

Culture

L'imagerie féminine du paléolithique : Étude des figurines de Grimaldi

Michel Bisson et Randall White



Volume 16, numéro 2, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1083954ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1083954ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian Anthropology Society / Société Canadienne d'Anthropologie (CASCA),
formerly/anciennement Canadian Ethnology Society / Société Canadienne
d'Ethnologie

ISSN

0229-009X (imprimé)

2563-710X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bisson, M. & White, R. (1996). L'imagerie féminine du paléolithique : Étude des figurines de Grimaldi. *Culture*, 16(2), 5–48. <https://doi.org/10.7202/1083954ar>

Résumé de l'article

Cet article présente une description et une analyse des quinze statuettes paléolithiques de la collection Grimaldi. Dans la première partie de leur article, les auteurs évaluent les différentes hypothèses qui ont été proposées pour expliquer la signification des figurines féminines du Paléolithique. Dans la seconde partie de leur texte, ils s'attachent à trouver une explication qui prendrait en compte le contexte culturel de fabrication, d'utilisation et de disposition de ces figurines. À la lumière d'analogies ethnographiques, les auteurs suggèrent que les statuettes ont peut-être été utilisées individuellement par des femmes pour s'assurer de la bonne marche de leur grossesse et pour permettre que la naissance de leur enfant se passe bien.

Tous droits réservés © Canadian Anthropology Society / Société Canadienne d'Anthropologie (CASCA), formerly/anciennement Canadian Ethnology Society / Société Canadienne d'Ethnologie, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'imagerie féminine du paléolithique : Étude des figurines de Grimaldi ¹

Michael Bisson *

et

Randall White **

This paper presents a description and an analysis of the fifteen palaeolithic figurines of the Grimaldi collection. In the first part of the paper, the authors look at the various hypotheses that have been proposed to explain the meaning of the Palaeolithic figurines representing women. In the second part of the paper, they seek to find explanations for the Grimaldi figurines that would take into consideration the cultural context of production, use and disposal of these figurines. Using ethnographic analogies, the author suggest that the figurines may have been used individually by women to ensure safe completion of pregnancies and safe deliveries of the babies.

Cet article présente une description et une analyse des quinze statuettes paléolithiques de la collection Grimaldi. Dans la première partie de leur article, les auteurs évaluent les différentes hypothèses qui ont été proposées pour expliquer la signification des figurines féminines du Paléolithique. Dans la seconde partie de leur texte, ils s'attachent à trouver une explication qui prendrait en compte le contexte culturel de fabrication, d'utilisation et de disposition de ces figurines. À la lumière d'analogies ethnographiques, les auteurs suggèrent que les statuettes ont peut-être été utilisées individuellement par des femmes pour s'assurer de la bonne marche de leur grossesse et pour permettre que la naissance de leur enfant se passe bien.

SUMMARY

At the request of the authors we provide a long English summary of this article published in French. *À la demande des auteurs, nous publions un long sommaire en anglais de cet article publié en français.*

This paper presents an analysis of the fifteen Grimaldi Figurines, originally discovered in the late 19th century by Louis Jullien, an antiquities dealer from Marseille, who secretly brought half of the collection to Montreal where seven were recently rediscovered (Bisson and Bolduc, 1994). Both documentary and forensic evidence point to the authenticity of the Montreal specimens, and link them to the seven previously known Grimaldi sculptures now in France, and the one in Harvard. When considered together, these fifteen objects constitute Western Europe's largest sample of Upper Palaeolithic female sculptures.

Dating and context

The dating and archaeological context of the figurines remains both poorly documented and controversial because Jullien left few records of his

* Département d'Anthropologie, Université McGill, 855 Sherbrooke O., Montréal, Québec, H3A 2T7

** Department of Anthropology, New York University, 25 Waverly Pl., New York, NY 10003

excavations. Our analysis of his correspondence suggests that he discovered roughly half of the figurines in the Grotte du Prince, most of the others in the Barma Grande, and possibly one figurine in a vineyard (the "Jardin Abbo") immediately in front of the caves.

Radiocarbon dates recently obtained from provenanced animal bones from the Barma Grande range from $19,280 \pm 220$ B.P. to $14,110 \pm 150$ B.P., indicating that the Upper Palaeolithic deposits, and the figurines they contained, were significantly more recent than all previous estimates. The three figurines for which depth below surface is known must be less than $17,200 \pm 180$ years old, and perhaps as little as 14,000 years old. The figurines from the Grotte du Prince cannot be dated, but we suspect that many of them fall within the same time range. The brown ivory figurine, which we hypothesize came from the Jardin Abbo, may be earlier and date from the Gravettian itself. These dates challenge the assumption that production of the Gravettian style of female figurine in Western Europe was restricted to a brief interval from 26,000 to 23,000 B.P.

Detailed descriptions of all 15 sculptures in the Jullien collection are provided, including those presently housed in France and the United States. Of these, only 13 are definitely images of females. The remaining two, both isolated heads, are discussed because their finely detailed faces contrast sharply with the female statuettes. No two specimens are identical, although groups can be identified that share both raw material and many design elements.

Our formal analysis and attempt to interpret the meaning of these sculptures is approached from a broader theoretical perspective that sees meaning as a complex process of conception, socially-embedded production, use and disposal. To elucidate this process, we employ principles of the *chaîne opératoire* proposed by Leroi-Gourhan (1993).

Pregnancy Symbolism

Assuming Upper Palaeolithic female statuettes to be a more complex phenomenon than previously believed, then the large Grimaldi sample is particularly important in that it provides our best picture of both the range of variability as well as the shared characteristics of female images with-

in one local cultural tradition. Our chronological evidence shows that this group was produced over a period of at least 2,000 and perhaps up to 5-6,000 years, so that some variation may reflect stylistic change over time, but until the Grotte du Prince specimens can be dated, trajectories of stylistic change cannot be clearly defined. There are, however, many common elements of these sculptures that point to one possible meaning.

A discussion of previous explanations of "Venus" figurines precedes our interpretation of the Grimaldi sculptures. As many scholars have done recently, we believe that the term "Venus" should be abandoned as it is derived from early 20th century racial attitudes and conveys Classical connotations that are inappropriate to the Upper Palaeolithic. Two main themes have dominated interpretations of Upper Palaeolithic female images in this century, and both assumed that the sculptors of female figurines were male. The most widely held view, and one that is perpetuated today in textbooks and popular fiction, is that the statuettes were "fertility goddesses". Thus nudity, pregnancy, and exaggerated sexual characteristics all symbolized the importance of maximizing reproduction and were employed by sculptors to promote female fertility through the use of magic. The widespread distribution and purported short temporal span of the figurines was thought to represent a fertility cult cross-cutting individual ethnic boundaries. The second view, rarely invoked today by academics, but frequently employed in popular literature, sees these images of nude women as erotica produced by men, who had a natural tendency to depict what they desired.

In the 1970's, archaeologists began to criticize these interpretations as being too speculative. They argued that the specific meaning of figurines could never be discovered, but that their role in society might be understood. Among the functional explanations proposed was that the figurines were displayed at seasonal gathering places, where they served to mark social boundaries, or help reinforce pancultural alliance, and possibly mating, networks. Many recent approaches to Palaeolithic female imagery have been stimulated by the strong reaction of female archaeologists against the male centred assumptions that support the fertility goddess and paleopornography hypotheses. These scholars correctly argue that women as well as men were capable of sculpting these figurines and that it is equally likely that

they represent some symbolic discourse by and about women. However, we argue that many of these critiques stopped short of proposing specific alternatives to the traditional hypotheses.

In our view, an alternative hypothesis is possible in specific instances like Grimaldi, where we have a large enough sample allowing us to see patterns that cross-cut the variation of individual statuettes. We agree with Henri Delporte (1993a), who argues that the European figurines can be viewed as a cross-cultural symbol system depicting multiple aspects of womanhood. In the Grimaldi case, almost all of the statuettes have characteristics suggesting advanced stages of pregnancy or childbirth. These include the greatly distended abdomen, enlarged and dilated vulva, and in two cases what may be the emerging head of a baby. Although they obviously convey other meanings as well, particularly the complex Double Figurine, it is the period immediately prior to and during childbirth that appears to be their primary referent.

Although this might be seen as support for the fertility goddess hypothesis, a nuanced reading of the ethnographic record for the use of figurines among cold weather hunter/gatherers produces a more interesting explanation. The great majority of hunter/gatherers studied by anthropologists have shamanism as a central part of their religious practices. Shamans communicate with and try to influence the spirit world through trance, and in these societies, anyone capable of attaining trance can be a shaman. Among the northern latitude hunters, who are probably the best technological and economic analogs to the European Upper Palaeolithic hunters, there is a roughly equal sex ratio among shamans, with women often being "household" shamans concerned with the domestic sphere. Another characteristic of shamanic systems is the frequent use of amulets either made or consecrated by shamans to control dangerous or unpredictable events. Amulets may be cryptic in form, but they often take a form that has a direct connection to the process they want to influence.

Small human figures were produced in a number of northern societies. These "fertility dolls" were a form of amulet or fetish specifically linked to the desire to cure barrenness or promote the birth of a son, and were often clothed and symbolically fed as if they were a real child. These

recent statuettes do not resemble the Grimaldi figurines in either their physical characteristics or sex ratio. Unlike the ancient specimens, they often have detailed facial features, complete limbs, and in many cases their sexual features were not as exaggerated. Images of both sexes as well as ungendered forms are common, and the female images rarely show the evidence of advanced pregnancy seen at Grimaldi, since they are usually models of the intended child rather than the mother. This lack of correspondence strengthens our opinion that the purpose of the Grimaldi figurines was not to promote fertility.

The aspect of reproduction that holds the greatest risk is the childbirth process itself. Although customs regarding childbirth vary greatly, the involvement of men is rare in many societies. Among circum-polar peoples, female "household" shamans may be consulted to assist difficult pregnancies, and a small number of amulets and fetishes in museum collections are specifically attributed to assisting childbirth. Some of these amulets are cryptic in form, but the anthropomorphic specimens are all female statuettes with enlarged abdomens and genitalia like the Grimaldi figurines.

We therefore propose that the Grimaldi statuettes were amulets and that one of their primary functions was to insure the safe completion of pregnancy. Although they could have been produced by either sex, the probable dominance of female shamans in childbirth related ritual implies that most were made by women. This hypothesis has the advantage of being ethnographically plausible, while at the same time not implying the subordination or commoditization of women, as do fertility goddess, palaeopornography, and political alliance scenarios. Instead, we recognize the importance of women in themselves and envision them as taking active control of an important part of their lives using magical means that would have been completely rational within their cultural context.



INTRODUCTION

On a peut-être écrit plus d'incongruités sur l'imagerie féminine du Paléolithique supérieur que sur n'importe quel autre sujet en archéologie. Notre objectif ici est d'illustrer comment par une observation minutieuse, une expérimentation et une attention particulière au contexte archéologique (tout cela visant à comprendre la production et l'utilisation de l'image anthropomorphe au cours du Paléolithique supérieur) nous pouvons contribuer à de nouvelles perspectives sur les contextes sociaux, économiques et conceptuels des objets eux-mêmes. Ainsi, nous cherchons à éviter quelques-uns des dangers et méprises que l'on retrouve dans les publications traditionnelles aussi bien que dans les publications récentes sur ce sujet. Nous commençons donc.

INTERPRÉTATIONS DES FIGURINES FÉMININES

Les principales interprétations des images féminines ont été formulées au tout début de l'histoire de l'archéologie, et seront résumées dans leur ordre chronologique.

Images traditionnelles de la beauté féminine

La première sculpture de femme que l'on ait découverte datait de l'époque magdalénienne et fut trouvée en 1864 par le *Marquis de Vibraye* dans l'Abri de Laugerie-Basse près des Eyzies en France. Inspiré par l'archéologie classique et par la silhouette jeune et gracieuse de cette représentation, le *Marquis de Vibraye* fut le premier à utiliser le terme de «Vénus» pour désigner une image féminine du paléolithique. Curieusement, une autre représentation féminine, qui a été surnommée «La Femme au renne», découverte à Laugerie-Basse en 1867 (Landesque 1874) et acquise par Édouard Piette (1895; Delporte 1993: 67) n'a été décrite ni par Landesque, ni par Piette comme une «Vénus». Cela est peut-être dû au fait qu'elle était gravée plutôt que sculptée (Pales 1972), mais plus probablement parce que la femme plantureuse représentée ne correspondait pas à l'idéal traditionnel de la beauté féminine.

Les femmes d'origine africaine

Trente ans plus tard, le terme de «Vénus» tel qu'employé par Piette, était fondamentalement différent, et nous commençons à entrevoir l'origine raciale de notre usage actuel. Curieusement, en décrivant les multiples sculptures anthropomorphes qu'il avait découvertes à Brassempouy en 1892, Piette employa le terme de «Vénus» uniquement pour décrire la figure la plus obèse. Dans aucun des noms qu'il a donnés aux spécimens de Grimaldi, spécimens qu'il a achetés peu après, n'apparaît le terme de «Vénus», et ses écrits indiquent très clairement qu'il considérait les figurines de Brassempouy et de Grimaldi comme des représentations de femmes africaines. En résumé, l'usage traditionnel antérieurement défini par de Vibraye ne transparait pas dans la terminologie de Piette. Comment comprenons-nous donc son utilisation du terme «Vénus»?

En 1916 l'anthropologue physique R. Verneau publia dans *L'Anthropologie* ce qui nous semble aujourd'hui être une étrange commémoration du centenaire d'un événement datant du début du 19e siècle : la mort de celle qui fut surnommée la «Vénus hottentote», Sartje Bartmann. Sartje Bartmann était une femme San. Amenée en Europe en 1810, elle fût exhibée aux yeux des Européens très intrigués par ses fesses stéatopyges et ses petites lèvres (*labia minora*) pendant en forme de « tablier». Elle mourut en 1816 et fut autopsiée par Cuvier; son moule de cire fut exposé au *Muséum d'Histoire Naturelle*. Un second moule de cire de son sexe, qui est encore conservé dans du formol, repose sur une étagère juste au dessus du cerveau de Broca (Gould 1985). L'exposition de ces moules continua d'attirer l'intérêt du public pendant une bonne partie du 20e siècle; en fait, ils étaient en exposition continue pendant les années 1970.

En détaillant la laideur de son visage et les proportions grotesques de son corps, Verneau déclare que le terme «Vénus» n'aurait pu s'appliquer à Sartje Bartmann, sauf ironiquement. Cet emploi nuancé du mot «Vénus» correspond bien à celui qu'en faisait Piette pour le seul spécimen de Brassempouy. Puis, plus ou moins en même temps que la commémoration de Verneau, le terme «Vénus» commence d'être appliqué à chaque nouvelle sculpture paléolithique représentant une femme:

- 1910 *Die Venusstatuetten von Willendorf*
- 1912 *la Vénus de Laussel*
- 1922 *la Femme stéatopyge de Lespugue*
- 1930 *la Vénus de Sireuil*
- 1952 *les Vénus de la Magdelaine*
- 1958 *la Vénus de Pataud*
- 1958 *la Vénus de Tursac*
- 1970 *la Vénus de Monpazier*

Et c'est à partir de ce moment là que les sculptures féminines du Paléolithique supérieur en Europe occidentale et centrale commencèrent à être généralement désignées comme «*les Vénus stéatopyges*» (Luquet 1934; de Saint-Périer 1922; Hancar 1940). En résumé, l'application du terme «Vénus» n'est pas la conséquence d'une quelconque extension à l'art paléolithique du respect porté à l'art classique, mais elle remonte plutôt aux attitudes racistes de la France du début du 20e siècle². Cette révélation choquera la plupart des archéologues professionnels qui n'ont pas vraiment trouvé d'objection à ce terme³. Nous recommandons l'abandon du mot «Vénus» parce qu'il est erroné, en quelque sorte, et qu'il ne correspond à rien.

En Europe de l'Est, où les premières sculptures féminines du Paléolithique supérieur furent découvertes en 1924 par Efimenko à Kostienki 1, la terminologie est différente. Le terme «Vénus» n'a jamais été utilisé, les spécimens étant simplement numérotés dans l'ordre de leur découverte.

L'art pour l'art

Depuis Édouard Lartet (Lartet et Christy 1865), la plupart des archéologues français du 19e siècle, y compris Gabriel de Mortillet et Édouard Piette, considérèrent la sculpture du Paléolithique supérieur comme un exemple de «l'art pour l'art», et pensèrent qu'elle était le produit de périodes de loisirs rendues possibles par l'environnement riche et l'économie basée sur le renne de l'Europe Franco-Cantabrieenne (Ucko et Rosenfeld 1967). Selon eux, les chasseurs fabriquaient des images d'animaux ou d'êtres humains pour le simple plaisir de reproduire «joliment» des choses familières. Ils pensaient que les artistes étaient des hommes qui dessinaient des animaux parce que ceux-ci étaient les éléments les plus familiers et les plus importants de leur monde, et sculptaient des femmes nues dotées de caractéristiques sexuelles exagérées à cause de leur association avec le plaisir sexuel.

En outre, on supposait que l'art était d'un réalisme naïf qui pouvait être facilement compris (Mortillet 1898). Par exemple, quand le «Polichinelle» stéatopyge de Grimaldi devint connu, Piette, Verneau et même Marcellin Boule (1923) pensèrent qu'il était une exacte reproduction des types physiques du Paléolithique supérieur et apportait la preuve que les «Boschimans ou Somaliens» vivaient dans le nord de l'Italie pendant le Pléistocène. On pensait généralement que les oeuvres d'art manquaient de contenu symbolique parce que les «premiers hommes» (en fait des hommes modernes du point de vue anatomique) n'avaient pas encore de capacité d'expression symbolique et ne connaissaient pas la religion (Ucko et Rosenfeld 1967).

La magie de la fertilité

À la fin du siècle, avec le déclin progressif de l'influence de de Mortillet, qui était le partisan le plus important du statut préreligieux du paléolithique, le paradigme de «l'art pour l'art» évolua et on en vint à reconnaître que les images religieuses étaient possibles. Cette opinion fut bientôt influencée par la fascination que les anthropologues du début du siècle eurent pour le totémisme et la magie. Les hypothèses qui sous-tendaient cette fascination reposaient sur le fait que les peuples soi-disant primitifs étaient à la fois moins intelligents et moins rationnels que les Européens des temps modernes, et en conséquence, avaient recours à des moyens irrationnels pour influencer le cours des événements qu'ils ne pouvaient contrôler (Lessa et Vogt 1979). Reinach (1903) fut le premier à considérer l'art paléolithique de cette façon : l'hypothèse fut reprise par l'abbé Henri Breuil (1952) qui la défendit jusqu'à sa mort.

Bien que Reinach et Breuil se soient concentrés sur l'art pariétal, et que Breuil lui-même n'ait presque jamais parlé des statuettes féminines, la majorité des publications de deuxième ordre qui traitaient de l'imagerie féminine adoptèrent la théorie de la magie (Nelson 1990). Selon cette théorie, on supposait que les artistes étaient des hommes et que la nudité, la grossesse, et les traits sexuels exagérés favorisaient la fertilité féminine; les figurines étaient considérées comme symbolisant l'importance de la procréation. Finalement, lorsque d'autres figurines stylistiquement similaires furent découvertes dans des sites «gravettiens» s'étendant de la France jusqu'au sud de la

Sibérie, il fut conclu qu'elles étaient associées à un culte de la fécondité très répandu, mais d'une durée relativement courte, qui se répandit à travers les différents groupes ethniques il y a de cela 23 à 26 000 ans, juste avant la dernière période de maximal glaciaire (pour une information récente sur ce point, se référer à Burenhult 1993).

Plus récemment, deux variantes de l'hypothèse de la magie ont été proposées. Gobert (1968) reconnut l'importance de la petite taille des statuettes et les considéra comme des amulettes représentant des femmes âgées plutôt qu'en-cintes. Il pensait qu'elles appartenaient à **des hommes** et qu'ils les portaient afin de repousser l'influence maléfique des sorcières. De même Von Koeningswald (1972) rejeta l'hypothèse de la fécondité et fit remarquer astucieusement que, à l'inverse des peuples agricoles, les chasseurs/cueilleurs sont moins préoccupés de fécondité puisque avoir un grand nombre d'enfants n'est pas nécessaire à la survie économique. En se basant sur des analogies ethnographiques en Micronésie, Von Koeningswald soutint que les caractéristiques les plus importantes des images féminines étaient les têtes sans visages, parfois difformes: il y voyait un parallèle avec la physionomie des «gardiens magiques» utilisés pour identifier les lieux tabous. Les traits sexuels exagérés auraient attiré l'attention des personnes qui s'approchaient et les têtes sans visages leur auraient signalé que l'endroit était spirituellement gardé et protégé.

Les perspectives des premières féministes

Marija Gimbutas (1989) devrait peut-être être considérée comme le personnage clé de la première génération de chercheurs féministes qui se sont consacrés aux représentations féminines. Alors qu'au départ, les images *paléolithiques* ne figuraient pas au centre de sa base de données, elle les a incluses dans son modèle général où elles étaient traitées comme des figurations de déesses. Beaucoup d'archéologues de l'anthropologie américaine jugèrent les interprétations de Gimbutas mal fondées.

La critique la plus claire du cadre d'interprétation de Gimbutas est celle de Sally Binford (1979), elle-même archéologue féministe, qui fit remarquer les points suivants: 1) les arguments de Gimbutas attribuant une signification religieuse aux représentations féminines sont, au mieux,

minces; 2) l'idée rebattue que le matriarcat était le régime social d'origine est fondé davantage sur un dogme marxiste dépassé que sur une quelconque preuve archéologique; et 3) l'extrapolation que Gimbutas fait de la symbolique de l'imagerie féminine de la période historique aux profondeurs préhistoriques est injustifiée. Néanmoins, les travaux de Gimbutas ont été largement intégrés dans la culture populaire américaine, particulièrement par les féministes «Nouvel Âge», comme une question de conviction. Ses idées peuvent être considérées comme une forme extrême du mythe originel féministe.

Paléoérotisme

Bien que la théorie de la fécondité et les autres explications magiques demeurent les interprétations les plus courantes de l'imagerie féminine du Paléolithique supérieur, il y a toujours eu des opposants à ces théories. Avant 1950, le plus important d'entre eux fut l'archéologue tchèque Karel Absolon qui dirigea les fouilles de Dolni Vestonice et rapporta de nombreux spécimens intéressants en loess cuit et ivoire. Absolon (1949) soutint que les images avaient pour but d'exciter le plaisir sexuel des hommes; en bref, il s'agissait de paléoérotisme. Presque tous les chercheurs qui l'ont précédé pensaient que, jusqu'à un certain point, la nudité avait une signification érotique, mais Absolon affirmait, lui, que le but premier de cette imagerie féminine était la stimulation érotique des hommes. Son raisonnement sous-entendait que les artistes, des hommes pensait-il, avaient tendance à représenter l'objet de leur désir.

L'hypothèse du paléoérotisme n'a eu que peu d'impact dans les milieux archéologiques professionnels où la magie de la fécondité restait l'explication la plus acceptée; mais elle continua d'attirer l'attention des spécialistes de l'histoire de l'art. Dans le premier volume de la revue *Art History*, Collins et Onians (1978) émirent l'hypothèse que les figurines féminines étaient fabriquées par des jeunes hommes qui les caressaient pour satisfaire leurs fantasmes sexuels. Cette hypothèse invérifiable est presque aussi fréquemment rapportée dans la presse populaire et les manuels scolaires que l'hypothèse de la fécondité (Nelson 1990).

Dale Guthrie, un biologiste de la vie sauvage originaire de l'Alaska, proposa (1979) que l'exagération des formes anatomiques (les seins, les fesses, les hanches) et des postures représentées

dans les images féminines du Paléolithique supérieur était purement érotique et transmettait un message visuel des traits sexuels de notre espèce qui existent toujours à notre époque. En d'autres termes, les images féminines paléolithiques peuvent être interprétées selon ce que les primatologues appellent «le comportement de la présentation». Pour Guthrie la prédominance d'images *féminines* dans l'art paléolithique implique un public masculin.

Alors que nous devrions nous intéresser à la possibilité de l'universalité des comportements humains en ce qui touche à la sexualité, il nous semble que Guthrie minimise le rôle de la culture dans la construction de l'esthétique sexuelle. Son point de vue, selon lequel les photographies de *Playboy* seraient des équivalents modernes des images du paléolithiques, représente une opinion incendiaire dans le contexte de la politique sexuelle américaine et, de plus, est certainement inapproprié. Plus important encore, nous ne sommes pas convaincus, même par les exemples qu'il donne, qu'il y ait la moindre correspondance entre l'érotisme moderne et l'imagerie féminine du paléolithique.

Cependant, ce n'est pas parce que les travaux de Guthrie ne sont pas très élaborés qu'il faut pour autant qualifier de sexiste, et rejeter, l'idée selon laquelle la sexualité pourrait avoir été une source d'inspiration importante des représentations faites des êtres humains. Et cela, même dans le cas de femmes enceintes. La vision nord-américaine qui considère la grossesse comme un état sexuel nonérotique, voire même repoussant, n'est pas largement répandue, même en Europe de l'ouest. En d'autres termes, il n'y a rien qui puisse nous permettre d'affirmer que la représentation de la grossesse est non-érotique. Nous encourageons les lecteurs à jeter un coup d'oeil aux photographies des magazines de maternité en Europe de l'ouest, y compris en Grande Bretagne.

Approches gynécologiques

À la fin des années 1980, le gynécologue français Jean-Pierre Duhard a examiné systématiquement toutes les représentations féminines d'Europe occidentale qui datent du Paléolithique supérieur. Il pense que la plupart des images sont physiologiquement et anatomiquement explicites et que les caractéristiques telles que les bourrelets

de graisse et la forme de la poitrine, tels qu'on peut les voir dans les figures considérées, sont des indicateurs précis de l'état procréatif et/ou de l'histoire de la femme représentée. En d'autres termes, pour Duhard les représentations féminines du Paléolithique supérieur doivent être prises littéralement, excepté en ce qui concerne les visages sans traits et l'absence de pieds. Ayant recours à des patientes volontaires qui fréquentaient son cabinet de gynécologie, Duhard présente des photographies de femmes françaises qui, selon lui, pourraient être avantageusement comparées aux représentations du Paléolithique supérieur. Cette perspective contraste fortement avec l'idée maintes fois mise de l'avant (voir Leroi-Gourhan 1965) que les images féminines du Paléolithique supérieur étaient très exagérées et reposaient sur des standards géométriques.

Les femmes comme symboles polyvalents

Henri Delporte (1993a, b) a suggéré que le thème des femmes dans l'art paléolithique était complexe et polyvalent, et que ce thème avait une interface complexe avec l'imagerie animale variant d'une région à l'autre. Il avance l'idée que, pour les hommes du Paléolithique, l'image de la femme devait évoquer et renforcer les multiples aspects de la féminité, tels que la femme «source de vie, de plaisir, et comme une sorte d'axe central autour duquel sont organisées les différentes manifestations de la pensée et de l'expression...» (1993b:256). Même si l'on peut dire que cette façon de voir les femmes est une perspective masculiniste, au moins elle nous a emmenés au-delà de l'étroitesse d'esprit de l'approche monocausale qui caractérise tant les publications sur cet aspect de l'art paléolithique.

Fonctionnalisme archéologique et critique néo-féministe

Maintenant que de nombreuses femmes sont des archéologues professionnelles, beaucoup d'entre elles se sont légitimement opposées à l'idéologie masculiniste qui sous-tend les interprétations archéologiques en général, et notamment celles relatives aux figurines du Paléolithique. En Amérique, depuis le milieu des années 1980, ce sont ces femmes qui ont mené campagne contre les fondements des paradigmes traditionnels.

Soffer (1987) affirmait que quelle que soit leur signification, les grandes similarités de forme entre les figurines reflétaient l'existence d'un système symbolique commun qui aidait à renforcer les réseaux d'alliance panethniques formés en réponse aux conditions environnementales extrêmes de la dernière glaciation. Ce point de vue est similaire à celui émis antérieurement par Conkey (1978) qui pensait que l'art mobilier était exposé dans les régions à forte densité de population dans le but d'identifier les frontières sociales, et à celui émis par Gamble (1982) qui ajouta que l'exagération des traits sexuels signifiait que le renforcement des alliances entraînait l'échange de partenaires sexuels.

Cependant, les critiques féministes commencèrent finalement à se détacher de ce fonctionnalisme social pour suivre le chemin de la critique littéraire post-moderne (voir spécialement Conkey et Spector 1984). Ce processus commença par une remise en question de quelques-unes des prémisses fondamentales des recherches antérieures.

Dans une stimulante contribution à l'étude de l'imagerie féminine, Patricia Rice (1981) suggéra que les représentations féminines du Paléolithique supérieur, lorsqu'elles sont considérées dans leur entité, ne permettent pas de défendre la thèse de la fécondité. Cette proposition reposait sur l'évaluation qu'elle fit, à partir de photographies et de documents publiés, de l'âge et du statut procréatif des femmes représentées dans un grand nombre d'images féminines du Paléolithique supérieur. Elle déclara que, puisque tous les stades de la vie des femmes étaient représentés, les images féminines du Paléolithique supérieur devraient être considérées comme des symboles de féminité et non de fécondité. En outre, le fait que de telles variations existaient au sein de l'échantillon d'images féminines connu est un argument de plus contre une explication qui se voudrait unique et universelle.

Même si Duhard (1993) a parfaitement traité les problèmes empiriques engendrés par l'analyse de Rice, nous souhaitons mettre l'accent ici sur deux problèmes graves. Premièrement, elle a traité toutes les images sans tenir compte de leur chronologie. Alors que l'échantillonnage très diversifié et complexe de la fin du Paléolithique supérieur *pourrait* soutenir son hypothèse, les spécimens du Gravettien et de l'Épigravettien inférieur sont certainement dominés par des représentations de femmes enceintes. Deuxièmement, nous ne pen-

sons pas que Rice ait eu la possibilité de déterminer l'âge et le statut reproductif sans étudier les pièces originales. Notre expérience nous montre, spécialement en ce qui concerne les sculptures tridimensionnelles, que les photographies sont totalement insuffisantes pour permettre l'analyse des détails les plus simples. Ce problème est gravement exacerbé par le fait que Rice n'a presque exclusivement consulté que la littérature anglophone.

Gvozdover (1989) souligna également la variabilité de significations et de fonctions présentes dans la collection de statuettes russes. Cependant, elle ajouta que les postures de certaines sculptures gravettiennes de la plaine russe peuvent avoir représenté des positions de parturition. Tandis que Rice et Gvozdover basèrent leurs travaux sur l'étude des formes des figurines, les critiques féministes qui suivirent remirent en question la recherche empirique et, pour déjouer l'idéologie masculiniste traditionnelle, se concentrèrent plutôt sur l'analyse de textes (Conkey et Spector 1984; Conkey et Gero 1991; Conkey et Williams 1992; Nelson 1990).

Dans cette veine, et faisant une étude des manuels américains d'archéologie et d'anthropologie physique, Nelson (1990) a mis à jour un véritable parti pris masculin dans le traitement des «Vénus». Cette analyse, bien que fondée, était cependant relativement superficielle. Plus récemment, Dobres (1992a, b) a publié une étude beaucoup plus complète de l'androcentrisme qui se fait sentir un peu partout dans la recherche sur les images féminines du Paléolithique.

Dans d'autres articles traitant également de ce sujet, Dobres (1992a, b) utilise d'abord une analyse historique qui, dans toutes les interprétations traditionnelles, et selon sa terminologie, porte des traces d'hétérocentrisme (elle entend ici la projection des intérêts hétérosexuels occidentaux sur la société paléolithique), d'eurocentrisme (la prépondérance accordée aux données et théories d'Europe occidentale aux dépens des collections russes plus vastes et mieux documentées), et de présentisme (soit le désir conscient ou inconscient des archéologues de reproduire et ainsi valider les relations sociales hiérarchiques contemporaines dans leurs interprétations du Paléolithique).

En réaction à ce préjugé tenace, Dobres rejette explicitement les études empiriques des formes des images féminines en disant que «la recherche

des lignes féminines» (1992a: 245) a été l'éternelle obsession de l'archéologie. Elle affirme avec raison que nombre d'images cryptiques interprétées traditionnellement comme féminines pourraient ne pas se référer à des femmes du tout, et certaines pourraient même, selon elle, représenter des hommes: c'est le cas du «bâton à seins» de Dolní Vestonice, qui, renversé lui semble ressembler à un phallus en érection avec les testicules⁴ (voir aussi Kehoe 1992).

Étant donné l'ambiguïté de certains spécimens, la conclusion à laquelle elle arrive est hâtive quand elle affirme qu'il se pourrait que la biologie féminine n'ait pas été représentée ou symbolisée, même sur des statuettes dont les traits les plus marquants sont visiblement les organes sexuels. Dobres (1992a) conclut qu'en l'absence de données contextuelles ou de comparaisons systématiques au sein des collections elles-mêmes, et entre les différentes collections de figurines, nous ne sommes pas en mesure pour l'instant de déterminer leur sens et leur fonction dans la société. À son avis, il vaut mieux analyser les figurines comme des entités individuelles, tout en portant plus d'attention aux collections russes, et en étudiant les «contextes de production» des figurines - une terminologie hoddérienne faisant référence aux implications sociales de l'acte de production et d'utilisation de chaque image. Bien que Dobres ne fasse pas cette analyse elle-même, nous prenons au sérieux la suggestion qu'elle fait de tenir compte des contextes de production d'images féminines.

La critique néo-féministe pose cependant des problèmes. Cette dernière considère les figurines simplement comme des témoignages de la misogynie et des préjugés des archéologues masculins des 19e et 20e siècles, et analyse et dénonce ces failles dans une contribution qui a des relents d'essentialisme. Mais si la critique devient une fin en soi, cela revient à abandonner la responsabilité première de notre profession qui est d'interpréter du mieux que nous le pouvons le comportement préhistorique qui a produit les données archéologiques. Se limiter seulement à la *description* ou à la *déconstruction* transforme l'archéologie en «artéfactologie» (pour reprendre le vocable stalinien) ou bien en cette sorte de jeu littéraire qui discrédite beaucoup les sciences sociales.

En bref, la critique féministe a permis de mieux comprendre les imperfections des interprétations traditionnelles, mais n'a pas encore fait le nécessaire pour proposer des alternatives plus vraisemblables. Nous croyons que, dans certains

cas spécifiques, d'autres interprétations peuvent être proposées qui aborderaient toutes les grandes préoccupations de la critique féministe sans négliger pour autant les preuves empiriques qui sont disponibles. Nous pensons qu'une analyse approfondie de la collection complète des figurines Grimaldi peut en être l'illustration.

Perspectives temporelles

Nous nous intéressons ici aux figures anthropomorphes qui remontent chronologiquement au Paléolithique supérieur (40 000 à 11 000 ans BP). Cependant, contrairement à ce que beaucoup d'auteurs récents ont écrit sur le sujet, il ne nous semble pas acceptable de traiter l'ensemble de l'imagerie féminine du Paléolithique comme un tout cohérent. Bien au contraire! Chacun à leur façon, l'Aurignacien, le Gravettien, l'Épigravettien et le Magdalénien sont très différents en termes de diversité des représentations anthropomorphes, de forme et de contexte. Par exemple, les proportions d'images qui représentent franchement des femmes enceintes diffèrent énormément entre le Gravettien (environ 65%) et le Magdalénien français (environ 35%) (Duhard 1993). Nous nous concentrerons ici sur le Gravettien et le Magdalénien.

Problèmes de terminologie

Derrière la non reconnaissance des différences qui existent entre le Gravettien-Épigravettien et le Magdalénien, se cachent de sérieux problèmes de terminologie qui masquent les différences significatives existant entre les techniques de représentations de ces deux cultures. En particulier, le mot «Vénus» - qui est interprétatif plutôt que descriptif - a été utilisé de toutes les façons possibles et inimaginables pour donner l'illusion que le répertoire des images féminines du Magdalénien était simplement une continuation du Gravettien-Épigravettien. Rien ne peut être plus éloigné de la vérité.

Nous pensons que la terminologie descriptive devrait se baser sur les techniques de représentation plutôt que sur les fonctions, significations et contextes d'observation des statuettes, toujours présumés mais jamais démontrés. De ce point de vue, même les mots «statuette» et «figurine» sont des abus. Des termes tels que *bas-relief féminin de calcaire* ou *femme sculptée en ivoire* ou encore *femme en loess cuit* nous paraissent préférables parce qu'ils englobent la perception de la matière première, de

la technique et du sujet sans induire d'interprétation dans la description. Des principes similaires ont été appliqués pour désigner les figurines de Grimaldi récemment redécouvertes (Bisson et Bolduc 1994). Pour éviter la confusion en ce qui concerne les autres spécimens, nous retiendrons les noms utilisés par Delporte (1993b).

Situation géographique

Notre analyse couvre les régions qui s'étendent de la côte atlantique de la France à la vallée du Don en Russie d'Europe. Pendant dix ans, l'un de nous (RW) a passé en revue, avec des degrés de précision variables, une centaine de ces figurines y compris celles de Grimaldi, de Savignano, de Sireuil, de Tursac, de l'Abri Pataud, du Trou Magrite, de Willendorf, de Brassempouy, de Lespugue, de Dolni Vestonice, de Predmosti, d'Avdevo, de Kostienki 1 et de Gagarino. Cela nous permet de présenter notre étude de cas - les spécimens de figurations féminines de Grimaldi, (Italie) - dans un contexte européen étendu.

Les représentations féminines comme catégorie analytique

Personne ne s'est jamais posé la question de savoir si les représentations féminines constituaient une catégorie d'analyse autonome et naturelle. Dobres (1992a) s'est demandé s'il ne vaudrait pas mieux considérer que certaines représentations anthropomorphes pourraient être masculines ou, tout au moins, ambiguës. Cependant, nous trouvons tout aussi troublant que d'autres formes d'imagerie, ainsi que leurs relations avec les représentations sculptées de femmes, ne soient que rarement étudiées. Il est à noter que dans chaque période culturelle du Paléolithique supérieur ainsi que dans les divers assemblages régionaux où apparaissent des représentations féminines, il existe d'autres sujets allant des formes animales aux formes géométriques. Et celles-ci varient beaucoup de région à région. À notre connaissance, le seul chercheur à avoir posé cette question en relation avec les figurines féminines est Henri Delporte (1993a, b), qui remarque une association, en Sibérie, entre des images de femmes et des oiseaux, et en France, entre des femmes et des bisons. Laming-Emperaire (1962) et Leroi-Gourhan (1965) ont fait des observations similaires sur les liens qui pourraient exister entre les espèces animales - interprétées par eux comme des symboles des principes féminins et masculins -

mais ils n'ont pas intégré explicitement les sculptures féminines gravettiennes comme point central de leurs analyses.

Orientation théorique: la construction de la signification

En cherchant à interpréter l'imagerie féminine du Paléolithique supérieur, la plupart des chercheurs ont soulevé deux questions différentes mais liées: 1) qu'est-ce qui est représenté? et 2) quelles sont la signification et la motivation de ces représentations? Nous ne considérons pas le sujet et le sens comme des questions distinctes. Nous abordons plutôt la question de la signification à partir d'une approche théorique plus large dans laquelle le sens est un processus complexe de conception, de production intégrée socialement, d'utilisation et d'abandonnement (voir White 1994; Conkey 1978).

Notre approche de l'aspect technologique suit de près celle de feu André Leroi-Gourhan, lui-même s'inspirant clairement des *Techniques du corps* de Marcel Mauss, et dont les travaux théoriques et méthodologiques sur la technologie commencent seulement à être traduits en anglais (Leroi-Gourhan 1993). Le pivot central de la méthode de recherche de Leroi-Gourhan était son concept de *chaîne opératoire*, soit une séquence d'opérations techniques standardisées et acquises impliquées dans toute production culturelle depuis la fabrication d'outils lithiques et de peintures rupestres, jusqu'aux chaînes de montage des temps modernes.

À l'échelle de la production individuelle, ces *chaînes opératoires* sont constituées de séquences de **techniques** appliquées que Leroi-Gourhan définit comme la manipulation d'**outils** conventionnels au moyen de **gestes** habituels acquis par apprentissage. Plus largement encore, ces *chaînes opératoires* peuvent être considérées comme étant organisées dans des systèmes techniques plus intégrés régis par un nombre limité de principes techniques. Leroi-Gourhan reconnaît clairement que ces systèmes techniques sous-jacents n'étaient/ne sont jamais les seuls possibles et suggère principalement que la variation régionale de ces systèmes techniques sous-jacents se manifeste elle-même dans ce que les archéologues appellent le **style**.

Notre analyse prend pour acquis que ces figurines ont réellement une signification culturelle. Sur ce point, nous sommes en désaccord

avec Halverson (1987) qui affirme que si l'on ne peut pas donner facilement un sens aux images, c'est parce qu'elles étaient sans signification (c'est-à-dire dénuées de contenu symbolique) aux yeux de ceux qui les avaient faites. Comme le propose Davis (1987:76), si des signes particuliers sont récurrents et ont une vaste distribution spatio-temporelle, «ils ont alors nécessairement une histoire du sens, de l'usage et du développement liée à une habitude de représentation localisée culturellement⁵».

En ce qui nous concerne, et bien que nous, les archéologues, les traitons habituellement dans l'ordre inverse, les composantes de base d'une *chaîne opératoire* pour des figurines féminines (White 1996) pourraient inclure les éléments suivants:

- 1) les *a-priori* culturels des femmes et à propos des femmes,
- 2) les croyances sur la relation qui existe entre les matériaux, les actes figuratifs, les constructions figuratives et l'efficacité socio-surnaturelle,
- 3) le choix et l'acquisition de matières premières,
- 4) le choix du sujet d'étude,
- 5) l'organisation de la production (sociale, temporelle et spatiale),
- 6) la combinaison de gestes et d'outils en techniques de production de figurines qui sont cohérents avec le système technique régional intégré permettant ainsi.
- 7) la représentation des signifiants d'identité sociale, d'âge, de statut procréatif, d'associations surnaturelles, etc... désirés,
- 8) l'utilisation des représentations féminines dans des actes significatifs (socialement, esthétiquement et cosmologiquement),
- 9) la façon dont on s'est débarrassé de ces figurines, basée sur les idées prévalant à l'époque sur leur pouvoir et leur efficacité résiduels.

LA COLLECTION DE GRIMALDI

Nous aimerions maintenant illustrer l'avantage qu'il y a à appliquer le schéma opératoire mentionné ci-dessus à l'analyse détaillée d'un groupe de figurines. Nous porterons particulièrement notre attention sur quinze objets anthropomorphes sculptés provenant de Grimaldi (Ligurie), en Italie, dont sept n'ont été décrits que récemment. Dans notre conclusion, nous tenterons de les replacer dans un contexte européen plus large, pour ce qui a trait à la technologie de la production des figurines, à leur utilisation et à la façon dont on s'en est débarrassé.

Historique

Les quinze objets en question (Fig. 1) ont été trouvés sur les sites de la Barma Grande, de la Grotte du Prince, et peut-être du Jardin Abbo entre 1883 et 1895 par Louis Jullien. Actuellement, sept d'entre eux font partie de la Collection Piette au Musée des Antiquités Nationales (M.A.N.) à Saint-Germain-en-Laye près de Paris, un autre est exposé au Musée Peabody à Harvard, et les sept autres appartiennent à des collectionneurs privés de Montréal où Jullien émigra vers 1898.

Les sept spécimens canadiens ont refait surface récemment chez un antiquaire de Montréal (Bisson et Bolduc 1994). Il s'agit de cinq images féminines, d'une effigie probablement de femme quoique cela soit incertain, et d'une face humaine ou animale de sexe indéterminé. Des documents sur le sujet et des entrevues avec les anciens propriétaires indiquent qu'elles proviennent de la collection de Louis Jullien dont on avait perdu la trace à Montréal au début du siècle. Les pièces redécouvertes sont en général en bon état et grossissent de façon substantielle le nombre de spécimens connus de sculptures féminines gravettiennes-épigravettiennes d'Europe occidentale.

Dans la seconde partie de ce texte, nous décrirons brièvement la collection complète des figurines trouvées par Jullien, y compris celles redécouvertes récemment, ainsi que les sept sculptures qui se trouvent actuellement en France et celle qui est aux États-Unis. Nous présenterons ensuite nos observations et le résultat de nos analyses en terminant par une interprétation nouvelle qui rend compte des éléments artistiques communs et des différentes façons dont on disposait de ces figurines. Cette interprétation écarte nombre de failles logiques et empiriques présentes dans les explications antérieures.

Tableau 1.
Description des objets selon leur ordre chronologique et leur provenance

Provenance	Nom	Matériau	Longueur (mm)	Tête	Haut du Buste	Bas du Buste	Parties Génitales	Jambes	Ocre	Percé
Jardin Abbo	La Figurine en ivoire brun	fossile ivoire	67,6	ovale, pas de traits du visage ni de cheveux	pas de bras, seins ronds	partie centrale de l'abdomen et fesses proéminentes	ligne horizontale (lèvres?)	Brisées sous le genou	aucun	non
Grotte du Prince	La Figurine en ivoire à l'ocre rouge	ivoire	75,0	Visage ovale sans traits, cheveux épais	seins allongés, haut du bras seulement	partie centrale de l'abdomen et fesses proéminentes	triangle pubien grossi	brisées sous le genou	épais sur la tête et le torse	entre les seins
	Le Polichinelle	Pierre	61,0	pointue, aplatie sur les côtés, pas de traits du visage ni de cheveux	seins allongés, haut du bras seulement	partie centrale et arrondie de l'abdomen et fesses proéminentes	vulve ouverte, perspective gynécologique	fuselées se terminant en pointe	trace	non
	Le Losange	Pierre	61,0	pointue, pas de traits du visage ni de cheveux	pas de bras, seins allongés	partie centrale arrondie de l'abdomen proéminente fesses plates et hanches larges	vulve ouverte, perspective gynécologique	fuselées se terminant en pointe	trace	non

Provenance	Nom	Matériau	Longueur (mm)	Tête	Haut du Buste	Bas du Buste	Parties Génitales	Jambes	Ocre	Percé
	La Femme à deux têtes	Pierre	27,7	ovoïde, pas de traits du visage, cheveux gravés sur l'une	pas de bras, seins coniques et extrêmement gros	partie centrale arrondie de l'abdomen et fesses proéminentes	vulve ouverte, perspective gynécologique partielle	se terminent au genou	trace	entre les têtes
	La Figurine double (image féminine seulement)	Pierre	47,2	aplatie, traits du visage effacés, naissance cheveux gravée	*goître*, pas de bras, seins allongés vers le bas se terminant en pointe	abdomen et fesses proéminents	vulve ouverte, perspective gynécologique partielle	fléchies au genou	trace	entre les têtes
	La Figurine non décrite	Pierre	37,5	ovoïde, pas de traits du visage, naissance des cheveux rainurée	pas de bras, seins ronds	partie frontale manquante, fesses proéminentes	manquantes	manquantes	présence	non
	L'Herma-phrodite	Pierre	52,0	manquante	haut du bras seulement, seins allongés	partie centrale de l'abdomen proéminente renflements allongés sur le devant des hanches	renflement proéminent avec des incisions verticales	brisées au dessus des genoux	aucun	non

Provenance	Nom	Matériau	Longueur (mm)	Tête	Haut du Buste	Bas du Buste	Parties Génitales	Jambes	Ocre	Percé
Barma Grande	Le Tête négroïde	pierre	24,0	détachée, visage sculpté en détail, cheveux épais					aucun	non
	La Femme au cou perforé («Janus»)	pierre	62,0	aplatie, circulaire, yeux et bouche gravés sur le devant et l'arrière, capuchonnée	haut du bras seulement, seins ovales	partie centrale de l'abdomen proéminente fesses plates	petite vulve ouverte	pieds complets, genoux absents	trace	à travers le cou
	Le Buste	pierre	29,2	aplatie, circulaire, yeux gravés, nez sculpté, naissance des cheveux ou capuchon	pas de bras, seins ovales en pointe	ce spécimen n'en avait pas			trace	non
	La Figurine aplatie	pierre	44,2	aplatie, circulaire, pas de traits du visage, naissance des cheveux et cheveux gravés	longs bras, torse dessiné, seins à peine stylisés	ventre rond et plat, fesses	vulve dessinée, perspective gynécologique	finissent aux genoux	trace	à travers le cou

Provenance	Nom	Matériau	Longueur (mm)	Tête	Haut du Buste	Bas du Buste	Parties Génitales	Jambes	Ocre	Percé
	La Statuette en stéatite jaune	pierre	47,0	ovoïde, pas de traits du visage, mèches de cheveux jusqu'au bas de dos	haut du bras seulement, gros seins pendants sur le ventre	partie centrale de l'abdomen et fesses proéminentes, hanches larges	non visibles	brisées au dessus des genoux	aucune	non
	La Femme au goître	bois de cervidé	45,0	ovoïde, pas de traits du visage	pas de bras, seins coniques pointant vers le bas, goître	partie centrale de l'abdomen très large et proéminente, hanches, dos plat	vulve ouverte, perspective gynécologique	brisées sous la vulve	aucune	non
	La Face (animal)	pierre	23,2	image aplatie avec yeux stylisés, nez et bouche					trace	à travers les yeux et la bouche

Louis Alexandre Jullien était un antiquaire professionnel de Marseille qui découvrit quinze petites sculptures (treize figurines et deux têtes sculptées) au cours de fouilles qu'il dirigea entre 1883 et 1895 dans les grottes de Grimaldi, situées dans la province italienne de Ligurie. Ce site célèbre date du Paléolithique moyen et supérieur et se situe sur la côte méditerranéenne à la frontière franco-italienne (Chollot 1964; Pales 1972). Pendant dix ans, seul son collègue et mentor, Stanislas Bonfils, avait eu connaissance de ces découvertes et la raison pour laquelle elles étaient restées secrètes demeure l'objet de spéculation (Bisson et Bolduc 1994). Certains auteurs attribuent la réticence de Jullien à faire part de sa découverte au fait qu'il pensait que les statuettes étaient moins vieilles que prévu (c'est-à-dire du Néolithique) et par conséquent dévaluaient de beaucoup la valeur commerciale des outils lithiques du Paléolithique qu'il avait trouvés au cours de ses fouilles (Verneau 1900).

À partir des archives et des publications dont nous disposons, nous avons des raisons de croire que le secret de Jullien pourrait en partie s'expliquer par le fait que certaines de ses fouilles (Grotte du Prince) étaient clandestines. Ailleurs, à Barma Grande par exemple, des disputes occasionnelles avec le propriétaire du site au sujet d'artefacts trouvés pourraient facilement expliquer le silence prolongé de Jullien.

En 1896, Jullien vendit une pièce, la «Statuette en stéatite jaune», à Salomon Reinach du Musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye en France. Quelques années plus tard, six autres pièces (cinq en 1897 et une en 1903) étaient vendues au célèbre préhistorien et collectionneur d'art paléolithique Édouard Piette (1902), qui fit don par la suite de sa collection entière au MAN en 1906 (Pales 1972). La correspondance entre Jullien et Piette en 1903 sous-entendait que les sept pièces françaises ne représentaient qu'une partie des spécimens trouvés.

En 1913, des archéologues français, l'abbé Breuil notamment, tentèrent de localiser les figurines restantes. Ces recherches révélèrent l'existence de deux objets supplémentaires provenant de la Barma Grande (le «Buste» et la «Femme au cou perforé», également connue sous le nom de «Janus»). Jullien ne dévoila pas qu'il existait d'autres spécimens. Ce contact avec Jullien fut interrompu au début de la Première Guerre Mondiale (Breuil 1928). À la mort de Jullien en

1928, ses filles héritèrent des figurines ainsi que des quelques 500 outils lithiques qu'il exposait chez lui comme dans un musée et qui provenaient des fouilles de la grotte de la Barma Grande. L'une de ses filles partit s'installer à New York et, après six années de négociations irrégulières, vendit la «Femme au cou perforé» plus environ 380 outils lithiques au Musée Peabody de Harvard en 1943.

Tout ce qui restait de la collection de Grimaldi ayant appartenu à Jullien revint finalement à deux de ses petites-filles qui mirent en vente cinq sculptures miniatures et des dizaines d'outils lithiques dans un magasin d'antiquités à Montréal à la fin des années 1980. Ces objets furent tous achetés par un artiste montréalais, Pierre Bolduc, qui les apporta en octobre 1993 à l'Université McGill pour identification et analyse. Sur les conseils des deux auteurs de cet article, Monsieur Bolduc retrouva la trace des petites-filles de Jullien et trouva chez elles deux autres sculptures (dont le «Buste» que le substitut de l'abbé Breuil avait vu et décrit en 1913).

Bien qu'au moment de leur vente, l'importance de la collection Jullien n'ait pas été connue, les pièces que ce dernier vendit à Reinach et Piette furent parmi les premières sculptures féminines du Paléolithique supérieur à attirer l'attention des scientifiques et furent immédiatement au centre d'un âpre débat quant à leur authenticité (Mortillet 1898; Reinach 1898; Rivière 1898, 1904; Verneau 1900; Octobon 1952). Quand l'abbé Breuil les reconnut comme vraies (Breuil 1928), les sculptures de Grimaldi exposées au MAN (de même que des spécimens provenant de Brassempouy et Lespugue en France, de Willendorf en Autriche, ainsi que des bas-reliefs sculptés similaires du point de vue du style provenant de Laussel en France) furent l'objet d'un vif débat toujours d'actualité sur la signification de l'imagerie féminine du Paléolithique supérieur, débat relancé par la découverte occasionnelle de nouvelles pièces.

Authenticité

Dans ces circonstances, et avec de fausses sculptures italiennes du Paléolithique en circulation (White 1992b), la question de l'authenticité des sculptures nouvellement découvertes doit être prise au sérieux. Notre analyse des sept sculptures redécouvertes a été effectuée au Musée Redpath à l'Université McGill. Les techniques employées comprenaient une inspection à vue et au microscope, des clichés photographiques et photomicro-

graphiques, la production d'impressions de surface à haute résolution des spécimens en pierre pour identifier les impacts d'outils, et l'accumulation de minuscules échantillons sédimentaires adhérant à la surface des pièces. Cette recherche, combinée aux preuves documentaires montrant que les pièces provenaient bien de la collection originale de Jullien, nous a convaincus que ces figurines datent bien du Paléolithique, même si l'authentification finale ne pourra se faire qu'en confrontant ces figurines aux spécimens qui se trouvent à Saint-Germain-en-Laye.

Si l'on inclut les spécimens de Montréal, la collection de Grimaldi est la plus grande du genre en Europe de l'ouest, et les sculptures elles-mêmes, à une exception près, sont bien conservées. Bien que Jullien n'ait laissé que peu d'informations au Canada sur leur contexte archéologique, nous nous sommes procurés ses archives originales envoyées en France au début du 20^e siècle. Ces documents⁶, associés à notre propre analyse détaillée des objets eux-mêmes, nous ont permis de faire d'immenses progrès dans la reconstruction de leur chronologie/authenticité et d'identifier, avec une quasi certitude, les sites spécifiques où ils ont été trouvés.

La quantité et la variété de ces spécimens offrent une chance unique d'évaluer l'importance de la variabilité dans la catégorie des artefacts, mais pour ce faire, il est nécessaire d'avoir une bonne connaissance de leur contexte archéologique. Avant de débattre des interprétations concurrentes relatives à ces pièces, nous commencerons par donner brièvement des exemples de la collection complète de Grimaldi et nous ferons des suggestions sur leurs dates probables et leurs associations.

Contexte archéologique

On sait que Jullien a fouillé les grottes de Grimaldi en trois endroits. Le site de la Barma Grande est celui où ses fouilles, autorisées, ont été les plus importantes et où, en l'espace de quatre mois, il a creusé sur sept mètres de profondeur près de l'entrée de la grotte. Dans la grotte du Prince il effectua des fouilles clandestines de 1892 à 1895, et enfin, à une date inconnue il effectua un sondage exploratoire d'une profondeur de trois mètres dans le Jardin Abbo, un vignoble en terrasse à l'ouest de la Barma Grande et situé «entre la 2^e et 3^e grotte, et la mer» d'après ses notes écrites sur un outil lithique faisant partie de la collection du Musée Redpath.

L'analyse de sa correspondance publiée par Léon Pales (1972) suggéra que la plupart des figurines provenait d'une seule cachette découverte lors des fouilles secrètes de Jullien dans la Grotte du Prince, mais Pales ne pouvait pas prendre en compte la collection montréalaise, alors inconnue. Notre comparaison visuelle des sédiments qui adhèrent aux figurines et une nouvelle analyse des archives-clés de Jullien suggèrent que les figurines pourraient avoir été trouvées dans trois endroits différents. En outre, l'analyse des outils lithiques de la collection de Jullien, en plus des récentes datations au carbone 14 de ses fouilles à la Barma Grande (Bisson, Tisnerat et White, 1996), indique que leur production pourrait s'étendre sur une période de plus de 5 000 ans.

Description des objets

Le Tableau 1 présente les figurines selon ce que nous pensons être leur ordre chronologique et leur provenance, quoique cela puisse être modifié par des recherches à venir. On peut lire les descriptions complètes des figurines redécouvertes à Montréal dans l'article de Bisson et Bolduc (1994). De plus amples informations sur les spécimens déjà connus peuvent être obtenues dans le livre magistral publié par Delporte (1993b).

Des commentaires additionnels sont nécessaires sur quelques-unes de ces pièces. La plus mystérieuse d'entre elles est «l'Hermaphrodite» (Fig. 1, l), sur laquelle, malgré la présence de seins et de grossesse évidente, on peut remarquer un renflement à l'endroit de l'entrejambes, dessiné à l'aide d'incisions verticales, et un léger relief partant du haut de ce renflement jusqu'à la base du ventre proéminent (Fig. 3, a et b). Cela fut d'abord interprété comme représentant des testicules et un phallus en érection sur un buste de femme, d'où son nom, «l'Hermaphrodite» (Delporte 1993). Récemment, Duhard (1993) a suggéré que ces attributs représentent la naissance: le renflement serait la tête émergente du bébé et les lignes représenteraient les cheveux. Dans le même sens, nous notons que la technique de représentation des cheveux est identique à celle utilisée sur la «Figurine en ivoire à l'ocre rouge» (Fig. 4).

La détermination du sexe de la «Figurine aplatie» (Fig. 8 et 9) est également problématique parce qu'elle ne présente pas les caractères sexuels secondaires distinctifs que l'on peut voir sur la plupart des pièces de Grimaldi. La tête ressemble à celle du «Buste» et de la «Femme au cou perforé»

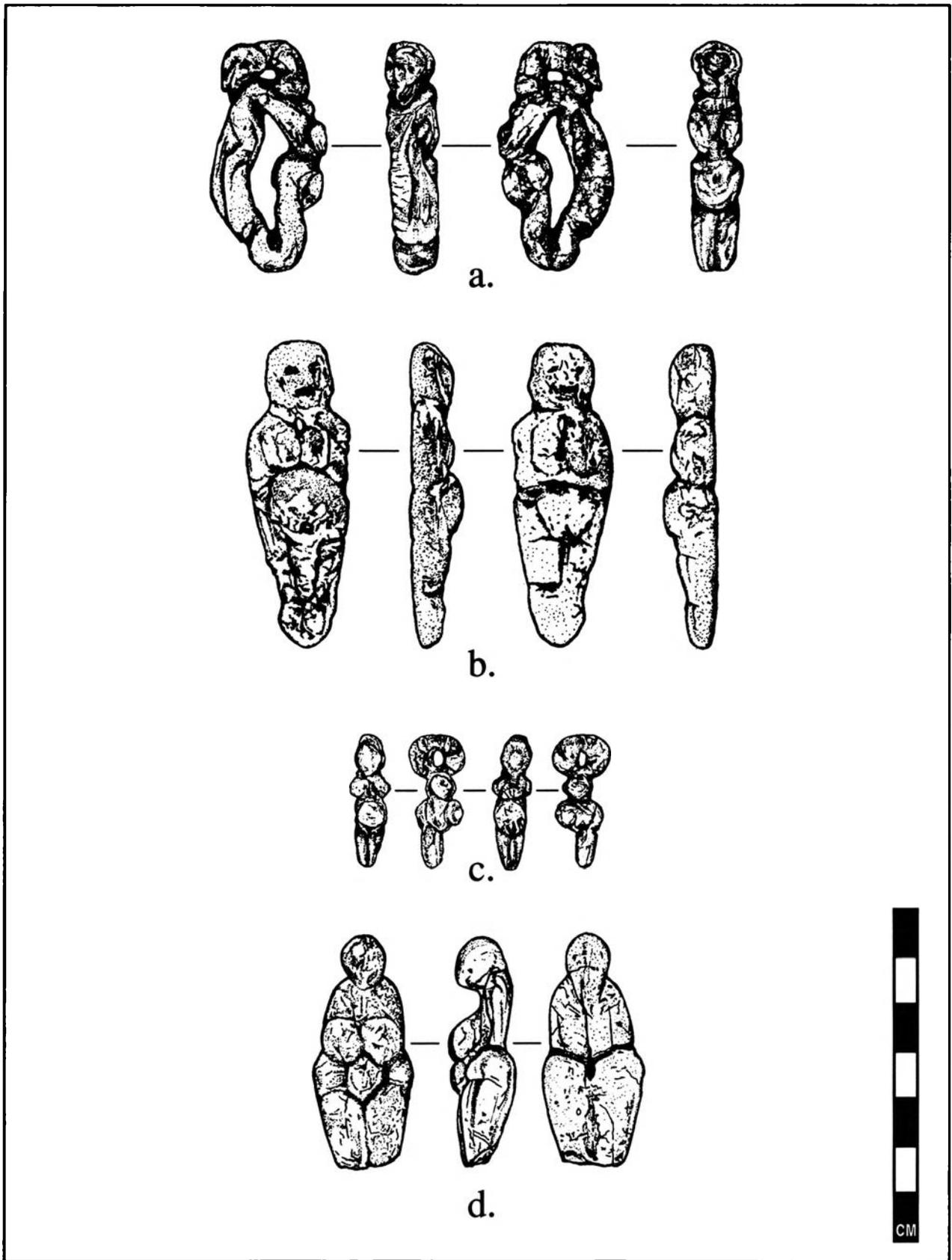


Fig. 1 : **Dessins des quatorze figurines de Grimaldi, sauf la « Face » que l'on peut voir à la Fig.12. a) la « Figurine double », b) la « Femme au cou perforé », c) la « Femme à deux têtes », d) la « Statuette en stéatite jaune ».**

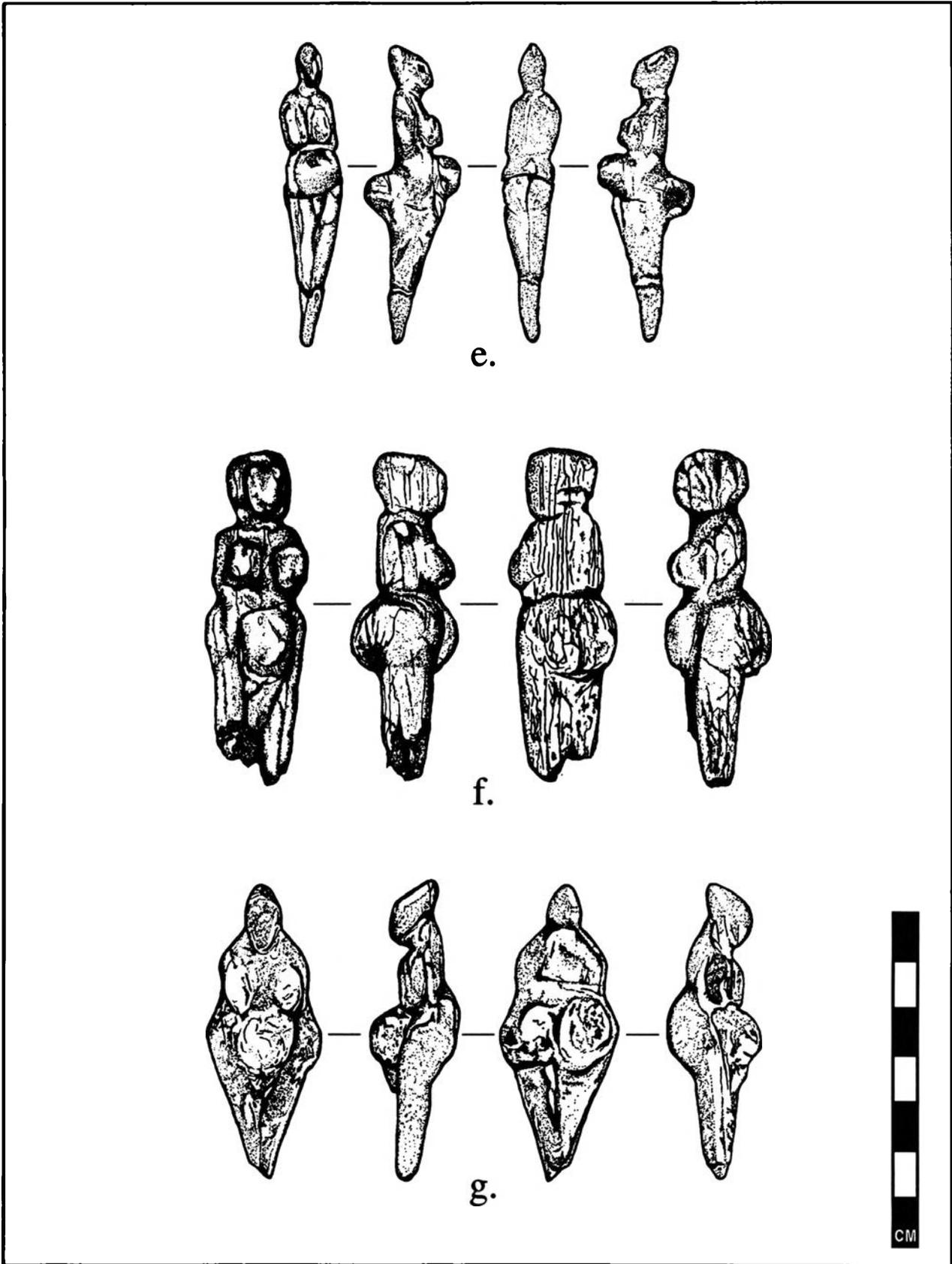


Fig. 1 : Dessins des quatorze figurines de Grimaldi, e) le « Polichinelle », f) la « Figurine en ivoire brun », g) le « Losange ».

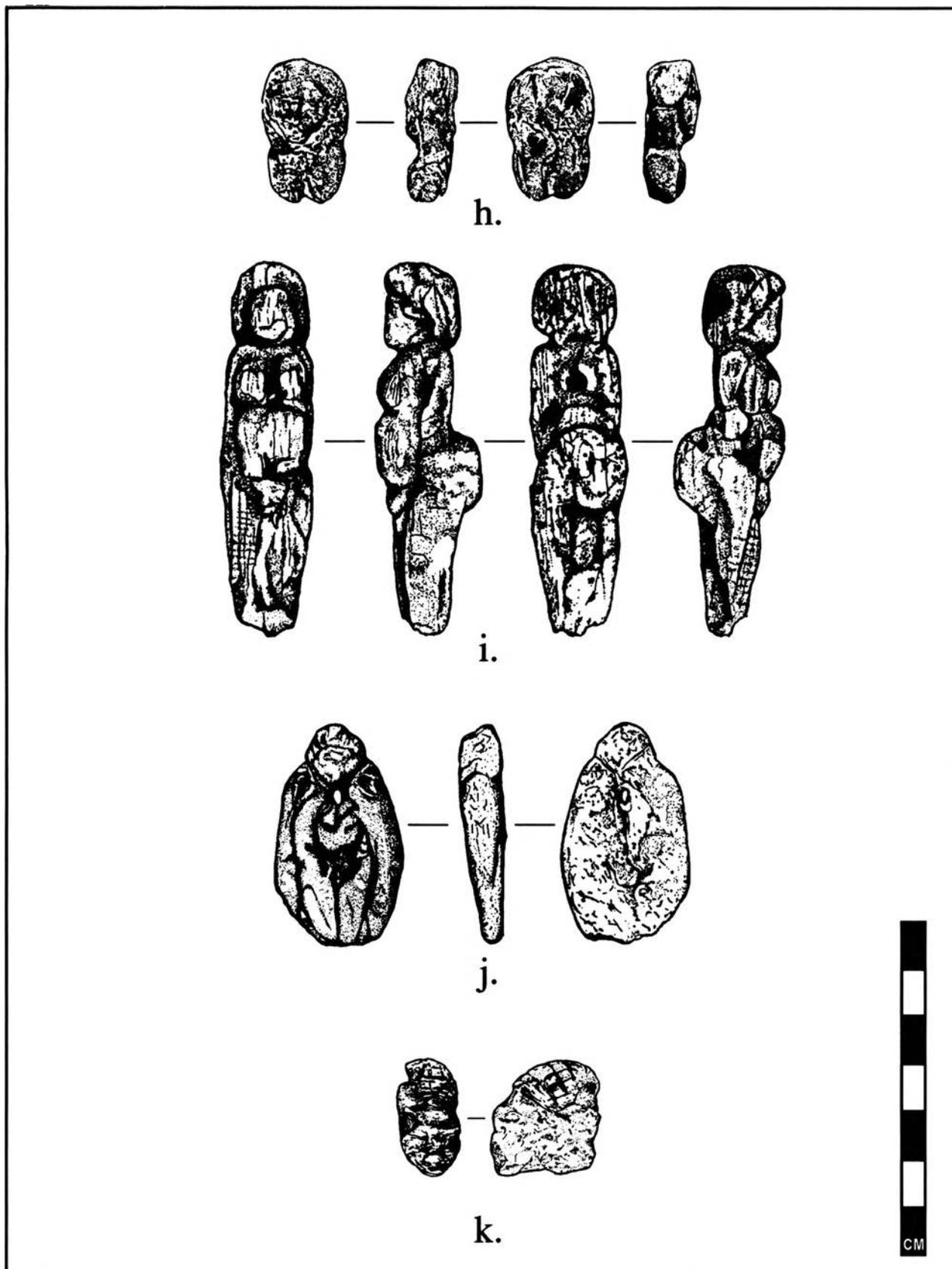


Fig. 1 : *Dessins des quatorze figurines de Grimaldi, h) le « Buste », i) la « Figurine en ivoire à l'ocre rouge », j) la « Figurine aplatie », k) la « Tête négroïde ».*



Fig. 1 : **Dessins des quatorze figurines de Grimaldi**, l) « l'Hermaphrodite », m) la « Femme au goître », n) la « Figurine non décrite ».



Fig. 2 : La « Figurine en ivoire brun » vue de face (coll. Bolduc, photo R. White).

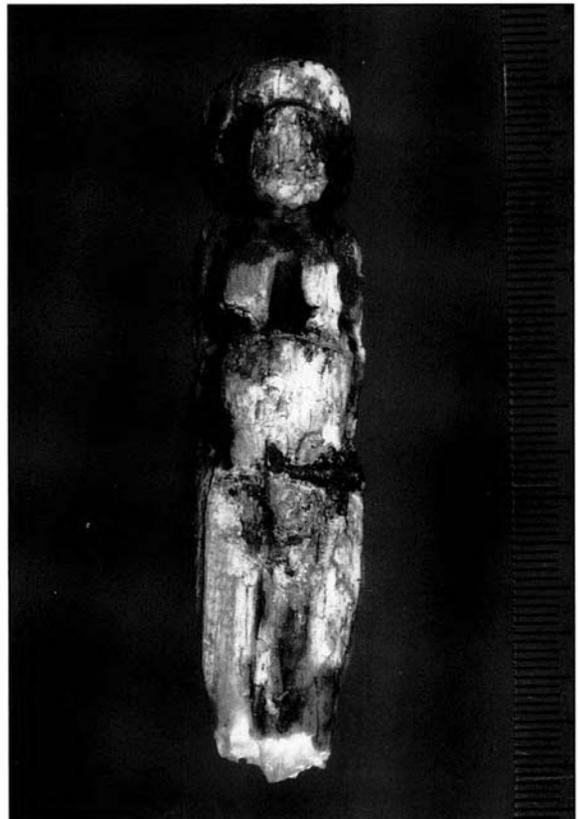


Fig. 4 : La « Figurine en ivoire à l'ocre rouge » vue de face (coll. Bolduc, photo R. White).



Fig. 3a : Partie inférieure de «L'Hermaphrodite» présentant les gravures verticales (coll. MAN, photo MAN).



Fig. 3b : Détails des cheveux sur la « Figurine en ivoire à l'ocre rouge » (coll. Bolduc, photo R. White).



Fig. 5 : Tête de la « Figurine en ivoire à l'ocre rouge » vue de profil et présentant une couche épaisse d'ocre (coll. Bolduc, photo R. White).



Fig. 6 : Détail du triangle pubien de la « Figurine en ivoire à l'ocre rouge » présentant des gravures profondes et une érosion superficielle .

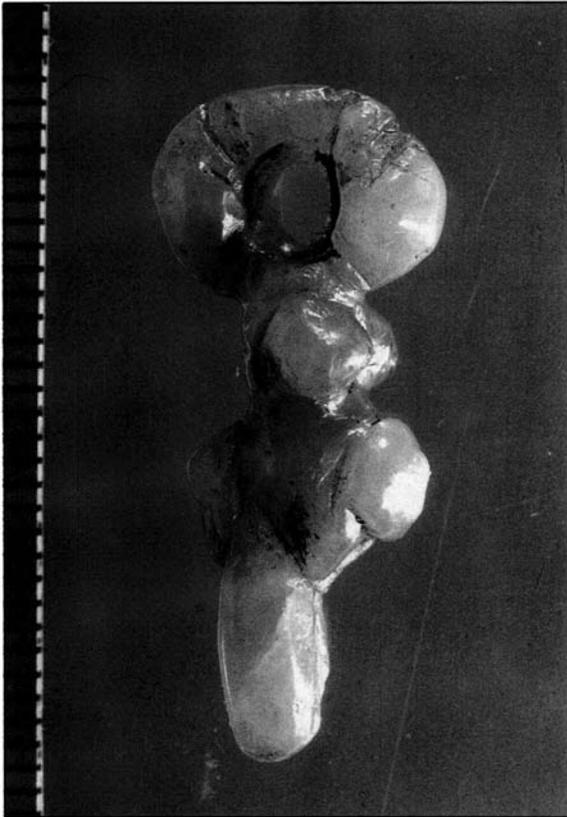


Fig.e 7 : Profil de la « Femme à deux têtes » (coll. Lavigne, photo R. White).



Fig. 8 : La « Figurine aplatie » vue de face (coll. Bolduc, photo R. White).



Fig. 9 : *Détail des seins de la « Figurine aplatie »* (coll. Bolduc, photo R. White).

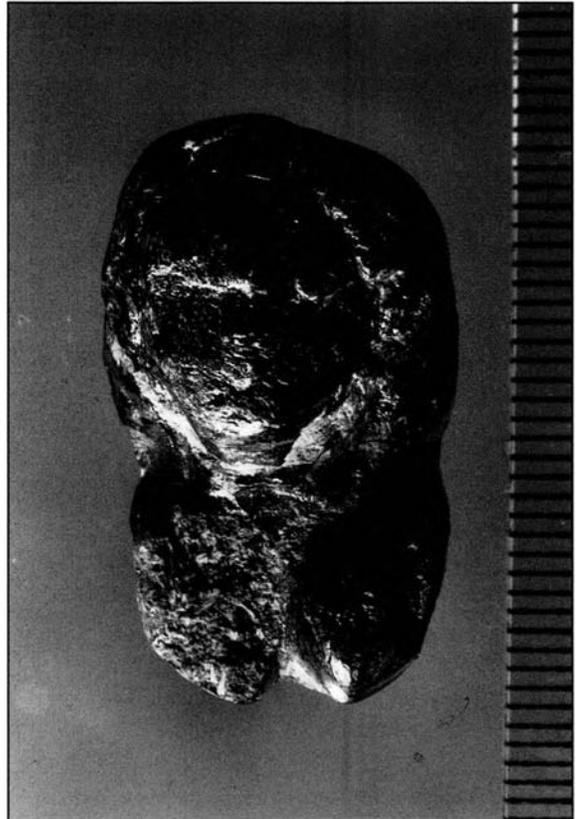


Fig. 11 : *Le « Buste » vu de face* (coll. Lavigne, photo R. White).



Fig. 10 : *La « Femme au cou perforé » vu de face (gauche) et de dos (droit). Noter l'indication claire du haut des fesses dans la vue de dos* (coll. Musée Peabody, Harvard, photo R. White).



Fig. 12 : **Détails du visage de plusieurs figurines de Grimaldi:** a) « *Figurine en ivoire brun* » (coll. Bolduc, photo R. White), b) la « *Figurine en ivoire à l'ocre rouge* » (coll. Bolduc, photo R. White), c) la « *Femme à deux têtes* » (coll. Lavigne, photos R. White), d) la « *Figurine aplatie* » (coll. Bolduc, photo R. White).

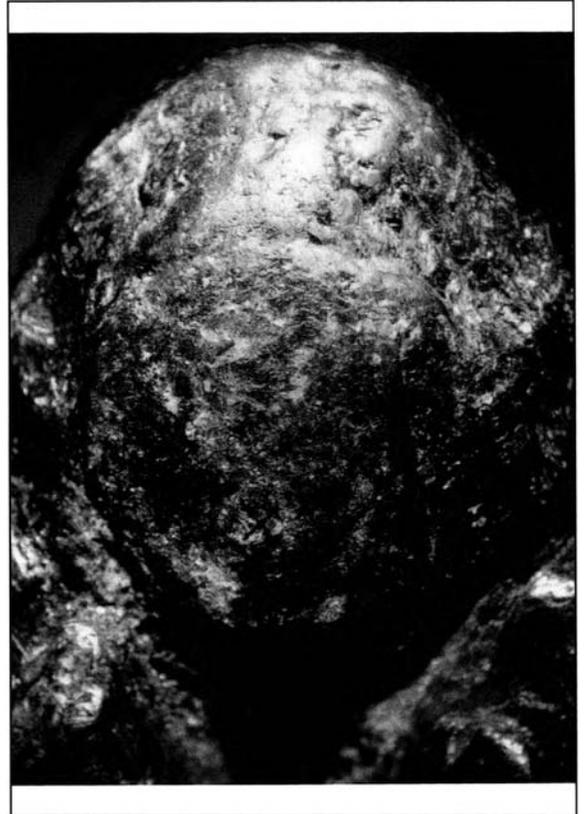
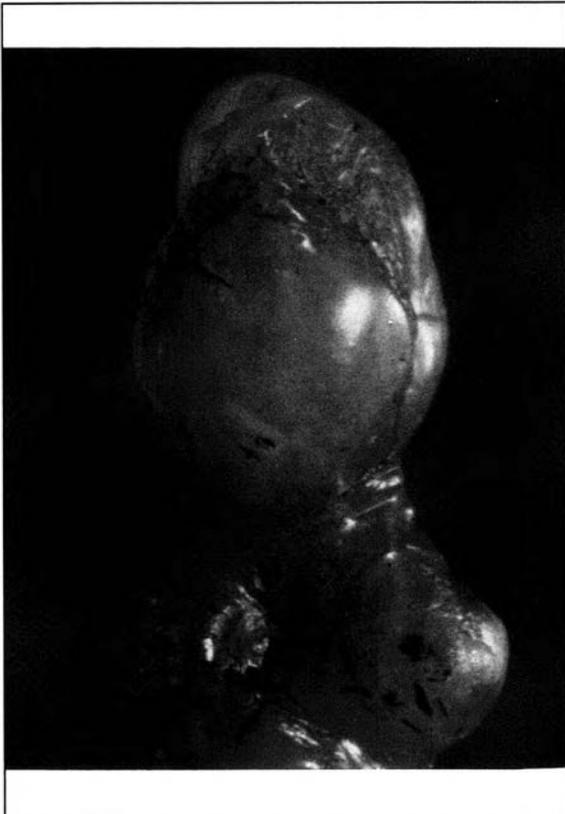




Fig. 12 : **Détails du visage de plusieurs figurines de Grimaldi:** e) la « Statuette en stéatite jaune » (coll. MAN, photo S. Brimberg/National Geographic), g, h) la « Figurine double » (coll. Bolduc, photos R. White).

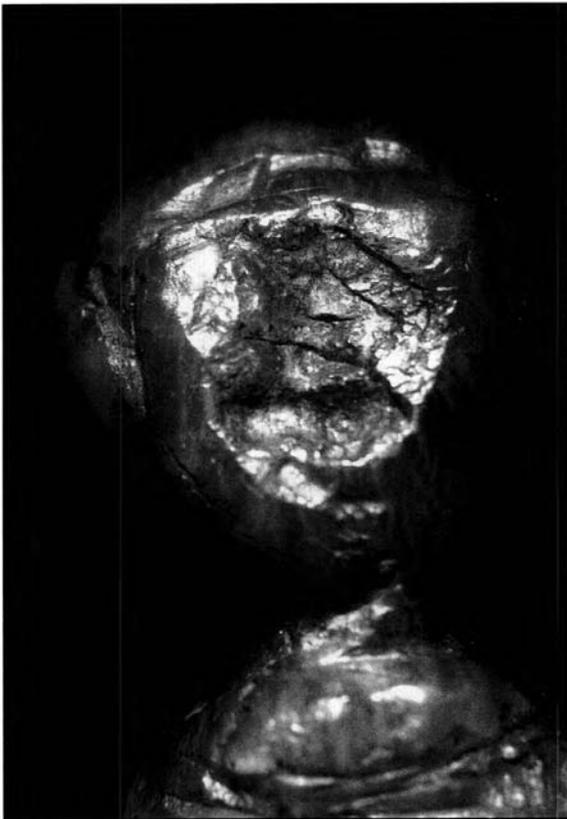


Fig. 12h. la « Figurine double » (coll. Bolduc, photos R. White,



Fig. 12g la « Figurine double » (coll. Bolduc, photos R. White,

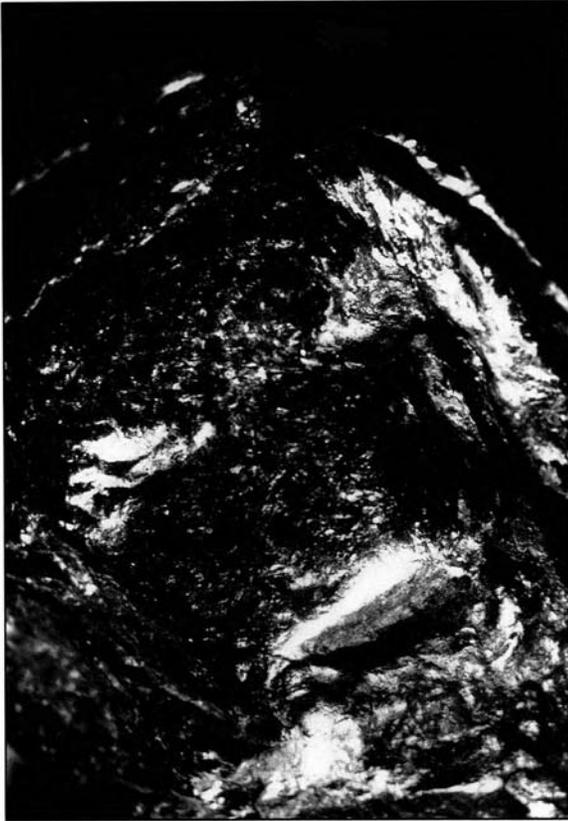


Fig. 12 : *Détails du visage de plusieurs figurines de Grimaldi: i, j) la « Femme au cou perforé »* (coll. Musée Peabody,



Fig. 14 : *Deux vues de la « Figurine double »* (coll. Bolduc, photos R. White).



Fig. 13a : *La « Face » vue de face.* (coll. Bolduc, photos R. White).

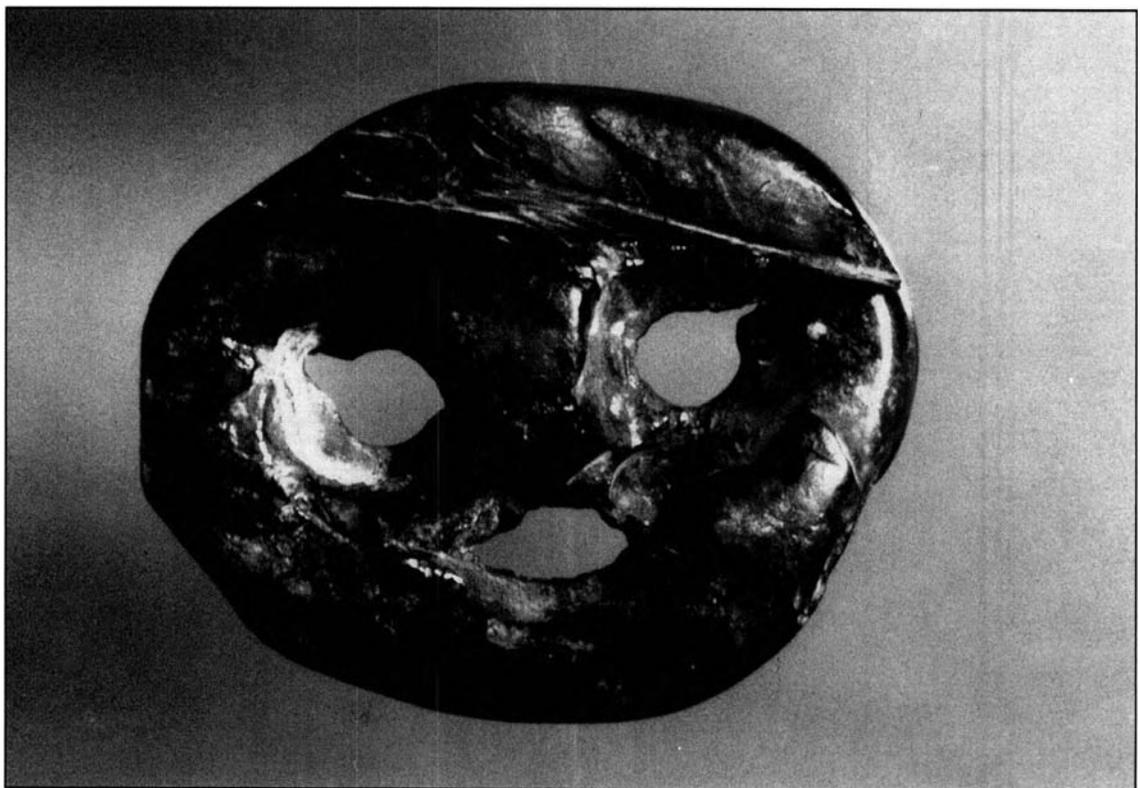


Fig. 13b : *La « Face » vue de dos* (coll. Bolduc, photos R. White).



Fig. 15 : *Abdomen de la « Femme à deux têtes » vu au microscope montrant le nombril et la surface polie, peut-être vernissée (coll. Lavigne, photo R. White).*

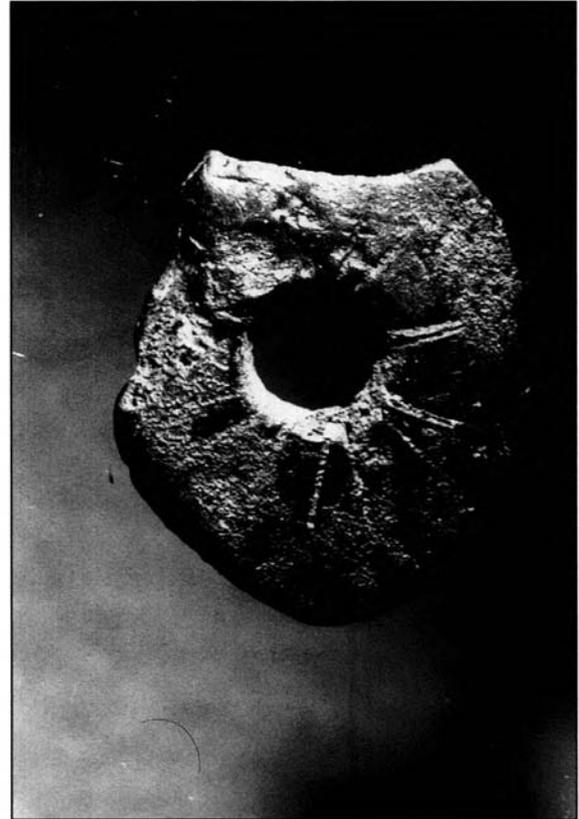


Fig. 16 : Dessins gravés sur des pendentifs en stéatite provenant de la Barma Grande (coll. Musée Peabody, Harvard, photo R. White).



Fig. 17 : Fines gravures identiques sur l'abdomen du « Polichinelle » (gauche) (coll. MAN, photo R. White) et sur la tête de la « Figurine aplatie » (droit) (coll. Bolduc, photo R. White).

(Fig. 10), toutes deux représentant des femmes, mais le haut du buste n'a pas de poitrine sculptée. Le bas ventre est celui d'une femme, mais il est moins clairement détaillé que sur les autres pièces. Le profil aplati et les seins gravés peuvent être dus à la forme de la pierre à partir de laquelle la figurine a été fabriquée.

Les traits du visage sont visibles seulement sur quatre des figurines identifiées sans équivoque comme étant féminines, et dans tous les cas, ils ont été exécutés grossièrement. Parmi ces quatre figurines, c'est le visage du «Buste» (Fig. 11) qui a les traits les plus nets mais les yeux et la bouche sont vagues. Les deux visages de la «Femme au cou perforé» (Marshack 1986) (Fig. 12 i et j) sont très simplement exécutés, et le visage de la femme sur la «Figurine double» a été brutalement effacé (Fig. 12 h). Deux sculptures représentent des têtes sans corps dont il n'est pas possible de deviner le sexe: les traits de leur visage sont très détaillés et délicatement exécutés, tout comme la tête d'animal sur la «Double figurine» (Fig. 12 g).

Chronologie

À l'exception des spécimens de la Barma Grande récemment datés au carbone 14, l'ancienneté de ces pièces est difficile à évaluer. La «Figurine en ivoire brun», provenant probablement du Jardin Abbo, pourrait être la plus ancienne. Des dépôts du Gravettien supérieur étaient présents près de la Grotte des Enfants (Palma di Cesnola 1979), et on rencontre des traces du Gravettien inférieur ou de l'Épigravettien supérieur dans l'Abri Mochi (Laplace 1977; Palma di Cesnola et Bietti 1983) qui est situé juste au-dessus du Jardin Abbo. Si ce spécimen a été trouvé *in situ*, il doit avoir entre 20 000 et 23 000 ans; cependant, la surface du Jardin Abbo était recouverte des sédiments extraits de la Barma Grande, et cette pièce a pu avoir été déplacée avec eux.

Les spécimens provenant de la Grotte du Prince sont les plus difficiles à dater parce que Jullien n'avait pas conservé d'outils lithiques de cet endroit. Le compte rendu stratigraphique publié plus tard par Villeneuve (1919) montre que quelqu'un, Jullien probablement, a enlevé presque tout un niveau supérieur et des parties d'un second niveau identifiable par un sable rougeâtre. Dans les années 1920, fouillant les déblais de fouilles antérieures ayant eu lieu à Barma Grande, Henri Ami monta une petite collection incluant un

débitage datant du Paléolithique supérieur et un fragment d'os incisé de lignes diagonales parallèles et recouvert d'un sédiment rougeâtre, ce qui indique qu'il provient probablement de la couche inférieure parmi les deux que Jullien avait creusées. Des dessins linéaires similaires ont été trouvés sur des artefacts provenant de sédiments de l'Épigravettien inférieur sur d'autres sites italiens (Mussi 1990). En nous basant sur des preuves documentaires indiquant qu'un spécimen en ivoire provenait de la Grotte du Prince et sur des comparaisons de la couleur du sédiment suggérant qu'il pouvait provenir de cette couche inférieure, nous soupçonnons que la «Figurine en ivoire à l'ocre rouge» remonterait au premier stade de l'Épigravettien inférieur; elle aurait donc 20 000 ans environ. Certaines sculptures lithiques de la Grotte du Prince dateraient de la même époque, mais il est tout à fait possible qu'elles proviennent de la couche de remblai plus récente, de date inconnue ou bien d'une cachette dans une petite cavité près de l'entrée de la grotte comme l'indiquait la correspondance entre Jullien et Piette.

Les spécimens de la Barma Grande sont plus faciles à dater à la fois parce que Jullien avait indiqué la provenance de certains d'entre eux dans sa correspondance (Pales 1972) et parce que nous avons récemment obtenus les résultats des datations au carbone 14 des os provenant des fouilles de Jullien. La «Femme au cou perforé» est enregistrée à 6 m de profondeur de la surface dans la «strate du foyer». Cette strate qui contenait des artefacts caractéristiques de l'Épigravettien inférieur, comme des pièces à cran, est datée de 17200 ± 180 BP (Gif sur Yvette A95072; Bisson, Tisnerat et White, 1996). Le «Buste» et la «Figurine aplatie» qui ont été fabriqués avec la même matière première et qui partagent les mêmes traits stylistiques datent probablement de la même époque. La «Statuette en stéatite jaune» fut trouvée entre 4,2 et 4,7 m de profondeur et pourrait être reliée aux procédés de fabrication épigravettiens moyen: elle aurait donc environ 16 000 ans. La «Femme au goitre» a été découverte entre 3 et 4,2 m de profondeur dans une strate datant probablement de l'Épigravettien supérieur. La datation provisoire au carbone 14 de cette strate indique 14110 ± 150 BP (Gif sur Yvette A95074). La «Face» (Fig. 13) pourrait dater de la même époque.

Ce résumé a démontré l'extrême variabilité de ces sculptures tout en témoignant de beaucoup de leurs attributs communs. Cette variabilité peut

être une conséquence de la longue période de temps au cours de laquelle les objets ont apparemment été fabriqués, mais la quantité des éléments iconographiques communs démontre que beaucoup de ces sculptures, sinon toutes, font partie d'une seule tradition. En outre, il est certainement possible que la durée de vie de ces spécimens s'étalait sur des centaines d'années, les objets étant protégés et accumulés par les générations successives de groupes humains culturellement reliés. De plus, étant donné le manque d'expertise stratigraphique évident dans les fouilles de Jullien, il reste possible que certaines pièces aient été jetées dans des puits creusés à des niveaux plus anciens, comme cela est le cas de plusieurs spécimens gravettiens de la plaine russe. Si tel est le cas, des mélanges stratigraphiques pourraient être trouvés dans les collections actuelles.

Matières premières

Toutes les matières premières de pierre tendre (Tableau 2) proviennent de la proche région alpestre, c'est-à-dire à moins de 100 km des grottes de Grimaldi. La dureté varie de 1 à 5 sur l'échelle de Mohs. Plusieurs autres objets provenant de Grimaldi, spécialement les perles et les pendeloques, sont façonnés dans des pierres tendres du même type. Ce sont ces mêmes matériaux qui dominent dans l'échantillon d'images féminines du Gravettien dans toute l'Europe. L'ivoire, de la défense de mammoth partiellement minéralisé, provient probablement d'affleurements géologiques (Pléistocène moyen) (Allasinaz et Bortesi 1982; Giraudi 1981, 1983) et dans un cas fut travaillé alors qu'il était déjà minéralisé. Il n'y avait pas de mammoths en Italie à la fin du pléistocène, bien qu'un plus petit nombre d'objets en ivoire, notamment des pendeloques, aient été découverts au nord de l'Italie dans des sites datant du Paléolithique supérieur. Des échanges avec des groupes situés plus au nord sont certainement une possibilité.

Certains types de matières premières sont manifestement absents, bien qu'ils soient des composantes clés d'outils organiques et lithiques tels que les pointes de lance, les poinçons, les lisseurs, les lampes, etc. En particulier, l'os et le calcaire sont absents. Ce choix strict ne semble pas être lié à leur malléabilité étant donné que bien des matériaux laissés pour compte sont plus tendres et plus malléables que ceux choisis pour la fabrication des figurines. Nous pensons plutôt que le

Matières premières	Nombre de sculptures
Bois de cervidé	1
Ivoire fossilisé ou subfossilisé	2
Serpentine fibreuse vert clair	2
Serpentine fibreuse vert foncé	5
Chlorite vert foncé	4
Talc jaune	1

Tableau 2 : Distribution des matières premières dans les sculptures de Grimaldi

choix de ces matériaux correspondait probablement aux qualités visuelles et tactiles recherchées et, peut-être, à la cosmologie entourant ces différents matériaux.

Conséquence des matières premières sur la forme des objets

La forme dans laquelle le matériau était obtenu semble avoir influencé, dans certains cas au moins, la taille et la forme du produit fini. L'observation que nous avons faite de spécimens géologiques en chlorite et serpentine semi-transparente montre que ces minéraux se trouvent souvent dans des veines fines. Cette configuration explique probablement la forme aplatie de la «Femme au cou perforé», du «Buste», de la «Figurine aplatie», de la «Face» et de la «Figurine double». Par exemple, un examen attentif de la «Figurine double» révèle que la fissure qui sépare les visages humain et animal était en partie un défaut de la pierre (Fig. 14 b) qui conditionna la silhouette de la pièce, défaut courant dans les talcs, serpentines et stéatites déformés par chaleur ou la pression. La taille minuscule caractéristique des spécimens de Grimaldi s'expliquerait en partie si les matériaux utilisés pour les autres figurines étaient également petits et fins.

Attributs morphologiques et gynécologiques des figurines de Grimaldi

Les quinze représentations sculptées de Grimaldi sont toutes anthropomorphes. Trois d'entre elles ont deux visages pour le même corps. Dans deux cas, il s'agit de têtes *humaines* placées dos à dos, tandis que dans un troisième, il s'agit d'une tête humaine juxtaposée à une tête d'animal.

Les trois figurines aux deux visages sont, croyons-nous, uniques au site de Grimaldi. Il est aussi important de noter que les visages vides/lisses sur plusieurs statuettes ont été voulus; c'est-à-dire que les lignes du visage ne sont pas simplement absentes, *les visages sans traits sont très soigneusement façonnés* (Fig. 12). Un trait remarquable de plusieurs des sculptures de Grimaldi est l'absence totale de bras façonnés et de mains ainsi que de pieds. Les types de distribution sont présentés dans le Tableau 3.

L'absence de pieds est typique des figurines anthropomorphes du Paléolithique supérieur européen en général. Cependant, le traitement de bras et de mains dans la plupart des spécimens contraste fortement avec la plupart des sculptures féminines du Gravettien. Par exemple, dans la plaine russe on trouve un grand nombre de sculptures féminines dont les bras et avant-bras se tiennent le long du corps avec les mains particulière-

ment détaillées placées de chaque côté du ventre grévide ou reposant sur le haut du ventre. La plupart des lecteurs se rappelleront la sculpture de femme en calcaire provenant de Willendorf dont les mains sont clairement dessinées sur le haut des seins; ou bien les trois bas-reliefs de femmes en calcaire provenant de Laussel, en France, dont les bras et les avant-bras étaient anatomiquement bien proportionnés, et dans un cas, une main délicatement gravée reposant sur un ventre grévide.

Dans la mesure où la représentation des bras et des mains contribue au dessin des postures, la collection de Grimaldi est tout à fait différente de la plupart des autres collections européennes. Il en résulte que la majorité des spécimens de Grimaldi sont étrangement raides et sans vie. Le traitement des bras rend difficile l'application de l'hypothèse de Gvozdover sur la représentation des postures de parturition puisque la position des avant-bras et des mains est cruciale dans ce genre d'analyse.

Spécimen	Jambes	Pieds	Bras	Mains
La Tête négroïde				
Le Polichinelle	X			
La Figurine non décrite (brisée)				
L'Hermaphrodite				
Le Losange	X			
La Femme au goître				
La Statuette en stéatite jaune	X		X	
La Femme au cou perforé	X		X	
Le Buste (brisé?)				
La Face (animal?)				
La Figurine en ivoire brun	X			
La Figurine aplatie	X		X	
La Figurine en ivoire à l'ocre rouge	X			
La Figurine double	X			
La Femme à deux têtes	X			

Tableau 3 : Distribution des membres et extrémités par spécimen à Grimaldi

L'absence de bras dégagés du corps n'est pas simplement une question de réduction plus générale des traits puisque les mêmes spécimens qui n'ont pas de bras ont des caractéristiques anatomiques remarquablement détaillées, tels que le nombril et la vulve! Nous affirmons que, comme dans le cas des visages sans traits, laborieusement sculptés, de plusieurs statuettes, les bras étaient volontairement et explicitement omis. L'absence de bras est-elle une caractéristique d'un personnage mythologique par exemple? Bien que nous ne soyons pas sûrs de la raison de cette omission, nous ne croyons pas qu'elle ait un rapport avec des contraintes de taille ordonnées par le matériau: les pièces les plus petites tout comme les plus grandes n'ont pas de bras.

L'inventaire général des attributs sexuels et procréatifs (Tableau 4) montre une évidente prédominance de femmes enceintes parmi les figures complètes.

Outils, techniques et gestes

L'analyse microscopique et expérimentale révèle les stigmates caractéristiques des techniques faisant appel à des burins, des grattoirs et des burins dans la fabrication des sculptures de Grimaldi. L'application répétée de ces techniques contribue à la remarquable régularité dans les formes du buste et de l'abdomen, de même que dans les dessins des cheveux. Les différences techniques entre Grimaldi et les sites russes quelque peu plus anciens sont on ne peut plus claires. Les sculptures de femmes russes montrent une prédominance de l'utilisation du burin et particulièrement des grattoirs permettant des contours bien plus doux que les sculptures féminines de Grimaldi dont la gravure et les angles sont plus marqués.

Cependant, le façonnage des figurines n'est qu'une partie de l'histoire. Il existe des preuves de brunissage, polissage, et fort surprenant, peut-être même de vernissage (Fig. 15). Ces techniques produisent des effets tactiles et visuels impossibles à

Spécimen	Sexe	Statut
La Tête négroïde	?	?
Le Polichinelle	F	enceinte
La Figurine non décrite (brisée?)	F	?
L'Hermaphrodite	F	enceinte
Le Losange	F	enceinte
La Femme au goître	F	enceinte
La Statuette en stéatite jaune	F	enceinte
La Femme au cou perforé	F	enceinte
Le Buste (brisé?)	F	?
La Face (animal?)	?	?
La Figurine en ivoire brun	F	enceinte
La Figurine aplatie	F	?
La Figurine en ivoire à l'ocre rouge	F	enceinte
La Figurine double	F	enceinte
La Femme à deux têtes	F	enceinte

Tableau 4 : Distribution par statut sexuel et procréatif des sculptures de Grimaldi

réaliser avec des outils lithiques seulement. L'ivoire poli et la serpentine polie et vernie possèdent des qualités tactiles très spéciales qui pourraient témoigner du vecteur sensoriel par lequel les figurines étaient perçues. En outre, le procédé de chauffage du talc peut être utilisé pour accentuer sa couleur crue.

Sujets de représentation associés

Bien qu'il y ait des problèmes concernant la provenance des objets, on trouve dans les grottes de Grimaldi peu de représentations autres que des représentations humaines. Ce sont essentiellement des objets percés en talc ou stéatite (Fig. 16) avec des traits gravés semblables à ceux trouvés sur au moins quatre des figurines féminines (Fig. 1 a et c; 17 a et b) et une tête de cheval gravé sur de l'os (Palma di Cesnola 1993).

Perspectives technologiques des cheveux et des vêtements

Comment déterminer lesquelles des technologies de représentation utilisées sont codifiées (par exemple la coiffure, les vêtements, etc.)? De quelle manière une analyse technologique attentive peut-elle rendre compte d'interprétations comme les tabliers de cordelettes ou les résilles? Cette difficulté nous pousse à insister sur la nécessité d'étudier les objets originaux ou des moulages de très haute qualité. Le danger de travailler à partir de photographies est bien illustré par la récente interprétation d'une des figurines de Gagarino qui aurait porté un tablier de cordelettes (Barber 1994). Dans ce cas, l'auteur a confondu les rides linéaires naturelle présente à la surface de l'interface lamellaire de la défense avec des gravures intentionnelles.

De la même façon, cet auteur interprète une des deux séries de gravures sur la figurine en ivoire de Lespugue comme étant un tablier de cordelettes. Nous sommes cependant troublés par l'anamorphose de cette gravure. À notre avis, les deux séries de gravures, clairement effectuées avec le même outil, représentent des cheveux. Les détails de la coiffure sont tout à fait différents impliquant peut-être deux femmes différentes ou la même femme à deux périodes de sa vie. Ainsi que nous l'avons montré plus haut à propos de plusieurs des spécimens de Grimaldi, ce type d'anamorphose, ou ambiguïté visuelle, est bien plus courante, spécialement au Gravettien et Épi-

gravettien en Europe occidentale, qu'il ne l'a été reconnu antérieurement. L'analyse des techniques de fabrication ne laisse vraiment pas d'espace interprétatif où l'on pourrait considérer les arrangements linéaires en question comme représentant une jupe en cordelettes.

Dans la collection de Grimaldi, toutes les indications de vêtements ou ornements personnels sur les femmes représentées sont ambiguës. Par trois fois (le «Buste», la «Figurine aplatie» et la «Femme au cou perforé») il est impossible de déterminer si ce sont des cheveux ou des capuches de parka qui sont représentés. Cependant, comme il est clair qu'il s'agit bien de cheveux sur d'autres figurines, telles la «Figurine en ivoire à l'ocre rouge», le «Losange», la «Figurine double» et de la «Femme à deux têtes», nous préférons penser que ce sont des cheveux qui sont représentés dans tous les cas. Dans tous les exemples, les cheveux sont dessinés par des gravures qui entourent le visage (Fig. 12).

Contexte d'utilisation: découvertes archéologiques et ethnographiques

Cinq des douze figurines féminines intactes provenant de Grimaldi sont perforées dans le but d'être suspendues et d'autres, telle la «Figurine en ivoire brun», ont des contours concaves qui suggèrent qu'elles ont été suspendues. Bien entendu, il est possible que ces objets n'aient pas été uniquement portés sur le corps. Par exemple, ils pouvaient être suspendus dans l'habitation ou attachés à des objets comme des sacs en peau et des paniers.

Comme beaucoup de sculptures féminines du Gravettien trouvées jusqu'à présent en Europe (Lespugue, Avdevo) (Delporte 1993), les spécimens de Grimaldi étaient, autant que nous le sachions, rejetées dans un coin éloigné de toute occupation humaine intense, comme si elles avaient été cachées. Toutes, sauf une, proviennent probablement de deux sites, la Grotte du Prince et de la Barma Grande. Alors que celles venant de la Barma Grande avaient été apparemment découvertes dans des zones d'activité, Jullien nota que certaines pièces avaient été trouvées le long d'un mur, et qu'au moins quelques unes de celles provenant de la Grotte du Prince avaient été trouvées dans une petite niche adjacente à la grotte principale.

Notre interprétation de la preuve, mince de l'aveu de tous, d'un contexte d'utilisation des sculptures de Grimaldi repose sur certaines hypothèses cruciales. Ces dernières font référence à l'idée que la procréation est essentielle à la survie humaine, et que l'être humain, en tant que seule espèce consciente et réfléchi, cherche à comprendre et à contrôler ce processus. De plus, toutes les sociétés humaines connues accordent une grande valeur à la procréation et aux enfants, et la majorité ont contrôlé et ritualisé la sexualité, la grossesse et l'accouchement. Comme il existe des preuves nombreuses des capacités cognitives complexes des hommes modernes (anatomiquement parlant) du Paléolithique supérieur européen (Mellars 1989; White 1992a, 1993), il est raisonnable de penser qu'ils étaient également préoccupés (à la fois au niveau intellectuel et physique) par le phénomène de la procréation, et étaient capables de contrôle et ritualisation similaires.

Les peuples qui ont fabriqué les figurines de Grimaldi étaient des chasseurs-cueilleurs qui vivaient dans un climat froid (Mussi 1990). La densité de population était probablement peu élevée et ils vivaient en petits groupes. La majorité des groupes connus de chasseurs-cueilleurs dont la densité de population est peu élevée sont des sociétés largement égalitaires. On peut penser qu'il en allait de même pour les groupes humains de Grimaldi et qu'ils ne connaissaient pas la hiérarchie sociale ni les systèmes politiques qui caractérisent les peuples agricoles et industriels ou les groupes de chasseurs-cueilleurs à forte densité de population, comme les peuples autochtones de la côte nord-ouest de l'Amérique du nord. Les analogies aux déesses néolithiques de la fécondité utilisées à partir d'une perspective patriarcale par Reinach (1903), et faites par Gimbutas (1989) à partir d'une perspective matriarcale sont donc toutes les deux inappropriées. Les concepts modernes de patriarcat et de matriarcat ne s'appliquaient probablement pas à ces sociétés moins hiérarchiques.

La grossesse est représentée probablement par la plupart des figurines de Grimaldi, et s'il fallait rejeter toute référence directe à la biologie de la femme dans ces statuettes, cela nous obligerait à supposer qu'un ensemble de caractéristiques communes et très détaillées - dont le ventre distendu et la vulve dilatée, apparaissant sur d'autres spécimens sur une période de 5 000 ans - sont toutes des abstractions de concepts différents ou des revirements symboliques. Il est possible que des revirements soient en jeu ici, mais il nous semble plus

probable que ces images représentent précisément le processus auquel elles font référence.

D'autres éléments nous permettent de soutenir cette hypothèse. La simplification ou l'élimination de parties du corps des statuettes telles que les bras, les pieds et la tête, pourrait être liée au fait que ces parties du corps n'entrent pas en jeu dans la grossesse. Pour ce qui est des spécimens de Grimaldi, comme des autres spécimens européens, on remarque que les parties du corps qui ne sont pas connectées à la reproduction ont tendance à être plus détaillées sur les sculptures d'hommes, sur les sculptures de femmes qui ne sont pas enceintes et sur les têtes sans corps (Delporte 1993).

Il se peut que certains chercheurs aient récemment nié la référence frappante à la fonction procréatrice de nombreuses sculptures de femmes parce que l'idéologie contemporaine assimile sexualité et reproduction à pouvoir et exploitation des femmes par les hommes. Aucun de ces thèmes ne sont nécessairement vrais dans le cas du Paléolithique. En ce qui concerne la sexualité, la tradition occidentale veut depuis peu que le discours sur le sexe et la reproduction soit un domaine essentiellement masculin à cause de l'idéologie masculiniste et du contrôle de l'homme sur la fonction procréatrice de la femme. C'est se tromper que de nier la possibilité d'un discours symbolique parallèle centré sur la femme en tout ce qui a trait au sexe et à la reproduction, soit dans le présent ou dans le passé.

De la même manière, les traditionalistes et les féministes ont accordé beaucoup trop d'importance aux soit-disant connotations érotiques liées à la nudité des statuettes. Cette nudité n'est pas une condition naturelle parce que ces sculptures ont été fabriquées pendant la période glaciaire alors que les fourrures et les vêtements en peau d'animaux étaient vraisemblablement nécessaires à la survie et au confort pendant la majeure partie de l'année; elles permettaient de se protéger du froid et/ou des morsures d'insectes. De même, la nudité n'est pas nécessairement érotique puisque certaines sociétés au moins ne proscrivent pas la nudité de la femme lorsque le temps et d'autres circonstances le permettent. Bien que la nudité des figurines puisse ne pas être érotique, elle n'en demeure pas moins un aspect essentiel de leur signification. La représentation matérielle transforme les concepts en images concrètes. Ainsi, la nudité n'existe pas nécessairement en raison du regard de l'autre, mais pourrait être plutôt une expression de la

nature physique du mécanisme de la grossesse et de la naissance, tous les éléments non essentiels à ce mécanisme étant éliminés.

Dissimulée dans la critique féministe se trouve l'idée que la grossesse intéresse les hommes; ce point de vue entraîne le rejet, comme une preuve du préjugé masculin, de toute explication de la nature des figurines par rapport à la grossesse ou à la naissance. Cette position revient à accepter tacitement la récente prise de contrôle sur la naissance par des experts masculins de la médecine occidentale. De fait, la grossesse et la naissance dans les sociétés traditionnelles sont surtout le domaine des femmes, duquel les hommes sont fréquemment exclus.

Le résumé des caractéristiques des treize statuettes féminines de Grimaldi doit tout d'abord mentionner leur petite taille. Cinq sont perforées comme si elles avaient été suspendues, et les huit autres auraient très bien pu être suspendues à une corde et portées autour du cou. Aucune ne pouvait se voir de loin, et trois seulement sont suffisamment grandes et conçues de telle façon qu'elles puissent être montées sur une hampe. Il est donc tout à fait probable que pour la majorité, les pièces de cette collection appartenaient à des particuliers pour leur usage propre plutôt que par ostentation et étaient utilisées comme pendentifs ou comme amulettes.

Dix des onze pièces suffisamment complètes représentent clairement des femmes; des neuf d'entre elles qui sont représentées enceintes, huit montrent une vulve dilatée ou bien la tête d'un enfant naissant. À notre avis, la conclusion qui s'impose est que la dernière étape de la grossesse et la naissance se trouvent être le référent primaire de ces statuettes.

ANALOGIES ETHNOGRAPHIQUES

Lorsque l'on tente d'interpréter le Paléolithique, le choix d'analogues ethnographiques appropriés est toujours problématique (Wylie 1985). Aucune étude ethnographique n'a rapporté l'existence d'une population qui puisse se rapprocher des peuples gravettiens et épigravettiens d'Italie. La référence habituelle aux chasseurs/cueilleurs des forêts arctiques et boréales comme analogues des européens du Paléolithique supérieur a le mérite de comparer des sociétés partageant un large éventail de caractéristiques environnementales, démographiques, technolo-

giques et de survie; mais, comme nous l'avons souligné plus haut, il y a de grandes différences entre les actuels chasseurs/cueilleurs des pays froids et ceux du passé. Nous sommes d'avis que les données paléoenvironnementales pour l'Europe méditerranéenne pendant et peu après le dernier maximum glaciaire (18 000 BP), c'est-à-dire l'époque pendant laquelle la majorité des figurines de Grimaldi a été probablement réalisée, attestent d'un climat généralement froid en Italie (Dawson 1992). Bien que les rapports publiés sur la faune de cette période lors des premières fouilles à la Barma Grande (Verneau 1900) et sur d'autres sites probablement contemporains à Grimaldi (Mussi 1993) indiquent que les grottes pourraient avoir été situées, à plusieurs reprises, dans un refuge (Anderson 1989), il reste que le sud de l'Europe souffrait surtout d'un climat froid qui justifie notre recours aux adaptations circumpolaires comme modèle des contraintes possibles que subissaient les hommes épigravettiens à Grimaldi.

Se basant sur des restes funéraires, Mussi (1986) soutient que les hommes qui ont vécu pendant la dernière période de froid maximum à Grimaldi étaient fondamentalement des chasseurs/cueilleurs quasi-égalitaires chez qui le prestige social est progressivement devenu plus important, et était obtenu par la réussite et non par l'hérédité. Elle note qu'une inégalité sociale plus durable peut se développer chez les chasseurs/cueilleurs qui pratiquaient le stockage de la nourriture, mais elle indique qu'il n'y a pas de traces de matériel de stockage ni d'infrastructures suggérant la formation de hiérarchies sociales permanentes en Italie du nord. Bien que les climats froids actuels peuvent donner une idée de quelques-unes des contraintes que subissaient les gens de Grimaldi, et bien que les données archéologiques locales font état de sociétés de petite taille, il y a des différences majeures entre les actuels chasseurs/cueilleurs des pays froids et ceux du passé qui peuvent être d'une grande portée pour notre analyse.

Les chasseurs/cueilleurs actuels contrastent avec ceux du passé en ce qu'ils montrent une plus grande fréquence de regroupements de population. Nombre de peuples côtiers de nos jours ont des stratégies d'adaptation au milieu marin, incluant notamment l'exploitation des poissons anadromes ou des mammifères marins à l'aide de bateaux, qui permettent et nécessitent des regroupements de population. Il en est de même pour les adaptations au milieu terrestre comme

l'élevage des rennes (Greyburn et Strong 1973). Dans certaines de ces sociétés, la compétition entre bandes ou «villages» contraint les groupes à s'agrandir (Jordan 1994). Bien que des regroupements saisonniers de population se soient faits tout au long du Paléolithique supérieur et ont peut-être même donné lieu à l'établissement de populations relativement importantes dans des régions privilégiées du sud-ouest de la France et sur la plaine russe (White 1986), il est probable que ces adaptations plus anciennes n'aient pas permis des concentrations de populations aussi grandes et, dans le cas des populations exploitant les poissons anadromes, aussi durables. Comme il a été rapporté dans une étude sur l'occupation du sol dans cette région riche en découvertes archéologiques qu'est le Périgord, la superficie utilisable est relativement petite dans 90% des sites datant du Paléolithique supérieur (White 1985). Nous pensons donc que si la fertilité (en fait la fécondité) est plus importante dans les sociétés agricoles que dans les groupes de chasseurs/cueilleurs actuels, il est probable qu'elle soit aussi plus importante pour ces groupes modernes qu'elle ne l'a été au Paléolithique supérieur.

Alors que toutes les sociétés humaines attachent beaucoup d'importance aux enfants, les attitudes des sociétés circumpolaires envers les enfants sont ambivalentes à cause de l'environnement difficile et très imprévisible dans lequel elles vivent. Les couples voulaient avoir des enfants en partie parce que leur propre survie en dépendait, mais en même temps le fragile équilibre entre les ressources disponibles et la population a conduit à des actes d'infanticide, de géronticide, de suicide et de cannibalisme, et cela plus couramment dans les régions où les gens risquaient plus facilement de mourir de faim (Balicki 1970; Czaplicka 1914; Rasmussen 1931). Ces informations prouvent clairement que, quand les temps sont durs, les individus les plus forts et les plus productifs survivent aux dépens des infirmes et des enfants trop jeunes pour subvenir à leurs besoins. Cela implique que les adultes actifs avaient plus de valeur que les enfants.

Les systèmes religieux circumpolaires étaient universellement chamanistes et caractérisés par une croyance aux esprits (Greyburn et Strong 1973). Le chamanisme a une dimension utilitaire et les chamans s'occupaient principalement de guérir les maladies, de purifier ceux qui transgressaient les tabous et de changer le destin (Lewis 1971). Dans certains cas, les chamans préparaient des

fétiches ou des amulettes afin qu'ils les aident à manipuler le monde spirituel (Czaplicka 1914). La caractéristique primaire du chaman était sa capacité à entrer en transe, et cela n'était pas limité à un sexe en particulier. Les ethnographes s'accordent à penser que les femmes comme les hommes pouvaient devenir chamans et que la proportion entre les deux sexes était approximativement égale chez les peuples circumpolaires (Greyburn et Strong 1973; Rasmussen 1931). Dans plusieurs groupes, le rôle de «chaman de la maison» était presque toujours tenu par une femme qui s'occupait des problèmes liés à la vie domestique. De par leurs pouvoirs magiques, ces «chamans de la maison» aidaient les couples stériles à concevoir des enfants et prêtaient main-forte quelquefois lors des accouchements difficiles (Czaplicka 1914).

Les amulettes et les fétiches étaient très couramment utilisés parmi les peuples circumpolaires (Greyburn et Strong 1973). Les amulettes possédaient des pouvoirs magiques qui permettaient de contrôler les esprits, et donc le monde physique. Chaque amulette était utilisée dans un but très particulier et bien défini : elles servaient en grande partie à s'assurer d'une chasse fructueuse, mais aussi à protéger des maladies et à favoriser les naissances (Balicki 1970).

Dans la majorité des cas chacun fabriquait ses propres amulettes; d'autres étaient données par un chaman ou bien reçues en héritage. Les amulettes avaient quelquefois une signification mystérieuse (par exemple : une lanière nouée) mais beaucoup étaient fabriquées dans des matières naturelles en relation directe avec l'effet recherché. Par exemple, si un homme voulait devenir un bon rameur, il fabriquait son amulette à partir d'une patte d'oiseau aquatique (Rasmussen 1931). Des figurines gravées, pour la plupart représentant des animaux, mais également des êtres humains, servaient d'amulettes (Ray 1977). De temps en temps, on exigeait des chamans qu'ils donnent des pouvoirs aux amulettes; ce pouvoir était censé augmenter avec le temps de sorte que les amulettes reçues en héritage étaient particulièrement efficaces. Les amulettes étaient très courantes dans le grand nord. Elles étaient attachées à la ceinture ou cousues sur les vêtements (Czaplicka 1914).

Les figurines humaines, découvertes dans l'arctique et que l'on suppose être des amulettes, ont été traditionnellement interprétées comme étant des moyens de guérir la stérilité ou de favoriser la naissance d'un fils (Blodgett 1979; Ray

1977). Les données ethnographiques, liées aux observations selon lesquelles certaines figurines de forme humaine étaient traitées comme des bébés et nourries rituellement par les parents, confirment ce fait (Czaplicka 1914; Rasmussen 1931). Cependant, ces données ne sont pas aussi détaillées que nous le voudrions, et dans de nombreux cas, les premiers ethnographes avaient négligé de noter la forme et la signification précises des figurines et des amulettes.

Une étude des collections de musée qui ont été publiées (Blodgett 1979; Kaalund 1979; Meldgaard 1959; Ray 1977) montre que ces «poupées» de fécondité étaient de tailles variées, et bien que nues, avaient les traits du visage dessinés, les bras et les pieds détaillés, et n'avaient pas des attributs sexuels de taille exagérée, comme c'est le cas pour certaines figurines du Paléolithique supérieur. Le plus important est que les artefacts identifiés comme des poupées de fécondité avaient une forme féminine et masculine en nombre à peu près égal, quelques spécimens étant asexués.

En ce qui a trait à la procréation, la dimension la plus risquée est la naissance elle-même. Les peuples circumpolaires avaient des attitudes extrêmement variées quant au risque que représente la naissance; certains pensaient que ce processus était facile et peu dangereux, alors que d'autres le voyaient comme difficile et très dangereux pour la mère. Dans certains cas, les données ethnographiques rapportent que la mère s'occupe seule de donner naissance à son bébé, mais dans la plupart des cas, une femme plus âgée est là pour l'assister en cas de difficulté. L'existence de sages-femmes est rapportée seulement dans quelques sociétés circumpolaires. La participation des hommes à l'accouchement est extrêmement rare (Czaplicka 1914).

On peut faire appel à des chamans pour aider, à l'aide de rituels, lors d'accouchements difficiles, et ce sont souvent des «chamans de la maison» femmes (Rasmussen 1931; Czaplicka 1914). Seul un très petit nombre d'amulettes et de fétiches présents dans les collections des musées sont identifiés comme servant à faciliter la naissance, et parmi ceux-ci, les spécimens anthropomorphes sont toutes des femmes aux ventres arrondis et aux organes génitaux grossis, comme c'est le cas des figurines de Grimaldi (Czaplicka 1914; Issenman, McGhee et Rankin 1986).

Cette revue de la littérature montre que les sculptures féminines de Grimaldi, qui sont petites et conçues pour être suspendues, correspondent à l'usage ethnographique de ce type d'amulettes et fétiches. Cependant, la majorité des figurines humaines fabriquées par les peuples circumpolaires actuels sont tout à fait différentes des figurines de Grimaldi en termes de ratio homme/femme, de fréquence - bien plus élevée - des détails du visage et des extrémités, et enfin de l'incidence - bien moins élevée - de l'exagération des organes génitaux et du ventre. Puisque les données ethnographiques sur les peuples circumpolaires indiquent clairement que les sculptures humaines récentes étaient utilisées pour favoriser la fécondité, souvent orientée vers la naissance de garçons, ces contrastes renforcent nos doutes sur une explication magique de la fécondité. Néanmoins, étant donné la tendance des amulettes figuratives à représenter sans équivoque le but délibéré de l'utilisateur (beaucoup d'amulettes de chasse étaient des sculptures naturalistes des animaux de proie convoités (Ray 1977)), il est très probable que les caractéristiques des figurines féminines de Grimaldi fassent référence à la procréation. Plus précisément, nous pensons qu'elles faisaient référence à la naissance elle-même.

L'utilisation des sculptures féminines de Grimaldi, et celles d'au moins quelques autres sites gravettiens-épigravettiens, dans le contexte de la naissance s'accorde avec le contexte archéologique dans lequel elles sont souvent trouvées, en groupe, comme si elles avaient été cachées pour une utilisation future; nous tenons compte du fait que la naissance est un phénomène peu courant dans les petits groupes humains. De plus, l'idée que les sculptures elles-mêmes étaient perçues comme ayant des pouvoirs, est confirmée par les découvertes récentes faites sur le site d'Avdevo dans la plaine russe. Là, en plus de l'enfouissement de statuettes entières dans une fosse, quelquefois plus d'une par fosse, Grigoriev (1995) a trouvé des fragments de la même figurine brisée enterrée à une distance de plusieurs mètres dans des trous creusés avec soin. Si les sculptures étaient perçues comme intrinsèquement puissantes, il est facile d'imaginer qu'il était important de se débarrasser avec soin des morceaux cassés, et cela, par l'intermédiaire d'un rituel.

La naissance est un événement à la fois plein d'émotion et potentiellement dangereux. Son occurrence est prévisible dans le temps (étant donnée la durée moyenne de la gestation) mais le

début du travail, le sexe de l'enfant, la survie de la mère et/ou de l'enfant sont des phénomènes imprévisibles. En termes Malinowskien classiques, en l'absence de connaissance scientifique, l'anxiété créée par l'imprévisibilité d'un événement important est souvent soulagée par le recours à la magie.

Selon notre hypothèse, la meilleure façon d'interpréter les pendeloques de Grimaldi est de les considérer comme des amulettes ayant appartenu à des particuliers et dont la fonction était d'assurer le bon développement de la grossesse. Les amulettes utilisaient le principe de la similarité pour influencer l'issue de certains événements. Elles étaient souvent fabriquées par leur propriétaire, bien qu'elles aient pu aussi provenir de chamans. Puisque les données ethnographiques montrent que dans de nombreuses sociétés on pensait que le pouvoir des amulettes croissait avec le temps, les sculptures étaient probablement transmises de mère en fille au cours des générations. Cette hypothèse n'est pas une reprise du scénario de la magie de la fertilité puisqu'elle n'établit pas de lien entre l'inquiétude causée par la grossesse et la procréation fréquente. Les chasseurs/cueilleurs des climats froids peuvent espacer les grossesses et pratiquer l'infanticide si nécessaire, mais ils accordent beaucoup de valeur aux adultes, particulièrement parce que la perte d'un adulte valide peut avoir des conséquences catastrophiques sur un petit groupe vivant dans un environnement difficile. Pour les cultures qui devaient s'adapter au climat hostile à l'apogée de la dernière période glaciaire, il aurait été logique de faire face à ces risques en prenant des moyens magico-religieux qui auraient assuré la sécurité pendant cette période difficile de la vie d'une femme.

Ce scénario satisfait aussi, en grande partie, la critique féministe. Les figurines n'y représentent pas une idée générale de féminité: on reconnaît au lieu de cela qu'elles aient pu être fabriquées par des femmes et pour des femmes sans autre signification symbolique que leur genre propre. La production individuelle explique probablement la grande variabilité des figurines. De plus, notre interprétation n'implique pas la subordination des femmes ni leur cantonnement dans un rôle de femmes-objets comme c'est le cas dans les scénarios des déesses de la fécondité, de la paléopornographie, et des échanges d'appariement sexuels.

Au contraire, nous reconnaissons l'importance des femmes en elles-mêmes, et non pas

seulement à titre de génitrices puisque nous soupçonnons que la raison profonde de ces amulettes était la survie de la mère plutôt que celle du bébé. Dans cette perspective, les femmes sont conçues comme ayant eu un contrôle actif sur une bonne partie de leur vie grâce à l'utilisation de moyens magiques qui auraient été entièrement rationnels dans leur contexte culturel. D'autres réponses à cette angoisse étaient certainement possibles mais cette hypothèse explique le plus probablement les caractéristiques communes de ces figurines.

Nous concluons en faisant remarquer que la symbolique de la grossesse des figurines de Grimaldi ne doit pas être considérée comme la seule signification symbolique, bien qu'il semblerait que cela soit leur signification première. On peut y voir des invocations aux esprits claniques ou aux esprits protecteurs, particulièrement par les parties du corps qui ne sont pas impliquées directement dans la procréation, comme la tête, les cheveux, les têtes à deux visages, les animaux associés, etc. Dans chaque cas, on peut envisager ces référents comme des formes d'expression individuelles de la part des fabricants, en rapport avec la source spirituelle dont l'amulette tire ses pouvoirs. Nous voulons également souligner que notre interprétation est spécifique aux spécimens de Grimaldi et n'est peut-être pas généralement applicable aux autres sculptures féminines du Paléolithique supérieur. En vérité, il est fort probable que toute tentative d'explication universelle de la signification de l'imagerie paléolithique risque fort d'échouer.

Nous croyons que notre approche basée sur l'observation et l'analyse minutieuses, et formulée selon les termes d'une version modifiée de la *chaîne opératoire* de Leroi-Gouhan, est une base solide qui permet d'avoir accès à des domaines de pensée et d'action situés dans un passé lointain. Plus particulièrement, une perspective technologique quand elle est combinée à des informations concernant des situations ethnographiques comparables et appropriées, nous permet d'envisager une nouvelle structure interprétative. Cette structure a, croyons-nous, le mérite de situer les sculptures féminines gravettiennes-épigravettiennes non pas dans un vaste système culturel d'iconographie érotique ou de reproduction, mais plutôt dans un système de pratiques personnelles et individuelles, mais définies culturellement, qui permettent d'affronter les angoisses courantes de la vie.

Notes

1. Les auteurs expriment leur reconnaissance à M. Pierre Bolduc pour leur avoir permis d'étudier les cinq sculptures de Jullien qu'il avait en sa possession et pour son aide dans cette analyse. Nous tenons à remercier sincèrement la famille Jullien, et particulièrement Madame Laurence Jullien Lavigne, pour nous avoir autorisés à étudier ses deux pièces et pour nous avoir donnés de précieux renseignements sur la vie de Louis Jullien. Nous remercions également Madame Léon Pales, Michel Pales, Marie-François Cohen-Pales, Denis Vialou, et particulièrement Annette Pales-Gobilliard pour leur aide généreuse. Nous remercions aussi Barbara Lawson et le Prof. Henry Reiswig du Musée Redpath, l'Université McGill, Dani et Ofer Bar-Yosef de l'Université Harvard, les directeurs et le personnel du Musée Peabody à l'Université de Harvard pour nous avoir autorisés à étudier les pièces de Jullien qu'ils ont en leur possession. Bruce Trigger et les critiques anonymes de *Culture* ont fait des commentaires utiles sur les versions préliminaires de cet article. Ce travail est subventionné par la Faculté des Études Supérieures et de la Recherche de l'Université McGill, par l'Institute of Ice Age Studies, par l'Université de New York et par American Council of Learned Societies. Toute erreur ou omission est l'unique responsabilité des auteurs.
2. Cela pourrait s'appeler le phénomène Joséphine Baker.
3. Par exemple, Dobres a considéré l'image sculptée sur la façade de l'Institut de Paléontologie Humain (datant de 1926) à Paris décrite comme représentant un homme San sculptant la «femme à la corne» de Laussel simplement comme un usage inapproprié et extrême de l'analogie ethnographique. Cette image révèle bel et bien que, quelles que soient leurs croyances personnelles, les archéologues français des années 1920 spécialistes du paléolithique ont présenté au public l'illusion que les sculpteurs de «Vénus» étaient en fait des Africains.
4. En réalité, nous ne pensons pas qu'il s'agit d'une femme avec des seins ou d'un homme avec des testicules.
5. *"They necessarily have a history of meaning, use and development as a culturally sited practice of representation"*.
6. Ces documents seront reproduits dans leur intégralité dans notre monographie sur les sculptures de Grimaldi.

Références

- ABSOLON, K.
1949 *The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-called Vénus Statuettes Discovered in Moravia, Artibus Asae*, 12: 201-220.
- ALLISANAZ, A. and O. BORTESI
1982 *Patrimonio paleontologico piemontese, Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 1: 135-136.
- ANDERSON, E.
1989 *Who's Who in the Pleistocene: A Mammalian Bestiary, Quaternary Extinctions a Prehistoric Revolution*, P. S. Martin et R.G. Klein (dirs), Tucson: University of Arizona Press: 40-89.
- BALICKI, A.
1970 *The Netsilik Eskimo*, New-York: Natural History Press.
- BARBER, E.W.
1994 *Women's Work: The First 20,000 Years*. New-York: Norton.
- BINFORD, L.
1972 *An Archeological Perspective*, New-York: Seminar Press.
- BINFORD, S. R.
1979 *Myths and matriarchies, Human Behaviour*, mai: 63-66.
- BISSON, M. et P. BOLDUC
1994 *Previously Undescribed Figurines from the Grimaldi Caves, Current Anthropology*, 35(4): 458-468.
- BISSON, M., N. TISNERAT, et R. WHITE
1996 *Radiocarbon dates from the Upper Paleolithic of the Barma Grande, Liguria, Italy, Current Anthropology*, 37(1): 156-162.
- BLODGETT, J.
1979 *The Coming and Going of the Shaman: Eskimo Shamanism and Art*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.
- BOULE, M.
1923 *Fossil Men: Elements of Human Paleontology*, Edinburgh: Oliver et Boyd.
- BREUIL, H.
1928 *Renseignements inédits sur les circonstances des trouvailles des statuettes aurignaciennes des Baoussé-Roussé, Archivio per l'Anthropologia e la Etnologia* 58: 281-286.
1952 *Four Hundred Centuries of Cave Art*, Paris: Sapho.

- BRUNUNHULT, G. (dir.)
1993 *The First Humans*, San Francisco: Harper Collins.
- CHOLLOT, M.
1964 *Musée des Antiquités Nationales, Collection Piette, Art Mobilier Préhistorique*, Paris: Éditions de Musées Nationaux.
- COLLINS, D. et J. ONIANS
1978 The Origins of Art, *Art History*, 1(1): 1-25.
- CONKEY, M.
1978 Style and information in cultural evolution: toward a predictive model for the Paleolithic, *Social Archaeology*, C.L. Redman et al. (dirs), New-York: Academic Press: 61-85.
- CONKEY, M. et J. GERO (dirs)
1991 *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*, Oxford: Blackwell.
- CONKEY, M. et J. SPECTOR
1984 Archaeology and the Study of Gender, *Advances in Archaeological Method and Theory*, 7: 1-38, New-York: Academic Press.
- CONKEY M. et S. WILLIAMS
1992 Original narratives: The political economy of gender in archaeology, *Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the PostModern Era*, M. DiLeonardo (dir.) Berkeley: University of California Press.
- CZAPLICKA, M.A.
1914 *Aboriginal Siberia*, Oxford: Clarendon Press.
- DAVIS, W.
1987 Comment on Art for Art's Sake in the Paleolithic, *Current Anthropology*, 28(1): 75-77.
- DAWSON, A.G.
1992 *Ice Age Earth: Late Quaternary Geology and Climate*, Londres: Routledge.
- DELPORTE, H.
1993a Gravettian Female Figurines: A Regional Survey, *Before Lascaux The Complex Record of the Early Upper Paleolithic*, H. Knecht, A. Pike-Tay, et R. White (dirs), Boca Raton: CRC Press: 243-257.
1993b *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*, Paris: Picard.
- DOBRES, M.-A.
1992a Re-considering Vénus figurines: A feminist-inspired re-analysis, *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, Calgary: Proceedings of the 1990 Chacmool Conference: 245-262.
- 1992b Re-Presentations of Paleolithic Visual Imagery: Simulacra and their Alternatives, *Kroeber Anthropological Society Papers*, 73-74: 1-23.
- DURHARD, J.-P.
1993 *Réalisme de l'Image Féminine Paléolithique*, Paris: CNRS, Cahiers du Quatenaire, No. 19.
- GAMBLE, C. S.
1982 Interaction and alliance in paleolithic society, *Man*, 17: 92-107.
- GIMBUTAS, M.
1989 *The Language of the Goddess*, Londres: Thames and Hudson.
- GIRAUDI, C.
1981 Presenza di depositi medio-pleistocenici intensamente deformati in Val Cerrina (Monferrato settentrionale), *Geogr. Fis. Dinam. Quat.*, 4(2): 69-74.
1983 Provincia di Alessandria: 1, Pontestura, *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 2: 143-144.
- GOBERT, E.-G.
1968 Sur les «Vénus aurignaciennes», *La Préhistoire: problèmes et tendances*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique: 209-214.
- GOULD, S. J.
1985 *The Flamingo's Smile*, New-York: W. W. Norton.
- GREYBURN, N. H. H. et B. STRONG
1973 *Circumpolar Peoples: An Anthropological Perspective*, Pacific Palisades: Goodyear Publishing Company.
- GRIGORIEV, G.
1995 Ivory Working in Avdeev, *Le travail et l'ivoire au Paléolithique supérieur*, J. Hahn, M. Menu, Y. Taborin, Ph. Walter, et F. Widemann (dirs.). Ravello: Centro Universitario Europeo Per I Beni Culturali: 211-220.
- GUTHRIE, R. D.
1979 Ethological Observations from Paleolithic Art. *La contribution de la zoologie et de l'ethnologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques (3e Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines)*, H-G. Bandi, W. Huber, M-R. Sauter et B. Sitter (dirs.), Fribourg: Editions Universitaires: 35-73
- GVOZDOVER, M. D.
1989 Female Imagery in the Paleolithic, traduit par O. Soffer (dir.), *Soviet Anthropology and Archaeology*, 27(4): 32-94.
1989 Ornamental decoration on artifacts of the Kostenki culture, *Female Imagery in the Paleolithic*, O. Soffer, (dir.), *Soviet Anthropology and Archaeology*, 27(4): 8-31.

- HALVERSON, J.
1987 Art for Art's Sake in the Paleolithic, *Current Anthropology*, 28(1) 63-90.
- HANCAR, F.
1940 Zum Problem des Vénusstatueten im eurasiatischen Jungpalaolithikum. *Praehistorische Zeitschrift*, Vol. 30-31:85-156.
- ISSENMAN, B., R. MCGHEE et C. RANKIN
1976 An Unusual Collection of Artifacts from Labrador, *Canadian Journal of Archaeology*, 10: 1-16.
- JORDAN, R.
1994 Qasqiluteng: Feasting and Ceremonialism among the Koniag of Kodiak Island, Alaska, *Anthropology of the North Pacific Rim*, W. Fitzhugh et V. Chaussonnet (dirs), Washington: Smithsonian Institution Press: 147-173.
- KAALUND, B.
1979 *The Art of Greenland*, Berkeley: University of California Press.
- KEHOE, A.B.
1991 No possible, probable shadow of doubt, *Antiquity*, 65: 129-31
- LANDESQUE, Abbé
1874 Étude sur l'âge de pierre, d'après les découvertes faites dans la région Nord et Nord-Est du Lot-et-Garonne, et sur la valeur chronologique et artistique des silex ouverts et recueillis à la surface du sol, *Congrès Archéologique de France, 1874*: 285.
- LAMING-EMPERAIRE, A.
1962 *La signification de l'Art Rupestre Paléolithique*, Paris: Picard.
- LAPLACE, G.
1977 Il Riparo Mochi ai Balzi Rossi di Grimaldi (fouilles 1938-1949), *Les Industries leptolithiques, Rivista di Scienze Preistoriche*, 32: 3-131.
- LARTET, E. et H. CHRISTY
1865 *Reliquiae Aquitanicae, being contributions to the archaeology and paleontology of Périgord and the adjoining provinces of Southern France*, Londres.
- LEROI-GOURHAN, A.
1965 *Préhistoire de l'Art Occidental*, Paris: Mazenod.
1993 *Gesture and Speech*, Cambridge: M.I.T. Press.
- LESSA, W. et E. VOGT
1979 *Reader in Comparative Religion*, New-York: Harper and Row.
- LEWIS, I. M.
1971 *Ecstatic Religion*, New-York: Penguin.
- LUQUET, G.
1934 Les Vénus paléolithiques, *Journal de Psychologie*: : 31.
- MARSHACK, A.
1986 Une figurine de Grimaldi «redécouverte»: analyse et discussion, *L'Anthropologie*, 90: 807-814.
- MELDGAARD, J.
1959 *Eskimo Sculpture*, London: Methuen.
- MELLARS, P.
1989 Major Issues in the Emergence of Modern Humans, *Current Anthropology*, 30(3): 349-384.
- MORTILLET, G. De
1898 Statuette fausse des Baoussé-Roussé, *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, Série VI*, 9: 146-152.
- MUSSI, M.
1986 On the Continuity and Change in Italy at the Last Glacial Maximum, *The World at 18,000 BP*, O. Soffer et C. Gamble (dirs), Londres: Unwin Hyman: 126-145.
1990 L'utilisation de la stéatite dans les grottes des Balzi Rossi (ou grottes de Grimaldi), *Gallia Préhistoire*, 33: 1-16.
1993 *Il Paleolitico e il Mesolitico in Italia*, Bologna: Stylus BSP.
- NELSON, S.
1990 Diversity of the Upper Paleolithic «Vénus» Figurines and Archaeological Mythology, *Powers of Observation: Alternative Views in Archaeology*, S. Nelson et A. Kehoe (dirs), Washington, D.C.: Archaeological Papers of the American Anthropological Association No. 2: 11-22.
- OCTOBON, F. C.-E.
1952 Contribution à l'étude des couches supérieures de la Barma-Grande, *Cahiers de Préhistoire et d'Archéologie*, 1: 3-28.
- PALES, L.
1972 Les ci-devant vénus stéatopyges Aurignaciennes, *Santander Symposium: Actas del Symposium de Arte Prehistorico*, B. Almagro et G. Garcia (dirs), Santander: Asturias: 217-260.
- PALMA DI CESNOLA, A.
1983 La serie epigravettiana della grotta dei Fanciulli (Grimaldi) nel quadro del Paleolitico superiore ligure, *Rivista di Scienze Preistoriche*, 34: 3-44.
1993 *Il Paleolitico Superiore in Italia*, Firenze: Garlatti e Razzai Editori.

- PALMA DI CESNOLA, A. et A. BIETTI
1993 Le Gravettien et l'Épigravettien ancien en Italie, *Rivista di Scienze Preistoriche*, 38: 181-228.
- PIETTE, E.
1895 La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique, *L'Anthropologie*, 6: 129.
1902 Gravure du Mas d'Azil et statuettes de Menton, *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 3: 771-779.
- RASMUSSEN, K.
1931 *The Netsilik Eskimos*, Reports of the Fifth Thule Expedition, Vol. VIII, Copenhagen: Gyldendalske Boghandel.
- RAY, D. J.
1977 *Eskimo Art: Tradition and Innovation in North Alaska*, Seattle: University of Washington Press.
- REINACH, S.
1898 Statuette de femme nue découverte dans une des grottes de Menton, *L'Anthropologie*, 9: 26-31.
1903 L'Art et la magie, A propos des peintures et des gravures de l'âge de renne, *L'Anthropologie*, 14: 257-266.
- RICE, P.
1981 Prehistoric Vénuses: symbols of motherhood or womanhood? *Journal of Field Archaeology*, 37(4): 402-414.
- RIVIÈRE, E.
1898 Discussion. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, Série 6, 9: 152-163.
1904 Les faux en préhistoire: objets en os, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 1: 334-34.
- SAINT-PERIER, R. de
1922 Statuette de femme steatopyge découverte à Lespugue (Haute-Garonne), *L'anthropologie* 32: 361-81.
- SOFFER, O.
1987 Upper Paleolithic Connubia, Refugia and the Archaeological record from Eastern Europe, *The Pleistocene Old World: Regional Perspectives*, O. Soffer (dir.), New-York: Plenum: 333-348.
- UCKO, P. et A. ROSENFELD
1967 *Paleolithic Cave Art*, New-York: McGraw-Hill.
- VERNEAU, R.
1900 *The Men of the Barma Grande*, Menton: Abbo.
1916 Le centième anniversaire de la mort de Sarah Bartmann, *L'Anthropologie*, 27: 177-179.
- VILLENEUVE, L. De, M. BOULE, R. VERNEAU et E. CARTAILAC
1906-19 *Les Grottes de Grimaldi (Baoussé-Roussé)*, *Géologie et Paléontologie*, 2 Vols. Monte Carlo: Imprimerie de Monaco.
- VON KOENINGSWALD, G. H. R.
1972 Early Homo sapiens as an artist: the meaning of Paleolithic art, *The Origin Of Homo Sapiens*, F. Bordes (dir.), Paris: Unesco: 133-139.
- WHITE, R.
1985 *Upper Paleolithic Land Use in the Périgord*, Oxford: British Archaeological Reports.
1986 *Dark Caves, Bright Visions: Life in Ice Age Europe*, New-York: American Museum of Natural History.
1992a Beyond art: Toward an understanding of the origins of material representation in Europe, *Annual Review of Anthropology*, 21: 537-564.
1992b Une Vénus problématique trouvée au Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, USA, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 89: 282-288.
1993 *Préhistoire*, Bordeaux: Presse Sud-Ouest.
1994 Les archives paléolithiques, *La Recherche*, 25: 746-750.
1996 Substantial acts: Materials to meaning in Upper Paleolithic representation, *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, M. Conkey, O. Soffer et D. Stratmann (dirs), San Francisco: California Academy of Science.
- WYLIE, A.
1985 The reaction against analogy, *Advances in Archaeological Method and Theory*, 8: 63-111.

CORRECTIONS D'AUTEUR DE DERNIÈRE MINUTE

Au moment d'aller sous presse, un d'entre nous (R.W.) a eu l'occasion d'examiner la collection du M.A.N. Le spécimen identifié sous le nom de «Femme au Goitre» est fabriqué en ivoire et non en bois de cervidé, tel qu'indiqué dans l'article. Cela n'altère pas notre interprétation. M.B. et R.W.