

Pour une approche formaliste de l'iconographie monétaire

Romain Ravignot

Universidade de Santiago de Compostela, SINCRISIS – Sorbonne-Université

Résumé : L'approche formaliste appliquée à l'iconographie monétaire permet de retracer les jalons de la numismatique gauloise, d'identifier et d'analyser des motifs typiques -ou non- de la culture laténienne et de proposer des interprétations en convoquant d'autres artefacts celtiques. Le formalisme, par nature, intègre les méthodes contemporaines basées sur le numérique et l'intelligence artificielle afin d'améliorer les classements et ainsi faciliter la lecture iconographique et symbolique.

Mots clés: Iconographie, Formalisme, Celte.

Title: For a Formalist Approach of Monetary Iconography

Abstract: The formalist approach applied to monetary iconography makes it possible to retrace the milestones of Gallic numismatics, to identify and analyze typical motifs - or not - of the Latène culture and to propose interpretations by summoning other Celtic artefacts. Formalism, by nature, integrates contemporary methods based on digital technology and artificial intelligence in order to improve classifications and thus facilitate iconographic and symbolic reading.

Keywords: Iconography, Formalism, Celtic.

1. Historiographie et intérêts de la démarche

L'iconographie monétaire celtique est une discipline très récente apparue dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle grâce à André Malraux¹ qui a reconnu la valeur originale des effigies sur les monnaies gauloises, Lancelot Lengyel² et Paul-Marie Duval qui l'a étudié et théorisée³. Le fait que les frappes monétaires soient souvent imparfaites ou incomplètes a freiné pendant longtemps l'étude de leurs images. Cependant, depuis les travaux de Jean-Baptiste Colbert de Beaulieu, il est possible d'identifier avec certitude les empreintes monétaires et de rassembler les monnaies provenant d'un même coin⁴.

Paul-Marie Duval a présenté dans son ouvrage, *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, une technique rigoureuse et efficace pour étudier les monnaies incomplètes : la « synthèse graphique ». Cette technique consiste en une superposition de calques sur des monnaies de même coin mais frappées différemment. La synthèse donne donc l'image la plus complète possible (**Fig. 1**). Les conditions nécessaires à cette opération sont parfois difficiles à réunir : de disposer de plusieurs monnaies issues d'un même coin - souvent les monnaies sont dispersées - et quand elles sont publiées, les échelles sont changeantes.

¹ MALRAUX (A) 1950.

² LENGYEL (L) 1954.

³ DUVAL (P.-M) 1987.

⁴ COLBERT DE BEAULIEU (J.-B) 1973.

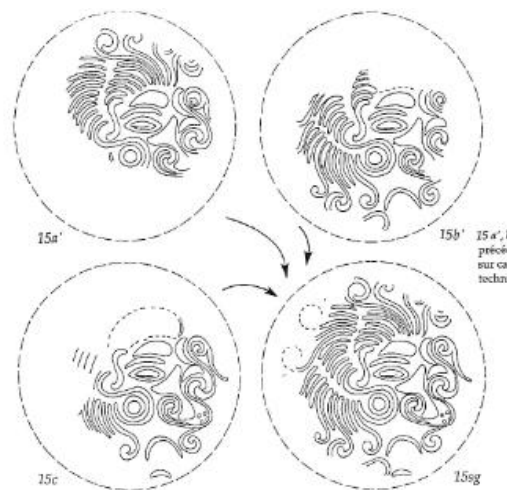


Fig. 1 : Synthèse graphique, DUVAL (P.-M) 1987, p. 94.

Pour étudier les images issues des monnaies celtiques, Duval nous rappelle qu'il convient « (1) d'identifier et de dénommer les motifs nés de la décomposition du modèle pour trouver les règles de leur composition en un ensemble, de dresser la listes de ces motifs, soit réalistes, soit inventés et purement décoratifs ; (2) chercher ceux qui se trouvent également sur des œuvres d'art d'autres catégories et isoler du même coup ceux qui seraient la création d'artistes monétaires ou employés seulement par eux. Quand ce travail sera fait, on pourra déterminer la place exacte qu'occupent les monnaies dans l'ensemble de l'art celtique ancien »⁵. La méthode de Paul-Marie Duval apparaît rigoureuse et ne souffre d'aucune inexactitude. Nous voyons bien que dans nombre de publications, les motifs sont mal identifiés, les appellations incorrectes ce qui conduit à des approximations voire des interprétations erronées.

La technique de la « synthèse graphique » en reconstituant nombre d'images monétaires, a permis des rapprochements intéressants avec l'art celtique en général, et avec les grandes périodes stylistiques de l'art celtique en particulier. Il écrit : « L'art monétaire est ainsi, par rapport à l'art laténien du continent, approximativement dans la même situation chronologique que l'art celtique des Iles britanniques et de l'Europe danubienne : il ne connaît pas réellement la première période, celle de l'assimilation encore timide et sage des motifs méditerranéens ; - il profite des grandes expériences de continuité des lignes, de liberté et de plasticité (styles dits par Jacobsthal « de Waldalgesheim » et « des épées ») et aussi des premiers essais des Celtes en sculpture lapidaire : c'est d'ailleurs, dans une certaine mesure, un style plastique, puisque toute effigie monétaire comporte un relief, au moins léger ; - il connaît même, dans sa période terminale et en particulier dans le Nord de la Gaule et en Bretagne, un retour marqué au géométrisme non curviligne »⁶. Cet auteur montre, par ces quelques lignes, l'intérêt de l'étude stylistique et iconographique des monnaies quand elle est couplée avec l'étude de l'ensemble des productions artistiques celtiques.

Théoriquement, il est donc possible de dater la production monétaire par son style. L'art monétaire commence par une importation des motifs notamment ceux issus du type du statère d'or de Philippe II de Macédoine avec une tête d'Apollon lauré au droit et un bige au revers. Des motifs secondaires s'ajoutent par la suite, eux aussi importés : triscèles, palmettes, rinceaux et « lyres ». Mais des objets « celtiques » viennent se mêler à ces derniers comme les torques, les serpents, les mains etc... avec une prédilection pour les décors curvilignes tels que les anneaux, les rouelles, les tiges, les feuilles, les esses et spirales. Enfin, des motifs propres à l'art monétaire celtique naissent de la décomposition du modèle : grilles, files, ou rubans. Un reclassement géographique plus exact a permis d'entrevoir, également, l'existence de styles régionaux avec un style « belge », « armoricain », « parisien » ou « languedocien ». L'art monétaire est la forme d'art qui à l'époque celtique, présente la plus grande

⁵ DUVAL (P.-M) 1989, p. 643.

⁶ DUVAL (P.-M) 1989, p. 640.

variété et la seule qui, à l'intérieur de la Gaule, peut se prêter à la distinction de styles provinciaux, tout en participant de l'unité d'un corpus symbolique. Cela impose, évidemment, de reconnaître un savoir-faire des Celtes et de leur prêter des intentions représentatives sur ce médium.

Cette évolution artistique de l'art monétaire celtique débuté par l'emprunt de motifs, puis la végétalisation des êtres vivants et des décors, ou par l'animalisation des végétaux et des motifs se clôt par une phase d'« abstractionnement »⁷. Cet art abstrait, cet « expressionnisme vigoureux », nous affirme Duval, on peut le qualifier de signifiant grâce à l'analyse des motifs et au comparatisme.

L'unité structurale du monde celtique révélée par l'iconographie laténienne est une donnée fondamentale pour l'étude des monnaies celtiques : « L'unité d'esprit qui constitue tout l'art des Celtes se décèle d'un bout à l'autre du monde celtique, dans tous les monnayages indigènes »⁸. Venceslas Kruta a prolongé les travaux de Duval en montrant une unité de sens, dans le temps et dans l'espace des Celtes continentaux et insulaires. Il a, d'autre part, montré avec la notion « d'emprunt sélectif », comment les Celtes anciens ont choisi, assimilé et transformé quelques motifs du monde méditerranéen en fonction de leur système conceptuel⁹.

Les travaux de Duval et de Kruta, le comparatisme qu'ils ont mis en œuvre, ont bien montré une unité stylistique en faisant des rapprochements avec d'autres objets, d'autres médiums et une unité symbolique à l'intérieur de la Celtique. Le danger serait bien de voir dans l'iconographie monétaire, un art purement décoratif : « la notion de symbole dans l'art celtique ancien – on devrait plutôt dire, dans l'iconographie laténienne – soulève donc, d'emblée, la question de la référence et du choix entre deux conceptions qui sont habituellement opposées : celle d'un art à finalité décorative qui organise ses motifs et celle d'un art symbolique, qui signifie »¹⁰.

Les effigies monétaires font sens et peuvent nous révéler une partie du système conceptuel des Celtes même si cette tâche s'avère délicate et ardue. L'exemple le plus démonstratif reste l'analyse faite par Duval pour une monnaie d'or provenant du Cotentin (BN 6925)¹¹. Après avoir décrit avec rigueur la monnaie et avoir proposé le type qu'elle imite, à savoir le tétradrachme de Milet, il a repéré les assimilations faites par les Celtes. Le lion est devenu loup, le soleil stylisé en étoile devient une roue. Le loup se contorsionne avec violence, son pelage semble dru et hérissé, et surtout, l'animal semble vouloir avaler l'astre. L'auteur propose un parallèle avec une légende provenant des anciens Germains¹² qui donne à voir une vision eschatologique avec la destruction de toute vie, le loup ayant dévoré la Lune et le Soleil. Cette légende symbolise aussi le cycle calendaire à travers l'aspect cyclique induit par la mort et la naissance (Fig. 2). L'art monétaire pourrait ainsi nous permettre d'entrevoir une partie du corpus mythologique des Celtes.



Fig. 2 : BN 6925. Photographie Bnf et Fac-similé in DUVAL (P.-M) 1989, p. 650, Fig. 5.

⁷ DUVAL (P.-M) 1987, p. 15.

⁸ DUVAL (P.-M) 1987, p. 15.

⁹ KRUTA (V) 2012-2013-2016.

¹⁰ GINOUX (N) 2003, pp. 13-15.

¹¹ DUVAL (P.-M) 1987, pp. 23-25. Voir également DUVAL (P.-M), « La fin du monde et sa reconnaissance sur une monnaie gauloise du Cotentin », in *Communication*, Fond Paul-Marie Duval, INHA, Boîte 9, Dossier 9.

¹² OLRİK (A), *Ragnarök, Die Sagen vom Weltuntergang*.

2. Approche formaliste et méthode descriptive

Après avoir montré les intérêts multiples de l'étude iconographique des monnaies gauloises, il faut revenir plus amplement sur la méthode employée. Paul-Marie Duval nous rappelle qu'il faut identifier et dénommer les motifs nés de la décomposition du modèle pour trouver les règles de leur composition en un ensemble, de dresser la liste de ces motifs, soit réalistes, soit inventés et purement décoratifs ; et dans un second temps, chercher ceux qui se trouvent également sur des œuvres d'art d'autres catégories et isoler du même coup ceux qui seraient la création d'artistes monétaires ou employés seulement par eux¹³.

Cependant, ces deux étapes majeures engendrent des difficultés toutes aussi grandes. Le premier obstacle, déjà identifié par Nathalie Ginoux, c'est l'incomplétude relative ou l'imprécision des énoncés, fruits d'un contexte de référence clos, commun à un groupe qui permet une complicité « implicite » entre « connaisseurs »¹⁴. On doit également noter l'utilisation d'illustrations qui permettent bien souvent de justifier ce manque. Ainsi, Nathalie Ginoux montre à travers des extraits de littératures scientifiques, qu'une même œuvre, en l'occurrence la sculpture découverte à Mšecké-Zehrovice (**Fig. 3**), peut être décrite de façons très différentes¹⁵.



Fig. 3 : Tête de Mšecké-Zehrovice, Bohême, tête d'homme. IIe-Ier s. av. J.-C. 25 cm de haut. Prague, Narodni Museum.

L'approche formaliste semble la mieux à même de répondre aux problèmes soulevés par cet auteur. En effet, Venceslas Kruta, dès 1988, explicite cette démarche en faisant le parallèle avec l'analyse du langage : « L'absence de sources écrites ne permettra sans doute jamais d'aller jusqu'au bout dans le déchiffrement de ce langage de signes et d'images. L'analyse comparative offre toutefois dès maintenant la possibilité d'apprécier son caractère organisé et de discerner l'existence de constantes, d'exceptions et d'équivalence ; nous ne disposons pas uniquement d'un inventaire statistique du vocabulaire, mais commençons à entrevoir quelques éléments de morphologie et de syntaxe ; quant à l'aspect sémantique, il appartiendra sans doute encore longtemps au domaine des hypothèses invérifiables [...] A défaut de la sémantique, c'est dans le domaine de la morphologie et de la syntaxe que doit être cherchée la spécificité de l'art laténien du Ve siècle avant J.-C »¹⁶. Cette approche nécessite un haut degré d'exigence à apporter aux descriptions. Mais ce degré d'exigence que nous connaissons de l'auteur ne peut être attribué à tous. Nathalie Ginoux propose donc de « bien séparer les opérations sur les trois niveaux, d'identification (en gras), d'analyse (en italique) et d'interprétation (en gris). La verbalisation ne se justifie pas avant cette dernière étape. En revanche, il sera possible de se retourner vers le discours comme étape ponctuelle. »¹⁷ (**Fig. 4**).

¹³ DUVAL (P.-M) 1989, p. 643.

¹⁴ GINOUX (N) 2003, p. 261.

¹⁵ GINOUX (N) 2003, p. 262-265.

¹⁶ KRUTA (V) 1988.

¹⁷ GINOUX (N) 2003.

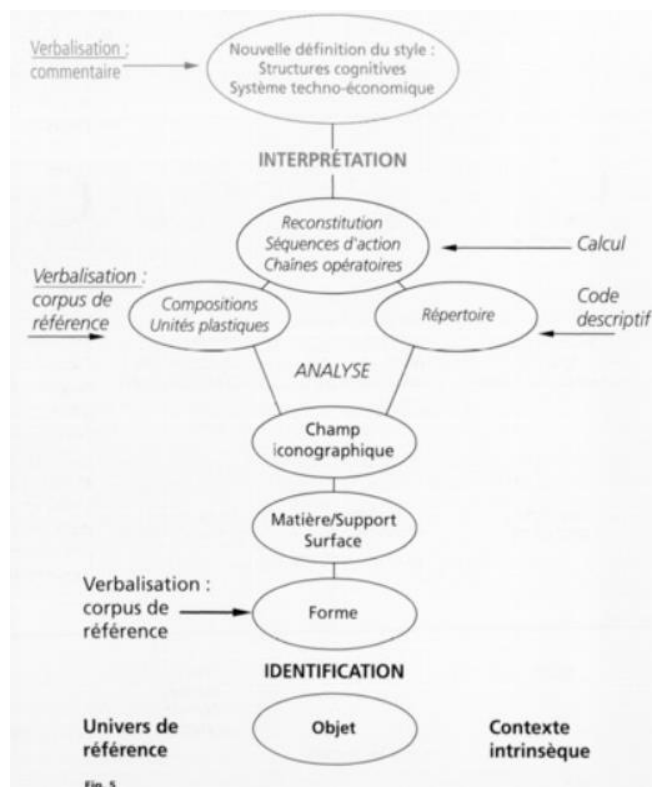


Fig. 4 : Approche formaliste proposée par Nathalie Ginoux, in GINOUX (N) 2003, p. 268.

Sommairement, nous pouvons résumer cette approche en trois étapes : identification, analyse et interprétation, en veillant à utiliser le langage qu'à la dernière étape. En outre, nous pouvons aussi constater que le formalisme, fruit d'une longue réflexion, semble le mieux à même pour répondre à l'obstacle majeur de l'art celtique, son absence de sources textuelles. Paul-Marie Duval suit cette approche en proposant à la fois des classements de motifs isolés et des descriptions limpides, d'abord à l'intérieur d'un monnayage local puis en l'étendant à plusieurs monnayages. (Fig. 5 & 6).

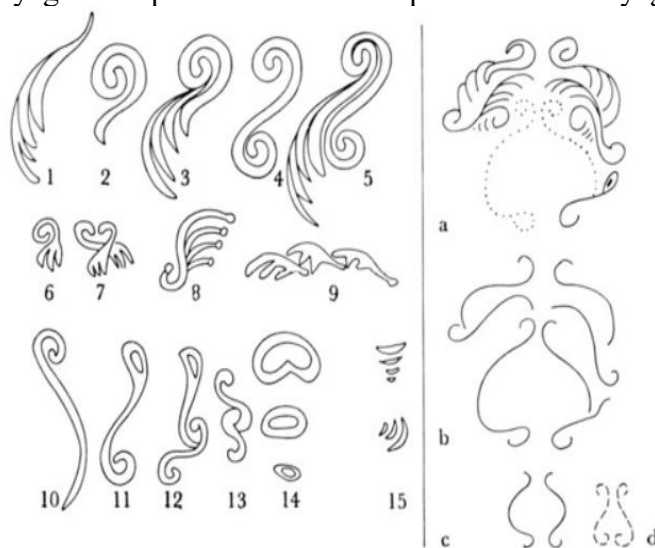


Fig. 8 – Quelques motifs isolés tirés de monnaies parisiennes (1 à 7, 10 à 15), danubienne (8, 9), armoricaines (a, b, c). 1 : mèche; 2 : spirale; 3 et 6, 8 : spirale chevelue; 4 : esse; 5 : esse à mèche accolée; 7 : esses à mèches accolées, entrecroisées; 9 : suite de spirales à mèches accolées, simplifiées; 10 : spirale à queue; 11 : esse percée; 12 : esse percée et esse combinées; 13 : esses combinées; 14 : haricots percés issus de la boucle de cheveux; 15 : motifs de remplissage; – a, b, c : schéma progressivement simplifié de la chevelure du droit de la classe I des Parisii (fig. 3 et fig. 1, a), redressée à la verticale. Le motif principal de cette composition est une sorte de fausse lyre, surmontée de deux accolades superposées (en d, schéma de la «lyre» issue de la palmette grecque).

Fig. 5 : DUVAL (P.-M) 1989, p. 651.



Fig. 6 : Choix de motifs celtiques, Fond Paul-Marie Duval, B. 6, D. 11.

L'importance de l'attention à apporter aux caractérisations des motifs peut être illustrée par les études sur le « monnayage à la croix ». Certains motifs ou « meubles » présents sur les revers des monnaies à la croix sont qualifiés d'« oreilles » (Fig. 7) comme pour les monnaies LT 3111¹⁸, LT 3108¹⁹, LT 2956²⁰, LT 2957²¹ ou LT Ch. Robert (E)²². Or, il apparaît après un premier examen, que sous cette appellation se cachent des motifs très différents dont certains sont proches de la pelte. Si nous reprenons le classement proposé par P.-M Duval (Fig. 5, n° 14), ce motif est qualifié de « haricot

¹⁸ DEPEYROT (G) 2002, type 61.

¹⁹ Idem, type 69.

²⁰ Idem, type 221.

²¹ Idem, type 226.

²² Idem, type 226.

percé » et peut se situer à l'emplacement d'une boucle de cheveux ou d'une oreille²³. En parallèle, un motif appelé « torque » présent sur la monnaie LT (?) 3293²⁴ est similaire, du point de vue formel, au meuble présent dans le 2^{ème} canton de la monnaie LT Ch. Robert (E) désigné comme une oreille. Il est très probable que ces motifs soient, en fait, un même et seul meuble, représenté avec des variations stylistiques. Il est intéressant alors de comparer ces motifs avec des motifs formellement similaires se trouvant au droit. Sur la monnaie LT 3104²⁵, l'oreille est très ressemblante au meuble du 2^{ème} canton de la LT 3111 alors que le motif en « haricot percé » représenté dans le 2^{ème} canton de la LT 3108 se retrouve sur le profil du droit de la LT Ch. Robert (J)²⁶. Ce motif se trouve proche du pavillon auriculaire avec un décalage vers la droite. Sur la monnaie LT 3467-3464²⁷, une pelte est figurée derrière le visage, au niveau de la chevelure, ce motif est, en cela, proche de celui se trouvant dans le 2^{ème} canton de la monnaie LT 3293. En outre, Michel Py et Michel Feugère admettent que pour le groupe rutène de Goutrens « au torque », il ne s'agirait pas d'un torque mais d'une pelte. On voit donc que ce motif qui se retrouve à plusieurs endroits, adopte différents styles, est interprété différemment selon les auteurs.

LT 3111**N° 61** Hache 3^e, œil, oreille, 3 ou 4 globules, croissants

cgb.fr MONNAIES XXV

LT 3108**N°69** Hache 4^e, œil, oreille, croissants

cgb.fr MONNAIES XXIII

LT 2956**221** Oreille ou œil**LT Ch. Robert (E)****226** Oreille ou œil

²³ Voir les relevés analytiques proposés par Paul-Marie Duval dans le fond « Paul-Marie Duval », boîte 6, Dossier 11, INHA.

²⁴ Idem, type 135.

²⁵ Idem, type 98.

²⁶ Idem, type 222.

²⁷ Idem, type 182.

LT (?) 3293 **135** Hache, 2 fleurs centrées, torque



LT 3104 **98**



LT Ch. Robert (J) **222**



LT 3467-3464 **182**



Fig. 7 : Appellations multiples pour un seul motif.

Cet exemple montre à quel point la description est importante et le danger d'une mauvaise caractérisation qui ne peut que biaiser les conclusions qui en découleraient. Il faut également se questionner sur la pertinence d'user du langage, comme le signalait Nathalie Ginoux²⁸, dans cette première étape d'analyse des motifs. Le caractère fastidieux des descriptions écrites et de la caractérisation des motifs qui composent ces images pour ce monnayage aussi riche que divers doivent conduire le chercheur à un autre modèle de classement.

Pour nos recherches de master sur les revers et les droits des monnaies à croix, nous avons retenu la présentation des motifs sous la forme de tableaux. L'un des tableaux (**Fig. 10**) intitulé « appellations des motifs » avait pour objectif de recouper les différentes dénominations proposées par les chercheurs pour qualifier les meubles présents aux revers. Le premier constat que nous pouvions en tirer était la multiplicité, pour ne pas dire, la duplicité des appellations qui ne faisaient que complexifier les études. Dans un second tableau, nous proposons de classer formellement les motifs par formes : « giratoire », « ronde », « végétale » etc (**Fig. 8**). Ces tableaux proposent une analyse formelle des motifs tout en offrant une représentation de cette connaissance intéressante.

Toujours dans cette réflexion sur l'approche formaliste pour analyser les motifs, nous avons choisi aussi d'agir directement sur l'image grâce aux techniques d'imageries par ordinateur²⁹. Ainsi, nous pouvions caractériser les différentes parties composant un visage ainsi que les éléments de parure en

²⁸ GINOUX (N) 2003.

²⁹ LOPEZ (C), RAVIGNOT (R) 2014.

utilisant des couleurs différentes (**Fig. 9**). Par ces codes couleurs, il apparaît plus simple de comparer formellement les motifs constitutifs des bustes présents sur les droits de ce monnayage.

Une fois cette étape de classement des motifs entreprise, il est possible de débiter la phase d'analyse qui permet de dévoiler les interactions à l'intérieur de la composition iconographique. Pour ce monnayage très riche, il apparaît intéressant de calculer la fréquence des interactions de motifs au sein des revers et d'en mesurer les constances afin de pouvoir déceler les lignes de composition. C'est seulement après cette étape qu'il est possible de proposer des comparaisons formelles et des interprétations, et d'y faire intervenir la verbalisation.

La verbalisation et/ou l'écriture des interprétations est une phase aussi essentielle que nécessaire. En effet, elle implique que le chercheur transpose toutes les étapes antérieures par écrit afin qu'elles soient comprises du lecteur. L'auteur se doit donc de proposer une description limpide et détaillée de l'image qu'il propose d'analyser. Or, les descriptions iconographiques se trouvent souvent substituées par un dessin, une photographie ou une description très liminaire du type monétaire comme l'écrivait Nathalie Ginoux³⁰. La description écrite est impérieuse car elle permet aussi de comprendre ce que le chercheur y a vu et compris. En cela, cette étape est indispensable puisque permettant de valider ou d'invalider la lecture première réalisée par l'auteur.

Disques et croissants (Motifs abstraits?)	Objets	Motifs amandiformes	Motifs giratoires	Motifs végétaux	Motifs zoomorphes	Motifs géométriques	Autres

Fig. 8 : Classement des motifs par forme in RAVIGNOT (R) 2013.



Fig. 9 : Dessin simplifié de la reconstitution du coin multimonétaire, identifiant les divers éléments qui composent le visage. En violet : parures ; Orange : bouche ; Rouge : Triade (Nez, œil, et sourcil) ; Vert : la joue ; Marron : Chevelure in LOPEZ (C), RAVIGNOT (R) 2016.

³⁰ GINOUX (N) 2003.

















Appellations des motifs				
	DEPEYROT	PY / FEUGERE	DUVAL	Proposition
Motifs isolés (figuratifs ou non figuratifs)				
	Globule			
	Hache (Variété stylistique des haches, variété typologique des haches. Le motif s'épure au profit de la ligne).			
				
				
	Croissant			
	Oreille		"Haricot percé" dérivé du croissant pouvant signifier l'oreille	Très probable qu'il s'agisse du même motif, qui dans sa forme la plus stylisée évoque la Pelte. On parlera donc d'oreille
				
	Torque	Torque ou oreille		
				Losange
	triangle	triangle vide		Triangle, qui par son orientation dans le canton pourrait évoquer la hache
		Olive	Formes amandiformes pouvant évoquer l'œil ou la bouche	Motifs amandiformes (pleins ou évidés, bouletés ou non)
	Lunule	Ellipse bouletée		
	Pavot			Ce motif serait à rattacher aux motifs oblongs précédents.
	Flabellum			«Objet », sans doute un casque
	Triskèle		Triscèle	Triscèle dextrogyre
				Triscèle sénestogyre

Fig. 10 : Extrait du tableau sur les appellations de motifs in RAVIGNOT (R) 2013.

3. Le numérique et ses horizons

Comme évoqué plus haut, le numérique a apporté des perspectives nouvelles pour l'étude de l'iconographie monétaire et pour la numismatique en générale.

Il faut ici saluer le travail novateur de Cédric Lopez qui s'est attaché dans un premier temps à réaliser des reconstitutions d'empreinte par informatique³¹, comme l'avait fait avant lui, Paul-Marie Duval avec sa « synthèse graphique »³². Cette démarche, qui peut paraître simple, est très fastidieuse puisqu'elle consiste à photographier des monnaies qui proviennent d'un même coin, à les regrouper et synthétiser par informatique afin d'obtenir l'image originelle du coin. Cela est bien commode pour l'étude de ce monnayage car peu de monnaies nous sont parvenues complètes. L'un des exemples les plus remarquables de cette démarche reste la reconstitution d'un coin multimonétaire gaulois pour la monnaie du type « au sanglier » des *Ruteni* (**Fig. 11**).



Fig. 11 : Reconstitution d'empreinte d'avers du type « au sanglier » in LOPEZ (C), 2014.

Cédric Lopez, dans le cadre de sa thèse de doctorat³³, a travaillé sur nombre de monnaies à la croix et en a proposé des reconstitutions. Afin d'établir les liaisons de coins entre toutes ces monnaies, l'auteur a dû réfléchir à la manière de représenter ces liens caractérisques à une échelle encore inégalée. En outre, ne souhaitant pas faire intervenir de descriptions (phase de verbalisation) pour éviter toute subjectivité et complexification des typologies encore en place, il a proposé une nouvelle approche pour classer les données : le « graphe caractérisque »³⁴ (**Fig. 12**). Il s'agit de représenter de façon différente la connaissance car le problème des typologies dites « traditionnelles », c'est qu'il y a dès le départ une interprétation, un raisonnement. Or, il est

³¹ LOPEZ (C) 2011.

³² DUVAL (P.-M) 1987.

³³ LOPEZ (C) 2021.

³⁴ LOPEZ (C) 2013

nécessaire pour renouveler la connaissance de ce monnayage de séparer la représentation de la connaissance du raisonnement qui peut être effectué à partir des faits issus de cette connaissance. Deux avers, A1 et A2 peuvent être issus du même coin monétaire et pourtant A1 est attribué à un peuple et A2 à un autre peuple, à cause d'une classification basée sur le revers.

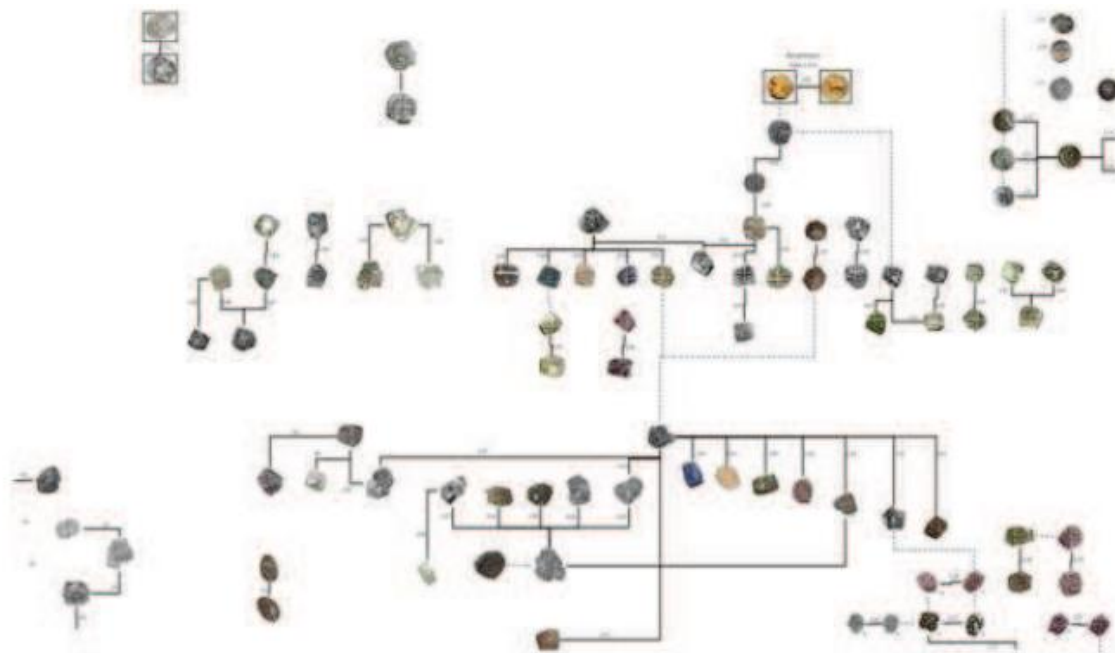


Fig. 3 : Partie du graphe caractérostypique des monnaies pré-augustéennes du sud de la Gaule (10% du graphe complet)

Fig. 12 : Partie du graphe caractérostypique des monnaies à la croix, LOPEZ (C) 2013.

Un graphe caractérostypique est un ensemble d'empreintes, droits et revers, deux à deux liés par des liens qui peuvent être de différents types, à savoir : fort (droit et revers identiques) et faible (droit d'une monnaie et revers d'une autre). Le principal intérêt de cette méthode est de mettre en évidence les évolutions des types monétaires selon les liaisons constatées. Autrement dit, la création de liens entre les empreintes génère un chemin dessinant une chronologie relative. En cela, la démarche entreprise par Cédric Lopez s'inscrit parfaitement dans la réflexion d'une approche formaliste en archéologie.

La publication de sa thèse³⁵ a permis l'élaboration d'un répertoire actualisé des motifs présents sur les revers du monnayage à la croix (**Fig. 13**). La création de ce répertoire d'empreintes monétaires, un peu plus de 240 séries, devrait permettre d'améliorer considérablement les travaux iconographiques sur ce monnayage. L'auteur a choisi d'en exempter « toute information sujette à interprétation » afin de le laisser le plus objectif possible et permettre à chaque chercheur de s'en saisir.

³⁵ LOPEZ (C) 2021, t.2.

Cédric Lopez – Reconstitutions d’empreintes des monnaies gauloises à la croix (Vol. II)

Index du répertoire






A	Motifs sur les revers	Séries
1		18, 30, 32 à 34, 38, 45, 55 à 63-2, 66 à 68, 70 à 73, 75 à 77-2, 81
2		65
3		30, 63-2, 64, 65
4		30, 33, 64
5		37

Fig. 13 : Extrait de l’index des motifs présents aux revers, in LOPEZ (C) 2021, t. 2.

4. Exemple : entre le torque et l’oreille, un même motif, la Pelte.

Nous avons vu précédemment l’exemple d’un motif qui était dénommé différemment suivant les séries (Fig. 7). Formellement, il s’agit d’un motif amandiforme qui voit ses deux extrémités se rejoindre en formant un globule - ou non- ou s’entrecroiser. En cela, certains y voient une oreille, et d’autres, un torque. En reprenant simplement ce motif depuis le répertoire réalisé par Cédric Lopez, nous constatons une très faible variation morphologique (Fig. 14).



Fig. 14 : Exemple de motifs « oreilles » ou « torques » repris depuis l’index de Cédric Lopez (2021). Motifs pour les revers en pelte n° 75 à 83.

L'index réalisé par Cédric Lopez classe les meubles des revers de façon morphologique, si bien que certains motifs similaires intègrent des catégories différentes : les motifs en forme de pelte sont classés du numéro 75 au numéro 83. A notre avis, les lunules n'ont pas à figurer avec les peltes puisqu'il s'agit d'un motif différent qui interagit, il est vrai, fréquemment avec la pelte. Au stade du classement des motifs, les motifs doivent être pris dans leur singularité. Les interactions devront être analysées durant l'étape ultérieure de l'analyse.

Nous constatons donc qu'un motif, la pelte, est réalisé morphologiquement de façon semblable. Cependant, nous devons également noter que le traitement, le « style » varie. C'est bien cette variation d'un même motif qui induit les chercheurs à classer ces motifs comme différents. Cette variation du motif peut s'expliquer par différents facteurs : comme les aptitudes personnelles ou les origines géographiques des graveurs, la volonté de satisfaire le pouvoir émetteur, l'incompréhension d'un motif qui a « dégénéré » etc³⁶...

Maintenant que nous avons isolé ce motif, compris qu'il pouvait évoluer « stylistiquement », il convient de le comparer à d'autres productions iconographiques laténiennes. Cela nous permettra de comprendre sa haute fréquence sur le monnayage à la croix, de voir avec quels motifs il interagit, et peut-être, de comprendre sa signification.

Sur la statuette en bronze de cheval à tête humaine présente sur le couvercle de la cruche à vin de Reinheim (Sarre – **Fig. 15**), la tête est coiffée de larges oreilles arrondies. Venceslas Kruta écrit : « ce qui apparaît ici comme de larges oreilles arrondies est en fait un motif végétal très fréquent du répertoire celtique du Ve siècle av. J.-C., représenté quelques fois seul mais le plus souvent associé à une tête qu'il coiffe ou encadre. Obtenu formellement par le découpage des frises de fleurs de lotus ou des palmettes des modèles étrusques, il évoque la double feuille de gui, le parasite aérien et toujours vert du chêne qui, selon le témoignage de Pline, jouait un rôle très important dans la religion celtique »³⁷.



Fig. 15 : Dessin de la statuette en bronze de cheval à tête humaine qui orne le couvercle de la cruche à vin de Reinheim (Sarre), seconde moitié du Ve s. av. J.-C. Kruta (V) 1992.

Ce motif de la pelte, résultat de la fusion des feuilles et de la paire de volutes de la palmette, est très fréquemment utilisé par les artisans dès le Ve s. av³⁸.

³⁶ LOPEZ (C), RAVIGNOT (R) 2016.

³⁷ KRUTA (V) 1992, p. 827.

³⁸ KRUTA (V) 1987.

Dans un registre moins figuratif et plus symbolique, la phalère mise au jour à Auvers-sur-Oise présente quatre pelves issues de recombinaison de palmettes (**Fig. 16**). A la différence des motifs peltiformes présents sur le monnayage à la croix, ces pelves sont encore issues d'une déconstruction du modèle, ainsi deux palmettes jumelées forment une pelte. Cette pelte arbore une goutte entre les deux anses de l'esse pouvant signifier le nez du masque-palmette.



Fig. 16 : Disque/phalère d'Auvers-sur-Oise, 10cm, or, corail, émail et bronze, IVe s. av. J.-C., photo. BnF, inv. 56.322.

La tête découverte à Mšecké-Zehrovice, datée du entre le IIe et le Ier s. av. J.-C., arbore deux pelves en lieu et place des oreilles (**Fig. 3**)³⁹. Ainsi, nous constatons que la pelte n'est plus nécessairement issue de l'assemblage de deux palmettes et peut être utilisée pour figurer des parties anatomiques du visage.

Plus récemment encore, sur la plaque émaillée de Paillart (Oise), sont représentées plusieurs pelves (**Fig. 17**). Sur cette plaque, nous percevons les redondances du motif à travers de subtils jeux entre les pleins et les vides ou entre les couleurs (émail rouge et jaune – métal)⁴⁰.



Fig. 17 : Plaque émaillée de Paillart (Oise), 9,8 sur 10,5 cm, I-IIe s. ap. Photo. G. Naessens, Musée archéologique de l'Oise, inv. D10.002

³⁹ DUVAL (P.-M) 1977.

⁴⁰ LEMAN-DELERIVE (G) 1986.

Ces quatre exemples tendent à montrer la permanence du motif de la pelte à travers la Celtique depuis le Ve s. av. J.-C. Bien d'autres exemples pourraient être convoqués ici pour confirmer cette permanence mais ce n'est pas l'objectif de cette étude. Nous devons aussi constater la variation stylistique du motif qui suit les grandes périodes mises en évidence par Paul-Marie Duval (Premier style, style végétal, style plastique, style insulaire⁴¹). Il semble donc que le rendu du motif – son traitement – bien que le fruit du travail de l'artisan, réponde aussi à des goûts à époque donnée.

Pour conclure, la pelte est issue de la décomposition-recomposition de la palmette et se retrouve sur de nombreuses productions iconographiques celtiques. En cela, nous ne devons pas être étonné de la retrouver en si grand nombre sur le monnayage à la croix. Le terme générique de pelte convient mieux à la qualification du motif que les titulatures d'oreilles ou de torques qui renvoient déjà à une interprétation. A travers les exemples montrés dans la présente étude, on constate que la pelte peut figurer l'oreille, une coiffe qui ceint un personnage, ou renvoyer à des concepts géométriques comme pour la plaque de Paillart. Il serait bien hasardeux à ce stade de tenter l'interprétation des peltes présentes au revers du monnayage à la croix sans analyser complètement la composition dans laquelle elle s'inscrit. La voie ouverte par le formalisme en archéologie et les travaux de Cédric Lopez devraient permettre le déchiffrement prochain de ces compositions.

BIBLIOGRAPHIE

- COLBERT DE BEAULIEU, J.-B. (1973) *Traité de numismatique celtique*, Ed. Les Belles Lettres, Paris.
- DEPEYROT, G. (2002) *Le numéraire celtique II, la Gaule des monnaies à la croix*, coll. Moneta, n°28.
- DUVAL, P.-M. (1977) *Les Celtes*, coll. « Univers des formes », Ed. Gallimard, Paris.
- DUVAL, P.-M. (1987) *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, Ed. Hermann, Paris.
- DUVAL, P.-M. (1989) *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*, Publication de l'Ecole française de Rome.
- GINOUX, N. (2003) La forme, une question de fond dans l'expression non figurative des sociétés sans textes, *Décors, images et signes de l'âge du Fer européen, XXVIe colloque de l'AFEAF, thème spécialisé, Supplément à la Revue archéologique du centre de la France*, 24, pp. 259-272.
- KRUTA, V. (1987) « Le masque et la palmette au IIIe siècle avant J.-C. : Loisy-sur-Marne et Brno-Maloměřice », in *Etudes celtiques*, n°24, pp. 13-32.
- KRUTA, V. (1988) L'art celtique laténien du Vème siècle avant J.-C. : le signe et l'image, *Les princes celtes et la Méditerranée*, La documentation française, Paris, pp. 81-93.
- KRUTA, V. (1992) Brennos et l'image des dieux : la représentation de la figure humaine chez les Celtes, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 136-4, pp. 821-846.
- KRUTA, V. (2012) *Les Celtes*, coll. « Que sais-je ? », Ed. PUF.
- KRUTA, V. (2013) Les bronzes de Castiglione delle Stiviere : carnyx ou effigie d'un échassier ?, *Etudes celtiques*, n°39, pp. 41-60.
- KRUTA, V. (2016), Têtes jumelées et jumeaux divins : essai d'iconographie celtique, *Etudes celtiques*, n° 42, pp. 33-57.

⁴¹ DUVAL (P.-M) 1986. Il faut bien comprendre que cette classification de Paul-Marie Duval et Jacobstahl avant lui, renvoie également à la variation des motifs, en cela, nous remarquons qu'après une copie et une assimilation du motif, ceux-ci sont pleinement appropriés par les Celtes, qui peuvent y transférer, le cas échéant, une symbolique.

- LENGYEL, L. (1954) *L'art gaulois dans les médailles*, Ed. Corvina, Paris.
- LEMAN-DELERIVE, G. (1986) Une plaque émaillée celtique découverte à Paillart (Oise), *Gallia - Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine*, Éditions du CNRS, 1986, 44 (1), pp.29-53.
- LOPEZ, C. (2011) *Reconstitutions d'empreintes - Les monnaies attribuables aux Rutènes*. Éditions VIIRIA, Montpellier.
- LOPEZ, C. (2013) Graphe caractérostoscopique : un nouveau modèle de représentation pour la numismatique. Application à la numismatique pré-augustéenne du Sud de la Gaule, *OMNI 6*, pp. 29-36.
- LOPEZ, C. (2014) Le trésor de monnaies gauloises « à la croix » de La Sancy (ou « de Goutrens ») : reconstitutions d'empreintes et liaisons de coins monétaires, vers une interprétation culturelle, *OMNI 8*, pp. 122-149.
- LOPEZ, C. (2021) *Reconstitution d'empreintes des monnaies gauloises à la croix, t. 1 Méthode et analyse, t.2 Répertoire*, Editions OMNI 2021, Montpellier.
- LOPEZ, C. ; RAVIGNOT, R. (2014) Etude d'iconographie d'un coin multimonétaire gaulois pour la monnaie du type « au sanglier » des Ruteni, *OMNI 8*, 150-161.
- LOPEZ, C. ; RAVIGNOT, R. (2016) Monnaies gauloises « à la croix » : art ou maladresse ? Une approche caractérostoscopique, *BCEN 53/3*.
- MALRAUX, A. (1950) *La monnaie de l'absolu*, Skira, Paris.
- OLRIK, A. (1922) *Ragnarök, Die Sagen vom Weltuntergang*
- RAVIGNOT, R. (2013) *Recherches sur l'iconographie monétaire celtique : l'exemple du monnayage à la croix*, sous la direction de Pr. Nathalie Ginoux, Paris-Sorbonne.
- RAVIGNOT, R. (2014) *Recherches sur l'iconographie monétaire celtique : l'exemple du monnayage à la croix*, sous la direction de Pr. Nathalie Ginoux, Paris-Sorbonne

Article received: 03/01/2022

Article accepted: 07/07/2022