



L'art des Celtes

par Venceslas Kruta*

RÉSUMÉ

Les traits originaux qui distinguent l'art celtique de tous les autres arts de l'Antiquité apparaissent dès sa phase initiale, au Ve siècle av. J.-C. Réticent à toute narration, il juxtapose tout au plus des éléments dont la lecture fournissait probablement à l'initié un support à partir duquel il pouvait construire un récit. On retrouve dans cette attitude d'un refus de la figuration explicite, définitivement figée et univoque, celle que les druides avaient vis-à-vis de l'écriture, considérée comme impropre à transmettre les textes sacrés.

Le rôle de l'image n'était donc pas de reproduire les éléments du monde visible, mais d'en illustrer les mécanismes cachés et la nature protéiforme des dieux : l'image devient un assemblage de signes symboliques, les formes végétales s'associent intimement aux représentations animales ou humaines, la palmette donne naissance à une feuille de gui, cette dernière coiffe une divinité dont la tête humaine se greffe sur un cornes de cheval... figurées sur des objets fonctionnels dont les formes sont souvent contraignantes, ces images étranges, toutes différentes et pourtant toutes semblables grâce à l'omniprésence des essences, des palmettes et de quelques autres motifs, demandent un effort de lecture important, une approche qu'il n'est pas excessif de qualifier d'interactive. Il met largement à contribution l'imagination du spectateur, sa connaissance des éléments du répertoire et leur signification.

Identifié en 1888 par Adolf Furtwängler à partir d'objets de la tombe princière de Schwarzenbach, l'art celtique fut définitivement reconnu et défini dans ses traits spécifiques, ainsi que dans les lignes générales de son évolution, du V^e au II^e siècle avant J.-C., par Paul Jacobsthal dans son ouvrage fondamental de 1944¹. Depuis, des chercheurs parmi lesquels se distinguèrent particulièrement par leurs travaux Vincent Megaw² et Paul-Marie Duval³, ont apporté d'importantes contributions. Enfin, un complément essentiel à l'œuvre fondatrice de Jacobsthal, restée à l'état d'ébauche pour sa partie finale, a été fourni par l'ouvrage de E. M. Jope, consacré à l'art des îles britanniques⁴.

Nous disposons donc aujourd'hui d'un répertoire accessible suffisamment riche et varié pour pouvoir aborder l'étude de l'art celtique sans des déséquilibres trop sensibles dans ses extensions spatiale et temporelle. Le seul inconvénient, certainement majeur, mais malheureusement irrémédiable, est l'extrême rareté des œuvres en matériaux périssables, plus particulièrement en bois, matériau dont l'utilisation devait être largement prédominante non seulement dans l'architecture mais également dans la sculpture. L'essentiel des œuvres qui nous sont parvenues est donc constitué par des objets en métal, souvent de petite taille. C'est notamment le cas des monnaies, la catégorie de loin la plus abondante.

La perception et l'étude de l'art celtique furent fortement marquées, dès leurs débuts, par les comparaisons aux arts méditerranéens de son époque, notamment la confrontation à l'art grec. Il fut donc considéré pendant longtemps comme une dérivation secondaire des arts classiques où il avait puisé la majeure partie de ses images.

Il semblait s'être formé à partir d'emprunts plus ou moins aléatoires, au gré d'importations d'objets qui servaient de modèles, ainsi que de contacts divers, constituant ainsi une sorte d'écho barbare et maladroit de l'art classique. Or, l'examen attentif des modèles qui ont été adoptés et transformés par les Celtes montre

* Venceslas KRUTA

Directeur d'études de Protohistoire de l'Europe

École pratique des Hautes études Sciences historiques et philologiques, à la Sorbonne,

45-47 rue des Écoles

75005 Paris (France)



clairement que les images empruntées ne correspondent qu'à une faible partie du répertoire qu'ils avaient pu connaître⁵.

L'attitude qui consiste à ne choisir que certaines images s'explique toutefois lorsque l'on examine les modifications que les artistes celtiques apportèrent à leurs modèles. On s'aperçoit alors qu'elles avaient pour but de les introduire, quelle que soit leur signification d'origine, dans un système iconographique parfaitement organisé et cohérent. Naturellement, les images qui ne se prêtaient pas à ces transformations ne présentaient aucun intérêt.

Il est évident que le support conceptuel d'un tel système ne pouvait appartenir qu'au domaine de la religion. L'art celtique constitue donc un moyen d'approche privilégié de l'univers spirituel des anciens Celtes.

Les traits originaux qui distinguent l'art celtique de tous les autres arts de l'Antiquité apparaissent dès sa phase initiale, au V^e siècle av. J.-C. Réticent à toute narration, il juxtapose tout au plus des éléments allusifs dont la lecture fournissait probablement à l'initié un support à partir duquel il pouvait éventuellement construire un récit. On retrouve dans cette attitude d'un refus de la figuration explicite, définitivement figée et univoque, celle que les druides avaient vis-à-vis de l'écriture, considérée comme impropre à transmettre les textes sacrés⁶. Seuls quelques rares œuvres présentent un caractère potentiellement narratif. Les plus connues sont le fourreau d'épée de la nécropole de Hallstatt⁷ et les plaques d'argent du revêtement d'un récipient cultuel trouvées dans une tourbière à Gundestrup⁸, dans le nord du Danemark. Il s'agit dans les deux cas de créations inspirées ou réalisées par des artistes appartenant à une autre aire artistique : l'art dit des situles dans le premier cas, l'art connu comme thraco-gète ou istro-pontique dans le second.

Le rôle de l'image n'était donc pas de reproduire les éléments du monde visible, mais d'en illustrer les mécanismes cachés ainsi que la nature protéiforme des dieux : l'image devient un assemblage de signes symboliques⁹, les formes végétales s'associent intimement aux représentations animales ou humaines, la palmette donne naissance à une feuille de gui, cette dernière coiffe une divinité dont la tête humaine se greffe sur un corps de cheval... Figurées sur des objets fonctionnels dont les formes sont souvent contraignantes, ces images étranges, toutes différentes et pourtant toutes semblables grâce à l'omniprésence des essences, des palmettes et de quelques autres motifs, demandent un effort de lecture important, une approche qu'il n'est pas excessif de qualifier d'interactive. Il met largement à contribution l'imagination du spectateur, sa connaissance préalable des éléments du répertoire et de leur signification.

Ramené à ses composantes fondamentales, le fonds thématique de l'art celtique se révèle beaucoup moins varié qu'il peut apparaître à première vue. C'est plus un art de la maîtrise dans l'assemblage de ces éléments que de la création d'images exprimant de nouveaux concepts. Souvent magistrales, ces variations relèvent de quelques thèmes essentiels : la divinité solaire souveraine dont dépendent les différentes formes de vie -humaine, animale et végétale- et son indissociable complément qui règne sur le monde ténébreux, souterrain et océanique, où séjournent les morts et d'où revient la vie, dans un cycle universel illustré par l'alternance du jour et de la nuit, la périodicité mensuelle de la lune et le parcours annuel de l'astre diurne qui commande le sommeil et le réveil de la nature...

Ce principe d'alternance, source de l'espoir d'une nouvelle vie, est exprimé par des images souvent ambiguës, où l'image du dieu associe symboles et éléments qui relèvent des différentes formes de vie. Leur mode d'assemblage est au début la simple juxtaposition. Ainsi dans le cas d'une fibule figurée d'Europe centrale (fig.1)¹⁰, datable de la seconde moitié du V^e siècle avant J.-C., le pied est constitué par une tête de griffon aux petites oreilles, aux yeux protubérants et au long bec recourbé dont l'extrémité rejoint l'arc. Ce monstre emprunté au répertoire méditerranéen est généralement représenté en paire, en disposition héraldique de part et d'autre de l'évocation de l'Arbre de Vie ou de la divinité qui lui est associée. Cette dernière apparaît ici sur l'arc où figurent deux masques humains divergents, soudés par leurs coiffures. Identiques à première vue, ces masques sont différenciés : celui qui est tourné vers le griffon présente de petites oreilles d'animal, l'autre des éléments foliacés qui prolongent l'œil et se terminent par une volute. Il s'agit du thème des « têtes jumelées », image des souverains indissociables des mondes des ténèbres et de la lumière. Malgré sa taille réduite et les contraintes imposées par la nature fonctionnelle du support, cette œuvre contient donc un message riche de signification.

D'autres images relèvent de concepts plus abstraits, par exemple la subdivision de l'espace en quatre parties disposées autour d'un centre commun et d'axes perpendiculaires dont l'un correspond au parcours apparent du soleil, du Levant au Ponant. Ce genre de composition, dont on retrouve l'héritage dans les croix chrétiennes irlandaises, est particulièrement adapté aux supports circulaires, tels que les phalères du harnachement des chevaux de l'élite militaire. Il se prête remarquablement à l'emploi du compas et à des élaborations fondées sur une science de rapports numériques qui étaient probablement considérés comme d'essence divine.

Le passage d'une formule strictement géométrique à un assemblage d'éléments figurés ne s'effectue pas uniquement par l'ambivalence de certaines formes qui évoquent de manière allusive des motifs végétaux, animaux ou même des masques humains. Il existe aussi des transpositions qui transforment presque totalement le modèle d'origine tout en respectant son ordonnance. Un tel cas est illustré de manière exemplaire par la plaque de la tombe princière de Chlum en Bohême (fig. 2a-b)¹¹, où une première version au compas, strictement géométrique, fut remplacée sur l'autre face par une image qui utilise des emprunts végétaux au répertoire méditerranéen et associe la feuille d'or à des matières colorées, probablement du corail et de l'ambre. L'impression d'une rigoureuse symétrie par rabattement selon deux axes perpendiculaires qu'imposent d'emblée les paires de grandes esses — assemblées en fleurs de lotus ou palmettes très ouvertes — masque l'omniprésence d'éléments ternaires : non seulement les motifs végétaux latéraux, mais également les groupes de trois perles ou cabochons ainsi que les quinze perles qui entourent le médaillon central et rompent ainsi de manière imperceptible la symétrie de l'ensemble ; enfin, les triangles aux deux côtés concaves et au troisième convexe, un motif très fréquent du répertoire celtique. Le revers de la plaque présente une composition géométrique gravée au compas dont la disposition correspond en tous points à celle du droit : médaillon circulaire central, groupes de trois motifs circulaires aux extrémités, triangles ouverts vers l'extérieur sur les côtés. Le respect fidèle de ce schéma sur l'autre face plaide en faveur de l'importance de la signification de l'image et d'une fonction qui n'était pas uniquement décorative.

L'invasion de l'Italie au début du IV^e siècle avant J.-C. par des Celtes transalpins, suivie de leur installation au contact direct des Grecs et des Étrusques, a pour conséquence un enrichissement important du répertoire de l'art celtique. Les artistes celtes furent notamment fascinés par la vitalité suggestive des entrelacs de rinceaux fleuris de palmettes qui abondaient alors dans les œuvres des orfèvres et bronziers italiotes. Habités à discerner le potentiel d'intégration et de transformation des modèles, ils y découvrirent de nouvelles possibilités d'exprimer par l'image l'aspect protéiforme et la nature dynamique de leurs dieux : non plus seulement en juxtaposant des éléments de nature différente dans une même image, mais en transformant le modèle de sorte à ce qu'il se prête à des lectures alternatives.

La plaque en tôle de bronze d'un fourreau d'épée de la nécropole de Filottrano (fig. 3)¹², créée dans le deuxième quart du IV^e siècle, illustre cette démarche de manière exemplaire.

Elle est fondée sur la transformation d'une frise de palmettes encadrées de rinceaux : l'esse qui relie les palmettes étant déjà présente dans le modèle, il a suffi d'intégrer la palmette qui fleurissait le départ des rinceaux pour obtenir le second symbole fondamental du répertoire celtique, le triscèle ; la suppression des feuilles de la palmette principale, à l'exception de celle du milieu, associée au maintien des volutes de sa base, a pour résultat l'évocation allusive d'un visage humain ; quant à la disposition latérale des rinceaux, elle peut suggérer une ramure de cervidé, donc la divinité ou avatar divin connu plus tard sous le nom de « Cernunnos », « le Cornu ». La même image réunit donc les deux symboles fondamentaux, ainsi que l'évocation des trois formes de vie : humaine, animale et végétale. En outre, le mouvement alterné généré par les grandes esses rappelle l'enchaînement continu des contraires indissociables : le jour et la nuit, la saison claire et la saison sombre de l'année, la vie et la mort...

On retrouve ces idées, exprimées d'une manière un peu différente, sur d'autres œuvres de l'époque. Il en est ainsi de la paire de garnitures ajourées de Cizkovice en Bohême¹³, fixées probablement à l'origine sur des cornes à boire. Opposées par le choix de l'enchaînement ou de la juxtaposition, ces deux compositions sont pourtant fondées sur un schéma identique, emprunté probablement à un modèle italiote. La première (fig. 4a) est formée par un double entrelacs de rinceaux fleuris de palmettes ; ils divergent à partir du cou d'une petite tête humaine inversée, vue de face, se développent de sorte à dessiner un enchaînement d'esses et de triscèles, rejoignent enfin une tête humaine représentée cette fois de profil, tournée vers la droite. Une palmette est placée à la pointe de la composition.

La seconde garniture (fig. 4b) est ordonnée autour d'une tête humaine vue de face, aux yeux et bouche ouverts ; son menton est pris dans une « double feuille » divergente qui se prolonge vers le bas par une variante de la palmette. La tête est encadrée latéralement par les volutes terminales d'une paire de feuilles dont la partie arrondie, qui porte un élément en amande, est disposée au-dessus de la coiffure, formant ainsi une sorte de masque de bélier, après le cheval l'animal le plus fréquent du répertoire. En haut, une paire d'esses horizontales au mouvement contradictoire.

D'une très grande richesse de significations, ces œuvres illustrent, parmi d'autres, le thème déjà évoqué des têtes jumelées. Elles indiquent également que la notion de style, fondée uniquement sur les motifs, leur mode d'assemblage et leur facture, doit être utilisée avec beaucoup de prudence dans le cas de l'art celtique, notamment dans ses applications chronologiques.

La représentation symbolique d'un espace quaternaire réparti autour d'un centre commun n'échappe pas aux innovations, ainsi qu'en témoigne la plaque de harnachement incrustée de pièces de corail finement sculptées (fig. 5), d'une tombe à char de Condé-sur-Marne (départ. Marne, France)¹⁴ : réparties symétriquement, selon deux axes perpendiculaires qui relient les angles de la plaque et dont le croisement porte un



grand cabochon à côtes rayonnantes, des pièces de corail dessinent des visages allusifs : une paire d'yeux formée par des cabochons au centre concave, d'où partent des « feuilles de gui » qui se rejoignent au-dessus par leurs extrémités arrondies ; une pièce semi-circulaire forme la partie inférieure de ce « masque ». Les « feuilles » de corail sont finement sculptées de motifs végétaux issus de la transformation de rinceaux. Cette évocation équivoque de la divinité, aux multiples significations, est particulièrement caractéristique des innovations de l'art celto-italique du IV^e siècle av. J.-C.

Ces quelques exemples illustrent la mise en place d'une conception de l'image spécifiquement celtique qui n'a aucun équivalent dans l'Antiquité. Des œuvres telles que la garniture métallique de la cruche de Brno-Malomerice¹⁵, le torque des Jogasses¹⁶, le fourreau d'épée de Cernon-sur-Cooles¹⁷ ou les mobiliers de tombes à char de la région parisienne¹⁸, témoignent de son apogée au début du III^e siècle avant J.-C. Leur impact visuel agit encore aujourd'hui, même sur des personnes qui ne sont pas en mesure d'en apprécier pleinement les subtilités.

Lié étroitement à une élite militaire très mobile, cet art est attesté successivement, à l'époque de sa stabilisation et de l'essor des cités celtiques, surtout par des images monétaires d'une extraordinaire richesse et variété.

(FOOTNOTES)

¹ *Early Celtic Art*, Oxford, 1944 ; pour un aperçu de l'histoire des recherches et un bilan actualisé de la séquence chronologique de l'art celtique cf. V. KRUTA, *Les Celtes. Histoire et dictionnaire. Des origines à la romanisation et au christianisme*, Paris, 2000, p. 111-118.

² Cf. notamment : *Celtic Art*, Londres, 1989, avec bibliographie antérieure.

³ Cf. en particulier : *Les Celtes*, coll. « L'Univers des formes », Paris, 1977 ; *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, Paris, 1987

⁴ *Early Celtic Art in the British Isles*, Oxford, 2000.

⁵ Cf. V. KRUTA, « Art étrusque et art celtique », *Les Étrusques et l'Europe*, Paris-Milan, 1992, p. 206-213 ; ID., « Monde grec et monde celtique : rencontre de deux cultures », *Grecs en Occident*, Milan, 1996, p. 585-590.

⁶ Cf. V. KRUTA, « Brennos et l'image des dieux : la représentation de la figure humaine chez les Celtes », *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1992, novembre-décembre (CRAI)*, p. 821-843.

⁷ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004 (éd. angl. *Celts. History and Civilization*, Londres, 2004), fig. p. 60-61.

⁸ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 222-229.

⁹ Cf. V. KRUTA, « L'art celtique laténien du V^e siècle avant J.-C. : le signe et l'image », dans *Les princes celtes et la Méditerranée*, Paris, 1988, p. 81-92.

¹⁰ Cf. V. KRUTA, *L'art celtique en Bohême*, Paris, 1975 ; ID., *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 53, 55 ; *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*, Musée Royal de Mariemont, 2006, n° 6/5.

¹¹ Cf. V. KRUTA, *L'art celtique en Bohême*, Paris, 1975 ; J. BREN, « Vyzdoba sperku z Chlumu u Zvíkovce, okr. Rokycany », dans *Praehistorica*, 8 (*Varia Archaeologica*, 2), 1981, p. 179-182 ; V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 42 ; *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*, Musée Royal de Mariemont, 2006, n° 7/1c.

¹² V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 75.

¹³ Cf. V. KRUTA, *L'art celtique en Bohême*, Paris, 1975 ; ID., *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 68, 69 ; *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*, Musée Royal de Mariemont, 2006, n° 13/4.

¹⁴ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 72-73 ; *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*, Musée Royal de Mariemont, 2006, n° 14/1e.

¹⁵ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 207-218 ; *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*, Musée Royal de Mariemont, 2006, p. 36-44, n° 1.

¹⁶ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 134, 136 ; *Celtes : Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*, Musée Royal de Mariemont, 2006, p. 36-44, n° 26/1.

¹⁷ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 10, 191.

¹⁸ Cf. V. KRUTA, *Les Celtes*, Paris, 2004, fig. p. 88-90.

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS :

Fig. 1 : Fibule figurée en bronze de Nová Hut (Bohême, République Tchèque) ; seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. ; Musée de Plzen ; long. 5,5 cm ; cliché © Dario Bertuzzi.

Fig. 2a : Droit de la plaque en fer, bronze, feuille d'or et appliques de corail et d'ambre (?) de la tombe princière de Chlum (Bohême, République Tchèque) ; seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. ; Musée National de Prague ; long. 6 cm ; cliché © Dario Bertuzzi.

Fig. 2b : Relevé du revers gravé au compas de la plaque de Chlum (extrait de Bren 1981). Fig. 3 : Plaque de droit en bronze du fourreau d'épée de la tombe à inhumation n° 22 de Santa Paolina de Filottrano (province d'Ancône, Italie) ; second quart du IV^e siècle av. J.-C. ; Ancône, Museo Archeologico Nazionale delle Marche ; larg. max. 5 cm ; cliché © Dario Bertuzzi.

Fig. 4a : Garniture ajourée en bronze, probablement de corne à boire, d'une tombe de Cízkovice (Bohême, République Tchèque) ; second tiers du I^{er} siècle av. J.-C. ; Litomerice, Oblastní Muzeum ; haut. 6 cm ; cliché © Dario Bertuzzi ; dessin extrait de Kruta 1975.

Fig. 4b : Garniture ajourée en bronze de Cízkovice (Bohême, République Tchèque) ; haut. 6 cm ; cliché © Dario Bertuzzi ; dessin extrait de Kruta 1975.

Fig. 5 : Applique quadrangulaire ajourée de harnais, incomplète, en fer avec applications de corail finement sculptées, de la tombe à char du « Mont de Marne » à Condé-sur-Marne (départ. Marne, France) ; second quart du I^{er} siècle av. J.-C. ; Châlons-en-Champagne, Musée d'Art et d'Archéologie ; larg. 6,4 cm ; cliché © Dario Bertuzzi.



fig. 1

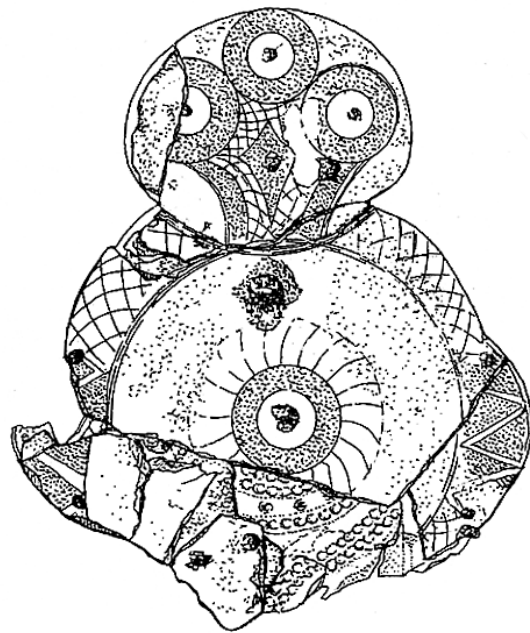


fig. 2 a-b



fig. 3

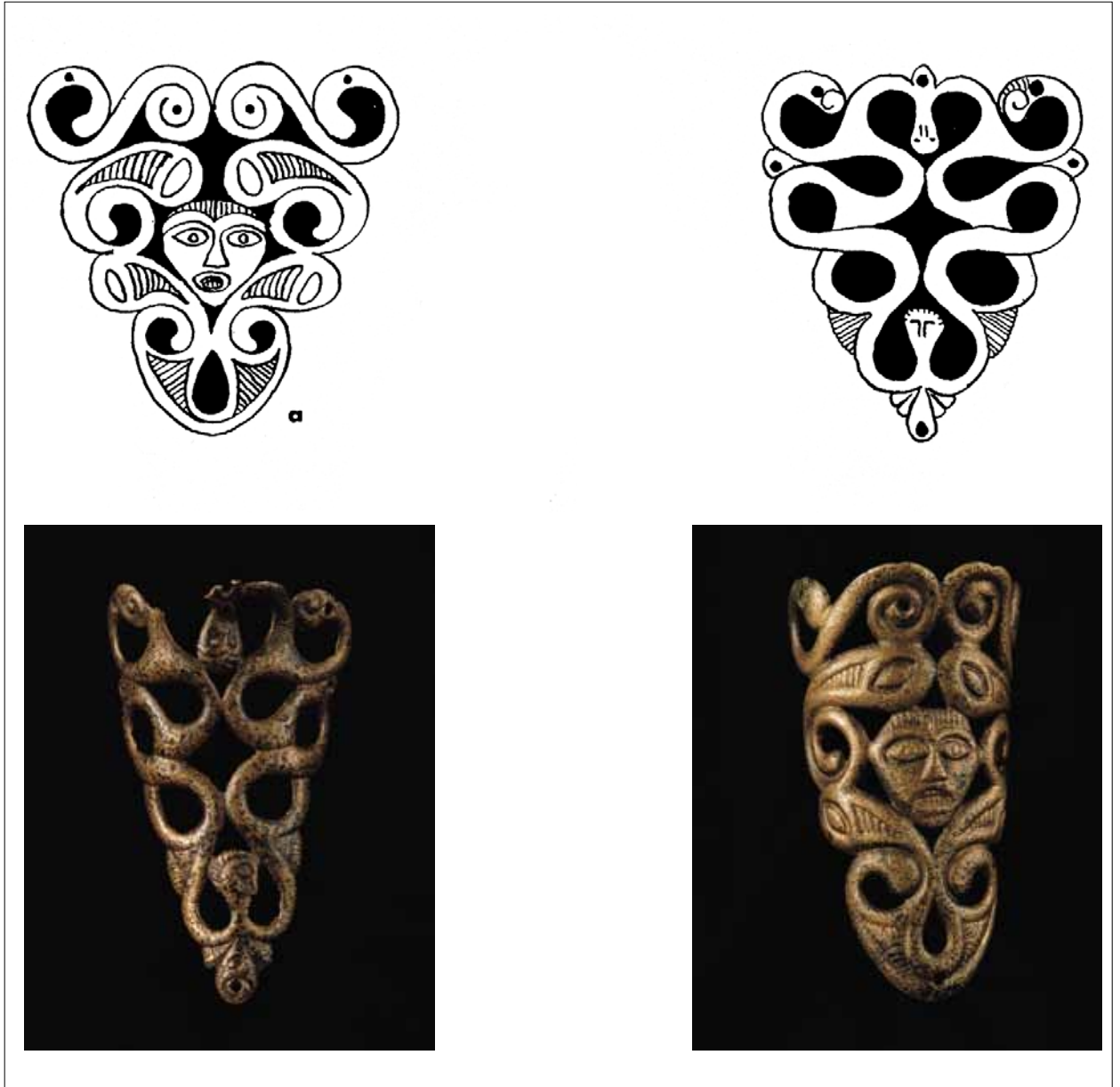


fig. 4 a-b



fig. 5

