

LA GRANDE DÉESSE ET SON INTERPRÉTATION DANS L'ART PALÉOLITHIQUE

Vasile CHIRICA*

La littérature spécialisée a présenté d'une manière quasi-exhaustive la problématique des représentations anthropomorphes féminines dans l'art paléolithique. En effet, les découvertes archéologiques démontrent l'existence d'une grande variété d'art anthropomorphe féminin au Paléolithique supérieur, ce qui constitue, de fait, l'extraordinaire créativité des communautés humaines dans le domaine de l'esthétique et de la pensée religieuse. La diversité de la création pendant le Paléolithique supérieur à l'égard du thème analysé n'a pas été dépassée à l'époque néolithique lorsque, du point de vue quantitatif, on constate une proportion clairement plus ample des représentations féminines, fait que nous interprétons par l'aisance du modelage de la terre cuite.

Une très courte présentation de la création paléolithique concernant l'image de la femme démontre la diversité des types de représentations: pariétales, mobilières, ronde-bosse, gravure, peinture, bas-relief, sculpture en blocs, les supports de ces représentations étant encore plus variés: marne, grès, blocs ou plaques en calcaire, calcite, hématite, ivoire, os, bois de cerf ou de renne, alors que l'apparition de la plastique féminine en terre cuite est particulièrement remarquable. Nous croyons que l'interprétation donnée par les créateurs de l'art féminin paléolithique a été tout aussi variée, mais ils ont obtenu des réalisations absolument notables: pendentifs, colliers faits d'éléments abstraits, d'aspect moderniste: le collier représentant seuls les seins (nous reprendrons son interprétation actuelle). Les thèmes de créativité ont été tout aussi variés, tout comme les créations artistiques: l'image de la femme est reproduite à l'état de gravidité ou bien au contraire, s'agissant d'une adulte, très jeune, excessivement grosse ou très souple, reproduite de manière naturaliste ou très schématique, seule ou en association à l'homme, à d'autres femmes, à des animaux (d'habitude le bison; le taureau en tant qu'élément de la force masculine pendant le Néolithique et l'Enéolithique), dans des scènes érotiques ou de procréation, ou même d'*auto-procréation*

(hermaphrodite), des scènes d'ambiguïté ou bien indiquant un traitement de l'œuvre d'art avec différents colorants pour valoriser les attributs de la féminité, à l'état d'*orante*, etc. Plusieurs fois, on a reproduit l'organe sexuel féminin, des vulves, parfois multipliées, comme c'est le cas à la "loge des vulves" de Tito Bustillo, bien que la reproduction du *phalus*, en tant qu'élément de la masculinité ne soit pas totalement exclue.

Du point de vue des civilisations archéologiques, les représentations anthropologiques féminines traversent tout le Paléolithique supérieur: l'Aurignacien, le Gravettien, le Solutrén, le Magdalénien, et du point de vue géographique, tout l'espace européen, jusqu'en Sibérie.

Sur base de la littérature spécialisée que nous avons pu consulter, nous avons observé assez de différences, sans pourtant être en mesure d'établir des «règles» quant à la représentation de la femme, en fonction de la civilisation archéologique, y compris le facteur chronologique ou l'espace géographique. Même l'utilisation de la terre cuite, tellement spécifique au *cycle pavlovien* (Predmosti, Dolni Vestonice, Klima 1990:135, fig. 1-2, 1995:129-130), a été aussi remarquée à travers l'est du Continent (Kostenki III, Bosinski 1990:123), jusqu'en Sibérie (Maininskaja, Abramova 1990:150, fig. 6). Nous n'allons pas nous arrêter aux modalités de réalisation des sculptures féminines, des phases et des «cycles opératoires», ou à d'autres éléments d'analyse moderne qui font l'objet de certaines approches modernes du sujet. Nous n'allons pas non plus analyser les éléments de *modernité* des interprétations présentes de l'art anthropomorphe féminin du Paléolithique supérieur, tels que la *symétrie* (Grimaldi, Laussel), *la manifestation de l'harmonie* ou des *éléments rythmiques* par le sculpteur préhistorique.

Nous proposons une analyse de ce que l'*idée de féminité* a représenté pendant le Paléolithique supérieur, et que nous considérons comme l'essence de la divinité en tant qu'idée manifeste du sacré, d'après le modèle d'approche de la problématique de la Grande Déesse, de la Grande Mère, par

(*) paleo@mail.dntis.ro



Figure 1. Pièces d'art et de parure à décor incisé ou peint. 1, diadème; 2, 5, 8, 11, statuettes; 9-10, céramique. 1, 3, 5, 11, Mézine, Paléolithique supérieur (d'après Kozłowski); 2, 8, Enéolithique, culture de Vinča (site éponyme, d'après Gimbutas); 4, culture Petrești (site éponyme, d'après Paul); 6-7, 9, culture de Cucuteni (6, Truşeşti; 7, Secăreşti; 9, Frumuşica; d'après Niţu); 10, Grădinile, culture Cârcea, d'après Nica. Echelles différentes.

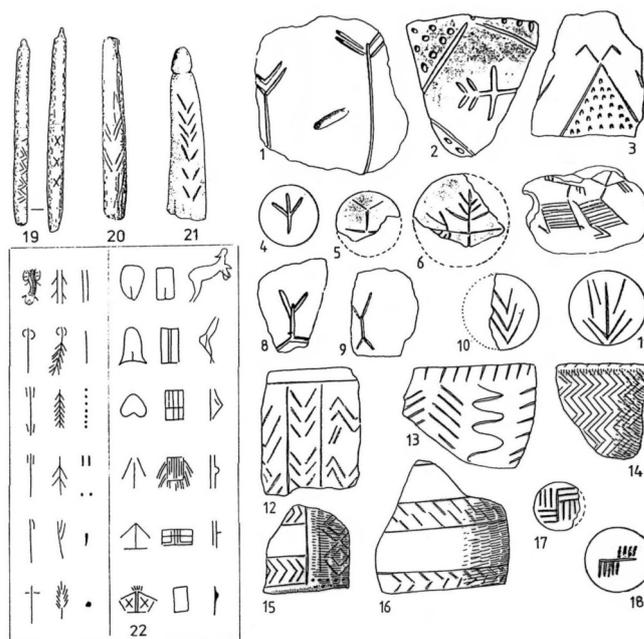


Figure 2. Des signes: rythmes, répétitions, végétales ou représentations anthropomorphes féminines? 1-18, Enéolithique, d'après Nitu; 19-22, Paléolithique supérieur (19-21, d'après Sauvet; 22, d'après Leroi-Gourhan).

les exégètes de l'art et des religions néolithiques. Par conséquent, nous proposons une analyse qui va du récent vers le passé, à partir du Néolithique vers le Paléolithique supérieur. Pour ce faire, nous prenons pour point de départ l'identité de certains motifs décoratifs et de certaines représentations artistiques pendant le Néolithique-Énéolithique et le Paléolithique supérieur. Vu que nous considérons le Néolithique-Énéolithique du territoire de la Roumanie comme le plus représentatif de tout le continent (dans le domaine de l'art anthropologique féminin), nous recourons tout d'abord aux représentations de cette période et de cet espace géographique.

Nous constatons des éléments identiques de décor de la céramique néolithique ou de certaines pièces d'art à des représentations anthropomorphes féminines. Nous pensons aux spirales de facture géométrique, incisées sur le bracelet en ivoire ou sur les statuettes de Mézine (Ukraine) (Kozłowski 1992), ou peintes, sur la céramique du Néolithique ancien (le groupe culturel Cârcea-Grădinile, dans le Bassin de l'Olt, à fortes traditions Proto- et Pré-Sesklo (Nica 1987:39, fig. 1:11), aux éléments de décor du "masque" de type Vinča de Vršac, Serbie (Gimbutas 1987:105, fig. 2), ou sur la céramique trichrome de style Cucuteni A du complexe culturel Cucuteni-Tripolie, des différents sites de la variante cucuténienne (Niţu 1984, fig. 2:1, 3:1-4 et pl. III:2) (fig. 1:1-11).

Nous avons constaté que les éléments de décor linéaire, considérés par A. Niţu (1980) comme représentant des motifs végétaux, sont, de l'avis d'A. Leroi-Gourhan (1984) des symboles de la féminité dans l'art du Paléolithique supérieur, alors que G. Sauvet (1990:90, fig. 4), parle de rythmes, répétitions etc. (fig. 2:1-22). Il est intéressant que de tels signes, représentant, en fait, l'image stylisée de la féminité, le triangle, le rhombe, les signes angulaires, ont été reproduits sur les sagaies décorées de La Madeleine ou de Lortet, à l'époque magdalénienne (Vialou 1999:222-224). D'ailleurs, on a observé que les symboles génitaux ont été remplacés par des figures géométriques (Leroi-Gourhan 1976a:744), caractéristique qu'on pourrait aussi appliquer à des représentations de l'art néolithique-énéolithique.

Nous allons analyser, de manière comparative, en illustrant nos constatations avec les matériaux archéologiques paléolithiques et néolithiques, diverses interprétations de la Grande Déesse. L'excessif traitement naturaliste des seins, soient-ils ronds, comme ceux de Willendorf, Grimaldi, Lespugue, Gagarino, ou allongés, comme ceux de Laussel (La Vénus à la corne), Moravany, Dolni-Vestonice, Kostenki, peut indiquer non seulement l'idéal de beauté des communautés humaines respectives, mais aussi, peut-être, l'attention portée à des phénomènes pathologiques. Des exemples ont été constatés en certains rites funéraires du groupe pavlovien. À Dolni Vestonice, on signale l'enterrement d'une femme

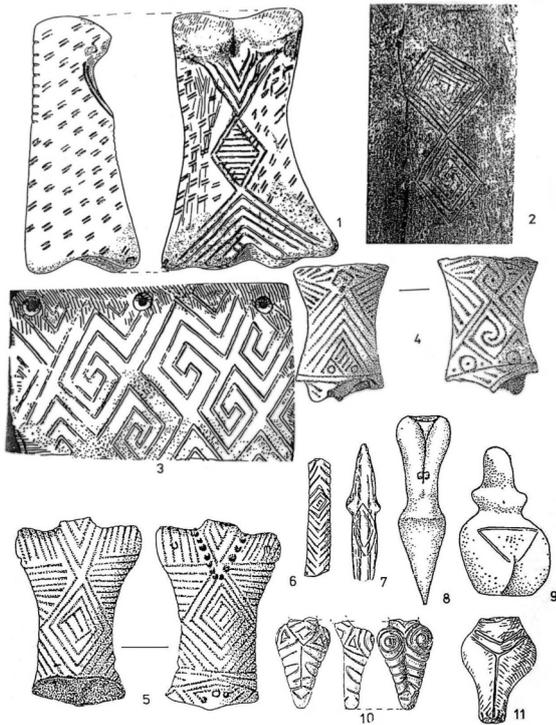


Figure 3. Les représentations sexuelles par des rhombes ou des triangles, de la grande Mère, dans l'art paléolithique (1-3, 6-7) et Néolithique (4, 8-11). 1, Cuina Turcului (d'après Păunescu); 2, Avdéevo (d'après Marshack); 3, 6, Mézine (d'après Kozłowski); 4-5, Răucești-Munteni; 8, Voroșilovka (4-5, 8, culture Cucuteni, d'après Monah); 7, Limeuil (d'après Sauvet); 9, Aznak, culture Komarovo (d'après Gimbutas); 10, Târpești; 11, Mândrișca (10-11, Roumanie, culture Précucuteni, d'après Marinescu-Bâlcu). Echelles différentes.

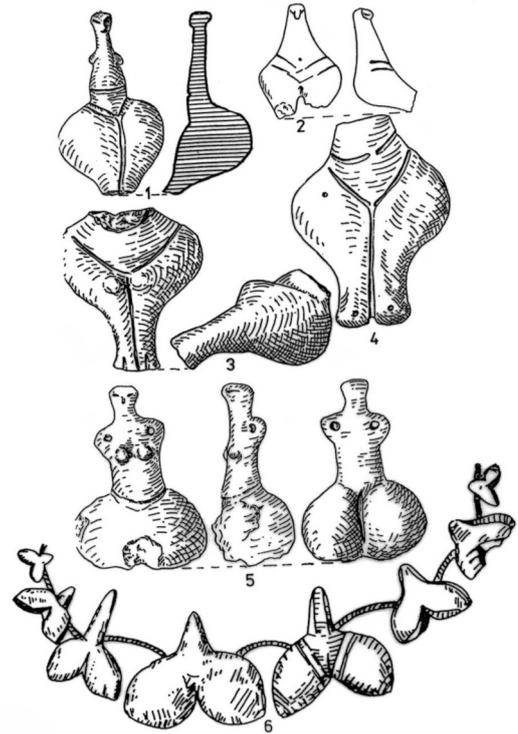


Figure 4. Représentations de la zone inguinale (fessière) au Paléolithique (6, d'après Kozłowski) et au Néolithique (1-5, culture Précucuteni, d'après Marinescu-Bâlcu). Echelles différentes.

(dont le crâne présentait des déformations pathologiques qui avaient pu affecter aussi le nerf facial et déformer le visage), en position très repliée, le corps étant protégé par deux omoplates de mammoth, dont une décorée par des incisions; un autre tombeau, triple, à deux squelettes masculins et un féminin, les trois appartenant à des jeunes gens, mais sous le bassin (entre les cuisses) de la femme on a trouvé une bonne quantité d'ocre; on précise que la jeune femme présentait beaucoup de déformations pathologiques (Kozłowski 1992:68). Les différenciations culturelles, de temps ou d'espace géographique, peuvent constituer des éléments d'interprétation des productions réalisées par les artistes de l'époque. Pendant l'Énéolithique de type Cucuteni-Tripolie, qui a livré des milliers de statuettes féminines, les différenciations entre l'état d'obésité ou de gravidité ont été très bien mises en évidence, bien que la grande majorité de la plastique illustre la femme dans la plénitude de sa beauté physique. Dans l'art paléolithique, seules des analyses spéciales ont pu différencier l'état de gravidité de celui d'obésité (Duhard 1995:66), bien qu'il y ait des statuettes indiquant la gravidité d'une manière très réaliste, quelle que soit la matière première des statuettes – pierre ou terre cuite. Mais, pour notre analyse, bidirectionnelle, nous considérons comme particulièrement importante la découverte du four dans lequel on a produit les statuettes de Dolni Vestonice, tout comme les autres décou-

vertes de statuettes en terre cuite de Kostenki XIII (Bosinski 1990:123), Predmosti (Klima 1995:129) et Maininskaja (Abramova 1990:150, fig. 6) (fig. 8:3-4). L'idée d'approcher l'art figuratif du Paléolithique supérieur et du Néolithique-Énéolithique est soutenue par le fait que les artistes paléolithiques ont inventé et créé des œuvres d'art en terre cuite.

Les spécialistes de l'époque néolithique-énéolithique ont démontré que le rhombe et le triangle représentent l'image stylisée de la sexualité (fécondité et fertilité), spécifique à la femme (Nițu 1980), surtout dans les cas où la statuette représente la Grande Déesse avec ses attributs de féminité (fig. 3:4-5, 8-11), mais nous accordons la même interprétation aux rhombe et triangle, représentés sur divers objets paléolithiques d'art ou de parure (fig. 3:1-3, 6-7). Plus encore, la pièce de Cuina Turcului, considérée jusqu'à présent seulement comme une phalange de cheval ornementée est une silhouette féminine stylisée (fig. 3:1), tout comme d'ailleurs la pièce de Limeuil (fig. 3:7). D'autre part, tout en suivant certaines interprétations sur la céramique néolithique-énéolithique, nous pouvons affirmer que d'autres pièces d'art ou de parure, paléolithiques, contiennent elles aussi des *éléments anthropomorphisant féminins* (Sauvet 1990) (fig. 2:1-22).

L'art paléolithique a accordé une attention particulière

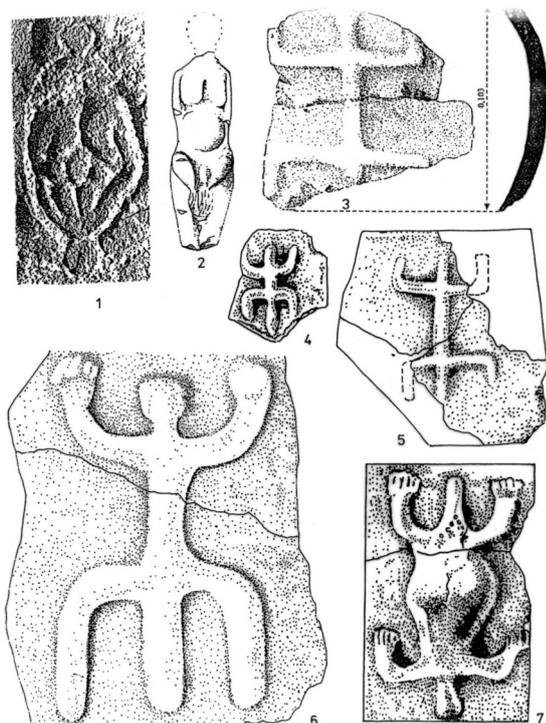


Figure 5. La Grande Déesse accouplée. 1, Laussel; 2, Grimaldi (1-2, d'après Mussi); 3, Ghelăiești; 4, 7, Trușești; 5, Scântea; 6, Dumești (3-7, Roumanie, culture de Cucuteni, d'après Monah). Echelles différentes.

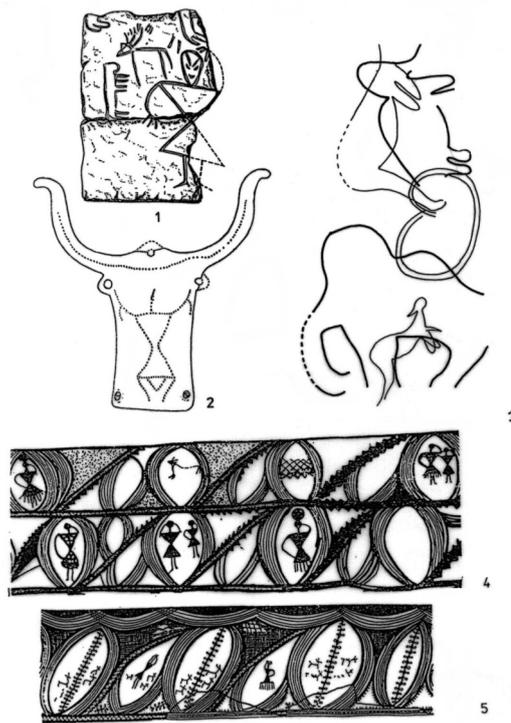


Figure 6. La grande Déesse protectrice. 1, Usatovo; 2, Bilcze Zlote; 3, Pech Merle; 4, Brânzeni; 5, Costești. 1-2, 4-5, Énéolithique; 3, Paléolithique supérieur (1, 4-5, d'après Monah; 2, d'après Gimbutas; 3, d'après Leroi-Gourhan). Echelles différentes.

aux scènes érotiques naturalistes (Begouën & Clottes 1995, fig. 5-6), mais nous croyons que plus nombreuses sont les scènes d'érotisme *simulé* (figs. 7:4 et 10:11), pour lesquelles A. Leroi-Gourhan (1965:289) précise que "L'attitude des femmes est tout à fait extraordinaire pour l'art paléolithique, elle reflète une nonchalante liberté dont il n'existe pas d'autres exemples". Pour essayer d'expliquer cette manière de représentation de la Grande Déesse dans l'art paléolithique, il faut la trouver dans sa qualité de protectrice de la vie, des hommes (figs.6:4, 9:5, 8-9, 12) ou des animaux (figs 6:1,3,5 et 7:2,5). Son image de protectrice des animaux est symboliquement exprimée dans la grotte Magdelaine (Tarn): trois femmes, une bisonne et une jument gravide (Welté & Ladier 1995:273). La Grande Déesse a été aussi représentée dans son hypostase associée à l'homme ou à la force physique de la virilité, suggérée par l'image du bovidé dans l'art néolithique-énéolithique (fig. 6:2) ou d'autres animaux, d'habitude herbivores (donc du genre calme, par comparaison aux carnivores rapaces), tels que le mammouth (figs. 6:3 et 7:3), le bison (fig. 7:4b) ou le cheval (fig. 7:1, 4d). D'ailleurs, une autre lecture de la scène de Magdeleine des Albis (Bessac & Lantier 1984:542-543, fig. 4bis-5bis) présente aussi bien la femme que le bison, en position sexuelle, l'image présentée par nous étant modifiée (fig. 7:4a-b). La schématisation s'est réduit jusqu'à la taille du *phallus* en bois de bison (Collins 1986:271). L'art magdalénien semble représenter la femme d'habitude en association au cheval et au bison (Delluc & Delluc 1995:43). L'image de la femme gravée sur la robe d'un cheval géant dans la grotte de Comarque est remarquable, alors que dans la

grotte de Pech-Merle, parmi les images très stylisées, il y a huit "femmes-bisons" réalisées de la même manière (Delluc & Delluc 1995:45). Le Roc-aux Sorciers a fourni, sur une frise sculptée de 18 m de long de l'Abri Burdois, quatre figurations féminines, associées à deux bisons et dix anneaux (Iakovleva & Pinçon 1995:123). On pourrait supposer que la Vénus à la corne de Laussel représente la même association femme-bison, donc des deux éléments de la *dualité*, précisant que la Grande Déesse est le personnage essentiel, parce qu'elle tient dans sa main l'élément essentiel de la force virile, la corne. Nous croyons qu'il est hardi d'interpréter la Vénus de Berlin, un serpent à la main droite (Roussot 1995:225) comme l'*archétype* d'Ève du langage biblique. Il faut préciser qu'à Dolni Vestonice, dans une habitation, on a découvert sept figurines féminines associées à une statuette d'homme (Klima 1995:130). Dans cette interprétation de l'image de la femme, en qualité de protectrice (la Grande Mère) ou de femme naissante, nous pensons au caractère *symbolique* de l'art anthropomorphe féminin, lorsque l'artiste a traité l'image de la femme en association à la *force vitale de la procréation*. Mais plusieurs représentations schématiques gravées, telles que celles de Gönnersdorf, tout comme de l'art énéolithique, à Brânzeni, etc., associent la Grande Mère à une image féminine (ou plusieurs), de petites dimensions, ce qui nous ramène toujours à l'idée de protectrice, d'où on peut comprendre aussi une autre dimension du sacré pendant la Préhistoire: le rapport des hommes au sacré, mais aussi les rapports des hommes à eux-mêmes, mais sous la protection de la divinité

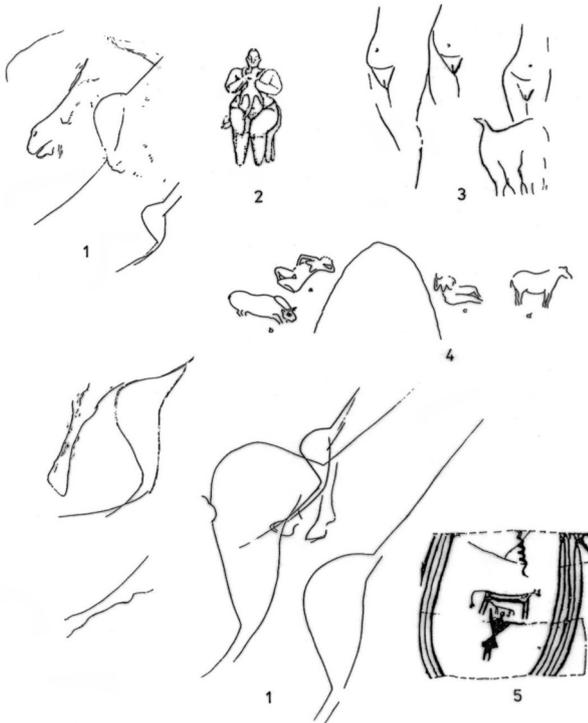


Figure 7. La grande Déesse, protectrice des animaux. 1, Hohlenstein; 2, Hačilar VI; 3, Anglis-sur-l'Anglin; 4, La Magdeleine des Albis; 5, Brânzeni. 1, 3-4, Paléolithique supérieur; 2, 5, Néo-Énéolithique (1, 3, d'après Bosinski; 2, d'après Chirica & Boghian; 4, d'après Leroi-Gourhan; 5, d'après Monah). Echelles différentes.

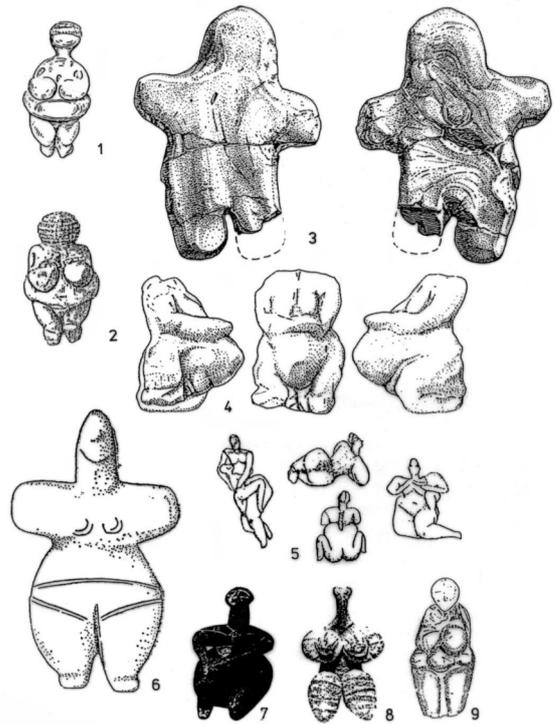


Figure 8. Obésité des représentations de la Grande Mère. 1, Gagarino; 2, Willendorf; 3, Maininskaja; 4, Kostienki XIII; 5, Hačilar VI; 6, Aznak; 7, Cernavodă; 8, Muriet; 9, Grimaldi. 1-4, 9, Paléolithique supérieur; 5-8, Néolithique (1-2, 9, d'après Otte; 3, d'après Abramova; 4, d'après Bosinski; 5, d'après Chirica & Boghian; 6, d'après Gimbutas; 7, d'après Nitu; 8, d'après Louboutin. Echelles différentes.

(Ries 2000:91).

Ce **thème majeur** des religions préhistoriques est lié à un autre, celui de la **procréation**, connaissant aussi le fait démontré par les biologistes, que tout être vivant est né avec l'instinct de la procréation, pour la perpétuation de l'espèce. En ce sens, le caractère de divinité, réservé à la femme, se manifeste par l'*association des images*, parfois des positions gynécologiques (La Magdeleine des Albis, Gabillou, etc.), avec son homme ou la force virile représentée par certains animaux. Selon nous, pendant le Paléolithique supérieur, peut-être plus que pendant le Néolithique-Énéolithique, la *sacralité de la procréation*, représentée par la plaque en calcaire de Laussel, où l'image a été partiellement détériorée (ou la scène proprement dite a été réalisée d'une manière indéfinie pour souligner la sacralité du fait), a constitué un élément important du sacré collectif. L'interprétation du *sacré de la procréation*, à partir de l'expression de ce thème dans l'art préhistorique, impose aussi l'image possible de l'**auto-procréation**, dont la Grande Déesse a été douée, ou qu'elle s'est appropriée en tant que principale divinité de la Préhistoire ancienne. Sur le bien connu *autel* de Truşeşti (représenté dans de nombreux travaux traitant de la *dualité*, "la coïncidence des contraires"), ou sur un pot de Dumeşti, Roumanie, les deux appartenant à la culture Cucuteni, on a représenté, séparément, mais en position proximale, les deux entités du *couple anthropomorphe* (Monah 1992, fig. 3:1, 4:1, 2001:181), en tant qu'élément de la communion des deux principes *ying*

et *yang*. Sur d'autres vases néo-énéolithiques, la dualité semble représentée seulement par le *principe féminin* doublé, non pas dans une association proximale mais par accouplement et, selon la célèbre "carte à jouer" de Laussel (Roussot 1995, fig. 1d) représente la Grande Déesse accouplée (fig. 5:1-7). Il faut donner quelques explications: il existe des images, comme celle de Grimaldi (Mussi 1995, fig. 2) (fig. 5:2), Truşeşti (fig. 5:4), Dumeşti (fig. 5:7) ou Scânteia (fig. 5:6), où l'une des représentations est différenciée de sa *doublure* masculine, soit par l'absence des seins, soit par le traitement spécial de la tête, alors que d'autres, absolument identiques, ne laissent pas de possibilités d'interprétation de la dualité; dans ces circonstances, il ne reste qu'à accepter le caractère hermaphrodite de la déesse féminine, dans sa qualité d'auto-procréation, attribut de la Grande Mère.

En ce qui concerne la représentation de la Grande Déesse, nous considérons nécessaire d'interpréter l'*image interdite* du visage de la divinité. Nous n'allons pas renvoyer ici aux passages bibliques dans le domaine, mais nous considérons que les divinités préhistoriques avaient cette caractéristique, sans que leur appartenance à l'art paléolithique (fig. 10:1-5, 7-9, 12) ou néolithiques-énéolithiques (fig. 10:6, 10, 13-14) soit relevante dans le contexte. Cet élément peut constituer un autre **thème majeur** des religions préhistoriques. Cet interdiction imposé au sacré collectif reste l'une des nombreuses énigmes de l'art préhistorique. La problématique de

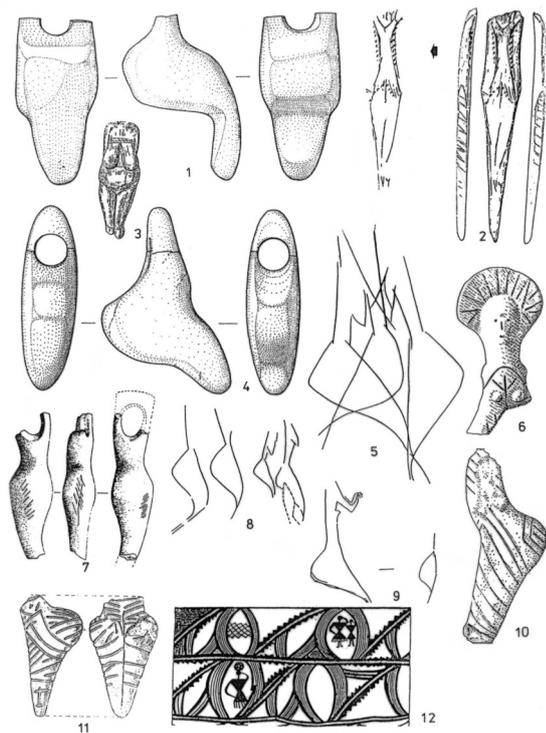


Figure 9. La beauté des représentations dans l'art Paléolithique (1-5, 7-9) et Néo-Énéolithique (6, 10-12). 1, 4, Neuchâtel-Monruz (d'après Egloff); 2, grotte Tito Bustillo (d'après Moure-Romanillo); 3, Kostienki (d'après Otte); 5, 8-9, Gönnersdorf (d'après Bosinski); 6, Vinča; 7, grotte du Pendo (d'après Moure-Romanillo); 10, Coarnele Caprei-Roumanie (6-10, d'après Nițu); 11, Târpești (d'après Marinescu-Bâlcu); 12, Brânzeni (d'après Monah). Echelles différentes.

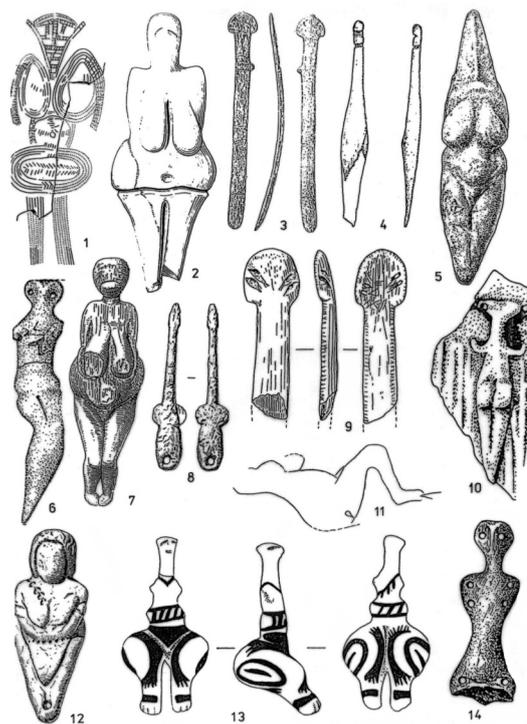


Figure 10. L' "image interdite". 1-5, 7-9, 11, Paléolithique supérieur; 6, 10, 13-14, Énéolithique. 1, Predmosti; 2, Dolni Vestonice; 3, 7, Kostienki I; 4, Brassempouy; 5, Savignano; 6, Ghelăiești; 8, 12, Malta; 9, Avdeevo; 10, Bârlăești; 11, Gabillou; 13, Poduri; 14, Iablona (d'après Kozłowski (1, 9); Klima (2); Bosinski (3, 7); Duhard (4); Mussi (5); Monah (6, 10, 14); Abramova (8, 12); Gausson (11); Nițu (13)). Echelles différentes.

ce thème est vaste et relativement difficile à interpréter, car nous pouvons apprécier que, même dans les cas où l'image de la femme est réduite à la reproduction de la *vulve*, surtout en association avec les têtes d'animaux (Collins 1986:276), nous pouvons considérer qu'on a eu l'intention de la représenter en position de protectrice des animaux, mais il serait possible qu'il s'agisse de la même *image interdite*. Nous apprécions que la beauté, la perfection même des gravures de Gönnersdorf, aurait dû imposer au créateur la réalisation tout aussi schématisée de la tête de la femme, mais celui-ci s'est soumis aux *canons* religieux. A. Besançon (1996:23) précise, tout en se référant au panthéon grec, que "Le corps des dieux possède, par sa nature, une constante de beauté et de gloire... Ce corps a des attributs qui le distinguent de la race des hommes, et, même, à la limite, de ce qu'on comprendrait par la notion de corps... Il pourrait devenir invisible pour les hommes... Tout en se cachant des yeux des mourants, il les protège. Parce que pour les Grecs, tout comme dans la Bible, voir les dieux peut être mortel".

Un autre **thème majeur** de la représentation de la Grande Déesse dans l'art préhistorique est celui de l'*orante*, même si celui-ci n'est que rarement réalisé dans l'imagistique de l'art. Nous la retrouvons, pourtant, à Geissenklösterle (Bosinski 1990:69) et à Galgenberg (Neugebauer-Maresch 1995:193-194, fig. 1,2), mais aussi dans la plastique ou dans

la céramique énéolithique (fig. 10:10). De plus, on considère que dans la plastique énéolithique, non seulement les statuettes mais mêmes les *trônes* sur lesquels celles-ci ont été situées (les niveaux pré-cucuténiens de Isaia - département de Iași -, et de Poduri - département de Bacău) ont les bords surhaussés, représentant toujours l'attitude *orante* de la Grande Déesse.

À l'exception des statuettes féminines qui font partie de l'art mobilier ou pariétal (Vénus), les autres représentations de la femme la présentent d'une manière très schématisée, sous la forme des silhouettes (en majorité sans seins, mais à cuisses bien mises en évidence), ou des vulves, en tant qu'élément essentiel de la féminité. Dans ce contexte, faisant référence aussi à la plastique de type Précucuteni (fig. 4:1-5), nous apprécions que les pendentifs de Dolni Vestonice (fig. 4:6), reconstitués sous la forme d'un collier (Kozłowski 1992:52, fig. 43) représentent l'image stylisée de la femme, symbolisée par la zone fessière, génitale, d'autant plus que, dans la littérature consultée, nous n'avons nulle part rencontré la stylisation des seins en tant qu'élément d'intérêt majeur en ce qui concerne la signification de la natalité dans l'art paléolithique. En ce sens, on a constaté que dans l'art paléolithique, ce n'est que rarement qu'il y ait des signes explicites, car le décor est compliqué (ou simplifié) par la variété des signes abstraits (Desbrosse *et al.* 1976:711). Le comporte-

ment symbolique, illustré d'une manière assez complexe dans l'art paléolithique, est justement la preuve de la créativité des communautés humaines, à éléments sûrs de spiritualité individuelle et/ou collective. Les représentations féminines constituent un idéal esthétique féminin, mais aussi l'élévation de la femme au niveau de divinité (Chirica 1997). En ce sens, les *sanctuaires* de Laussel ou de Dolni Vestonice supposent l'idée d'un sacré collectif. La surcharge des vulves ou des figures entières (La Roche Lalinde) représente la ré-utilisation ou la participation collective au symbolisme de l'image féminine (Marshack 1976:751).

La multiplication, jusqu'à l'*obsession*, des images sexuelles féminines, est liée à la *sacralité de la naissance*, en rapport direct à la *sacralité de la procréation*, tel que le prouve la réalisation médiocre du couple de la plaque en calcaire de Laussel, déterminée par l'*inconnu divin* de la naissance (Chirica & Boghian 2003:144, vol. 1). "Est-il indispensable de parler de religion... si l'on tient compte d'une spiritualité aux racines multiples, profondément insérées dans les différents domaines de la psychophysiologie des Anthropiens. L'homme, créateur d'outils, est aussi le créateur de symboles d'expression verbale ou des formes symboliques" (Leroi-Gourhan 1976b:759).

On peut constater que, quelle que soit la manière d'illustration, réaliste ou symbolique, la femme est représentée par deux régions essentielles: la région abdominale, marquée par des rhombes, en tant qu'élément de la fertilité, et la région inguinale, marquée par des triangles, en tant que symbole de la fécondité. La région pectorale, comme symbole de la même fertilité (seins, qui assurent la nourriture, donc la vie après la naissance), est, soit exagérée (Vénus sculptées), soit indéfinies (Vénus incisées et gravées). Les motifs végétaux, appliqués sur les plus variés objets (éléments de parure, pièces utilitaires, non-utilitaires, œuvres d'art), représentent toujours la fertilité en tant que caractéristique de la *mère universelle*, de la vie. Ce sont des motifs symboliques, tout comme le rhombe ou le triangle, qui confèrent à l'objet décoré, l'*essence de la vie*. Les deux symboles principaux démontrent la participation des deux régions du corps humain – physique ou symbolique – de la femme, aux deux fonctions de la divinité féminine, toutes les deux gardant la spécificité de leur sens symbolique.

Bibliographie

ABRAMOVA Z.-A., (1990) - Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Sibérie. *L'Art des objets au Paléolithique*. Tome 1, *L'Art mobilier et son contexte*. Colloque International Foix-Mas d'Azil, nov. 1987, p. 143-153.

ABRAMOVA Z., (1995) - Sur certaines particularités stylistiques des statuettes féminines paléolithiques en Sibérie. *La Dame de Brassempouy*. Actes du Colloque de Brassempouy (juillet 1994), ERAUL 74, Liège, p. 17-27.

BEGOUËN R. & CLOTTES J., (1995) - Les humains dans les cavernes du Volp. ERAUL 74:29-40.

BESANÇON A., (1996) - *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclastului de la Platon la Kandinsky*, Humanitas, București.

BESSAC H. & LANTIER J., (1984) - Grotte de la Magdeleine des Albis. *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris.

BOSINSKI H., (1990) - *Homo Sapiens. L'Histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40.000 – 10.000 avant J.-C.)*, Errance, Paris.

CĂRCIUMARU M. & MĂRGĂRIT M., (2002) - *Arta mobilă și parietală paleolitică*, Târgoviște.

CHIRICA V., (1997) - *Cu femeia prin milenii. Mit și realitate*, Helios, Iași.

CHIRICA V. & BOGHIAN D., (2003) - *Arheologia preistorică a lumii*, vol. I-II, Helios, Iași.

COLLINS D., (1986) - *Palaeolithic Europe. A theoretical and systematic study*, Clayhanger Books, Devon.

CUCOȘ Șt., (1973) - *Céramique néolithique du Musée Archéologique de Piatra Neamț*, Memoria Antiquitatis, I, Piatra Neamț.

DEBROSSE R., FERRIER J., TABORIN Y., (1976) - La parure. *La Préhistoire Française*, Tome I, *Les civilisations paléolithiques et mésolithiques de la France* (sous la dir. de A. Leroi-Gourhan), CNRS, Paris, pp. 710-713.

DELLUC B. & DELLUC G., (1995) - Les figures humaines sur les parois des grottes et des abris. ERAUL 74:45-54.

DUHARD J.-P., (1995) - Le réalisme de la figuration féminine paléolithique. ERAUL 74:65-70.

GIMBUTAS M., (1987) - Old european Deities. With an Emphasis on Images from the Cucuteni Culture. *La Civilisation de Cucuteni en contexte européen*. Bibliotheca Archaeologica Iassiensis, I, Iași, p. 99-124.

GIMBUTAS M., (1989) - *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, Meridiane, București.

KLIMA B., (1990) - Chronologie de l'art mobilier paléolithique en Europe Centrale. *Coll. Int. Foix-Mas d'Azil*, 1, p. 133-140.

KLIMA B., (1995) - Les figurations paléolithiques féminines en Moravie. ERAUL 74:129-132.

LEROI-GOURHAN A., (1965) - *Préhistoire de l'Art Occidental*, Mazenod, Paris.

LEROI-GOURHAN A., (1976a) - L'Art paléolithique en France. *La Préhistoire Française*, p. 741-748.

LEROI-GOURHAN A., (1976b) - Les religions de la Préhistoire. *La Préhistoire Française*, p. 755-759.

LEROI-GOURHAN A., (1990) - *Les religions de la Préhistoire*, PUF, Paris.

LOUBOUTIN C., (1990) - *Au Néolithique. Les premiers paysans du*

monde, Gallimard, Paris.

MARINESCU-BĂLCU S., (1974) - *Cultura Precucuteni pe teritoriul României*, Ed. Acad. Rom., București.

MARSHACK AL., (1976) - Complexité des traditions symboliques. *La Préhistoire Française*, p. 749-754.

MARSHACK AL., (1990) - L'évolution et la transformation du décor du début de l'Aurignacien au Magdalénien final. *Coll. Int. Foix-Mas d'Azil*, 2, p. 139-162.

MONAH D., (1992) - Grands thèmes religieux reflétés dans la plastique anthropomorphe Cucuteni-Tripolie. *Memoria Antiquitatis*, XVIII, Piatra Neamț, p. 189-197.

MONAH D., (2001) - Organizarea socială, religia și arta în epoca neoneolitică. *Istoria Românilor*, vol. I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate* (coord. M. Petrescu-Dîmbovița, Al. Vulpe), București, p. 169-197.

MUSSI M., (1995) - Les statuettes italiennes de pierre tendre de Savignano et Grimaldi. *ERAUL* 74:169-185.

NEUGEBAUER-MARESCH Chr., (1995) - La statuette du Galgenberg (entre Stratzing et Krems-Rehberg) et les figurines féminines d'Autriche. *ERAUL* 74:187-194.

NICA M., (1987) - Sur la plus ancienne céramique peinte de l'époque

néolithique de Roumanie (les découvertes de Cîrcea et de Grădinile). *La Civilisation de Cucuteni en contexte européen*. Bibliotheca Arcaeologica Iassiensis, I, Iași, p. 29-41.

NIȚU A., (1980) - *L'Art anthropomorphe féminin de la culture Cucuteni-Tripolie*, Iași, ms.

NIȚU A., (1984) - *Formarea și clasificarea grupelor de stil AB și B ale ceramicii pictate Cucuteni-Tripolie*, Iași.

OTTE M., (1993) - *Préhistoire des religions*, Masson, Paris, Milan, Barcelone, Bonn.

PAUL I., (1992) - *Cultura Petrești*, București.

RIES J., (2000) - *Sacral în istoria religioasă a omenirii*, Polirom, Iași.

ROUSSOT A., (1995) - Connus et inconnus sur les femmes de Laussel. *ERAUL* 74:221-237.

URSULESCU N., (2002) - *Începuturile istoriei pe teritoriul României*, ed. a II-a, Demiurg, Iași.

VIALOU D., (1999) - L'Art paléolithique. In: M. Otte, D. Vialou & P. Plumet (eds.), *La Préhistoire*. De Boeck & Larcier, Paris, Bruxelles.

WELTÉ A.-C. & LADIER E., (1995) - Les figures féminines des sites magdaléniens de la Vallée de l'Aveyron. *ERAUL* 74:273.