



HAL
open science

L'art celtique des deux derniers siècles avant notre ère

Jean-Paul Guillaumet

► **To cite this version:**

Jean-Paul Guillaumet. L'art celtique des deux derniers siècles avant notre ère. in Miklos Szabo, Jean-Paul Guillaumet. Titre provisoire : L'art des Celtes continentaux, pp.90, In press. <hal-04056992>

HAL Id: hal-04056992

<https://hal.science/hal-04056992v1>

Submitted on 8 Apr 2023

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.



HAL Authorization

L'art celtique des deux derniers siècles avant notre ère

L'art de cette époque est le moins connu et le moins étudié de la période celtique. Ainsi que l'écrit déjà Gilbert Kaenel, dans son chapitre *La fin de l'art celtique sur le continent (Collection Unesco d'œuvres représentatives, Série Album d'art en 1990)* : « L'art de la fin de l'âge du Fer [...] n'a pas encore suscité le même intérêt passionné des archéologues [et des historiens d'art] que les débuts de l'art celtique ». La plupart des objets cités et considérés comme des archétypes de cette période sont sans contexte archéologique fiable : statuette de Neuvy-en-Sullias (F. Loiret) dans un dépôt d'époque gallo-romaine, « dieu » d'Euffigneix (F. Haute-Marne) dont les objets d'accompagnement ont disparu, dieu « de Bouray » (F. Essonne), découverte isolée en rivière.

Cependant, dans les années 50, grâce aux images agrandies du photographe Lancelot Lengyel dans son ouvrage *L'art gaulois dans les médailles*, la qualité des représentations monétaires fabriquées et diffusées en grand nombre dans ces deux derniers siècles, est révélé aux chercheurs, au public et aux artistes. Ces derniers, menés par Lancelot Lengyel et soutenus par André Breton et André Malraux, s'en emparent les premiers avec l'exposition « Pérennité dans l'art gaulois » au musée Pédagogique du CNDP de la rue d'Ulm. Le texte *l'art gaulois et l'art occidental* résume le projet et ses intentions : « La confrontation d'œuvres gauloises et d'œuvres occidentales nées sur l'ancien sol celtique permettrait-elle de découvrir entre elles une parenté d'aspirations et de dégager un caractère *occidental inné* [sic] bien défini, préexistant à l'arrivée des légions romaines ? ». Puis, en conclusion : « Si cette exposition peut contribuer à la compréhension de la période celtique de l'art occidental, puisse-t-elle, en outre, démontrer la parenté légitime qui lie l'art contemporain à l'art ancestral ». (Lengyel, Pérennité

de l'art gaulois, 1955, p. 73, 75). Cette démarche, à une époque où des artistes, maintenant reconnus comme Soulages, Poliakoff, Tanguy, Picabia et bien d'autres, étaient encore très discutés, revendique une filiation entre ces deux arts. Les pièces rassemblées dans ce catalogue sont choisies pour leur qualité à définir cet « art ancestral ». Comme des écrits, dès cette époque, l'avaient signalé, aucune analyse scientifique appuie ces propos. Ainsi, les objets présentés dans cette exposition deviennent, *de facto*, des références pour les études des décennies suivantes sur la fin de l'époque gauloise, jamais remises en cause.

L'art des deux derniers siècles correspond à la période des oppida. Ces premières villes d'Europe tempérée sont les témoins les plus visibles de bouleversements économiques et sociaux complexes qui touchent tous les niveaux de la société celtique. Ces changements s'accompagnent, dès le milieu du II^e siècle avant notre ère, de la romanisation des élites puis de l'ensemble de la population par le commerce et l'échange. Les importations massives de vaisselles en métal et en céramique, de produits alimentaires et de matériaux de construction, modifient les formes de mobilier et plus particulièrement les services à banquet, en métal et en céramique ainsi que l'art de bâtir. La conquête des Gaules par Jules César et l'organisation de ces territoires par ses successeurs sonneront la fin de l'art celtique sur le continent.

Cet art se développe à une période où les témoignages écrits sur les Celtes se multiplient ; mais aucun auteur antique n'y fait allusion. Dans les études depuis le XIX^e siècle, sauf exception, cet art est considéré comme anecdotique après les grandes périodes décrites dans les chapitres précédents. Rarement défini, il est souvent simplement appelé « l'art des oppida ». Seul, Paul-Marie Duval le rattache aux arts précédents en le nommant « style néo-sévère ». Il le définit comme moins

exubérant, symétrique dans les compositions et influencé par l'art romain. Les principales pièces de ce style qu'il cite sont le chaudron de Gundestrup et les objets des îles Britanniques. L'art animalier – qui ne participe pas comme aux périodes précédentes à des compositions décoratives – en est exclu, comme « très caricatural ». Quelques années plus tard, Alain Duval, dans « L'art celtique de la Gaule » au Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye (France), reprend cette définition et insiste sur le côté fonctionnel des objets, les couleurs et l'absence de lectures multiples des motifs. Ces classifications montrent bien la difficulté de trouver une unité artistique à cette époque de grands changements dans la société celtique. Elles privilégient la monnaie, l'art des îles Britanniques et excluent les productions de parure, la plupart de la statuaire et l'armement dont le rôle fut si important dans l'art des époques précédentes.

Pour notre part, nous avons choisi de distinguer trois courants, reflets de cette société en pleine mutation. Le premier fonctionne dans la lignée des styles artistiques précédents. Nous l'appellerons *l'art officiel ou art aristocratique*. Il exploite le vocabulaire des arts celtiques anciens sur quelques parures, la monnaie, les arts de la table ou du banquet, la statuaire et les représentations sociales comme les enseignes.

Le second, rarement figuratif, peut être considéré comme le premier art de série. Les formes épurées des parures, des armes et des objets de la vie quotidienne, jouent avec des assemblages de couleurs et les transparences des matériaux. Cet artisanat d'art, pour employer un néologisme utilisé à notre époque, sera totalement balayé par les événements politiques et économiques du début de notre ère. Nous l'appellerons *l'art dans tout ou art appliqué*.

Le troisième est *un art populaire*. Il se développe dans les décors des maisons en bois, dans les objets de piété, les jouets et des objets domestiques comme la vaisselle.

L'art officiel ou art aristocratique se retrouve sur des objets liés aux activités familiales, économiques et politiques propres à cette caste. Dans le cadre de fonctions politiques et religieuses, il se cantonne aux insignes collectifs, enseignes et carnyx des armées, aux poignards anthropomorphes de responsables religieux, et aux chars de parade. Dans les rapports sociaux complexes de la famille élargie aux vassaux et clients, les réunions sont le prétexte à légitimer le culte des ancêtres soutenu par des représentations figurées et à montrer sa richesse par des repas autour de tables somptueuses où sont mis en scène services, qualité et rareté des mets. Les monnaies d'or, d'argent et de bronze portent naturellement ces signes de pouvoir toujours dans la lignée des arts plus anciens

En Celtique occidentale, les monnaies d'or, d'argent et de bronze, sont frappées à partir de coins monétaires. Ces monnaies sont dérivées, dès le III^e siècle avant notre ère, de prototypes méditerranéens comme les statères d'or de Philippe II de Macédoine et de Tarente, la tétradrachme en argent de Syracuse et les monnaies d'Emporion, Rhodes et Marseille. Au II^e siècle, elles s'inspireront aussi des monnaies consulaires républicaines romaines. Les graveurs de coin, à partir d'un de ces modèles choisi par le responsable de l'émission, créent des images monétaires qui seront différentes pour chaque peuple et chaque émission monétaire. Ils utilisent le vocabulaire stylistique commun à l'ensemble de l'art celtique : triskèles, esses, cercles, liens perlés ou continus et cultivent la tendance fantastique et surnaturelle. Aucune monnaie n'est semblable. Sur des monnaies des Parisii, des Osismiides, des Vénètes et des Pictons, le motif principal du revers

est l'un des deux chevaux du bige de la monnaie de Philippe II. Traitée en volumes souples soulignés par des articulations bouletées, tout le corps est mouvement, la crinière peignée ou dressée, l'œil surdimensionné. Du reste de la composition initiale, et encore seulement sur certaines monnaies, ne reste qu'une roue du char et un être volant repérable par son œil, brandissant parfois une badine, dernier avatar du fouet de la monnaie réinterprétée. À l'avvers, dans le visage de profil, l'œil, surdimensionné et en fort relief permet de replacer les autres éléments de la tête, la bouche, le nez et la joue. La coiffure est composée d'éléments spiralés, de triskèles, d'esses, de boucles et de tresses. Tout le reste de l'espace des deux faces de la monnaie, autour de la tête et du cheval, est surchargé de motifs géométriques, de têtes coupées, d'objets de pouvoirs politiques, militaires ou économiques : enseignes, armes, torques, amphores et animaux protecteurs. Chaque monnaie rappelle à ses utilisateurs les histoires du groupe qui l'émet. Des peuples belges transforment le visage en une composition abstraite. Sur une monnaie des Véliocasses, autour de l'oeil, un ovale souligné d'un cercle central dessine les contours du front et du nez. Sous sa base, deux traits légèrement ondulés marquent les lèvres. Une chevelure en grains de blé couvre le reste de l'espace. La monnaie des Nerviens est un ensemble de motifs géométriques, associé à un torque et une faucille. Parmi les monnaies dérivées un peu plus tardivement de prototypes romains républicains, la déformation est moins complexe. La plus remarquable est celle du denier romain de P. Cornelius Sulla de 148 avant notre ère, imité par les Eduens. À l'avvers, dans la plupart des types, la tête casquée dessinée aux traits, apparaît désarticulée et caricaturale. On retrouvera, après la chute de l'empire romain, ce type de représentation « barbare » sur les avers des monnaies mérovingiennes. Le revers est au contraire un cheval tout en rondeur. Les potins, monnaies coulées de faible valeur, portent le même message, le plus souvent dans des formes plus caricaturales. Cette

simplification des représentations facilite la venue des reliefs lors de la coulée dans un alliage filant à forte teneur de plomb, en série dans des moules à grappes, succession de cire liée par un fin jet de coulée.

En Europe Orientale, on adopte une monnaie d'argent dite « hercuniates ». Les Scordisques et différentes tribus thraces imitent aussi, dès le II^e siècle avant notre ère, une monnaie de Philippe II avec une tête de Zeus à l'avant et un cavalier au revers. Ensuite chez les Boïens, apparaissent des monnaies inspirées de prototypes grecs et romains. Si certaines de ces monnaies sont proches de leurs modèles, d'autres séries sont de la même veine que celles des Celtes occidentaux : têtes de face, traitements en essés tout en mouvement des mèches de la chevelure, barbe et moustache, prépondérance de la coiffure, cheval avec ou sans cavalier aux formes souples et tête traitée en deux traits sinueux et épais d'où jaillit un œil surdimensionné, protubérant. Les espaces encore libres sont envahis de triskèles et bâtons bouletés.

Les parures réservées essentiellement à l'élite sont en nombre infime. Ce sont des torques, bagues et des bracelets, toujours en métal précieux. Dans les dernières décennies du III^e siècle ou au tout début du II^e siècle, apparaissent les torques, formés d'une feuille d'or, articulés, creux, et de fort diamètre, aux tampons à fortes moulures, en majorité sans décor : Pommeroeul (Belgique) et Bâle-Saint-Louis (Suisse). Ils peuvent aussi être simplement ornés sur la jointure d'un simple fil ouvragé de pirouettes, perles étroites et aplaties séparées par un fin sillon comme sur l'une des rares parures connues composée d'un torque et d'un bracelet de Niederzierlisse (Rhénanie, Allemagne). À Frasnes-lès-Buisenal (Belgique) un torque de ce type est associé à un second de même morphologie mais orné à la base des tampons peu moulurés d'un décor en fort relief : tête de

taureau ou de bélier et esses dans la tradition des ornements de la période précédente. Le torque de Mailly-le-Camp (France) aux tampons plus importants porte, en arrière des tampons, un décor au repoussé de nervures et arabesques dans l'esprit du torque décoré de Frasnes-lès-Buizenal qui rappelle des motifs sur céramique peinte. D'autres torques, comme à Toucy ou à Tayac (France), massifs, ouverts et toujours à tampons moulurés ont le jonc torsadé terminé sous les tampons creux par cinq cannelures rehaussées par un fin travail de ciselure.

Les bagues en or sont de simple jonc sans décor. Seulement trois bagues en argent à chaton sont imitées des chevalières en fer ornées d'intailles en pierre dure ou en verre provenant des régions du Sud. Une bague de la région de Berne est ornée d'un cheval stylisé. Deux autres provenant de l'oppidum d'Entremont, près d'Aix-en-Provence, sont ornées de deux visages humains de face. Elles sont de la même veine que les effigies monétaires de cette époque. Une dernière, en Suisse, est un double fil d'argent terminé par un chaton en enroulement, rehaussé de trois perles.

La connaissance des équipements collectifs des corps d'armées est connue par leur abondance dans les trophées représentés sur les monuments romains, plus particulièrement l'arc d'Orange. D'autres représentations, en défilé triomphal ou en trophée, illustrent les monnaies gauloises. Toutes ces représentations très schématiques réduisent leurs caractères artistiques. Les enseignes et carnyx sont de vagues volumes surmontés de crêtes aux découpes géométriques peu réalistes. La reprise de l'ensemble du corpus des représentations animalières aux âges du Fer par E. Vial a permis d'augmenter le corpus et de définir leurs critères artistiques. Dans le cas de contextes bien identifiés, ces insignes militaires sont déposés, démilitarisés, dans des dépôts, le plus souvent dans des sanctuaires. Peu sont complètes comme à Neuvy-en-Sullias (Loiret), Naves-Tintignac (Corrèze),

Soulac (Gironde) et Illonse dans les Alpes Maritimes. La plupart des autres fragments sont issus d'horizons de construction romaine. Ils proviennent des tranchées de fondation de temple gallo-romain, établies à travers les niveaux des sanctuaires antérieurs de la forêt de Compiègne, du gué de Sciaux près de Poitiers et de Mathay-Mandeure dans le Doubs. Les enseignes, de couleur or, sont des représentations de bovins ou de sangliers en position d'attaque, sans pelage. L'attitude générale est rendue par des volumes géométriques souples. Le bouclier est orné de lignes fluides. Les masses musculaires des cuisses et les jambes sont bien rendues. Ces canons artistiques se retrouvent sur la représentation de sanglier posée sur le torse du personnage en pierre d'Euffigneix (France). La crête sommitale très hérissée est réaliste ou découpée de formes géométriques dont les motifs servent de point de ralliement pendant les batailles. Le carnyx est une trompe de guerre destinée à sonner les ordres. Seul le pavillon s'orne d'une tête de sanglier ou autre monstre, la gueule et les yeux ouverts, les défenses bien visibles. L'ensemble est souligné d'ondes souples et agitées à l'image de l'eau en furie.

De nombreux éléments de chars, chariots, tombereaux et autres voitures à traction animale sont découverts dans les habitats de cette période. La plupart sont essentiellement utilitaires et sans intérêt particulier. Sur les deux chars complets à quatre roues, connus dans les tombes au mobilier particulièrement riche de Verna (Isère) et Boué (Lot-et-Garonne), l'usage du bronze pour des frettes, clavettes et autres parties métalliques du véhicule affirme la richesse et le rang du propriétaire ; mais seulement les placages de caisses en tôles de laiton ajourées en *opus interrasilis* ou repoussées au décor en courbe et contre-courbe dans la tradition de la période précédente et la paire de clavette au décor baroque exubérant de Verna sont des pièces que l'on peut qualifier d'artistiques. Quelques

clavettes de roue sont aussi les témoins de commande aristocratique. Les têtes de rapace de Manching (Allemagne) portent un fort bec crochu, des yeux énormes et les plumes en volume pour simuler un oiseau en colère. Le visage humain de Stradonice (République tchèque) a la bouche droite, le nez large, les yeux en simples fentes et la chevelure terminée sur le front par une tresse en bandeau. Le harnachement du cheval, stéréotypé, comporte des anneaux passes guides traités en volumes facettés ou rehaussé d'émail rouge et pendants aux motifs stylisés se rattachant à l'art appliqué.

Les poignards à pommeau anthropomorphe, liés sans doute à une fonction religieuse encore mal définie, sont des objets connus pendant toute cette période celtique avec la même forme générale et une évolution de la poignée et du fourreau. La partie figurée est le pommeau en forme de tête humaine avec les yeux en amandes et la chevelure bouclée comme sur certaines statues en métal ou en pierre.

Les sculptures en ronde-bosse de l'époque celtique du IIe-Ier siècle avant notre ère, connues actuellement, sont toutes des représentations d'ancêtres et non de dieux. Elles sont représentées sous plusieurs formes, en pied, en buste ou assise. Le visage aux formes pleines, bouche droite, nez droit et fort, yeux soulignés par de forts sourcils est un assemblage de formes et volumes simples. La chevelure à mèches avec ou sans natte, comme dans les monnaies, est dessinée avec grand soin. Les vêtements, manteaux, pantalons, tuniques et cuirasses, traités d'une façon réaliste, sont le plus souvent rehaussés de couleurs vives. Les positions, les attributs et les coiffures sont des signes de reconnaissances de cette aristocratie. Ils correspondent à des règles et modes bien définies auquel l'artiste doit se plier. Ces représentations ne sont pas narratives, comme dans l'art gréco-romain. Elles

ne reproduisent pas une vision réaliste mais une vision épurée, réfléchie et revisitée de la figuration humaine. Elles sont proches des créations d'artistes du XXe siècle qui ont alors tant choqué, divisé et enthousiasmé les milieux artistiques.

Les statues en pied, grandeur nature, proviennent de l'agglomération ouverte de Bobigny près de Paris, et de deux oppida helvètes. Elles sont en bois et trop abîmées par leur séjour dans l'eau et la boue pour pouvoir en déterminer le style. Celle de Genève (Suisse) par l'épée au côté droit, est un guerrier sans doute casqué. Pour Genève, la proposition de la replacer à l'entrée du port est exacte, l'érection de ce monument en souvenir et hommage d'un grand personnage est une décision du pouvoir gestionnaire de l'urbanisme de la cité. Des grandes statues en pierre d'hommes sont aussi connues en Narbonnaise après sa conquête, à la fin du second siècle avant notre ère. Malgré des attributs typiquement celtiques, bouclier, épée pour la statue de Mondragon, torque et coiffure du guerrier de Vachères, elles sont déjà dans l'esprit romain et ornent des monuments funéraires. Cette mode de représentations en pied est déjà attestée à la fin du Hallstatt et au début de La Tène au Glauberg et Hirschlanden (Allemagne), ou bien aux abords de tumulus. Cependant, il est peu probable dans l'état de nos connaissances de voir, dans ces manifestations tardives, un retour à des pratiques anciennes.

Les représentations en buste, en pierre, sont toujours plus petites que nature. Le visage est toujours bien dessiné. Le reste du corps est un cube arrondi aux épaules. Une poitrine petite et ronde indique les personnages féminins. Les bras sont représentés en liaison avec un attribut comme une lyre, un torque. Ces bustes se terminent par une extrémité plus ou moins épannelée, destinée à être

fichée en terre. L'ensemble le plus célèbre, récemment découvert, remarquable par son homogénéité, provient du « château » d'un noble Celte de Bretagne à Paule. Le travail sur les têtes est minimaliste : nez droit, yeux en amande, arcades sourcilières fortes. Le crâne lisse donne une impression d'absence de chevelure mais la présence d'une natte tressée, au-dessus du front, prouve son existence. Les oreilles en forme de la lettre grecque epsilon sont du même style que celles de Mseske Zehrovice (République tchèque) mais dans un dessin plus libre. La statue d'Euffigneix (France), enterrée soigneusement dans une fosse à proximité de l'église du bourg actuel, se décompose en deux registres figuratifs : une tête au cou orné d'un torque et un parallélépipède traité en bas-relief. La tête a subi un martelage de la bouche et l'enlèvement de la calotte crânienne. L'impression de mouvement est donnée par la tête tournée de trois quarts et penchée sur le côté droit. Les yeux en amandes, fortement creusés, sont en partie fermés. Le travail le plus remarquable est sur les restes de la coiffure. De part et d'autre de la nuque, deux grosses nattes tombent sur les épaules et encadrent un catogan noué en haut du crâne. La partie basse de ce buste porte sur la face avant, dans la hauteur, un sanglier à la crête peignée en brosse et à la tête soulignée de courbes, dans un rendu comparable à une des enseignes en bronze de Neuvy-en-Sullias (France). Du reste du décor, seule est interprétable, côté droit, une tête de même style, au bec courbe et à l'œil surdimensionné, surmonté d'une huppe. Cette tête de palmipède est typique du harle huppé, animal migrateur de grande taille, descendant en hiver dans nos régions. Par le modelé, l'iconographie et les positions, la partie basse de ce buste, sans doute brut lors de sa création a été retravaillée dans un second temps. Ce genre de reprise s'observe aussi sur le dos de la statue de Cantarel (Poulan-Pouzols, Tarn). Le buste au torque d'Alésia à la même massivité et le même rendu, mais la forme ronde et pleine du visage montre une influence de l'art gréco-romain.

Les statues de personnages assis dites aussi accroupis, « en tailleur » ou en position « bouddhique » sont caractéristiques du monde celtique. Elles n'existent pas dans le répertoire iconographique gréco-romain. Elles sont aussi absentes des régions celtiques d'Espagne et d'Europe centrale. Les premières bien datées par leur condition de découverte, sont de la fin du Hallstatt et du début de La Tène. Aux II^e et I^{er} siècles avant notre ère, elles sont toujours plus petites que nature. Le torse est réduit. Les jambes repliées stabilisent et donnent du volume à un ensemble assez massif. Vêtues, assises directement sur le sol ou sur un socle, coussin ou tabouret, elles ont les jambes ou les chevilles croisées et les pieds pris dans des chaussures souples. La plupart portent un torque et ont les avant-bras le long du corps. Posées sur les cuisses ou contre la poitrine, leurs mains tiennent une ou plusieurs offrandes ou attributs : torque, serpent, panier. Sur les représentations les mieux conservées, la tête est toujours la partie la plus soignée. La statue découverte dans la petite rivière de la Juine à Bouray (France), en laiton de couleur or, est un montage de l'époque antique de deux pièces : une tête coulée et un torse en tôle martelée. Le visage expressif est animé par deux grands yeux bleu foncé. Les oreilles sont surdimensionnées. La coiffure, interprétée traditionnellement à mèches, est en fait un ensemble de nattes de différentes tailles en mouvement tournant à partir du centre du crâne. Sur le front, les extrémités des nattes, détachées, remontées vers le haut, forment un bandeau qui rappelle la tresse de l'accroupi du Glauberg, de la tête de Mseske Zehrovice (République tchèque) et de Paule. À l'arrière, l'extrémité des tresses, remontée et fixée dans le premier tiers de la chevelure, dégage en arrondi la nuque. La hauteur de la tête et du cou est équivalente à celle du torse. Aussi, celui-ci apparaît-il malingre et schématique. Il est vêtu d'une cuirasse en cuir épousant le corps. De profil, tout le corps est longiligne avec une légère surépaisseur au niveau des

jambes, repliées très resserrées. Les bras ont disparu, mais ils étaient fixés par soudure sur les cuisses comme des accroupis en pierre plus anciens.

Dans une fouille préventive à La Croix du Buis, commune d'Arnac-la-Poste, en Limousin, un groupe sculpté fut découvert dans le fossé d'un établissement rural. La pièce, en grès, haute de 29 cm dans son état actuel, devait au maximum mesurer dans les 40 cm. Elle porte quatre faces humaines prolongées par des cous en demi-cylindre. Deux faces sont complètes, la troisième conserve sa coiffure, le côté gauche, le nez fortement érodé, la commissure gauche de la bouche et deux petits creux informes au niveau de l'œil droit. La quatrième a subi un arasement important. Il en reste une grande partie de la coiffure, deux petits creux informes à l'emplacement de l'œil droit, la forme de la partie haute du nez et un creux informe à la place de l'œil gauche. La base, d'où part un grand éclat en biais dans la continuité des traces sur deux des faces, est plate et de plan trilobé, sans aucune trace de tenon ou de fixation. Sa partie haute est brisée. L'état de surface permet de penser que cette cassure franche s'est produite lors de son exhumation. Les faces conservées présentent une majorité de caractères communs. Elles s'extraient du demi-cylindre de la base trilobée. Elles s'inscrivent dans un ovale en fort relief. Elles sont imberbes et coiffées d'une frange en courbe qui dégage les tempes. Les cheveux raides sont en mèches non effilées. Les coiffures se confondent à la jonction des faces et donnent, vu de dessus, l'impression d'une seule coiffure dont les quatre brins formeraient une tresse dans la partie centrale disparue. La forme générale de chaque visage conservé en T est assez pleine avec un menton rond et des joues aux pommettes saillantes. Le nez est droit, à la base légèrement épatée. Les yeux à globe lisse, proéminents, en amande, sont surdimensionnés. Ils sont soulignés par les paupières étroites tirées en oblique sur les tempes. Des arcades sourcilières et des sourcils bien marqués par un fort relief sont séparés par la racine du nez. La fossette centrale sous la

cloison nasale est très visible. Les creux des fossettes latérales soulignent une bouche fermée, bien dessinée. C'est la seule partie du visage rendue d'une façon différente sur chaque face conservée. L'une est droite avec seule la lèvre inférieure visible et aux commissures tombantes. Une seconde présente une bouche aux lèvres bien visibles, ourlées, aux commissures relevées. Le reste de la troisième donne l'impression de la partie gauche d'une bouche droite à la commissure tombante. La quatrième a totalement disparu. Cette sculpture en demi-relief fait partie du petit lot de découvertes récentes de statuaire effectuées au cours de ces dernières années. Nous considérons que les éléments subsistants de cette composition sont suffisamment répétitifs pour nous permettre d'en établir une restitution et une première interprétation. Cette sculpture n'est pas ce que l'on convient d'appeler une statuette ou un buste mais un *quadrifrons*, surnom donné par les Romains aux sculptures à quatre faces. Nous préférons la désigner par ce mot, réserver celui de *masque* aux faces munies d'oreilles et celui de *visage* à la partie principale d'une tête en haut-relief. C'est une composition présentant quatre faces de même taille, même volume et mêmes détails principaux. On passe d'une face à l'autre sans rupture brutale et toutes les vues forment un tout cohérent et harmonieux. Les proportions du visage sont conformes aux règles habituelles. Le nez correspond à un quart de la tête avec un crâne de dimension normale. La suppression d'une partie de la boîte crânienne et la frange de la coiffure atténuent cette impression. La forme ronde du bas du visage est accentuée par l'obligation de contenir ces quatre faces dans le bloc de pierre de section carrée. Les yeux sont ouverts et la pupille non gravée a pu être suggérée par une couleur. Les visages ne portent ni moustache, ni barbe, ni oreilles. Nous n'avons aucun signe distinctif qui permet de nous indiquer le sexe de ces représentations mais nous ignorons si ce dimorphisme sexuel a, ici, une signification. Cette pièce ne porte aucune trace de fixation. Sa base peut être

posée sur une surface plane ou enfoncée dans le creux d'une pièce de bois. Dans le traitement de chaque partie de la face, elle a de multiples ressemblances avec d'autres pièces, en pierre et en métal, datées du dernier siècle avant notre ère et du I^{er} siècle après notre ère comme la tête au torque en bronze de Rouen avec les mêmes yeux globuleux, la bouche bien dessinée et le nez droit à la base légèrement épatée. Le *quadrifrons* d'Arnac-la-Poste est une pièce à la charnière de la période celtique et de la période gallo-romaine.

En parallèle avec ces représentations humaines, un art animalier occupe une place importante. La découverte à Fellbach-Schmidlen en Allemagne – dans un puits situé dans la cour d'un établissement rural enclos dans une enceinte rectangulaire – de parties de statues en bois de grande qualité nous rappelle que nous avons perdu toute trace de la plus grande partie des œuvres exécutées dans ce matériau. Il s'agit de trois fragments d'une ou deux compositions en ronde-bosse mettant en scène animaux et êtres humains, parfaitement harmonieux. Deux boucs de 87 cm de haut, dressés sur les pattes de derrière, les pattes avant levées, sont tenus au niveau du bassin par les mains droite et gauche d'un personnage central disparu. Les pattes arrière sont nerveuses avec les sabots bien dessinés. La seule patte avant, conservée, est plus courte que nature pour laisser dégager la tête. Le corps est élancé. Le cou est long et reçoit en relief de longues cornes courbes où l'oreille, baissée, en forme de feuille, s'inscrit en léger relief. Deux petites houppes se dressent sur le crâne. La tête, au museau fortement aplati, est courte et massive. Les yeux en amande, les naseaux et la bouche sont gravés. La troisième pièce est la partie avant d'un cerf coupée juste derrière la patte avant repliée sous un poitrail puissant. L'oreille de grande taille, dressée, se loge dans la courbe d'un bois à plus de trois cors. La tête est cubique, le museau droit, la bouche entrouverte et les yeux en amande. Une branche issue d'un tenon caché

par les oreilles et les bois, de section carrée, comme dans les compositions classiques, se pose sur l'extrémité du museau pour consolider cette partie en porte-à-faux.

Ces sculptures sont d'une grande qualité et montrent la maîtrise parfaite du sculpteur dans les volumes et l'équilibre par le sculpteur. Leurs caractéristiques stylistiques se retrouvent dans les petites statuettes en bronze de représentations animales considérées par tous les spécialistes, avec les images monétaires, comme la manifestation artistique la plus répandue de l'art celtique des oppida. Dans ce bestiaire en métal coulé, en ronde-bosse, sont représentés les oiseaux, les sangliers, les taureaux, les cervidés, les chevaux, les béliers, les chiens et les animaux fantastiques. La tortue, le loup et l'ours ne sont jamais représentés. La répartition de ces figurines animales n'est pas uniforme dans l'aire géographique étudiée. Seules les représentations de sangliers couvrent toute l'Europe tempérée : Allemagne, Autriche, Belgique, Bulgarie, France, Suisse, Pays Tchèques, Slovaquie, Slovénie, Hongrie, Luxembourg, Liechtenstein, Roumanie, Ukraine et même Turquie. Pour les autres espèces, il existe une nette concentration dans trois régions : le pays des Vindelices (Bavière et région de Salzburg, Autriche), le territoire boïen (Pays Tchèques et ouest de la Hongrie), les territoires éduens, arvernes et ségusiaves (France du Centre et de l'Est). Les autres trouvailles forment un semis le long de grands fleuves et d'axes de communication. Les représentations en Armorique, en Aquitaine et dans les Alpes sont plus rares. Toutes les espèces animales ne sont pas réparties uniformément dans les régions citées ci-dessus. Les chiens sont surtout représentés en Pays Tchèques et son environnement immédiat, les béliers et les taureaux en Allemagne du Sud, les oiseaux en Allemagne et en France. Les chevaux et les cervidés se retrouvent dans tous les territoires. Dans quelques cas, deux ou trois animaux sont associés sur les mêmes objets. Nous avons dénombré cinq formes d'association : le taureau et

l'oiseau – le cervidé et le bélier – le taureau, le bélier et le cheval – le cervidé, le bélier et le capriné – le cervidé et le bélier. Le bélier s'associe à tous les autres animaux ; l'oiseau seulement avec le taureau. Ce groupe taureau-oiseau est à mettre en parallèle avec les figurations plus tardives, comme le pilier des Nautes à Paris et la stèle de Trèves. Dégager des styles est difficile. La qualité très inégale de la documentation à notre disposition en est la raison. La majorité des animaux sont mâles. Les animaux, en course, à l'arrêt ou couché, présentent toujours une mention bien marquée du sexe. Les représentations de Rakos et Malain, considérées comme des chevreuils non sexués, sont des jeunes mâles. Les oreilles et la queue sont toujours bien dessinées. La tête est souvent soulignée par des traits ou des ruptures de volumes qui donnent les formes du museau et de la mâchoire inférieure. L'œil, en amande ou globuleux, a la pupille bien marquée. Les pattes sont courtes et mêmes grêles pour les cervidés. Les sabots sont esquissés. Les cornes, bois ou défenses sont toujours présents. On rend la puissance, la massivité, la gracilité par des jeux de formes simples et des courbes soulignées par des arêtes au niveau des lignes de forces secondaires. Dans certaines séries, l'artiste a formé la bête dans la glaise et, avec une spatule, rend les aplats et un facettage des formes. D'autres fois, il donne l'impression d'avoir simplement pétri une boule d'argile. On accentue ainsi les caractères de chaque animal. Pour les cervidés, on joue sur la raideur du corps, la puissance et la longueur du cou, la gracilité et la disproportion de la tête et des pattes et la schématisation des bois. Pour les sangliers, c'est la longueur du corps, la queue longue et tressée, les oreilles, et la crête sagittale dressée de bête en furie. Les grandes lignes de ces sculptures sont une représentation élégante de l'attitude générale, une réduction de la forme à des caractères spécifiques volontairement plus accentués que dans la réalité pour signifier les qualités de l'animal. Fortement campé sur les pattes arrière, le museau relevé et la crête très développée, le sanglier est prêt à charger

l'adversaire. Le cerf est majestueux. Le taureau est puissant et le chien soumis. Le pelage n'est jamais indiqué. Nous sommes dans l'esprit des sculptures de Pompon (1855-1933), dont l'œuvre se caractérise par la finesse de l'observation et la stylisation très épurée des formes, ~~et~~ loin des représentations hyperréalistes de l'époque romaine.

Dans l'aristocratie, les arts de la table se développent dès le Hallstatt, avec l'arrivée d'importations de vaisselle métallique et céramique des régions méditerranéennes. Moins mis en valeur pour la fin de la période celtique, ils sont pourtant présents dans toute l'Europe. Ils ont été particulièrement bien mis en évidence par l'étude, dans ces dernières décennies, de nombreuses tombes riches au Luxembourg et dans le centre et le nord de la France, dans des dépôts et en fragments dans les habitats.

En ferronnerie, les grills, landiers, rôtissoires et la broche en accessoire sont, pour les plus luxueux, de véritables chefs-d'œuvre. Le grill carré de Clémency (Luxembourg) est un assemblage de rectangles longs et courts, emboîtés en symétrie alternée pour former sur les diagonales, deux lignes brisées ou en « escalier » qui animent la raideur de l'ensemble. Sur un autre exemplaire, à Fléré-la-Rivière (France), les quatorze barres jaillissent de part et d'autre d'un tronc central comme un arbre en espalier. Les landiers et rôtissoires, lourdes pièces en fer, portent sur les extrémités supérieures des figures d'oiseau et de taureau, sculptées à chaud dans le fer. Le taureau a un mufler court, un front et un cou puissant et des cornes massives. Le travail des volumes est parfait. Le fanon est bien représenté. La bouche entrouverte laisse voir les dents et l'observation du reste de la tête montre, comme dans beaucoup d'autres exemples, la connaissance des attitudes de l'animal et la maîtrise du rendu. La plupart des broches sont de simples tiges terminées par un aplatissement plus ou moins

triangulaire parfois percé à chaud. Deux broches à têtes animales sont des pièces au décor forgé modelé. La tête de bovin de Saint-Germain-du-Plain (France) à corne bouletée trouve son parallèle, par la taille et l'allure générale, dans une tête de bovin aux cornes bouletées de Manching. Une tête de rapace, en a plat, avec son bec et son œil bien souligné, de Thorey (France), conserve le trou de fixation de cornes disparues. Il a son équivalent dans le dépôt de Kappel (Allemagne).

La boissellerie ou la fabrication de récipient en bois est une technique ancienne. Cependant, à la période des oppida, à côté des formes simples, se développe une fabrication de seaux en bois précieux, surtout en if, rehaussés sur la panse de bandes de tôle de bronze ou de laiton, décorées au repoussé d'esses, de têtes coupées, d'animaux fantastiques, de moulures et de lignes de points. Les anses, demi-cercle de section rectangulaire en bronze, sont souvent soulignées de points et de traits. Ses deux attaches, en ronde-bosse, fixées sur les bords du récipient, en bronze coulé, sont des têtes d'homme, de taureau, de chien, de sanglier, de monstre ou d'oiseau à mi-corps.

Au début du II^e siècle, se généralise la céramique tournée. À côté de pièces aux formes élégantes, à la surface parfaite et au décor peigné, lissé et à la molette, apparaît, dans tout l'Europe celtique, une céramique fine à pâte rouge orangé, au décor peint en noir ou en rouge sur fond blanc et en noir sur fond rouge, destinée à des liquides. Les décors, à partir de formes géométriques, de motifs curvilignes, de scènes avec animaux, personnages ou animaux fantastiques, recouvrent toute la panse. La production la plus extraordinaire est produite en Auvergne et dans le centre est de la France où des travaux récents ont montré l'existence de styles bien différenciés. Des frises de motifs curvilignes ou de chevaux, cervidés ou quadrupèdes, assemblages de parties de plusieurs animaux, courent sur la panse

du vase. Certains répètent le même motif en une simple frise parfois séparée par des bandes grillagées, d'autres les enchaînent et remplissent les espaces vides par d'autres variantes des mêmes animaux dans une composition maniériste proche des compositions de certaines monnaies en métaux précieux. L'Europe Centrale produit des vases à décor en damier alternant motifs géométriques et personnages stylisés. Un de ceux-ci, à motifs de croix de Saint-André cantonnées de demi-cercles hachurés en brun sur fond blanc limités par une bande en rouge et brun, est associé aux sculptures en bois de Fellbach-Schmiden. Il confirme le rôle aristocratique de cet établissement rural.

L'art dans tout ou art appliqué développé par les artisans, touche toutes les couches de la société. À cette période, les anneaux de jambes et les boucles d'oreilles disparaissent. Les fibules, les brassards ou anneau d'avant-bras et les bracelets abondent. Les bracelets en métal de différentes formes, caractéristique pour cette période, sont pauvres en décor plastique ou gravé et leur qualité tient surtout à la pureté des formes. Ils sont tous réglables par resserrement, glissement ou emboîtement. Les extrémités des bracelets à enroulement sont simplement terminées par une pointe soulignée par deux traits. Le bracelet à enroulement réglable par resserrement est un simple fil d'or, d'argent, de bronze et même de fer dont les extrémités coulissantes torsadées sont le mécanisme et le décor. À La Rina (France) et à Bâle (Suisse), par exemple, les anneaux brassards, fine tôle roulée et soudée d'or ou de bronze aux extrémités emboîtées portent parfois en leur milieu, en lignes concentriques, une légère gravure de points et de traits ou – plus rarement sur la partie femelle de l'emboîtement – un simple fil ouvragé de pirouettes, perles étroites et aplaties séparées par un léger sillon comme à Niederzierlisse (Rhénanie).

L'art du bracelet et brassard en verre, déjà connu aux siècles précédents, se développe. Ce bijou se retrouve en grand nombre, intact dans les tombes et en fragments dans les habitats. Les premiers exemplaires, à La Tène C2, sont dans la continuité des créations précédentes par la forme moulurée, du jonc large parfois de trois centimètres et accostée de côtes fines. Les décors en relief à la molette sont innombrables. Toujours en verre translucide, certains sont rehaussés de vagues ou lien en verre opaque, le plus souvent doré plutôt que jaune. De nouvelles couleurs sont mises au point et diffusées. Dans une seconde période, la hauteur diminue. Les formes se font géométriques. Les bracelets sont alors des simples baguettes de section ronde, demi-ronde, en D ou triangulaire, en verre bleu, pourpre, améthyste, blanc ou ambre de moins d'un centimètre de largeur, à la surface polie parfois rehaussé de petites vagues dorées. Au vu de leur simplicité, les archéologues les considèrent comme des productions sans grand intérêt. Les maîtres verriers actuels, consultés sur cette fabrication, la considèrent d'une difficulté extrême de réalisation. C'est cette perfection technique qui en faisait la valeur et son intérêt. Des bracelets, simples joncs à la section ronde ou en D en sapropélite, portés seulement dans la première moitié du IIe siècle, sont sans intérêt artistique mais peuvent par les huiles qu'ils contiennent avoir des propriétés prophylactiques.

Les Celtes développent également à cette époque une très grande production de perles ou anneaux. La plupart sont des pièces de 3 à 5 cm de diamètre au profil en D. La variété des couleurs en fait leur originalité. Un tournoiement de fils opaques est pris dans une base opaque d'une autre couleur. De minuscules points de couleur mouchètent des bases opaques ou translucides. La base translucide bleue, verte ou incolore, pourpre, ambre, bleue cobalt ou blanc, est seule ou avec une

couche interne. D'autres perles plus rares, décrites comme couleur brune rehaussée de jaune, sont des imitations de perles d'ambre enveloppées de fil d'or. Toutes sont portées, sur un fil en colliers et bracelets ou enfilées sur des bracelets en bronze, seule ou par deux, trois et plus, mais rarement au-dessus de dix. Les élégantes ajoutent dans leur coiffure des épingles en fer à tête en verre coloré.

La fibule de cette période perd de sa massivité et de son ornementation. La forme s'épure et s'allonge en une longue courbe où encore, dans la première moitié du II^e siècle avant notre ère, elle conserve une ou deux boules sans décor et parfois des tracés géométriques sur l'arc. La fonctionnalité est clairement affirmée par l'abandon du long ressort au profit d'un ressort à quatre spires de petite dimension et porte ardillon plat. Dans cette production en série, bien souvent médiocre, seuls quelques exemplaires ont une qualité de matériaux et de travail. Il s'agit de fibules dites de Nauheim en tôle épaisse, décorées d'ondes sur l'arc, et des fibules à coquille couvrant le ressort, en or et en argent. Un petit groupe, à l'arc de section triangulaire décoré dans sa partie haute d'une miniature de visage, est la production très personnelle d'un artisan de la moyenne vallée du Rhône. Les boucles de ceintures et les ceinturons allongés, en têtes d'animal ou en palmette, portent des motifs géométriques, discrets, gravés ou en relief rehaussés de boutons et d'inclusions d'émail rouge.

Dans l'armement, les décors gravés des fourreaux d'épées disparaissent au profit des fourreaux aux formes sobres avec comme seule fantaisie quelques barrettes en eses accolées ou soulignées de traits. Les casques sont standards avec, en de rares cas, des silhouettes d'oiseaux et de mammifères au repoussé, sur les joues ou paragnathides. L'esthétique se joue sur le choix des matériaux, fer brossé de

couleur argent ou laiton à l'aspect de l'or parfaitement assemblés et polis et parfois rehaussés de clous émaillés rouge sang.

L'art populaire est discret. Il s'applique aux objets mobiliers et immobiliers possédés par les populations peu touchées par les courants artistiques que développent les classes dirigeantes. Ces petites gens nous ont laissé peu de témoignages. La cause en est sans doute l'usage de supports en matières périssables : bois, tissus, vannerie, cuir et fourrure, écorce, graminées, cloisons en terre peintes plus vulnérables que les enduits peints sur mur en chaux. Nous y avons aussi inclus les graffitis.

Chez les Celtes, le bois est la matière principale pour la construction de la charpente, des murs, des planchers et des plafonds des maisons et des bâtiments artisanaux, commerciaux et collectifs. Dès le II^e siècle avant notre ère, les maisons à pans de bois et torchis sont en poteaux de chêne équarris de même section. À Bibracte, en réutilisation dans la fontaine saint-Pierre, on a découvert, datée des années 90 avant notre ère, une solive d'une maison à galerie. Dans celle-ci, les bois horizontaux sont sculptés de cinq éléments semblables, en forme de bobine, composées de deux parallélogrammes opposés par le plus petit côté, soulignés par un tore ou boudin et séparés par une base ou anneau de même volume. Toujours provenant de Bibracte, quelques essaules en chêne ou en résineux destinées à barder les façades et couvrir les toits, portent des découpes en demi-cercle. Leur mise en place au faîtage ou en longues bandes régulières sur les rampants rompt l'uniformité de ces surfaces. En Allemagne et en Alsace, des pieds tournés, en érable, nous font proposer l'existence de meubles proches dans l'aspect des

créations connues sous Henry II et Louis XIII et reprises dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Des amulettes coulées, souvent de qualité médiocre, sont portées par les enfants ou déposées dans les sources et autres lieux remarquables. Connues dès le IIe siècle en Europe centrale, des roues ou rouelles en bronze puis en plomb, parfois décorées d'un personnage central, se retrouvent en grand nombre dans des dépôts. Des pendentifs pour collier ou bracelet, toujours en bronze coulé, sont en forme de carnyx, de hache et de cage où est enchâssée une pierre dure. Dans une tombe d'enfant de la région de Mayence (Allemagne), un petit chien en pâte de verre bleu rehaussé de filets jaunes rappelle les créations animalières en verre filé de nos foires et marchés.

L'art du graffiti se retrouve sur les céramiques communes, fines ou d'importation. Gravés à la pointe du couteau, ce sont des noms, des indications chiffrées, des exercices d'écritures, des formes géométriques simples, des objets et des scènes figurées. Les objets représentés sont des fibules. Parmi les animaux, on identifie des représentations de chien, cerf, lion, grue, bouquetins ou boucs affrontés, sangliers en harde, tortue et loup. Le seul être humain est un cavalier, lance dressée, une tête coupée pendue sous le cou de sa monture. Ces représentations s'inspirent de scènes figurées sur des monuments en pierre, des monnaies ou des vases peints : articulations bouletées de la grue comme dans de nombreux types de chevaux sur les monnaies ; cavalier victorieux d'un bas-relief d'Entremont ; bouquetins ou boucs de Felbach-Schmidlen. Quelques vases de ces périodes doivent être – par leur forme et leur qualité – considérés comme des œuvres d'art populaires. Ainsi les vases en bois tourné du site de La Tène, comme la céramique courante, ont des formes élégantes aux panses galbées, au décor lissé, peigné, et

à la couleur uniforme, dignes de nos vaisselles d'usage courant de périodes plus récentes.

Aux deux derniers siècles, l'aristocratie toujours bien implantée dans ses propriétés rurales familiales, gère aussi le commerce et les productions des agglomérations ouvertes et des oppida. Elle détient aussi le pouvoir monétaire. Elle doit trouver un équilibre entre tradition et modernité. Elle conserve ses racines et se fait toujours enterrer dans le cimetière de la propriété familiale, avec les objets symboles de son rang et son pouvoir. Dans ses résidences urbaines et rurales, entourée de ses proches, elle pratique la dévotion aux ancêtres dont les statues à l'iconographie codée commémorent leurs fonctions illustres, héroïques ou exemplaires, encore mal identifiées. Elle y reçoit aussi ses pairs et ses vassaux lors de banquets où le luxe est autant dans les parures et services de table que dans les mets et boissons. Dans le monde économique et politique de la Cité, cette classe dirigeante s'affirme par une présence forte des motifs les plus classiques de l'art celtique appliqués sur les symboles de pouvoir comme la monnaie, les insignes de troupes armées. Dans son costume et ses équipements, elle devient plus discrète et abandonne les formes artistiques réservées à son seul usage. Les équipements guerriers perdent les décors figurés. Les chars de parade souvent se caractérisent par l'usage de bronze au lieu de fer pour les pièces courantes. Dans ce cadre, les productions réservées au milieu aristocratique s'identifient par la qualité des matériaux, les finitions, les traitements de surface et les jeux de trois couleurs dominantes : or, argent et sang, obtenus par des alliances de laiton, bronze, fer brossé, chagriné ou poli, et rehaussés d'émail rouge.

Ces recherches sur les formes, les couleurs et les transparences permettent la création de pièces normalisées, esthétiques et fonctionnelles. Elles sont fabriquées en grand nombre dans des ateliers artisanaux dont nous connaissons maintenant l'existence sur les oppida et les agglomérations. Les moyens mis en œuvre et le métier de l'artisan font la différence des qualités des productions. Suivant leurs valeurs, elles sont alors distribuées dans toutes les classes de la société : aristocrate, commerçant, artisan, plus faiblement dans le milieu rural et sans doute à des prix différents. Malgré les changements profonds apportés par le développement d'un monde monétaire et urbain, la société celtique par sa capacité d'innovation renouvelle et enrichit les traditions artistiques des périodes précédentes.

Encadré 1

Le « chaudron » de Gundestrup

Le « chaudron » de Gundestrup est l'une des pièces les plus célèbres de cette époque. Découvert démonté dans une tourbière du Jutland (Danemark) en 1891, il est appelé d'une façon impropre « chaudron » dès sa découverte, à cause de sa forme en demi-sphère. Malgré de multiples propositions, nous n'avons aucune explication à cet enfouissement et sa datation précise est encore un sujet de controverse. L'intérieur comporte une plaque circulaire centrale entourée de six plaques rectangulaires. À l'extérieur, huit plaques couvrent la partie droite et le fond est sans décor. Chaque plaque, en argent rehaussée d'or, est décorée au repoussé de scènes où humains et animaux fantastiques sont mis en scène.

L'attitude générale des représentations humaines en buste ou en tailleur, comme la position des bras, le traitement des coiffures en mèche à mèche, natte et bandeau et aussi la présence dans les mains de serpent ou torques, rappelle des thématiques observées sur les statues en pierre, métal et bois de l'époque celtique. Chaque détail de l'équipement militaire, casques surmontés d'animaux dont un corbeau comme dans une sépulture d'un riche guerrier de Ciumesti (Roumanie), carnyx en trois éléments et boucliers à umbos ronds, renvoie à un équipement bien connu de l'armée celtique. Par son style dans les traitements des pelages et des vêtements, dans les métaux utilisés, argent et rehauts d'or, cette commande est exécutée par un autre peuple, sans doute les Thraces dont la production dans ce style et ces matériaux sont connus depuis le IV^e siècle avant notre ère. Les explications sur cet ensemble ont donné lieu à une littérature abondante et de qualité très inégale. La plus courante est que ces plaques sont un résumé de la ou d'une partie de la mythologie celtique. Depuis plusieurs années, un astronome Paul Verdier et un professeur au Collège de France Christian Goudineau, proposent avec force démonstrations savantes et convaincantes, de voir dans ces plaques une représentation d'un cycle du calendrier celtique fondée sur observations astronomiques. Elles mettent en scène les constellations sous forme de personnages, animaux et autres représentations. Son organisation nous donne une image du ciel observable vers l'an 4200 avant notre ère.

Encadré 2

Art alpin

Dans l'arc alpin, plus particulièrement dans le Tessin et le Valais, les populations celtiques développent un art original essentiellement dans quelques parures en métal. En bronze, de lourds bracelets sont des anneaux ouverts de section trapézoïdale aux extrémités sans tampons. Ils portent un décor géométrique, gravé profondément, inspiré des époques antérieures. Les autres parures sont en argent. Des bagues sont des simples enroulements d'un fil à diamètre constant. Des bracelets ouverts en plusieurs éléments torsadés séparés par des nœuds, très élégants, sont faits d'un seul fil en double, torsadé par éléments puis soudé. La torsion d'un fil fermé en éléments symétriques donne des bracelets ajourés aux formes toujours renouvelées. Des bracelets en forme de torques miniatures, au décor d'oves séparé par des lignes de pirouettes, perles étroites et aplaties séparées par un sillon, évoquent le torque du site de La Tène, au bord du lac de Neuchâtel (Suisse). Les fibules au pied à retour sur l'arc, portent encore un très long ressort filiforme. Cette production allie simplicité et symétrie dans un alliage très peu utilisé par les autres Celtes. Elle est l'image d'artisans bijoutiers inventifs dans une région conservatrice de ses traditions.

Encart 3

Neuvy-en-Sullias

En 1861, dans une sablière, à Neuvy-en-Sullias (Loiret), des ouvriers découvrent un dépôt d'objets de bronze. Au milieu de statues de style romain et d'objets de cultes, neuf statuettes, la plupart nues, sont particulièrement déroutantes. Au fil du temps, plus particulièrement trois, nommées « la grande, la petite danseuse et l'homme nu dansant » deviennent des pièces celtiques. Toute cette statuaire anthropomorphe est en action avec une liberté de mouvement exceptionnelle. Les jambes mais aussi les bras se détachent fortement. Le mouvement qui anime

les attitudes est renforcé à la fois par l'interprétation expressionniste des proportions du corps et par la fluidité du rendu corporel avec des chevelures libres, l'amenuisement des articulations et la carrure des épaules. Chaque attitude est particulière. Le jeu des proportions est au service du mouvement.

L'inventivité s'exprime d'une façon exceptionnelle pour l'Antiquité. L'unité de style est nette malgré les légères variations d'échelles entre les différentes pièces du groupe. Les pièces de plus grande taille ont un visage plus détaillé. Bien que chaque partie du corps de chaque statue diffère, les rendus sont très homogènes et également de la même main.

Au plan de l'esthétique, c'est bien une démarche expressionniste, loin des intentions de l'art gréco-romain. C'est un autre monde et on l'a bien compris à partir des années 1950. Le rapprochement est fait alors avec les œuvres peintes de Modigliani, à juste titre, encore que les objectifs soient sans rapport. Nous ignorons tout du ou des auteurs de ces œuvres et pour quelles raisons il a pris cette position incompatible avec l'art de cette époque.

Dès la découverte, on n'a pas manqué naturellement d'avancer, à partir du mouvement des personnages et de leur nudité, quelques propositions iconographiques. L'étude des personnages n'apporte pas d'élément convaincant. Les attributs à l'exception d'une bourse sont absents. Les positions des mains et des doigts permettent une foule d'hypothèses. Les déhanchements et les pas de danse dus à l'ajout systématique de talonnettes lors du premier soclage rendent difficile à comprendre la position originale.

La nudité de la majorité de ces statuettes trouble et étonne. On est loin de la nudité héroïque du combattant. Les hommes, nullement athlétiques, sont représentés sans musculature nette ni carrure. L'affirmation des sexes est des plus discrètes. La sensualité est dans les attitudes et le traitement général des formes. Malgré les grands inventaires existants dans le domaine gallo-romain, aucune

pièce de comparaison n'a pu être avancée. À partir de 1950 – c'est-à-dire depuis la redécouverte essentiellement esthétique de cette petite statuaire – la piste privilégiée reste la période gauloise. Aucune parenté formelle convaincante n'est apparue et aucune hypothèse ne résiste à une analyse un peu approfondie. Pour l'époque gauloise ou époque de La Tène (450-15 avant notre ère), il n'existe dans la statuaire dont la stylistique, le contexte et la datation, ont été réétudiés dans les dernières décennies, aucun personnage nu, sexué ou non. La nudité héroïque correspond à la période précédente, le Hallstatt ou premier âge du Fer (750-450 avant notre ère). Cependant, malgré l'aspect longiligne, un nombril marqué, les personnages du char hallstattien de Strettweg (Autriche) n'ont rien de comparables. Les attitudes sont figées et les visages, les mains et le torse n'ont que de lointains parallèles. La comparaison avec de petites figurines de la même époque, découvertes dans le Lichtenstein, à Balzers-Gutenberg, a été aussi proposée. Les deux caractères qui pourraient rapprocher ces statues sont la nudité et – pour seulement deux statues – la position des bras. L'attitude raide, le traitement de l'anatomie et surtout du visage sont à l'opposé du traitement toujours gracieux des statuette de Neuvy.

Aucun argument ne permet d'avancer, pour les statues de Neuvy, d'une autre période que celle de l'ensemble du dépôt, c'est-à-dire l'époque gallo-romaine. Ces statues sont la preuve qu'à côté de l'art officiel, existent d'autres expressions artistiques encore à découvrir. Les « danseuses » et « le grand danseur » en sont les représentations les plus audacieuses et les plus troublantes.