

Archéologie et histoire de la Gaule

M. Paul-Marie DUVAL, membre de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Le monde celtique dont la Gaule fait partie a produit une culture différente de celle du monde méditerranéen et qui restera acclimatée de diverses façons dans l'Europe moyenne qui l'a produite : entre le 55° et le 45° parallèle, de l'Irlande à la mer Noire, ce sont des terres variées où dominent les plaines et les versants modérés, des terrains anciens riches en fer, des zones alluviales, de grandes vallées ; il y règne un climat généralement tempéré, humide, d'influence atlantique, aux saisons équilibrées, favorable aux forêts comme aux cultures. Prospérité, agrément, douceur, d'autant plus attrayantes que des communications faciles permettaient des échanges de toute nature, d'hommes, de matières premières, de produits de l'industrie, de l'esprit et de l'art, ainsi que l'apport des influences extérieures, orientales, méditerranéennes, steppiques même. L'expansion celtique et les emprunts culturels : va-et-vient qui explique le développement des techniques et des arts, en arrière et différemment de la floraison gréco-romaine contemporaine. Dans cette Europe si bien douée, la Gaule est l'unité géographique la plus vaste, la plus variée en ressources, la plus harmonieuse et la mieux ouverte aux apports maritimes et terrestres, atlantiques et méditerranéens : sédentarisation, rendement du travail y sont particulièrement favorisés. Sur les terres baignées par le Rhône, le Rhin et le Danube, les Celtes ont été les premiers habitants historiques vraiment européens de l'intérieur du continent, bénéficiant d'un substrat démographique antérieur d'origines différentes. Ils n'ont pas cherché à pénétrer dans les plaines moins hospitalières du Nord, et n'ont fait que se disperser dans la zone méditerranéenne moins tempérée, de vocation maritime. Leur production la plus forte est de l'époque (— v^e - — II^e siècles) où ces sédentaires en mouvements périodiques trouvaient toujours devant eux des terres de même caractère et des ressources de même nature, auxquelles ils étaient habitués et avaient ajusté leurs techniques.

Éléments d'unité de caractère géographique choisis par les émigrants, évidence d'une unité linguistique qu'attestent la toponymie d'un bout à

l'autre de l'Europe et l'onomastique jusqu'en Asie Mineure, unité des techniques et des productions artistiques laténiennes, expliquent la possibilité de « l'acculturation » avancée que révèlent, plus largement que les inscriptions gauloises, les légendes monétaires rédigées dans la même langue, c'est-à-dire le celtique continental. Elles sont répandues de la Grande-Bretagne au Danube moyen et leur étude est en train de se constituer ⁽¹⁾. Elle n'avait pas encore été faite pour elle-même dans son ensemble, de façon analytique ni synthétique. Les numismates ont déchiffré et publié les légendes, sans examiner en spécialistes de l'épigraphie les caractères employés ni les modifications apportées aux deux alphabets, le grec et le latin, auxquels ils sont empruntés. La seule publication de caractère général concernant ce matériel épigraphique est due à Adrien Blanchet dans son *Traité des monnaies gauloises* (1905) : c'est une liste de plusieurs centaines de légendes, commentées mais sans esprit vraiment épigraphique et précieuse surtout par le nombre de textes qu'elle rassemble, reproduits, malheureusement, en capitales d'imprimerie.

Or, il s'agit ici d'une épigraphie spéciale, irrégulière, n'ayant pas atteint un état de maturité, et qu'il faut étudier sans le secours d'une bonne connaissance de la langue utilisée : déchiffrement, lecture et interprétation pâtissent de concert de ces conditions défavorables ; en revanche, son étude est d'autant plus révélatrice de l'état de culture atteint par les Celtes avant la conquête complète de leurs territoires par les Romains, les Germains, les Daces et les Scythes. A lire ces légendes, on croit entendre le balbutiement et voir les progrès d'une population qui apprend tout ensemble à lire et à écrire.

Epigraphie spéciale : c'est celle des légendes monétaires, soumise à une disposition particulière de textes courts dans un champ circulaire et exigu, gravés à l'envers dans le métal d'un coin légèrement bombé, réduits parfois à un seul mot dont l'abréviation fréquente rend souvent impossible la définition syntaxique.

Epigraphie irrégulière, pour diverses raisons : dans le fond et dans la forme, parce que les graveurs engagés par les chefs celtiques, s'ils étaient Grecs, connaissaient mal ou ignoraient la langue gauloise et les lettres latines, et s'ils étaient Celtes, n'étaient pas tous experts dans l'un ou l'autre, l'un et l'autre, alphabet. Dans la forme, parce que, graveurs apprentis, ils ne savaient pas toujours inscrire à l'envers le texte proposé ; tantôt le mot tout entier, tantôt une ou plusieurs lettres, se trouvaient ainsi inversés dans la légende une fois frappée. Dans la forme encore, parce que, livrés à eux-mêmes, sans modèles pour la disposition des mots par rapport à l'image, les graveurs ont

(1) Par la collaboration du D^r J.-B. Colbert de Beaulieu et de l'auteur du présent cours.

donné libre cours à leur façon personnelle de disposer la légende, d'où de nombreuses formules, parfois fort ingénieuses, qui ne se retrouvent dans aucune autre épigraphie monétaire de l'Antiquité.

Il n'y a pas d'alphabet des légendes monétaires celtiques : les graveurs ont utilisé les deux alphabets empruntés et modifiés par les Celtes, les lettres latines et les lettres grecques, qu'ils ont parfois mélangées dans un même mot.

La difficulté de graver à l'envers la légende dans le coin a entraîné des fautes diverses : gravure à l'endroit de toute la légende, qui vient alors inversée, rétrograde, sur la monnaie ; gravure à l'endroit de certaines lettres seulement, toutes latines et surtout les lettres asymétriques latéralement ou verticalement : B, D, L, N, Q, R, S ; il y a toutefois A, T et V qui ne sont asymétriques que verticalement et souvent inversés dans ce sens. La difficulté rencontrée par le graveur est patente lorsque la lettre est doublement inversée, latéralement et verticalement à la fois, ce qui se produit parfois pour Q et R : c'est un cas, semble-t-il, évident d'analphabétisme du graveur. Quant à S, qui sera dite la « reine des lettres » en Irlande (féminine, symétrique, végétale, vivante), elle est toujours reconnaissable, quelle que soit sa position. Ces inversions ne constituent pas des variantes morphologiques : elles figureraient à part sur un tableau de ces dernières.

Le talent des graveurs était constamment mis à l'épreuve par la diversité des images, donc du champ libre pour la gravure : d'où une variété de « mises en pages », dont une dizaine de cas peuvent être représentés sous forme de schémas. La plupart de ces dispositions typiques manifestent une parfaite indifférence à l'égard de la lisibilité du texte. Les plus irrégulières révèlent une sorte de fusion des signes alphabétiques avec les lignes du décor, auxquelles elles paraissent mêlées, en une sorte de jeu graphique qui est bien dans l'esprit, enclin à l'abstraction, des artistes celtiques. Ainsi la légende revêt parfois un aspect énigmatique et déroutant, comme le fait si souvent l'image dans les œuvres d'art (au droit des monnaies, notamment).

Pour gagner de la place (le plus souvent), le graveur recourt à des ligatures de deux et trois lettres, plus même, exceptionnellement. Il emploie aussi le monogramme de plusieurs lettres, fréquent dans le monnayage grec, absent dans le romain avant le IV^e siècle, mais qui fleurira sur les monnaies du Haut Moyen Age : jeu graphique, encore, qui plaît aux Celtes ; ils l'ont évidemment emprunté aux monnaies grecques, par l'intermédiaire de graveurs helléniques.

Un caractère extrêmement fréquent des lettres est d'être bouletées : le graveur creuse d'abord des points qui esquissent la lettre en marquant l'emplacement des extrémités des lignes, et il grave ensuite ces lignes d'un point à l'autre ; il oublie parfois de le faire complètement. Le procédé est tellement

visible qu'on ne peut lui dénier un caractère décoratif autant qu'utilitaire, dans de nombreux cas. Cette habitude a d'ailleurs entraîné la création de certaines graphies originales où le point tient lieu d'un élément linéaire. Contrastant avec ce soin mis à former les caractères, la différence de dimension entre les lettres d'un même mot manifeste une maladresse fréquente : les lettres les plus complexes sont parfois plus grandes que les autres (A, B, E, R, notamment), les plus simples sont souvent plus petites (O particulièrement, fréquemment réduit à un très petit cercle, parfois même à un gros point).

Unité géographique, unité linguistique. La connaissance des langues celtiques anciennes progresse constamment mais on n'a pas encore réuni les éléments nécessaires à la définition de ses caractères propres, de son « génie » comme on l'a pu faire pour le grec, le latin, l'hébreu (Renan), le français (Valéry). L'existence et la place d'un accent tonique en gaulois sont encore discutées : « chantait »-il aussi peu que le français ? Certains traits annoncent notre langue : la place des mots dans la phrase, sans l'inversion latine ou germanique ; d'autres l'en distinguent : la fréquence des mots composés. Les tournures énigmatiques qu'un auteur grec signale dans le gaulois étaient-elles contraires à sa clarté ou favorables à un penchant pour l'abstraction que manifeste si fortement l'art celtique ? Ce dernier est encore, pour le moment, le meilleur révélateur de l'esprit et de la sensibilité des Celtes, puisque même leur musique nous échappe — bien que son existence se déduise des caractères non latins des premières liturgies et cantillations irlandaises et bretonnes.

La découverte, faite à l'époque contemporaine, de l'art celtique ancien est un exemple d'un phénomène singulier, dont on connaît pourtant plusieurs autres manifestations ; prise de conscience, d'ailleurs, d'un art méconnu plutôt que découverte à proprement parler d'œuvres jusque là inconnues comme les peintures rupestres magdaléniennes ou les peintures murales des palais minoens. Prise de conscience comparable à celle qui nous a révélé l'art africain, il n'y a pas si longtemps : art sans écriture, comme celui des Celtes et dont les signes, en partie, en tenaient lieu, au moins dans le domaine du symbole. L'art celtique, toutefois, se distingue par l'importance de ses emprunts initiaux, qui ont longtemps caché son originalité aux historiens de l'art : l'affirmation de sa personnalité commence avec le choix des motifs méditerranéens, se poursuit par transformation des éléments adoptés, seconde et décisive atténuation à l'emprunt pur et simple ; alors, ce qui est original, selon le mot de Valéry, c'est ce qui est nouveau. Le processus de la transformation musicale vient alors à l'esprit : jusqu'au XVIII^e siècle révolu, il était normal et accepté chez les compositeurs d'emprunter à des maîtres reconnus des phrases entières qu'ils utilisaient à leur manière par transposition, réexposition, modulation et variation. Ainsi les Celtes ont comme naturalisés celtiques les motifs végétaux ramenés d'Italie, qu'ils ont réexposés en relief s'ils étaient en gravure linéaire, transposés dans la pierre en grandes dimen-

sions, ou sur le métal en miniature, modulé en une matière nouvelle, par exemple le fer des fourreaux d'épée. Hypertrophie, réduction, constriction, miniaturisation, ne sont que les procédés variés du même phénomène de la transposition.

C'est à la fois un mouvement perpétuel — pour emprunter encore un terme à la musique — qui nous entraîne indéfiniment et un cercle vicieux dont nous ne sortirons pas. Ces motifs, qui sont comme les mots d'une proposition ou les groupements de notes d'une phrase mélodique, sont au premier degré des motifs végétaux d'emprunt, au deuxième degré des transformations ou métamorphoses de ces derniers en formes nouvelles qui ne sont plus exclusivement végétales, au troisième degré des recompositions abstraites faites des éléments défigurés des précédentes créations.

L'illusionnisme, cet art de produire l'illusion en provoquant des phénomènes non naturels en même temps que gracieux — et même amusants quand il s'agit de la prestidigitation —, par des apparitions, des disparitions, des transformations, des métamorphoses, et même des communications subtiles, le tout en contradiction avec l'ordre naturel des êtres et des choses. C'est exactement cette notion, cette nuance, cette couleur, qui manquent aux arts méditerranéens, toujours serviteurs de la Nature, imitée d'admirable façon ou idéalisée de sublime manière mais jamais réduite à des formes abstraites ou à des créations énigmatiques. Tout est clair, dans l'art gréco-romain, même les êtres imaginaires, qu'ils soient franchement monstrueux, ou harmonieux, comme l'hermaphrodite. Tout est insaisissable au contraire dans l'art celtique, qui suggère, critique, déforme, dévitalise, défigure, nous amenant à imaginer une combinaison géométrique dans un décor vivant (végétal notamment) ou un prolongement naturaliste à une figure abstraite. On n'est pas seulement placé entre deux genres naturels, végétal et animal, animal et humain, on est fixé entre une forme figurative et une création abstraite, et l'alternance insensible entre le relief et la ligne graphique accentue encore l'équivoque et renforce l'ambiguïté.

Dans cet illusionnisme il y a deux phénomènes distincts, quoique proches voisins : 1) l'apparition (ou la disparition) incomplète d'un sujet sans transformations : c'est le cas du chat souriant du Cheshire (de *Alice in Wonderland*), qui n'est pas un monstre mais seulement un être un peu inquiétant et énigmatique ; il sort du feuillage ambiant, il ne naît pas de feuilles de cette frondaison ; 2) la transformation, à ses divers degrés de réalisation, d'un sujet en un autre et, dans ce cas, l'apparition est celle du nouvel aspect du sujet : c'est le cas du visage qui naît de la palmette, et le phénomène est ici doublement magique, par l'apparition (irréversible : on ne voit plus le visage redevenir palmette) et la métamorphose ; nous sommes en plein enchantement. Si bien que la comparaison brillamment proposée par

Jacobsthal avec le *Cheshire Cat* n'est pas tout à fait rigoureuse : il compare apparition pure et simple avec apparition d'une transformation. Cela n'est d'aucune conséquence, et l'essentiel, c'est que nous soyons bien en train d'être transportés, dans l'un et l'autre cas, « au pays des merveilles ».

Chez les Celtes, les transformations figuratives témoignent de la ferme croyance en la métamorphose possible de tout être ou de toute chose en un autre être ou une autre chose : croyance en l'immanence d'une métamorphose toujours prête à se produire, avec le concours de la magie inhérente à ce bas monde et non pas avec celui des hommes et des dieux. Des êtres vivants, normaux ou imaginaires, sont mis, sur les images monétaires, en contact avec des forces cosmiques telles des étoiles, astres et planètes qui gravitent autour d'eux. L'art celtique suppose une sorte de vitalisme universel que nous commençons à peine d'entrevoir. Ceci n'existe absolument pas dans les productions de l'art moderne qu'on rapproche trop facilement — art 1900, art abstrait — de l'art laténien, dans lequel les créations décoratives participent souvent d'une conception ou d'une vision du monde qui pouvaient fort bien appartenir à la métaphysique des druides, philosophes autant qu'astronomes au dire de leurs contemporains grecs et romains.

Ces caractères de l'art celtique s'affirment à la troisième période continentale continuée par la quatrième période purement insulaire (cette époque pour laquelle Déchelette avait risqué la dénomination de « La Tène IV »). L'art monétaire est commun aux deux, puisqu'il a émigré, dès le 1^{er} siècle avant notre ère et en plusieurs vagues, du Nord de la Gaule dans l'île de Bretagne. Une esquisse de l'art continental dit des *oppida*, dont l'histoire n'est pas encore structurée, et de l'art des Iles britanniques qui naît avant ce dernier, dès le — III^e siècle au plus tard, et le prolonge quatre siècles durant jusqu'à la fin du paganisme, peut être tentée en prélude au cours de l'année suivante.

Les conditions des deux milieux sont différentes. Sur le Continent, un besoin de sécurité généralisé qui a amené la concentration, dans des agglomérations pré-urbaines fortifiées, des pouvoirs principaux de chaque tribu, administratifs, religieux, économiques, techniques donc artistiques, à raison d'un ou plusieurs *oppida* par tribu ; d'où la différenciation des activités, et notamment sur le plan monétaire la floraison des monnayages de cité dont nous connaissons la variété ; en même temps, des échanges multipliés, et la pression croissante des influences romaines qui s'exercent dans le sens de la régularisation et de l'assagissement par l'effet des normes méditerranéennes, gréco-romaines.

Ces phénomènes ont été contemporains d'un certain essoufflement du grand art celtique de la II^e période, la période qu'on pourrait appeler classique et aussi celle de l'épanouissement et de l'expansion, — 350 - — 120, art

original et créateur qui ne pouvait pas être indifféremment créateur. Cela, pour le Continent. En revanche, dans les Iles où les Celtes resteront libres de l'occupation romaine — le Centre-Nord de la Grande-Bretagne et toute l'Irlande —, l'art celtique évoluera avec une originalité persistante et des techniques renouvelées, avec son rôle de langage imagé puisque l'écriture n'apparaîtra qu'avec l'évangélisation, vers le v^e siècle. Il faut signaler toutefois que sur le Continent, les monnaies seront pendant cette période d'une originalité exacerbée dans le sens de la diversité des sujets et de l'abstraction, tout à fait à part du reste de l'art, et cette originalité multiforme s'est exprimée seulement en Gaule, comme si, dans ce pays dont le Midi était romanisé et dont l'Est était sous la menace germanique, les Celtes avaient évolué en vase clos, dans une sorte d'insularité continentale.

En outre, ces peuples ont ignoré l'écriture jusqu'à ce qu'une forte influence continentale se manifeste par l'importation du christianisme, au moment où l'Empire romain s'effondre et où les légions se retirent de l'île de Bretagne. Les monnaies inscrites sont presque toutes de la zone romanisée : en Ecosse, en Irlande, point d'écriture. Peut-être est-ce la raison du caractère celtique intensifié que l'art prend dans les Iles, dans ces derniers siècles pré-chrétiens. C'était un langage, un moyen de communication culturelle, une façon de sentir, une sensibilité commune à tous, un patrimoine parallèle au trésor de la langue, qui n'a pas subi comme en Gaule la conquête latine. En bref, l'art païen s'est développé dans les Iles, du début à la fin, dans une ambiance plus purement celtique que celle de la Gaule avec son Midi hellénisé puis romanisé et sa frontière rhénane menacée par les Germains.

Il y a ainsi, en Grande-Bretagne romanisée, un art qu'on peut appeler « celto-romain », celui des miroirs et celui des monnaies, par exemple, beaucoup plus celtique que ne l'est, à la même époque, l'art gallo-romain qui, malgré quelques survivances qu'on commence à définir aujourd'hui, a été peut-être surtout un art romain de certaines provinces. L'art celtique proprement dit des Iles doit être cherché surtout en Irlande et en Ecosse jusqu'au iv^e siècle, dans les deux tiers sud et centre de la Grande-Bretagne avant la conquête romaine et, moins pur désormais, après celle-ci dans cette province. Cet art paraît fait pour une société restée plus aristocratique que celle de la Gaule, milieu conservateur, archaïsant, qui n'a pas produit les vastes et nombreux *oppida* du Continent. Les petites cours princières continuent ici de vivre à l'abri de fortifications exigües, sauf exception. En revanche, les monnaies, nées des plus audacieusement abstraites des monnaies gauloises, n'ont pas pu pousser plus loin dans cette voie et dans le sens de la liberté ; elles sont ramenées, sans doute aussi sous l'influence romaine, dans le camp de la symétrie géométrique, figurée ou abstraite.

L'art continental des *oppida* ne produit plus les riches parures ni les fourreaux ornés des deux périodes précédentes. Outre une céramique qui

demande encore une étude spéciale, ses productions les plus typiques sont des bassins ou chaudrons parfois de vastes dimensions et vraisemblablement destinés à un usage cultuel. Une étude du bassin d'argent doré de Gundestrup (Danemark) ne doit pas se contenter de définir les sujets mythologiques — dieux, déesses et leur entourage mythique — qu'il est seul à représenter. Elle doit aboutir à une caractérisation stylistique qui permette de confirmer l'hypothèse actuellement en faveur concernant sa date (première moitié du — 1^{er} siècle) et son origine (la Celtique orientale, riche en argent). Une étude particulière de la coiffure des divinités, par comparaison avec les monnaies celtiques et certaines sculptures, fait entrevoir ce que peut apporter, notamment pour l'histoire des mœurs laténiennes encore si authentiques en ce dernier siècle du monde celtique continental, l'analyse minutieuse et comparée de cet objet d'art unique en son genre.

P.-M. D.

PUBLICATIONS

« Les Celtes », notices sur les mythes et les rites, tirage préliminaire du *Dictionnaire des mythologies* dirigé par Yves Bonnefoy (à paraître chez Flammarion ; 52 p., 1980).

Chronique gallo-romaine (*Revue des études anciennes*, LXXX, 1978, p. 248-294, 55 notices).

Rapport sur les conférences d'Antiquités de la Gaule romaine (*Annuaire de l'École pratique des hautes études, IV^e section*, 1977-1978, p. 427-430).

Edition du tome 37, 1979, fascicules 1 et 2, de *Gallia* et de la partie archéologique des *Etudes celtiques*, XVI-1979.

MISSIONS, ACTIVITÉS, DISTINCTIONS

Rapport sur l'Art celtique ancien, *Early Celtic Art — as it stands to-day*, et communication sur *la Préparation du Recueil des Inscriptions gauloises*, au V^e Congrès International des Etudes Celtiques, Galway (Irlande), juillet 1979.

Mission au chantier de fouilles de la Bourse à Marseille, avril 1980.

Reçu *Docteur honoris causa* de l'Université nationale d'Irlande.

Promu officier dans l'Ordre national de la Légion d'Honneur.

Grand prix national d'Histoire (prix des Arts et Lettres du Ministère de la Culture et de la Communication).