

595  
H. Linguet - Corne Carrot Noyau d'orange  
Linguet  
par A. Reinach

**L'ANTHROPOLOGIE**

EXTRAIT

de *Revue* par l'int. *publique*

**MASSON ET C<sup>ie</sup> EDITEURS**

LIBRAIRES DE L'ACADÉMIE DE MÉDECINE  
120, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

Bibliothèque Maison de l'Orient



150718

*A Monsieur Emile Poitier*

*Respectueux hommages*

*Luquet*

## LE RÉALISME DANS L'ART PALÉOLITHIQUE

PAR

G. H. LUQUET

---

On caractérise à juste titre l'art paléolithique par son réalisme ; mais il n'est pas superflu de déterminer avec plus de précision la nature de ce réalisme.

Abstraction faite de la stylisation qui parfois vient modifier les traits de la représentation dans une intention décorative, l'art figuré est par essence réaliste. En effet, il se propose de créer des images d'objets réels (et en particulier d'êtres vivants), c'est-à-dire d'en donner des reproductions ressemblantes. Mais la ressemblance de l'image avec l'objet représenté (que nous appellerons le modèle, même si l'artiste, comme ce doit être le cas le plus fréquent, ne l'avait pas sous les yeux et dessinait « de chic ») peut être conçue de façons différentes.

Il en est d'abord une, selon laquelle la ressemblance consiste dans la fidélité scrupuleuse, la reproduction minutieuse de tous les détails du modèle, telle que pourrait la fournir un objectif photographique ou un portraitiste étudiant à la loupe les rides, les veinules, le grain de la peau de son modèle. Même sans tenir compte de l'impossibilité matérielle d'atteindre toujours d'une façon absolue cette fidélité rigoureuse, il semble que dans la généralité des cas, aussi bien, pour prendre les deux extrêmes, dans les œuvres des artistes professionnels que dans celles des primitifs ou les dessins des enfants, la ressemblance soit cherchée, non dans la reproduction totale des détails ou éléments du modèle, mais dans le choix, soit voulu, soit spontané de certains de ces éléments jugés essentiels, sélection qui entraîne

comme contre-partie la négligence des autres éléments considérés comme sans intérêt.

On en pourrait emprunter de nombreux exemples au dessin enfantin (1). Par exemple, l'enfant figure assez longtemps ses bonshommes sans vêtements, tant qu'il ne se soucie pas d'en préciser le sexe, et même ensuite quand il utilise pour caractériser le « monsieur », non le pantalon, mais la pipe. Le tronc est négligé par l'enfant dans les dessins de bonshommes auxquels on a donné le nom de têtards (2).

Pour nous en tenir à l'art paléolithique, les Mammouths des Combarelles et de Font-de-Gaume sont dépourvus d'oreilles ; un certain nombre de ceux de Font-de-Gaume n'ont pas d'yeux. Les mêmes artistes qui, comme nous le verrons plus loin, tiennent souvent à figurer dans les dessins d'animaux blessés la pointe des flèches, pourtant invisible puisqu'elle a pénétré dans le corps, négligent fréquemment d'en figurer la hampe, pourtant visible, mais jugée sans intérêt (3). De même aussi que de nos jours, les enfants et même encore des dessinateurs plus âgés estiment inutile de donner des bras à leurs bonshommes, même quand ces bras seraient nécessaires pour tenir quelque objet figuré dans le dessin (trompette, parapluie) (4), les peintures rupestres espagnoles de Minateda, même dans la phase naturaliste, présentent un certain nombre de personnages dépourvus de bras (5).

(1) Cf. LUQUET, Les dessins d'un enfant, Paris, Alcan, 1913, pp. 129 sq., §§ 71-75.

(2) Cf. LUQUET, Les bonshommes têtards dans le dessin enfantin (*Journal de Psychologie*, 1920, pp. 684 sq.).

(3) Exemples : Cheval rouge de Castillo, *Rép.* (= S. REINACH, Répertoire de l'art quaternaire), p. 45, n° 2 ; Bison de Pindal (*Rép.*, p. 165, n° 5) ; Cheval noir de Niaux (*L'Anthropol.*, t. XIX (1908), p. 26, fig. 9 ; ce détail est peu visible dans *Rép.*, p. 160, n° 3) ; Bisons de Niaux (*Rép.*, p. 161, n° 3, 6, 7. — Dans ce dernier, deux flèches noires avec hampe sont encadrées par deux flèches rouges sans hampe (peut-être postérieures).

(4) Cf. LUQUET, Genèse de l'art figuré, in *Journal de Psychologie*, 1922, p. 812, note.

(5) BREUIL, Minateda (*L'Anthropol.*, t. XXX (1919-1920), pp. 1 sq., 1<sup>re</sup> série, fig. 3, les deux bonshommes sous les bras du personnage à bras étendus du début de la ligne 1 ; le dernier de la ligne du bas. — 2<sup>e</sup> série, fig. 5., le bonhomme le plus grand. — 3<sup>e</sup> série, fig. 8, les trois bonshommes groupés

Ainsi la ressemblance inhérente à l'art figuré peut-être conçue, soit comme une reproduction intégrale, soit comme une reproduction sélectionnée des éléments, détails ou caractères du modèle.

Mais là n'est pas selon nous la principale différence entre les diverses conceptions possibles et, comme nous le verrons, réelles de la ressemblance et du réalisme. Qu'il s'agisse de la totalité ou de quelques-uns seulement des caractères que le modèle peut présenter à l'œil, on peut les diviser en deux grandes catégories, à savoir ceux qui sont visibles d'un point de vue donné et ceux qui, bien qu'appartenant effectivement tout autant que les premiers à l'être considéré et pouvant par suite être aperçus si on le regardait d'un autre point de vue ou dans des conditions différentes, ne sont pas visibles du point de vue actuellement choisi.

La différence de ces deux sortes de caractères provient de ce que le modèle est un objet à trois dimensions, tandis que la sensation visuelle qu'il offre à un moment donné n'en a que deux ; par suite, un caractère donné présentera selon le point de vue d'où l'on envisage le modèle des aspects différents ou même sera entièrement invisible ; par exemple, pour le visage humain, la situation symétrique des yeux de chaque côté du nez n'apparaît que de face, la saillie du nez sur le contour antérieur du visage n'est visible que de profil.

Cette distinction des deux sortes de caractères du modèle n'existe pas pour la sculpture. Ayant trois dimensions comme le modèle, la sculpture peut, comme lui, fournir successivement au spectateur une foule d'aspects différents, mettre en évidence tel de ses caractères et en cacher tel autre. L'artiste pourra y loger tous les éléments qu'il juge essentiels, et ce sera au spectateur, s'il y tient, de regarder la sculpture du point de vue qui met en évidence tel caractère. Mais une figure dessinée (qu'il s'agisse de gravure à la pointe ou de peinture soit monochrome, soit polychrome) n'a que deux dimensions, autrement dit ne peut représenter qu'un aspect unique ; les caractères du modèle qui sont dans le dessin y sont, ceux qui n'y sont pas n'y sont pas ; et il n'est pas plus possible à ceux qui y

au milieu, dont un avec arc ; le dernier bonhomme de droite. — 8<sup>e</sup> série, fig. 27, le premier bonhomme à gauche, avec arc.

sont de cesser d'y être qu'à ceux qui n'y sont pas de s'y trouver. Il y a là une différence essentielle entre l'image dessinée d'une part, l'image sculptée et le modèle d'autre part, dans lesquels tel caractère invisible à un moment donné deviendra apparent à un autre et inversement. Par suite, tandis que dans le modèle ou l'image sculptée tout ce qui s'y trouve est visible successivement, mais n'est pas visible simultanément, dans le dessin tout ce qui s'y trouve est visible simultanément, mais rien de ce qui n'y est pas n'est jamais visible.

De cette condition inhérente à la nature même du dessin, il résulte que dans la généralité des cas il ne lui est pas possible de figurer à la fois tous les caractères du modèle, ni même, pour tenir compte de la remarque que nous faisons au début, tous ses caractères jugés essentiels. L'artiste commencera donc par choisir pour son image (sans qu'il y ait dans ce choix volonté expresse) le point de vue d'où seront mis en évidence les caractères les plus essentiels (en général la silhouette de l'ensemble du corps); et c'est pour cette raison que les artistes primitifs des milieux les plus variés adoptent spontanément pour leurs dessins d'animaux la vue de profil, pour leurs figures humaines, quoiqu'avec un certain nombre d'exceptions, la vue de face. Cette tendance est si forte que dans des dessins réunissant plusieurs êtres ou personnages, le point de vue choisi pour figurer chacun d'eux n'est pas celui qu'exigerait sa relation avec les autres, mais celui qui conviendrait le mieux pour sa représentation caractéristique s'il était isolé. Il y a là quelque chose d'analogue à la convention suivant laquelle au théâtre, pendant longtemps, deux interlocuteurs, au lieu de se faire face, faisaient tous deux face au public, alignés devant le trou du souffleur.

Mais la ressemblance obtenue par ce procédé n'est que partielle et à mesure que l'artiste deviendra plus exigeant et voudra loger dans son image un plus grand nombre de détails, il se heurtera à cette difficulté inéluctable que, tandis que le modèle peut présenter successivement des aspects divers, alternativement montrer et cacher tel ou tel caractère, les caractères figurés dans le dessin n'y peuvent être que simultanés.

Dès lors, pour la représentation des caractères d'un modèle, le dessinateur est obligé de choisir, qu'il s'en doute ou non, entre ces deux « partis » différents : représenter ce qu'il en voit,

ou représenter ce qu'il en sait ; autrement dit, après avoir choisi le point de vue d'où sont visibles le plus grand nombre des caractères importants, soit ne pas représenter les autres, puisqu'ils ne sont pas visibles de ce point de vue bien qu'ils appartiennent au modèle ; soit les représenter puisqu'ils lui appartiennent, bien qu'ils ne soient pas visibles en même temps que les autres. En définitive il y a deux grandes sortes de ressemblance et par suite deux grandes sortes de réalisme, puisque le réalisme cherche à faire des images ressemblantes : un *réalisme visuel*, qui consiste à figurer dans le dessin les seuls caractères du modèle qu'on en peut apercevoir du point de vue choisi, et un *réalisme intellectuel*, qui consiste à figurer dans le dessin tous les caractères que le modèle possède effectivement, qui « y sont » ; le dessin est, dans le premier cas, une impression visuelle fixée, dans le second, une définition exprimée par des traits au lieu de l'être par des mots.

Une fois posée cette définition des deux grandes sortes de réalisme, on peut établir que le réalisme intellectuel n'a jamais été totalement absent de l'art paléolithique, même à l'époque où le réalisme visuel est arrivé à son apogée et semble même, comme dans certains polychromes d'Altamira, d'impressionniste qu'il est dans son essence, tomber dans la convention et le maniérisme (1).

Nous commencerons par présenter d'une façon aussi systématique que possible les principales manifestations du réalisme visuel. Une première catégorie de figures consistant dans la fixation d'une impression visuelle est celle des tableaux d'ensemble où sont réunis plusieurs êtres différents. Ce pourra être d'abord des groupes d'êtres humains. Il n'en existe pas d'exemples certains dans l'art français ou cantabrique, où les figures humaines même isolées sont extrêmement rares ; pour les rupestres espagnols, nous nous bornerons à citer la femme tenant un enfant par la main, de Minateda (2) et la fameuse scène de Cogul, représentant peut-être une cérémonie rituelle (3).

L'Homme peut encore être associé à des animaux dans des

(1) Il n'y a d'ailleurs peut-être là qu'une apparence ; cf. LUQUET, *Genèse de l'art figuré*, in *Journal de Psychologie*, 1922, p. 827.

(2) BREUIL, Minateda, *op. cit.*, 10<sup>e</sup> série, fig. 33.

(3) *Rép.*, p. 56, n<sup>o</sup> 1.

scènes de chasse. Cette catégorie n'est représentée dans l'art paléolithique français que par un exemple, le fameux « chasseur d'aurochs » de Laugerie-Basse (1), dans lequel il semble bien que l'homme et le Bovidé (en réalité un Bison) soient réunis intentionnellement. Il est très aventuré de considérer comme une scène de pêche la juxtaposition d'un Poisson et de quelques bonshommes très grossiers sur un os de Laugerie-Basse (2). Par contre on ne peut se refuser à reconnaître des scènes de chasse dans un certain nombre d'ensembles de figures des rupestres de l'Espagne orientale (3).

Les groupes certains d'animaux sont également fort rares ; car lorsque plusieurs animaux sont figurés à la file sur un même support, os ou bois de renne, il peut n'y avoir là qu'une répétition rythmique d'un même motif ; il en est de même, à plus forte raison, pour les assemblages d'animaux sur les parois des cavernes, qui peuvent n'être qu'une juxtaposition accidentelle d'œuvres d'auteurs différents et dont la contemporanéité même est plus ou moins douteuse. Il existe toutefois une gravure de loutre saisissant un poisson sur un bois de renne de Laugerie-Basse (4).

Comme représentations de la vie sociale, pour ainsi dire, des animaux, nous pouvons citer deux gravures sur os représentant des bandes de chevaux, l'une ( inédite ) du Souci (orthétien), l'autre du Chaffaud (5). Le tableau, qui rappelle jusqu'à un certain point la perspective égyptienne, est disposé en deux registres superposés dont chacun porte, gravée légèrement, une file de Chevaux ; dans chacune, l'animal de tête

(1) *Rép.*, p. 99, n° 2.

(2) GIROD et MASSÉNAT, Stations de l'âge du Renne, Laugerie-Basse, pl. XIV, 1 ; Altamira, fig. 103, 2. — Le poisson n'est pas reproduit dans *Rép.*, p. 99, n° 5-6.

(3) Valltorta (=H. OBERMAIER et P. WERNERT, Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta, Madrid, 1919) ; Los Caballos (pl. XX en couleurs et XXI, restauration) où la perspective semble rendue par un étagement des plans, d'une façon analogue à des exemples bien connus de l'art égyptien ; Mas d'en Josep (pl. XXVI) (chasses au cerf). — J. CABRÉ, La Val del Charco del Agua Amarga, Madrid, 1915, fig.1 (chasse au sanglier).

(4) *Rép.*, p. 115, n° 4 (dans l'original, d'ailleurs difficile à déchiffrer, le poisson semble être dans la gueule de la loutre).

(5) *Rép.*, p. 53, n° 4. — L'original est perdu.

est détaché, les autres sont en retrait l'un sur l'autre. Une gravure sur os de la Mairie à Teyjat (1) représente d'une façon analogue une longue file de rennes. Dans un ensemble de figures de Font-de-Gaume (2), on peut hésiter à affirmer que l'artiste ait voulu représenter un Lion attaquant une troupe de chevaux, encore que dans la réalité les Chevaux attaqués fassent tête à l'ennemi, cherchant à le mordre et à le fouler sous leurs pattes de devant; mais il semble incontestable que l'assemblage des chevaux forme un groupe voulu, représenté en perspective par étagement des plans. Les corps des chevaux supérieurs sont interrompus à partir de l'endroit où chacun d'eux est masqué par celui du cheval situé sur un plan plus rapproché du spectateur, et le cheval inférieur a quatre pattes de devant, dont deux doivent être celles du cheval figuré au-dessus (c'est-à-dire en arrière) de lui, qui n'a que des pattes de derrière. On trouve également quelques exemples de files d'animaux, mais simplement successifs, dans les rupestres espagnols, notamment la bande de huit bouquetins mâles et femelles de la Vieja (3).

Les artistes paléolithiques ont également représenté d'une façon réaliste, on pourrait dire impressionniste, diverses scènes de ce qu'on pourrait appeler la vie familiale des animaux. Je ne connais pas d'exemple certain de dessins de combats de mâles, analogues à ce que sont, dans un autre milieu, les gravures rupestres néolithiques d'Algérie figurant des combats de *Bubalus antiquus*, dont le plus bel exemple est celui des environs d'Er Richa (annexe d'Aflou) (4). Les deux rennes polychromes affrontés de Font-de-Gaume (5) sont, d'après leurs bois, l'un un mâle et l'autre une femelle, celle-ci accroupie dans l'attitude du renne qui gratte la neige avec la palme de ses andouillers basilaires pour chercher des lichens. Quant à la fameuse gravure sur plaque de schiste de Laugerie-Basse connue sous le nom de « combat de rennes », elle rentre manifestement dans la série suivante.

(1) *Rép.*, p. 183, n° 4. — Cf. *Rev. Ec. Anthrop.*, 1908, p. 212.

(2) *Rép.*, p. 69, n° 2.

(3) *Rép.*, p. 4, n° 1, dans le bas du carton 1 et sous le carton 2.

(4) G. B. M. FLAMAND, *Les pierres écrites... du Nord africain*, Paris, Masson, 1921, pl. VIII.

(5) *Rép.*, p. 79, n° 1.



Celle-ci comprend des couples d'animaux dans lesquels le mâle suit ou flaire la femelle et prélude à l'accouplement. Tels sont pour les Rennes, le « combat de rennes » de Laugerie-Basse (1) et l'ivoire sculpté de Bruniquel (2), que l'abbé Breuil a reconstitué au British Museum en réunissant les deux fragments considérés jusqu'alors comme pièces indépendantes ; pour les bœufs, le couple de *Bos primigenius* gravé sur la cascade stalagmitique de la grotte de la Mairie à Teyjat (gourdanién supérieur) (3) ; pour les chevaux, une peinture noire de Font-de-Gaume (deuxième phase de l'art pariétal), figurant une Jument suivie d'un étalon « qui se dispose à remplir ses fonctions » (4).

La dernière série de ces scènes familiales correspond au thème de la mère accompagnée de son petit ; tels sont pour le Bison une gravure sur os de Brassempouy (Gourdanién inférieur) (5) ; pour le *Bos primigenius*, une gravure sur spatule en bois de renne du Mas d'Azil (6) ; pour le Renne, une gravure de la cascade de la Mairie (7) ; pour la Biche et son faon, une gravure sur pierre des Eyzies (Bout du Monde) (8) et une magnifique gravure sur dalle calcaire de la Madeleine (fouilles Peyrony) (9). Une peinture rouge de la Covatilla del Rabanero (Sierra Morena) présente toute une famille de cerfs, le mâle, la biche et le faon (10) ; mais cette figure pourrait ne plus appartenir au Paléolithique. Peut-être faudrait-il interpréter de même le groupe de cerfs (et non rennes) du bâton de Lortet (11), à cause des pattes de derrière qui subsistent en avant de la biche.

Si nous passons des groupes aux figures d'animaux isolés, on pourrait en citer un grand nombre dont l'attitude ou le mou-

(1) *Rép.*, p. 105, n<sup>os</sup> 6-7.

(2) *Rép.*, p. 37, n<sup>o</sup> 7.

(3) *Congrès intern. d'Anthr. et d'Archéol. préhist.*, Genève, 1912, p. 502, fig. 3.

(4) BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XVIII (1907), p. 25; *Rép.*, p. 73, n<sup>os</sup> 7-8.

(5) *Rép.*, p. 29, n<sup>o</sup> 7.

(6) *Rép.*, p. 151, n<sup>o</sup> 5.

(7) *Congrès de Genève*, p. 508, fig. 8.

(8) *Rép.*, p. 65, n<sup>o</sup> 4.

(9) Musée de Saint-Germain. (Inédite à ma connaissance dans les publications scientifiques ; a été publiée en carte postale).

(10) *L'Anthropol.*, t. XXIV (1913), p. 8., fig. 7.

(11) *Rép.*, p. 125, n<sup>o</sup> 1 ; restitution, *ibid.*, n<sup>o</sup> 2.

vement est rendu avec une vérité dénotant une observation attentive de la nature, ce qui n'a rien de surprenant chez des chasseurs. Nous passerons rapidement sur ces spécimens, qui sont bien connus, en nous bornant à citer, outre les polychromes d'Altamira, le Renne broutant de Thayngen, le renne courant de Saint-Marcel (Indre), le renne de la Colombière ; nous y ajouterons seulement, comme moins souvent signalé, le phoque gravé sur une baguette en os de l'abri Mège à Teyjat (Gourdanien supérieur).

Une attitude assez fréquemment donnée aux animaux, tantôt avec un rendu très habile et anatomiquement exact, tantôt avec une grande maladresse d'exécution, analogue à celle que présentent les membres des bonshommes de nos enfants, est celle des pattes de devant ou de derrière repliées sous le corps, qu'il s'agisse d'animaux blessés, ou couchés, ou se levant de leur gîte. Tels sont les Rennes de Solutré (1), l'animal blessé gravé sur galet du Mas d'Azil (2), le Renne blessé sur galet de Gourdan (3), la Biche (?) à pattes de derrière repliées sur bois de renne de Laugerie-Basse (4) et la Biche (?) couchée sur rondelle en os perforée de même provenance (5), un des isards gravés sur un caillou de Bruniquel (6). Dans la série des rupestres espagnols, l'Isard ou Chamois couché de Tortosilla (7), et le cerf se levant de son gîte de Calapata (8).

Un autre thème plus particulier est celui des herbivores et en particulier des Ruminants tirant la langue, fréquent dans les cavernes françaises et cantabriques (9). Tels sont à Altamira le Bison gravé (10), le Bœuf noir à droite des animaux enchevêtrés (11), le Bison brun mugissant (12), le Bison femelle (13), la

(1) *Rép.*, p. 178, nos 1 et 3.

(2) *Rép.*, p. 155, n° 6.

(3) *Rép.*, p. 87, n° 5.

(4) *Rép.*, p. 106, n° 2.

(5) *Rép.*, p. 106, n° 6.

(6) *Rép.*, p. 39, n° 1.

(7) *Rép.*, p. 189, n° 6.

(8) *Rép.*, p. 41, n° 4.

(9) *L'Anthropol.*, t. XXIII (1912), p. 540.

(10) *Rép.*, p. 12, n° 4.

(11) *Rép.*, p. 11, n° 5.

(12) *Rép.*, p. 14, n° 4.

(13) *Rép.*, p. 11, n° 4.

grande Biche polychrome (1). Dans la série des rupestres espagnols, le même détail se retrouve dans le grand Cerf de la Vieja (2) et dans le petit Cervidé en haut de la partie gauche du second abri de los Toricos (3).

Un autre détail réaliste figuré dans certaines images paléolithiques est la figuration de l'haleine. Elle se trouve notamment dans la gravure d'une protomé de Renne (?) sur un « bâton de commandement » de Laugerie-Basse (4), et dans le Cheval gravé pariétal de Marsoulas (5). Celui-ci a bien l'attitude d'un Cheval soufflant après avoir flairé un objet à terre, mais l'haleine sort de la bouche alors que, si je ne me trompe, dans la réalité elle sort des naseaux. Peut-être faudrait-il considérer encore comme figurant l'haleine la sorte de petit bouquet de traits placés dans la gueule ouverte de la tête d'Ours gravée sur bois de Cervidé de Massat (6), mais d'autres interprétations sont également possibles : Lartet, en publiant cette pièce (7), rapporte ce détail à l'extrémité pointue qui, avec la ligne gravée correspondant à la commissure d'un bec et le rond placé plus loin qui serait un œil, ferait une tête d'oiseau. Ce détail pourrait encore s'interpréter comme l'empenne d'une flèche pénétrant dans la gueule de l'Ours.

Un autre cas de notation réaliste de l'attitude est celui d'animaux de profil dont la tête n'est pas dans le prolongement du corps. Dans certains cas, la tête est représentée de face, comme dans le *Bos primigenius* gravé sur pierre de Bruniquel (8), ou dans deux gravures plus ou moins stylisées de Gourdan (magdaléniens final), l'une de Cervidé ou Capridé sur un bâton en bois de renne qui porte plusieurs autres dessins (9), l'autre de bouquetin « chargeant » sur un gros ciseau

(1) *Rép.*, p. 16, n° 1.

(2) *Rép.*, p. 3, n° 2 (au centre).

(3) Ce détail, signalé dans *L'Anthropol.*, t. XXII (1911), première ligne de la p. 646, n'est pas visible dans la reproduction donnée par *Rép.*, p. 2, n° 6.

(4) *Rép.*, p. 107, n° 1 (où l'haleine n'est pas reproduite).

(5) *Rép.*, p. 145, n° 4.

(6) *Rép.*, p. 158, n° 7.

(7) *Annales des sc. natur., Zoologie*, 1861, p. 253.

(8) *Rép.*, p. 34, n° 4.

(9) *Rép.*, p. 88, n° 10.

cylindrique (1). Nous passerons rapidement sur les spécimens de cette catégorie, car ils peuvent être portés à aussi bon droit au compte soit du réalisme visuel, puisqu'en fait les animaux se présentent à l'occasion dans cette attitude, soit du réalisme intellectuel. Il serait en effet possible que les figures de ce genre fussent inspirées par le corollaire du réalisme intellectuel que j'appelle changement de point de vue, la vue de face étant celle qui met en évidence le plus grand nombre de détails de la tête, de même que la vue de profil est celle qui manifeste le plus grand nombre de détails du corps.

Mais cette incertitude que présente l'interprétation des animaux à tête de face n'existe plus pour d'autres animaux dont la tête est tournée en arrière. Ici, en effet, on ne saurait invoquer le réalisme intellectuel, car la tête retournée étant de profil comme la tête normale, ne manifeste pas, comme la tête de face, un plus grand nombre de détails, mais seulement les détails d'un seul côté (en particulier un seul œil). La seule explication possible de l'attitude donnée par l'artiste à sa figure semble donc être qu'il a voulu rendre une attitude observée sur l'animal vivant. Comme exemples de cette catégorie, on peut citer de Laugerie-Basse le ruminant (Renne?) gravé sur palme de renne (gourdancien) (British Museum) (2), le Cervidé au galop gravé sur l'autre face du bâton à trou que nous avons cité plus haut à propos de la figuration de l'haleine (3), le renne gravé sur plaque calcaire (4); de la Madeleine, une tête de cheval sculptée sur un ciseau lorthétien (5); de Lortet, le cerf mâle du groupe du fameux bâton aux saumons (6); dans l'art pariétal, l'« agnus Dei », équidé retournant la tête de Pair-non-Pair (7), le Bison polychrome d'Altamira (8) et une biche rouge à contour pointillé de Covalanas (9); dans les peintures rupestres espagnoles, un petit bouquetin mâle à cornes très

(1) BREUIL, Les subdivisions du paléolithique supérieur, in *Congrès de Genève*, 1912, fig. 37, n° 3.

(2) *Rép.*, p. 103, n° 3.

(3) *Rép.*, p. 107, n° 2.

(4) *Rép.*, p. 105, n° 8.

(5) La Pasiéga, fig. 25.

(6) *Rép.*, p. 125, n° 1.

(7) *Rép.*, p. 163, n° 10.

(8) *Rép.*, p. 13, n° 3.

(9) *Rép.*, p. 61, n° 6.

sinueuses, très incomplet pour le corps et les pattes, de la Vieja (1), un bouquetin de Minateda (2), un cerf et une biche du grand abri del Civil (3).

Pour terminer, la manifestation la plus nette du réalisme visuel est le raccourci. Ici, en effet, l'artiste choisit parmi les divers aspects possibles du modèle non celui qui permet le plus facilement de le reconnaître, mais au contraire celui d'où il présente l'aspect le plus insolite : c'est, pourrait-on dire, la substitution de l'impressionnisme à la caractéristique.

Certaines figures, comme le cheval gravé sur fragment d'omoplate de Laugerie-Basse (4) ou des têtes de bison de Hornos de la Peña et de Marsoulas ont peut-être voulu être faites de trois-quarts (5); mais cette apparence pourrait aussi bien s'expliquer par une exécution maladroite. Mais il semble qu'on doive rapporter à une intention de perspective un bouquetin de la Vieja (6), qui serait en profil fuyant vu de devant. On pourrait considérer au contraire comme figurés en profil fuyant vus de derrière deux animaux cornus gravés sur os (7).

Serait également vu de dos le bouquetin gravé sur fragment de baguette de Laugerie-Basse (8) : le corps globuleux se prolonge par un cou aminci couronné d'une tête munie de cornes et d'oreilles; sous le corps s'aperçoivent deux pattes repliées comme chez un animal couché. Un autre animal vu d'un point de vue insolite est le bison gravé sur le bâton déjà cité de Gourdan (9), qui semble figuré à vol d'oiseau. Un avant-train de cerf vu à vol d'oiseau est figuré en relief sur un gros ciseau

(1) *Rép.*, p. 4, n° 1 (entre les bois du Cerf en bas à droite dans le carton 1).

(2) Minateda, *op. cit.*, p. 13, fig. 16 (5<sup>e</sup> série) (dernier animal en bas à droite).

(3) Valltorta, *op. cit.*, nos 4 (fig. 22) et 12 (pl. VI).

(4) *Rép.*, p. 100, n° 4.

(5) *L'Anthropol.*, t. XVIII (1907), p. 27.

(6) *Rép.*, p. 5, n° 1 (au-dessus d'un Bœuf et en-dessous de la lettre A du carton 3).

(7) *Rép.*, p. 128, n° 3 et p. 154, n° 3, qui attribue le premier à Lortet, le second au Mas d'Azil; Breuil (*Congrès de Monaco*, t. I, p. 398, légende de la figure 3 pour les nos 1 et 3) les attribue tous deux à Gourdan.

(8) *Rép.*, p. 110, n° 11.

(9) *Rép.*, p. 88, n° 10.

en bois de renne du Mas d'Azil (magdalénien final) (1). Enfin l'Elan gravé sur bois de renne de Gourdan (2) est incontestablement représenté de face pour le corps comme pour la tête.

\*  
\* \*

Les exemples que nous venons de passer en revue établissent que le réalisme visuel tient sans conteste dans l'art figuré de l'âge du Renne une place prépondérante. Mais la conception diamétralement opposée de la ressemblance, le réalisme intellectuel, y est aussi représenté à un degré notable.

Un premier caractère des dessins d'animaux permet de reconnaître si leur auteur concevait le réalisme sous la forme visuelle ou sous la forme intellectuelle : c'est le mode de représentation des appendices pairs du corps (membres) et de la tête (cornes et oreilles). Le réalisme visuel exige que ceux du second plan soient, comme dans la réalité, plus ou moins masqués par ceux du premier plan ; le réalisme intellectuel réclame au contraire que chaque paire en montre deux nettement distincts. Cette exigence reçoit satisfaction par deux procédés qui consistent, l'un, à faire subir à chaque paire d'appendices une sorte de torsion à 90° selon un axe vertical et à la représenter comme si elle était vue de face ; l'autre à reculer l'organe du second plan et à le dessiner en arrière de l'autre le long de l'axe longitudinal du corps. Nous allons examiner l'application de ces deux procédés à la représentation d'abord des oreilles et des cornes, puis des pattes.

Pour qu'il soit possible de tirer du mode de représentation des oreilles une conclusion en faveur du réalisme intellectuel, il faut qu'elles soient figurées d'une façon nettement différente de celle dont elles se présentent à l'œil et destinée à les détacher l'une de l'autre, à en accentuer la dualité. Or, par suite de la mobilité de ces organes dans l'être vivant, ils peuvent prendre effectivement des positions qui répondent aux exigences du réalisme intellectuel, de telle sorte que la façon dont ils sont représentés ne permet pas de les rapporter à l'une plutôt qu'à l'autre des deux sortes de réalisme. Mais si les oreilles sont mobiles, leur insertion dans la tête reste fixe, et dans la vue

(1) BREUIL, Paléol. supér., fig. 37, n° 1.

(2) *Rép.*, p. 86, n°s 4 et 6.

de profil l'insertion de celle du second plan est masquée pour le réalisme visuel par l'insertion de celle du premier plan et en outre, lorsqu'il s'agit d'animaux cornus, par les cornes situées entre les deux oreilles. Par suite, on devra porter au compte du réalisme intellectuel les dessins de têtes cornues ou non où les oreilles seront figurées parallèlement l'une derrière l'autre par recul et ceux de têtes cornues où les insertions des deux oreilles seront visibles de part et d'autre des cornes. Je citerai comme exemples du premier cas les deux Cerfs rouges du second rocher de Calapata (1), un Bouquetin de Cogul (2); de Minateda, un avant-train de Vache sans cornes (3) et trois équidés (4); comme exemples du second cas, deux bœufs de la Vieja (5), un Bouquetin (6) et deux Bœufs (7) de Minateda.

Les cornes, à la différence des oreilles, sont des organes rigides et par suite leur disposition dans les dessins permet de reconnaître si elles sont figurées en profil correspondant au réalisme visuel, celle du second plan étant plus ou moins masquée par celle du premier, ou soit de face, soit de profil avec recul conformément au réalisme intellectuel. Je crois toutefois nécessaire de faire une réserve au sujet des cornes des Bovidés. A en juger du moins par leurs représentants actuellement vivants, elles diffèrent d'un individu à l'autre par leur forme générale et leurs incurvations, par leur implantation et par leur direction; il en résulte que lorsqu'elles sont très divergentes, elles peuvent présenter à un observateur qui les regarde de profil, et surtout de positions passant plus ou moins au 3/4 un aspect qui se rapproche souvent dans une large mesure de celui qu'elles offriraient de face. Je l'ai moi-même observé maintes fois sur les bœufs des embauches de la Nièvre et je puis citer

(1) *Rép.*, p. 41, nos 4 et 5.

(2) *Rép.*, p. 56, n° 3 (tout en haut à droite).

(3) Minateda, *op. cit.*, 8<sup>e</sup> série, fig. 29 (extrémité droite de la deuxième ligne).

(4) *Ibid.*, 3<sup>e</sup> série, fig. 9 (au milieu de la ligne du bas); 11<sup>e</sup> série, fig. 38 (aux deux bouts de la ligne du haut).

(5) *Rép.*, p. 5, n° 1 (au milieu du bas). « Les oreilles y sont figurées à la base de chaque corne et du côté externe » (BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXVIII (1917), p. 541).

(6) Minateda, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> série, fig. 9 (au milieu de la ligne du haut).

(7) *Ibid.*, 8<sup>e</sup> série, fig. 29 (en bas au milieu); 10<sup>e</sup> série, fig. 35 (en bas à droite).

comme exemple concordant le bœuf central d'un paysage du Niari d'après une photographie (1). Il se pourrait donc que les bœufs de profil à cornes en apparence de face fussent plus conformes au réalisme visuel qu'on ne croirait à première vue. Néanmoins, dans l'ensemble, c'est probablement par tendance au réalisme intellectuel que les cornes sont figurées comme de face dans le Bison bien connu de la Grèze (2), dans un Bison gravé de Gargas (3), dans des Bovidés tracés avec le doigt sur l'argile à la Clotilde de Santa Isabel (Aurignacien ancien) (4), dans les Bœufs des deux abris des Toricos d'Albarracín (5), dans cinq Bœufs de la Vieja (6), dans trois Bœufs de Cogul (7), dont les deux du haut semblent avoir les cornes en arrêt.

Le scrupule que nous éprouvions pour interpréter les cornes des bovidés n'est plus de mise pour d'autres Ruminants, en particulier les Bouquetins et les Chamois. Les cornes sont figurées de face dans une petite protome de bouquetin jaune de la Pileta (8), dans un Bouquetin des plus anciennes fresques de la Vieja (9) et dans ceux de la série la plus ancienne (brun foncé) des Cabras pintadas de la vallée des Batuecas (10). L'abbé Breuil cite comme analogues « certaines images fort anciennes du Portel » (11), que je ne connais pas. Je considérerais comme un Chamois à cornes de face un animal de Minateda (12), où la corne incomplète du devant serait celle du premier plan, et où dans l'autre corne, la direction du crochet terminal vers l'avant et non vers l'arrière, contrairement à la réalité, résul-

(1) *A travers le monde*, année 1899, p. 3.

(2) *Rép.*, p. 90, n° 3.

(3) *Rép.*, p. 81, n° 4.

(4) *Rép.*, p. 175, nos 6-8.

(5) *Rép.*, p. 2, nos 3-6. — Cf. *L'Anthropol.*, t. XXII (1911), pp. 644-645.

(6) *Rép.*, p. 4 (un en dessus et deux en dessous du carton 1) et p. 5, n° 1 (au milieu du bas).

(7) *Rép.*, p. 56, n° 3.

(8) La Pileta, pl. X, n° 27 (où elle est par erreur colorée en rouge).

(9) *Rép.*, p. 6, n° 1 (dans le bas, sous les pattes de derrière du Cerf de gauche).

(10) BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXIX (1918-1919), pp. 4-5, fig. 2-4. — Deux de ces bouquetins sont reproduits dans *Rép.*, p. 26, n° 1 (à gauche).

(11) BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXIII (1912), p. 536; cf. La Pileta, p. 57.

(12) Minateda, *op. cit.*, 11<sup>e</sup> série, fig. 37 (en bas à droite).



terait de la torsion infligée par l'artiste à cette corne du second plan pour la ramener à l'aspect de face.

Quant au procédé de la représentation des cornes de profil par déplacement ou recul, qui relève du réalisme intellectuel aussi bien pour les bovidés que pour les capridés et les antilopidés, on le rencontre dans deux bisons tracés avec le doigt sur argile à Gargas (aurignacien ancien) (1), dans un Isard de la Pasiéga (2); sans parler des Bouquetins des séries les plus récentes (rouge vif, blanc et noir) des Cabras pintadas aux Batuecas, qui sont probablement déjà azilio-tardenoisienues (3), ce mode de représentation est bien net dans un Cerf des plus anciennes figures du Charco del Agua Amarga (4), dans la Chèvre et les Bouquetins noirs du second abri de Calapata (5), dans des Bouquetins de Minateda (6), et sur la même roche, dans les bois d'un Elan (7) et d'un Cerf (8).

Enfin, tout spécialement intéressants parmi les cornes sont les bois des cervidés, notamment des cerfs mâles adultes, où le dessinateur doit tenir compte, non seulement de leur tige, mais aussi des branches, spécialement des deux andouillers basilaires, recourbés en forme de crochet. La plupart des figures qu'en fournit l'art rupestre espagnol paléolithique peuvent se résumer dans cette formule générale : chacun des bois, pris individuellement, est figuré de profil, avec les andouillers dirigés en avant; mais la position divergente des deux bois l'un par rapport à l'autre, semblable à celle que présenteraient des tiges dépourvues d'andouillers vues de face, relève sans équivoque possible du réalisme intellectuel.

Ce genre de représentation des bois de cerfs, que j'appelle

(1) *Rép.*, p. 81, n° 3.

(2) *Rép.*, p. 164, n° 3.

(3) BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXIX (1918-1919), p. 6, fig. 5-6.

(4) J. CABRÉ, Val del Charco, *op. cit.*, fig. 3.

(5) *Rép.*, p. 41, n°s 6-8 (reproduction assez incomplète, surtout pour le n° 8).

(6) Minateda, *op. cit.*, 9° série, fig. 31 (en haut à gauche); 11° série, fig. 37 (en haut au milieu).

(7) *Ibid.*, 8° série, fig. 30 (en bas à gauche) (les bois pourraient être plus anciens et remonter à la 2° série).

(8) *Ibid.*, 5° série, fig. 18 (en haut à gauche).

type de Calapata (1) du nom de la localité qui en a fourni les spécimens les plus anciennement publiés et d'ailleurs les plus remarquables, se retrouve dans la plupart des dix Cerfs de la Pasiëga (2), à Calapata (3), à Cogul (4), à la Vieja (5), à la Visera (6), à Minateda (7), aux Lavaderos de Tello (8), à la Cueva

(1) J'oppose à ce type de Calapata celui des Millares, d'après deux fragments céramiques de cette localité néolithique (LUQUET, *Art néolithique*, etc., in *Bulletin hispanique*, t. XVI (1914), p. 2, fig. 2 et 3). Les bois y sont figurés de face ou plus exactement selon le procédé que j'appelle rabattement, avec les andouillers placés en dehors pour chaque bois. Des cerfs de ce type se trouvent dans les rupestres espagnols à Velez Blanco (Los Letreros et El Gabal) (*ibid.*, fig. 18 et 19), où ils sont encore assez naturalistes, et à la Visera (grand abri) (*L'Anthropol.*, t. XXVI, (1915), p. 319, fig. 2, entre les bonshommes en haut vers le milieu, en avant d'un Bœuf), dans une figure tout à fait schématique appartenant aux peintures les plus récentes de cette roche, sans doute azilienne ou néolithique (les deux lignes horizontales au-dessous des bois doivent représenter la bouche ouverte plutôt que les oreilles). Les bois du type des Millares se retrouvent dans d'autres milieux fort variés dans le temps et dans l'espace, ce qui, soit dit en passant, montre combien il faut être réservé pour expliquer par une influence réelle des ressemblances qui peuvent n'avoir d'autre raison que la similitude de mentalité des artistes. DÉCHELETTE (*Chronol. préhist. de la pén. ibér.*, in *Rev. archéol.*, 1908, II, p. 225), a rapproché les cerfs des Millares des images zoomorphiques schématiques des poteries et fusaïoles d'Hisarlik, sans d'ailleurs apercevoir l'analogie des bois dans les deux cas, car il semble, d'après son texte, avoir pris ceux des Millares pour « une sorte de palme ». Des cerfs à bois du même type se retrouvent encore dans une gravure assez naturaliste (avec ligne de vie figurée par transparence) des pétroglyphes tracés sur les faces horizontales des couches du rocher à la carrière de Pipestone (Minnesota), qui semblent attribuables aux Ojibwa (MALLERY, in *10<sup>o</sup> Report of the Bureau of amer. Ethnol.*, 1888-1889, fig. 50) et dans le décor incisé d'une urne funéraire hallstattienne du musée archéologique de Breslau, provenant du cimetière de Lahse (cercle de Wohlau, Silésie) (*Globus*, t. LXXII (1897, II), p. 294, fig. 1-5).

(2) La Pasiëga, pl. VI (= *Rép.*, p. 164, n<sup>o</sup> 2), VIII, XIII (en bas à gauche), XV.

(3) *Rép.*, p. 41, n<sup>os</sup> 2-5.

(4) *Rép.*, p. 56, n<sup>o</sup> 4.

(5) *Rép.*, p. 3, n<sup>o</sup> 2 (carton 1); p. 4 (dans le carton 1, à gauche); p. 5, n<sup>o</sup> 1 (à droite en haut et en bas); p. 6, n<sup>o</sup> 1.

(6) *L'Anthropol.*, t. XXVI (1915), p. 315, fig. 1.

(7) Minateda, *op. cit.*, 1<sup>re</sup> série, fig. 4 (en bas à gauche); 2<sup>e</sup> série, fig. 6; 4<sup>e</sup> série, fig. 11; 5<sup>e</sup> série, fig. 18 (à gauche, deuxième rangée du haut); 6<sup>e</sup> série, fig. 22; 7<sup>e</sup> série, fig. 26; 8<sup>e</sup> série, fig. 28; 10<sup>e</sup> série, fig. 34.

(8) *L'Anthropol.*, t. XXVI (1915), p. 335, fig. 8.

Chiquita (1), au Valltorta (2), au Charco del Agua Amarga (3). Des Daims ont les bois figurés d'une façon analogue à la Cueva del Queso (4) et à Minateda (5). Un exemple au moins de bois de cerfs de ce type se retrouve à l'époque néolithique dans la chasse au Cerf schématique de Cogul (6). Le Cerf vivant n'ayant d'andouillers qu'à l'un des bois, on ne saurait déterminer de quel point de vue ceux-ci sont représentés : l'artiste pourrait leur avoir appliqué le procédé du recul qu'il a employé également pour les pattes du même animal. Mais aucun doute n'est possible pour le Cerf tué (les pattes en l'air) : ses bois divergents ont les andouillers dirigés dans le même sens, comme les Cerfs naturalistes paléolithiques. Si l'on remarque que sur la même paroi rocheuse se trouve un peu plus bas, dans un ensemble de figures naturalistes, un cerf à bois du même type, il est permis de se demander si la vue de cette figure paléolithique n'aurait pas été l'un des facteurs déterminants de la forme que l'artiste néolithique a donnée aux bois du cerf dessiné par lui.

Ce type de bois de Cervidés semble particulier à l'Espagne. Comme exemple analogue de provenance française, je ne connais qu'une des ramures isolées de cerfs (plutôt que rennes) peinte en rouge sur paroi de la grotte de Portel : l'autre, en noir, encadrée par les deux oreilles de face, n'ayant d'andouillers qu'à un bois, n'autorise aucune conclusion ferme (7). En tout cas, ces ramures isolées ne présentent pas, en ce qui concerne la nature du réalisme, le même intérêt que les figures où elles sont attribuées à un animal entier représenté de profil.

Une autre application du mélange de points de vue, corollaire du réalisme intellectuel, se rencontre dans les figures paléolithiques. Elle consiste, pour mettre en évidence les doigts

(1) *Ibid.*, fig. 9.

(2) Valltorta, *op. cit.*; los Caballos, n<sup>os</sup> 27 (pl. XX et XXI) et 45 (pl. XXII); Mas d'en Josep (pl. XXVI), deux cerfs dont l'un a les andouillers basillaires en arrière de chacune des tiges.

(3) J. CABRÉ, la Val del Charco, *op. cit.*, plusieurs spécimens, notamment fig. 4 et 5.

(4) *Rép.*, p. 6, n<sup>o</sup> 3 (en bas à droite).

(5) Minateda, *op. cit.*, 8<sup>e</sup> série, fig. 30 (en bas à droite).

(6) *Rép.*, p. 56, n<sup>o</sup> 2.

(7) *Rép.*, p. 172, n<sup>os</sup> 4 et 5.

dans des jambes de profil, à figurer les pieds comme s'ils étaient vus en plan ou à vol d'oiseau. Ce procédé est appliqué à des figures humaines à Altamira (1), à Hornos (2), à Minateda (3), à los Caballos (4); à des carnassiers : la *Felis spelaea* de Bruniquel (5); un renard (?) à gueule ouverte et un canidé (?) de Minateda (6); un carnassier à gueule ouverte du grand abri de la Visera (peut-être aziléo-tardenoisien ou néolithique) (7); un des Ours gravés sur la cascade de Teyjat (8); un ours de la Colombière (9), dont les griffes du membre antérieur sont multipliées comme si l'artiste ne s'était pas soucié de leur nombre exact; un rhinocéros de la Colombière (10) présente également les trois doigts de chaque pied; à des oiseaux de Minateda (11).

Il ne faudrait d'ailleurs pas exagérer l'importance de ce caractère comme critère du réalisme intellectuel, et les exemples où il se rencontre sont de valeur démonstrative inégale. En effet, si l'on ne voit généralement pas à vol d'oiseau les pieds d'un homme ou d'un animal, il est encore plus rare qu'on les aperçoive rigoureusement de profil : on les voit d'ordinaire de hauteur d'homme, c'est-à-dire que le rayon visuel forme avec leur surface un angle aigu d'ouverture variable selon qu'on est

(1) *Rép.*, p. 7, nos 1 et 5.

(2) *Rép.*, p. 91, n° 1.

(3) Minateda, 6<sup>e</sup> série, fig. 20 (plusieurs bonshommes); 7<sup>e</sup> série, fig. 24 (plusieurs bonshommes, notamment une femme en bas à droite); 10<sup>e</sup> série, fig. 33 (femme tenant un enfant par la main); 12<sup>e</sup> série, fig. 39 (2<sup>e</sup> à gauche) (sorte d'hermaphrodite, avec sein et phallus, sans tête, à pieds tridactyles; ses mains sont également tridactyles, comme dans d'autres exemples de Minateda et d'ailleurs).

(4) Valltorta, *op. cit.*; l'un des pieds du bonhomme n° 21 (fig. 38).

(5) *Rép.*, p. 40, n° 1.

(6) Minateda, 11<sup>e</sup> série, fig. 38 (en bas au milieu); 12<sup>e</sup> série, fig. 41 (en avant des pattes du cheval de gauche).

(7) *L'Anthropol.*, t. XXVI (1915), p. 319, fig. 2 (à gauche, vers le bas).

(8) *Rép.*, p. 181, n° 8.

(9) MAYET et PISSOT, Abri de la Colombière, *Annales de l'Université de Lyon*, nouv. série, I, 39 (1915); galet 7 b, fig. 61 et pl. XXII, n° 2.

(10) *Ibid.*, galet 7 a, fig. 56 et pl. XXII, n° 1.

(11) Minateda, 1<sup>re</sup> série, fig. 3 (en bas vers le milieu) (échassier à une seule patte à trois doigts); 8<sup>e</sup> série, fig. 30 (au milieu de la ligne du haut) (grue).

plus ou moins éloigné et qui, au contact, se confond pratiquement avec un angle droit, autrement dit avec la vue à vol d'oiseau. Les dessinateurs ont donc pu dans la réalité voir des hommes (pour des animaux non domestiqués, c'est plus difficile) dont les pieds offraient à leurs yeux un aspect sensiblement analogue à celui qui dans leurs images semble produit par le réalisme intellectuel.

Mais le dessin des pieds de ruminants et de suidés ne prête pas à la même ambiguïté et une certaine façon de les traiter décèle sans contestation possible le réalisme intellectuel. Leur sabot se distingue de celui des équidés par la fente qui le divise en deux onglons et leur a valu le nom de bisulques; en outre, ils ont au-dessus et en arrière du sabot deux ergots, tandis que les équidés n'en ont qu'un. Ces différents éléments du pied ne peuvent pas être vus à la fois: de profil, l'onglon et l'ergot du premier plan masquent leurs correspondants du second plan; la séparation des deux onglons ne peut être vue que de devant, celle des deux ergots que de derrière; enfin, si l'on peut, en regardant l'animal de trois-quarts par devant, apercevoir la séparation des deux onglons du pied du premier plan, on ne peut pas la voir au pied du second plan. On devra donc considérer comme inspirés par le réalisme intellectuel les dessins qui, bien que le corps et les pattes soient de profil, figureront dans le pied des éléments invisibles de ce point de vue.

Ceci se produit pour les sabots bisulques dans une foule d'exemples, où la séparation des deux onglons est marquée comme si le pied était vu de face et avait subi par rapport à la patte qu'il termine une torsion à 90° selon leur axe vertical. Nous relèverons dans l'art mobilier un *Bos primigenius* (?) et un cervidé de la Colombière (1), un isard de Bruniquel (2), un Renne blessé (?) de Gourdan (3), le Renne de la « femme au renne » et un Bouquetin (?) aux pattes postérieures repliées de Laugerie-Basse (4), le Renne courant de Saint-Marcel (5), la

(1) La Colombière, *op. cit.*, galet 1 a, fig. 43 et pl. XX, n° 1; galet 6 a, fig. 54 et pl. XXI, n° 5.

(2) *Rép.*, p. 39, n° 1.

(3) *Rép.*, p. 87, n° 5.

(4) *Rép.*, p. 98, n° 1 et p. 106, n° 2.

(5) *Rép.*, p. 174, n° 3.

patte de derrière d'un Bison gravée à côté d'une tête de biche sur une omoplate de la couche inférieure d'Altamira (1). L'art pariétal de France et de la région cantabrique en présente des exemples en foule à la Mouthe (2), aux Combarelles (3), à Font-de-Gaume (4), à Niaux (5), à Altamira (6), à Castillo (7), à Hornos de la Peña (8), à Pindal (9).

Le même caractère se retrouve dans nombre de peintures rupestres paléolithiques du reste de l'Espagne: à Cogul (province de Lerida) (10); à Calapata (Bas Aragon) (11); aux Toricos d'Albar-

(1) *Rép.*, p. 17, n° 3.

(2) *Rép.*, p. 159, n° 5 (Bison).

(3) *Rép.*, p. 60, nos 2 (Bison gravé), 5 (Bison) et 6 (Renne gravé).

(4) *Rép.*, p. 71, nos 2 (Bison dans lequel est inscrit un Mammouth) et 5 (Cervidé inscrit dans un Bison); p. 72, n° 4 (Renne aurignacien); 74, nos 2 (deux Bisons polychromes enchevêtrés), 4 (Bison noir modelé), 5 et 6 (Bisons polychromes); p. 75, nos 2 (Bison noir modelé), 3 et 4 (Bisons polychromes); p. 76, nos 1, 2, 3 (Bisons polychromes) et 5 (Bison rouge); p. 77, nos 1 (Bœuf rouge et noir) et 2 (Bison polychrome); p. 78, nos 1 (Bœuf noir plat) et 6 (Renne rouge et noir); p. 79, nos 1 et 4 et p. 80, n° 1 (Rennes polychromes).

(5) *Rép.*, p. 161, nos 4, 5 et 7 (Bisons noirs); p. 162, nos 6 (Cerf noir) et 7 (Bouquetin noir). — *C. R. Acad. Inscr.*, 1907, p. 221, fig. 3 (Bouquetin noir) (manque dans *Rép.*).

(6) *Rép.*, p. 8, n° 5 (Bovidé enchevêtré dans un sanglier); p. 11, nos 4 (Bison femelle), 5 (contour du commencement d'un cerf polychrome et taureaux enchevêtrés) et 6 (grand Bison et petit bovidé noir); p. 12, nos 1 (Bison galopant, polychrome primitif et Bison mugissant, polychrome évolué) et 2 (Bison polychrome sans tête); p. 13, nos 1, 2 (Bisons ramassés), 3 (Bison couché retournant la tête) et 4 (Bison femelle ramassé); p. 14, nos 1, 2, 3 (Bisons arrêtés), 4 (Bison arrêté mugissant) et 5 (Bison noir); p. 15, nos 2 (Bison noir) et 6 (Bison au galop polychrome); p. 16, nos 1 (grande Biche polychrome), 2 (Biche brune et Bovidés rouges enchevêtrés) et 6 (Cerf gravé); p. 19, nos 1 et 2 (sangliers).

(7) *Rép.*, p. 42, n° 6 (Bison polychrome ramassé, très semblable à ceux d'Altamira); p. 45, n° 8 (Bison gravé); p. 46, n° 4 et p. 48, n° 5 (Bœufs gravés).

(8) *Rép.*, p. 94, n° 2 (Cerf).

(9) *Rép.*, p. 165, n° 5 (Bison blessé gravé et peint en rouge); p. 166, nos 1 (Bison gravé et polychrome) et 3 (Bison noir et brun); p. 167, n° 1 (cerf noir).

(10) *Rép.*, p. 56, nos 3 (dans le haut, à gauche, animal chargeant un bonhomme; à droite, le bouquetin au-dessus du bœuf) et 4 (en bas à droite, Bison faisant face à un Élan).

(11) *Rép.*, p. 41, nos 4 (Cerf) et 9 (Bœuf).

racin (Teruel) (1); à la Pizarra des Batuecas (Salamanque) (2); sur les abris del Bosque (3) et les roches de Minateda (Albacete) (4); à la Visera (Murcie) (5); à la Cueva chiquita de los

(1) Dans le premier abri, les Bœufs (*Rép.*, p. 2, nos 3 et 4) ont les deux sabots des pieds généralement distincts et comme vus de face; dans le second abri, pour les petits animaux, sur huit pieds visibles, trois ont les sabots distincts et vus de face comme dans le premier abri; les trois grands Taureaux, un peu plus récents que ces petits animaux, car ils les oblèrent, ont les pieds de profil ne laissant pas distinguer les sabots (BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXII (1911), pp. 644-646).

(2) *L'Anthropol.*, t. XXIX (1918-1919), p. 10, fig. 9 (un Bouquetin (n° 1) et un Bœuf (celui du bas du n° 4).

(3) A la Vieja, « les pieds de tous les Bœufs, lorsqu'ils sont déchiffrables, sont figurés avec les sabots vus de face et bien distincts » (BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXIII (1912), p. 541). Cela est particulièrement net dans le Bœuf reproduit dans *Rép.*, p. 4, au-dessus du danseur emplumé du haut du carton 1. La même remarque s'applique également aux Cerfs; à la plupart de ceux de *Rép.*, p. 3, carton 1; à un Cerf rouge pâle regardant à droite (*Rép.*, p. 4, dans le carton 1, à gauche); et cette particularité semble, d'après la figure de BREUIL (*L'Anthropol.*, t. XXIII (1912), p. 537, fig. 3, à gauche; ce détail n'est pas visible dans *Rép.*) avoir déjà existé dans une figure antérieure dont on aperçoit encore deux pieds (les deux extrêmes) sous la réfection; à un cerf rouge pâle regardant à gauche (*Rép.*, p. 5, n° 1, en bas à droite); à la patte d'un Cerf (?) rouge qui dépasse à l'aisselle des pattes antérieures du Bœuf refait en Cerf (*Rép.*, p. 5, n° 1, en bas au milieu); à un Cerf brun rouge (*Rép.*, p. 6, n° 1, dans le carton A à gauche). Un animal (*L'Anthropol.*, t. XXIII (1912), p. 548, fig. 8 a; ce détail n'est pas visible dans *Rép.*, p. 4, tout à fait à gauche) a les pieds bisulques; il me semble par suite arbitraire de l'interpréter comme un Canidé et *a fortiori* comme un chien domestiqué; ce serait plutôt un jeune Cervidé sans bois. Il en est de même au Queso pour un Bouquetin brun et l'animal rouge sans tête au-dessous (*Rép.*, p. 6, n° 2) et pour un Daim (*Rép.*, p. 6, n° 3, à droite).

(4) Minateda, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> série, fig. 6 (Cerf); 4<sup>e</sup> série, fig. 11 (Cerf) et 12 (Bovidé?); 5<sup>e</sup> série, fig. 16 (Bouquetin tournant la tête) et 18 (Bouquetin et deux arrière-trains); 6<sup>e</sup> série, fig. 22 (Cerfs) et 23 (Bouquetin et Bovidé); 7<sup>e</sup> série, fig. 25 (Bouquetin) et 26 (plusieurs cerfs et un bovidé sans tête); 8<sup>e</sup> série, fig. 28 (deux cerfs, en bas à gauche), 29 (un Bouquetin en haut à gauche et un avant-train de Vache sans cornes au milieu à droite) et 30 (un Isard et un Daim à droite); 9<sup>e</sup> série, fig. 31 (Bouquetin, Élan et Saïga) et 32 (un Cerf et deux Bœufs); 10<sup>e</sup> série, fig. 34 (plusieurs Cerfs et un Bœuf), fig. 35 (un Bœuf en bas à droite); 11<sup>e</sup> série, fig. 37 (un Bouquetin) et 38 (deux animaux peu déterminables à droite et à gauche du bas).

(5) Dans le petit abri (*L'Anthropol.*, t. XXVI (1915), p. 315, fig 1), malgré l'échelle extrêmement réduite de la reproduction (1/15), ce

Trenta (1) et aux Lavadores de Tello (Almeria) (2); dans une Biche magdalénienne gravée sur paroi de la grotte d'Ardales (Malaga) (3).

Bien que les artistes paléolithiques se soient montrés beaucoup moins soucieux de représenter les deux ergots des bisulques que leurs deux onglons, quelques dessins témoignent cependant du désir d'en montrer la dualité. Le procédé généralement employé n'est qu'une variante de celui que nous avons déjà signalé pour les cornes, oreilles et pattes sous le nom de recul, avec cette différence que les jambes sur lesquelles s'insèrent les ergots étant verticales, tandis que la tête sur laquelle s'insèrent les cornes et oreilles et le ventre sur lequel s'insèrent les pattes sont horizontaux, le recul se manifeste ici par un déplacement non en longueur, mais en hauteur, les deux ergots étant figurés comme s'ils s'attachaient sur la jambe l'un au-dessus de l'autre. Ceci se remarque dans un Bison polychrome de Font-de-Gaume (4), dans divers polychromes d'Altamira (5), dans cinq *Bos primigenius* de la Vieja (6), dans un arrière-train de Bovidé du petit abri de la Visera (7). Minateda ne fournit pas d'exemples analogues pour les Bovidés; mais ce procédé a dû leur être appliqué, car il a été transféré à deux Équidés (8) par une analogie injustifiée qui serait inexplicable autrement.

Un Bison mugissant polychrome d'Altamira (9) présente caractère est visible dans l'avant-train de Bovidé en bas à gauche, dans un autre avant-train tourné en sens inverse un peu à droite et plus haut, dans le Cerf complet du milieu et aux pattes de devant du Capridé peint au-dessous, dans les deux trains de derrière opposés du haut à gauche. Il en est de même pour la presque totalité des Bovidés du grand abri (*Ibid.*, p. 319, fig. 2).

(1) *Ibid.*, p. 333, fig. 9 (à droite, Cerf regardant à gauche).

(2) *Ibid.*, p. 333, fig. 8 (à gauche, Cerf regardant à droite). — Par suite d'une erreur, les attributions de ces deux figures sont interverties dans les légendes de *L'Anthropol.*

(3) BREUIL, *L'Anthropol.*, t. XXXI (1921), p. 248, fig. 7.

(4) *Rép.*, p. 76, n° 2 (où ce détail n'est pas visible).

(5) La grande Biche (*Rép.*, p. 16, n° 1) (ce détail n'y est pas visible), le Bison femelle (*Rép.*, p. 11, n° 4), le Bison au galop (*Rép.*, p. 15, n° 6).

(6) *Rép.*, p. 4 (un au-dessus et deux au-dessous du carton 1), et p. 5, n° 1 (les deux du bas).

(7) *L'Anthropol.*, t. XXVI (1915), p. 315, fig. 1 (à gauche tout en haut).

(8) Minateda, 10<sup>e</sup> série, fig. 35, n° 1 et 2.

(9) *Rép.*, p. 12, n° 1 (où ce détail n'est pas visible).



un procédé encore plus compliqué pour faire ressortir à la fois les deux onglons et les deux ergots. Le sabot est tordu de 90° vers l'arrière pour montrer les deux onglons et le paturon de 90° vers l'avant pour montrer les deux ergots, de telle sorte que ceux-ci sont ramenés à la partie antérieure de la jambe, au-dessus des deux onglons, comme s'ils leur étaient superposés dans un même plan.

Les exemples que nous venons de passer en revue nous semblent établir d'une manière incontestable que la représentation graphique d'un objet quelconque et en particulier d'un animal présente un aspect différent selon qu'elle est inspirée par le réalisme visuel ou par le réalisme intellectuel, et que ce dernier tient une place importante dans l'art figuré paléolithique. Mais il est un cas encore plus net où le dessinateur est obligé de choisir entre les deux sortes de réalisme. C'est celui où l'objet représenté possède des éléments qui, bien que réels, ne sont jamais visibles dans les circonstances normales, par exemple les organes internes d'un être vivant. Ces éléments étant invisibles, le réalisme visuel ne les représentera pas ; il y aura *opacité* du contenant dans le dessin comme dans le modèle. Mais comme ils sont réels, font partie de l'essence du modèle, le réalisme intellectuel tiendra à les figurer dans le dessin comme si le contenant les laissait apercevoir par *transparence* ou en vertu d'une sorte de radioscopie. Ainsi opacité et transparence seront respectivement des symptômes du réalisme visuel et du réalisme intellectuel.

Un exemple certain de transparence pour la figuration des organes internes est fourni par le poisson (truite ?) à contour découpé dans une lame d'os de Gourdan, qui montre sur une de ses faces la représentation schématisée du tube digestif et de l'estomac (1). Je ne suis pas très sûr qu'il faille attribuer à la même série le pleuronecte (*Solea* sp. ?) à contour découpé dans un fragment osseux de la grotte des Bœufs à Lespugue. « Un trait gravé au burin partant de l'ouïe, suit l'axe de la pièce jusqu'à la petite nageoire caudale. De ce trait central, dix rainures secondaires, parallèles, obliques et symétriquement dis-

(1) PIETTE, l'Art pend. l'âge du renne, pl. X, n° 3. — *Rép.*, p. 128, n° 4, ne reproduit que l'autre face de cet objet et l'attribue par erreur à Lortet.

posées se dirigent d'avant en arrière vers les contours extérieurs du poisson et figurent les arêtes du squelette, » (1). On aurait donc ici la représentation par transparence de la colonne vertébrale ; mais il pourrait tout aussi bien s'agir de lignes qui, dans la réalité, s'aperçoivent à la surface de la peau. Il est à remarquer qu'ici la partie considérée comme vue par transparence est figurée sur les deux faces de l'objet, tandis que dans la pièce de Gourdan, elle ne l'est que sur l'une des faces. Dans les autres figures paléolithiques de poissons (2), les traits contenus à l'intérieur du contour s'expliquent, contrairement à l'opinion de M. de Saint-Périer (3), comme des détails de la peau, notamment la ligne latérale.

Je considère comme un autre exemple du même procédé l'Éléphant aurignacien peint en rouge à Pindal (4), en interprétant comme le cœur vu par transparence la tache rouge que l'on interprète généralement comme une oreille. L'interprétation que je propose n'est certes qu'une conjecture, mais elle me semble hautement probable. Elle s'imposerait si l'on était sûr que l'animal est un mammouth, le mammouth ayant des oreilles très petites, généralement négligées par les artistes paléolithiques (5). Mais même à considérer cet Éléphant comme analogue aux espèces actuelles à oreilles très développées, ce que l'on ne fait justement que par une pétition de principe, en interprétant comme une oreille la tache en question, celle-ci me semble placée trop en arrière et trop bas pour une oreille. Enfin, on s'expliquerait difficilement la présence de ce détail représenté non seulement par un simple contour, mais par une surface entièrement teintée, alors que l'artiste n'a indiqué aucun des autres éléments de la tête, ni l'œil, ni même les défenses, qui devaient avoir autrement d'importance pour un artiste chasseur.

(1) R. DE SAINT-PÉRIER, *Bull. soc. préhist. Fr.*, t. IX (1912), pp. 498 sq. et pl. en face de la p. 512 ; *Bull. et mém. Soc. anthropol. de Paris*, 1913, p. 47.

(2) *Rép.*, p. 116, n° 4 (Laugerie-Basse), p. 125, n° 1 (Lortet), p. 144, n° 6 (La Madeleine), p. 163, n° 2 (Niaux).

(3) *Bull. soc. préhist. Fr.*, t. IX (1912), p. 514.

(4) *Rép.*, p. 165, n° 1.

(5) BOULE, Morphologie du Mammouth (*Institut fr. d'Anthropol.*), in *L'Anthropol.*, t. XXII (1911), p. 28.

La représentation des organes internes d'un être vivant n'est pas le seul cas où l'artiste soit obligé de prendre parti (consciemment ou non) entre l'opacité et la transparence; un autre cas est fourni par la représentation d'un objet dont une partie a pénétré dans un autre, comme une arme (1) dans le corps d'un animal ou d'un homme dans des scènes de chasse ou de guerre. L'extrémité qui a pénétré dans le corps est inexistante pour le réalisme visuel, mais existe pour le réalisme intellectuel. Par suite, la façon dont sont représentées ces flèches permettra de déterminer quelle conception du réalisme se faisait l'artiste dans tel cas donné (2).

Il faut d'abord signaler, pour les écarter, les cas, qui sont malheureusement les plus nombreux, où la représentation ne permet pas de déterminer si l'artiste obéissait au réalisme visuel ou au réalisme intellectuel. Un premier cas est celui des figures peintes dans lesquelles l'extrémité de la flèche pénètre dans une partie colorée, de sorte que, sa couleur se confondant avec celle de la région où elle pénètre, il est impossible de discerner si la partie pénétrante est figurée (transparence) ou non (opacité). On en peut citer des exemples de la Vieja (3) et el Queso (4) à Alpera, de Minateda (5), des

(1) Nous appellerons toutes ces armes des flèches, qu'elles soient ou non empennées, car peu nous importe ici : la seule extrémité qui nous intéresse est l'extrémité pénétrante.

(2) Un cas analogue de pénétration partielle d'un corps étranger dans un objet opaque est fourni par la *synousia*. Sans insister sur ce sujet délicat, je puis dire que les représentations de ce motif, telles qu'on les rencontre dans l'art pariétal actuel, c'est-à-dire dans les dessins tracés sur les murs de nos rues, fourniraient matière à un développement semblable jusque dans le détail à celui qui est ici consacré aux armes dans l'art paléolithique.

(3) *L'Anthropol.*, t. XXIII (1912), pp. 529 sq. : deux Bouquetins percés d'une flèche dans le dos (fig. 3, dans la file du bas); homme accroupi percé de deux flèches dans le dos et la fesse (fig. 10, au centre de la rangée du haut); Cerf avec flèche au bas du poitrail (fig. 13).

(4) *Ibid.*, Bouquetin (?) avec flèche dans le poitrail (fig. 9). — Les reproductions des figures d'Alpera données dans *Rép.* (pp. 3-6) sont à trop petite échelle pour que les détails intéressants soient discernables.

(5) *L'Anthropol.*, t. XXX (1920), pp. 1 sq. : animal à flèche dans la tête (3<sup>e</sup> série, fig. 16, n<sup>o</sup> 2 de la rangée du haut); deux hommes, l'un avec deux flèches dans la fesse, l'autre avec une flèche à la base du cou

rives du Valltorta (1), du Charco del Agua Amarga (2).

En ce qui concerne maintenant les dessins au trait (peints ou gravés), on ne peut rien conclure non plus de ceux où l'arme est figurée par une simple ligne droite superposée entièrement ou partiellement au corps. En effet, d'abord il est souvent très difficile de s'assurer si ces lignes figurent réellement des flèches, ou si ce ne sont pas simplement soit des lignes accidentellement superposées au dessin, soit des lignes appartenant au dessin, mais sans intention de représenter des flèches. En outre, l'absence de renflement ou de barbelure à l'extrémité de la flèche dessinée est susceptible de deux interprétations : il peut s'agir soit d'une arme dont la partie pénétrante est simplement pointue, sans renflement notable ni barbelure, et dont par suite le dessin ne permet pas de discerner si cette extrémité a pénétré ou non dans le corps, soit d'une arme lancéolée ou barbelée dont l'extrémité n'est pas figurée dans le dessin, qui correspond en ce cas à l'opacité ou réalisme visuel. Comme exemples de ces cas ambigus et dont on ne saurait faire état, je citerai les biches gravées sur os du Chaffaud (3), où la « flèche » à l'aisselle de la patte antérieure pourrait n'être qu'un trait sans signification ou figurer une saillie musculaire ; le renne gravé sur fragment de côte de Bœuf de Cognac (4), pour le trait pénétrant dans le haut de la cuisse, le Taureau gravé sur os des Eyzies (5), pour le trait allant du bord du fragment à l'aisselle, le Bouquetin gravé sur le sol à Niaux (6).

On pourrait songer à porter au compte de l'opacité, et par suite du réalisme visuel les figures où des flèches arrivant de

(6<sup>e</sup> série, fig. 21, en bas à droite et en bas à gauche) ; bouquetin avec flèche dans le poitrail (8<sup>e</sup> série, fig. 29, 2<sup>e</sup> dessin du haut à gauche) ; félin avec flèche pénétrant dans le défaut de l'épaule (8<sup>e</sup> série, fig. 30, n<sup>o</sup> 1).

(1) Valltorta, *op. cit.* ; los Caballos, plusieurs Cerfs (pl. XX, en couleurs) et XXI (restauration) ; Cueva Saltadora, un guerrier (fig. 51) ; Mas d'en Josep ; Cerf avec flèche dans le ventre (pl. XXVI).

(2) J. CABRÉ, la Val del Charco, *op. cit.*, flèche dans le ventre du Sanglier fig. 1 ; pl. II, flèche dans le dos de la Chèvre au centre, en arrière du Cerf au trait.

(3) *Rép.*, p. 53, n<sup>o</sup> 5.

(4) *Rép.*, p. 61, n<sup>o</sup> 1.

(5) *Rép.*, p. 66, n<sup>o</sup> 1.

(6) *Rép.*, p. 162, n<sup>o</sup> 9.

l'extérieur dans le corps se terminent sans barbelures à leur point de contact avec le contour du corps, comme dans diverses gravures mobilières de la Colombière (1), un Bouquetin noir de Niaux avec une flèche dans le poitrail (2), un Cheval gravé de Pindal avec une flèche peinte en rouge dans le poitrail (3), un Bœuf de la Vieja (4) ou à Minateda, un Cerf avec trois flèches dans le poitrail (5) et un homme avec deux flèches dans la fesse (6). En effet, dans les figures de ce genre, il semblerait à première vue que la flèche a pénétré dans le corps, puisqu'elle y adhère, et que, son extrémité n'étant pas figurée, il y a par suite opacité du corps par rapport à cette extrémité. Malheureusement cette interprétation ne s'impose pas, car au moins dans un exemple, celui d'un Bovidé gravé sur le sol à Niaux (7), une flèche à double barbelure incontestable est figurée de même juste au contact avec le poitrail, c'est-à-dire à l'instant précis où elle atteint l'animal, et les flèches non barbelées dont nous venons de parler pourraient avoir la même signification.

Par contre, il semble bien difficile de ne pas porter au compte de la transparence, et par suite du réalisme intellectuel, les figures d'animaux où des flèches barbelées sont représentées sur le corps, c'est-à-dire à l'intérieur de son contour, par exemple, dans l'art mobilier, les chevaux gravés sur bois de renne de Bruniquel (Montastruc) (Magdalénien supérieur) (8) et le Bovidé gravé sur ciseau du Mas d'Azil (Magdalénien supérieur) (9); dans l'art pariétal, divers animaux noirs de Niaux (10),

(1) La Colombière, *op. cit.* : Avant-train de Renne sur fémur de Mammoth avec une sagaie dans le dos (fig. 92 et pl. XX, n° 5 et XXIV, n° 2); Cerf sur galet (4 a) avec une flèche dans le ventre et une dans le menton (fig. 47 et pl. XXI, n° 1); Rhinocéros sur galet (7 a) avec quatre flèches dans le ventre (fig. 56 et pl. XXII, n° 1).

(2) *Rép.*, p. 162, n° 4.

(3) *Rép.*, p. 165, n° 3.

(4) *Rép.*, p. 5, n° 1, en bas, sous le carton 3.

(5) Minateda, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> série, fig. 6.

(6) *Ibid.*, 6<sup>e</sup> série, fig. 20 (deuxième homme du bas à gauche).

(7) *Rép.*, p. 161, n° 2.

(8) BREUIL, Paléo. sup., *op. cit.*, fig. 37, n° 7 (British Museum).

(9) *Ibid.*, fig. 37, n° 5.

(10) Cheval noir : *L'Anthropol.*, t. XIX (1908), p. 26, fig. 9 (la flèche dans le bas du flanc est atténuée dans la reproduction de *Rép.*, p. 160, n° 3); Bisons noirs : *L'Anthropol.*, *ibid.*, p. 33, fig. 16 (non reproduite dans *Rép.*);

un Cheval rouge de Castillo (1), un Bison gravé et peint en rouge de Pindal (2). On pourrait en effet supposer que la pointe n'a pas encore pénétré dans le corps, comme dans le cas précédent, ou encore à la rigueur que les flèches sont représentées volant parallèlement à l'animal sans l'atteindre ; mais le simple énoncé de ces interprétations me semble faire ressortir ce qu'elles ont de forcé, la dernière surtout, comme explication générale. L'interprétation la plus vraisemblable est que la flèche a pénétré dans le corps et que cependant sa pointe est figurée par transparence. Au reste, un cas absolument décisif est fourni par le Bison gravé sur le sol de Niaux (3), où les pointes de flèches sont figurées contre des blessures et par suite ont incontestablement pénétré dans le corps. Dans une autre figure également gravée sur le sol à Niaux, le Bovidé déjà signalé ci-dessus pour la flèche au contact du corps (4), la première des trois blessures qu'il porte est de même surmontée d'une pointe de flèche.

Dans d'autres images, l'animal est environné de flèches dirigées contre lui, mais sans l'avoir encore atteint ; tel est, par exemple, le poisson gravé sur bois de renne de Fontarnaud (5). Ces figures rentrent dans la formule générale énoncée par Barnes et Levinstein pour la représentation d'actions, de scènes changeantes, autrement dit encore d' « histoires », à propos du dessin enfantin, et d'après laquelle le dessinateur représente la « préparation » de préférence à la « catastrophe » (6). Cette formule, exacte au point de vue purement graphique, c'est-à-dire pour ce qui se voit dans le dessin, me semble insuffisante au point de vue psychologique, c'est-à-dire en ce qui concerne les raisons qui ont incliné l'artiste à prendre ou à choisir ce parti : c'est que la représentation de la « préparation » permet de figurer des éléments qui ne sont plus visibles

*L'Anthropol.*, *ibid.*, p. 19, fig. 4 (la flèche est omise dans *Rép.*, p. 161, n° 25) ; *Rép.*, p. 161, n° 6 et 7.

(1) *Rép.*, p. 45, n° 2.

(2) *Rép.*, p. 165, n° 5.

(3) *Rép.*, p. 161, n° 3.

(4) *Rép.*, p. 161, n° 2.

(5) *Rép.*, p. 81, n° 2. (La légende : Poisson mordant à l'hameçon, est un faux-sens, si l'on prend l'expression à la lettre).

(6) BARNES, A Study on Children's drawing, *Pedagogical Seminary*, t. II (1902), p. 461. — LEVINSTEIN, *Kinderzeichnungen*, Leipzig, 1905, p. 40.

au moment de la « catastrophe ». Le cas des flèches, barbelées ou non, touchant du dehors le corps des animaux ne serait peut-être qu'une sorte de passage à la limite du thème des animaux environnés de flèches et n'en différerait qu'en ce qu'elles sont figurées, non pas simplement au cours de leur vol dans la direction de l'animal, mais au moment précis où elles l'atteignent. Dans un cas comme dans l'autre, l'artiste aurait trouvé, peut-être sans le chercher, un mode de représentation privilégié qui parvient à concilier le réalisme visuel et le réalisme intellectuel, opposés en principe : il y a à la fois réalisme visuel, puisque l'œil pourrait avoir de la scène et que la photographie instantanée pourrait enregistrer une image semblable au dessin, et réalisme intellectuel, puisque la flèche est représentée dans son intégralité. Nous retrouvons là quelque chose de comparable aux dessins signalés plus haut des animaux de profil à tête de face, dont l'attitude se présente dans la nature et en même temps manifeste à la fois le maximum de détails tant de la tête que du corps.

Il n'est peut-être pas abusif de pousser encore plus loin. Dans la presque totalité des cas, l'animal visé par des flèches comme le Poisson de Fontarnaud est également atteint par d'autres flèches ou figuré avec des blessures : ceci se rencontre notamment dans plusieurs figures déjà citées, le bovidé gravé sur ciseau du Mas d'Azil (1), le Bison gravé et peint en rouge de Pindal (2) et le Cheval gravé sur paroi de la même grotte (3) ; ce dernier semble avoir à la fois des flèches dirigées contre son ventre entre les pattes, une flèche non barbelée au contact avec le poitrail et une flèche barbelée sur le corps au défaut de l'épaule. Le sanglier du grand abri del Civil a une flèche pénétrant dans la queue et une autre en dehors, dirigée contre sa croupe (4). Peut-être faudrait-il ranger dans la même catégorie les inscriptions pictographiques (?) de Niaux où des armes sont juxtaposées à des bisons figurés avec des blessures (5).

Or, le dessin non seulement des enfants, mais aussi de pro-

(1) BREUIL, Paléol. sup., *op. cit.*, fig. 37, n° 5.

(2) *Rép.*, p. 165, n° 5.

(3) *Rép.*, p. 165, n° 3.

(4) Valltorta, *op. cit.*, pl. VI et VII (n° 14).

(5) *Rép.*, p. 163, n° 3 et 4 (dans ce dernier, la reproduction a omis la blessure au défaut de l'épaule).

fessionnels appartenant à des phases relativement primitives dans l'art d'époques et de régions diverses, recourt, pour la représentation des actions dramatiques, des « histoires », à un procédé qui consiste, sur le fond commun des éléments de la scène qui ne changent pas et font en quelque sorte office de décor, à figurer plusieurs fois les éléments changeants, chacune des représentations de ces éléments correspondant à un moment différent de leur changement (1). Il est dès lors permis de se demander si, dans les dessins paléolithiques, les flèches qui volent vers l'animal et celles qui l'ont atteint ne seraient pas, dans la pensée de l'artiste, les mêmes flèches considérées à des moments successifs. Nous aurions là un nouvel exemple de conciliation du réalisme visuel et du réalisme intellectuel, non plus seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Dans la réalité, un animal, surtout attaqué par plusieurs chasseurs, peut être déjà blessé par des flèches pendant que d'autres volent vers lui ; et les figures de ce genre représentent en un sens une scène vue. Mais d'autre part, comme, selon la profonde remarque de Zénon d'Elée, la flèche qui vole est immobile dans chacune de ses positions, la représentation de ces diverses positions est un moyen de rendre, en les juxtaposant dans un dessin unique, les moments successifs du vol de la flèche. Nous avons relevé divers exemples de conciliation du réalisme visuel et du réalisme intellectuel dans l'art paléolithique, et en particulier celui dont nous venons de parler est assez compliqué. Mais les magdaléniens n'étaient certainement plus des artistes novices ; ils avaient donc probablement, sinon conçu sous forme abstraite, du moins senti d'une façon plus ou moins vague l'antagonisme que nous analysons au début entre les deux sortes de réalisme. L'existence de ce sentiment chez les dessinateurs de l'Age du Renne est d'autant plus vraisemblable que nous pouvons la constater chez nos enfants, dès l'âge d'environ six ans, où elle détermine un abandon graduel du réalisme intellectuel pour le réalisme visuel (2). Dès lors, il est permis de se demander si les divers cas de conciliation des deux sortes de réalisme que nous avons relevés sont un simple effet du hasard ou si cette conciliation n'aurait pas été plutôt, sinon cherchée, du moins préférée intentionnellement par les artistes paléolithiques.

(1) LUQUET, Les dessins d'un enfant, § 104, pp. 205 sq.

(2) LUQUET, Les dessins d'un enfant, § 105, pp. 209 sq. — LUQUET, Les bonhommes têtards, in *Journal de Psychologie*, 1920, pp. 707 sq.



Nous devons signaler ces possibilités, à cause de leur intérêt psychologique ; mais nous ne nous faisons pas d'illusion sur ce que nos déductions conservent forcément de conjectural, et nous avons hâte de reprendre contact avec le terrain solide des faits. Ceux-ci nous semblent établir d'une façon incontestable l'emploi du procédé de la transparence à l'âge du Renne.

Pour résumer les résultats de cette étude, il nous semble que le réalisme se manifeste dans l'art paléolithique de deux façons non seulement différentes, mais opposées. Le réalisme visuel y est prépondérant ; mais le réalisme intellectuel y est également représenté dans une large mesure tant par la figuration d'éléments invisibles du point de vue choisi, quoiqu'ils puissent être aperçus d'un point de vue différent, que par la figuration d'éléments toujours invisibles (transparence). Cette coexistence du réalisme intellectuel avec le réalisme visuel subsiste jusque dans le magdalénien, qui est à la fois l'apogée artistique du paléolithique et son terme chronologique. Par suite, si l'époque magdalénienne est fort éloignée dans le temps de l'enfance de l'art, l'esthétique que révèlent les œuvres figurées de cette période est encore, à un degré notable, une esthétique d'enfants.