

## LA PEINTURE DES GROTTES DE L'OURAL DU SUD

V.T. PÉTRINE

L'Oural est un pays montagneux ancien, formé de roches d'origine et de compositions différentes. Les roches sédimentaires, auxquelles sont dues, font un grand nombre de grottes à l'Oural font à peu près 45% du territoire. On y a dénombré plus de 500 grottes (Lobanov *et al.*, 1971, p. 71), dont trois comprenaient des peintures du Paléolithique.

Cet article est consacré à la peinture paléolithique de l'une de ces grottes. Les figures rupestres de la grotte Ignatievskaja ont été découvertes en 1980 par un groupe d'archéologues sous la direction de l'auteur de cet article (Pétrine, 1992).

Le territoire sur lequel est située la grotte Ignatievskaja est un relief de moyenne hauteur dans les contreforts nord de l'Oural du Sud couvert de végétation, à une altitude de 600-700 mètres au-dessus du niveau de la mer.

Nous devons la description la plus détaillée de la grotte à L.M. Koustov (1977).

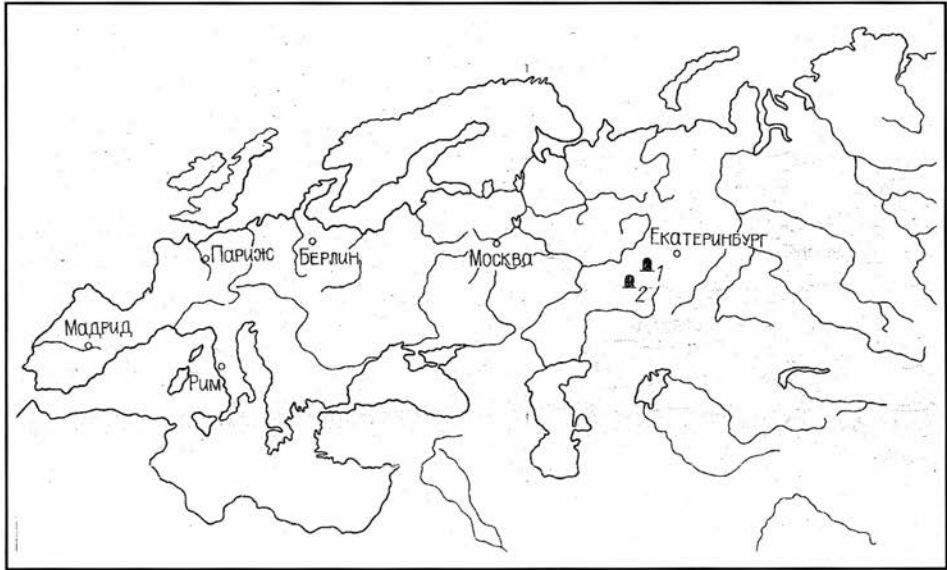


Fig. 110. La situation des grottes ornées avec peintures paléolithiques à l'Oural:  
1- Ignatievskaja; 2- Kapovaia.

A l'entrée de la grotte on observe une série de fissures de stratification et des fissures tectoniques. C'est une grotte horizontale, longue de 626 m. Sa hauteur moyenne est de 2,42 m, sa largeur moyenne de 3,13 m. La surface totale de la grotte est de 1653 m<sup>2</sup>, le volume de 3049 m<sup>3</sup>.

Certes, la morphologie de la grotte elle-même est un élément constituant déterminant le contexte du sanctuaire de la grotte. Bien sûr, il nous est très difficile d'imaginer les choses qui ont été les plus importantes pour la psychologie de l'homme paléolithique. Cependant, nous pouvons préciser certains éléments significatifs de la structure.

1. Une grande entrée qui intrigue et attire les visiteurs.
2. Un bas passage représentant la frontière entre l'ombre et la lumière, sorte de limite de deux univers.
3. La grande galerie principale, longue d'environ 50 mètres, le chemin dans l'univers crépusculaire.

4. Une grande salle où on distingue le passage circulaire autour de débris et 3 plaques en forme de table posées sur le sol, formant une sorte de piédestal.

5. Le *haut* et le *bas passages* dans la *salle éloignée*.

6. La *salle éloignée* où se concentrent les peintures les plus expressives de la grotte.

Le contexte archéologique du sanctuaire se compose de 3 éléments indépendants formant une unité inséparable. Ce sont, premièrement, les figures rupestres, exécutées à l'ocre rouge et à la peinture noire qui se subdivisent en deux groupes indépendants: a) les figures de la *grande salle*; b) les figures de la *salle éloignée*. En deuxième lieu, ce sont les négatifs des éclatements anciens qui ont été détachés des saillies des parois. Les figures paléolithiques se trouvent, en général, dans les mêmes endroits. Troisièmement, ce sont les couches culturelles qui peuvent être divisées en couche de fréquentations (le caractère rituel de la couche est évident) et en couche d'habitation près de l'entrée de la grotte.

C'est par l'étude de la couche culturelle de la *grande salle* qu'on peut essayer de

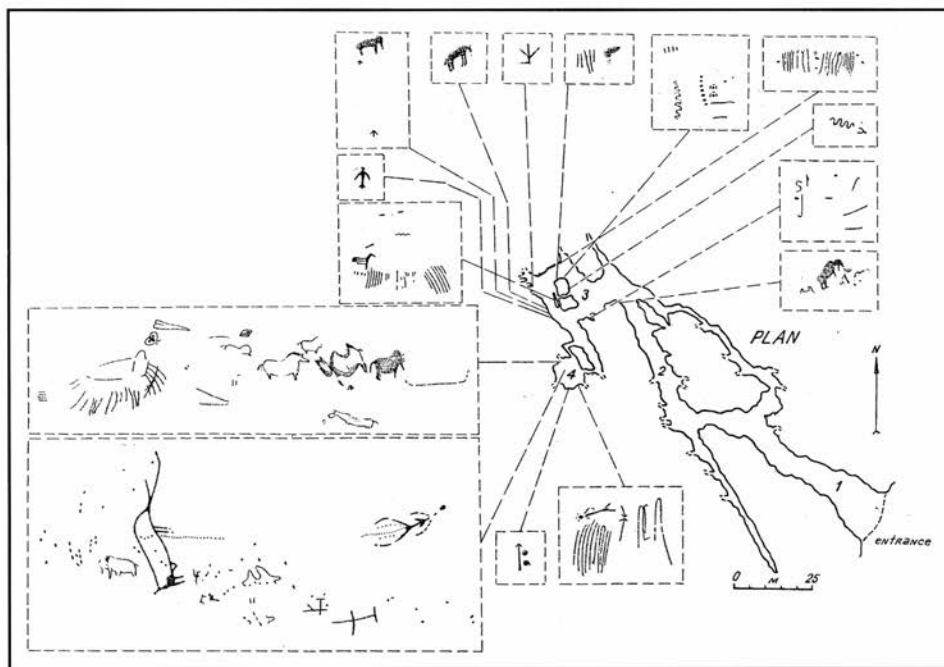


Fig. 111. Plan de la grotte Ignatievskaja avec des groupes de figures.

réconstituer le contenu des rites qui ont eu lieu dans la grotte Ignatievskaja; il importe par conséquent d'en donner les caractéristiques.

Les fouilles de l'horizon stratigraphique ont mis au jour le terrain de l'ocre ainsi que des morceaux de cette substance, des artefacts, des os d'animaux et de petits charbons de bois. L'ensemble a permis d'effectuer une datation  $C^{14}$ . Sur la base de l'inventaire lithique il a été possible d'essayer de déterminer le lien entre le sanctuaire et un certain nombre d'autres monuments du Paléolithique supérieur. Le lien avec le matériel du campement Talitskaia de la région orientale de l'Oural est le plus évident. En ce qui concerne les dates radiométriques de la couche culturelle du sanctuaire, elles se situent entre  $13,335 \pm 192$  et  $14,240 \pm 150$ .

Les dates citées montrent bien la période de fonctionnement de la grotte en tant que sanctuaire. Les figures et les compositions situées dans la *grande salle* et dans la *salle éloignée* représentent les matériaux les plus intéressants et les plus expressifs de la grotte. Actuellement on constate la présence de taches isolées, de figures, de groupes d'images en 51 endroits de la *grande salle*. On distingue 31 groupes dont 3, d'après nous, forment des compositions. Parmi les peintures conservées il n'y a que 3 figures réalistes. Le mauvais état de conservation des peintures ne permet de parler avec certitude que de 2 figures de mammouths et d'une figure de cheval. On compte 18 peintures représentant des signes. Dans 8 groupes on note des lignes parallèles dont le nombre varie chaque fois; elles se présentent parfois par groupes et forment des angles.

L'analyse du nombre des lignes et des autres éléments pouvant être dénombré (tache, méandres) dans chaque groupe a fait ressortir la constance des chiffres 5 et 7. Les groupes 2, 5 et 25 ont 5 lignes chacun, le groupe 19 a 10 lignes (soit un multiple de 5).

Dans le groupe 2, bien conservé, on observe 26 chaînes, composées de 7 taches; une image ressemblant à un serpent à 7 méandres; le groupe n. 23 comprend 7 lignes inclinées et un signe en forme de serpent à 7 méandres.

La plus grande partie de figures (49 cas) de la *grande salle* est exécutée à l'ocre

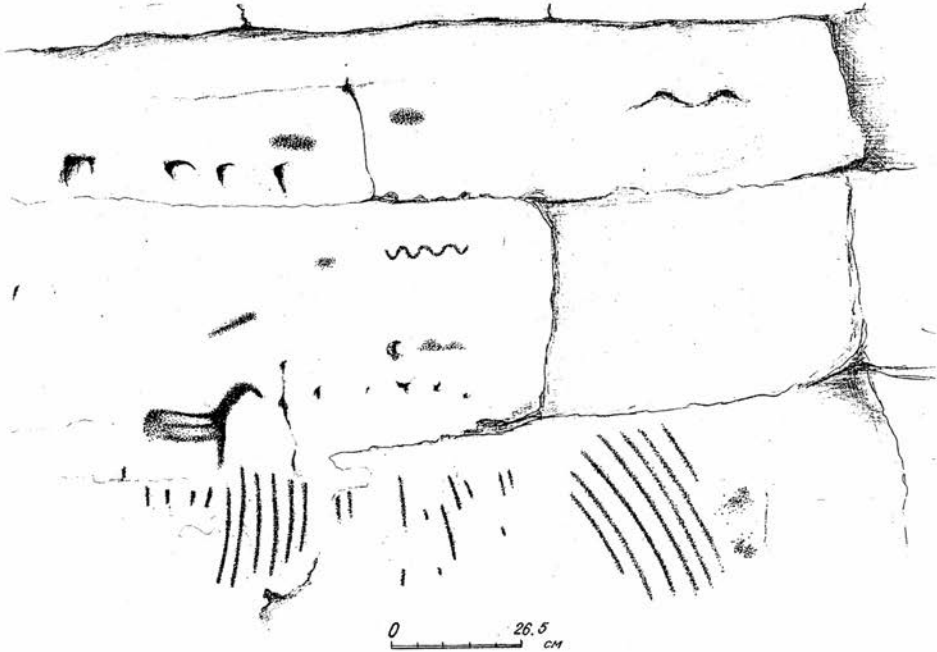


Fig. 112. La composition de la Grande Salle, l'ocre.

rouge; la peinture noire a été utilisée seulement 3 fois. Quant à la manière d'exécution des figures, il est à noter qu'il existe une image de contour, 3 silhouettes et 4 images linéaires. Dans 5 cas où les peintures sont très mal conservées, on peut supposer qu'il s'agit de silhouettes, dans 8 autres cas de la manière linéaire.

On ne peut soumettre à l'analyse sémantique qu'une petite partie d'images de la *grande salle*. Il s'agit des compositions complètes: mammouth et 2 pointes (groupe 10); cheval, lignes verticales, serpent; serpent, 7 taches et signes en forme de tache avec 3 segments autour de lui. Les autres groupes et les images isolées ne peuvent jouer qu'un rôle auxiliaire.

On sait bien que les peintures paléolithiques des grottes de l'Europe de l'Ouest

représentent souvent des animaux vers lesquels sont dirigées des flèches ou des sagaies ou alors des animaux au corps transpercé par ces armes. On y voit un lien avec la magie des chasseurs. Les statistiques montrent que les animaux et les armes des chasseurs occupent une place importante dans la peinture des grottes de l'Europe Occidentale. On peut citer comme exemple les images largement connues des chevaux, du bison aux flèches et les figures géométriques des grottes de Lascaux, des Trois-Frères, de Pindal et certaines autres. Quant aux grottes de Montespan et de Niaux cette idée mythologique s'exprime en gravures faites dans l'argile. Certes, les figures de Lascaux sont absolument différentes par leur iconographie, mais il est incontestable qu'il existe des points communs entre ces figures et la composition de la grotte Ignatievskaja. En tout cas, c'est toujours la même idée qui est réalisée. Cela devient plus évident si l'on compare la composition avec le cheval, les lignes verticales, le serpent et les taches allongées aux figures de la grotte de Gabillou.

En général, l'ensemble d'images de cette grotte est très homogène. Il se compose de la répétition des "formules sémantiques" dans lesquelles on voit bien deux éléments: le cheval et les lignes verticales (ces dernières peuvent être remplacées par des signes en grille).

Il est à noter que la combinaison "cheval-lignes verticales" est très répandue; elle est présente dans presque chaque grotte sanctuaire importante. Citons, à titre d'exemple, les images des grottes de Niaux-Combarelles, d'Arcy-sur Cure, de Portel, des Trois-Frères, de Montespan.

Les figures les plus importantes sont situées au plafond de la *salle éloignée*. C'est là, dans la partie nord, que se situe "le panneau rouge". Son nom est conventionnel, car il

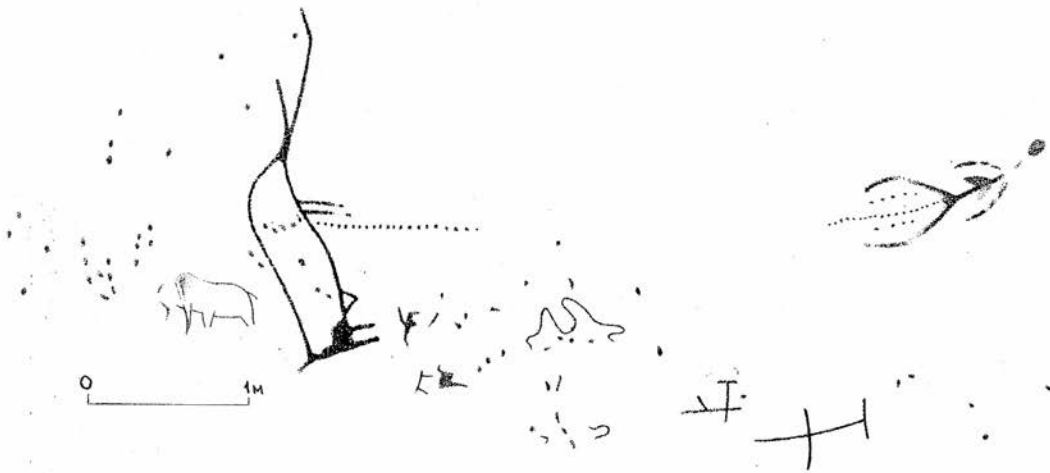


Fig. 113. La composition "Le Panneau Rouge" de la Salle Eloignée.

comprend des images noires, mais à peine visibles; on voit tout d'abord une multitude de lignes et de taches de couleur rouge voyante.

Les images occupent 82,6 m<sup>2</sup>; à une distance de 6,5 m en direction du nord, on aperçoit des taches isolées et une ligne brisée de 1,5 m. La couleur vive des figures, les dimensions du panneau et sa position centrale au plafond de la *salle éloignée* nous font penser qu'il s'agit du panneau principal. Deux images du "panneau rouge" attirent notre attention: une figure anthropomorphe et la représentation schématique d'un animal. La figure anthropomorphe féminine se trouve à un mètre de la paroi nord-est de la *salle éloignée*. D'après son axe, elle est orientée dans le sens ouest-est. On observe 3 chaînes

de taches sortant du périnée: dans la chaîne nord on compte 6 taches, dans la chaîne sud 4 taches, mal conservées. La représentation schématique de l'animal est la plus grande figure du "panneau". Sa longueur est de 2,3 m, sa hauteur de 0,6 m. L'animal est dessiné de profil; l'épaisseur des lignes fait près de 5 cm. On distingue 4 pattes, les cornes (les défenses?) fort avancées, la queue levée. Un triangle représente le sol. La figure est statique. Nous doutons qu'elle représente un animal concret; c'est plutôt une image générale. Une chaîne de taches semblable à celles qui ont été décrites plus haut, sort du poitrail de l'animal. Si l'on poursuit cette chaîne, elle coïncidera deux mètres plus loin, avec la chaîne de taches centrale de la figure anthropomorphe. C'est, à notre avis, la preuve de l'unité de la composition des deux figures.

Le "panneau noir" est symétrique au "panneau rouge", mais il est situé sur la terrasse suivante du plafond qui commence à 0,3 m de la figure de l'animal. Les figures noires occupent une surface de près de 5,4x1,56 m. Il s'agit de représentations de contour. La tête de l'animal est tournée vers l'entrée dans la *salle éloignée*. La tête se présente "en forme de coupole", la partie dorsale est fuyante, les défenses baissées sont traversées par une ligne divisée en deux. Les nombreuses lignes visibles dans la partie inférieure de la figure représentent de toute évidence les pattes et le poil de l'animal.

La deuxième figure est un fœtus anthropomorphe. C'est une représentation de contour, très floue. A l'intérieur du contour on note les restes de 3 taches (les yeux, la bouche?). A 7 cm du fœtus anthropomorphe se trouve la troisième figure, en forme du signe triangulaire (forme géométrique) avec une ligne à l'intérieur. A 0,6 m de ce signe on découvre un parallélogramme dont le côté long mesure 17 cm et le côté court 10 cm; il qui contient 3 lignes. La représentation du cheval se situe à 18 cm du

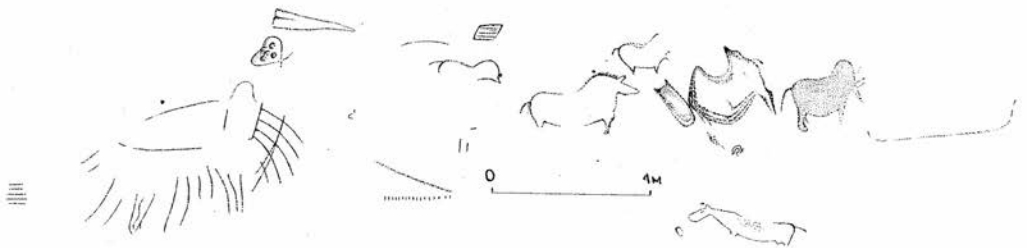


Fig. 114. La composition "Le Pannau Noir" de la Salle Eloignée.

parallélogramme. On voit bien la croupe du cheval, la ligne abrupte marquant la transition de la partie dorsale à la tête. Plus bas on observe 17 traits. A 57 cm de ces traits se trouve une image de contour qui représente probablement un cheval dont la tête est tournée vers l'entrée dans la *salle éloignée*. Cet animal a un corps massif, des pattes raccourcies (de tous les détails celui-ci est le moins bien conservé), un mufler effilé (mufler de dauphin) et une oreille dressée. La crinière est représentée par le renflement de la ligne, quant à la queue, elle n'est conservée que partiellement. Au dessus de cette représentation, qui est la plus expressive du "panneau noir" se trouve une figure semblable, mais moins grande. A proximité immédiate des deux figures de chevaux que nous venons de décrire se trouve la neuvième figure. Sa tête est "fixée" au corps, représenté par quelques lignes. Le bas de la partie abdominale, par exemple, est figuré par 4 lignes dont une forme un angle droit et se recourbe vers le haut. La patte antérieure est très mal conservée; en revanche, celle de la partie postérieure est précise, partiellement couverte d'une croûte de calcite. La ligne dorsale, originale, forme deux bosses. La queue est petite. Il est probable que c'est un chameau.

A quelques centimètres de la patte postérieure du chameau, on rencontre une silhouette de mammouth qui tourne la tête vers l'entrée de la grotte, -comme la plupart des figures du "panneau noir". Cette peinture est recouverte d'une croûte de calcite d'une épaisseur considérable, ce qui empêche d'en distinguer tous les détails. La patte postérieure "en forme de soulier" et la queue qui ressemble à une queue de cheval attirent aussi notre attention.

On peut observer encore une image sur le "panneau noir". C'est une image de contour, très mal conservée, surtout dans sa partie inférieure. Une corne (ou bien une oreille) est courbée en avant. Il s'agit probablement d'un bovin. Dans la *salle éloignée* on observe encore 3 autres séries de peintures noires. L'idée que le "panneau noir" est homogène dans sa conception et son utilisation est confirmée par certains indices. Ainsi, les figures sont réparties assez régulièrement sur le plafond, leur état de conservation est presque toujours le même et ne varie qu'en fonction de l'humidité et de la présence d'une croûte de calcite. En outre, le "panneau" est bien limité par 2 figures de mammouths, tandis que le centre se distingue par 3 images de chevaux. Les signes, le "foetus", les triangles et le parallélépipède sont aussi groupés au même endroit. Et enfin, la tête du bovin et celle du "chameau" sont tournées à droite. A notre avis, ce fait a un sens particulier. La lecture des figures ne laisse pas de doutes, à l'exception, peut-être, de celle du "chameau" qu'on peut croire équivoque, puisque dans l'art pariétal du Paléolithique on ne rencontre pas de figures de chameau. Il faut cependant, prendre en considération le fait que dans la couche supérieure I du gisement de Kostenki I on a trouvé 3 sculptures de têtes de chameau (Abramova, 1962) et que dans le gisement d'Avdéevo on a découvert des pièces d'os, dont une extrémité était façonnée en forme de pattes de chameau (Gvozdover, 1953).

En ce qui concerne les figures de la *salle éloignée* en général, on remarque leur caractère particulier par comparaison aux représentations de la *grande salle*. Malgré cela, certains indices rapprochent ces figures:

- a) on utilise ici et là la peinture rouge et noir;
- b) on retrouve les mêmes éléments: des lignes verticales, des signes lancéolés;
- c) la manière d'exécution est toujours la même. Par exemple, les membres antérieurs des mammouths du "panneau noir" et du groupe I semblent avoir "un pied" ("en forme de soulier").

Nous croyons que cette coïncidence iconographique indique le mieux la simultanéité de l'exécution des figures de deux salles. Quant aux différences, elles accentuent encore une fois la signification particulière de la *salle éloignée* par rapport à la *grande salle*. Les figures de la *salle éloignée* se divisent bien en deux groupes selon leur couleur. Il nous semble logique de supposer que figures rouges et noires sont synchrones et que la différence de couleur est conditionnée par le sens. Il est probable, d'ailleurs que toutes les figures du "panneau rouge", y compris les figures noires, forment un ensemble uni.

Les exemples cités sont suffisants pour permettre de tirer la conclusion suivante; les figures et les compositions de la grotte Ignatievskaja s'inscrivent bien dans le contexte de la peinture paléolithique des grottes de France et d'Espagne. Les différences constatées ne dépassent pas les limites de la variabilité habituelle des grottes sanctuaires. Il est impossible de déterminer les affinités entre les figures de la grotte Ignatievskaja et celles d'une autre grotte. On ne peut pas parler seulement des liens entre la grotte Ignatievskaja et les grottes sanctuaires en France Méridionale ou le centre de la peinture pariétal en Cantabrie (Espagne), sans évoquer aussi des plus petits grottes sanctuaires situées au Sud de l'Espagne ou en Italie.

Cependant, il est absolument incontestable que la peinture de la plupart des grottes où sont représentées des figures similaires à celles de la grotte Ignatievskaja, appartient soit à la fin du style archaïque (III) soit au style classique (IV) qui existaient il y a

15,000-13,000 ans, à l'époque de l'apogée de la peinture rupestre en Europe.

Lors d'une visite dans la IIIe impasse nord de la galerie sud de la *grande salle*, les négatifs nets des grands éclatements ont été remarqués sur certains arêtes des ressauts et sur les strates horizontales du calcaire. On a observé parfois une tendance à leur mise en ordre.

La présence des concrétions calcaires sur les négatifs d'éclatements dans la grotte pourvue de nombreuses peintures fait penser que ceux-ci pourraient avoir un certain lien avec les rites du sanctuaire. Il est remarquable que, dans certains cas, les négatifs d'éclatement du calcaire ressemblent aux négatifs d'enlèvement de la face de travail des grands nucléi en silex.

Il est à noter que la grotte Ignatievskaja s'est développée dans les calcaires fort siliceux (de couleur foncée à l'endroit de fissure) de la période dévonienne.

Les éclatements du fond de la grotte ont certainement joué un rôle important dans l'exécution des rites; ils pourraient être l'indice d'un certain nombre de notions et de croyances liées au culte de la pierre. Bien sûr, il ne s'agit maintenant que des suppositions. Au cours des investigations dans d'autres monuments du Paléolithique on se heurte à des faits qui, pensons-nous, pourraient être expliqués correctement si l'on admettait l'existence d'une attitude particulière envers la pierre dans une tradition largement répandue et de longue durée. Nous pouvons supposer à juste titre que les outils en pierre, leur matière brute et le processus même de leur confection aient été entourés d'une attention et d'un culte particuliers. C'est que l'inventaire de pierre est un des éléments principaux que l'homme utilise dans sa vie quotidienne pour son intégration au milieu qui l'entoure. Cependant le trait spécifique de l'objet du culte consistait en ce qu'il était, tout d'abord, un instrument de travail. Les archéologues l'interprètent actuellement comme un matériel, lié avant tout au perfectionnement technologique, qui révèle l'originalité des traditions culturelles et le développement graduel des cultures. Autrement dit, on interprète l'information tirée des pièces en pierre de manière un peu étroite.

Nous aimerions maintenant présenter les caractéristiques du milieu naturel à l'époque où la grotte Ignatievskaja était un sanctuaire fréquenté par les hommes primitifs.

En nous appuyant sur les faits palynologiques, nous pouvons parler avec certitude de la dominance d'une végétation de steppe avec une prépondérance de carex, de graminées et d'herbes diverses, typiques du climat froid et sec des paysages périglaciaires. A en juger d'après les matériaux de la grotte Ignatievskaja et d'une série de coupes de la région préouralienne de Bachkirie, il y avait ici des zones forestières comprenant le pin, le bouleau et plus rarement, le larix et l'épicéa.

L'analyse des restes osseux de petits mammifères révèle la présence d'espèces des rongeurs des déserts et semi-déserts et des espèces de la toundra et de la zone forestière. Les données palynologiques et micropaléontologiques témoignent des dures conditions de vie des hommes à l'époque de l'utilisation de la grotte Ignatievskaja.

Les couches culturelles de la *grande salle*, de la galerie sud et de la galerie principale se différencient nettement de celles de la grotte d'entrée et du passage bas. Ces différences sont liées avant tout au type de formation des diverses couches culturelles.

C'est dans la *grande salle* et dans la partie adjacente de la galerie principale que nous rencontrons la couche culturelle la mieux conservée; cela est dû à une situation plus stable et une accumulation lente des dépôts. Nous prétendons que c'est là qu'on pourra faire les découvertes les plus originales dévoilant le contexte du sanctuaire.

Des conditions différentes d'accumulation de dépôts friables ont été à l'origine de l'absence de couches culturelles dans la *salle éloignée* et de la conservation de la couche

culturelle de fréquentation presque intacte (à l'état primitif) dans la *grande salle*. Le sanctuaire de la grotte Ignatievskaja existait il y a près de 13,000 ans. Il y a très peu de témoins de cette période-là dans l'Oural. Pour l'analyse comparative de la collection des pièces en pierre de cette grotte il faudra donc s'appuyer sur les matériaux des territoires limitrophes. Nous avons à l'Ouest la zone Kostenkovsko-Borchevski. Il y a lieu de prendre en considération l'indication de A.N. Rogotchev sur la ressemblance des pièces en pierre de Kostenki XV et de l'inventaire du gisement Talitski (1957, figs. 12, 13, 19-31). De même, il faut tenir compte des indications de P.P. Efimenko sur la similitude des matériaux du gisement Talitski et des gisements Borchevo II et Gontsi (1953, p. 563).

Les observations de A.A. Formozov présentent aussi un grand intérêt. Ce chercheur a comparé des objets du gisement Talitski (une plaque de schiste à rayures rouges et une cote de mammoth portant des incisions transversales) avec les objets des gisements est-européens Borchevo II, Gontsi, etc. (1977, pp. 107-108). D'après les matériaux que nous avons à notre disposition, l'idée d'une grande ressemblance entre les témoins du Paléolithique supérieur dans les contreforts ouest de l'Oural et les témoins de l'est européen paraît plus convaincante que celle tendrait à attribuer un caractère "sibérien" du Paléolithique ouralien. D'ailleurs l'existence même de la peinture pariétale à l'Oural, dans les grottes Ignatievskaja et Kapovaia, témoigne incontestablement des liens culturels avec l'Occident.

Il existe un autre aspect intéressant: l'art figuratif de la grotte Ignatievskaja a sans doute été un des composants de la culture spirituelle étroitement liée à la culture matérielle bien développée. On sait qu'en France à côté de la peinture, on a découvert des objets d'art mobilier et des armes de chasse richement décorées. Cette "triade" détermine sous beaucoup de rapports notre perception du Paléolithique tardif de l'Europe de l'Ouest.

Si l'on considère les matériaux du Paléolithique tardif de l'Oural de ce point de vue, on verra des choses analogues. L'âge paléolithique de la peinture pariétale des grottes ouraliennes est un fait indiscutable. Quant à l'art mobilier, certains échantillons de cet art sont présents parmi les matériaux du gisement Talitski: un petit complexe expressif de pièces en os a été trouvé dans la grotte Anonyme (Bader & Pétrine, 1978). L'abondance de trouvailles dans cette grotte témoigne d'une tradition avancée dans le travail de l'os. Une figurine en os exécutée dans le style de la sculpture plate est la plus étonnante. En Europe de l'Est les sculptures plates de Sunguiri sont les plus proches de la sculpture ouralienne du point de vue stylistique (Bader, 1961). Il est à noter que la figurine féminine trouvée à Hennesdorf (Bosinski, 1969), ressemble un peu à la petite sculpture de la grotte Anonyme par sa représentation hypertrophiée des fesses.

Concernant la troisième partie de la "triade" nous aimerions nous pencher sur la collection "des pièces en os de Chiguir" qui étonne par la perfection et l'élégance des formes et de la décoration (Tolmatchev, 1914). Elle a été trouvée dans la tourbière de Chiguir dans l'Oural Moyen. Les objets les plus expressifs de cette collection sont certainement les pointes de sagaies et les dagues. Depuis longtemps on prétendait que ces pièces dataient de l'époque mésolithique au moins. Cependant, dans les gisements de Tchernoozérié en Sibérie de l'Ouest (Pétrine, Sosnovkine, 1976, pp. 30-37) et dans la grotte Schaïtanski dans l'Oural du Nord (Pétrine, 1987a, pp. 63-86) on a découvert des analogies évidentes avec certaines pièces de la collection de Chiguir. La datation C<sup>14</sup> Tchernoozérié II donne 14,500±500 et pour la couche paléolithique de la grotte Chaitanski où l'on a trouvé une pointe de sagaie -14,485±65. Ces dates correspondent à la période du fonctionnement du sanctuaire de la grotte Ignatievskaja.

Actuellement peu de chercheurs doutent que l'art paléolithique reflète les sujets et les idées de la mythologie primitive. Ceci concerne en premier lieu la peinture des



grottes sanctuaires, laquelle évoque de la manière la plus complète les thèmes principaux des mythes de cette époque. C'est la conclusion d'Annette Laming-Empéaire et d'André Leroi-Gourhan.

Lorsqu'on envisage le problème de la mythologie en tant que système expliquant l'existence du monde environnant, il faut prendre en considération le fait que la pensée scientifique et la pensée "primitive" fonctionnent selon les mêmes lois. Cette idée a été très bien exprimée par C. Lévy-Strauss (Lévy-Strauss, 1983, pp. 206-207).

Il faut cependant reconnaître que, dans l'évolution de l'humanité, la perception "mythologique" d'un univers lié au devenir de l'homme n'a existé que pendant une période limitée.

Donc, elle possède des traits qui sont propres à cette période-là seulement. Tout d'abord, c'est la recherche de "l'origine", de la période où le chaos s'est transformé en cosmos (univers). M. Eliadé croit que les notions de "l'univers" et du "mythe" sont analogues et l'archétype de la conduite de l'homme trouve sa réalisation, tout d'abord, dans la manifestation sacrale (1987, pp. 18, 30). Pour la perception mythologique de la réalité, le temps n'est pas continu; de temps en temps il retourne à l'origine, où le temps "primitif" renouvelle toutes ses forces. De ce fait, on peut tirer encore un postulat très important - la vie est réelle parce qu'elle a son prototype céleste (Eliadé, 1987, p. 30), c'est-à-dire que le réel et le sacré sont égaux. C'est dans la sphère sacrale qu'on voit le temps réel se transformer en temps mythologique.

Certes, cette transformation est difficile. Elle doit se produire dans un espace consacré et à un moment particulier. Cette transformation est cyclique et la durée des cycles est variable. De tous les matériaux qui sont parvenus à travers les millénaires jusqu'à notre époque, le plus important pour la compréhension de la mythologie paléolithique est l'ensemble des images paléolithiques. On a longtemps pensé que les panneaux pittoresques des grottes représentaient des figures isolées. Au milieu du plafond de la *salle éloignée* se trouve le "panneau rouge" qui représente assurément le centre sémantique non seulement de cette salle, mais du sanctuaire tout entier. Deux représentations de ce panneau dominant: une figure anthropomorphe et le "bicorne". Leur corrélation est mise en valeur par une particularité iconographique: la coïncidence des chaînes de taches sortant du périnée de l'être anthropomorphe et du poitrail du "bicorne" (si l'on prolonge ces chaînes). Les taches (l'être anthropomorphe en compte 29 et le "bicorne" 26) sont des éléments autonomes de la composition.

Dans l'ensemble, ces deux figures sont équivalentes. Cependant, la figure de l'animal est plus importante, ce qui est souligné par ses dimensions et son emplacement plus haut, au centre du plafond. Cette composition dans son aspect classique "primitif" montre les relations complexes des deux composants essentiels du mythe: l'homme (composant social) et l'animal (composant naturel). Dans cette image, l'opposition est incontestable.

Le "bicorne" personifie l'origine naturelle, tandis que l'être anthropomorphe symbolise clairement la femme, autrement dit, l'origine humaine, sociale. L'interaction de l'origine féminine et naturelle (animale) en tant que centre conceptuel de l'univers reflète quelques idées globales - la naissance, la reproduction et la mort. Il est à noter que l'opposition "femme-animal" est dominante; on voit se grouper autour de cette opposition toutes les autres associations hiérarchiques sur la base des "constantes héréditaires de la mentalité" (Aleskéev, 1976, p. 43). L'image de femme c'est une sorte de pivot autour duquel se forment les différentes idées.

Le magnifique ouvrage de Z.A. Abramova *La représentation de l'homme dans l'art paléolithique de l'Euraïse* confirme la signification de l'image de femme au cours de toute la période du Paléolithique tardif sur la base du matériel archéologique (1966, pp. 156-157).

La composition du “panneau rouge” reflète “un grand mythe” du début de la création du monde, quand le chaos se transformait en univers.

La composition du “panneau noir”, est analogue à celle du “panneau rouge”. Cependant, les figures noires sont probablement d’un rang moins “élevé” que les représentations du “panneau rouge”. Il se peut que le “panneau noir” soit en quelque sorte l’antipode du “panneau rouge”. En effet, l’opposition est évidente; en outre le contraste des couleurs peut jouer un rôle important.

Avec l’étude des sources ethnographiques en Afrique V. Turner a mis en évidence une gamme composée des trois couleurs rouge, blanc, noir, ainsi que leur signification sémantique dans l’exécution des rites (Turner, 1983, pp. 71-103). Dans la grotte Ignatievskaja il n’y a que des figures rouges et noires. La couleur rouge -en tant que symbole de la vie, du feu- a une signification positive particulière, commune à tous les peuples de toutes les époques. Quant à la couleur noire, le problème est d’autant plus compliqué, qu’elle a généralement une signification négative, symbolisant l’obscurité, le précipice etc. Cependant, dans ce cas précis, le “panneau noir” n’est à notre avis pas opposé au “panneau rouge”. Il représente plutôt une sorte de complément au sujet mythologique principal du “panneau rouge”.

Selon notre hypothèse, la sacralisation de la grotte Ignatievskaja est liée avant tout à des rites d’initiation. Presque tous les savants cherchant à expliquer la signification des sanctuaires similaires ont constaté qu’on y avait exécuté des rites d’initiations (Breuil, 1952; 1963; Patte, 1960; Kastéré, 1975, etc.). On considère les initiations comme une partie des rites totémistes (Anissimov, 1967, p. 161). On peut dire que le bilan a été dressé par A. Leroi-Gourhan. Il a émis l’hypothèse que les traces de pieds d’adolescents, retrouvées dans certaines grottes françaises, pouvaient témoigner des rites d’initiations, bien qu’il soit impossible de la prouver (Leroi-Gourhan, 1971, p. 35). Assurément les rites d’initiation ont été engendrés par un besoin social concret de la société ancienne.

De notre point de vue, la société paléolithique d’Europe était une institution sociale assez développée dans laquelle les initiations jouaient le rôle d’armature de la société, tout en servant en mécanisme de la stabilisation de la structure sociale. Dans cette étape de l’évolution de la société, les rites d’initiations ont été essentiels. Le but principal de l’initiation c’est la présentation de la culture donnée du point de vue naturel et social, la détermination de l’“origine” et la perception de la réalité dans sa signification mythologique. On peut tirer une conclusion très importante: la grotte choisie pour l’exécution du rite d’initiation devient un “micromodèle” de l’univers. Cette constatation explique la diversité des thèmes et des sujets de la peinture et des gravures dans les grottes sanctuaires. D’après Leroi-Gourhan, ils sont reliés, du point de vue structurel, sur la base de l’opposition de l’origine féminine et masculine. Il serait cependant plus raisonnable de croire que l’art des grottes exprime un plus large éventail des idées de cette période-là. De toute évidence, il faut admettre que les tentatives faites pour comprendre le sens des grottes sanctuaires à travers le sens des représentations figurant dans les salles souterraines ont échoué. Même si l’on réussissait à déchiffrer les compositions des grottes, ce qui permettrait de comprendre la façon de voir de l’homme paléolithique, il resterait une énigme: pourquoi les grottes sont-elles devenues des lieux sacrés particuliers?

Le phénomène de grottes peut être considéré de plusieurs points de vue. La grotte est un centre de ténèbres, l’antipode de l’univers ensoleillé, l’entrée dans les tréfonds de la Terre etc. (Leroi-Gourhan, 1964).

Nous voudrions nous attarder sur le premier point, à notre avis le plus important, parce que ce sont les ténèbres qui déterminent toutes les perceptions ultérieures des grottes pour les hommes paléolithiques. On sait que c’est la vue qui donne le plus

grande nombre d'information à notre cerveau (Grégori, 1972; Glézer, 1985). C'est pourquoi, entré dans la grotte, l'homme se trouve dans un champ informationnel extrêmement appauvri. Cela crée une situation psychologique particulière, qui est aggravée par le cadre même de la grotte, par ses formations de concrétions extraordinaires, par le silence absolu et l'espace clos. Se trouvant dans cette grotte, l'homme tombe dans un état de "superstress". C'est pourquoi l'accomplissement des rites d'initiation dans une grotte est tout à fait logique et explicable: c'est le lieu qui correspondait le mieux aux conditions principales de l'exécution du rite (Pfeiffer, 1982). Pour rendre la signification de la grotte Ignatievskaja plus claire nous aimerions nous référer aux idées de V. Proppe qui a joué un grand rôle dans l'évolution de la méthodologie contemporaine dans les recherches humaines. Après une analyse détaillée des contes de fée, V. Proppe tire la conclusion suivante: "...plusieurs motifs de contes remontent à toute sorte d'institutions sociales, parmi lesquelles le rite d'initiations occupe une place à part" (Proppe, 1986, pp. 352-353).

Pour devenir le thème essentiel d'un conte, le phénomène social (en occurrence - les initiations) doit être universel et doit exister depuis longtemps. Les rites d'initiations étaient déjà développés au Paléolithique supérieur. A cette époque on a créé les images qui se sont transformées en contes de fées de notre temps. M. Eliade a bien compris les rites d'initiation et leur signification pour les organisations sociales. En bref, son hypothèse est la suivante: le lieu sacré où l'on réalise les rites correspond à l'axe de l'univers; le but principal du rite d'initiation est d'atteindre le centre en surmontant les obstacles (Eliadé, 1987, pp. 17-30). L'exécution des rites est cyclique, souvent le cycle recommence au Nouvel An. On observe une représentation du temps et de l'espace dans les rites qui font de chaque sanctuaire une imitation du cosmos. En effet, le plafond de la *salle éloignée* de la grotte Ignatievskaja, avec ses lignes et ses taches, pourrait être perçu comme le ciel étoilé. Or, le "grand mythe" incarné dans les images du "bicorne" et de la figure anthropomorphe, se rapporte très probablement au cosmos et représente l'époque de l'apparition de l'univers issu du chaos.

Il reste encore un grand problème: c'est celui de l'existence du centre autonome des grottes sanctuaires de l'Oural. Dans cette région, on connaît actuellement trois grottes renfermant peintures paléolithiques: Kapovaia (Chulgan-Tach), Ignatievskaja (Iamazi-Tach) et la seconde Serpievskaja. Elles sont à des milliers kilomètres de la région franco-cantabrique de l'art rupestre. A vrai dire il existe aussi des points rouges dans une des grottes de la Moravie, une figure gravée à l'entrée d'une grotte en Yougoslavie (Breuil, 1952, p. 23) et quelques représentations dans la grotte Cuciulat en Roumanie (Carciumaru, 1985). Cette disposition géographique des grottes comprenant des peintures a soulevé beaucoup de questions qui ne sont pas résolues actuellement (Breuil, 1952; Laming-Empéaire, 1962; Leroi-Gourhan, 1971). Tous les investigateurs ont souligné qu'à l'époque du Paléolithique supérieur, et surtout à partir du Solutrén, toute l'Europe (au moins jusqu'au bassin du Don, vers l'Est) avait représenté un seul espace culturel. La seconde particularité est que l'art semble s'être développé indépendamment des cultures archéologiques désignées (Solutrén, Magdalénien etc.). Il a suivi le même développement que toute autre tendance artistique: apparition-épanouissement-dépérissement. En outre, on a remarqué que les zones de diffusion de l'art rupestre et de l'art mobilier ne coïncidaient pas.

A notre avis, il est possible de résoudre tous ces problèmes, si l'on se fonde sur le fait suivant: à l'époque du Paléolithique tardif, l'Europe représentait un seul système culturel et social, depuis l'Atlantique jusqu'à l'Oural, (Bosinski, 1980).

Probablement la fonction de réglage de la stabilité de la communauté était remplie par un des éléments de ce système. Il s'agit précisément des grottes de la région franco-cantabrique, qui étaient les centres des rites d'initiation de toutes les tribus d'Europe.

C'est l'hypothèse sur le rôle particulier des initiations qui pourrait nous permettre d'aborder le problème de la diffusion irrégulière des sanctuaires. Bien sûr, on voit surgir un nombre considérable de problèmes. Il est difficile de comprendre de quelle façon les hommes franchissaient des milliers de kilomètres et se retrouvaient dans les grottes. Il faut cependant songer que cette distance n'est pas la même pour un homme actuel que pour un ancien chasseur nomade. En ce qui concerne le centre ouralien des grottes sanctuaires, on peut supposer qu'il s'agit d'une tentative de certains tribus de l'Oural et des régions situées à l'Ouest de l'Oural de créer leur propre centre pour l'exécution des rites d'initiation.

On pourrait alors comprendre la ressemblance des peintures de la grotte Ignatievskaja ou de la grotte Kapovaïa et des figures des salles souterraines de l'Europe pré-atlantique. Les hommes qui ont créé le nouveau centre avaient, certainement, visité ces salles. Dans ce cas, on n'aurait pas besoin de se référer aux processus de migration et de diffusion qui sont à la base de toutes les hypothèses concernant l'époque paléolithique.

Il faudra, bien sûr, procéder à des recherches ultérieures pour monter si l'hypothèse sur le rôle particulier des rites d'initiation dans l'apparition des grottes sanctuaires est vraie ou fausse. Il en va de même pour l'hypothèse d'un seul centre d'initiation sur le territoire de la France, de l'Espagne et de l'Italie. D'ailleurs, ce sont que des hypothèses de travail qui ont besoin d'être élaborées.

### Bibliographie

ABRAMOVA Z.A.

1962 *Paleoliticheskoe ikusstvo na territorii SSSR*, Svod Archeologicheskikh istochnikov, vol. 4/3, Moscou (Academia Nauka, Institut Archeologii), pp. 1-85.

ABRAMOVA Z.A.

1966 *L'image de l'homme dans l'art paléolithique de l'Eurasie*, (en russe), Institut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Leningrad (Nauka), p. 221.

ALEKSÉES V.P.

1976 Sur l'origine des oppositions binaires liées avec l'apparition de certains motifs de l'art primitifs, *L'art primitifs*, Institut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Novosibirsk (Nauka, Section Sibérienne), pp. 45-46.

BADER O.N.

1961 *Une figurine paléolithique unique trouvée près de la rivière Kliasma*, Institut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou (Nauka), pp. 135-139.

BADER O.N.

1965 *La caverne Kapovaïa, peinture Paléolithique*, Institut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou (Nauka), p. 1-32.

BADER O.N. & V.T. PÉTRINE

1978 Les œuvres d'art et les pièces en os de l'époque paléolithique trouvées à la pente orientale des Monts Oural, *A l'origine de l'art*, Novosibirsk (Nauka, Section Sibérienne), pp. 26-31.

BOSINSKI G.

1968 *Der Magdolénien. Fundplatz Feldfurchen.Gönnersdorf*, Mainz (K. Newed, Grabung), vol. 47.

1990 *Homo sapiens. L'histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe, (40.000-10.000 a.C.)*, Paris (Editions Errance).

BREUIL A.

1952 *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac (Centre d'études de documentation Préhistoriques).

CÂRCIUMERU M.

1985 La grotte de Cuciulat. Peinture rupestre récemment découvert en Roumanie, *BCSP*, vol. 22.

EFIMENKO P.P.

1953 *La société primitive*, Kiev.

ELIADÉ M.

1987 *Le cosmos et l'histoire*, Moscou (Progrés), p. 312.

GLÉZER V.D.

1985 *La vue et la mentalité*, Institut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Leningrad

- (Nauka, Section de Léninegrad), p. 247.
- GRÉGORI R.  
1972 *L'oeil et le cerveau*, Moscou (Progrès), p. 210.
- KASTÈRE N.  
1975 *Un demi-siècle sans la terre*, Moscou (Belles-Lettres), p. 351.
- KOUSTOV Z.M.  
1977 *Les campagnes spéléologiques et les expéditions avec les écoliers*, Tchéliabinsk (Ed. de l'Oural du Sud), pp. 3-82.
- LAMING-EMPÉRAIRE A.  
1962 *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris (A. & J. Picard).
- LEROI-GOURHAN A.  
1964 *Les Religions de la Préhistoire*, Paris (Presses Universitaires de France).  
1971 *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Mazenod).
- LÉVY-STRAUSS C.  
1983 *L'anthropologie structurale*, Insitut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou (Nauka), p. 396.
- LOBANOV I.E. V.O. CHTCHÉPÉTOV & V.V. ILIOUCHINE  
1971 *Les grottes de l'Oural*, Insitut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou (Nauka), pp. 3-144.
- MARTINE V.I.  
1978 L'expérience des recherches et de l'exploitation des grottes karstiques et spéléologiques en Bachkirie pour des buts touristique, *Les études des grottes karstiques afin de les utiliser en tant que objets d'excurxions*, Tbilissi, pp. 111-112.
- MEDVÉDEV G.I.  
1983 *Le paléolithique de la région de sud de l'Angara*, Novosibirsk (Ed. de l'Université de Novosibirsk), p. 44.
- NOUGIER L.R.  
1966 *L'art préhistorique*, Paris (Presses Universitaires de France).
- PATTE E.  
1960 *Des hommes préhistoriques et la Religion*, Paris (A. & J. Picard).
- PETRINE V.T.  
1987a La pointe de la sagaie de l'époque paléolithique découverte à l'Oural du Nord, *Les anciennetés de la Sibérie et de l'Extrême-Orient*, Insitut de l'Archéologie de l'Académie des Science de l'URSS, Novosibirisk (Nauka, Section Sibérienne), pp. 63-68.
- PETRINE V.T. & I.N. SOSNOVKINE  
1976 Le problème de la datation des pièces ossenses de Chiguir, *Les problèmes de l'archéologie de la région de l'Ob, Tioumien* (Ed. de l'Université de Tioumien), pp. 30-37.
- PETRINE V.T., CHIROKOV V.N. & S.V. TCHÏRKINA  
1990 Le sanctuaire ancien de la seconde grotte Serpievskaïa à l'Oural du Sud, *La sémanthique des images anciennes*, Insitut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Novosibirsk (Nauka, Section Sibérienne), pp. 7-20.
- PFEIFFER I.  
1982 *The Creative Explosion*, New York (Harper & Row).
- PROPPE V.I.  
1986 *Les origines historiques des contes de fée*, Léninegrad (Ed. de l'Université de Léninegrad), p. 365.
- ROGATCHEV A.N.  
1957 Les stations à plusieurs couches de la région de Kostenki et de Borissovo, *Les actes et les recherches de l'archéologie en URSS*, vol. 59, pp. 9-184.
- TERNER V.  
1983 *Le symbole et le rite*, Insitut de l'Archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou (Nauka), p. 277.
- TOLMATCHEV V.J.  
1914 Les anciennetés de l'Oural de l'Est, *L'association de l'histoire naturelle de l'Oural del'Ouest*, Ekaterinbourg, pp. 151-266.

*Riassunto:*

La grotta di Ignatievskaja negli Urali meridionali è costituita da un lungo passaggio e due camere. I campioni di analisi al C<sup>14</sup> su carbone e ossa producono datazioni non calibrate comprese fra 14,240-13,335 a.C. Le pitture sono state trovate nelle due camere: una figura femminile, un animale con le corna, mammut, cavalli, un serpente, cammelli e segni geometrici; sono frequenti gruppi di 5 o 7 elementi. I paralleli più vicini si trovano nelle grotte franco-cantabriche e l'autrice si chiede come ciò sia possibile. Ella suppone che una cultura comune si sia diffusa dall'Oceano Atlantico alla catena degli Urali nel tardo Paleolitico. Le tribù europee usarono le grotte franco-cantabriche per le loro cerimonie di iniziazione. Le grotte degli Urali potrebbero rappresentare un tentativo delle genti del luogo e delle regioni vicine per creare dei propri centri di iniziazione.

*Summary:*

*The Ignatievskaja cave in southern Ural consists of a long passage and two chambers. The C<sup>14</sup> samples taken from charcoal and bones give uncalibrated dates ranging from 14,240-13,335 B.P. The paintings were found in the two chambers: a female figure, a horned animal, mammoths, horses, a serpent, camels and geometrical signs. Groupings of five and seven are common. The closest parallels are found in the French-Cantabrian caves and the author poses the question how this is possible. She proposes that a common culture spread from the Atlantic Ocean and the Ural Mountains in the late Palaeolithic period. The European tribes used the French-Cantabrian caves for their initiation ceremonies. The caves in the Ural may have been an attempt made by the people living in and around this region to create their own initiation centres.*

*Résumé:*

La grotte Ignatievskaja dans le sud de l'Oural se compose d'un long couloir et de deux salles. Des échantillons de charbon et d'os, datés au C<sup>14</sup>, il résulte des dates non calibrées allant de 14,240 à 13,335 avant le présent. Des peintures ont été trouvées dans les deux salles: une figure féminine, un animal à cornes, des mammoths, des chevaux, un serpent, des chameaux et des signes géométriques. Des regroupements par cinq ou sept sont fréquents. Les parallèles les plus proches se trouvent dans les grottes françaises et cantabriques et l'auteur pose la question: comment cela est-il possible? Elle suggère qu'une culture commune s'étendait de l'Océan Atlantique à l'Oural durant le Paléolithique supérieur. Les tribus européennes se servaient des grottes françaises et cantabriques pour leur cérémonies d'initiation. Les grottes de l'Oural pourraient être une tentative des peuples vivant dans cette région et aux alentours de créer leurs propres centres d'initiation.