

## AUX ORIGINES DE LA REPRÉSENTATION: LES STATUETTES PALÉOLITHIQUES DE L'ITALIE CENTRALE ET MÉRIDIONALE

Daniela ZAMPETTI et F. ALHAIQUE\*[1]

### Résumé

*En Italie, les premières images figuratives sont liées à l'expansion de la culture aurignacienne (c. 35.000 – 30.000 b.p.). Il s'agit de séries ordonnées de signes linéaires exécutés sur pierre ou os en utilisant la technique de la gravure. Bien plus riche s'avère l'art mobilier gravettien, (c. 27.000 – 18.000 b.p.) qui inclut des objets gravés et sculptés aux différentes fonctions. Des exemples très récemment analysés font ressortir les caractères propres de la technique et du goût des deux périodes.*

### Abstract

*In Italy, the first figurative images are associated with the expansion of the Aurignacian culture on the peninsula (ca. 35000 – 30000 bp). These are structured series of linear signs engraved on stone or bone. The Gravettian mobile art (ca. 27000 – 18000 bp) is even richer, including engraved and sculpted objects with different functions. Some examples very recently analysed bring out the characteristics proper to the technique and taste of the two periods.*

La statuette étiquetée dans la littérature comme Vénus du Trasimène, en stéatite, et les deux Vénus de Parabita, en os, (Delporte 1993; Graziosi 1973; Leonardi 1988) marquent en Europe la frontière méridionale de l'art sculpté anthropomorphe d'âge paléolithique (fig. 1).

Elles sont incluses dans les oeuvres de style gravettien de l'Italie (Zampetti & Mussi 1999). Leur fabrication remonterait à la période comprise entre 25.000 et 18.000 bp et donc entre le Gravettien et l'Épigravettien ancien. Toutefois les propositions d'attribution sont souvent le résultat soit d'une évaluation du style soit de reconstructions *a posteriori* des contextes de provenance. Donc pour chaque pièce il faut en vérifier la cohérence. En Italie, il y a au moins deux autres statuettes en ronde-bosse: les soi-disant "Vénus" de Chiozza en grès et la "Vénus" de Macomer en basalte, peut-être d'âge plus tardif c'est-à-dire de l'Épigravettien

final ou bien encore plus récentes (Graziosi 1973; Mussi 2003). En ce qui concerne la matière première, la majorité des statuettes "gravettiennes" est en pierre (14) - la stéatite étant le matériel le plus répandu - tandis que très rares sont les statuettes en matière dure animale (5) et en particulier les deux Vénus de Parabita représentent l'unique cas d'utilisation de l'os (tabl. 1). Nous savons aussi qu'en Europe pendant le Paléolithique supérieur les rondes-bosses en os sont généralement très rares. Les plus anciennes, sous forme d'ébauches, semblent appartenir au tout début du Paléolithique supérieur en Europe centrale et orientale: sites de Srbsko dans la République Tchèque et de Tolbaga en Sibérie (Abramova 1990, 1995; Delporte 1993; Neustupny 1948). Pour le

	Stéatite	Chlorite	Serpentine	Ivoire	Os	Bois	Total
Grimaldi	10	2		1			15
Savignano			1				1
Trasimeno	1						1
Parabita					2		2
<b>Total</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>1</b>		<b>5</b>		<b>19</b>

Tableau 1. Matières premières utilisées pour les statuettes italiennes.

(\*) Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Università di Roma "La Sapienza", via Palestro 63, I-00185 Roma.

[1] D. Zampetti s'est occupée de la description et des analyses stylistiques et iconographiques des statuettes, F. Alhaique s'est occupée de l'état de conservation, des observations archéozoologiques, des détails technologiques et des photos des statuettes de Parabita.



Figure 1. Distribution des sites avec les statuette de style gravettien.

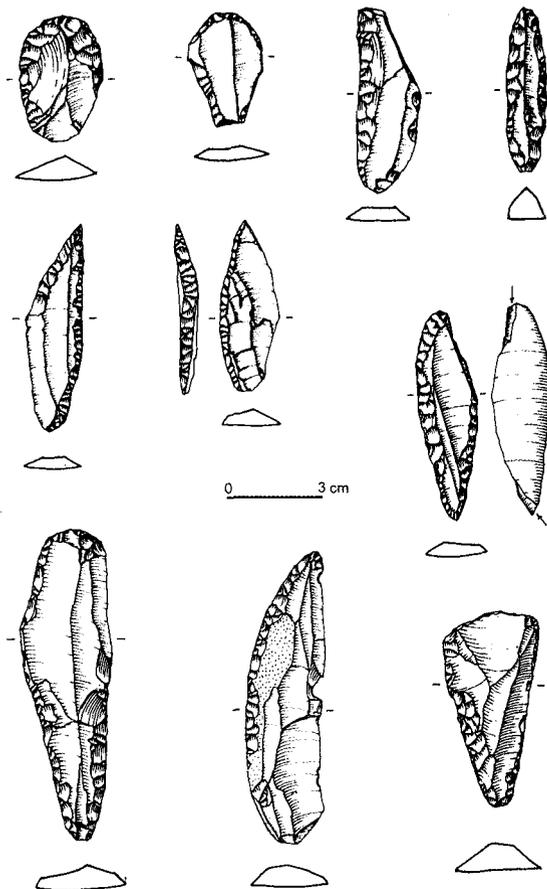


Figure 2. Outils en silex de typologie gravettienne ramassés aux environs du lac Trasimène (Ombrie) par G. Bellucci (dessins inédits d'Adriana Moroni).

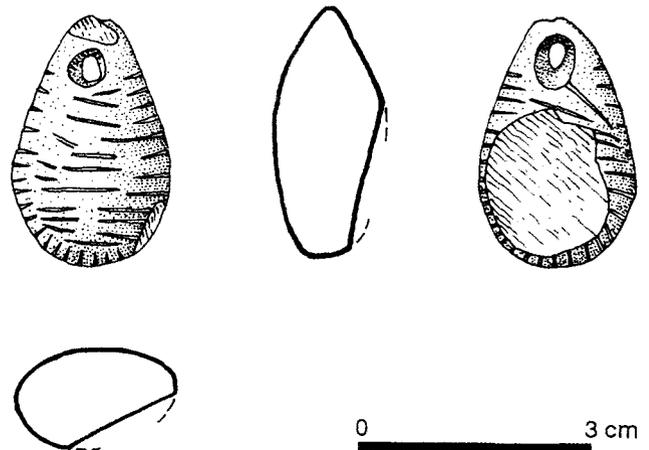


Figure 3. Pendentif en stéatite à gravures linéaires ramassé aux environs du lac Trasimène (Ombrie) par G. Bellucci (dessin inédit d'Adriana Moroni).

Gravettien - mais l'attribution n'est pas du tout sûre - la statuette de Pécialet (Dordogne) pourrait représenter un exemple de ronde-bosse anthropomorphe en os (Delporte 1993) tandis que les 9 figures anthropomorphes sur métapodes de mammouth de Predmost (République Tchèque) et d'Avdevo (Russie) (Delporte 1993; Gvozdover 1995) utilisent des os "dont la forme préfigure plus ou moins celle du sujet" (Delporte 1990:81). Plus tardives sont les sculptures zoomorphes sur phalange d'herbivore du Mas d'Azil (Ariège, Delporte 1990) et celle, anthropomorphe, de Krasnyi Jah (Sibérie, Abramova 1990, 1995).

### Regard sur les contextes

#### Figurine du Trasimène

La Vénus du Trasimène aurait été trouvée à la fin du siècle dernier dans un site à l'air libre le long du versant occidental du lac Trasimène en Ombrie ou bien plus au nord aux environs d'Arezzo en Toscane (Palma di Cesnola 1938). La présence de sites du Gravettien/Epigravettien initial en Ombrie est fort probable mais jusqu'ici les données sont basées sur des collections de surface (Bellucci 1914; Calzoni 1922, 1928). En particulier une petite série d'outils en silex ramassés près du lac Trasimène par G. Bellucci (1877) pourraient rentrer dans la typologie gravettienne (fig. 2) tandis qu'un pendentif en stéatite à gravures linéaires (fig. 3, Bellucci 1907) rappelle un objet similaire, probablement d'âge épigravettien ancien, trouvé à Gavorrano en Toscane (Galiberti 1979). En Toscane le Gravettien est bien documenté par des sites à l'air libre; on peut citer pour exemple le site à burins de Noailles de Laterina en province d'Arezzo (Cocchi 1952).

Les gîtes de stéatite sont aussi assez répandus en Toscane et des éléments de parure, associés à des complexes lithiques de typologie Gravettien/Epigravettien ancien, ont été souvent signalés (pour une synthèse des données voir Mussi, 1988-1989; Zampetti 1995).



Figure 4. «Vénus du Trasimène» (Ombrie). a: vue frontale, b: vue postérieure, c: vue latérale gauche, d: vue latérale droite, e: vue d'en haut, f: vue d'en bas.

### Figurines de Parabita

Les Vénus de Parabita, repérées à l'intérieur de la Grotta delle Veneri à Parabita (Pouilles), ont conservé sur leur surface des traces de sédiment de couleur brun-rougeâtre correspondant à l'un des niveaux du Gravettien à dos tronqués ou de l'Epigravettien ancien à foliacés reconnus dans la partie intacte du dépôt (Cremonesi 1987; Palma di Cesnola & Bietti 1983; Radmilli 1966). Ici se trouvait aussi une sépulture double, en partie perturbée par une fosse d'âge néolithique (Cremonesi *et al.* 1972; Mallegni *et al.* 2000). En ce qui concerne la chronologie, cette coïncidence pourrait avoir sa valeur.

### Approche et codes descriptifs

Les trois figurines ont déjà été décrites soigneusement au point de vue formel (Palma di Cesnola 1938; Radmilli 1966), mais une étude spécifique sur leur technique d'exécution mise en relation avec les traces d'usure des surfaces et aussi avec des détails du style faisait défaut.

Les observations présentées ici ont été obtenues en utilisant des microscopes stéréoscopiques à lumière transmise, aux grossissements compris entre 6 et 60x. En outre, des moulages, qui reproduisent des détails des figurines de Parabita, ont été exécutés. En ce qui concerne ces dernières,

la consolidation, peut-être avec du paraloid, n'a pas empêché l'observation des traces de travail au microscope tandis qu'il a influé négativement sur la réussite des moulages. Nous présentons ici des indications tout à fait préliminaires sur les procédés de façonnage des statuettes. Un travail expérimental est en cours et les relatives hypothèses sur les chaînes opératoires seront publiées par la suite.

L'orientation des statuettes suit les paramètres anatomiques plutôt que les paramètres perceptifs, en miroir, adoptés pour les dessins des outils. En ce qui concerne la figurine du Trasimène, il faut considérer en outre qu'il y a deux possibilités de perspective.

### Vénus du Trasimène

La statuette (fig. 4a à f) est en stéatite de couleur brune-olive (2,5Y4/5) avec des nuances noir-olive (7.5Y2/1.5) d'après les Munsell Charts. Ses dimensions sont assez réduites: longueur maximale en mm: 37,6; largeur maximale en mm: 16,3; épaisseur maximale en mm: 14; poids en gr.: 12,5.

Il faut préciser qu'une perspective différente, qui entraîne un renversement et une rotation de la figurine, a été proposée (fig. 5b). mais à notre avis, la perspective originelle est celle adoptée ici (fig. 4 a à f, fig. 5a). La modalité de cassure de l'extrémité distale et un détail technique relatif à la

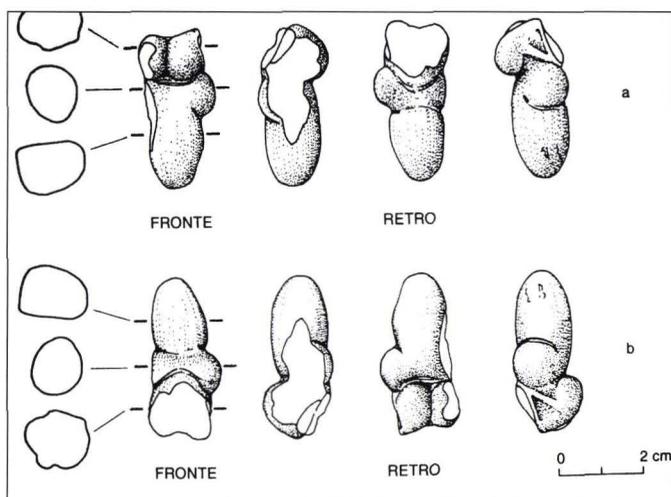


Figure 5. a-b. Différentes possibilités d'orientation de la «Vénus du Trasimène».

morphologie des incisions (voir la description plus loin) semblent confirmer notre choix.

### *Matière première, état des surfaces*

Un galet a été probablement la base pour la sculpture. L'effet de ronde-bosse est très accentué. Il est surtout la conséquence d'une juxtaposition de masses arrondies se développant le long des trois axes de la pièce (fig. 4). Les surfaces ont un aspect translucide et poli qui diffère remarquablement de l'opacité et de l'irrégularité caractérisant la surface d'un galet de stéatite non travaillé et non utilisé. Dans les sillons des incisions et dans les lignes de fracture on peut observer les résidus blanchâtres des matériaux utilisés pour des moulages.

Des fractures aux marges adoucies affectent l'une des deux extrémités (fig. 4e) et un côté (fig. 4d). Or la forme originelle de l'extrémité distale est difficile à reconstituer, tandis que l'empreinte de la protubérance arrondie, marquant le côté, est bien visible le long de la fracture (fig. 4d). Hypothétiquement, la fracture de l'extrémité distale pourrait être expliquée par la présence d'une perforation qui en a provoqué l'amincissement (voir pour exemple la série des statuette des Balzi Rossi ou de Grimaldi et la discussion sur ce type de détail dans Mussi 2000). La fracture distale est sur-

venue à cause d'un choc en direction postéroantérieure suivant notre reconstruction (fig. 6a), perpendiculaire à l'axe sagittal de la pièce. La fracture latérale s'est produite à cause d'un choc de haut en bas, parallèle à l'axe sagittal. En ce qui concerne les nuances de couleur "olive black" elles paraissent se répartir en correspondance avec les fractures et les fêlures.

### *Technique*

Les traces de travail sont très faibles. En effet, seuls les sillons des incisions qui marquent la séparation entre les différentes masses du corps sont lisibles (figs. 6a-d).

En particulier la ligne de démarcation entre les deux masses plus proéminentes semble naître peu en dessous de la fracture de l'une des extrémités et ceci donne une crédibilité majeure à la version proposée ici (fig. 5a). En outre les lignes gravées multiples qui dessinent le contour de la "poitrine" selon notre proposition (figs. 6a et b) sont très semblables aux lignes qui dessinent la poitrine de la "Femme au voile" de Parabita (fig. 10d). Le poli, qui est vraiment très développé, est l'autre élément caractérisant la pièce. Un petit travail comparatif effectué en examinant la série de statuette en stéatite des Grottes des Balzi Rossi ou de Grimaldi au Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye, a permis d'observer que les opérations d'incision et de rabotage sont toujours bien décelables et le poli n'efface pas les traces laissées par les opérations précédentes. Une condition analogue se produit pour la statuette de Savignano (Mussi 1996b) mais avec un degré de conservation des traces de travail, qui paraît plus ou moins intermédiaire entre la Trasimène et les Grimaldi. On peut se demander si les Grimaldi - en particulier les soi-disant Polichinelle, Losange, Hermaphrodite et en partie la Jaune de la Barma Grande - ont été travaillées sur place (atelier?) et par conséquent, si leur degré de polissage ou d'usure est minime parce qu'il s'agit de pièces inachevées ou bien peu manipulées. Par contre, le poli de la Trasimène pourrait résulter en partie d'un travail soigné de polissage - mais les stries ne sont pas visibles - ou bien aussi d'un certain degré de manipulation et donc découler plutôt de la durée de l'usage.

### *Fonction*

Au-delà de la valeur symbolique et de la connotation esthétique-

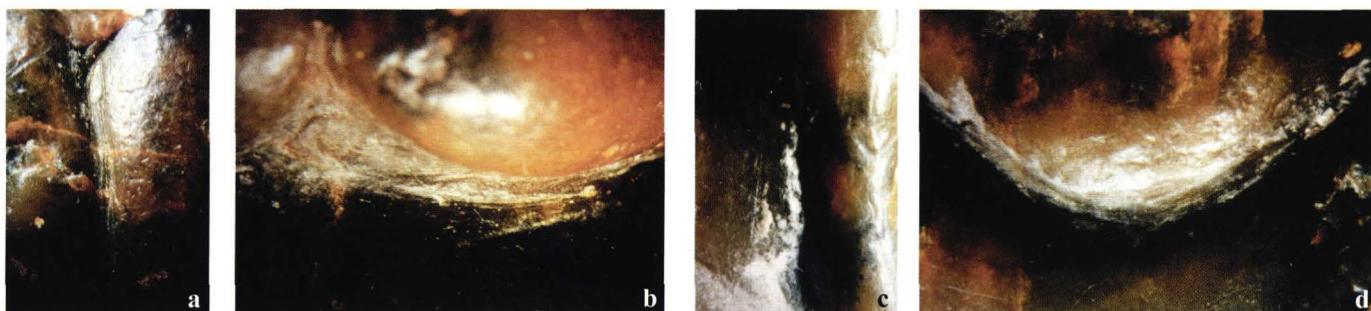


Figure 6. Macrophotos avec détails des incisions de la statuette du Trasimène. a: incisions entre les seins, b: incisions à la base des seins, c: incision du bras gauche, d: détail des incisions dans la partie postérieure de la taille.

tique des statuettes anthropomorphes, l'une des questions les plus importantes concerne leur modalité d'emploi, c'est-à-dire leur fonction spécifique dans un contexte individualisé (Hahn 1990). Le manque de données plus précises sur le contexte archéologique de la statuette du Trasimène représente un problème. À part cela, la forme, les dimensions et les caractéristiques de l'usure des surfaces peuvent suggérer des hypothèses. On peut en ce sens penser à une alternative. Il pourrait s'agir d'un objet de parure à suspendre ou bien d'un élément d'un objet composite - en pierre et en matériel périssable - constituant à son tour un élément de parure ou bien un outil.

### Style et iconographie

Le style de la représentation, un mélange de réalisme et de schématisme, rend plausible l'inclusion de la Vénus du Trasimène dans le répertoire des statuettes gravettiennes. Toutefois la détermination d'une chronologie plus précise est difficile en l'absence d'indications plus ponctuelles sur le contexte de provenance.

L'ambiguïté perceptive, dérivant à la fois des fractures et des contrastes réalisme/schématisme qui en caractérisent le style, a suggéré deux interprétations alternatives de l'iconographie de la figurine.

La première version, qui suppose la fracture de la tête et de l'une des hanches, se prête à des comparaisons avec la Vénus en stéatite jaune de Grimaldi et la Vénus en ivoire de Lespugue (Zampetti 1993) et avec pour exemple la Vénus de Willendorf (Blanc 1954).

La deuxième version suppose la fracture des jambes et de l'un des seins et a été comparée avec les Vénus de Savignano (Graziosi 1938; Mussi 1997), de Tursac, de Mauern et la Vénus XIV de Dolni Vestonice (Delporte 1993; Zampetti 1993; Mussi 1997).

Sans aucun doute les fractures et l'inachèvement apparent des formes du corps confèrent ambiguïté à l'image d'ensemble. L'abondance de lignes et de masses arrondies, qui sont par excellence indistinctes (Leroi-Gourhan 1970), augmente l'impression de caractère indéfini.

Il y a toujours et il y a eu la possibilité de donner naissance à des représentations nouvelles par une double rotation de la pièce (fig. 5). En même temps la reconstruction de l'orientation originale à travers l'examen des éléments technologiques et les comparaisons n'élimine pas du tout l'ambiguïté de fond qui rappelle surtout la statuette de Savignano avec ses caractères androgynes. La question de l'intentionnalité des androgynes (Zotz 1951) entraîne toutefois une approche différente. L'ambiguïté des représentations est un fait original, c'est-à-dire primitif au sens psychologique (Arnheim 1986), ou bien dérive-t-il d'un procédé rationnel, voire intentionnel ? C'est-à-dire est-il lié par exemple à des mythes ou des rites explicatifs ? En outre

est-il toujours possible de faire une distinction entre éléments de la représentation et éléments fonctionnels, c'est-à-dire liés à l'usage des images en tant qu'en même temps objets ? (voir Zampetti 1995 pour quelques réflexions et pour une approche différente de la question voir aussi Mussi 2000).

## Les Vénus de Parabita

### La "Femme au voile"

La plus grande des deux statuettes de Parabita, que nous avons rebaptisée "femme au voile" pour la morphologie spéciale du visage qui paraît enveloppé dans un voile, est aussi la plus élaborée et la plus naturaliste (fig. 7). Long. max: 88,7 mm; larg. max: 19 mm; épaisseur max: 18,5 mm; poids: 21 gr.

### Matière première, état des surfaces

Le support est représenté par une esquille osseuse avec le tissu spongieux en évidence sur le côté droit. Considérant les dimensions de la statuette et l'épaisseur de l'os, il s'agit sûrement de l'os long d'un herbivore de grande taille, presque certainement du *Bos primigenius* ou bien d'*Equus caballus*, qui abondent dans les niveaux inférieurs, gravettiens et épigravettiens anciens du dépôt archéologique (Sala 1983). La même détermination a été proposée par A.M. Radmilli (Piscopo & Radmilli 1966) qui était l'auteur des premiers articles sur les Vénus de Parabita. En particulier, l'os pourrait être un fémur parce que le sédiment, qui remplit le sillon de l'une des gravures marquant la partie supérieure gauche de la face, paraît cacher un *foramen* nutritif. Ce support "de fortune" contraste avec la facture soignée du tronc de la statuette qui est une vraie ronde-bosse dont les volumes ont été modelés par l'artisan. Il a travaillé aussi le tissu spongieux de sorte que la figure qui en résulte est assez symétrique. La statuette présente des dégâts récents - la tête, fracturée au niveau de la base du cou, a été recollée et des "écorchures" sont visibles en

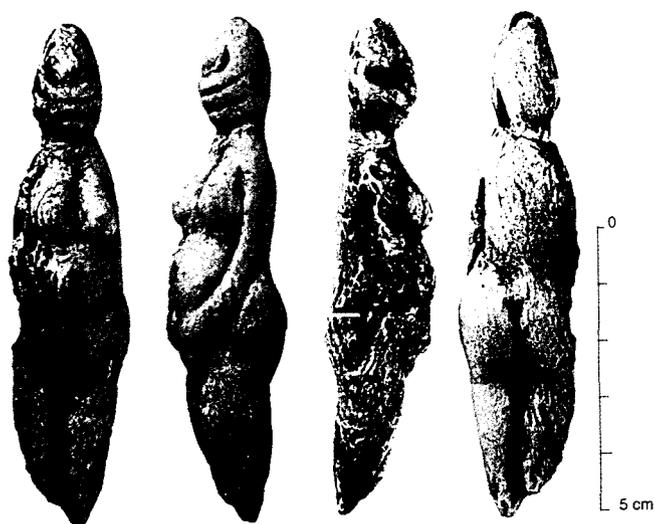


Figure 7. La «femme au voile» de Parabita (Pouilles).

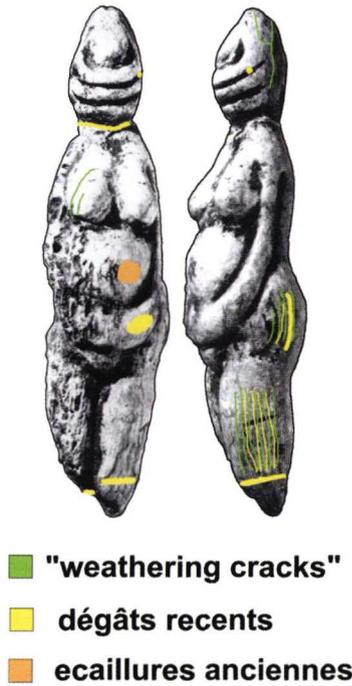


Figure 8. État des surfaces de la «Femme au voile».

plusieurs endroits- et aussi des *weathering cracks* anciens qui ont en partie causé des “microesquillures” (fig. 8). En outre, elle a certainement été consolidée avec peut-être du paraloid, ce qui, en association avec une manipulation probable, explique l’aspect “laqué” et reluisant des surfaces. Ceci a rendu difficile l’analyse en détail des traces de travail. Par ailleurs, le sédiment argileux de couleur marron-rougeâtre passant au gris foncé, qui adhère à la surface de l’objet et remplit surtout les sillons des gravures, cache en partie les traces de travail. Toutefois des opérations de dégrossissage, d’incision, de perforation et de polissage - dérivant soit des procédés de fabrication soit peut-être de l’utilisation (d’Errico 1993) - sont toujours discernables.

### Technique

Après une phase initiale dont la séquence n’est pas aisée à reconstituer puisque les traces ont été successivement

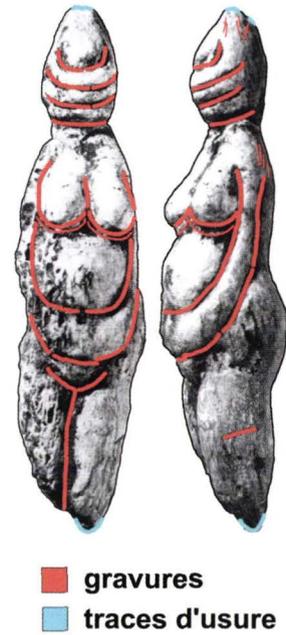


Figure 9. Incisions et traces d’usure sur les surfaces de la «Femme au voile».

effacées, des incisions larges et profondes - dont la direction est reconnaissable - ont été exécutées (fig. 9). Très souvent les sillons des incisions sont formés de plusieurs traits. La face est traversée par une série de trois sillons concaves. Chacun d’eux est constitué par deux traits se raccordant au centre, dans la zone sagittale. Parfois on peut observer la trace du glissement de l’outil qui est sorti soudainement du tracé (fig. 10a). Les entailles sont obtenues par un mouvement de va-et-vient qui laisse des empreintes en V ou bien en U à l’extrémité du sillon (fig. 10b). Les sillons qui délimitent les bras et les avant-bras bien visibles sur le flanc gauche où il n’y a pas de tissu spongieux, sont formés par des traits gravés à plusieurs reprises. Les détails des sillons paraissent parfois indiquer l’emploi d’un burin (fig. 10c). Le sillon à la base des seins est composé de deux traits pas complètement superposés (fig. 10d). Au sommet de la tête, il y a un sillon légèrement déjeté, d’exécution “maladroite”, que nous avons interprété comme le résidu d’une perforation (fig. 11), aussi parce

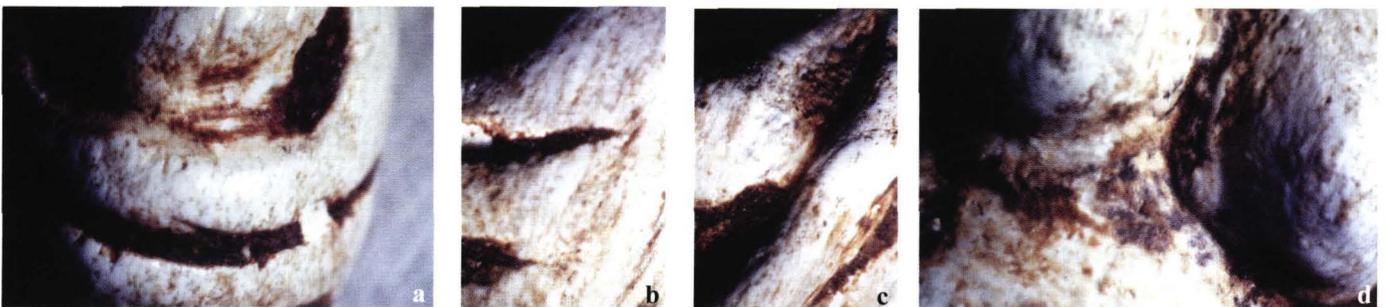


Figure 10. Macrophotos avec détails des incisions de la «Femme au voile». a: sillons sur la face, b: sillons sur la partie droite de la face, c: bras droit, d: sillons à la base des seins.

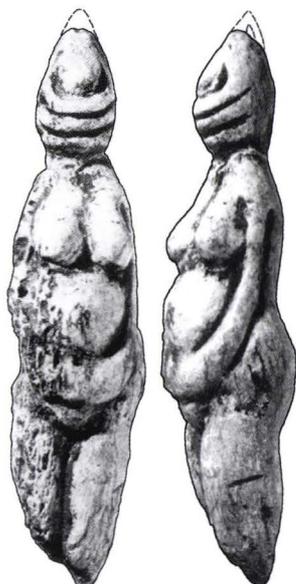


Figure 11. Hypothèse de reconstruction de la perforation au sommet de la tête de la «Femme au voile».



Figure 12. Macrophoto avec détail de la partie droite du sommet de la tête de la «Femme au voile».

que sur le côté gauche, il y a des traces dérivant du travail de percement (figs. 12, 13a et b). De toute façon, les marges supérieures, fracturées, de la perforation sont arrondies et donc la statuette a été utilisée aussi après la cassure de l'extrémité qui était la partie la plus mince et la plus fragile. Les jambes apparaissent tronquées à l' hauteur des genoux mais en réalité la base de la statuette n'est pas brisée. Le sillon qui sépare les cuisses fait une ligne tournant à la base sans solution de continuité. Enfin toutes les surfaces de l'objet paraissent polies et soumises à un certain degré de manipulation. Cette manipulation, en partie masquée par la présence du consolidant, n'a peut-être pas été de longue durée comme on peut le supposer d'après des données expérimentales (d'Errico 1993; E. Cristiani com. pers.).

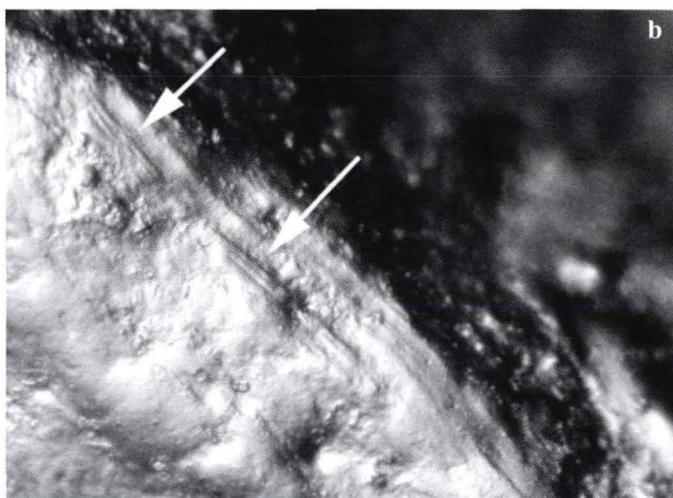
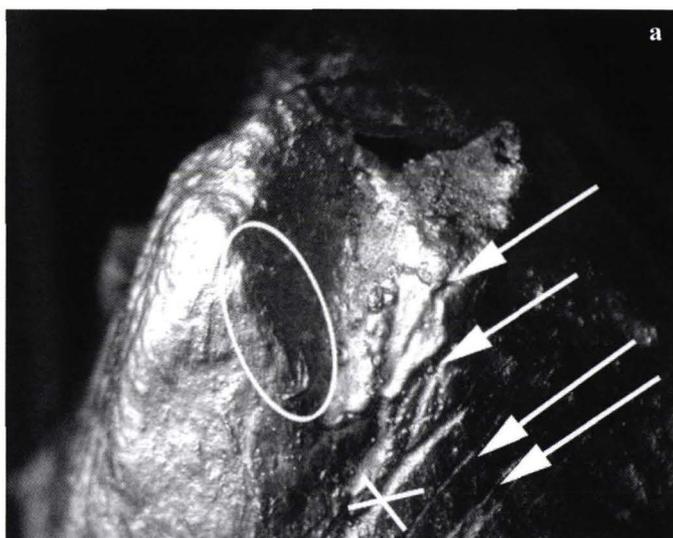


Figure 13. Photo au stéréomicroscope d'un moulage des surfaces de la «Femme au voile», en résine transparente. a: détail de la partie droite du sommet de la tête, les flèches indiquent les stries produites par un outil lithique, la croix indique un sillon récent (subséquent à la consolidation), b: agrandissement de la partie cerclée de 13a., les flèches indiquent les stries produites par un outil lithique (les photos au stéréomicroscope sont l'œuvre d'Emanuela Cristiani). Les détails des stries de manufacture sont très arrondis à cause de la présence du consolidant.

### Fonction

Une fonction décorative peut être envisagée pour cet objet, soit par la présence de la perforation à l'extrémité distale, soit par le degré d'intégrité de la pièce, soit par ses dimensions (Hahn 1990). L'aspect symbolique et/ou rituel qui est en connexion avec l'iconographie est plus énigmatique, quelques hypothèses pouvant être émises par la suite d'après l'examen de la littérature ethnographique.

### Style et iconographie

Quelques-uns des éléments morphologiques et surtout la posture des bras suggèrent que cette figurine pourrait représenter

une femme enceinte (voir Duhard 1989 et sa notion de “réalisme physiologique”).

Dans la construction de l’image, qui est dépourvue de la partie inférieure des jambes, la partie dorsale apparaît la plus réaliste tandis que la partie frontale montre des éléments géométriques en contraste net avec les autres détails du corps. Les sillons courbes qui marquent le visage et la courbure des bras s’appuyant sur le ventre donnent un effet de symétrie. Dans l’ensemble, un mélange de traits réalistes et de traits surréalistes (absence de la partie inférieure des jambes et configuration géométrique du visage) caractérise la statuette dans sa singularité incomparable. Il faut décomposer les différentes parties du corps pour effectuer des comparaisons. En utilisant les groupements géographiques proposés pour les figurations féminines par H. Delporte (1993) la “Femme au crochet” trouve des affinités en même temps stylistiques et iconographiques surtout dans le groupe méditerranéen, le groupe rhéno-danubien et le groupe russe. La forme allongée de la tête rappelle “La Polichinelle” et “La Losange” des Balzi Rossi. L’ornementation du visage, qui suggère une coiffure ou bien un masque, est proche de l’ornementation de la Vénus I de Willendorf et de la statuette 76 de Avdevo pour l’extension jusqu’à la base de la face mais dans ces dernières, la coiffure est “en quadrillage”. La présence du triangle pubien rappelle la “Jaune” de la Barma Grande et la Vénus de Savignano, la Vénus I de Willendorf et un bon nombre de statuettes de Kostenki 1-I, d’Avdevo et de Gagarino tandis que la posture des bras est comparable à la posture des bras des figurines du groupe russe (Kostenki 1-I, Avdevo et Gagarino: voir aussi Abramova 1995, Gvozdover 1995 en particulier pour les figurines n°9 et n°11 de “New Avdevo”). Quelques éléments figuratifs sont aussi partagés avec le groupe sibérien de Mal’ta mais ces statuettes sont bien plus petites et aussi plus schématiques (Abramova 1995; Delporte 1993). La partie inférieure du corps ressemble plutôt aux sujets du groupe méditerranéen: statuettes des Balzi Rossi et de Savignano.

### La “Femme au crochet”

La statuette la plus petite est beaucoup plus sommaire au point de vue de la technique. Les détails anatomiques sont en faible relief. Les bras sont délinés et les mains, chacune partagée en trois doigts, sont fort évidentes (fig. 14). Long. max: 60,6 mm; larg. max: 13,5 mm; épaisseur max: 11,6 mm; poids: 10 gr.

### Matière première, état des surfaces

Il n’est pas possible de déterminer l’espèce qui est à l’origine du support, parce qu’il s’agit d’une esquille de dimensions réduites et de morphologie indéchiffrable. Sur les surfaces de la pièce, on peut observer des “weathering cracks”, des “microesquillures” (fig. 15) et aussi des traces de restauration et de consolidation, peut-être avec du “paraloid”. Sur le sommet de la partie postérieure de la tête, il y a des stries à fond plat qui sont interprétables comme des morsures de rongeurs (fig. 16).

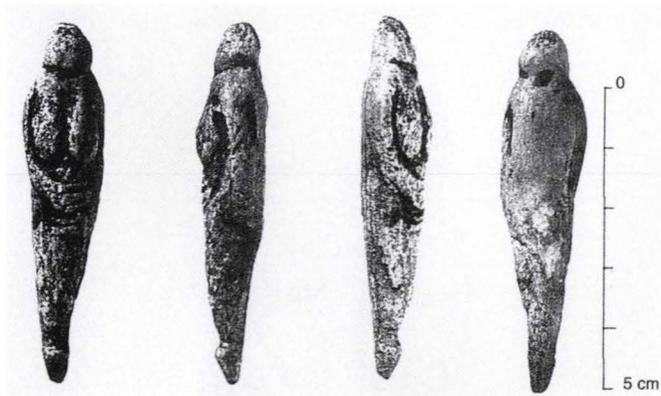
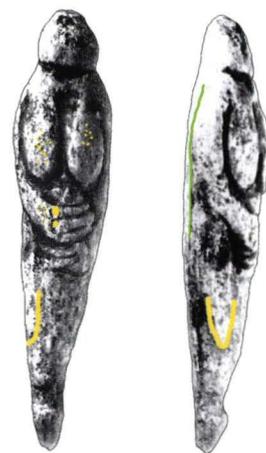


Figure 14. La «Femme au crochet» de Parabita (Pouilles).



- "weathering cracks"
- dégâts récents

Figure 15. État des surfaces de la «Femme au crochet».



Figure 16. Traces de rongements par des rongeurs sur le sommet postérieur de la tête de la «Femme au crochet». On remarque en particulier les deux sillons parallèles à fond plat au centre de la zone avec les traces de rongements.



Figure 17. Incisions sur les surfaces de la «Femme au crochet».

### Technique et fonction

Cet objet présente aussi des sillons très larges en correspondance avec des seins, des bras et un cou (fig. 17). Leur morphologie (fig. 18a) paraît très semblable à celle des sillons remarquables sur la Vénus la plus grande, tandis que les sillons qui forment le contour des doigts sont beaucoup plus minces (fig. 18b). Ils ont été probablement réalisés avec un outil différent ou bien avec le même outil mais appuyé avec une inclinaison différente. À la base des seins et entre les seins et les bras, il y a une sorte de zone excisée, où il semble que du tissu ait été enlevé (figs. 18a et c). La partie la plus intéressante, au point de vue de la fonction, est représentée par la base de la pièce. Le «crochet» (fig. 19) qui en constitue l'extrémité inférieure est contigu à une fracture visible dans la partie dorsale. Or le crochet montre des traces de manufacture dans la partie basale et des stries probables d'usure, qui sont perpendiculaires à l'axe sagittal de la figurine, soit dans la partie distale, soit immédiatement au-dessus comme si l'objet avait été utilisé pour percer des matériaux. Il pourrait donc s'agir d'un outil «d'usage prolongé» à décoration sculptée. Parmi ces objets, A. Leroi-Gourhan incluait les bâtons percés, les propulseurs, les spatules, les baguettes demi-rondes, les navettes et les tubes d'os (Leroi-Gourhan 1986). La base est fracturée mais l'extrémité n'est pas arrondie et donc elle n'a



Figure 18. Macrophotos avec les détails des incisions de la «Femme au crochet». a: seins, b: mains, c: incision qui marque la partie antérieure du bras droit.

pas été utilisée après la cassure. Les surfaces de l'objet sont polies, peut-être en conséquence d'une manipulation. Le modèle de cet objet ressemble à l'épingle magdalénienne en os du Trou des Nutons (Belgique), dont une extrémité a été sculptée en forme de tête masculine (Lejeune 1986; McComb 1989). Les dimensions sont à peu près les mêmes, la matière première est la même et en ce qui concerne la fonction spécifique, il pourrait aussi s'agir d'une pièce à double fonction. Il faut en outre signaler des analogies entre cette pièce et une série hétérogène d'outils en bois de cervidé, en majorité d'âge magdalénien moyen/supérieur ou solutréen supérieur (El Pendo) ou encore mésolithique (Gaban), dont la morphologie est à rattacher à une silhouette féminine ou bien décorés avec des figurations féminines en relief. Il s'agit du bâton percé à contour sinueux d'El Pendo (Santander: Carballo & Gonzalez Echegaray 1952), du manche (?) décoré avec une figure féminine en bas-relief du Riparo Gaban (Trentin-Italie du nord: Graziosi 1975), du propulseur (?) à relief évoquant une «Vénus» à tête de bouquetin de Las Caldas et de la baguette demi-ronde, à figuration féminine stylisée exécutée en champlevé, de Tito Bustillo (Oviedo: Delporte 1993), enfin de l'ellipse et du bâton percé de La Vache (Ariège: Delporte 1993). Ces derniers sont décorés avec des figurations complexes anthropomorphes et zoomorphes, en faible relief ou en champlevé; parmi les anthropomorphes, tous de profil, deux au moins sont des images féminines. Le répertoire s'agrandit si on ajoute les pièces en bois de cervidé, toujours d'âge magdalénien, à figurations féminines gravées de style naturaliste ou schématique. Les exemplaires connus les plus représentatifs et intègres sont: la lame osseuse d'Isturitz (Pyrénées-atlantiques), la baguette de la Grotte des Harpons à Lespugue (Haute-Garonne) et le bâton percé du Rond du Barry (Haute-Loire) (Delporte 1993). Au contraire, la décoration des outils en matière dure animale de Kostenki et Avdevo qui fait allusion à la parure des statuettes féminines (Gvozdover 1989, 1995), nous rappelle que l'univers symbolique du Gravettien incluait aussi l'association outil-symbole féminin mais ici apparemment c'est l'outil qui devient le corps de la femme. Donc il ne s'agit pas d'éléments séparés; il y a là une fusion.

### Style et iconographie

Quelques-uns des éléments morphologiques et surtout la posture des bras suggèrent que cette figurine pourrait aussi représenter une femme enceinte (Duhard 1989). A son tour,



Figure 19. Macrophoto de l'extrémité du «crochet».

compte tenu de caractères formels, la statuette au crochet est comparable avec des statuettes de l'Europe orientale: pour les bras voir les références de la "Femme au voile" et pour les mains, Kostenki 1-I (Delporte 1993: fig. 175 statuette 87) et Avdevo (Gvozdover 1995: fig. 99 statuette n°6, fig. 101 statuette n°7, fig. 105 statuette n°10 de "New Avdevo") mais aussi la "Dame à la corne" de Laussel (Delporte 1993). La tête arrondie et à peine ébauchée rentre dans le schéma le plus répandu, du moins en Europe occidentale. Le rendu schématique du reste du corps pourrait rappeler les statuettes sibériennes de Mal'ta (Abramova 1995) mais ici, il ne faut pas négliger à notre avis l'aspect fonctionnel. Le manche d'un outil doit être compact et pas trop mince pour en faciliter la prise.

## Conclusions

Nos conclusions sont encore préliminaires car le travail, non seulement sur la reconstitution des techniques d'exécution et des traces d'usure mais aussi sur les aspects fonctionnels et symboliques, voire ethnographiques est toujours en cours.

Quelques réflexions sur les contextes de provenance pouvant expliquer l'état de conservation différent des trois objets: les deux exemplaires de la Grotta delle Veneri sont assez intègres tandis que la Vénus du Trasimène est fragmentaire. Cette différence pourrait être en relation non seulement avec la typologie des sites respectifs - air libre/grotte - mais aussi avec un soin très spécial réservé aux pièces de Parabita. En ce qui concerne le contexte dans la Grotta delle Veneri, il faut souligner comme exemple possible de condensation symbolique, la présence d'une sépulture double, en partie perturbée par une fosse d'âge néolithique (Cremonesi *et al.* 1972; Mallegni *et al.* 2000). Un contexte analogue se produit à la Barma Grande (Grottes des Balzi Rossi ou de Grimaldi: Ligurie) où il y a des sépultures d'âge gravettien/épigravettien ancien et ainsi que la statuette en stéatite jaune et la "Femme au goître" en bois (Zampetti & Mussi 1991).

Les trois objets sont très polis et utilisés, aussi après les cassures, ce qui pourrait impliquer une durée prolongée et aussi la conservation et la transmission d'une génération à l'autre. Par conséquent, il ne faut pas écarter l'hypothèse d'une réélaboration de quelques éléments iconographiques à travers le temps.

En ce qui concerne le style, en considérant aussi les modifications possibles des pièces à travers le temps, l'unicité de chaque "objet artistique" de cette époque est irréductible et il y a en réalité peu de pièces où on peut discerner la marque de fabrique, c'est-à-dire la main d'un même artisan ou bien l'existence d'une école. Bien sûr il y a des séries, par exemple, pour rester en Italie et à l'intérieur de la période gravettienne, les éléments décoratifs des sépultures de la Barma Grande ou des Arene Candide montrent des traits récurrents de technique et de style (Malerba & Giacobini sous presse) mais quand il y a des séries intentionnelles, surtout dans le domaine des pendentifs, on peut parler plutôt de

degrés de ressemblance. De plus, parfois des solutions techniques ou stylistiques peuvent être plutôt en relation avec la forme originale du support. Donc pour faire des comparaisons, il faut isoler des détails qui semblent significatifs au point de vue de la circulation de modèles.

Enfin, entre les trois objets, la "Femme au crochet" est la pièce la plus insolite et pourrait rentrer, à la différence de la Trasimène et de la "Femme au voile", dans une classe intermédiaire entre les objets utilitaires et les objets de parure. La fonction en tant qu'outil n'est pas pour l'instant définissable mais il ne faut pas oublier que maintenant le travail des matériaux végétaux est documenté à partir du Gravettien (Soffer *et al.* 2000) et donc que beaucoup de possibilités interprétatives sont ouvertes. L'association outil/décoration en relief et les comparaisons avec des pièces de la fin du Paléolithique supérieur ou du Mésolithique (Gaban) pourraient nous suggérer une datation plus récente parce qu'il est démontré que les figurations naturalistes de la femme ne sont pas exclusives du Gravettien. Alternativement cela pourrait ouvrir des perspectives nouvelles sur la question de la présence d'outils à décoration sculptée anthropomorphe au Gravettien. De plus, une recherche à faire, que nous avons entreprise, concerne l'association outil/image féminine et les implications symboliques et/ou rituelles que cela comporte.

## Remerciements

Nous remercions le prof. A. Palma di Cesnola pour nous avoir permis d'examiner et de documenter la statuette du Trasimène, les collègues de l'Université de Sienna pour leur accueil et en particulier Adriana Moroni pour les dessins de l'industrie lithique et du pendentif en stéatite de la collection G. Bellucci. Un remerciement chaleureux au doct. A.E. Feruglio directeur de la Soprintendenza Archeologica dell'Umbria et au doct. C. De Angelis pour leur disponibilité en ce qui concerne l'étude des collections de G. Bellucci. Les observations sur les statuettes de Grimaldi ont été possibles grâce à la bienveillance du doct. M.H. Thiault et du doct. S. Tymula du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Nous remercions aussi M. Pellegrini qui a exécuté les photos de la statuette du Trasimène et C. Placidi qui en a exécuté les dessins. Enfin nous remercions le doct. M.A. Gorgoglione de la Soprintendenza Archeologica della Puglia pour nous avoir donné l'accès aux statuettes de Parabita et le doct. E. Cristiani du Museo delle Origini de l'Université de Rome pour les observations et les photos au microscope concernant les détails de la pointe de la "femme au crochet" de Parabita.

## Bibliographie

ABRAMOVA Z., (1990) - Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Sibérie. In: J. Clottes (ed.) *L'Art des Objets au Paléolithique* t. 1:143-154.

ABRAMOVA Z., (1995) - *L'art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie*. Paris, J. Millon.

- ARNHEIM R., (1954) - *Art and visual perception*. University of California.
- BELLUCCI G., (1877) - Ricerche Paleoetnologiche nel Lago e nel Bacino del Trasimeno. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* VII:349-352.
- BELLUCCI G., (1907) - *Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*. Perugia, Unione Tipografica Cooperativa.
- BELLUCCI G., (1914) - L'epoca paleolitica nell'Umbria. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* XLI:289-324.
- BLANC A.C., (1954) - Sulle Veneri "del Trasimeno" e di Willendorf. *Quaternaria* I:187-191.
- CALZONI U., (1922) - Tipi di industria microlitica della stazione preistorica di S.Martino in Colle (Perugia). *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* LI:133-136.
- CALZONI U., (1928) - L'industria di Abeto di Norcia. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* LVII:97-99.
- CARBALLO J. & GONZALEZ ECHEGARAY, (1952) - Algunos objetos inéditos de la cueva de "El Pendo". *Ampurias* XIV:37-48.
- CLOTTES J., (1990) (ed.), *L'Art des Objets au Paléolithique*. Clamecy, Laballery.
- COCCHI P., (1952) - Nuova stazione litica all'aperto del Paleolitico superiore nel Valdarno. *Rivista di Scienze Preistoriche* VII:87-107.
- CREMONESI G., (1987) - Due complessi d'arte del Paleolitico superiore: La Grotta Polesini e la Grotta delle Veneri. In: A. Palma di Cesnola (ed.) *L'arte paleolitica italiana nel suo contesto cronologico e culturale*. Atti del 6° Convegno sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia, San Severo, p. 35-46.
- CREMONESI G., PARENTI R. & ROMANO S., (1972) - Scheletri paleolitici della Grotta delle Veneri presso Parabita (Lecce). *Atti della XIV Riunione Scientifica I.I.P.P.*, p. 105-117.
- d'ERRICO F., (1991) - Étude technologique à base expérimentale des entailles sur matière dure animale. In: *25 Ans d'Études Technologiques en Préhistoire*, Juan-les-Pins, APDCA Ed., p. 83-97.
- d'ERRICO F., (1993) - Identification des traces de manipulation, suspension, polissage sur l'art mobilier en os, bois de cervidés, ivoire. In: P.C. Anderson, S. Beyries, M. Otte, H. Plisson (eds.) *Traces et fonction: les gestes retrouvés*, ERAUL 50:177-188.
- DELPORTE H., (1990) - *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Paris, Picard Ed.
- DELPORTE H., (1993) - *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris, Picard Ed.
- DUHARD J.-P., (1989) - La gestuelle du membre supérieur dans les figurations féminines sculptées paléolithiques. *Rock Art Research*:105-117.
- GALIBERTI A., (1979) - Ritrovamenti d'arte mobiliare in Toscana. *Rassegna di Archeologia* I:108-128.
- GRAZIOSI P., (1938) - Qualche osservazione sulla nuova statuetta preistorica italiana. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* LXVIII:298-301.
- GRAZIOSI P., (1973) - *L'arte preistorica in Italia*. Firenze, Sansoni.
- GRAZIOSI P., (1975) - Nuove manifestazioni d'arte mesolitica e neolitica nel riparo Gaban presso Trento. *Rivista di Scienze Preistoriche* XXX:237-278.
- GVOZDOVER M.D., (1989) - Ornamental Decoration on Artifacts of the Kostenki Culture. *Soviet Anthropology and Archeology* 1989:8-31.
- GVOZDOVER M.D., (1995) - *Art of the Mammoth Hunters: The finds from Avdeevo*. Oxford, Oxbow Monograph 49.
- HAHN J., (1990) - Fonction et signification des statuettes du Paléolithique supérieur européen. In: J. Clottes (ed.) *L'Art des Objets au Paléolithique* 2:173-183.
- LEJEUNE M., (1986) - Aspects peu connus de l'art paléolithique et mésolithique de Belgique. Synthèse et problèmes. *L'Anthropologie* 90:685-700.
- LEONARDI P., (1988) - Art paléolithique mobilier et pariétal en Italie. *L'Anthropologie* 92:139-202.
- LEROI-GOURHAN A., (1970) - Observations technologiques sur le rythme statuaire. In: J. Pouillon & P. Maranda (éds) *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, The Hague, Mouton, p. 658-676.
- LEROI-GOURHAN A., (1986) - *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris, Mazenod.
- MALERBA G. & GIACOBINI G., (sous presse) - Étude micromorphologique des objets en ivoire des sépultures de la Barma Grande de Grimaldi.
- MALLEGNI F., BERTOLDI F. & MANOLIS S., (2000) - Palaeobiology of two Gravettian skeletons from Veneri cave (Parabita, Puglia, Italia). *HOMO* 51:235-257.
- MCCOMB P., (1989) - *Upper Palaeolithic Osseous Artifacts from Britain and Belgium*. BAR Int.Ser. 481.
- MUSSI M., (1988-1989) - L'uso della steatite nel Paleolitico superiore italiano. *Origini* XIV:189-205.
- MUSSI M., (1996a) - Les figurines des Balzi Rossi (Italie): une collection perdue et retrouvée. *Préhistoire Ariégeoise* LI:15-53.
- MUSSI M., (1996b) - Problèmes récents et découvertes anciennes: la statuette de Savignano (Modène, Italie). *Préhistoire Ariégeoise* LI:55-79.
- MUSSI M., (1997) - Die Rote von Mauern: la "Dame rouge" de Mauern revisitée. *Préhistoire Ariégeoise* LII:45-60.
- MUSSI M., (2000) - Echoes from the mammoth steppe: the case of the Balzi Rossi. In: W. Roebroeks et alii (eds.) *Hunters of the Golden Age*, Leiden, University of Leiden, p. 105-124.

- MUSSI M., (2003) - La "Venere di Macomer" e l'iconografia paleolitica. In: M. Atzori (a cura di) *Studi in onore di Ercole Contu*. Sassari, p. 29-44.
- NEUSTUPNY J., (1948) - Le paléolithique et son art en Bohême. *Artibus Asiae Ascona*, p. 214-230.
- PALMA DI CESNOLA A.L., (1938) - Nuova statuette paleolitica rinvenuta in Italia. *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia* LXVI-II:293-297.
- RADMILLI A.M., (1966) - Le due "Veneri" di Parabita. *Rivista di Scienze Preistoriche* XXI:123-133.
- SALA B., (1983) - Variations climatiques et séquences chronologiques sur la base des variations des associations fauniques à grands mammifères. *Rivista di Scienze Preistoriche* XXXVIII:161-180.
- SOFFER O., ADOVASIO M. & HYLAND D.C., (2000) - Textiles, Basketry, Gender and Status in the Upper Paleolithic. *Current Anthropology* 41:511-537.
- ZAMPETTI D., (1993) - La Venere del Trasimeno ovvero la rappresentazione del corpo nel Paleolitico superiore. *Origini* XVII:89-106.
- ZAMPETTI D., (1995) - The body image in Palaeolithic times. Preliminary remarks on the Trasimeno statuette (central Italy). In: M. Otte (éd.) *Nature et Culture*, ERAUL 68(II):629-648.
- ZAMPETTI D. & MUSSI M., (1991) - Segni del potere, simboli del potere: la problematica del Paleolitico superiore italiano. In: E. Herring, R. Whitehouse & J. Wilkins (eds.) *The Archaeology of Power*, Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology: Accordia Research Centre part 2, p. 149-160.
- ZAMPETTI D. & MUSSI M., (1999) - En deçà et au delà des Alpes. L'art paléolithique italien dans son contexte européen. In: D. Sacchi (ed.), *Les Faciès Léptolithiques du Nord-Ouest Méditerranéen: milieux naturels et culturels*, XXIVe Congrès Préhistorique de France, Carcassonne, p. 41-47.
- ZOTZ L.F. (1951) - Idoles Paléolithiques de l'Être Androgyne. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* XLVIII:333-340.