

95

pas à Binach.

TRENTE-HUITIÈME ANNÉE

N° 5. — MAI 1913

Revue Philosophique

de la France et de l'Étranger

PARAISANT TOUS LES MOIS

DIRIGÉE PAR

TH. RIBOT

EXTRAIT

LE PROBLÈME DES ORIGINES DE L'ART
ET L'ART PALÉOLITHIQUE

Par G.-H. LUQUET.

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, boulevard Saint-Germain, PARIS

Bibliothèque Maison de l'Orient



150665

A Monsieur E. Pottier
Respectueux hommages

Suzanne

Le problème des origines de l'art et l'art paléolithique.

L'art paléolithique, indépendamment de la valeur proprement artistique de ses chefs-d'œuvre, présente pour l'anthropologie un intérêt spécial. La question des origines de l'art rentre dans le groupe de ces questions d'origine que la philosophie ne se lasse pas d'agiter. Mais tandis que pour nombre de ces problèmes (par exemple, origine des principes rationnels, origine du langage) on est réduit à des hypothèses soustraites à tout contrôle empirique, des découvertes multipliées nous ont mis en contact avec des œuvres d'art d'une antiquité extrêmement reculée qui, remontant jusqu'à l'aurignacien, nous rapprochent considérablement des temps chelléens où se constate pour la première fois avec certitude l'existence de l'homme. Dès lors, nous n'en sommes plus réduits, comme Grosse dans son remarquable ouvrage ¹, à étudier presque exclusivement comme manifestations de l'art primitif les œuvres des sauvages, qui ne sont primitifs que dans le sens de civilisation rudimentaire; on peut se reporter à des œuvres d'art qui sont *chronologiquement* primitives ². Là est l'intérêt des documents paléolithiques comme éléments de la solution du problème des origines de l'art, c'est-à-dire des préoccupations qui ont amené l'homme à créer l'art. A un degré d'évolution un peu avancé, même chez les sauvages, on constate l'action concourante de plusieurs facteurs de l'activité esthétique et, pour réduire le problème à ses données essentielles, la juxtaposition de manifestations artistiques utilitaires et de manifestations artistiques désintéressées. La destination pratique s'est-elle surajoutée après coup à un art primitivement désintéressé, ou au contraire est-ce postérieurement qu'un art

1. E. Grosse, *Les Débuts de l'art*, traduction française par E. Dirr, Paris, F. Alcan, 1902.

2. Cette distinction est bien marquée en particulier par Pottier, *Bullet. de corresp. hellén.*, t. XXXI (1907), p. 267.

d'abord pratique a pris ce caractère de « finalité sans fin » qui est, selon Kant, la définition de l'art? C'est seulement en se reportant aux périodes chronologiquement les plus anciennes de l'histoire de l'humanité qu'on peut espérer trouver une réponse à cette question.

Quelle était donc la destination des œuvres d'art paléolithiques? La théorie actuellement en faveur est celle qu'a présentée et développée M. S. Reinach¹ et qu'adoptent avec plus ou moins de réserves des archéologues et des préhistoriens comme MM. Breuil, Capitan, Cartailhac, Déchelette, Jullian, Pottier. Elle peut se résumer de la manière suivante. L'art, à l'époque du renne, n'est nullement désintéressé; il a avant tout un rôle pratique, et pour parler précisément c'est une opération magique. Les primitifs de toutes les régions et toutes les époques ont cette idée que la représentation figurée d'un être, comme son évocation par la parole, exerce sur cet être une influence, donne à l'auteur du dessin une prise sur lui². Les troglodytes de l'âge du renne étaient des pêcheurs et des chasseurs; ils avaient besoin pour vivre de se procurer les animaux qui leur fournissaient leur nourriture. La représentation figurée de ces animaux était un moyen d'en favoriser la reproduction, de les attirer et de les retenir dans le voisinage, d'en faciliter la chasse. En résumé, selon le mot de M. Reinach, l'expression « magie de l'art » doit pour cette époque être prise à la lettre, de sorte que les artistes étaient à proprement parler des sorciers.

1. S. Reinach, *L'Art et la magie*, in *Cultes, mythes et religions*, Paris, Leroux, t. I, p. 126 et suiv.

2. Nous devons faire les plus expresses réserves sur la genèse proposée par M. Durkheim (*Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, F. Alcan, 1912, pp. 508-518) de cette « magie sympathique », qu'il rattache aux « rites mimétiques ». D'une part, sur le point spécial des représentations figurées paléolithiques, cette théorie exigerait notamment qu'elles eussent été tracées en présence du clan assemblé, ce qui dans une foule de cas est matériellement impossible, étant donnée la disposition des lieux. D'autre part, d'un point de vue plus général, j'estime qu'ici comme partout ces explications sociologiques de la mentalité primitive négligent à l'excès le facteur individuel. Si le primitif croit à son influence sur l'être réel dont il a figuré l'image, c'est, à mon avis, non certes par une association d'idées pure et simple, conformément à la théorie de Tylor et Frazer dont M. Durkheim signale à juste titre l'insuffisance, mais en vertu de la confusion spontanée chez le primitif entre le factice et le réel. Le primitif qui a figuré un bison a « fait » un bison, il en est le créateur et le possesseur; il oublie simplement que c'est un bison factice et non un bison réel. Le même processus se retrouve chez nos enfants qui, lorsqu'ils ont fait un dessin, inventent à son sujet une histoire, comme si le dessin était un objet réel (Cf. Luquet, *Les Dessins d'un enfant*, § 35).

Le succès de cette théorie peut s'expliquer par des raisons extrinsèques qu'il n'est pas sans intérêt de démêler. On sait qu'une doctrine philosophique actuellement à l'ordre du jour, le *pragmatisme*, rattache la science et d'une façon plus générale la connaissance à l'utilité pratique, à l'intérêt vital : le vrai c'est l'utile, tel est le *leit-motiv*, d'ailleurs susceptible de variations extrêmement nombreuses, différentes et même opposées, des doctrines pragmatistes. On voit sans peine que l'explication magique de l'art applique au domaine du beau la conception que le pragmatisme applique à celui du vrai, de sorte que l'esthétique magique vient converger avec la morale utilitaire et la logique pragmatiste dans une théorie systématique des facultés de l'âme, qui dérive d'un facteur unique, l'intérêt vital, à la fois le beau, le bien et le vrai.

Cette théorie éveille également des sympathies d'ordre non plus philosophique, mais aussi sociologique. On sait que le totémisme est, avec le tabou, un des thèmes favoris des sociologues contemporains. Or il est facile de voir que le totémisme et la magie, qui se trouvent unis en fait chez nombre de peuples primitifs, sont également unis en droit. L'animal totem, c'est-à-dire l'animal protecteur du clan et considéré comme relié à lui, non seulement par une sympathie, mais par une véritable descendance, comme étant son ancêtre, est pour les hommes de ce clan un animal « désirable » au même titre que peut l'être un animal comestible. Par suite, l'explication magique de l'art vient confluer avec les conceptions totémiques des sociologues.

Pour être impartial, il faut ajouter que les adversaires de cette théorie peuvent être influencés également, bien qu'en sens inverse, par des motifs plus ou moins inconscients étrangers à la question. Pour un esprit critique, la magie est le contraire de la religion ; elle se rapproche bien plutôt de la science, elle suppose que les êtres auxquels elle s'adresse sont soumis au déterminisme, puisque les pratiques magiques leur imposent l'action voulue par le sorcier. La religion au contraire, avec la prière, s'adresse à une cause libre, qu'on ne peut pas contraindre, mais seulement se concilier¹. Mais

1. On ne saurait appliquer ici la distinction établie entre la religion et la magie par M. Durkheim (*Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 58 et suiv.) : en effet, dans l'intention présumée de ces œuvres d'art, il est impossible de dissocier l'intérêt individuel et l'intérêt collectif d'une part, les fins spirituelles et les fins temporelles de l'autre.

pour des esprits non critiques, comme il s'en rencontre encore en foule de nos jours et comme l'étaient vraisemblablement les préhistoriques, les deux conceptions devaient être confondues, et les pratiques culturelles devaient être considérées comme des procédés capables d'influencer les êtres auxquels elles s'adressaient, sans que l'homme se demandât avec précision s'il considérait cette influence comme absolument déterminante, irrésistible, ou comme simplement persuasive. La religion et la science s'opposent sous forme abstraite, au terme de leur progrès; mais dans leur état primitif elles se confondaient; il y a eu là évolution au sens que Spencer donne à ce mot, différenciation, passage de l'homogène à l'hétérogène. Dès lors, si à ce stade primitif, magie et religion coïncident plus ou moins, les adversaires de l'*homo religiosus* seront *a priori* mal disposés pour la théorie magique de l'art primitif.

Il n'était peut-être pas inutile de signaler, pour permettre de s'y soustraire, ces raisons inconscientes qui peuvent déterminer dans un sens ou dans l'autre l'attitude des esprits à l'égard de la théorie magique. Pour nous, les faits seuls doivent la juger. Or les arguments intrinsèques invoqués en sa faveur semblent tout à fait disproportionnés avec les conclusions qu'on en tire. Je ne veux pas dire, loin de là, que cette théorie soit fautive; je la crois au contraire probable dans une certaine mesure, mais j'estime que d'une part on en a fort exagéré la portée, et que, d'autre part, là même où elle est probable, elle n'est pas *prouvable*, si l'on me passe ce barbarisme. Que les hommes préhistoriques aient cru à l'efficacité de la magie, que même l'art ait été un de leurs procédés magiques et que la magie ait été une des raisons de l'art, on peut l'admettre par analogie avec les primitifs actuels, les sauvages; mais que toutes les œuvres d'art ou même seulement quelques-unes de cette époque aient été inspirées par des préoccupations magiques, cela ne résulte nullement de leurs caractères propres, de sorte que ce qui fait l'intérêt de ces monuments pour la question des origines de l'art, à savoir leur primitivité chronologique, reste en dehors du débat.

Des principaux arguments invoqués pour attribuer une signification magique aux œuvres d'art de l'âge du renne, le premier est que, dans les représentations pariétales, ces figures se trouvent dans les parties les plus obscures et les plus reculées des grottes, dans

des lieux peu accessibles, ce qui semble indiquer la recherche d'un *locus remotus* et en quelque sorte tabou; et l'on a rapproché ce fait de cet autre que chez les Australiens les roches peintes sont tabou pour les non-initiés. Mais, sans discuter pour le moment la matérialité du fait invoqué, la conclusion qu'on en tire nous semble très contestable. S'il est certain que dans une foule de cas la recherche du mystère est liée à des pratiques magiques ou rituelles, elle n'en est pas inséparable : les pratiques rituelles peuvent, au contraire, prendre un caractère cérémoniel et public. Sans aller chercher plus loin, la messe des catholiques réunit les deux éléments : c'est une cérémonie publique dans son ensemble contenant un élément secret, la prière appelée « secrète ». Le même caractère public se retrouve chez les sauvages pour des cérémonies totémiques¹. — D'autre part, si les pratiques magiques comprenant le dessin avaient exigé le secret à l'époque paléolithique, il devient impossible d'expliquer dans cette hypothèse les représentations sur objets mobiliers, et, par suite, l'explication magique de l'art n'a plus une portée universelle.

Ainsi, quand bien même les figures pariétales auraient été tracées *exclusivement* dans des lieux secrets, il n'en résulterait nullement que la thèse magique s'impose. Mais bien plus, la matérialité même du fait invoqué est très contestable. Il est certain que la plupart des représentations des grottes décorées se trouvent dans les parties les plus obscures et les plus reculées. Mais, sans parler de peintures récemment découvertes, et présentant d'ailleurs des caractères spéciaux, qui ont été exécutées sur des rochers à

1. Ici comme sur d'autres points, nous nous référerons de préférence aux travaux de M. l'abbé Breuil, d'une part à cause de sa connaissance approfondie de l'art préhistorique et sauvage, mais surtout parce qu'il est partisan de l'interprétation magique et que, par suite, les faits utilisables contre cette théorie mentionnés par cet auteur ont une importance toute spéciale, de même que, dans un autre ordre d'idées, les faits cités par J.-H. Fabre qui témoignent en faveur de l'intelligence des animaux. — « Cette particularité de petit abri ouvert à l'extérieur et éclairé par la lumière du jour se retrouve chez certaines populations sauvages qui, jusqu'à nos jours, ont décoré les parois des grottes. En Australie, comme dans la République Argentine et l'Amérique du Nord, ou au Cap chez les Bushmen, on peut observer cette particularité. Quelques tribus australiennes ont encore conservé cet usage et, pour des cérémonies de certains totems, gravent et peignent les parois de surfaces de rochers ou de petites grottes de figures correspondant à celles du totem qu'ils célèbrent; ils peignent également ces mêmes figures sur certaines parties du corps. » (Breuil, *La grotte de la Grèze*, in *C. R. Acad. inscr.*, 1904, p. 494-495.)

l'air libre en Espagne¹, on trouve dans les grottes ornées françaises et cantabriques des cas où certaines au moins des figures sont près de l'entrée et éclairées par la lumière du jour². Et, ce qui est plus important encore, on peut expliquer pourquoi il ne s'en trouve plus *actuellement* qu'à titre exceptionnel dans les parages voisins de l'entrée : c'est tout simplement que ces endroits sont les plus exposés aux actions corrosives des agents atmosphériques, qui ont détruit les dessins qui pouvaient s'y trouver. Dans les cas où il en a subsisté dans ces parages, ils avaient été préservés, soit par un recouvrement archéologique, soit par des éboulements³. A notre avis, tout ce que les faits permettent de con-

1. Breuil et J. Cabré Aguila, *Les peintures rupestres* etc., in *L'Anthropologie*, t. XX (1909), p. 1 et suiv., t. XXII (1911), p. 641 et suiv., t. XXIII (1912), p. 529 et suiv.

2. A Marsoulas « les décorations (peintures et gravures) commencent dès le cinquième mètre ». (Breuil et Cartailhac, *Marsoulas*, in *L'Anthrop.*, t. XVI [1905], p. 433.) « Il y a des gravures dès l'entrée » (p. 435). « Les images peintes commencent à 15 mètres de l'entrée et se prolongent jusqu'à 40 mètres » (p. 434). « Les peintures devaient être plus nombreuses autrefois. Nous avons observé très près de l'entrée des traces qui le démontrent, mais qui ne sont pas assez nettes pour laisser deviner ce qu'on avait figuré » (p. 437). — Et ces œuvres d'art étaient non seulement dans une région directement accessible et éclairée par la lumière du jour, mais encore dans une région occupée, puisque « dès le seuil le sol était formé par d'épaisses couches archéologiques » (p. 433). — « La Grèze était probablement entièrement décorée; l'air humide a corrodé toute la surface que n'a pas recouverte le remplissage argilo-sableux; une seule figure entière et les restes de trois autres nous sont parvenus, tracés ici de telle sorte qu'on peut les apercevoir sans autre lumière que celle du soleil. » (Breuil, *La grotte de La Grèze*, in *C. R. Acad. inscr.*, 1904, p. 492.) « L'existence à La Grèze de gravures dans un petit abri ouvert directement à l'extérieur constitue un fait rare et qu'on n'observe guère qu'à la grotte Chabot, et encore là, il n'est pas impossible qu'un éboulement ancien ait ouvert largement une salle jusque-là fermée, tout comme à Pair-non-Pair. » (*Ibid.*, p. 494.) — « Cette grande frise au grand jour... fait songer aux mille autres sculptures à jamais détruites par les intempéries, que l'ensevelissement n'a pas protégées de la gelée et des mousses; ...elle établit aussi que l'art pariétal ne s'est pas seulement développé dans les dédales obscurs d'humides cavernes, et que peut-être les plus belles œuvres n'étaient pas celles que nous retrouvons dans ces repaires, où l'artiste paléolithique accomplissait son œuvre à la lueur de quelques torches fumeuses, mais peut-être celles que le grand soleil venait éclairer de ses rayons. » (D^r Lalanne et H. Breuil, *L'Abri sculpté de Cap-Blanc à Laussel, Dordogne*, in *L'Anthropologie*, t. XXII [1911], p. 385 et suiv.) Cette frise de Cap-Blanc est du magdalénien ancien; mais déjà les bas-reliefs humains de l'abri de Laussel (aurignacien supérieur) semblent avoir été également sculptés sur les parois d'un abri en plein air (Cf. D^r Lalanne, *Bas-reliefs à figuration humaine de l'abri sous roche de Laussel, Dordogne*, in *L'Anthrop.*, t. XXIII [1912], p. 129 et suiv.).

3. « Autrefois la galerie (de Marsoulas) était plus longue. La partie antérieure s'est écroulée sur une longueur de 6 à 10 mètres, pendant ou après l'âge du enne, et les masses rocheuses ont fermé la caverne jusqu'à une époque récente. C'est ce qui explique la conservation des peintures. » (Breuil et Cartailhac,

clure, c'est que les artistes paléolithiques ont tracé leurs figures non pas *exclusivement*, mais *même jusque* dans des lieux d'accès difficile. Il ne faudrait sans doute pas aller jusqu'à supposer, comme semble l'avoir fait Piette, que si les artistes ont cherché ces lieux avec prédilection, c'était pour soustraire leurs œuvres à la destruction causée par les influences atmosphériques : il semble en effet, si l'on en juge par les superpositions de dessins aussi bien dans l'art mobilier que dans l'art pariétal, que l'œuvre d'art une fois tracée avait par là même épuisé toute sa vertu, rempli son rôle, quel qu'il fût, et que l'artiste ne s'en souciait plus. La recherche des lieux d'accès difficile, comme la superposition, prouverait simplement que les artistes tenaient à multiplier leurs œuvres, à en faire le plus grand nombre possible, et par suite que ces œuvres avaient pour eux un intérêt puissant, répondaient à une forte tendance de leur activité; mais quelle était la nature de cette tendance, étaient-ils guidés par un mobile pratique ou purement esthétique, la multiplication des images est incapable de nous l'apprendre.

Un argument voisin du précédent et tiré de l'obscurité des lieux décorés n'est pas plus concluant pour le caractère magique des figures qui y étaient tracées. Ces lieux étant obscurs, dit-on, les figures n'avaient pas un rôle décoratif. Mais on oublie que l'existence même des figures prouve que cette obscurité n'existait pas, au moins quand l'artiste exécutait ses œuvres. Si donc il pouvait

Marsoulas, in *l'Anthrop.*, t. XVI [1905], p. 432.) — « ... Les dessins sur les murailles des abris et des grottes n'ont pas été exclusivement cantonnés dans les obscurs dédales de longs et étroits corridors; peut-être ont-ils pullulé au grand jour. Seulement, de rares concours de circonstances étaient nécessaires pour permettre leur conservation. Ainsi la gelée et les végétaux détruisent toutes les surfaces peu abritées; un peu plus profondément, la condensation de la vapeur d'eau attaque les parois, les corrode, et les gravures sont ainsi détruites, à moins que la condensation ne se produise pas ou que la roche soit extrêmement résistante; même dans ces cas, elle est parfois attaquée, comme au fond des grottes très profondes. A Pair-non-Pair, comme à La Grèze, c'est l'enfouissement sous l'accumulation des débris archéologiques contemporains des gravures qui a sauvé, gardé sous son manteau protecteur une roche assez peu résistante. A Altamira, à Marsoulas, à Teyjat, un éboulement, survenu probablement dès une époque fort ancienne, a fermé l'entrée complètement jusqu'à une date très voisine de nous, suspendant, pendant des milliers d'années, toute action atmosphérique; celle-ci a d'ailleurs puissamment repris ses droits depuis que les obstacles qui l'arrêtaient dans son œuvre ont disparu. Ainsi, à Pair-non-Pair, on a été forcé de refermer récemment les larges baies qui, par suite d'un éboulement ancien, avaient exposé aux actions atmosphériques les gravures jusque-là recouvertes par les couches archéologiques. » (Breuil, *La grotte de La Grèze*, p. 492-493.)

se procurer de la lumière à ce moment-là (et l'on sait que M. Rivière a trouvé une lampe à La Mouthe, dans une grotte décorée), il pouvait s'en procurer également à d'autres, et l'obscurité invoquée n'existait plus.

Un autre argument est tiré de la nature des sujets représentés et en particulier, les animaux fournissant à cet art ses motifs de prédilection, des animaux figurés. Cette sélection présente deux aspects, l'un positif, l'autre négatif : il semble y avoir des animaux choisis systématiquement et d'autres systématiquement éliminés. Les premiers sont les animaux comestibles, désirables, les seconds les animaux dangereux, en particulier les carnivores.

Sur le premier point, nous ne prendrons pas parti entre M. Reinach qui voit dans les « serpents » de la Madeleine et de Montgaudier des anguilles, et M. Breuil qui y voit des serpents ; peu nous importe, car, selon nous, la qualification de comestible attribuée à telle espèce animale est forcément subjective. Que tel animal soit pour nous un aliment peu agréable ou répugnant, cela ne prouve nullement qu'il ait présenté les mêmes caractères pour des primitifs moins délicats, et il ne serait sans doute pas difficile de rassembler des exemples de mets qui nous répugneraient et que certains peuples trouvent non seulement comestibles, mais même succulents.

En ce qui concerne l'absence de figuration de telle espèce, et sans même faire valoir que des dessins la représentant peuvent être encore inconnus ou avoir été détruits, M. Reinach discute certaines interprétations : la *Felis spelæa* de Bruniquel serait selon lui un bovidé mal dessiné. Mais il y a des exemples incontestables : un félin (peut-être *Felis spelæa*), un loup à Font-de-Gaume ; le lion est figuré aux Combarelles, à Font-de-Gaume, à la Clotilde de Santa-Isabel ; l'ours, autre carnassier, à Font-de-Gaume, aux Combarelles, à deux exemplaires à Massat.

D'ailleurs, la *Felis spelæa* de Bruniquel, contestée par M. Reinach, appelle une remarque. Accordons-lui que ce soit un bovidé mal dessiné ; il reste qu'elle ressemble à un félin ; sans parler de sa tête, ses pieds griffus n'ont rien des sabots d'un ruminant. Admettons qu'il y ait eu maladresse ; il n'en est pas moins vrai que l'œuvre ainsi exécutée a été conservée. Mais une telle maladresse ne serait-elle pas, dans l'interprétation magique, grosse de consé-

quences funestes? L'artiste voulait faire un animal favorable; mais son intention n'a aucune valeur magique : ce qui en a, ce n'est pas ce qu'il voulait faire, mais ce qu'il a fait. Le déterminisme magique est comme le déterminisme scientifique dont il n'est que la forme primitive : la cause une fois produite, peu importe comment, elle entraîne inmanquablement son effet; le fait de toucher l'arche sainte *tabou* entraîne la mort pour l'imprudent qui l'a touchée dans une bonne intention. De même le fait de représenter, même par maladresse, un animal dangereux, entraînera des conséquences funestes si la représentation d'un tel animal entraîne des conséquences funestes. Dans les cérémonies rituelles, le fait de prononcer des *verba ominosa* n'a pas besoin d'être voulu pour être néfaste : on sait que la littéralité des formules et l'exécution minutieuse des rites étaient requises comme un moyen d'éviter ces maladroites funestes. Donc, maladresse ou non, le félin de Bruniquel, si la représentation d'un félin avait été considérée comme entraînant des conséquences fâcheuses, aurait dû être détruit.

Il faut d'ailleurs reconnaître que la représentation des animaux redoutables pourrait se concilier avec une interprétation magique et totémique. Elle pourrait avoir eu pour rôle, soit de se les rendre favorables, soit de conférer à l'artiste ou à son clan les vertus de l'animal figuré. Le loup était, dans l'hypothèse totémique, le totem de la Rome primitive. Mais on voit par là ce qui fait le défaut, en même temps que l'avantage, de l'explication totémique : par cela même qu'elle *peut* tout expliquer, elle n'explique rien; c'est une hypothèse telle qu'il est impossible de trouver une expérience cruciale qui en établisse, soit la fausseté, soit la vérité; vérité et fausseté restent également possibles, mais également problématiques. La théorie se réduit alors à ceci : les animaux représentés étaient ceux qui présentaient pour les hommes primitifs un intérêt soit positif, soit négatif, avantageux ou redoutables, désirés ou craints. Mais dire qu'ils étaient désirés ou craints, c'est dire que leur idée était vivante, obsédante dans l'esprit de ces hommes, et par suite cette obsession pouvait se traduire par l'art, geste graphique; l'art pourrait donc n'être, en dehors de toute intention magique, qu'une forme particulière de l'expression des émotions.

Quant aux figures représentant des animaux soit blessés, soit

vers lesquels sont dirigés des traits¹, elles sont également susceptibles de deux interprétations, l'une magique, l'autre non. On peut voir dans ces représentations une sorte d'envoûtement; mais on peut y voir aussi l'expression graphique d'un désir qui n'entraînera pas sa réalisation magique par le seul fait d'être matérialisé dans un dessin, ou même la simple représentation d'une scène réelle : ce serait en quelque sorte de l'histoire en images².

Ainsi, en ce qui concerne les représentations animales, l'interprétation magique ne s'impose pas : elle est sur le pied d'égalité avec une interprétation purement artistique ou désintéressée. Mais elle semble avoir le dessous en ce qui concerne les représentations humaines. Celles-ci sont extrêmement rares, comme le relève M. Reinach, qui croit pouvoir en tirer argument en faveur du rôle magique du dessin dans son ensemble, mais non absentes, et un certain nombre des exemples actuellement connus remontent aux périodes les plus anciennes. Or si leur rareté s'explique dans l'hypothèse désintéressée, leur existence semble difficilement conciliable avec l'interprétation magique. On comprend que si l'artiste était déterminé simplement par la tendance à représenter ce qui l'intéressait, il ait figuré beaucoup plus rarement l'homme que les animaux, qui avaient pour sa subsistance un intérêt autrement pressant; mais si la représentation figurée avait pour rôle de conférer à l'artiste une prise sur l'être représenté, la représentation de l'homme était inutile, sinon funeste, et eût dû être soit négligée, soit même proscrite.

D'autre part, de quelle façon l'homme est-il représenté dans ces dessins? Sauf le cas des « diabolins » de Teyjat, c'est toujours un homme quelconque, nu, de sorte qu'il n'y a aucune raison d'affirmer que ce soit un sorcier³. Pour les figures de Teyjat, ce

1. Les animaux vers lesquels sont dirigés des traits pourraient être tout simplement des animaux blessés. En vertu d'un caractère général du dessin primitif que j'ai longuement étudié ailleurs sous le nom de *réalisme logique* (Luquet, *Les Dessins d'un enfant*, Paris, F. Alcan, 1913, chap. VIII), et qui consiste à séparer, pour les mettre en évidence, des éléments qui dans la réalité se masquent plus ou moins, l'artiste aurait figuré à côté de l'animal des traits qui en réalité pénétraient partiellement dans son corps.

2. MM. Breuil et Cartailhac (*Niaux*, in *L'Anthropol.*, t. XIX [1908], p. 37) proposent cette interprétation non-magique pour un dessin de Niaux : « (ce) serait comme un schéma de la chasse, l'exposé d'un souvenir ou d'une espérance, l'expression d'un vœu ».

3. Nous avons montré ailleurs qu'il n'y a aucune conclusion à tirer de l'atti-

peut être soit des sorciers, soit des chasseurs déguisés¹. Mais dans ce second cas, de même que pour le chasseur d'aurochs, si l'on voit dans cette gravure une scène de chasse, la représentation du chasseur, comme celle des animaux blessés dont nous parlions plus haut, peut être la simple reproduction, sans intention magique, d'une scène réelle. Si ces diabolins sont des sorciers, ils représenteront des êtres ayant un caractère magique, mais ce caractère magique appartiendra seulement au sujet représenté et non à sa représentation.

Nous avons vu à combien de difficultés se heurte l'interprétation magique de l'art de l'âge du renne, et le premier résultat de notre examen nous semble être que cette interprétation n'est pas une vérité acquise, mais une simple hypothèse, hypothèse qui tire sa force, non des faits mêmes, à savoir les productions artistiques de l'âge du renne, mais de comparaisons ethnographiques, en un mot d'arguments extrinsèques et non intrinsèques. Mais il faut, croyons-nous, aller plus loin encore, et nous trouverions à cette hypothèse le défaut essentiel de n'être pas une bonne hypothèse. Ce qui, en effet, distingue une hypothèse d'une théorie, c'est qu'elle n'est pas un résultat, un aboutissement, mais un moyen, un instrument de travail, d'investigation scientifique. C'est une question posée aux faits et qui doit être formulée de telle sorte que ceux-ci répondent oui ou non. Or, dans le cas actuel, les faits ne répondent ni oui ni non : ils peuvent s'accorder également, soit avec cette hypothèse, soit avec une autre. Faisons abstraction des faits gênants pour l'hypothèse que nous avons signalés; supposons que les animaux représentés soient tous comestibles, que les animaux dangereux (comme les carnassiers) ou indifférents (y compris

tude, du geste de ces bonshommes. (Luquet, *Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique*, in *L'Anthropologie*, t. XXI [1910], p. 410 et suiv.)

4. M. S. Reinach (XIV^e Congrès international préhistor., Genève, 1912) voit dans ces « diabolins » la représentation des *ratapa*, germes fécondateurs de la femme dans les croyances totémiques des Australiens Arunta. Cette interprétation, purement gratuite, a en outre contre elle que « le *ratapa* n'est pas visible du vulgaire : nul ne le voit quand il s'introduit dans le corps de la femme ». Il est vrai que dans un autre procédé fécondateur, celui où l'ancêtre lance sur la femme un *namatuna*, « il arrive parfois que cet ancêtre se manifeste à la femme sous les espèces d'un animal ou d'un homme »; mais il n'est pas question — et cela s'explique sans peine — d'une forme mi-animale, mi-humaine, comme celle des « diabolins » de Teyjat. (Cf. Durkheim, *op. cit.*, p. 361 et note 1.)

l'homme) ne soient absolument pas figurés; même dans ces circonstances plus favorables que la réalité ne les présente, l'hypothèse magique restera-t-elle la seule possible? Nullement. Les animaux représentés, selon la formule même de M. Reinach, sont des animaux désirables. La représentation d'animaux désirables, ajoute-t-il, est suggérée par l'idée que la représentation du désir doit en amener la réalisation. C'est possible; mais ce n'est pas le seul possible. La représentation du désir peut tout aussi bien être un moyen, non d'en amener la réalisation, mais simplement de l'exprimer. Le désir est une idée puissante, vivante, obsédante, une émotion forte, et chacun sait que toute émotion forte se traduit par des actes, des gestes; la représentation graphique d'un être désirable pourrait n'être qu'un cas particulier de l'« expression des émotions ». Que la mentalité de l'homme préhistorique ait été analogue à celle des primitifs sur lesquels l'ethnographie nous fournit des indications, c'est possible, c'est même probable; mais cette mentalité est au moins autant une mentalité d'homme tout court; les facteurs généraux de la psychologie humaine doivent s'y trouver aussi avec au moins autant de certitude, et l'expression des émotions est un facteur universel de la psychologie humaine.

D'autre part, si ce ne sont pas seulement les animaux intéressants, soit désirables (comestibles), soit indésirables (dangereux) qui sont représentés, mais aussi les indifférents (l'homme), qu'y a-t-il de commun à la représentation de tous ces êtres, sinon d'être la reproduction artificielle d'êtres réels? Cela étant, une autre hypothèse encore est possible : l'homme primitif aurait vu dans l'art la création de figures, de simulacres d'êtres réels et spécialement d'êtres vivants; et bien que des éléments de désir ou même de magie aient pu se surajouter à cette conception fondamentale, ce n'en serait pas moins là l'essence de l'art dans la pensée de l'homme primitif qui l'a créé, le mobile originel du travail artistique.

Ainsi, en résumé, l'hypothèse magique est une mauvaise hypothèse scientifique parce que les mêmes faits qui l'appuieront fourniront des arguments aussi solides pour des hypothèses adverses; d'une façon plus générale, entre les trois hypothèses magique, émotionnelle et représentative, le choix reste libre, parce que les

seuls monuments artistiques que l'on fasse intervenir dans le débat, et du reste les seuls actuellement connus, sont des figures animales¹, lesquelles, avec quelques différences de degré et quelques difficultés de détail, sont également conciliables avec l'une ou l'autre de ces théories, puisque les animaux représentés (théorie représentative) étaient pour les artistes des objets de désir (théorie émotionnelle) et pouvaient donner lieu à des pratiques magiques (théorie magique). Par suite, nous ne croyons pas que la question, d'ailleurs très controversée, des pierres-figures² soit capable d'apporter une solution au problème des origines de l'art. Admettons en effet que, parmi les pièces présentées par les collectionneurs comme des pierres-figures paléolithiques, c'est-à-dire comme des cailloux naturels dont l'homme aurait accentué la ressemblance fortuite avec des êtres animés, notamment avec des têtes d'hommes ou d'animaux, certaines fussent admises comme des pierres-figures authentiques, et qu'en particulier on considérât comme telles quelques-unes des pièces recueillies par le Dr G. Hervé dans l'atelier chelléo-moustérien de Fontmaure. Certes, nous nous trouverions alors en présence d'œuvres d'art antérieures à toutes celles que nous connaissons, et relativement peu éloignées de la date à laquelle se constate avec certitude l'existence de l'homme. D'autre part, l'exécution de ces œuvres d'art aurait été déterminée par un facteur dont l'influence se retrouve dans de nombreux exemples à l'époque du renne, à savoir l'utilisation des surfaces ou accidents naturels³. L'artiste aurait senti une ressemblance entre le caillou qui lui servait de matière et l'être vivant de la forme duquel il a rapproché cette matière, et se serait plu à accentuer cette ressemblance. L'intention esthétique serait donc à son début le désir de perfectionner une ressemblance entrevue entre une matière brute et la forme d'un objet réel. C'est

1. Il n'y a pas lieu de tenir compte des motifs ornementaux qui, comme l'a montré M. Breuil, sont des dégénérescences de figures zoomorphiques, ni des rares dessins où certains auteurs ont cru voir des représentations de végétaux, par une interprétation très contestable. Au reste, quand bien même ces figures représenteraient vraiment des végétaux, elles donneraient lieu, *mutatis mutandis*, aux mêmes remarques que les représentations animales.

2. Sur la question des pierres-figures, cf. *Revue préhistorique*, t. IV (1909), p. 33-68 (avec 7 planches).

3. Quelques exemples, qu'il serait aisé de multiplier, sont rassemblés dans *Revue préhist.*, t. IV (1909), p. 44-45.

là, à mon avis, un des éléments solides de la réponse à la question des origines de l'art¹.

Mais la voie ainsi ouverte, elle aussi, aboutit à un carrefour; l'hypothèse que nous indiquons présente le même défaut que l'interprétation magique des œuvres d'art de l'époque du renne : elle est possible, probable même, mais non exclusive. Une fois établi par les faits que la préoccupation artistique de l'homme primitif a été d'accentuer la ressemblance d'un objet brut avec un être naturel, qui est ici un être vivant, il resterait toujours la question essentielle : pourquoi cette ressemblance, que l'artiste s'est proposé d'accentuer, l'a-t-elle frappé, a-t-elle attiré son attention? Nous retrouvons ici en présence, avec une force égale, les deux explications opposées. L'intérêt porté à la pierre-figure naturelle, trouvée toute faite et d'où sont sorties d'abord la pierre-figure à peine retouchée, puis l'œuvre d'art proprement dite en commençant par la sculpture, pouvait tenir à ce que l'homme qui l'avait trouvée la considérait soit comme une simple curiosité, un *lusus naturæ*, soit comme un talisman, un moyen de dominer les êtres réels de même forme. Ainsi, ici encore, les mêmes faits sont également conciliables avec les deux conceptions opposées de l'intention esthétique primitive, pratique utilitaire ou finalité sans fin.

De tout ce qui précède, il résulte que si les œuvres d'art paléolithiques envisagées jusqu'à présent par les théoriciens sont incapables de trancher la controverse en faveur de l'une ou l'autre des hypothèses en présence, cela tient à ce que ces œuvres d'art représentent quelque chose. On peut donc déterminer *in abstracto* ce que devrait être le fait crucial qui ferait triompher la théorie de l'art désintéressé. Il faudrait qu'on arrivât à trouver des œuvres d'art *qui ne représentent rien*. On reconnaîtrait que ce sont des œuvres d'art à ce qu'elles seraient des productions d'une activité humaine, d'un travail, mais d'un travail auquel ne saurait être assigné aucun mobile intéressé. Ces manifestations artistiques pourraient d'abord être des lignes dépourvues de signification figurée; et il en existe en fait; mais il n'y a rien à en tirer, car elles pouvaient être (c'est même l'interprétation qu'on en a proposée), soit des « marques de chasse », soit des marques de pro-

1. Cf. Luquet, *Le premier âge du dessin enfantin*, in *Archives de psychologie*, t. XII (1912), p. 14-20, notamment page 19, note 3.

priété, et par suite elles auraient eu un rôle pratique. Ce n'est donc pas du côté des lignes qu'il faut chercher, puisque même des lignes qui ne représentent rien peuvent servir à quelque chose. Reste alors la couleur. Supposons donc que les fouilles arrivent à nous découvrir des supports, par exemple des pierres brutes ou des parois de cavités naturelles ayant servi d'abri aux troglodytes paléolithiques, recouvertes de plages colorées n'ayant aucune forme, occupant toute la surface du support ou limitées par un contour ne formant aucun dessin. Il faudrait bien dire que cette peinture embryonnaire, tout à fait semblable à celle que j'ai signalée chez l'enfant ¹, a été dictée uniquement par le goût de la couleur pour la couleur, sans l'intervention d'aucun autre facteur psychique, d'aucun mobile d'ordre utilitaire; et ainsi l'on aurait la preuve décisive de l'existence, à cette époque, d'un art entièrement désintéressé, inspiré par un sentiment purement esthétique.

G.-H. LUQUET.

1. Luquet, *Les Dessins d'un enfant*, § 107, Paris, F. Alcan, 1913.

