

CHAPITRE II : L'ART MOBILIER – LES VÉNUS PALÉOLITHIQUES

Plusieurs centaines de figurations féminines, environ 650 selon Raffaele de Marinis (2006), connues sous le nom de « Vénus paléolithiques », ont été découvertes sur le continent eurasiatique, entre les Pyrénées et la Sibérie. Qu'il s'agisse de statuettes, de bas-reliefs, de gravures ou de pendeloques, qu'elles montrent la femme en entier ou seulement certaines parties de son corps, qu'elles soient réalisées dans un style naturaliste, allégorique ou schématique, le fait est que le Féminin est omniprésent, et ce, pendant près de 20 000 ans.

Quelques considérations générales

Avant de nous dédier à l'étude des Vénus en rapport direct avec notre investigation – les statuettes en ronde-bosse (ou volumétriques) – nous allons faire quelques considérations générales sur la façon dont les figurations féminines ont été interprétées par certains auteurs qui ont eu le mérite de risquer des hypothèses. Notre intention n'est pas de lister tout ce qui a été dit sur elles, ni de rentrer dans un débat. Nous voulons simplement profiter de ces commentaires pour rendre plus explicite notre propre cadre interprétatif.

Un grand nombre de chercheurs pensent que les figurations féminines symbolisent le matriarcat (Bachofen, 1861 ; Efimenko, 1958 ; Cohen, 2003) ou, selon Marija Gimbutas, la « matristique » (Gimbutas, 2006).

Le matriarcat, comme forme d'organisation sociale, et son processus mériteraient révision et approfondissement, mais cela n'a pas lieu d'être réalisé ici. Disons simplement que le terme « matriarcat », dans son sens classique, nous semble inapproprié pour la période étudiée. La matrilocalité n'est pas une réalité paléolithique attestée ; quant aux « liens du sang », nous précisons qu'il s'agit d'une société matrilineaire « par défaut » dans la mesure où le rapport entre acte sexuel et reproduction n'était pas connu à cette époque (nous en reparlerons ultérieurement). Il n'est donc pas étonnant qu'un thème aussi important que la création de la vie ou la reproduction de l'espèce ait été associé à la femme ; ni que le sacré soit associé à la Vie et par conséquent à la femme, dont elle est le symbole. Cela expliquerait d'ailleurs l'absence de toute scène d'accouplement dans l'art paléolithique ainsi que l'omniprésence du féminin, sous toutes ses

Figure 4 / Portfolio II

Moulages de représentations féminines dites « Vénus paléolithiques ». 1 : Balzi Rossi, Grimaldi (Ligurie, Italie) ; 2 : Elisievitchi (Ukraine) ; 3 et 5 : Dolní Věstonice (Moravie, R. Tchèque) ; 4 & 6 : Brassempouy (Landes, France) ; 7 : Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne) ; 8 : Sireuil (Dordogne, France) ; 9 : Monpazier (Dordogne, France) ; 10 : Laussel (Dordogne, France) (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)



formes et aspects, tandis que le nombre de représentations masculines est insignifiant (leur identité étant, de plus, controversée dans bon nombre de cas). Cette disproportion dans les représentations n'atteste pas pour autant la suprématie de la femme sur le plan social ; aussi, nous pensons que le concept de M. Gimbutas, la « matristique », est plus adapté à ces sociétés paléolithiques de type égalitaire. En ce sens, lorsque dans notre ouvrage nous employons le terme « matriarcat », nous faisons référence avant tout à une sensibilité matriarcale de tréfonds.

Les Vénus ont été interprétées également comme étant « l'idéal esthétique » des hommes paléolithiques ou comme des « symboles sexuels » (Guthrie, 1984, 2005). Certes, les Vénus exhibent leur nudité, ce qui est indubitablement chargé de significations symboliques, étant donné le climat glaciaire. Quant à la mise en valeur ostentatoire de certaines parties du corps, elle est également indéniable. Cependant, nous ne cautionnons pas un regard à ce point « sexué » et « réducteur » à l'égard des Paléolithiques, dont l'activité sexuelle semble avoir eu la même valeur que celle de manger, dormir, chasser, chanter, danser... Or, il n'existe aucune représentation d'activités quotidiennes, fussent-elles considérées sacrées ou non, il n'existe pas non plus – nous l'avons déjà dit – de scènes d'accouplement. En ce sens, les représentations d'organes féminins (et plus rarement masculins) n'ont certainement pas eu la même signification qu'au sein de sociétés plus tardives où la sexualité a été représentée de façon explicite pour rendre compte de certaines pratiques « mystiques » (la hiérogamie) ; ou, à l'inverse, dans des sociétés où la sexualité désacralisée, réprimée et dégradée, s'est convertie en un contenu de conscience non intégré et, de ce fait, en une obsession.

La désignation des Vénus comme « déesses de la fécondité-fertilité » est également très fréquente.

Ce point de vue est compréhensible, notamment dans le cas des statuettes à gros ventre qui suggèrent clairement l'état de grossesse et, par la même, la grande importance de la reproduction. Cependant, nous proposons de renoncer au terme « déesse » qui est une notion plus tardive, typiquement néolithique, non attestée au Paléolithique, ainsi qu'au terme « fécondité » ou « fertilité », notions apparaissant elles aussi au Néolithique, avec l'agriculture et l'élevage, et lorsque le rapport entre acte sexuel et procréation (humaine et animale) est déjà conscient (les premières représentations d'accouplement datent en effet de cette période). En ce sens, il nous semble plus approprié d'associer les Vénus à la « création » ou à la « génération » de la vie, à une « mère mythique ».

Certains auteurs, de E. Piette (1894, 1902) au début du XX^e siècle à J.P. Duhard (1993, 1995) en fin de siècle, observent un certain « réalisme » dans les figurations féminines et pensent qu'il s'agit de fidèles « portraits » ; les autres Vénus, plus éloignées de la réalité, le seraient en raison de la fantaisie ou du talent de l'artiste, ou encore en raison des « canons de beauté ».

Notre préoccupation n'est pas le degré de ressemblance avec des supposés « modèles naturels », même si cela fournit probablement des informations sur les possibles types morphologiques féminins d'alors. À ce stade, nous tenons juste à rappeler que, même en faisant abstraction des Vénus qui s'éloignent grandement de l'anatomie naturelle, dans chaque représentation en apparence réaliste – qu'il s'agisse d'une Vénus ou d'un animal peint dans une grotte – il y a toujours au minimum un élément qui ne « colle » pas avec la réalité. Et cela semble bien intentionnel de la part d'artistes doués par ailleurs d'une grande précision. Il ne s'agit donc pas de « copies fidèles », mais de « compositions intentionnelles » empruntant des éléments au réel. Les figurations ne sont ni complètement objectives ni complètement subjectives, elles rendent compte d'une « réalité hybride », d'une « structure monde externe (perception) et interne (représentation) ».

En complément du point précédent, plusieurs auteurs font remarquer que les Vénus dénotent de certaines caractéristiques « raciales » (telles que nous les connaissons aujourd'hui, car à l'époque, les différences étaient semble-t-il moins prononcées), déduisant la co-existence de différentes races et leur métissage (Piette, 1902). Il y eut beaucoup de controverses à ce sujet et il semble que le débat reste ouvert encore aujourd'hui.

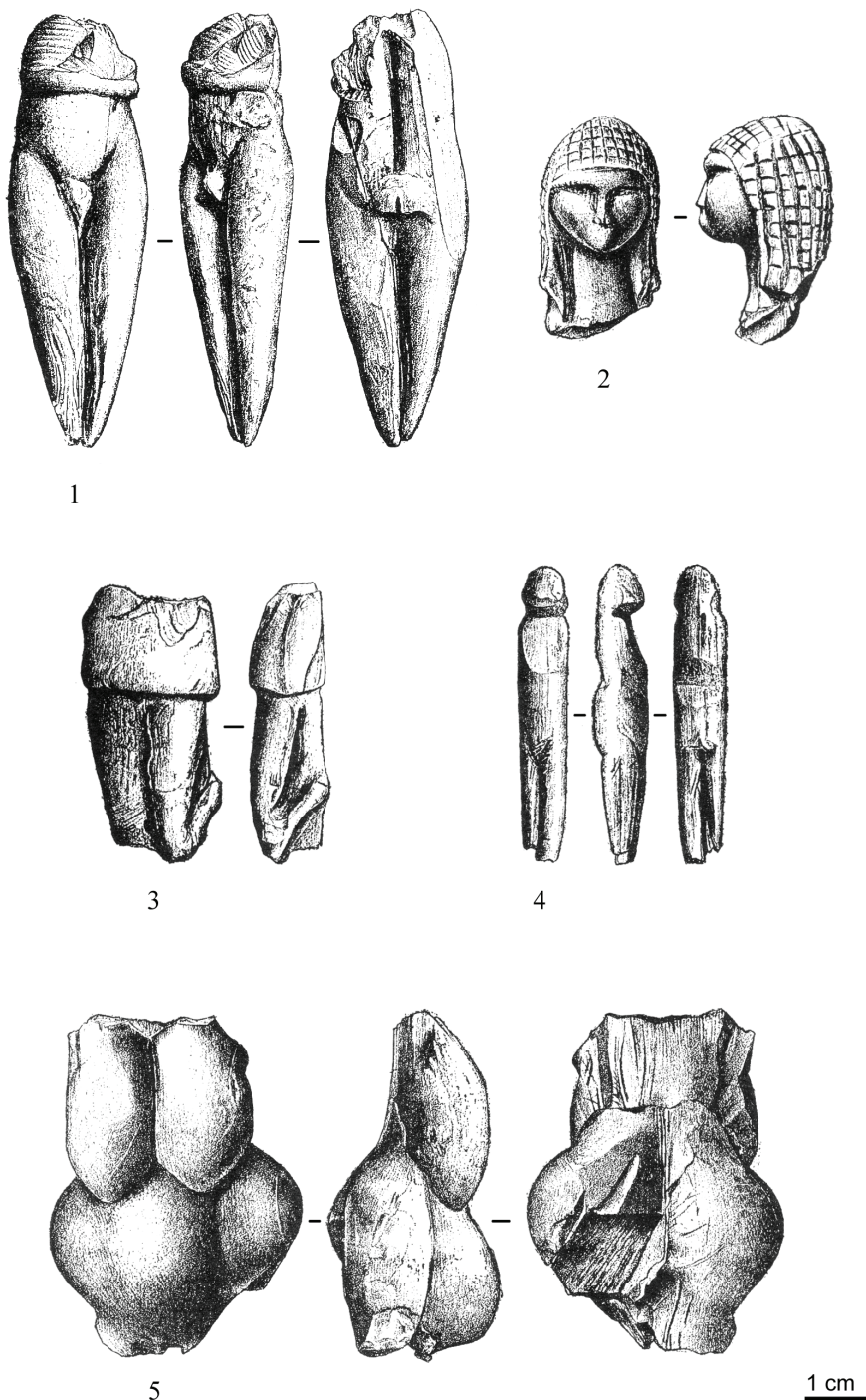


Figure 5 – Statuettes féminines de Brassempouy (Landes, France). D'après Piette et de Laporterie, 1894, fig. 1 à 5. In Simonet, 2012, fig. 23

En effet, certaines Vénus suggèrent des attributs africains (postérieur proéminent ou même stéatopygique, comme aux Balzi Rossi, Italie), d'autres, plates, rappellent le type asiatique (comme à Mal'ta, Sibérie). Certaines têtes de Vénus possèdent une coiffure qui rappelle les tresses africaines (comme la « Dame à la capuche » de Brassempouy, France), d'autres présentent des traits de visage typiquement asiatiques (comme la Vénus XV, dite « Léonard de Vinci préhistorique » de Dolní Věstonice, République Tchèque). Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant le point de vue anthropologique ou racial, même s'il est bon de se rappeler que nos ancêtres étaient afro-asiatiques, mais la grande diversité morphologique ou de « types humains », ou de « façon de voir et de représenter », parce que ces différents types ne correspondent pas à des régions spécifiques. En effet, ils sont non seulement répartis sur tout le continent mais, de surcroît, cette diversité coexiste dans une même zone géographique restreinte et parfois dans un même site comme celui de Brassempouy (fig. 5), des Balzi Rossi, de Dolní Věstonice ou de Kostienki. Or, tout cela indique une mentalité « non uniformisatrice » et une sensibilité de « convergence » de la diversité, avec comme dénominateur commun le « Féminin ».

Pour terminer, il nous semble que pour pénétrer dans la sensibilité paléolithique, nous devrions abandonner la recherche d'une vérité unique, c'est-à-dire la vision du « soit-soit », pour adopter la vision du « et-et » ; approche plus globale et englobante, plus proche de la forme mentale paléolithique. Certains chercheurs commencent d'ailleurs à en avoir l'intuition et évoquent la possibilité de plusieurs degrés d'interprétation, de fonctions multiples, de pluralité de signification (Gvozdover, 1985 ; Duhard, 1995 ; White, 1997).

Dès lors, la vision « réaliste-naturaliste » peut coexister avec une vision « mythique-symbolique », selon la profondeur du regard et selon la profondeur des significations projetées sur l'objet fabriqué et/ou perçu. L'existence d'une sensibilité esthétique commune ne s'oppose pas à la cohabitation de multiples formes distinctes, lesquelles peuvent être dotées d'une même signification (différents types de Vénus ayant la même signification : « féminin sacré ») ; ou bien, une même figure recouverte de plusieurs significations complémentaires (la même Vénus représentant sur un plan la « mère mythique » et sur un autre plan le « feu ») ; ou encore, deux types de Vénus, chacune avec sa propre signification (la Vénus comme gravure schématique : la « femme », tandis qu'une Vénus en bas-relief ou comme statuette volumétrique : l'« état de grossesse », la « vie future »). Pareillement, des formes artistiques codifiées ne s'opposent pas nécessairement à une liberté artistique.

L'art sculptural – les Vénus volumétriques

Parmi toutes les représentations féminines, près de 200 se présentent sous forme de statuettes, dont la majorité est taillé en ronde-bosse (De Marinis, 2006).

Henri Delporte fournit une classification des Vénus basée sur leur provenance géographique (Delporte, 1993) ; il distingue :

- Les Vénus du groupe pyrénéo-aquitain (82 Vénus dont la Vénus de Lespugue et la Dame de Brassempouy) ;
- Les Vénus du groupe méditerranéen (17 Vénus dont les Vénus de Savignano et des Balzi Rossi) ;
- Les Vénus du groupe rhéno-danubien (60 Vénus dont les Vénus de Hohle Fels, de Willendorf et de Dolní Věstonice) ;
- Les Vénus du groupe russe (54 Vénus dont les Vénus de Kostienki et de Gagarino) ;
- Les Vénus du groupe sibérien (31 Vénus dont les Vénus de Mal'ta et Bouret').

Les Vénus ont été classifiées également selon leur aspect morphologique et/ou iconographique (Absolon, 1949 ; Leroi-Gourhan, 1965 ; Delporte, 1979 ; Abramova, 1995), leurs styles et les techniques de réalisation (Gvozdover, 1953, 1956 ; Efimenko, 1958 ; Dauvois, 1977 ; Mussi, 1995 ; White & Bisson, 1998), ou encore selon leur appartenance aux différentes phases « techno-culturelles » (Aurignacien, Gravettien, Solutréen, Magdalénien).

Quant à notre propre sélection, elle repose sur des critères en lien direct avec l'intérêt défini précédemment.

En ce sens, nous n'allons pas étudier :

1. Les Vénus « réalistes », plates (non-gravides), parfois aux traits de visages explicites, parfois « habillées », provenant principalement de Sibérie (Mal'ta, Buret') ; elles ne représentent qu'une minorité et semblent constituer un style à part.
2. Les Vénus « schématiques » du Magdalénien, le féminin étant réduit à ses traits caractéristiques essentiels, telle la cambrure du dos, le contour l'emportant sur le volume : sous forme de statuettes (Pekarna en Moravie, Petersfeld en Souabe, Gönnersdorf en Rhénanie) ou de gravures pariétales, représentées alors de profil (ex. Combarelles, Lalinde, Gare de Couze en Dordogne).
3. Les rares Vénus « portrait » – tête sans corps – comme la « Dame à la capuche » de Brassempouy, la « Négroïde » de Grimaldi, la tête de Dolní Věstonice.

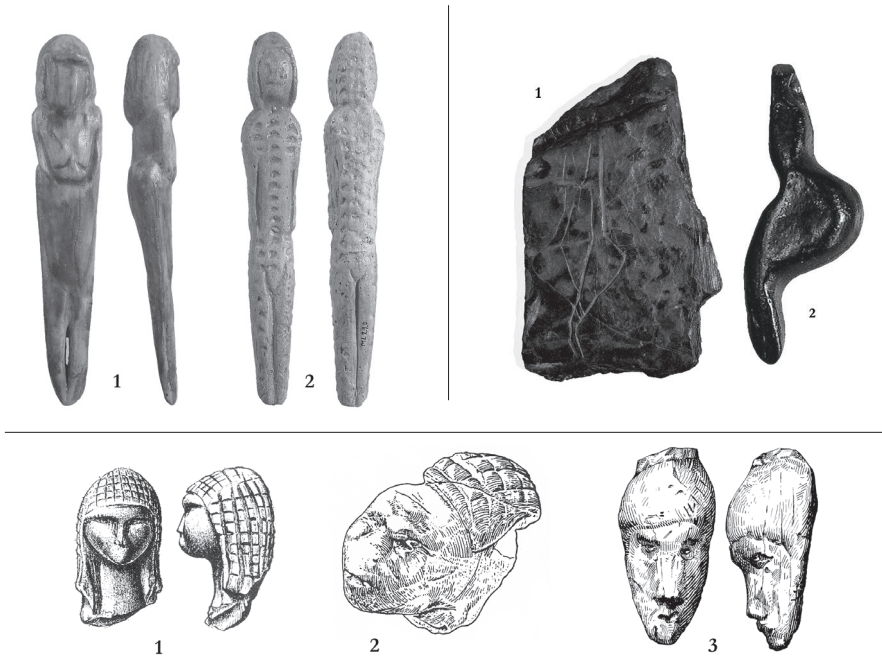


Figure 6 / Portfolio III (en haut, à gauche)
– Moulages de « Vénus plates ». 1 : Mal'ta, Sibérie ; 2 : Buret, Sibérie (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

Figure 7 / Portfolio IV (en haut, à droite)
– Moulages de « Vénus schématiques ». 1 : Gravure, Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne) ; 2 : Statuette, Petersfeld (Basse-Saxe, Allemagne) (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

Figure 8 / Portfolio IV (en bas) – Vénus « portraits ». 1 : Brassempouy (Landes, France) : La « Figurine à la capuche », d'après Piette et de Laporterie, 1894, fig. 5 ; 2 : Balzi Rossi (Ligurie, Italie), d'après Praslov, 1995, fig. 2 – n° 5 ; 3 : Dolní Věstonice (Moravie, R. Tchèque) : Vénus XV, dite « Léonard de Vinci préhistorique », d'après Absolon, 1949, fig. 8

Les Vénus qui nous intéressent ici sont les statuettes volumétriques (fig. 9). En général, ces figurines sont hautes de 5 à 25 centimètres et réalisées en pierre tendre (stéatite, calcite, calcaire, grès, serpentine, marne), en terre cuite, en os ou en ivoire.

Elles présentent des caractéristiques particulières :

- La technique de taille est en ronde-bosse, donc en volume ;
- Le corps, déformé volontairement, ne respecte pas la réalité anatomique naturelle, les attributs féminins y étant exacerbés par leur hypertrophie ;
- Les bras sont soit totalement absents ou tout juste insinués, s'appuyant sur les énormes seins ;
- Les jambes se terminent en pointe ou sont arrondies, sans pieds et sans point d'attache à une base (socle) quelconque ;
- La tête est de forme sphérique ou conique, et dans de rares cas seulement le sculpteur y a apporté une notion de chevelure ; les traits distinctifs du visage ne sont pas représentés.

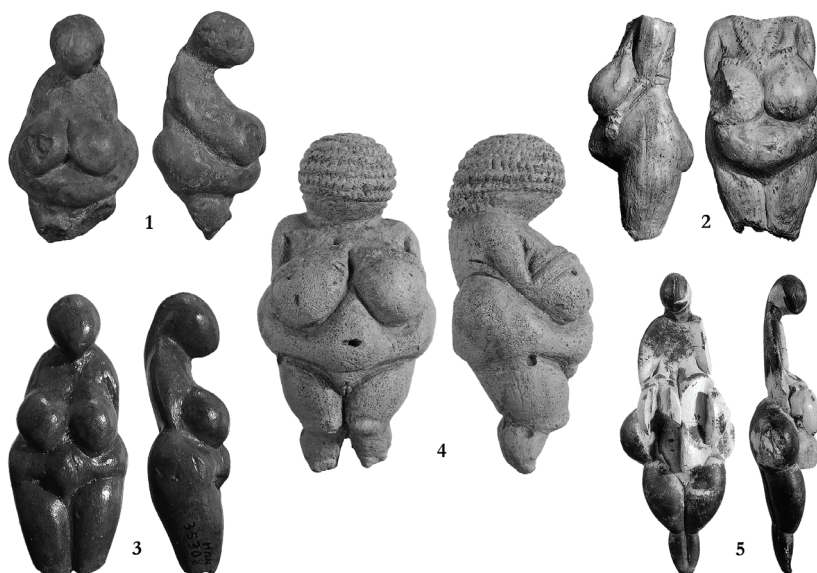
Ces caractéristiques nous semblent revêtir une importance spéciale. Utiliser des styles différents dans un même espace-temps pour représenter la « même chose » indique sans doute une intention spécifique. À moins qu'il ne s'agisse pas tout à fait de la même chose ?

« Les statuettes volumétriques, en ronde-bosse, représentent la figure féminine nue en position dressée, sans plan d'appui, se terminant en pointe de telle façon qu'elles ne peuvent pas se maintenir debout [...]. La taille en volume est une technique de sculpture qui consiste à sculpter le sujet sans le lier à sa base. Cette technique permet de développer un sujet en trois dimensions, de sorte que l'observateur puisse le voir sous tous les angles. Avec cette taille en volume, il n'existe pas de « face » ni d'« arrière », il n'y a pas un ou deux points d'observation : pour saisir l'objet du regard, on doit développer une « vision circulaire » en faisant tourner le regard ou la figurine. On est amené à observer l'objet dans sa totalité et non une seule de ses parties. Cette façon de sculpter indique une sensibilité et une vision du monde, des choses et de la vie. Le monde, les choses et la vie sont vécus comme une totalité et non comme des parties déstructurées ; tout est important et tout est doté de signification ».

(Lotti, 2008, p. 12)

Ces Vénus volumétriques sont datées d'environ 35 000 à 15 000 BP. Quasiment toutes appartiennent au Gravettien (env. 30 000 à 20 000 BP), bien que certaines soient également rapportées à l'Aurignacien (ex. Vénus de Hohle Fels) ou au Magdalénien ancien (ex. Vénus du Courbet dont le style est déjà plus proche des Vénus schématiques, typiques pour le Magdalénien moyen et récent).

Figure 9 / Portfolio V – Moulages de « Vénus volumétriques ». 1 : Gagarino (Russie) ; 2 : Kostienki (Russie) ; 3 : Balzi Rossi Grimaldi (Ligurie, Italie) ; 4 : Willendorf (Autriche) ; 5 : Lespugue (Haute-Garonne, France). (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)



Elles sont présentes sur tout le continent européen (fig. 4), c'est-à-dire dans les zones géographiques occupées par les Paléolithiques correspondant aujourd'hui à la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Italie, l'Autriche, la République Tchèque, la Slovaquie et la Russie.

Nous avons de fortes raisons de penser que les Vénus représentent un phénomène de « concomitance ». En effet, malgré le nomadisme et par conséquent le contact entre tribus de différentes aires géographiques (échanges de matériaux, de techniques,...), l'apparition simultanée des Vénus sur une étendue aussi vaste, ne peut être le fruit d'une « exportation progressive » à partir d'un centre d'irradiation unique. À moins qu'il ait existé plusieurs centres d'irradiation simultanée, comme le suggère A. Simonet (2012). Sinon, comment expliquer que les mêmes types de Vénus soient apparus en Europe occidentale et orientale en même temps ? Nous y reviendrons par la suite.

Pour ce qui est de l'environnement de ces Vénus, elles ont été découvertes, comme toutes les autres d'ailleurs, dans un contexte quasi exclusivement domestique : espaces domestiques de certaines grottes habitées (mais jamais dans leur partie profonde, le « sanctuaire » décoré), dans les abris-sous-roche et dans les constructions de plein air (ovales ou circulaires), parfois semi-souterraines dans les steppes russes. Et bien que de façon générale nous n'ayons que peu d'informations sur les situations topographiques exactes à l'intérieur de l'habitat même, les données qui nous sont parvenues, grâce à quelques rapports de fouilles plus précis, semblent converger :

- La majorité des Vénus dont nous connaissons la localisation précise se trouvait à proximité du foyer central, ou à l'intérieur même du foyer. Elles y étaient déposées sur le sol ou enfouies dans de petites dépressions ou fosses-dépôts (surtout en Russie). Cet emplacement qui associe la Vénus au feu est un phénomène présent sur tout le continent, par exemple à Brassempouy, dans les Landes (Simonet, 2012), à Lespugue, en Haute-Garonne (Saint-Périer, 1924), à Tursac en Dordogne (Delporte, 1962), à Dolní Věstonice 1 et à Pavlov 1 en Moravie (Klima, 1983), à Kostienki 1 en Russie (Abramova, 1995),...
- Quelques-unes des Vénus ont été découvertes en bordure de l'espace domestique, tout près de la paroi rocheuse de l'habitat : c'est le cas de la Vénus de Tursac en Dordogne, France, ou de la Vénus de Weinberg (Mauern) en Bavière, Allemagne (Delporte, 1962, 1993 ; Mussi, 1997). En Europe orientale, bon nombre de Vénus était déposé dans de petites fosses près du mur de la cabane, comme certaines Vénus de Gagarino et de Kostienki 1 en Russie (Abramova, 1995).
- D'autres Vénus ont été découvertes occasionnellement en dehors de l'espace domestique, proches des parois externes de l'habitat (elles aussi dans de petites fosses), par exemple, certaines Vénus de Dolní Věstonice, de Gagarino et de Kostienki 1 (*op. cit.*).

- On a retrouvé également, un peu partout, des fragments de Vénus, les segments étant dispersés sur le sol à l'intérieur (plus rarement à l'extérieur) de l'aire de l'habitat, notamment à Kostienki1 (Delporte, 1962 ; Dupuy, 2007).
- Aucune statuette féminine n'a été retrouvée dans les sépultures ni dans les parties profondes des grottes ornées.

Par ailleurs, les statuettes ont été découvertes, en général associées à du mobilier en silex et à des ossements de grands mammifères, et, bien sûr, toujours en relation avec le feu ; car même lorsqu'en certaines occasions les chercheurs n'ont pas trouvé de trace de foyer à proprement parler, les os associés à la Vénus avaient été brûlés, donc en contact avec le feu (Caldwell, 2010, p. 52-75).

La Vénus, le feu et la transcendance sociale

Dès le début, le feu a eu une importance capitale pour la vie des hommes. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été considéré comme sacré et synonyme de vie. Au Paléolithique supérieur, le feu (plus précisément la production du feu) étant définitivement maîtrisé, il garde toute sa sacralité en tant que « bienfaiteur » qui permet et améliore la vie, tandis qu'il a déjà perdu depuis longtemps sa connotation de « danger ». La « guerre du feu » a perdu également son sens depuis que tout le monde est capable de produire son propre feu ; il n'y a donc plus besoin de le dérober à autrui. Qui plus est, le feu peut se convertir en un facteur d'unité psychique et sociale, au-delà même du clan.

D'ailleurs, l'expérience de produire du feu, c'est-à-dire la capacité de produire par soi-même l'« être sacré », naturel et surnaturel, a dû ébranler le psychisme de l'homme et l'image qu'il avait de lui-même, car jusqu'alors il ne faisait que conserver, modifier ou se servir de certains éléments de son environnement.

Les Vénus sont étroitement liées au feu, et ce à plusieurs titres.

Tout d'abord, quasiment toutes les Vénus étaient recouvertes d'ocre rouge. Or, comme les gisements d'ocre rouge naturels sont plutôt rares, il semblerait que ce pigment ait été obtenu, le plus souvent, par combustion à 250° de la goéthite, donc grâce au feu (Perlès, 1977). En outre, le rouge est la couleur du feu, ou plus exactement des braises incandescentes. Pour ces raisons, nous pensons que la couleur rouge symbolise, à cette période, le feu (et non pas, ou pas seulement, le sang comme on serait tenté de le croire). La Vénus colorée de pigment rouge signifierait alors qu'elle est associée au feu, et de ce fait aussi à la vie et au sacré, comme le feu lui-même.

Mais cette association est aussi due à leur emplacement topographique. En effet, le fait de retrouver les Vénus systématiquement près du feu, ou sur un lit de cendres au fond d'une fosse, est significatif. Quant au dépôt de certaines Vénus dans de petites fosses près des foyers de l'habitat, notamment en Russie, Z. Abramova nous rapporte qu'à Kostienki 1 la fosse avait été remplie de limon coloré en rouge mêlé à de l'ocre et que sous les pieds de la statuette il y avait une mince couche de limon très fin sur laquelle avaient été déposés trois grands morceaux de charbon d'os. Or, les cabanes semi-souterraines de Kostienki 1 étaient justement chauffées au moyen de charbon d'os (Abramova, 1995).

Par ailleurs, les statuettes étaient fréquemment associées à du mobilier en silex. Ainsi, dans cette même fosse de Kostienki 1, la statuette était accompagnée, en plus d'un diadème en ivoire brisé et de quelques plaques en os, d'une vingtaine d'objets en silex. À Avdeevo, une grande lame de silex accompagnait la statuette féminine ; à Gagarino, une fosse contenait trente outils en silex en bon état associés à la statuette féminine (Abramova, *op. cit.*). L'association Vénus-silex est attestée également en Europe occidentale, par exemple sur les sites de Brassempouy (Simonet, 2012) et de Laussel (Lalanne & Bouyssonie, 1946).

Enfin, la ressemblance frappante entre la forme typique « en boule » des marçassites et la forme des Vénus « ballonnées » et hypertrophiées, n'est-elle pas suggestive ? Or, la



Figure 10 – Vénus de Berekhat Ram.
(Photographie : ©D'Errico/Nowell)

technique la plus répandue pour produire le feu était la percussion de l'éclat de silex sur la marcassite (ou la pyrite). Peut-être l'association feu/femme ou, dans ce cas, pierre à feu/femme existait-elle depuis le début de la domestication du feu ?

La plus ancienne figurine féminine (datée d'environ 350 000 BP), découverte entre deux couches de cendre (à la frontière israélo-syrienne), faite de pierre volcanique (tuf basaltique rouge), est la Vénus de Berekhat Ram (Goren-Inbar, 1985). On a longtemps pensé qu'il s'agissait d'un objet naturel présentant une forme évocatrice, mais les analyses microscopiques effectuées auraient démontré que cette figurine avait été taillée par l'homme (D'Errico & Nowell, 2000).

La Vénus de Berekhat serait-elle le premier témoignage de cette relation femme-feu ? Croyait-on ou espérait-on avoir affaire à une pierre à feu (puisque à cette époque, la production du feu n'était pas encore maîtrisée définitivement) ? Voulait-on faire ressembler la pierre à un corps de femme ? La Femme contenait-elle le feu sacré, comme la marcassite ou la pyrite ? Était-elle assimilée à une pierre à feu ?

N'y aurait-il pas un rapport entre cette relation ancestrale femme-feu et le fait que dans certains mythes indo-européens, notamment dans le Rig Véda, le feu, Agni, soit le fils de « deux mères » ; ou encore, Héphestos, dieu grec du feu engendré par la déesse Héra sans intervention de son époux Zeus ? Hormis ces deux exemples stipulant clairement la génération-production du feu par la femme, rappelons-nous également des déesses du feu-foyer, comme Hestia (grecque), Tabiti (scythe), Belisama (celte) et tant d'autres.

Quoi qu'il en soit, les Vénus pourraient bien être une allusion au temps mythique de la production du feu, si l'on tient compte de leur aspect visuel « boursoufflé » ressemblant à la marcassite, de leur association fréquente au silex, de leur emplacement près du foyer ou au sein de fosses pouvant symboliser le foyer, sans oublier leur coloration en rouge.

Ainsi, la Vénus participe en même temps de la féminité et du feu et, comme la femme et le feu représentent la Vie, la Vénus réunit en elle les attributs de la féminité, du feu et de la vie.

Donc, la vie grâce au feu et grâce à la femme. Mais le feu, lui, grâce à qui ? Quel est le lien entre le feu et la femme ?

Il est vrai que les mythes européens qui nous sont parvenus sur le feu en parlent comme d'un « cadeau des dieux », mais ces mythes, même si leur origine se trouve dans des légendes millénaires, ont été écrits à une époque bien postérieure à la découverte et à la production du feu, à une époque empreinte de croyances en des divinités. Or, à l'époque paléolithique, malgré sa spiritualité certaine, il n'y a pas de traces évidentes de « dieux ».

En effet, il n'est pas à exclure que la Vénus traduise plastiquement le mythe du feu : le feu grâce à la femme. Nous parlons ici de « mythe » au sens « [...] d'histoire sacrée qui relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » (Eliade, 1963, p. 16).

Ce mythe du feu pourrait même avoir un fondement historique, car il est possible que ce soit la femme la première qui ait reconnu cette chaleur, cette énergie, cette lumière, cette « forme de vie » à l'intérieur d'elle-même, par le rapprochement des registres cénesthésiques de l'état de grossesse. Il est aussi possible que ce soit Elle la première qui ait expérimenté le contact avec le Dessein transcendant. Possibilité qui ne peut être prouvée. Mais même s'il n'en était pas ainsi, il est en revanche plus que probable que, durant la longue période de conservation du feu, ce soit la femme qui soit restée plus souvent auprès du foyer pour veiller sur lui, pour le garder comme elle le faisait avec ses enfants. Nous ne défendons pas la « division sexuelle » systématique dans les activités quotidiennes et spirituelles au Paléolithique, mais on peut néanmoins supposer que la femme enceinte allait moins souvent à la chasse et qu'elle se consacrait alors davantage à la fonction sacrée de « gardienne du feu » : faire en sorte que le feu ne s'éteigne jamais, faire en sorte que la « vie du feu » perdure toujours. Ainsi, même si la découverte du feu

n'a pas forcément été le mérite de la femme, il est plus que probable que la conservation du feu ait été de son ressort. Et si la femme passait beaucoup de temps près du feu, il est tout à fait possible également que ce soit elle qui ait trouvé comment le produire, d'autant qu'elle produisait déjà la vie biologique, ce qui la plaçait dans une « fréquence créatrice ».

La Vénus est « femme-feu-vie », et sans doute aussi « mère mythique » qui veille sur la continuité de la vie et du feu, qui produit ou crée le feu et la vie, le « feu de la vie » et, de ce fait, l'unité et la continuité de la vie collective (ce qui appuierait l'existence d'une certaine forme de matriarcat ou matristique).

Or, les Vénus étant un phénomène répandu sur tout un continent, elles témoignent de l'existence d'une unité culturelle fondée sur une sensibilité commune, sur un même système de registres et de significations – provenant sans doute d'un même type d'expérience spirituelle –, traduit plastiquement de façon homogène : par le « Féminin ».

Et si le mythe sert à la cohésion des ensembles humains en leur donnant unité, n'est-il pas probable que l'une des fonctions de la Vénus en tant que « mythe plastique du feu » ait été la perpétuité de l'unité et de l'identité sociale ? N'est-il pas possible qu'elle ait été le symbole de la transcendance sociale ?

La Vénus, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique

La tête des Vénus (le visage étant toujours dépourvu de traits) est en général inclinée en direction du ventre. Les énormes seins pointent également vers le ventre gonflé. Les jambes atrophiées et les pieds toujours inexistantes font que le regard de l'observateur remonte vers le ventre et les fesses, ces dernières conduisant à leur tour le regard vers le ventre. C'est le gros ventre qui est l'élément central de la forme globale. Par ailleurs, bien que le corps soit ouvert au monde (contrairement à la tête « fermée » ou « intériorisée »), le regard de l'observateur est amené à vouloir pénétrer à l'intérieur de ce « ventre-volume-contenant », là où se trouve la vie future.

Selon nous, cette figure ne représente pas seulement la femme enceinte, ou dit autrement, elle représente bien plus qu'une femme enceinte au sens strictement biologique. Nous pensons en effet qu'elle est chargée également d'émotions et de significations plus profondes et symboliques, voire spirituelles : l'état de grossesse, la vie dans son état non manifesté, le potentiel et, par conséquent, l'espoir, le futur. D'ailleurs, il n'existe, à cette période, aucune statuette ou peinture représentant explicitement un accouchement, même si parfois ce moment semble imminent (postures ou vulves entre-ouvertes). Il n'y a aucune statuette ou peinture non plus représentant l'enfant. Nous pouvons alors supposer que dans le contexte d'inquiétude pour la continuité de l'espèce, la Vénus représente ici la « mère mythique » (ni « femme » proprement dite, ni « Déesse-Mère » ou « Terre-Mère » au sens néolithique) qui porte en elle la vie des futures générations, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique ; celle qui contient et qui donne la vie, le futur, la continuité. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce qui est si important est invisible depuis l'extérieur.

Et si nous mettons en relation la tête intériorisée de la Vénus avec son ventre gonflé, on peut même supposer qu'il s'agit là d'un acte de création de la vie par « concentration », ou plus exactement par « immersion en soi » ou par « inspiration », d'autant plus que la relation entre l'acte sexuel et la procréation n'était pas encore connue. Nous rappelons qu'il n'existe aucun indice laissant supposer que l'homme paléolithique ait fait la relation entre l'acte sexuel et la procréation. On ne connaît aucune scène d'accouplement humain, ni animal d'ailleurs, dans tout l'art paléolithique, ni même aucun cas où une figure masculine ithyphallique (il en existe effectivement quelques rares exemplaires) soit dans le voisinage immédiat d'une figure féminine (Leroi-Gourhan, 1965). Quant aux représentations d'organes sexuels masculins et féminins, elles n'apparaissent jamais associées, ni en lien avec la grossesse. Rien d'étonnant : les symptômes de grossesse ne sont pas détectables immédiatement, et chaque rapport n'aboutit pas nécessairement à une fécondation. C'est seulement au Néolithique, avec l'agriculture et l'élevage, que

s'installera la notion de fertilité-fécondation, tout comme la notion de processus (ce qui est semé aujourd'hui donne des fruits plus tard).

Aussi, lorsque nous nous référons à la Vénus paléolithique, nous préférons l'associer à une « force créatrice de vie », plutôt qu'à la « fonction de fécondité-fertilité », concept à nos yeux inapproprié pour l'époque que nous étudions.

D'où venait donc cette vie que la femme portait en elle ? Était-elle capable de créer la vie par elle-même en se « concentrant en elle-même » ?

Il est intéressant d'observer que l'idée d'autofécondation ou parthénogenèse apparaît (ou réapparaît ?) dans de nombreux mythes bien plus tardifs – alors que la reproduction biologique n'était déjà plus un mystère –, cette capacité étant alors attribuée aux Déeses. À titre d'exemple, dans le mythe assyrien de l'épopée de Gilgamesh, la déesse Aruru se concentre en elle-même pour créer l'être humain. Les Grandes Déeses néolithiques, comme Cybèle de Phrygie, Mère des dieux, engendre son complément mâle Attis (fils-amant) de façon autonome ; d'ailleurs elle est aussi appelée « Reine des abeilles » (dont nous connaissons la capacité de se reproduire sans l'intervention de mâles).

Et aujourd'hui, ne sommes-nous pas encore en train d'essayer de créer la vie biologique par nous-mêmes ? Les scientifiques qui ont récemment réussi à produire la vie « synthétique » (Craig Venter, 2010), savent-ils ô combien le mythe qui a donné origine à leurs recherches est ancestral ? Et si ce mythe de créer la vie par soi-même, et qui plus est la vie éternelle, était issu d'une intuition ou d'une « réminiscence » que l'âme pouvait générer l'esprit immortel ?

Après cette digression, revenons au « mystère » de la vie. Il est possible que les Paléolithiques se soient posé la question d'une autre manière : quelque chose de « non visible » continuait-il à vivre après la mort pour s'introduire et renaître dans le corps de la femme ? Dans ce cas, le passé et le futur seraient en continuité, la chaîne temporelle ne serait pas interrompue et la mort aurait davantage de sens. Il est d'ailleurs probable qu'il y ait eu régulièrement un « contact » avec les êtres décédés, à travers les rêves ou en passant de longues heures près du feu, dont les flammes et la fumée facilitent l'entrée dans des états de conscience altérée. C'est peut-être aussi à cette époque que se trouvent les racines lointaines de la croyance en la réincarnation, croyance qui a dû se renforcer par la suite, au Néolithique, avec l'importance des saisons et l'observation de la régénération cyclique de la nature.

Par ailleurs, faire naître une nouvelle vie représente une des expériences certainement les plus anciennes que la conscience, dans son processus d'éveil, ait structurées comme étant sacrée.

Mais la période de grossesse n'était probablement pas associée seulement à la joie et à l'espoir, elle était empreinte également d'inquiétude, l'accouchement étant un moment délicat et même dangereux, imprévisible quant à la survie non seulement de l'enfant, mais aussi de la mère. La petite fille de l'échantillon des inhumés du Gravettien – une soixantaine d'individus dont une quarantaine d'adultes et une vingtaine d'enfants/adolescents entre 0-18 ans – et l'impossibilité d'établir avec certitude les âges et les sexes, tout comme les pathologies et les causes de la mort, ne permettent pas de démontrer la surmortalité obstétricale (Henry-Gambier, 2008). Toujours est-il que la grossesse et l'accouchement ont effectivement représenté un taux de mortalité féminine et infantile très élevé jusqu'à une date récente. Aussi, nous est-il permis de supposer que le Paléolithique ne fut pas une exception, d'autant plus si nous prenons en considération la faible démographie d'alors.

Ainsi, les phénomènes de vie et de mort cohabitent, tout comme les sentiments de joie et d'anxiété. Il ne serait donc pas étonnant qu'un événement aussi important pour la femme elle-même (et pour le groupe entier) ait été accompagné de pratiques cérémonielles et rituelles de différentes sortes.

Dans de nombreuses sociétés, l'incertitude et la peur sont souvent allégées par un recours à la magie. En ce sens, les Vénus, non seulement petites et légères et, dans certains cas, perforées – probablement portées comme pendentif-amulette ou suspendues sur les parois rocheuses –, ont été fréquemment interprétées comme des fétiches (White & Bisson, 1998).

Nous pensons qu'il convient de donner une explication plus nuancée. Confrontée à l'éventualité de sa propre mort (sans oublier celle de l'enfant), la femme affrontait régulièrement une crise existentielle, surtout si ses grossesses étaient fréquentes. Il n'est donc pas à exclure que la femme (certainement soutenue par tout son clan) ait non seulement ressentie plus fortement le contact avec la sacralité de la vie, mais qu'elle ait eu aussi la nécessité d'agir sur elle par le biais de certaines pratiques.

Le souhait, ou même la clameur de survivre à l'accouchement a peut-être généré le procédé d'une certaine forme de prière qui, avec le temps, a fini par se matérialiser. N'oublions pas que l'être humain d'alors ressentait déjà le besoin impératif de formaliser – de rendre visibles et matérielles – ses émotions, ses compréhensions, ses expériences.

Bien plus qu'une représentation d'une femme enceinte au sens réaliste, la « Vénus-statuette-amulette » pourrait être considérée, dans ce contexte, comme une allégorie ; l'allégorie étant comprise comme une « agglutination de contenus divers (situations, états internes...) en une seule représentation » (Silo, 2011, p. 53) ; comme « [...] des narrations transformées plastiquement, dans lesquelles on fixe ce qui est divers ou qui est multiplié par allusion, mais dans lesquelles se concrétise aussi ce qui est abstrait [...] » (*op. cit.*, p. 197 sq.).

Ainsi, la Vénus serait ici une allégorie sortie de l'intériorité pour se placer à l'extérieur, dans le monde ; car, « en appréhendant des situations de façon allégorique, on peut agir sur les situations réelles de façon indirecte » (Silo, *op.cit.*, p. 53 ; Ammann, 2004, p. 255-256).

Dès lors, les Vénus pourraient traduire plastiquement cette « Demande » pour la vie et pour sa continuité, et sur un plan plus concret, le souhait que l'accouchement se passe bien. En ce sens, les Vénus pourraient bien représenter les prémices des statuettes votives plus tardives (si bien qu'elles ne peuvent pas encore être considérées comme des « offrandes » à une divinité). De façon complémentaire, les Vénus pourraient aussi représenter la gratitude ou le « Remerciement » pour le fait de contenir et de porter la vie ; elles seraient alors les prémices des statuettes « ex-voto ».

Bien sûr, il est probable qu'avec le temps, la charge puissante qui accompagnait la Demande répétée ait été transférée sur la statuette « externe » ; alors qu'elle ne faisait que matérialiser et concentrer la force affective du Dessin, tout en renvoyant le pouvoir de la propre intentionnalité qui avait été projetée sur elle. Mais nous pensons que les objets ou fétiches dotés de pouvoirs magiques sont un phénomène plus tardif, lorsque le regard de l'homme commence à s'externaliser et à s'aplanir (d'où le processus d'aplatissement croissant dans l'art visuel et plastique à partir du Magdalénien) ; lorsqu'il commence à « perdre » la notion de son intériorité ou, autrement dit, à séparer les mondes internes et externes en perdant le registre de connexion entre ces deux espaces. Or, dans ces sociétés premières, tout semble « relié ». La frontière entre les espaces internes et externes, visibles et invisibles, naturels et surnaturels, est perméable, peut-être même, inexistante.

Mais la femme ne se contentait probablement pas de prier ou demander, ce qui en soi dénote déjà d'un comportement actif de la conscience. La situation de grossesse et d'accouchement demande une forte connexion avec son propre corps et ses registres psychophysiques. C'est une situation qui demande la maîtrise du corps et du mental : le système de tension, la respiration, la concentration ; un maximum de contrôle en même temps que l'abandon, ce qui est d'ailleurs un paradoxe. C'est une situation dans laquelle on se trouve à un « seuil », entre la vie et la mort ; une situation où le naturel, le psychologique et le spirituel sont unis ; une situation limite qui demande qu'on dépasse ses propres limites ; une situation qui peut conduire à des expériences de modification d'état de conscience.

À ce propos, Duncan Caldwell s'autorise à émettre une supposition audacieuse : « Pendant vingt mille ans, l'expression la plus durable de la croyance religieuse que nous connaissons semble avoir été largement inspirée par la capacité des femmes à entrer – pendant qu'elles étaient en train de générer la vie – dans des états transcendants » (Caldwell, 2010, p. 52-57).

Et si la femme a effectivement expérimenté des espaces transcendants, que ce soit lors de ses accouchements ou en d'autres occasions, peut-être adressait-elle ses demandes et ses remerciements précisément à ces espaces-là ; à la Vie elle-même, ou à la « Source même de la vie » qu'elle expérimentait comme une « Mère d'un Tout ou de tous » ? Ou comme une « lumière-force-mère » symbolisée par la triade « feu-animal-Vénus » ?

Nous ne le saurons jamais, mais le fait que la Vénus se trouve presque toujours à proximité du feu, lui-même connoté comme lumière et vie, nous semble révélateur, tout comme le fait qu'elle soit associée aussi à un animal ou à certains de ses attributs, symbolisés notamment par ses ossements ; ossements dont elle était régulièrement accompagnée et/ou recouverte (Delporte, 1962 ; Abramova, 1995).

Dans le contexte de générer la vie biologique et de garantir sa perpétuité, on peut aussi comprendre pourquoi la Vénus est non seulement associée au feu mais également aux animaux. En effet, à cette époque glaciaire sans agriculture, la vie dépend non seulement du feu, mais aussi de l'animal. Alors, de la même façon qu'il est capital que la vie du groupe se reproduise, il est vital que l'animal se reproduise également. La pratique de la chasse sélective en est d'ailleurs un indicateur. Aussi, l'intime solidarité entre la Vénus et l'animal s'éclaire tout d'abord sur un plan très concret : la continuité biologique de l'animal contribue à la continuité biologique de l'humain. Cependant, les ossements en connexion anatomique associés à certaines Vénus n'appartiennent pas toujours aux animaux consommés. Il est même plus fréquent qu'ils appartiennent à la faune très rarement consommée, notamment à des herbivores grands et puissants comme l'aurochs, le mammoth, le bison, etc. (les mêmes animaux qui sont représentés dans l'art pariétal des grottes ornées). Par exemple, à l'abri du Facteur (Tursac, Dordogne), l'os associé à la Vénus appartient à un bovidé, alors que le niveau dans lequel il a été retrouvé est caractérisé par la prédominance massive du renne (Delporte, 1962). Dans ce cas, le lien Vénus-animal, exprimerait un lien plus symbolique : il s'agirait d'être accompagné ou enveloppé, tout particulièrement pendant la grossesse et l'accouchement, des « attributs » de l'animal, notamment sa Force.

Ainsi, la triade « femme-feu-animal » pourrait représenter les trois éléments permettant, sur le plan concret et symbolique, la vie biologique et sa continuité.

Pour ce qui est de l'association femme-accouchement-animal, elle semble avoir connu une continuité à toute épreuve pour se manifester régulièrement dans les mythes et dans l'art plastique à différentes époques bien plus tardives. Ainsi, les Déeses des accouchements et des naissances sont toujours accompagnées d'animaux puissants et sauvages, parfaitement dominés, d'où leur nom de « maîtresse des animaux ». Pour ne citer que deux exemples : la Potnia Theron de Catal Hüyük en Anatolie (9000 BP), assise sur un trône, à ses pieds deux fauves pacifiés, est sur le point d'accoucher ; la fameuse Artémis d'Éphèse en Ionie (2600 BP), dont le corps est totalement recouvert de griffons-lions (et aussi de plusieurs abeilles dont nous rappelons la capacité d'autofécondation), est aussi, entre autres, la déesse de l'accouchement. Les Déeses des naissances en même temps que maîtresses des animaux ne symboliseraient-elles pas, sur un plan spirituel, la maîtrise de ses propres forces naturelles, lesquelles, une fois « domptées », permettent que se manifeste la Force transcendante ?

En synthèse, il est fort probable que, face à l'extinction de Neandertal et, par analogie, face au risque d'extinction de Sapiens Sapiens lui-même, la Vénus ait représenté la mère mythique, l'état de grossesse, la création de la vie, la continuité de la vie et de l'espèce : la « transcendance biologique ».

Il est également possible que sa condition biologique – à la fois si privilégiée et périlleuse

– a fréquemment placé la femme paléolithique dans une situation « limite », qui lui a demandé et en même temps facilité le dépassement de cette même condition naturelle, lui ouvrant de nouveaux horizons mentaux.

La Vénus et l'expérience transcendante

Il est utile de rappeler ce paradoxe : parmi toutes les créatures, l'être humain est le moins adapté à la nature et de ce fait le plus exposé et démuné. Pourtant c'est justement ce handicap qui semble être son moteur d'éveil et d'évolution sur les plans psychologique et spirituel, conduisant la conscience à la nécessité de percer les « mystères » de la vie et de la mort, ainsi que de maîtriser les multiples « forces » qui se déclenchent dans ce processus d'exploration.

C'est peut-être la femme qui a ressenti le plus fortement la nécessité de compenser sa faiblesse physique – encore plus évidente que celle de l'homme – et de dépasser ses limites naturelles. Dans ce processus, elle a certainement rencontré tous types de « forces », ou d'impulsions, apprenant petit à petit à les connaître, à les maîtriser, à les utiliser, à les dépasser, pour découvrir, au fond d'elle-même une Force différente, sacrée, transcendante (sans nécessairement reconnaître qu'il s'agissait là d'un phénomène interne, mental). C'est peut-être pour cette raison-là que, pendant de longs millénaires, la femme était considérée comme la détentrice et l'initiatrice de la connaissance divine, des « mystères ». Et c'est peut-être au Paléolithique que se trouvent les racines lointaines des cultes féminins, tels les Mystères de Cybèle, d'Isis et d'Eleusis.

Dans ce chapitre, nous allons centrer notre étude sur la Vénus de Willendorf : statuette en ronde-bosse, retrouvée en Autriche, datée de 26 000 BP, en calcaire oolithique, mesurant 11 centimètres. Nous l'avons choisie comme objet d'étude pour deux raisons : elle est représentative d'un grand nombre de Vénus en ronde-bosse, dont les plus célèbres sont les Vénus de Savignano (env. 28 000-21 000 BP) retrouvée en Italie, de Kostienski (env. 24 000 BP) et de Gagarino (env. 22 000 BP) retrouvées en Russie et de Lespugue (env. 26 000 BP) retrouvée en France ; et parce que cette Vénus nous inspire particulièrement (voir Introduction). En effet, elle semble posséder toutes les caractéristiques morphologiques suggérant une démarche et une expérience de contact avec le Plan transcendant.

Même si notre attention sera centrée tout particulièrement sur cette figurine-là, nous allons néanmoins régulièrement faire référence à d'autres Vénus, afin de compléter et d'approfondir l'étude avec d'autres informations similaires et/ou complémentaires.

Par ailleurs, tout au long de ce chapitre, nous allons employer certains concepts (spécifiés en italique), dont nous recommandons au lecteur de consulter la source (Silo, 2011, p. 269-300).

a) Immersion en soi, altération, déplacement et/ou suspension du « moi »

La tête de la Vénus de Willendorf semble enfermée dans un « filet » ou un « bonnet » ; à moins qu'il ne s'agisse d'une coiffure stylisée de type africain. Quoi qu'il en soit, le fait est que le visage est complètement dissimulé et dépourvu de traits personnels (à l'instar de la majorité des Vénus) qui, normalement, représentent l'identité individuelle. Cela pourrait signifier le dépassement de l'individualité, du « moi ».

Par ailleurs, l'absence des organes correspondant aux sens externes indique que ces derniers sont « coupés » : pas d'yeux pour voir, pas d'oreilles pour entendre, pas de nez pour sentir les odeurs, pas de pieds pour marcher, pas de mains pour travailler, toucher ou attraper (les bras sont seulement insinués, plaqués sur les seins, quasi fondus avec eux). Il ne reste donc que le monde interne : l'intracorps et le regard intérieur, c'est-à-dire la cénesthésie et les représentations internes.

Figure 11 – Moulage de la Vénus de Willendorf (Photographie : P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)



On remarque également un registre de concentration de par les formes courbes qui concentrent la vision vers l'intérieur, vers le centre. Les boursouffures compactes (haut du corps) et de compactage par rétrécissement (bas du corps) rassemblent en boule les formes sur elles-mêmes.

Tout cela nous suggère un état d'« internalisation » ; cette immersion en soi étant indispensable pour pénétrer dans les régions plus profondes du mental.

Le « bonnet » ou la coiffure qui couvre la tête est fait d'un empilement de bandes horizontales circulaires composées de petites sphères, produisant chez celui qui l'observe, un mouvement circulaire du regard, quasi en spirale, donc un effet de tournoiement. Cela pourrait suggérer l'état d'altération (au sens de « déstabilisation de la conscience » par rapport à ses repères habituels).

En effet, même si la spirale est associée à de multiples significations, elle traduit également, sous forme visuelle, les registres de « vertige » que l'on peut ressentir face à la perte de références spatiales habituelles, notamment lorsque la conscience s'intériorise au point de s'altérer et d'entrer en *transe* (Silo, 2011, p. 293-298). De nombreuses pratiques visant à parvenir au stade de la transe – et éventuellement à la *suspension du moi* (*ibidem*), en contrôlant et en dépassant la simple transe –, prennent appui sur des images de spirales, tourbillons, cercles concentriques, labyrinthes (conduisant à un « point central »), ou des mouvements circulaires autour d'un « axe central » (danses de type chamaniques ou celles des derviches soufis).

Figure 12 – Tête en marne, Avdeevo (Russie). (Dessin : R. Nageli d'après la photo de Gvozdover M., 1995, fig. 110)



Il est vrai qu'il n'existe que peu de têtes de Vénus avec ce type de motif circulaire ou en spirale – les têtes ne sont pas couvertes en général –, mais il y en existe tout de même quelques-unes, par exemple la figurine n° 13 – une tête en marne – d'Avdeevo-II, Russie (Gvozdover, 1995).

Il pourrait s'agir bien évidemment d'une simple coiffure, cependant il n'est pas à exclure non plus que l'artiste en ait profité pour exprimer un registre cénesthésique particulier.

Mentionnons aussi l'existence des Vénus avec une arrière-tête en pointe ou conique (fig. 13), comme la Vénus de Savignano (Italie) et « le Polichinelle » des Balzi Rossi ou Grimaldi (Italie). De l'extérieur, l'observateur pourrait retrouver la forme de la flamme du feu, ce qui est évidemment suggestif. Mais si l'on se plaçait à l'intérieur de ce cône, si l'on se trouvait inclus dans cette forme, nous aurions le registre que l'énergie monte, justement, en spirale vers le haut ; ce qui est encore plus intéressant, car cela pourrait indiquer l'élévation de l'énergie à un « point-sommet » (nous en reparlons dans le prochain chapitre).



Figure 13 – Moulages de « Vénus à tête en pointe ». 1 : Le « Losange » des Balzi Rossi (Italie) ; 2 : Vénus de Savignano (Italie). (Photographies : P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

Pour continuer notre étude de la Vénus de Willendorf, elle est – comme la majorité des Vénus – petite et « suspendue » (nous ne parlons pas ici d'une suspension au sens littéral, c'est-à-dire des amulettes) : elle ne peut tenir debout (elle est apode) et n'a aucun point d'attache avec une base matérielle quelconque (pas de socle). Elle acquiert donc une légèreté qui est en grand contraste avec son état de grossesse et sa stature corpulente qui devraient tout au contraire produire un effet de lourdeur, de pesanteur.

Cela nous suggère un état où l'on ne sent déjà plus son corps, un état où tous les sens sont suspendus, même les sens internes, comme s'il n'y avait plus de références ou d'attaches avec le plan « terrestre » ; un état qui nous évoque celui de la *suspension du moi* (Silo, *op. cit.*). Cette situation mentale dans laquelle certaines activités de la conscience sont bloquées (notamment la perception, la représentation, la mémoire) est indispensable – les pratiques spirituelles et mystiques le confirment – pour accéder aux espaces profonds où la conscience peut transcender. Car, c'est au-delà des sens, que l'expérience du Sens peut se produire !

Nous profitons ici pour rappeler qu'aucune statuette féminine n'a été retrouvée dans les sépultures. En effet, la seule statuette clairement associée à une sépulture a été retrouvée à Brno en République Tchèque : il s'agit d'une statuette masculine constituée de plusieurs parties associées comme une poupée – système de ligament pour maintenir les bras et les jambes –, donc très différente des Vénus (Otte, 2012). Certes, cela peut se comprendre si nous admettons que la Vénus symbolise avant tout la vie, notamment la vie terrestre. Mais si, en même temps, elle signifie la pratique pour accéder à un plan transcendant, ou bien la transcendance elle-même, ne pourraient-elles pas alors représenter l'expérience que l'on en fait de son vivant, au-delà de la simple croyance en une vie post-mortem ?

b) Quelques possibles procédés

S'il est vrai que la Vénus témoigne non seulement de croyances ou de sentiments religieux, mais aussi d'expériences effectives, et cela durant des millénaires, alors nous devrions nous interroger sur les moyens utilisés pour accéder à de telles expériences. Malheureusement, le manque de données ne nous permet pas d'affirmer avec

certitude des procédés précis, et encore moins de conclure que ces expériences étaient systématiques ou systématisées. Néanmoins, certains indices nous offrent quelques pistes à prendre sérieusement en considération.

Nous avons déjà mentionné la situation d'accouchement, accompagnée sans doute de demandes ou de formes de prières ; situation « limite » lors de laquelle des expériences extraordinaires peuvent se produire, du moins accidentellement. Quant à l'efficacité des demandes pour parvenir à l'internalisation et à une expérience intéressante de « contact », cela dépend de la répétition, de la conviction et de la profondeur de ces prières ; facteurs que nous ignorons.

L'ingestion de plantes hallucinogènes n'est pas à exclure non plus, car la pratique avérée de la cueillette a pu favoriser les expérimentations et apporter quelques résultats. Cependant nous n'avons trouvé aucune trace explicite (dessin y faisant allusion) qui viendrait étayer cette proposition. Par ailleurs, cette époque n'est pas vraiment celle de la maîtrise de la flore (caractéristique du Néolithique).

En revanche, l'hypothèse de l'intériorisation et de l'altération par le son (et la musique) est tout à fait envisageable puisqu'il s'agit d'un moyen très répandu encore de nos jours et que l'existence des flûtes (en os) est attestée dès l'Aurignacien en Europe de l'Est, notamment en Moravie (Absolon, 1936, 1937), en Hongrie (Brade, 1982), et aussi en Europe occidentale comme à Hohle Fels en Allemagne (Conrad, 2009) et à Isturitz en France (Buisson, 1990).

À propos d'Isturitz, D. Buisson affirme que : « [...] *les musiciens d'Isturitz étaient passés maîtres, dans l'Art de moduler les sons des plus aigus, aux plus graves. Même s'ils l'ont fait de manière empirique, nous ne pouvons que rester étonnés face à la perfection et la grande variété de ces instruments de ces lointaines époques* » (Buisson, *op. cit.*, p. 431).

Ce qui attire notre attention est cette capacité de produire des sons très aigus, car la spatialité du son fait que les aigus conduisent l'énergie et l'attention vers le haut de l'espace de représentation, et, au-delà d'un certain « seuil de tolérance », de nouvelles régions du mental peuvent s'activer. Nous mettons en relation ce fait avec les têtes coniques de certaines Vénus (*cf. supra*).

Enfin, le fait d'avoir retrouvé de nombreuses Vénus placées près du foyer de l'habitat (abris, cabanes) est non négligeable. En effet, il est probable qu'une pratique spirituelle ait eu lieu près du feu, car il est bien connu que la contemplation de la flamme facilite l'entrée dans le monde interne, produit des images inspiratrices. En outre, l'inhalation de la fumée favorise l'altération de la conscience. Dans ce cas, il est probable que le niveau de conscience avec lequel on commençait l'altération correspondait au niveau du « demi-sommeil ». Et bien évidemment, cette pratique aurait pu se réaliser avec la musique de flûte comme support additionnel. Dans ce cas, il est tout autant probable que les tonalités, des plus graves aux plus aiguës, ont conduit l'énergie depuis le bas ventre vers le sommet de la tête du pratiquant, autrement dit, que cela a élevé le niveau et l'état de conscience.

Par ailleurs, la Vénus placée près du foyer central – le feu étant au centre de la vie paléolithique et, bien souvent aussi, au centre physique de l'habitat –, lui confère également une position centrale. Cela peut signifier la centralité de la Vénus au même titre que la centralité du feu. Mais en outre, le centre est également l'espace sacré symbolique par excellence – symbolisme que l'on retrouve dans différentes cultures et à diverses époques –, car c'est à partir du « Centre » que le pratiquant peut entrer en contact avec d'autres réalités (Eliade, 1980).

Quoi qu'il en soit, si les premières expériences étaient sans doute accidentelles, par la suite elles étaient certainement recherchées et répétées ; et, quand bien même elles n'auraient pas été systématiques ou systématisées, nous pouvons au minimum supposer une « prédisposition » intentionnelle et quelques techniques empiriques.

c) Traductions de l'Expérience transcendante

Continuons l'étude de la Vénus de Willendorf. Si l'on présume qu'elle représente le contact avec le Sacré, alors elle pourrait représenter la traduction de cette réalité transcendante. La Vénus pourrait alors être interprétée comme une « traduction » des signaux (impulsions) des espaces profonds de la conscience ; traduction postérieure et déformée d'une Réalité sans forme, non représentable.

Comme nous l'avons dit au préalable, la majorité des Vénus en contexte archéologique ont été découvertes près du feu, mais aussi à l'intérieur du feu-foyer, ou dans des fosses-foyers. Or, si la Vénus se trouve dans le feu (ou tout près) sans être « dévorée » par celui-ci, cela n'indiquerait-il pas qu'elle résiste à la température et qu'elle est par conséquent incombustible, indestructible, immortelle ? Autrement dit, la Vénus représenterait la condition spirituelle (en contraste avec la condition humaine, destructible). Si, de plus, on reprenait l'idée de la Vénus-feu (puisque'elle est recouverte d'ocre rouge), elle pourrait, dans ce contexte mystique, représenter le Feu transcendantal indestructible par le feu physique, naturel.

Or, cette Réalité transcendante, telle qu'elle semble avoir été expérimentée, est dotée d'attributs ; attributs visiblement « empruntés » ou associés au féminin.

La Vénus est corpulente, ce qui exprime la Force, la puissance ; elle est pacifique et immobile, ce qui suggère la Paix ; elle a des formes rondes et généreuses, ce qui insinue la Bonté ; elle est enceinte, ce qui signifie la capacité de Création ; elle a deux énormes seins, ce qui montre sa capacité à nourrir et à combler la vie qu'elle crée ; sa tête est dépourvue de traits individuels, ce qui indique l'impersonnel ou le trans-personnel, ou encore le « Nous » supérieur.

Mais l'on peut voir dans la Vénus encore d'autres caractéristiques, notamment le non-dualisme, la non-contradiction, la multiplicité unie, un Tout cohérent et harmonieux, l'Unité où règne l'union des opposés, la « *coincidentia oppositorum* ».

En effet, la Vénus est un contenu et en même temps un contenant. Elle est concentrée en elle-même et en même temps ouverte au monde. Certaines de ses parties sont surdimensionnées et d'autres sous-dimensionnées. Certaines sont manifestes et d'autres seulement insinuées. Elle est forte et puissante, et en même temps petite et pacifique. Elle est grosse et compacte, et en même temps légère et « suspendue ». Elle est naturaliste et en même temps non réaliste. Elle a l'air atemporelle, mais elle contient le futur. Elle a l'air statique et immobile et pourtant « active » (non passive). Enfin, elle est sculptée en volume (ronde-bosse), ce qui lui octroie également une signification de Totalité, d'Unité.

Pour résumer, la Vénus semble représenter la Transcendance « vécue » comme une réalité trans-personnelle, créatrice de vie, nourrissant et comblant la vie et aussi comme un état de Force-Paix-Bonté-Unité.

Dans ce même contexte – de l'unité des contraires –, nous devons également mentionner quelques figurines que les chercheurs appellent « Vénus hermaphrodites » (ou androgynes). Même si tous les auteurs ne sont pas unanimes à cet égard, ils semblent s'accorder sur le fait qu'elles sont pour le moins ambiguës (Caldwell, *op. cit.* ; Svoboda, 2004).

Les exemples les plus connus (fig. 14) sont la Vénus de Milandes (Dordogne, France) ; la Vénus de Weinberg ou Mauern (Bavière, Allemagne) ; les Vénus de Dolní Věstonice (Moravie, République Tchéque).

En effet, il n'est pas à exclure que ces statuettes symbolisent l'union du masculin-féminin ; ce qui nous rappelle le « *yoni-lingam* » tantrique, symbole d'Unité. Il est vrai qu'aucune figure ne combine la vulve avec le phallus, mais dans le contexte paléolithique

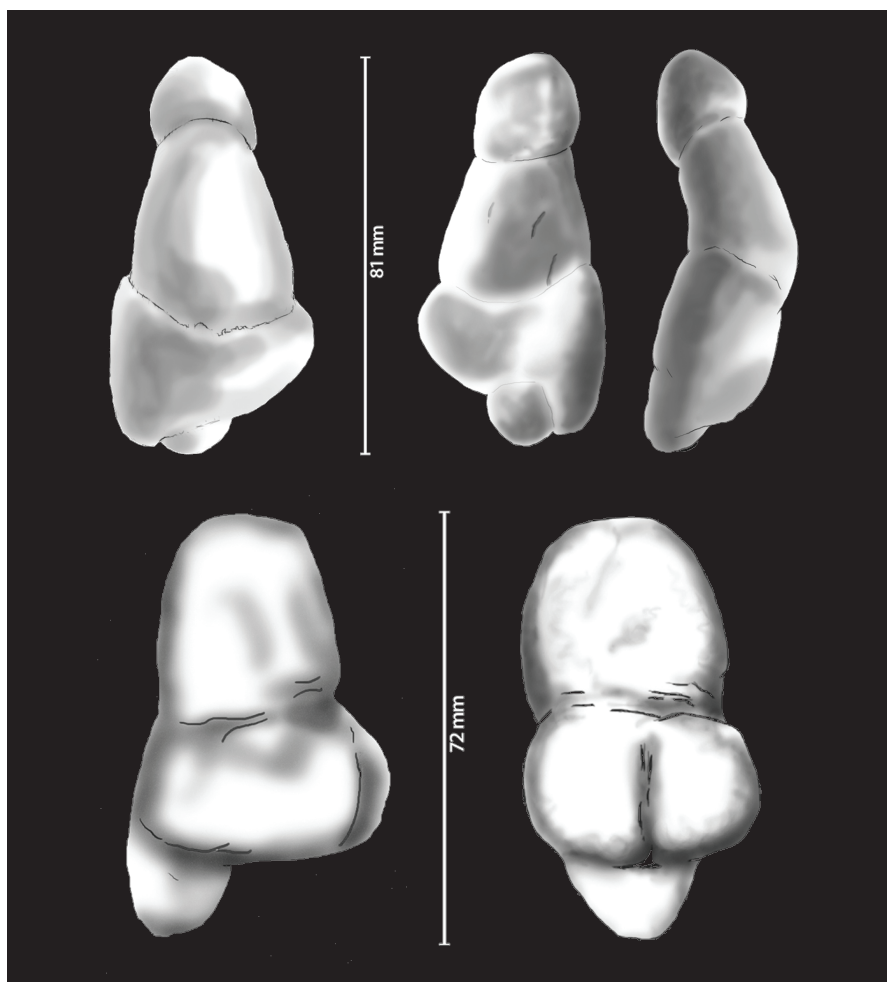


Figure 14 (ci-dessus, en haut) – Vénus de Milandes (Dordogne, France).
(Dessin : R. Nageli)

Figure 15 (ci-dessus, en bas) – Vénus de Weinberg - Mauern (Bavière, Allemagne).
(Dessin : R. Nageli)

Figure 16 (ci-dessous) – Moulage de la Vénus XII de Dolní Věstonice (Moravie, République Tchèque).
(Photographie : P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)



Figure 17 (ci-contre) – Moulage de la Vénus XIV de Dolní Věstonice (Moravie, République Tchèque).
(Photographie : P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

cela n'est pas étonnant : la vulve était sans doute associée à la matrice « d'où sort la vie » et pas forcément (ou, du moins pas seulement) au rapport sexuel (pratiqué probablement « par derrière »). Quoi qu'il en soit, selon nous, ces figures ne font pas allusion à la procréation, et ce n'est d'ailleurs même pas sûr qu'elles fassent allusion à l'union sexuelle à proprement parler. Elles pourraient bien exprimer l'union de deux principes contraires (ou complémentaires), empruntant des attributs au féminin et au masculin ; tout comme dans l'art pariétal, certains animaux symboliseraient cette même idée en unissant en leur sein deux couleurs opposées (le rouge et le noir). Cela vaut aussi pour les figures composites ou « hybrides », mi-humains et mi-animaux.

« *L'androgynie est une formule archaïque et universelle pour exprimer la totalité, la coïncidence des contraires, la coincidencia oppositorum. Plus qu'une situation de plénitude et d'autarcie sexuelle, l'androgynie symbolise la perfection d'un état primordial non conditionné* » (Éliade, 1957, p. 215).

Or, cette perfection primordiale, ne serait-elle pas justement l'expérience du UN, de l'Unité totale, absolue, celle d'une réalité transcendante ?

Rappelons-nous par ailleurs que bon nombre de divinités d'époques bien plus tardives étaient également androgynes, notamment Cybèle, Dionysos et même Apollon. Ceci n'est pas étonnant, car comme le constate Éliade « *l'androgynie devient une formule générale pour exprimer l'autonomie, la force, la totalité ; dire d'une divinité qu'elle est androgynie c'est dire qu'elle est l'être absolu, la réalité ultime* » (Éliade, *op. cit.*, p. 215).

d) *Vénus « fragmentée » : perte de l'Unité ou passage d'une forme d'unité à une autre ?*

De façon générale, les statuettes féminines sont rarement représentées entières. Quant aux Vénus en ronde-bosse, elles sont toujours apodes et parfois même acéphales, fait que nous avons interprété précédemment. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre est cependant l'aspect « fragmenté » d'un grand nombre de ces Vénus volumétriques (enceintes), donnant ainsi l'impression qu'elles sont inachevées (ébauches) ou, même, brisées en morceaux à partir d'une représentation initialement entière. Ces fragments de corps féminins – le plus souvent des têtes, des torsos et des abdomens –, dont les plus typiques sont à Kostienki et à Avdeevo, mais aussi à Willendorf ou à Brassempouy, ont été retrouvés dans des fosses-dépôts ou dispersés sur le sol de l'habitat, à côté d'autres objets osseux ou lithiques (Delporte, 1979 ; Abramova, 1995).

Dans sa récente thèse (2007), Delphine Dupuy présente sa méthodologie à partir de laquelle elle effectue des analyses techniques (les stigmates d'outils présents sur la surface des pièces) et morphologiques sur ces statuettes féminines à l'aspect fragmenté du site gravettien de la Plaine russe Kostienki 1-I (site le plus représentatif en la matière). Grâce à de nouveaux critères, elle se propose de dissocier, entre autres, les représentations incomplètes ou segmentaires (portions de corps) conçues comme telles, des représentations fragmentaires (brisées) de Vénus initialement entières. Elle se propose de distinguer également, dans le cas avéré du caractère fragmentaire (cassé) d'une pièce, l'origine naturelle (accidentelle) ou anthropique (intentionnelle) de sa fragmentation, et dans ce dernier cas, de déterminer le moment de cette fracture (phase de fabrication, phase d'utilisation, phase d'abandon de l'objet).

Les résultats de ses travaux sont étonnants et donnent à réfléchir :

- La grande rareté des pièces soutenant l'hypothèse d'une fragmentation naturelle (accident lors de la fabrication ou au cours des fouilles) permet d'écarter cette possibilité comme interprétation principale.
- La majorité des représentations partielles ou segmentaires ne présentent pas un caractère fragmentaire (brisé) : elles ont été conçues telles quelles et peuvent donc être considérées intègres ou « achevées » ; ce qui remet en question l'hypothèse la plus répandue jusqu'alors, celle des Vénus initialement entières et cassées par la suite intentionnellement dans un contexte rituel (Efimenko, 1958 ; Abramova, 1995).
- Parmi ces pièces partielles « achevées », certaines présentent des fractures « simulées » (produites intentionnellement) ; ce qui permet de conclure au caractère signifiant

de l'idée de la fragmentation du corps dans la représentation féminine. L'aspect fragmenté serait alors un élément de la représentation de style.

« Si la représentation partielle et segmentaire sous-tend, l'incomplétude pour la première (la partie non représentée) ou l'idée de la division du corps en parties pour la seconde, la figuration de pans de fracture aux extrémités des représentations pourrait être interprétée comme un code de représentation, comme une mise en scène destinée à engendrer l'illusion de la fragmentation de représentations de corps initialement entiers. Ainsi, la fragmentation du corps féminin est évoquée ou simulée conformément à l'expression schématique ou réaliste des représentations » (Dupuy, op. cit., p. 233).

Et plus loin elle conclut : *« Il semble donc que la technique employée soit tributaire du type de produit désiré (et de sa fonction) et non l'inverse. [...] L'expression stylistique semble donc résulter d'un choix signifiant » (op. cit., p. 240).*

D. Dupuy suggère par ailleurs que *« [...] la mise en évidence de la place centrale du thème de la fragmentation du corps dans la représentation sculptée (à Kostienki 1-I) pourrait être un premier argument en faveur d'un art religieux » (op. cit., p. 255),* interprétant avec beaucoup d'intuition que *« la représentation du corps fragmenté peut donc se comprendre en pendant de l'idée d'unité. La quête d'unité est présentée comme l'une des motivations principales de l'activité symbolique. Ce qui fait sens ne serait alors pas tant l'objet représenté que ce qu'on pourrait nommer « sa partie manquante » et, au final, l'absence du thème : corps entier unifié. La représentation partielle pourrait donc symboliser, avec beaucoup plus de puissance que ne l'aurait fait une représentation entière, l'idée du corps unifié » (op. cit., p. 249).*

En somme, cela fait référence aux fameux thèmes mythiques de la « nostalgie de l'unité (ou paradis) perdue » et du « morcellement » du corps de divinités (par exemple, de Tiamat, d'Osiris, d'Orphée, de Dionysos...), les deux thèmes étant évidemment étroitement liés.

En revanche, nous ne pouvons plus suivre D. Dupuy lorsqu'elle conclut que *« [...] la dialectique corps fragmenté / corps entier idéal témoigne en faveur de la croyance des gravettiens en un monde sacré, opposé au monde profane » (op. cit., p. 255).*

Selon nous, c'est-à-dire selon notre propre expérience mystique, les fragments corporels féminins dispersés sur le sol de l'habitat, mêlés à des objets du quotidien, traduiraient le registre de perte ou de la dispersion du registre de l'Expérience même ; expérience qui ne peut être « retenue » une fois la conscience de veille normale rétablie. Autrement dit, elle traduirait le registre que l'Unité indivisible des Profondeurs est « brisée » lorsqu'on revient au monde quotidien. Dans ce contexte, peu importe si des Vénus initialement entières ont été « brisées » intentionnellement pour rendre compte de ce phénomène, ou si les fragments de Vénus ont été conçus en tant que tels dès leur création, pour les mêmes raisons. Quoi qu'il en soit, lorsque ces fragments sont dispersés intentionnellement sur le sol de l'habitat au même titre que d'autres objets quotidiens et/ou symboliques (ou parfois déposés soigneusement dans de petites fosses), nous interprétons que le sacré n'est pas perdu définitivement ; il se trouve disséminé et coexiste avec les choses terrestres.

Ainsi, il ne s'agirait ni d'une perte définitive de l'unité, et encore moins d'une division ou d'une séparation « dualiste » opposant le sacré et le profane, mais plutôt du passage d'un plan à un autre, d'un état à un autre, d'une forme d'unité à une autre forme d'unité. Certes, l'expérience du « Un » ou de l'« Unité-Totalité » est perdue sous sa forme indivisible, mais cette expérience laisse des traces dans la conscience et la conduit visiblement à la recréer intentionnellement, mentalement. Il s'agit désormais d'une unité ou d'une unification « coprésente », certes invisible à l'œil mais cependant « vue » et « sentie » mentalement.

Les segments ne sont-ils pas conçus comme un « tout », comme une « unité finie » ? Le fragment n'est-il pas de ce fait une « partie » en même temps qu'une « totalité » ; une unité faisant partie d'une Unité majeure coprésente ?

Et, lorsque la fragmentation est, de plus, simulée – ce qui témoigne d'un degré d'intentionnalité encore plus élevé – ne s'agit-il pas de dénoncer, précisément, l'illusion d'une fracture seulement apparente et d'induire l'expérience de continuité et d'unité ? Autrement dit, de prolonger et de compléter la partie dense et visible, avec son complément immatériel et invisible ? Cela ne témoigne-t-il pas, précisément de l'union entre le visible et l'invisible, le présent et le coprésent, le terrestre et le sacré ?

Enfin, si l'unité est perdue ou brisée, c'est qu'il faut la rétablir ! Ceci exige de passer d'un état ou d'une forme d'unité « naturellement donnée » à une unité intentionnellement créée ou recréée, c'est-à-dire, une unité dont les parties sont reconnues, intégrées et mentalement reliées ; ce qui, à son tour, permet la possibilité de créer une unité de qualité supérieure, plus intentionnelle, plus lucide ; et, dans le cas des Vénus fragmentées, une unité plus subtile car seulement coprésente, donc immatérielle, mentale.

Pour conclure ce chapitre dédié à l'unité, nous voudrions rappeler que les Vénus en ronde-bosse ne sont pas présentes dans les grottes décorées. Peut-être, parce que la Vénus en tant que « contenant sacré » était la grotte elle-même ? La grotte en tant que « matrice » ? Tandis que la Vénus comme « contenu sacré » était, au même titre que le feu, le « centre » symbolique de l'espace domestique, sociale ?

Aussi, la Vénus-matrice-grotte en tant que « contenant majeur féminisé », n'a-t-elle pas la vertu d'englober et d'unifier ? N'est-elle pas une unité unificatrice de la diversité qu'elle contient ?

Quant à la centralité de la Vénus en tant que contenu sacré, n'est-il pas certain que le « centre » – qu'il soit manifeste ou tacite, physique ou symbolique – représente toujours le facteur qui donne unité et référence à tout ce qui gravite autour de lui ?

Enfin, l'unité n'est-elle pas la condition en même temps que la conséquence d'une véritable expérience transcendante ?

Si l'unité est tellement présente, sous toutes ces formes visibles et même invisibles, n'est-ce pas l'indicateur que cette unité est une caractéristique de base de cette spiritualité ? Qui plus est, de toute évidence cette unité était recherchée intentionnellement ; ce qui lui confère une valeur supplémentaire car elle dénote une conscience lucide.

Pour finir, tout porte à croire que le Féminin symbolise précisément cette Unité au même titre qu'il symbolise la Vie et la Continuité.

Conclusion

La simplicité des Vénus en ronde-bosse n'est qu'apparente : elles sont chargées de significations profondes et multiples. Cela n'est pas étonnant si l'on considère qu'à cette époque « concave-sphérique » l'être humain n'avait pas une forme mentale dualiste ou binaire. En effet, de multiples points de vue et significations par rapport à un même objet traduisent une forme mentale sphérique et une vision englobante de la réalité.

Bien plus qu'une représentation de la femme au sens réaliste, la Vénus volumétrique symbolise, avant tout, le Féminin sacré et la sacralité de la Vie, sous tous ses aspects.

Elle est mythe du Feu ; elle est Mère mythique (primordiale) ; elle est Force génératrice, créatrice, auto-fécondatrice ; elle est Totalité unificatrice des opposés et de la diversité ; elle est garante de la perpétuité de l'unité et de l'identité sociale ; elle est Unité fédératrice sur le plan social, psychique et spirituel.

Elle représente, en tant que « contenu sacré », le centre symbolique de la vie domestique, sociale, et, en tant que « contenant sacré », elle pourrait représenter la « matrice ».

Elle concentre en elle toute la charge affective du Desein : la quête de transcendance biologique, sociale et spirituelle.

Elle est la matérialisation de la Demande et/ou du Remerciement (voto / ex-voto).

Elle est aussi le témoignage d'une expérience transcendante et la traduction que la conscience fait de cette expérience ; réalité trans-personnelle contenant la vie, état de Force-Paix-Bonté-Unité.

Rien ne permet d'affirmer que cette expérience a été systématique ou systématisée, nous n'avons pas non plus de certitudes quant à l'utilisation de procédés précis. Plusieurs indices nous autorisent néanmoins à penser que les pratiques spirituelles avaient lieu près du feu, lieu hautement symbolique et fort inspirateur, et que parmi les techniques d'altération, l'inhalation de la fumée a pu jouer un certain rôle. Mais c'est surtout le son aigu des flûtes qui nous semble intéressant pour sa capacité de faire monter l'énergie et le niveau attentionnel vers les régions élevées et lumineuses du mental.

Les Vénus attestent par ailleurs que l'expérience du contact avec le Sacré n'était pas un fait isolé. En effet, le nombre important des Vénus présentant des caractéristiques que nous avons identifiées comme « traces d'Expérience » (sans présumer de celles qui n'ont pas encore été découvertes), répandues sur un si vaste territoire et fabriquées pendant près de 20 000 ans, en témoigne.

Si la Nécessité de la « continuité de la vie biologique » a poussé notre ancêtre pendant des centaines de milliers d'années à chercher des techniques de conservation et de production du feu ; si la Nécessité de la « continuité temporelle » l'a également impulsé à investiguer des techniques de sculpture et de peinture pour systématiser son expression artistique – que nous analyserons dans le prochain chapitre –, ne pourrait-on pas imaginer également que, par concomitance, la Nécessité de la « continuité de la vie spirituelle » l'ait également incité à entreprendre des expérimentations pour explorer d'autres réalités intérieures ?