

*LE SECOND ÂGE DU FER  
ET LA CIVILISATION CELTIQUE*

*(450 - 52 avant J.-C.)*

Tinaig Clodoré et Christophe Vendries

*Les Gaulois : “un peuple de guerre et de bruit” ?*

Cette expression lancée par Michelet fut reprise par Camille Jullian, le célèbre historien de la Gaule, tant elle paraissait correspondre à un trait de civilisation foncièrement celtique.

En effet, toute cette accumulation d'objets cliquetants, bruissants, tintinnabulants et de trompes évoquée lors du passage en revue des âges des métaux tendrait à accréditer la thèse selon laquelle toutes ces civilisations occidentales (car à l'époque où l'on sonnait du *lur* en Scandinavie, on jouait de la lyre dans la Grèce homérique) auraient de la musique une conception que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de “primaire”, tournée qu'elle est tout entière vers la production de bruit. Comme l'écrivait le musicologue André Schaeffner : “un objet est sonore : à quoi reconnaitrons-nous qu'il est musical ?”.

*Enfin des textes !*

On ne peut plus aborder le second âge du Fer de la même façon que l'âge du Bronze ou le premier âge du Fer car des informations textuelles viennent pour la première fois compléter les données archéologiques : désormais des textes existent - même s'ils émanent d'une civilisation extérieure - et évoquent parfois les usages musicaux des Gaulois. Auteurs grecs et latins nous parlent des Gaulois, en particulier à l'occasion des guerres

menées contre Rome. C'est là un apport essentiel, une fois repérés les inévitables stéréotypes, même si ces textes ne proposent jamais une description circonstanciée des traditions musicales ou des instruments de musique utilisés.

Non seulement nous disposons de textes mais aussi de l'image répétée du Gaulois dans l'iconographie romaine à travers le monnayage d'époque républicaine ou la sculpture triomphale du début de l'Empire. Il va désormais être possible de confronter la documentation gréco-romaine avec le matériel archéologique gaulois.

Aux yeux des Grecs et des Romains, la musique des peuples barbares - du moins ceux de l'Occident car ceux de l'Orient sont au contact du monde grec - se caractérise soit par l'absence de musique telle que la concevaient les Anciens (c'est-à-dire une science ou une véritable technique d'apprentissage), soit par une sorte de "para-musique" se traduisant par des manifestations sonores de caractère bruyant. À ce propos, la description de Polybe est éloquente :

"La quantité de cors et de trompettes était incalculable et il s'y ajoutait une si vaste et si forte clameur et toute cette armée poussant en chœur son chant de guerre que non seulement les instruments et les soldats, mais encore les lieux environnants, qui en répercutaient l'écho, paraissaient donner de la voix." (*Histoire*, II, 29, 68).

Cette assertion prend naissance à travers le récit de la bataille de Télamon (en 225 avant J.-C.) dans la plaine du Pô qui vit s'affronter Gaulois et Romains. L'auteur insiste sur l'aspect visuel et sonore de l'armée gauloise ("l'appareil et le vacarme de l'armée des Celtes frappent d'effroi les Romains" : II, 29, 5-9). De la même façon, l'historien Tite-Live dépeint le déplacement des armées gauloises en Italie avec force bruits et fracas. On voit que ce qui concourt à produire l'effroi, ce sont en premier lieu les trompes.

### *Le carnyx : une trompe à l'effigie du sanglier*

Le *carnyx* est le seul instrument de musique des Celtes dont le nom nous a été transmis dans sa graphie grecque (*karnux*) mais par un seul et unique auteur. Lorsque Diodore de Sicile mentionne les trompettes "spéciales et barbares" des Gaulois (*Bibliothèque Historique*, V, 30), c'est assurément en faisant allusion à ce type de trompe - dont il ignorait apparemment le nom - car les autres trompes celtiques adoptent des formes déjà connues par ailleurs dans le bassin méditerranéen.

Le *carnyx* est composé d'un assemblage de plusieurs éléments tubulaires reliés entre eux. C'est une trompe verticale en tôle de bronze, entre 1,20 m et 1,60 m de long, pourvue d'un pavillon zoomorphe dressé au-dessus de la tête du musicien. D'après ce que montrent l'iconographie et les vestiges archéologiques, ce pavillon représente une hure de sanglier, très stylisée, montrée la gueule grande ouverte. Le choix de cet animal sauvage et belliqueux est justifié par le prestige qu'il occupait chez les Celtes en relation avec le monde de la guerre et celui du sacré. Ainsi l'aspect visuel de cet aérophone participait à redoubler les effets sonores.

Lorsque l'on dresse une géographie de l'utilisation du *carnyx*, on note qu'il était utilisé par les Celtes de l'Écosse jusqu'en Roumanie (on a retrouvé, il y a peu, les vestiges d'un élément tubulaire à Salistea qui pourrait appartenir à cet instrument), depuis au moins le III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., date à laquelle il apparaît sur les monnaies grecques.

Plusieurs fragments de *carnyx* ont été mis au jour en Europe. Dans l'ensemble, ils proviennent de dépôts à finalité votive dans des lacs, des marais ou des tourbières. Strabon, citant Posidonios, décrit cette pratique culturelle visant à accumuler des offrandes précieuses dans des lieux consacrés au fond des lacs (*Géographie*, IV, I, 13). Les dépôts de Dürnau en Allemagne ou de Deskford en Écosse ont livré des fragments de *carnyx* mélangés à d'autres objets votifs pour la plupart en métal.

## Reconstituer le carnyx

### *Le carnyx de la colonne trajane (Musée de Mayence).*

C'est la première tentative pour reconstituer cet instrument à partir des représentations figurées de *carnyx* sculptées sur le socle de la colonne trajane à Rome qui célèbre les guerres contre les Daces (II<sup>e</sup> siècle après J.-C.). Elle fut réalisée vers 1912 sous la direction scientifique de F. Behn. Le poids de l'instrument (on a retenu la technique du bronze fondu) et le choix d'une embouchure droite dans le prolongement du tube rendent cet instrument difficilement jouable.

### *Le carnyx de Deskford (National Museums of Edinburgh).*

Beaucoup plus récente et particulièrement soignée, cette seconde tentative de reconstitution se fonde sur la découverte du pavillon de Deskford en 1874. Il représente une tête de sanglier dont la langue était articulée par un système de ressorts. Le pavillon est composé de plusieurs parties travaillées au repoussé puis assemblées par rivetage. La langue a été sculptée dans du bois de sycomore et les yeux sont en émail.

Cette opération a été dirigée par Fraser Hunter et sa réalisation a demandé 400 heures de travail. Les alliages choisis pour cette reconstitution (cuivre, étain, zinc) sont les mêmes que ceux qui ont été analysés sur l'original. Ces différents alliages avaient été sélectionnés afin de produire des effets de couleur.

Le corps de l'instrument est fait de trois longs tubes verticaux s'emboîtant les uns dans les autres. Ce choix a été guidé par les découvertes de Dürnau et de Tattershall Ferry. Les rivets qui servent à maintenir les différentes pièces du pavillon s'inspirent plutôt du système observé sur la trompe irlandaise de Loughnashade. La forme du tube dans sa partie élargie évoque par contre les *carnyx* figurés sur le chaudron de Gundestrup.

Aucune embouchure de *carnyx* n'est connue à ce jour, par conséquent le choix de cet accessoire s'est porté sur une embouchure de



66. Reconstitution de *carnyx* en bronze, réalisée au début du XX<sup>e</sup> siècle d'après un motif de la colonne trajane. Haut. 107 cm

On a joué de cet instrument au théâtre d'Evreux en 1989 dans une pièce de Jacques Falguières intitulée "Esus" qui clôturait un colloque sur l'âge du Fer.

Conservée au Römisch-Germanischen Zentralmuseum de Mayence (Allemagne).  
Cliché Volker Iserhardt, Römisch Germanischen Zentralmuseum de Mayence.  
Biblio. Homo-Lechner C. 1993, p. 25, n° 19.

trombone mais qui a été ici cintrée pour permettre le jeu en position verticale. Le type d'embouchure conditionne le timbre et le volume sonore de l'instrument de même que la taille du corps de l'instrument : la longueur et le diamètre du tube. Cette reconstitution ne peut ressusciter un son du passé. Elle a permis de retrouver les techniques de fabrication de l'époque, d'approcher ce qu'aurait pu être le son du *carnyx* et de retrouver les gestes du sonneur de trompe. Signalons qu'il existe depuis peu une troisième version reconstituée d'un *carnyx* présentée au Musée du Mont Beuvray et réalisée en 1996 à partir du pavillon de Mandeuire.



67

67. Fragment de pavillon de *carnyx* en tôle de bronze, Deskford (Ecosse). I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Long. 21,5 cm  
Conservé au National Museums of Scotland, Edinburgh (Ecosse).  
Cliché National Museums of Scotland.  
Biblio. Hunter F. 2001.

68. Reconstitution du *carnyx* de Deskford (Ecosse). Long. 163 cm  
Conservé au National Museums of Scotland, Edinburgh (Ecosse).  
Cliché National Museums of Scotland.  
Biblio. Creed J. 2000 ; Hunter F. 2000 ; Kenny J. 2000.



68



69

69. Fragment de pavillon de *carnyx* en tôle de bronze, Mandeure (Doubs). 1<sup>er</sup> siècle après J.-C. Long. 20 cm

Conservé au Musée du Château des Ducs de Wurtemberg de Montbéliard. Cliché André Aubert, Musée du Château des Ducs de Wurtemberg de Montbéliard. Biblio. Vendries Ch. 1993 b, p. 79-80.

En France, deux fragments de pavillon d'un même *carnyx* ont été découverts à Mandeure (Doubs). Par leur dimension et le mode de fabrication, ils offrent une parenté étroite avec le pavillon mis au jour à Deskford dans le nord de l'Écosse. L'animal est représenté la gueule grande ouverte comme sur les *carnyx* figurés sur le chaudron de Gundestrup, ainsi que sur les monnaies gauloises et romaines.

Le motif du *carnyx* est présent sur les monnaies de certaines tribus gauloises comme les Lémovices et les Eduens (où le chef éduen Dumnorix brandit l'instrument). Le *carnyx* apparaît également parmi une série de pendentifs minuscules exhumés dans une sépulture à incinération du II-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. (tombe n° 9) de la nécropole de Bouy (Marne) : l'une des pendeloques en bronze coulé adopte la forme d'une hure de sanglier avec l'échine munie d'une crête qui correspond aux soies de l'animal.

Jamais l'iconographie grecque, romaine, et celtique ne



70

70. Denier en argent de la République romaine (48 avant J.-C.) présentant un *carnyx*.

Droit : Tête à droite, *carnyx* derrière la nuque ;  
Revers : Statue féminine debout de face, tenant un épieu et un cerf bondissant par ses bois.  
Légende : L. HOSTILIUS SASERNA  
Diam. 2 cm

Conservé au Musée de la Monnaie à Paris. Cliché J.-M. Duvalier, Musée de la Monnaie, Paris. Biblio. Crawford M. 1974, n° 448/3 ; Indrigo J., Antérion D. *et al.* 1996, p. 18, n° 14.



71

71. Pendentif en bronze en forme de *carnyx*, Bouy (Marne), nécropole du "Chemin de Vadenay", incinération 9. Fin du deuxième âge du Fer (début du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) Long. 2,7 cm

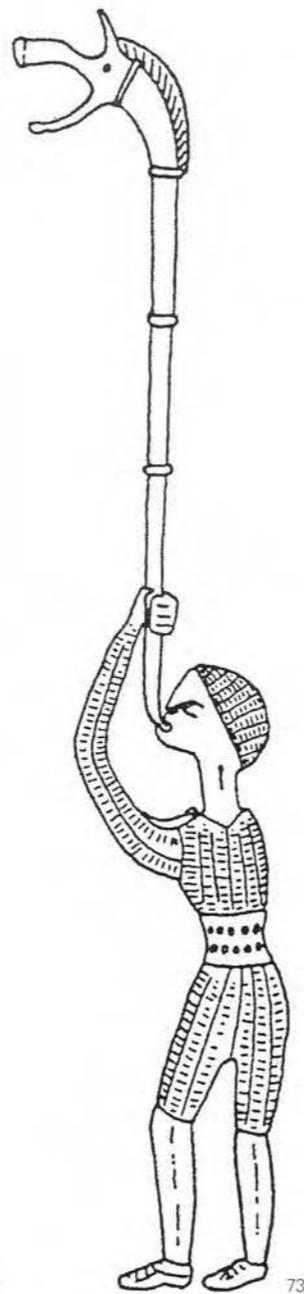
Conservé au Service Régional de l'Archéologie de Champagne-Ardenne, Châlons-en-Champagne, fouilles Michel et Daniel Chossenot. Cliché Jacques Philippot, DRAC Champagne-Ardenne. Biblio. Vendries Ch. 1993 a, p. 37.

figure un joueur de *carnyx* en action. Cette trompe est toujours représentée isolée ou brandie par un personnage mais n'est jamais embouchée. Le chaudron de Gundestrup fait cependant figure d'exception. Découvert au Danemark, dans le Jutland, daté probablement des années 100 avant J.-C., cet objet aurait appartenu aux celtes Scordisques qui s'installèrent au III<sup>e</sup> siècle en territoire thrace. Sur une des plaques intérieures du chaudron sont représentés des joueurs de *carnyx* qui soufflent dans l'instrument tenu verticalement des deux mains.

À quelles occasions les Celtes jouaient-ils du *carnyx* ? Le *carnyx* était une trompe guerrière. Par son effet sonore impressionnant tout autant que par son aspect, il devait contribuer à effrayer l'ennemi sur les champs de bataille. Il n'était pas joué à cheval, mais pouvait être brandi comme signe de ralliement : c'est ainsi qu'il apparaît sur certaines monnaies des Celtes insulaires.



72



73

72. John Kenny jouant du *carnyx* dans la lande écossaise.  
Coll. J. Kenny.

73. Joueur de *carnyx* sur le chaudron de Gundestrup.  
D'après Kruta V. 2000, p. 518, fig. 43.

74. Détail du chaudron en argent de Gundestrup (Danemark) présentant des joueurs de *carnyx*. II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.  
Haut. des personnages : 14 cm  
Conservé au Musée National du Danemark à Copenhague.  
Cliché Musée National du Danemark  
Biblio. Klindt-Jensen O. 1979.



74

Avec la conquête romaine, le *carnyx* devient le symbole de l'identité gauloise dans l'iconographie romaine. Il figure sur le trophée des Alpes érigé à la Turbie (Province des Alpes Maritimes) par l'empereur Auguste après la soumission des peuples alpins en 14 avant J.-C., sur l'arc de Glanum et sur l'arc d'Orange en Gaule Narbonnaise. Il semble avoir été utilisé à une époque tardive uniquement en Écosse car la datation proposée par Fraser Hunter pour le pavillon du *carnyx* de Deskford oscille entre 80 après J.-C. et 200 et il n'est pas exclu que les armées calédoniennes qui affrontèrent les soldats de Septime Sévère en aient fait encore usage.



75

75. Détail de la statue d'Auguste de Prima Porta avec la Gaule tenant un *carnyx*. 20-15 avant J.-C.

Une femme aux cheveux longs assise et prostrée tient de la main gauche un fourreau et de la droite un *carnyx* tandis qu'à ses pieds repose un sanglier enseigne. L'identification de ce personnage a été souvent controversée. La présence des deux attributs à l'image du sanglier (l'enseigne et la trompe) permettent d'y voir la personnification de la Gaule. D'ailleurs le motif de la femme chevelue accompagnée d'un *carnyx* est déjà connu sur un denier romain de 48 avant J.-C. pour symboliser la Gaule (cf. fig. 70).

Conservée au Musée du Vatican à Rome. Cliché L. Giodano, Musée du Vatican. Biblio. Kähler H. 1959.

76. Figurine de gaulois tenant un *carnyx*. Fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle. Haut. 37 cm

Réalisé en plâtre, tissu, bois et métal, l'équipement de ce guerrier est inspiré des bas-reliefs de l'Arc d'Orange.

Conservée au Musée de l'Armée à Paris, Collection Bernard Frank. Cliché Musée de l'Armée. Biblio. Dhennequin L. 2000.



76



77

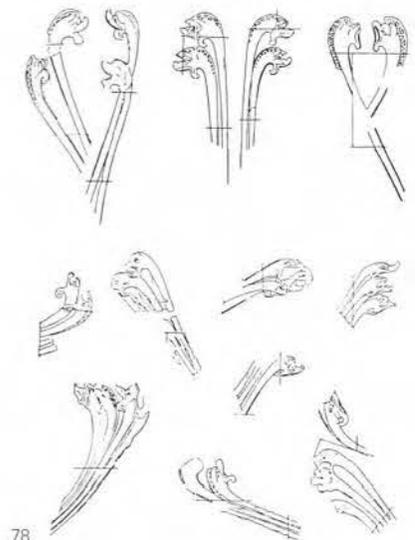
77. Image scolaire montrant un guerrier gaulois avec un *carnyx*. Aquarelle de Ledoux pour une collection éditée par le chocolat Cemoi et les pâtes Lustucru. Sans date.

Cette image reproduit le modèle de Gaulois au *carnyx* proposée dans A. Racinet, *Le costume historique*, Paris, 1888, à la planche intitulée : " les habitants de la Gaule ".

78. *Carnyx* sculptés sur les trophées d'armes gauloises de l'arc d'Orange (début de notre ère).

On peut mesurer les variantes de détail dans la représentation du pavillon à tête d'animal. Il est frappant de constater qu'aucune embouchure n'est représentée car elles sont toutes masquées par l'accumulation des autres armes.

Dessin d'après Duval P.-M. et al. 1962, vol. II, pl. 44.



78



79

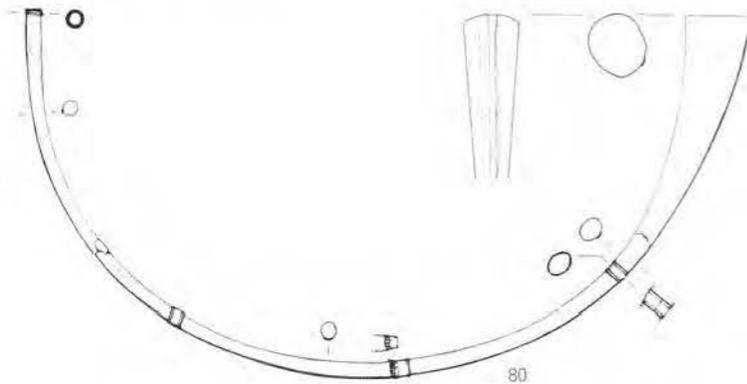
### Les autres trompes

Comme il est dit dans les textes, le *carnyx* n'est pas la seule trompe en usage chez les Celtes. Deux cors en bronze ont été découverts en France et semblent s'inscrire dans la série des grandes trompes courbes retrouvées en Irlande.

De la trompe métallique dite de Gergovie, près de Clermont-Ferrand, seule la partie terminale a été conservée. Elle devait être constituée de deux parties à la manière des trompes irlandaises de cette période. Le présent fragment devait s'emboîter dans sa partie supérieure au corps du pavillon. La bande de patine correspondrait à la zone de recouvrement. La datation et le lieu d'origine de cet instrument sont incertains comme pour la "trompe de Nice", aussi faut-il rattacher avec une extrême prudence ces aérophones à la civilisation celtique du second âge du Fer.

79. Fragment de trompe en bronze dite de Gergovie (Puy de Dôme).  
I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. (?)  
Long. 30,7 cm.  
Conservé au Musée de la Musique à Paris (Dépôt du Musée des Antiquités Nationales).  
Cliché Thierry Ollivier, Musée de la Musique.  
Biblio. Duval A. 1986/87.

80. Cor en bronze, Nice (Alpes Maritimes).  
I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.  
Long. 118,7 cm  
(embouchure manquante)  
Conservé au Deutsches Museum à Munich (Allemagne).  
Dessin d'après Raftery B. 1984, p. 138, fig. 74.  
Biblio. Raftery B. 1984 ; Vendries Ch. 1993 a, p. 38.



80

81. Trompe de Loughnashade, Comté d'Armagh (Irlande).  
II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.

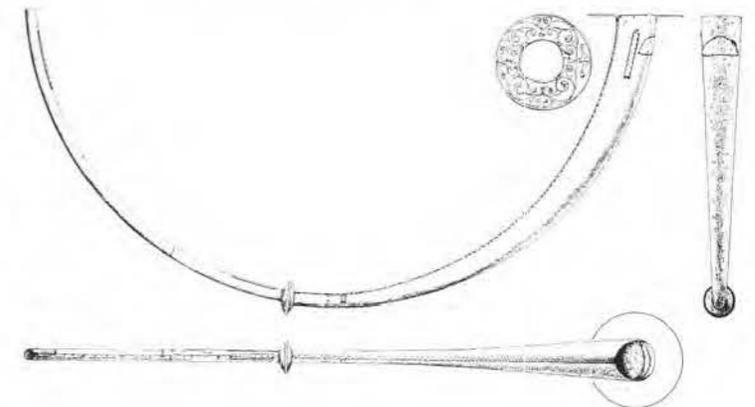
Conservée au Museum national de Dublin (Irlande).  
Dessin d'après Raftery B. 1984, p. 137, fig. 73.  
Cliché Museum national de Dublin (Irlande).

La trompe en bronze de Nice est une trompe courbe de 119 cm de long, composée de quatre éléments tubulaires s'emboîtant l'un dans l'autre. Elle offre une parenté étroite avec les trompes utilisées en Irlande chez les Celtes insulaires du second âge du Fer et notamment celle de Loughnashade datée du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Cette dernière possède une extrémité terminale à pavillon circulaire orné d'un décor à bossettes et sa légèreté est suffisante (1 kg) pour être facilement levée et tenue verticalement vers le haut. Un fac-similé de cette trompe a été réalisé en Irlande et a permis un certain nombre d'observations : ainsi, le pavillon coiffé d'un disque circulaire tourné vers l'avant ne remplit pas seulement une fonction visuelle ; il permet un accroissement du volume sonore et se comporte comme une sorte de haut-parleur (on soupçonne le disque de générer lui-même des fréquences particulières en vibrant). La figurine en bronze provenant de l'*oppidum* de Stradonice en Bohême (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) représente un guerrier nu qui porte sur l'épaule un instrument qui n'est pas sans rappeler la trompe de Loughnashade avec son pavillon orné d'un disque circulaire.

Il est possible que ces cors en bronze dérivent de modèles en bois semblables à la trompe découverte dans une tourbière à Killyfaddy dans le comté de Tyrone en Irlande.



81





Comme le *carnyx*, ce type de trompe courbe était répandu dans une grande partie de l'Europe : de l'Irlande jusqu'en Asie Mineure comme en témoigne la célèbre statue du Gaulois mourant de Pergame (époque hellénistique) connue par une copie romaine.

Ces trompes courbes sont capables de produire des sons en plein air qui portent à plusieurs kilomètres. Leur maniement permettant d'en jouer en marchant, elles pouvaient être utilisées lors de parades ou pour conduire une armée au combat. Il est possible que les Celtes aient joué de cette trompe de concert avec le *carnyx*.

82. Statuette en bronze d'un joueur de trompe, Stradonice (Bohême, République Tchèque). 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. Haut. 5,8 cm  
Conservée au Musée National de Prague (Rép. Tchèque).  
Cliché Musée National de Prague.  
Biblio. Shimbun A. 1998, p. 38.

### *Les productions sonores : l'entrechoquement des boucliers et les danses armées*

L'une des manifestations sonores les plus répandues chez les Gaulois aurait été le martèlement des épées sur les boucliers (vraisemblablement sur l'*umbo*, la partie métallique) que certains historiens anglo-saxons n'ont pas hésité à comparer avec les effets produits aujourd'hui par les charges de la police usant de ce même procédé. Or, à y regarder de plus près, on peut trouver chez Polybe (XV, 13) des usages semblables dans les armées romaines, notamment lors de la guerre d'Afrique où " les Romains, selon leur coutume, poussèrent une clameur à l'unisson, frappèrent ensemble sur leurs boucliers avec leurs épées, puis s'élançèrent sur l'adversaire ". Cette image du choc des boucliers fut d'ailleurs réactivée à la faveur de la publication par Mac Pherson des faux poèmes druidiques d'Ossian au XVIII<sup>e</sup> siècle parmi les stéréotypes des armées celtes : le bouclier y est dit "sonore" et les guerriers "sonnent l'alarme sur leurs boucliers" en frappant "la bosse de la guerre".

Le théoricien Aristide Quintilien, dans son traité sur la Musique écrit à l'époque impériale, incorpore " tout le peuple celté " parmi ceux " qui n'ont pas le moins du monde goûté aux beautés que dispense la musique ", ce qui expliquerait d'après lui leur côté " irascible " et " désordonné " et leur goût prononcé pour les danses armées. Ce goût pour la danse en armes n'est pas à proprement parler une exclusivité des armées gauloises car elle existait chez les Corybantes du culte de Cybèle et occupait une place importante dans les institutions des Athéniens de la fin du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle avec cependant une grosse différence. En effet, les danses armées d'hoplites se faisaient alors dans le cadre de cortège et de processions ; en outre, il est vrai qu'à l'époque où écrivent nos auteurs grecs, la danse en armes

est devenue en Grèce une sorte de ballet joué en public alors que celle des Gaulois dont il est question se manifeste de façon désordonnée sur le champ de bataille. Il n'y a donc chez les Gaulois aucune recherche chorégraphique et il ne s'agit pas à l'évidence d'une danse structurée, même si Tite-Live utilise le terme latin *tripudium* (employé ordinairement pour évoquer la danse des prêtres Saliens à Rome) pour réussir à caractériser le bond des guerriers ibères et gaulois.

À la sonorité des trompes s'ajoutaient le fracas des armes, les cris, les chants de guerre comme nous le rapporte également Diodore de Sicile : " En ligne de bataille, ils (les Celtes) ont coutume de s'avancer et de provoquer en combat singulier les meilleurs de leurs adversaires en brandissant leurs armes et en cherchant à terrifier l'adversaire : quand quelqu'un accepte le combat, ils chantent les prouesses de leurs aïeux et font l'étalage de leurs propres exploits tandis qu'ils injurient et rabaissent l'adversaire. (*Bibliothèque Historique*, V, 29). Enfin Diodore évoque les chants de triomphe : "Aux ennemis tombés, ils tranchent la tête qu'ils attachent au cou de leurs chevaux, puis remettant à leurs serviteurs ces dépouilles ensanglantées, ils emportent ces trophées, louant les dieux en chantant un hymne de victoire." (V, 29).

Lorsque Tacite évoque dans les *Annales* les affrontements militaires de Rome avec les peuples barbares (Germain, Thraces ou Bretons), il utilise l'adjectif " *sonor* " mais sans préciser si ce bruit est émis par la voix des guerriers ou celle de leurs instruments.

Parmi les agents sonores, on peut encore ajouter les grelots attachés aux lances des soldats celtes. Dion Cassius (LXXVII, 12) décrit l'infanterie des guerriers calédoniens en Écosse en ces termes : " leurs armes sont un bouclier, une lance courte munie à l'extrémité inférieure d'une pomme de cuivre pour produire, lorsqu'on l'agite, un bruit qui effraye les ennemis ".

83. Guerrier celte avec lance dotée d'un énorme grelot

On dispose de plusieurs interprétations du guerrier à la lance au grelot : tant le texte de Dion Cassius semble avoir stimulé l'imagination des antiquaires à l'époque moderne. On notera la présence d'autres stéréotypes fameux : la tête coupée de l'ennemi brandie dans la main droite et les peintures sur le corps qui se veulent une illustration d'un texte d'Hérodien sur les guerriers d'Écosse.

Gravure sur bois tirée de J. Speed, *Historie*, 1611.

D'après Piggott S. 1989, fig. 6.



83

Il s'agit bien entendu d'une sorte de grelot et certains archéologues ont cru pouvoir identifier sur plusieurs sites écossais des moules en argile ou des pièces moulées qui correspondraient à cet objet. En tout cas, cet usage ne semble attesté que chez les Celtes insulaires.

### *Beaucoup de bruit pour rien ? Réalités et nuances*

Au final, on croit entendre derrière ces descriptions littéraires et à travers les observations archéologiques beaucoup de bruit et bien peu de musique mais il n'est, après tout, question que du monde de la guerre. On peut légitimement se demander si cette vision des Gaulois ne participe pas davantage d'un cliché littéraire et ethnographique qu'elle ne ressort de la réalité, au même titre que la prétendue nudité des guerriers gaulois, battue en brèche par Christian Goudineau ou que le rite des têtes coupées qui, contrairement à ce qui a été longtemps dit, n'a rien de spécifiquement celtique.

Les trompes gauloises fort répandues dans les armées auraient, selon les auteurs anciens, produit des sonorités épouvantables. Là encore, faut-il prendre ces descriptions au pied de la lettre quand on sait que la trompe utilisée à la guerre est couramment décrite dans toute l'Antiquité comme un instrument à la sonorité effrayante ? À cet égard, il est significatif de voir Plutarque raconter que les trompettes des armées romaines de Camille "sonnant de tous côtés effrayèrent les Gaulois mal remis de leur ivresse et se ressaisissant à grand peine au sortir du sommeil dans ce tumulte" (*Vie de Camille*, 23, 6).

Ainsi il s'avère que le bruit généré par les armées gauloises est peut-être une vision typiquement littéraire, qui sans être fautive, peut néanmoins apparaître comme extrêmement réductrice et participer largement de la rhétorique du discours convenu sur la barbarie. Car on ne peut écarter la présence d'autres

instruments de musique plus mélodiques comme la flûte de Pan (totalement absente de l'iconographie gauloise) mais dont le grammairien Pollux disait qu'elle était connue des "Celts de l'Océan" et qui, au même titre que la lyre, donne une autre couleur au paysage musical et sonore qu'on ne saurait réduire aux seuls accents des trompes guerrières.

Au reste, l'existence de la lyre chez le barde gaulois vient tempérer cette image en illustrant une forme de "sagesse barbare", selon le bon mot de l'historien italien A. Momigliano.

### *La lyre des Gaulois ou la "sagesse barbare"*

La lyre est un instrument à cordes pincées, composé d'un joug porté par deux bras qui se détachent d'une caisse de résonance arrondie en forme de carapace de tortue. Les cordes partent de la table de celle-ci pour venir se nouer autour de la traverse (le joug).

Parce qu'elle était fabriquée entièrement à partir de matériaux organiques—cordes en boyau, caisse de résonance en bois—aucun vestige ne nous est parvenu jusqu'à présent.

Cet instrument de musique, indissociable des civilisations grecque et romaine, est considéré comme foncièrement méditerranéen et on peut raisonnablement considérer qu'il fut adopté par les Gaulois sous l'influence de la Grèce.

Des représentations figurées de lyres, tantôt à quatre cordes tantôt à huit, attestent son existence en Europe centrale chez les Celtes du Hallstatt. C'est en particulier dans la zone de la province Hallstattienne orientale (Autriche, Hongrie, Slovaquie) que ces représentations sont les plus nombreuses sur des céramiques du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. L'instrument est également représenté sur les stèles d'Italie du Nord (VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), ces grands seaux en tôle de bronze travaillés au repoussé appartenant à la vaisselle du banquet.



84

La lyre est bien présente sur les monnaies celtiques de la Tène finale (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) comme sur celles des Coriosolites, des Riedones en Armorique, des Eduens, des Arvernes, des Carnutes, des Baiocasses et des Séquanes. Elle est plus ou moins stylisée, et n'est jamais tenue en main, ce qui ne nous renseigne guère sur les techniques de jeu et sur son contexte d'utilisation. La lyre remplissait sur cette imagerie monétaire une fonction symbolique qui nous échappe. Fort heureusement, un document iconographique exceptionnel vient confirmer que la lyre était bien un instrument connu des Celtes du second âge du Fer : il s'agit de la statuette dite "à la lyre" découverte en 1988 à Paule (Côtes-d'Armor) sur le site de la ferme fortifiée de Saint-Symphorien. Cette petite statuette de 42 cm de haut, sculptée dans une pierre locale est datée du deuxième quart du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Elle représente un personnage masculin, possédant un torque autour du cou et

84. Détail d'une situle historiée en tôle de bronze de la Nécropole de La Certosa (Bologne, Italie), tombe 68. VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (fin du premier âge du Fer) Haut. de la situle : 32 cm

Cette représentation nous révèle que la lyre n'était pas uniquement un instrument soliste mais qu'elle pouvait être accompagnée de la flûte de Pan.

Conservée au Museo Civico Archeologico de Bologne, Italie. Cliché Antonio Guerra, Archivio del Museo Civico Archeologico di Bologna.

85. Statère en or des Séquanes (peuple gaulois de Franche-Comté) provenant de Luxiol (Doubs) et comportant une lyre au revers.

II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. (fin du deuxième âge du Fer) Diam. 2 cm

Droit : Tête à droite, cercle sur le menton. Revers : Bige à droite conduit par un aurige dont le char est symbolisé par une roue. Motif de la lyre sous les chevaux. Ligne ondulée à la base, à la place de la légende.

Conservé au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. Cliché Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. Biblio. Duval A., Heude D. 1983, p. 171, n° 1.



85

86

86. Statère d'argent des Coriosolites (peuple gaulois de Bretagne), montrant au revers une lyre stylisée (classe V-A). Première moitié du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.

Droit : Tête à droite précédée d'un cordonnet perlé. Revers : Cheval androcéphale à droite conduit par un aurige qui tient une hampe surmontée d'un disque. Lyre dressée sous le cheval.

Diam. 2,2 cm. Conservée au Musée de la Monnaie à Paris. Cliché J.-M. Du villier, Musée de la Monnaie, Paris. Biblio. Gruel K. 1981, p. 7, fig. 1 ; Depeyrot G. et al. 1985, p. 50, n° 179.

tenant une lyre des deux mains. L'aspect arrondi de la caisse de résonance évoque la forme de la carapace de tortue qui sert de résonateur aux lyres grecques. Les deux bras émergeant de la caisse de résonance se terminant par des excroissances de formes rondes ne sont pas sans rappeler les lyres qui figurent sur les monnaies. La forme incurvée des bras s'explique sans doute par la volonté du sculpteur de suggérer le cintrage des bras des lyres vers l'avant.

L'image de cette lyre est un peu particulière car elle possède une barre transversale sous le joug de part et d'autre des bras et sur laquelle passent sept cordes. On avait pensé au départ à un système servant à raccourcir les cordes mais il semble qu'il faille considérer qu'il s'agit tout simplement de la lanière destinée à tenir l'instrument. Sur cette représentation, ne figure ni cordier, ni chevalet. L'instrument a-t-il été simplifié ou le personnage tient-il sa lyre à l'envers plaquée contre son torse ?



87



Quel est donc ce personnage à la lyre découvert dans cette résidence aristocratique ? La découverte de cette statuette a été suivie par celle de trois autres bustes en pierre dont les ressemblances sont frappantes. Selon Yves Menez, il pourrait s'agir de bustes d'ancêtres d'une lignée aristocratique ce qui justifierait ici la présence d'un barde, qui, comme on le sait par les textes, avait pour mission de glorifier les exploits des nobles par des chants de louange. Le barde appartenait à la classe sacerdotale et avait pour spécialité la poésie parlée et chantée. César ne le mentionne pas mais Strabon évoque son rôle de musicien sacré. On sait que les bardes accompagnaient " leurs poèmes avec des instruments semblables à des lyres" (Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, V, 31, 2) et qu'ils chantaient

87. Statuette en pierre dite " à la lyre ".  
Saint-Symphorien-en-Paulé  
(Côtes-d'Armor), et détail de la lyre.  
II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.  
Haut. 42 cm

Comme les 3 autres sculptures  
trouvées sur le site, cette statuette  
a été réalisée dans une roche  
ultrabasique rare, la méta-hornblendite,  
dont le gisement, de dimensions  
modestes, se trouve à 57 km à vol  
d'oiseau et avait déjà été exploité  
à l'époque néolithique.

Conservée au Service Régional  
d'Archéologie de Bretagne.  
Clichés Hervé Paitier (INRAP).  
Biblio. Menez Y. 1999.

"aux doux accents de la lyre" (Ammien Marcellin, XV, 9). Ainsi, plutôt que de considérer que nous sommes en présence d'une statuette de divinité (en l'occurrence un Apollon gaulois dont la réalité n'est pas véritablement attestée en Gaule), il y a tout lieu de se rallier à l'hypothèse d'Yves Menez et de considérer que nous avons là la seule représentation connue d'un barde gaulois avec son attribut musical.

On notera au passage que les auteurs grecs qui parlent de nos Gaulois transposent évidemment les réalités gauloises avec une terminologie spécifiquement grecque : on parle de " péan " pour évoquer le répertoire du barde, lui-même qualifié tantôt par Diodore (V, 31, 2) de " poète lyrique " (*poietès melôn* qui est la terminologie exacte utilisée pour qualifier les poètes lyriques dans les listes des concours du monde grec), tantôt de " musicien " (*mousikos*). En revanche, l'image du barde harpiste n'appartient pas à la Protohistoire : elle a été véhiculée par la littérature romantique du XIX<sup>e</sup> siècle et correspond à une réalité médiévale mais en aucun cas protohistorique. Rappelons que la harpe n'apparaît en Irlande qu'aux environs des VIII-IX<sup>e</sup> siècles après J.-C.

### *Les dépôts votifs dans les sanctuaires gallo-romains et la question des "survivances" de la musique gauloise*

Les historiens de la Gaule ont par le passé largement abusé du concept de " résistance " en matière de religion gallo-romaine en omettant de " placer les documents gallo-romains dans le contexte romain " (M. Th. Raepset-Charlier). Or, les études récentes sur la Gaule tendent à montrer au contraire que les pratiques religieuses des Gaulois et des Gallo-Romains n'étaient pas forcément foncièrement différentes des habitudes méditerranéennes et le degré de romanisation des Gaules est revu à la hausse au fil des publications. Il se pourrait donc que



88

les dépôts d'instruments de musique dans les sanctuaires indigènes de Gaule à l'époque romaine (en tout cas au début de notre ère) avec le *carnyx* de Mandeuve (Doubs) ou la trompe de Neuvy-en-Sullias (Loiret) n'aient en fin de compte pas grand-chose de profondément celtique. Il ne pourrait s'agir après tout à Neuvy et à Mandeuve que du dépôt d'une trompe dans un sanctuaire dédié à un Mars indigène (la chose semble probable à Neuvy puisque la dédicace d'un cheval semble aller dans ce sens et à Mandeuve, le fait est confirmé par la découverte d'une statue de Mars) : dans un cas une trompe droite mais décorée (dont on ne sait si elle fut utilisée telle quelle pour les cérémonies ou si elle servait uniquement de dépôt votif car il n'y a pas d'autres exemples dans l'empire), dans le second cas, le choix

88. Hochet métallique en bronze argenté découvert dans le sanctuaire du Vieil-Évreux (Eure). Début I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Long. 23 cm

L'orifice circulaire sert à introduire une bille qui produit le tintement. Conservé au Musée d'Évreux. Cliché du Musée d'Évreux.



89

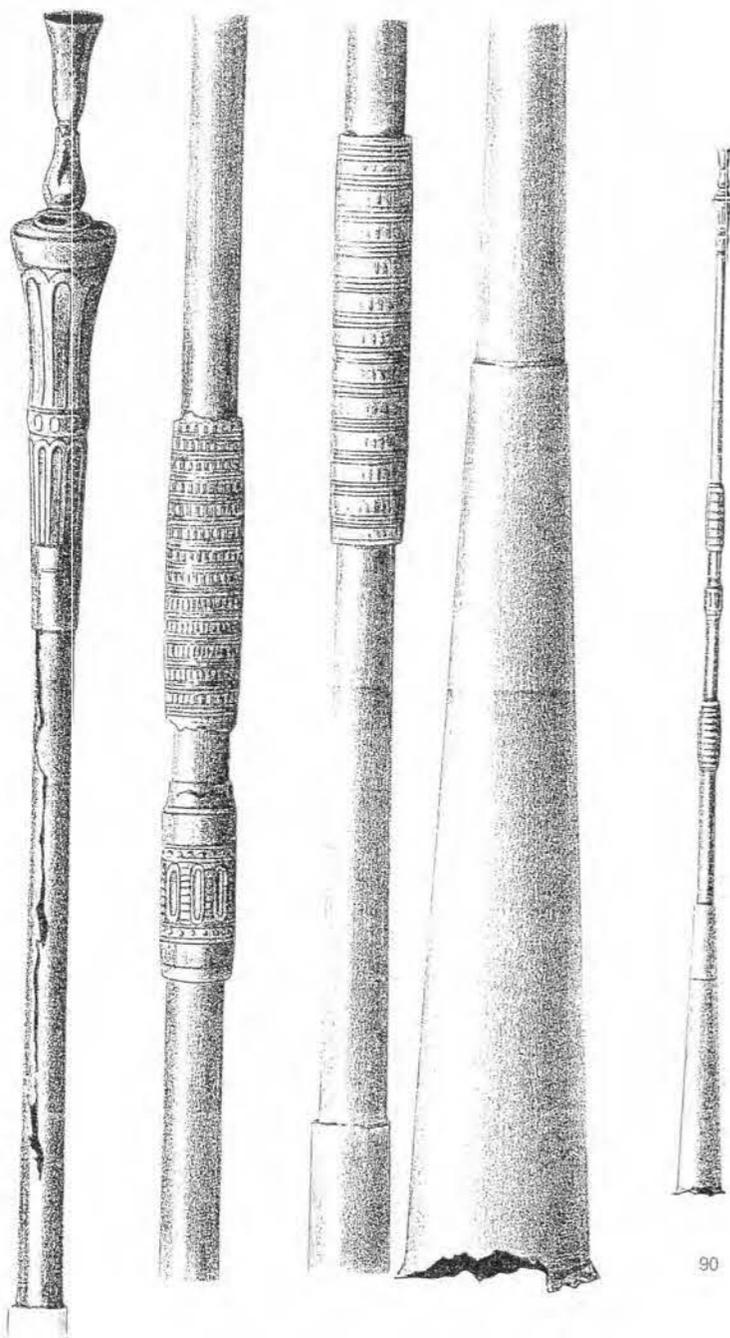
89. Embouchure de trompe en bronze découverte près du sanctuaire du Vieil-Évreux (Eure), au pied du théâtre. I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Long. 5,9 cm

Toute la question est de savoir si cette embouchure appartenait à une trompe utilisée pour les spectacles donnés dans le théâtre ou si elle fut déposée là à titre d'ex-voto.

Conservée au Musée d'Évreux. Cliché du Musée d'Évreux.

d'une trompe gauloise : le *carnyx*. On notera toutefois qu'à Mandeuve, comme à Deskford - où le contexte votif est désormais incontestable à la lumière des dernières fouilles - ne fut retrouvé que le pavillon de la trompe (la hure du sanglier), ce qui laisse à penser que seule la partie la plus emblématique était démontée pour être déposée à titre votif.

La seule réelle singularité qui puisse être prise en compte, en l'état de la documentation, semble être le dépôt d'un hochet sonore en métal attesté dans le sanctuaire du Vieil-Évreux dont on a une réplique quasi conforme dans un sanctuaire de l'île de Bretagne à Felmingham-Hall et que l'on retrouve à nouveau dans l'iconographie aux mains de certaines divinités (?) gallo-romaines.



90. Trompette en métal (alliage proche du laiton), Neuvy-en-Sullias (Loiret), I<sup>er</sup> siècle après J.-C. (?)  
Long. 154 cm  
Conservée au Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais à Orléans.  
Dessin de Charles Pensée, d'après Mantellier P. 1865, pl. 13.  
Biblio. Vendries Ch. 1993 b, p. 80-81.

## Le «trésor» de Neuvy-en-Sullias (Loiret)

En 1861, à l'occasion de travaux dans une sablière sur la rive gauche de la Loire, des ouvriers mirent au jour de façon fortuite un dépôt provenant vraisemblablement d'un sanctuaire désaffecté et composé d'un ensemble d'objets métalliques regroupés et enterrés dans une fosse. Malheureusement, l'absence de fouilles rend la datation de cet ensemble problématique et en compliquent la compréhension, d'autant plus que le lot n'est pas homogène car on y trouve des pièces de tradition celtique et des objets de facture plus romaine.

La découverte de la longue trompe droite (154 cm) parmi le mobilier s'accompagne de celle d'une dizaine de figurines en métal de personnages nus appelés les " danseurs ", sans qu'on sache si l'attitude et la gestuelle aient véritablement un quelconque rapport avec la danse. Plusieurs objets de cet ensemble s'inscrivent visiblement dans la tradition laténienne et pourraient être datés du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. d'après des critères stylistiques.

La présence de trois sangliers (dont deux ont servi visiblement de sanglier enseigne) et d'un cheval destiné à être porté en procession et dédié à Rudiobus (une divinité peut-être assimilée à Mars) renforce la thématique de la guerre qui semble présider à l'organisation de ce sanctuaire. On ne peut dire si cette trompette fut utilisée pour rythmer les processions ou si elle fut déposée dans le sanctuaire à titre votif.

91. Statuette de danseuse (?) en bronze coulé, Neuvy-en-Sullias (Loiret), I<sup>er</sup> siècle après J.-C. (?)  
Haut. 14 cm

Conservée au Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais à Orléans.  
Cliché Charles Choffet.  
Biblio. Debal J. 1974 ; Vendries Ch. 1993 b, p. 81-82.



92. Statuette de musicien (?) en bronze coulé, Neuvy-en-Sullias (Loiret), I<sup>er</sup> siècle après J.-C. (?)  
Haut. 10,3 cm

Conservée au Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais à Orléans.  
Cliché Charles Choffet.  
Biblio. Debal J. 1974 ; Vendries Ch. 1993 b, p. 83.

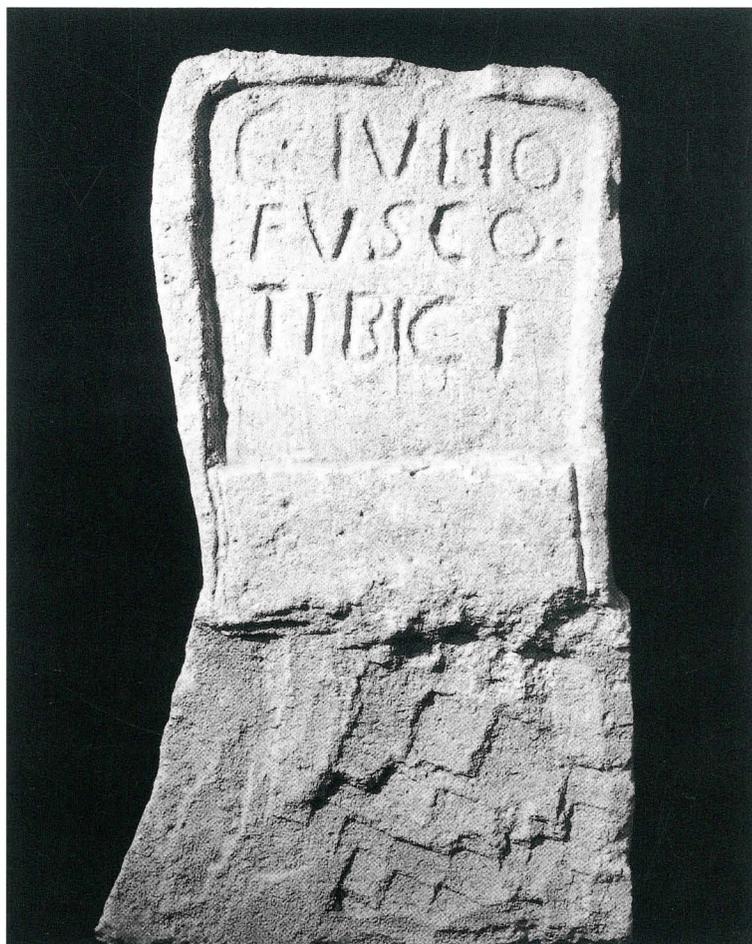


*ÉPILOGUE :*  
*LA ROMANISATION DE LA GAULE*  
*ET LES TRANSFORMATIONS*  
*DU PAYSAGE MUSICAL*

Christophe Vendries

L'arrivée des Romains en Gaule change complètement les données : l'armée romaine qui disposait déjà d'un grand nombre de trompes ne ressent pas le besoin d'annexer les trompes gauloises et *a fortiori* le *carnyx* que sa dimension emblématique rendait incompatible avec la valeur civique et nationale des armes romaines. Même les Gaulois intégrés dans la cavalerie des auxiliaires de l'armée romaine (qui conservaient pourtant leur armement) ne semblent pas avoir gardé le *carnyx*. Cet instrument hautement symbolique ne survit plus en Gaule à l'époque romaine qu'à travers certains thèmes de l'art triomphal : la multiplication de ces trompes sur les reliefs de l'arc d'Orange en témoigne.

De même que la présence des Grecs à Marseille aurait contribué, aux dires de Posidonios, à répandre l'usage de la lyre chez les Gaulois, l'arrivée des Romains bouleverse la donne musicale. Désormais des musiciens de métier spécialisés apparaissent – les inscriptions et les stèles funéraires en font la démonstration – amenant avec eux les instruments de musique de l'aire culturelle méditerranéenne qui s'affichent désormais sur l'imagerie des bas-reliefs gallo-romains : trompes romaines, *tibia* (ou *aulos*), orgue hydraulique, lyres et cithares, luth, cymbales, tambour sur cadre, crotales.



93

À l'évidence, le sud de la Gaule devenu la province de Narbonnaise, précocement et fortement romanisée, illustre avec plus de vigueur cette vitalité. Les manifestations musicales publiques sont attestées épigraphiquement à travers la tradition hellénique des concours musicaux (à Nîmes et vraisemblablement à Marseille) et celle des jeux scéniques qui faisaient intervenir sous l'empire des pantomimes connus à Vienne et à Antibes.

93. Inscription d'un *tibicen* découverte à Lattes (Hérault).  
C(aius) IVLIO / FVSCO / TIBICI :  
"À Caius Iulius Fuscus, *tibicen*"  
(*tibicen* : joueur de *tibiae*).  
Première moitié du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C.  
Hauteur de la stèle : 49 cm

Cette inscription sur une modeste stèle de calcaire indique qu'un musicien de métier (spécialisé dans le jeu d'une sorte de hautbois bien connu à Rome) exerçait son activité dans cette cité probablement au service des cultes publics ou de particuliers pour les banquets ou les funérailles. Le surnom de cet individu (*Fuscus*) assez répandu chez les Italiens laisse à penser que ce musicien pourrait être originaire d'Italie.

Conservée au Musée archéologique Henri Prades de Lattes.  
Cliché Musée archéologique Henri Prades, Lattes.  
Biblio. Demougeot E. 1972.

C'est une évidence de rappeler que les sources disponibles pour appréhender l'étude musicale sont infiniment plus nombreuses et diversifiées dès que la tradition de l'inscription funéraire et du tombeau décoré fut adoptée. En revanche, aucun historien romain et *a fortiori* gallo-romain n'évoque les formes de la musique dans la Gaule romaine. Notre reconstruction reste exclusivement archéologique et épigraphique. Seul Sidoine Apollinaire, à une époque très tardive (le Ve siècle après J.-C.), parle des spectacles scéniques se déroulant dans le sud de la Gaule qui semblent en tous points conformes à ce que nous connaissons par ailleurs à Rome et dans l'empire, c'est-à-dire des spectacles théâtraux et musicaux basés sur des histoires de la mythologie classique. Reste une inconnue de taille : quel pouvait être l'accompagnement sonore des spectacles (dont on ignore totalement la conception) donnés dans les nombreux théâtres de type gallo-romain des sanctuaires ruraux des trois Gaules ?

Quant à croire que la musique gauloise puisse encore exister à travers la musique folklorique française ; cela relève du pur fantasme. Le célèbre ethnologue Van Gennep a bien montré naguère les limites de telles assertions. On pourra sourire en lisant dans divers ouvrages de folkloristes que la bourrée d'Auvergne trouve son origine "aux temps de la Gaule celtique" et que la bourrée dite "guerrière" "donne exactement la position représentée sur les monnaies gauloises, véliocasses et catuvellauni" ou encore que "la Montagnarde" "dérive de l'ancienne coutume des Gals ou Gaulois de parader en armes, les jours de fête, après les festins, de se provoquer entre eux à des duels simulés".