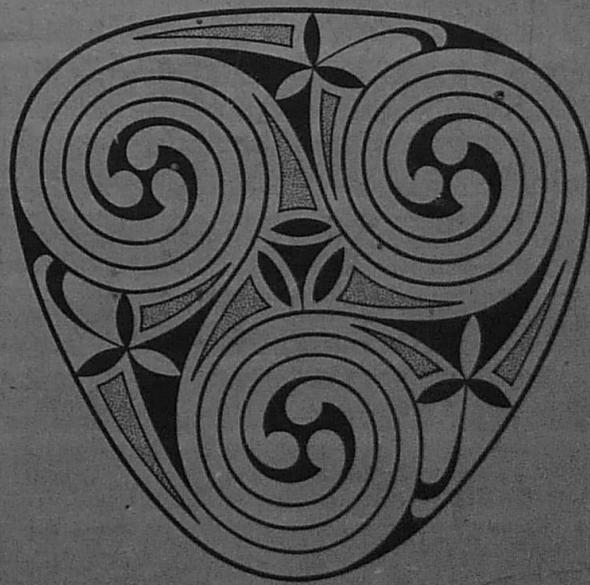
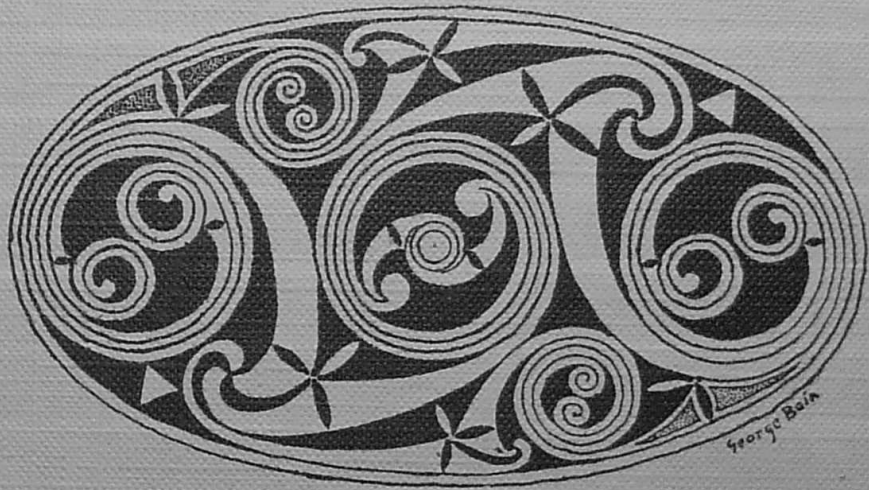


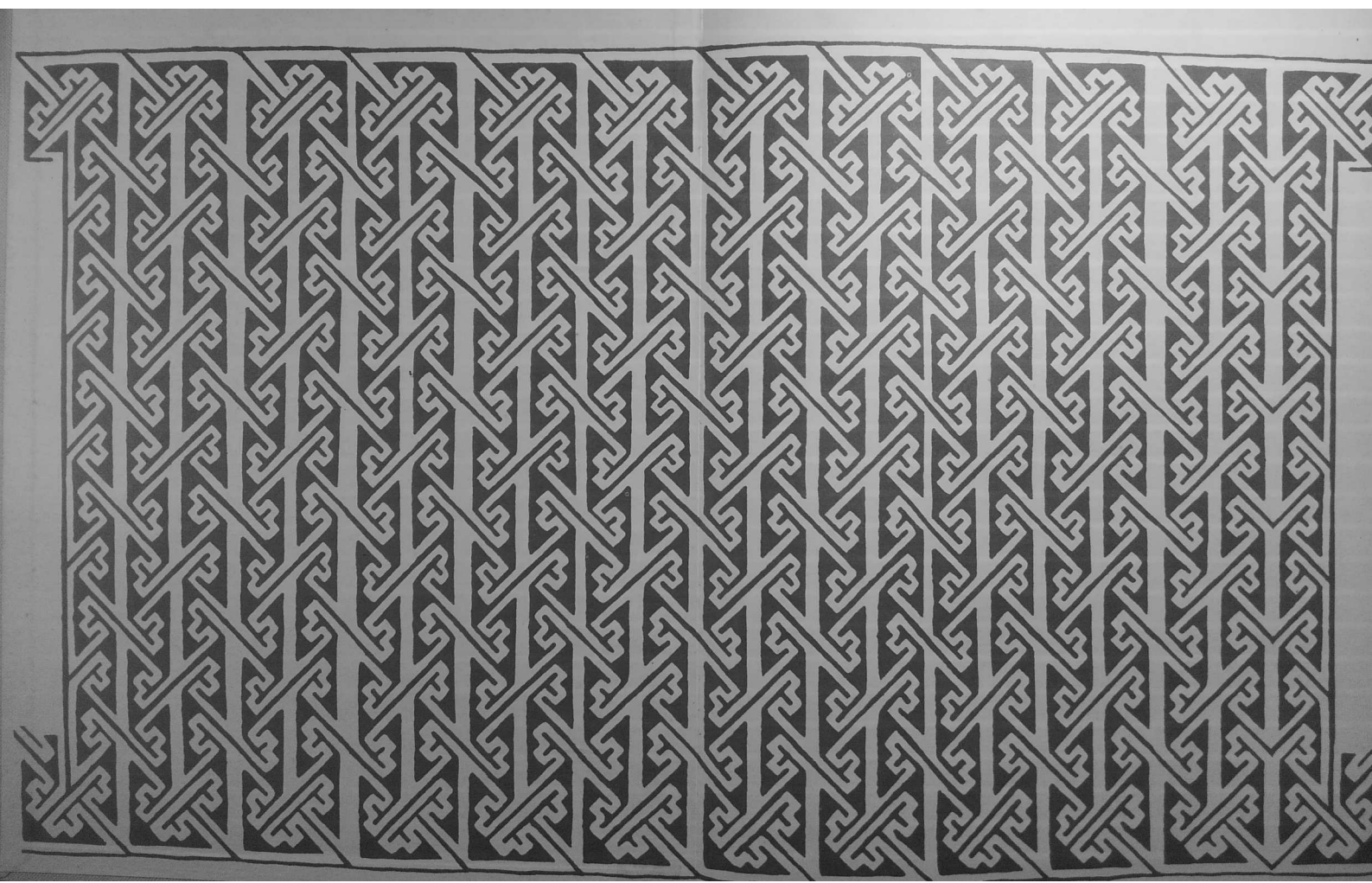
# L'ART de l'Écriture

Méthode de Construction



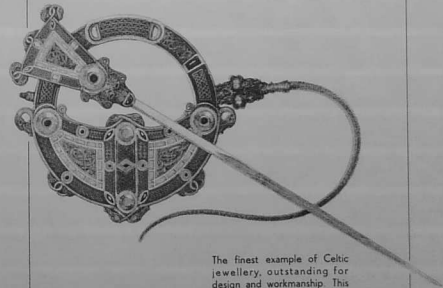
GEORGE BAIN



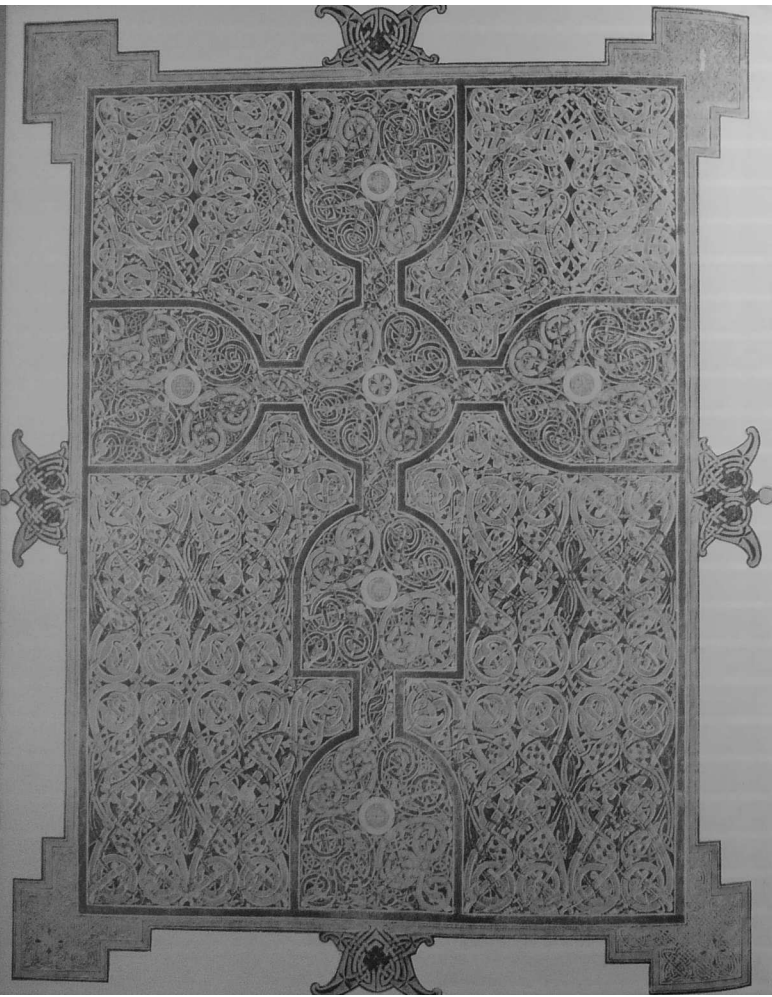




## The Tara Brooch



The finest example of Celtic jewellery, outstanding for design and workmanship. This reconstruction by George Bain completes the probable key panel designs that have been lost.



# Celtic Art

The Methods of Construction

by  
GEORGE BAIN

ÉDITIONS DE L'ODET  
45, BOULEVARD DE KERQUELEN  
QUIMPER

First Impression 1951  
Published in Scotland by William MacLellan & Co. Ltd.



ACKNOWLEDGMENTS

*The Trustees of the Walker Art Gallery, Liverpool, for permission to reproduce the portrait of Henry VIII.*  
*The Trustees of the British Museum for permission to reproduce the page from the Lindisfarne Gospels.*  
*The Celtic Art Society for the loan of colour plates of the Lindisfarne Gospels from their Calendar.*  
*Messrs. Quayle & Tranter, Ltd., Kidderminster, for use of colour plates of carpet reproduction.*

Printed in Brittany by Imprimerie Cornouaillaise - Quimper



Dedicated to my friend  
the late HUGH A. FRASER, M.B.E., M.A.,  
Drumnadrochit,  
who first introduced me to the works of J. Romilly Allen  
and sent me on this most  
engrossing quest.



"Theory may inform but Practice convinces."

*"The Lord hath filled him with the spirit of God, in wisdom, in understanding, and in knowledge, and in all manner of workmanship, and to devise curious works, to work in gold, and in silver, and in brass, and in the cutting of stones, to set them, and in carving of wood, to make any manner of cunning work."*

*"Them hath he filled with wisdom of heart, to work all manner of work, of the engraver, and the cunning workman, and of the embroiderer, in blue, and in purple, in scarlet, and in fine linen, and of the weaver, even of them that do any work, and those that devise cunning work."*

EXODUS, CHAP. 35, VERSES 31, 35.

*"And now I have sent a cunning man, endowed with understanding—skilful to work in gold and in silver, in brass, in iron, in stone, and in timber, in purple, in blue and in fine linen, and in crimson; also to grave any manner of graving, and to find out every device which shall be put to him."*

CHRONICLES, CHAP. 2, VERSE 31.

*"Many years may be spent in the search after knowledge, but if the right path is hit at first, it may be attained in a little time."*

*"By minds already stored with information, whether it be acquired by the instruction of others or by dint of personal application, preceptive books will be frequently rejected. What has been diligently attained is too often assiduously hoarded; and pride and envy co-operate with avarice to render the progress of knowledge difficult and expensive."*

ANONYMOUS, 1795.



## Contents

### Frontispieces

THE TARA BROOCH  
THE CRUCIFORM PAGE FROM THE LINDISFARNE GOSPELS

Preface  
Page Fifteen

Introduction  
Page Twenty-one

### KNOTWORK BORDERS

Plate	Page	Plate	Page
Introduction . . . . .	25	7. Knotwork borders . . . . .	32
A. Precursors of Celtic Interlacings . . . . .	27	8. Interlacing borders . . . . .	32
B. The methods of construction . . . . .	28	9. Interlacing borders . . . . .	33
1. General principles for designing Celtic Knotwork . . . . .	29	10. Interlacing borders . . . . .	33
2. General principles of methods of construction . . . . .	29	11. Further border designs . . . . .	34
3. Simple Celtic interlacing borders . . . . .	30	12. Method of doubling interlacings . . . . .	34
4. Celtic Knotwork borders . . . . .	30	13. Method of mitring . . . . .	35
5. Applications to craftwork for simple interlacings . . . . .	31	14. Method of mitring . . . . .	35
6. Border designs and their application to circles . . . . .	31	C. Construction of ornaments, Monymusk Reliquary . . . . .	36
		D. Construction of Viking ornament, Lewis . . . . .	37

## KNOTWORK PANELS

Plate	Page	Plate	Page
E. Examples from Gospels of Lindisfarne and Book of Kells . . . . .	40	8. Panels common to Lindisfarne, Ulster, Collicburn and Glammis . . . . .	48
F. Comparison of similar designs at Salisbury and in Perthshire, Angus and Caithness . . . . .	41	9. Construction of Nigg Stone Panel . . . . .	49
G. Design on cross-slab at Ulbster, Caithness . . . . .	42	10. Example from a Book of Durrow border . . . . .	49
H. Panel from Book of Kells . . . . .	43	11. Irish and Pictish Knotwork—Dunro . . . . .	50
1. Simple Knotwork Panels . . . . .	45	12. Unit from Book of Durrow . . . . .	50
2. Knotwork Panel in Pictish proportions . . . . .	45	13. Knotwork in circular panels, Shandwick Stone and Book of Kells . . . . .	51
3. Variations from Plates 1 and 2 from Book of Kells . . . . .	46	14. Circular panels—Book of Kells and Hilton of Cadboll Stone . . . . .	51
4. Example of continuity—St. Madoes Stone . . . . .	46	I. Construction orders—Plate II, Book of Durrow . . . . .	52
5. Further methods of constructing Knotwork Panels . . . . .	47	J. Completed design—Plate II, Book of Durrow . . . . .	53
6. Examples from Ulbster and Strathmartin Stones . . . . .	47	K. Design from Page of Eight Circled Cross, Kells . . . . .	54
7. Reptile Knotwork Panels, Shandwick Stone also panel from Lindisfarne, St. Vigean's, Dunfallandy, Eassie and McDurman . . . . .	48	L. Interlacing in Rossie Priory Stone . . . . .	55

## SPIRALS

Plate	Page	Plate	Page
Introduction . . . . .	59	6. Examples of spiral centres from M.S.S. and enamel work . . . . .	63
M. Aberlemno Stone—use of Triskele in all-over repeats. Examples of travesties of this design made in the past . . . . .	60	7. Spiral groups—Book of Durrow . . . . .	64
1. Methods of constructing spirals . . . . .	61	8. Spirals—Kells and Lindisfarne . . . . .	64
2. Construction of spiral centres . . . . .	61	9. Spiral Borders . . . . .	65
3. Spirals and breaking into 'trumpets' . . . . .	62	10. Borders and Terminals from M.S.S. and Ornamented Stones . . . . .	65
4. Joining spirals—Kells and Aberlemno examples . . . . .	62	11. Spiral panel and Hilton of Cadboll Stone . . . . .	66
5. Spiral centres from ancient British and Pictish enamel work . . . . .	63	12. Panel on Shandwick Stone . . . . .	66
		13. All-over spiral patterns—M.S.S. and stones . . . . .	67
		14. Examples from Kells and Lindisfarne . . . . .	67

## KEY PATTERNS

Plate	Page	Plate	Page
Introduction . . . . .	71	8. Comparison of methods by Welsh and Pictish designers in Pembrokeshire and Ross-shire . . . . .	78
N. Key pattern on arm of Aberlemno Cross showing earlier travesties . . . . .	74	9. Reconstruction of panel—Collicburn Stone Kells border and terminal . . . . .	79
1. The construction of Key patterns . . . . .	75	10. Comparison of Aberlemno, Aberlady and Lindisfarne keys . . . . .	79
2. Key pattern borders and mitring . . . . .	75	11. Examples of the minute accuracy of Kells scribes. Comparison of Kells and Farr Stone keys . . . . .	80
3. Patterns from Rosemarkie Stone and Lindisfarne . . . . .	76	12. Further work of Kells scribes. Comparison of Rosemarkie, St Chads and Kells keys . . . . .	80
4. Key pattern borders and panels . . . . .	76	13. Application of key patterns to panels . . . . .	81
5. Treatment of Nigg Stone and comparison with Maya Keys . . . . .	77	14. Comparison of designs from Mezir, Russia (B.C. 20,000—B.C. 15,000), Kells Lindisfarne and Farr . . . . .	81
6. Nigg Stone Key panel and variations . . . . .	77		
7. Key patterns—Nigg, Kells and Lindisfarne . . . . .	78		

## LETTERING

Plate	Page	Plate	Page
Introduction . . . . .	85	9. Letters U, V, W, X, Y, Z . . . . .	93
1. Kells script, quill formation . . . . .	89	10. Celtic alphabets of late 7th century and 4th-6th century . . . . .	93
2. Celtic small and capital 'A' from Books of Durrow, Kells and Lindisfarne . . . . .	89	11. Ornamented Celtic capital letters . . . . .	94
3. Letters B, G, and D . . . . .	90	12. Ornamented capitals from Kells and Durrow . . . . .	94
4. Letters E, F, G . . . . .	90	13. Ornamented capitals from Book of Kells . . . . .	95
5. Letters H, I, J, L . . . . .	91	14. Symbols and contractions from Celtic M.S.S. and language problems from inscribed stones . . . . .	95
6. Letters M, N, O . . . . .	91	15. Celtic type from an Irish book of 1711 . . . . .	96
7. Letters P, Q, R, 4th-6th century . . . . .	92		
8. Letters S, T . . . . .	92		

## ZOOMORPHICS

Plate	Page	Plate	Page
Introduction . . . . .	101	R. Construction of design on 'Initium Evangelii' page of Kells . . . . .	106
O. Detail from Plate XIX—Kells Studio edition . . . . .	100	S. Panel from Kells page of Eight circled Cross . . . . .	107
P. Designs with human figures . . . . .	104	1. Bird Motifs in Lindisfarne Interlacing Ornaments . . . . .	109
Q. All-over drop repeat from Lindisfarne Gospels . . . . .	105		

### ZOOMORPHICS CONTINUED

Plate	Page	Plate	Page
2.	Treatments of Birds, heads, top-knots, necks, bodies, wings, tails, legs and toes in Book of Kells . . . . .	10.	Semi-realistical and mythical Animals—Scottish Stones and Kells . . . . .
	109		113
3.	Birds as ornament motifs. Kells . . . . .	11.	'Living Things of the Earth'—Kells Christ Monogram Page . . . . .
	110		134
4.	Bird ornaments, Kells and Tara Brooch . . . . .	12.	Interlacing Human Figures—Clonmacnoise and Meigle Stones and Kells XPI Monogram Page . . . . .
	110		134
5.	Birds as interlacing ornaments—Kells, MacRegol and Meigle Stone . . . . .	13.	Figures in Ornament—Clonmacnoise and Kells . . . . .
	111		135
6.	Reptiles as interlacing ornaments—Kells . . . . .	14.	Interlaced Human male figures—Kells . . . . .
	111	T.	Knotwork adapted to irregular shapes—Plate XI Letter T—Kells . . . . .
7.	Reptiles as interlacing ornaments—Kells . . . . .		136
	112	U.	Kells designs—Plates I, III, XII, and XIV . . . . .
8.	Dog-like Animals—Kells . . . . .		137
	112		
9.	Animals as interlacing Ornaments—Kells . . . . .		
	113		

### PLANT FORMS

Plate	Page	Plate	Page
	Introduction—The Celtic Tree of Life . . . . .	A3.	Comparison of 'Potted Tree of Life' examples—Kells, Gottonian M.S., Eassie and Farnell Stones and Maya Art . . . . .
	121		124
V.	Designs from Kells Plates II, IV, XIV, and XVII also Meigle and Monifieth Stones . . . . .	A4.	'Tree of Life'—Kells and North of England . . . . .
	120		124
A1.	'Tree of Life' designs—Kells . . . . .	A5.	Examples from Book of Kells and South Scotland . . . . .
	123		125
A2.	'Tree of Life' symbol—Kells, Cadboll, Nigg, Tarbet—Compared with Buddhist, Byzantine and Greek sources . . . . .	W.	Plant Forms—Kells Plates III, XIV and XIX . . . . .
	123		126

### HUMAN FIGURES

Plate	Page	Plate	Page
	Introduction—Semi-realistic Human Figures and probable Portraits from Books of Kells and Lindsfarne . . . . .	B3.	Hands and Feet—Kells, Lindsfarne and MacDurnan . . . . .
	127		130
B1.	Kells Portraits—Infant Christ, The Virgin, St. Matthew, St. Luke, Angels . . . . .	B4.	Attitudes of Horses from Pictish Stones of East Scotland—Edderton, Meigle, Migvie also Book of Kell . . . . .
	129		130
B2.	Types of Celtic Peoples of Britain and Ireland—Kells, Lindsfarne and MacDurnan . . . . .		
	129		

### APPLICATIONS OF CELTIC ART

Plate	Page	Plate	Page
	Introduction . . . . .	20.	Greeting Card adapted from Groulle Stone, Isle of Man . . . . .
	133		149
1.	Design by Leonardo da Vinci, 'Concatenation' . . . . .	21.	Greeting Card adapted from the Rossie Priory Stone . . . . .
	135		150
2.	Design by Albrecht Dürer, 'Sechs Knoten' . . . . .	22.	The Rossie Priory Stone . . . . .
	136		151
3.	Design by Michelangelo for Capitol quadrangle, Rome . . . . .	23.	The Aberlemno Stone . . . . .
	137		152
4.	Bronze champfrein from Torrs, Kirkcudbright . . . . .	24.	The Hilton of Cadboll Stone . . . . .
	137		153
5.	Irish Bone Carvings . . . . .	25.	The Author sketching the Hunt at the Nigg Stone . . . . .
	138		154
6.	The Trehan Bahow Mirror . . . . .	26.	The Rosemarkie Stone . . . . .
	138		154
7.	Doorway, Flax Church, Hallingdal . . . . .	27.	The Battersea Shield . . . . .
	138		155
8.	Wire work from Tara Brooch, Ardagh Chalice and Buckle from Sutton Hoo . . . . .	28.	Detail of designs in King Henry VIII. portrait . . . . .
	139		156
9.	Magazine Cover Design 'Alba' . . . . .	29.	King Henry VIII. by School of Holbein the Younger . . . . .
	140		157
10.	Design for Menu Card . . . . .	30.	Zoomorphic Carpet design . . . . .
	141		158
11.	Greeting Card, Lindsfarne Birds of Friendship . . . . .	31.	Fireplace Panel . . . . .
	142		158
12.	Celtic Greeting Card . . . . .	32.	Contemporary design by girl aged 16 years . . . . .
	143		159
13.	Gaelic New Year Cards—Kells initial 'B' . . . . .	33.	Embroidery designed and worked by schoolgirls . . . . .
	143		159
14.	'Horse-shoe' Greeting Card, Inverurie Stone . . . . .	34.	All over carpet design by the author . . . . .
	144		159
15.	Colour Reproduction of Celtic Hunting Carpet . . . . .	35.	Group of articles made by the author and pupils . . . . .
	145		160
16.	Early British Enamel, Somerset . . . . .	36.	Further group of articles . . . . .
	146		161
17.	Early British Enamel, Canterbury . . . . .	37.	Bronze Plaque . . . . .
	146		162
18.	'Doorway' Design for New Year Greeting Card . . . . .	38.	Celtic Hunting Carpet . . . . .
	147		163
19.	Design for Greeting Card . . . . .	39.	Celtic Art in Knitwear, etc. . . . .
	148		164
		40.	Bronze Plaque . . . . .
			165
		Finis . . . . .	166

# L'Art Celtique

## Méthode de Construction

PRÉFACE (page 15)

Lorsque l'auteur se penche sur le quart de siècle écoulé, sur une époque où il commença à inscrire, à des fins expérimentales, au programme des Ecoles d'Art d'une région où il était Directeur des Beaux-Arts, une partie de la connaissance des méthodes de construction dont se servaient les anciens artistes celtiques, connaissance qu'il avait alors acquise, il s'aperçoit qu'une telle démarche l'a grandement aidé à produire ce livre. La réponse spontanée de tous les élèves, des plus petits jusqu'aux classes supérieures et aux cours du soir de dessin fut remarquable.

Aux élèves soi-disant en retard, à ceux à qui l'on n'avait pas appris à regarder les choses et à ceux qui n'étaient pas parvenus à comprendre comment il faut regarder des objets tri-dimensionnels de façon qu'on puisse les représenter en copiant les faits visuels, les méthodes celtiques ont apporté les joies de la création et leur ont permis d'exercer leur goût individuel des arrangements, des rythmes, des couleurs et des utilisations, et elles ont souvent éveillé en eux l'intérêt des formes figuratives habituelles de l'art qui tenaient une place prépondérante lors des examens. Quelques-uns des résultats obtenus par les écoles de cette époque sont exposés dans les deux illustrations hors texte de la section qui traite de l'application moderne de l'art celtique.

La coopération, l'enthousiasme, l'énergie infatigable ainsi que le bon goût de Miss Jane Lundie, professeur de couture et de broderie, rendirent possible la réalisation de très beaux ouvrages par des élèves travaillant individuellement ou en groupe, élèves qui, en raison des conditions qui existaient dans les écoles écossaises de cette époque étaient pour la plupart des filles qui attendaient d'avoir atteint l'âge de quatorze ans pour être libérées de l'école.

L'intérêt véritable de l'auteur pour l'art celtique n'a commencé qu'après qu'il eût passé de nombreuses années dans des écoles de Beaux-Arts dont quelques-unes au Royal College of Art à Londres en tant que boursier de l'Etat en dessin et peinture. Pendant toute

cette période, l'étude de l'art celtique répugnait à la plupart des élèves car il n'y avait pas d'instruction possible. La seule façon était d'essayer de copier un modèle de telle sorte qu'après confrontation avec l'original, aucune faute ne pût être relevée dans la copie par le professeur dont la connaissance du sujet se limitait à ses possibilités de le classer d'après les apparences générales par rapport à d'autres manifestations artistiques. On estimait qu'il était impossible de créer un dessin original et on ne s'y essayait que rarement. L'adaptation par la copie était le seul intérêt présenté par les motifs celtiques.

Telle est toujours l'attitude à l'égard de ce grand art indigène de Grande-Bretagne et d'Irlande dans le système d'enseignement de l'art sous la direction des ministères d'Education d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande du Nord. Et l'auteur n'a pas besoin de fournir des preuves pour cette assertion. Il suffit de dire que, dans le courant du quart de siècle écoulé, la seule opposition à l'effort qu'il a pris sur lui-même de faire connaître la culture de l'art celtique parmi les peuples de Grande-Bretagne et d'Irlande, est venue de quelques détenteurs de diplômes des Ecoles de Beaux-Arts qui, grâce à ces diplômes, étaient reconnus comme maîtres en la matière. Ne connaissant rien eux-mêmes à cette forme d'art, à part les copies de quelques bribes qu'on avait exigées d'eux pour les besoins de l'examen d'histoire de la décoration, ils prirent en mauvaise part son inscription au programme et jugèrent vaine la tentative d'employer à des fins modernes les principes des méthodes de construction des artistes celtes, car « Cela ne peut se faire qu'en le copiant ».

Une attitude tout à fait opposée s'est fait jour dans de nombreuses lettres reçues par l'auteur et provenant d'artistes, d'artisans et de savants de Grande-Bretagne, d'Irlande, d'Europe, du Canada, des U.S.A., d'Australie, d'Amérique du Sud et d'Australie, lettres qui contenaient des félicitations ainsi que l'expression d'un intérêt sincère et des vœux de réussite pour la tentative de l'auteur d'appeler l'attention sur la grandeur des cultures

artistiques des Celtes de Grande-Bretagne et d'Irlande. L'auteur ne trouve pas de mots pour exprimer le plaisir qu'il a eu lorsqu'il a trouvé qu'il pouvait rattacher ses études à celles d'un petit groupe des plus célèbres artistes qui aient existé depuis le Moyen Âge, et qui avaient consacré une partie de leur vie féconde en production artistique à l'étude des entrelacs celtiques et de la ligne continue celtique, symbole d'éternité. Il est fait état dans le chapitre consacré aux applications modernes et anciennes de l'art celtique, de la « Conception » de Léonard de Vinci, des « Six Neuds » d'Albrecht Dürer et du « Labyrinthe » de Michel Ange sur la place du Capitole à Rome, tel qu'il était en 1569.

Ayant travaillé à l'illustration de livres depuis son adolescence, l'auteur a acquis les connaissances nécessaires du dessin destiné à la reproduction, ce qui lui a permis de présenter les matériaux de ce livre, au profit de l'étudiant curieux. Pendant cette longue période de travail d'illustration, travail qui comportait la reproduction de personnages, de costumes, d'armes, etc., ses activités créatives (accomplies habituellement sans faire usage de modèles) ont constamment dû être entretenues à un haut niveau, sous peine de résultats médiocres.

Pour y parvenir, l'auteur s'est donné un violon d'Ingres. Il cherchait à trouver dans des exemples celtiques, dans les pierres pieuses, dans les manuscrits celtiques, etc., les différentes étapes par lesquelles avait dû passer le dessinateur, pour produire son dessin à l'état achevé sur le matériau. Il ne s'en suivait pas qu'il dut être également l'artisan qui achevait le travail, bien qu'il dût nécessairement en surveiller tous les développements.

Il était nécessaire qu'il s'imposât lui-même des limites, pour éviter de tomber dans le chaos. Il lui fallait se tenir à l'écart de toute autre considération qui aurait pu se rattacher à l'art celtique, telle que les buts, les significations, les races, les religions, etc., car chacune de ces considérations aurait pu constituer une voie sans retour. Cette précaution s'est avérée très utile car elle a permis l'accumulation de masse de matériaux, qui, à mesure que le temps passait, demandaient à être reconnus pour leur signification, même si cette dernière ne pouvait être que devinée. Plus tard, lorsque la publication d'une partie du travail eut commencé sous forme de livrets, l'éditeur demanda que certaines des significations, imaginées à titre d'hypothèse, soient données.

Après avoir consulté un éminent spécialiste de l'archéologie préhistorique, ce conseil de publier les significations suggérées par les données de l'art fut accepté, à une condition cependant. C'est que si d'autres auteurs pouvaient mettre à jour des données artistiques, apportant la preuve d'autres significations, ces dernières seraient également retenues, pour le bénéfice de la vérité. De cette façon, l'art, qui était au départ communicatif et ornemental, pourrait regagner sa fonction originelle de procédé de communication.

Quelques mois après la publication de quelques-uns des livrets, l'auteur reçut entre autre une lettre de félicitation du Docteur Ananda Coomaraswamy, du musée des Beaux Arts de Boston, qui était peut-être le savant le plus éminent en art et littérature d'Asie et du Moyen Orient. Cette lettre fournissait des preuves de l'exactitude des vues de l'auteur, apportant des citations extraites de la littérature védique primitive, ainsi que d'autres sources asiatiques d'information. Le Docteur Coomaraswamy continua à correspondre avec l'auteur, auquel il adressa des copies de planches gravées d'entrelacs dessinés par Léonard de Vinci et Albrecht Dürer, et aussi, une de ses publications concernant ces œuvres. L'auteur lui donna en retour le dessin par Michel Ange du labyrinthe destiné à la place du Capitole à Rome, et des dessins qui montraient l'utilisation des esquisses de Léonard de Vinci et de Dürer dans les vêtements et les rideaux qui figurent sur le portrait d'Henri VIII par l'école de Holbein le Jeune.

La mort du Dr Coomaraswamy interrompit cette correspondance et cette source de confirmation et d'informations très importante, en ce qui concerne les problèmes relatifs aux origines de ce grand art des Celtes, pour lequel il montrait le plus vif intérêt. Il affirmait que ses origines étaient essentiellement asiatiques, et que son usage primordial était d'ordre philosophique. Ce livre contient deux de ses lettres. Cette double finalité de l'art celtique fut maintenue tout au long de son développement, atteignant son point culminant, dans son usage en tant qu'ornementation sacrée, dans le plus grand manuscrit du monde : le Livre de Kells.

De même que chez certains autres peuples asiatiques, d'où leur art avait tiré son origine, chez les Celtes la représentation des œuvres du Créateur Tout-Puissant était interdite. Elle a continué à l'être dans une certaine mesure, chez certains peuples, jusqu'à l'époque contemporaine.

Du fait de la loi de la reproduction de l'histoire de la vie de l'espèce dans la vie de l'individu, « l'Art Moderne » est quelquefois une forme de tâtonnement atavique. Et la tendance de quelques artistes européens, lorsque leur puissance de représentation réaliste a atteint son achèvement, est de ne plus considérer cet achèvement lui-même comme le summum de l'art. En art, l'inaptitude au changement équivaut à la mort, pouvoir changer, c'est là la vie. Les recherches ataviques des artistes européens modernes constituent bien plus le retour à des caractéristiques mentales de lointains ancêtres qu'à celles de leurs antécédents immédiats. Aussi de tels tâtonnements, habituellement effectués dans un état d'hyperconscience, peuvent être parfois des reminiscences raciales, héritées des grandes cultures celtiques, et même de la race antérieure des artistes chasseurs du paléolithique aurignacien, qui étaient probablement les premiers des européens modernes.

Picasso a traversé les étapes normales du développement de son art dans un environnement artistique. Il fut guidé par ses propres inspirations et ses propres réussites depuis l'enfance, ce qui fit qu'à l'âge de seize ans, il avait acquis sa pleine maturité en dessin et en peinture, à la manière de l'école impressionniste qui avait alors gagné droit de cité, après avoir été condamnée et combattue pendant des années. Que pouvait-il faire ensuite pendant le restant de sa vie ? Bien d'autres avaient atteint leur maturité dès leur jeunesse, dans le dessin et la peinture qui étaient en honneur à l'époque.

Michel Ange, Raphaël, et d'autres encore en firent autant, et chacun d'entre eux trouva qu'il y avait beaucoup de changements à apporter dans l'art pour le faire parvenir à de plus grandes hauteurs. Le peintre écossais Mac Taggart et son compatriote Peopole modifièrent leurs idéaux et les manières de les représenter tout au long de leur vie. Au début de sa vie artistique, Picasso s'était consacré au réalisme dans toutes ses formes acceptées jusqu'alors, et les nouvelles révélations apportées par l'impressionnisme avaient couronné ce réalisme d'une compréhension de l'atmosphère, d'une juxtaposition et d'une sélection des couleurs, de lumière, de mouvement, de suggestion, et de bien d'autres nouvelles formes de la technique picturale qui toutes ensemble donnaient une vie nouvelle et apportaient un nouvel aspect au réalisme dont Picasso était un maître. Il était impensable que cela fût la fin de son art. Le devoir envers l'art est une sorte de religion pour de tels artistes qui laisseront délibérément de côté tout ce qu'ils avaient préalablement estimé pour chercher le changement qui doit par nécessité exister pour permettre à l'art de vivre.

Sir John Millais atteignit également pendant sa jeunesse sa maturité dans cette façon de dessiner et de peindre qui avait alors gagné droit de cité en Angleterre. L'évolution de l'art de Millais fut dès lors terminée. Il crut bon d'utiliser jusqu'à la fin de ses jours l'habileté qu'il avait alors acquise à peindre les tableaux et les portraits à la mode dans le grand public. Il en résulta qu'il acquit une plus grande maîtrise à remplir les nombreuses commandes qui l'occupèrent pendant le restant de sa vie.

Il y a beaucoup d'artistes dont les œuvres tombent dans la même catégorie que celle de Picasso et de Millais. Il est heureux que seules des personnes possédant des talents et une habileté semblables, développés grâce à des années de dur travail, puissent s'essayer à imiter les productions talentueuses et savantes de Millais.

Il n'en allait pas de même des productions de Picasso après qu'il eût tourné le dos au réalisme. Le dernier des novices peut maintenant se passer effrontément de toute étude normale de l'art. A cause de Picasso et d'autres, il peut prétendre à être défendu dans tout ce qu'il lui plaît de faire, et cela, avec l'entier support de journalistes ahuris. D'où ces légions

d'imposteurs qui rivalisent pour attirer l'attention du public sur leurs excentricités et leur vulgarité.

Pour en revenir au sujet, après ces digressions qui peuvent sembler sans rapport avec lui, l'auteur prétend que Picasso et les autres artistes contemporains qui ont abandonné le réalisme dans la plupart de ses formes, n'ont aucune connaissance des méthodes nécessaires pour construire certaines formes d'art celtique, et cela bien que leurs recherches les aient fait pénétrer dans le domaine de la représentation abstraite des Celtes, qui reproduisaient, sans les copier, les créations du Tout-Puissant. Le retour à des méthodes de construction celtiques sera utile à la plupart des artistes dont l'œuvre est créatrice. Ces méthodes sont si éloignées de celles exigées pour certaines formes d'art créateur, qu'elles peuvent servir à faire disparaître la banalité. Comme il a été dit ailleurs, le griffonneur distrait, ou dont la pensée est occupée à autre chose, l'enfant, ou la femme sans instruction avec ses décorations en terre de pipe au seuil de sa porte, ne font que céder subconsciemment à des tendances ataviques qui remontent au début de l'humanité pensante, et qui plus tard ont pris forme à travers l'intellect et les goûts de nos ancêtres celtiques.

Lorsque quelques-unes des méthodes celtiques dont il est fait état dans ce livre auront été assimilées, les différentes étapes de construction apparaîtront sous un tout autre jour, et sembleront tout aussi simples qu'il l'est d'ouvrir la bouche lorsqu'on lui présente une cuillère. Il n'est pas nécessaire d'aller à l'école pour savoir de quels muscles on doit se servir, comment et quand on doit s'en servir. Les anciens artistes ont nécessairement dû arriver dans la pratique de leur art à des étapes dont l'auteur n'a pas encore découvert l'existence, bien qu'il n'ait plus à prendre en considération quelques-unes des étapes qui lui étaient si nécessaires au commencement.

Les grands artistes celtiques ont possédé le pouvoir de visualiser à l'avance une œuvre terminée dans son état final et dans ses matériaux de construction. Cette capacité, comme dans toutes les formes d'art, ne peut être acquise que par l'expérience. Le fait qu'il n'existe pas apparemment de problèmes structurels difficiles concernant certaines formes de dessin celtique, ou la formation des symboles pieux comme on les appelle, explique pourquoi il n'est pas fait état de ces problèmes dans ce livre.

Quelques-uns de ces exemples incomparables de symboles religieux du paganisme celtique ne se trouvent nulle part en Europe, Irlande ou Grande-Bretagne, si ce n'est en Ecosse et principalement au nord-est du pays. Ils sont souvent isolés ou alors on les trouve en groupes sur des pierres qui ne portent par ailleurs aucun autre ornement. On les trouve également additionnés d'une ornementation plus recherchée de motifs d'entrelacs, de lignes brisées et de spirales sur quelques-uns des plus beaux spécimens des stèles cruciformes richement décorées. Ils ne figurent

pas sur les manuscrits celtiques de Durrow, de Kells et de Lindisfarne, bien que ces derniers possèdent toutes les autres formes de l'art celtique picté.

Leur signification principale était sans aucun doute d'ordre philologique et en rapport avec la religion. L'auteur a lu à leurs propos de nombreux ouvrages traitant de leur possible signification et a prêté beaucoup d'attention à ce sujet. Cependant il n'a pu se former en ce qui concerne aucune opinion, si ce n'est que les réponses à ces questions doivent peut-être être recherchées dans les premiers développements des religions d'Asie. Il espérait que le Dr Coomaraswamy, auquel il avait adressé une série complète de dessins dans l'intention de les inclure dans ce livre, ainsi que toute information les concernant, lui apporterait quelque lumière et quelque information sur ce sujet. Malheureusement le Dr Coomaraswamy est décédé entre temps. L'auteur juge insoutenable au regard des rites païens celtiques, ainsi qu'à ceux de la chrétienté, l'opinion proférée par certains selon laquelle ces symboles sont tous d'une façon ou d'une autre en relation avec un culte phalique.

Ce que l'auteur et son éditeur désirent avant tout c'est que ce livre puisse aider à fournir des matériaux qui permettront d'utiliser à nouveau ce grand art britannique à de nouvelles productions et à des applications modernes. Ils souhaitent de plus que le livre puisse éveiller un intérêt pour les autres nombreuses cultures des Celtes britanniques qui ont permis l'écllosion à la même époque de cette grande culture artistique et qui peuvent aux yeux de l'histoire faire classer les Bretons parmi les peuples très hautement civilisés de tous les temps, ce qui leur revient de droit ne serait-ce que sur le plan de l'art.

Ces incomparables méthodes de construction et les motifs des écoles britanniques et irlandaises de l'art celtique telles qu'elles sont exposées avec des démonstrations graphiques d'exemples choisis sont données ici à l'usage des artistes, des artisans et des dessinateurs de l'industrie. Un grand nombre de ces démonstrations peut se passer de toute discussion explicite. Leur bien-fondé se prouve de lui-même comme s'il s'agissait de théorèmes. Elles sont susceptibles dès le départ d'être variées à l'infini et elles contiennent en elles-mêmes des possibilités de développement ultérieur grâce à des méthodes mathématiques et géométriques renouvelées telles que celles qui ont permis de si grandes réussites celtiques depuis plus de mille ans.

La connaissance de ces méthodes apportera un nouvel éclairage sur bien des problèmes concernant les Celtes de Grande-Bretagne et d'Irlande. Elles révéleront un grand nombre d'idées fausses qui ne devraient plus être enseignées comme étant l'histoire de ces pays. Il n'est pas dans notre intention de nous appesantir sur ce sujet dans ce livre bien que l'absence complète de références à ce que les faits artistiques peuvent

prouver puisse faire croire à l'étudiant perspicace que l'auteur veut ignorer ces implications.

Le terme de picté est utilisé tout au long de ce livre pour désigner les Cruithne, ces anciens Bretons dont l'art devait beaucoup de sa perfection et de sa beauté à ce qu'il était fait usage de formules mathématiques pour les constructions. Les plus beaux exemples de monuments de pierre décorée, de métaux ouvragés et de joaillerie ont été découverts dans les régions de Grande-Bretagne et d'Irlande qui avaient à une certaine époque été habitées par les Cruithne. Le terme s'applique de nos jours à certains des Bretons habitant les contrées d'Ecosse situées au-delà des murailles romaines ou quelques tribus des Bretons du Sud, plutôt que de soumettre au joug romain, s'étaient réfugiées et où elles avaient fusionné avec les Bretons du nord qui, après l'invasion romaine, avaient également peuplé une partie de l'Irlande du nord.

Le sobriquet de picté donné par la soldatesque romaine à ces Bretons du nord était un surnom descriptif. Il faisait allusion à cet amour pour les couleurs qui les caractérisait et à leur étonnante habileté à cuire des émaux de couleur sur des ornements métalliques destinés au guerrier, à son cheval et à son char. Au combat, les Bretons, pour être libres de leurs mouvements, se dépouillaient de tous leurs vêtements et décoraient leurs corps de symboles tribaux et de dessins magiques en couleurs.

Les décorations des Livres de Durrow, Kells, Lindisfarne, St. Chad, Mac Regol et Mac Duran sont semblables à celles des pierres pictées décorées que l'on trouve sur la côte orientale de Grande-Bretagne depuis Durham jusqu'à Shetland ainsi qu'aux pierres ornées dans les zones pictées d'Irlande du Nord. Dans le reste de la Grande-Bretagne et de l'Irlande les décorations celtiques des monuments de pierre sont différentes et appartiennent à une quantité d'écoles d'art celtique. Quelques fragments qui ont survécu à la destruction systématique de l'Eglise celtique primitive de Grande-Bretagne par l'Eglise augustinienne aux ordres du Pape Grégoire le Grand montrent que les Pictes sont retournés au centre de l'Angleterre après la chute de Rome. L'intention politique du Synode de Whitby était de donner à l'église de Saint-Pierre la gloire d'avoir civilisé et christianisé ces sauvages de Bretons.

A Iona et dans l'ouest de l'Ecosse, des formes tardives d'art celto-roman dont il n'est pas fait mention dans ce livre sont honorées par les pèlerins comme étant des reliques des débuts de la chrétienté en Ecosse. D'après la tradition, dans le district de Iona plus de 200 stèles pictées ornées furent détruites et jetées à la mer. L'étude des méthodes de construction appartenant à l'art celtique (picté) montre que saint Colomban n'a rien eu à voir avec la création du Livre de Kells ni avec celle des stèles cruciformes décorées qui se trouvent à l'est des montagnes d'Ecosse. « De même que le veau appartient à la vache, la copie du livre peut bien appartenir à l'original » (tel était le verdict

du magistrat qui jugea Colomban pour avoir fait une copie d'un livre par lui emprunté et avoir prétendu être le propriétaire de cette copie et ceci à été l'une des raisons qui ont obligé Colomban à quitter l'Irlande), mais les décorations des pierres d'Iona attribuées à la mission de saint Colomban n'appartiennent pas à celles des Livres de Kells, Durrow et Lindisfarne. Par contre, les pierres pictées de l'est de l'Ecosse et quelques-unes du nord-est de l'Angleterre possèdent des décorations identiques à celles de ces livres.

L'opinion contraire ne peut s'appuyer que sur des arguments fondés sur les affirmations contenues dans la « Vie de Saint Colomban (qui ne comporte pas de référence à l'art) écrite cent ans après la mort de ce dernier par Adamnan l'un des successeurs de saint Colomban, cet Adamnan qui devint un fervent travailleur de l'Eglise augustinienne de Saint-Pierre. Lorsque Colomban vint à Iona il fit un excellent travail

dans l'ouest de l'Ecosse, continuant l'œuvre de ses prédécesseurs chrétiens dans ces parages. Son plus grand malheur est d'avoir eu Adamnan comme biographe.

A la lumière de notre nouvelle connaissance de la culture celtique, nous ne pourrions plus accepter cette vieille image du sauvage hirsute barbouillé de teinture de guède si chère aux éducateurs britanniques qui cherchent à prouver que seules des cultures et des institutions politiques d'importation nous ont donné la possibilité d'atteindre notre niveau culturel actuel à partir de débuts aussi arriérés. Lorsque cette impression inexacte concernant nos ancêtres britanniques qui ont lutté si vaillamment contre la conquête agressive de Rome sera éventuellement corrigée grâce à l'accumulation d'un plus grand savoir, alors nous pourrions vraiment marquer d'une pierre blanche le commencement d'une époque nouvelle pour la race britannique.

#### CORRESPONDANCE DU DOCTEUR ANANDA K. COOMARASWAMY (page 20)

MUSEE DES BEAUX ARTS  
BOSTON 15  
MASSACHUSETTS

Le 26 février 1947

Cher Monsieur BAIN,

Je suis conservateur de ce musée depuis trente ans. J'ai lu avec beaucoup de plaisir vos excellents livrets consacrés à l'art celtique (les deux premiers seulement) et je vous envoie séparément de cette lettre une de mes études publiées dans « Art Quarterly » qui vous intéressera et qui pourra peut-être vous suggérer la signification de la « continuité » dont vous parlez. Je voudrais vous suggérer de relever certaines de mes références, spécialement Ringhorn mentionné dans la note 45 et Guénon mentionné dans la note 49. La discussion concernant les épingles de sûreté (fibulae) dont il est question dans la note 46, on peut en prendre maintenant facilement communication dans mon ouvrage « Figures of Speech or Figures of Thought » publié l'année dernière par la maison Luzac à Londres.

En ce qui concerne les labyrinthes de Malékula et de l'Inde, vous pouvez voir aussi Layard dans Folklore 47 (1936) et Folklore 48 (1937).

Amicalement vôtre.

A.K. COOMARASWAMY.

MUSEE DES BEAUX ARTS  
BOSTON - MASSACHUSETTS

Le 13 juin 1947

Cher Monsieur BAIN,

Je vous remercie beaucoup pour votre lettre du 24 mai. J'ai demandé à la maison d'édition Luzac de vous envoyer un exemplaire de mon livre « Figures of Speech or Figures of Thought » pour votre bibliothèque personnelle.

Pour en venir à votre dessin d'Alesund, il est correct de penser que les deux oiseaux représentent un symbole d'amitié au sens le plus élevé du terme, c'est-à-dire l'amitié entre l'homme intérieur et l'homme extérieur ou entre l'esprit et l'âme en chaque homme et par conséquent symbole d'amitié en général, puisque dans le sens le plus vrai « La charité commence chez soi ». Vous avez peut-être souvent observé les deux oiseaux sur un arbre dans des dessins traditionnels ; quelquefois également les deux oiseaux sont unis. C'est ainsi par exemple que nous pouvons voir l'oiseau possédant un seul corps et deux têtes. Dans le Rîgvêda (I-164-20) et le Mundaka Upanishad (III-1-2) ils représentent le soi universel et le soi individualisé (le soi véritable et l'Ego) — « Duo sunt in homine » est une doctrine universelle aussi bien hindoue, islamique que chrétienne. La résolution du conflit interne ou soi-intégration est le but de toute vraie psychologie — « Ce soi-ci se donne à ce soi-là et ce soi-là à ce soi-ci ; ils s'unissent intimement. Avec cet aspect-ci il est uni à ce monde et avec cet aspect-là il est uni à l'autre monde ». (Aitareya Aranyaka, 2-3-17) \*

Mrs Goble de Godalming a récemment fait une sculpture sur bois des deux oiseaux sur une branche dans l'intention d'illustrer l'idée védique.

Le passage des Upanishads commence ainsi « Deux oiseaux, compagnons étroitement liés, sont accrochés

au même arbre » (l'arbre de vie) dont parle aussi Philo Judaeus, Quis heres, 126.

Sincèrement vôtre.

Ananda K. Coomaraswamy.

\* Ephésiens 2-15 « afin de créer en lui-même avec les deux un seul homme nouveau, établissant ainsi la paix ».

## INTRODUCTION (page 21)

Ce manuel élémentaire est préparé spécialement à l'usage des écoles primaires et secondaires. Il pourra également servir à l'instruction des étudiants en art, des artistes et des créateurs d'objets d'art de diverses spécialités. Il contient une ample matière qui sera utile à l'archéologue et à l'historien, bien que je me sois retenu de traiter de leurs problèmes, car mon intention principale en écrivant ce livre est de communiquer à d'autres le résultat de mes nombreuses années de recherche dans le champ des méthodes dont se servaient les anciens artistes. Dans un ouvrage plus important qui traite des méthodes plus élaborées de l'artisan celtique et de ses différents modes d'expression, je donne mes propres conclusions avec les faits sur lesquels je les fonde, ainsi que leurs implications historiques, archéologiques et raciales.

Je me rends compte de la pauvreté de l'écriture, spécialement quand c'est moi qui l'utilise, pour transmettre avec clarté des instructions concernant la méthode en partie artistique, en partie géométrique et en partie mathématique qui est particulière à de nombreuses formes d'art celtique et plus spécialement à celle de l'école picte. C'est pourquoi j'ai imposé à l'étudiant l'effort de chercher à comprendre en l'obligeant à une observation serrée de chaque stade des méthodes, n'employant que très peu de mots qui puissent l'embarasser ou au contraire l'aider. De nombreuses années d'expérience m'ont amené à penser qu'une fois surmontée cette légère difficulté initiale dans ce mode de lecture il est bénéfique de se passer des mots. Il existe quelques règles importantes. La première, et la principale, est que dans la création d'un dessin celtique il faut tout au long du dessin achever chaque étape avant de passer à la suivante, sinon il en résulterait la confusion. Lorsque les méthodes indiquées sur une planche auront été assimilées, on devra, à l'aide des mêmes méthodes, s'essayer à des dessins originaux, le but ultime devant être leur application à la création de quelques sortes d'objets d'art.

La simple copie des œuvres anciennes est aussi vainement impossible à réaliser mais grâce à la compréhension des méthodes, de nouveaux dessins, voire même de nouvelles méthodes dans cet art particulier peuvent être créés. Si les méthodes et leurs différentes étapes indiquées dans ce livre ne sont pas celles dont se servaient les anciens, cela prouve tout au plus qu'elles ont été plus simples, peut-être plus ingénieuses mais sûrement pas plus difficiles. C'est avec une authentique humilité que j'offre le résultat de mes études,

humilité acquise au long d'années passées à la recherche des méthodes qu'avaient pu utiliser les grands artistes intellectuels et les grands artisans de la nation picte qui ont produit le grand art des stèles cruciformes de l'est du pays picte et leurs équivalents dans les Livres de Durrow, de Kells et de Lindisfarne, dans la Broche de Tara, le Calice d'Ardagh et d'autres chefs-d'œuvre de la joaillerie celtique. J'offre le résultat de mes études plus particulièrement aux habitants des Highlands et des Îles d'Ecosse et aux habitants d'Irlande dans l'espoir que la compréhension des fondements mathématiques ingénieux et simples de l'art de leurs ancêtres leur permettra de faire renaître et se développer un grand art national et ainsi d'influencer et d'enrichir la vie des hommes. L'extrême minutie dans la facture artistique des manuscrits permet de conclure que les artistes n'exerçaient leur talent ni pour l'œil humain, ni pour l'approbation humaine.

Ils étaient imprégnés de l'idée que le regard de Dieu, lui, détecterait les erreurs et qu'ils travaillaient uniquement à Sa gloire.

Nous ne connaissons sans doute jamais les techniques qu'ils employaient pour améliorer leur acuité visuelle, ni les outils qui leur permettaient de tracer leurs lignes avec une exactitude qui est hors de la portée de nos contemporains. Se référant à une page du Livre d'Armagh, le Professeur J. O. Westwood a pu écrire : « Dans un espace d'environ un demi-centimètre carré, j'ai compté à l'aide d'une loupe cent cinquante huit entrelacs d'un fin ruban sur un dessin formé de lignes blanches bordées de lignes noires sur fond noir. Comment s'étonner que la tradition prétende que ces lignes sans défaut aient été tracées par des anges ? » L'un des buts de ce livre est de montrer qu'il n'y a rien de miraculeux dans un dessin qui ne possède pas un seul entrelac irrégulier. En fait une faute d'entrelac serait impossible à qui applique les méthodes indiquées. Il serait tout aussi facile de s'émerveiller devant un tricot qui ne présenterait aucune faute dans ses points. Cela n'enlève rien à la merveilleuse habileté inventive et à l'art des dessinateurs pictes. Quelle que soit l'échelle de grandeur qu'ils aient employée, la magnificence de leur art n'en est en rien altérée bien que la beauté de nombreux détails serait certainement mieux perceptible si l'on en faisait un agrandissement.

Lorsque je compare le peu que j'ai découvert pendant toutes ces années d'étude avec ce que j'ignore, ma seule source de satisfaction est de penser

que mon œuvre pourra ouvrir l'accès à un aspect de l'art des peuples celtiques qui est jusqu'à ce jour resté inexploré bien que quelques chercheurs n'ayant précédé, aient trouvé des clés capables d'ouvrir certaines de ses portes et m'aient ainsi permis de pénétrer dans ce domaine. Je rends ici hommage au grand labeur de J. Romilly Allen, le premier pionnier de cette recherche. D'autres, au nombre desquels il faut compter Eoghán Carmichael, John Duncan et le Dr. Galbraith de Dingwall, ont maintenu la flamme et me l'ont passée. Dans son livre intitulé « Mes Ecoles et Mes Maîtres » au chapitre XI, le géologue Hugh Miller nous conte l'histoire de son pauvre ami tuberculeux, l'apprenti peintre en bâtiment William Ross de la paroisse de Nigg, qui « fut un précurseur des travaux de nos sociétés archéologiques par ses dessins élaborés et fidèles d'une catégorie intéressante d'antiquités nationales » (les stèles cruciformes de Nigg, Shandwick, Hilton de Caidboll et d'autres encore) et qui « avec l'œil du tailleur de pierre en train d'effectuer ses premières esquisses savait regarder la façon dont était formé un neud embrouillé et difficile depuis les premières lignes fines qui en formaient la trame jusqu'à l'étape finale du neud achevé ». Miller était d'avis qu'en présence d'une telle série de dessins, lui aussi « pourrait apprendre le style ancien et complexe en moins de quinze jours ». Le pauvre William Ross,

des travaux duquel rien n'a survécu, si ce n'est ces quelques mots de son ami Hugh Miller, doit être compté lui aussi parmi les véritables pionniers. Westwood, Robinson, Anderson et d'autres ont rassemblé un grand nombre de matériaux qui ont aidé à la recherche. La publication en couleurs par les éditions « Studio » d'un certain nombre des meilleures pages du Livre de Kells et la reproduction photographique par le British Museum de certaines parties du Livre de Lindisfarne publié par le Dr. Eric Miller, Conservateur des Manuscrits, constituent des œuvres d'une immense valeur. La publication du Spalding Club intitulée « Les Antiques Pierres Sculptées d'Ecosse » sous la signature de John Stuart, doit beaucoup aux excellents dessins de A. Gibb d'Aberdeen. La plupart des dessins de P. A. Jastresbki dans les mêmes livres n'auraient jamais dû être publiés car l'artiste n'avait aucune connaissance de ce qu'il essayait de représenter. J'exprime ma gratitude à tous les savants passés et présents pour la contribution qu'ils ont apportée à notre savoir et je suis sûr que dans un proche avenir un grand nombre de travailleurs vraiment doués résoudra la plupart des problèmes qui en ce moment nous empêchent d'apercevoir la grande culture du peuple picte.

GEORGE BAIN,  
Septembre, 1945.

## PANNEAUX ET BORDURES ÉLÉMENTAIRES A ENTRELACS (page 25)

Chronologiquement les symboles ornementaux commencent à la spirale. Les motifs en chevron et en escalier apparaissent très tôt, en même temps que les lignes brisées qui sont en réalité des spirales faites de lignes droites. Les entrelacs sont plus tardifs, suivis par les entrelacs noués. A l'origine des entrelacs il y a l'imitation des arts tri-dimensionnels du tissage, du tissage et de la vannerie, et il est peu de peuples qui ne s'en soient pas servis pour la décoration de la pierre, du bois et du métal. Le dernier en date de ces usages est celui du scribe qui représentait la troisième dimension à l'aide de lignes de couleur ressortant sur fond sombre. Les entrelacs noués sont particuliers à l'école picte de l'art celtique. Bien que ce manuel soit consacré aux problèmes des méthodes de construction de l'artisan picte, et que l'étude de tous les autres aspects de son art soit destinée à un autre livre, il est bon de faire état ici de la similitude qui existe entre les types de dessin à lignes brisées de l'école picte et ceux qui ont été découverts en Ukraine et en Yougoslavie et qui datent de 2000 à 1500 avant J.-C., des dessins qui requièrent une grande habileté géométrique et mathématique. Bien des siècles se sont écoulés entre les premiers tâtonnements qui ont été faits et le haut niveau de réussite de l'époque indiquée. L'imitation des œuvres de Dieu était interdite chez de nombreux peuples et même l'image de la végétation em-

ployée en tant que motif ornemental était tabou pour le Pict. C'est pourquoi il s'est concentré sur la géométrie, les mathématiques et les abstractions qui ne constituaient pas des copies de la Création. On peut trouver les panneaux et les bordures à entrelacs basés sur le tissage et la vannerie dans l'art de la plupart des peuples qui bordent la Méditerranée, la Mer Noire et la Mer Caspienne. Les Égyptiens, les Grecs, les Romains, les Byzantins, les Maures, les Perses, les Turcs, les Arabes, les Syriens, les Hébreux et les Magrébins ont employé d'une façon ou d'une autre ce mode ornemental. Quelques milliers d'années avant J.-C. les Chinois connaissaient de petits symboles à entrelacs. Mais les plus belles réussites des entrelacs noués sont le fait de l'école picte. L'entrelacement de membres et de corps d'hommes, d'animaux, d'oiseaux et de reptiles se développa à l'est du pays picte et en Irlande pour émigrer par la suite vers la Scandinavie où il devint un art décadent.

On trouve les entrelacs noués, symbole de la continuité, sur les stèles cruciformes décorées de l'est du pays picte depuis Durham jusqu'à Shetland ainsi que dans les œuvres sur métaux et les premiers manuscrits de Durrow et de Kells. La continuité des entrelacs noués n'est plus placée au premier plan pendant la période plus tardive des manuscrits de Lindisfarne et de St. Chad, non plus que dans les ouvrages sur

pièce de la même époque. Depuis le comté de Perth jusqu'à Caithness il existe de nombreux beaux exemples de la continuité intentionnelle de l'entrelac à nœuds qui constituent une bonne partie de la création du sculpteur. D'autres pierres semblent montrer que les dessinateurs avaient confié la sculpture à des ouvriers qui commencent des creux et il existe quelques pierres décorées par des dessinateurs manquant d'entraînement et des sculpteurs médiocres. L'art de Iona et de l'ouest de l'Ecosse est un art celto-roman semblable à celui des monuments de pierre d'Irlande à l'exception des ouvrages hiberno-pictes du nord-est de l'île. Les ouvrages d'Ecosse à l'est de Drumalban sont semblables aux plus beaux des manuscrits de

Durrow, Kells et Lindisfarne. Dans différentes localités on voit apparaître des variantes. Une ligne portant une incision dans le milieu de la bande était la mode depuis Durham jusqu'à St. Andrews. En Cumberland, Westmoreland et le sud-ouest de l'Ecosse la tendance était de briser le tressage pour former des entrelacs en anneaux. On doit considérer que le Pays de Galles et les Midlands autour de Wolverhampton ont été grandement influencés par l'école picte, tout au moins en partie. La « Croix de Saint-André » est le commencement de la plupart des panneaux à entrelacs nœuds circulaires des Ecosseis et des Hiberno-Pictes. Les entrelacs nœuds sont parfois construits sur des spirales, parfois sur des lignes droites.

#### SPIRALES (page 59)

La spirale en tant que symbole et ornement a vu le jour dès le début de l'humanité pensante. C'est le développement d'une impulsion héréditaire qui a fait construire à l'homme les premières huttes circulaires. A très peu d'exceptions près, les constructions des insectes, des oiseaux et autres animaux se font selon des mouvements circulaires. Le cercle peut être considéré comme le premier pas de l'homme en art. Fruit d'une impulsion itérative, il est le premier dessin de chaque enfant, et il revient aussi souvent dans les graffiti du griffonneur éduqué que dans les décorations faites en terre de pipe sur le seuil de sa porte par la femme du peuple. La spirale qui ne tarda pas à devenir magique dérive des méthodes de construction du cercle. On pouvait l'exécuter vers la droite ou vers la gauche, dans le sens du soleil ou dans le sens contraire au soleil.

Les premiers hommes ont probablement remarqué la beauté des spirales offertes par la nature, car le coquillage était aussi ce qui contenait leur nourriture de base.

Depuis la pointe jusqu'à l'ouverture du coquillage qui permet l'accès à la nourriture qu'il contient, le mouvement de la spirale se fait vers la droite, ou dans le sens du soleil, et le mouvement nécessaire pour extraire la nourriture se fait vers la gauche, ou dans le sens inverse du soleil.

La plupart des spirales offertes par la nature tournent vers la droite, avec une exception remarquable toutefois, dans les paires de cornes qui sont symétriques. La danse du glaive des montagnards d'Ecosse, étant une danse de guerre, se fait dans le sens inverse du soleil, mais elle se termine dans le sens du soleil en symbole de victoire.

Des motifs très élaborés de lignes brisées dont nous avons déjà parlé, gravés sur ivoire de mammoth, et qui ont été découverts en Ukraine et en Yougoslavie, et qui sont datés de 25000 à 15000 avant notre ère, permettent de dater le début de l'usage des spirales

en tant qu'art ornemental et magique. Les motifs de lignes brisées sont en réalité des spirales faites de lignes droites, et l'homme a dû parcourir un long chemin à travers les âges avant qu'il « n'invente » le carré. Bien que les spirales comportant un seul enroulement se trouvent dans l'art de la plupart des peuples d'Europe, d'Asie, d'Afrique, de Polynésie et des Amériques, l'art grec ionique en étant le couronnement, les plus beaux développements des ornements en spirales furent le fait de la race celtique qui découvrit très tôt les méthodes de construction de spirales à deux, trois, quatre enroulements ou même davantage.

Depuis les temps préhistoriques, il existe une évolution continue de l'art tridimensionnel de la spirale en Ecosse, Angleterre, Galles et Irlande. Elle commence avec deux points incisés qui se continuent en deux enroulements incisés qui ont entre eux une ligne spirale en relief, qui se retourne sur elle-même. On trouve également cette double spirale dans les ouvrages sur métaux des pays baltes, datant de l'âge du bronze. L'artiste mycénien se servait du motif de la spirale d'une manière qui pourrait indiquer l'un des itinéraires de la migration des peuples celtiques vers la Grande-Bretagne et l'Irlande. Depuis l'an 3000 et jusqu'à 1500 avant notre ère, les Egyptiens avaient l'habitude de recouvrir des surfaces de motifs spirales.

Ce fut cependant en Grande-Bretagne et en Irlande que les spirales connurent leur plein développement artistique. Tout d'abord dans les ornements de bronze émaillé destinés au cheval, au char de combat et aux guerriers, puis plus tard à l'époque des monuments de pierres décorés, et enfin dans la joaillerie de la fin de l'époque païenne et du début du christianisme.

Les nobles spirales d'Aberlemmo, de Shandwick, Tarbet, Hilton de Cadboll, de Nige, la broche de Tara et le calice d'Ardagh, ont ouvert la voie au grand art des scribes, qui produisirent les plus grands chefs-d'œuvre du monde dans la décoration des livres, en les ornant à profusion de spirales artistiques.

Les livres de Durrow, Kells, Lindisfarne et St. Chad, ces quelques rescapés d'une grande période artistique

éclaireront les générations futures sur la grandeur de l'art et des autres cultures des Pictes et des Bretons.

#### MOTIFS A LIGNES BRISÉES (page 71)

Des écrivains, obnubilés par l'éducation « classique » qui prétend toujours être à la base de toute réalisation artistique européenne, ont souvent parlé des dessins celtiques à lignes brisées et en ont donné quelquefois une description.

J. Romilly Allen était d'avis que la différence essentielle entre les motifs à lignes brisées classiques et ceux des Celtes chrétiens de Grande-Bretagne et d'Irlande consistait dans l'introduction par ces derniers de diagonales dans le motif original.

Les motifs à angle droit du type de la grecque « classique » étaient rarement utilisés dans l'art païen ou chrétien de Grande-Bretagne et d'Irlande. Ils sont encore plus rares dans l'art celtique de l'école picte. La croix diagonale sur laquelle se greffa plus tard l'histoire de saint André se transforme sous un nouveau vêtement en la Croix de Saint-André, le symbole de cette Ecosse qui a succédé au pays picte de Malcolm Canmore. Cette croix diagonale est à la base de beaucoup de panneaux ornés de lignes brisées et d'entrelacs nœuds de l'art picte.

D'après Romilly Allen ces arrangements diagonaux et les ajustements qui étaient nécessaires pour remplir les espaces afin de faire coïncider le dessin avec une ligne droite, sont supposés être la cause du caractère distinctif celtique, mais le résultat cependant, en était, d'après lui, une simple imitation de la grecque. Westwood, qui l'avait précédé, avait moins de connaissances artistiques que lui mais une vision plus sûre. Il a décrit les dessins celtiques en lignes brisées comme « une série de lignes diagonales qui forme plusieurs genres de dessins de type chinois. Ces ornements sont généralement introduits dans de petits compartiments, dont quelques-uns sont disposés de façon à former les grandes majuscules et les bordures ou les pages en damier qui décorent les plus beaux manuscrits. »

Certains motifs à lignes brisées des Chinois datant d'avant 1000 avant J.-C. ressemblent beaucoup à ceux des Pictes. Dans l'Ancien Testament (I Rois, chap. 7, v. 31) on trouve ce qui est probablement une référence à des lignes brisées dans la description de la construction de la Maison de Salomon. Ce livre date de 1005 avant J.-C. « Et également sur son ouverture se trouvaient des sculptures avec leurs bordures carrées, non arrondies. » Ce qualificatif de « non arrondies » suggère qu'à 2 Rois, chap. 25, v. 17 (le Temple du Seigneur de Salomon) on se réfère aux spirales comme étant une forme plus habituelle d'ornementation : « Il en était de même pour la seconde colonne avec le treillis. »

Au British Museum il existe une sculpture égyptienne bien endommagée en ivoire qui montre un prêtre dont la robe est ornée d'un panneau de lignes brisées et d'entrelacs sur les bords. On l'a fait remonter à 3500-3000 avant J.C.

Les plus intéressantes de toutes les découvertes faites à ce jour sont celles des grecques carrées et des lignes diagonales gravées sur des ivoires de mammoth de la période située entre 20000 et 15000 avant J.C. en Ukraine et en Yougoslavie. Beaucoup d'entre elles ont des panneaux semblables à ceux des pierres décorées du territoire oriental des Pictes, de Durham jusqu'à Caithness, et également semblables à ceux des Livres de Durrow, Kells, Lindisfarne et d'autres anciens manuscrits celtiques.

Un exemple de ce grand art datant de la haute préhistoire se trouve sur la planche 14 de ce manuel. Il provient d'une paire de bracelets en ivoire de mammoth. Le thème du dessin qui est gravé est une svastika sénestrogyre. Les svastikas imbriquées sont incluses dans un dessin qui recouvre le tout, et l'attention est attirée sur les connaissances des mathématiques et de la géométrie ainsi que sur l'habileté dont le graveur a dû faire preuve pour réaliser ce dessin.

Très peu de nos contemporains dans l'actuelle Europe civilisée pourraient reproduire sans les instructions qui sont données sur la planche, et bien moins encore seraient ceux qui pourraient concevoir un dessin original qui lui soit comparable. Sur la planche 13 de la section de ce manuel consacrée à la spirale, le thème du triskèle du groupe de spirales qui figure au centre de la croix sur la pierre d'Aberlemmo est également sénestrogyre et il constitue un élément d'un dessin général. Dans les deux cas les symboles sont magiques et sont vraisemblablement des charmes destinés à conjurer le mauvais sort.

Le triskèle de l'île de Man a souffert du fait d'un envahisseur facétieux qui a rajouté un pied à l'extrémité de ce qui lui semblait être des jambes. Plus tard ces jambes et ces pieds ont été revêtus de morceaux de cuirasses. Ceci est du même ordre que ces lieux-dits qui portent le nom celtique de Reston ou Restan et qui se trouvent sur le sommet d'une colline (probablement une colline fortifiée). Les plaisantins en ont fait Rest and (be thankful), (Repose-toi et rends grâce).

Il existe de nombreux exemples de formes humaines, d'animaux et d'oiseaux disposées en triskèle et en svastika sur des pierres pictes et dans des manuscrits celtiques. Sur la planche 13 de l'édition Studio des plus belles pages du Livre de Kells en couleur, on peut voir

six cercles d'un diamètre de moins d'un centimètre, chaque cercle contenant trois hommes dont les avant-bras forment le triskèle. Chaque homme a une jambe passée sur son avant-bras et il est dessiné complètement avec ses cheveux, une houppe, sa barbe et ses vêtements. Quatre des cercles tournent dans le sens des aiguilles d'une montre et deux dans le sens inverse.

Les lignes brisées de l'Amérique Centrale pré-colombienne dont se servaient les prêtres de la religion maya pour décorer l'intérieur et l'extérieur de leurs temples de plan cruciforme (croix grecque), comme à Mitla, ne sont pas sculptées ou gravées. Elles sont assemblées de sorte que les saillants des pierres ou des briques préparées forment les dessins, et les lignes brisées sont à la fois carrées et diagonales et ressemblent à celles du type picté de Perthshire que Romilly Allen appelle le dessin de l'arbre. Cet usage spécial par les prêtres mayas de pierres ou de briques préparées pour former des dessins aux lignes brisées dans la construction de leurs temples est la preuve que ces motifs étaient connus depuis longtemps déjà. Les lignes brisées de la poterie pré-colombienne d'Amérique Centrale, du Mexique et d'Amérique du Sud qui contiennent aussi les motifs hautement stylisés de la spirale, de l'animal, de l'oiseau et de l'homme ont beaucoup de points communs avec l'art picté.

Les premiers envahisseurs espagnols de l'Amérique Centrale s'étonnaient de trouver dans les temples mayas des sculptures sur pierre représentant des croix qui étaient l'objet de la plus grande vénération. Les proportions des croix de ce type sont tout à fait semblables à celles des croix figurant sur les stèles cruciformes des Pictes. Les prêtres mayas étaient d'habiles artistes en manuscrits qui décoraient leurs livres avec une profusion de couleurs. L'intolérance religieuse des prêtres espagnols amena la destruction presque totale de cette forme de l'art maya. Le manuscrit maya de Dresde est l'un des rares survivants de la furie destructrice qui se développa à partir de la doctrine chrétienne mais qui révéla dans l'ombre les purs enseignements du Christ.

Les manuscrits, archives et chroniques des églises primitives britanniques et pictes connurent une destruction quasi-analogue par le fait de l'église augustinienne. Cette dernière leur reprochait des différences de dogme et l'usage qu'elles faisaient pour écrire les évangiles de la langue « barbare » du pays au lieu du latin policé. Le nombre des manuscrits survivants fut encore grandement diminué du fait des raids des Vikings et plus tard par les remous de la Réforme.

Les rapports entre les cultures artistiques scythe, mycène, crétoise, maltaise et celles de l'art celtique de Grande-Bretagne et d'Irlande sont très évidents dans les motifs en spirales et en lignes brisées.

Le symbole du labyrinthe ou dédale et du méandre ont tous les deux influencé les motifs de lignes brisées de l'école picté de l'art celtique. Le labyrinthe se

trouve dans les Livres de Durrow, Kells, Lindisfarne et probablement dans d'autres vieux manuscrits celtiques. Il est répété quatre fois dans le Livre de Kells sur le X de la page du monogramme du Christ, et il existe un très bel exemple au Musée National de Dublin d'une pierre sculptée qui porte le motif du labyrinthe. Les tenants de la culture classique éprouveront beaucoup de difficulté à attribuer aux motifs de lignes brisées et d'autres symboles de l'art maya une origine grecque, bien que la filiation entre les motifs de lignes brisées égyptiennes, grecques, romaines, mayas, chinoises et pictes devienne plus évidente lorsqu'on les juxtapose aux motifs à lignes brisées serbes et ukrainiennes datant de moins 20000 à moins 15000 avant J.C. De ce point de vue il apparaît évident que les motifs à lignes brisées ainsi que les spirales et les entrelacs représentés par les grecques, la spirale ionique et la guilloche sont des éléments exotiques dans l'art grec. Ce sont des intrus dus aux contacts des Grecs avec les peuples migrants.

Depuis le début de la nation grecque qui fut formée de l'union de plusieurs tribus, il ne semble pas qu'il ait existé aucun interdit religieux concernant la copie des formes vivantes. Les religions de nombreuses races asiatiques interdisaient la représentation de tout ce qui vivait « dans les cieux, sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre ». Il a été abso- lument interdit aux Pictes, semble-t-il, de reproduire des plantes ou toute forme de végétation jusqu'à l'apparition du christianisme, et à partir de cette époque on ne le fit que rarement et d'une façon seulement symbolique pendant les sept premiers siècles, époque où commença la décadence qui finalement détruisit cet art. Avant cette période la plante que l'on représentait, sortait d'un pot, à peu d'exceptions près.

Son développement était continu et elle formait des branches qui se terminaient dans une corne d'abondance d'où jaillissaient d'autres branches. Elle se développait quelquefois en entrelacs simples ou noués comportant des hommes, des animaux, des reptiles, des oiseaux et occasionnellement des poissons. Les feuilles et les fruits ou baies ressemblent davantage au gui qu'à la « classique » vigne, et le symbole de la plante en pot représente probablement « l'Arbre de Vie ». Pris avec les autres symboles mentionnés, il apparaît évident qu'il forme le total des créatures vivantes. L'homme, l'animal, l'oiseau, le reptile, le poisson, l'insecte et la plante figurent tous sur la page du monogramme du Christ du Livre de Kells. Cette plante ou cet arbre symbole de vie, sortant d'un pot, se trouve sur quelques-unes des stèles cruciformes décorées des Pictes, par exemple à Nigg. Il se trouve également dans le Livre de Kells où jusqu'ici la miniaturisation a empêché pratiquement qu'on le remarque. Ce symbole de la vie a des relations avec l'art de Perse et du Turkestan chinois. Dans un fragment de manuscrit maya, le « Codex Borgianus », on peut voir deux prêtres qui chacun tiennent un pot renversé d'où émerge une plante qui compte une

longue tige avec de nombreuses feuilles analogues à celles du saule et qui se terminent en fruits ou baies. Sous l'arche ainsi formée se trouve un petit homme, à moins que ce ne soit son âme, et qui passe quelque sorte d'examen. Il existe une représentation quelque peu semblable dans l'art égyptien.

Les gravures dont nous disposons montrent que les motifs à lignes brisées de Grande-Bretagne et d'Irlande arrivèrent dans ces pays bien des siècles avant les Romains. Elles prouvent également que les peuples qui nous les apportèrent entrèrent en contact au cours

de leurs migrations avec les tribus qui plus tard fondèrent l'empire grec.

Les tenants du « classicisme » donnent cependant une autre explication : selon eux, à partir d'une source grecque, en passant par Rome et Byzance, ces motifs sont parvenus aux Bretons et aux Irlandais comme un sous-produit de l'art chrétien primitif de Byzance pour donner par déformation la version celtique de la grecque classique. Les preuves dont nous disposons maintenant ne permettent pas de soutenir cette vue.

## LA LETTRE (page 85)

Le travail d'un observateur-artiste qui ne possède que peu ou point de connaissances en langues anciennes peut être d'un grand secours dans les recherches sur le texte des manuscrits celtiques décorés. A force de trier assidûment les traitements variés et l'emploi des lettres dégagées de leurs enjolivements, on peut énormément simplifier le travail de l'expert linguiste. Si l'observateur-artiste est en possession de quelques exemples des alphabets des principales langues anciennes de la Méditerranée orientale qui ont précédé les anciens alphabets grec et latin, il ne lui sera pas difficile d'élaborer un système de classification des fruits de ses travaux, et si par surcroît la langue est connue, le linguiste fera le reste. On en trouvera quelques exemples sur la planche 14.

Dans toutes les publications connues de l'auteur qui traitent de la page portant les premiers mots de l'évangile de saint Jean dans le Livre de Kells, les experts linguistes ont rendu « In principio erat verbum et verbum », ce qui est une mauvaise lecture. A cause de leurs connaissances de ces premières paroles dans d'autres versions ils se sont contentés d'une phrase inachevée comme thème de décoration de toute une page du Livre de Kells. Le Révérend Stanford F. H. Robinson, M.A. y a renoncé après la première partie « In principio erat verbum ». L'observateur-artiste muni de quelques connaissances des formes des lettres et de reminiscences, même des plus vagues, de son latin scolaire arrive à démontrer que la phrase est complète et que les lettres doivent se lire « In principio erat verbum verum », « Au commencement était la parole véritable ».

La même planche nous offre un autre exemple intéressant, l'inscription sans décoration sur la colonne de pierre de Newton à Garioch dans l'Aberdeenshire. Elle est dans une langue inconnue mais la plupart des lettres semblent être similaires à celles du phénicien ou du grec primitif. Elle porte aussi une inscription en caractères ogamiques. Elle ressemblerait donc à la Pierre de Rosetta. Malheureusement les caractères ogamiques sont très défigurés et toutes les photographies et les dessins que l'auteur a pu examiner montrent qu'il est extrêmement difficile de bien lire l'ins-

cription ogamique. Il semblerait que des bergers auraient remarqué ces inscriptions et attiré l'attention sur elles en 1803. Maintes fois au cours du siècle dernier on avait essayé d'en faire la lecture mais il n'y a pas deux lectures qui se ressemblent.

L'observateur-artiste qui n'a pas de parti-pris à cause de ses connaissances en langues anciennes arrive à une association des lettres qui donne un résultat intéressant et inattendu en ce qui concerne l'arrivée du christianisme dans le nord de la Grande-Bretagne. Au milieu de l'inscription principale les lettres grecques pour « Christ », une variation du monogramme X.P.I., probablement « Christus » ou « Chrestus », une vieille orthographe mutilée, sont suivies des lettres grecques qui signifient « Jésus », I.H.S.S., et puis immédiatement après par le mot grec « LOGOU », « de la parole ».

Le fait que ces lettres apparaissent ensemble vient à l'appui de cette interprétation même dans une langue inconnue, car de tels mots subiraient peu de changement d'une langue à une autre. A la suite de ces mots, mais moins certain, on trouve ou « Sot-r » (Soter) Sauveur ou « Pat-r » (Pater) (Père). Un autre soutien de l'exactitude de cette lecture se trouve dans l'inscription ogamique. Quoiqu'elle soit beaucoup mutilée, cependant, si on la lit de droite à gauche selon la manière ogamique celtique, ce qui, en l'occurrence, veut dire qu'on doit commencer en dessous de l'autre inscription et lire vers le bas, puis remonter vers la gauche jusqu'à la hauteur du sommet de l'autre inscription, alors les lettres IEASOISE sont suivies de X sur la ligne centrale, ce qui n'est pas commun en Ogam. Si on prend ceci pour le X, CHI grec, ou simplement le X, symbole du nom du Christ comme en Xmas (pour Christmas, Noël), la lettre suivante serait R ou I. Cette circonstance, en plus de celles de l'autre inscription renforce l'idée que l'Ogam aussi parle de « Jésus Christ », quelle que soit la langue. C'est mon avis que, lorsque ces inscriptions seront entièrement déchiffrées, on s'apercevra qu'elles sont dédiées à un « Serviteur de la parole de Jésus-Christ, Fils de Dieu, le Sauveur ». Les évidences ainsi rassemblées pourraient fournir des éclaircissements

sur le christianisme pré-ninien de l'Écosse orientale et particulièrement sur « les Écossais qui crurent en Christ ». Ils avaient des prêtres et des ecclésiastiques jusqu'à ce que Palladius leur fut envoyé de Rome en 420 pour être leur premier évêque (Bede).

L'autre inscription que l'on voit sur la planche 14, celle de la pierre de St Vigeans à Angus, est écrite pour la plupart dans les mêmes lettres celtiques que celles du Livre de Durrow, que l'on date de la période comprise entre le 4<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> siècle. La contraction de la lettre A (qui dérive du phénicien) telle qu'elle est employée dans ce livre-là et ceux de Kells et de Lindisfarne, apparaît dans le RA du mot VORAET. Dans la partie de ce manuel consacrée aux lettres celtiques on peut voir de nombreuses survivances de lettres phéniciennes et grecques primitives relevées dans les livres de Durrow, Kells et Lindisfarne. Que des lettres grecques se trouvent sur la pierre citée plus haut et sur d'autres pierres celtiques gravées et décorées n'a rien d'exceptionnel. Les deux premières lignes sont en lettres purement celtiques du 4<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> siècle « DROSTEN : — IPE VORAET », et l'auteur donne (planche 14) ce qu'il peut en déchiffrer.

La raison de l'emploi mystique du poisson comme symbole du christianisme est le fait que les initiales des mots « Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur », en grec sont les lettres du mot grec qui désigne le poisson. Le saumon (ou l'esturgeon) dans la période paternelle celtique est le symbole de toute connaissance passée et future.

Le scribe celtique se servait du signe du crochet (voir planche 14) tout comme quelqu'un de nos jours qui, quand il écrit une lettre et se trouve à court de place sur la ligne, met un crochet dans l'espace situé dans la ligne supérieure et termine là sa phrase. Il semblerait que le scribe prévoyait à peu près l'arrangement de sa page en calculant l'espace nécessaire par la longueur de ses phrases. Ensuite il construisait puis complétait les lettres initiales à gauche de la page et quand il n'arrivait pas à terminer la phrase sur la ligne prévue il plaçait le signe du crochet après le point terminant la phrase au-dessus, le faisait précéder par le symbole de la croix placé au-dessus du point et rajoutait le reste de la phrase, commençant d'habitude au milieu d'un mot. On peut voir ceci à la planche III de l'édition Studio de quelques-unes des meilleures pages du Livre de Kells. Dans un de ces exemples un excellent dessin décoratif du chien de combat des anciens Britanniques se trouve situé entre le symbole de la Croix et le signe du crochet. Les spécialistes irlandais appellent ce crochet le signe de « la tête sous l'aile » ou « le tournant sous le chemin ». Il semble tirer son origine du symbole altaïque nommé « Pak » qui signifie « en haut », « le Firmament », « suprême », etc. Quand il est placé au-dessus du signe pour un « Roi » il veut dire « Roi des Rois » dans les lettres cunéiformes hittites. Il ressemble aussi dans son contour à une vieille forme du B grec.

Beaucoup des lettres celtiques viennent directement des alphabets phénicien et grec primitif et se trouvent à côté de lettres romaines dans les Livres de Durrow, Kells et Lindisfarne. On emploie le M phénicien ou égyptien quand c'est la dernière lettre de la ligne si l'on dispose de peu de place. On en trouve un bon exemple sur la page de l'Évangile selon St Luc, chap. I dans le Livre de Durrow avec les majuscules QUONIAM. On emploie le M phénicien de la même manière. Les Delta grecs, majuscule et minuscule sont les formes de base du D celtique. Le A majuscule celtique et sa contraction dérivent de l'A phénicien. L'O grec minuscule omega, qui ressemble à un W dans les manuscrits, figure sur la page qui porte les premiers mots de l'Évangile selon St Luc, QUONIAM (planche XIV, édition Studio du Livre de Kells). La transition des grandes lettres majuscules décorées à gauche de la page aux minuscules à droite est rarement brutale. La deuxième lettre, qui est plus petite, est un peu décorée d'habitude. La troisième lettre est plus petite encore et avec moins de décoration, ensuite vient l'écriture ordinaire. Les langues celtiques de Grande-Bretagne et d'Irlande n'emploient pas les lettres K et W. L'auteur les a rajoutées sous des formes qui ne jurent pas avec les autres. Le K ne fait pas son apparition parmi les lettres anglo-saxonnes avant le 12<sup>e</sup> siècle environ. L'alphabet complet montré sur la planche I est composé de lettres choisies dans l'écriture des différents scribes du Livre de Kells. Ces lettres assurément aux scribes celtiques une place de choix parmi les meilleurs artistes en lettre de tous les temps et de tous les pays. C'est avec beaucoup d'hésitation que l'auteur touche à quelque chose de si beau pour proposer sur la même planche une modification de la forme adaptée à l'usage moderne. Ce sont surtout le G et le Y qui diffèrent.

Aucun autre traitement ne peut concurrencer le G celtique des 4<sup>e</sup> aux 6<sup>e</sup> siècles pour la pureté de sa forme, et la modernisation suggérée ne fait que le rendre plus lisible au premier abord. Avec un tel alphabet que l'on peut tirer du Livre de Kells, il est étonnant que les enthousiastes irlandais aient recherché le grotesque dans leur tentative de faire revivre cette culture celtique.

On peut trouver dans toutes les formes de l'art britannique primitif l'évidence que les phéniciens et d'autres cultures orientales ont influencé les cultures britanniques bien des siècles avant les invasions des Romains. Et il n'est pas surprenant que l'on trouve des évidences semblables dans les pierres celtiques décorées et dans les manuscrits celtiques de l'époque chrétienne primitive. L'auteur exprime sa reconnaissance à son ami Henry I. Cunningham M.A., Lauréat de Christ Church à Oxford, qui en tant qu'expert en langues anciennes a supervisé ses activités d'artiste-observateur et il laisse au lecteur le soin d'en évaluer les résultats.

Récemment l'auteur a fait l'acquisition d'un livre en caractères celtiques, imprimé par Ehbhlin Everingham

à Londres en 1711. Il y a dans ce livre quelques lettres et contractions de lettres qu'il ne connaissait pas avant. La planche 15 montre ce que ce livre contient : les majuscules, les minuscules, contractions, chiffres, etc. La reproduction d'une de ses pages avec certaines des majuscules, toutes les minuscules et la plupart des contractions, montre la beauté de ces lettres celtiques quand elles sont employées à bon escient en imprimerie. Il n'y a pas de vides dans les phrases, et bien que les lettres et les espaces entre les mots varient en largeur, cependant le dessin qui en résulte présente un ton sans relief dont l'effet est intéressant même pour le non-initié. Le premier A majuscule, employé spécialement en tête du paragraphe, ressemble à l'A majuscule allemand du 16<sup>e</sup> siècle. Le deuxième A majuscule qui dérive des manuscrits celtiques primitifs sert à commencer les phrases. Le M majuscule ressemble en partie au premier A majuscule et peut venir du M allemand du 16<sup>e</sup> siècle auquel il ressemble un peu. Si on le compare avec le A phénicien, il en ressort une affinité avec une partie des contractions celtiques pour air, ea et ao. La contraction pour UI est probablement la majuscule grecque upsilon u et i. Le signe qui ressemble au chiffre 7 et qui sert de contraction pour « agus » (et) présente une certaine ressemblance avec le Tau grec, T moyen. L'auteur ne voit pas pourquoi il aurait été choisi pour servir comme abréviation du « et ». Il y a vraisemblablement une explication simple qu'il ne peut fournir.

Le Professeur Mac Alister dans son ouvrage « Langues Secrètes d'Irlande » dit : « Il arrive qu'on donne

à ces lettres une valeur de voyelle ou de diphtongue dans la tradition des manuscrits et qu'on perde leur valeur consonantique vraie mais inutile ».

Il dit également : « Après l'époque de César les Druides délaissèrent les lettres grecques au profit des lettres romaines alors prédominantes. Toutes les inscriptions bilingues sont accompagnées de lettres romaines, jamais de lettres grecques et aucune trace qui suggérerait la persistance des lettres grecques ne semble être parvenue jusqu'à nous ». Toutefois dans ce livre certains exemples sur les différentes planches de lettres celtiques, tirées de manuscrits celtiques écrits en latin, et sur la Pierre de Newton en grec et en ogam, planche 14, infirment cette dernière assertion du Professeur Mac Alister.

La comparaison des lettres celtiques du 4<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> siècle montrera que A, D, M, N, etc, dérivent du phénicien et de l'ancien grec. Un des M dérive de l'égyptien. Le O grec, omega, est employé sur la page du mot QUONIAM au commencement de l'Évangile selon St Luc dans le Livre de Kells. Le scribe l'a caché à l'œil indiscret du vulgaire : QUO rempli plus de la moitié de la page et NIAM forme la construction ornementale qui montre la Samaritaine offrant de l'eau au Christ dans un gobelet, comme on l'explique page 102.

La lettre hébreu VAU, qui ressemble au chiffre 7 est employé quelquefois en hébreu pour ET. Ceci est probablement la raison de son emploi en gallique dans les manuscrits religieux irlandais d'époque plus tardive.

#### DESSINS ZOOMORPHES (page 101)

Les ornements zoomorphes sont celles qui sont basées sur les formes de bêtes, d'oiseaux et de reptiles. Les ornements anthropomorphes sont celles basées sur les formes du corps humain. Ils font leur apparition tôt dans l'art de l'âge du bronze en Grande-Bretagne et en Irlande ainsi qu'en Gaule, dans l'art de la Tène et dans d'autres formes européennes de l'art celtique. D'habitude elles se trouvent conjointement avec des ornements en spirale, et les articulations de jambes et les côtes des animaux en représentation décorative se terminent en spirales. Cette manière particulière d'exprimer les formes et les mouvements d'animaux se voit dans les travaux sur métaux de la civilisation d'Ur pendant la période s'étendant entre 5000 et 3000 ans avant J.-C. Ce qu'il faut interpréter, probablement, comme la représentation des animaux sacrés des différentes familles ou tribus du nord de la Grande-Bretagne sont gravées sur les pierres par ailleurs sans dessin de l'Écosse préhistorique. Elles offrent, d'une manière intensément réaliste et artistique, un résultat qu'on ne peut pas obtenir en imitant la nature.

C'est ainsi que les taureaux de Burghhead expriment

la grande puissance et le caractère de ces bêtes et dépassent en vérité ce qu'un réalisme purement imitatif pourrait rendre. Les pierres portant un sanglier, un loup, un cerf, une biche, un cheval, une oie, un aigle, un poisson et un reptile sont toutes travaillées avec une grande habileté à la manière des gravures sur pierre d'Égypte et d'Assyrie. Des exemples du traitement semi-réaliste de bêtes et d'animaux mythiques de la Bretagne et de l'Irlande celtiques, y compris le lion ailé et le taureau ailé du Livre de Kells et qui recèlent beaucoup du caractère de l'art assyrien, se trouvent sur la planche 10. Toutes les façons et les manières de travailler des scribes dans le Livre de Kells montrent qu'il faut chercher l'origine de ces dernières dans l'art du graveur, du travailleur sur métal et du brodeur. Quelle que soit la quantité de détails dont le scribe ait chargé son travail et la miniaturisation de ce dernier, même s'il faut une loupe pour l'apercevoir, on trouvera que les plus petits détails de forme et de surface ont été élaborés comme pour satisfaire aux besoins du graveur ou du travailleur en trois dimensions. On ne trouvera pas dans le Livre de Kells un désintérêt artistique qui négligerait le dessin du fond plus que celui du motif principal.

Des ornements lacertiens ou de reptiles, comme on peut en voir sur les planches 6 et 7, sont nombreux dans les Livres de Durrow, Kells, Lindisfarne et St Chad. Leurs origines remontent certainement à l'adoration païenne du serpent. Dans la tour préhistorique du Géant de Gozo dans l'île de Malte, la seule représentation d'une créature vivante est un bas-relief montrant un serpent à proximité de l'autel qui est aussi décoré de spirales et de figures géométriques à la manière de l'art picté, gravé avec netteté et acuité dans la pierre. On trouve parmi les vestiges de l'Écosse préhistorique de nombreuses pierres dont chacune porte un serpent gravé et quelquefois d'autres symboles.

Ceci donne à penser que ce sont là les serpents que saint Patrick a chassés d'Irlande, mais puisqu'il avait été éduqué en religion et en d'autres domaines par les prêtres de l'Église picté méridionale en Strathclyde avant qu'il ne retourne, au début du 5<sup>e</sup> siècle, à son pays natal, il n'a pu les bannir de l'art des manuscrits où ils ont persisté pendant quelques siècles encore.

Des représentations abstraites de formes humaines masculines aux membres, corps, cheveux, houpes et barbes entrelacés servent à décorer les pages sacrées des Évangiles du Livre de Kells. Dans le même livre se trouvent des paires d'oiseaux et d'animaux et des groupes de paires de reptiles qu'on peut comparer à certains égarés avec ceux de l'art assyrien, perse, chinois et sino-turc. Des oiseaux par paires aux cou entrelacés figurent dans l'art moderne indigène de Ceylan.

Des groupes de tireurs de barbe existent sur des pierres celtiques et dans le Livre de Kells. Il y a deux paires de tireurs de barbe avec pantalon à carreaux ou des carreaux peints sur les jambes dans un petit panneau à droite sur la page du monogramme du Christ dans ce livre, voir planche 14. Sur une autre page les prêtres en vêtements contemplent avec calme les tireurs de barbe en-dessous d'eux. A mesure qu'on descend dans le panneau les paires inférieures sont sens dessus-dessous et elles sont colorées en violet et vert foncé, évocation du monde inférieur plutôt qu'une simple préférence pour ces couleurs. Les tireurs de barbe représentent peut-être le marchandage des commerçants primitifs britanniques, les homologues de ceux que le Christ a chassés du Temple. Le problème de la raison d'être de telles figures dans les pages des Évangiles attend toujours qu'on l'approfondisse sérieusement. Il y a là plus qu'un avant-goût de la farce. Il existe de nombreux exemples d'humour dans les Évangiles du Livre de Kells, y compris le petit bonhomme en tartan qui fait un pied de nez.

L'auteur a gardé pour un livre plus détaillé de nombreux exemples de groupes qui ont passé inaperçus jusqu'ici ou qui ont été mal interprétés. Un des premiers est construit autour des lettres NIAM (voir p. 120). Là-dedans on voit deux personnages nudo-tels qui montent au ciel, douze silhouettes vêtues de robes, les Apôtres, deux personnages qui subissent

des tortures mentales pour leurs méchancetés (toutes les tortures sont d'ordre mental, la tête du méchant supplicié est prise dans la gueule de la bête). Une femme (la Samaritaine) présente un gobelet d'eau à un personnage assis (le Christ) qui tient dans Sa propre main une tasse ou timbale contenant l'eau de la vie éternelle. Une forme (la foi) est couchée aux pieds du Christ et Lui tient la jambe gauche. Tout près un jeune homme gît inanimé. Ce groupe, d'une excellente composition, n'a jamais attiré l'attention d'aucun expert. Un cas de mauvaise interprétation par les experts en art celtique du siècle dernier persiste dans beaucoup de travaux sur le sujet. Il dure depuis bientôt un siècle et il est répété même dans l'édition « Studio » de quelques-unes des plus belles pages du Livre de Kells édité par Sir Edward Sullivan. Faisant allusion aux paroles d'ouverture de l'Évangile selon St Jean, on dit que les lettres CI de principio (voir p. 100) représentent « un homme qui joue de la harpe ». Voilà un exemple d'un regard hâtif et négligé encouragé par l'imagination. Il est convenu de reconnaître le Livre de Kells comme étant d'origine irlandaise ; la harpe également. Ainsi au hasard d'un regard négligent s'installe l'idée d'un homme qui joue de la harpe. Si on le regarde avec attention et sans laisser jouer son imagination on voit un homme, une bête, un oiseau et peut-être un reptile — et rien de plus. Il est probable que le sens de ce groupe soit l'illustration « des formes de vie créées sur la terre ». Les lettres RIN qui précèdent servent à exposer l'Arbre de Vie celtique (voir p. 125) qui sort d'un pot ou gobelet et qui a des feuilles et des fruits qui ressemblent au gui plus qu'à aucune autre plante. Il se divise à partir du tronc central pour former des cornes d'abondance d'où sortent d'autres branches avec des feuilles et des fruits. Deux oiseaux cueillent les fruits. Les lettres RIN sont formées en animaux zoomorphes semblables à des chiens avec houpes, queues, langues, pattes de devant, pattes de derrière et doigts de pied à griffes. Cette interprétation celtique de l'Arbre de Vie, qui sort toujours d'un pot ou d'un gobelet, est la seule forme végétale qu'on trouve dans le Livre de Kells et pas plus de dix fois. Deux d'entre elles sont de magnifiques exemples avec des oiseaux des tropiques qui jusqu'ici ont échappé à l'attention des experts. Il y a quelques exemples de l'Arbre de Vie celtique sur les stèles pictes en Écosse, y compris la stèle de Nigg et celle de Hilton de Cadboll.

Sur la même page se trouvent aussi deux panneaux intéressants de tireurs de barbe avec des vêtements brodés à la manière de l'Europe de l'est ou d'Asie Mineure. Je les réserve, ainsi que d'autres découvertes intéressantes, pour un ouvrage plus spécialisé. Au centre de la lettre grecque X de la page du monogramme du Christ, on peut voir un multiple du symbole CI. Il y a quatre personnages masculins vêtus, les corps, les bras, les pieds et les houpes en forme de ruban, quatre reptiles, quatre bêtes et douze oiseaux tous avec houpes, etc. (voir planche 12).

On trouve également sur la page du monogramme du Christ la liste complète des créatures vivant sur la terre, dans l'air et sous les eaux : l'homme, l'oiseau, le reptile, le poisson, l'insecte et la plante. Tous les dessins zoomorphes et anthropomorphes celtiques sont construits logiquement et se conforment aux lois de la nature, à quelque point que l'artiste ait pu entrelacer et déformer son motif. Quelque déraisonnable que le résultat puisse paraître selon les règles de l'art moderne, membres et corps, bien qu'allongés, têtes, jambes, bras, queues, ailes et houpes seront toujours en relation avec leurs positions naturelles.

La règle d'or dans l'étude de l'ornementation dans le Livre de Kells et autres manuscrits celtiques est : « Méfiez-vous de votre interprétation ». Un examen par tranches minuscules peut permettre à l'étudiant de dessiner chaque partie en grand sans penser à ce qu'elle peut illustrer. Quand on les rassemblera ensemble elles pourront avoir un sens. Si on ne sépare pas observation et imagination, les résultats pourraient être faux comme nous l'avons déjà démontré.

Il existe quelques exemples d'ornementation zoomorphe et autre gravés en très grand détail sur os de mouton et de cerf. Ils ont été trouvés dans un cromog en Irlande et sont reproduits par le Dr Stuart dans sa préface à « Pierres Sculptées d'Écosse ». Ce sont probablement les modèles fabriqués par un joaillier pour faire des moules pour couler des panneaux métalliques destinés à être rivés. Une empreinte dans une glaise humide convenable constituerait un tel moule et l'opération pourrait être répétée aussi souvent qu'il serait nécessaire.

Un homme et un oiseau, ou un homme avec un oiseau dans chaque main est un motif très courant dont il existe de nombreux exemples dans le Livre de Kells et parfois sur les stèles cruciformes des Pictes d'Écosse. Sur la page de la croix entourée de huit cercles du Livre de Kells se trouve un panneau composé de quatre hommes et huit oiseaux.

La stèle cruciforme de Rossie Priory a deux petits panneaux, un de chaque côté de l'espace formé par la croix et le halo. Dans l'un se trouve un homme avec une oie dans chaque main. L'autre contient un personnage ailé sans bras habillé d'un vêtement en forme de jupe qui lui couvre les genoux. Au British Museum il existe une plaque d'ivoire minoëne qui montre la déesse béotienne Artemis avec, dans chaque main, un oiseau aquatique qui ressemble à une oie. Elle est ailée et porte un vêtement en forme de jupe.

Les références qui suivent montrent que pendant la période gaélique de l'Écosse l'art zoomorphe se pratiquait toujours. Dans la version en gaélique, recueillie à Barra par le Dr. Alexander Carmichael, de l'histoire pré-chrétienne de Deirdre on dépeint ainsi Fillan Fiann : « et le jeune héros, noble, viril et glorieux avec ses beaux cheveux châtain sortit équipé de ses armes de guerre pour le dur combat. Ses armes étaient polles,

elles luisaient, elles scintillaient, elles brillaient, elles lançaient des éclairs et elles étaient ornées des nombreuses figures de bêtes, d'oiseaux et de reptiles ». L'emploi de l'article « des » signifie qu'il s'agissait d'une forme habituelle d'ornementation. Une description de l'adoubement de Jean, le dernier Seigneur des Îles au 15<sup>e</sup> siècle fait état d'un ceinturon muni de solides boucles de bronze ornées sur les bords de motifs représentant des oiseaux en vol. « Un artiste exerca son plus beau talent pour réaliser cette magnifique ceinture ».

Dans la littérature gaélique païenne ainsi que dans la littérature primitive il existe de nombreuses références au travail habile des maîtres artisans celtiques, experts en joaillerie, en martelage, repoussage, encoulage, le cisilage et l'émaillage des métaux, en sculpture sur ivoire, os, bois et pierre et en broderie.

L'absence de toute référence à la spirale, à la ligne brisée et à l'entrelac particuliers à l'art celtique permet de penser que beaucoup des motifs celtiques d'Écosse et d'Irlande sont pré-gaéliques. Il n'existe pas davantage de références à ces motifs dans les écrits de Bede, d'Adamnan et d'autres membres de l'Église augustiniennne de Rome.

Il faut noter la rareté des personnages féminins sur les pierres décorées de la côte orientale d'Écosse et leur absence totale dans l'art anthropomorphe des manuscrits celtiques. Il se peut que l'on en trouve un jour l'explication.

Les représentations de la Vierge Marie commencent avec l'arrivée de l'Église augustiniennne de Rome en Angleterre et en Irlande. On ne les retrouve pas dans les régions d'Écosse occupées par les Pictes.

Une grande masse de manuscrits de valeur fut détruite par l'Église augustiniennne sur les ordres du Pape Grégoire le Grand. L'habileté consommée qui se fait jour dans toutes les formes de l'art contenu dans les quelques manuscrits survivants n'aurait pas été possible s'ils n'avaient existé de nombreux livres antérieurs à cette époque qui développèrent graduellement le prototype des livres sacrés celtiques. Le prototype des formes ornementales et des modes de construction particuliers nécessaires à leur production se retrouve dans les stèles cruciformes de l'Écosse orientale picté. Ce grand art était un art religieux.

Dans tout l'art zoomorphe et anthropomorphe semi-réaliste des manuscrits celtiques ainsi que dans les pierres pictes d'Écosse il n'y a pas de représentations obscènes d'aucune sorte. Il n'en va pas de même dans l'art romain et les autres arts classiques.

L'étude des méthodes de construction des ornements celtiques jettera une nouvelle lumière qui corrigera bien des idées fausses concernant la race celtique en Grande-Bretagne et en Irlande. Les mots sont souvent trompeurs et plus ils sont anciens plus ils sont puissants et difficiles à démentir. L'évidence obtenue par cette nou-

velle méthode de recherche ne peut pas induire en erreur.

Grâce aux preuves déjà obtenues, l'ordre chronologique des manuscrits dits irlandais est le suivant :

le Livre de Durrow - Début du 5<sup>e</sup> au début du 6<sup>e</sup> siècle.

le Livre de Kells - Milieu du 6<sup>e</sup> au début du 7<sup>e</sup> siècle. le Livre de Lindisfarne - Fin du 7<sup>e</sup> siècle.

le Livre de St Chad - Fin du 7<sup>e</sup> au début du 8<sup>e</sup> siècle.

#### « L'ARBRE DE VIE » CELTIQUE (page 121)

La rareté des formes de plante dans le Livre de Kells et leur absence totale des Livres de Durrow et de Lindisfarne ont servi d'arguments pour prouver que les deux derniers livres appartiennent à une période antérieure. L'auteur, s'appuyant sur de nombreuses évidences, est d'avis que le Livre de Lindisfarne est postérieur au Livre de Kells. Des ornements en feuillage ont été introduites dans le sud de l'Angleterre avec l'invasion romaine et des formes de feuillage gothique accompagnèrent les envahisseurs après la chute de Rome, mais elles diffèrent de celles des pierres pictes de l'est de l'Ecosse et de celles du Livre de Kells.

Dans les parties de ce livre dont l'auteur disposait pour ses recherches, c'est-à-dire l'édition « Studio » en couleurs, à savoir quelques-unes de ses pages les plus importantes et « L'Art de l'Enluminure celtique » en noir et blanc du Révérend Stanford F. H. Robinson M. A., tous les exemples, à une exception près, sortent de pots ou de gobelots — voir planches A. 1 à A. 5. L'extrême miniaturisation de ces exemples fait que l'on n'a sans doute pas remarqué les pots, car on ne connaît jusqu'ici aucune mention qui en aurait été faite. Selon toute vraisemblance on est ici en présence d'un symbole païen qui, plus tard, devint chrétien, et qui servait à des fins religieuses et non uniquement décoratives.

L'auteur désigne ce symbole sous le nom « d'Arbre de Vie celtique ». Il est le couronnement de toutes les créatures vivantes, les sept catégories d'êtres créés, selon les Celtes, étant : la plante, l'insecte, le poisson, le reptile, l'oiseau, l'animal et l'homme. En tant que tel il occupe une place sur la page du « monogramme du Christ » du Livre de Kells — voir planche A. 5. Les églises chrétiennes britanniques et pictes de Pélage croyaient que Dieu avait donné sept facultés à l'homme, la vue, l'odorat, le goût, l'ouïe, la sensation, le bien et le mal. La croyance aux deux dernières facultés était la cause principale des hérésies pélagiennes.

Des prototypes de l'Arbre de Vie celtique qui poussaient dans des pots à la manière de ceux des pier-

res pictes de l'est de l'Ecosse et du Livre de Kells étaient difficiles à trouver parmi tous les travaux disponibles consacrés à l'ornementation orientale et européenne. Le peu d'exemples que l'auteur a trouvés au cours de quelques années de recherches figurent maintenant sur les planches. Ils proviennent de la Grèce préhistorique, de Grosse (Crète), du pays Maya (Amérique centrale) et de l'Inde bouddhiste.

le Livre de MacRegol - Pas plus tard que le 8<sup>e</sup> siècle.

du même style que les Livres de Durrow et de Kells mais exécuté par de moindres artistes

le Livre de MacDurnan - 9<sup>e</sup> au 10<sup>e</sup> siècle.

Suivant cette méthode de recherche l'auteur espère ajouter dans un ouvrage plus spécialisé une classification des Grands Maîtres, Maîtres, assistants et élèves qui ont construit le plus merveilleux trésor du monde de l'art celtique — le Livre de Kells.

La similitude très remarquable qui existe entre le symbole de l'Arbre de Vie sur un ustensile bouddhiste en ivoire d'éléphant et un exemple du Livre de Kells — planche A. 2 — devrait être précieuse aux futurs historiens qui se pencheront sur les migrations et les cultures des peuples de Grande-Bretagne et d'Irlande avant les invasions romaines. Une autorité bien connue en archéologie préhistorique a donné un nom à quelques-uns des types de pot d'où sort « l'Arbre de Vie » en s'appuyant sur les dessins de l'auteur, dessins qui figurent sur les planches ci-après. La recherche de formes similaires de pots de grès, de verre et de métal révèle une étroite ressemblance entre les ustensiles culinaires et ceux de la préhistoire britannique, irlandaise et européenne.

Dans deux panneaux figurant sur la planche A. 4 les oiseaux chanteurs sont également les fruits de la plante qui pousse dans le pot. On pourra remarquer que dans chaque exemple, l'arbre ou la plante ont un développement logique. Des branches partant de la tige principale forment des cornes d'abondance d'où jaillissent d'autres branches garnies de feuilles et de fruits. Ceux-ci ressemblent davantage au gui qu'à toute autre plante.

Après la victoire du « Synode de Whitby » en 664, les églises chrétiennes britanniques et pictes ont été extirpées comme hérétiques. Dans le sillon de l'église victorieuse de saint Augustin la vigne romaine et d'autres formes de plante ont remplacé « l'Arbre de Vie » celtique et ont vite donné des formes décadentes d'art celtique. Celles-ci se sont noyées à la longue dans les modes artistiques toujours changeant-

res des manuscrits médiévaux pour terminer en circonvolutions sans signification et en une végétation d'un réalisme des plus crus.

L'esprit celtique a survécu dans des îlots de culture, et en juger par l'œuvre des artistes de la Bible de Win-

chester à laquelle nous avons fait allusion déjà. Celle-ci a su garder un peu du charme des formes végétales des artistes du Livre de Kells bien que le pot et le sens de « l'Arbre de Vie » se soient perdus dans le vaste monde de la décoration.

#### FIGURES HUMAINES SEMI-RÉALISTES ET PORTRAITS PROBABLES DANS LES LIVRES DE KELLS ET LINDISFARNE

Les représentations de la forme humaine par les artistes celtes étaient influencées par les lois païennes qui interdisaient de copier les œuvres du Créateur tout puissant. Dans les ornements zoomorphes celtiques, l'apparence physique de l'homme n'était pas reproduite. Ses jambes, bras, corps, houppe, cheveux et barbe s'entrelaçaient. C'était un crime odieux que de peindre une personne vivante sous sa forme réelle. La représentation des saints des Évangiles dans les Livres de Kells et de Lindisfarne est celle de personnes qui avaient quitté depuis longtemps leur demeure terrestre et d'anges qui étaient les nomades du monde céleste.

De même, les gens étaient morts avant d'être représentés sur les stèles pictes de l'Est écossais, quand on ne pouvait plus leur faire de mal à travers les copies qu'on en faisait. De telles croyances ont survécu depuis les temps préhistoriques dans beaucoup de pays et jusqu'à nos jours dans les Highlands et dans les Îles d'Ecosse. On peut en trouver beaucoup d'exemples.

Un sculpteur en vacances dans l'ouest de l'Ecosse fut un jour inspiré par la silhouette d'une vieille femme des Highlands assise sur une chaise devant sa chaudière. Il demanda la permission de l'étudier mais elle refusa. Pensant que le refus était dû à sa timidité, il fit une étude principalement par observation. A la fin il termina son travail, de mémoire, dans son atelier de Londres et lui envoya une copie en plâtre comme cadeau. Quand elle ouvrit le coffret, elle prit aussitôt un marteau et brisa l'image en petits morceaux. Trouvant l'armature de fer à l'intérieur du plâtre, elle la montra à ses amis comme preuve supplémentaire du mal qui pouvait lui être fait.

La plupart des autorités de jadis en matière d'art celtique se sentaient obligées de mesurer selon le canon de l'art classique grec la manière celtique de représenter la forme humaine. Sous prétexte que les artistes celtes britanniques et irlandais ne connaissaient pas ou ne se souciaient pas des règles déterminant la représentation des formes humaines idéalistes et réalistes grecques en dessin, peinture et sculpture, leurs représentations abstraites du physique et de la physiologie humaine étaient ridiculisées et condamnées, alors que l'on chantait les louanges de tous les autres aspects de leur art.

Les critiques qui condamnaient les artistes celtes pour leur incapacité de dessiner les gens avec le talent de Léonard de Vinci et leur ignorance du style et des règles des grands sculpteurs et peintres grecs, ne sauraient faire autorité en dépit de leur admiration pour les autres formes de l'art celtique. Ils pouvaient avoir quelques connaissances de l'art des Grecs mais ce qu'ils savaient de toutes les autres formes de l'art celtique était simplement la capacité de reconnaître ce qui le distinguait des arts d'autres peuples, comme on peut comparer une vache à une voiture sans rien connaître de l'anatomie ou de la structure de l'une ou l'autre.

Les autres formes de l'art celtique peuvent être décrites comme un mélange de magie, d'invention et d'imagination avec la logique, les mathématiques et la géométrie qui, à l'origine, avaient pour fonction d'instruire en même temps que d'embellir. Cet art à deux fins garda son but philologique ou communicatif tout au long de son développement qui a atteint son apogée dans le Livre de Kells. Une de ces soi-disant autorités qui avait passé des heures à examiner les pages du Livre d'Armagh à la loupe sans trouver une seule erreur dans les entrelacs, tenait ceci pour qualité miraculeuse !

On a écrit et on écrit toujours des volumes et des volumes qui font l'éloge de l'art celtique mais qui parlent très peu d'interprétation et pas du tout des méthodes de construction, alors qu'il y a plus de cinquante ans, Romilly Allen ouvrit la voie à la recherche en constatant que certains panneaux d'entrelacs nous étaient basés sur le plissage. Mais même lui pensait que les artistes celtes étaient de simples copistes qui involontairement transmettaient leur « celticité » aux sujets qu'ils prenaient à l'art classique. L'intensité des portraits imaginaires de Mathieu, Marc, Luc et Jean du Livre de Kells et les façons de représenter traits, cheveux, mains, pieds, habillement, etc., montrent d'une manière concluante que les artistes celtes avaient puisé la connaissance nécessaire de telles formes dans l'art à trois dimensions du sculpteur et du travailleur sans métaux. Les têtes des saints sont dessinées et bâties sans fouillement comme on doit ciseler des modèles destinés à être coulés dans le sable où chaque forme doit être conçue à cette intention.

La désinvolture pittoresque de l'artiste peintre qui ne reconnaît pas d'autre contrainte que celle imposée par

sa peinture, ne se trouve pas dans le Livre de Kells. Toutes les évidences indiquent des traditions de métier qui avaient les mêmes origines que l'art asiatique, assyrien, perse, indien et chinois. Les silhouettes égyptiennes stylisées de profil présentant deux pieds ou deux mains, droits ou gauches, ont leur contre-partie dans l'art celtique, et le grand intérêt porté à la beauté et aux mouvements des animaux, surtout du cheval, sur les stèles pictes de l'est de l'Ecosse révèle un rapport avec l'art des Assyriens. La plupart des formes humaines des pierres pictes, qu'elles soient à pied ou à cheval, sont de profil. — Voir planche B.4.

Les artistes celtiques de la période des manuscrits s'intéressaient davantage au portrait de face ou de trois-quarts qu'au profil. Si l'on compare le type de traits, de tonsures, la couleur des cheveux et des yeux avec les descriptions qui se trouvent dans la littérature celtique païenne et chrétienne primitive on constate qu'ils sont semblables. Parmi les exemples du Livre de Kells sur les planches B.1 et B.2, 15 personnes ont les yeux gris ou gris-bleus, 4 ont les yeux gris-jaunes, 5 ont les yeux marrons, 15 ont les cheveux jaunes, 5 ont les cheveux or-roux, 4 ont les cheveux bruns, 5 ont la barbe brune, 2 ont la barbe noire.

R. A. S. Macalister, Litt. D., F. S. A., remarque dans « L'Irlande à l'Epoque Pré-celtique » : « Tout personnage important, natif de l'Irlande, est dit avoir des cheveux d'or. La plupart des gens de situation inférieure et ceux dont on parle avec mépris sont bruns. »

Il est très probable que les mêmes conditions existaient dans le nord de la Grande-Bretagne.

« D'habitude les cheveux jaunes sont longs et tombants. Les cheveux bruns sont coupés courts. Les classes dirigeantes sont caractérisées par de longues tresses tombantes. Les classes assujetties ont les cheveux noirs ou châtain coupés courts. » A ce propos

## APPLICATIONS ANCIENNES ET MODERNES DE L'ART CELTIQUE

Nous ne décrivons pas dans cet ouvrage les nombreux procédés et techniques nécessaires dans les différents métiers auxquels on peut appliquer les méthodes de construction de l'art celtique.

La plupart des artisans possèdent les connaissances voulues et les étudiants qui voudraient les acquérir ont à leur disposition les bibliothèques, les cours de travaux pratiques et les artisans de leur région pour leur venir en aide.

Les méthodes à base de formules mathématiques pour la construction des dessins d'entrelacs noués, de lignes brisées et de spirales qui permettent à l'étudiant de tracer facilement des dessins compliqués à diverses fins doivent être traduites en schémas appropriés

il est intéressant de noter les 4 panneaux sur la planche B.2.

Le roi Cormac Mac Airt est décrit de cette façon dans le Livre de Ballymote : « Des cheveux en tresses légèrement bouclés, tout dorés, des yeux bleus comme les campanules, des sourcils sombres comme le chatolement d'un glaive bleu-foncé. » On rencontre souvent des cheveux blonds, des yeux bleus avec des cils et sourcils noirs chez les jeunes gens du nord et de l'est de l'Ecosse. Le Livre de Kells en montre de nombreux exemples.

La grande variété dans les styles de coiffure, y compris ceux des anges, montre que les artistes du Livre de Kells admiraient le travail adroit des maîtres coiffeurs de l'époque, experts en tonsure. Les seuls personnages féminins représentés seraient des anges, à part la Vierge Mère et la Samaritaine qui tend un gobelet d'eau à boire au Christ dans la lettre A de QUONIAM sur la page du premier mot de l'Evangile selon St Luc. Le symbole de la sainteté (trois cercles qui forment un triangle équilatéral), orne les vêtements, les livres sacrés et les auréoles des saints et des anges. Une comparaison du saint Jean du Livre de Kells avec le saint Jean du Livre de Lindisfarne révèle que celui-ci témoigne de l'influence romane de l'Eglise augustinienne. Ce portrait, qui occupe toute une page, et les portraits des autres apôtres sur des pages entières sont sans doute des additions plus tardives et sont peints par des artistes qui n'étaient pas au courant de tous les procédés de construction des artistes celtes indigènes.

L'esprit celtique ne s'est pas éteint comme on peut le voir d'après le travail des artistes de la Bible de Winchester produit entre 1140 et 1160. Ceux-ci ont créé des formes humaines qui descendent directement de l'école du Livre de Kells, mais il leur manquait les formules mathématiques rendant possibles les autres formes de l'art celtique.

aux besoins du tricot, de la confection de tapis et du tissage. Un système adapté au tricot pourrait faire l'objet d'un manuel spécial. Les différents tricots illustrés ci-dessous ont été exécutés suivant des schémas de cette espèce.

L'Ancien Testament est une source valable de renseignements sur les méthodes employées à l'âge de bronze dans l'art des travailleurs sur métaux, des joailliers et des brodeurs. On parle de la fonte du bronze dans le premier livre des Rois, chap. 7, v. 46 où il est dit : « et tous ces ustensiles que fit Hiram pour le Roi Salomon... le Roi les fit fondre dans la plaine du Jourdain, dans un sol argileux entre Socoth et Zärthen ». Dans la préface aux Zoomorphes,

mention est faite d'ornements gravés sur des os de cerf et de mouton (trouvés dans un Crannog irlandais). Sans doute s'en servait-on comme modèles pour faire des moules à couler de petits panneaux en métal pour l'art des joailliers. Une empreinte dans un glaive humide ou tout autre matériau plastique suffirait à faire un tel moule. Si l'ornement avait été gravé sur une surface courbe d'os, on pourrait l'appliquer en l'étalant sur une surface plane, sans nuire à ses détails sculptés en creux. Des moules sculptés dans de la pierre servaient à couler des pointes de lance et des marteaux au début de l'âge du bronze.

Les paroles de l'Ecclesiastique au chap. 65, v. 12 témoignent d'un art consommé et d'une grande habileté technique : « il posa une couronne d'or sur la mitre et l'intérieur de laquelle était gravé SAINTE-TETE un ornement d'honneur, un ouvrage précieux, désir des yeux, d'une belle apparence et magnifique ».

Mention est faite de broderie (gréasta), de gravure (breac) et de métal travaillé (cumhdaigh, joiment ouévré) dans le livre du Doyen de Lismore et d'autres collections de la littérature gaélique.

« Da bhfaicthea na catha is na bratacha gréasta »  
« Si tu voyais les bataillons et les étendards brodés »

« Ni roibh i nAlmhain na lann mbreac »  
« Il n'y avait pas à Almhain, haut-lieu des glaives sculptés »

« Ionnda cathbharr, cumhdaigh caomh »  
« De nombreux heaumes superbes et finement travaillés »

Les citations suivantes qui se rapportent à l'art du joaillier se trouvent dans la ballade gaélico-norvégienne « Seurtus an Dobhair » (fils du Roi de Bergen) « et il se trouva sur les doigts de la demoiselle de l'or façonné en tailleur (damier) et il y avait les neuf jeux des pierres de la victoire (de l'ambre) de chaque côté du vautour de sa bague ».

« La ceinture de la demoiselle... si pleine de puissance victorieuse et de ruse habile, de pierres précieuses serties d'or... et en vérité elle laissa autour du doigt du fils du Roi de Bergen la bague aux pierres jaunes ».

« On lui amena le vrai Devin qui venait des pays de la terre pour inspecter les ornements magiques (garriannaibh) ».

Les joailliers bretons et irlandais de l'époque païenne et du début du christianisme se servaient de minces plaques martelées et de fils de fer courbés et tordus comme dans du cloisonné où le dessin se fait dans des compartiments de fils de fer de façon à pouvoir les remplir de couleurs métalliques différentes, mélangées à une pâte vitreuse qui, une fois chauffée, mettait en valeur les couleurs et fixait probablement les fils aux plaques.

D'autres méthodes celtiques consistaient à battre le métal en plaques minces, puis ensuite à faire ressortir le dessin en le refoulant depuis le dessous de la plaque (repoussé) et en abaissant les fonds qui devaient être remplis de couleurs métalliques, en découpant avec des outils (champlevé).

Le « Bouclier de Battersea », avec ses courbes et ses spirales repoussées et ses swastikas lévogyres dans 27 petits cercles qui sont le point des spirales ou le centre des bosses, appartient à la même période pré-romaine et celtique de la culture britannique que les miroirs en bronze émaillé et gravé à manche de bronze.

Ces miroirs sont uniques pour leur beauté et leur façon. Leurs revers sont sculptés de dessins en spirales et enroulements qu'on remplissait de couleurs en émail. Les premières étapes de la composition de tels dessins consistaient à arranger symétriquement des groupes de cercles de grandeurs différentes en employant des disques. On choisissait les formes destinées à être remplies d'émail de couleur à mesure que l'artisan développait son dessin. Ensuite, on gravait profondément les contours, et les formes à colorier étaient abaissées au poinçon ou creusées au ciseau. Les endroits creux étaient couverts de lignes courtes dans tous les sens afin de donner la prise nécessaire pour tenir l'émail de couleur à la cuisson (comme un plâtrier scarifie une surface pour y faire coller le plâtre). L'émail de couleur et le revers de bronze du miroir étaient polis comme une seule surface.

Léonard de Vinci, Albrecht Dürer et Michel Ange s'occupaient à faire renaitre les formes byzantines de l'entrelac celtique. Vasari raconte que « Léonard de Vinci passa beaucoup de temps à faire un dessin régulier d'une série de nœuds de façon à ce qu'on puisse suivre le fil d'un bout à l'autre, le tout occupant un espace rond ». L'exemple de son travail que l'on voit ci-dessous ne peut être celui dont Vasari avait suivi le fil de bout en bout, car il possède plusieurs fils. A l'étudiant de trouver combien. On faisait graver et imprimer les dessins de ces artistes très célèbres à l'usage des peintres, orfèvres, tisserands, damasqueurs et travailleurs à l'aiguille.

Les quelques empreintes qui nous sont parvenues montrent d'une manière concluante que ces grands artistes se rendaient compte de certaines des différences existant entre les méthodes de composition de l'art celtique et celles des autres grands arts dans lesquels ils excellèrent. Le portrait de Henri VIII de l'école de Holbein le Jeune à la Galerie Walker de Liverpool montre sur les vêtements et les tentures des dessins d'entrelacs brodés et galonnés, probablement exécutés par des artisans se servant de dessins faits par Léonard de Vinci ou Albrecht Dürer.

Une gravure de Du Pérac de 1569 représentant le Capitole de Rome de Michel Ange montre au premier plan une cour carrée ; dans celle-ci se trouve un cercle avec un cheminement ininterrompu, en mosaïque probablement, menant de la circonférence qu'il

touche en douze points jusqu'au centre où il touche les douze points d'une étoile dans laquelle une figure équestre montée sur un piédestal occupe la position centrale. Ce dessin est sans doute basé sur le labyrinthe. Si l'on rehausse les bords des surfaces créées par les intersections du chemin, et si par ailleurs il n'y avait qu'une seule entrée à la circonférence extérieure et une seule sortie à l'une des pointes de l'étoile intérieure, il serait extrêmement difficile, moyennant quelques arrangements, de pénétrer jusqu'à l'étoile centrale et de revenir au point de départ.

On pourra bientôt trouver une édition en fac-similé du plus grand trésor de l'art celtique, le Livre de Kells, publiée sous la direction de Peter Meyer, professeur à l'Université de Zurich, qui a eu l'amabilité d'offrir quelques reproductions de ses illustrations à l'auteur. Cette superbe reproduction, copie fidèle de l'original, permettra aux étudiants de faire, à tête reposée, des études importantes et de grandes découvertes qui contribueront à jeter une lumière précieuse sur les vérités des réalisations celtiques en art et dans d'autres disciplines culturelles.

#### TABLE DES MATIERES

	Page	PANNEAUX EN ENTRELACS NOUÉS	Page
<b>FRONTISPICES</b>			
La Broche de Tara		E Exemples tirés des Evangiles de Lindisfarne et du Livre de Kells	40
La Page cruciforme des Evangiles de Lindisfarne		F Comparaison de dessins semblables à Salisbury et dans le Perthshire, Angus et Caithness	41
<b>PRÉFACE</b>	15	G Dessin sur la stèle d'Ulster, Caithness	42
<b>LETTRES</b> du Dr. A. K. Coomaraswamy	20	H Panneau du Livre de Kells	43
<b>INTRODUCTION</b>	21	1 Panneaux faciles d'Entrelacs noués	45
<b>BORDURES EN ENTRELACS NOUÉS</b>		2 Panneau d'Entrelacs noués dans des proportions pictes	45
Planche		3 Variations tirées des Planches 1 et 2 du Livre de Kells	46
Introduction	25	4 Exemple de continuité — Pierre de St. Madoes	46
A Précurseurs des Entrelacs celtiques	27	5 Autres méthodes de construire des panneaux d'Entrelacs noués	47
B Méthodes de construction	28	6 Exemples tirés des pierres d'Ulster et de Strathmartin	47
1 Principes généraux pour dessiner des Entrelacs noués celtiques	29	7 Panneaux d'Entrelacs noués de reptiles, Pierre de Shandwick, avec panneau tiré de Lindisfarne, St. Vigean, Dunfallandy, Eassie et McDurban	48
2 Principes généraux des méthodes de construction	29	8 Panneaux communs à Lindisfarne, Ulster, Collielburn et Glamis	48
3 Bordures simples d'Entrelacs celtiques	30	9 Construction du panneau de la Pierre de Nigg	49
4 Bordures d'Entrelacs noués celtiques	30	10 Exemple d'une bordure du Livre de Durrow	49
5 Entrelacs simples appliqués à l'artisanat	31	11 Entrelacs noués irlandais et pictes — Durrow	50
6 Dessins de bordure et leur application au cercle	31	12 Motif du Livre de Durrow	50
7 Bordures d'Entrelacs noués	32	13 Entrelacs noués en panneaux circulaires — Pierre de Shandwick et Livre de Kells	51
8 Bordures d'Entrelacs	32	14 Panneaux circulaires — Livre de Kells et Pierre de Hilton de Cadboll	51
9 Bordures d'Entrelacs	33	I Ordres de construction — Planche II, Livre de Durrow	53
10 Bordures d'Entrelacs	33	J Dessin achevé — Planche II, Livre de Durrow	54
11 Autres motifs de bordures	34		
12 Méthode de construction d'Entrelacs doubles	34		
13 Méthode d'inscription d'Entrelacs dans les angles	35		
14 Méthode d'inscription d'Entrelacs dans les angles	35		
C Construction de décorations, Reliquaire de Monymusk	36		
D Construction de décoration des Vikings, Lewis	37		

Planche	Page	Planche	Page
K Dessin tiré de la page de la Croix à huit cercles — Kells	55	9 Reconstruction d'un panneau — Pierre de Collielburn, bordure et terminaison de Kells	79
L Entrelacs sur la pierre de la Prieuré de Russie	55	10 Comparaison des Lignes brisées d'Aberlemno, d'Aberlady et de Lindisfarne	79
<b>SPIRALES</b>		11 Exemples de la minute des scribes de Kells. Comparaison de Lignes brisées de Kells et de la Pierre de Farr	80
M Introduction	59	12 Autre travail des scribes de Kells. Comparaison des Lignes brisées de Rosemarkie, St. Chads et Kells	80
Pierre d'Aberlemno — emploi du Triskel répété sur toute la surface. Exemples d'imitations grossières d'autrefois	60	13 Lignes brisées en panneaux	81
1 Méthode de construction des Spirales	61	14 Comparaison de dessin de Mezin en Russie (20000-15000 avant J.-C.) avec ceux de Kells, Lindisfarne et Farr	81
2 Construction des centres de Spirales	62		
3 Spirales qui deviennent des « trompettes »	62	<b>LA LETTRE</b>	
4 Rattachement de Spirales — exemples de Kells et d'Aberlemno	62	Introduction	85
5 Centres de Spirales tirés d'anciens émaux britanniques et pictes	63	1 Ecriture du Livre de Kells à la plume d'oie	89
6 Exemples de centres de Spirales tirés des MSS. et d'émaux	63	2 A minuscule et majuscule celtiques dans les livres de Durrow, Kells et Lindisfarne	89
7 Spirales en groupes — Livre de Durrow	64	3 Lettres B, C et D	90
8 Spirales — Kells et Lindisfarne	64	4 Lettres E, F, G	90
9 Spirales en bordure	65	5 Lettres H, I, J, L	91
10 Spirales en bordure et Spirales terminales d'après les MSS. et les pierres décorées	65	6 Lettres M, N, O	91
11 Panneau de Spirales et la Pierre de Hilton de Cadboll	66	7 Lettres P, Q, R, 4-6 <sup>e</sup> siècle	92
12 Panneau de Spirales sur la Pierre de Shandwick	66	8 Lettres S, T	92
13 Dessins en Spirales répétées — MSS. et pierres	67	9 Lettres U, V, W, X, Y, Z	93
14 Exemples des Livres de Kells et de Lindisfarne	67	10 Alphabets celtiques, fin du 7 <sup>e</sup> siècle et 4-6 <sup>e</sup> siècles	93
		11 Majuscules celtiques décorées	94
		12 Majuscules décorées de Kells et de Durrow	94
		13 Majuscules décorées du Livre de Kells	95
		14 Symboles et contractions dans les MSS. celtiques et problèmes linguistiques sur des pierres à inscriptions	95
		15 Caractères celtiques d'un livre irlandais de 1711	96
<b>DESSINS A LIGNES BRISEES</b>		<b>DESSINS ZOOMORPHES</b>	
N Introduction	71	Introduction	101
Lignes brisées sur un bras de la Croix d'Aberlemno et fausses reproductions	74	O Détail de la Planche XIX — édition « Studio » du Livre de Kells	100
1 Construction de dessins à Lignes brisées	75	P Dessins avec silhouettes humaines	104
2 Lignes brisées en bordure et en angle droit	75	Q Dessin répété extrait des Evangiles de Lindisfarne	105
3 Dessins de la Pierre de Rosemarkie et du Livre de Lindisfarne	76	R Construction du dessin sur la page « Initium Evangelii » du Livre de Kells	106
4 Lignes brisées en bordures et en panneaux	76	S Panneau de la page de la Croix à huit cercles du Livre de Kells	107
5 Types de dessin de la Pierre de Nigg et comparaison avec les Lignes brisées mayas	77	1 Motifs à oiseaux dans des ornements entrelacés de Lindisfarne	109
6 Panneau en Lignes brisées sur la Pierre de Nigg et variations	77		
7 Lignes brisées — Nigg, Kells et Lindisfarne	78		
8 Comparaison des méthodes de dessinateurs gallois et pictes dans le Pembrokeshire et le Ross-shire	78		

Planche	Page
2 Dessins d'oiseaux, têtes, houppes, cous, corps, ailes, queues, jambes et doigts de pied dans le Livre de Kells . . . . .	109
3 Oiseaux comme motifs ornementaux . . . . .	110
4 Oiseaux ornementaux, Kells et Broche de Tara . . . . .	110
5 Oiseaux comme motif d'entrelacs — Kells, MacRegol et la Pierre de Meigle . . . . .	111
6 Reptiles comme motif d'entrelacs — Kells . . . . .	111
7 Reptiles comme motif d'entrelacs — Kells . . . . .	112
8 Animaux en forme de chien — Kells . . . . .	112
9 Animaux comme motif d'entrelacs — Kells . . . . .	113
10 Animaux semi-réalistes et mythiques — Pierres écossaises et Kells . . . . .	113
11 Êtres vivants de la Terre — Page du Monogramme du Christ, Livre de Kells . . . . .	114
12 Silhouettes humaines en entrelacs — Pierres de Clonmacnoise et de Meigle, et page du Monogramme XPI, Kells . . . . .	114
13 Personnages ornementaux — Clonmacnoise et Kells . . . . .	115
14 Silhouettes masculines entrelacées — Kells . . . . .	115
T Entrelacs noués adaptés à des formes irrégulières — Planche XI, Lettre T, Kells . . . . .	116
U Dessins de Kells — Planches I, III, XII et XIV . . . . .	117

FORMES DE PLANTE

Introduction — L'Arbre de Vie celtique . . . . .	121
V Dessins de Kells, Planches II, IV, XIV et XVII. Dessins des Pierres de Meigle et de Monifieth . . . . .	123
A.1 Dessins de « L'Arbre de Vie » — Kells . . . . .	123
A.2 Symbole de « L'Arbre de Vie » — Kells, Cadboll, Nigg, Tarbet — comparé avec des sources bouddhistes, byzantines et grecques . . . . .	123
A.3 Exemples de « L'Arbre de Vie en Pot » comparés — Kells, MS, Cotton, les Pierres d'Eassie et de Farnell, l'art maya . . . . .	124
A.4 « L'Arbre de Vie » — Kells et Nord de l'Angleterre . . . . .	124
A.5 Exemples tirés du Livre de Kells et du Sud de l'Écosse . . . . .	125
W Formes de Plante — Kells, Planches III, XIV et XIX . . . . .	126

Planche	Page
---------	------

PERSONNAGES HUMAINS

Introduction — Figures Humaines Semi-réalistes et Portraits Probables dans les Livres de Kells et de Lindisfarne . . . . .	127
B.1 Portraits de Kells — L'Enfant Jésus, la Vierge, Saint Mathieu, Saint Luc, Anges . . . . .	129
B.2 Types de Celtes de Grande-Bretagne et d'Irlande — Kells, Lindisfarne et MacDurnan . . . . .	130
B.3 Mains et Pieds — Kells, Lindisfarne et MacDurnan . . . . .	130
B.4 Attitudes de Chevaux sur des Pierres pictes de l'Est écossais — Edderton, Meigle, Migvie; Livre de Kells aussi . . . . .	130

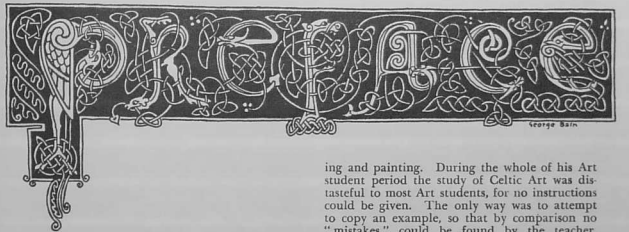
APPLICATIONS DE L'ART CELTIQUE

Introduction . . . . .	133
1 Dessin par Léonard de Vinci, « Conception » . . . . .	135
2 Dessin par Albrecht Dürer, « Sechs Knoten » . . . . .	136
3 Dessin par Michel Ange pour la cour du Capitole, Rome . . . . .	137
4 Chanfrein en bronze de Torrs, Kirkcubright . . . . .	137
5 Sculptures irlandaises sur os . . . . .	138
6 Le Miroir de Trelan Bahow . . . . .	138
7 Portail, Eglise de Flaa, Hallingdal . . . . .	138
8 Travail en filigrane — Broche de Tara, Calice d'Ardagh et Boucle de Sutton Hoo . . . . .	139
9 Dessin pour couverture de la revue « Alba » . . . . .	140
10 Dessin pour carte de menu . . . . .	141
11 Carte de vœux — Oiseaux de l'Amitié de Lindisfarne . . . . .	142
12 Carte de vœux celtique . . . . .	143
13 Cartes de Bonne Année gaéliques — « B » majuscule de Kells . . . . .	143
14 Carte de vœux « Fer à cheval » — Pierre d'Inverurie . . . . .	144
15 Tapis de chasse celtique en couleur . . . . .	145
16 Emaux britanniques primitifs, Somerset . . . . .	146
17 Emaux britanniques primitifs, Canterbury . . . . .	146
18 Dessin « Portail » pour carte de Bonne Année . . . . .	147
19 Dessin pour carte de vœux . . . . .	148
20 Carte de vœux inspirée par la Pierre de Groule, Ile de Man . . . . .	149

21 Carte de vœux inspirée par la Pierre du Prieuré de Rossie . . . . .	150
22 La Pierre du Prieuré de Rossie . . . . .	151
23 La Pierre d'Aberlemno . . . . .	152
24 La Pierre de Hilton de Cadboll . . . . .	153
25 L'auteur faisant un croquis de la chasse sur la Pierre de Nigg . . . . .	154
26 La Pierre de Rosemarkie . . . . .	154
27 Le Bouclier de Battersea . . . . .	155
28 Détail des dessins dans le portrait du Roi Henri VIII . . . . .	156
29 Le Roi Henri VIII par l'École de Holbein le Jeune . . . . .	157
30 Dessin zoomorphe pour tapis . . . . .	158

31 Plaque de cheminée . . . . .	158
32 Dessin contemporain par une fille de 16 ans . . . . .	159
33 Broderie conçue et exécutée par des écolières . . . . .	159
34 Dessins destinés à recouvrir un tapis, par l'auteur . . . . .	159
35 Série d'articles fabriqués par l'auteur et ses élèves . . . . .	160
36 Autres articles . . . . .	161
37 Plaque de Bronze . . . . .	162
38 Tapis de chasse celtique . . . . .	163
39 Art celtique en tricot, etc. . . . .	164
40 Plaque de Bronze . . . . .	165





**R**ETROSPECTION over the past quarter of a century, when the author first commenced to apply, for experimental purposes, some of the knowledge of the methods of construction used by the ancient Celtic Artists, that he had then acquired, to the Art Curriculum of the Schools of an area where he was Supervisor of Art, shows that such an opportunity greatly helped him in the production of this book. The ready response of all pupils from infants to higher secondary and evening art schools was remarkable.

To the so-called backward pupils, those who had not been taught how to look and those who had failed to understand how to look at three-dimensional things so that they could be represented by copying the visual facts, the Celtic methods brought the joys of creation and permitted the exercising of individual tastes in arrangements, rhythms, colours and uses, often awakening interests in the ordinary representational forms of art that had chief place in examinations. Some of the results from the schools of that period may be seen in the two full-page illustrations in the section dealing with modern application of Celtic Art.

The co-operation, enthusiasm, untiring energy and taste of Miss Jane Lundie, a teacher of needlework and embroidery, made possible the production of beautiful works by individual and communities of pupils, who, by the conditions that then existed in the Scottish Schools, were mainly girls waiting until they reached the age of 14 to be freed from school.

The author's real interest in Celtic Art began after he had been many years in Art colleges, including a few in the Royal College of Art, London, as a National scholar in draw-

ing and painting. During the whole of his Art student period the study of Celtic Art was distasteful to most Art students, for no instructions could be given. The only way was to attempt to copy an example, so that by comparison no "mistakes" could be found by the teacher, whose knowledge of the subject was merely that of ability to classify it with other Arts by general appearances. Original designs were considered impossible and were rarely attempted. Adaptations by copying was the only use.

That such is still the attitude to this great native art of Britain and Ireland in the system of Art teaching under the guidance of the Education Departments of England, Scotland and Northern Ireland requires no furnishing of proof by the author of this book, unless to state, that the only opposition during the past quarter of a century to his self-imposed attempt to spread a knowledge of the Celtic Art culture amongst the peoples of Britain and Ireland, has been from a few holders of Art College diplomas, that had allowed them to become recognised as teachers of Art. Resenting the introduction of the study of a form of Art of which they knew nothing, except the few copies of fragments that they had been compelled to do for historic ornament examination purposes, they sum up the attempt to make a modern use of the principles of the construction methods of the Celtic Artists, of which they have no knowledge, as useless for "it can only be done by copying."

In contrast to this attitude numerous letters from artists, craftsmen and scholars from all over Britain, Ireland, Europe, Canada, U.S.A., South America, South Africa and Australia have contained congratulations and expressions of sincere interest and best wishes to the endeavour to call attention to the greatness of the Celtic Art cultures of Britain and Ireland. It exceeds his power of words to find expressions for his pleasure when he found that he could attach his studies to those of a small group of the most famous artists since the middle ages, who, during lives of great productivity in many forms of art, had devoted some of it to the study

of Celtic interlacing knotwork and the Celtic continuous line, the Symbol of "Eternity," Leonardo da Vinci's "Concatenation," Albrecht Dürer's "Sechs Knoten" and Michelangelo's pathway or labyrinth in the quadrangle of the Capitol, Rome, as it was in 1569 are shown in the section of modern and ancient application of Celtic Art.

As a book illustrator from his late 'teens, the author acquired the necessary knowledge of drawing for reproduction that has enabled him to display the materials of this book for the benefit of the enquiring student. During this long period of figure, costume, animal and general illustration work, his constant creative activities (usually without the use of artist's models) required to be kept in good condition, otherwise the result was staleness.

To prevent this the author gave himself a "hobby." It was to find out from examples of Celtic Art, from the Pictish stones, Celtic MSS, etc., the various stages that had been necessary for the designer to produce his completed design on the material. It did not follow that he would always also be the craftsman to complete the work, though he would, by necessity, watch over all of its developments.

A self-imposed restriction was necessary if chaos was to be avoided. That was to keep away from everything else; purposes, meanings, races, religions, etc. for each could become a path from which return would be difficult. This precaution proved to be of great value for it permitted the accumulation of masses of materials, that, as years went by, demanded to be recognised for their meanings, even although it could only be done by guess-work. Later when the publication of some of the work in booklet form commenced, the publisher desired that some of the meanings obtained by conjecture should be given.

After consultation with an eminent pre-historical Archaeologist, his advice to publish the meanings that the evidences suggested was accepted, with the qualification that if others could bring evidences to prove other meanings, agreement to such would benefit truth. In such a way, the art which was communicative and ornamental might regain its original communicative purpose.

A few months after the publication of some of the series of booklets, the author received among other congratulatory letters one from Dr. Ananda Coomaraswamy of the Boston Museum of Fine Arts who was perhaps the foremost scholar of Asiatic and Eastern Mediterranean Art and Literature, giving proofs of the correctness of the guesses, with quotations

from the early Vedic literature and other Asiatic sources of information. Dr. Coomaraswamy continued to correspond with the author, whom he supplied with copies of the engraved plates of interlacing knotwork designs by Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer and a publication by him concerning these works. The author gave to him Michelangelo's design of the continuous pathway for the quadrangle of the Capitol, Rome and drawings to show the application of Leonardo's and Dürer's designs to the garments and hangings in the portrait of Henry the Eighth by the School of Holbein the Younger.

Death has removed this very important contact and source of confirmation and information in the problems of the beginnings of the great art of the Celts in which he was greatly interested. He affirmed that its beginnings were mainly Asiatic and that its primary use was philological. Two of his letters are included in this book. The dual-purpose of Celtic Art was retained throughout the whole of its development cumulating in its use as sacred embellishments for the world's greatest manuscript *The Book of Kells*.

In common with other Asiatic peoples where the Art of the Celt had beginnings thousands of years before Christ, representations of the works of the Almighty Creator were forbidden and have continued to be in some degrees with certain peoples to the present time.

By the laws of the recapitulation of the life history of the species in the life of the individual, "Modern Art" is sometimes a form of atavistic groping and the tendency of some European artists, when the power of realistic representation has been attained is to no longer accept this as the final achievement of Art. The inability to change is death in Art; the power to change is life. The atavistic searchings of the modern European artist are merely the reversions to the mental traits of remote ancestors rather than immediate progenitors. Hence such gropings, usually done in a state of acute consciousness, lead subconsciously to abstractions that may be inherited racial memories of the great Celtic cultures and of the still earlier race of palaeolithic Aurignacian hunter-artists who were probably the first of modern European man.

Picasso passed through the natural stages of an art development in an artistic environment, led by his own desires and achievements from infancy with the result that by the age of sixteen years he had acquired full maturity of draughtsmanship and painting in the manner of the impressionist school that had then gained recognition after years of condemnation and

opposition. What could he do for the rest of his life? Many others had reached maturity in their early youth in the kind of drawing and painting that was recognised at the time.

Michelangelo, Raphael and others did so and each found that there was much to change in Art to carry it to greater heights. The Scottish painter MacTaggart and his countryman Peploe changed their desires and manners of representing them throughout their whole lives. Picasso's early art life had been devoted to realism in all of its hitherto accepted forms and the new revelations of impressionism had crowned it with an understanding of atmosphere, colour juxtaposition, selection, light, movement, suggestion and many new forms of painter's technique that all together gave new life and yet another aspect of the realism of which Picasso was a master. It was unthinkable that this was to be the end-all of his art. Duty to art is partly religion to such artists who will deliberately set aside all that they had previously valued in search of the change that *must* exist to allow art to live.

Sir John Millais reached maturity about the same early age in the manner of draughtsmanship and painting that had then gained recognition in England. Millais's development in art had then come to its end. He felt justified in using the skill that he had acquired, to paint for the remainder of his life, the subject pictures and portraits that met popular and fashionable approval, with the result that he became more adept in completing the numerous commissions that occupied the rest of his lifetime.

There are many artists whose works fall into the same categories as those of Picasso and Millais. Fortunately the imitation of the skill and art knowledge that made possible the productions of Millais, could only be attempted by persons possessing similar talents and skill that had resulted from years of hard study and practice.

It was not so with Picasso's productions after his eschewal of realism. The merest novice may now bypass all ordinary art study and with effrontery, because of Picasso and others, claim protection for anything he cares to do, with full support of bewildered press representatives. Hence there are legions of impostors who vie with each other to attract attention to their eccentricities and vulgarities.

To return to the subject, after these digressions that on the surface may appear to have no connection with it, the author states that Picasso and the other present day great artists who have forsaken realism in most of its

forms have no knowledge of the methods of construction necessary for some forms of Celtic Art though their searchings have penetrated into the regions of Celtic abstract representations of the creations by the Almighty, that conveyed facts concerning them without copying them. Recreation of the kind contained in the Celtic methods of construction will be beneficial to most artists whose works are creative. It is so much removed from the methods required for other forms of creative art, that it may serve to banish staleness. As stated elsewhere, the absent-minded or otherwise mentally engaged educated doodler, the child and the uneducated female with pipeclay decorations on the doorstep are merely giving way, subconsciously to atavistic tendencies with beginnings at the dawn of human appreciation that later took forms through the intellects and tastes of Celtic progenitors.

When some of the methods of the Celt as shown in this book have been assimilated, the various stages appear in an entirely different perspective and things happen with the ease that a mouth opens when a spoon is raised to it. Instruction is not necessary to know which muscles are to be used and how and when. The ancient artists, of necessity, must have arrived at stages in the uses of their art that have not yet suggested their existence to the author, although he has no longer to consider a few of the stages that were so necessary at the beginning.

The great Celtic artists must have had the power of visualising beforehand a completed work in its final state and materials. That ability, as in all forms of art, has to be acquired by experience. The fact that there are no apparent difficult structural problems in some forms of Celtic patterns or in the formations of the so-called Pictish symbols is the explanation of their absence in this book.

Some of these unique examples of Celtic pagan religious symbols are to be found nowhere else in Europe, Britain or Ireland except in Scotland and mainly in the north-east. They are often single or in groups on otherwise unornamented stones, and are also found with additional embellishments of matured patterns of knotwork, keys and spirals on a few of the finest examples of the richly ornamented cross slab-stones. They are not to be found in the Celtic MSS of Durrow, Kells and Lindisfarne although these have every other form of the Pictish Celtic Art.

Their chief purpose was undoubtedly philological and connected with religion. The author has read much concerning them and

what they may signify and he has given much thought to their purposes and meanings, yet he has formed no opinion concerning them other than that the answers may be found in the beginnings of Asiatic religions. He had hoped to get some light and information on this subject from Dr. Coomaraswamy to whom he had sent a complete set of drawings, with the intention of including them and any information concerning them in this book, but unfortunately death intervened. The opinions held by some that these symbols are all, in one way or another, connected with phallic worship is as unthinkable to the author in regards to the Celtic Pagan Rites as it is to those of Christianity.

That this book may help to provide materials that will make possible the opportunity to use again the methods of this great British art for new achievements and to modern applications in art and industry is the chief motive of its author and publisher. It is a further wish that it may arouse interest in the other numerous co-eval cultures of the British Celts without which this great art culture would have been impossible and so eventually lead to a placing, historically, of the Britons along with the very highest civilized nations of all times, where they belong, if by art alone.

The unique methods of construction and the motifs of the British and Irish schools of Celtic Art as shown herein by pictorial demonstrations of good examples are for the use of artists, art-craft workers and designers in industry. Many of these demonstrations do not require wordy explanations or arguments. They prove themselves conclusively like theorems and are capable of endless varieties from simple beginnings and have possibilities of further developments by new methods of the mathematical formulae and geometrical skill that produced such great achievements of Celtic Art over a thousand years ago.

A knowledge of these methods will shed a new light upon many problems concerning the Celts in Britain and Ireland. They will reveal many falsehoods that should no longer be taught as the history of Britain or Ireland. It is not the intention to deal with these in this book, yet the complete absence of references to what the evidences in the art can prove, may suggest to the perceptive student that the author is ignorant of the implications.

The term Pictish is used throughout this book to describe the Cruithne, the ancient Britons whose art owed much of its perfection and beauty to the uses of mathematical formulae for construction. The finest examples of orna-

mented stone monuments, metal work and jewellery have been found in the areas of Britain and Ireland that had, at one time, been inhabited by the "Cruithne." The term is now applied to some of the Britons of the parts of Scotland beyond the Roman Walls where some southern tribes of Britons, rather than submit to Roman rule joined and merged with the northern Britons, who, before the Roman invasion had also peopled a part of Northern Ireland.

The nickname Pict given by the Roman soldiery to these northern Britons was a descriptive one. It referred to fondness for colours as a characteristic and to their amazing skill in firing enamel colours on metal ornaments for the warrior, his horse and chariot. In battle, the Britons, for unhampered movements, discarded all clothing and decorated their bodies in colours with tribal symbols, charms and patterns.

The ornaments in the Books of Durrow, Kells, Lindisfarne, St. Chad, MacRegol, and MacDurnan are similar to those of the Pictish ornamented stones of the east coast of Britain from Durham to Shetland and to the ornamented stones in the Pictish area of North Ireland. In the remaining parts of Britain and Ireland the Celtic ornaments of the stone monuments are different and belong to a variety of schools of Celtic Art. A few fragments, that survived the thoroughness of Augustine and his Church in the carrying out of the order of Pope Gregory the Great to completely destroy the early British Celtic Christian Church, are evidences that the Picts returned to the midlands of England after the fall of Rome. The political purpose of the Synod of Whitby was to give the glory of the civilizing and Christianizing of the "Savage Britons" to the Church of St. Peter.

In Iona and the West of Scotland, late Romanesque forms of Celtic Art, that are not included in this book receive homage from Pilgrims as relics of the beginning of Christianity in Scotland. Tradition has it, that in Iona and district over 200 Pictish ornamented cross slab-stones were destroyed and flung into the sea. That Columba had nothing to do with the making of the "Book of Kells" or the ornamented cross slab-stones on the east of the mountain range of Scotland can be proved by the study of the methods of construction of Celtic (Pictish) Art. The calf may belong to the cow and the copy of the book to the original (the verdict of the judge who tried Columba for making a copy of a borrowed book and claiming to be the owner of that copy, this

being one of the reasons that compelled Columba to leave Ireland) but the ornaments on the stones in Iona attributed to Columba's mission do not belong to those of the Books of Kells, Durrow and Lindisfarne. Those on the Pictish stones of east Scotland and some in north-east England have ornaments identical to those in the Books.

There is no other evidence to support the opposite view apart from what has been built upon the statements in the *Life of Columba* (with no references to the Art) written by Adamnan a successor of Columba in the Iona Mission about a hundred years after his death, who became a fervid worker for the Augustine Church of St. Peter. When Columba came to Iona he did excellent work from there in the West of Scotland in continuing the work of his

Christian predecessors in these areas. His greatest misfortune was to have his biography written by Adamnan.

In the light of our new knowledge of Celtic culture, the old picture will no longer satisfy of the hairy savage, smeared in woad, so beloved of British educationists intent on proving that only imported cultures and forms of governments have made it possible for us to reach our present cultural level from such primitive beginnings. When this inadequate impression of our British ancestors, who fought so bravely against the aggressive conquest of Rome is eventually corrected through the accumulation of greater knowledge, then, indeed may we mark the commencement of a new era for the British race.



THE CELTIC VERSION OF THE WISE MAN WHO DREAMT WITH THE LAMB  
Illuminated by the artist of the Lindisfarne Gospels  
Chapel, Peterborough, 10th century

**Correspondence**  
from **Dr. Ananda K. Coomaraswamy**

MUSEUM OF FINE ARTS,  
BOSTON 15, MASSACHUSETTS,  
February 26th, 1947.

DEAR MR. BAIN,

I have been a curator in this Museum for 30 years. I have seen with a great deal of pleasure your excellent booklets on Celtic Art (the first two only; and am sending you separately a paper of mine published in the *Art Quarterly* which will interest you and perhaps suggest the meaning of the "continuity" that you speak of. I would suggest that you look up certain of my references, especially Ringborn mentioned in Note 45 and Guénon mentioned in Note 49. The discussion on safetypins (fibulae) referred to in Note 46 is now more easily available in my *Figures of Speech or Figures of Thought* published last year by Luzac, London.

For the outline mazes in Malekula and India see also Layard in *Folklore* 47 (1936) and in *Folklore* 48 (1937).

Yours very truly,

A. K. COOMARASWAMY.

MUSEUM OF FINE ARTS,  
BOSTON, MASSACHUSETTS,  
June 13th, 1947.

DEAR MR. BAIN,

Many thanks for your letter of May 24th. I have asked Luzac to send you a copy of my *Figures of Speech or Figures of Thought* for your library.

Regarding your Alesund design, the two birds are correctly thought of as a symbol of friendship in the highest sense, that is to say of friendship between the inner and outer man, or spirit and soul in everyman, hence of friendship in general, since in the truest sense "Charity begins at home." You may often have observed the two birds on a tree in traditional design; sometimes also united, so that we have the bird with one body and two heads. In the Rgveda (1:16:20) and Mundaka Upanisad (11:1-2) they represent the universal and individualised selves (true self and Ego)—(that *divo stat in homine* is universal doctrine, Hindu, Islamic, and Christian). The resolution of internal conflict, or self-integration is the purpose of all true psychology—"This self lends itself to that self, and that self to this self; they coalesce (or are wedded together). With this aspect he is united with this world and with that aspect united with yonder world" (Ataremya Aranyake 2:3-17).<sup>4</sup>

Mrs. Goble (of Godalming) lately made a wood cut of the two birds on a spray, intentionally illustrating the Vedic idea.

The Upanisad passage begins "Two birds, fast bound companions, clasp close the selfsame tree" (the tree of life) of also Philo Judaeus, *quis heres*, 126.

Very sincerely,

ANANDA K. COOMARASWAMY.

<sup>4</sup>Ephesians 2:15 "to make of himself of twain one new man, so making peace."

# Introduction

THIS elementary text book is prepared specially for use in elementary and secondary schools. It will also serve to give instruction to Art Students, Artists and Art workers in a multitude of crafts. There is much that will be useful to the archaeologist and the historian, although I have refrained from dealing with such problems, for the primary purpose of this book is to give to others the results of my many years of research into the methods used by the ancient artists. In a larger work on the more advanced methods of the Celtic Art worker and his various media, I give my own conclusions and the evidences on which they are founded and their bearing upon historical, archaeological and racial matters.

Realising the meagreness of the written language, especially when used by me as a medium for the clear transmitting of instructions on the partly artistic, partly geometrical and partly mathematical method peculiar to many forms of Celtic Art and particularly to that of the Pictish School, I have put the onus of understanding upon the student by compelling the close observation of every stage of the methods with very few words to hinder or to assist. Many years of experimenting have led me to believe that when once this slight initial difficulty has been overcome in this manner of reading, to dispense with words is beneficial. There are a few important rules. The first and most important is that in the creation of a Celtic design, each stage must be completed throughout the design, before the next one is commenced, otherwise confusion will result. After the methods shown on a plate have been assimilated, original designs by the same methods should be attempted and the ultimate aim should be the application to some form of craftwork.

The mere copying of the ancient work is as valueless as it is impossible, but by understanding the methods, new designs and even new methods in this peculiar art may be produced. If the methods and their stages that are shown in this book are not those used by the ancients, then they can only prove to have been simpler,

perhaps more ingenious but not more difficult. With genuine humility gained by years of research into the possible methods of the great intellectual artists and craftsmen of the Pictish nation, who produced the great art of the cross-slab stones of East Pictland and their counterparts in the Books of Durrow, Kells, and Lindisfarne, the Tara Brooch, the Ardagh Chalice and other masterpieces of the Celtic jewellers' art, I present the results of my studies, particularly to the inhabitants of the Highlands and Islands of Scotland and of Ireland in the belief that with an understanding of the ingenious and simple mathematical basis of the art of their ancestors, a great national art may be re-born to make fresh growths and thus influence and enrich the lives of the people. The extreme minuteness of the art of the MSS. and the impossibility of ordinary eyes perceiving much of its contents show, conclusively, that the artists did not display their skill for human eyes and human applause.

They were imbued with the idea that the eyes of God would detect errors and that they worked solely to glorify Him.

Their aids to eyesight and the tools that enabled them to draw lines with an exactness beyond the skill of moderns may never be known. Referring to a page of the "Book of Armagh," Professor J. O. Westwood wrote, "In a space of about a quarter of an inch superficial, I counted with a magnifying glass no less than one hundred and fifty-eight interlacings of a slender ribbon pattern formed of white lines edged with black ones upon a black ground. No wonder that tradition should allege that these unerring lines should have been traced by angels." One of the aims of this book is to show that there is nothing marvellous in a design having not a single irregular interlacement. Indeed a wrong interlacement would be an impossibility to a designer conversant with the methods. One might as well marvel at a piece of knitting that had not a mistake in its looping. This does not detract from the marvellous inventive skill and art of the Pictish designers. The beauty of their art

## CELTIC ART

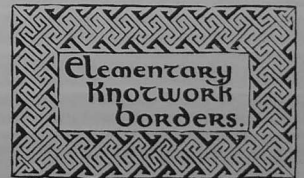
would be unaltered whatever the scale although that of many of its details would certainly be more perceptible if enlarged.

When I compare the little that I have found out during all these years of study with that of which I know nothing, my only source of satisfaction is that my work may show the way to an aspect of the art of the Celtic peoples, that has hitherto been unexplored, although some previous searchers found keys to open some of its doors and thus allowed me to enter. I pay tribute to the great work of J. Romilly Allen, the original pioneer of this form of research. Others including Eoghan Carmichael, John Duncan and Dr. Galbraith of Dingwall have kept his lamp burning and passed it on to me. In "My Schools and Schoolmasters," chap. xi, Hugh Miller, the geologist, writes about his poor consumptive friend, the housepainter's apprentice, William Ross, in the Parish of Nigg, who "anticipated the labours of our Antiquarian Societies by his elaborate and truthful drawings of an interesting class of National Antiquities" (the Nigg, Shandwick, Hilton of Cadboll and other cross-slab stones) and "looking with the eyes of the stone cutter at his preliminary sketches, from the first meagre lines that formed the ground work of some involved and difficult

knot, to the elaborate knot itself," Miller felt that with such a series of drawings before him he, also, "could learn the complex ancient style in less than a fortnight." Poor William Ross, of whose works nothing has survived but these words by his friend Hugh Miller, must be numbered among the real pioneers. Westwood, Robinson, Anderson and others have gathered much material that has assisted research. The "Studio" publication of a number of the best pages of the "Book of Kells" in colours and the British Museum photographic reproduction of parts of the "Book of Lindisfarne," edited by Dr. Eric Miller, Keeper of MSS., are works of immense value. The Spalding Club's publication "The Ancient Sculptured Stones of Scotland," edited by John Stuart, owes much of its value to the excellent drawings by A. Gibb of Aberdeen. Most of the drawings by P. A. Jastresbski in the same volumes, should never have been published, for the artist had no knowledge of what he tried to represent. In expressing gratitude to all past and present scholars for the contributions they have made, I feel assured that in the near future a multitude of gifted workers will clear up most of the problems that in the meantime hide this and other great cultures of the Pictish People.

GEORGE BAIN.

September, 1945





## Elementary Knotwork Borders and Panels

**T**HE Chronology of the ornamental symbols commences with spirals. Chevrons and step patterns make an early appearance, along with key patterns that are really spirals in straight lines. Interlacings arrive later and are followed by knotwork interlacings. The imitation of the three dimensional arts of plaiting, weaving and basketry is the beginning of interlacing and there are few races who have not used it as a decoration for stone, wood and metal. The last phase of its use is that of the scribe who represented the third dimension by painted outlines and dark backgrounds. Knotwork interlacings are peculiar to the Pictish School of Celtic Art. Though this text book is concerned with the problems of the constructional methods of the Pictish artist-craftsman, and all other aspects of his art are reserved for another book, yet reference may be justifiable here to the similarity of the types of key patterns, requiring great geometrical and mathematical skill, that have been found in the Ukraine and Yugo-Slavia dating from 20,000 B.C. to 15,000 B.C. to those of the Pictish School. Many centuries lie between the earliest gropings and the high standard of achievement at this stated period. The imitation of the works of God was forbidden to many races and until the Christian Era even vegetation was tabooed as a motif for ornament to the Pict, hence his concentration upon geometry, mathematics and abstractions that were not copies of created life. Interlacing borders and panels based upon plaiting and basketry are to be found in the art of most peoples surrounding the Mediterranean, the Black and the Caspian Seas. Egyptians, Greeks, Romans, Byzantines, Moors, Persians, Turks, Arabs, Syrians, Hebrews and North African tribes have used this form of ornament in some way or other. A few thousand years B.C. the

Chinese used small interlacing symbols. The finest achievement of knotwork interlacing are by the Pictish School. Interlacing limbs and bodies of humans, animals, birds and reptiles each with interlacing top-knots were developed in East Pictland and in Ireland to migrate at a later date to Scandinavia to become a decadent art.

As a symbol of continuity, interlacing knotwork is found on the ornamented cross slab-stones of East Pictland from Durham to Shetland and in the metal work and the earlier MSS. of Durrow and Kells. Continuity of interlacing knotwork is not insisted upon in the later period of the Lindisfarne and St. Chad MSS. and in the stone work of the same school. From Perthshire to Gairthness there are many beautiful examples of intentional continuity of knotwork that form part of artistsculptors' creations. Other stones show that the designers entrusted the carving to workmen who blundered, and there are a few stones by untrained designers and inferior carvers. The art of Iona and the West of Scotland is a Romanesque Celtic similar to the stone monuments of Ireland with the exception of the Irish Pictish work of the North-East. The work of Scotland east of Drumalban is similar to the finest of the MSS. Durrow, Kells and Lindisfarne. Different localities have different treatments. An incised line in the middle of the band was the fashion from Durham to St. Andrews. In Cumberland, Westmoreland and south-west Scotland the tendency was to break the plaiting into interlacing rings. Wales and the Midlands around Wolverhampton must be considered as greatly influenced by, if not part of, the Pictish School. The "St. Andrew's Cross" is the beginning of most circular knotwork of the Scottish and Irish Pictish interlacing panels. Interlacing knotwork is sometimes inspired by spirals and is sometimes in straight lines.

Precursors and near relatives of interlacings of the Pictish school of Celtic Art.

Egyptian  
 Tut-Ankh-Amen's Tomb. From a stick in granulated gold work. 1375-1350 B.C.  
 From a Highland Dirk Handle, with round headed silver nails.

Tut-Ankh-Amen's Tomb. A stick with interlacings of coloured barks and gold. A Few Pictish interlacings, based on the same lay-out.

Pictish, Byzantine-Celtic, Greek-Celtic, Turkish 15<sup>th</sup> Century, Persian.

Hausa Africa Embroidered. Bornu, Africa. Embroidered. Woven tobe Hausa, Africa. Hausa Africa Embroideries Two colors on white. Hausa Africa Embroidered.

Chinese 15<sup>th</sup> cent. Ming Dynasty. Pictish.

Persian M.S. 16<sup>th</sup> Century Gold leaf embossed with dots. Persian M.S. 16<sup>th</sup> cent. Gold leaf embossed with dots. All of the designs on this plate are to be found in Pictish Art.

Pictish and Byzantine-Celtic. Below are a few simple knots in Pictish Art. The breaking and rejoining of Platwork into knots is a feature of the Pictish School of Celtic Art.

Coldingham order  $\frac{2}{3}$  and Lindisfarne order  $\frac{2}{3}$ . Lindisfarne Gospels F. 29 Compare with C. Lindisfarne Gospels F. 29 order  $\frac{2}{3}$ . Lindisfarne Gospels F. 29 order  $\frac{2}{3}$ . Lindisfarne Gospels George Bain. Book of Kells.

Plate A

### The Methods of Construction of Celtic Knotwork Art.

Commence with a row of equidistant points, then arch over and under in 2 spaces.

Stage 1. Stage 2. Stage 3. Stages 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Stage 2. Arch. Break and rejoin. Observe each change closely.

There are numerous interesting variations. The breaking and rejoining must form knots, not rings.

If the shape A is used to commence the arching, many elaborate knots may be made.

Arching over 2. Arching over three spaces.

Designs for carving, embroidery, quilting, leatherwork, rug-making, jewellery may be made. Those below are in one band or in double bands.

Stage 1. Stage 2. Stage 3. Stage 4. Next stage.

Stage 5. A different design.

By breaking and rejoining other designs may be made. An attempt should be made to use the designs.

by applying them to Craft work.

This is a good exercise in interlacing. It is suitable for Quilting, Embroidery, Wood and Metal work on large or small scale.

Stage 7. Stage 8. Draw a line on each side of the first line.

Plate B

### The general principles for designing Celtic Knotwork. (Pictish School)

Freehand knotwork bands may be done if two lines only are crossed at one point and if each of the enclosed shapes is large enough to allow for the desired width of the band to be drawn.

Stage 1. Stage 2. Stage 3. Stage 4. Stages 1 and 2. Stages 3 and 4. Stages 1 and 2. Stage 3.

The band may be a narrow one or a broad one or it may be doubled.

This may be the method of the Pictish artist. Arch one space above and below. Break and rejoin in various ways. Form band. Remove centre line. Interlace over and under, alternately.

The stages of various treatments are shown below. Narrow, broad and doubled interlacing bands.

George Bain. Plate 1.

### The general principles of the methods of construction for Celtic Knotwork.

A variety of treatments of the three band plait or dirk handle twist.

George Bain. Plate 2.

The methods of construction for simple Celtic Interlacing Borders, (Pictish School) George Bain

Stage 1. A row of equidistant points. Stage 2. Arching over points 1 space. Stage 3. Under points 2 spaces. Stage 4. Break land rejoin. Stage 5. Draw into band. Stage 6. Remove centre line and interlace alternately, over and under.

Two borders may be used to make a broad border or panel. There are numerous variations of these.

Multiples of 2 spaces give 1 line. An Even multiple of 2 Spaces gives 2 lines. An Odd multiple gives 1 line.

Plate 3.

The general principles for designing Celtic knotwork borders. (Pictish School) George Bain

Stage 1. Equidistant points. Stage 2. Marking 2 spaces and 1 space. Stage 3. Arching 1 space above and below. Stage 4. Arching 4 spaces. Stage 5. Make band, remove centre line, interlace and finish. Stage 6. Stage 7.

Two borders may be used to make a broad border by joining as above. The band may be doubled and interlaced as above.

It may be doubled by crossing lines and making each line into a band and interlacing them.

Mitring is done as shown here.

This unit is in 3 spaces. An even multiple of 3 spaces will make 2 lines. An odd multiple of 3 spaces will make 1 line.

Plate 4.

The methods of construction and of application to craftwork for simple Celtic Interlacings.

Stage 1. This unit is in 4 spaces. An even multiple gives 2 lines. Stage 2. Stage 3. Stage 4. A variation by different breaking and joining below. The method of applying a border design to a cylindrical object.

1st The number of Spaces required for the unit is arranged in the desired multiple.

Divide the circumference into 6 equal parts, then each into 4 parts. Draw this on paper. Mark a vertical line on the bowl and one point on circumference of circle on the paper.

Circles may be filled by breaking the lines of the border, and rejoining to interlacings drawn in the centre.

An odd multiple gives 1 line. Designs of this nature are very suitable for metalwork, jewellery, embroidery, quilting, rugmaking, carving, pottery, etc.

5 multiples of 4 spaces gives One line. Place on circle with the marked line X to fit. The same order will give a variety of designs. mark off the spaces to the bowl. Draw line or lines around bowl in desired position.

Plate 5.

The methods of construction of Celtic border designs and of their application to circles.

Absolute accuracy of division of a circle is not necessary, but in many cases, such as the pentagonal division of the underpart of the base of the Ardagh Chalice, accuracy is observed. The method below may have been in use before the time of Archimedes. It is very nearly accurate.

The division of the circumference of a circle into 2, 3, 4, 6 or 8 equal parts, requires little explanation. To divide into 7 equal parts. First divide into 4 equal parts. With centre A describe semi-circle. Draw line A to B. With radius B.C. find points D, E = 1/3 of Circumference.

The order is 1 2 3 4 5 6 7 on chevron. This unit is in multiples of 2. An even multiple 6 gives 2 lines. An odd multiple 7 gives 1 line.

Circles or figures based on circles may be drawn by the above method. The side of the square is also the side of the equilateral triangle. A circle is described through corners of each and a line equally dividing both is extended at right angles to the common base. The space between centres 3 and 4 is repeated above to the number required.

Plate 6.

The methods of construction for Celtic Knotwork Borders. (Pictish School.) George Bain

This order is  $\frac{4}{2}$  above  $\frac{4}{2}$  below

Stage 1. Stage 2. Stage 3. Stage 4. Stage 5. Narrow. Broad.

A variation of the order  $\frac{4}{2}$  above  $\frac{4}{2}$  below

Note 6 spaces, instead of 5 as in 1<sup>st</sup> order and 2 spaces, instead of 1 as in 1<sup>st</sup> order

The unit of the 1<sup>st</sup> example is in 5 spaces, The 2<sup>nd</sup> is in 6 spaces, The 3<sup>rd</sup> is in 4 spaces.

The units may be used singly in varieties of treatments. Multiples of a unit may be used vertically. Plate 7.

The methods of construction of Celtic Interlacing Borders, (Pictish School.)

If these are not the identical methods of the ancient artists, then somewhat similar though easier ones were used

Narrow. Broad.

Medium. Narrow. Broad.

Numerous variations may be made on two rows of points

George Bain Plate 8.

The Methods of Construction for Celtic Interlacing Borders, (Pictish School.) George Bain

This is a variation of N°1 Plate 8. It is an adaptation of a spiral to interlacing.

This seemingly difficult method of interlacing becomes easy with practice and understanding.

An ordinary band. A full doubled band

Equidistant from and on each side of the first line draw a line. This will make two bands. Interlace at all crossings.

It may be drawn as a spiral and incised in a thin line as shown here.

The unit is in five spaces. An odd number of fives gives one line. 7 fives are used here

Two Units are used to show suitability to carving, jewellery, quilting and other crafts. Plate 9.

The methods of construction for Celtic Interlacing Borders, (Pictish School.)

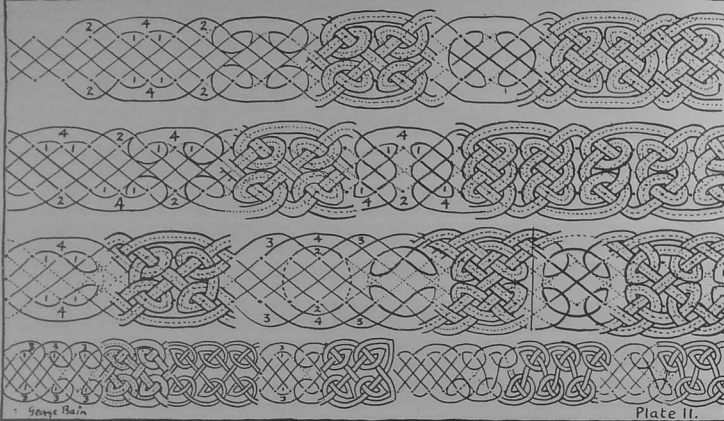
Narrow. Broad.

Medium. Narrow. Broad.

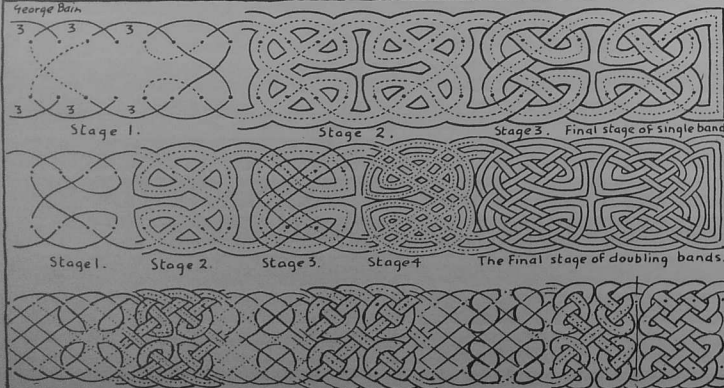
Numerous variations may be made on two rows of points

George Bain Plate 10.

The methods of Construction for Celtic Borders, (Pictish School.)

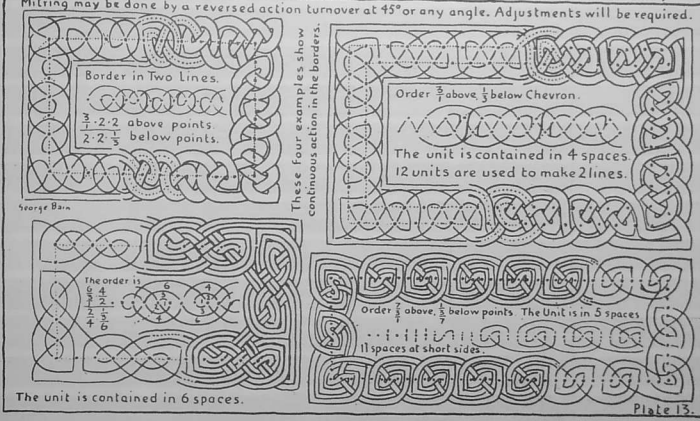


The Method for doubling Celtic Interlacings, (Pictish School.)

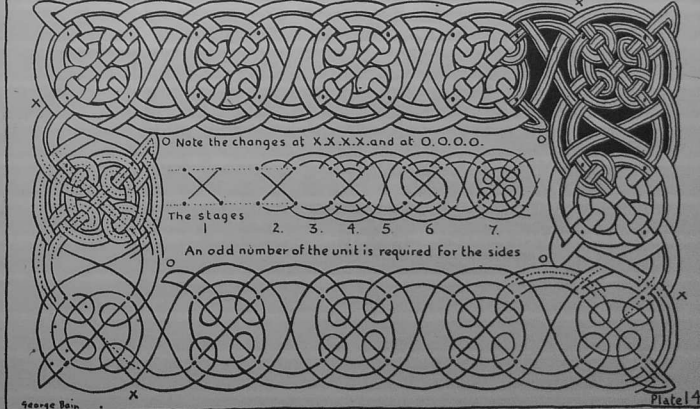


Here are a few exercises to be continued to the double band stage. Plate 12.

The methods of mitring Celtic Knotwork Borders, (Pictish School.)



The methods of mitring Celtic Knotwork Borders, (Pictish School.)



ONE OF THE NUMEROUS METHODS USED BY THE PICTISH ARTISTS TO CONSTRUCT THEIR ORNAMENTS,  
GEORGE BAIN

INTERLACINGS FROM THE MONYMUSK RELIQUARY  
Stage I. Stage II. Stage III. Stage IV. Stage V. Stage VI.

Same order, upside down, showing various treatments.

The Unit is contained in 3 spaces. An EVEN multiple gives 2 lines, an ODD multiple gives 1 line when used in a circle.



Left Panel. For an unknown reason the order is broken and rejoined at A. Right Panel. Design in Middle of Ridge of the MONYMUSK RELIQUARY. It is also on a sheep's bone from an Irish crannog and in various Irish MSS. including the 'Book of Kells'.



12 multiples of 3. 2 lines.



5 multiples of 3. 6 multiples of 3. 1 line.



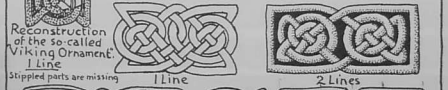
NUMEROUS DESIGNS MAY BE MADE BY THE PICTISH METHODS, SUITABLE FOR CARVING, METALWORK, JEWELLERY, POTTERY, QUILTING, LEATHER WORK, ETC.

Plate C

ONE OF THE NUMEROUS METHODS USED BY THE PICTISH ARTISTS TO CONSTRUCT THEIR ORNAMENTS,  
GEORGE BAIN

The order of the So-called Viking Ornament, from Lewis, erroneously described as such in The Royal Commission of Ancient Monuments, Outer-Hebrides, Skye, etc. It is a Pictish Ornament (Viking Loof).

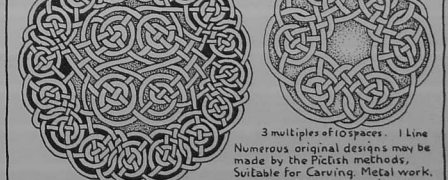
The Unit is contained in 10 spaces.



Reconstruction of the so-called Viking Ornament. 1 Line. Stippled parts are missing. 1 Line. 2 Lines.



1 Line. 1 Line. 4 Lines.



8 multiples of 10 spaces. The outside border is in 4 lines. The addition of the centre makes the complete design into 1 line. Numerous original designs may be made by the Pictish methods, Suitable for Carving, Metal work, Jewellery, Pottery, Embroidery, Quilting, Leather work, etc.

Plate D



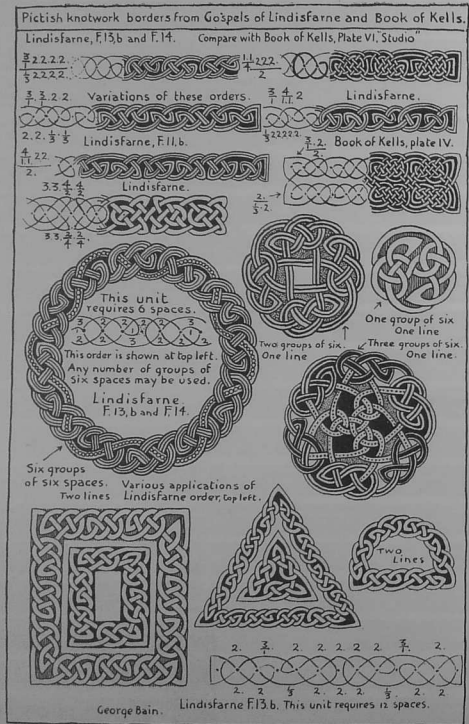


Plate E

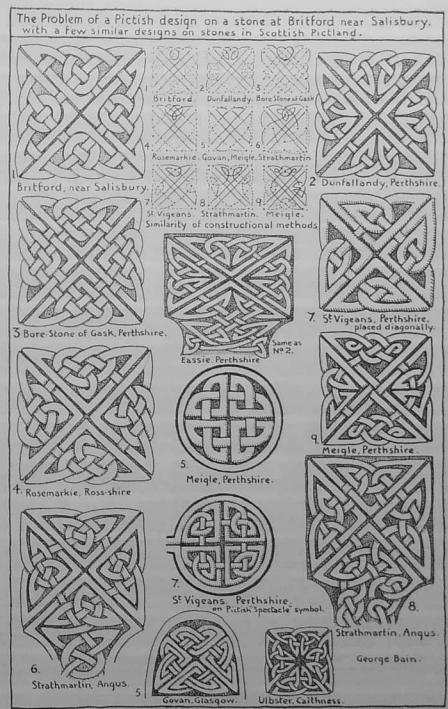


Plate F

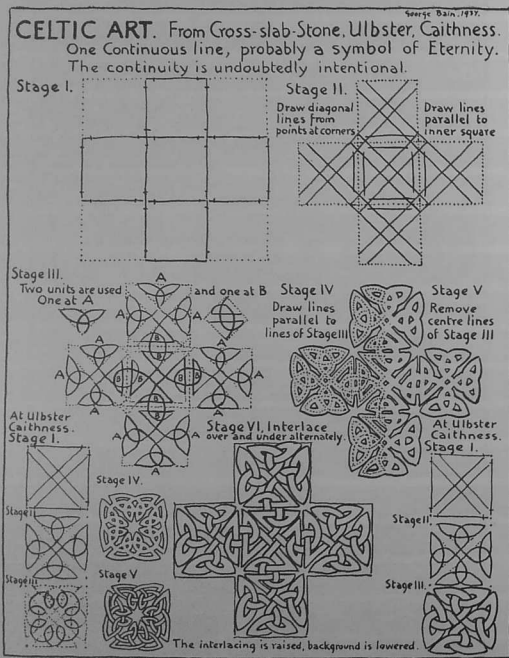


Plate G

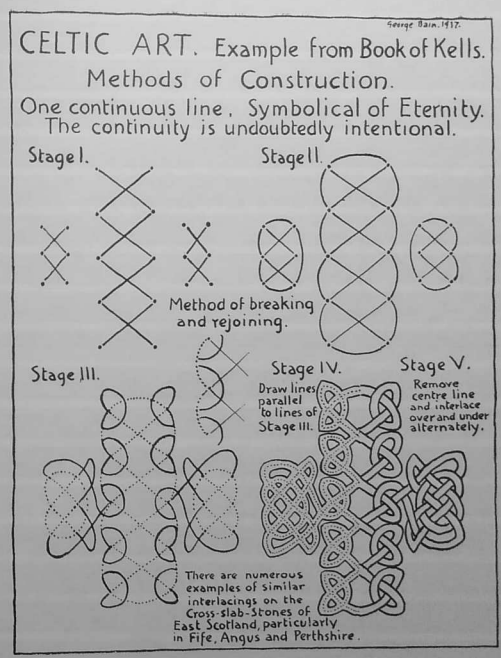


Plate H

The Methods of Construction for Simple Celtic Knotwork Panels, (Pictish School.)

In Pictish Panels, the proportion of the lay-out is not rectangular, it is lozenge  $\diamond$  or  $\lozenge$  1 by  $\frac{3}{4}$ .

Stage I. Stage II. Stage III.

Stage IV. Stage V. Stage VI.

Plate 1.

The Pictish Proportions 1 by  $\frac{3}{4}$  are not used in this example (for simplification to beginners).

Stamp: Blair.

Numbers with no common factor produce an endless line when used with half-sizes at the four corners. Example, Top and bottom 1 and 2 halves. Sides, 3 and 2 halves. Eoghan Carmichael, son of Dr. A. Carmichael, first discovered that the Pictish artists used this method to produce a continuous line. J. Ramilly Allen first discovered that knotwork was based on Pictish. It took him 20 years research to do this.

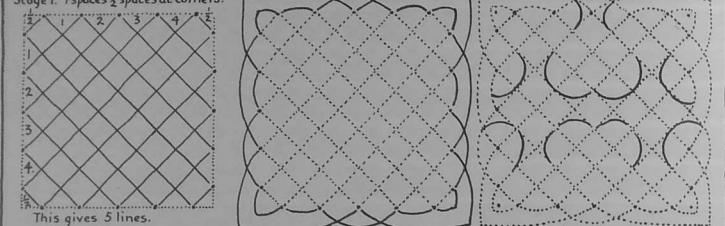
The Methods of Construction for Simple Celtic Knotwork Panels (Pictish School.)

Plate 2.

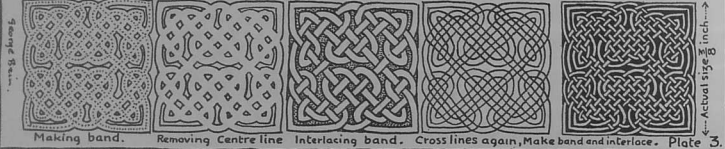
The Pictish Proportions 1 by  $\frac{3}{4}$  are used, as  $\diamond$  and  $\lozenge$  in these examples

An example of an exception to the methods of Plates 1 and 2, Celtic Interlacing Panels.

From the Book of Kells, Studio Publication, Plate IX. The actual size of the side of the square is  $\frac{5}{8}$  of an inch. Stage 1. 7 spaces  $\frac{1}{2}$  spaces at corners.

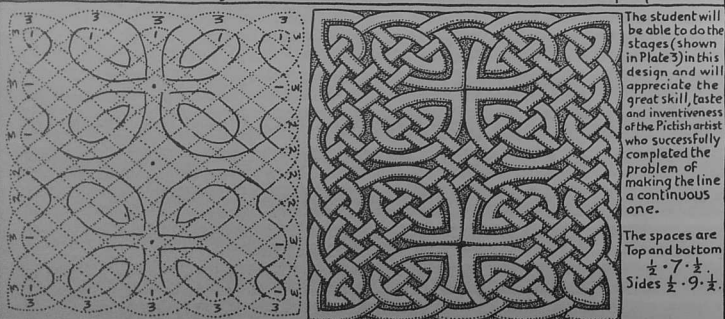


This gives 5 lines. Arching gives 4 lines. The breaking and rejoining gives 1 line.



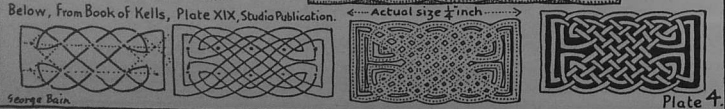
Making band. Removing Centre line. Interlacing band. Cross lines again, Make band and interlace. Plate 3.

An example of "continuity" from the S<sup>t</sup> Madoes Stone, Perthshire, in Pictish proportions.



The student will be able to do the stages (shown in Plate 3) in this design and will appreciate the great skill, taste and inventiveness of the Pictish artist who successfully completed the problem of making the line a continuous one.

The spaces are Top and bottom  $\frac{1}{2} \cdot 7 \cdot \frac{1}{2}$ . Sides  $\frac{1}{2} \cdot 9 \cdot \frac{1}{2}$ .



Below, From Book of Kells, Plate XIX, Studio Publication. Actual size  $\frac{1}{4}$  inch. Plate 4.

A Few of the numerous Methods used by Pictish Artists for Simple Knotwork Panels.

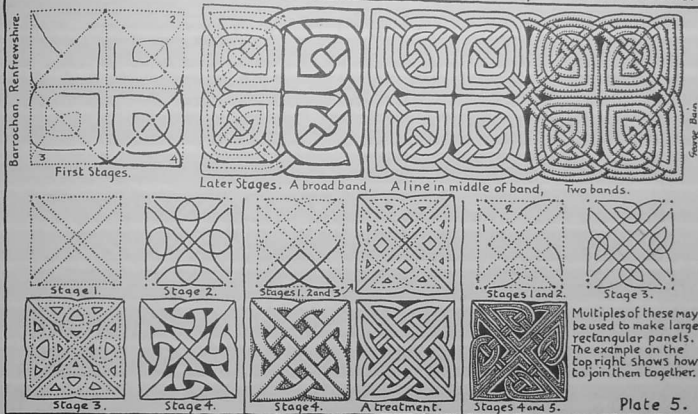


Plate 5.

An example from "Ulbster Stone, Caithness, and one from "Strathmartin Stone", Angus.

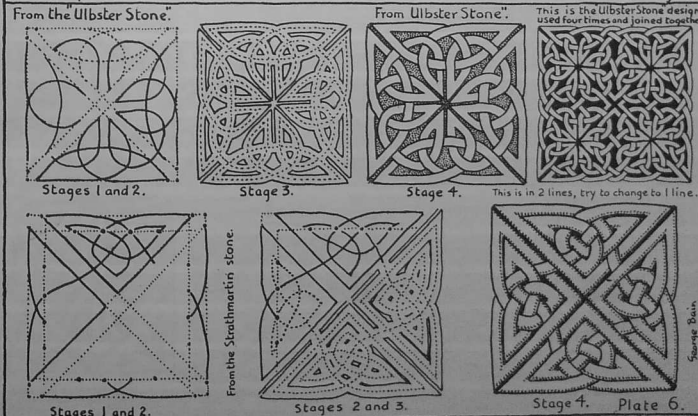


Plate 6.

The Methods of Construction for Celtic Knotwork Panels of the Pictish School.

Reptile knotwork panel from the "Shandwick Stone". George Bain.

Note how the centre ring was joined into the design by making it a spiral.

Divide curved line into 11 spaces. Lindisfarne, St. Vigean, Dunfallandy, Eassie, Gospels of M. Duran, etc.

On the curved lines, first mark the large points, then the smaller ones. Continue in order of stages as shown in previous plates. Multiples of this may be used for a panel. Plate 7.

The Methods of Construction for Celtic Knotwork Panels of the Pictish School.

Book of Lindisfarne and Ulster Stone, Caithness. George Bain.

Two units are used in the above design. Multiples of them may be joined together as shown.

This unit is used on the Collicburn, Sutherland, and the Glamis, Angus, stones. Multiples may be joined. Used also as a border design. Plate 8.

The Methods of Construction of Pictish Knotwork Panels, Nigg Stone, Ross-shire

Nigg Stone, Portion of top left panel.

Nigg Stone, Middle portion of top right panel.

Some of the other units of Nigg-Stone panels. Plate 9.

The Methods of Construction of the Irish-Pictish School of Celtic Knotwork.

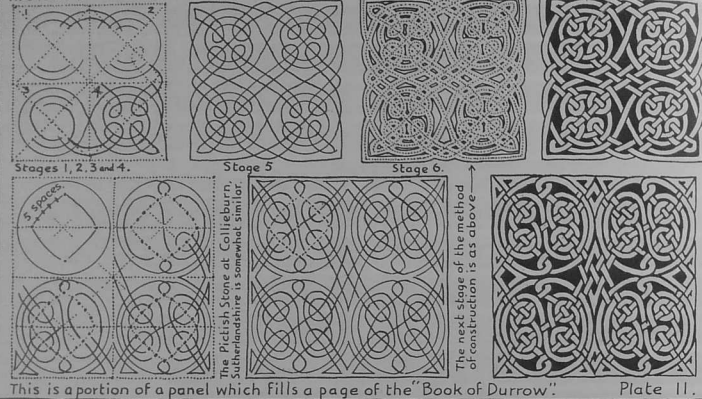
An example from a border in the Book of Durrow. The unit is used to fill a panel in one line.

An example from a border in the Book of Durrow. A portion is used to fill a panel in one line.

The stages of the two units as borders are shown on left bottom. Plate 10.

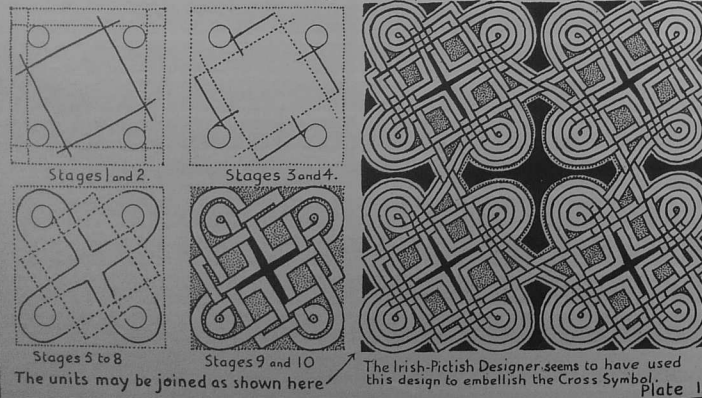
The Methods of Knotwork Construction of the Irish-Pictish School of Celtic Art.

This Panel is made from the unit of a border of a page in the "Book of Durrow". It is in one line.

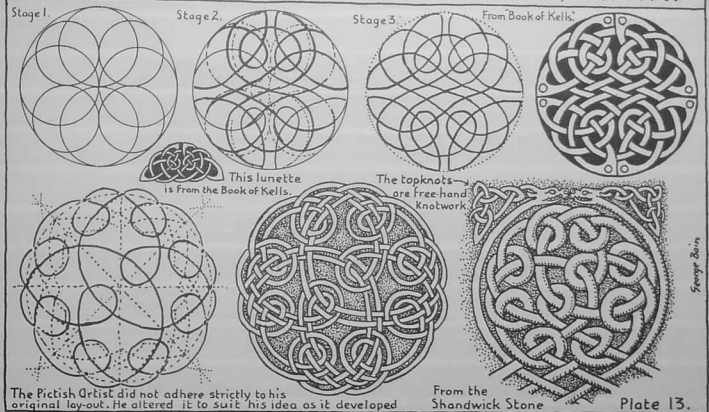


The Methods of Knotwork Construction of the Irish-Pictish School of Celtic Art.

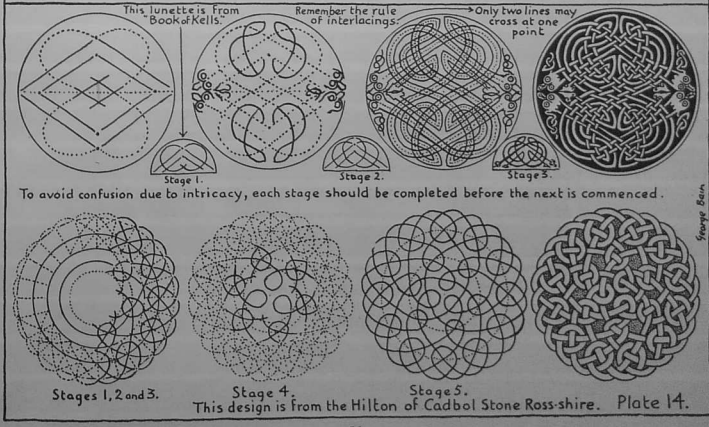
A unit from the "Book of Durrow". It is a good example of an intentional continuous line.



The Methods of Construction for Knotwork in Circular Panels, Pictish Art.

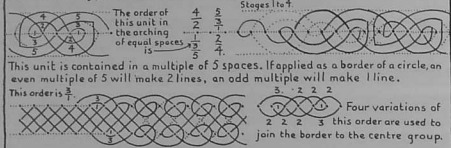


The Methods of Construction for Knotwork in Circular Panels, Pictish Art.



From the Book of Durrow. (Plate II, Celtic Illuminative Art, Rev. S.F.H. Robinson)

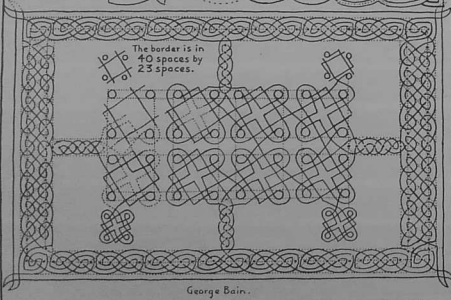
This plate shows the construction orders and the methods of the various knots. The succeeding plate shows the final stages for the completion of the knotwork.



The order of the central group belongs another method of construction. The unit is repeated 8 times large and 4 times small, one at each corner of group.



This order is a multiple of 4. It is used to mitre the corners.

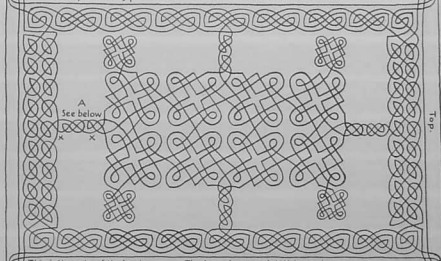


George Bain.

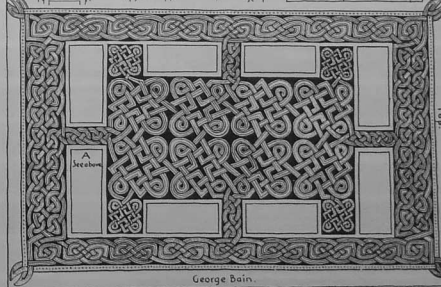
Plate I

From the Book of Durrow. (Plate II, Celtic Illuminative Art, Rev. S.F.H. Robinson)

The original is not a continuous line. It has three irregular parts, one large, two small. Probably an assistant scribe was responsible for this slight error. The excellence of the constructive methods shows the design to be the work of a Great Master. Two simple changes as shown at Axx, make the whole of this knotwork into one line. The preceding plate shows the construction orders of the various knots.



The two changes at Axx to make the whole knotwork into one line. This design would make a beautiful quilted bed cover.



George Bain.

Plate J

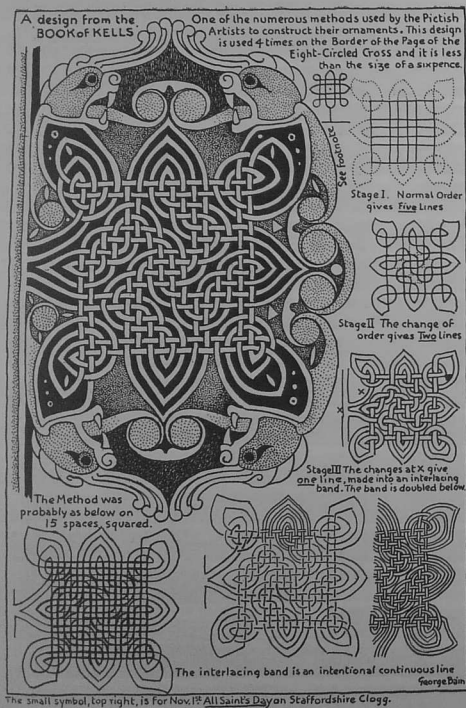


Plate K

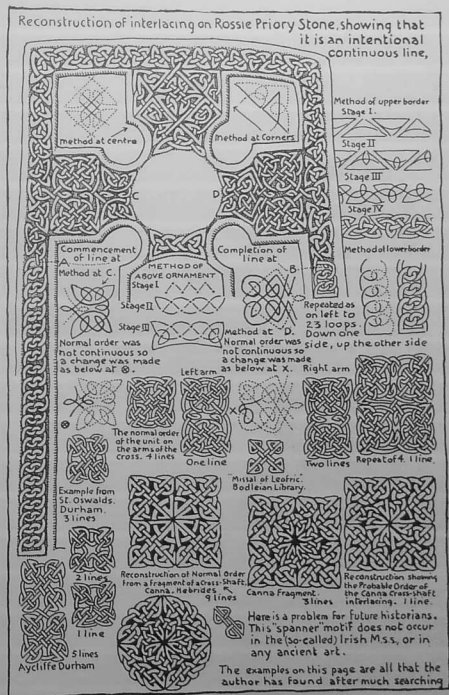


Plate L



The 25<sup>th</sup> Psalm  
O King Davit. Frae the Hebrew.





## Spirals

**T**HE Spiral as a symbol and as an ornament had a beginning at the dawn of man's intellect. It was the development of the inherited impulse that made man construct the first circular hut. With very few exceptions (if any) the constructions by insects, birds and animals are made by circular motions. The circle may be considered as man's first step in art. As a recapitulative impulse it is every child's beginning in drawing, and it is as much used by the educated doodler as it is by the uneducated female for pipe-clay decoration on the doorstep. The spiral is an application of its constructional methods that rapidly became magical. It could be performed to the right or to the left, sunwise or anti-sunwise.

The beauty of nature's spirals was probably observed by man's earliest ancestors, for the shell was also the container of his staple food.

From the terminating point to the opening in the shell to the food, the movement of the spiral is to the right or sunwise and the motion of extracting the food is to the left or anti-sunwise.

Most of nature's spirals are to the right with a notable exception in pairs of horns, which are symmetrical. The Scottish Highlander's sword-dance, being a war dance, is anti-sunwise, but finishes sunwise symbolical of victory.

An assessment of the dating of the commencement of the use of spirals as an ornamental and magical art may be conjectured from the fact, already stated, that highly developed key patterns, engraved on mammoth ivory were found in the Ukraine and in Yugo-Slavia, and are dated from 25,000 B.C. to 15,000 B.C. Key patterns are really spirals in straight lines, and

man had to travel long in time before he "invented" the square. Although one-coil spirals are to be found in the arts of most peoples of Europe, Asia, Africa, Polynesia and the Americas, with the Greek Ionic as the acme, yet the finest developments of spiral ornament were made by the Celtic race, who at an early period found the methods of making two, three, four or more coils. There is a continuity of the evolution of the spiral three-dimensional art in Scotland, England, Wales and Ireland from pre-historic times, commencing with two incised points continued as two incised coils that have between them a raised spiral line that revolves back upon itself. This double spiral is also found in the metal bronze-age work of the peoples of the Baltic countries. The Mycenaean artist-craftsman used the spiral motive in a manner that suggests one of the courses of the migration of Celtic peoples to Britain and Ireland. The Egyptians used spirals as all-over motifs from 3000 B.C. to 1500 B.C.

It was in Britain and Ireland, however, that spirals found full artistic growth, first, in the enamelled bronze ornaments for the horse, the chariot and man, then, in the age of the ornamented stone monuments and the late Pagan and early Christian Jewellers' Art.

The noble spirals of Aberlemno, Shandwick, Tarbet, Hilton of Cadboll, Nigg, the Tara brooch, and the Ardagh chalice led the way to the great art of the scribes, who produced the supreme masterpieces of the world's decoration of books, profusely embellished with spiral art.

The few survivors of a great artistic period, the books of Durrow, Kells, Lindisfarne, and St. Chad will shed a light for future generations upon the greatness of the art and the other cultures of the Pict and the Briton.

**The CONSTRUCTION of the SPIRAL GROUP in centre of ABERLEMNO CROSS.**  
 The designer of this Group of Spirals could not have conceived the design if he had not known how to use the Triskelie in an ALL-OVER REPEAT. He merely removed one leg from the Triskelie to extract the Seven Spiral Groups of three legs each.

The Triskelie of the ALL-OVER PATTERN.

Representation of SPIRAL GROUP in centre of ABERLEMNO CROSS from THE SCULPTURED STONES OF SCOTLAND VOL II Published by THE SPALDING CLUB.

Representation of SPIRAL GROUP in centre of ABERLEMNO CROSS from "GRAMMAR OF ORNAMENT" by OWEN JONES.

AN EXAMPLE OF SIMILAR CONSTRUCTION FROM THE BOOK OF DURROW.

ANOTHER EXAMPLE OF SIMILAR CONSTRUCTION FROM THE BOOK OF DURROW.

The two above examples show the gross travesties of Pictish Art in Publications by supposed authorities that have been for the past fifty years the only source of information for students and others in the libraries of every university and centre of Art Education in the civilized world. George Bain

Plate M

Plate by courtesy of the Celtic Society of Liverpool

Some Methods for the Construction of Spirals of the Pictish School of Celtic Art.

One-coil spirals rarely occur in Pictish Art. The rotation may be to the right or to the left.

Spirals may be commenced either from the inside or the outside of the rotation. Instruments may be used for the first lay-out, but the final curvature will be the work of the eye and hand.

The stages of a two-coil spiral commencing outside. The stages of a two-coil spiral commencing inside.

The stages of a three-coil spiral commencing outside. A three-coil spiral commencing inside. Plate I

The Methods of Construction of a Few Centres of Spirals of the Pictish School of Celtic Art.

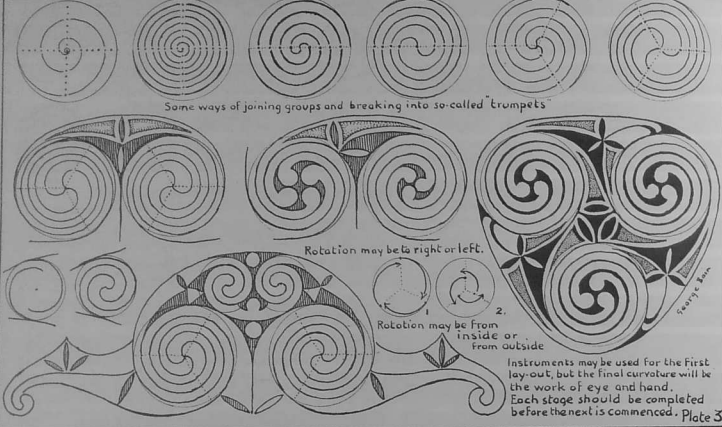
The stages of a two-coil spiral. The stages of a three-coil spiral.

The stages of a two-coil spiral. A two-coil spiral. The stages of a three-coil spiral.

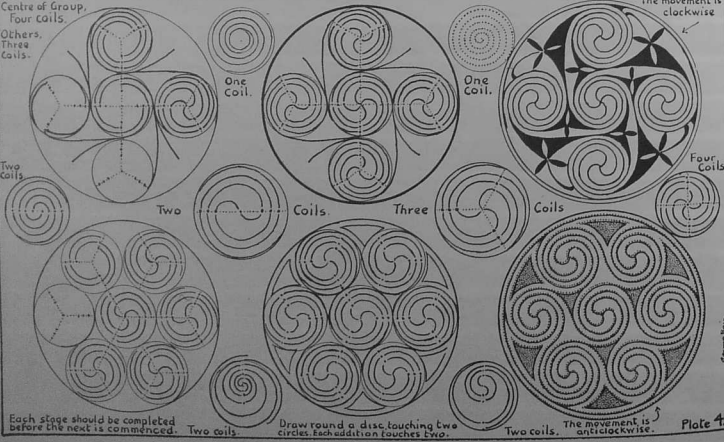
Stage 1. Stage 2. Stage 1. Stage 2. Stage 1. Stage 2. Stage 3.

Stage 1. Stage 2. Stage 3. Stage 1. Stage 2. Stage 3. Stage 4. Plate 2

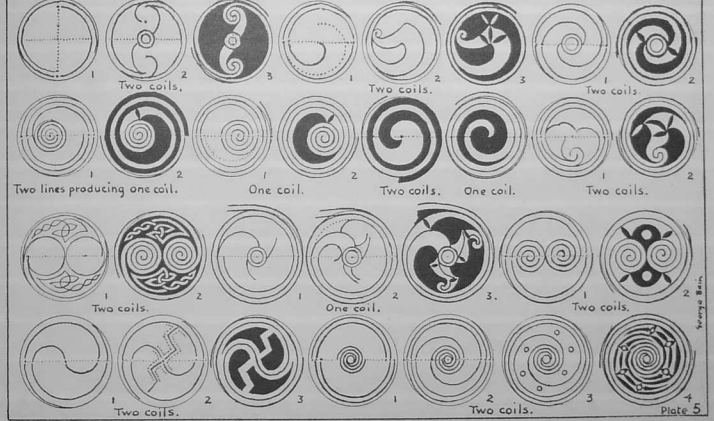
The Methods of Construction for Spirals of the Pictish School of Celtic Art.



Methods of joining Spirals in 'C' (top) and 'S' (bottom) fashions. Top from Book of Kells. Bottom from Aberlemno Stone.



The Methods of Construction of a few Spiral Centres from Enamel Work of Ancient British Art and various Pictish Celtic Art.



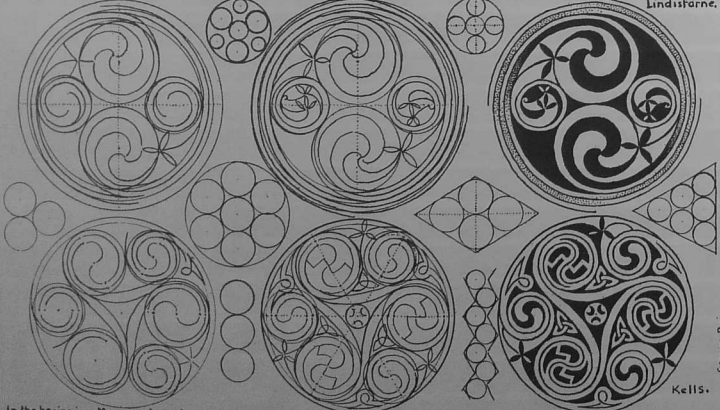
The Methods of Construction of a few Spiral Centres from M.S.S. and Enamel Works of Ancient British and Pictish Art.



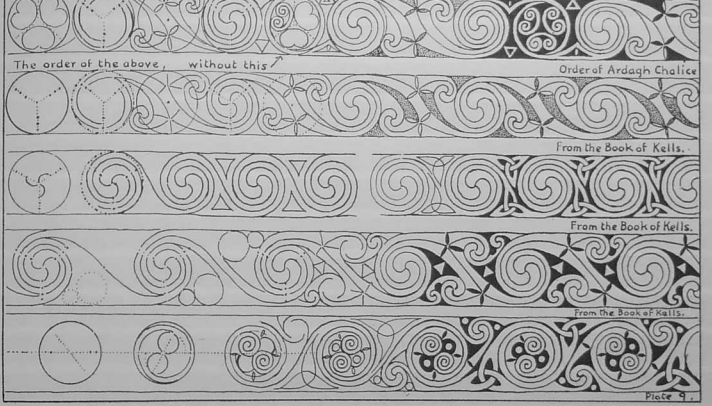
Spiral Groups in the manner of the Pictish School, from the Book of Durrow.



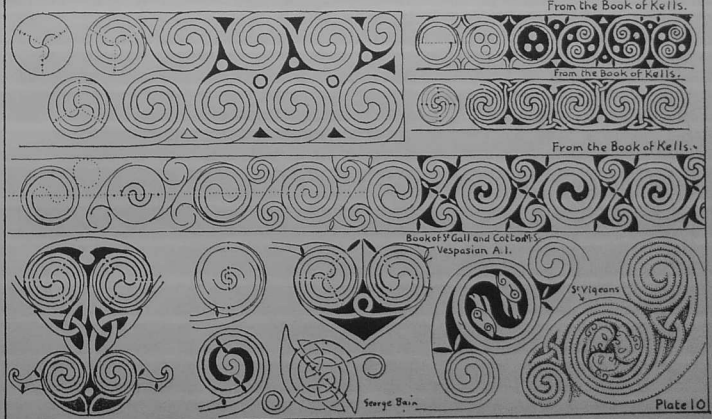
Spiral Groups in the manner of the Pictish School, from the Books of Kells and Lindisfarne.



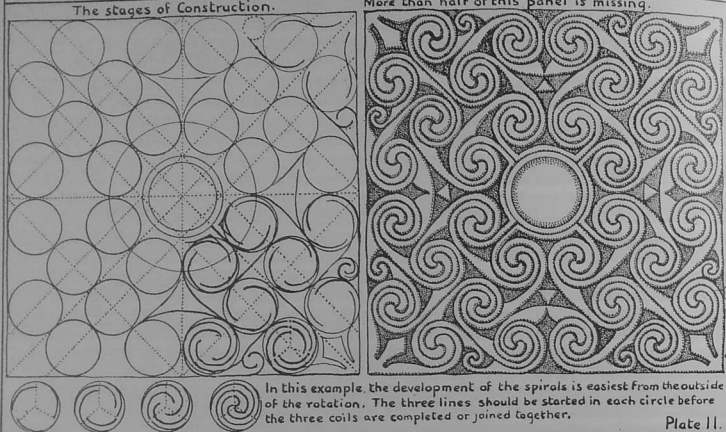
The Methods for the Construction of Spiral Borders of the Pictish School of Celtic Art. From the under-base of the Ardagh Chalice. It is repeated 5 times in a circle. Ardagh Chalice.



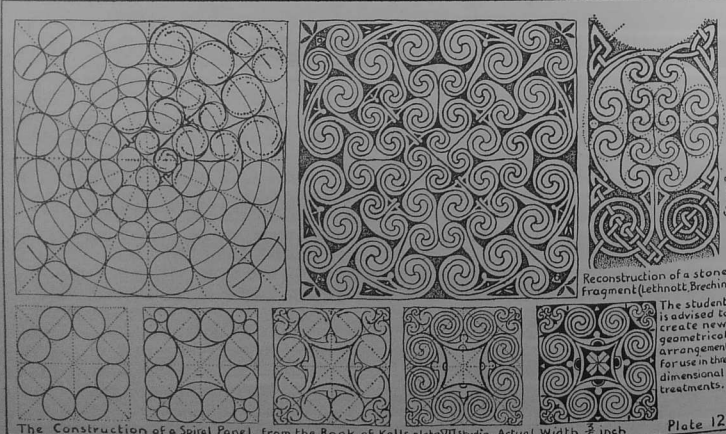
Some Spiral Borders from the Book of Kells, and Spiral terminals from various MSS. and Ornamented Stones.



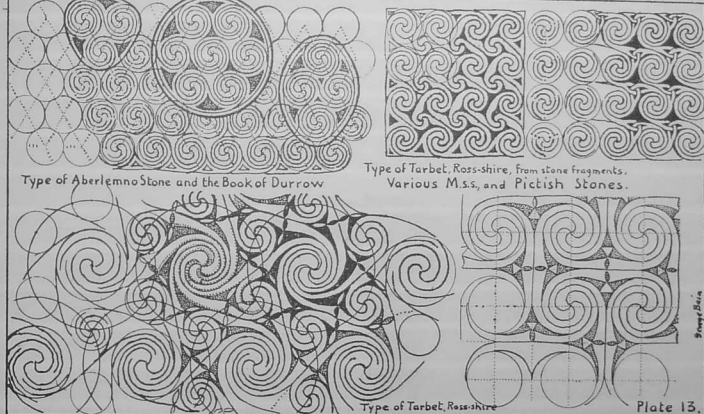
A reconstruction of the Spiral Panel on the Hilton of Cadboll Stone, Ross-shire, (Pictish School)



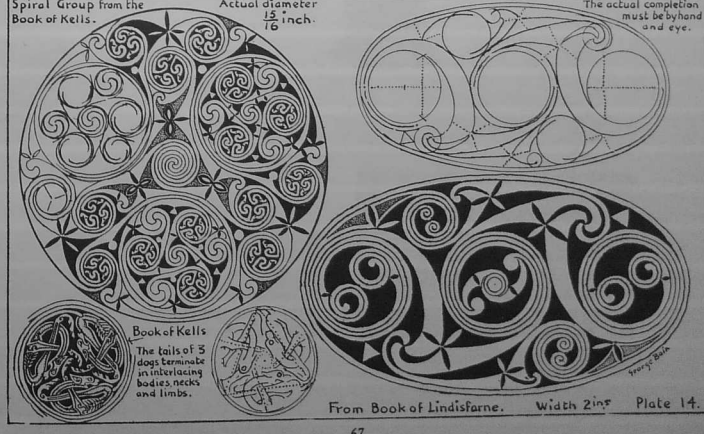
The Construction of the Spiral Panel on the Shandwick Stone Ross-shire.



The Methods of Construction of All-over Spiral Patterns (stone and Mss.) of the Pictish School of Celtic Art.



Examples from the Books of Kells and Lindisfarne in the manner of the Pictish School.





## Key Patterns

THESE are numerous references to, and a few descriptions of, Celtic Key Patterns by writers who have been blinded by the "classical" education that still claims to be the basis of all European artistic achievements.

J. Romilly Allen was of the opinion that the essential difference between the classical Key patterns and those used by the Christian Celts of Britain and Ireland, consisted in the introduction of diagonal lines by the latter.

The square Key patterns of the "classical" Greek fret type were seldom used in the art of the Pagan or the Christian peoples of Britain and Ireland. They occur still less in the Pictish School of Celtic Art. The diagonal cross, which at a later period had the Saint Andrew story grafted on it, became the St. Andrew's Cross that emerged in a new dressing to be symbolical of the Scotland that succeeded the Pictland of Malcolm Canmore. This diagonal cross is the basic construction of many key pattern panels and interlacing knotwork panels of Pictish art.

According to J. Romilly Allen, these diagonal arrangements, and the necessary adjustments to fill the spaces in order to fit the pattern to a straight line, are supposed to be the cause of the distinctive Celtic character, but the result, nevertheless, was merely an imitation of the Greek fret. Westwood, who preceded him, had less art knowledge but a greater vision. He described Celtic key patterns as "a series of diagonal lines, forming various kinds of Chinese-like patterns. These ornaments are generally introduced into small compartments, a number of which are arranged so as to form the large initial letters and borders, or tessellated pages, with which the finest manuscripts are decorated."

Some Chinese key patterns belonging to periods prior to B.C. 1000 are very similar to the Pictish key patterns. What is probably a reference to key patterns is in the Old Testament, 1st Kings, chapter 7, verse 31, in the description of the building of Solomon's House. This is dated B.C. 1005. "And also upon the mouth of it were gravings with their borders, four-square, not round." This qualification "not

round" suggests that the reference in 2nd Kings, chapter 25, verse 17 (Solomon's Temple of the Lord) is to spirals as a more customary form of ornament. "And like unto these had the second pillar with wreathen work."

In the British Museum there is a much damaged Egyptian carving in ivory of a priest whose robe shows a key pattern panel and interlacings on its borders. It is dated at B.C. 3500—B.C. 3000.

The most interesting of all discoveries are those of the square and diagonal key patterns engraved on mammoth ivories in the Ukraine and Yugo-Slavia and dated by authorities as the period B.C. 20,000 to B.C. 15,000. Many of these are panelled like the key panels of the Ormamented stones of East Pictland, from Durham to Caithness, and also like those of the Books of Durrow, Kells, Lindisfarne, and other Early Celtic MSS.

An example of this great art of distant pre-history is shown in this text-book on Plate 14. It is from a pair of bracelets made of mammoth ivory, and the pattern is engraved. The unit of the design is a swastika with anti-clockwise motion. The interlocking swastikas are part of an all-over pattern, and it will serve to draw attention to the mathematical and geometrical knowledge and the engraving skill that was necessary.

A very small percentage of the inhabitants of the present-day civilised Europe could copy it without the instructions given on the plate, and fewer still could make a new design comparable with it. On Plate 13 of the spiral text-book the triakle unit of the spiral group in the centre of the cross of the Aberlemno Stone is also anti-clockwise and a portion of an all-over pattern. In both cases the symbols are magical and are probably charms to avert evil.

The Isle of Man Triakle symbol has suffered at the hands of a waggish invader, who added a foot to each of what looked to him like three legs. Later these legs and feet became encased in armour. This is on a par with those places having the Celtic name Reston or Restan that are on the top of a hill (being probably on the

site of a hill fort). The wags turned the name into Rest and (be thankful).

There are many examples of human figures, animals and birds arranged in triskele and swastika designs on Pictish stones and in Celtic MSS. On Plate 13 of the Studio publication of a number of the finest pages of the Book of Kells in colours, there are six circles with diameters of less than half an inch and each containing three men with a forearm of each forming the triskele. Each man has a leg thrown over his forearm, and he is complete with hair, topknot, beard and clothing.

Four of the circles have clockwise and two anti-clockwise motion.

The Pre-Columbus Central American key patterns used by the priests of the Maya religion to decorate the interiors and exteriors of their temples of cruciform (Greek cross) plan, as at Mitla, are not carved or incised. They are designed so that the projections of the prepared stones or bricks produced the patterns, and the keys are both square and diagonal, resembling those of the Perthshire Pictish type named by Romilly Allen the "Tree key pattern." This special use of prepared stones or bricks by the Maya priests to produce key patterns in the building of their temples is proof that key patterns were long antecedent. The key patterns of the Pre-Columbus Central American, Mexican, and South American pottery that also contained the highly stylised spiral, animal, bird and human decorations have much that is comparable to Pictish art.

The first Spanish invaders of Central America were astonished to find in the Maya temples highly ornamented carvings of stone crosses that were held in the greatest reverence. The proportions of this type of cross are very similar to those of the Pictish cross-slab stones. The Maya priests were manuscript artists of great skill, who decorated their books profusely with colours. The religious intolerance of the Spanish priests led to the almost total destruction of this form of Maya art. The "Dresden" Maya MS. is one of the very few survivors of the fury that grew out of and obscured the simple teachings of Christ.

The manuscripts, records and chronicles of the early British and Pictish Christian churches suffered a somewhat similar destruction at the hands of the Augustine Church over the differences of dogma and over the use of the

"Barbaric" native language instead of polished Latin in the writing of the Gospels. The manuscripts that survived were again greatly reduced in numbers by the Viking raids and, later, in the throes of the Reformation.

The connections between Scythian, Mycenaean, Cretan, Maltese and the British and Irish Celtic art cultures are very apparent in key and spiral patterns.

The labyrinth or maze and the meander symbols have both influenced the key patterns of the Pictish school of Celtic art. The labyrinth is to be found in the Books of Durrow, Kells, Lindisfarne, and probably in other early Celtic MSS. It is repeated four times on the X of the Christ name-page of the Book of Kells, and there is an excellent example of an ornamented stone with a labyrinth design in the National Museum, Dublin. The "classicists" will find difficulty in attributing Maya key patterns and other art symbols to Greek sources, though the connection between Egyptian, Greek, Roman, Maya, Chinese and Pictish key patterns becomes clearer when considered in juxtaposition with the B.C. 20,000—B.C. 15,000 Ukrainian and old Serbian key patterns. Viewed in this way, it will become apparent that key patterns and also spirals and interlacings, as represented by the fret, the Ionic spiral and the guilloche, are exotics in Greek art. They are invaders due to contact with migrating peoples.

From the first appearance of the Greek nationality that emerged from the union of the various tribes there does not appear to have been any religious prohibitions of the copying of created forms of life. The religions of many Asiatic races prohibited the copying of living things, "in the heavens, on the earth, or in the waters under the earth." The Pictish people appear to have been strictly forbidden to copy plants or any form of vegetation until the Christian era, and then it was used rarely and only symbolically until after the seventh century, when it commenced a decadence that finally destroyed the art. Before this period the plant which was used, with very few exceptions, emerged from a pot. The whole of its growth was continuous and it threw off branches that terminated in a horn or cornucopia to throw off other branches. It was sometimes developed into interlacings or knotwork with men, animals, reptiles, birds and occasionally fish. The leaves and fruits or berries resemble mistletoe more

than the "classical" vine, and the potted plant symbol is probably the "tree of life." Taken with the other symbols mentioned, it is apparent that they are the total of living things. Man, animal, bird, reptile, fish, insect and plant are all on the X Christ name-page of the Book of Kells. This plant or tree symbol of life emerging from a pot is to be found on some of the Pictish ornamented cross-slab stones, for example at Nigg, and occurs in the Book of Kells where its minuteness has hitherto hidden most of it. It is connected with Persian and Chinese-Turkestan art. In a fragment of Maya MS., the "Borgian Codex," two priests each hold an inverted pot from which emerges a plant with one long stem with numerous willow-like leaves and terminating in fruits or berries. Beneath the archway

thus formed is a small man, or his soul, undergoing an examination of a sort. There is a somewhat similar representation in Egyptian art.

The evidences available show that the key patterns of Britain and Ireland arrived many centuries before the Romans, and that the peoples who brought them made contacts in their migrations with the tribes that later became the makers of the Greek Empire.

"The Classicists," however, have another explanation, i.e. from a Greek source to Roman, to Byzantine, and then as a by-product of Early Byzantine Christian Art to the British and Irish Art to be distorted into the Celtic version of the Greek key pattern. The evidences that are now available do not uphold this view.



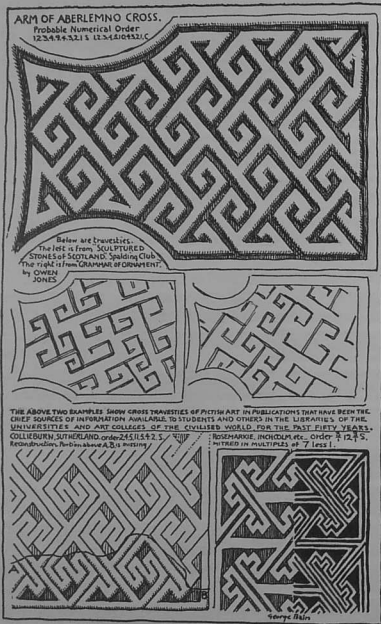
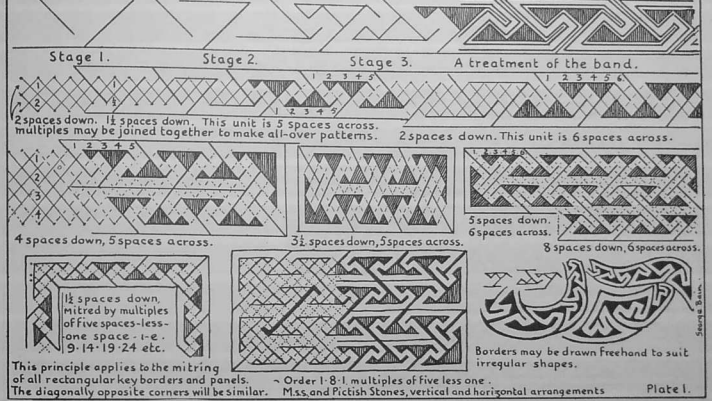
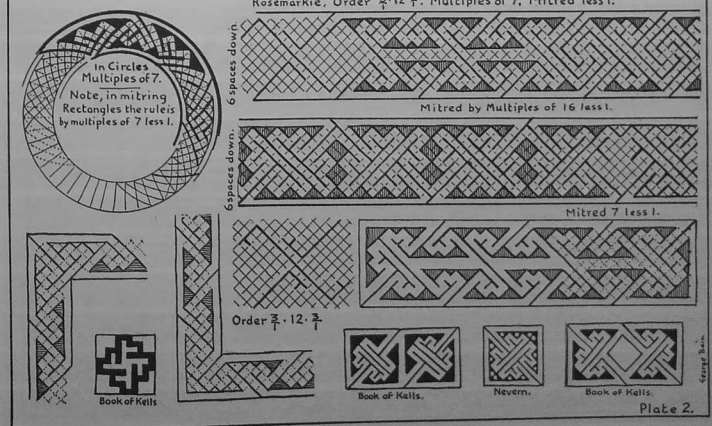


Plate N

**The Methods of Construction of Key Patterns of the Pictish School of Celtic Art.**  
 The stages of the most elementary borders are shown below. Panels are made by variations of the unit.



**The Methods of Construction of Key Pattern Borders of Pictish Celtic Art.**



Some Key Patterns of Pictish Art, from Ornamented Stones and M.S.s.

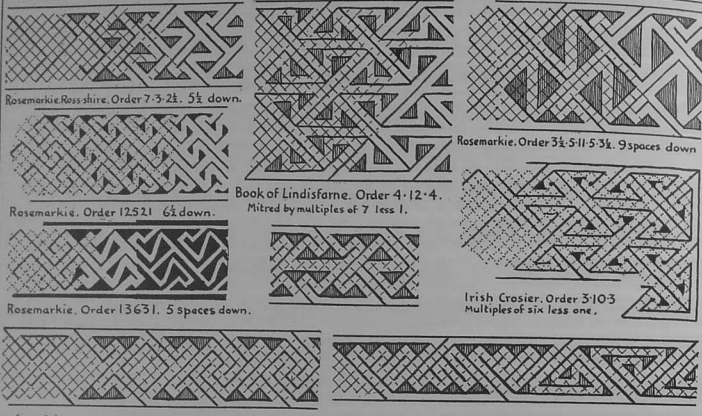


Plate 3.

The methods of Construction of Key Patterns of Borders and Panels of the Pictish School of Celtic Art.

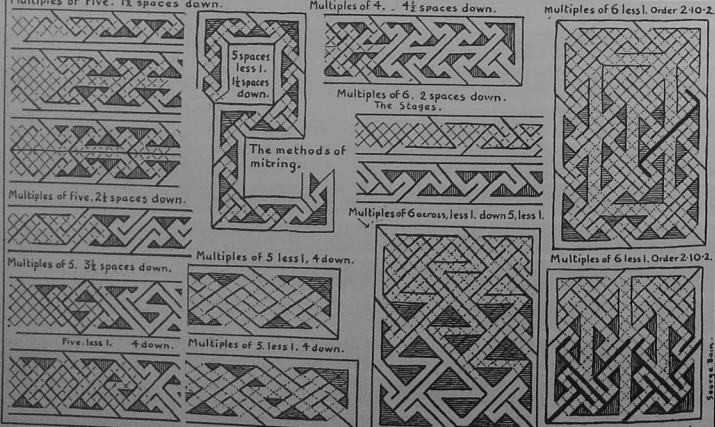


Plate 4.

A variety of treatments of the Nigg Stone Order 12-3-7-3-2-1, S. (Compare with the Maya Keys.)

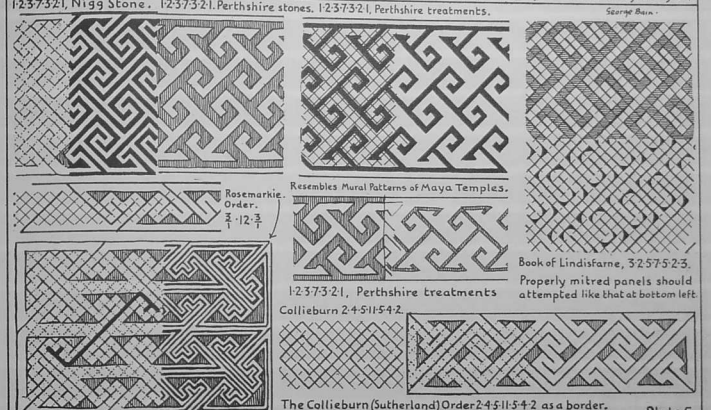


Plate 5.

The Nigg Stone Key Panel, order either 12-3-7-3-2-1, S or 2-2-4-8-4-2-2, S, and variations of same.

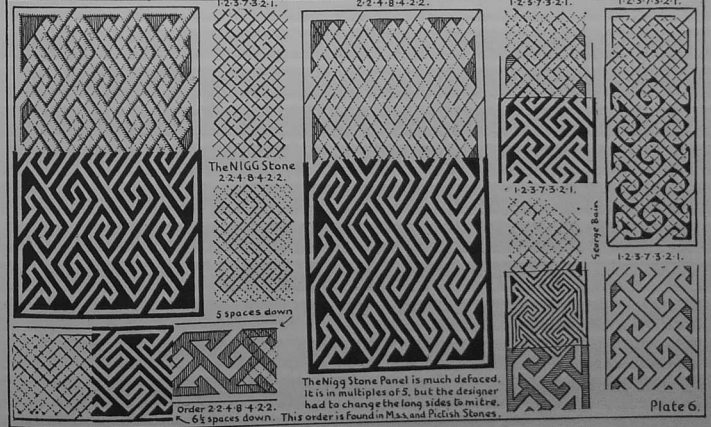
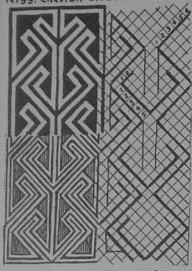



Plate 6.

The methods of Construction of Key Patterns of the Nigg Stone, the Books of Kells and Lindisfarne etc.


Nigg, Chevron 6, Arrowhead 2-5-5-2.




Nigg Stone, Chevron 5, Arrowhead 1-4-4-1




Nigg Stone, Chevron 5, Arrowhead 1-4-4-1.



Nigg Stone Order. Two Examples From the Book of Kells.



3 multiples of 6 less, i.e. 17 spaces



Nigg Stone, Chevron 5, Arrowhead 1-4-4-1. Exercises in original mitring should be attempted.





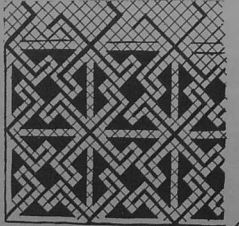
Plate 7.

A Comparison of the Constructional Methods of the Designers of Welsh and Pictish Key Patterns.

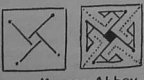
Stage 1. Stage 2. Stage 3. ← Nevern, Pembrokeshire.



Golden Grove, Carmarthenshire. 2-10-2 Swastika

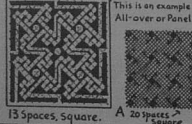


Order 2-10-2 Curved Swastika. The curves are necessary if the square in the centre is omitted.



Margan Abbey, Wales.

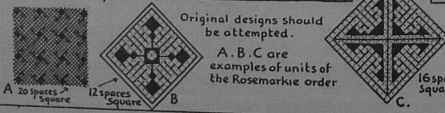
Rosemarkie, Order 7-12-7 adapted to Chevron 7 Ross-shire.



This is an example for an All-over or Panel design.

Original designs should be attempted.

A. B. C. are examples of units of the Rosemarkie order

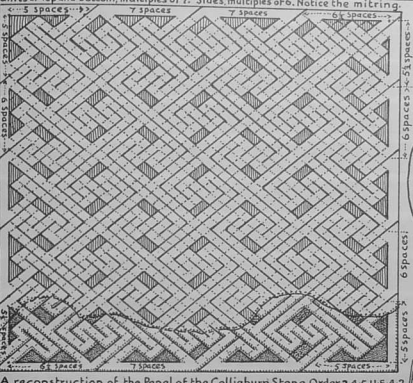


13 spaces, Square. A. 20 spaces, Square. B. 12 spaces, Square. C. 16 spaces, Square.


Plate 8.

The Methods of Construction of Pictish Key Patterns.

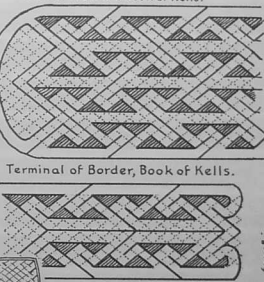
Units of Top and Bottom, multiples of 7. Sides, multiples of 6. Notice the mitring.



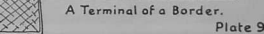
Border From the Book of Kells.



Terminal of Border, Book of Kells.



A reconstruction of the Panel of the Collieston Stone. Order 2-4-5-11-5-4-2. The portion above the dotted line is missing. It probably tapered and may have had one more repeat of the unit.

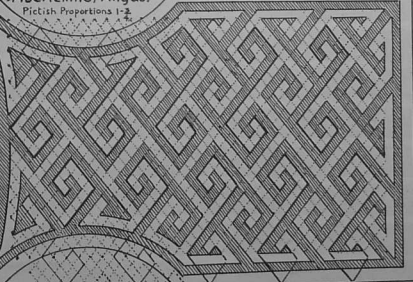


A Terminal of a Border.

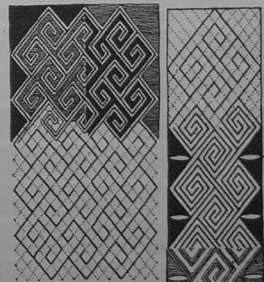
Plate 9.

The Methods of Construction of Pictish Key Patterns from Stones and M.S.S., Both from the Book of Lindisfarne.


Aberlemno, Angus. Pictish Proportions 1-2.



Right arm of ABERLEMNO CROSS. Order 123494321512345104321. C.



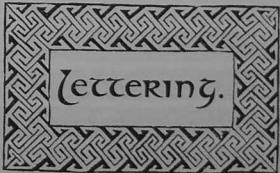
Similar to Galspie, St. Vigean, etc.



Compare with Aberlady, Haddingtonshire. Plate 10.

Plate 10.







## Lettering

**T**HE work of an artist-observer, who has little or no knowledge of ancient languages, may be a very useful aid to research into the written words of Celtic ornamented manuscripts. By a diligent sorting out of the varieties of treatments and the uses of letters, freed from their embellishments, much may be arranged to simplify the work of the language expert. If the artist-observer has in his possession a few examples of the alphabets of the principal ancient languages of the Eastern Mediterranean that preceded the ancient Greek and Latin alphabets, it will not be difficult to find a system of tabulating the results of his works, and if it happens to be in a known language, a language expert will do the rest. A few examples are on Plate 14.

In every publication known to the author that deals with the page of the opening words of the Gospel of St. John in the Book of Kells the language experts have given "In principio erat verbum et verbum," which is a wrong reading. Because of their knowledge from other versions of these opening words they were contented with an unfinished sentence as the theme for the decoration of a whole page of the Book of Kells. The Rev. Stanford F. H. Robinson, M.A., gave it up after the first part "In principio erat verbum." The artist-observer, with some knowledge of letter shapes, but only the vaguest boyhood Latin, is able to show that the sentence is a complete one and that the letters are "In principio erat verbum verum," "In the beginning was the true word."

Another interesting example shown on the same plate is the unornamented inscription on the Newton Pillar Stone, Garioch, Aberdeenshire. It is in an unknown language, but most of its letters appear to be similar to Phoenician or Early Greek. It has also an inscription in Ogam letters, and by this it probably resembles the "Rosetta Stone." Unfortunately the Ogam letters are much defaced, and all photographs and drawings examined by the author show that it is extremely difficult to make a correct reading of the Ogam inscription. Shepherds appear to have noticed the inscriptions on it and to have called attention to them in 1805. There have been numerous attempts during the past century, and no two readings have any similarity.

The artist-observer who is unbiased by a knowledge of ancient languages can sort out the letters to give an interesting and unexpected

result connected with the entry of Christianity into North Britain. In the middle of the main inscription the Greek letters for "Christ," a variation of the monogram X.P.I. probably "Christis" or "Chrestus," an ancient mutilated spelling, are followed by the Greek letters for "Jesus" I.H.S.S., and then immediately by the Greek word "LOGOU," "of the word."

The circumstances of these letters appearing together supports this interpretation even in an unknown language, for such words would undergo little change on entering any language. Following these words, but with less certainty, is either "Soter" (Soter) Saviour or "Pater" (Father). Further support of the correctness of this reading is found in the Ogam inscription. Although it is much defaced, yet, if it is read from the right to the left in the Celtic Ogam manner, which in this case means commencing under the other inscription and reading downwards and bending upwards to the left to the height of the top of the other inscription, then the letters IEASOISE are followed by X on the stemline, which is unusual in Ogam. Assuming this to be the X Greek CHI, or merely the X symbol of Christ's name as in Xmas, the next letter is R or L. This circumstance added to those of the other inscription goes to strengthen the suggestion that the Ogam also refers to "Jesus Christ" whatever the language may be. I am of the opinion that when these inscriptions are fully deciphered they will be found to be dedicated to a "Servant of the word of Jesus Christ, the Son of God, the Saviour." The evidences shown may give some enlightenment regarding the Pre-Ninian Christianity of East Scotland, and particularly to "the Scots who believed in Christ." They had presbyters and ecclesiastics until Palladius was sent from Rome in 449 A.D. to be their first bishop (Bede).

The other inscription shown on Plate 14, that of the St. Vigean Stone, Angus, is mostly in the Celtic letters used in the Book of Durrow, 4th to 6th century. The contraction of the letter A (derived from the Phoenician), as used in that book and those of Kells and Lindisfarne, appears in RA of the word VORAET. In this text-book on Celtic Letters numerous survivals of Phoenician and Early Greek letters are shown from the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne. The appearance of Greek letters on this and on other Celtic inscribed and ornamented stones is not unusual. The first two lines are

purely Celtic letters of 4th to 6th century "DROELIN: · IPE VORAET," and the author has given what he can decipher from it on Plate 14.

The reason of the mystical use of the fish to symbolise Christianity is that the first letters of the words "Iesus Christ, Son of God, Saviour" in the Greek language are the letters of the Greek word for a "Fish." The salmon (or the sturgeon) in the Celtic pagan periods is the symbol of all knowledge past and future. The "Bracket" symbol, also shown on Plate 14, was used by the Celtic scribe in the same way that a modern letter-writer, when cramped for space, adds a bracket in the available space above the line and completes the sentence there. The scribe appears to have roughly drafted out his page arrangement by making space allowances for the lengths of the sentences. He then designed and completed the initial letters on the left of the page, and when he failed to complete the sentence in the allotted line he placed the bracket symbol after the full stop of the sentence above, preceded it by the cross symbol placed over the full stop and added the remainder of the sentence, usually commencing at part of a word. This is to be seen on Plate III of the Studio publication of some of the best pages of the Book of Kells. In one of these examples an excellent decorative drawing of the fighting dog of the ancient Britons is placed between the cross symbol and the bracket symbol. The Irish authorities name this bracket the "Head under the wing" or "Turn under the path" symbol. It seems to have originated in the Altaic symbol "Pak," which signifies "Above," "the Firmament," "Supreme," etc. When placed over the symbol of a "King" it means "King of Kings" in Hittite cuneiform letters. It is also similar in outline to an old form of the Greek B.

Many of the Celtic letters are derived direct from the Phoenician and Early Greek alphabets and are to be found by the side of Roman letters in the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne. The Phoenician or Egyptian M is used when it is the last letter in a line if the space is scanty. A good example of this is on the page of St. Luke's Gospel, Chapter I, Book of Durrow, with the large letters QUONIAM. The same use is made of the Phoenician N. The Greek D Delta and the Greek small d are the basic forms of the Celtic D. The Celtic capital A and its Celtic contraction are derived from the Phoenician A. The Greek O, small letter, omega, which resembles the W in script, is seen on the page of the opening words of the Gospel of St. Luke, QUONIAM, Plate XIV, Studio Book of Kells. The gradation from

the larger decorated capital letters on the left of the page to the small script on the right is rarely abrupt. The second letter, which is smaller, usually has some ornamentation. The third letter is still smaller and with less decoration, and then the ordinary script follows. In the Celtic languages of Britain and Ireland K and W are not used. The author has added them in forms to be in keeping with the others. K does not appear in Anglo-Saxon letter until about the 12th century. Selected letters from the works of the various scribes of the Book of Kells to form a complete alphabet are shown on Plate I. They will justify to the Celtic scribes a prominent place in the front rank of lettering artists of any period or nation. It is with great misgivings that the author tampers with such beauty to attempt to give a suggested modification for modern uses on the same plate. This differs mainly in the G and Y.

No other treatment can compete with the Celtic G of the 4th to 6th century for its sheer beauty of form, and the suggested modernising of it only makes it more readable on first sight. With such an alphabet to be obtained from the Book of Kells, it is a wonder that the enthusiasts of Eire searched for the grotesque in their endeavour to revive this Celtic culture.

Evidences that the Phoenician and other Eastern cultures influenced British cultures many centuries before the invasions by the Romans are to be found in every form of Early British art, and it is not surprising to find similar evidences in the Celtic ornamented stones and the Celtic manuscripts of the Early Christian period. The author is indebted to his friend, Henry I. Cunningham, M.A., Exhibitor of Christ Church, Oxford, for his part as ancient language expert to his artist-observer activities, and he leaves it to the readers to assess the results.

A book in Celtic script type, printed by Ebbilin Everingham in London 1711, came into the author's possession recently. In it are a few letters and contractions of letters hitherto unknown to him. Plate 15 shows its contents: capitals, smalls, contractions, numbers, etc. A reproduction of one of its pages, with some of its capitals, all of the smalls and most of the contractions, shows the beauty of such Celtic letters when put to their real uses on the printed page. Sentences show no gaps, and although the letters and the spaces between words are of varying widths, yet the pattern produced is a flat one with an interesting effect even to the uninitiated. The first capital A, which is used specially to commence paragraphs, is similar to the German 16th century capital A. The second

capital A which is derived from the early Celtic MSS, is used to commence sentences. The capital M partly resembles the first capital A and may be derived from the German 16th century M which it partly resembles. Comparisons with the Phoenician A show its affinity to parts of the Celtic contractions for Air, ea and ao. The contraction for UI is probably the Greek capital upsilon u and i. The seven-like symbol used as a contraction for "agus" or "and" has a resemblance to the Greek Tau, middle T. The author does not know why it should be selected to act as an ampersand. There is probably some other simple explanation that he is unable to give.

Professor MacAlister in his "Secret Languages of Ireland" says "Thus it comes about that these letters are provided with vowel or diphthong values in the M.S. tradition and their true but unnecessary consonant values are forgotten".

He also says, "after Caesar's time the Druids abandoned the Greek for the dominant Roman letters. All bilingual Ogham inscriptions are

accompanied by Roman, never by Greek letters and no trace suggesting the continuance of Greek letters appears to have survived." There are examples on the various plates of Celtic letters in this book, from Celtic MSS, written in Latin and on the Newron Stone, in Greek and Ogham, plate 14, confuting Professor MacAlister's last statement.

Comparisons of Celtic letters, 4th to 6th Century will show that A, D, M, N, etc. are derived from Phoenician and Early Greek. One M form is from Egyptian. The Greek O, omega is used on the page of the opening word "Quoniam" St. Luke's Gospel, Book of Kells. The scribe has hidden it from vulgar prying eyes. "Ono" fills more than half of the page, and "NIAM" forms the decorative structure that shows the Samaritan woman offering Christ water from a goblet, as described on page 102.

The Hebrew letter VAU, which resembles the number SEVEN, is sometimes used in Hebrew for AND. This is probably the reason for its use in the later Irish Gaelic religious MSS.





Celtic Lettering from the Book of Kells Script. Quill Formations. Period 4<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> Century.

a b c d e f g h i j k l m n o

Actual formations.

p q r s t u v w x y z &

Ampersand

a b c d e f g h i j k l m n

A modification for modern uses.

o p q r s t u v w x y z

K and Ware added to both alphabets.

George Bain  
Plate 1.

The Celtic Small Script A and Capital A From the Books Durrow, Kells and Lindisfarne.

Small. Capital

α α α α α α α α

Books of Durrow, Kells and Lindisfarne. Book of Durrow Book of Kells Book of Lindisfarne Book of Kells Book of Kells Book of Kells

æ e ea

Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α

Book of Kells Book of Kells Book of Kells Book of Lindisfarne Book of Kells Book of Lindisfarne Book of Lindisfarne Book of Kells Book of Kells

ra an

Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α

All of this row are from the Book of Kells

Α α α Α Α Ν < e u m n

Greek Capital and Small. Phoenician. Arabic. Hebrew. Contraction for α From the Book of Kells.

George Bain  
Plate 2.

The Celtic letters B, C, and D, from the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne.

The Celtic Letters E, F, and G, from the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne, 4th-6th Century.

The Celtic Letters H, I, J, (no K in British and Irish Celtic Languages) and L from Books of Durrow, Kells and Lindisfarne.

The Celtic Letters M, N, and O from the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne.

The Celtic Letters P, Q, R, from the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne 4<sup>th</sup> 6<sup>th</sup> Century.

The Celtic Letters U, V, X, Y, Z, from the Books of Durrow, Kells and Lindisfarne 4<sup>th</sup> 6<sup>th</sup> Century.

The Celtic Letters S, T, from the Books of Durrow, Kells, and Lindisfarne. 4<sup>th</sup> 6<sup>th</sup> Century.

Celtic Alphabets of Late 7<sup>th</sup> Century and the 4<sup>th</sup> to 6<sup>th</sup> Century.





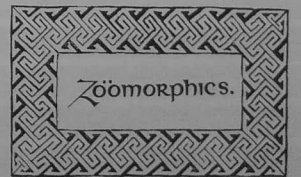




Plate XIX Studio Publication  
Actual height  $\frac{3}{4}$  inch.

Plate O

In many publications this is erroneously described as "a man playing a harp." It is "a man, a beast, a bird and perhaps a reptile."

## Zoomorphics

**Z**OOMORPHIC ornaments are those based upon the forms of animals, birds and reptiles. Anthropomorphic ornaments are those based upon the forms of the human body. They make an early appearance in the Art of Bronze-age Britain and Ireland, and in the Bronze-age Gaulish, La Tene, and other European forms of Celtic Art. They are usually in conjunction with spiral ornaments, and the leg-joints and rib-forms of the animals in ornamental rendering have spiral terminal treatments. This peculiar manner of expressing the forms and movements of animals may be seen in the metal work of the 5000 B.C. to 8000 B.C. period of culture of the City of Ur. What are probably the representations of the sacred animals of the various families or tribes of North Britain are carved on the otherwise unornamented stones of Prehistoric Scotland. These depict in a manner that is intensely realistic, and of great artistry, a result that cannot be obtained by the imitation of Nature.

In this way the Burghhead Bulls express the great strength and character of these animals and surpass in the expression of truth what realism of the purely imitative kind could achieve. The Boar, the Wolf, the Stag, the Hind, the Horse, the Goose, the Eagle, the fish and the reptile stones are all "picked" out with great skill in the manner of the incised stone carvings of Egypt and Assyria. Examples of the semirealistic treatment of animals and mythical animals of Celtic Britain and Ireland, including the winged Lion and the winged Bull from the Book of Kells, containing much of the character of Assyrian Art, are shown on Plate 10. Every form and manner of treatment of the Scribes' works in the Book of Kells show that the origins are to be found in the arts of the carver, the metal worker, and the embroiderer. No matter how small and loaded with details the Scribe made his work, even if a magnifying glass is required to see it, then the smallest details of forms and surfaces will be found to have been thoroughly worked out as if to meet the demands of the carver or worker in three dimensions.

Artistic abandon that is not interested in the designing of every shape of the background with the same importance as the forms of the motif will not be found in the Book of Kells.

Lacertine or reptile ornaments, as shown on Plates 6 and 7, are numerous in the Books of Durrow, Kells, Lindsfarne, and St. Chad's.

Their beginnings are certainly in Pagan serpent worship. In the prehistoric Giant's Tower at Gozo, Malta, the only representation of any living thing is a bas-relief of a serpent in the vicinity of the altar, which is also decorated with spirals and geometric figures in the manner of Pictish Art, neatly and sharply cut in the stone. Numerous stones each bearing an incised serpent and sometimes other symbols are among the remains of Prehistoric Scotland.

The suggestion arises that these are the serpents that St. Patrick banished from Ireland, but, as he was educated in his religious and other cultures by the priests of the Southern Pictish Christian Church in Strath Clyde before he returned early in the 5th century to the land of his birth and early childhood, he did not banish them from the Manuscript Art, where they persisted for a few centuries after his time.

Abstract representations of human male figures with interlacing limbs, bodies, hair, top knots and beards are used to decorate the sacred pages of the Gospels of the Book of Kells. In the same book there are pairs of birds, animals, and groups of pairs of reptiles, comparable in some respects with those of Assyrian, Persian, Chinese, and Chinese-Turkistan Arts. Pairs of birds with interlaced or entwined necks are found in modern native art in Ceylon.

Groups of beard-pullers occur on Celtic Stones and in the Book of Kells. There are two pairs of beard-pullers with checked trousers or painted checks on their legs in a small panel on the right of the Christ monogram page of that book, see Plate 14. On another page the robed priests calmly survey the pairs of beard-pullers beneath them. As they descend in the panel the lowest pairs are topsy-turvy and are coloured in violet and dark green, a suggestion of the underworld more than mere taste in colour decoration. Perhaps beard-pullers are used as the symbol of the marketing or bartering of the Early British business men, the equivalent of those that Christ cleared out of the Temple. The problem of the purpose of such figures in the pages of the Gospels is awaiting serious investigators. It is more than a forerunner of the leg-puller. There are numerous examples of humour in Gospels of the Book of Kells, including a little fellow in tartan "cocking a snoot."

The author has reserved for an advanced book numerous examples of hitherto unnoticed or wrongly interpreted groups. One of the first

mentioned is built around the letters NIAM (see page 140). In it are depicted two figures with halos, ascending to heaven, twelve robed figures, the Apostles, two figures undergoing mental tortures for wickedness (all tortures are mental ones, that is, the head of the wicked sufferer is in the jaws of the beast). A woman (Samaritan) offering a goblet of water to a seated figure (Christ), who holds in His own hand a cup or beaker with the water of everlasting life. A figure (faith) reclines at Christ's feet and holds Christ's left leg. Nearby a young man lies dead. This excellently designed group has never been commented upon by any expert. An example of wrongful interpretation by experts of Celtic Art of the past century is to be found in many works on the subject. It has persisted for nearly a century, and it is even repeated in the "Studio" publication of some of the finest pages of the Book of Kells edited by Sir Edward Sullivan. Referring to the opening words of St. John's Gospel, the letters CI of principio are said to (see page 115) represent a "man playing a harp." This is an example of careless or casual looking and of the encouragement of the imagination. The Book of Kells is generally classed as Irish in origin, so is the harp. Thus by a casual glance "a man playing a harp" is born. Careful looking and the absence of imagination reveal a man, a beast, a bird, and perhaps a reptile—and nothing more. The probable meaning of this group is the "created forms of life on land." The preceding letters RIN are used to display the Celtic Tree of Life (see page 125), which emerges from a pot or beaker and has leaves and fruits that resemble mistletoe more than any other plant form. It branches from the main stem to form cornucopias from which other branches with leaves and fruits emerge. Two birds pick the fruit. The letters RIN are formed into zoomorphic dog-like animals with top-knots, tails, tongues, forelegs, hindlegs, and toes with claws. This Celtic rendering of the Tree of Life, which always emerges from a pot or beaker, is the only plant form to be found in the Book of Kells, and not more than ten times. Two of these are beautiful examples, with tropical birds that have hitherto been unnoticed by experts. There are a number of examples of the Celtic Tree of Life on the Scottish Pictish Stones, including the Nigg and Hilton of Cadboll Stones.

There are also on the same page two interesting panels of beard-pullers with embroidered garments in the manner of Eastern Europe or Asia Minor. These and other interesting discoveries are reserved for an advanced work. On the centre of the Greek letter X of the Christ

monogram page a multiple of the CI symbol may be seen. There are four hairy males with ribbon-like bodies, arms, legs, feet, and top-knots, four reptiles, four beasts, and twelve birds all with top-knots, etc. See Plate 12. Also on the Christ monogram page a complete list of life on land, in air, and in water is to be found—man, beast, bird, reptile, fish, insect and plant. All Celtic zoomorphic and anthropomorphic designs are logically completed and conform to the laws of Nature, no matter how the artist may have interlaced and contorted his motif. However crazy the result may appear by the rules of modern art, limbs and bodies, though elongated, and heads, legs, arms, tails, wings, and top-knots will be in relation to their positions in Nature.

The golden rule in the study of the ornaments of the Book of Kells and other Celtic MSS. is "beware of what you think it looks like." A scrutiny in minute portions may enable the student to draw each portion large, with no consideration of what they may portray. When these are put together they may make sense. Unless reason and imagination are divorced from observation, the results may be of the wrong kind already shown. There are a few examples of zoomorphic and other ornaments carved very minutely on the bones of sheep and deer. These were found in a crannog in Ireland and are illustrated in the preface by Dr. Stuart in the "Sculptured Stones of Scotland."

These are probably the models made by a jeweller for making moulds for casting metal ornamented panels for rivetting. A "squeeze" in a moist suitable clay would make such a mould and could be repeated as often as required.

A common device of which there are many examples in the Book of Kells and a few on the Scottish Pictish Cross slab-stones is a man and a bird or a man with a bird in each hand. On the page of the eight circled Cross of the Book of Kells there is a panel composed of four men and eight birds.

The Scottish ornamented Cross slab-stone of Rossie Priory has two small panels, one on each side of the space formed by the Cross and the Halo. In one there is a man with a goose in each hand. The other contains a winged and armless figure with a skirt-like garment covering the knees. In the British Museum there is a Minoan ivory plaque showing the Boeotian Goddess Artemis with a water-bird resembling a goose in each hand. She is winged and wears a skirt-like garment.

The following references show that in the Gaelic period of Scotland the zoomorphic art was in use. In Dr. Alexander Carmichael's collected Barra version in Gaelic of the Pre-

Christian "Tale of Deirdre" Fillan Fionn is described thus, "and the young hero, fresh-noble, fresh-manly, fresh-glorious with his lovely brown locks, went out girded in his war weapons of hard battle, that were polished, gleaming, glittering, brilliant, flushing, on which were the many figures of beasts, birds and creeping things (reptiles)." The use of "the" signifies that it was a customary form of ornamentation. A description of the arming of John, the last Lord of the Isles, in the 15th century mentions "an encircling belt with good clasps made of bronze with figures of 'flying birds' on the borders. An artist exercised his best skill in making that excellent girdle." There are numerous references to the skilled work of the Celtic artist craftsmen in jewellery, hammered metal work, repoussé, casting, engraving and enamelling, in sculpture of ivory, bone, wood and stone, and to embroideries in Gaelic Pagan and Early Christian literature. The absence of any references to the spiral, key and interlacing ornaments peculiar to Celtic Art suggests that many of the Celtic motifs of Scotland and Ireland are pre-Gaelic. Neither are there any references to these in the writings of Bede, Adamnan, and other adherents of the Roman Church of Augustine.

The rare appearance of female figures on the Scottish East Coast ornamented stones, and their complete absence in the Anthropomorphic Art of the Celtic MSS. is worth remarking on, and the reason may yet be found.

Representations of the Virgin Mary begin with the entry of the Roman Church of Augustine to England and to Ireland, and they are not found in the Pictish areas of Scotland. A great mass of valuable manuscripts was destroyed by the Augustine Church by the orders of Pope Gregory the Great. The great and matured skill shown in every form of the art contained in the few surviving manuscripts

would be impossible without many earlier books that gradually developed the prototype of Celtic Sacred Books. The prototype of the forms of the ornamentations and the peculiar methods of construction required to produce them is that of the ornamented Cross slab-stones of Pictish East Scotland. This great art was a religious one. Throughout the whole of the zoomorphic and anthropomorphic and the semi-realism of Celtic Art of the MSS. and of the Pictish Stones of Scotland there are no obscene carvings of any kind. This is not so in Roman and other Classical Arts. The study of the methods of construction of Celtic ornaments will shed a new light that will correct many wrongful ideas regarding the Celtic Race in Britain and Ireland. Words are often liars, and the older they are the more powerful and the more difficult to disprove. The evidence obtained by this new method of research cannot lie.

With such evidence already gained, the order of the periods of the so-called Irish manuscripts are:

- The Book of Durrow—Early 5th to Early 6th Century.
- The Book of Kells—Middle 6th to Early 7th Century.
- The Book of Lindisfarne—Late 7th Century.
- The Book of St. Chad's—Late 7th to 8th Century.
- The Book of MacRegol—Not later than 8th Century.
- In same manner as Durrow and Kells, but by inferior artists.
- The Book of MacDurman—9th to 10th Century.

By this method of research the author hopes to include in an advanced work a classification of the Great Masters, Masters, assistants, and pupils who built up the world's greatest Celtic Art treasure—the Book of Kells.



The Celtic version of the 'man and bird' motif with the letters NIAM. Chap. II, p. 115. Chap. 25, 26. High Cross of Rathfriland, Roscommon, Ireland.

**Designs containing human figures from the Books of Kells and Lindisfarne.**

From the Book of Kells. In Celtic Illuminative Art, edited by Rev. S. Robinson. It is shown by an enlarged photograph which is reversed.

In Studio Publication Plate VIII it is correctly shown. Actual width A to B, 1 1/2 inches. The content are 4 men and 8 birds.

There are a few unavoidable irregularities in the interlocking of the 24 lines, some meeting two lines.

Book of Lindisfarne Terminal of Letter C. Plate IX (Robinson)

Book of Kells, Plate XXVI (Robinson). Letters A, D. Contents, a man, a beast and a bird.

Book of Kells, terminal of border. Plate XXIX, 'Celtic Illuminative Art' by Rev. S. Robinson.

Book of Kells. Studio reproduction, Plate VI. Actual size A to B 2/3 inch.

Book of Kells. Plate XXIX (Robinson). Cock-a-snook. Terminal of letter B.

Plate P

**An example of an all-over drop repeat from the Lindisfarne Gospels, F.139.**  
It is used to decorate the background of letter Q.

The lay-out is on a lozenge mesh of 7 spaces in the Pictish proportion.

These and other examples are proofs of a cultural connection, if not the identical culture in some cases. Unavoidable interlacing fault.

An Eastern Relative of the Bird in Pictish Art (with interlacing necks and with top knob).

From an ethnographic, modern, Shandy, Ceylon. Berlin Ethnological Museum.

From Book of Kells, Plate XI. Actual width 1 1/2 inches. Repeated twice.

Unavoidable interlacing fault.

Note the skill used to make the design fill the irregular shape.

7 SPACES 2 SPACES

Three adjacent lozenges 7x7 spaces contain heads, necks, bodies, legs, tops and tails of the birds. For a regular all-over drop, the bird motif is a vertical and horizontal turnover.

Actual height 5 1/2 inches.

Fragment of Cross-shaft, Coltwrie, Linlithgowshire.

The bird on border is repeated 4 times. The 4th has a smaller bird as a terminal.

George Bain.

Plate Q

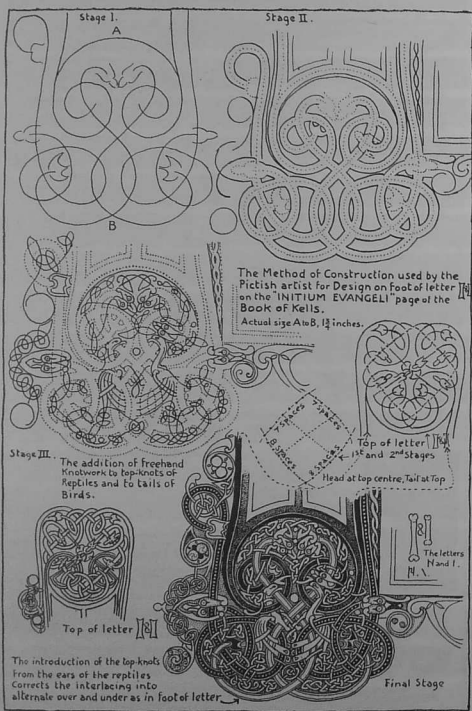


Plate R

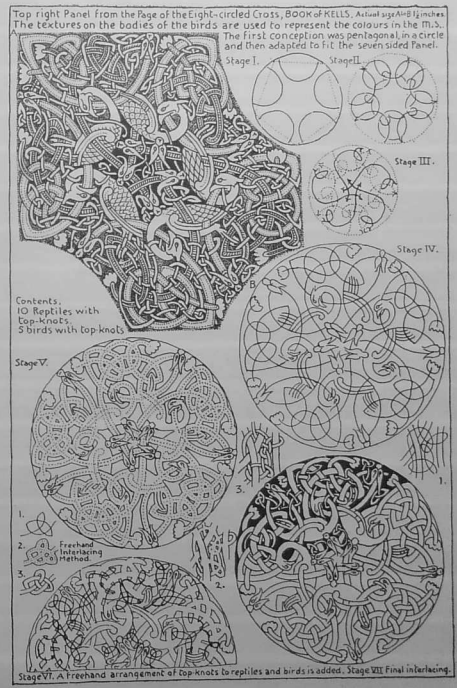
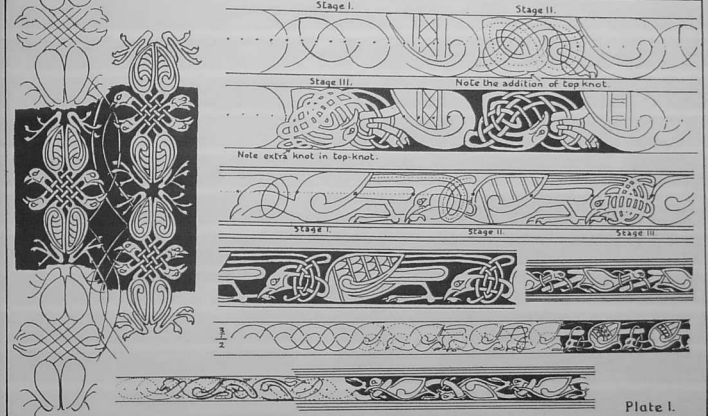
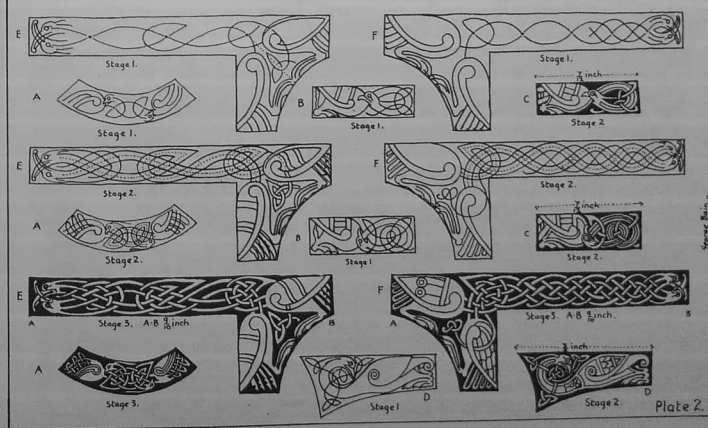


Plate S

The Use of Bird Motifs in Interlacing Ornaments from the Book of Lindisfarne. George Bain.



Birds, heads, top-knots, necks, bodies, wings, tails, legs and toes. From the Book of Kells. George Bain.



The Methods of Construction of Birds as Ornament Motifs, from the Book of Kells.

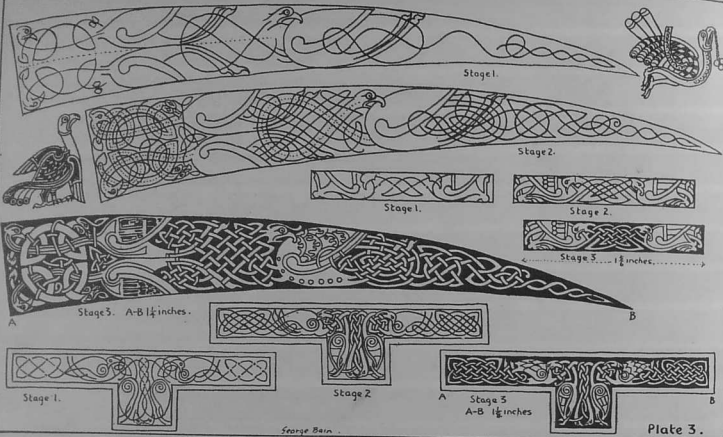


Plate 3.

Birds as Interlacing Ornaments from the Book of Kells and the Tara Brooch.

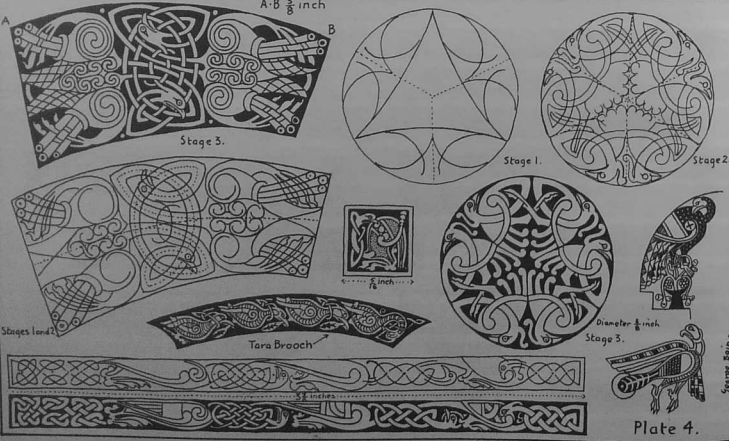


Plate 4.

Birds as Interlacing Ornaments, Book of Kells, Gospels of MacRagol and Pictish Stones.

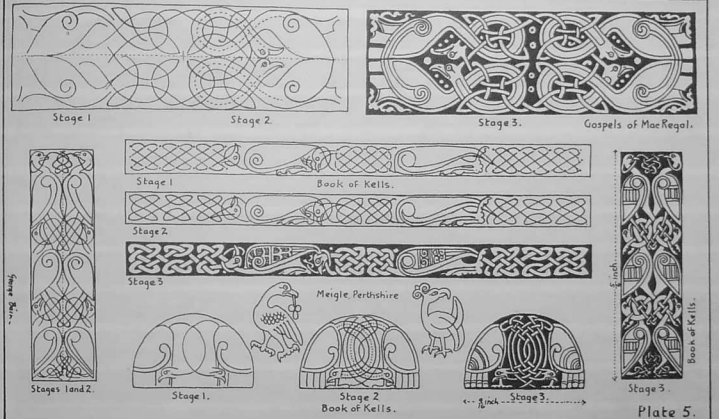


Plate 5.

Reptiles as Interlacing Ornaments, each complete with Head, Top-knots, Body and Tail. From the Book of Kells.

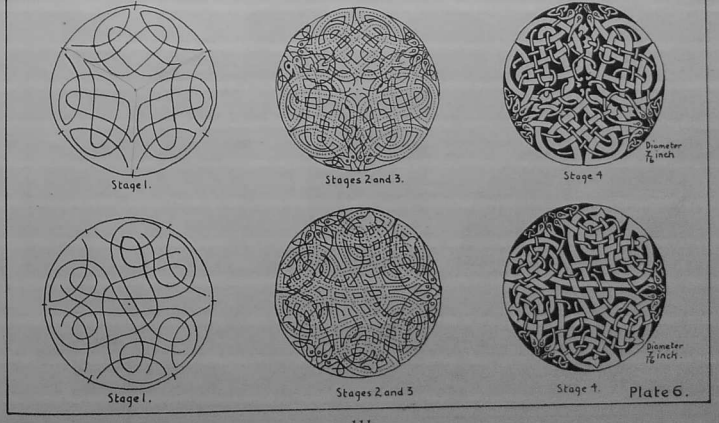
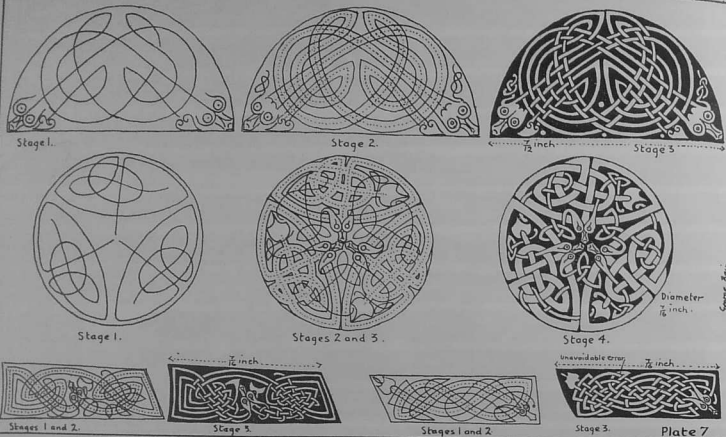
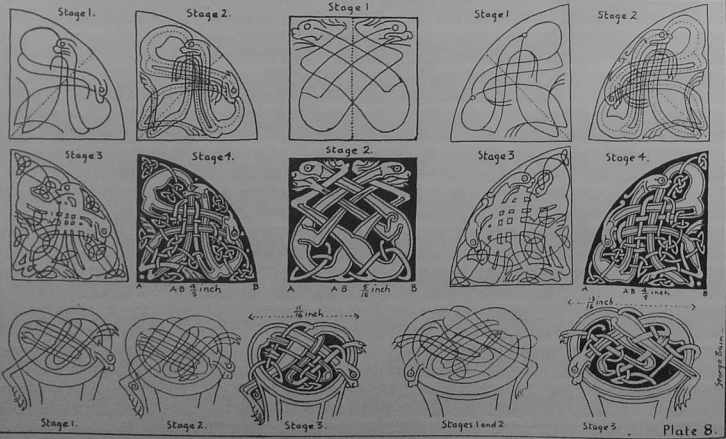


Plate 6.

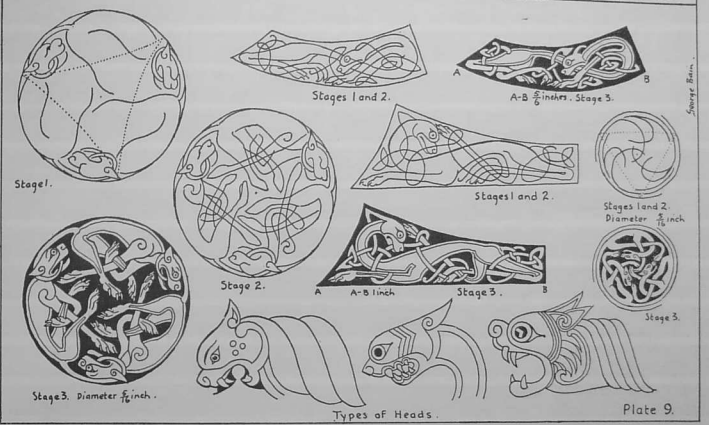
The Methods of Construction of Reptiles as Ornaments, from the Book of Kells.



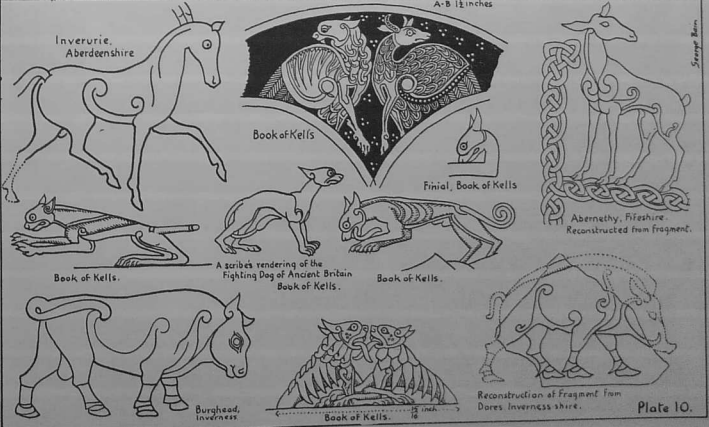
Dog-like Animals. Head, Top-knot, Tail, Hind-leg, Fore-leg and Body, from the Book of Kells.



The Use of Animals as Interlacing Ornaments. From the Book of Kells.

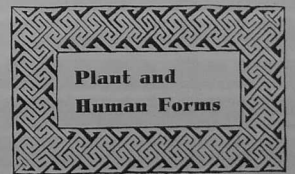


Semi-realistical and mythical Animals from Scottish Stones and the Book of Kells.









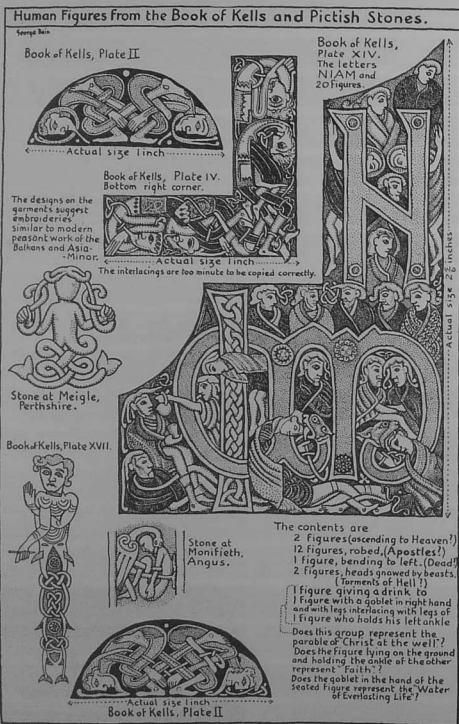


Plate V

## The Celtic "Tree of Life"

THE references to the plant forms which rarely occur in the Book of Kells and not at all in the Books of Durrow and Lindisfarne, have been used to prove that the two latter books belong to an earlier period. It is the author's opinion, based upon many evidences, that the Book of Lindisfarne is later than the Book of Kells. Foliated ornaments entered Southern Britain with the Roman invasions, and forms of Gothic foliage came with the invaders after the fall of Rome, but they differ from those of the Pictish Stones of East Scotland and those of the Book of Kells. In the portions of that Book which have been available to the author for research, namely the "Studio" publication in colours, of some of its most important pages, and "Celtic Illuminative Art" in black and white, by Rev. Stanford F. H. Robinson, M.A., the examples, with one exception, emerge from pots or beakers, and are shown on Plates A.1 to A.5. The extreme minuteness of these examples make it probable that the pots have not been noticed and no known mention of them has hitherto been made. Without any possible doubt, this is a pagan and, later, a Christian symbol and its use was a religious one and not merely decorative.

The Celtic "Tree of Life" is used by the author to name this symbol. It completes the total of created life, the seven created beings of the Celtic world, Plant, Insect, Fish, Reptile, Bird, Animal and Man. As such it occupies a place on the "Christ Monogram" page of the "Book of Kells," see Plate A.5. The British and Pictish Christian Churches of Pelagius believed that God gave seven faculties to man, Sight, Smell, Taste, Hearing, Feeling, Good and Evil. The belief in the last two faculties was the chief cause of the Pelagian heresies.

Prototypes of the Celtic "Tree of Life" growing from pots in the manner of those of the Pictish stones of East Scotland and of the Book of Kells were very difficult to find from all available works on Asiatic and European ornaments. The few examples found by the author over a number of years of searching are now shown in

the plates. They are from Pre-historic Greece, Chiosus (Crete), Maya (Central America) and Buddhist (India).

The most remarkable similitude of the "Tree of Life" symbol on a Buddhist vessel of elephant ivory, to an example from the Book of Kells, Plate A.2, should be of value to future historians in writing about the migrations and cultures of the peoples of Britain and Ireland prior to the Roman invasions. A well-known authority of pre-historic archaeology named some of the pot types that hold the "Tree of Life" from the author's drawings which are now shown on these plates. The search for similar forms of earthenware, glass and metal pots, shows that Pre-Dynastic Egyptian and pre-historic British, Irish and European food vessels and cinerary urns are very similar.

In two panels on Plate A.4, the singing types of birds are also fruits of the plant which grows out of the pot. It will be observed that in every example, the tree or plant has a logical growth. It branches from the main stem to form cornucopias from which other branches with leaves and fruits emerge. These have more resemblance to mistletoe than to any other plant.

After the victory of the "Synod of Whitby" 664 A.D., the British and Pictish Christian Churches suffered extirpation as heretics. Following the victorious Church of Augustine, the Romanesque vine and other plant forms replaced the Celtic "Tree of Life" and rapidly produced decadent forms of Celtic Art. These eventually became submerged in the ever-changing artistic fashions of the medieval manuscripts that ended in meaningless scrolls and vegetation realism of the crudest types.

That the Celtic spirit lived on in pockets of culture, is shown by the works of the artists of the Winchester Bible, already referred to where some of the charms of the plant forms of the artists of the Book of Kells are retained, though the pot and the significance of the "Tree of Life" have disappeared into the vast world of decoration.



**For Willie Iouar** October 1943.

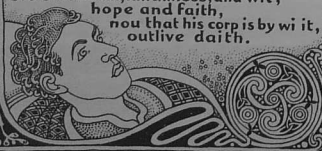
Twenty year beddit, and nou  
the mort-claith.  
This suld gar ilk ane grue,  
sic a daith.....

Was his life warth livan? Ay,  
siccar it was.  
He was eident, he was blye  
in Scotland's cause.....

Liggan quate, his hairns were thrang  
for Libertie,  
his pen wove thegither sang  
and musardrie.....

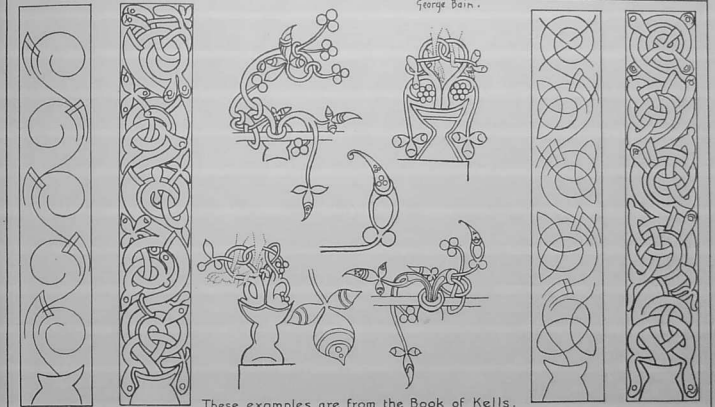
In the time of tyrants he  
testified truth,  
and sae our yirth bydes aye free,  
saut wi fresh youth.....

Sic smeddum, kindliness, and wit,  
hope and faith,  
nou that his corp is by wi it,  
outlive daith.



Designed by the Author. From Douglas Young

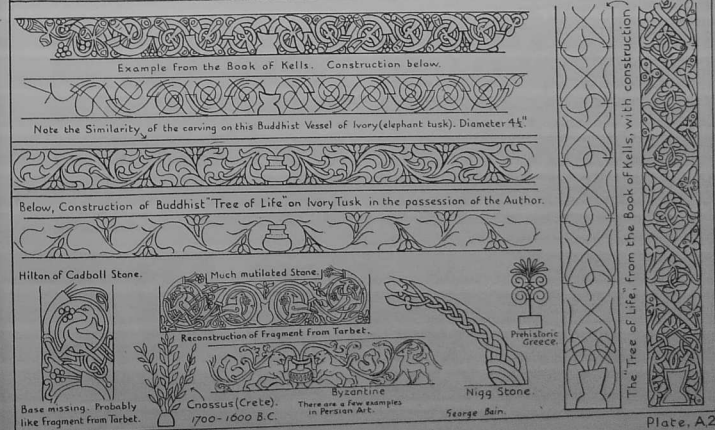
Celtic Art. On Pictish Stones and in the Book of Kells the "Tree of Life" emerges From a Pot.



These examples are from the Book of Kells.

Plate, A.1.

Celtic Art. The "Tree of Life" Symbol, from the Book of Kells, Pictish Stones and Asiatic Sources.



Base missing. Probably like fragment from Tarbet.

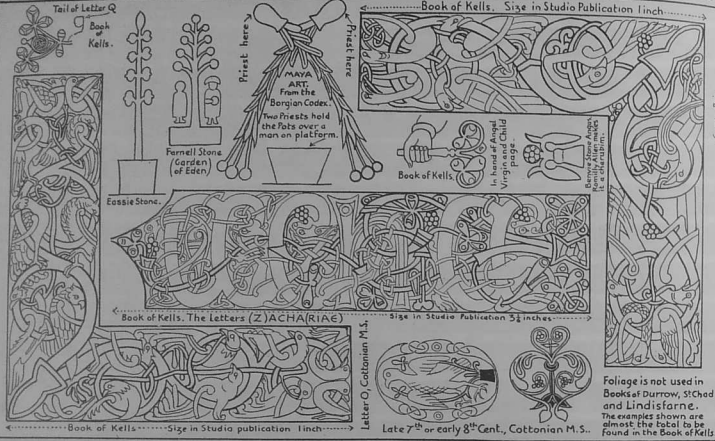
Crossus (Crete). 1700-1600 B.C.

Byzantine There are a few examples in Persian Art.

Nigg Stone. George Bain.

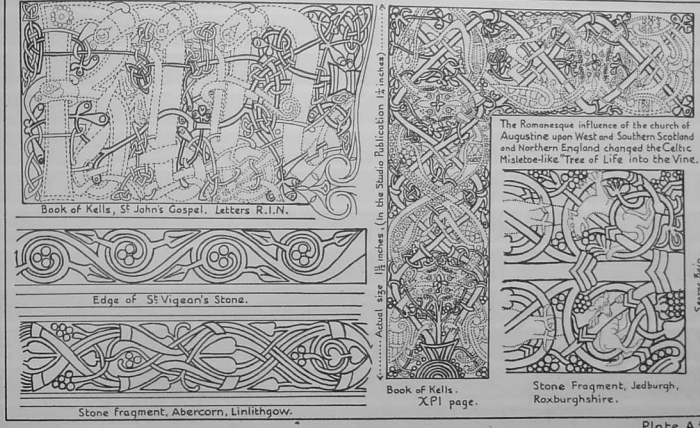
Plate, A.2.

Celtic Art. Examples of the "Potted Tree of Life," from the Book of Kells and elsewhere.



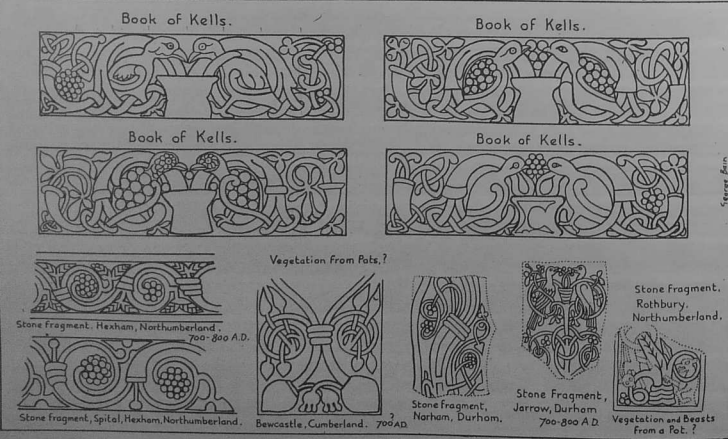
Plate, A.3.

Celtic Art. Examples of the Celtic "Tree of Life" (with and without Pot) Book of Kells and South Scotland.



Plate, A.5.

Celtic Art. The "Tree of Life," from the Book of Kells and North England.



Plate, A.4.

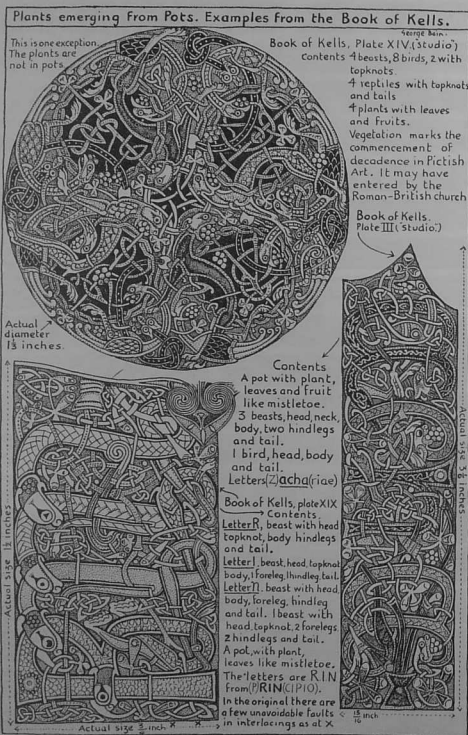


Plate W

## Semi-realistic Human Figures and Probable Portraits from the Books of Kells and Lindisfarne

THE representations of human figures by Celtic Artists were influenced by the Pagan Laws that forbade the copying of the works of the Almighty Creator. In Celtic Zoomorphic ornaments the physical appearance of man was not copied. His legs, arms, body, topknot, hair and beard interlaced with each other. Portraiture of a living person, in his created form was a heinous crime. The portrayal of the Saints of the sacred Gospels in the Books of Kells and Lindisfarne was that of persons who had long departed from earthly habitation and of the angels who were migrants of the Heavenly Host.

In a similar way persons were dead before they were depicted on the Pictish stones of East Scotland and could no longer be injured by the copies that were made of them. Such beliefs have survived from prehistoric times in many countries and in the Highlands and Islands of Scotland even to the present day. Numerous instances of this may be found.

A sculptor on holiday in Western Scotland was inspired by the figure of an old Highland lady who sat in a chair outside her cottage. He asked permission to make a study of her and was refused. Thinking that the refusal was due to shyness, he made a study mainly by observation and memory. He eventually completed the work in his London studio and sent a plaster copy to her as a present. When she opened the case containing it, she at once got a hammer and smashed the image to pieces. Finding the armature of iron, inside the plaster, she showed it to her friends as further proof of its evil.

Most of the hitherto accepted authorities of Celtic Art thought it necessary to apply the measuring rod of Greek Classical Art to this human figure form of Celtic Art and not to its other forms. Because the British and Irish Celtic artists were ignorant of, or indifferent to the rules of the Greek idealistic and realistic human figures in drawing, painting and sculpture, their abstract statements of human physique and physiognomy were ridiculed and

condemned, while all other aspects of their art were given the highest praise.

These critics, who condemned the Celtic Artists for their inability to copy from living people, with the skill of Leonardo da Vinci, and for their ignorance of the manners and rules of the great Greek sculptors and painters, and who could go into raptures over the other forms of Celtic Art, cannot be reliable authorities. They may have had some knowledge of the art of the Greeks but their knowledge of all other forms of Celtic Art was mere ability to distinguish its differences from the arts of other peoples as one may compare a cow with a motor car and yet know nothing of the anatomy or structure of either.

These other forms of Celtic Art may be described as a combination of magic, invention and imagination, with logic, mathematics and geometry which had an original function of teaching as well as adorning. This dual-purpose-art retained its philological or communicative purpose throughout its whole development which reached its apex in the Book of Kells. One such authority, after spending hours with a magnifying glass examining the pages of the Book of Armagh, without finding a single mistake in interlacing looked upon that as its miraculous quality!!

Volumes of praise containing few words of understanding and none of its methods of construction, have been written and are still being written on Celtic Art, although it is over fifty years since Romilly Allen opened a way to research by finding that some knotwork panels were based upon pleating. Even he thought that Celtic Artists were mere copyists who unwittingly imparted their Celticism to the things they had copied from Classical Art. The intense personalities of the imaginary portraits of Matthew, Mark, Luke and John from the Book of Kells and the manners of representing the features, hair, hands, feet and dress, etc., show conclusively that the Celtic Artists had gained the required knowledge of such forms

CELTIC ART

from the three dimensional arts of the carver and the metal worker. The heads of the saints are designed and constructed without undercutting, as models should be carved, for metal casting from sand, where every shape must be designed for that purpose.

The picturesque abandon of the artist in paint, who has no other controlling medium than his paint is not found in the Book of Kells. All evidences point to craft traditions that had beginnings at the same source as the Asiatic Arts, the Assyrian, the Persian, the Indian and the Chinese. The stylised Egyptian profile figures with two right or two left feet or hands have counterparts in Celtic Art, and the great interest in the beauty and movements of animals, particularly the horse on the Pictish stones of East Scotland, undoubtedly show a connection with the art of the Assyrians. Most of the human figures of the Pictish stones whether on foot or on horse are in profile.—See Plate B.4.

The Celtic Artists of the MSS. period were more interested in front or three quarter front face than in profile. Comparisons of the types of features, tansures and colours of hair and eyes with such descriptions as are to be found in the Celtic pagan and Early Celtic Christian literature show that they are similar. Of the examples from the Book of Kells shown on Plate B.1 and B.2, 15 persons have grey or blue-grey eyes, 4 have yellow-grey eyes, 5 have brown eyes, 15 have yellow hair, 5 have red-gold hair, 4 have brown hair, 5 have brown beards, 2 have black beards.

R. A. S. Macalister, Litt., D.F.S.A., remarks in "Ireland in pre-Celtic Times" "All persons of importance native to Ireland are described as having Golden Hair. Most persons in subordinate positions and those who are spoken of with scorn are Dark-Haired."

In all probability the same conditions existed in North Britain.

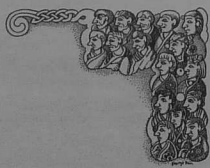
"As a rule yellow hair is described as long and flowing. Dark hair as close-cropped.

Ruling classes are marked by long flowing locks. Enslaved classes with close-cropped black or brown heads." In this connection it is interesting to note the 4 panels on Plate B.2.

King Cormac MacAirt is thus described in the Book of Ballymote. "Hair-brands slightly curled, all golden upon him, like blue-bells his eyes, like the sheen of a dark-blue blade his eyebrows." Yellow hair, bluish eyes with black eyelashes and eyebrows are plentiful with the youth of North and West Scotland. The Book of Kells shows many of this type.

The great variety of hair-dressing styles including those of the angels, who, if they are females are the only ones depicted, except the Virgin Mother, and the Samaritan woman holding a goblet of water for Christ to drink in the letter A of QUONIAM, on the page of the opening word of St. Luke's Gospel shows that the artists of the Book of Kells appreciated the skillful work of the tonsure-artists of the period. The symbol of Sanctity, three circles forming an equilateral triangle, adorns the garments, sacred books and haloes of the saints and angels. A comparison of the St. John of the Book of Kells and the St. John of the Book of Lindisfarne, shows that the latter has the Romanesque influence of the Church of Augustine. This portrait which occupies a full page and the portraits of the other apostles on full pages are probably later additions and are painted by artists who were not conversant with all the methods of construction of the native Celtic Artists.

That the Celtic spirit was not extinguished is shown by the work of the Artists of the Winchester Bible 1140-1160 A.D., who produced human figures which are the direct descendants of the schools that produced the human figures of the Book of Kells, but they lacked the knowledge of the mathematical formulae which made possible the other forms of Celtic Art.

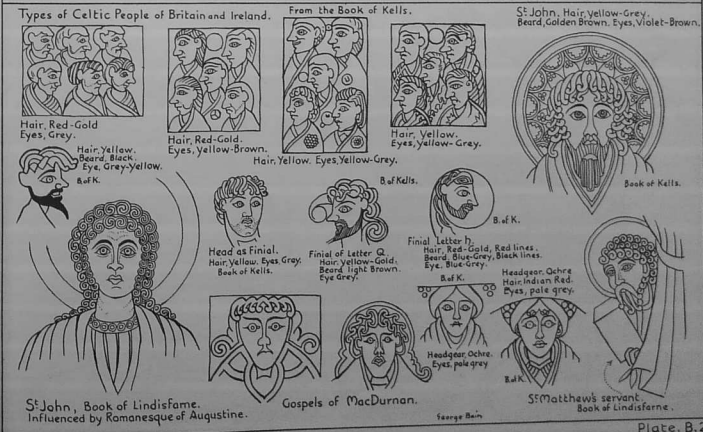


Celtic Art. Semi-Realistic Human Portraits from the Book of Kells.



Plate, B.1.

Celtic Art. Semi-Realistic Human Portraits, Books of Kells, Lindisfarne and MacDurnan.



Plate, B.2.





## Applications of Celtic Art, Ancient and Modern

**T**HE many processes and technicalities necessary for the various crafts to which the methods of construction of Celtic Art may be applied will not be described in this book.

Most craftsmen have such knowledge and students who wish to acquire it, have the libraries, artcraft classes and the craftsmen in their own districts to aid them.

The mathematical formulae methods of construction for knotwork, keys and spiral patterns, that enable the student to draw intricate designs for many purposes, with simplicity, must be translated into charts to suit the requirements of knitting, carpet making and weaving. A system suitable for knitting may be the subject of a separate text book. The examples of knitwear illustrated herein were knitted from charts of this system.

The old testament is a reliable source of information for the bronze age processes of metal workers, jewellers and embroiderers' arts. A reference to brass casting in 1st Kings, 7th Chap., 40th Verse, states "and all these vessels, which Hiram made to King Solomon, in the plains of Jordan did the King cast them, in the clay ground between Succoth and Zairhen". In the preface to Zoomorphics mention is made of ornaments carved on the bones of deer, and sheep (found in an Irish Crannog). Their probable uses were as models to make moulds for casting small panels in metals for jewellers' art. A "squeeze" in a moist clay or in some other plastic material would make such a mould. If the ornament had been carved upon a curved surface of bone, it could be flattened by being laid upon a flat surface, with no injury to its carved details. Moulds carved in stone were used for casting bronze spear-heads and hammers in the earliest bronze-age.

Great art and technical skill are expressed in Ecclesiastes, Chap. 65, Verse 12, "He set a crown of gold upon the mitre wherein was engraved *Holiness* an ornament of honour, a costly work, the desires of the eyes, goodly and beautiful".

There are references to embroidery (*gréasta*), to engraving (*breac*), and to wrought metal

(*cumhdhaigh*, fair-wrought), in the Dean of Lismore's Book and in other collections of Gaelic literature.

"Da bhfaicthea na catha is na bratacha gréasta."

"If you could see the battalions and the embroidered banners."

"Ní robh i Naimhain na lann inbreac."

"There was not in Almhain of engraved blades."

"Tomdha cathbharr, cumhaigh caomh."

"Many a helm, fair-wrought and fine."

The following quotations referring to Jewellers art are from the Gaelic Norwegian Ballad "Seurlus an Dobhair" (Son of the King of Bergen) "and there was found on the maiden's fingers the gold, locked up like tailfeaz (draughtboard squares), and there were the nine sets of stones of victory (amber) on each side of the vulture of her ring". "The maiden girdle . . . so full of conquering power and artful stratagems of jewels set in gold," . . . and sooth, the ring with the yellow stones she left round the finger of the King of Bergen's Son." "Brought to him was the true seer, who came from the countries of the world to inspect the spell ornaments (*garlannabhl*)."

British and Irish jewellers, of the Pagan and the Early Christian periods, used thin hammered plates and bent and twisted wires as in Cloissonné, where the design is made in compartments of wires so that they may be filled with different metallic colours mixed with a vitreous paste, which when fired showed the splendour of the colours and probably fixed the wires to the plates.

Other Celtic methods were, by beating the metal into a thin plate and then raising the ornament by tooling it from the reverse side (*repoussé*) and by lowering the background parts, that were to be filled with metallic colours, by cutting out with tools (*champ-levé*). The "Battersea Shield," with its repoussed curves and spirals and anti-sunwise swastikas in 27 small circles that are points of the spirals or centres of bosses, belongs to the same pre-Roman Celtic period of British culture as the enamelled and engraved bronze hand-mirrors with cast bronze

CELTIC ART

handles. These mirrors are unique in beauty and craftsmanship. Their backs are engraved with designs of spirals and scrolls that were filled in with enamel colours. The first stages of the construction of such designs would probably be the arranging of symmetrical groups of various sizes of circles by the use of discs. The selection of the shapes to be filled in with enamel colours would be chosen as the artist-craftsman developed his design. Outlines would then be deeply engraved and the shapes to be coloured would be lowered by punches or cut out by gravers. These sunken parts would be covered with groups of engraved short lines at all angles to give the necessary textures to hold the enamel colours when fired (as a plasterer scarifies a surface to make plaster adhere to it). The enamel colours and bronze back of the hand-mirror would be polished as one surface.

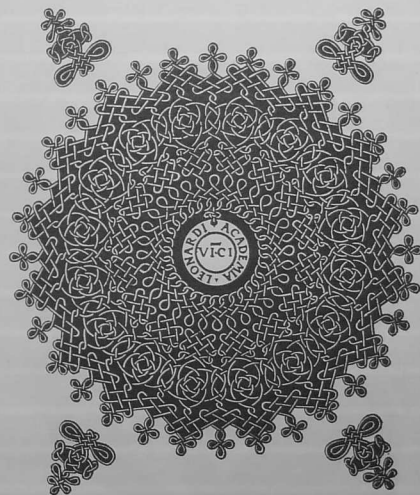
Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer and Michelangelo were engaged in a renaissance of the Byzantine forms of Celtic knotwork. Vasari says that "Leonardo spent much time in making a regular design of a series of knots so that the cord may be traced from one end to the other, the whole filling a round space". The example of his work shown herein cannot be the one that Vasari had traced its line from end to end, for it has a number of lines. The student can find how many. The designs by these most famous artists were engraved and printed for the use of painters, goldsmiths, weavers, damaskeeners and needleworkers.

The few surviving prints show conclusively that these great artists were aware of some of the differences of the methods of construction of Celtic Art from the methods of construction

of the other great arts in which they excelled. The portrait of Henry VIII of the School of Holbein, the Younger, in the Walker Gallery, Liverpool, has interlacing designs embroidered and braided on the garments and curtains that were probably done by craftsmen who had used designs made by Leonardo da Vinci or Albrecht Dürer.

An engraving by Du Pérac in 1569, of Michelangelo's Capitol, Rome, shows in the foreground, a quadrangle filled with a circle, containing a continuous pathway, probably in mosaics, leading from the circumference where it touches twelve points to the centre where it touches twelve points of a star where an equestrian figure on a pedestal occupies the prominent position. This design is probably based upon the labyrinth and if the sides of the spaces made by the intersecting courses of the pathway were built high, and with only one entrance from the outer circumference, and one to a point of the inner star, with a few minor adjustments it would be most difficult to enter the centre star and to return to the outer entrance again.

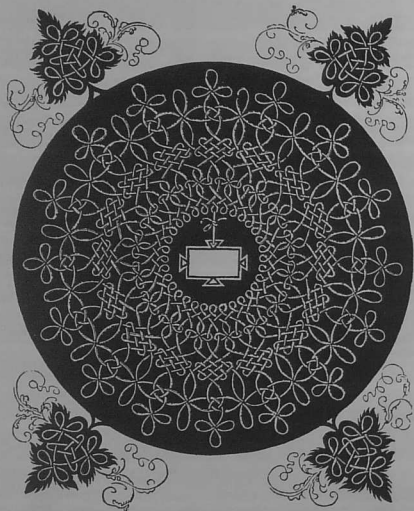
There will soon be available, a facsimile edition of the world's greatest monument of Celtic Art, the "Book of Kells," edited by Peter Meyer, Lecturer at the University of Zurich, who has kindly presented a few reproductions of its plates to the author. This great and costly replica will be an exact copy from which scholars will be able to make important studies and discoveries, at their own firesides, that will result in new valuable contributions shedding light upon the hitherto obscured truths of Celtic achievements in Art and other Cultures.



Leonardo's "Concatenation"

Plate I

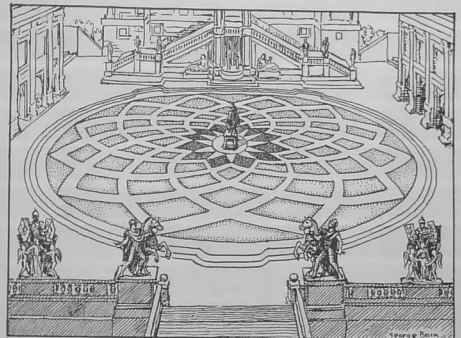
One of Leonardo da Vinci's designs for the use of craftworker.



Albrecht Dürer's "Sechs Knoten."

Plate 2

A design by Albrecht Dürer for the use of craftworkers.



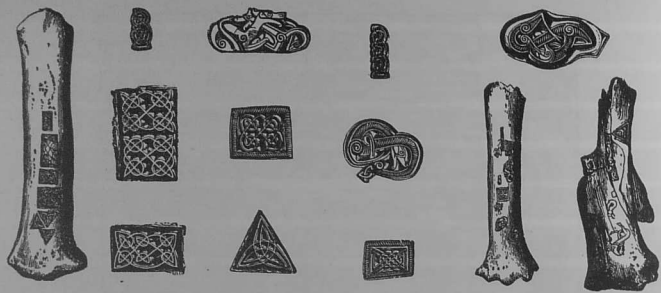
Michelangelo's design of a continuous pathway in quadrangle of the Capitol, Rome, from an engraving by Du Pérac in 1569.

Plate 3



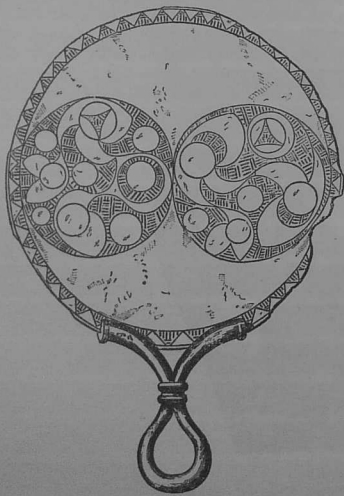
Plate 4

Bronze champfrein from Torrs, Kirkcubrightshire a beautiful example showing the great skill of the pre Roman Celtic craftsmen of Britain.



Bone Carvings, probable models for moulds for castings. (Irish crannogs, Stokestown and Lagore.)

Plate 5



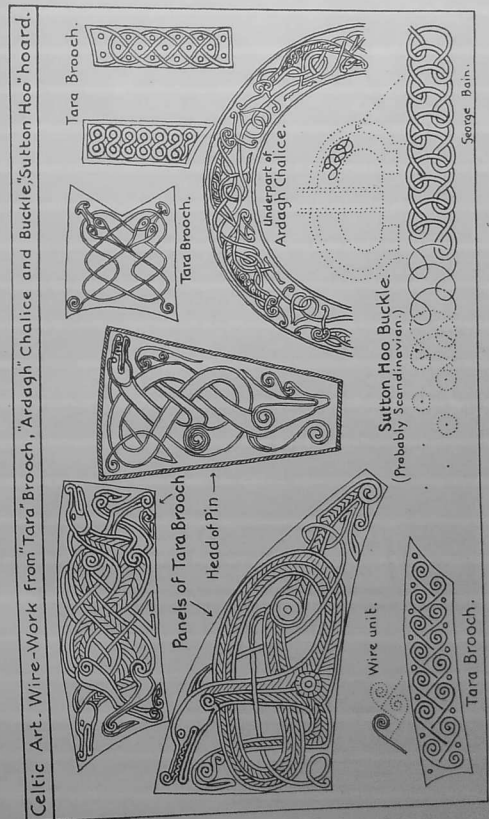
7.—THE TRELAN BARROW MIRROR.

Plate 6



DOORWAY OF FLAA CHURCH, HALLINGDAL

Plate 7



Celtic Art. Wire-Work from Tara Brooch, Ardagh Chalice and Buckle, Sutton Hoo hoard.

Plate 8

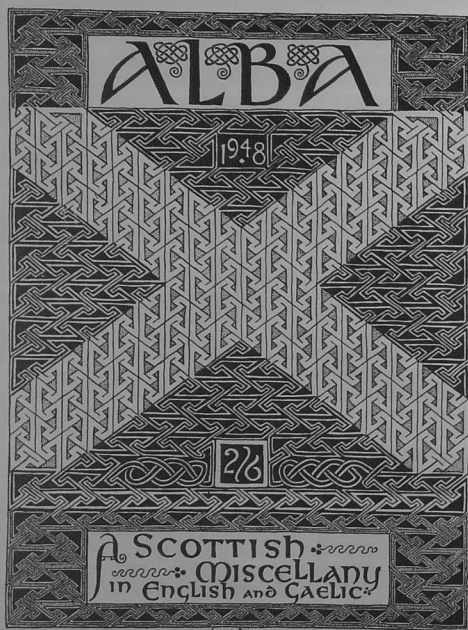


Plate 9

Design for magazine cover. This is almost entirely made by variations of keypattern order 1-8-1 see keypattern plates 1, 11 and 14, pages 75, 80 and 81.



Plate 10

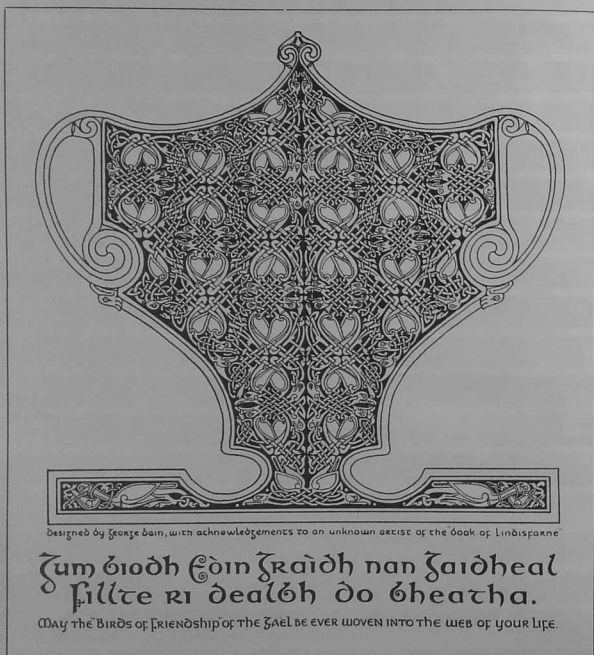


Plate 11  
Design for Greeting Card.



Plate 12  
Design for Greeting Card.



Plate 13  
Design for New Year Greeting Card.

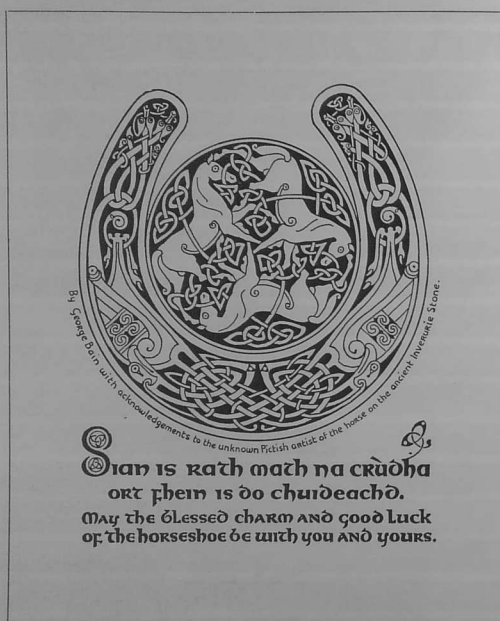


Plate 14  
Design for Greeting Card.



Plate 15  
Celtic Hunting Carpet designed by the author.



Early British Enamel from Somerset

Plate 16



Early British Enamel from Canterbury

Plate 17



Plate 18

"Doorway" design for New Year Greeting Card.

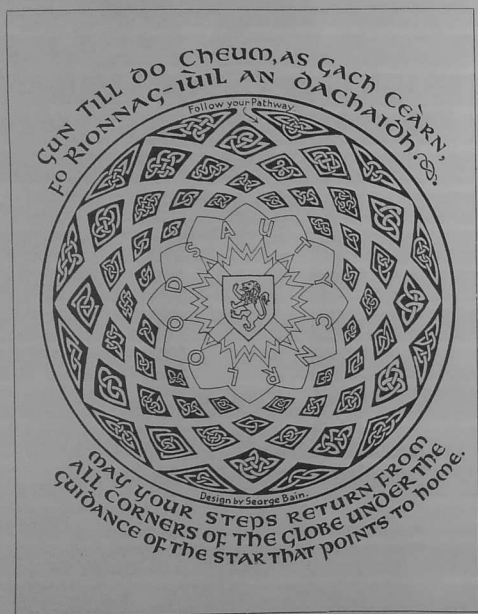


Plate 19  
Design for Greeting Card.



Plate 20  
Greeting Card adapted from Groule Stone  
Isle of Man.

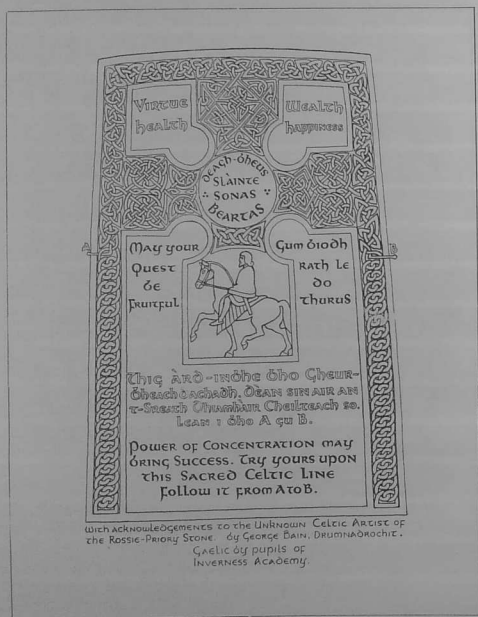


Plate 21

Greeting Card adapted from the Rossie-Priory Stone. It is probable that the stone was similarly coloured in its own day, the Celtic artist being famed for his love of colour.



Plate 22

The Rossie Priory Stone.



Plate 23  
Aberlenno Stone.



Plate 24  
Hilton of Cadboll Stone.



Plate 23  
Aberlenno Stone.



Plate 24  
Hilton of Cadboll Stone.



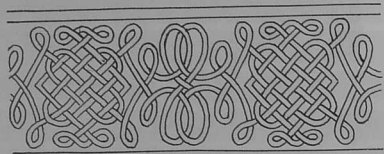
Plate 25  
*The author sketching the Hunt at the  
Nigg Stone.*



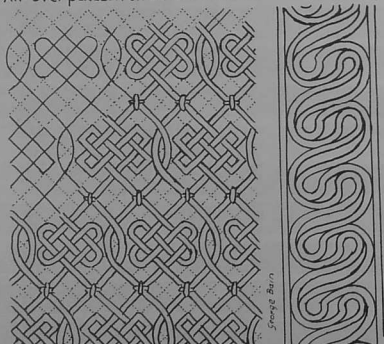
Plate 26  
*Rosemarkie Stone.*



Plate 27  
*The Battersea Shield.*  
British Museum.



Border on Cape and Sleeves of Henry VIII portrait in Walker Gallery, Liverpool. School of Holbein yr. 1497-1543.  
All-Over pattern on Curtain in same. On tunic.



Probably executed from designs by Leonardo da Vinci

Plate 28



Plate 29 Walker Gallery, Liverpool.

King Henry VIII by School of Holbein the Younger.

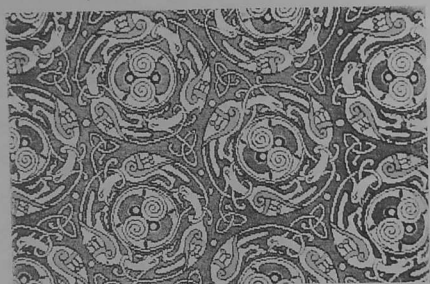


Plate 30  
A portion of a Celtic carpet showing the interlacement of Zoo-morphic forms in a pleasing all-over pattern. Manufactured by Quayle and Tranter, Kidderminster.

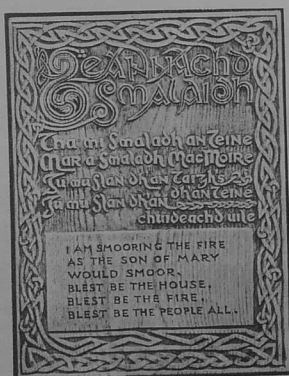


Plate 31  
The fireplace panel of the blue-room of "The Birns" Linlithgowshire. Designed and carved by the author.



Plate 32  
Designed by girl aged 16 years, based upon motifs from Book of Kells etc. Embroidered by girls under 14 years.



Plate 33  
Embroidery designed and worked by school-girls.



Plate 34  
All-over carpet design by the author. Manufactured by Quayle and Tranter, Kidderminster.

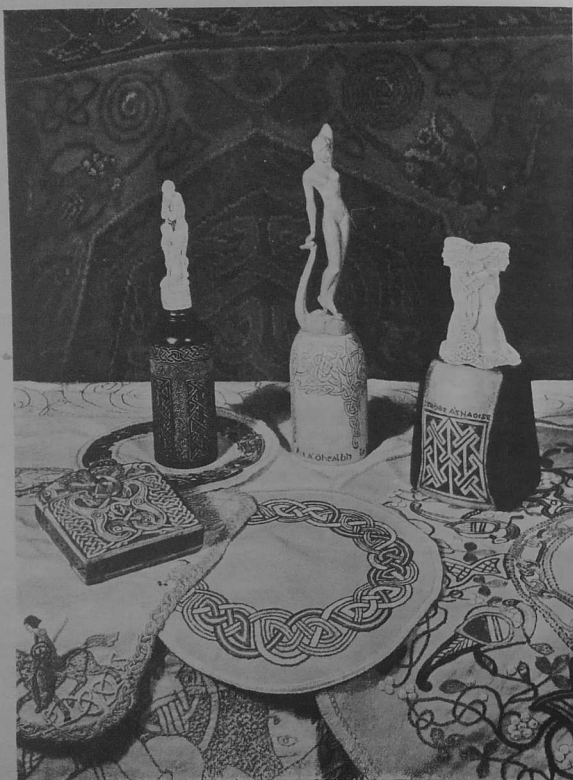


Plate 35

Articles by the author and pupils.  
 Figures by the author, left "The Continuity of Life," Hippopotamus  
 tooth; ebony base. Centre "The last work of the Creator"; wood.  
 Right "Deirdire and Naoise," Bone; Lignum-Vitae base and  
 cigarette box; wood.



Plate 36

Articles by the author and pupils.

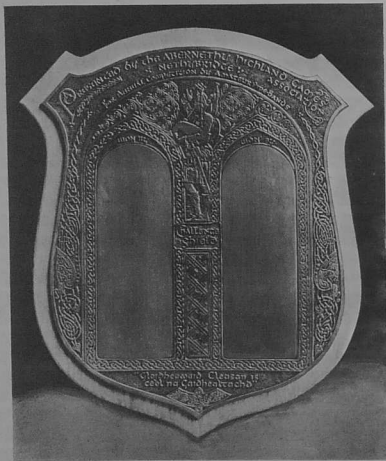
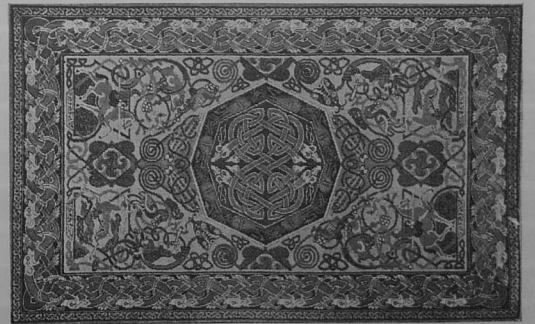


Plate 37  
 Design and model by the author. Sand  
 Casting in bronze by Messrs. Macdonald and  
 Creswick, Edinburgh.



Plate 38  
 The manufacturer (left) and the designer (right) at the  
 British Carpet Manufacturers' Exhibition, Horticultural  
 Hall, Westminster.



A Celtic Hunting Rug, designed by the author.  
 Manufactured by Messrs. Quayle and Tranter, Kidderminster.



Plate 39

Examples of Celtic Art in knitwear, embroidered house dress,  
embroidered hand-bags, sporrans, etc.  
By pupils, from charts and designs by the author.



Plate 40

Reproduction of Bronze Plaque designed and carved  
by the author. Sand Cast by Messrs. Macdonald and  
Creswick, Gorgie, Edinburgh.

Ernst Eduard



