

LES STATUETTES ITALIENNES DE PIERRE TENDRE DE SAVIGNANO ET GRIMALDI

Margherita MUSSI

INTRODUCTION

Au Pléistoscène, l'absence presque totale de mammouths et de rennes dans la faune italienne a entraîné des limitations dans la production d'objets d'ivoire ou de bois de cervidé (MUSSI, sous presse). En ce qui concerne les statuettes, les pierres tendres se prêtant au façonnement par percussion, refouillage, raclage, abrasion ont été une matière première alternative. La stéatite et la serpentine ont ainsi été employées, ces deux roches étant parfois confondues l'une avec l'autre (MUSSI 1988-1989 ; MUSSI 1991). Les deux se situent dans les niveaux plus bas de l'échelle de dureté de Mohs, la serpentine étant plus dure que la stéatite.

D'un point de vue minéralogique, les deux sont proches l'une de l'autre. Elles affleurent souvent conjointement dans les zones métamorphiques, et donc dans des régions montagneuses telles que les Alpes (surtout les Alpes occidentales) les Apennins et les Préapennins.

En Italie, la stéatite a été exploitée dès l'Aurignacien sous forme de galets ramassés dans les fleuves et torrents (MUSSI 1988-1989 ; MUSSI 1991). En France, cette matière première a été recherchée, au Paléolithique supérieur, dans les Pyrénées et dans le Massif Central (WHITE 1989). Dans le passé proche, la stéatite a supporté de très fortes chaleurs et même les flammes vives (HOLMES 1919 ; MOOREHEAD 1900). Actuellement encore, des informations importantes peuvent être recueillies auprès des populations Inuit d'Amérique du Nord, et auprès des Gusii du Kenya, dont les sculptures sont bien connues (OWEN EISEMAN *et al.* 1988). Enfin, la stéatite est également travaillée par des artistes "modernes" du monde occidental.

Nous nous attacherons ici à l'étude de la "Vénus" de *Savignano*, en serpentine, et de cinq des six figurines en stéatite provenant des grottes de Grimaldi et conservées au Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Une sixième, la "Figurine non décrite", dont la surface est très détériorée et encroûtée, ne sera que brièvement considérée, alors qu'une septième statuette, dite "Femme au goitre", en matière dure animale, ne sera pas analysée ici. Nous examinerons l'iconographie et le style de ces statuettes, ainsi que les problèmes d'ordre technologique dérivant de leur façonnage.

ICONOGRAPHIE ET SYMBOLISME

La Vénus de Savignano

La découverte et les polémiques

La localité *Ca' Pra Martin*, où fut découverte la statuette, se situe aux pieds des Apennins et en marge de la plaine du Pô, à 100 m d'altitude, entre Bologne et Modène, dans la petite commune de Savignano sul Panaro. Du point de vue géologique, il s'agit d'un dépôt de terrasse daté du Pleistocène supérieur, situé à une dizaine de mètres au-dessus de la basse terrasse holocène qui borde le Panaro, dont le cours a été rectifié par d'importants travaux hydrauliques (SALA 1990). Les niveaux qui composent cette terrasse plus ancienne sont constitués par des sédiments argileux rougeâtres, qui se superposent à des argiles marines du Pleistocène inférieur, de couleur variant du gris au bleuâtre.

La Vénus a été découverte en 1925 par un ouvrier agricole, lors des travaux pour les fondations d'une ferme (qui existe d'ailleurs toujours), à une profondeur d'un peu plus d'un mètre, dans les argiles rouges d'âge würmien. Nous avons trouvé dans les archives du Musée L. Pigorini de Rome, où la statuette est conservée, des photos où elle apparaît encore toute enduite de cette argile, qui malgré les nettoyages et les moulages existe encore au fond de quelques petites cavités affectant la surface.

Des fouilles de contrôle furent entreprises autour de la ferme de *Ca' Pra Martin* par la Soprintendenza archeologica de Bologne du 22 Avril au 8 Mai 1926. Elles ne livrèrent aucune découverte, malgré les 5 tranchées ouvertes, et les 60 m³ de terrain ainsi déplacés. Ceci n'est pas surprenant : il aurait fallu beaucoup de chance pour que des traces discrètes -outillage de petites dimensions, lentilles de cendres etc...- soient reconnues par des fouilleurs peu expérimentés dans un terrain lourd et compact, soumis à aucun tamisage. En effet, d'après des documents d'archives, le travail était dirigé par M. Giulio Cesare Montanari. Le rapport de deux pages qu'il a déposé par la suite démontre qu'il avait été attentif et scrupuleux, mais il n'avait aucune expérience et ne devint que plus tard un employé fixe de la Soprintendenza. L'inspecteur envoyé par celle-ci, le Dr Augusto Negrioli, n'assura qu'un contrôle intermittent. Tout ce que nous pouvons faire, c'est exclure qu'il y ait eu un site de plein air avec des restes importants, qui n'auraient tout de même pas complètement échappé à l'attention des fouilleurs.

La découverte eut lieu en une mauvaise période qui voyait une querelle scientifique opposant l'"école de Rome", fondée par L. Pigorini, laquelle niait la présence du Paléolithique supérieur en Italie, à l'"école de Florence", avec A. Mochi, qui au contraire en soutenait l'existence. U. Antonielli (1926), conservateur du Musée L. Pigorini, qui obtint la donation de la statuette, au vu de ses préjugés ne put que la définir "néolithique" : il insistait sur l'aspect poli -à son avis incompatible avec le Paléolithique-, et sur le manque d'industrie paléolithique associée. Malgré la position contraire de P. Graziosi (1956), qui se basait sur des éléments stylistiques dans son analyse de la sculpture, des doutes

ont continué à planer sur l'âge réel de la Vénus de Savignano. La position stratigraphique très claire, que nous avons pu situer au sein d'une formation que l'on date aujourd'hui du Pleistocène supérieur, nous permet d'écarter les dernières zones d'ombre à ce sujet.

Analyse stylistique

Dimensions : 221 mm de longueur, 50 mm de largeur (niveau des seins et des flancs), 55 mm d'épaisseur (du pubis aux fesses). La couleur varie du verdâtre, surtout à l'extrémité inférieure (Munsell : 10GY 2.5/2 ; 5GY 5/2), au brunâtre, en particulier à l'extrémité supérieure (Munsell : 10 YR 5/6 ; 7.5YR 4/6), au noirâtre (5Y 2.5/1).

Dans sa description de la découverte de la statuette, Olindo Zambelli, l'ouvrier agricole qui la trouva en 1925, déclare qu'il crut "que c'était une arme ancienne, car (l'objet) était pointu" (BARBIERI 1971). Cet homme très simple -qui n'apprit qu'en 1970 ce qu'était réellement le "caillou pointu" pour lequel il avait reçu deux quintaux du raisin de la vigne de Cleto Graziosi, oncle de Paolo Graziosi- indique très bien le trait saillant de la figurine, qui sont ses extrémités effilées, la tête en particulier (fig. 1).

En d'autres termes, la tête et les pieds -de même que les bras et les mains- n'ont rien de réaliste, comme dans la plupart des "vénius" paléolithiques. La stylisation de la tête porta bien vite à imaginer qu'il pouvait y avoir une sorte de capuchon ou cagoule recouvrant toute la partie supérieure du corps (ANTONIELLI 1926 a), et cette hypothèse a été maintes fois reprise (par ex. DELPORTE 1993). Le contraste avec la partie centrale de l'objet, allant des seins aux cuisses et aux fesses, est très nette : ici les volumes, les proportions et les positions sont parfaitement réalistes ; le nombril est soigneusement représenté, et il y a même le détail frappant du bourrelet graisseux entre la cambrure du dos et les fesses.

En fait, le principe qui régit toute l'élaboration de la figure est celui de la symétrie, non seulement dans le sens de la largeur, mais aussi de la longueur et de l'épaisseur.

Naturellement, la tête pointue correspond aux jambes sans pieds, mais les rappels sont bien plus subtils : l'arête centrale de la tête équivaut parfaitement, en positif, au creux du sillon séparant les jambes ; au niveau des clavicules, elle aboutit à une sorte de triangle en relief qui fait très exactement pendant au triangle du pubis. Les fesses correspondent si bien aux seins, que Zervos (1959, fig. 596-597) publia à l'envers l'image, de face et de profil ! Le galbe du ventre, avec sa double courbure interrompue par l'inflexion du nombril, se retrouve en négatif dans la cambrure du dos, interrompue par le mamelon du bourrelet graisseux.

La complexité du "principe de symétrie" appliqué aux statuettes féminines est bien connue pour la Vénus de Lespugue, ou pour les "Personnages opposés" de la dalle de Laussel (COPPENS 1989 ; LUQUET 1934). On le retrouve dans la fameuse statuette de Gagarino, avec deux personnages unis par la tête. Il serait intéressant de l'étudier dans les nombreux cas où il semble faire prime sur tout

élément réaliste (par exemple Tursac, Monpazier, Enval etc...). Il est aussi applicable à certaines statuettes de Grimaldi (cf. infra).

La recherche de symétrie sur les statuettes de Savignano et Lespugue est des plus complexes : il y a effet de chiasme, avec entre-croisement d'éléments non seulement entre les deux extrémités, mais aussi entre la face ventrale et la face dorsale et même, à Savignano, entre le plein et le creux, entre le positif et le négatif. Savignano, de plus, montre un effet de symétrie selon un deuxième principe, que nous appelons "principe d'ambiguïté".

L'ambiguïté de certaines figurines, qui évoquent tant des femmes stylisées, que des organes sexuels masculins, est connue depuis longtemps : rappelons les "Oiseaux" de Mezine, les métopodes de mammoth de Predmosti, le "bâton à seins" de Dolni Vestonice, le "calembour" de Weinberg, la figurine du Trou-Magrite, la Vénus du Trasimène (en cours d'étude par D. Zampetti). Dans le cas de Savignano, il ne faut pas beaucoup d'imagination, en coupant la figurine dans le sens de la longueur, pour reconnaître deux phallus avec leurs bourses, opposés et symétriques.

Les statuettes des grottes de Grimaldi

Nous avons discuté ailleurs les données concernant la provenance de ces figurines, apparues à la fin du siècle dernier après des fouilles désordonnées dans le groupe de cavités en bordure de la Méditerranée dites "grottes de Grimaldi", ou "grottes des Balzi Rossi", sur le versant italien de la frontière avec la France (1991). Rappelons simplement que la statuette de stéatite jaune a été trouvée à la Barma Grande, en proximité de la paroi orientale de la grotte, entre 4,20 m et 4,70 m au-dessous de la surface originale du sol, dans des niveaux du Paléolithique supérieur. Les autres statuettes de pierre semblent provenir du niveau 9 de la grotte du Prince, qui a à sa base une stalagmite datée de 32.600 ± 3.000 BP par Th230/U238. Ce lot est assez disparate, et nous nous attacherons surtout à certaines statuettes, tout en renvoyant pour plus de détail aux excellentes descriptions de H. Delporte (1993).

Pour identifier chaque pièce nous utilisons les surnoms admis par la littérature scientifique. Il est inutile d'insister sur le fait qu'il sont le fruit d'une imagination qui, elle, est bien peu scientifique !

La Statuette de stéatite jaune (48) x 21 x 13 mm - Munsell : 10 YR 4/6

Cette petite pièce traduit de façon harmonieuse le modèle "classique" de vénus aux gros seins et ventre proéminent, avec la zone des fesses bien développée. L'appui se fait sur le dos, sur une facette aplanie de la chevelure et sur un autre au niveau des fesses. Des traces d'ocre sont visibles sous la tête, autour des seins, à l'aîne, entre les jambes et dans la dépression entre les fesses.

La Tête négroïde : 25 x 14 x 24 mm - Munsell : 5G 3/2

Le cou présente un degré minimal de finissage, et il n'est pas certain que ce soit une pièce cassée : la forme globulaire est compatible avec un petit galet, et le corps pourrait n'avoir jamais existé. Le modelé relativement détaillé du visage la distingue de toute autre statuette italienne. Cet intérêt pour la physionomie est plutôt celui de la "Dame à la Capuche" de Brassempouy, ou de certaines pièces orientales (Kostenki 83-1, Avdeevo 77-2). Le quadrillage rappelle d'ailleurs ces statuettes, sur lesquelles, toutefois, il semble s'agir de la chevelure. Ici nous avons plutôt un bonnet, un peu comme celui, par exemple, de Kostenki 3.

La pièce trouve un appui stable sur chacun des côtés. Des traces d'ocre sont présentes dans les incisions de la coiffure.

L'Hermaphrodite : 51 x 17 x 11 mm - Munsell : 10 GY 3/2

Cette figurine a fait couler beaucoup d'encre, comme son nom l'indique aisément. Le contentieux concerne la partie du corps entre le ventre arrondi et les cuisses : on y voit latéralement deux masses allongées, et au centre une masse arrondie, couverte de sillons longitudinaux finement tracés.

E. Piette se faisait scrupule à illustrer la statuette, en qualifiant l'objet de "peu décent"! Il y voyait, en dessous du ventre arrondi, "un énorme phallus érigé, dont les bourses sont enfermées dans un suspensoir en filet attaché à des fils formant ceinture" (PIETTE 1902 : 774). Presque un siècle plus tard, H. Delporte (1993) mit en doute cette interprétation, en suggérant plutôt "des replis graisseux inguinaux" et "une aumônière". J.P. Duhard, quant à lui, donna une toute autre interprétation : il s'agirait d'"une oeuvre parfaitement réaliste illustrant soit un simulacre de coït, soit -et beaucoup plus vraisemblablement pour nous- une scène de parturition" (1988 : 144).

Quant à nous, nous avons du mal à accepter ces interprétations anatomiques, vestimentaires ou obstétriques détaillées : à notre avis, le réalisme est, de loin, le moindre des soucis de l'artiste paléolithique. Plutôt, nous y voyons une excellente application du "principe de symétrie" : il suffit de retourner l'image (Fig. 2), pour obtenir une seconde figurine, très lisible, qui rappelle beaucoup les "personnages opposés" de la dalle de Laussel et même quelque peu, par la représentation en U des "jambes", la statuette de Sireuil, telle qu'elle a été illustrée par Breuil et Peyrony (1930) en raccourci postérieur. Enfin, n'oublions pas que la figurine était pourvue d'une tête, maintenant brisée, sur un cou bien dégagé, qui devait rendre encore plus frappant l'effet de symétrie avec la masse arrondie du bas ventre, dont les sillons rappellent fidèlement le rendu d'une chevelure.

Pour terminer, nous signalons des traces d'ocre autour du sein gauche et des masses oblongues sous le ventre, en dessous de la masse circulaire du bas-ventre, au niveau des sillons qui marquent la taille dans le dos, dans une des incisions traversant la fesse gauche, et surtout dans toutes les zones fracturées : le

cou, la fracture au niveau du bras gauche, la grande fracture postérieure, et les retouches distales qui intéressent celle-ci.

La position d'appui naturelle est sur la partie dorsale, et une large facette plate est bien développée au niveau des fesses.

Le Losange : 62 x 24 x 17 mm - Munsell : 5G 3/2

Cette pièce est articulée de façon simple, comme son nom l'indique bien, avec largeur maximum au niveau des hanches, et la masse tête-seins qui fait parfaitement pendant aux cuisses et jambes effilées. C'est l'unique figurine de Grimaldi ayant une partie dorsale peu finie. Remarquons, sur celle-ci, une petite ouverture pyriforme entre les cuisses qui suggère étrangement une vulve. La tête pointue offre une forte similitude avec celle de la figurine de Savignano. Ajoutons que, des épaules aux jambes, on peut suivre sur les deux côtés une longue mais légère incision, qui par endroits se dédouble, et rappelle celle de la grande figurine de serpentine.

La figurine s'appuie aisément sur le dos. Des traces d'ocre sont présentes autour de la vulve, au-dessus de la tête, sur la partie externe de la cuisse et de la jambe droites, et même à l'intérieur de la petite fracture qui a endommagé l'extrémité de celle-ci.

Le Polichinelle : 61 x 11 x 20 mm - Munsell : 10GY 3/2

Les très fortes ressemblances entre cette pièce et celle de Savignano furent tout de suite remarquées (ANTONIELLI 1926b ; VAUFREY 1926) (Fig.3) : en quelque sorte, avec une stylisation moins poussée, c'est une copie (ou un original) en échelle réduite de l'autre statuette. Sur le côté gauche, il y a une fine strie longitudinale, qui ensuite devient fourchue et qui s'étend de l'épaule à la cuisse. Même la légère asymétrie des jambes (celle de gauche étant un peu plus arquée vers l'extérieur) est identique.

Remarquons que ces similitudes frappantes entre une pièce parfois soupçonnée d'être un faux (tout comme les autres de Grimaldi) et une figurine qui ne fut trouvée que bien des années plus tard est un élément qui en confirme indirectement l'authenticité.

Des traces d'ocre sont présentes au niveau du pubis. L'appui stable de cette pièce se fait sur le flanc droit.

TECHNIQUES DE FACONNAGE

Techniques récentes

L'ensemble des informations fournies par l'archéologie nord-américaine, l'ethnographie et l'expérience des sculpteurs modernes permet de reconstituer la

chaîne opératoire du façonnage de la stéatite et de la serpentine tendre qui lui est étroitement apparentée :

Dégrossissage : les Indiens d'Amérique se servaient de pics de pierre taillée ou polie, que l'on retrouve souvent dans les carrières de stéatite, et qui ont laissé des traces très évidentes sur la vaisselle abandonnée en cours de fabrication (HOLMES 1919) ; Putman (1878) en décrit des exemplaires de 13-22 cm de long, d'un poids de 450-1350 gr ; Moorehead (1900) parle de ciseaux et de pics de roche volcanique : les premiers mesurent 10-20 cm, et pèsent 30-900 gr ; les seconds sont généralement plus courts, et pèsent 30-1300 gr. Ces outils de dégrossissage sont aussi mentionnés par Fowler (1943), certains étant en lave, d'autres en serpentine. Les Inuit utilisent des haches et hachettes métalliques de différentes dimensions (MACDUFF 1982). Les Gusii se servent d'un panga (machette) ou d'une herminette comme pour la sculpture sur bois (OWEN EISEMAN *et al.* 1988 : 17).

Façonnement : des ciseaux de métal, souvent employés en percussion lancée, servent aux Inuit modernes; l'extrémité proximale d'une lime, pointue et façonnée dans ce but, permet l'extraction de petits fragments de pierre si des cavités sont souhaitées (MACDUFF 1982). Les Gusii se servent de couteaux et autres outils à lame métallique, qu'il faut constamment aiguiser (OWEN EISEMAN *et al.* 1988 : 17). Fowler (1943), pour reproduire de façon expérimentale un petit bol indien, a employé ce qu'il décrit comme "one straight edged scraper made of a quartz crystal" pour tailler la partie interne des parois et les rendre plus fines.

Ponçage et polissage : Fowler (1943) a reconnu des polissoirs de stéatite dans une carrière de cette même matière première exploitée par les Indiens, et en a employé un avec succès dans un travail expérimental. Les Inuit se servent aujourd'hui de limes métalliques, de papier de verre très fin, puis d'un tissu. Par le passé, il obtenaient d'excellents résultats avec une pâte abrasive composée de poussière de stéatite et d'huile de phoque (MACDUFF 1982). D'autres groupes Inuit utilisent aussi le papier d'émeri et la laine d'acier ; une couche de cire et de poli à chaussures donne le brillant final (OWEN EISEMAN *et al.* 1988). Les Gusii, quant à eux frottent la stéatite, après l'avoir mouillée, avec du papier d'émeri ou les feuilles très rêches d'une plante locale, l'Onnosenia ; si la pierre est trop poreuse, ils la chauffent et la cirent ; le brillant final est donné avec de la cire à plancher ou de la cire à chaussures (OWEN EISEMAN *et al.* 1988). En effet, la stéatite absorbe facilement les matières grasses, surtout après avoir été réchauffée (Galbraith pers. com. 1992).

La fréquence de l'utilisation de la stéatite en Amérique du Nord et en Afrique Orientale, et le fait qu'elle soit peu dure par rapport aux autres pierres, ne doit pas inciter à croire qu'elle est d'un travail aisé : bien au contraire, cette matière première est traîtresse, comme le prouvent les innombrables pièces abandonnées dans les carrières. En effet, la stéatite se fracture facilement selon les plans de clivage qui sont un défaut de la pierre pouvant rester caché jusqu'à l'abandon de la pièce ; des défauts de texture sont tout aussi graves, et des trous sont parfois présents (BOTTGE 1979 ; Galbraith com. pers. 1992; HOLMES 1919). En fait, pour limiter les dégâts, la texture de la pierre doit être déterminée et

reconnue avant de commencer une sculpture, de façon à pouvoir la suivre durant le travail (BOTTGE 1979).

De plus, la taille doit être très précise, justement parce que la pierre n'est pas dure. En définitive, "avec la stéatite le sculpteur ne peut pas prédire s'il lui faudra modifier radicalement sa pièce au cours de l'exécution à cause d'une propriété cachée de la pierre ou d'une fausse manoeuvre de sa part" (OWEN EISEMAN *et al.* 1988 : 17).

LES STATUETTES PALEOLITHIQUES

En ce qui concerne la fabrication des statuettes paléolithiques en Europe, la matière première disponible ne se trouvait pas sous forme de filons, comme dans le cas des exploitations actuelles ou sub-actuelles d'Amérique et d'Afrique : les préhistoriques utilisaient des petits blocs isolés, ou plus souvent encore des galets, souvent de petites dimensions. En effet, la "Vénus" de Savignano, une géante parmi les figurines paléolithiques, de serpentine tendre, pèse 585 gr, alors que le poids actuel des statuettes de Grimaldi est le suivant : "Losange" 17,5 gr ; Statuette en stéatite jaune, incomplète, 14,4 gr ; "Tête négroïde", incomplète, 12,9 gr ; "Hermaphrodite", incomplet, 11 gr ; "Polichinelle", 8,9 gr ; "Figurine non décrite", incomplète, 7,7 gr. Les étapes du façonnage doivent s'adapter à de tous petits objets.

La Vénus de Savignano

Par un examen à la loupe binoculaire, il est possible de reconstruire la séquence des phases de sculpture, dont les stigmates se superposent de façon régulière.

1 - *Dégrossissage* : les traces de percussion ayant laissé des surfaces planes ou légèrement concaves, ou même des sortes d'ébréchures, sont encore visibles sur le bras droit, le sein gauche, les fesses, la jambe droite.

2 - *Façonnement par piquetage* : la pièce a été entièrement intéressée par un piquetage qui se superpose à la presque totalité des traces de dégrossissage, les oblitérant pour la plus grande partie. Le piquetage a été effectué par petites files parallèles, visibles à une lumière rasante, qui parfois s'entrecroisent et le plus souvent épousent le relief.

3 - *Sillon fessier* : le sillon fessier semble avoir été le premier détail réalisé : il a été obtenu par une profonde incision qui recoupe le piquetage.

4 - *Ponçage* : toute la surface a été ensuite poncée par un mouvement longitudinal. Par endroits, le piquetage a été profondément affecté et on ne retrouve que le fond des petites cavités qui le constituent : par exemple aux deux extrémités et sur le côté des cuisses et jambes, et sur les parties saillantes des seins, du ventre, du pubis, des fesses, du bourrelet de graisse, des bras. Ailleurs (au

milieu du dos, entre les seins et sous ceux-ci, à l'aine, etc.), le piquetage qui était placé dans une zone concave n'a été que modérément poli.

Nous précisons que l'extrémité inférieure, bien polie, n'est ni esquillée ni détériorée, contrairement à l'affirmation de H. Delporte (1993).

5 - *Incisions longitudinales* : après le ponçage, une double incision a été tracée latéralement. En effet, elle se développe de chaque côté de la statuette, formant un réseau de la partie sommitale de la tête à l'extrémité des pieds, en passant au-dessus des bras et latéralement par rapport aux seins, qu'elle n'intéresse pas. Une deuxième incision se déploie à partir des mêmes points de départ sur la tête, pour s'en écarter progressivement en direction du dos, et s'interrompre à mi-chemin. Par endroit, ces incisions se dédoublent, en fonction du changement du point d'appui, plus ou moins large, de la pointe qui les traçait.

Une autre incision longitudinale marque la séparation entre les jambes. Etant postérieure au ponçage, et antérieure au polissage final, elle est probablement contemporaine des précédentes. Elle présente en outre des caractéristiques semblables, se dédoublant en certains points.

6 - *Rabotage* : certaines parties saillantes de la statue ont été ensuite comme rabotées par un mouvement très énergique, probablement effectué en frottant la statuette sur une surface rocheuse abrasive. Des sortes de facettes ont été ainsi créées sur les bras, le côté des seins et des cuisses, les fesses, l'extrémité des pieds.

7 - *Polissage* : un polissage plus doux a été finalement obtenu par un travail qui a laissé de fines stries généralement transversales par rapport à l'axe majeur de la pièce. Elles ont parfois une forme arquée, comme "en coup de pinceau".

8 - *Incision sous le sein* : en dernier lieu, une incision a été tracée sous le sein.

9 - *Brillant final* : nous ne savons malheureusement rien d'un éventuel traitement des surfaces avec une substance grasse (par ex. de la moelle) pour obtenir le brillant final. Par analogie avec l'usage moderne, nous pouvons soupçonner ce finissage. L'emploi malavisé d'huile de vaseline diluée sur la pièce, lors de la préparation de moulage (P. Cassoli com. pers. 1992), nous porte à exclure qu'une étude de cet aspect de la préparation de la statuette soit encore possible.

Les statuettes des grottes de Grimaldi

Les statuettes de Grimaldi, qui ont toutes bien moins de 10 cm de hauteur, présentent un haut degré de finissage et un magnifique poli uniforme : par cela même, elles nous renseignent très peu sur les premières étapes de leur fabrication. Quelques aspects de celle-ci sont tout de même encore lisibles.

1 - *Dégrossissage* : il n'est visible que dans le dos du "Losange", où apparaissent des dépressions peu reprises, qui correspondent à des percussions et à des raclages.

2 - *Façonnement* : des stries de direction longitudinale sont visibles sur le côté droit du bas-ventre, des stries parallèles entre le menton et le cou, d'autres qui s'entrecroisent sur l'épaule droite, et d'autres encore, parallèles sur le côté droit du pubis ; sur les joues de la "Tête négroïde", on remarque des stries obliques qui sont recoupées par le quadrillage de la coiffure; les traces longitudinales laissées par un burin sont visibles sur le côté du sein droit du "Polichinelle", de fortes stries longitudinales le sont dans le sillon qui sépare les seins, et d'autres plus légères dans le milieu du dos.

3 - *Réalisation des détails* : la statuette de stéatite jaune présente des incisions qui séparent le pubis des cuisses, et d'autres entre les deux jambes ; entre les fesses, une petite dépression circulaire est aménagée par des coups en percussion lancée ; le quadrillage de la coiffure de la "Tête négroïde" est obtenu par de profondes incisions, alors que d'autres, légères, ont aménagé la bouche et les yeux, ces derniers étant complétés par de petites percussions ; sur le "Polichinelle", des facettes obtenues par raclage soulignent par-dessus et par-dessous la projection des fesses, ainsi que latéralement celle du pubis.

4 - *Reprises* : sur le flanc droit du "Losange", en correspondance des pieds, se trouve une petite cavité partiellement régularisée par des stries de direction longitudinale ; les bords de la fracture laissée par le grand éclat qui a sauté de la partie inférieure de l'"Hermaphrodite" ont été émoussés, et présentent aussi de courtes stries obliques ; l'extrémité inférieure de la statuette de stéatite jaune, brisée, a été régularisée par une sorte de piquetage qui a créé deux petits trous symétriques, non polis.

En gros, il semblerait donc qu'après un façonnage grossier par percussion ou raclage, la forme définitive soit obtenue par raclage et refouillage avec un burin ou un outil pointu ; le détail est le résultat d'incisions et percussions, ou encore du raclage de zones bien déterminées ; les fractures sont reprises par polissage partiel, alors qu'un poli très soigné s'étend à la plus grande partie de la surface. Comme pour la statuette de Savignano, nous ne savons rien d'un éventuel traitement final des surfaces avec une matière grasse, qui à notre avis reste possible et même probable. Les traces d'ocre sont postérieures à la réalisation des détails, et aux reprises des fractures.

CONCLUSIONS

Les statuettes de pierre tendre des grottes de Grimaldi et de Savignano présentent une typologie variée. Ceci est conforme à la diversité des représentations féminines mise en évidence par des recherches récentes sur l'art du Paléolithique (GVOZDOVER 1989; NELSON 1990). Dans certaines des figurines trouvées en Italie, nous remarquons la recherche d'effets de symétrie et même, à Savignano, d'ambiguïté iconographique jouant sur le thème

femme/homme. Les caractères féminins et masculins ne sont pas en opposition l'un à l'autre, mais constituent plutôt un tout unitaire ne pouvant se scinder en deux parties. Ces principes régissant le modelage se retrouvent sur d'autres figurines en dehors de la péninsule italienne.

Les pièces que nous avons examinées présentent des similitudes dans les techniques de façonnage. Toutefois, le volume très réduit de celles des grottes de Grimaldi en a conditionné la sculpture : il n'y a pas trace du piquetage appliqué avec *maestria* à Savignano où, de plus, de multiples phases d'intervention sont évidentes. Le piquetage n'était pas approprié pour sculpter des figurines de quelques grammes, et de quelques centimètres. Par contre, on y remarque des traces de reprises qui manquent à Savignano. Il est à croire que leur tout petit volume ne permettait pas des corrections radicales, qui auraient risqué de détruire la pièce -ce qui aurait eu lieu, inmanquablement, si l'on avait essayé de faire plus que régulariser les stigmates de fracture, après l'éclatement de la partie postérieure du soit-disant "Hermaphrodite". Des reprises ont probablement été effectuées sur la statuette de Savignano, mais le volume disponible a certainement permis une modification d'envergure suffisante à en faire disparaître les traces.

Le soin avec lequel de tous petits morceaux de pierre étaient façonnés indique bien que c'était une matière première de valeur. D'ailleurs, les statuettes, même cassées, étaient reprises et enduites d'ocre. Le merveilleux poli des petites pièces, la chaîne opératoire si complexe de la statuette de serpentine, révèlent des artistes expérimentés et sûrs de leurs moyens techniques. La fusion en un tout harmonieux d'éléments réalistes et stylisés, tout en obtenant souvent des effets de symétrie multiple, ainsi que, parfois, des "double sens" composant féminin et masculin, témoigne d'un système de pensée élaboré et sophistiqué, et d'une forte capacité d'abstraction. Une oeuvre comme la statuette de Savignano est le fait non d'un artisan qui reproduit mécaniquement un modèle, mais d'un grand artiste qui traduit dans la pierre, avec liberté et subtilité, un système de pensée dont nous ne pouvons qu'entrevoir la complexité.

Chez les Inuit, une sculpture de taille moyenne demande 2 jours ou plus de travail, à raison de 10 ou 12 heures par jour (OWEN EISEMAN *et al.* 1988 : 18). Mais il arrive que l'artiste passe une très longue période, parfois même des mois, à étudier un bloc de choix, avant de l'attaquer de ses outils. Le but de cette attente est de permettre "à l'esprit de sortir de la pierre" (MACDUFF 1982). Devant la complexité iconographique, symbolique et technique de ces pièces, qui exclut toute improvisation, nous pensons qu'il n'en n'a pas été différemment durant le Paléolithique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTONIELLI U., 1926a,
La statuette femminile steatopigica di Savignano sul Panaro. *Riv. di Antropologia* XXVII : 283-299.
- ANTONIELLI U., 1926b,
Savignano sul Panaro (Medena). Esame litologico di una statuette femminile steatopigica e saggio di scavo nel sito del rinvenimento. Arri R. Accademia Nazionale dei Lincei, Not. *Scavi di Antichità*, vol. II, ser VI : 149-162.
- BARBIERI A., 1971,
Come venne scoperta la celeberrima Venere di Savignano. *La Voce del Samoggia* 3 . 1-2.
- BOTTGE B., 1979,
Basic soapstone carving. Juneau : Edition de l'Auteur.
- BREUIL H., PEYRONY D., 1930,
Statuette féminine aurignacienne de Sireuil (Dordogne). *Revue anthropologique* XL : 44-47.
- COPPENS Y., 1989,
L'ambiguité des doubles Vénus du Gravettien en France. *Comptes Rendus Acad. Inscriptions & Belles-Lettres* (Juillet-Décembre) : 566-571.
- DELPORTE H., 1993,
L'image de la femme dans l'art préhistorique. Paris : Picard.
- DUHARD J.P., 1988,
Le soi-disant "Hermaphrodite" de Grimaldi : une nouvelle interprétation obstétricale. *Bull. Société d'Anthropologie du Sud-Ouest* XXIII : 139-144.
- FOWLER W.S., 1943,
Soapstone bowl making as practiced at the Westfield Quarry. *Massachusetts Archaeological Society Bulletin* 4 : 42-44.
- GRAZIOSI P., 1956,
L'arte dell'antica età della pietra. Firenze : Sansoni.
- GVOZDOVER M.D., 1989,
The typology of female figurines of the Kostenki Paleolithic Culture. *Soviet Anthropology and Archeology* 27 : 32-94.
- HOLMES W.H., 1919,
Handbook of Aboriginal American Antiquities. *Bureau of American Ethnology Bull.* 60.

- LUQUET G.H., 1934,
Les Vénus paléolithiques. *Journal de Psychologie* 31 : 429-460.
- MACDUFF A,
Lords of the Stone. North Vancouver : Whitecap.
- MOOREHEAD W.K., 1900,
Prehistoric Implements. Cincinnati : The Robert Clarke Co.
- MUSSI M., sous presse,
Rituels funéraires dans les sépultures du Paléolithique supérieur en Ligurie : une mise au point. *Colloque International "Nature et Culture"*, Liège 13-16 Décembre 1993.
- MUSSI M., 1988-1989,
L'uso della steatite nel Paleolitico superiore italiano. *Origini* XIV : 189-205.
- MUSSI M., 1991,
L'utilisation de la stéatite dans les Grottes des Balzi Rossi (ou Grottes de Grimaldi). *Gallia Préhistoire* 33 : 1-16.
- NELSON S.M., 1990,
Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" figurines and archeological mythology. In : Kehoe A.B. (ed.), *Power of Observation : Alternative views in Archaeology*, Archeological Papers of the American Anthropological Association 2 : 11-22.
- OWEN EISEMAN TH., HART L.M., ONG'ESA E., 1988,
La pierre raconte. Hull : Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec et Musée canadien des civilisations.
- PIETTE E., 1902,
Gravure du Mas d'Azil et statuettes de Menton. *Bull. et Mém. Société d'Anthropologie de Paris*, ser.V, t.3 : 771-779.
- PUTMAN F.W., 1878,
The manufacture of soapstone pots by the Indians of New England. Eleventh Annual Report of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology : 273-276.
- SALA B., (sous la direction de) 1990,
Nel segno de l'Elefante. Geologia, paleontologia e archeologia del territorio di Savignano sul Panaro. Modena : Edizioni "El Quatr'ari".
- VAUFREY R., 1926,
La statuette féminine de Savignano sur le Panaro (prov. de Modène). *L'Anthropologie* 36 : 429-435.

WHITE R., 1989,

Production complexity and standardisation in early Aurignacian bead and pendant manufacture : evolutionary implications. In : Stringer C., Mellars P. (eds.), *Behavioural and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

ZERVOS C., 1959,

L'art de l'Epoque du Renne en France. Paris : *Cahiers d'Art*.

REMERCIEMENTS

Après G. Schichilone, alors Soprintendente du Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini" de Rome, qui m'a confié l'étude de la Vénus de Savignano, de nombreuses personnes ont facilité de maintes façons ce travail :

A Edmonton au Canada : Mary Jackes, David Lubell, le personnel de la Boreal Institute Library, et le sculpteur sur stéatite Pat Galbraith.

En France : au Musée des Antiquités Nationales de St Germain-en-Laye, Marie-Hélène Marino et Dominique Buisson, avec les bons soins de Ch. Dulos pour la documentation photographique.

A Rome : au Museo Pigorini, tout le personnel et en particulier Maria Grazia Bulgarelli, ainsi que Mario Amore, Mario Mineo, Enrico Pellegrini, et Maurizio Pellegrini pour la photographie.

A la Soprintendenza archeologica de l'Emilia e Romagna, Patrizia Von Eles.

A Savignano sul Panaro, Alessandro Ferrari, qui m'a accompagné sur les lieux de la découverte.

Mariottini, de l'Istituto Centrale per il Restauro, a effectué l'analyse diffractométrique de la statuette de Savignano.

A tous va l'expression de ma gratitude.

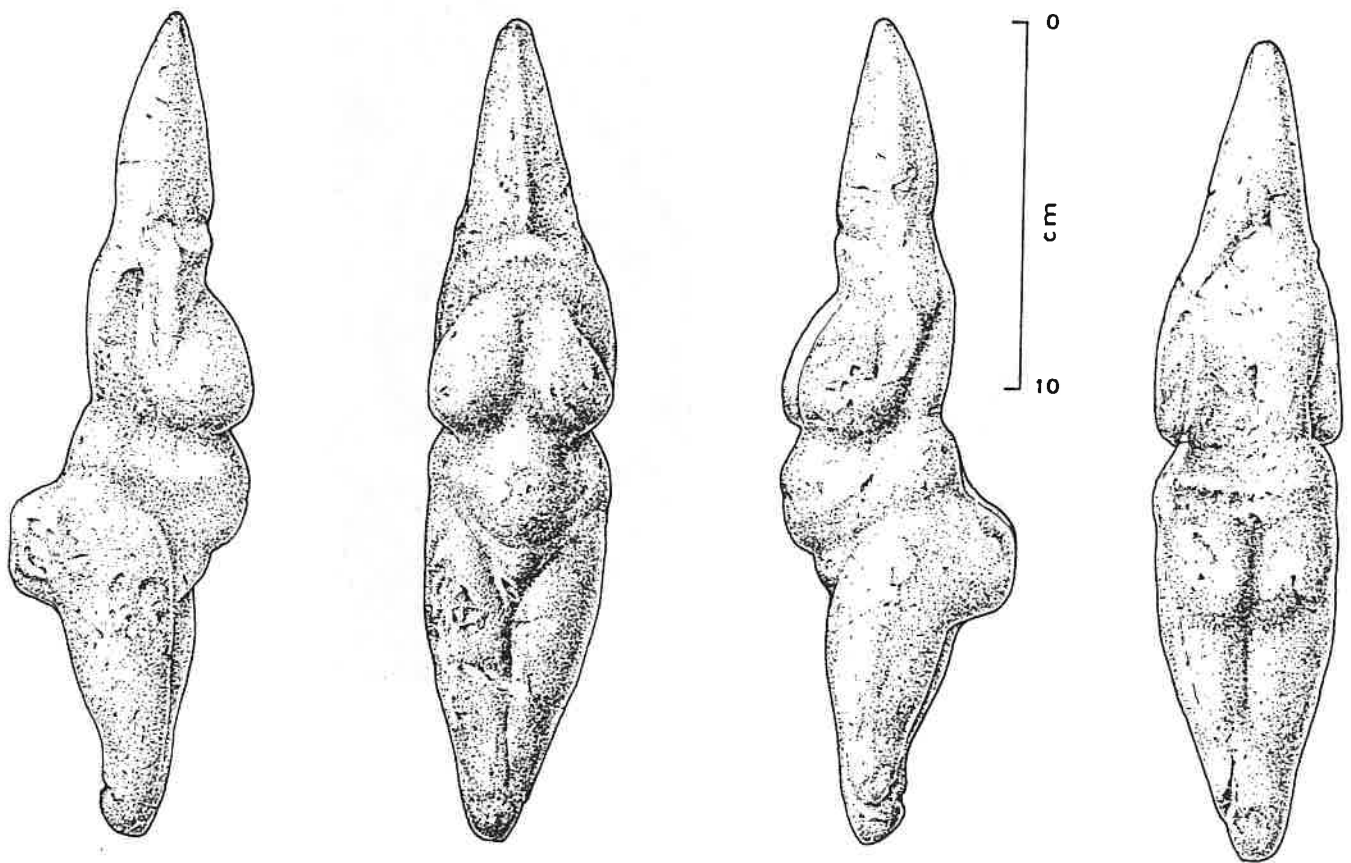


Fig. 1. La Vénus de Savignano (dessins E. Gatto).

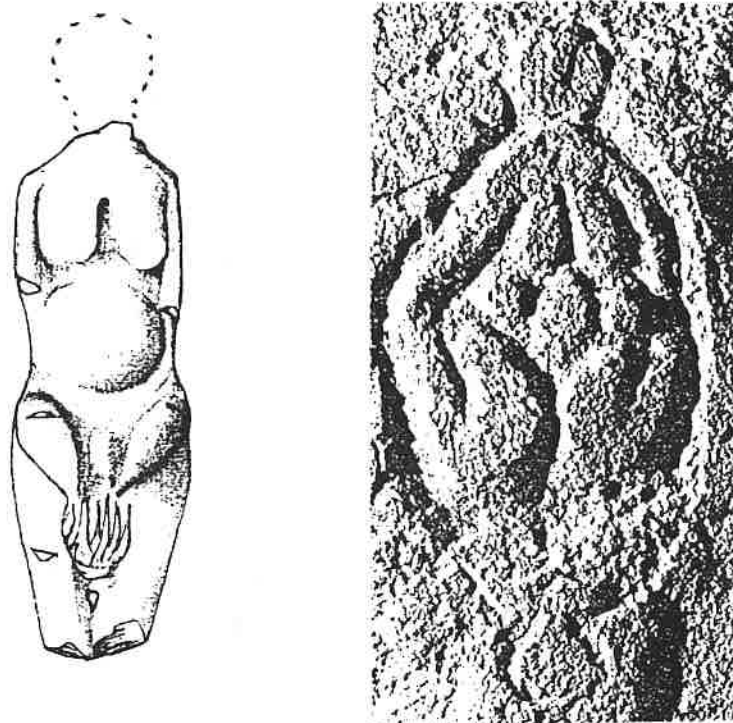


Fig. 2. L'Hermaphrodite" des grottes de Grimaldi (gr. nat.) comparé aux "Personnages opposés" de Laussel (fortement réduits).

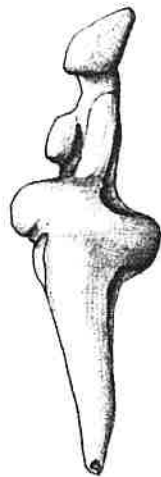


Fig. 3. Le "Polichinelle" des grottes de Grimaldi (gr. nat.) (élaboration graphique de C. Placidi, d'après dessin de l'Auteur).