



**HAL**  
open science

## Le carnyx celtique dans tous ses états

Christophe Vendries

► **To cite this version:**

Christophe Vendries. Le carnyx celtique dans tous ses états. *Revue des études anciennes*, 2021, 123 (1), p. 235-255. hal-03355991

**HAL Id: hal-03355991**

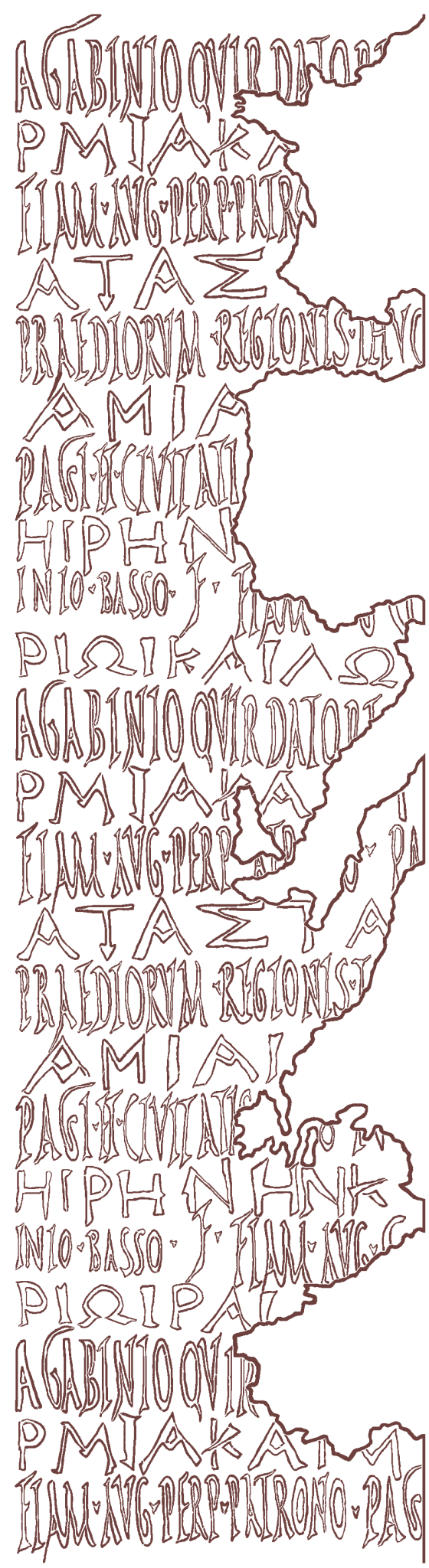
**<https://hal.science/hal-03355991>**

Submitted on 27 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



# REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 123  
2021 – N°1

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

Christophe VENDRIES\*

## LE CARNYX CELTIQUE DANS TOUS SES ÉTATS

À propos de : F. HUNTER, *The carnyx in Iron Age Europe. The Deskford carnyx in its european context*. - Mayence : Verlag des Römisch-Germanischen ZentralMuseums, 2019. - 2 vol. : 684 p. : ill., cartes, plans. - (Monographien - Römisch-Germanisches Zentralmuseum, ISSN 0171-1474 ; 146, 1-2). - ISBN 978.3.88467.309.6.

Curieux destin que celui du *carnyx*, cette trompette gauloise au décor zoomorphe, devenue aujourd'hui, sous l'effet d'une mode, une icône exhibée sur la couverture de nombre de publications – souvent de façon gratuite –, transformée en motif de joaillerie et érigée en emblème publicitaire<sup>1</sup>. Elle échappe aux archéologues pour faire l'objet d'une mise en scène lors de « concerts » publics, où la performance du musicien se substitue au cadre de production originel, ultime captation des usages sonores et symboliques de cet instrument à vent.

Mais d'où vient cet engouement ? Dans l'histoire des trompettes de l'Antiquité, le *carnyx* occupe une place à part par sa morphologie tout autant que par l'intérêt qu'il suscite depuis deux décennies. À force de voir son image répétée dans les livres récents sur l'art ou la civilisation celtique, le lecteur peut avoir l'impression que tout a été dit et que cet instrument est parfaitement connu. En vérité, bien des interrogations demeurent. La contribution de Fraser Hunter arrive à

---

\* Université Rennes II, Lahm Creaah-UMR 6566 ; ch.vendries@orange.fr

1. Celui d'une agence de publicité : CHR. VENDRIES, « Harpes druidiques et trompettes guerrières. La musique des Gaulois dans l'art et l'imagerie populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours » dans O. HEBERT, L. PÉCHOUX édés., *Gaulois. Images, usages et stéréotypes*, Autun 2017, p. 72-73 et fig. 97.

point nommé pour rappeler l'ampleur et la complexité du dossier et redire que cette trompette de bronze, par sa fonction emblématique et identitaire, fut sans équivalent dans les sociétés de l'Antiquité. Le *carnyx* appartient aux instruments effrayants au même titre que le basson russe, apparu au début du XIX<sup>e</sup> s., qui partage avec lui une physionomie monstrueuse<sup>2</sup> ; deux types de trompettes dont « la perception visuelle influe sur l'audition »<sup>3</sup>.

Cette monographie trouve son origine dans l'étude d'une œuvre majeure de l'art celtique conservée dans les collections du National Museum of Scotland à Edinburgh – dont Fraser Hunter est le conservateur – : les vestiges métalliques d'une tête d'animal mis au jour en 1816 dans une tourbière de Deskford (Banffshire) (fig. 1). Cette pièce, résultat d'un assemblage de plusieurs morceaux de tôle d'un alliage cuivreux, qui une fois rivetés composaient la hure d'un



Figure 1 : hure de sanglier de Deskford. Vue de profil avec restitution des parties manquantes. Cliché National Museums Scotland (avec l'aimable autorisation de F. Hunter).

sanglier, n'a été identifiée comme un pavillon de *carnyx* qu'en 1959 dans l'étude pionnière de Stuart Piggott<sup>4</sup>. Depuis, ce morceau de choix a attiré l'attention des historiens de l'art, qui y virent un témoignage remarquable de la plastique celtique insulaire, avec son décor au repoussé, et celle des archéologues, en quête de preuves matérielles sur la trompette celtique. Il faut toutefois préciser que l'identification a longtemps fait débat et que la solution retenue par Piggott a toujours ses détracteurs<sup>5</sup> parce qu'elle

2. G. BONZON, « Le basson russe : un instrument qui détonne », *Genava* 58, 2010, p. 81, pour le parallèle avec le *carnyx*.

3. B. SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris 2013, p. 168.

4. S. PIGGOTT, « The *carnyx* in Early Iron Age Britain », *The Antiquaries Journal* 39, 1959, p. 19-32. Le terme de pavillon s'applique à l'extrémité évasée du tube de l'instrument à vent. Je précise que le pavillon, qui est donc la partie terminale de la trompette, est parfois désigné à tort sous le nom impropre d'embouchure : cf. par exemple P.-M. Duval dans l'édition commentée de C. JULIAN, *Vercingétorix*, Paris 1963, qui légende ainsi la photographie du pavillon de Deskford (fig. 57) : « l'embouchure est une hure de sanglier. »

5. M. FEUGÈRE, *Les armes des Romains*, Paris 1993, p. 58 : « une enseigne de cohorte » ; CHR. MANIQUET *et al.*, « Le *carnyx* et le casque oiseau celtiques de Tintignac-Naves Corrèze). Description et étude technologique », *Aquitania* 27, 2011, p. 102, note 30 : l'auteur propose d'y voir « une enseigne de type *draco* » ; S. LEWUILLON, « Le roman du *carnyx* I. Le nom de la trompe » dans O. HEBERT, L. PÉCHOUX édés., *Gaulois. Images, usages et stéréotypes*, Autun 2017, p. 224 : « la découverte de Deskford dont l'interprétation comme trompe gauloise demeure sujette à caution ».

ne repose que sur les vestiges de la tête zoomorphe sans qu'aucun élément tubulaire de l'instrument à vent n'ait été découvert. Pour ma part, je considère qu'il y a toutes les raisons d'y voir un pavillon de *carnyx*.

Fruit d'une enquête conduite sur plus de vingt ans, dont on peut suivre les étapes à travers les différents articles de l'auteur, cet ouvrage de 684 pages comprend deux volumes : une synthèse constituée de onze chapitres et un catalogue qui intègre l'inventaire des monnaies, des œuvres sculptées et des artefacts avec un appendice recensant les faux et les documents douteux. Ce livre, publié avec soin par les éditions du Römisch-Germanischen Museum de Mayence, offre un panorama raisonné de l'ensemble de la documentation disponible sur cet instrument à vent, désormais réunie et accessible pour la communauté scientifique. En tout, 116 documents sont décrits et commentés, accompagnés de clichés photographiques de très bonne qualité pour la plupart (sauf pour les reliefs flaviens du Palatin, conservés dans la cour du Palais Farnèse, où le *carnyx* n'est pas visible<sup>6</sup>). Viennent s'y ajouter des dessins au trait fort utiles qui permettent d'isoler la silhouette de chaque *carnyx* ; l'auteur les a réunis dans des planches récapitulatives propices à la mise en série et aux comparaisons stylistiques. Le catalogue est enrichi *in fine* de tableaux dans lesquels sont notées les caractéristiques de la trompette montrée sur chaque document (tube, crête, pavillon, embouchure). F. H. prend soin de replacer les sources dans leur contexte et d'exposer les critères de datation ; il accompagne son propos d'une bibliographie très complète dont les références sont citées à la fin de chaque notice. Je n'ai guère de titres à ajouter si ce n'est quelques publications récentes<sup>7</sup> notamment sur la numismatique celtique<sup>8</sup>. Il faut juste regretter que l'ouvrage ne comporte aucun index qui aurait permis d'en faire un outil de travail plus facile d'accès.

Pour mener à bien ce dossier, F. H. s'est efforcé d'observer nombre de documents de première main, passant en revue tous les vestiges archéologiques connus à ce jour, des confins septentrionaux de l'Écosse jusqu'à la Roumanie. Loin de se limiter à cet aspect matériel, il dresse le répertoire des représentations figurées dans l'art protohistorique, hellénistique et romain. L'auteur ambitionne d'aborder à la fois la dimension technologique (la chaudronnerie), artistique (le décor du pavillon et du tube), religieuse (avec sa composante votive) et le

---

6. On trouvera une bonne reproduction de cette frise de l'Aula Regia du Palatin, avec Victoires et trophées, dans A.S. STEFAN, *Les guerres daciennes de Domitien et de Trajan*, Rome 2005, fig. 199 ou avec le dessin de Deglane en 1888 reproduit dans *Roma antiqua. Envoi des architectes français (1788-1824)*, Paris-Rome 1985, fig. 176.

7. L'apport du livre de F. STILP est trop limité pour le sujet qui nous intéresse (*L'arc d'Orange. Origine et nachleben*, Paris 2017), car les frises aux *carnyces* ne font l'objet que d'un passage très bref, mais on tirera parti de l'ouvrage de A.S. STEFAN, H. CHEW, *La colonne Trajane : édition illustrée avec les photographies exécutées en 1862 pour Napoléon III*, Paris 2015, pour les photographies du socle avec les *carnyces*, p. 60-63 et les nombreuses occurrences à cette trompette dans le commentaire. Voir aussi TH. LEJARS, s.v. « *carnyx* » dans B. DUMÉZIL dir., *Les barbares*, Paris 2020, p. 353-354.

8. L. P. DELESTRÉE, « Drachme ou quinaire au *carnyx* ? », *Bulletin de la Société Numismatique du Limousin* 15, 2008, p. 3-4 ; M. PARVERIE, « Les monnaies lémoivices au *carnyx* : un état des découvertes récentes », *Cahiers Numismatiques* 185, 2010, p. 13-20 ; D. SWAN, « The *carnyx* on celtic and roman republican coinage », *The Antiquaries Journal* 98, 2018, p. 81-94.

rayonnement géographique de cette trompette, ce qui l'amène à changer d'échelle : des îles britanniques à la Gaule, de la Gaule à la Méditerranée (Delphes, l'Égypte ptolémaïque). Ce parcours entraîne le lecteur jusqu'aux territoires lointains de l'Asie centrale, avec le royaume parthe (le rhyton de Nisa), et de l'Inde, où cet instrument à vent est reproduit sur le décor du *stupa* Sanchi (I<sup>er</sup> s. av. J.-C. ?) – dans une scène qui n'a rien de militaire – d'après un modèle que les Indiens découvrirent sans doute au contact des royaumes hellénistiques [B 8.2]. Selon le déroulement chronologique, l'auteur examine en dernier lieu les témoignages iconographiques à Rome et dans ses provinces occidentales (Gaules, Germanie Supérieure et Espagne).

### LES DESEQUILIBRES DU CORPUS DOCUMENTAIRE

Le premier volume, qui se clôt par un long résumé en allemand et en français, dresse en préambule un tableau des sources, à commencer par le maigre volet philologique (p. 4-5). Nous ne disposons que de la notice d'Eustathe, un chroniqueur byzantin, qui, dans la scholie d'un passage homérique consacrée à la *salpinx*, décrit plusieurs types de trompettes dont la « galate » désignée sous le nom de *carnyx*. C'est bien peu : un seul glosateur, dont on ignore la source, livre le nom grec de la trompe des Gaulois, inconnu par ailleurs. On ne trouve une forme lexicale voisine que chez le grammairien Hésychius d'Alexandrie qui indique au mot *κάρνον* : τὴν σάλπιγγα Γαλάται. La brève description d'Eustathe n'est pas exempte d'ambiguïté : on y apprend que la trompette galate n'est pas très grande, qu'elle est composée d'un pavillon (*κώδων*)<sup>9</sup> en forme de bête sauvage (*θηρίομορφος*), et d'un tuyau en plomb (*καὶ αὐτὸν μολίβδινον*), que sa sonorité est aiguë (*ὀξύφωνος*) et que les Celtes l'appellent *κάρνουξ*. Il faut bien admettre que le tableau, résultat d'une compilation sans doute mal comprise et déformée à force de copies, comporte des incohérences. C'est pourquoi le nom même de l'instrument, donné dans la glose, et l'identification du type de trompette à laquelle le lexicographe fait allusion, ont été récemment discutés de façon stimulante, mais sans qu'une autre hypothèse emporte toutefois l'adhésion<sup>10</sup>. Si on confronte le texte d'Eustathe à l'observation des vestiges d'artefacts, il faut bien reconnaître que nous affaire à une trompette plutôt grande, fabriquée en tôle de bronze battue et que seule l'embouchure était fondue. Quant à la sonorité « aiguë », je me demande si elle pourrait s'expliquer par la réutilisation d'un *topos* propre aux peuples

9. Ce terme de « cloche » est emprunté à la forme conique du pavillon de la *salpinx* grecque et finit par désigner tout type de pavillon de trompette dans la langue grecque. Cf. la glose d'Hésychius, s. v. *κώδων* qui parle d'une forme en « calice. » Cette partie est en métal : voir le poème de l'Anthologie Palatine, VI, 350 : *κώδων χάλκεος*. Sur ce sens du mot *κώδων*, voir A. VILLING, « For whom did the bell in Ancient Greece ? Archaic and Classical greek bells at Sparta and Beyond », *ABSA* 97, 2002, p. 283, et A. DI GIGLIO, *Gli strumenti a percussione nella Grecia antica*, Florence 2009, p. 59-60.

10. S. LEWUILLON, « Le roman du *carnyx* I. », *art. cit.* p. 223-243. Si sa critique du dossier philologique et archéologique est pertinente et salutaire, je ne partage pas ses hypothèses concernant une trompette galate, présente sur les reliefs étoliens de Delphes et sur les figurines en bronze de Stradonice et Kondoros. Il n'en reste pas moins que la démarche critique de l'auteur est probablement l'une des plus stimulantes que l'on ait donnée à lire sur la question et il y aurait matière à creuser les différentes hypothèses avancées.



barbares, souvent associés aux registres extrêmes (grave ou aigu)<sup>11</sup>, ou bien par une réminiscence d'un adjectif associé à Athéna *Salpinx* dont la voix est décrite précisément comme ὄξύφωνος<sup>12</sup>. Mais le point le plus important chez Eustathe, qui a permis d'identifier le *carnyx* parmi les *realia*, c'est bien la mention de l'extrémité de la trompette terminée par la tête d'un animal sauvage.

Voilà une trompette gauloise curieusement absente des textes grecs (que ce soit Polybe ou Plutarque), ce qui laisse supposer que le mot aurait été forgé en grec à une date très tardive. Il n'a pas d'équivalent dans la littérature latine, mais il n'est pas exclu que cette trompette soit désignée sous un nom générique (*tuba* chez César). Sans doute serait-il utile d'ajouter à ce corpus la notice du Paradoxographe dit du Vatican, cet auteur grec anonyme, probablement de l'époque hellénistique, qui décrit l'importance accordée à la trompette dans la société celtique : « chez les Galates, si quelqu'un commet de très grandes injustices, il est absous contre un cheval ou une trompette (σάλπιγξ)<sup>13</sup> ». Même si l'auteur ne précise pas de quel type de trompette il est question, on ne peut s'empêcher de penser au *carnyx* et l'association sur certaines monnaies gauloises du motif du cheval avec cette trompette pourrait aller dans ce sens [voir les monnaies du Limousin et de l'Armorique : A2, 2 et A2, 5, p. 206].

F. H. expose ensuite brièvement [p. 5-7] l'histoire de la recherche. Elle débute avec la découverte en 1768, dans la rivière Witham près de Tattershall (Lincolnshire), d'un tuyau de trompette, malheureusement détruit par la suite, mais dont nous connaissons l'aspect grâce à un relevé dessiné [fig. 84, p. 133]. Les érudits y ont vu un *lituus* romain mais le musicologue Charles Burney, qui en donne le dessin et le commentaire en 1789 (fig. 2), subodore que ce fragment de trompette

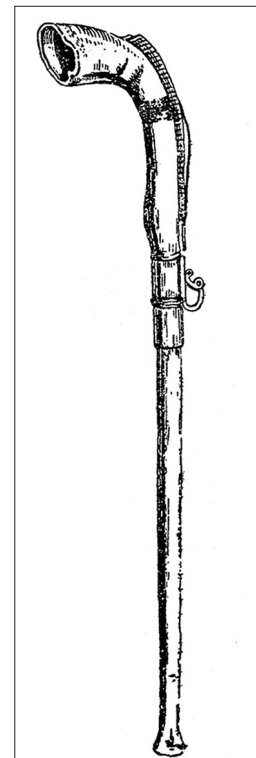


Figure 2 : trompette de Tattershall et monnaie romaine. D'après CH. BURNEY, *A general History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 1789, pl. II.

11. En principe, dans la tradition littéraire, le registre aigu est un stéréotype que l'on prête plutôt aux peuples méridionaux et orientaux : cf. Diodore, III, 8, 3 (à propos de la voix des Éthiopiens).

12. A. SERGHIDOU, « Athena Salpinx and the Ethics of Music » dans S. DEACY, A. VILLING éd., *Athena in the Classical World*, Leyde-Boston-Cologne 2001, p. 67.

13. Paradoxographes Vaticanus, XLV, éd. KELLER : Παρα Γαλάταις ἐάν τις τὰ μέγιστα ἀδικήσας καταφύγη ἐπὶ ἵππον ἢ σάλπιγγα, ἀπολύεται. Sur cet auteur : P.-M. DUVAL, *Sources de l'Histoire de France. La Gaule jusqu'au milieu du V<sup>e</sup> siècle, I*, Paris 1971, p. 220-221, n° 45. F. H. résume ce passage p. 320, mais sans l'intégrer à l'étude philologique.

ressemble fort à « un instrument sculpté sur la base de la colonne Trajane » et à celui, doté « d'une tête de sanglier », représenté sur une monnaie romaine de l'époque républicaine<sup>14</sup>. Sans le savoir, et sans la nommer – il ne connaît pas le texte d'Eustathe<sup>15</sup> –, il a déjà compris par recoupement, que le fragment de Tattershall est un élément appartenant à une trompette celtique. En 1800, Domenico Pronti donne la reproduction d'un *carnyx* copié sur la base de la colonne Trajane mais l'objet est présenté comme une « masse de fer » utilisée par les Daces<sup>16</sup>. Comme le note F. H., le véritable initiateur des études sur cette trompette est le marquis de Lagoy qui joua un rôle capital en ouvrant le dossier, pour la première fois en 1849, dans son étude de numismatique celtique ; « Il ne peut plus y avoir aucun doute à cet égard », déclarait-il en observant les types monétaires romains, « ces trompettes sont bien certainement le *carnyx* gaulois, dont la description nous a été donnée par Eustathe<sup>17</sup> ». Cette interprétation a été validée par le musicologue Curt Sachs désireux d'explorer la question des origines du *carnyx* débattues dès 1910<sup>18</sup> : invention des Celtes ? Instrument dérivé du *lur* scandinave de l'âge du Bronze joué en position verticale ? Adaptation du *lituus* étrusque qui présente lui aussi un pavillon recourbé fixé à un tube rectiligne<sup>19</sup> ? Tout cela me semble être aujourd'hui un faux problème tant les thèses diffusionnistes paraissent caduques, et je crois que F. H. a raison de ne pas s'appesantir sur cette question [cf. p. 8 et 318-320 : « *The celtic lituus : fact or fiction ?* »]. On constate que la recherche sur le *carnyx* repose, au départ, uniquement sur les sources écrites et sur la numismatique et ce n'est que bien plus tard que les savants découvrent l'existence de vestiges matériels de cette trompette.

## LE DOSSIER DES ARTEFACTS

La faiblesse des sources textuelles confère aux objets de la culture matérielle et aux documents figurés une importance primordiale. Dans le domaine de la métallurgie, les fragments de *carnyces*<sup>20</sup> dont on dispose font la preuve d'une maîtrise des techniques de

14. CH. BURNEY, *A general History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Londres 1789, [reprint New York, 1957], pl. IV, p. 384.

15. Alors que ce texte est déjà mentionné dès le XVII<sup>e</sup> s. par le savant C. BARTHOLINUS, *De tibiis veterum et earum antiquo usu libri tres*, Rome 1677, p. 222.

16. D. PRONTI, *Nuova raccolta rappresentante i costumi religiosi, civili e militari degli antichi Egiziani, Etruschi, Greci e Romani tratti dagli antichi monumenti per uso de professori delle belle arti*, Rome 1800, pl. XXXIII.

17. M. DE LAGOY, *Recherches numismatiques sur l'armement et les instruments de guerre*, Aix 1849, p. 15 (et non p. 24 comme indiqué par F. H., [p. 5]) ; « la tête d'animal chimérique n'est pas toujours exactement semblable » (p. 28).

18. C. SACHS, « Lituus und karnyx », *Festschrift zum 90. Geburtstag Reclus Freihe von Liliencron*, Leipzig 1910, p. 241-246.

19. Sur l'aspect du *lur* scandinave : F. BEHN *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954, pl. 3 ; sur le *lituus* étrusque : G. FLEISCHHAUER, *Musikgeschichte in Bildern. Etrurien und Rom*, Leipzig 1964, fig. 18-19.

20. Le mot *carnyx*, comme on l'a dit est un hapax donc *carnyces* est un pluriel reconstitué que les savants modernes ont pris l'habitude d'utiliser.



chaudronnerie (travail de la tôle martelée) et de fonderie (pour l'embouchure). Le soin apporté au décor de l'instrument (pavillon et crête) est tout aussi remarquable, mais on ignore si les modèles connus sont des trompettes ordinaires ou des trompettes d'apparat qui auraient reçu une décoration particulièrement soignée.

F. H. ouvre le dossier, comme on pouvait s'y attendre, par le *carnyx* de Deskford dans une minutieuse étude qui occupe cinq chapitres où il est appréhendé en tant qu'artefact, objet votif et œuvre d'art à part entière. L'auteur aborde en premier lieu le récit de la découverte, son insertion dans le contexte local et dans le courant artistique insulaire. Parmi les points d'interrogation figure la datation de l'objet rendue difficile en raison de l'absence de contexte connu au moment de la découverte. Le style du décor a souvent été le principal argument pour fixer une fourchette chronologique entre 200 av. et 100 ap. J.-C. , mais si certains y voient un témoignage de la guerre menée dans les monts Graupius en 83 ap. J.-C., lors de la campagne d'Agricola contre les Bretons, F. H. n'écarte pas une date plus basse autour des années 200-250 [p. 30-31], aussi surprenant que cela puisse paraître ; il invoque la permanence du motif du *carnyx* sur les panneaux de l'arc de Caracalla à Volubilis qui commémorent les victoires de Sévère sur les Calédoniens [B 6. 2]. F. H. résume ensuite l'apport des fouilles conduites sous sa direction, en 1994-97, à Deskford, situé à une zone de contact entre plusieurs peuples, et détaille le contexte votif. Le *carnyx* aurait été démonté et placé dans une fosse selon un mode opératoire attesté dans la tradition des dépôts votifs de l'âge du Fer en Grande-Bretagne, souvent avec des objets de prestige<sup>21</sup>. Des pratiques comparables sont attestées sur le continent comme à Kappel (Allemagne) où le fragment de *carnyx* cohabite dans le dépôt avec d'autres pièces métalliques (vaisselle, outils...) [liste complète p. 167 et fig. 105]. En Gaule, le dépôt d'une trompette dans un lieu sacré dédié à une divinité guerrière est attesté à plusieurs reprises dans des sanctuaires d'époque romaine installés sur une structure protohistorique : à Mandeure (Doubs), des fragments de *carnyx* ont été mis au jour dans un sanctuaire qui contient une dédicace à Bellone, probablement associée à Mars [p. 151-154] ; à Abentheur dans la Saar, la découverte est mise en relation avec un temple dédié à Mars Cnabetius bien connu dans le Nord-Est de la Gaule [p. 170]. Rappelons qu'à Neuvy-en-Sullias (Loiret) une trompette gallo-romaine avait été offerte à titre votif à Rudiobus, un Mars local, signalé sur une inscription dédicatoire<sup>22</sup>. R. Roncador a montré, à propos du site de Sanzeno (Italie du Nord), que le lien entre le dépôt d'un *carnyx* et un bâtiment à vocation cultuel était probable. Il en est de même à Tintignac (Corrèze) où la consécration du sanctuaire au dieu Mars est également envisageable, en raison du caractère militaire du dépôt (épées, casques, trompettes), même si aucune inscription ne le confirme [cf. p. 135-142 pour un résumé du contexte d'après les fouilles de Chr. Maniquet]. C'est précisément grâce à la découverte en 2004 d'un lot de

---

21. A. TESTARD, *Les armes dans les eaux. Questions d'interprétation*, Arles 2012, p. 120, utilise l'exemple de Deskford pour documenter la pratique des dépôts en milieu humide : « le dépôt se trouvait dans une tourbière à côté d'une crête, avec de l'eau courante sur son autre côté. »

22. Cf. *Le cheval et la danseuse. La redécouverte du trésor de Neuvy-en-Sullias* (catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts d'Orléans), Paris 2007, p. 120-145.

trompettes gauloises dans une fosse du temple gallo-romain de Tintignac – le dépôt aurait été scellé au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. – que le corpus s’est considérablement étoffé<sup>23</sup>. C’est aussi grâce à l’identification de nouveaux fragments provenant du site de la Tène (une oreille appartenant au pavillon) et de celui de Sanzeno (une oreille et des morceaux de sections tubulaires passés jusque-là inaperçus).

F. H. répertorie l’intégralité des artefacts connus. Après avoir exposé les difficultés rencontrées dans l’identification des vestiges (en particulier le risque de confusion avec les enseignes métalliques à l’effigie d’un sanglier lorsque l’on ne met au jour qu’une partie de la crête [cf. p. 125-127]), il propose un classement en plusieurs catégories. Tout d’abord, les vestiges qui peuvent être identifiés avec certitude comme des éléments de *carnyx* (« *Certain carnyces* »), ce qui donne neuf occurrences avec des fragments d’importance très inégale : Deskford, Tattershal Ferry – qui, comme on l’a dit, n’est connu que par un dessin –, Kappel, Mandeuere, Tintignac, Abentheuer, la Tène, Sanzeno, Leisach. La seconde catégorie concerne ceux dont l’appartenance à ce groupe est « plausible » : Manching (deux fragments d’oreille ?), Salistea (un fragment de pavillon ?), Stare Hradisko (un morceau de crête ?) et une pièce très hypothétique de la collection Severeanu à Bucarest avec un débris d’oreille (?) signalé uniquement par un témoignage écrit. Enfin, F. H. pointe les vestiges qu’il convient d’éliminer du corpus (Castiglione della Stiviere et le Mans). Sa sélection est tout à fait justifiée : rien ne prédispose à voir dans les morceaux de tôle métallique de Castiglione della Stiviere les vestiges d’un *carnyx*, malgré la conviction affichée par R. De Marinis et D. Vitali. Quant au fragment du Musée du Mans, cité par Eugène Hucher en 1868<sup>24</sup> et considéré comme une



Figure 3 : plaque de bois avec tube métallique. Musée du Mans, Carré Plantagenêt, inv. 3.182. Cliché du Musée. Légende de l’étiquette : « fragment de *lituus*. Instrument de musique militaire des Romains trouvé près de Luché. »

23. Je m’interroge toujours sur la nature exacte du tube en forme de serpent trouvé dans le dépôt de Tintignac [fig. 95 dans F. H.] car sa morphologie singulière invite à la plus grande prudence.

24. E. HUCHER, *L’art gaulois ou les Gaulois d’après leurs médailles*, Paris 1868, p. 63 : « Le musée archéologique du Mans possède un minime fragment recourbé, en bronze, d’un instrument qui peut avoir été un *carnyx* de petite dimension. »

énigme pour F. Behn et S. Piggott, il s'agit en fait d'un morceau de tube, étiqueté « *lituus* », qui n'a rien à voir avec un tuyau de trompette, de quelque type que ce soit<sup>25</sup> (fig. 3) ; c'est sans doute à l'occasion d'un malentendu qu'Hucher en a entendu parler comme d'un élément de *carnyx*.

L'étude de F. H. se poursuit avec l'évocation diachronique des représentations figurées du *carnyx*. D'abord, le monde protohistorique du Second âge du Fer et ses images monétaires, l'inévitable chaudron de Gundestrup et le minuscule pendentif de Bouy (Marne) [fig. 131-132]. L'essor des études sur la numismatique celtique permet de disposer d'un bel échantillon de l'iconographie monétaire en rapport avec l'image du *carnyx* et, sur ce point, F. H. offre une vision très complète des différentes frappes et de leurs variantes iconographiques en Gaule comme en Bretagne. Pour le matériel laténien, je me demande s'il ne faudrait pas adopter davantage de précautions avec la figurine de Kondoros (Hongrie) provenant d'une collection privée. Cet homme nu qui sonne de la trompette [C1.3 et fig. 130 pour la vue d'ensemble] est bien curieux (fig. 4). Le caractère ithyphallique du personnage n'est pas commun si l'on scrute la tradition des figurines anthropomorphes de l'âge du Fer, sauf si on la met en regard avec celle du joueur de trompette (?) de Stradonice [fig. 195 d] qui n'est pas non plus, à mon avis, sans poser quelques problèmes d'interprétation, à commencer par la nature exacte de l'attribut qu'il arbore.

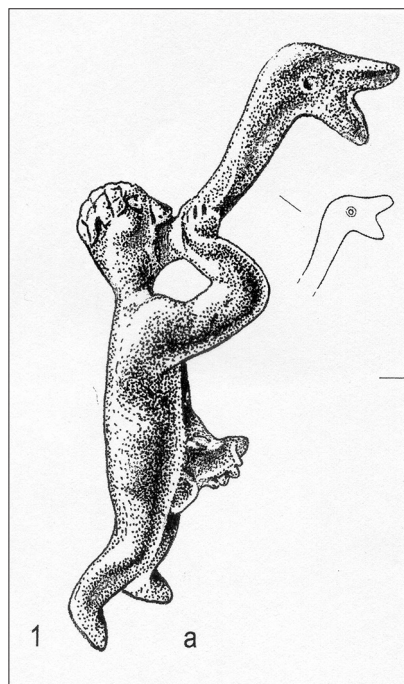


Figure 4 : figurine en bronze de Kondoros. D'après Veres, *AK*, 39, 2009, fig. 1.

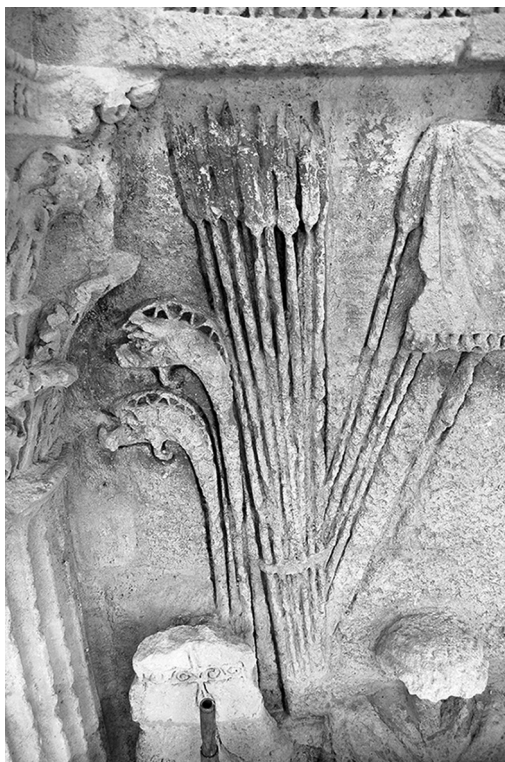
Par la fréquence des récurrences iconographiques, le *carnyx* présente un intérêt qui dépasse largement le seul domaine de la protohistoire. Par le biais du mercenariat celtique, cette trompette a voyagé et n'est pas passée inaperçue si l'on en juge d'après les représentations connues jusqu'en Orient à l'époque hellénistique. Une terre cuite égyptienne d'époque ptolémaïque garde le souvenir du passage des mercenaires celtes en Égypte tandis que le rhyton de Nisa en territoire parthe (Turkmenistan) témoigne de la diffusion de ce motif après la campagne d'Alexandre le Grand [figs. 137 b et d]. L'hypothèse de N. Massanero qui y voit un jeu de mot visuel sur γάλλος, qui ferait ici référence à la fois au galle, rattaché au culte de

25. J'ai pu observer sur place cet objet dans les réserves du musée du Mans en 2001, aujourd'hui renommé Carré Plantagenêt. Je remercie Julie Bouillet qui m'a aimablement communiqué le cliché reproduit ici.

Cybèle, et au Gaulois (avec son *carnyx*) est ingénieuse<sup>26</sup>, mais elle est en décalage avec le contexte de la scène représentée qui dépeint un satyre joueur de trompette, et non pas un galle, et dans une scène de sacrifice qui n'a rien de métrouaque.

### L'OBSEDANTE REITERATION DU MOTIF DU CARNYX DANS L'ART ROMAIN

Le contraste des sources est très marqué : si dans le domaine lexicographique, la glose byzantine, coupée de sa source primaire, fait toucher du doigt la fragilité des témoignages tardifs et uniques, en revanche, sur le plan iconographique, on assiste à la fortune d'un motif incroyablement fécond. Sur ce point, le *carnyx* offre une situation paradoxale : il n'est jamais décrit dans la littérature latine alors que son image foisonne dans l'art romain, ce qui amène F. H. à s'emparer du copieux dossier des représentations figurées dans l'art triomphal (reliefs sculptés, plaques Campana et décor des casques de soldats et de gladiateurs).



Figures. 5-6. *Carnyces* sur l'arc d'Orange. Clichés F. Stipl (avec l'aimable autorisation de l'auteur).

26. N. MASSANERO, « Celto-iranica : the strange case of a carynx in parthian Nisa », *Études Celtiques* 39, 2013, p. 74-75. Sur cette homonymie : PH. BORGEAUD, *La mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris 1996, p. 119-120.





trophée (monnaies tardo-républicaines, arcs d'Orange et de Glanum) ; elle est jetée sur le sol ou attachée à un bouclier barbare (relief de la tombe de Caecilia Metella), c'est-à-dire reléguée au rang des *spolia* et réduite à jamais au silence<sup>27</sup>. C'est l'objet qui importe, vu d'abord comme un attribut militaire, comme un élément identitaire celtique inséparable de sa connotation belliqueuse ; c'est cela qui compte et non pas tant l'instrument de musique en tant que tel. Le *carnyx* n'existe plus qu'en tant que signe. Dans ce type de relief triomphal, l'artiste s'efforce de traduire visuellement le thème de la barbarie à partir d'une série d'images encodées : la nudité, le barbare enchaîné, le trophée et l'accumulation des armes prises à l'ennemi qui intègre la trompette à l'allure monstrueuse.

Le *carnyx* n'est pas seulement dupliqué sur les monuments liés au thème de la victoire (avec les trophées affichés sur les arcs ou les cuirasses des statues impériales), il peut à l'occasion apparaître sur la frise d'un théâtre (Mérida) et orner le décor de nombre de tombeaux. Il s'affiche jusque dans la sphère privée, comme sur les peintures de la villa des Mystères à Pompéi, au milieu d'une frise d'armes, probablement dès les années 80 av. J.-C. [C 4.1 ; fig. 336] et figure à nouveau à Pompéi sur les stucs qui ornaient les piles de l'enclos funéraire de G. Calventius Quietus [B2.11 et fig. 287].

Sur les reliefs romains, sa représentation s'éloigne de la physionomie du sanglier pour se confondre avec celle du *draco* (mi dragon, mi serpent) ou du canidé. Puisant dans le schéma initial, l'artiste semble disposer d'une certaine liberté pour composer le motif de la trompette à tête animale. Il est vrai que depuis la statue d'Auguste de Prima Porta [fig. 146], la trompette des peuples gaulois n'est pas forcément montrée avec un pavillon fabriqué à l'image de la hure du sanglier. S'il apparaît qu'un « modèle type » de *carnyx* s'installe dans l'iconographie romaine en Occident (l'animal est représenté la gueule grande ouverte, parfois garnies de dents, avec ses oreilles dressées, son œil rond bien visible, et la crête figurée le long du tube est ponctuée de crans ou de pointes), les artistes se plaisent parfois à jouer avec le schéma initial, pliant les tuyaux, plaçant une paire de trompettes en regard [Isernia B. 2. 2], donnant au pavillon une forme très éloignée du motif original, proche de la composition végétale, au point d'être parfois méconnaissable (voir la plaque d'une enseigne militaire de Niederbieber [C 3. 5]). Le décor de la crête disposée le long du tube du *carnyx* est parfois rythmé par une frise de pelves comme sur les reliefs du piédestal de la colonne Trajane. Les artistes locaux en donnent aussi leur version qui tient parfois de la composition hybride. Au fil du temps, l'image de la trompette gauloise, toujours présente sous les Antonins et les Sévères, se raréfie ; elle est conservée par habitude, sans doute en partie vidée de son sens, comme c'est probablement le cas sur le décor du bouclier attaché au trophée décorant un arc de la Tétrarchie [B1. 16].

Le catalogue dressé par l'auteur est d'une grande utilité dans la mesure où il permet au lecteur de disposer, en regard du texte de synthèse, d'un dossier documentaire qui tend à l'exhaustivité. C'est l'occasion de découvrir certains documents peu connus et rarement

---

27. Sur le discours idéologique autour du *carnyx* dans les arts plastiques à Rome : CHR. VENDRIES, « Conquest, Political Space and Sound in Antiquity. Concerning Barbarians and Romans, and Roman Discourse on Music and Civilization » dans R. EICHMANN, M. HOWELL G. LAWSON édés., *Music and Politics in the Ancient World*, Berlin 2019, p. 303-306.



reproduits comme la base de M. Nonius Gallus à Isernia (Molise) [B2. 1] ou la frise d'Alba Fucens [B2. 4] trouvées en des endroits de l'Italie centrale où la population n'avait peut-être jamais vu de Gaulois. D'autres documents figurés de la Narbonnaise méritent une attention particulière comme cet autel funéraire de Collias dans le Gard (II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ?) orné d'un *carnyx* disposé sous l'épithaphe [B 3.8] ; cet exemple est sans parallèle sur les monuments romains et les savants s'interrogent sur la signification de la trompette affichée dans un tel contexte, peut-être en rapport avec la présence d'un Mars Budenicus attesté dans la région<sup>28</sup>. Cet autel fait écho à celui de Nîmes, dédié à Jupiter Héliopolitain et à Nemausus, qui porte sur sa face latérale la représentation du *carnyx*. Michel Christol suggère que Nemausus devait être un dieu guerrier topique mais que l'on ne disposait sans doute d'aucune représentation anthropomorphe au moment où a été sculpté l'autel, si bien que le sculpteur aurait fait le choix de l'évoquer par attributs interposés avec le *carnyx* associé au bouclier gaulois (fig. 8)<sup>29</sup>.

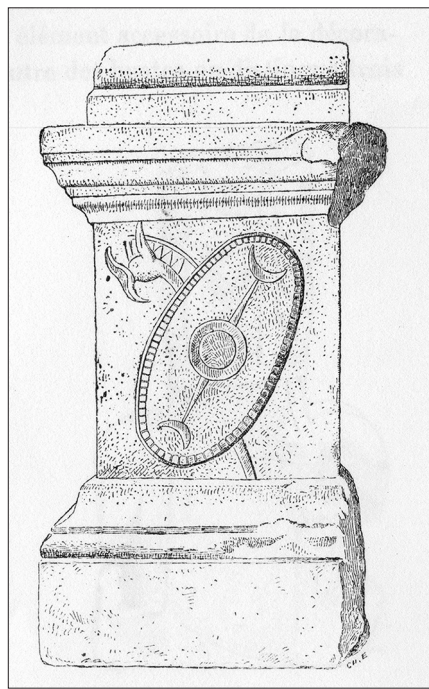


Figure 8 : autel votif de Nîmes : face latérale. D'après RA, 1903, fig. 13, p. 354.

F. H. a scruté avec minutie nombre de reliefs avec frises d'armes et a su y reconnaître un *carnyx*, ici et là, dépassant derrière l'accumulation de boucliers et de lances. Rien ne semble lui avoir échappé, pas même les stucs de la voûte d'un établissement thermal de la villa d'Hadrien, pourtant invisibles depuis le sol [B1.13]. Non seulement il enrichit le corpus habituel dont on disposait jusqu'à présent, mais il reprend l'examen des documents anciens, disparus, comme cette figure de Victoire en stuc de Pompéi qui n'est connue que par un dessin de Mazois [fig. 287 e]. Enfin, dans un complément iconographique [appendice p. 611-628], il fait le choix de regrouper les attributions erronées à commencer par un relief hellénistique de Pergame sculpté sur la balustrade du temple d'Athéna (Pergamonmuseum, Berlin) ; le bloc est couvert d'armes, au milieu desquelles apparaît un *protomè* de bovidé, or cette tête animale est encore décrite par nombre de savants comme la partie d'un *carnyx* alors que l'hypothèse

28. F. H. n'a pas pu observer ce document qui est aujourd'hui inaccessible : il serait encore *in situ* renversé sur le sol. Je remercie D. Darde, conservatrice au Musée de la Romanité, Nîmes, pour ces renseignements. Cf. *CIL* XII, 2973 = *IAN*, 549. La photographie dans Espérandieu (n° 7628) permet de constater que les faces latérales ne portent pas de décor.

29. M. CHRISTOL, « Jupiter Héliopolitain et Nemausus sur l'autel d'un citoyen de Beyrouth à la fontaine de Nîmes : la terre des ancêtres et son dieu éponyme », *Cahiers Glotz* 27, 2016, p. 27-52 (voir p. 41-44 pour le *carnyx* avec une référence à l'autel de Collias, p. 44).

est sans fondement<sup>30</sup>. F. H. élimine également le trophée des Alpes ou l'arc de Carpentras où les trompettes gauloises ne sont que des restitutions supposées, ajoutées par les restaurateurs (il suffit de consulter le dessin de Caristie<sup>31</sup>), qui ne s'appuient sur aucun document original<sup>32</sup>. J'ai des doutes en ce qui concerne la frise de l'arc des *argentarii* à Rome, d'époque sévérienne, que F. H. écarte du catalogue [p. 623]. Certes, les reliefs sont devenus très peu lisibles en raison de l'érosion de la pierre, et il faut reconnaître qu'il est difficile de trancher, mais je suis disposé à suivre l'avis de M. Pallottino qui confirme la présence d'un *carnyx*, d'autant plus que la frise comporte d'autres trompettes (*cornu* et *tuba*)<sup>33</sup>.

S'ensuit une réflexion sur la valeur sémiologique de cette trompette dans l'art classique, en tant que marqueur de la barbarie, F. H. propose un regard synthétique sur l'ensemble des observations précédentes [chap. 9, « *Carnyces, Celts and Romans : material culture, ethnicity and barbarian iconography* », p. 269-300]. La trompette y est mise en regard avec les autres éléments de l'équipement militaire (bouclier, enseignes...) et l'auteur passe en revue les caractéristiques figuratives de la représentation du barbare dans l'art grec et romain. L'usage du *carnyx* invite à réfléchir en effet sur une certaine conception de la guerre dans laquelle la trompette joue un rôle majeur en tant que signal visuel et sonore. Cela pose aussi la question des stéréotypes appliqués aux barbares occidentaux ; la trompette s'insérant, aux dires des auteurs grecs et latins, dans un système de production sonore qui relève davantage du bruit (cris, chocs des boucliers) que de la musique<sup>34</sup>. Le passage concernant la question de l'efficacité symbolique du *carnyx* aurait sans doute mérité un développement plus ample, mais ce n'était pas l'objectif principal de ce livre centré avant tout sur l'analyse des *realia*.

Dans le corpus dressé par F. H., bien rares sont les documents qui manquent à l'appel. Je propose d'en ajouter trois, tous datés de l'époque romaine. Pour la province de Narbonnaise, il semble pertinent de retenir le relief, conservé aujourd'hui à Toulouse, sur lequel se détache la silhouette d'un *carnyx*, très abimé et peu visible, disposé sur la partie droite du bloc. Il y a des doutes sur son origine parce que les similitudes constatées avec certaines frises d'armes de Narbonne invitent à la prudence. Et si ce bloc faisait plutôt partie des antiquités ramenées

30. P. COUISSIN, « Les armes gauloises figurées sur les monuments grecs, étrusques, et romains », *RA* 25, 1927, p. 303, avait déjà compris qu'il ne pouvait s'agir d'une trompette. Certains y ont vu une variante du *carnyx* et d'autres la représentation d'une trompette paphlagonienne (en se référant à la notice d'Hésychius sur les trompettes) ; sur ces hypothèses, E. POLITO, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Rome 1998, p. 59 et n. 394.

31. E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, I, Paris 1907, n° 243, p. 181.

32. S. BINNINGER, *Le trophée d'Auguste à la Turbie*, Paris 2009, p. 50 et 142-143 : l'agencement du décor est hypothétique (les planches qui montrent les parties authentiques des reliefs font la preuve de l'absence des *carnyces*) ; Formigé s'est inspiré du décor des arcs de Narbonnaise.

33. Voir D. E. L. HAYNES, P. E. F. HIRST, *Porta Argentariorum*, Londres 1939, fig. 21 (frise R), p. 37 : « *the top of a carnyx.* » ; M. PALLOTINO, *L'arco degli Argentari*, Rome 1946, fig. 52 et p. 96 : « *una carnyx* ».

34. Sur cet aspect, je me permets de renvoyer à un article à paraître : CHR. VENDRIES, « Du bruit chez les barbares. Le discours des Anciens sur la musique de l'Autre » dans *De la cacophonie à la musique. La perception du son dans les sociétés antiques*, Le Caire.



Figure 9 : relief avec personnification de la Dacie, Carthage. D'après *Cahiers de Byrsa*, VIII, 1958-1959, p. 93 et fig. 1.



Figure 10 : *Carnyx* miniature. Bronze. Musée du Louvre, coll. Durand, inv. Br 5922. Cliché RMN.

par Du Mège de Narbonne<sup>35</sup> ? Cela expliquerait la parenté stylistique du bloc avec les reliefs du même type connus à Narbonne. Pour l'Africa, il faut citer une plaque de marbre d'époque antonine conservée au musée de Carthage<sup>36</sup> (peut-être décorait-elle le tombeau d'un notable ?) où la Dacie, coiffée du bonnet dace, est accompagnée d'un *carnyx* avec une tête aviforme coiffée d'une crête qui ressemble à celle d'un coq<sup>37</sup> (fig. 9). Enfin, au moment de boucler ce texte, je découvre la présence dans les collections du musée du Louvre d'un petit bronze d'époque romaine, inédit, et de fort belle facture<sup>38</sup> (fig. 10).

35. Voir le supplément d'É. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris, I, n° 826. Musée Saint-Raymond, Toulouse, inv. Ra7d (anc. n° 30039). Découvert tour Rigaud vers 1830 où le bloc aurait été réemployé comme matériau de construction. Je remercie C. Jacquet et C. Molinié qui m'ont aimablement transmis des informations concernant ce bloc. L'hypothèse d'une origine narbonnaise a été avancée par D. Cazes et figure sur la fiche du musée.

36. P. VEYNE, « Personnification de la Dacie tenant l'enseigne de la légion XIII Gemina », *Cahiers de Byrsa* 8, 1958-1959, p. 93, fig. 1 ; le relief est reproduit dans K. TÖPFER, *Signa Militaria. Die römischen fiedzeichen in der Republik und im Prinzipat*, Mayence 2011, pl. 59, SR 15.

37. Le traitement est comparable à celui de la tête de l'animal qui orne le pavillon du *carnyx* figuré sur l'autel funéraire julio-claudien de Falerii Novi [p. 626-627, fig. 365], un document écarté du corpus par F. H., à tort me semble-t-il, car j'ai l'impression que le sculpteur a voulu placer un *carnyx* au milieu de la frise d'armes mais ignorant les codes iconographiques ou bien souhaitant s'en affranchir, il nous propose une version fort éloignée de la forme canonique.

38. Inv. Br 5922. Entré au musée en 1825 avec la collection E. Durand (sans indication de provenance). H. 0.065 ; L 0.035. L'objet est bien antique : il est en cours d'étude par S. Descamps, conservatrice. Je la remercie pour les informations concernant cet objet.

Tout cela donne l'impression que le dossier du *carnyx* est un puits sans fond et que la quantité de documents consacrés à cet objet est telle qu'il semble inévitable que quelques rares pièces aient échappé à la sagacité de l'auteur.

#### APPORT ET LIMITES DE L'ARCHEOLOGIE EXPERIMENTALE

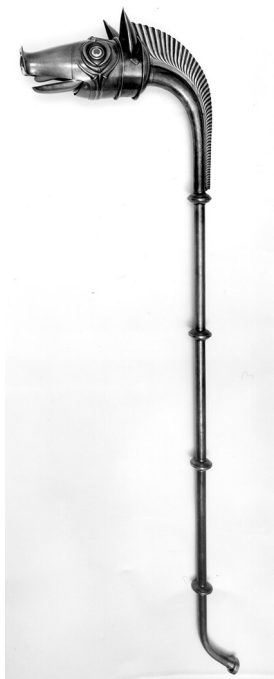


Figure 11 : copie du *carnyx* de Deskford. Cliché National Museums Scotland (avec l'aimable autorisation de F. Hunter).

Le dernier volet [chap. 10 : « *Reconstructing the carynx* »] est consacré aux étapes expérimentales destinées à explorer le potentiel acoustique et musical de l'instrument à vent grâce à la fabrication d'une copie<sup>39</sup> (fig. 11). Fruit d'une collaboration entre un musicologue, un facteur de trompes et un joueur de trombone, une première copie fut élaborée en 1998 à partir de l'observation des fragments épars de plusieurs *carynces* (Deskford et Mandeuire pour le pavillon, Kappel pour le tube) et des informations données par l'iconographie. C'est là toute la différence avec la copie sortie des ateliers de la firme Alexander en 1912, à la demande du musée de Mayence, et dont le seul modèle était le relief du socle de la colonne Trajane [fig. 182]<sup>40</sup>. Dans le projet conduit par F. H. deux versions furent nécessaires afin d'aboutir à un tube fabriqué dans une tôle de bronze moins épaisse (0,5 mm), ce qui permet d'obtenir une trompette moins lourde (2,30 kg). La fabrication de cette copie ne lève pas toutes les interrogations sur les dimensions exactes de l'instrument<sup>41</sup> (aucun instrument complet n'a été mis au jour et même la restitution des *carynces* de Tintignac reste conjecturale) or la longueur totale du tuyau a une incidence directe sur les performances acoustiques de l'instrument à vent : plus le tube conique est long et plus le potentiel sonore s'en trouve accru car les harmoniques s'obtiennent facilement et se multiplient. La présence d'une langue en bois, mobile, fixée au palais de l'animal est une autre source de questionnement parce que la présence de cet accessoire n'est jamais confirmée par l'observation des autres vestiges, mais ce détail anatomique semble figurer sur le *carnyx* gravé sur un statère gaulois frappé sans doute par les Lémovices [figs. 213-214].

39. Cette copie a été réalisée avant la découverte des *carynces* de Tintignac.

40. Sur cette première copie : F. BEHN, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954, fig. 187 et 188 ; *Le carynx et la lyre, archéologie musicale de la Gaule celtique et romaine*, Besançon 1993, n° 19.

41. La longueur retenue est 163 cm.



Tout aussi essentielle est la morphologie de l'embouchure en bronze coulé. L'usage d'une embouchure moderne de trombone disposée sur la copie fausse d'emblée le rendu sonore de l'instrument, mais il est vrai qu'avant les découvertes de Tintignac et Sanzeno, on ne disposait d'aucune embouchure de *carnyx* pouvant servir de modèle. Celles de Sanzeno et de Tintignac ont un profil assez comparable<sup>42</sup> [figs. 94, 115 et 189], qui les distingue nettement de la morphologie des embouchures de trompettes romaines. Elles sont fixées au tube et non pas amovibles comme le sont les embouchures de *tubae* et de *cornua* romains<sup>43</sup>. Leur profil est droit alors qu'on les imaginait coudées à cause des scènes représentées sur le chaudron de Gundestrup. L'hypothèse de la rectitude avait été déjà avancée par F. H. à partir des représentations sculptées sur un bloc romain d'Avignon (fig. 12) et sur un relief du socle de la colonne Trajane [fig. 188] et sur ce point, les découvertes récentes lui ont donné raison. La présence d'une embouchure droite plaide pour une tenue de la trompette horizontalement et non pas verticalement comme on le voit sur le chaudron de Gundestrup. Et si la représentation des trompettes sur le décor du chaudron n'était qu'un arrangement visuel de la part de l'artiste, qui, pour des raisons de place, les aurait placées dans le sens de la hauteur<sup>44</sup> ? La difficulté vient de ce que le *carnyx* n'est pas montré dans l'acte du jeu sur les autres documents figurés du Second âge du Fer : il est porté, brandi à la verticale comme une enseigne, mais jamais embouché. Si les reliefs du *stupa* Sanchi et ceux d'un flacon d'argile alexandrin montrent les sonneurs de *carnyx* adopter une posture identique à celle des trompettistes du chaudron de Gundestrup [fig. 190], en revanche,

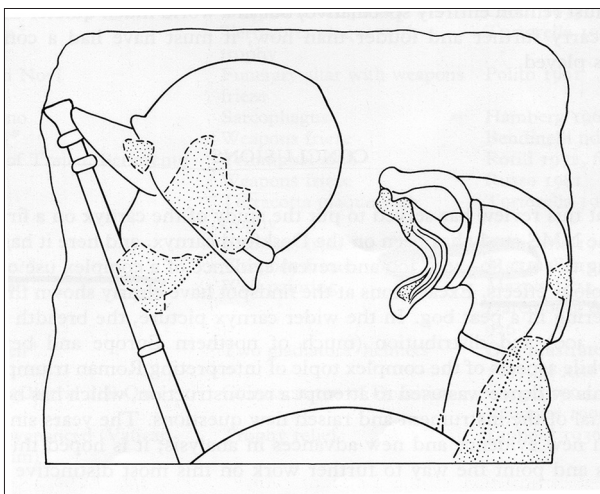


Figure 12 : bloc d'Avignon : détail des deux *carnyces* croisés. D'après *The Antiquaries Journal* 81, 2001, p. 99 (dessin F. H).

42. Malheureusement, l'embouchure n'est pas décrite de façon précise (on ne voit jamais la perce) : CHR. MANIQUET, « Le dépôt cultuel du sanctuaire gaulois de Tintignac à Naves (Corrèze) », *Gallia* 65, 2008, p. 310 et fig. 45 ; CHR. MANIQUET *et al.*, « Le *carnyx* et le casque oiseau celtiques de Tintignac-Naves Corrèze. Description et étude technologique », *Aquitania* 27, 2011, fig. 28, p. 87.

43. C. VENDRIES dir., *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature*, Rennes 2019, p. 49-50 et figs. 32 et 34.

44. « *The vertically-held Gundestrup carnyces are likely to be artistic licence for compositional reasons* » nous dit F. H. (p. 315).

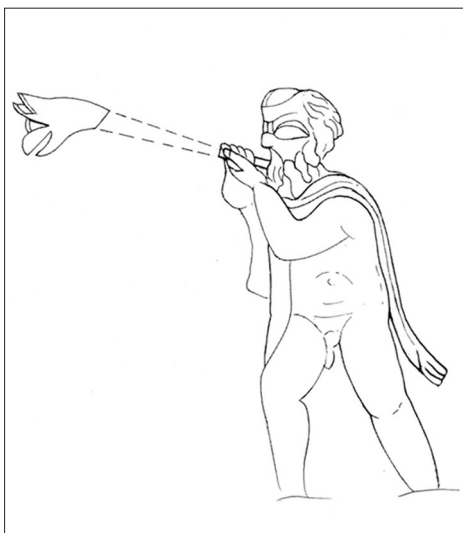


Figure 13 : dessin du satyre joueur de *carnyx*.  
Rhyton de Nisa. D'après F. Hunter, 2019,  
fig. 137 d.

le musicien du rhyton de Nisa [fig. 137 d] souffle dans une trompe placée quasiment à l'horizontale (fig. 13). Les expérimentations font la preuve que la position verticale, avec une trompette dotée d'une embouchure droite, est une source d'inconfort pour l'instrumentiste [p. 316], mais les exemples ethnographiques démontrent pourtant que de longues trompettes avec embouchures droites sont jouées parfois de cette façon<sup>45</sup>.

À lire F. H., on devine l'intérêt du projet expérimental pour reconstituer la chaîne opératoire de la fabrication, tester la façon de tenir l'instrument, analyser le potentiel acoustique. La restitution proposée par F. H. et ses collaborateurs a été la première et à ce titre, elle présente d'inévitables imperfections qui ont été en partie corrigées sur les modèles expérimentaux postérieurs. Depuis cette date, d'autres copies ont été réalisées à partir de

vestiges de Tintignac<sup>46</sup> et de Sanzeno. Dans ce dernier cas, la rareté des sections conservées (une embouchure, une oreille et quelques anneaux tubulaires) oblige une nouvelle fois à composer une copie à partir de l'ensemble des vestiges connus<sup>47</sup>. Mais quelle que soit la qualité de facture de ces reconstitutions, qui ont permis notamment de rétablir l'embouchure droite, il faut rappeler que le rendu sonore reste hypothétique – et sur ce point F. H. s'entoure à juste titre de nombre de précautions [p. 317-318] – et que la façon que nous avons de faire résonner le *carnyx* est sans doute très éloignée des pratiques de jeu des musiciens de l'époque de la Tène.

## QUESTIONS AUTOUR DE LA PERMANENCE DU CARNYX

Certaines hypothèses de l'auteur feront sans nul doute l'objet de questionnements et c'est tant mieux car ce livre ne prétend pas clore tous les débats autour de cet artefact sonore. L'un des points qui fait problème concerne la durée d'utilisation du *carnyx* (Camille Jullian

45. A. BAINES, *Brass Instruments. Their History and Development*, Londres 1980, pl. III, 6 : trompette kakaki, Niger (elle mesure plus de 230 cm).

46. J. GILBERT, E. BRASSEUR, J-P. DALMONT, C. MANIQUET, « Acoustical evaluation of the Carnyx of Tintignac », *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference*, p. 3956-3959 (disponible en ligne).

47. R. RONCADOR, R. MELINI, « Il carnyx celtico di Sanzeno (Val di Non, Trentino) : ritrovamento, indagini e ricostruzione » dans *La musica in Etruria*, Tarquinia 2010, p. 158-162, et fig. 26, pour l'hypothèse de reconstruction avec une hauteur totale estimée à 1,80 m.



s'interrogeait déjà sur la possibilité d'un usage du *carnyx* après la conquête romaine dans les corps auxiliaires d'origine gauloise<sup>48</sup>) et son usage par des peuples autres que gaulois, les Germains et les Daces.

Faut-il admettre que le *carnyx* ait été encore utilisé en Germanie dans la deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, comme le propose F. H. ? L'auteur verse au dossier le témoignage des *aurei* frappés par Postumus sur lesquels sont gravés plusieurs *carnyces* suspendus aux trophées, ce qu'il interprète comme la preuve du maintien de l'usage du *carnyx* dans les tribus germaniques défaites dans les années 260 [cf. p. 419 ; A5, 5]. J'aurais tendance à croire que l'image du *carnyx* présente une signification dans l'imaginaire romain qui vaut pour tous les barbares occidentaux, Gaulois comme Germains. Pour les mêmes raisons, je serais assez réservé quant à l'usage du *carnyx* chez les Daces, d'une part parce que les vestiges archéologiques de Salitea (Transsylvanie) ne me semblent pas constituer un document irréfutable de la présence de cette trompette sur le territoire dace (est-ce bien un pavillon de trompette ?) [cf. p. 190-194, fig. 121]. De même, les représentations sculptées du *carnyx* sur la base de la colonne Trajane et sur les reliefs de son forum peuvent avoir, me semble-t-il, une connotation générique, déjà prégnante dans l'art flavien sous le règne de Domitien au moment des premières guerres daciennes ; j'y verrais bien le résultat du recyclage presque « mécanique » d'un motif figuré, parfaitement assimilé par les artistes pour signifier la soumission du monde barbare, plaqué ici dans un contexte dace à une époque où le Gaulois n'est plus la menace. Si le *carnyx* existait en Dacie, il est curieux que ce motif soit absent sur les reliefs de la colonne Trajane, qui montrent l'équipement des armées daces, et sur les monnaies frappées sous Trajan<sup>49</sup> pour commémorer les guerres daciennes, et il n'est pas davantage visible sur les sculptures du trophée d'Adam Klissi en Roumanie. Certes, on pourra argumenter de sa présence sur le socle de la colonne Trajane, mais c'est pour mieux apparaître dans une composition qui mêle différentes armes barbares et attributs passe-partout utilisés couramment dans les scènes de *spolia*<sup>50</sup> (la trompette droite, qui appartient au répertoire habituel des frises d'armes, figure aux côtés du *carnyx*)<sup>51</sup>. Bien entendu, l'argument des contacts entre populations celtiques et daces a été

---

48. C. JULLIAN, *Histoire de la Gaule*, VI, Paris 1920, p. 233, note 1. Voir aussi P.-M. Duval, *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine*, Paris 1952, p. 290 : la *tuba* romaine « a-t-elle évincé en Gaule la trompette de guerre celtique ? »

49. On ne trouve qu'une seule monnaie [A5.3] qui est un denier restauré qui reprend un motif répandu à l'époque républicaine : le cavalier romain foulant au pied de son cheval le *carnyx*.

50. Comme l'a bien montré J. COULSTON, « Roman victory and barbarian defeat on the pedestal reliefs of Trajan's column » dans F. MITTHOF, G. SCHÖRNER dir., *Columna Traiani-Traiansäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern*, Vienne 2017, p. 98 « the congeries armorum appear to be a confused mass of equipment » ; l'auteur note des différences entre les armes sculptées sur le fût de la colonne et celles montrées sur le socle ; 14 *carnyces* sont représentés et 8 trompettes droites. Coulston montre (p. 102-104) qu'il s'agit d'une sélection d'objets de différents peuples barbares parmi lesquels figurent des éléments appartenant au répertoire classique de l'art triomphal. À mon sens, le *carnyx* en fait partie ; voir p. 105 : « a still life study in stone of genuine barbarian artefacts, but with an admixture of metropolitan ornament ».

51. E. POLITO, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Rome 1998, p. 58-59.

régulièrement avancé<sup>52</sup>, et à juste titre, mais il ne me semble pas suffisamment pertinent pour infirmer cette impression d'un usage élargi et ininterrompu du symbole du *carnyx* dans l'art triomphal romain. Il est d'ailleurs intéressant de se référer à ce que disait naguère Paul Veyne lorsqu'il évoquait les procédés utilisés par les artistes romains pour concevoir l'iconographie des personnifications des provinces soumises :

« à côté des particularités nationales, les artistes avaient à leur disposition une autre imagerie : l'attirail des armes et vêtements barbares, hérité de l'art hellénique et hellénistique. Il est souvent vain de chercher à rapporter telle ou telle pièce de cet attirail à un peuple déterminé ; on est encore bien heureux de distinguer le barbare ou prisonnier "nordique" du barbare ou prisonnier "oriental" ; un type comme celui du Galate est mis à tous usages. »<sup>53</sup>

J'aurais tendance à croire qu'il en est ainsi avec le *carnyx*. À quelle date disparaît-il définitivement dans l'art romain ? F. H. entend démontrer la pérennité de l'instrument jusqu'au début du IV<sup>e</sup> siècle en se tournant vers les reliefs d'un arc daté de la Tétrarchie conservé dans les jardins du Boboli à Florence [B1. 16.], mais j'invoquerai les mêmes raisons pour y voir la simple conservation d'un poncif ancré dans la mémoire des artistes dont ils ne maîtrisent plus véritablement les composantes à cette époque tardive. Il est significatif que la trompette verticale accrochée au sommet du trophée soit dénuée de pavillon zoomorphe, ce qui la prive de signe référentiel clair à destination du spectateur.

Par la densité et la qualité de son information, le livre de F. H. est appelé à devenir la référence sur le sujet. En cheminant avec l'auteur, chacun pourra mesurer la richesse du dossier et les difficultés d'interprétation sur le plan philologique, archéologique et iconographique. F. H. n'évade aucune question, tant sur l'identification des vestiges que sur le caractère équivoque de certains documents figurés, et met ainsi à disposition du chercheur un nombre d'informations considérable. Bien entendu, il est légitime de vouloir replacer le *carnyx* dans le contexte plus général de la culture musicale des Celtes du Second âge du Fer dans les îles – avec les grandes trompettes courbes d'Irlande – et sur le continent [p. 319-332]. Dans ce domaine, certains aspects sont désormais mieux étudiés, notamment le dossier des trompettes celtibères en céramique qui affichent, elles aussi, la tête d'un animal sauvage en guise de pavillon<sup>54</sup>. Mais dans l'ensemble les informations sont fort limitées, comme on le sait, ce qui ne fait que renforcer la place occupée par le *carnyx* dans l'étude de la musique protohistorique. La connaissance de la musique des Celtes ne repose guère que sur les trompettes et, dans une

---

52. A.S. STEFAN, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan*, Rome 2005, p. 512 : « il n'y a aucune difficulté pour admettre l'intégration des aérophones celtiques dans l'équipement dace dès le I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. et leur maintien jusqu'à l'époque des guerres avec Trajan ».

53. P. VEYNE, « Personnification de la Dacie tenant l'enseigne de la légion XIII Gemina », *Cahiers de Byrsa* 8, 1958-1959, p. 92-93.

54. Voir les travaux de J. RIMENEZ résumés dans le catalogue d'exposition : *Soñidos de la protohistoria*, Museo Numantino, Soria 2018.

moindre mesure, sur la lyre, illustration de l'autre versant de la musique gauloise. En dehors de ces deux types d'instruments, il faut bien avouer que les quelques tentatives pour identifier, ici et là, des vestiges de tambourin en Gaule sont peu convaincantes<sup>55</sup>.

En refermant les deux volumes, le lecteur a le sentiment de disposer d'une véritable somme, fruit d'un travail remarquable de longue haleine. En dehors de la musique et du son, les enseignements du dossier sont nombreux dans les domaines de la métallurgie, de la guerre, de la religion, de l'art et de la symbolique animalière. Comme le note Bernard Sève, l'étude d'un instrument de musique relève à la fois de l'histoire des techniques, de l'histoire de l'art et de l'histoire de la musique<sup>56</sup> ; ces approches n'obéissent pas aux mêmes logiques, mais elles participent à enrichir sa signification. C'est ce genre de monographie dont nous avons besoin. L'ampleur et la variété des approches font la preuve, si besoin était, que l'étude d'un instrument de musique n'est pas réductible à sa seule dimension sonore et à ses usages strictement musicaux. Gageons que ce livre saura intéresser non seulement les protohistoriens mais aussi les spécialistes du monde hellénistique et de la Rome antique, ceux que la démarche d'archéologie expérimentale ne laisse pas indifférents ainsi que les musicologues et organologues curieux de retracer l'histoire de cette trompette si singulière.

---

55. À l'occasion des fouilles de Bobigny, on a parlé de la tombe dite « du musicien » ou « du barde » car un cercle métallique a été pris pour le cadre d'un tambourin : Y. Le BECHENNEC, « Une lance sonore dans la nécropole gauloise de Bobigny », *Revue archéologique d'Ile-de-France* 2, 2009, p. 101-106. Une autre proposition pour identifier à nouveau les vestiges d'un tambourin : E. DUBREUCQ, F. SPIÈS, « De la musique chez les Gaulois ? Présentation d'un cercle de fer original trouvé dans une nécropole de la fin de l'âge du Fer à Courtisols (Marne) » dans *Monnaies et archéologie en Europe celtique. Mélanges en l'honneur de Katherine Gruel*, Glux-en-Glenne 2018, p. 365-370 (avec référence à Bobigny, p. 365). Je ne suis convaincu par aucune des deux hypothèses.

56. B. SÈVE, « L'instrument de musique à l'intersection de l'art et de la technique », *Bulletin de la société française de philosophie*, séance du 30 mai 2015, p. 13.

---

SOMMAIRE

Éditorial.....	3
----------------	---

ARTICLES :

Patrick BAKER, Guy CHAMBERLAND, Gaétan THÉRIAULT, <i>Le dipylon de xanthos et la commémoration des Quindecennalia de Valens (378 p.C.)</i> .....	5
Kevin BOUILLOT, <i>Comparer « l'oracle d'Oenoanda » : retour sur un scénario philologique complexe...</i>	35
Pilar GONZÁLEZ-CONDE, <i>Homenajes epigráficos con diversidad de intereses entre las élites locales de Hispania</i> .....	55
Yacine Nardin BOUMLIK, <i>De Callisthène pseudo-secrétaire d'Alexandre au Roman d'Alexandre du Pseudo-Callisthène : quand l'épigraphie rencontre la philologie</i> .....	81
Gerard R. VENTÓS, <i>Mercenarios itálicos y la moneda en Cerdeña durante la «guerra inexpiable» (241-237 a.c.)</i> .....	97
Thierry LUCAS, <i>Thucydide poliorcète : siège, assaut et guerre urbaine au V<sup>e</sup> siècle</i> .....	115
Sergio ESPAÑA CHAMORRO, <i>Los esquivos oppida de Brutobriga y Turobriga: una propuesta sobre su ubicación y su relación con las deportaciones célticas</i> .....	139
Erwan JEUSSET, <i>Le forum de Trajan et sa représentation du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	173
Andrea BEGHINI, <i>No Country for Old Men (Hom. o 409-411)</i> .....	193
Cédric GERMAIN, <i>Espace sacré, espace scénique et espace comique dans les Thesmophories d'Aristophane</i> .....	201
Maria Chiara SCAPPATICCIO, <i>Dalla calligrafia alla letteratura: schegge di esametri latini in un'esercitazione scrittoria d'Egitto</i> .....	221

LECTURES CRITIQUES

Christophe VENDRIES, <i>Le carnyx celtique dans tous ses états</i> .....	235
Blandine CUNY-LE CALLET, <i>À la recherche des monstres antiques dans la culture populaire</i> .....	257
Comptes rendus.....	265
Notes de lectures .....	395
Liste des ouvrages reçus .....	399