

PEUT-ON ATTRIBUER DES ŒUVRES DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR ?

Marc GROENEN*, Didier MARTENS** et Pierre SZAPU***

Résumé

Traditionnellement, la démarche de l'attribution est considérée comme pertinente dans le domaine des arts historiques, essentiellement dans les arts d'Europe occidentale, dès la fin du Moyen Âge. Pour l'art du Paléolithique supérieur, la question n'a, jusqu'à présent, été que peu abordée. Néanmoins, rien ne s'oppose à ce que l'on tente d'y reconnaître différentes mains. En effet, nous sommes en présence d' "artistes" dont la professionnalité est établie, ce qui implique le développement d'habitudes graphiques. En outre, on dispose d'un nombre considérable de représentations dont, pour certaines, la contemporanéité est très vraisemblable. Enfin, la provenance des œuvres est le plus souvent connue avec précision. Dans ces conditions, quelques groupements stylistiques d'images peuvent être proposés à titre d'hypothèse.

Abstract

Traditionally, the procedure of attribution has been considered relevant in the domain of historic arts, primarily in the arts of Western Europe from the end of the Middle Ages. For the art of the Upper Palaeolithic, up to now, the question has not been seriously tackled. Nevertheless, nothing prevents us from attempting to recognise different hands. In effect, we were in the presence of "artists" whose professionalism is well established, which implies the development of graphic habits. Moreover, a considerable number of representations are available for certain of which the contemporaneity is quite likely. Finally, the provenance of the works is most often known with precision. Under these conditions, stylistic groupings of images can be proposed as hypotheses.

L'attribution: un bref historique

De prime abord, la question de savoir si l'on peut attribuer des œuvres du Paléolithique supérieur surprendra, étant donné les larges zones d'ombre qui limitent notre connaissance de cette période et empêchent d'en préciser de nombreux aspects. Le terme même d'attribution n'est guère utilisé par les préhistoriens. Il est vrai que pas un seul nom de peintre ou de graveur du Paléolithique supérieur ne nous est parvenu. Dans le domaine de l'histoire de l'art, en revanche, l'attribution occupe une position privilégiée et, après plus d'un siècle de pra-

tique, elle a accumulé des succès qui ont amplement démontré son intérêt et sa pertinence. C'est au cours du XIX^e siècle que le caractère scientifique de la méthode fut progressivement reconnu. Sous l'influence des sciences exactes, l'Italien Giovanni Morelli [1] (1994) va tenter de définir, à partir des années 1870, les critères en fonction desquels on peut identifier la main d'un artiste dans une œuvre non signée. Morelli s'est essentiellement intéressé à la peinture italienne de la

(*) Université Libre de Bruxelles, Département de Préhistoire, C.P. 175, Avenue F.D. Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles, mgroenen@ulb.ac.be

(**) Université Libre de Bruxelles, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, C.P. 175, Avenue F.D. Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles, dmarrens@ulb.ac.be

(***) rue Van Swae 2, B-1090 Bruxelles

[1] C'est en 1890 que le médecin italien d'ascendance suisse Giovanni Morelli (1816-1891) publie le premier volume d'une œuvre intitulée *Die Galerien Borghese und Doria-Pamfili in Rom*. Cet ouvrage était l'édition entièrement revue d'une série d'articles parus, entre 1874 et 1878, dans la revue *Zeitschrift für bildende Kunst*, sous le pseudonyme d'Ivan Lermolieff. Cet ouvrage aurait dû comprendre trois volumes, qui devaient être publiés sous le titre générique de *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Sa mort laissa le second volume *Die Galerien zu München und Dresden* à l'état d'ébauche et empêcha la rédaction du troisième. Voir, sur Morelli, Vakkari (2001).

Renaissance (XVe et XVIe siècles), c'est-à-dire aux productions d'une culture qui valorisait non seulement l'œuvre d'art, mais aussi les artistes eux-mêmes. Cette valorisation de l'artiste se traduit notamment par le culte dont feront l'objet de leur vivant certains "génies", tels Raphaël ou Michel Ange.

Au début du XXe siècle, une nouvelle page s'ouvre dans l'histoire de l'attribution: l'on commence à attribuer des œuvres à des peintres dont le nom ne nous a pas été transmis. Une série d'anonymes verront alors le jour, notamment dans le domaine de la peinture flamande de la fin du Moyen Âge, grâce au travaux de Max Friedländer [2] (1967-1976). Autour d'une peinture choisie comme œuvre de référence, et dont le titre, en général, sera repris dans l'appellation conventionnelle donnée à l'artiste, on va regrouper d'autres œuvres, sur la base d'affinités stylistiques. Cette fois, ce ne sont plus de "grands artistes" qui suscitent l'intérêt des attributionnistes, mais des peintres qui, de leur vivant, ne connurent souvent qu'un succès limité. Dès 1900, la pratique de l'attribution n'est donc plus confinée au domaine privilégié des grands maîtres, mais s'ouvre à celui des simples artisans, qui ne signaient pas et qui sont tombés, peu après la mort, dans l'anonymat (Martens 2000a:109-110).

En outre, au cours du XXe siècle, la méthode se dégage progressivement des périodes qui ont valorisé l'artiste tant que tel, pour trouver un nouveau champ d'application dans des cultures qui n'accordaient qu'une importance médiocre à la personne de l'exécutant. Le céramologue John D. Beazley [3] (1956 & 1963) jouera, dans cette évolution, un rôle de pionnier. À partir des années 1920, il cherchera de façon systématique à identifier des mains, non seulement dans la céramique attique à figures rouges des Ve et IVe siècles avant notre ère, mais aussi dans la production à figures noires des VIIe et VIe siècles. La plupart des peintres mis en évidence par Beazley sont, bien entendu, anonymes, le nombre de vases signés étant très limité dans l'Athènes des époques archaïque et classique.

Beazley fera école. Après la seconde guerre mondiale, des céramologues, formés à la méthode de l'attribution, s'attacheront à reconnaître des maîtres dans la céramique corinthienne du VIIe siècle et dans la peinture attique du Géométrique récent (deuxième moitié du VIIIe siècle). On quitte ici le domaine des époques historiques, pour celui des

cultures dont la connaissance est avant tout archéologique. L'intérêt que suscite actuellement l'attribution auprès des spécialistes de l'art cycladique participe de cette évolution. Dans les publications scientifiques, certaines idoles du IIIe millénaire sont aujourd'hui classées sous des noms de maîtres à appellation conventionnelle (Getz-Gentle 2001). Enfin, il faut souligner que, désormais, le champ d'application de l'attribution ne se limite plus, géographiquement, au seul monde européen. Comme ont pu s'en rendre compte les visiteurs de l'exposition *Mains de maîtres* (Collectif 2001), qui s'est tenue tout récemment à Bruxelles, certains africanistes n'hésitent pas à attribuer des œuvres, sur des bases purement stylistiques, à des sculpteurs de l'Afrique subsaharienne des XVIIIe et XIXe siècles.

L'attribution et les préhistoriens

On observe donc, dans le courant du XXe siècle, une tendance généralisée à étendre le champ d'application de l'attribution aux cultures non historiques. Il est dès lors légitime de s'interroger sur l'accueil que les préhistoriens ont réservé à cette méthode. En fait, pour peu que l'on laisse de côté les travaux de Juan María Apellániz, il faut bien reconnaître que l'intérêt fut faible. Si le terme et les notions qu'il recouvre ne sont pas totalement absents des publications consacrées à l'art du Paléolithique supérieur, l'attribution en elle-même n'y est jamais posée comme méthode de travail. Elle ne saurait, de ce fait, guider l'analyse des œuvres, ni leur classement.

Ceci apparaît bien au travers de quelques passages dans lesquels des spécialistes de l'art pariétal, en particulier celui du Paléolithique, ont fait allusion, presque incidemment, à l'attribution. Ainsi peut-on lire, dans un ouvrage de Louis-René Nougier, un passage entier consacré aux maîtres anonymes. *La préhistoire ne nous donne que des artistes anonymes, mais ceux-ci n'en possèdent pas moins leur individualité et leur génie. Ces maîtres - quelque 15% de ceux qui tinrent le pinceau ou le burin - contribuent à améliorer très sensiblement les coefficients esthétiques des figures animalières de l'ensemble des grottes: pour le bison, les maîtres d'Altamira et de Niaux ; pour les aurochs, le maître de Lascaux; pour le mammoth et son commensal le rhinocéros, le maître de Rouffignac; celui de Teyjat pour les rennes. (...) Les brillantes individualités qui se forment ainsi deviennent des maîtres et transmettent leur expérience par de véritables "ateliers". (...) Il serait singulièrement étrange et paradoxal de refuser aux chasseurs magdaléniens la possibilité d'écoles et d'ateliers et de créditer tout trait ou toute tache colorée de l'aurole du chef-d'œuvre, parce qu'ils seraient seulement riches de millénaires* (Nougier 1993:27-28).

Ce texte est symptomatique à plus d'un point de vue. L'auteur admet sans la moindre réticence la possibilité de mettre en évidence des mains dans l'art du Paléolithique supérieur. Néanmoins, dans l'ouvrage cité, l'approche des productions figurées n'est nullement influencée par le paramètre de l'auteur. On constate, en outre, que Nougier déduit du caractère reconnaissable de l'exécutant un jugement de

[2] Max J. Friedländer (1867-1958) fut attaché au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin de 1896 à 1933. Son *opus magnum*, les 14 volumes de son *Alt-niederländische Malerei*, fut publié d'abord à Berlin, puis à Leyde, de 1924 à 1937. Il existe une version anglaise, entièrement illustrée et mise à jour, parue sous le titre *Early Netherlandish Painting*. Elle fut publiée à Leyde et à Bruxelles, de 1967 à 1976. Voir, sur Friedländer, Ridderbos (1995:225-231).

[3] John D. Beazley (1885-1970) a enseigné la céramologie grecque à l'université d'Oxford à partir de 1920. Ses recherches culminèrent dans l'élaboration de longues listes d'œuvres attribuées. Les *Attic Red-Figure Vase-Painters* furent publiées pour la première fois en 1942, à Oxford; une seconde édition parut en 1963. Les *Attic Black-Figure Vase-Painters* furent publiés à Oxford en 1956. Voir, sur Beazley, Kurtz (éd.) (1985).

valeur. Dans son esprit, seuls les meilleurs artistes du Paléolithique supérieur possédaient un style identifiable. Cette conception nous ramène aux origines de la démarche d'attribution, à l'époque où l'on se préoccupait exclusivement de restituer aux grands maîtres de la Renaissance italienne leurs œuvres non signées. Il est clair que Nougier ne rencontre nullement, dans ses réflexions, l'état actuel de la recherche en attribution, laquelle s'est libérée, depuis un siècle, du jugement de valeur.

Michel Lorblanchet fait également allusion au problème de l'attribution dans son analyse du réseau orné de Sainte-Eulalie. Il note: *Chaque renne, chaque cheval a son caractère propre. Et malgré tout, une impression d'unité se dégage de l'ensemble, inclinant déjà à penser que la fresque a été conçue en un seul moment, peut-être par le même artiste. Des constantes telles en particulier que les versions multiples des contours, l'ouverture de la bouche, le traitement des yeux, établissent des liens entre les figures* (Lorblanchet et al. 1973:288). À la différence de Nougier, Lorblanchet n'interprète pas les données fournies par l'attribution en termes de jugement de valeur. On constate toutefois que celles-ci ne conditionnent pas davantage son approche de l'art du Paléolithique supérieur. La possibilité d'attribuer des images remontant à une période aussi reculée est certes envisagée, mais il n'en résulte pas pour autant un intérêt scientifique pour l'attribution, ses méthodes et ses résultats.

Un autre texte, plus développé, que le même auteur a consacré aux *Dessins noirs du Pech-Merle*, semble échapper, au moins en partie, à ce grief. Lorblanchet propose de reconnaître la main d'un seul artiste dans l'ensemble des figures noires de la Frise. Soucieux d'étayer son attribution, il met notamment en avant des parentés dans la technique de tracé et dans le dessin. Particulièrement probants sont les rapprochements qu'il opère entre le rendu des pattes de plusieurs animaux, qui relèvent d'espèces différentes: mammoth, aurochs et bison. Il montre que, dans certains cas, leurs contours peuvent être superposés. C'est cette partie de l'argumentation de l'auteur qui est sans doute la plus à même d'emporter l'adhésion de l'historien de l'art.

La quasi-absence d'un intérêt scientifique pour la méthode apparaît clairement dans les attributions pour le moins surprenantes de certains préhistoriens. Ainsi, dans son imposant travail consacré aux gravures de la grotte de La Marche, Léon Pales rapproche, tout d'abord, deux figurations, qu'il suggère d'attribuer à la même main, en raison, notamment, de parentés d'inspiration et de technique. Ensuite, sans apporter d'autres arguments, il étend le rapprochement qu'il vient d'opérer à l'ensemble des plaques du gisement: *bien que la dureté de telles pierres ne permettait à quiconque que des tracés déliés et peu incisifs*, conclut-il, *nous serions tentés de penser qu'il y eût électivement un graveur de galets à La Marche* (Pales 1976, texte en regard de la pl. 99). Une telle conclusion est, comme on le verra plus loin, irrecevable. L'auteur ayant omis de poser préalablement les critères en fonction desquels une attribution peut être faite, il

en arrive à déduire de toute similitude observable une identité de main.

Dans un tel contexte, les travaux de Juan María Apellániz constituent évidemment une exception. C'est sans doute le seul auteur qui se soit efforcé de donner une assise scientifique à l'attribution pour la période du Paléolithique supérieur. À la suite d'une série d'articles (e.a. 1984, 1986, 1987, 1988, 1989, 1992...), il publie en 1991 son *Modèle d'analyse de l'attribution dans l'art figuratif du Paléolithique*. Dans cet ouvrage, tout en se cantonnant dans le domaine de la gravure, il tente de jeter les bases d'une véritable méthodologie de l'attribution préhistorique. Apellániz met clairement en évidence les éléments qui, selon lui, doivent permettre d'attribuer des œuvres du Paléolithique supérieur. Il postule que les chasseurs ne consacraient que peu de temps à la gravure, tout absorbés qu'ils étaient par les tâches vitales de la chasse et de la cueillette. Les gravures ne sont donc pas le fait de professionnels, mais bien d'autodidactes, n'ayant reçu aucune formation "artistique". L'auteur postule également qu'un graveur du Paléolithique ne devait guère changer de manière au cours de sa brève existence. Si certains ont pu connaître une évolution personnelle, elle fut certainement limitée. C'est que les graveurs n'avaient guère l'occasion de voir les œuvres de confrères. N'étant pas commercialisées, elles ne circulaient pas. Par ailleurs, il n'y avait aucune raison d'imiter la manière d'autrui. Dans ces conditions, estime Apellániz, chaque graveur a pu développer un style lui appartenant en propre, un style personnel, relativement stable dans le temps (Apellániz 1991:25).

Ce principe étant acquis, le problème se pose pour l'auteur de déterminer en fonction de quels paramètres il est possible de reconnaître un style personnel. Apellániz fait appel à deux "témoins". Il s'agit de Picasso, à l'époque où il réalise la série du *Minotaure* (1933) (Apellániz 1991:26-35), et d'un caricaturiste espagnol contemporain du nom de Peridis (id.:36-48). L'auteur passe en revue un certain nombre de leurs œuvres et s'attache à déterminer des constantes, au-delà de la variabilité qui s'observe d'une image à l'autre. Tant Peridis que Picasso ont effectivement développé un ensemble d'habitudes graphiques, qui rendent leurs productions reconnaissables.

Selon Apellániz, l'analyse du dessin contemporain peut servir de modèle à celle du dessin paléolithique. Cette affirmation surprendra. En réalité, il faut bien reconnaître que le choix des deux "témoins" convoqués par l'auteur paraît pour le moins inadéquat. Picasso et Peridis relèvent d'une culture qui valorise au plus haut degré la différence individuelle dans le champ artistique. La situation de concurrence extrême qui caractérise la scène artistique contemporaine a en effet entraîné une recherche de l'individualité à tout prix, laquelle se manifeste, en particulier, dans le domaine stylistique. Chaque artiste, aujourd'hui, se doit de posséder "son" style. Ceci vaut en particulier pour un caricaturiste, dont la production est publiée dans la presse quotidienne. Dans ces conditions, on ne voit pas bien quels enseignements peut apporter

au préhistorien l'étude du cycle du *Minotaure* de Picasso ou des dessins de Peridis. Le choix de tels exemples semble d'ailleurs contredire les considérations liminaires d'Apellániz lui-même. Celui-ci n'a-t-il pas exclu *a priori* toute situation de concurrence entre les graveurs du Paléolithique, lesquels, à ses yeux, travaillaient isolément et n'étaient en aucun cas des professionnels ?

De manière générale, on observe qu'Apellániz n'a pas pris connaissance de la pratique actuelle de l'attribution en histoire de l'art. Dans son ouvrage de 1991, il ne cite ni Beazley, ni Friedländer, ni même Morelli. Il semble ignorer que des styles personnels ont été reconnus dans des cultures qui ne poussaient nullement à l'individualité stylistique, comme la culture du XXe siècle, et qui, de ce fait, peuvent sans doute fournir aux préhistoriens un bien meilleur modèle de référence que Peridis ou Picasso.

Définition et conditions de possibilité de la méthode

La lecture critique des écrits d'Apellániz nous a amenés à nous intéresser, nous aussi, à la possibilité d'étendre au Paléolithique supérieur le champ d'application de l'attribution. Dans cette perspective, une cellule de recherche a été créée. Elle comporte un paléolithicien, un historien d'art spécialiste de la peinture flamande des XVe et XVIe siècles et un photographe-dessinateur. Dans un premier temps, nous avons tenté de définir l'attribution, d'une part, et ses conditions de possibilité, d'autre part.

Par attribution, nous entendons une méthode de travail qui cherche de manière systématique à mettre en évidence des ressemblances à l'intérieur d'un corpus d'images, dans le but d'identifier des mains. Mais de quelles ressemblances s'agit-il ? Toute ressemblance peut-elle suffire à fonder un raisonnement d'attribution ?

En soi, il est possible d'expliquer de diverses manières les parentés que l'on observe entre deux œuvres. L'hypothèse d'un exécutant unique n'est ni la seule, ni la plus probable dont dispose l'historien d'art. Différentes hypothèses doivent être envisagées. Certaines ressemblances peuvent résulter, par exemple, du thème traité. Ainsi, la plupart des Christ en croix de l'art occidental présentent le même schéma général (de Landsberg 2001). D'autres ressemblances peuvent trouver leur origine dans un style propre à une époque et à un lieu donné. C'est ce que l'on appelle, en histoire de l'art, le "style collectif". Ainsi, le gothique a donné à toutes les figures féminines peintes en Occident entre le milieu du XIIIe et la fin du XIVe siècle un certain air de famille. Il existe également des ressemblances qui sont dues à l'influence émanant de quelque image célèbre, prise en modèle, ou au prestige d'un artiste de renom, que l'on a voulu imiter. En réalité, ce n'est que si les ressemblances entre deux images ne s'expliquent pas de façon vraisemblable en faisant appel aux motifs qui viennent d'être cités que l'on peut avancer de plein droit l'hypothèse d'une identité de main. Il faut donc, tout d'abord, avoir écarté, comme sources possibles de ces ressemblances, le thème

traité, le style collectif et l'influence exercée par un grand maître ou par une image préexistante.

Dans le cadre du raisonnement d'attribution, on cherchera donc à dessiner un type de ressemblances bien particulier: celles qui trouveront leur explication la plus vraisemblable dans l'identité de l'exécutant. Il convient de préciser que la notion de ressemblance ne doit pas être prise ici dans un sens étroitement analytique. On ne peut attribuer deux œuvres à la même personne sur la seule base de parentés entre des éléments anatomiques particuliers, tels que des nez, des bouches ou des yeux. C'est ce que fit jadis Morelli, dans le domaine de la peinture italienne de la Renaissance. Aujourd'hui, les ressemblances prises en considération concernent le système de représentation, c'est-à-dire un ensemble d'habitudes graphiques que l'on retrouve associées chez un même exécutant. Ainsi, ce qui fait le style personnel d'un peintre attique de l'époque archaïque, par exemple, ce n'est pas simplement une forme particulière de nez ou d'yeux. C'est une certaine manière de dessiner le nez, associée à une certaine manière de dessiner la bouche, le drapé, les mains, les pieds, etc.

Quant aux conditions de possibilité de l'attribution, les historiens d'art en retiennent habituellement trois.

Tout d'abord, seules des images réalisées par des professionnels au sens large du terme sont susceptibles d'être attribuées. Un style reconnaissable est nécessairement lié à une activité répétitive, à une pratique entretenue, ce qui implique une certaine reconnaissance sociale. En outre, on ne peut espérer identifier des mains que dans des images suffisamment complexes pour que des différences personnelles s'y inscrivent. Dans un système de représentation qui ne comporterait que des horizontales, des verticales et des obliques, il est peu probable que des variantes individuelles puissent se développer! En revanche, dans la peinture flamande de la fin du Moyen Âge, dont on connaît l'extrême richesse du langage plastique, la même *Vierge à l'Enfant entre deux anges*, peinte par deux maîtres brugeois contemporains, présente des différences notables, en particulier dans les physionomies, les mains, la chevelure et les brocarts (Martens 1993:130-138). C'est bien le même modèle qui a été utilisé par les deux artistes, mais ils lui ont apporté des inflexions différentes, qui sont autant de marques stylistiques personnelles.

Pour pouvoir procéder à des attributions, il faut, par ailleurs, disposer d'un corpus relativement étendu. Il est évident que, pour certaines périodes historiques dont fort peu d'œuvres figurées nous sont parvenues – pensons, par exemple, à l'époque mérovingienne –, l'attribution n'est guère à l'ordre du jour. La probabilité est faible que nous conservions plusieurs images du VIIIe siècle dues à un même exécutant.

Enfin, il est indispensable que le corpus des œuvres à attribuer soit bien arrimé dans le temps et dans l'espace. On ne saurait déterminer ce qui relève spécifiquement du style d'un individu, si l'on ne connaît pas le style dominant de son

époque, ni ses variantes locales, en d'autres termes: le style collectif. Ce style collectif s'impose à tout artisan œuvrant à un moment donné pour un groupe culturel particulier. Il constitue une sorte de toile de fond sur laquelle se détachera, avec plus ou moins de netteté, l'individualité de l'exécutant.

En conclusion, dans le domaine de l'histoire de l'art, les conditions de possibilité de l'attribution sont: la professionnalité des exécutants, la relative complexité du système de représentation et, enfin, l'existence d'un corpus étendu, bien arrimé dans le temps et dans l'espace. Ces conditions se retrouvent-elles au Paléolithique supérieur?

La professionnalité

Naguère encore, des préjugés d'ordre évolutionniste ont conduit les préhistoriens à ne reconnaître à l'homme préhistorique qu'un niveau de compétence généraliste. Apellániz, nous l'avons vu (1991:25), a même postulé la non-professionnalité des graveurs du Paléolithique. Pourtant, nous disposons d'indices qui autorisent à poser le contraire. De manière générale, tout d'abord, le nombre parfois impressionnant d'œuvres livré par certains gisements témoigne en défaveur d'une activité artistique exercée en dilettante. Certains sites étaient indubitablement des ateliers, puisqu'on y a exhumé des œuvres inachevées et ce à tous les niveaux de la chaîne opératoire de fabrication. Dans bien des cas, ces ateliers semblent même avoir été spécialisés dans le travail d'une matière première particulière, dans l'exploitation d'une technique ou encore dans un type de production. Ainsi, l'ivoire paraît avoir été le matériau de prédilection pour la réalisation de sculptures féminines dans la grotte du Pape à Brassempouy (Landes, France). Dans la Grande Galerie, E. Piette et J. de La Porterie (1897:167) ont d'ailleurs découvert un amas de défenses de mammoth stockées, sous la forme de fragments. En revanche, les sept défenses de mammoth entassées, trouvées par A. Rucquoy (1886-1887:324) dans la grotte de Spy (Prov. de Namur, Belgique), devaient être destinées à la production intensive d'éléments de parure. On en rencontre de nombreux exemplaires dans le gisement, et ce à divers stades de finition (Otte 1979:298-302). C'est la gravure sur dalle ou bloc de pierre, et en particulier l'incision, qui caractérise les centaines d'œuvres exhumées dans les gisements de La Marche (Vienne, France), d'Enlène (Ariège, France), de Gönnersdorf (Kr. Neuwied, Allemagne) ou d'El Parpalló (Gandía, Espagne), alors que le modelage en terre cuite – ou, plus exactement, le mélange de loess et de cendre d'os, cuit – caractérise en propre l'un des sites de Dolní Vestonice (Moravie, Rép. Tchèque). B. Klíma y a mis au jour les restes d'un four, dans lequel se trouvaient encore plusieurs centaines de petits modelages.

Un autre indice, qui plaide également en faveur de la professionnalité des artisans du Paléolithique supérieur, peut être induit de la maîtrise technique atteinte par les graveurs. M. Crémadès (1996) a montré, sur la base d'un examen de pièces mobilières provenant de certains gisements du Sud-Ouest français, l'utilisation de plusieurs techniques différen-

tes dans une même figuration. À Gourdan (Haute-Garonne, France), par exemple, la réalisation des gravures d'un bâton en bois de renne décoré d'une frise de chevaux et d'un cervidé a nécessité la mise en œuvre de pas moins de quatre techniques: le trait en V symétrique, le trait en V asymétrique, le trait en U symétrique – le plus fréquent pour cette pièce – et le trait en U asymétrique. Au Mas d'Azil (Ariège, France), on retrouve les quatre techniques précitées sur une lame de côte figurant une vache et son veau mais, cette fois, le trait en U symétrique et asymétrique domine. En outre, le pelage de la vache a été réalisé au moyen de courtes incisions superficielles en V symétrique. L'exploitation de techniques aussi diverses montre à quel point la facture des pièces mobilières gravées relevait d'un savoir-faire parfaitement établi. L'effet optique produit par chacun des procédés cités, lesquels exigent évidemment autant d'outils particuliers, est très différent: le U symétrique isole davantage le contour de l'animal que le V symétrique, mais l'un et l'autre se déchiffrent beaucoup plus en terme de gravure que les tracés de section asymétrique, qui suscitent des effets de profondeur et ont tendance à ramener le motif vers le premier plan.

Cette complexité touchant la réalisation des gravures – longtemps restée insoupçonnée pour des œuvres aussi anciennes – apparaît également dans la préparation de véritables peintures, utilisées pour réaliser les figurations pariétales et mobilières. De l'analyse de matière colorante par microscope électronique à balayage couplé à un spectromètre de masse, il découle que le pigment coloré, finement broyé, a été, dans certains sites ariégeois du Magdalénien moyen et supérieur, intentionnellement mélangé à une charge (biotite, feldspath potassique ou talc). Celle-ci est sans influence sur la couleur du pigment, mais a favorisé l'adhésion au support et évité les fissurations au moment du séchage de la couleur (Buisson *et al.* 1989; Clottes *et al.* 1995). Enfin, l'analyse par chromatographie en phase gazeuse couplée à un spectromètre de masse a également permis de mettre en évidence la présence d'une matière organique servant de liant. Ce liant, qui permet d'affirmer que les artisans magdaléniens ariégeois ont fabriqué de véritables peintures, est très probablement d'origine animale, à Fontanet, et d'origine végétale, aux Trois-Frères et à Enlène (Pepe *et al.* 1991). Nous avons donc la preuve que certains peintres du Paléolithique supérieur préparaient leurs couleurs avec soin et en fonction de recettes préétablies – la même charge a été utilisée dans des sites différents de la même époque –. Il s'agira, suivant les cas, de peinture à l'huile, à la graisse et, vraisemblablement aussi, à l'eau.

Ces éléments sont évidemment de première importance pour notre propos et permettent de préciser le statut de certains peintres, graveurs ou sculpteurs du Paléolithique supérieur. Il est hors de question d'imaginer que les œuvres d'alors furent réalisées par n'importe quel chasseur, donnant suite à son inspiration esthétique pendant les temps morts que lui laissaient ses activités quotidiennes. L'anticipation des opérations à effectuer, la complexité des chaînes opératoires nécessaires à l'obtention du matériel sont autant d'éléments qui révèlent l'importance et la valeur des activités de repré-

sentation, mais aussi le métier des exécutants.

Certains peintres et graveurs ont dû consacrer de manière régulière une part de leur temps à l'acquisition des techniques et des gestes nécessaires à l'exercice de leur art. C'est dire qu'ils bénéficiaient d'une reconnaissance sociale. Ils ne purent évidemment réaliser de grands ensembles peints ou gravés qu'en étant soutenus par les membres du groupe auquel ils appartenaient. Cette reconnaissance est, du reste, manifeste, si l'on veut bien se souvenir du fait que certains exécutants ont disposé de l'aide de collaborateurs pour la construction et la mise en place de dispositifs rendant possible l'accès aux parties hautes des parois de la grotte. Ainsi, à Rouffignac, une structure en bois, dont on aperçoit encore les traces, a permis de réaliser les figures du Grand plafond, lequel est situé à l'aplomb du Puits, à plus d'un kilomètre de l'entrée de la grotte (Barrière 1982:43). De même, à Lascaux, la construction d'une plate-forme destinée aux peintres qui travaillèrent dans le Diverticule axial est démontrée par la présence de dix trous et trois vires dans la paroi nord et de sept trous et trois vires dans la paroi sud (Delluc 1979:175-184).

La complexité du système de représentation

La complexité du système de représentation au Paléolithique supérieur est évidente, même si elle n'a pas toujours été perçue (Groenen 1997). Elle se manifeste notamment dans la subtilité du dessin anatomique. Pour certaines figurations, il est possible de préciser le sexe sur la base de caractères sexuels primaires ou secondaires, de reconnaître une attitude particulière (Azéma 1992), d'identifier des séquences comportementales parfois complexes (Bandi *et al.* 1984; Clottes *et al.* 1994), de saisir l'expression de la saisonnalité (Crémadès & Bonnissent 1993; Dubourg 1994), et même de déterminer si l'animal a été représenté mort ou agonisant (Soubeyran 1991). Par ailleurs, la volonté de rendre le volume aussi bien par le modelé que par l'utilisation du relief pariétal (Groenen 1997) atteste, dans le chef des peintres ou des graveurs, le souci de donner des animaux figurés bien plus qu'une simple représentation schématique. Même dans des images de prime abord fort stylisées, le regard attentif peut découvrir, à l'analyse, l'évocation d'une réalité particulière, laquelle a été soigneusement observée et rendue avec précision. On notera que cette caractéristique ne concerne d'ailleurs pas seulement les animaux. Elle vaut également pour les figurations humaines (Duhard 1993, 1996; Groenen 2000).

L'existence d'un corpus étendu

L'une des conditions de possibilité du travail d'attribution est l'existence d'un corpus d'images étendu. À cet égard, le Paléolithique supérieur ne demeure pas en reste. Sans doute ne disposons-nous pas de chiffres d'ensemble pour l'art pariétal, et moins encore pour l'art mobilier. Toutefois, quelques travaux de synthèse fournissent des indications utiles. Si certaines grottes ne comportent qu'un nombre très limité de figu-

rations, d'autres en recèlent plusieurs centaines. Ainsi, C. Barrière (1997) a recensé, dans la grotte des Combarelles I, 625 motifs, dont 529 sont gravés et 96 dessinés. Dans ce corpus imposant, il a dénombré 444 motifs gravés structurés, dont 357 appartiennent à des animaux, 69 à des "signes", 18 étant des assemblages de traits. Les tracés non figuratifs sont de peu d'intérêt pour le travail de l'attribution, mais le nombre de motifs animaliers est suffisamment élevé pour permettre d'envisager que plusieurs aient pu être réalisés par une même main.

La situation n'est pas différente dans l'art mobilier. Certains gisements ont, en effet, livré un nombre impressionnant d'objets. Nous ne citerons, pour mémoire, que la grotte de La Marche (Vienne, France), avec quelque 1500 blocs, dalles, plaques ou plaquettes gravées, et celle d'Enlène (Ariège, France), avec 1150 plaquettes ou fragments de plaquettes (Bégouën & Clottes 1990:157). Certains de ces gisements semblent n'avoir été occupés que peu de temps, comme celui de La Marche (Pales) ou de Limeuil (Capitan & Bouyssonie 1924), avec 137 plaquettes calcaires gravées, par exemple. D'autres, au contraire, semblent avoir été des lieux de tradition, comme le gisement d'El Parpalló, avec un total de 3.561 plaquettes, dont neuf appartiennent au Gravettien, 160 au Solutréen inférieur, 318 au Solutréen moyen ancien, 495 au Solutréen moyen supérieur, 593 au Solutréen supérieur, 316 au Solutréo-gravettien I, 213 au Solutréo-gravettien II, 278 au Solutréo-gravettien III, 297 au Magdalénien ancien A, 579 au Magdalénien ancien B, 303 au Magdalénien supérieur (Villaverde Bonilla 1994:63).

L'existence d'un corpus bien arrimé dans le temps et dans l'espace

En ce qui concerne le paramètre de l'espace, il faut bien reconnaître que le paléolithicien est pour le moins privilégié par rapport à certains de ses collègues travaillant sur l'art des périodes historiques. À la fin du Moyen Âge, par exemple, la peinture et la sculpture flamandes sont diffusées à travers toute l'Europe. C'est ainsi que les œuvres d'un peintre anonyme brugeois de la fin du XV^e siècle – le Maître de la Légende de sainte Lucie – ont été exportées aussi bien vers la Castille que vers l'Estonie (Martens 2000b)! En outre, pour un très grand nombre de peintures anciennes conservées aujourd'hui dans les musées européens et américains, la provenance est inconnue. Ce problème de la décontextualisation géographique des œuvres du passé, auquel les historiens d'art se doivent de faire face, se pose dans une mesure nettement moindre pour l'art du Paléolithique supérieur. Les figurations sur parois rocheuses, qui constituent la majorité du matériel à attribuer, sont, par définition, inamovibles. Quant à l'art mobilier, il a été le plus souvent découvert lors de fouilles archéologiques. Et si, pour les campagnes anciennes, la stratigraphie manque de précision, il est rare que la provenance des pièces soit ignorée. Bien sûr, la question peut se poser de savoir dans quelle mesure l'art mobilier paléolithique a été exporté. On ne saurait exclure *a priori* que certaines pièces aient voyagé. Néanmoins, plusieurs gisements comportent un

nombre très important d'objets visiblement fabriqués sur place, comme l'indiquent différents niveaux d'achèvement. Pour ces gisements, au moins, on peut considérer que l'on dispose d'un matériel bien arrimé dans l'espace.

En ce qui concerne le paramètre du temps, la situation du Paléolithique supérieur diffère fort de celle rencontrée en histoire de l'art. Celle-ci travaille à l'échelle du siècle. Pour le paléolithicien, en revanche, la fourchette chronologique se négocie le plus souvent en terme de millénaires. Ceci vaut, en particulier, pour les figurations d'arts pariétal et rupestre, presque toujours isolées de tout contexte archéologique, et pour les œuvres d'art mobilier, exhumées lors de fouilles anciennes. Il faut le reconnaître: il y a là une limitation dont le préhistorien, désireux d'attribuer des œuvres, se devra impérativement de tenir compte. C'est pourquoi il fera bien, dans un premier temps, de sélectionner des gisements pour lesquels on dispose de la fourchette chronologique la plus réduite possible et de se concentrer sur des sites dont l'occupation fut brève, ou nettement circonscrite dans le temps. Cette imprécision dans la chronologie donne sans nul doute à l'attribution d'œuvres du Paléolithique supérieur un caractère plus hypothétique qu'en histoire de l'art. Elle ne doit cependant pas décourager d'entrée de jeu le chercheur, dans la mesure où les résultats obtenus sont susceptibles d'être validés, dans un second temps, par des approches de l'image autres que la stylistique individuelle. Pensons ici, par exemple, à l'analyse chimique des peintures (Buisson *et al.* 1989; Clottes *et al.* 1995; Menu & Walter 1996), à l'examen macroscopique des gravures pariétales (Lorblanchet *et al.* 1973; Delluc 1991, 1997), ou encore aux observations macroscopiques et microscopiques réalisées sur les gravures mobilières (d'Errico 1994; Fritz 1999).

Essai d'attribution

Pourquoi le gisement de la grotte de La Marche?

Notre attention a été retenue par le gisement de la grotte de La Marche pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous nous trouvons devant un ensemble considérable de documents: quelque 1500 dalles, plaques ou plaquettes gravées, dont la provenance est bien connue. Ensuite, on admet que ces dalles calcaires ont été réalisées dans un laps de temps relativement réduit – à l'échelle du Paléolithique supérieur s'entend. Pales a montré que le niveau à plaquettes, épais d'environ 15 cm, appartient au Magdalénien III de Breuil (Pales 1969:21). De plus, on peut considérer que les relevés de Pales constituent des documents de travail fiables. Outre le fait qu'ils ont été réalisés avec un soin considérable, les interprétations graphiques de l'auteur n'ont pas été influencées par la démarche attributionniste. En effet, même s'il envisage à l'occasion un regroupement stylistique, il ne s'est nullement intéressé à la problématique des mains en tant que telle. Il n'avait donc aucune raison de "manipuler" ses relevés dans le but de faire émerger des parentés stylistiques factices.

Il est manifeste que les gravures sont l'œuvre de pro-

fessionnels. Cette professionnalité apparaît, tout d'abord, dans le choix de la matière première: un calcaire local. Les graveurs de la grotte ont été chercher ce matériau dans une petite carrière située à proximité du site. Ils ont dû estimer que le calcaire de la grotte elle-même ne convenait pas à la gravure. La professionnalité des exécutants est encore confirmée par la qualité intrinsèque du tracé. Si certains dessins sont assez schématiques, d'autres, réalisés avec un soin et une habileté particulière, comportent des physionomies présentant un haut degré d'individualisation. En outre, les graveurs rendent avec la même force de suggestion la physionomie humaine et les caractères spécifiques des animaux. Il en découle que les figurations de La Marche rencontrent non seulement l'exigence de professionnalité, mais aussi celle de complexité, deux conditions nécessaires à toute attribution.

Par ailleurs, on peut identifier assez aisément à La Marche ce que les historiens d'art nomment un style collectif. Il est défini ici non seulement par des parentés dans la technique d'exécution – incision sur dalle calcaire –, mais aussi par l'existence d'un répertoire animalier très particulier, comportant le lièvre, le crapaud ou le chevreuil. S'y ajoutent des animaux relativement rares, tels le félin et l'ours. Enfin, signalons la présence abondante de figures humaines. Celles-ci frappent par leur aspect caricatural. Les proportions ne sont jamais celles que l'on rencontre dans la nature: le nez sera trop saillant ou retroussé à l'extrême, le menton extrêmement proéminent ou totalement absent... Les personnages peuvent être chauves ou, au contraire, hirsutes. L'ensemble des caractéristiques citées autorise à définir un style propre aux graveurs de la grotte de La Marche. C'est sur cette toile de fond que pourront se détacher d'éventuelles individualités, repérables par la méthode de l'attribution.

Un dernier élément nous a fait juger que le gisement se prêtait particulièrement bien à une approche en terme d'attribution: la présence d'un grand nombre de figurations humaines. Il faut rappeler, en effet, que 62 dalles comportent au moins ce type de représentation (Pales 1976:11). Dans son volume consacré aux humains, Pales (1976:19) en a recensé un total de 108. Or, la figure humaine constitue, depuis l'époque de Morelli, le terrain d'élection des attributionnistes.

Les humains gravés de la grotte de La Marche

Pales propose d'attribuer au même graveur les représentations figurant sur deux galets (observations 37 et 38). Le premier, qui fit partie de la collection Péricart, est gravé sur les deux faces. Le recto (Pales 1976, pl. 99-101) présente deux corps féminins orientés vers la droite (fig. 1); le verso (Pales 1976, pl. 102-104, 104b) un corps féminin orienté vers la droite et une tête de renne (fig. 2). Le second galet est conservé au Musée des Antiquités nationales (n°77.678). Il comporte trois figurations humaines (Pales 1976, pl. 106-108). Au recto, on distingue une femme; sur le bord du galet, un humain schématique dont le sexe n'est pas identifiable; au revers, enfin, une figure de femme acéphale (fig. 3). Pales (1976, texte en regard de pl. 99) estime que les deux galets



Figure 1. Observation 37, figure 1, Pales pl. 101.

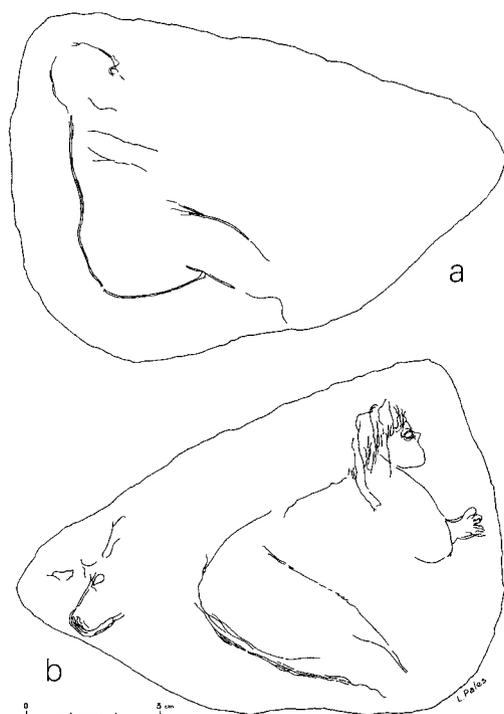


Figure 2. Observation 37, figures 2-3, Pales pl. 104.

considérés formaient à l'origine une seule et unique plaque. Celle-ci aurait été fracturée et il en manquerait un fragment. Selon Pales, les gravures des deux galets seraient dues au même exécutant: *même nature de support, même inspiration, même technique, c'est à n'en pas douter un seul et même graveur qui est en cause* (id.).

Cette attribution n'est pas satisfaisante. Tant le choix du matériau que la parenté technique ou l'inspiration commune ne sauraient être considérés *a priori* comme des traits appartenant en propre à un seul exécutant. Les ressemblances invoquées ne permettent nullement de postuler une seule et même main. D'ailleurs, un examen comparatif approfondi des figures révèle des différences profondes.

Les figures gravées sur les deux galets ne se prêtent pas toutes dans une même mesure à l'analyse stylistique. On peut toutefois comparer avec profit les représentations I et III de l'observation 37 (Pales 1976, pl. 101 et 104b) et la figure I de l'observation 38 (Pales 1976, pl. 108). Elles sont, tout à la fois, suffisamment lisibles et suffisamment élaborées. Or, on constate que chacune de ces trois figures présente des caractéristiques stylistiques qui "font système".

Dans la figure I de l'observation 37 (Pales 1976, pl. 101) (fig. 1), on relèvera notamment la présence insistante de lignes en S. C'est le cas pour le dos et le massif fessier, c'est aussi le cas dans la partie supérieure de la tête, pour le front et le nez. Par ailleurs, le graveur croise volontiers les lignes. Il le fait dans la zone de la bouche pour rendre la commissure des lèvres, il le fait encore dans l'articulation de la ligne antérieure du bras et de l'avant-bras. Dans la figure III de l'observation 37 (Pales 1976, pl. 104b) (fig. 2), ce sont d'autres caractéristiques formelles qui attirent l'attention. On est frappé par l'usage répétitif de courbes à l'ouverture fort étroite. Elles ne servent pas seulement à indiquer le contour du visage et celui du sein; toute la ligne du dos, des fesses et de la cuisse se résout en un grand arc en forme de parabole. Par ailleurs, les articulations anatomiques ont été omises. On ne voit ni cou, ni bras. La tête est simplement posée sur la poitrine, dont émergent un poignet et une main. Le contraste est grand avec la figure précédente, dans laquelle les articulations anatomiques – cou, bras – sont bien marquées.

En ce qui concerne la figure I de l'observation 38 (Pales 1976, pl. 108), force est de constater que les solutions graphiques adoptées par le graveur sont sans rapport avec celles relevées jusqu'ici (fig. 3). Le nez, retroussé, prend curieusement la forme d'un crochet. Il diffère totalement du nez pointu de la figure III de l'observation 37 et de celui, recourbé, de la figure I de la même observation. De façon générale, la figure I de l'observation 38 se caractérise par un faible usage de la courbe, ce qui surprend, eu égard au thème traité. La bouche est droite, le menton carré. Le tracé semble hésitant; en particulier, lorsqu'on le compare au *ductus* souple et délié reconnaissable dans la figure I de l'observation 37.

En termes d'analyse stylistique, rien n'invite donc à rapprocher les trois figures. Par contre, on peut affirmer qu'elles sont l'œuvre d'artisans qui avaient l'habitude de graver, chacune offrant des caractéristiques qui "font système". Dans la première, ce sont les courbes en S associées à des lignes croisées. Dans la seconde, ce sont ces courbes à l'ouverture étroite au moyen desquelles le graveur construit toute la figure. Enfin, dans la troisième, on note l'association d'un dessin hésitant et d'une tendance à détailler certains éléments du visage, tels le nez et la bouche.

À l'évidence, chaque gravure a été réalisée par une personne qui n'en était pas à son coup d'essai. Celle-ci avait en tête – on aimerait dire dans la main – des formules qui lui permettaient de rendre rapidement et de manière tout à fait reconnaissable le corps féminin. Or, on constate que, d'une



Figure 3. Observation 38, Pales pl. 108.

figure à l'autre, les moyens stylistiques mis en œuvre sont on ne peut plus différents. C'est pourquoi nous sommes enclins à postuler trois mains.

Si le groupement stylistique proposé par Pales ne saurait être retenu, il n'empêche que des parentés troublantes peuvent être mises en évidence entre certaines têtes gravées de La Marche. Il est possible de constituer un premier groupe de six têtes, unies par un réseau étroit de ressemblances graphiques. Ces têtes appartiennent aux observations 2, 3, 30 et 63 du corpus des humains de Pales (fig. 4). Le visage est chaque fois représenté de profil; la mâchoire est particulièrement prognathe; la bouche, petite, est néanmoins bien marquée; l'œil se situe à une certaine distance du contour de la face. Le cou, lorsqu'il est figuré, est massif. Le tracé paraît souple et très assuré, les reprises du trait étant rares. Certains segments de contour se présentent toutefois sous la forme de lignes doubles, triples ou même quadruples.

Dans certains cas, il est possible de superposer des segments anatomiques, selon une pratique déjà testée par M. Lorblanchet (1973) à Sainte-Eulalie et par J.-M. Apellániz pour les grands taureaux de Lascaux, par exemple (1984). C'est ainsi que la figure de l'observation 2 (Pales 1976, pl. 6) peut être rapprochée de la figure I de l'observation 30 (Pales 1976, pl. 74). Nez, bouche, menton sont analogues. On remarquera, en outre, dans les deux visages, la présence de traits interrompus autour de l'œil en olive et une coiffure délimitée par une ligne oblique. À son tour, la figure I de l'observation 30 peut être mise en relation avec une autre figure, qui se trouve sur l'observation 3 (Pales 1976, pl. 8). Outre le prognathisme, la bouche petite et l'œil en olive, on relèvera le dessin légèrement sinueux de l'arête du nez. Il faut également signaler la présence, en dessous de l'œil, à une certaine distance, d'un trait horizontal matérialisant le cerne. De plus, la morphologie du crâne dans la figure de l'observation 3 est rigoureusement identique à celle de l'observation 2.

La figure de l'observation 3 présente encore des

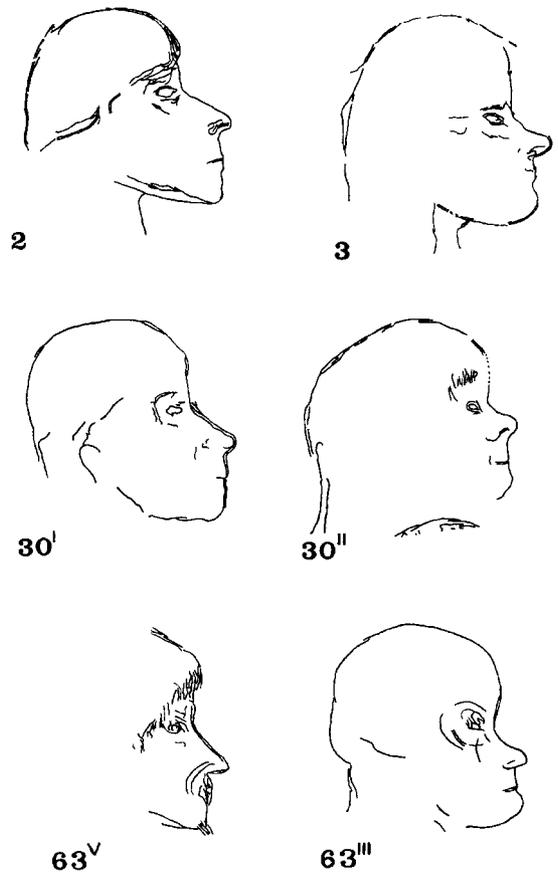


Figure 4.

parentés avec la figure III de l'observation 63 (Pales 1976, pl. 173). On aura, en particulier, l'attention attirée par le menton arrondi. Comme dans la figure I de l'observation 30, l'œil est entouré par une série de lignes formant un cercle autour de lui, matérialisant peut-être l'orbite. Dans l'observation 63, on trouve une autre figure, portant le n°V, qui peut être utilement comparée à la figure de l'observation 2. On remarquera le nez pointu, à l'arête oblique, l'enchevêtrement de traits parallèles au-dessus de l'œil et la frange oblique. L'attention est également attirée par la manière, très semblable, de rendre le bord inférieur de la mâchoire des deux personnages. On distingue deux traits obliques d'orientation différente, qui convergent à la pointe du menton. Enfin, il semble encore possible de relier au groupe déjà constitué la figure II de l'observation 30. Même si les proportions diffèrent quelque peu, la ligne du profil peut pratiquement être superposée à celle de la figure III de l'observation 63.

On remarquera que les superpositions de figures que nous venons d'opérer ne sont jamais totales. Aucune tête n'est identique. Les ressemblances enregistrées ne peuvent tenir, de ce fait, à l'usage d'un modèle graphique commun, qui aurait été recopié plus ou moins fidèlement par différents exécutants. En histoire de l'art, lorsque l'attributionniste constate des superpositions complètes de figures, il a tendance à écarter l'hypothèse d'une seule et unique main, au profit de celle

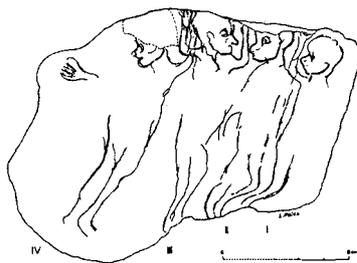
du carnet de modèles [4]. Il sait qu'à la différence de la répétition partielle, la répétition complète est rarement le fait d'un seul et même artiste. Aussi, dans le cas qui nous occupe, on peut affirmer que c'est non seulement l'existence de ressemblances, mais aussi l'absence de superpositions complètes qui accréditent l'hypothèse d'une main unique.

Un second groupement stylistique peut être proposé. Il concerne, cette fois, les figures des observations 60 et 61 (Pales 1976, pl. 156 et 168). Nous sommes en présence de deux dalles: l'une se trouvait dans la collection Péricard (n°220), l'autre dans la collection Pradel. L'observation 60 comporte deux personnages masculins, l'observation 61 quatre (figs. 5-7). Ces représentations partagent un certain nombre de traits communs. Tout d'abord, relevons le fait qu'elles présentent un caractère scénique, ce qui est exceptionnel dans le corpus de La Marche. Ensuite, les six figures sont représentées en pied, les jambes se trouvant légèrement déportées par rapport à l'axe vertical du corps et de la tête. Le dessin, fort synthétique, se caractérise par une grande fluidité et par l'usage préférentiel de courbes.

On rapprochera, en particulier, la figure I de l'observation 60 et la figure II de l'observation 61. La ligne du profil pourrait presque être superposée. On a combiné le même front massif en surplomb et le même nez recourbé. Dans ces deux figures,



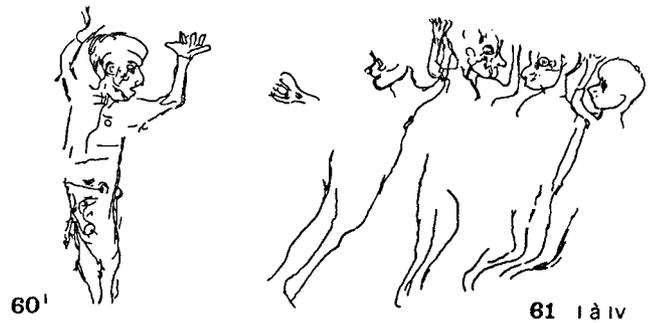
La Marche : obs. 60



La Marche : obs. 61

Figure 5. Observations 60 et 61.

[4] L'existence de "carnets de modèles" au Paléolithique supérieur fut naguère postulée par H. Breuil sur la base du faux de la Genière. Elle est aujourd'hui abandonnée.



La Marche : obs. 60 et 61

Figure 6.

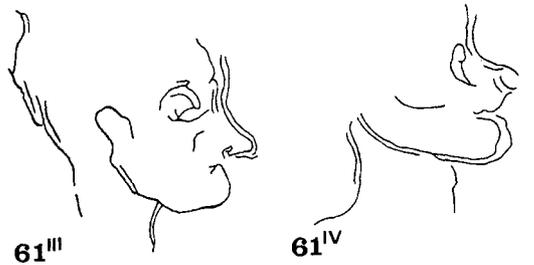
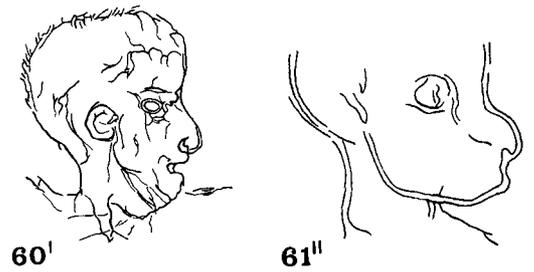


Figure 7.

le menton est absent. L'œil, rond, est situé à une certaine distance de la ligne du front. Il faut aussi signaler les relations entre cette figure I de l'observation 60 et la figure III de l'observation 61. Le visage diffère, sans doute, même si l'œil rond et le front massif en surplomb s'observent également dans cette dernière figure. Mais c'est surtout le rendu de l'anatomie qui autorise le rapprochement. On remarquera la ligne qui descend de la mâchoire, au niveau du cou, et, au niveau du torse, l'esquisse d'une ligne interpectorale. En outre, les bras des deux figures peuvent être comparés: ils présentent un étrange amincissement vers le coude et paraissent anormalement courts.

Sur les deux plaques, les mains, toujours digitées, sont rendues de différentes manières. La main droite de la figure II de l'observation 60 semble toutefois identique à la main droite de la figure IV de l'observation 61. Le nez et le front, particulièrement saillant, de la même figure II de l'observation 60 se retrouve dans la figure I de l'observation 61.

Comme on le voit, l'ensemble des figures des deux

dalles considérées est uni par un étroit réseau de relations formelles, bien que chaque représentation possède son individualité. L'hypothèse d'un seul et même exécutant semble la seule à même de rendre compte de ces relations. Un graveur nous dévoilerait, dans les deux dalles, un échantillon de son répertoire de personnages masculins.

Conclusion

Au stade actuel de nos recherches, nous estimons que la conclusion de Pales, suivant laquelle il n'y aurait eu qu'un seul graveur à La Marche, ne peut être maintenue. Grâce à la méthode de l'attribution, telle qu'elle se pratique en histoire de l'art, il est possible d'opérer au moins deux groupements stylistiques indépendants. Par ailleurs, il est clair que la figure de femme I de l'observation 38 ne saurait être rattachée ni au premier, ni au second de ces groupements. Il semble bien que les gravures sur plaques calcaires de la grotte de la Marche soient l'œuvre de plusieurs exécutants. Une approche stylistique méthodique devrait permettre d'en reconnaître un certain nombre.

Bibliographie

APELLÁNIZ J.-M., (1984) - L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses successeurs. *L'Anthropologie* 88:539-561.

APELLÁNIZ J.-M., (1986) - Análisis de la variación formal y la autoría en la iconografía mueble del Magdaleniense Antiguo de Bolinkoba (Vizcaya). *Munibe* 38: 39-59.

APELLÁNIZ J.-M., (1987) - Aplicación de técnicas estadísticas al análisis iconográfico y al método de determinación del autor. *Munibe* 39:39-60.

APELLÁNIZ J.-M., (1988) - La cabeza de felino del Magdaleniense superior/final de Atxeta (Forua, Vizcaya). *Munibe* 40: 3-7.

APELLÁNIZ J.-M., (1989) - Analyse de la rectification comme mécanisme de la méthode de détermination de l'auteur dans l'iconographie paléolithique. Les graveurs de la plaquette du Magdalénien VI de Ekaïn (Deva, Guipuzcoa, Pays Basque, Espagne). *L'Anthropologie* 93:463-474.

APELLÁNIZ J.-M., (1991) - *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*, Bilbao, Universidad de Deusto, 189 p. (Cuadernos de Arqueología de Deusto, n°13).

APELLÁNIZ J.-M., (1992) - Modèle d'analyse d'un auteur de représentations d'animaux de différentes espèces: le tube de Torre (Pays Basque, Espagne). *L'Anthropologie* 96:453-472.

AZÉMA M., (1992) - La représentation du mouvement dans l'art animalier paléolithique des Pyrénées. *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège* 47:19-76.

BANDI H.-G., HUBER W., SAUTER M.-R. & SITTER B., (1984) - *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques, 3e colloque de la Société suisse des sciences humaines*, Fribourg, 436 p.

BARRIÈRE C., (1982) - *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux*

cent mammoths, Paris, Picard, 205 p.

BARRIÈRE C., (1997) - *L'art pariétal des grottes des Combarelles*, Samra/paléo, hors série, 609 p.

BEAZLEY J.D., (1956) - *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, Clarendon Press, 851 p.

BEAZLEY J.D., (1963). *Attic Red-Figure Vase-Painters. Second Edition*, Oxford, Clarendon Press, 3 vol., 2036 p.

BÉGOUËN R. & CLOTTES J., (1999) - Art mobilier et pariétal dans les cavernes du Volp. Dans: *L'art des objets au Paléolithique. I. L'art mobilier et son contexte*, Acte du colloque tenu à Foix – Le Mas d'Azil, Paris, Ministère de la Culture, p. 157-172.

BUISSON D., MENU M., PINÇON G. & WALTER P., (1989) - Les objets colorés du Paléolithique supérieur, cas de la grotte de la Vache (Ariège). *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège* 86:183-191.

CAPITAN L. & BOUYSSONIE J., (1924) - *Un atelier d'art préhistorique. Limeuil, son gisement à gravures sur pierres de l'Âge du renne*, Paris, E. Nourry, 41 p. (Publications de l'Institut international d'Anthropologie, n°1).

CLOT A., WALTER P. & MENU M., (1995) - Manières de peindre à Gargas et à Tibiran (Hautes-Pyrénées). *L'Anthropologie* 99: 221-235.

CLOTTES J., GARNER M. & MAURY G., (1994) - Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises. *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège* 49:15-49.

CLOTTES J., WALTER P. & MENU M., (1990) - La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises. *Bulletin de la Société préhistorique française* 87:170-192.

Collectif, (2001) - *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*. Catalogue d'exposition tenue à Bruxelles du 22.03.2001 au 24.06.2001, Bruxelles, Centre culturel de la BBL, 272 p.

CRÉMADES M., (1996) - L'art mobilier pyrénéen. Analogies technologiques et relations intersites. Dans: H. Delporte & J. Clottes, *Pyrénées préhistoriques. Art et société*, Paris, C.T.H.S., p. 367-379.

CRÉMADES M. & BONNISSANT D., (1993) - La représentation des variations saisonnières dans l'art pariétal paléolithique. Application au groupe des Cervidés et limites de la méthode. *Paléo* 5:319-331.

DELLUC B. & G., (1979) - L'accès aux parois. Dans: Leroi-Gourhan Arl. & Allain J., *Lascaux inconnu*, Paris, CNRS, p. 175-184 (XIIe supplément à Gallia préhistoire).

DELLUC B. & G., (1991) - *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, Paris, C.N.R.S., 393 p., (XXVIIIe supplément à Gallia préhistoire).

DELLUC B. & G., (1997) - Dix observations graphiques sur la grotte ornée de Pair-non-Pair (Prignac-et-Marcamps, Gironde). *Bulletin de la Société préhistorique française* 94:41-50.

DUBOURG C., (1994) - Les expressions de la saisonnalité dans les arts paléolithiques – Les arts sur support lithique du Bassin d'Aquitaine. *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège* 49:145-189.

- DUHARD J.-P., (1993). *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris, CNRS, 242 p. (Cahiers du Quaternaire, n°19).
- DUHARD J.-P., (1996) - *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Grenoble, J. Millon, 245 p. (Collection "L'Homme des Origines").
- d'ERRICO F., (1994) - *L'art gravé azilien. De la technique à la signification*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 329 p. (XXXIe supplément à Gallia préhistoire).
- FRIEDLÄNDER M.J., (1967-1976) - *Early Netherlandish Painting, I-XIV*, Leyde/Bruxelles, A.W. Sijthoff & La Connaissance.
- FRTZ C., (1999) - *La gravure dans l'art mobilier magdalénien, du geste à la représentation. Contribution de l'analyse microscopique*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 217 p. (DAF n°75).
- GETZ-GENTLE P., (2001) - *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture*, s.l., The University of Wisconsin Press, 408 p.
- GROENEN M., (1997) - *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, Centre de Recherche et d'Études technologiques des Arts plastiques, U.L.B., 109 p.
- GROENEN M., (2000) - L'image de la femme et de l'homme dans l'art du Paléolithique européen. Nouvelles perspectives de lecture. *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 22:7-41.
- KURTZ D., (éd.) (1985) - *Beazley and Oxford. Lectures Delivered in Wolfson College, Oxford, 28 June 1985*, Oxford, Oxford University Committee for Archaeology, 71 p. (Oxford University Committee for Archaeology. Monographs, n°10).
- DE LANDSBERG J., (2001) - *L'Art en croix. Le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du Livre, 166 p.
- LORBLANCHET M. et al., (1973) - La grotte de Sainte-Eulalie à Espagnac (Lot). *Gallia préhistoire* 16: 3-62 et 233-325.
- LORBLANCHET M., (1981) - Les dessins noirs du Pech-Merle. *Congrès Préhistorique de France, 21e session*, Montauban-Cahors, 1979, p. 178-207.
- MARTENS D., (1993) - La Madone au trône arqué et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge. *Jahrbuch der Berliner Museen* 35:129-174.
- MARTENS D., (2000a) - Le Maître aux Madones joufflues. Essai de monographie sur un anonyme brugeois du XVIe siècle. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 61:109-144.
- MARTENS D., (2000b) - Der Brügger Meister der Lucialegende. Bilanz der Forschungen und neue Hypothesen. Dans: *Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.-17.Jahrhunderten. Der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn. Konferenz am 25-26 September 1995*, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, p. 41-83.
- MENU M. & WALTER P., (1996) - Les rythmes de l'art préhistorique. *Techne* 3:11-23.
- MORELLI G., (1994) - *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des Galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Paris, Éd. de la Lagune, 538 p.
- NOUGIER L.-R., (1993) - *L'art de la préhistoire*, Paris, Librairie générale française, 542 p. (Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque).
- OTTE M., (1979) - *Le Paléolithique supérieur ancien en Belgique*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 684 p. (Monographies d'Archéologie nationale, n°5).
- PALES L. & TASSIN DE SAINT PÉREUSE M., (1969) - *Les gravures de La Marche. I. Félins et ours*, Bordeaux, Delmas, 136 p.
- PALES L. & TASSIN DE SAINT PÉREUSE M., (1976) - *Les gravures de La Marche. II. Les humains*, Paris, Ophrys, 167 p.
- PEPE C., CLOTTES J., MENU M. & WALTER P., (1991) - Le liant des peintures paléolithiques ariégeoises. *Comptes rendus de l'Académie des Sciences* 312(série II):929-934.
- PIETTE E. & DE LA PORTERIE J., (1897) - Fouilles à Brassempouy en 1896. *L'Anthropologie* 8:165-173.
- PLOSSARD J., (1999) - *Rouffignac. Le sanctuaire des mammoths*, Paris, Le Seuil, 99 p.
- RIDDERBOS B., (1995) - Van Waagen tot Friedländer: het kunsthistorisch onderzoek naar de Oudnederlandse schilderkunst gedurende de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, dans : B.Ridderbos & H. van Veen (éds.), "*Om iets te weten van de oude meesters*". *De Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek*, Nimègue, SUN, p. 189-235.
- RUCQUOY A., (1886-1887) - Note sur les fouilles faites en août 1879 dans la caverne de Bèche-aux-Roches, près de Spy. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles* 5:318-328.
- SOUBEYRAN F., (1991) - Nouveau regard sur la pathologie des figures pariétales. *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord* 118:523-560.
- VAKKARI J., (2001) - Giovanni Morelli's "Scientific" Method of Attribution and Its Reinterpretations from the 1960's until the 1990's. *Konsthistorisk Tidskrift* 70:46-54.
- VILLAVERDE BONILLA V., (1994) - *Arte paleolítico de la Cova d'El Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*, Diputació de València, Servei d'Investigació Prehistòrica, 2 vol.