

## Deux éléments fondamentaux du Premier style celtique

In: Travaux sur la Gaule (1946-1986). Rome : École Française de Rome, 1989. pp. 561-574. (Publications de l'École française de Rome, 116)

---

Citer ce document / Cite this document :

Duval Paul Marie. Deux éléments fondamentaux du Premier style celtique. In: Travaux sur la Gaule (1946-1986). Rome : École Française de Rome, 1989. pp. 561-574. (Publications de l'École française de Rome, 116)

[http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr\\_0000-0000\\_1989\\_ant\\_116\\_1\\_3692](http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr_0000-0000_1989_ant_116_1_3692)

---

## DEUX ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX DU PREMIER STYLE CELTIQUE

Le premier style de l'art celtique ancien, qu'on situe aujourd'hui, dans l'Europe laténienne continentale, entre -450/425 et -350, se distingue, d'une part, par les emprunts de motifs végétaux faits à l'art méditerranéen (et d'autres motifs dits « orientaux », d'où son caractère composite), d'autre part, par leur utilisation à la fois régulière, symétrique, « sévère » dans la disposition, et cependant par une transformation originale de ces motifs et par des différences de disposition de détail également nouvelles. Un début de libération, un commencement d'invention se manifestent ainsi à la fois sur le plan de l'adaptation des motifs et de la composition qui les met en œuvre. Parmi ces motifs végétaux, fleurs et boutons, feuilles et tiges, vrilles, il en est deux qui se détachent nettement : la palmette avec son accompagnement d'esses, tiges sinueuses aux spirales terminales qui, posées de chaque côté d'elle, évoquent ce qu'on est convenu d'appeler une « lyre », et le lotus, bouton pointu encadré de deux feuilles qui s'évasent (fig. 1). Tantôt se succèdent des palmettes, entre leurs « lyres », alternativement droites et inversées verticalement, tantôt une palmette et un lotus, à l'endroit. Deux œuvres bien connues, le disque d'Auvers-sur-Oise (Val-d'Oise) et le bol de Schwarzenbach (Sarre), objets de luxe en or, permettent de saisir en quoi consiste exactement la liberté prise à l'égard du modèle et, du même coup, de définir le caractère fondamental de l'art celtique à ses débuts.

I. Le disque en bronze repoussé recouvert d'une fine plaque d'or martelé, trouvé à Auvers-sur-Oise en 1882, est orné de douze morceaux piriformes de corail et de trois pastilles d'émail rougeâtre inégalement conservées (fig. 2)<sup>1</sup>. Son décor est fait de lignes courbes

<sup>1</sup> Jacobsthal, *Early Celtic Art*, n° 19, pl. 19-20 (avec un bon fac-similé), « Patterns » 329-330; – J. V. S. Megaw, *Art of the European Iron Age. A study of the elusive image*, Bath, 1970, n° 42. – Diam. : 10,1 cm; haut. totale : 2,5 cm. – Au Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale, Paris (inventaire : Reg. F 3399).

D'un examen à la lunette binoculaire, il résulte que les douze pièces de couleur

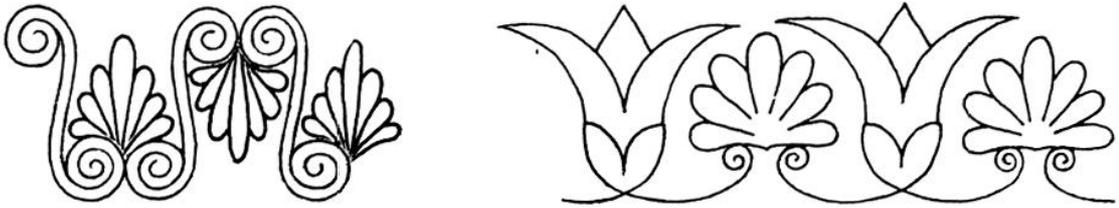


Fig. 1 - Frises classiques de palmettes et lyres (à gauche) et de palmettes et lotus (à droite).

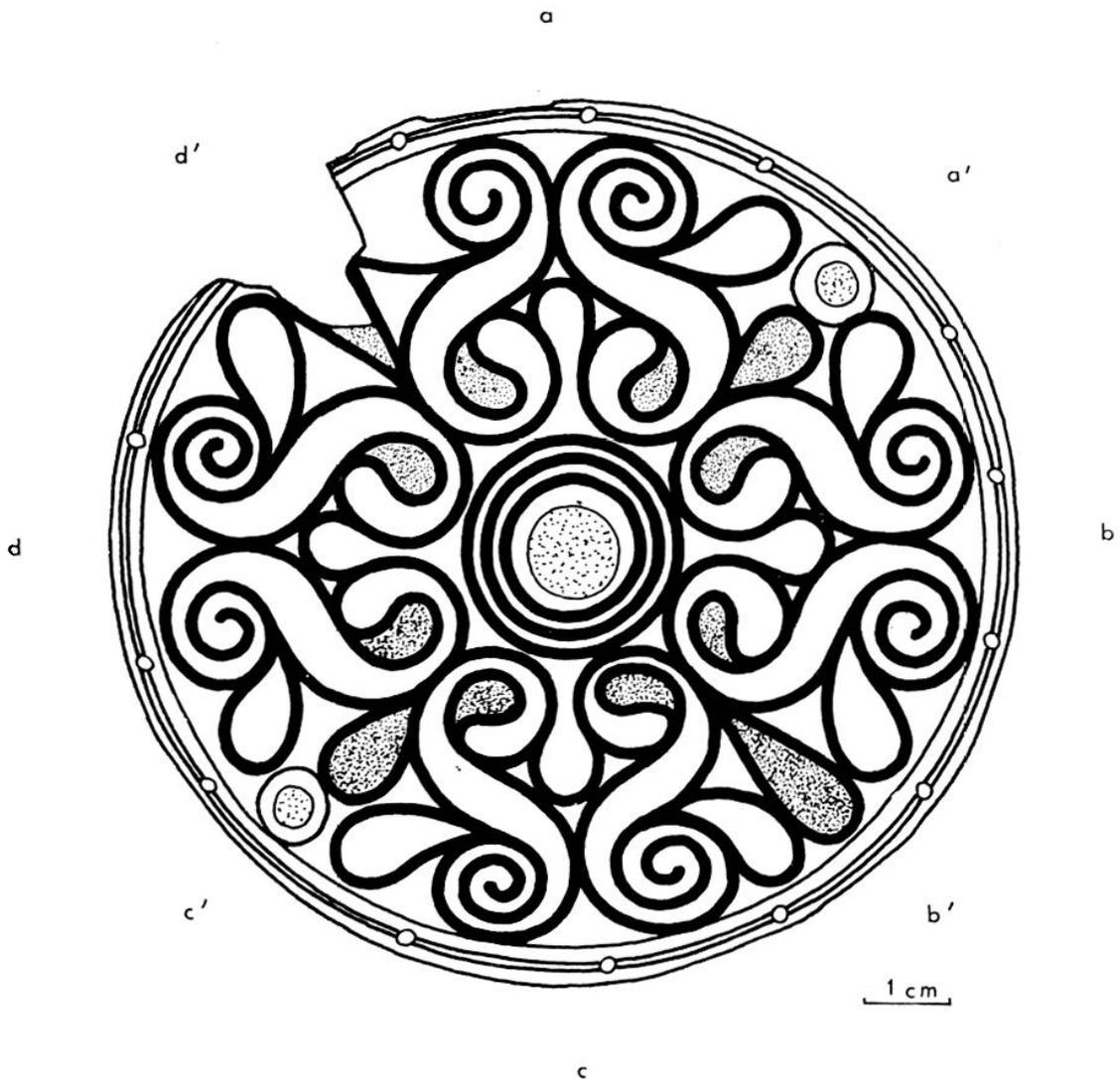


Fig. 2 - Le disque d'Auvers-sur-Oise (Val d'Oise). Fac-similé.  
Semis serré : corail ; moins serré : restes d'email.

traitées comme de fines tresses. Il est composé d'éléments régulièrement disposés en cercle autour d'un noyau central. Parmi eux dominent quatre «lyres» encadrant chacune une palmette à trois feuilles et disposées en croix, a, b, c, d (fig. 3 et fig. 4 à gauche). Déjà, le traitement de ces lyres se distingue par une certaine liberté : les spirales proches de la périphérie présentent un enroulement prononcé, celles du centre ne forment qu'une boucle qui se confond avec la feuille latérale de la palmette. Pour un peu, on dirait plutôt d'une demi esse (ou d'une spirale fortement foliacée) dont le bas se fond avec la palmette. La fusion de deux motifs, esses et palmette, frappe ici tout d'abord.

De chacune de ces quatre lyres, une moitié forme avec la moitié voisine de la lyre suivante une autre lyre distendue vers l'extérieur et cette distension résulte de la disposition en cercle d'une suite de palmettes et de lyres (fig. 4, à droite). Ces quatre lyres évasées (a', b', c', d') sont composées des mêmes éléments que les précédentes mais naturellement inversés par rapport à eux : alors que les esses précédentes étaient jointives vers la périphérie et légèrement écartées vers le centre, celles-ci sont fortement écartées vers la périphérie et jointives vers le centre (fig. 3). Il y a donc beaucoup de place, à la périphérie, pour ce qui devait être ici une palmette, inversée verticalement par rapport aux précédentes. Aussi a-t-on logé là cet élément composé de trois feuilles pointues (auxquelles s'ajoute, en deux cas sur quatre, un cercle, sorte de bouton orné d'une pastille d'émail qui cache un rivet), qu'on hésite à appeler palmette : on croirait plutôt un lotus distendu à la base, avec son bouton central et ses deux feuilles qui s'évasent (fig. 2 et 5). Il ne se confond pas, lui, avec les spirales de la lyre.

piriformes sont bien du corail, poli, rose-saumon, ici et là blanchi ou bruni et même verdi sur les bords. Les trois pastilles contenues dans les trois cercles en saillie (le balustre du milieu et les deux plus petits) cachaient chacune un rivet fixant, le premier, le balustre sur les deux feuilles de bronze, les autres, l'ensemble sur un autre objet. Elles sont en émail aujourd'hui bruni et craquelé, rouge sans doute à l'origine. Bien conservé au centre et dans l'un des deux petits cercles, l'émail a presque disparu dans le second petit cercle. L'un des plus anciens exemples connus d'émail celtique, il paraît s'être affaissé dès sa pose au fond des alvéoles circulaires, laissant seulement sur les parois, presque jusqu'en haut, une mince pellicule de sa masse. Le bord de la feuille d'or est replié entre les deux feuilles de bronze. Les découpages de cette feuille sont un peu plus étroits que les morceaux de corail, qui sont ainsi maintenus entre l'or et le bronze. Le bronze, feuilles et rivets, est vert-de-grisé ; la face inférieure porte des traces de rouille, qui viennent évidemment de la surface convexe d'un objet en fer ou contenant du fer, sur lequel le disque était appliqué. Les quatorze petits rivets du pourtour, qui fixaient la feuille d'or sur le bronze, sont en or, au moins pour la tête. – Mes remerciements à M. V. Kruta, qui a fait avec moi l'examen de l'objet.

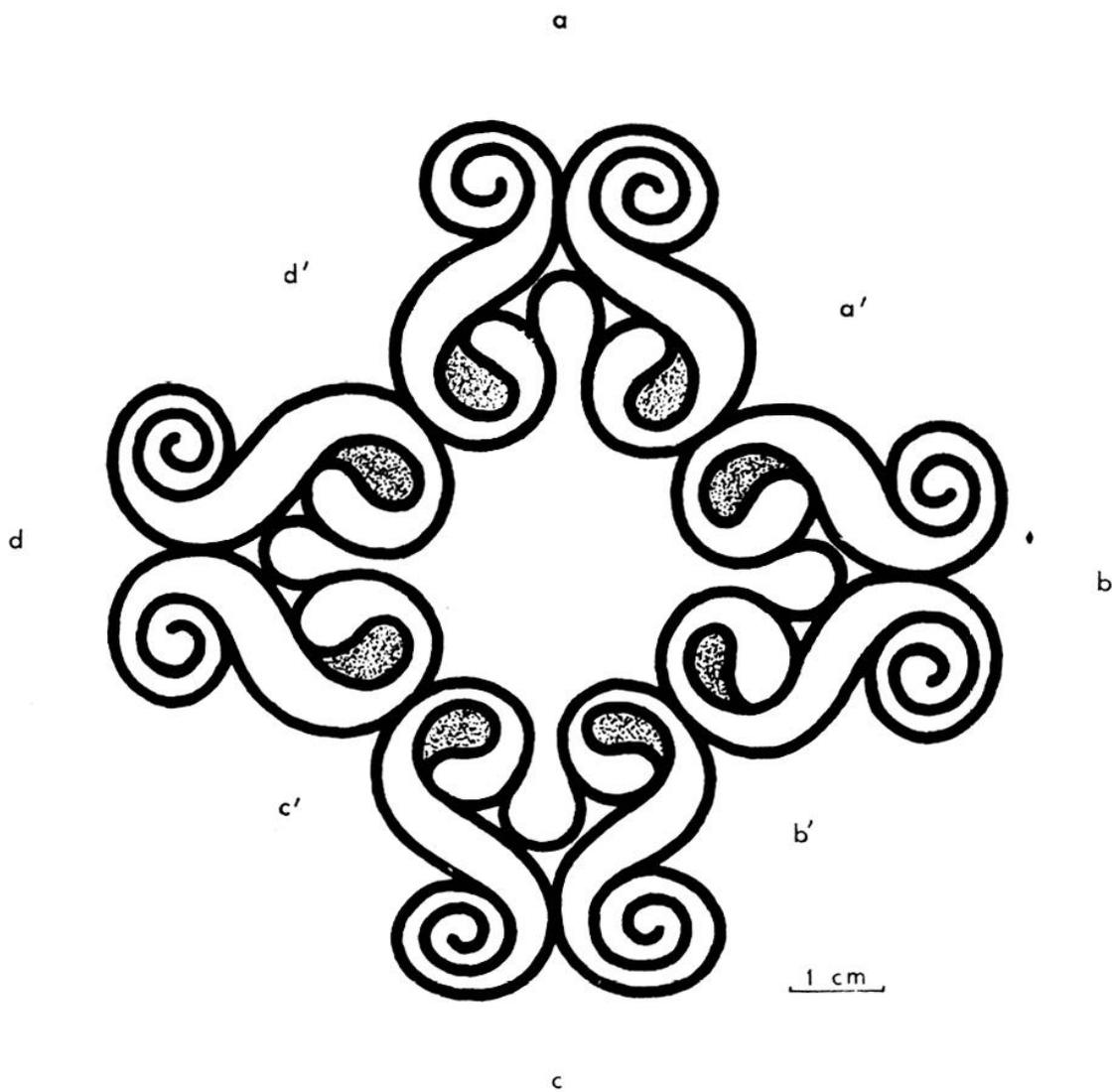


Fig. 3 - Auvers. Le motif fondamental : lyres et palmettes (a, b, c, d), lyres élargies inversées (a', b', c', d').

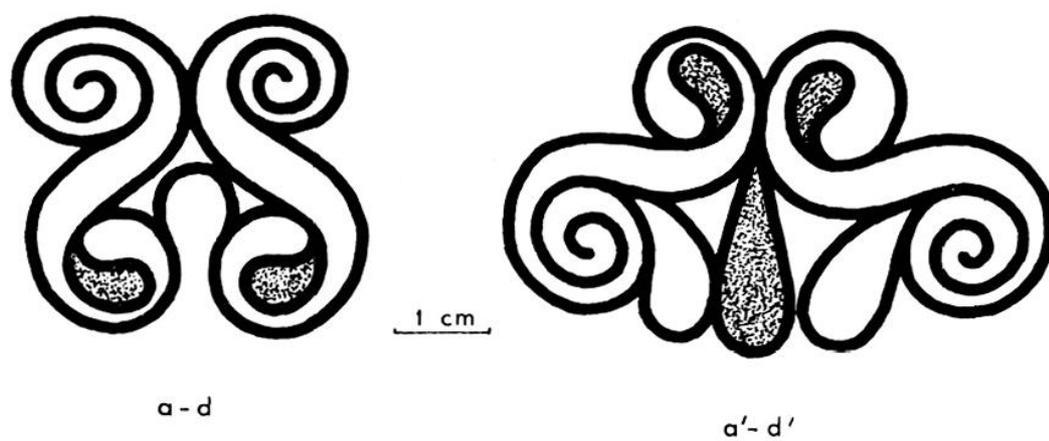


Fig. 4 - Auvers. Lyre normale (a, d) et lyre élargie redressée (a', d').



Fig. 5 – Auvers. Palmette triple, éléments triples de lotus, éléments quadruples de lotus.

La nouveauté, ce n'est pas l'alternance palmette-lotus, c'est que le lotus, d'ailleurs déformé, soit inversé par rapport à la palmette. On trouvera l'inversion opposée, où la palmette se trouve la tête en bas, sur la frise inférieure du bol de Schwarzenbach (fig. 8 et 11).

Tel est l'essentiel de cette composition. Elle est simple, régulière, équilibrée et on la retrouve sur d'autres œuvres celtiques de ce Premier style, avec d'autres éléments, par exemple des lotus sur la plaque de Schwabsburg<sup>2</sup>. Elle est toutefois un peu brouillée par l'emploi du corail et de l'émail, disposés régulièrement aussi mais suivant une autre ordonnance. Huit gouttes piriformes de corail entourent le centre et n'occupent, dans le décor, que des vides dans la base des esses (fig. 3). En revanche, quatre autres, plus grosses, recouvrent le plein du bouton des quatre « lotus », formant ainsi une croix dont les branches s'inscrivent entre celles de la croix formée par les lyres a-d (fig. 2). L'œil est par là distrait d'identifier les palmettes, sans corail, et les lotus, avec corail. De plus, deux cercles ornés d'émail rougeâtre renforcent deux branches opposées, et deux seulement, de cette nouvelle croix, dont le centre est formé par une grosse pastille de même matière. A cause de la différence de matière de ces ornements, l'effet de diversité devait être plus grand encore (fig. 2, a' c').

Donc, composition circulaire qui distord la frise, remplacement de la palmette inversée par un « lotus », fusion des esses avec les feuilles de la palmette, imbrication de deux axes cruciformes formant comme les huit rayons d'une roue, accentuation de deux de ces rayons privilégiés et du centre de la roue par des touches d'émail, brouillage de l'ensemble par des touches de corail qui tantôt font saillir des vides, tantôt accentuent une seule partie d'un élément végétal : telles sont les nouveautés de ce décor par rapport aux ordonnances méditerranéennes. Il n'est pas abusif d'affirmer que l'artiste a joué surtout avec la disposition des esses et que les motifs palmette et lotus sont passés pour lui au second plan : la palmette, petite, se fond avec les volutes des esses, le lotus est présenté en trois éléments distincts et

<sup>2</sup> Jacobsthal, *o. c.*, n° 21.

séparés à la base, les taches de couleur épargnent la palmette mais accentuent la seule partie centrale du lotus. On a joué, de plus, avec une trame cruciforme colorée qui se superpose, en quelque sorte, avec décalage, à la croix des quatre lyres normales. Cette tendance, géométrique et savante, est éminemment antinaturaliste. La composition, qui utilise des motifs végétaux, les traite ensuite avec un certain mépris au bénéfice d'un jeu d'axes rayonnants et de couleurs.

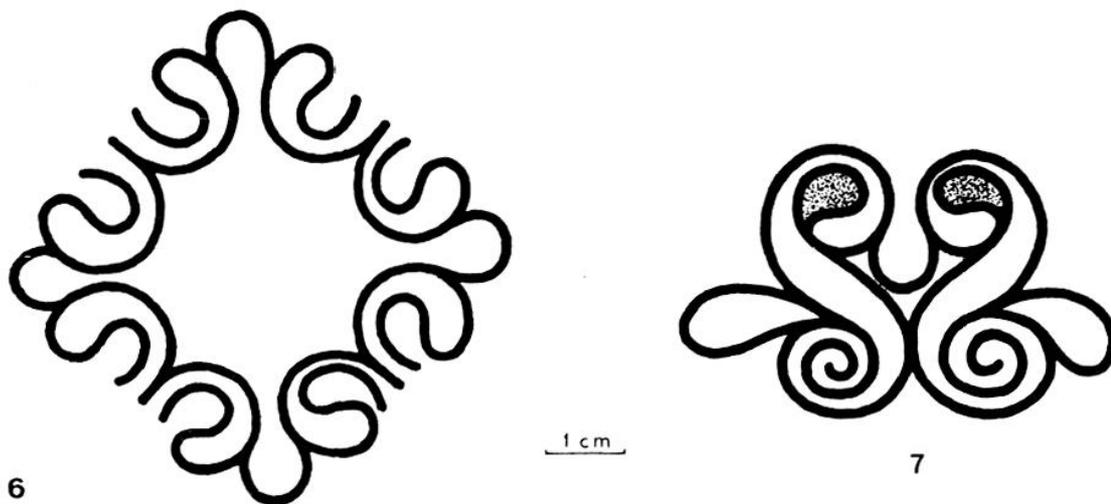


Fig. 6 - Auvers. Le motif central formé par les palmettes.

Fig. 7 - Auvers. Lyre (a, d) pouvant se lire comme une amorce de figure humaine.

L'équilibre reste pourtant parfait : aux huit volutes fournies de la périphérie répondent, également par paires, les huit gouttes de corail qui entourent le centre (fig. 3); les quatre palmettes forment un motif losangé des plus classiquement décoratifs (fig. 6); seules les deux pastilles d'émail de deux lotus n'ont pas leurs pendants. On ne saurait trop louer la subtilité de cette composition, exécutée à la main, sans aucun procédé de répétition mécanique - d'où son «chic» remarquable. Elle est purement décorative, au détriment du naturalisme. Elle n'a surtout - et c'est là qu'apparaît l'esprit celtique - aucune hésitation à fondre en un seul deux motifs jusque-là distincts (la palmette et la lyre) et à déformer violemment un motif connu (la lyre écartelée). Irait-on trop loin, en reconnaissant une amorce de métamorphose dans la palmette, une pointe en bas, qui évoque avec son gros nez pendant «en bouteille», ses yeux de corail, et la barbe divisée de ses volutes inférieures, flanquée des feuilles qui lui font de petites épaules (fig. 7), le visage humain stylisé qu'on retrouvera sur tant d'objets divers des phases successives de l'art celtique?<sup>3</sup>

<sup>3</sup> C'est l'avis de J. V. S. Megaw, *o. c.*, *l. c.*

II. Des travaux récents ont ramené l'attention sur l'un des bijoux du Premier style laténien, la feuille d'or ajourée qui recouvrait un bol de métal ou de bois, trouvée à Schwarzenbach en 1849 (fig. 8)<sup>4</sup>. Cette feuille, composée de deux frises superposées, se complète par une autre, pleine et circulaire, qui recouvrait le fond du bol (fig. 14). On a justement reconnu dans les deux frises l'adaptation diversifiée d'une suite de palmettes et de lotus (fig. 1, à droite, p. 562), et sur le fond une composition très nouvelle, d'un style « continu » qui annonce une étape suivante de l'art celtique.

Quatre éléments de base se distinguent dans les deux frises A et B : palmette, lotus, demi-palmette, demi-lotus (fig. 8 et 9) :

*en plein* : a, une palmette inversée verticalement (en B); a', deux demi-palmettes incurvées et affrontées (en A); b', un motif formé de deux feuilles de lotus recourbées vers l'intérieur, dont les extrémités

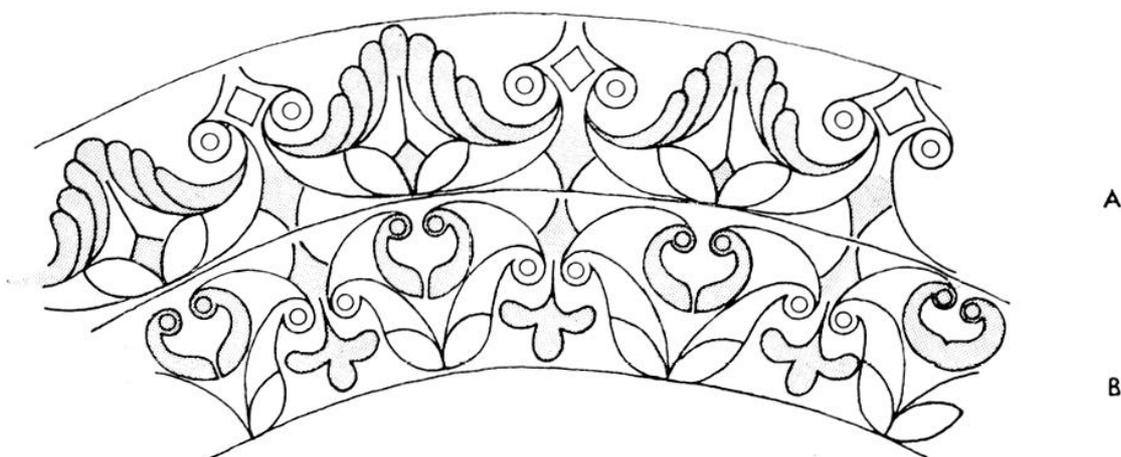


Fig. 8 – Le bandeau ajouré du bol de Schwarzenbach. (D'après Déchelette, *Manuel*, IV, fig. 695, p. 1023). Les pleins sont grisés.

terminées par deux petits cercles se font face (en B, en haut); – *en creux* : b<sup>1</sup>, un lotus aux feuilles terminées par deux cercles et sans le bouton (en B, en bas); b<sup>2</sup>, un lotus aux feuilles déformées anguleusement et avec le bouton pointu en plein (en B, en haut) : il paraît bien formé de lignes de raccord avec les motifs voisins; b', un motif formé

<sup>4</sup> O.-H. Frey, *Die Goldschale von Schwarzenbach*, dans *Hamburger Beiträge zur Archäologie*, I, 2, 1971, p. 85-98, fig. 1-12, pl. 1; – O.-H. Frey et Fr. Schwappach, *Studies in Early Celtic Design*, dans *World Archaeology*, 4, 1973, p. 339-356, fig. 9-25. – Jacobsthal, *o. c.*, n° 18, pl. 18-19, *Patterns* 12, 301-303, 324, 325, 365, 367 (a), 410; – Megaw, *o. c.*, n° 39. – Diam. de l'ouverture : 12,6 cm. – Musée de Berlin.

de deux feuilles de lotus recourbées vers l'intérieur et terminées par deux cercles, avec le bouton pointu en plein (en A); – des triangles et losanges de raccord, aux côtés incurvés, se trouvent, *en vide*, en A et, *en plein* (c'est le bouton du lotus aux feuilles vides  $b^2$ ), en B et deux fois en A (dont l'un est le bouton de la « corbeille »  $b'$ ).

Il s'agit donc d'un jeu de palmettes entières (a), de lotus entiers ( $b'$ ,  $b^2$ ), avec des moitiés de palmettes (a') et de lotus ( $b'$ ) utilisées pour

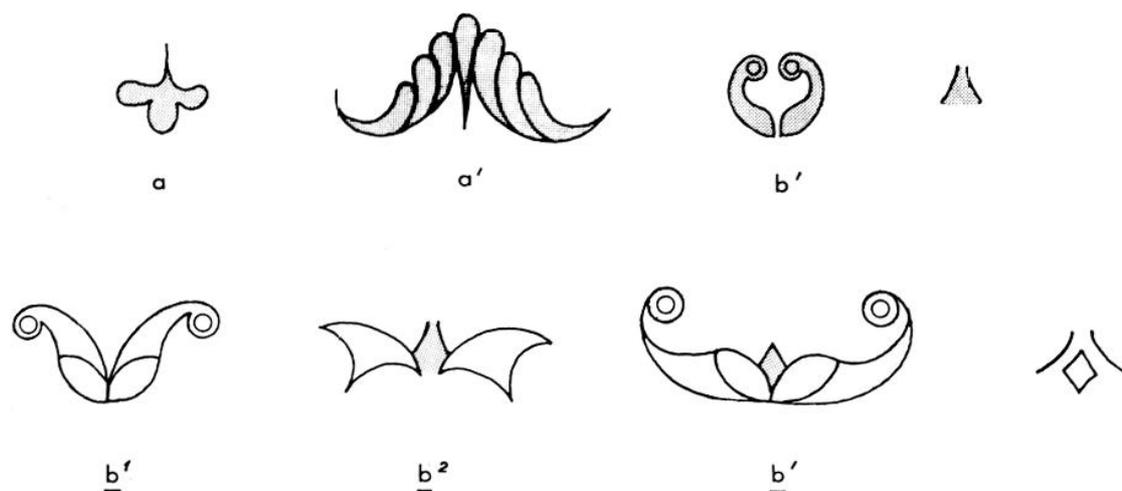


Fig. 9 – Schwarzenbach. Éléments, pleins, creux et mixtes, du décor. Les lettres soulignées correspondent aux lettres italiques du texte. (A gauche, en bas, bien lire :  $b'$ ).

former *des motifs nouveaux*. Quel est le processus de la recombinaison? Il me paraît très simple à comprendre si l'on suppose que l'artiste celtique, peu soucieux de naturalisme, a fait des essais, en disposant les deux motifs initiaux dans tous les sens et notamment en doublant chacun d'eux pour les disposer en sens contraire verticalement, puis en isolant des figures nouvelles dans le motif double ainsi créé, et en les utilisant après leur avoir fait subir une rotation de  $90^\circ$ , dans la disposition des motifs initiaux de la frise.

Prenons le lotus sans son bouton mais aux feuilles bouletées,  $b^1$  (fig. 10) : c'est déjà une déformation géométrique de lotus originel. Doublons-le, fond à fond, en l'inversant (fig. 10) : nous obtenons, présenté verticalement, deux fois un motif en « corbeille » fait de deux feuilles de lotus différents, recourbées vers l'intérieur, qu'il suffira d'établir horizontalement en le tournant de  $90^\circ$  pour avoir le motif  $b'$ . Deux variantes : les feuilles s'écartent vers le haut et il y a au milieu un petit bouton de lotus ( $b'$ , en A); elles se rapprochent vers le haut, sans bouton central ( $b'$ , en B) (fig. 10, en haut et en bas, à droite).

Si, partant de la frise inférieure de B, composition déjà originale de lotus et de palmettes *inversées*, nous faisons la même expérience de doublement et de rotation, nous obtenons la «corbeille»  $b'$  augmentée d'un bouton central et de deux palmettes (a) à trois feuilles, qui s'opposent horizontalement par la pointe (fig. 11, le 3<sup>e</sup> dessin). Ne suffit-il pas de redresser ces deux palmettes pour obtenir le motif  $a'$ , composé de deux demi-palmettes de trois feuilles, chacune, opposées, et réunies par une feuille sommitale supplémentaire? La juxtaposition de ces deux motifs donne le motif  $b' + a'$  (de fig. 9), le plus original du bol de Schwarzenbach, tout à fait antinaturaliste et qui ne se trouve nulle part ailleurs. Sans prétendre que sa genèse soit exactement celle qui vient d'être suggérée, je pense qu'il a dû naître d'essais et de combinaisons par division, doublement, opposition et rotation, effectués à

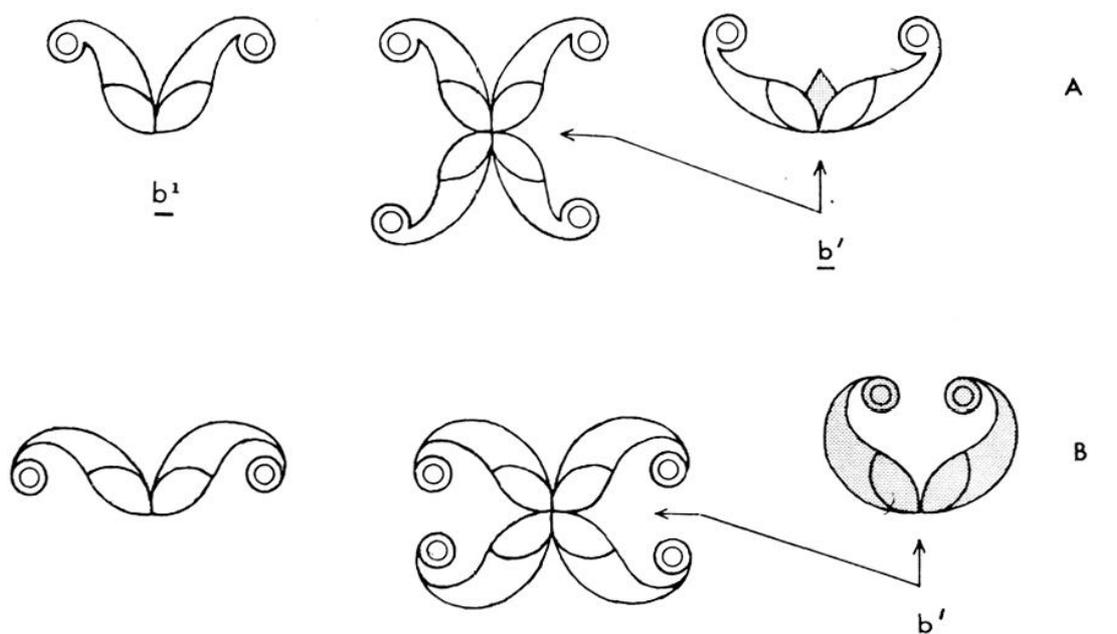


Fig. 10 – Schwarzenbach. Genèse du motif en «corbeille» à partir du lotus sans bouton, plus (en bas) ou moins (en haut) évasé.

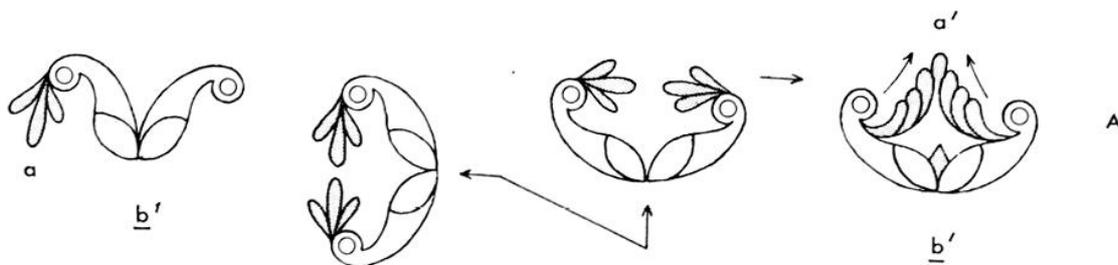


Fig. 11 – Schwarzenbach. Genèse du motif  $b' + a'$  (à droite) à partir du lotus sans bouton alternant avec une palmette inversée.

partir de palmettes et de lotus, de demi-palmettes et de demi-lotus ou de feuilles de lotus, tout simplement. Les demi-palmettes, seules ou opposées, se trouvent d'ailleurs sur d'autres objets : le casque de Montefortino et le fourreau de Weiskirche, par exemple<sup>5</sup> (fig. 12). Que le doublement avec inversion ait été utilisé par les artistes celtiques, c'est, en tout cas, ce que montrent les motifs à quatre feuilles (parfois même, de lotus, parfois aussi bouletées) figurés sur des objets aussi différents que l'ornement de Haguenau, la plaque de Klein Aspergle, la fibule d'Urexweiler (fig. 13)<sup>6</sup>. Ce qu'apporte le bol de Schwarzenbach, c'est la division par moitié et la rotation, c'est-à-dire *ce qui*

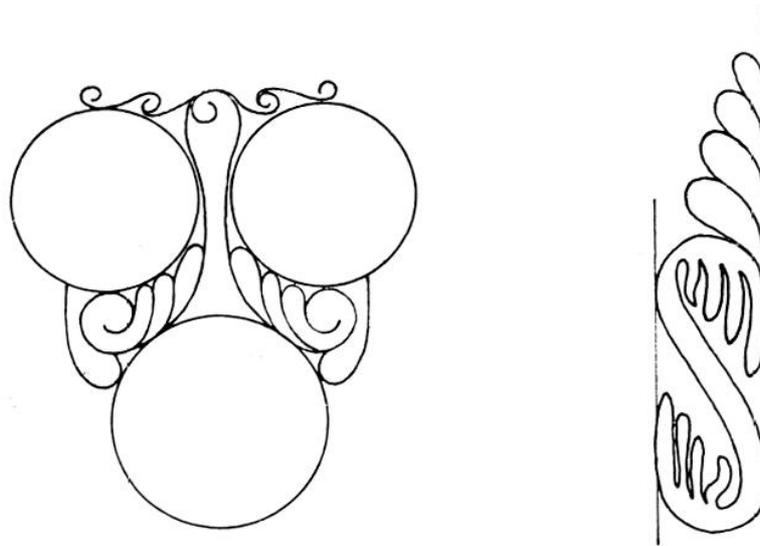


Fig. 12 - Demi-palmettes opposées : à gauche, casque de Montefortino ; à droite, fourreau de Weiskirchen.

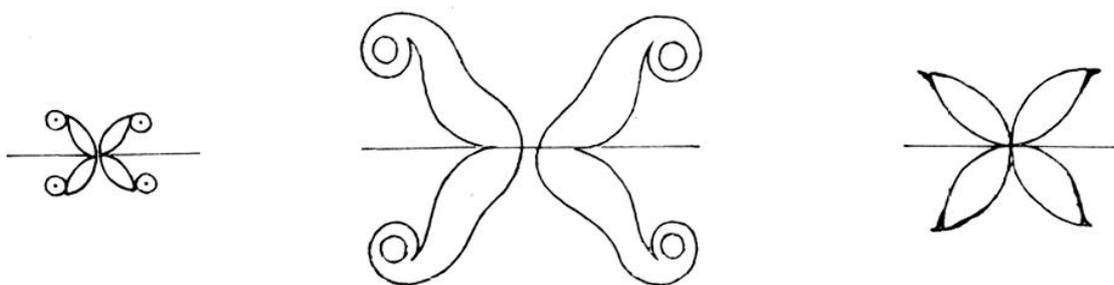


Fig. 13 - Deux « lotus » sans bouton, opposés : de gauche à droite, fermoir de Haguenau, plaque de Klein Aspergle, fibule de Urexweiler.

<sup>5</sup> Jacobsthal, *o. c.*, nos 145 et 100 (a).

<sup>6</sup> *Ibid.*, *Pattern* 284; n° 300; n° 22.

*détruit l'image naturaliste et rend méconnaissables les motifs végétaux utilisés.* (Fig. 8).

La composition n'est pas moins nouvelle; elle achève d'estomper la frise végétale originelle, par la disposition des motifs et par la distribution anti-naturaliste des pleins et des vides. B en est encore la plus proche : on reconnaît en bas lotus et palmette, mais la palmette est inversée et le lotus n'a plus son bouton, qui est remplacé, dirait-on, par le motif nouveau «en corbeille»; de chaque côté de celui-ci, un jeu de lignes et de pleins crée les contours déformés d'un second lotus, à bouton, aux feuilles anguleuses par le bas, au-dessus et dans l'axe de la palmette inversée. A, au contraire, se détache radicalement de la frise naturaliste car on n'y reconnaît plus que des moitiés de lotus et de palmettes, disposées en une composition décorative. Ainsi *c'est la composition qui achève la dénaturalisation des motifs.* Elle reste, toutefois, régulière, sage, équilibrée, «sévère». Elle est subtile, et le fruit d'un long travail, le résultat d'essais nombreux et d'ajustements calculés.

Plus évolué encore me paraît le décor du fond, qui est d'une tout autre nature. C'est un mélange de triscèles bouletés, de lyres et de lotus sans leur bouton, à feuilles bouletées (fig. 14). Quatre fois deux triscèles encadrant un lotus forment par leur juxtaposition quatre lyres sans palmettes. Ce sont toujours les mêmes motifs mais dans une disposition circulaire qui a probablement favorisé la division en quatre groupes, comme sur le disque d'Auvers-sur-Oise, et l'enchaînement des motifs, qui est total puisque chaque lyre réunit, en fait, deux groupes. Il n'est pas impossible de retrouver la genèse de la composition à partir d'un schéma semblable à celui du disque d'Auvers-sur-Oise : deux séries de quatre lyres sans palmettes, les unes normales, les autres écartelées au maximum à cause de la composition circulaire (fig. 15, et fig. 3). Toutefois, au lieu que la lyre normale et la lyre élargie soient fondues par l'emploi d'une même esse pour deux lyres, comme sur les vases grecs et sur le disque d'Auvers, on a ici dédoublé les esses pour obtenir un motif beaucoup plus écartelé, qui ressemble encore d'autant moins à une lyre qu'elle est dotée d'un triangle central qui évoque le bouton de lotus. Cette explication me paraît plus normale, à cause du parallèle d'Auvers et de la présence du bouton pointu, qu'une autre, qui n'est pas impossible : une suite d'esses normales sans palmettes et de lotus inversés sans boutons (fig. 16). Dans les deux cas, le triscèle peut être ici secondaire, formé par une ligne sinueuse longeant le cercle périphérique dans le second cas, réunissant les deux volutes inférieures de deux esses voisines dans le premier et faisant alors le côté d'un lotus qu'il ne reste plus qu'à tracer. Encore les feuilles de ce lotus sont-elles dotées d'un cercle qui ne leur convient pas. Quel que soit le processus adopté, il participe du même genre d'essais que nous devons faire aujourd'hui pour le retrouver.

Cette composition régulière et pour ainsi dire géométrique a un caractère nettement plus linéaire, décoratif et non naturaliste, que celles des deux frises; les palmettes n'y sont plus, les lotus y sont à peine; les éléments d'origine végétale, esses formant lyre sans palmette et lotus sans bouton, sont fondus avec les lignes des triscèles et

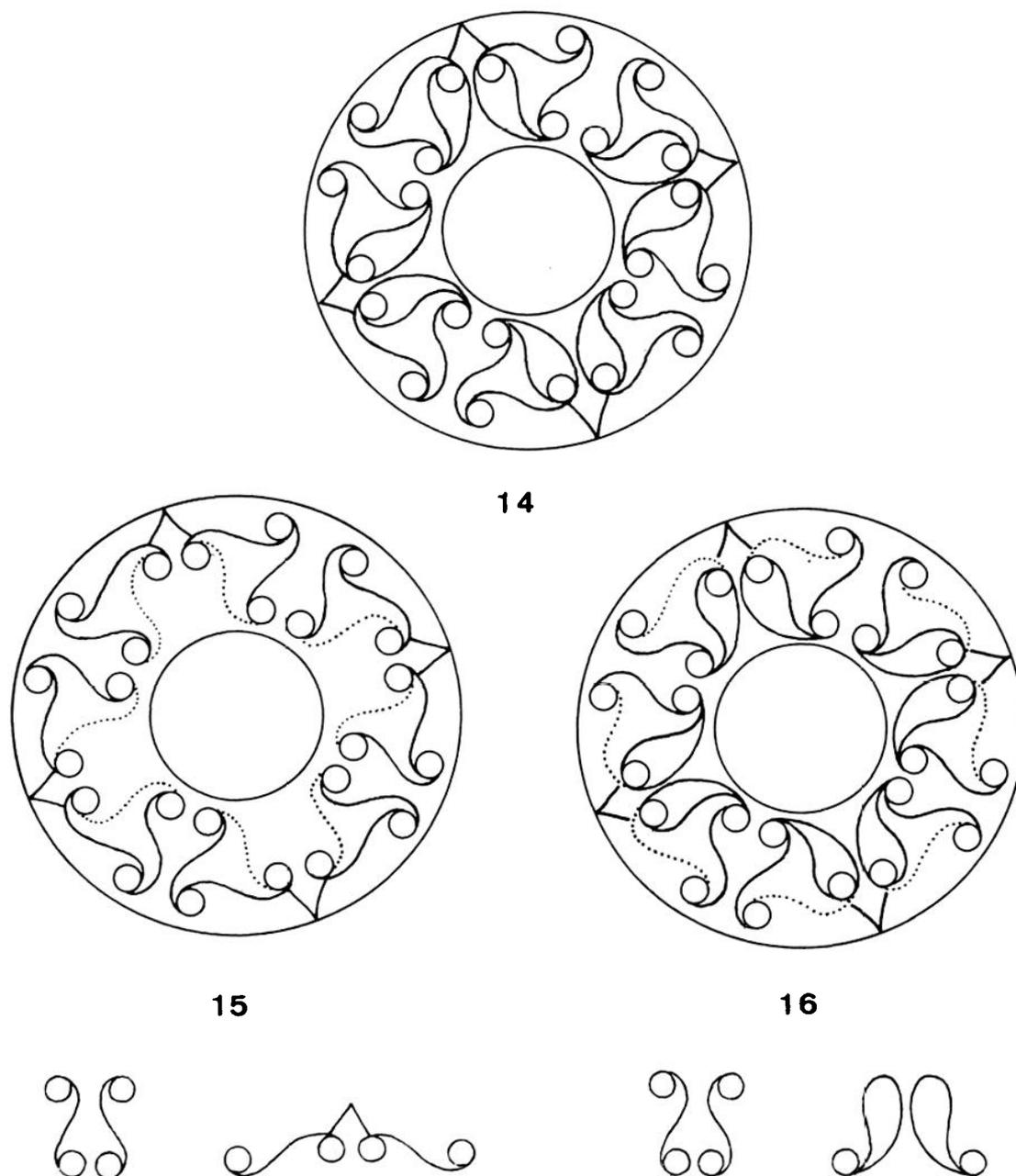


Fig. 14 - Schwarzenbach. Le fond extérieur du bol.

Fig. 15 et 16 - Schwarzenbach. Deux génèses possibles du décor du fond : 15, alternance de lyres normales et de lyres élargies avec bouton, inversées; 16, alternance de lyres normales et de lotus inversés sans bouton. Le pointillé est la ligne sinueuse qui suffit à former les triscèles.

vraiment indiscernables à première vue. A la base du lotus, une attache losangique rappelle celles des deux frises et évoque aussi le bouton de lotus.

Les éléments utilisés dans toute cette décoration du bol sont donc dérivés directement de la frise de palmettes avec lyres et de lotus, alternés. Ils ont été tantôt conservés tels quels, tantôt modifiés, dénaturés, écartelés, coupés en deux pour reformer des motifs nouveaux qui ne participent plus de la nature végétale normale. La disposition primitive, elle aussi, est changée : une composition nouvelle résulte d'essais successifs réalisés en jouant avec les motifs ou avec des moitiés de motif. Toutefois, la composition reste régulière et garde absolument la souplesse de décors végétaux ; elle est même, dans l'ensemble, beaucoup plus souple que les frises dont elle s'inspire. Ce dernier caractère triomphe dans la décoration du fond, où, comme sur le disque d'Auvers-sur-Oise, la composition circulaire impose des distorsions et des fusions de lignes qui engendrent des motifs nouveaux (la lyre écartelée, par exemple) et une organisation graphique tout à fait originale qui se caractérise par un enchaînement continu.

\* \* \*

Ainsi, dans ces deux œuvres d'art, on voit naître un style qui, tout en conservant une composition régulière par juxtaposition, emploie déjà la fusion des motifs ; qui modifie ces motifs jusqu'à les rendre méconnaissables et en emploie les moitiés dans des motifs nouveaux ; qui applique à une composition circulaire le principe de la frise rectiligne, avec les distensions et les distorsions qui s'ensuivent ; qui conserve alors néanmoins une composition rigoureuse en quatre ou huit parties (sur le disque et sur le fond du bol) ; qui, enfin, estompe le caractère végétal des décors par divers procédés, notamment en les fondant dans un jeu de lignes qui, toutefois, gardent la souplesse des lignes végétales. On peut même dire qu'un motif recréé comme la « corbeille » à bouton de lotus est *un végétal monstrueux* et que les Celtes ont dénaturé les végétaux comme ils l'ont fait des figures humaines ou animales.

Que ces œuvres supposent une évolution déjà assez longue, une forte expérience des formes, un grand nombre d'exercices, tâtonnements et essais, pour ne pas dire de savants calculs, c'est l'évidence même. Sans entrer ici dans une étude chronologique, on peut considérer, du seul point de vue stylistique, que le disque est plus simple et pourrait être plus ancien que le bol, qui offre dans ses frises une déformation, une dénaturation et une recomposition des motifs beaucoup plus poussée et dont le fond annonce le caractère continu du

« style de Waldalgesheim », dans son aspect graphique surtout. Disque et bol doivent se suivre de peu au tournant du -V<sup>e</sup> et du -IV<sup>e</sup> siècle.

Lorsque triomphera, au -IV<sup>e</sup> siècle, ce style fondé essentiellement sur la fusion des motifs et sur un enchaînement plus libre de leurs lignes principales, le caractère naturaliste des motifs originels, palmettes, vrilles (« lyre ») et lotus, sera de plus en plus estompé par le jeu exubérant des lignes. L'extension de la décoration à des objets de plus toujours plus nombreux et de formes diverses, l'introduction du masque humain ou animal dans le décor, le relief enfin, contribueront à faire quasiment disparaître les motifs proprement végétaux qui constituaient l'essentiel du répertoire du Premier style ; çà et là, pourtant, la palmette restera sensible dans les formes d'une pelte ou dans les traits caricaturaux d'un visage humain, la lyre dans l'encandrement de ce dernier, les feuilles du lotus, inversées, dans les feuilles qui lui formeront une coiffure ou couronne décorative, dont la genèse est encore obscure. C'est un décor déjà libéré des formes végétales qui sera importé alors dans les Iles Britanniques : d'où la liberté d'invention exubérante qui caractérisera presque dès ses débuts le style insulaire. Celui-ci sera un style « libre » par excellence.

*Etudes celtiques*, XIV, 1, 1974, p. 8-19. (Dessins de A. Marguet).

Les travaux de Hermann Frey, Venceslas Kruta, J.V.S. Megaw, font progresser régulièrement ce genre d'analyse désarticulante de motifs apparemment inventés de toutes pièces, que Jacobsthal n'était pas loin de mettre au point. Il devait en sortir des éléments assez nombreux pour compléter la grammaire de l'art celtique, qui n'est qu'ébauchée. La méthode qui se révèle est à mettre à l'acquit du phénomène dit *déformation positive* (par Bianchi Bandinelli), dont elle est un élément particulièrement subtil. C'est un aspect remarquablement évolué de l'esprit celtique.