

MÉMOIRES ORIGINAUX

L'ART ET LA MAGIE

A PROPOS DES PEINTURES ET DES GRAVURES DE L'ÂGE DU RENNE⁽¹⁾

PAR

SALOMON REINACH

Nous connaissons aujourd'hui, dans le Périgord et dans la région des Pyrénées, huit cavernes dont les parois sont décorées de gravures ou de peintures. Ces monuments de l'art préhistorique viennent s'ajouter aux gravures sur pierre, sur os et sur corne, aux reliefs et aux figures en ronde-bosse que l'on a découverts, pendant la seconde moitié du xix^e siècle, dans les cavernes habitées de l'âge du Renne, en particulier dans le Périgord et dans la région des Pyrénées, qui ont aussi fourni les spécimens de gravures et de peintures sur rochers.

Il n'existe point de catalogue complet de ces diverses manifestations de l'art et le recueil qui doit en révéler les plus importantes, composé à grands frais par M. Piette, n'a pas encore été livré au public. On peut estimer à cent cinquante au moins le nombre des gravures et sculptures recueillies dans les cavernes et offrant des motifs reconnaissables, empruntés surtout au monde animal. Pour en rendre l'étude plus accessible, j'ai fait développer,

(1) J'ai indiqué en quelques lignes les idées essentielles de ce mémoire dans un article de la *Chronique des arts*, publié le 7 février 1903 et réimprimé dans la *Revue archéologique* de mars-avril, p. 290. Au mois de mai, dans une séance de l'Académie des Inscriptions, M. le docteur Capitan a parlé de totémisme et de magie à propos des peintures des cavernes; mais il l'a fait en se référant à mon article, dont je lui avais donné connaissance et dont j'ai développé, séance tenante, les conclusions. Certains comptes-rendus de cette séance (par exemple dans le *Petit Temps* du 20 mai) ont résumé les choses de telle façon qu'on pourrait me soupçonner d'exprimer ici des idées qui appartiennent à M. Capitan, ce qu'il regretterait sans doute encore plus que moi. La présente note a pour objet d'éviter tout malentendu à cet égard.

au Musée de Saint-Germain, toutes les gravures dont cet établissement possède des originaux ou des moulages, à l'exception de celles de la collection de M. Piette; les développements, très habilement exécutés par M. Champion, ont été rangés et classés dans trois grands cadres qui sont exposés dans la première salle du Musée. Cette collection d'images offre le plus grand intérêt; c'est maintenant seulement qu'on peut apprécier à leur valeur et comparer entre elles bien des représentations gravées sur le pourtour d'os longs ou sur des « bâtons de commandement ». A mesure que l'on publiera les scènes gravées ou peintes sur les parois des cavernes, je me propose d'en placer des reproductions photographiques dans d'autres cadres qui seront fixés aux murs de la même salle.

Grandes et petites images appartiennent à la même civilisation et à la même époque; c'est ce que prouve la présence, dans l'une et l'autre série, d'animaux caractéristiques de la seconde phase des temps quaternaires, tels que le Mammouth, le Renne et le Bison européen. D'ailleurs, entre les dessins des parois et ceux des objets mobiliers, il existe de telles analogies et un air de famille si accusé qu'un archéologue, même étranger à la paléontologie, n'hésiterait pas à les classer dans le même groupe, ou dans deux groupes contemporains et apparentés.

En dressant, pour mon usage personnel, une liste, nécessairement fort incomplète, des monuments connus de l'art quaternaire, j'ai constaté d'abord — ce qu'on avait observé depuis longtemps — que les motifs empruntés au monde animal sont de beaucoup les plus nombreux; puis — ce qui paraît nouveau — que les animaux représentés sont, à titre exclusif, ceux dont se nourrit un peuple de chasseurs et de pêcheurs. Ces animaux-là étaient *désirables*, tandis que les autres ne l'étaient point; ils étaient *undesirable*, suivant un mot anglais dont nous n'avons pas l'équivalent. Les *undesirable animals* comprenaient les grands Félines, tels que le Lion et le Tigre, la Hyène, le Chacal, le Loup, les diverses variétés de Serpents, etc. Je ne connais pas une seule représentation de ces animaux, car la prétendue *Felis spelaea* de Bruniquel est probablement un Bovidé mal dessiné (1) et les *Serpents* de la Madelaine (2) et de Montgaudier (3) sont d'énormes Anguilles. Ainsi l'on peut dire, d'une manière générale,

(1) Voir la bonne gravure publiée par M. Cartailhac dans *L'Anthropologie*, 1903, p. 145. La croupe est bien celle d'un Bovidé.

(2) S. Reinach, *Alluvions et Cavernes*, fig. 90, p. 228.

(3) *Ibid.*, fig. 135, p. 266.

que les chasseurs de l'époque du Renne se sont abstenus de figurer les animaux carnassiers, voisins redoutables et qui n'étaient guère comestibles; il est pourtant certain qu'ils les connaissaient, qu'ils les redoutaient et qu'ils avaient l'occasion de les voir, morts ou vivants.

Dans le groupe d'images qui nous occupent, les oiseaux semblent aussi faire défaut; du moins n'en ai-je pas vu d'exemple certain. Il y a là un fait que je signale, mais dont je n'entrevois pas l'explication. En revanche, l'absence de l'Hippopotame et du Rhinocéros n'est pas surprenante, car le premier de ces animaux était sans doute déjà éteint en France et le second paraît avoir été plutôt rare.

Si, sur deux cents figures d'animaux environ, gravées, sculptées ou peintes, on ne compte pas un seul Carnassier, cela ne peut être un simple effet du hasard. De cette constatation découle une conséquence importante: à savoir que les troglodytes, en dessinant, en peignant ou en sculptant, n'ont pas seulement cherché à occuper leurs loisirs ou à fixer leurs souvenirs visuels pour faire admirer leur adresse de leurs compagnons. Le choix sévère qui a présidé à leur activité d'artistes implique, pour cette activité elle-même, des causes moins banales que celles alléguées jusqu'à présent. Ils savaient ce qu'ils faisaient et pourquoi ils le faisaient; ce n'étaient pas des rêveurs et des oisifs, gravant ou peignant n'importe quelle silhouette familière suivant leur inspiration du moment.

L'ethnographie nous a depuis longtemps renseignés sur les goûts artistiques de certains peuples contemporains, vivant à l'état sauvage ou barbare. La gravure et la sculpture sur os fleurissent parmi les Hyperboréens, en particulier chez les Esquimaux, qui, en revanche, ignorent la peinture sur paroi; la gravure sur paroi est répandue en Afrique, notamment dans la région saharienne et chez les Boschimans, qui exécutent aussi des peintures sur les rochers; les Australiens peignent beaucoup sur pierre et sur bois, mais ignorent la sculpture et la gravure (1). A la différence des sauvages de nos jours, les troglodytes du sud-ouest de la France paraissent avoir été à la fois peintres et sculpteurs, ou du moins les tribus qui comptaient des peintres et des sculpteurs ont vécu à la même époque dans la même région. Mais le seul espoir que nous ayons de savoir *pourquoi* les troglodytes ont peint et sculpté, c'est de poser la même question aux primitifs actuels dont la condition nous est révélée par l'ethnographie.

(1) Voir E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. franç., p. 124 et suiv.

La question, d'ailleurs, a souvent été posée, sans amener de réponses intéressantes. Les primitifs actuels, quelque primitifs qu'ils paraissent, ont derrière eux un long développement; ils ont reçu de leurs ancêtres des traditions qu'ils observent et des habitudes auxquelles ils se conforment sans les comprendre. Lors donc qu'un sauvage répond qu'il sculpte ou qu'il peint pour s'amuser, ou parce que ses ancêtres l'ont fait, ou qu'il déclare n'en pouvoir donner de motif, cela prouve seulement que son activité artistique s'exerce à l'état de survivance ou de jeu. Mais il suffit que quelques sauvages fassent des réponses plus précises pour que nous donnions à ces dernières la préférence, à la condition qu'elles s'accordent avec certaines idées d'ordre général qui sont communes à tout l'ensemble de l'humanité.

De ces idées, une des plus répandues est celle-ci : l'image d'un être ou d'un objet donne une *prise* sur cet objet ou sur cet être; l'auteur ou le possesseur d'une image peut *influencer* ce qu'elle représente. Il s'agit, bien entendu, d'une *prise* ou d'une *influence* d'ordre magique, relevant d'une croyance extrêmement ancienne, antérieure aux religions et aux théogonies, mais si profondément enracinée dans l'esprit humain qu'elle s'est maintenue à côté des religions, souvent malgré elles, et paraît même devoir leur survivre.

Une des conséquences de cette idée, que le semblable donne prise sur le semblable, inspire aux hommes la crainte d'être représentés en effigie, crainte très répandue et dont certaines religions ont tenu compte en interdisant de peindre ou de sculpter la figure humaine. L'opération magique de l'*envoûtement*, si fréquente encore au moyen âge et consistant à briser ou à transpercer une image pour nuire à l'original ou le faire périr, n'est qu'un exemple entre cent des effets de cette croyance, qu'il existe un réseau de liens invisibles entre les choses ou les êtres et leurs effigies (1).

Si la crainte d'être représentés, très commune parmi les primitifs, a entravé le progrès de l'art, le désir d'influencer ou d'attirer les choses ou les êtres a contribué efficacement à ce progrès. Cela n'est pas seulement vrai pour l'art plastique. On connaît de nombreux exemples de représentations pantomimiques ou dramatiques dont l'objet est de provoquer, de susciter des mouvements ou des

(1) Voir les exemples réunis par Hirn, *Origins of art*, p. 287 et la bibliographie qu'il cite. La coutume d'exécuter les criminels absents en effigie existait encore au moyen âge en Périgord (Tarde, *Études pénales*, p. 241).

phénomènes semblables, dans le monde des objets inanimés ou animés. Rappelons seulement les pratiques usitées chez tant de peuples pour obtenir la pluie en versant de l'eau sur le sol, pour déchaîner l'orage en imitant le bruit du tonnerre, etc. Les Australiens ont un grand nombre de danses mimiques dites danses d'animaux, dont la plus connue est celle du Kangourou; les danseurs imitent, avec une habileté singulière, les mouvements de cet animal (1). C'est, disent les uns, parce que l'instinct d'imitation est très développé chez les primitifs; c'est, prétendent les autres, parce qu'il s'agit d'initier ainsi les novices à la connaissance des mœurs d'un animal dont la chasse est une nécessité essentielle pour l'Australien. Aucune de ces explications n'est acceptable; le but de la danse du Kangourou, comme on l'a déjà reconnu, est de conférer aux danseurs un pouvoir magique sur le gibier dont ils imitent les mouvements (2). Le pouvoir que ces hommes prétendent devoir à l'image mimée, d'autres l'attendent de l'effigie sculptée ou peinte: ainsi, chez les Golds de la Sibérie orientale, des poissons sculptés sont employés à titre de « charmes » pour attirer les poissons (3).

Des faits très intéressants, dans l'ordre d'idées qui nous occupe, ont été constatés par d'excellents observateurs, MM. Spencer et Gillen, parmi les tribus du centre de l'Australie. Certaines larves d'insectes, dont les Australiens sont très friands, sont connues sous le nom d'*udnirringita*, que l'on traduit en anglais par *witchetty grub*, le mot *udnirringa* désignant les herbes ou la brousse où ces insectes trouvent leur nourriture. Lorsque le clan qui a ces larves pour totem accomplit la cérémonie de l'*intichiuma*, il se réunit au pied d'une paroi rocheuse où sont peintes de grandes images des *witchetty grub* (4). Le but de la cérémonie est d'assurer, par des moyens magiques, la multiplication de l'animal totem. Les chants exécutés en chœur sont des invocations à l'insecte que l'on prie d'accourir de tous les points de l'horizon et de pondre un grand nombre d'œufs (5). Tel est, d'ailleurs, l'objet constant des *intichiuma*. « Chaque totem, disent les auteurs anglais, comporte une cérémonie spéciale, et il n'y a pas deux cérémonies semblables; mais les unes comme les autres ont pour but unique d'accroître le nombre des animaux ou

(1) Voir E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. franç., p. 165.

(2) Voir Y. Hirn, *The origins of art*, p. 285.

(3) *Ibid.*, p. 287.

(4) Spencer and Gillen, *The native tribes of Central Australia*, 1899, p. 171, fig. 24.

(5) *Ibid.*, p. 172.

des végétaux d'après lesquels le totem est dénommé; par suite, si l'on prend la tribu dans son ensemble, les cérémonies sont censées servir à augmenter ses ressources alimentaires. » On sait que cette conception nouvelle du culte totémique est due aux recherches de MM. Spencer et Gillen et qu'elle a été admise et développée presque aussitôt par M. Frazer.

Décrivant les cérémonies du clan de l'*ému*, les mêmes voyageurs racontent que certains indigènes répandent leur propre sang sur une surface de trois mètres carrés jusqu'à ce que le sol en soit bien imprégné. Une fois le sang séché, on prend de la terre de pipe, de l'ocre jaune et du charbon de bois; puis, sur l'aire rougie par le sang, on peint l'image sacrée de l'*ému* totem, avec des cercles jaunes et noirs qui représentent les œufs de l'oiseau, soit avant, soit après la ponte. C'est autour de cette image que les hommes du clan viennent s'accroupir et chanter en chœur, pendant que le chef ou maître de la cérémonie leur explique les détails du dessin (1). Étant donné le but de ces rites, nous avons ici un exemple incontestable de l'emploi magique d'une image peinte pour favoriser la multiplication du modèle. La relation du second voyage de MM. Spencer et Gillen n'a pas encore paru; mais M. Frazer, qui en lit les épreuves, m'écrivait de Cambridge, à la date du 17 juin : « Je trouve dans ce livre la description de peintures totématiques très soignées exécutées sur le sol et formant partie intégrante de rites totématiques ». A la fin de leur volume de 1899, MM. Spencer et Gillen ont consacré quelques pages aux peintures exécutées par les Australiens sur les rochers et en ont reproduit en couleurs plusieurs spécimens (2). Ils considèrent qu'une notable partie de ces peintures sont en relation avec le culte totémique et nous apprennent — détail essentiel — que, dans un grand nombre de cas, elles sont tracées sur des parois rocheuses en des endroits qui sont strictement tabous pour les femmes, les enfants et les hommes non initiés. Il y a là une analogie bien curieuse avec cette constatation faite en France, que les peintures des cavernes n'en occupent pas l'entrée, où pénètre la lumière du jour, mais sont reléguées dans les parties les plus obscures, au fond de longs corridors difficiles d'accès.

Dès que j'eus appris, par les relations de MM. Capitan et Breuil, que les peintures de nos cavernes avaient été exécutées dans ces

(1) *Ibid.*, p. 179 sq., fig. 29.

(2) *Ibid.*, p. 614 et suiv.

conditions, il me parut évident qu'elles ne pouvaient être expliquées comme de simples jeux et que leur caractère religieux et mystique devenait, par cela même, incontestable. Assurément, il y aurait de la témérité à postuler, pour les troglodytes de l'époque du Renne, des cultes totémiques identiques à ceux des Aruntas de l'Australie actuelle; mais, à moins de vouloir renoncer à toute tentative d'explication, il est plus raisonnable de chercher des analogies chez des peuples chasseurs d'aujourd'hui que chez les peuples agriculteurs de la Gaule ou de la France historique. Or, la représentation d'animaux comestibles au fond de nos grottes, à l'exclusion, comme je l'ai déjà dit, des Carnassiers, s'expliquerait fort bien si l'état religieux des troglodytes avait été semblable à celui des Aruntas étudiés par MM. Spencer et Gillen. Il s'agissait d'assurer, par des pratiques magiques, la multiplication du gibier dont dépendait l'existence du clan ou de la tribu. Des cérémonies, auxquelles ne participaient que les adultes, avaient lieu à cet effet, dans la partie la plus obscure de la caverne, dont l'accès était interdit aux profanes. Les peintures, exécutées peut-être à la lumière artificielle (bien qu'on n'ait pas relevé de traces de fumée sur les parois), ne pouvaient être visibles que dans les mêmes conditions, à moins que l'habitude de vivre dans les ténèbres n'ait développé, chez les hommes de ce temps-là, une puissance visuelle très supérieure à la nôtre (1). Ces peintures formaient l'objet du culte, qui s'adressait non aux individus représentés, mais à l'espèce, sur laquelle on croyait avoir prise et influence par le fait même de la représentation des individus. Si les troglodytes pensaient comme les Aruntas, les cérémonies qu'ils accomplissaient devant ces effigies devaient tendre à assurer la multiplication des Éléphants, des Taureaux sauvages, des Chevaux, des Cervidés, qui leur servaient ordinairement de nourriture; il s'agissait aussi de les attirer en grand nombre dans les environs de la caverne, d'après ce principe de physique sauvage qu'un esprit ou un animal peut être contraint de choisir pour séjour le lieu où a été représenté son corps. M. Hirn a proposé d'appeler *magie homéopathique* celle qui a pour principe cette attraction des semblables, *similia similibus* (2). Ainsi s'expliquerait à merveille l'ab-

(1) J'ai émis l'hypothèse (*Chronique des Arts*, 7 février 1903) que les troglodytes, passant une partie de leur existence dans les cavernes, avaient pu acquérir la faculté de voir dans les ténèbres, là où l'homme de nos jours ne distingue rien. Il faudrait, pour être fixé à cet égard, posséder des données, qui me font défaut, sur la variabilité de la puissance visuelle chez l'homme.

(2) Hirn, *The origins of art*, p. 282.

sence, dans les peintures des cavernes, des animaux carnassiers; si, aujourd'hui encore, dans certaines campagnes, on craint de nommer le loup, de peur de le faire venir, combien les troglodytes ne devaient-ils pas redouter de représenter des fauves qui menaçaient non seulement leur vie, mais celle des herbivores qui constituaient leur gibier!

Peut-on chercher à expliquer de même les images d'animaux gravées sur pierre, sur os et sur corne, ou sculptées en ronde-bosse, qu'on a recueillies dans les cavernes de l'âge du Renne? Un seul auteur, l'obscur Bernardin, a proposé, vers 1876, d'admettre une relation entre ces images et celles des clans à cultes totémiques; mais cette hypothèse n'a pas eu d'écho et je ne la trouve plus mentionnée nulle part (1). Les savants contemporains ont été généralement d'accord pour voir, dans les gravures et sculptures de l'âge du Renne, les produits d'une activité proprement artistique, activité servie par des qualités d'observation et d'habileté manuelle que la lutte pour la vie devait développer chez les primitifs (2). On a même prétendu que les troglodytes, grâce à leurs troupeaux de Rennes semi-domestiques, devaient avoir l'existence assurée et des loisirs, sans quoi ils n'auraient pu consacrer beaucoup de temps à l'art, qui est un luxe de la vie. Quant aux objets ornés par excellence, que l'on appelle *bâtons de commandement*, on y a reconnu successivement des armes, des instruments à redresser les fleches, des insignes de la dignité des chefs, des pièces servant à l'attelage des Rennes, des espèces d'agrafes pour vêtements, des trophées de chasse. Cette

(1) Dans un article de la *Revue savoisienne* (février 1876), Bernardin, conservateur du musée de Melle en Belgique, compara les bâtons généalogiques des Maoris non seulement aux bâtons de commandement, mais aux os et aux bois de renne portant des entailles. P. 12 : « Les instruments nommés bâtons de commandement portent assez souvent des encoches régulières; ces entailles n'auraient-elles pas eu pour but de rappeler les généalogies des chefs? On y voit ordinairement d'un côté le dessin d'un animal...; cet animal ne désignerait-il pas la tribu, par exemple la tribu de la Truite en Belgique, les tribus du Bouquetin, de la Belette, du Castor ou de la Loutre en Savoie?... *Les Indiens de l'Amérique du Nord avaient aussi des figures d'animaux comme symboles ou totems de leurs tribus.* » Revon fit allusion à cette thèse en 1878 (*La Haute-Savoie avant les Romains*, p. 13). S'il en a été question ailleurs, je n'en suis pas informé. Avant d'avoir rencontré ces passages, j'écrivais dans la *Revue archéologique* (1899, II, p. 478), à propos du livre de MM. Girod et Massénat : « J'ai souvent, pour ma part, insisté sur le caractère religieux des bâtons de commandement et je crois très légitime, à l'encontre de Mortillet, d'attribuer aux hommes des cavernes une *religiosité* déjà développée. Peut-être les figures d'animaux, si fréquentes dans leur art, témoignent-elles d'une sorte de totémisme. »

(2) E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. franç., p. 151.

dernière hypothèse est celle à laquelle je me suis arrêté en 1889 (1); mais j'ajoutais, pris d'un légitime scrupule : « Il est impossible de dire si ces trophées ont été ou non l'objet de pratiques superstitieuses; cette hypothèse n'aurait rien d'in vraisemblable. » En effet, et elle me paraît aujourd'hui tout à fait légitime. Nous ignorons et nous ignorerons sans doute toujours le rôle joué par les bâtons de commandement dans les cérémonies magiques; mais il ne me semble pas douteux que telle ait été leur destination. Ce qui est vrai de ces bâtons doit l'être des autres objets sculptés ou gravés, bien qu'il reste possible que certaines gravures confuses ou incomplètes ne soient que les essais de dessinateurs novices et n'aient jamais été employées rituellement. Parmi les os gravés recueillis par M. Piette, il y a des têtes d'animaux écorchées, qui posent un problème très difficile. Les troglodytes auraient-ils travaillé d'après l'écorché comme les artistes modernes, dans le dessein de mieux apprendre leur métier? Évidemment, cette explication est inadmissible; il faut en chercher une autre. Or, lorsque le Cheval sauvage, tué hors de la caverne, y était amené par les chasseurs, il est probable qu'ils l'avaient dépouillé de sa peau et même dépecé sur place; la tête écorchée était apportée comme un trophée de victoire. C'est cette tête écorchée que l'on désirait voir souvent; c'est elle qui, copiée dans l'os ou dans la corne, devait servir comme un charme pour attirer d'autres chevaux près de la caverne. La qualification d'œuvre d'art, au sens moderne du mot, est nécessairement un anachronisme; le sculpteur préhistorique n'était point préoccupé de *plaire*, mais d'*évoquer*.

C'est, en effet, cette idée mystique de l'*évoocation* par le dessin ou le relief, analogue à celle de l'*invocation* par la parole, qu'il faut chercher à l'origine du développement de l'art à l'âge du Renne. Cet art n'était donc pas, ce qu'est l'art pour les peuples civilisés, un luxe ou un jeu; c'était l'expression d'une religion très grossière, mais très intense, faite de pratiques magiques ayant pour unique objet la conquête de la nourriture quotidienne. Une peinture, une sculpture représentant des animaux comestibles assurait le succès de la chasse ou de la pêche non moins que les harpons barbelés ou les sagaies. Pas plus que les Australiens de nos jours, ces hommes ne devaient assigner à la religion un but différent des satisfactions immédiates de leur vie physique; ils en étaient encore à cette phase

(1) S. Reinach, *Alluvions et Cavernes*, p. 234.

où l'humanité se passe de dieux et n'interpose pas de puissances supérieures entre elle et la nature, parce qu'elle croit pouvoir dominer directement la nature et, dans la limite de ses besoins, l'asservir par la violence ou par la magie.

Si ce qui précède est exact, on voit que les savants de camps opposés ont été également dans l'erreur quand ils ont pensé que les troglodytes n'avaient aucune espèce de religion et quand ils leur ont attribué un rudiment de culte solaire, avec des symboles et des amulettes appropriés. L'état mental des troglodytes, éclairé par celui des Aruntas, ne comportait encore ni une théologie — chose essentielle à toute religion moderne — ni un culte astral, qui convient à un peuple agriculteur. Les Aruntas croient que le soleil est une femme qui vient chaque nuit se reposer sur la terre (1), mais ils ne le représentent pas par un cercle et ne lui adressent pas de prières. Bien que la question soit encore obscure (2), il semble que les primitifs les plus arriérés considèrent les corps célestes comme des animaux ou des hommes et ne s'élèvent que lentement à la notion de la supériorité de leur essence, de la dépendance du monde organique à leur égard.

Les modernes parlent souvent, par hyperbole, de la magie du pinceau ou du ciseau d'un grand artiste et, en général, de la magie de l'art. Entendu au sens propre, qui est celui d'une contrainte mystique exercée par la volonté de l'homme sur d'autres volontés ou sur les choses, cette expression n'est plus admissible; mais nous avons vu qu'elle était autrefois rigoureusement vraie, du moins dans l'opinion des artistes. Il y aurait beaucoup d'exagération à prétendre que la magie est la source unique de l'art, de nier la part de l'instinct d'imitation, de celui de la parure, du besoin social d'exprimer et de communiquer la pensée; mais la découverte des peintures rupestres de France et d'Espagne, complétant celle des objets sculptés et gravés recueillis dans les cavernes, paraît démontrer que le grand essor de l'art, à l'âge du Renne, est lié au développement de la magie, telle qu'elle s'offre encore à notre étude dans les tribus de chasseurs et de pêcheurs.

(1) Spencer et Gillen, *op. laud.*, p. 561.

(2) Cf. Lang, *Myth, Ritual and Religion*, t. I, p. 122 et suiv.