

Le chemin des sentiers qui bifurquent dans la représentation préhistorique du corps féminin : l'apparition de la géométrisation et la conservation de la rondeur

The road of bifurcating paths in the prehistoric representation of the female body: the appearance of geometrization and the conservation of roundness

Ernesto Di Mauro¹

¹ Professeur émérite de Biologie Moléculaire, Università Sapienza (Rome). Chercheur Associé de l'Institut de Biologie et Médecine Moléculaires (CNR, Rome). dimauroernesto8@gmail.com

RÉSUMÉ. Les Vénus des arts paléolithique et néolithique sont magnifiques. Elles représentent une « première fois » pour les hommes qui expriment leur vision du corps féminin. C'étaient des représentations sans tous les filtres que la culture leur aura imposés plus tard. Retracer l'évolution de ces images jusqu'à nous permet de pénétrer une pensée unitaire où le sexe, le mystère de la vie et les affres de la reproduction ont longtemps été confondus dans une simplicité sophistiquée. Parfois la manière de représenter ce mystère unitaire changeait et s'exprimait selon des codes différents. Ces codes peuvent-ils nous fournir une clé d'entrée dans ces esprits lointains ? Un exemple peu étudié est l'apparition vers le début du III^e millénaire av. J.-C., dans des cultures éloignées les unes des autres mais toutes méditerranéennes, de formes nettement géométriques. Parfois géométrie et opulence des formes coexistaient, parfois non. Retracer l'évolution de ces codes de représentation est en partie possible. Un problème sous-estimé concerne la compréhension de l'approche employée pour interpréter ces codes. Une brève discussion des modalités récentes selon lesquelles la réalité littéraire et artistique a été approchée peut nous aider à mieux cerner ce thème.

ABSTRACT. The Venuses of Paleolithic and Neolithic arts are magnificent. They represent a "first time" for men to express their vision of the female body. They were representations without all the filters that the culture would have imposed on them later. Tracing the evolution of these images back to us allows us to penetrate a unitary thought where sex, the mystery of life and the throes of reproduction have long been confused in sophisticated simplicity. Sometimes the way of representing this unitary mystery changed and was expressed according to different codes. Can these codes provide a key to these distant minds? A little-studied example is the appearance around the beginning of the 3rd millennium B.C., in cultures distant from each other but all Mediterranean, of distinctly geometric forms. Sometimes geometry and opulence of forms coexisted, sometimes not. Tracing the evolution of these codes of representation is partly possible. An underestimated problem concerns the evaluation of the approach used to interpret these codes. A brief discussion of recent ways of approaching the description of literary and artistic reality can help us focus on this topic.

MOTS-CLÉS. art néolithique, *OuLiPo*, *Le-cadavre-exquis*, *Holzwege*, art plastique des Cyclades, art plastique de Sardaigne, art plastique de Lunigiane.

KEYWORDS. Neolithic art, *OuLiPo*, *Le-cadavre-exquis*, *Holzwege*, plastic art of the Cyclades, plastic art of Sardinia, plastic art of Lunigiana.

1. Introduction

Les représentations du corps féminin ont adopté un code d'expression relativement constant pendant des dizaines de milliers d'années, et dans des cultures dont les structures évoluaient dans l'immense espace qui va de la côte atlantique à l'Asie centrale. Notons parmi ces constantes :

L'absence de pieds et parfois la présence d'une structure adaptée pour favoriser leur éventuelle insertion dans le sol ou dans un support. L'absence de pieds et la forme allongée des jambes sont en

général compatibles avec une forme d'utilisation liée à l'attente, la prière, l'auspice, l'inhumation, le nomadisme, le souvenir, les rituels ; dans de nombreux cas, les détails de la découverte confirment cette possibilité.

Des formes à la fois naturalistes et déformées, ce qui est quelque chose de très particulier. D'une part, le degré de maîtrise de la reproduction de la forme humaine, et de celle des animaux, était très élevé (il suffit de penser aux images qui viennent de Lascaux ou de Chauvet) ; d'autre part, une différence d'accentuation concernant l'unité du corps, sa symétrie, était acceptée et programmée. Comme pour dire : si je porte attention à une fonction particulière, la partie du corps concernée ne pourra qu'être différente des autres. Ils savaient comment interpréter : *Non est signum nisi aliquid aliquo significet* (1), « il n'y a pas de signe s'il ne signifie rien pour quelqu'un », et le signe était clair pour qui regardait ou tenait l'objet dans ses mains.

Dans ces artefacts, la réalité n'était pas représentée en tant que telle ; au contraire, une valeur symbolico-religieuse était mise en valeur : les seins indiquaient le pouvoir nourricier, la vulve le pouvoir génératif, l'ensemble du bas du corps une attraction indistincte. D'où le caractère opulent de certaines formes : ventre, seins, cuisses, fesses ; le soin avec lequel ces parties du corps sont représentées ; le manque de représentation du visage et la simplification de la tête en une forme ronde de cerise sont certainement là pour transmettre un message défini.

À un certain moment et dans certaines cultures, le code de représentation change et évolue par rapport aux codes qui l'ont précédé et dont il dérive. Il convient donc de se poser d'abord la question liée au problème de la transformation des idées en objets (le problème de la représentation), pour ensuite examiner de près, même brièvement, au moins un de ces exemples de changement. Mais d'abord : quel est le cadre de référence interprétatif qui nous guide quand nous approchons une Vénus préhistorique ?

2. L'approche combinatoire et l'approche unificatrice, en général

2.1. Combinaisons des formes

L'OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais, était un cercle intellectuel qui œuvrait à Paris dans les années 1960 et 1970 et qui est encore actif, une superposition imaginative de mathématiques et de création littéraire. L'idée centrale était que la création littéraire est d'ordre combinatoire : le hasard s'y exprime à travers des règles rigides et programmables, que seul son créateur connaît. Un exemple classique de ce type d'écriture est la *Rayuela* de Julio Cortazar, qu'il introduit ainsi : *À sa manière, ce livre est plusieurs livres, mais c'est surtout deux livres. Le premier peut être lu dans sa forme actuelle et se termine au chapitre 56, [...] Le second se lit à partir du chapitre 73 puis se poursuit dans l'ordre indiqué au bas de chaque chapitre : 73. 1. 2. 116. 3. 34. 4. ...* Cortazar fit sienne la théorie combinatoire littéraire du groupe dont étaient membres illustres et actifs Georges Perec, Marcel Duchamp et Jacques Roubaud. Parmi les Italiens on trouve Umberto Eco et Italo Calvino. « Le château des destins croisés » et « Si par une nuit d'hiver un voyageur » sont des textes de Calvino ouvertement produits avec cette approche littéraire-combinatoire. OuLiPo est un système mental dans lequel la logique aristotélicienne, la rigueur du tiers exclus (*tertium non datur*), n'est pas acceptée. Cette clé d'interprétation peut s'appliquer, sans chercher à en saisir véritablement les règles sous-jacentes, à la compréhension des images qui émergent de manière apparemment et innocemment spontanée de notre passé paléolithique. Le problème est alors de comprendre pourquoi, parmi tous les éléments possibles, certains ont été choisis pour représenter des besoins profonds.

L'OuLiPo a peut-être un précédent clarifiant dans le fragment « *De la rigueur de la science* », le dernier de *L'Histoire universelle de l'infamie*, publié par Jorge Luis Borges en 1935. Borges cite un livre qui n'existe pas (comme à son habitude) : « ... *Dans cet Empire, l'Art de la Cartographie*

atteignit une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait une Ville entière, et la Carte de l'Empire une Province entière. Au fil du temps, ces immenses cartes ne suffisaient plus. Les Collèges de Cartographes ont fait une Carte de l'Empire qui avait l'Immensité de l'Empire et coïncidait parfaitement avec lui. Mais les générations suivantes, moins enclines à l'étude de la cartographie, pensèrent que cette immense carte était inutile et non sans impiété elles l'abandonnèrent aux intempéries du soleil et des hivers. Dans les déserts de l'Ouest, les Ruines de la Carte restent déchirées, habitées par des Animaux et des Mendiants ; dans tout le pays il n'y a pas d'autre vestige des Disciplines Géographiques" (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, livre IV, chap. XIV, Lérida, 1658).

En d'autres termes, la représentation de la réalité à l'échelle 1:1 est impossible. Elle ne peut donc passer que par sa simplification, réalisée par la définition de codes de représentation. Quels sont ces codes ? Quels sont les codes utilisés par nos ancêtres ? Comment ont-ils changé et pourquoi ?

2.2. Seul existe le sentier que l'on a parcouru

Un autre système comparable, mais né et entendu d'une tout autre manière, est celui conçu par Martin Heidegger dans *Holzwege* (2) (litt. « des sentiers qui s'enfoncent dans la forêt » ; sens dérivé : chemins qui ne mènent nulle part), ouvrage dans lequel il essaie de mettre de l'ordre dans un système bien défini mais qui apparemment ne suit pas des règles préétablies. Dans ce système, on cherche des règles pour l'attribution de la signification, qui découle de l'usage, c'est-à-dire on cherche son « *Ereignis* », l'occurrence, la *constatation* de ce qui s'est passé. Les contacts et l'intérêt de Heidegger pour le monde de la physique quantique sont bien connus. Selon Friedrich, petit-fils de Viktor von Weizsäcker qui initia Heidegger à la physique quantique (1935) et permit à la longue relation entre Heidegger et Heisenberg d'avoir lieu, il y avait une consonance particulière entre la mécanique quantique de Heisenberg et l'ontologie post-métaphysique et phénoménologique de Heidegger (3). L'intérêt particulier de la physique quantique tient en grande partie au fait qu'elle marque la limite de la configuration exacte et calculable du monde. D'où l'intérêt de la notion d'indétermination et de son principe (qui ne s'applique qu'à l'action de mesure, à l'événementiel). La phénoménologie de Heidegger fournit le cadre de référence pour l'identification et la neutralisation de l'incertitude de la physique à travers l'expérience du phénomène.

Le courant de la pensée qui mène aux concepts de complexité et définit le bord entre ce qui est mesurable et ce qui ne l'est pas intéressait autant les physiciens que les philosophes. Heidegger était conscient que l'identification de ce bord rendait solide sa phénoménologie, qu'elle justifiait son pylône central, le *Ereignis*. La conséquence est simple et directe : *seul existe ce qui est*. Cet aphorisme nous intéresse ici : parmi toutes les formes possibles, les Vénus de Grimaldi et les autres ont toutes des formes rondes et marquées, voluptueuses et rassurantes. Cela n'est pas par hasard : le sentier qui mène à leur représentation venait de très loin et apparemment n'avait pas connu de bifurcations.

2.3. Combinaisons aléatoires

Puisque nous avons nommé l'OuLiPo, il nous faut mentionner aussi *Le-cadavre-exquis*. Système qui visait à obtenir des résultats par la combinaison aléatoire d'éléments disjoints, *Le-cadavre-exquis* était un jeu que Jacques Prévert et Yves Tanguy avaient inventé dans la maison de Marcel Duhamel vers 1925 et qui consistait pour chaque participant à produire des éléments d'une chose à l'insu des autres joueurs puis à mélanger et juxtaposer les résultats. Les éléments étaient des mots, ou des morceaux de phrases, ou des parties de figures peintes ou dessinées. Pure activité ludique-créative, essence du surréalisme. Le nom dérive d'une des premières phrases obtenues : *Le-cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau*. Il en reste de curieux dessins à trois ou quatre signatures : Max Morise-Man Ray-Yves Tanguy-Joan Mirò ; Yves Tanguy-Joan Mirò-Max Morise-Man Ray ; Tristan Tzara-Valentine Hugo-André Breton, etc. . Et bien d'autres, auteurs d'images et de poèmes dans lesquels,

selon les mots d'André Breton : « *on a disposé –enfin – d'un moyen infailible de mettre l'esprit critique en vacances et de libérer l'activité métaphorique de l'esprit.* » (4 ; p. 374 éd. 1979).

Certes, l'activité métaphorique de l'esprit critique que mon ancêtre libérait devant le bout d'os de mammoth dans lequel il voulait projeter ses impulsions est difficile à retracer. Mais dans les vitrines du Musée de Saint-Germain-en-Laye on en admire les réponses objectives.

Il devient alors naturel de se souvenir également de Hans Bellmer, dont l'œuvre célèbre et caractéristique est la combinaison des formes du corps humain. Hans Bellmer, peintre, photographe et sculpteur allemand, actif à Paris dans les années 1930, est surtout connu pour son œuvre de 1934, *La Poupée*, publiée dans *Le Minotaure* sous le titre *Poupée : variations sur le montage d'une mineure articulée*. André Breton dit de lui : *La grande artère du rêve lance encore la sève surréaliste dans [...]–les constructions de Bellmer et de Cornell* (4). Breton l'accueille parmi les surréalistes et reproduit « *La Poupée* » dans son livre comme un archétype symbolisant la fascination pour la métaphysique du réel : *et c'est aussi, mais adolescente, la femme éternelle, pivot du vertige humain, qui a retenu Bellmer dans les affres de la création et de la vie imprévisible des golems dont participe sa Poupée* (Breton A., *ibidem*). Les affres, l'angoisse, se dissolvent dans la sève, dans la lymphe du surréel qui se dessine. Selon l'artiste, la femme serait comme une anagramme dont il élabore sans cesse les variations et les métamorphoses selon le moteur du désir ; une sorte d'ancêtre de la métamorphose combinatoire de l'OuLiPo, qui pour lui passe par le corps plus que par les idées (Figure 1).

Vincent Teixeira dira de lui : ... (Il) joue avec la morphologie, les pouvoirs sexuels de l'image et les différences interchangeable du masculin et du féminin, multiplie les métamorphoses érotiques, opère des « transformismes », crée des chimères aberrantes (5). La similitude de ses Poupées avec les Vénus de Fano et de Mauern, et surtout avec celle de Trasimène (Figure 2) est frappante. Que Bellmer s'en soit inspiré est impossible pour des raisons chronologiques (les Vénus nommées n'avaient pas encore été découvertes ou publiées). Les mêmes impulsions jaillissent simplement, plusieurs fois, des profondeurs.

3. Unité du réel

L'alternative formelle aux modèles herméneutiques *OuLiPo*, *Le-cadavre-exquis* et *Holzwege* n'existe que dans l'impossible application décrite dans l'intuition de Borges : la représentation du monde à l'échelle 1:1 qui exclut les alternatives possibles, celles qui ne correspondent pas à une réalité vérifiée. En effet, nous en sommes arrivés là à introduire la logique de vérification, si chère aux modèles quantiques de la réalité dans laquelle n'est réel, ou ne devient réel, que ce qui est mesuré, et seulement au moment de la vérification. Comme nous le disions, seul existe ce qui est.

La question ouverte – maintenant éclaircie et définie – est : quel modèle guidait l'esprit et les mains de nos ancêtres ?



Figure 1. *La poupée de Hans Bellmer 1935 (6).*

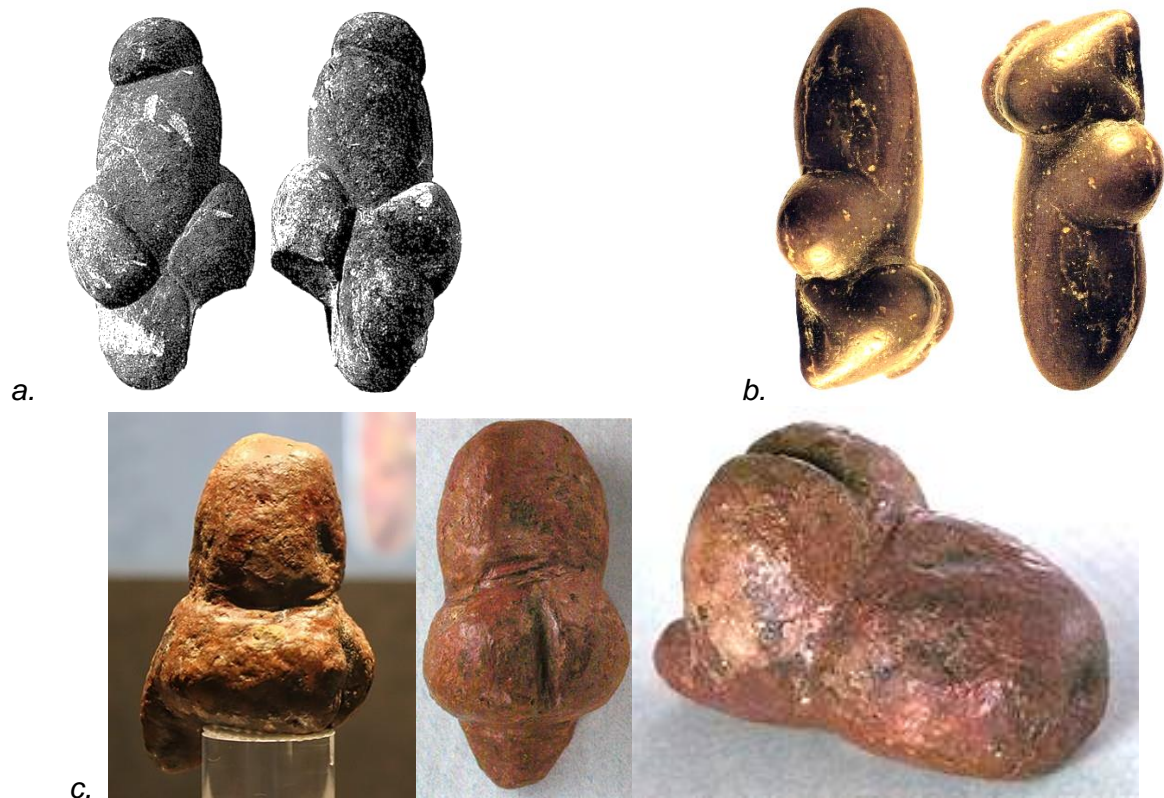


Figure 2. *Les Vénus de Fano (a) (7), de Trasimène (b) (8), de Mauern (c) (9).*

L'œuvre de Bellmer est une des clés d'interprétation des formes de Vénus préhistoriques (et dans un certain sens aussi des formes modernes). Face à une Vénus néolithique, nous sommes confrontés à l'exploration de la validité de la logique combinatoire, comme clé d'une interprétation possible de leur réalité. Il devient alors intéressant d'explorer un cas particulier de divergence formelle et de diversité combinatoire de leurs formes.

4. Art plastique cycladique

L'art cycladique du troisième millénaire avant notre ère est bien connu pour son élégance abstraite et sa spécificité.

4.1. Sur les îles

Les exemples suivants illustrent la progressive perte de contact avec la réalité physique, en direction d'une abstraction toujours plus grande ; un processus que l'on peut constater ailleurs mais qui, à ce niveau d'intensité, est un phénomène/tendance typique des Cyclades. Les images rapportées montrent que ce processus est en quelque sorte au moins partiellement traçable (Figure 3). La définition des styles cycladiques est un problème complexe, dans le sens que les attributions et leur fiabilité peuvent varier selon les sites, les îles, les périodes d'occupation des sites, les chevauchements et les influences réciproques. La meilleure attitude est de considérer à titre indicatif l'attribution d'un objet à un style défini : le style Plastiras est initial et le Chalandriani est final ; les styles Louros, Kapsala et Spedos sont intermédiaires, se suivant dans cet ordre ; le style Koumasa dure longtemps et couvre au moins les sept siècles centraux de la culture cycladique. Malgré cette relative complexité, considérer un certain objet comme Kapsala ou comme Plastiras aide à caractériser sa signification (au moins après un peu de pratique).

Les datations acceptées pour les styles identifiés sont : style Plastiras, 3.000-2.800 av. J.-C. ; style Louros, 2.800-2.700 av. J.-C. ; style Kapsala, 2.700-2.600 av. J.-C. ; style Spedos, 2.700-2.300 av. J.-C. ; style Koumasa, 2.800-2.200 av. J.-C. ; style Chalandriani 2.400-2.200 av. J.-C. En simplifiant, si vous regardez le premier groupe d'idoles (type Plastiras) et le dernier (type Chalandriani), le chemin de simplification des formes parcouru est clair.

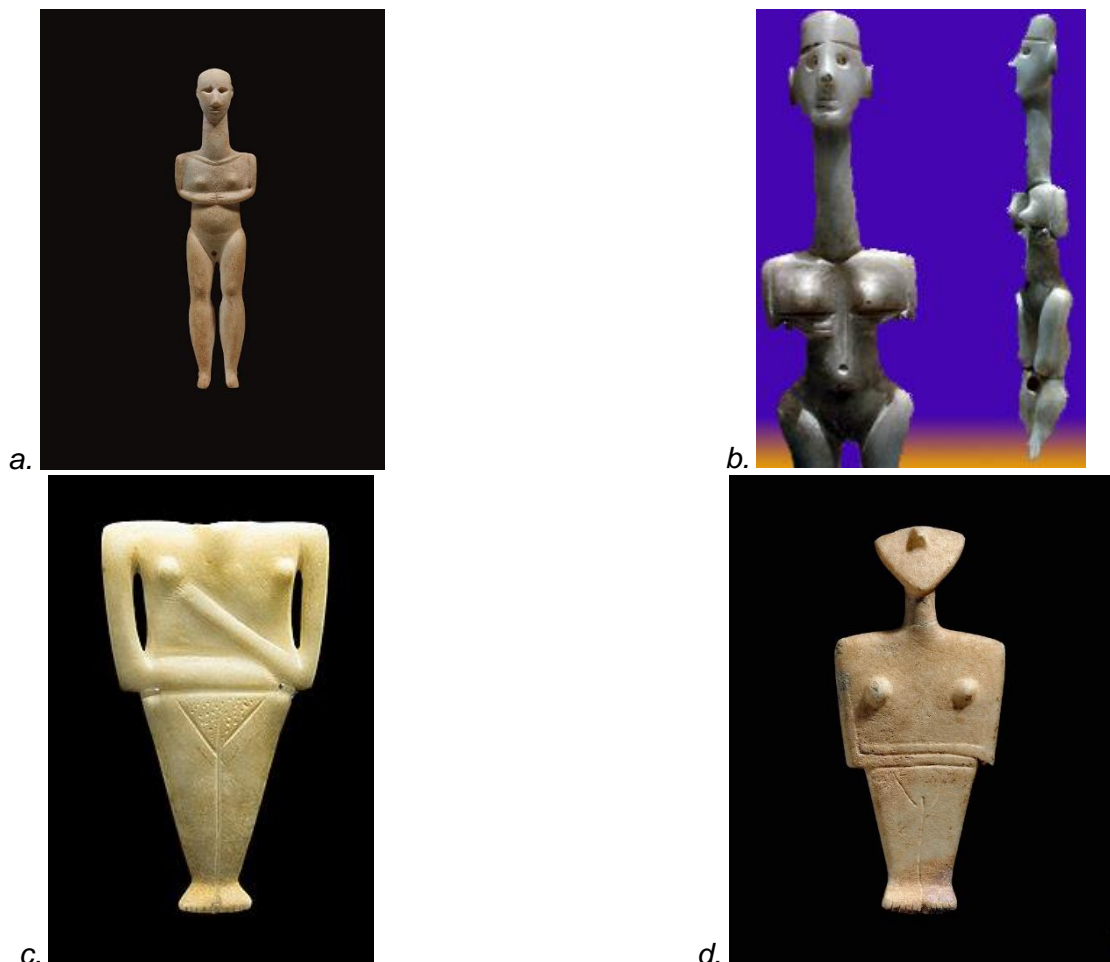


Figure 3. a and b : Style Plastiras, 3.000-2.800 av. J.-C. (10), (11). c et d : Style Chalandriani 2.400-2.200 (12) (13).

Le style Chalandriani est un point d'arrivée, au-delà duquel les habitants de Paros et d'Antiparos adhéreront au style fleuri et plein de couleurs venu du sud, tout comme en Sardaigne le style cruciforme deviendra nouragique. La culture des nouragues (1700-700 av. J.-C. environs) naît et se développe en Sardaigne à la fin de l'âge du bronze et pendant l'âge du fer, son esthétique est solide

et anthropomorphe, bien différente de celle des âges précédentes. La sévérité de la géométrie futuriste ne peut durer longtemps, précisément à cause de son intensité. Il en reste des traces dans l'esprit des descendants de ceux qui l'ont vécue.

Mais d'où viennent ces formes qui tendent vers l'abstraction formelle et le recours toujours plus intense à la codification ? Il est peut-être possible de trouver une certaine similitude formelle dans les représentations de Vénus provenant de la Grèce continentale, dans quelques figures qui peuvent fournir le moment et le point de départ d'un chemin, arbitraire autant que vous voulez, mais rendu solide et crédible par les représentations fournies par les dizaines de milliers d'années de Vénus paléolithiques précédentes.

[Note sémantique : nous nous référons à « Vénus » dans un sens à la fois philologique et esthétique. Il est vrai que le terme est daté, utilisé pour la première fois par Édouard Piette pour désigner « *La Poire* », objet trouvé lors de recherches dans la Grotte du Pape en 1892 ; le terme est peut-être influencé par des formes de pensée de la Belle Époque ; la Vénus en tant qu'incarnation de quelque chose est encore à venir. La science formelle préfère une *figurine féminine* plus générique, qui convient mieux à un ensemble d'artefacts dont les fonctions restent à préciser mais qui certainement (compte tenu des facteurs temporels et spatiaux dans l'historiographie des trouvailles) sont multiples. Dans le contexte muséal ou curatorial, le terme *déesse de la fertilité* est fréquemment utilisé, un terme générique mais en même temps évocateur. Le terme *Vénus* est encore souvent utilisé, mais associé à *figurine*.]

4.2. Sur le continent

Face à ces Vénus de départ (Figure 4), on est invité à suivre le destin esthétique de la représentation du corps féminin. On s'aperçoit alors que, étrangement, ce chemin va rapidement connaître de grands changements.



Figure 4. Une Vénus de Thessalie et une de Laconie (14), (15).

Cette Vénus de Thessalie est un objet très intéressant qui nous aide à comprendre, ou du moins nous met sur le bon chemin. Formes opulentes et callipyges, offrande trophique et bénissante du sein, formes en voie de forte simplification, prémonition aiguë de l'abstrait des géométries. Il s'agit d'une figurine féminine en marbre trouvée dans le nord de la Grèce et datée, avec le peu de précision possible, entre 5300 et 3300 av. J.-C. ; elle se trouve maintenant au Musée Archéologique National d'Athènes. En laissant à cette esthétique le temps de voguer sur les flots, on retrouvera son style plus au sud, dans les Cyclades.

La statuette de Laconie est datée 6500-5800 av. J.-C. ; trouvée non loin de Sparte, elle est maintenant au Musée Archéologique National d'Athènes, n. 3928, et nous dit les mêmes choses.

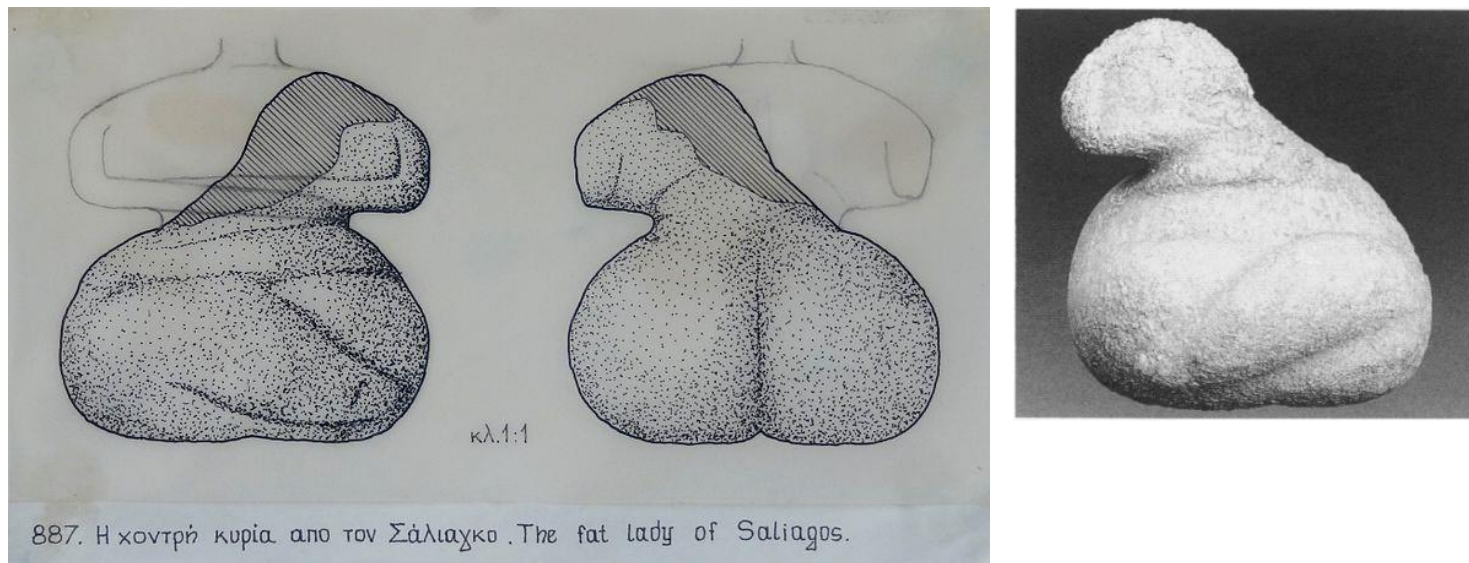


Figure 5. *La Fat Lady de Amorgos, Musée de Paros (16).*

Si maintenant, environ 5000 av. J.-C., nous débarquons dans l'une des Cyclades récemment colonisées, nous ne risquons pas de nous retrouver esthétiquement désorientés. Salialos, pratiquement un promontoire d'Antiparos dont elle est séparé par un étroit bras de mer, est la première de ces îles où l'on a retrouvé des traces d'agriculture néolithique, la première à avoir été colonisée (17). La Figure 5 montre une statue (« *Fat Lady* ») datant de ces premiers établissements, datée de 4500 av. J.-C. ; elle nous apprend que nous sommes encore dans l'ancien faciès maternel et protecteur.

Depuis les Vénus de Thessalie, de Laconie et d'Amorgos, le chemin semble bifurquer en deux chemins qui prennent deux directions différentes. La première nous emmène vers l'art cycladique et ses parallèles moins connus, notamment ceux de l'art qui fleurit en Sardaigne dans les mêmes années. L'autre chemin va en sens inverse, nous offre les exemples de l'Anatolie, de la Syrie et du Moyen-Orient, des Balkans, et est bien lisible à Malte.

Il est remarquable, et si l'on veut étrange, le fait que tout se passe dans les mêmes années et dans la même zone géographique.

5. Art plastique sarde

À un certain moment, pendant le Néolithique, la représentation du corps féminin a changé aussi en Sardaigne. Les morphèmes ont été profondément modifiés et sont passés des figures rondes et voluptueuses classiques (celles de Cabras et de Decimoputzu sont particulièrement fameuses) à des structures à angles aigus presque géométriques.

Un résumé détaillé de ce qui a été collecté et systématisé sur les idoles anthropomorphes à buste ajouré en Sardaigne, a été compilé par Carlo Moretti (18). Selon son étude, 44 figurines du Néolithique tardif appartiennent à cette variété typologique. 43 sont taillées dans la pierre : 20 en marbre, 22 en calcite et un en calcaire ; une seule est moulée en argile, et la plupart d'entre elles proviennent du nord de la Sardaigne. Les bustes d'idoles compacts, à la fois en argile et en pierre et dont le nombre est comparable, proviennent de toute l'île. Leur fonction est considérée comme

relevant du culte de la Déesse Mère, comme on le suppose généralement pour à peu près toutes les représentations féminines de la Préhistoire, et la simplification de la forme est interprétée dans le sens d'une nouvelle mythologie émergente, moins liée au sacré. La figure 6 donne des exemples.

À noter le type de traitement particulièrement délicat et le soin nécessaire pour obtenir des plaques minces où subsistent des protubérances qui concernent généralement le nez, isolé, un dos cambré, les seins, parfois les fesses ; parties du tout qui, évidemment, étaient considérées comme particulièrement significatives. La tête, lorsqu'elle est conservée, est légèrement convexe dans le sens antéro-postérieur et circulaire, pour accentuer la géométrie générale. Parfois les yeux sont représentés par un cercle gravé ou par de petits globes. Le buste trapézoïdal est encadré par les bras qui accentuent la géométrie de la figure et se rejoignent sur la taille, rappelant la position des déesses mères de la très longue période précédente ; chez certains il y a une légère incision verticale ou un sillon pectoral pour souligner la colonne vertébrale, et pour accentuer le géométrisme de l'ensemble.

La datation de ces idoles sardes, revisitée par les systèmes de datation radiocarbone et dendro-chronologique, est précisée dans un cadre qui va d'une période initiale 4200-3300 av. J.-C. à une période finale 3300-2500 av. J.-C., passant de la culture d'Ozieri à celle d'Abealzu-Filigosa. En d'autres termes, la géométrisation en Sardaigne n'a pas eu lieu après ce qui s'est passé dans la partie orientale de la Méditerranée. Il est beaucoup plus probable qu'il s'agisse de phénomènes parallèles indépendants alimentés par les mêmes sources. Il est intéressant de noter que ces tendances géométriques en Sardaigne survivent au cours des siècles suivants, contrairement à ce qui s'est passé dans les Cyclades, où la géométrie et les formes mentalement purifiées seront complètement diluées dans les couleurs et l'anthropomorphisme venus de Crète. En Sardaigne, on trouve encore des figurines cruciformes très stylisées dans la culture de Turriga Senorbi après 2500 av. J.-C. (Figure 7).

La relation complexe des échanges d'idéologies et de morphèmes entre les parties occidentale et orientale de la Méditerranée est bien discutée dans (19-22). En particulier, il convient de noter que les différences ne peuvent s'expliquer que par une relation diachronique complexe, caractérisée en Sardaigne par un échange continu et généralisé d'influences culturelles et par un traitement ininterrompu au cours des millénaires par les colonisateurs néolithiques venus d'on ne sait d'où.



Figure 6. *Figurines sardes, représentations féminines par plaque de marbre ajourée ; dans l'ordre : de Monte d'Accodi, de Portoferro, de Marinaru, d'Anghelu Ruiu (18), (23).*



Figure 7. *Figurines sardes, cruciformes de Turrigiana Senorbi (23).*

6. Art plastique lunigien

« *Ils venaient d'on ne sait d'où* », disait-on des Sardes. En regardant une carte, on trouve peut-être une trace. En Sardaigne, on venait de Corse, et en Corse on venait de la côte toscane en passant par l'île d'Elbe. En remontant le long de la côte toscane, on arrive à la Lunigiane, une zone qui d'un côté s'ouvre sur la mer et de l'autre, en remontant le Val de Magra, permet de traverser les Apennins. Par temps clair de vent du nord, on peut voir les Alpes apuanes depuis l'Elbe. La ville qui contrôla pendant des millénaires cette voie de pénétration s'appelle aujourd'hui Pontremoli.

Depuis 1975, le château de Pontremoli abrite le musée des statues stèles de Lunigiane « Augusto Cesare Ambrosi », sculptures en pierre datant du 4^{ème} au 1^{er} millénaire avant notre ère, témoignage de la présence humaine dans la vallée de Magra. Les statues stèles, toutes en grès, représentent des figures humaines masculines et féminines, et sont classées en trois groupes typologiques. Stèles de type A caractérisées par une tête au contour semi-circulaire, distincte du corps uniquement par la présence d'une légère échancrure indiquant les épaules, renforcée par une fine bande horizontale en relief pour la zone claviculaire. Le type B se caractérise par une plus grande définition des détails anatomiques et la distinction de la tête du tronc. La tête est représentée par un arc semi-circulaire. Les statues stèles les plus récentes, de type C, se définissent par une représentation plus réaliste de la figure humaine et une tentative de représentation tridimensionnelle. On ne sait pas grand-chose des anciens Lunigiens, on manque d'études ethnologiques complètes, les stèles du musée de Pontremoli manquent souvent de contexte historique et conservent le charme du mystère. Les écrits en étrusque sur certaines des plus récentes indiquent la fusion finale de cette culture avec celle des nouveaux venus, maintenant à l'aube de l'ère historique. En conséquence, la comparaison des formes et de leurs codes d'expression devient importante. Il n'est pas surprenant que les similitudes des figures féminines avec celles de Sardaigne soient fortes et que leurs codes esthétiques soient en communication.



Figure 8. Les stèles de Lunigiana. a La stèle de Moncingoli 1, b la stèle de Moncingoli 2, c la stèle de Treschietto, d vision d'ensemble d'un groupe de 7 stèles (24, 25, 26, 27)

La datation de toutes les stèles se situe entre 3400/3300 et 2300/2000 av. J.-C., en pleine époque néolithique. La tendance à la simplification géométrique est remarquable, comme indiqué par les corps rectangulaires, les têtes semi-circulaires, la stylisation en « U » des visages, le nez et les yeux à pastille, les mains représentées par des traits parallèles. Le relief des seins et la stylisation des bras suivent la même tendance.

7. L'autre direction

Ailleurs et pendant les mêmes périodes, les formes anciennes restent et continuent leur évolution sur le même chemin de rondeurs suivi jusque-là. À Malte, au Moyen-Orient, dans les Balkans, les formes (Figure 9, a-d) descendent directement de ce qu'on avait vu à Çatalhöyük 5 millénaires avant (Figure 9 e). Dans ces lieux le vent géométrisant semble ne pas avoir soufflé.



Figure 9. Malte : a *La Sleeping Lady* de Hal Safleni, 10 x 5,1 cm, 3300-2500 av. J.-C. National Museum of Archeology in Valletta (Malta). b *Torse de femme*, hauteur 5,1 cm de Mnajdra, 3000 av. J.-C., National Museum of Archeology in Valletta (Malta). Syrie : c *Figurine de fertilité* de Tell Halaff, 8.1 x 5 x 5.4, 4.000 av. J.-C., Walters Art Museum (Baltimore USA) #482741 (28), d *La "Déesse aux cheveux rouges"* de Bojini 5000 av. C. (29). Turquie : e, Çatalhöyük, 9000 av. J.- C. (Catalhoyuk Research Project) (30).

Bibliographie et crédits des figures

- (1) S. Augustin, *De magistro*, I, 2.3.
- (2) Martin Heidegger, *Holzwege, (Off the Beaten Track*, Cambridge & New York: Cambridge University Press. 2002. Édité et traduit par Julian Young et Kenneth Haynes).
- (3) Information prise de Andrea Brocchier (Filosofia, Storia e beni Culturali dell'Università di Trento) article : "L'evento, Heidegger, Heisenberg e l'Ereignis". <http://www.unitn.it/scuolauniversita/sperimenta/saperi.htm>
- (4) Breton A., *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928, 1965.
- (5) Teixeira V., « L'œil à l'œuvre : Histoire de l'œil et ses peintres », *Les Cahiers Bataille*, n. 1, éditions Les Cahiers, octobre 2011, p. 213.
- (6) Hans Bellmer, Centre Pompidou, AM 1976-927. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York 7 ADAGP, Paris. <https://bizarrobazar.com/wp-content/uploads/2011/04/la-poupe-83.jpg> La photo est dans le catalogue de la vente aux enchères Schweizer Privatbesitz.

LOT 75 / BEDEUTENDE GEMÄLDE, SKULPTUREN, AQUARELLE UND ZEICHNUNGEN Dienstag, 23. November 2004, 19:00 Uhr Lot 75 Bellmer Hans, 1902-1975 (F) La poupée, ca. 1935/1937 Vintage Silbergelatineabzug, handkoloriert, ausgeschnitten und auf Holz aufgezogen. In Original Kastenrahmen montiert. Foto: H 220 mm B 110 mm. Signiert. Unikat. Literatur vgl.: Hans Bellmer, *Les Jeux de la Poupée*. Paris, Éditions Premières, 1949. (Farbbildung des Fotos auf der Umschlagseite); Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors, The Art of Hans Bellmer*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press. Nr. 8 (Abbildung). Provenienz: Galerie 1900*2000, Paris.

(7) Objet de 42 cm conservé au Museo Archeologico Nazionale delle Marche (+39-071-202602). Info dans le site “Preistoria in Italia”, Scheda “Ciottolo Preistorico di Fano”, écrit par Francesca Principi. <https://www.preistoriainitalia.it/scheda/ciottolo-paleolitico-di-fano/>

(8) Objet de 37,6 x 16,3 x 14 cm conservé au Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini (Roma). Info dans le site “Preistoria in Italia”, Scheda “Statuina (Venere) del Trasimeno (PG)”, écrit par Roberta Fenci. <https://www.preistoriainitalia.it/scheda/statuina-venere-del-trasimeno-pg/>

(9) Photo by Ralph Frenken. Source: Original, Exhibited at the Archeological Museum Hamburg (Ice Age - The Art of the Mammoth hunters from 18 October 2016 to 14 may 2017. See site: The Venus of die Rote von Mauern. Link to the site: Don’s Maps webmaster: Don Hitchcock, Email: don@donsmaps.com

Ou Photo by Adam and Kurz (1980): Eiszeitkunst im suddeutschen Raum, Theiss. See site: The venus of die Rote von Mauern. Link to the site: Don’s Maps webmaster: Don Hitchcock, Email: don@donsmaps.com

(10) site d’origine plus accessible. Image présente sur le site <https://digilander.libero.it/Righel40/VEP/NEO/Cyc2/Cyc2.htm>

(11) site d’origine plus accessible. Image présente sur le site <https://digilander.libero.it/Righel40/VEP/NEO/Cyc2/Cyc2.htm>

(12) Wikimedia Commons, File: Cycladic figurine woman, marble, Chalandriani, 2400–2200 BC, BM, A14, 142690.jpg

(13) https://photos.google.com/share/AF1QipMi9nO6h4OHx_Rs_FuZ5Z36G0E74fmH0PzGqoA2Ej4hhK85U3mKjubTSIFxUjawg/photo/AF1QipPawbnNliwaB0F6sx6FZIXvrIMdJrIEE2wzLrBz?key=cXVaUjhhVTNVnFuRWdZUHNUbzVKa3gtLWpqRU13

(14) Wikimedia Commons. Objet au National Archeological Museum of Athens NAMA 8772

(15) Wikimedia Commons. Objet au National Archeological Museum of Athens NAMA 3928

(16) https://en.wikipedia.org/wiki/Archaeological_Museum_of_Paros#/media/File:PAM_Pomos_2857.jpg. Le dessin: <https://www.nova-akropola.rs/wp-content/uploads/2017/01/Kikladske-figure-Debela-dama.jpg>

(17) Evans J.D, Renfrew C., *Excavations at Saliagos near Antiparos*, British School of Archaeology at Athens, 1968.

(18) Moretti C., *Arte e religione della Sardegna prenuragica – Giovanni Lilliu -4*, publié en <http://www.ztaramonte.it/word/2010/01/arte-e-religioni-della-sardegna-prenuragica-giovanni-lilliu-4/>

(19) Atzeni E., *La dea Madre nelle culture prenuragiche*, Studi Sardi, XXIV, 1975, 24, 77, 3-69.

(20) Usai A., *Considerazioni sulle relazioni tra la Sardegna e l’Egeo durante il Neolitico e il calcolitico*, Studi Sardi, XXX, 329-439.

(21) Lilliu G., *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all’età dei Nuraghi*, I ed., Torino, 1963.

(22) Lilliu G., *Arte e religione della Sardegna prenuragica*, Sassari, 1999.

(23) Site <http://www.frru2.altervista.org/ARCH/VEP/NEO/ITA/ita.htm> Raffigurazioni femminili nell’Antichità. Dal Neolitico all’Età dei metalli nella penisola italiana. <http://www.ztaramonte.it>.

(24) Museo delle Statue Stele, Comune di Pontremoli (MC, Toscana, Italie). Objet N17_Moncingoli_1_001

(25) Museo delle Statue Stele, Comune di Pontremoli (MC, Toscana, Italie). Objet N18_Moncingoli_Il_part_0051

(26) Museo delle Statue Stele, Comune di Pontremoli (MC, Toscana, Italie). Objet N43_Treschietto_006

(27) Photo présente dans : Guida-Museo-Statue-Stele_Pontremoli-2.

(28) Wiki Commons.

(29) En Copyleft de <https://www.ilcerchiodellaluna.it/>, grafica Anna Pirera. Dans « La Grande Dea, parole e immagini per evocare l’Antica Dea » .

(30) De la webpage “Catal Huyuk in Turkey” publiée le 10 avril 2012 par les Professeurs Michael Fuller et Nearthery Fuller, St. Louis Community College.