

IV° французько–українська археологічна конференція
IV° colloque franco-ukrainien d'archéologie
« L'ART GEOMETRIQUE DE LA PREHISTOIRE A NOS JOURS »
«ГЕОМЕТРИЧНЕ МИСТЕЦТВО ВІД ПРЕІСТОРІЇ ДО СУЧАСНОСТІ»
Kiev, avril 2015

L'art géométrique des Celtes

Olivier Buchsenschutz,

CNRS, AOROC, Paris

1. Les origines

Jusqu'au VIe s. BC, l'art qui se développe en Europe occidentale se caractérise par la représentation d'animaux, de personnages, souvent en action, qui restituent un récit. Des motifs géométriques rectilignes accompagnent ces scènes ou couvrent la totalité de leur support. A partir du Ve s. BC, ce genre de représentation disparaît au profit de nouvelles pistes d'inspiration. Les courbes remplacent peu à peu les lignes droites dans les décors. Les récits comme les représentations anthropomorphiques ou végétales s'étiolent vers la fin du Ve s. L'art devient abstrait, et si les créateurs s'amuse à suggérer des visages entre les multiples courbes qu'ils combinent selon des géométries de plus en plus complexes, ils ont abandonné toute velléité de représenter le monde naturel (Kruta 1992).

2. Le temps des recherches

Un fourreau d'épée découvert dans la nécropole de Hallstatt (Salzkammergut, Ö) est souvent cité comme référence, mais il représente en réalité une phase antérieure à l'« art celtique » *stricto sensu*. Il évoque l'art des situles qui caractérise l'Autriche, la Slovénie et l'Italie du Nord, où les cérémonies funéraires sont représentées sur les vases en bronze, alors que plus à l'ouest elles sont évoquées directement par les objets du banquet regroupés autour du mort. Il nous permet d'affirmer toutefois que les créateurs de l'art celtique étaient parfaitement capables de représenter des personnages, mais qu'ils ont abandonné volontairement ce thème¹.

Les vases grecs ou étrusques de valeur importés aux VIe et Ve s. sont une source d'inspiration évidente qui contribue au développement d'un art géométrique curviligne. On peut le constater dans l'habillage en feuille d'or dont les Celtes recouvrent partiellement les vases grecs en céramique à figures noires, puis rouges. Mais les palmettes grecques sont systématiquement décomposées, retournées, reliées, pour s'intégrer dans des schémas indigènes dont la signification nous échappe, comme sur le bol de Schwarzenbach. Les spécialistes ont exploré avec passion le réseau des modèles et la géométrie complexe de ces transformations (Duval et Kruta, 1982)

¹ Les troupes celtiques qui tentent de prendre le sanctuaire de Delphes en 279 BC tournent en ridicule les représentations anthropomorphes des dieux par les Grecs.

1 *Cerveteri-Eigenblizen*

F. Müller montre comment l'ajout de quelques motifs discrets permet une double lecture des palmettes primitives et invite le spectateur à imaginer une frise continue (Frey, 2008 ; Müller 2009).

Le Ve s. multiplie les expériences, et l'inspiration hellénique sur laquelle les auteurs ont beaucoup insisté n'est pas la seule. De nombreux éléments sont puisés dans des sources orientales, et dans des modèles locaux, probablement en bois, qui ont pratiquement tous disparu. Les « fibules à masques » combinent de façon très savante des têtes de personnages, d'animaux, des monstres et des courbes complexes, dans les trois dimensions. Si celle de Mañetin présente un corps humain complet, bien que déformé pour s'adapter au profil canonique de l'arc, la plupart privilégient la construction géométrique de l'objet par rapport aux têtes qui en jaillissent ici ou là.

2 *Fibules à masque*

Déjà dans cette phase de recherches dans toutes les directions, l'« art celtique » développe un certain nombre de règles qui le conduisent à privilégier les éléments décoratifs au détriment des représentations figuratives. Ce choix, ainsi que celui du petit mobilier et du métal comme support de ses réalisations, l'ont fait considérer comme un art « mineur » ou « barbare » par les spécialistes de l'art classique, figé dans une représentation idéalisée du réel.

3. Les principes décoratifs

Parmi les caractéristiques de l'art décoratif des Celtes, on peut relever plusieurs tendances :

1. Le champ à décorer, qui couvre généralement toute la surface l'objet ou au moins ses parties visibles, est entièrement travaillé. On peut parler d'une « horreur du vide », comme si le contrat de l'artiste exigeait que toute la surface soit animée par des motifs recouvrants.
2. Il n'y a pas en conséquence d'opposition entre un fond et un premier plan. Si quelquefois un motif se détache du reste de la composition, il faut analyser aussi le reste parce qu'il a fait lui aussi l'objet d'une recherche formelle et éventuellement d'un traitement de surface particulier. En aucun cas il n'est le simple négatif du motif principal.
3. Le spectateur est invité à jouer au décryptage de l'ensemble par une double lecture. Comme dans certains tests modernes élaborés par les psychologues, où la même image représente une jeune et une vieille femme, les gouttes, les spirales, les yin-yang sont imbriqués les uns dans les autres et suggèrent parfois un masque humain.

3.1 Les motifs géométriques

Les éléments de base du décor sont relativement simples. Les motifs comme le cercle pointé, peut-être emprunté à la décoration des objets en os, des arcs de cercle pointillés, des ziz-zags, des S, soulignent les cols et les carènes des céramiques. Les différences avec les décors des siècles précédents ne sont pas flagrantes, si ce n'est que la courbe et les cercles sont préférés aux lignes droites (Villard, in Buchsenschutz 2003).

3 *Motifs séparés*

A partir du Ve s. on peut dire que le goût pour les cercles et les jeux de compas se déchaîne. En Champagne notamment (dans la Marne et les départements voisins), des phalères en bronze portent un décor très complexe et entièrement couvrant. Le problème est de savoir si l'artiste a suivi son imagination, ou s'il a appliqué des règles mathématiques inspiré des philosophes de Grande Grèce. Quoiqu'il en soit, c'est plutôt ici l'abstraction, la complexité et la rigueur de la composition qui nous intéressent, et qui caractérisent non seulement l'art celtique du Ve s. avant J.-C., mais aussi ses lointains héritiers irlandais du haut Moyen Âge (Flouest in Buchsenschutz 2003).

Les masques ou visage humains ne sont pas complètement abandonnés pour autant. Il est difficile cependant pour les chercheurs d'identifier la limite entre les signes abstraits et concrets. Le motif de la feuille de gui, interprété parfois comme une vessie de poisson ou une goutte, est fréquent sur de nombreux objets en bronze ou en pierre. Mais en 1996 fut découverte au pied du Glauberg (Hesse, Allemagne) une riche sépulture associée une sculpture en pierre représentant personnage en pied portant un bonnet flanqué de ces deux « feuilles de gui ». Dans la sépulture, qui a livré l'original des objets représentés, l'armature métallique du couvre-chef était conservée, prouvant qu'il s'agissait bien d'une coiffure. Il a alors été possible de relire avec un regard averti les autres objets porteurs de signes équivalents.

4 *abc Ambiguïté abstrait/concret*

3.2 Les enchaînements

L'évolution générale de l'art celtique conduit toutefois à des motifs plus abstraits. Sur les fourreaux d'épée métalliques, un objet indispensable de la panoplie du guerrier celtique, les combinaisons symétriques sur un ou deux axes présentent à la fois un schéma général répétitif, et des détails particuliers. Les ying-Yang, les gouttes et les losanges les animent. Les constructions en frise sont un peu délaissées au profit de schémas d'organisation sur deux axes de symétrie. (A.Rapin in Buchsenschutz 2003).

5 *Cortrat (Loiret)*

Le casque d'Agris découvert dans une grotte de Charente par J. Gomez marque la transition avec une nouvelle phase de l'art celtique, appelée « style libre » ou style de Waldalgesheim. La calotte du casque est décorée d'une frise traditionnelle de motifs dérivés de la palmette, mais le couvre-nuque annonce une nouvelle mode : les motifs enchaînés entraînent le spectateur dans une danse effrénée, où il n'y a plus de pause entre des motifs.

St. Verger a reconstitué les principaux enchaînements qui caractérisent ce type de décor. Le développement d'une symétrie sur trois axes, qui dessine les fameux triscèles, et leur éclatement dans leurs liaisons, est tout à fait caractéristique.

6 *Rinceaux à triscèles*

Malgré le succès de ce style, de nouvelles recherches sur des enchaînements se détachent peu à peu des contraintes de la symétrie. Sur certains fourreaux d'épée du IIIe s., l'artiste renonce à la symétrie suggérée par la forme de l'objet au profit d'un développement indépendant du fond qui évoque la liberté de l'art baroque du XVIIIe s.

3.3 Le développement des motifs en trois dimensions

Les objets en bronze développent peu à peu des formes qui se déploient dans les trois dimensions de l'espace. Le disque de Roissy en offre un bon exemple, même s'il conserve une face et un revers. D'autres objets ne sont lisibles que si on les tourne dans sa main (Th. Lejars in Buchsenschutz *et al.*, 2015).

4. Le symbolisme

Cet art géométrique apparemment détaché totalement du réel cache des sources porteuses de significations, symboliques ou religieuses, dont l'interprétation est aujourd'hui très difficile. Il est clair cependant que l'artiste donnait un sens à des motifs que nous n'apprécions qu'à cause de l'élégance de leur forme. Nous en donnons deux exemples.

Le thème du maître des animaux ou de l'arbre de vie, importé d'Orient et décliné dans de nombreuses cultures antiques, est bien attesté dans l'art celtique, mais sous des formes très variées.

Sur la lame d'une épée de Port (Suisse, canton de Berne), on reconnaît sans peine l'arbre de vie et les animaux, ici sans doute un palmier et des chèvres : visiblement on a imité un objet importé. Ce sont surtout les transformations progressives de ce thème qui nous intéressent : on reconnaît facilement le modèle sur une boucle de ceinture de Hochdorf (Baden-Wurtemberg), il est suggéré sur une fibule à masque du Parsberg (Bavière), et V. Kruta (2000) le détecte à juste titre dans une paragnathide de monte Bible (Bologne). On est peut-être, sur le plan de la graphie, dans un processus analogue aux avatars des signes de reconnaissances des premiers chrétiens, quand il fallait cacher/montrer/évoquer le Christ à travers la croix, le chrisme, le poisson, mais nous n'en possédons pas la clé.

7 *Le maître des animaux*

Sur les fourreaux d'épée, la présence de deux dragons affrontés a connu un très grand succès. Elle a été aussi rapprochée du symbole du maître des animaux.

André Rapin a de plus attiré l'attention sur une symbolique véritablement cachée au spectateur (Rapin in Buchsenschutz 2003). D'abord il a montré que des fourreaux aussi éloignés dans l'espace que ceux d'Epiais-Rhus (Val d'Oise) et de Moscano di Fabriano (Ancône) avaient au moins un poinçon en commun, et qu'ils avaient donc été fabriqués dans le même atelier. De plus A. Rapin relève que dans le détail, certaines empreintes ont été faites avec un poinçon dont le motif est orienté à l'opposé des autres, détail que seule une lecture attentive et rapprochée de l'objet permet de percevoir. Faut-il y voir une signature de l'artisan, un symbole prophylactique ? Nous avons mentionné cet exemple pour montrer les limites de l'analyse graphique : nous n'avons pas les clés pour expliquer la signification de ces détails.

5. L'exemple du traitement des motifs monétaires

Pour un artiste celte, les monnaies constituent un cadre idéal : il faut remplir complètement un cercle, qui suscite des symétries complexes ; il faut se référer à un modèle, souvent naturaliste, mais qu'on peut déformer pour bien marquer la référence locale de la série monétaire ; c'est l'occasion de développer une forme libre dans un cadre contraignant.

On voit comment progresse l'interprétation des modèles ; la représentation réaliste explose, non par maladresse, mais par une volonté délibérée. Les coiffures envahissent les profils au détriment du visage, le nez, la bouche, les sourcils prennent leur liberté, le modèle naturaliste est décomposé. Certaines monnaies arborent ainsi des motifs totalement abstraits.

8 *Une abstraction absolue.*

Conclusion

Les Celtes ont fait une place originale au décor géométrique, puisque celui-ci, en chassant les récits, puis les représentations des hommes et des végétaux, a envahi tout le champ de la représentation.

Les changements de modes varient assez vite, en une ou deux générations, et se répandent dans l'ensemble des territoires qui, par la présence de la culture matérielle de La Tène comme par le témoignage des sources écrites, sont attribuables aux Celtes.

Si nous ignorons encore la signification symbolique de ces représentations, dont une analyse attentive révèle la complexité et une volonté délibérée de mystifier le spectateur ; son abstraction et son élégance le distingue clairement des autres cultures de l'Antiquité.

Bibliographie

Buchsenschutz O., Chardenoux M.-B., Gruel K., Lambert P.-Y., Lejars T., Verger St., 2015, *L'Europe celtique à l'âge du Fer (VIIIe - Ier siècle)*, Nouvelle Clio, PUF, Paris.

Buchsenschutz, O. et al. (éds), 2003. *Décors, images et signes de l'âge du Fer européen : actes du XXVI^e Colloque de l'AFÉAF, Paris et Saint-Denis, 9-12 mai 2002*, Thème spécialisé, (Suppl. à la RACF, 24), Tours, FÉRACF, 2003 (références à Flouest, Villard, Rapin).

Duval, P.-M., Kruta, V., (éds), 1982. *L'art celtique de la période d'expansion, IV^e et III^e s. avant notre ère : actes du Colloque [...]*, 26-28 sept. 1978, Paris, (Hautes études du monde gréco-romain, 13), Genève, Droz, 1982.

Kruta, V., 1992. *L'Europe des origines*, Gallimard/L'Univers des formes, Paris.

Kruta V., 2000. *Les Celtes : histoire et dictionnaire : des origines à la romanisation et au christianisme*, (Bouquins), Paris, R. Laffont, 2000.

Müller F., 2009. (éd.), *L'art des Celtes, 700 av. J.-C. – 700 apr. J.-C.*, [exposition, Musée historique de Berne, 18 juin – 18 oct. 2009 ; Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 15 sept. 2010 – 13 janvier 2013], Berne – Bruxelles, Musée historique – Fonds Mercator, 2009.

Les Dossiers de l'Archéologie, 2008. Herrmann, F. R., Le Glauberg, résidence princière, tombes princières et sanctuaire, *Les Dossiers de l'Archéologie*, 329, sept. oct. 2008, pp. 18-35. O.-H. Frey, *ibidem*, Le premier art celtique, dieux et démons, pp.48-63.

Verger St., 1987. La Genèse celtique des rinceaux à triscèles. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz* 34, p. 287-339.