

Martin A. GUGGISBERG
martin.guggisberg@arch.unibe.ch

Martin GUGGISBERG est né le 3 décembre 1960. Formation à l'université de Bâle en Archéologie Classique, Pré- et Protohistoire, Archéologie gallo-romaine et Histoire ancienne. Doctorat et habilitation au près de la même université. Membre de l'Institut Suisse de Rome ; Boursier du fonds national suisse. Séjours de plusieurs années à Londres et à Marburg. Il est actuellement maître-assistant à l'université de Berne.

Ses principaux thèmes de recherche sont : la Grèce préclassique, l'art celtique, relations entre le monde méditerranéen et les civilisations de la périphérie, Antiquité romaine tardive.

L'ART CELTIQUE SPÉCIFICITÉ ET POINTS DE CONVERGENCE

Résumé

Au cours des dernières années, la discussion autour de la spécificité de l'art celtique et de ses rapports avec l'art du Bassin méditerranéen s'est enrichi en raison de nouvelles connaissances importantes, ceci grâce aux découvertes du Mont Glauberg ainsi qu'à l'étude d'œuvres connues depuis déjà longtemps. Dans le cadre présent, trois aspects méritent une attention particulière : le pluralisme régional de l'art celtique, l'interaction artistique avec les civilisations voisines et l'analyse idéologique des images.

- 1. Ainsi, grâce au riche décor figuré des objets découverts au Glauberg, il se confirme que la représentation humaine, au V^e s., occupait une place différente dans l'art laténien oriental de celle occupée dans les centres occidentaux, plus particulièrement de la région du Rhin moyen et de la Champagne. En relation avec d'autres découvertes telles que les torques d'Erstfeld, une perception toujours plus claire de la pluralité régionale du style ancien se dessine ; perception qui s'éloigne de l'ancien modèle proposant un développement d'artisanat celte concentré sur quelques centres seulement.*
- 2. Concernant l'interaction avec l'artisanat du Bassin méditerranéen, les découvertes du Glauberg ont également fourni de nouvelles connaissances importantes. Dans ce cas, ce sont surtout les liens dans la plastique monumentale en France méridionale qui ont ouvert une perspective sur une communauté artistique d'une envergure inconnue jusqu'ici. Un aspect important de cet échange consiste, dans les faits, que non seulement le répertoire artistique des formes du Bassin méditerranéen a été repris, mais surtout qu'une ouverture à la sculpture de pierre en ronde-bosse a été trouvée.*
- 3. L'image conçue par P. Jacobsthal d'un monde religieux celte peuplé de monstres fabuleux et démoniaques sembla longtemps être la seule approche possible à l'idéologie de l'art celte. Les découvertes du Glauberg, ainsi que d'autres monuments soulèvent, dorénavant, la question de savoir si, déjà au V^e s., les Celtes avaient franchi le seuil menant d'une conception non-figurative à une conception de dieux iconiques et anthropomorphes. Des œuvres telles que le guerrier représenté assis par terre entre deux monstres fabuleux sur la cruche à bec en bronze du Glauberg nous inclinent à approuver.*

Abstract

In recent years, the discussion about the distinctive features of Celtic art and its relationship with the art of the Mediterranean Basin has developed considerably as a result of significant new knowledge, notably as a result of the discoveries at the Glauberg hill fort as well as from studying long-known works. In the present context, three aspects are worthy of particular attention: the regional variety of Celtic art, the artistic interaction with neighbouring cultures and the ideological analysis of images.

1. *Thus, thanks to the rich figurative decoration of the objects found at the Glauberg, it has been confirmed that human representation, in the 5th century, occupied a different place in eastern La Tène art from that occupied in the western centres, especially from that of the mid-Rhine and Champagne region. In relation to other discoveries such as the torcs found at Erstfeld, an ever clearer perception of the regional variety of the ancient style emerges; a perception that moves away from the former model proposing a development of Celtic arts and crafts concentrated on just a few centres.*
2. *Concerning the interaction with the arts and crafts of the Mediterranean Basin, the discoveries at the Glauberg have also provided significant new knowledge. In this case, it is above all the links in the monumental sculptural arts in southern France that have opened a perspective on an artistic community of a scale hitherto unknown. A significant aspect of this exchange consists in the facts that not only has the artistic repertoire of forms of the Mediterranean Basin been taken up, but above all three dimensional stone sculpture has been adopted.*
3. *The image conceived by P. Jacobsthal of a Celtic religious world peopled with mythical and demonic monsters seemed for a long time to be the only possible approach to the ideology of Celtic art. The discoveries at the Glauberg, as well as at other monuments, now raise the question of whether the Celts, as early as in the 5th century, had crossed the threshold leading from a non-figurative conception to a conception of iconic and anthropomorphic gods. Works such as the warrior depicted seated on the ground between two mythical monsters on the bronze spouted flagon from the Glauberg lead us to concur with this view.*

INTRODUCTION

Depuis les études fondamentales de Paul Jacobsthal, la question de la spécificité de l'art celtique ainsi que de ses rapports avec les expressions artistiques du monde méditerranéen est liée, de manière essentielle, au nom de ce chercheur allemand (Jacobsthal 1934 ; 1941 ; 1944). C'est à lui que nous devons la notion d'art celtique qui est une expression artistique indépendante, qu'il s'agit d'un style propre, un style qui exprime une idéologie indépendante à l'aide d'un répertoire iconographique et d'une syntaxe spécifiques. Est-il permis, dans le contexte de l'interaction culturelle entre le monde méditerranéen et l'Europe centrale, d'évaluer les liens qui sont visibles entre l'art des Celtes et celui de leurs voisins au-delà de l'analyse des rapports purement formels ? Jusqu'à présent, un grand scepticisme régnait vis-à-vis d'une réponse affirmative à cette question – à juste titre. Cependant, ces dernières années, plusieurs découvertes exceptionnelles nous ont ouvert une vision toute nouvelle de l'intensité des contacts interculturels, une vision qui a permis de comprendre les rapports entre “les civilisés et les barbares” d'une manière bien plus nuancée et plus claire de ce qui avait été possible jusque-là. La découverte qu'il faut citer, en premier lieu, est celle du grand monument funéraire du Glauberg qui a fourni, outre le riche mobilier de deux tombes princières (une troisième vient d'être dégagée), quatre statues en pierre représentant des guerriers celtes (Frey, Herrmann 1997 ; Baitinger, Pinsker 2002 ; en dernier lieu : Herrmann 2005).

La découverte des deux tombes en 1996 fut purement fortuite. Cependant, il est certain que la découverte n'aurait pas reçu de la part du public et des spécialistes une attention aussi grande si elle n'avait pas eu lieu dans une décennie marquée par toute une série d'expositions dédiées à la civilisation celtique (Moscati, Frey, Kruta 1991 ; Furger, Müller 1991 ; Pasquier, Heilmeyer 1992 ; Cordie-Hackenberg *et al.* 1992 ; Danheimer, Gebhard 1993 ; Plouin 1996). Et, c'est à la lumière de ce même enthousiasme pour la civilisation celtique que s'explique – du moins en partie – le fait que pendant cette même décennie plusieurs œuvres “clefs” de l'art celtique ont été rééditées ou même publiées pour la première fois de manière critique et exhaustive sous forme de monographie. Je cite à titre d'exemple la publication de Vincent et Ruth Megaw des bronzes de Basse Yutz (1990), celles de Hans-Eckart Joachim et de Rudolf

Echt dédiées aux tombes princières de Waldalgesheim (Joachim *et al.* 1995) et de Reinheim (Echt 1999) de même que l'étude du trésor d'Ersted en 2000 par le présent auteur (Guggisberg 2000). En outre, de nombreux articles et essais ont paru ces dernières années dans des périodiques scientifiques et des catalogues d'exposition, soulignant de nombreux aspects importants de l'art celtique (pour une synthèse de l'art celtique voir Megaw, Megaw 1994 ; Éluère 2004).

Dans quelle mesure les découvertes et recherches mentionnées ci-dessus ont-elles modifié notre connaissance de l'art celtique ? Quelles sont les nouvelles perspectives rendues visibles grâce à ces découvertes ? Mais aussi, quelles sont les questions que suscitent ces découvertes par rapport aux monuments connus depuis longtemps ? Afin de trouver une réponse à ces questions, notamment par rapport au "premier style classique" de l'art celtique du V^e et IV^e s. av. J.-C., celles-ci seront traitées sous les trois aspects fondamentaux suivants :

1. Le pluralisme régional de l'art celtique ;
2. L'interaction de l'art celtique avec celui des civilisations voisines ;
3. L'analyse idéologique des images.

LE PLURALISME RÉGIONAL DE L'ART CELTIQUE

Les découvertes du Glauberg ont modifié notre image de l'art celtique à plusieurs égards : parmi les aspects les plus inattendus, on mentionnera la richesse des représentations figurées, notamment le nombre remarquable des représentations anthropomorphes : un minimum de quatre statues anthropomorphes en ronde-bosse (ill. 1), deux figurines humaines debout sur le torque en or de la tombe n° 1 (ill. 2) et la représentation du guerrier assis entre deux êtres fabuleux sur le rebord de l'oenochoé en bronze de la même tombe (ill. 3). L'ensemble de ces sept représentations augmente le nombre des images humaines connues figurant un personnage entier dans l'art celtique d'environ un quart, de vingt-cinq à désormais trente-deux représentations.



1. Statue de guerrier du Glaubeberg. Hauteur 1,86 m
(photo : Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden, Ursula Seitz-Gray).

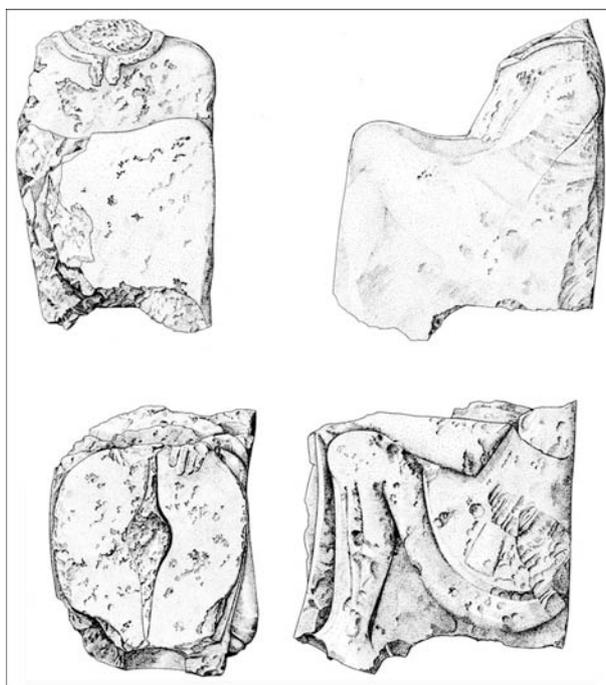


2. Figurine d'homme assis en tailleur sur le torse en or de la tombe n° 1 du Glaubeberg
(photo : Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden, Peter Will).



3. Le guerrier assis sur la cruche du Glauberg
(photo : Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden, Monica Bosinski).

Je n'ai pas l'intention d'entrer ici dans les détails d'une analyse iconographique concernant la dépendance de l'imagerie celtique envers certains modèles méditerranéens. Le plus important se trouve dans le fait que, grâce à ces nouvelles découvertes, on peut constater que la représentation figurée, notamment la représentation anthropomorphe, a joué un rôle beaucoup plus important dans l'art celtique que ce que l'on pouvait établir sur la base des monuments connus jusqu'à présent. Les deux statues assises de la fin de l'époque hallstattienne ou du tout début de l'époque laténienne trouvées récemment à l'intérieur de "l'enclos sacré" de Vix (ill. 4) confirment cette hypothèse (Chaume *et al.* 2000 ; Chaume, Reinhard 2003).



4. Vix, "Les Hérbues" (Côte d'Or) : Statues d'un homme et d'une femme assis. Hauteur 0,46 cm et 0,62 cm
(musée du Châtillonnais, Châtillon-sur-Seine en Côte d'Or : d'après Chaume, Reinhard 2003).

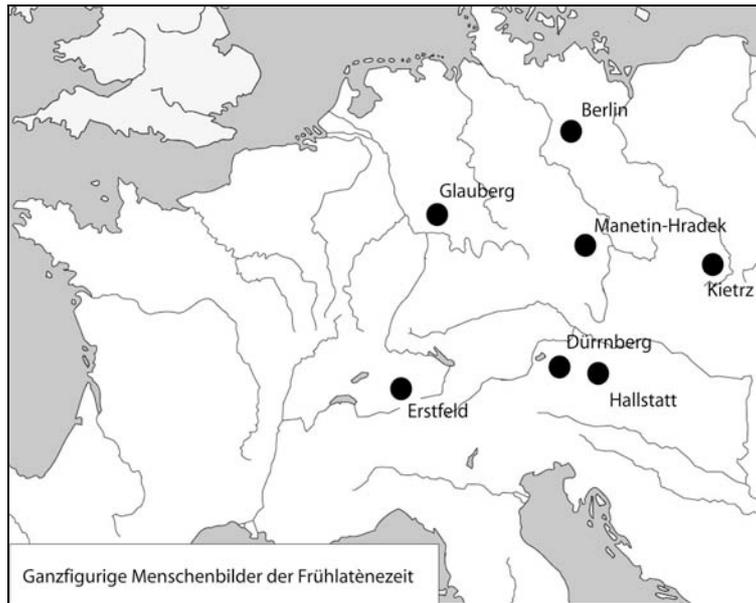
En date d'aujourd'hui on n'a pas trouvé d'autres sculptures pour combler, ni dans le temps ni dans l'éloignement géographique, la distance séparant les statues de Vix de celles du

Glauberg ; de même, un siècle environ sépare le guerrier de Hirschlanden (ill. 5) des sculptures du Glauberg (Marzoli 2003 ; Herrmann 2005). Pourtant, l'existence à cette époque d'une sorte de continuité de la grande statuaire celtique doit être admise (pour une synthèse de la statuaire hallstattienne et laténienne : Bonenfant, Guillaumet 1998 ; Frey 2000). Des œuvres en matière périssable, en bois peut-être, pourraient avoir joué un rôle important. Le fait que ces œuvres ne nous soient pas parvenues rend difficile, cependant, tout jugement concernant la question de la diffusion des représentations de la figure humaine en entier dans l'art celtique.



5. Le guerrier de Hirschlanden. Hauteur 1,50 m. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (photo du musée).

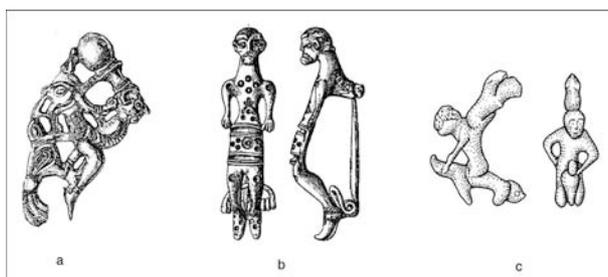
Malgré cela, on note une particularité quant à la répartition des documents de l'époque de La Tène ancienne : les représentations anthropomorphes conservées dans les arts mineurs celtiques se retrouvent presque exclusivement dans la zone orientale de la civilisation laténienne et dans les régions avoisinantes, le Glauberg y compris (ill. 6). En revanche, à l'ouest du Rhin, nous manquons entièrement, jusqu'à présent, de documents démontrant la réception de l'image humaine de façon complète. Ceci est d'autant plus surprenant que la zone entre le Rhin, la Moselle et la Sarre figure parmi les régions les plus riches en œuvres d'art du premier style laténien. Peut-on en conclure que ce furent les Celtes de l'Est qui, par leurs rapports traditionnels avec le sud, développèrent les premiers un intérêt artistique pour la représentation humaine ? De toute façon, on note d'une région à l'autre une approche différente de la représentation humaine dans la pensée et dans les arts figuratifs des Celtes.



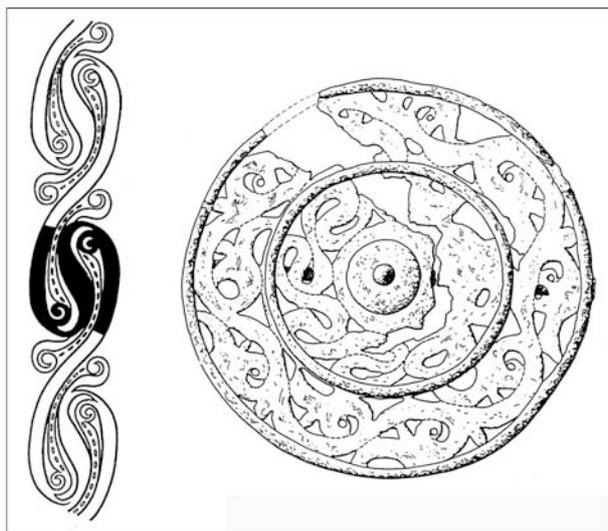
6. Carte de répartition des représentations anthropomorphes du premier style classique (carte : M. Guggisberg).

J'ai insisté sur la diffusion de l'image humaine dans l'art celtique parce qu'elle nous permet d'aborder un thème important des récentes recherches : celui du pluralisme régional de l'art celtique. En raison de la répartition inégale des œuvres d'art en Europe centrale, on a favorisé jusque dans les années 1980 le modèle d'une genèse de l'art celtique liée à un nombre limité de centres prédominants. La Rhénanie, le Dürrnberg et ses environs, ainsi que la région de la Marne, furent longtemps considérés comme les centres principaux de l'art celtique. Aujourd'hui, on constate que la situation est bien plus complexe et que des processus créateurs, non moins importants, étaient également en cours dans des régions en apparence périphériques ; je pense notamment au Glauberg dans la Hesse et aux torques et bracelets d'Erstfeld dans la Suisse centrale, sur lesquels je reviendrai tout à l'heure. Le pluralisme régional des expressions artistiques se dessine ainsi de plus en plus nettement : des ornements végétaux dans la région de la Marne, des têtes humaines stylisées dans la zone du Rhin moyen, une imagerie de caractère narratif dans l'est du monde celtique. À la périphérie et entre ces grands cercles artistiques, on constate la genèse de phénomènes régionaux caractérisés par les influences de différentes régions, un processus qui est illustré de manière exemplaire par les torques et bracelets en or d'Erstfeld.

Grâce à la richesse de leurs scènes figurées, les quatre torques d'Erstfeld comptent parmi les chefs-d'œuvre du premier style laténien. L'existence de nombreuses affinités avec l'art laténien de l'Est démontre clairement que les orfèvres étaient fortement influencés par le langage artistique et le style des centres orientaux. Je renvoie, à titre d'exemple, la figure d'un être fabuleux, à double torse et jambes ramenées, représenté sur les trois torques n° 1-3 pour lequel nous retrouvons des parallèles étroits parmi les fibules figurées de l'est, notamment à Manetin Hradek (Bohême) et à Kietrz en Pologne (ill. 7 ; Guggisberg 2000). En revanche, les deux bracelets n° 5 et 6 ornés de rinceaux végétaux se rattachent à la tradition du "premier style continu" originaire de l'est de la France (Verger 1987). Un bon exemple en est la phalère en bronze de la tombe à char de la Gorge Meillet (ill. 8).

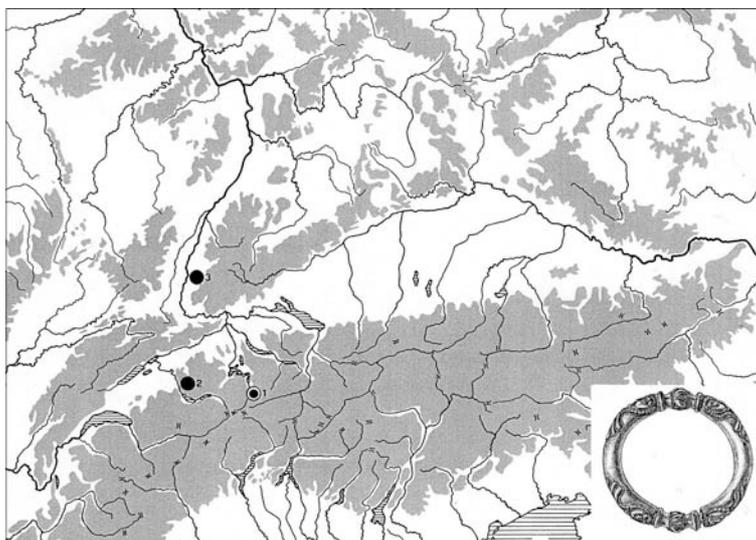


7. Être fabuleux à double torse et jambes ramenées du torque E3 d'Erstfeld (a) en comparaison avec des représentations analogues sur des fibules de Manetin Hradek, longueur : 8,8 cm (b) et Kietrz, longueur : 4,5 cm (c) (d'après Guggisberg 2003, p. 184, fig. 4).



8. Erstfeld, la bande aux rinceaux du bracelet E6 (diamètre : 7,9 cm) et la phalère en bronze (diamètre : 18 cm) de la tombe de Somme Tourbe, "La Gorge Meillet" (Marne) D'après Müller 1990, p. 92 fig. 7 ; Joachim *et al.* 1995, p. 197 fig. 126.

En ce qui concerne leur apparence formelle, les sept bijoux correspondent parfaitement au répertoire typologique de la parure de la région du pied nord-ouest de l'arc alpin. Je cite, à titre d'exemple, le bracelet n° 7 à double noeuds et quatre têtes stylisées. Il appartient à un type très rare, dont les parallèles ne se retrouvent que sur le plateau Suisse et dans les régions avoisinantes dans le sud-ouest de l'Allemagne (ill. 9).



9. Carte de répartition des bracelets de type Erstfeld E7 (d'après Guggisberg 2000, 114 fig. 123).

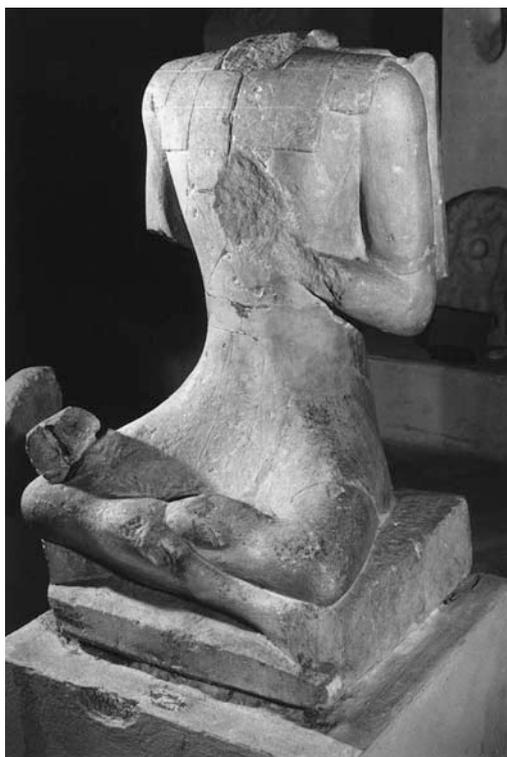
L'analyse scientifique a montré que les sept anneaux sont fabriqués à partir du même alliage d'or, ce qui confirme – outre les observations technologiques et typologiques –, l'hypothèse de leur production commune dans un atelier local, ouvert aux influences d'autres régions. À l'heure actuelle, il est impossible de dire si cet atelier travaillait de manière temporaire dans la région du nord-ouest de l'arc alpin, ou bien s'il faut supposer une présence plus permanente des orfèvres dans cette région. Cela en raison du fait que le trésor d'Erstfeld est resté jusqu'à aujourd'hui une trouvaille exceptionnelle et unique dans la zone nord-ouest du pied de l'arc alpin.

L'INTERACTION DE L'ART CELTIQUE AVEC CELUI DES CIVILISATIONS VOISINES

La discussion concernant les interactions de l'art celtique avec l'art des civilisations voisines a été stimulée, elle aussi, par les découvertes du Glauberg. Je renvoie encore une fois aux quatre statues de guerriers en ronde-bosse qui démontrent l'existence de rapports intenses avec le monde méditerranéen. De même, le guerrier assis sur l'oenoché en bronze de la tombe 1 présente les relations artistiques dans une lumière entièrement nouvelle. Il est d'une importance capitale, dans les deux cas, que grâce à ces nouvelles découvertes, il soit possible d'identifier des contacts avec une région qui n'a joué qu'un rôle marginal dans les discussions récentes sur le processus d'acculturation artistique : le midi de la France.

Il n'y a aucun doute que les statues des guerriers du Glauberg doivent beaucoup au monde étrusque et italique, aussi bien du point de vue de leur iconographie que de leur style. Le rôle important joué par ces régions dans la transmission des expressions artistiques a été démontré de manière évidente par la découverte récente des deux statues de Casale Marittimo en Étrurie que la plupart des chercheurs datent du VII^e s. (Esposito 2001, p. 33, fig. 21-22 ; Frey 2003). Elles appartiennent à un phénomène qui se manifeste de la même manière et dans une iconographie, correspondant aussi dans d'autres régions d'Italie, notamment sur la côte Adriatique dans la statuaire du Picenum et, de l'autre côté de l'Adriatique, dans les sculptures en pierre de Nesactium.

À côté de ces liens avec l'Italie, on distingue dans la statuaire d'Europe centrale une deuxième zone de contacts, c'est-à-dire avec le midi de la France. Les statues de guerriers assis (ill. 10) connues depuis longtemps dans l'arrière-pays de Massalia ont été identifiées par la plupart des chercheurs comme des œuvres du III^e et II^e s. av. J.-C. Cependant, en réexaminant les monuments, Patrice Arcelin et André Rapin ont pu démontrer de manière convaincante que la statuaire du sud de la Gaule remonte à une date bien antérieure. Les plus anciennes de ces statues de guerriers assis créées sous l'influence de l'art grec et étrusco-italique archaïque, datent selon toute vraisemblance du VI^e-V^e s. av. J.-C. (Arcelin, Rapin 2002 ; Arcelin, Gruat 2003 ; Rapin 2002 ; 2003). La conclusion s'impose donc : les impulsions artistiques de la statuaire du sud de la France ont été diffusées vers le monde hallstattien, notamment vers la région de Vix, où elles ont laissé des traces visibles pour les deux statues de "l'enclos sacré". Le lien entre les sculptures du sud et celles de l'est de la France se manifeste, non seulement, dans leur aspect physique, mais aussi, dans le fait que les personnages représentés sont vêtus et équipés de leurs armes et parures de manière semblable : une particularité qui les relie aux statues du Glauberg et qui, en même temps, les distingue des sculptures hallstattiennes qui sont habituellement représentées nues.



10. Statue de guerrier assis en tailleur, site de Roquepertuse, Vaux. Hauteur 1 m (coll. musée d'Archéologie Méditerranéenne, Marseille. Photo : Atelier Municipal de Reprographie, n° 4196).

À la différence des statues de l'Allemagne du Sud, les représentations du sud et de l'est de la France sont caractérisées par leur position assise. Grâce à la figuration également assise du guerrier sur l'oenoché du Glauberg, on constate que les rapports avec cette région ne se limitent pas à des correspondances de caractère technologique et stylistique. Au contraire, il est évident qu'il y a aussi des rapports au niveau iconographique et idéologique attestant l'existence d'une koiné celtique de caractère plus général : tout comme les seigneurs de Roquepertuse et d'Entremont, le petit guerrier sur la cruche du Glauberg est assis par terre, vêtu d'une cuirasse de type méditerranéen.

On ne soulignera jamais assez l'importance des statues en pierre du Glauberg, non seulement en tant que témoignage d'une branche jusqu'à présent peu connue de l'art celtique, mais aussi en tant que témoin d'un échange artisanal et artistique d'une intensité à peine concevable auparavant. Un aspect important de cet échange, outre la reprise d'un univers artistique méditerranéen, consiste dans l'approche du monde celtique à la sculpture en ronde-bosse monumentale. Ainsi le monde celtique s'ouvre à un domaine fondamental de l'art méditerranéen, qui en tant que composant essentiel du phénomène "orientalisant" s'est répandu au cours du VII^e et du VI^e s. dans les régions de l'ouest et du nord-ouest du Bassin méditerranéen (Rolley 1994, p. 116 ; Maas 2002 ; Kaminski 2002 ; Vorster 2002). Dans toutes les régions atteintes par le phénomène "orientalisant", la sculpture de pierre se développe de manière imprévue et indépendamment de l'évolution dans les autres domaines de l'art – notamment dans les arts mineurs –, aussi bien en Grèce qu'en Étrurie et dans le Picenum qu'en Sardaigne, en Istrie et dans l'Europe celtique.

La diffusion rapide et presque universelle de la sculpture en pierre est liée, de manière étroite, à la genèse de nouvelles structures sociales et à l'émergence (liée à cette évolution) d'une nouvelle identité aristocratique chez les membres des élites respectives de la plupart des régions atteintes par le phénomène "orientalisant". Le besoin des nouvelles élites de montrer leur rang dans les rivalités avec leurs pairs en érigeant des monuments en pierre semble avoir été

l'un des ressorts principaux de la genèse de la sculpture monumentale (Martini 1990, p. 89 ; Rolley 1994). Sur l'une des corés archaïques de Délos, la donatrice, Nikandrè de Naxos, a fait écrire, justement dans le sens de cette rivalité élitaire, qu'elle était la fille de Deinodikès, "prééminent parmi les autres" (ill. 11a-b).



ΜΚΑΝΔΡΕΘΜΑΜΕΘΕΚΕΜΘΚΘΟΝΟΙΙΟΧΕΑΙΡΘΡΟΠΘΔΕΙΜΟ
 ΘΤΕΥΛΙΣΑΧΕΔΙΟΝΜΕΥΜΘΗΘΗΟΒΑΡΟΧΟΝΣΘΕΟΑΥΟΤΟΒΧΙΔ
 ΘΘΒΑΠΙΟΝΒΛΟΧΟΖΗ

11. a : Nikandre de Délos. Hauteur totale : 2 m (milieu du VII^e s. av. J.-C.)

b : Dédicace « Nicandrè m'a dédiée à l'Archère dont les traits portent loin – elle, la fille de Deinodikès de Naxos, prééminent parmi les autres, et la sœur de Deinoménès, femme de Phraxos (désormais ?) » (photo : P. Collet, École française d'Athènes, cliché n° 47246 [MN1] ; transcription de la dédicace d'après Guarducci 1967, p. 155 Abb. 38c).

Les sculptures en pierre de l'époque orientalisante ont en commun de se retrouver souvent dans un contexte de vénération des ancêtres et des héros ou bien de membres de famille de rang élevé. Souvent l'aspect guerrier joue un rôle prépondérant. En revanche, les images divines sont rares, en Grèce aussi bien que dans les régions avoisinantes.

La reprise du savoir-faire technologique de même que l'adoption des images et du style méditerranéen par les sculpteurs celtes sont donc à considérer comme le résultat d'une confrontation intensive aussi bien des artistes que de leurs commettants avec les valeurs idéologiques des sociétés aristocratiques du monde méditerranéen, qui elles sont à la base de la genèse de la sculpture monumentale. Par conséquent, la sculpture en pierre celtique est un témoignage important du processus d'acculturation, qui, au cours du V^e s., entraîna l'émergence d'un art celtique indépendant. Son origine remonte au VI^e s. déjà.

L'ANALYSE IDÉOLOGIQUE DES IMAGES

Le troisième domaine de l'art celtique qui a connu une réévaluation importante à la lumière des découvertes et recherches récentes est celui de l'interprétation des images. Jusqu'à il y a peu, il paraissait impossible d'aborder ce problème sur une base sûre. L'absence d'éléments iconographiques constants et bien identifiables – ainsi que la fantaisie presque inépuisable avec laquelle les artistes celtes ont stylisé et recréé leurs motifs en les combinant avec des images toujours différentes – a rendu l'accès aux idées qui sont à la base de l'art figuré celtique complexe. Pendant longtemps, le modèle esquissé par Paul Jacobsthal d'un monde imaginaire peuplé de démons et d'êtres fabuleux se présentait comme la seule approche possible des idées mythiques et religieuses des Celtes. Le seul domaine, dans lequel une conception idéologique s'orientant directement à l'image de l'homme se distinguait depuis quelque temps déjà, notamment grâce au guerrier de Hirschlanden, était celui de la vénération des ancêtres et des héros.

Grâce au nombre croissant des représentations figurées, il est possible aujourd'hui de s'approcher de manière plus nuancée du contenu idéologique de l'art celtique figuré. Dans un article intitulé *The Celtic concept of the Gods* Otto-Herman-Frey (2004a) a récemment posé la question de savoir s'il ne fallait pas considérer l'éventualité de l'existence d'un monde divin anthropomorphe dès l'époque de La Tène ancienne ? L'identification d'un personnage, tel que le guerrier assis sur l'oenoché du Glauberg, uniquement comme image d'ancêtre ou de héros ne s'explique guère de manière satisfaisante. Associé aux deux êtres fabuleux situés de chaque côté, le guerrier reprend un schéma iconographique bien connu sous le terme de "maître des animaux" dans de larges régions du monde méditerranéen. La statuette du Glauberg n'est d'ailleurs pas la seule, dans l'art celtique, à reprendre le schéma du "maître des animaux" méditerranéen. Cependant, elle diffère des autres exemples par une conception plus détaillée et plus fidèle du modèle méditerranéen. Otto-Herman Frey suppose que pour la statuette du Glauberg une idée a été concrétisée de manière figurée, alors que dans les autres représentations celtiques, cette idée s'exprime de manière plus abstraite et réduite. Il s'agirait donc du passage d'une conception non figurée à une conception iconique du monde divin des Celtes.

L'exemple du décor figuré de l'oenoché de la tombe 112 du Dürrenberg permet de mieux comprendre cette hypothèse (Moosleitner 1985). Les éléments iconographiques sont les mêmes : une grande tête masculine est "protégée" par un être fabuleux à visage humain. Deux monstres, plus petits, encadrent le groupe central des deux côtés. L'hypothèse selon laquelle le même sujet idéologique, traité dans un langage iconographique différent qui s'exprime dans le décor figuré des deux vases, paraît donc tout à fait vraisemblable.

Je n'ai pas l'intention d'insister davantage sur l'interprétation idéologique du "maître des animaux" celtique. J'aimerais plutôt attirer l'attention, pour terminer, sur une particularité iconographique de l'art celtique qui lui est plus discrètement lié. Il s'agit de la prédilection de l'art celtique pour la composition symétrique (Guggisberg 2003). D'une certaine façon, le phénomène s'explique par le sujet du "maître des animaux" lui-même, puisque dans l'iconographie méditerranéenne le motif se caractérise par son arrangement symétrique.

Cependant, on s'aperçoit que la représentation symétrique est un élément très apprécié dans l'art celtique en général. Il paraît donc difficile d'expliquer ce phénomène par la seule reprise d'un motif méditerranéen.

Parmi les motifs du répertoire symétrique de l'art celtique, celui de la lyre joue un rôle prééminent. Parfois les lyres sont complétées de têtes d'animaux. Dans d'autres cas, la lyre, par son élargissement au centre, est assimilée aux barques pour oiseaux aquatiques et aux bateaux solaires de l'âge du Bronze et de l'époque hallstattienne. Je me réfère, à ce sujet, au décor figuré des torques en bronze de la Champagne, notamment à celui du torque d'Attancourt dans lequel les origines du motif laténien sont particulièrement bien visibles (ill. 12).



12. Torque à décor ornithomorphe en bronze d'Attancourt (Marne). Diamètre 19,5 x 20,7 cm.
D'après Bretz-Mahler 1971, pl. 61,3.

L'ornement figuratif des anneaux de la Champagne est en rapport étroit avec le décor figuré des torques laténiens en or, notamment avec celui du torque de Besseringen. Sur ce dernier, les oiseaux aquatiques sont remplacés par deux oiseaux de proie antithétiques. Le motif des deux oiseaux antithétiques, remplacés souvent par des griffons ou d'autres monstres, se trouve également sur les plaques de ceinturons. Il est généralement admis qu'il détient, dans ce contexte, un pouvoir apotropaïque servant à protéger son porteur. Or, sur les plaques de ceinturons trouvées au versant sud des Alpes, on rencontre aussi bien l'iconographie de la paire d'oiseaux ou de griffons antithétiques que celle du "maître des animaux". L'une des représentations les plus révélatrices à ce sujet se retrouve sur la plaque de ceinturon de Hölzelsau dans le Tyrol (ill. 13). En plus de l'alliance de la paire de griffons avec le motif du "maître des animaux", la décoration est enrichie d'un animal en forme de lyre de tradition hallstattienne. La combinaison des deux motifs sur la plaque de Hölzelsau démontre, de manière exemplaire, l'existence d'un rapport non seulement formel, mais aussi idéologique, entre les deux motifs de tradition hallstattienne, d'une part et méditerranéenne, d'autre part. Indépendamment de la question concernant son message symbolique, on peut en conclure que les Celtes ont consciemment adopté le motif du "maître des animaux", parce qu'ils pouvaient le rattacher à des idées correspondant à leur propre mode de pensée.



13. Plaque de ceinturon de Hölzelsau (longueur : 16 cm).
Archäologische Staatssammlung München (photo du musée).

Il n'est donc guère étonnant que les Celtes aient fait usage du motif du "maître des animaux" d'une manière très libre. De même, il n'y a rien de surprenant à constater qu'il n'existe aucune imitation fidèle du modèle méditerranéen. Même le "maître des animaux" du Glauberg ne peut être considéré comme tel. À la différence des représentations méditerranéennes, sur lesquelles la divinité tient les animaux fermement par leurs pattes, les deux êtres fantastiques sur l'oenoché du Glauberg sont assis séparément de chaque côté de leur "maître".

Le processus de la réception artistique sur les torques d'Erstfeld se présente de façon semblable. Sur l'anneau n° 3, une figurine anthropomorphe à double torse tient dans ses mains un oiseau fantastique. Même si le motif de la divinité maîtrisant un animal a été repris, la représentation se distingue du modèle de manière fondamentale : à la différence du motif méditerranéen, la scène est représentée non pas de face mais de profil. La composition symétrique du motif en tant que tel a donc été abandonnée au profit d'une répétition du thème dans la partie de la zone figurée du torque se trouvant en face.

En guise de conclusion, on peut retenir que notre perception de l'art celtique est devenue plus nuancée et plus complexe grâce aux découvertes et aux recherches de ces dernières années (voir aussi Frey 2004b). Le pluralisme régional et les échanges intensifs avec l'art des civilisations voisines du monde méditerranéen marquent les œuvres de l'art celtique à la période de La Tène ancienne. L'essentiel dans ce processus de réception, c'est que les Celtes ne se soient pas limités à copier les modèles du sud – tout en leur prêtant une attention active – mais

qu'ils aient développé un langage artistique indépendant adapté à leur propre mode de vie, à leurs propres structures sociales et à leur propre pensée religieuse. Bien des aspects de l'art celtique restent encore à comprendre et à déchiffrer. Parmi eux, ceux concernant les circonstances idéelles ayant générées l'art figuré au V^e s. ainsi que sa disparition au début du IV^e s. – précisément à une période de contacts très intensifs avec le monde méditerranéen suite à l'expansion celtique – occuperont une place prioritaire dans les recherches futures. Une autre question liée étroitement à cette problématique concerne les raisons pour lesquelles le motif du “maître des animaux” a joué un rôle aussi prééminent dans l'art de La Tène ancienne alors qu'il avait depuis longtemps disparu du répertoire iconographique de l'art méditerranéen.

Remarque :

Je remercie Marie-Claire Crelier (Bâle) pour avoir corrigé le texte écrit en français. De même, mes remerciements vont à F.-R. Herrmann (Wiesbaden), à R. Gebhard (Archäologische Staatssammlung München), à B. Vigié (musée d'archéologie méditerranéenne, Marseille) et à K. Christophi (École française d'Athènes) pour les photos des monuments du Glauberg, de Hölzelsau, de Roquepertuse et de Délos.

BIBLIOGRAPHIE

Arcelin, Rapin 2002 : ARCELIN (P.), RAPIN (A.). — Une nouvelle lecture de la statuaire d'Entremont. *In* : ARCELIN (P.), RAPIN (A.). — *Images de l'aristocratie du second âge du Fer en Gaule méditerranéenne : à propos de la statuaire d'Entremont. L'Aristocratie celte à la fin de l'âge du Fer (II^e s. av. J.-C. - I^{er} s. ap. J.-C.) - L'Aristocratie celte dans les sources littéraires : recueil de textes commentés.* Glux-en-Glenne : Bibracte, centre archéologique européen, 2002, p. 29-66. Actes de la table ronde organisée Bibracte, l'UMR 5594 du CNRS, université de Bourgogne à Glux-en-Glenne les 10-11 juin 1999 (Bibracte ; 5).

Arcelin, Gruat 2003 : ARCELIN (P.), GRUAT (Ph.). — La France du Sud-Est. *In* : ARCELIN (P.), BRUNAU (J.-L.). — *Un état des questions sur les sanctuaires et les pratiques culturelle de la Gaule celtique.* Paris : Éditions du CNRS, 2003, p. 209-268 (Gallia ; 60).

Baitinger, Pinsker 2002 : BAITINGER (H.), PINSKER (B.). — *Das Rätsel der Kelten vom Glauberg : Glaube – Mythos - Wirklichkeit.* Stuttgart : Theiss, 2002. Ausstellung des Landes Hessen in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 24. Mai bis 1. September 2002.

Bonenfant, Guillaumet 1998 : BONENFANT (P.-P.), GUILLAUMET (J.-P.). — La statuaire anthropomorphe du premier âge du Fer. Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1998. (Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté ; 667/série Archéologie et Préhistoire ; 43).

Bretz-Mahler 1971 : BRETZ-MAHLER (D.). — *La civilisation de la Tène I en Champagne : Le faciès marnien.* Paris : Éditions du CNRS, 1971 (Gallia, supplément ; 23).

Chaume 2000 : CHAUME (B.). — *L'enclos culturel hallstattien de Vix “Les Herbues”.* Bologne, 2000, p. 229-249. Actes du colloque international de Ravenne, septembre 1997 (OCNUS ; 8).

Chaume, Reinhard 2003 : CHAUME (B.), REINHARD (W.). — Les statues de Vix : images héroïsées de l'aristocratie hallstattienne. *Madriider Mitteilungen* ; 44, 2003, p. 249-268.

Cordie-Hackenberg et al. 1992 : CORDIE-HACKENBERG (R.), GEISS-DREIER (R.), MIRON (A.), WIGG (A.). — *Hundert Meisterwerke keltischer Kunst. Schmuck und Kunsthandwerk zwischen Rhein*

und Mosel. Trèves : Rheinisches Landesmuseum Trier, 1992. Catalogue de l'exposition : septembre 1992 – mai 1993. (Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier ; 7).

Danheimer, Gebhard 1993 : DANNHEIMER (H.), GEBHARD (R.) dir. — Das keltische Jahrtausend. Catalogue d'exposition. Rosenheim, 19 mai – 1^{er} novembre 1993. Mayence 1993.

Echt 1999 : ECHT (R.). — Das Fürstinnengrab von Reinheim. Studien zur Kulturgeschichte der Früh-Latènezeit. *Beitr. Saarbrücker Altertumskunde* ; 69. Saarbrücken 1999.

Éluère 2004 : ÉLUÈRE (Ch.). — *L'art des Celtes*. Paris : Édition Citadelles & Mazenod, 2004.

Esposito 2001 : ESPOSITO (A. M.). — *Principi Guerrieri*. Milan, 2001. Catalogue d'exposition de Florence, museo Archeologico Nazionale du 21 juin – 23 septembre 2001.

Frey 2000 : FREY (O.-H.). — Keltische Grossplastik. In : HOOPS (J.). — *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* ; 16. Berlin/New York, 2000, p. 395-408.

Frey 2003 : FREY (O.-H.). — Vorläufer der mitteleuropäischen keltischen Grossplastik in Italien. *Madriider Mitteilungen* ; 44, 2003, p. 180-187.

Frey 2004a : FREY (O.-H.). — The Celtic concept of the Gods : Some Preliminary Remarks. In : HOURIHANE (C.) dir. — *Irish Art Historical Studies in Honour of Peter Harbison*. Princeton, 2004, p. 25-46.

Frey 2004b : FREY (O.-H.). — A New Approach to Early Celtic Art. *Proceedings of the Royal Irish Academy 104 section C* ; 5, 2004, p. 107-129.

Frey, Herrmann 1997 : FREY (O.-H.), HERRMANN (F.-R.). — Ein frühkeltischer Fürstengrabhügel am Glauberg im Wetteraukreis, Hessen. Bericht über die Forschungen 1994-1996. *Germania* ; 75, 1997, 459-550.

Furger, Müller 1991 : FURGER (A.), MÜLLER (F.) dir. — *Gold der Helvetier : Keltische Kostbarkeiten aus der Schweiz*. Zürich : Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 1991.

Guarducci 1967 : GUARDUCCI (M.). — *Epigraphica Greca I. Caratteri e storia della disciplina. La scrittura greca dalle origini all'età imperiale*. Rome : Istituto poligrafico dello stato, 1967.

Guggisberg 2000 : GUGGISBERG (M. A.). — Der Goldschatz von Erstfeld. Ein keltischer Bilderzyklus zwischen Mitteleuropa und der Mittelmeerwelt. *Antiqua* ; 32. Basel 2000.

Guggisberg 2003 : GUGGISBERG (M. A.). — Riflessioni sullo stile animalistico celtico. In : VITALI (D.) dir. — *L'immagine tra mondo celtico e mondo etrusco-italico. Aspetti della cultura figurativa nell'antichità*. Bologna : Gedit, 2003, p. 205-215 (Alma Mater Studiorum, Studi e scavi ; 20).

Herrmann 2005 : HERRMANN (F. R.). — Glauberg – Olympia des Nordens oder unvollendete Stadtgründung ? In : BIEL (J.), KRAUSSE (D.). — *Frühkeltische Fürstensitze. Älteste Städte und Herrschaftszentren nördlich der Alpen ?* Internationaler Workshop zur keltischen Archäologie in Eberdingen-Hochdorf, 12. und 13. September 2003. Archäologische Informationen aus Baden-Württemberg, Heft 51. Schriften des Keltenmuseums Hochdorf/Enz ; 6. Esslingen 2005, p. 18-27.

Jacobsthal 1934 : JACOBSTHAL (P.). — Einige Werke keltischer Kunst. *Die Antike* ; 10, 1934, p. 18-45.

Jacobsthal 1941 : JACOBSTHAL (P.). — Imagery in Early Celtic Art. *Proceedings of the British Academy* ; 27, 1941, p. 301-320.

Jacobsthal 1944 : JACOBSTHAL (P.). — *Early Celtic Art*. Oxford, 1944.

Joachim et al. 1995 : JOACHIM (H.-E.), ECHT (R.), FREY (O.-H.), HUNDT (H.-J.), THIELE (W.-R.), WEISS (M.), VON ZELEWSKI (B.). — *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin*. Köln : Rheinland-Verlag, 1995 (Kataloge des Rheinischen Landesmuseum Bonn ; 3).

Kaminski 2002 : KAMINSKI (G.). — Dädalische Plastik. In : BOL (P. C.) dir. — *Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik*. Mainz, 2002, p. 71-95.

Maas 2002 : MAAS (M.). — Der orientalisierende Stil. In : BOL (P. C.) dir. — *Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik*. Mainz, 2002, p. 45-69.

Martini 1990 : MARTINI (W.). — *Die archaische Plastik der Griechen, Darmstadt*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Marzoli 2003 : MARZOLI (D.). — Eigenheiten der ältesten Grossplastik Mitteleuropas : die Statue von Hirschlanden. *Madriider Mitteilungen* ; 44, 2003, p. 196-214.

Megaw, Megaw 1990 : MEGAW (J. V. S.) MEGAW (M. R.). — The Basse-Yutz Find : masterpieces of Celtic Art : the 1927 discovery in the British Museum. London : The Society of Antiquaries of London, 1990 (*Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London* ; 46).

Megaw, Megaw 1994 : MEGAW (J. V. S.) MEGAW (M. R.). — *Celtic Art : from its beginnings to Book of Kells*. London : Thames and Hudson, 1994 (2éd.).

Moosleitner 1985 : MOOSLEITNER (F.). — *Die Schnabelkanne vom Dürrnberg : ein Meisterwerk keltischer Handwerkskunst*. Salzburg : Salzburger Museum Carolino Augusteum, 1985.

Moscatti, Frey, Kruta 1991 : MOSCATTI (S.), FREY (O.-H.), KRUTA (V.). — “I Celti...”. Milan : Bompiani, 1991. Publié à l'occasion de l'exposition “I Celti...” à Venise au Palazzo Grassi, mars-décembre 1991.

Müller 1990 : MÜLLER (F.). — Zur Datierung des Goldschatzes von Erstfeld UR. *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte* ; 73, 1990, p. 83-94.

Pasquier, Heilmeyer 1992-1993 : PASQUIER (A.), HEILMEYER (W.-D.) dir. — Les Étrusques et l'Europe. Catalogue d'exposition. Paris : 15 septembre – 14 décembre 1992, Berlin : 25 février – 31 mai 1993. Paris 1992.

Plouin 1996 : PLOUIN (S.) dir. — *Trésors Celtes et Gaulois. Le Rhin supérieur entre 800 et 50 av. J.-C.* Colmar. Musée d'Unterlinden 1996. Catalogue d'exposition de Colmar, musée d'Unterlinden du 16 mars au 2 juin 1996.

Rapin 2002 : RAPIN (A.). — Die Grossplastik in Südfrankreich und die keltische Kunst. In : **Baitinger, Pinsker 2002**, p. 223-228.

Rapin 2003 : RAPIN (A.). — De Roquepertuse à Entremont... La grande sculpture du midi de la Gaule. *Madriider Mitteilungen* ; 44, 2003, p. 222-245.

Rolley 1994 : ROLLEY (Cl.). — *La sculpture grecque : des origines au milieu du V^e s.* Paris, 1994.

Vergier 1987 : VERGIER (S.). — La genèse celtique des rinceaux à triscèles. *Jahrb. RGZM* ; 34, 1987, p. 287-239.

Vorster 2002 : VORSTER (Ch.). — Früharchaische Plastik. In : BOL (P. C.) dir. — *Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik*. Mainz, 2002, p. 97-132.