

# LES CATÉGORIES DYNAMIQUES DU DÉCOR GÉOMÉTRIQUE DE LA CÉRAMIQUE PEINTE DE CUCUTENI-TRIPOLIE

PAR  
ANTON NIȚU

La définition théorique donnée par Hubert Schmidt au décor de la céramique peinte cucutenienne, comme une „*syntaxe d'après les règles du rythme et de la symétrie*”<sup>1</sup>, nous explique son mode de l'analyse, de la description et de l'explication, en partant de cette notion du „rythme” et de sa „règle”, pour la dérivation des aspects décoratifs par les règles stylistiques qui la régissent. Cette définition donnée à la structure et au mouvement du décor nous apparaît complète en ses termes, même rapportée à la phénoménologie d'art du décor dans la théorie actuelle sur les arts de l'espace. La *symétrie* comme loi générale de l'ordonnance et de la croissance des formes dans l'espace, à la fois celles des vases et du décor, est la règle constante de la croissance organique des formes animées des vases dérivés l'un de l'autre (comme le cratère à profil de verre<sup>2</sup>), ou de l'ordonnance rythmée par nombres, 2, 3 ou 4, des motifs spiraux dans les zones décoratives (fig. 1/5 ; 5/1 ; 8/4—5), ou de la répétition des métopes dans le décor elliptique (fig. 7/3—6, 8 ; 13/1—2). Les *règles du rythme* nous envoient au mouvement rythmique du décor par ce qu'on doit dénommer les „séries des formes dérivées” des trois motifs principaux du décor spiral, elliptique et en zigzag. Ce qui manque à cette définition c'est la notion de la „catégorie de l'agogique” du mouvement du décor, inexistante dans la théorie de l'art à son temps.

L'analyse des aspects du décor des catégories et des groupes de la céramique peinte montre son sens intuitif de la liaison interne dans la dérivation des aspects et leur succession le long de l'évolution du décor et constitue une vraie *syntaxe appliquée* de cette „syntaxe théorique”. Il a saisi des positions essentielles pour leur dérivation, comme l'apparition du décor elliptique dans les groupes de style AB à partir du décor spiral, dont la „volute” a été pensée comme „espace circulaire et ovale”<sup>3</sup>; ou la dérivation des métopes par le mouvement du décor elliptique du groupe  $\epsilon$ <sup>4</sup>; ou la dérivation des aspects à „tangentes et perles hachurées” comme formes symétriques et rythmiques du mouvement du décor à „spirales et tangente” des groupes  $\epsilon$  et  $\zeta$ <sup>5</sup> de style B (fig. 7/1—6, 8).

De même, il a initié les premières règles stylistiques, comme celle du „sectionnement horizontal des zones décoratives”, passant virtuellement par tous les motifs et déclenchant par les „motifs sectionnés” et les „motifs partiels” le mouvement rythmique du décor<sup>6</sup>; ou la règle de la „reintégration des motifs partiels” pour former de nouveaux motifs, avant tout les „motifs cordiformes” du décor spiral des groupes  $\gamma$ — $\delta$  et,  $\epsilon$  d'abord sectionnés des boucles spirales et puis synthétisés par leur opposition avec l'ouverture<sup>7</sup>, ou synthétisés des „perles” annexes confondues en forme de „samare” après la chute des tangentes dans les métopes du décor elliptique<sup>8</sup>. L'analyse du „mouvement rythmique” du décor nécessitait l'établissement préalable des „séries dérivatives” des formes des trois motifs du décor en zigzag<sup>9</sup>, spiral<sup>10</sup> et elliptique<sup>11</sup>. Le „mouvement agogique” des formes des trois motifs se manifeste dans tous leurs aspects décoratifs, initiaux ou dérivés.

<sup>1</sup> H. Schmidt, *Cucuteni in der oberen Moldau, Rumänien* Berlin—Leipzig, 1932, p. 15, 75.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 16—18, pl. des Formes A1 ; A4 ; pl. 8/1 ; 9/1.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 35—36, 38, pl. 15/11—13 ; 17/2—3.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 40—41, pl. 21/2, 4, 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 41—42, pl. 20/6 ; 21/12—14.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 15—16, 31, pl. 4/1—2, 5 ; 5/2, 9—11 ; 15/1—3.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 35, 40, pl. 13/1, 8 ; 15/9.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 40, pl. 17/8—10 ; 18/7—8 ; 21/4.

<sup>9</sup> A. Nițu, *Cu privire la derivația unor motive geometrice în ornamentația ceramicii bandate*, dans *ArhMold*, VI, 1969, p. 25 ss., fig. 8—9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 32 ss., fig. 10—11.

<sup>11</sup> Idem, *Decorul zoomorf pictat pe ceramica Cucuteni-Tripolie*, dans *ArhMold*, VIII, 1975, p. 21—22, 24—26, fig. 11—14.

Les deux catégories dynamiques du décor, l'agogique et le rythme, comportent une phénoménologie de la *temporalisation de l'espace*<sup>12</sup> propre aux arts spatiaux, d'après la classification la plus fertile des arts<sup>13</sup>. Les dimensions fondamentales du décor sont le déploiement des formes *comme espace* et la durée de leur mouvement *comme temps*. Le mouvement du décor est espace orienté vers le temps. Ce temps esthétique ne peut être représenté que par la spatialité, c'est-à-dire comme objectivation, et sa durée sera la limite de cette objectivation, dit Mikel Dufrenne. On comprend alors le sens du mouvement du décor par les séries dérivatives des motifs (fig. 1—3 ; 7), plus courtes ou plus longues, déroulées sur une seule forme céramique ou passant d'une forme céramique à l'autre, comme sur la céramique de Šipeniți<sup>14</sup>, qui ne sont que les aspects variés à l'infini des trois décors fondamentaux de la céramique de Cucuteni-Tripolie, en zigzag, spiral et elliptique. Ce sont ces séries dérivatives du décor qui éveillent par le *mouvement rythmique des formes la temporalité*, comme dans toute oeuvre d'art et dans tout art spatial, pour animer son âme, qui est son *objet esthétique*, sa structure et sa beauté d'art, et pour pouvoir la révéler au regard du spectateur, comme phénoménologie complète de l'expérience esthétique, pensée et formulée par M. Dufrenne.

Au mouvement rythmique du décor par les formes dérivées, s'ajoute le *mouvement de la forme des motifs*, qui composent les aspects décoratifs. Les aspects initiaux, avant tout mouvement comme espace ou dans l'espace, ne sont point immobiles, mais animés du mouvement manifesté dans la forme même des motifs comme des *pulsations agogiques*, conçues d'après les états psychiques contraires et converties en catégorie esthétique par Étienne Souriau, car elle représente la „mobilité de l'immobile”<sup>15</sup>. La catégorie de l'agogique” indique la lecture du décor. La forme et la disposition des motifs conduisent le regard pour suivre leur mouvement. Celui-ci est inhérent à la forme de la spirale et implique aussi son *sens vectoriel*, indifféremment de la forme ascendante ou descendante de la spirale, qui est toujours de „gauche à droite” indifféremment de la position horizontale, oblique ou verticale de la spirale isolée ou à la file. Le regard ne peut pas saisir la forme de la „spirale en S” et d'autant moins celle d'une „file de spirales en S” libres ou accrochées (fig. 1 ; 3) sans suivre leur tracé ou passer de l'une à l'autre et, de plus, avec un *tempo* différent, plus rapide pour l'enroulement ou le déroulement des spires à l'intérieur des deux volutes, ou plus lent le long du corps ascendant ou descendant des spirales. Leur alternance imprime à la spirale un mouvement „d'accélération et de ralentissement”. L'accélération du mouvement des spirales est accentuée par la multiplication de leur nombre dans la file des „spirales à volutes accrochées” (fig. 1/5), tout comme l'accélération du mouvement des volutes est accentuée par les volutes annexes conjuguées avec les volutes de la file des spirales principales (fig. 9/3). Il suffit de sectionner l'une des volutes d'une spirale isolée, pour que son mouvement soit arrêté ou même tout mouvement soit annulé. Mais le mouvement est repris, si on dispose les spirales sectionnées en file, car il est continué d'une moitié à l'autre pour chacune des spirales et d'une spirale à l'autre pour la file des spirales sectionnées (fig. 1/3). Le mouvement et son tempo agogique accompagnent aussi d'autres formes dérivées de la file des spirales, par leur sectionnement et par leur fusion. Dans la „spirale à volutes ou à spirales conjuguées”, dérivée par le sectionnement de l'une des volutes et la soudure en file de plusieurs volutes ou spirales sectionnées (fig. 3/7), le mouvement est fragmenté, parce que limité à chacune des spirales, il est arrêté avec chacune des volutes et repris avec chacune des spirales suivantes. L'alternance agogique du mouvement devient celle „de l'arrêt et du recommencement”. Les impulsions agogiques, plus tensionnelles dans le décor de style B, entraînent les éléments structuraux des motifs et déterminent la divergence des „lignes du contour” des spirales ou des „bandes extérieures” des volutes, pour dériver directement d'une file à spirales accrochées une „spirale à volutes ou à spirales conjuguées” (fig. 7/7 ; 8/1). Le mouvement uniforme de la „spirale en serpentine”, est impulsé par les volutes annexes, qui flanquent ses boucles comme pour indiquer à la fois sa dérivation par la fusion des „spirales à volutes accrochées” (fig. 1/4 en bas). Pour la même raison, le décor elliptique de style B introduit ces volutes agogiques au-dessus et au-dessous de la tangente serpentiforme (fig. 8/2).

Le „mouvement de la forme” des spirales se communique de l'une à l'autre comme *mouvement de la file* des spirales, qui a toujours un *sens vectoriel*, mais dont l'orientation différente est déterminée sur la direction de la file. Les zones du décor en surface ou tectonique, ainsi définies par H. Schmidt, peuvent être plus étroites et comporter une seule file de spirales, dont la direction horizontale et l'orientation du mouvement par rapport à l'axe longitudinal de la zone décorative ont toujours le même sens vectoriel de „gauche à droite” (fig. 1/4—5 ; 3/7). Les zones peuvent être plus larges, comme un tapis a dit H. Schmidt, et comporter des files parallèles, dont la direction différente, horizontale, verticale ou oblique en double sens, détermine aussi la variation de

<sup>12</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, II<sup>e</sup> partie, chap. III/1.

<sup>13</sup> É. Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'Esthétique comparée*, Paris, 1947, *passim*.

<sup>14</sup> O. Kandyba, *Schipenițz. Kunst und Geräte eines neolithischen Dorfes, Bücher zur Ur- und Frühgeschichte*, V, Wien-Leipzig, 1937, fig. 1—15 (vases piriformes) : 41—46, 49—56 (amphores) ; 78—90 (cratères) : 91—104 (verres).

<sup>15</sup> É. Souriau, *Les catégories esthétiques*, Paris, 1956, p. 61, 65.

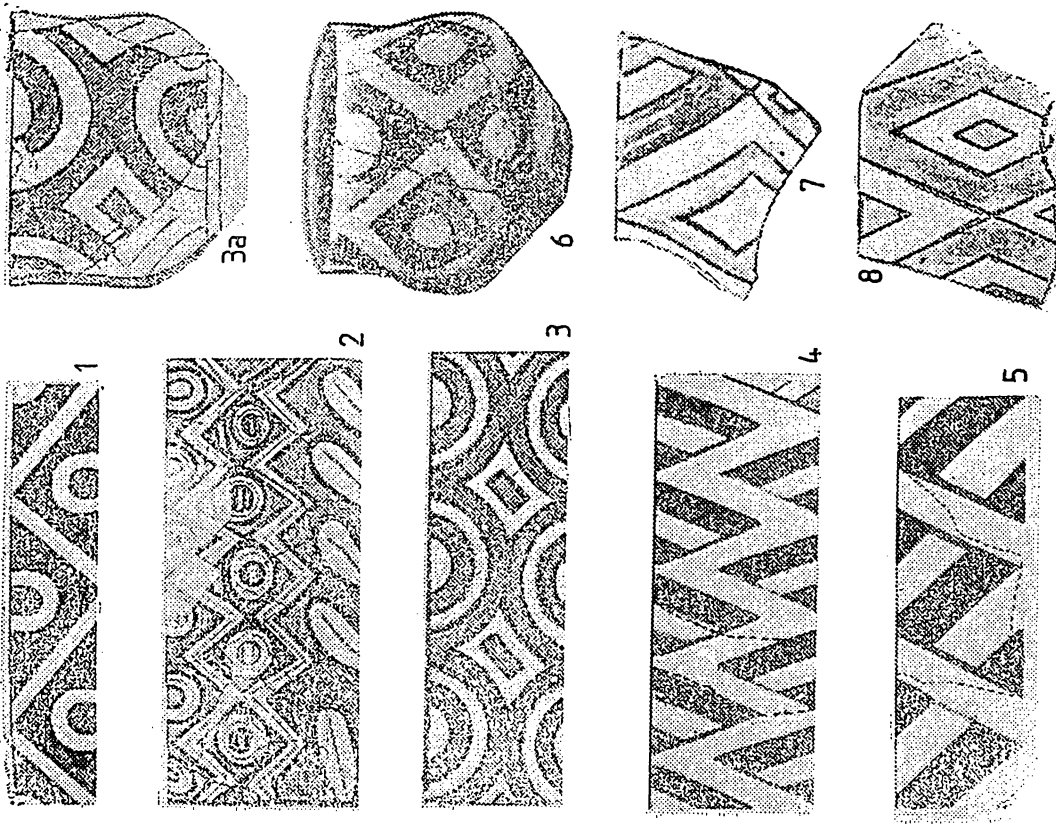


Fig. 2. Mouvement rythmique du décor en zigzag de style A.1. 1-5, Cucuteni-Ce-lăuie, phase A3 précoce; 2, Truşeşti (Poleşeni), phase A3 précoce; 3, 7-8, Hăbăşeşti, phase A3 précoce; 6, Frumuşica, phase A2 tardive.

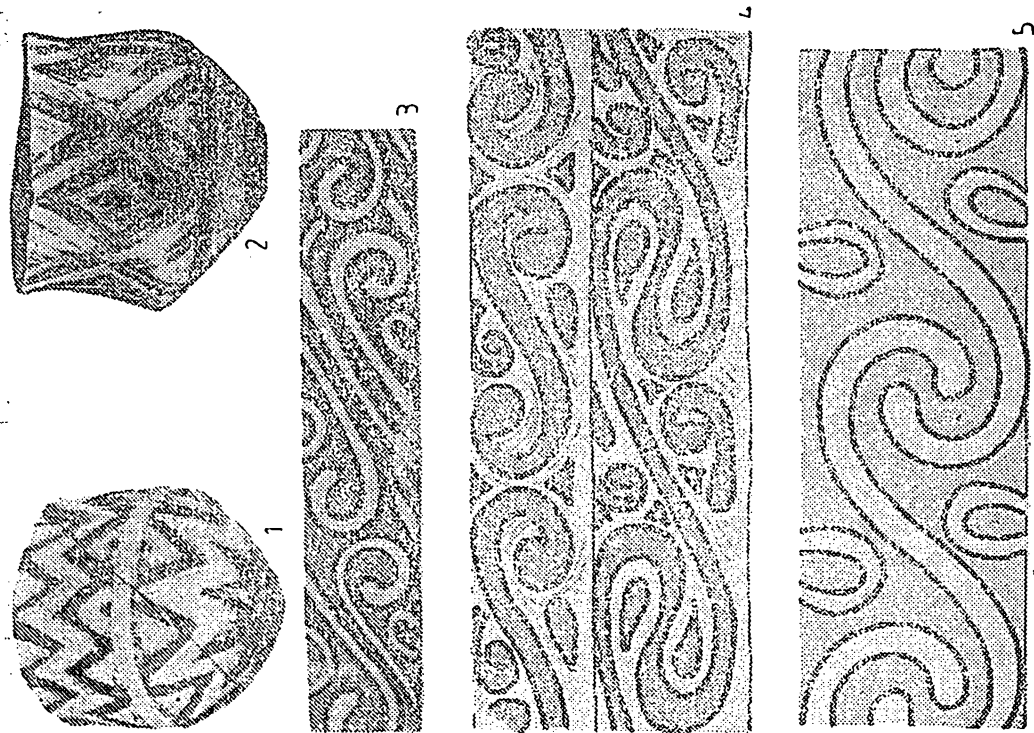


Fig. 1. 1-2, mouvement rythmique du décor en zigzag de style A. 3-5, mouvement agogique de la file à spirales libres, accrochées ou serpentiformes de style A.1-3, Frumuşica (Piatra Neamţ), phase A2 tardive; 4, Izvoare (Piatra Neamţ), phase A2 précoce; 5, Hăbăşeşti (Roman), phase A3 précoce.

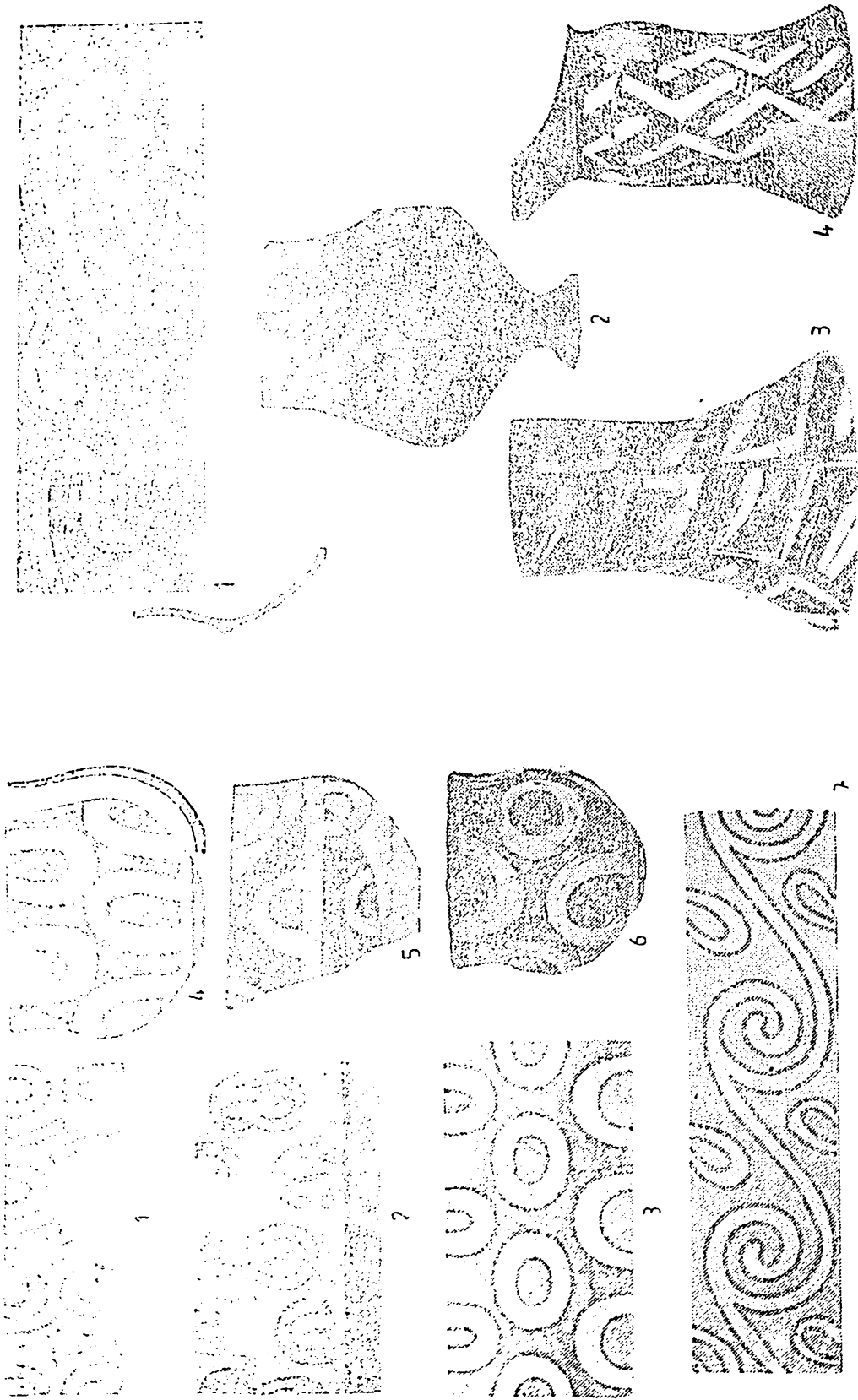


Fig. 3. 1-6, mouvement rythmique du décor spiral de style A : 7, mouvement agogique de la file à spirales conjuguées de style A. 1, Izvoare, phase A2 précoce ; 2, 6, Frumuștea, phase A2 tardive ; 3, Cucuteni-Cetățuie, phase A3 précoce ; 4-5, 7, Hăbășești, phase A3 précoce.

Fig. 4. Mouvement agogique de la spirale serpentiforme et des files verticales et obliques à spirales libres ou accrochées de style A. 1-2, Frumuștea, phase A2 tardive ; 3, Cucuteni-Cetățuie, phase A3 précoce ; 4, Trusești, phase A3 précoce.

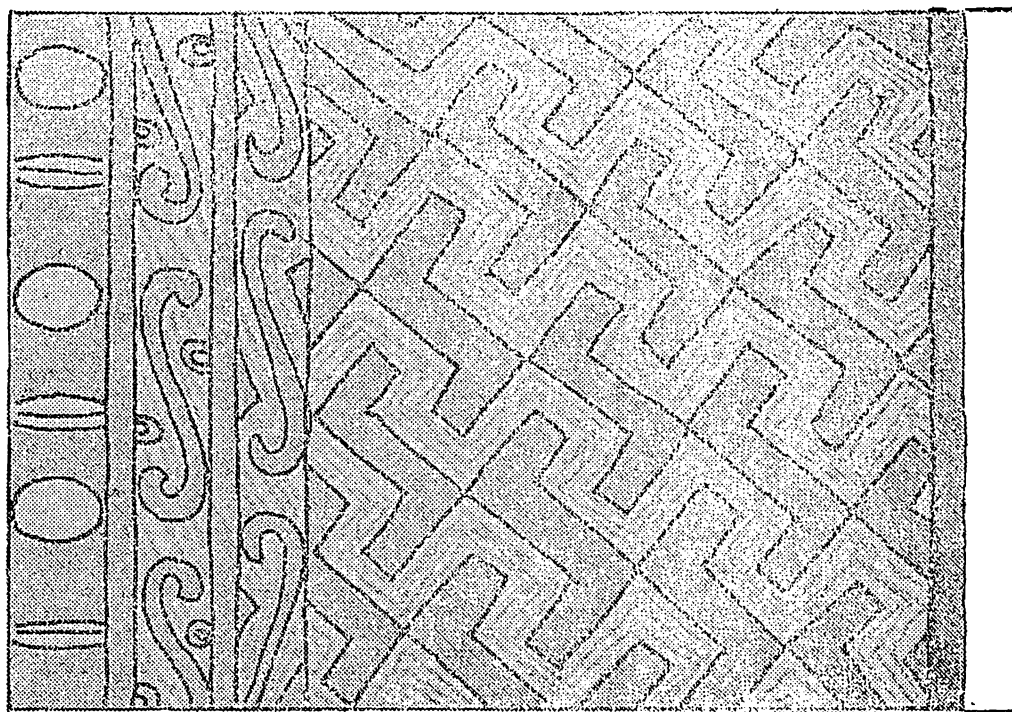


Fig. 6. Mouvements agogiques des files obliques croisées à spirales accrochées ou libres de style A, de Frumuşica, phase A2 tardive.

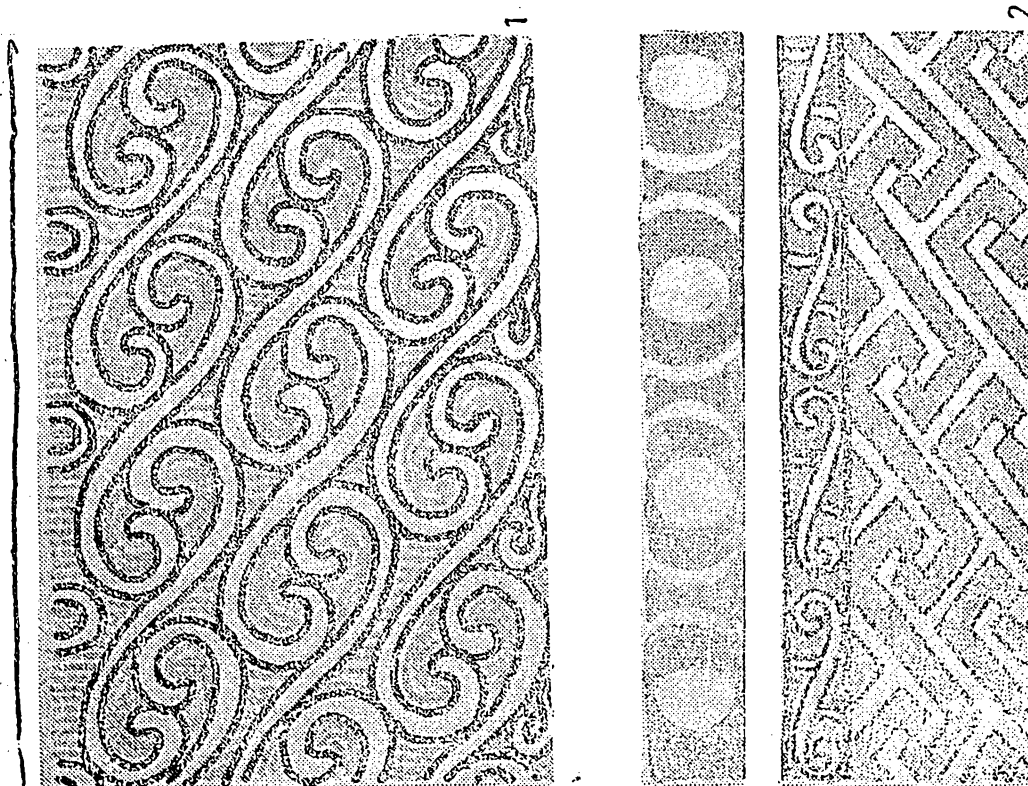


Fig. 5. Mouvement agogiques des files horizontales et obliques à spirales accrochées de style A, de Iavoaie, phase A2 précoce.

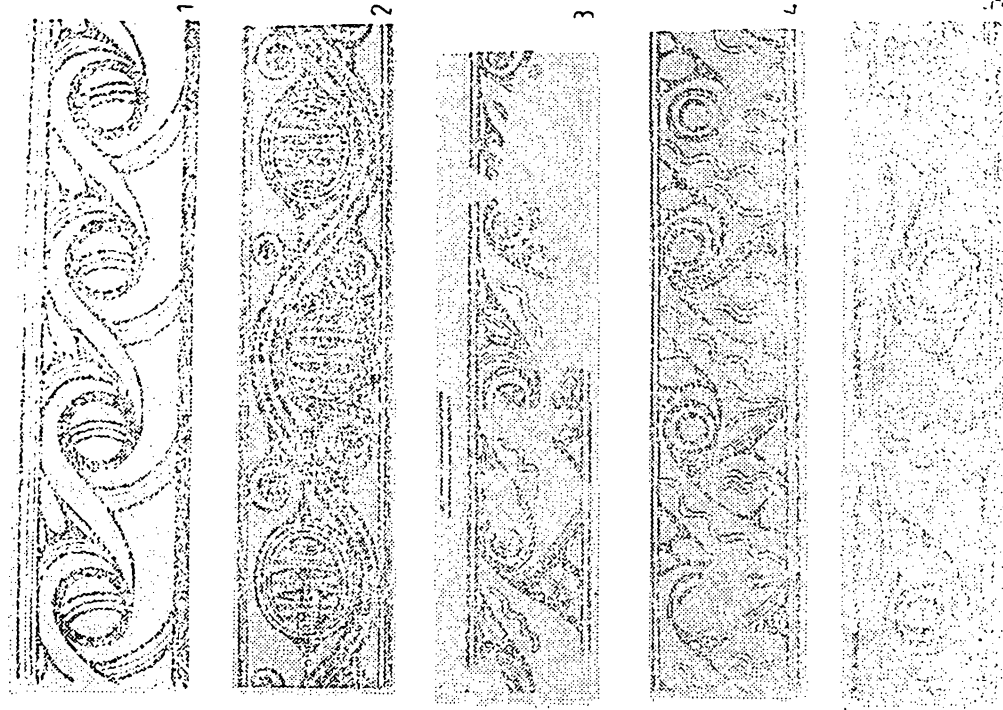


Fig. 8. 1-2, mouvement agogique de la file à spirales conjuguées ou à ellipses et tangente serpentiforme de style B, groupe s : 3-5, mouvement rythmique du décor à spirales accrochées de style B, groupe ζ, 1, Proboia (lasi), phase B1 tardive ; 2, Șipeniți, phase B1 tardive ; 3-5, Valca Lupului 11 (lasi), phase B2 précoce.

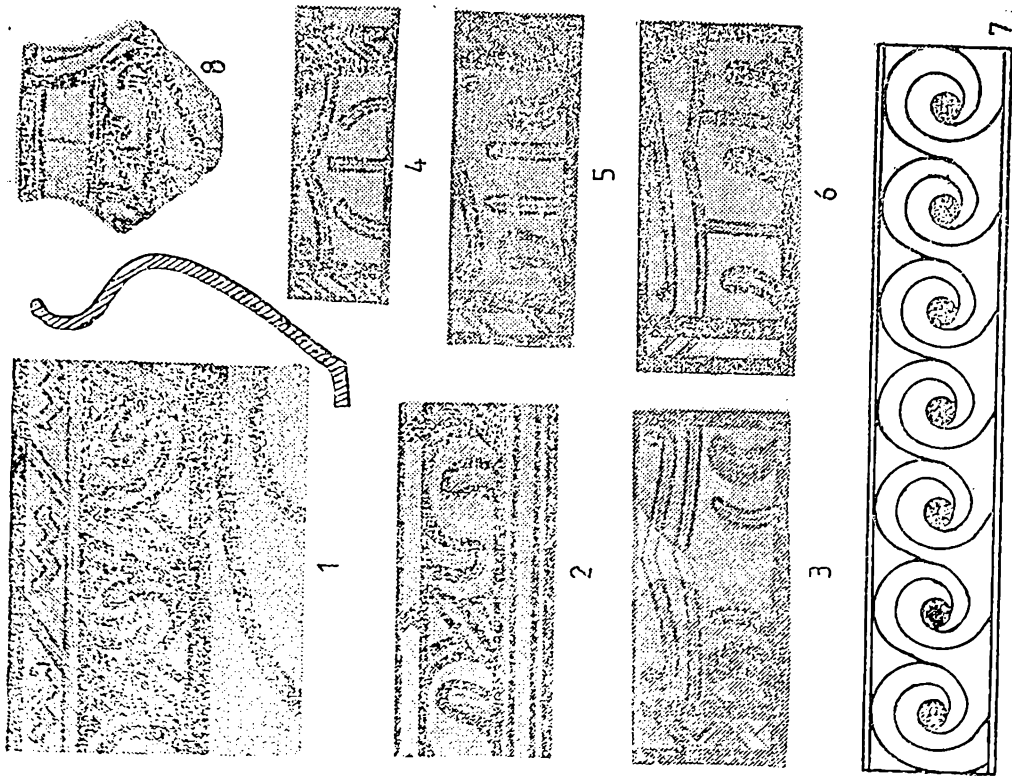


Fig. 7. 1-6, mouvement rythmique du décor méiotropique à spirales et tangentes de style B, groupe ζ ; 7, mouvement agogique de la file à spirales conjuguées de style B, groupe s. 1-6, Podet (Tg. Oena), phase B2 tardive ; 8, Costești (Pălăcești), phase B2 tardive ; 7, Șipeniți, phase B1 tardive.

l'orientation de leur mouvement et de son sens vectoriel, mais toujours par rapport à la file horizontale unique comme vecteur fondamental quant à la direction, le mouvement et le sens (fig. 4—6). Le mouvement de chacune des files parallèles garde le sens vectoriel de la file unique, mais l'adaptant aux directions des files parallèles : toujours „de gauche à droite” pour les files horizontales (fig. 5/1 ; 9/3) ; en double sens, „du haut en bas” ou „du bas en haut”, pour les files verticales à spirales libres (fig. 4/3), car les files à spirales accrochées prennent une direction oblique à sens vectoriel précisé (fig. 4/4) ; obligatoirement „de gauche en haut à droite en bas” pour les files obliques en cette direction (fig. 4/2, 4 ; 6), ou „de gauche en bas à droite en haut” pour les files obliques en sens contraire (fig. 5/2), parce que le mouvement de ces files doit s'effectuer dans le sens général „de gauche à droite”.

De plus, on suppose que le mouvement des files parallèles, orienté toujours par rapport à l'axe de la largeur de la zone décorative, soit simultanément, mais il n'est perceptible que par sa continuité d'une file à l'autre, comme *mouvement par la succession des files* superposées, quand elles sont horizontales et obliques, ou juxtaposées, quand elles sont verticales. L'ordre de la succession des files suivi par leur mouvement continu est d'abord le naturel, indiqué par la forme du vase et l'ordonnance du décor, dont on regarde spontanément la silhouette et la disposition des zones décoratives „du haut en bas”. Ce sens général et fondamental de l'ordre de la succession des files doit s'accorder avec le sens du mouvement des files parallèles, comme sens vectoriel du mouvement continu par la succession des files superposées ou juxtaposées, c'est-à-dire s'adapter aux directions des files parallèles, pour préciser chaque fois le sens vectoriel du mouvement des files et de leur succession.

Pour les files horizontales (fig. 5/1 ; 9/3), cet accord n'est que la concordance des deux sens vectoriels fondamentaux par rapport aux deux axes principaux de la zone décorative, „de gauche à droite” comme mouvement des files et „du haut en bas” comme ordre de leur succession. Pour les files verticales (fig. 4/3), cet accord nécessite que le sens vectoriel de leur mouvement soit précisé seulement „du haut en bas” et que le sens vectoriel de leur succession soit inversé „de gauche à droite”, du fait que par la direction verticale des files ces deux sens vectoriels de leur mouvement coïncident et remplacent ceux des files horizontales. Le même accord est réalisé pour les deux modalités des files obliques, dont la direction inverse peut être considérée comme transitoire entre la direction des files horizontales et celle des files verticales : les sens vectoriels inverses de leur mouvement, „de gauche en haut à droite en bas” (fig. 4/2 ; 6) ou „de gauche en bas à droite en haut” (fig. 5/2), sont précisés par rapport au sens vectoriel fondamental du mouvement „de gauche à droite” des files horizontales, car le mouvement des files obliques ne pourrait pas s'effectuer à rebours ; mais le sens vectoriel du mouvement par la succession des files pour les deux modalités des files obliques reste celui de la succession des files verticales „de gauche à droite”.

Cet accord permet aussi la combinaison des directions des files parallèles dans les aspects décoratifs, par la forme, la position et l'articulation des spirales dans la file et entre les files, pour amplifier leur mouvement agogique et prolonger sa durée par cette ordonnance, surtout dans les zones décoratives en tapis couvrant la hauteur des supports, la surface des verres ou l'épaule et le corps des amphores. La lecture du décor se fait en suivant les files, dont la forme des motifs indique de soi leur direction et le sens de leur mouvement et de leur succession. Ce mouvement d'une file à l'autre est continu par le même sens vectoriel des files parallèles, ou peut être continué par le changement du sens des files croisées. Sur un support d'Izvoare (fig. 5/1), le mouvement des trois files horizontales à „spirales accrochées par l'imbrication des volutes” peut être dévié le long des trois obliques, déterminées par la contiguïté des volutes entre les files horizontales. Le mouvement continu suit d'abord le sens des files horizontales, puis recommence en suivant le sens des files obliques, d'un accord parfait „du haut en bas et de gauche à droite”, dont les indices sont la forme descendante des spirales dans chaque file horizontale ou oblique et la contiguïté de leurs volutes entre les files. Sur un autre support (fig. 5/2), les files des „spirales en Z accrochées” forment des files obliques, mais par leurs „ligatures” obliques en sens inverse elles déterminent à la fois des files horizontales. Leur mouvement continu les entraîne simultanément dans le même sens „du bas en haut et de gauche à droite”, dont les indices sont la forme ascendante des spirales et la direction des ligatures. Sur le support de Frumuşica (fig. 6), les files obliques des „spirales en Z accrochées” déterminent par la contiguïté de leurs angles aussi des files obliques, mais de sens contraire. Cette disposition détermine le croisement des files et de leurs mouvements, comme sens caractéristique au mouvement continu par la succession des files obliques croisées. Le mouvement doit commencer par le sens des files à spirales accrochées, „du haut en bas et de gauche à droite”, et continuer par le sens des files à spirales contiguës, aussi „de gauche à droite”, mais „du bas en haut”, c'est-à-dire par le changement du sens pour croiser les mouvements des files comme sens de leur mouvement continu. L'effet de ces mouvements croisés est pareil, par ces correspondances des arts, aux mouvements simultanés en sens contraire des rideaux parallèles à bandes colorées dans les films, ou des ondes sonores qui en même temps s'éteignent dans le lointain ou se rapprochent triomphantes dans les symphonies.

Le champ du tapis qui est le décor, parce que la zone décorative large apparaît découpée d'un tapis, présente une texture à cause des files fixées entre elles par leurs connexions. Ainsi, les files sont agitées à leur intérieur, elles ne se meuvent pas dans le champ du tapis. Celui-ci est traversé par les directions des files et animé par les sens vectoriels de leur mouvement intérieur comme impulsions agogiques, multipliées et prolongées par celles des volutes conjuguées ou annexes (fig. 9/3) et par les directions des files (fig. 5—6). Les mouvements agogiques des formes déterminent des espaces animés et annoncent des formes en devenir, qui seront celles dérivées par le mouvement rythmique du décor et qui resteront toujours accompagnées par les impulsions agogiques aux sens vectoriels variés.

Et encore il ne s'agit ici que du mouvement des motifs et non du mouvement de ces espaces extérieurs, qui sont leurs intervalles et qui sont entraînés dans le mouvement du décor, manifestant des qualités et des fonctions constructives propres à ces espaces. La forme tend à s'approprier et à modeler l'espace où elle se meut, dit H. Focillon. Il suffit de donner quelques exemples. La forme exerce une attraction sur les lignes hachurées des intervalles et les dispose le long des contours comme les ondes d'un champ magnétique, pour animer les interstices et scutenir le mouvement agogique des contours (fig. 4/1). Les connexions des bandes des motifs déterminent des intervalles de la même forme, qui se meuvent en files parallèles à celles des spirales (fig. 5/2). Mais, les espaces intérieurs et extérieurs, des motifs et des intervalles, sont aussi des espaces osmotiques, dit N. Mouloud, et communiquent entre eux, permettant aux motifs annexes caractéristiques, en zigzag ou serpentiniformes, du groupe  $\zeta$  de passer du corps des spirales dans les intervalles, à l'intérieur des perles annexes et même de constituer seuls les motifs du décor (fig. 8/3—5). La fonction constructive des espaces extérieurs traite le champ libre de la zone décorative comme une „surface architecturale”, la couvrant de hachures obliques (fig. 13/2), tout comme la fonction „sculpturale” de l'espace intérieur construit les formes plastiques des bandes à couleurs étalées des spirales dans le décor de style A (fig. 11/3).

Il ne s'agit non plus des mouvements des couleurs, car leurs fonctions décoratives ne se limitent point à revêtir les formes des valeurs prestigieuses de la couleur comme matière du sensible, mais soutiennent aussi les mouvements des motifs et des intervalles par l'alternance des procédés techniques des couleurs. Ces procédés sont conditionnés par les procédés formatifs des formules stylistiques des groupes céramiques pour les aspects de leur décor soumis au changement incessant des formes. L'alternance des formules picturales binaires ou ternaires et des procédés picturaux de leur application servent à la fois à construire les formes plastiques ou dynamiques des motifs en „bandes libres” ou en „bandes linéaires”, à animer les intervalles par les couleurs étalées ou linéaires et à assurer l'expressivité des aspects décoratifs comme expression totale du décor, par l'accord parfait du traitement des couleurs et des mouvements du décor. La condition de la couleur dans le décor reste celle du cas limite du décoratif par rapport à la peinture pure, elle est la couleur des formes, dont le dessin des contours représente le décor et ne compose pas la couleur, d'après la définition de M. Dufrenne. Les mouvements du décor sont conditionnés par les catégories dynamiques du décor, analysées ici. Ce rapport du décor comme genre d'art définit son objet esthétique comme *objet décoratif de la céramique*, tout comme l'objet pictural” définit l'objet esthétique de la peinture.

Les mouvements agogiques et rythmiques manifestent le temps et la durée et éveillent ce sentiment nécessaire au spectateur pour comprendre le sens formel et objectif du mouvement du décor. D'après l'analyse de Noël Mouloud<sup>16</sup>, ces deux catégories dynamiques, l'agogique comme sentiment originel de la durée et le rythme comme sentiment cinétique du temps, sont solidaires. Le *rythme* introduit la règle de l'ordonnance, de la mesure et de la progression du mouvement par les formes de transition dérivées l'une de l'autre comme des périodes et des phases, qui complètent les impulsions agogiques. L'articulation du rythme comporte un *tempo* différent, plus rapide ou plus lent, alternant dans leur succession les facteurs formels ou leur éléments structuraux, mais les alternant aussi comme des *temps forts* ou des *temps faibles*. D'une part, le rythme comporte, d'une manière contradictoire, un mouvement ininterrompu et indivisible des périodes et une discontinuité des phases, qui lui permettent de reconstruire ce mouvement. On comprend alors, pourquoi les séries des formes dérivées du décor se déroulent graduellement sur toutes les formes céramiques, elles sont reprises et poussées d'une forme céramique à l'autre. D'autre part, le rythme mesure la fonction temporelle des efforts et des repos, qui sont ceux des motifs et des intervalles du décor comme temps forts et temps faibles du rythme, ou ceux des accélérations et des ralentissements du mouvement comme sollicitations agogiques du rythme.

Le schème rythmique élémentaire, défini par par M. Dufrenne<sup>17</sup>, est la mesure qui gouverne la manifestation de l'objet d'art comme espace et durée, celle qui impose une unité à la diversité de ses formes et de ses mouvements. On peut résumer tout librement son analyse. Le rythme imprime un mouvement à l'objet immobile et l'enveloppe dans une durée indéfinie. Par le mouve-

<sup>16</sup> N. Mouloud, *La peinture et l'espace*, Paris, 1964, I partie, chap. V.

<sup>17</sup> M. Dufrenne, *op. cit.*, II partie, chap. III, 2 ; IV, 1.



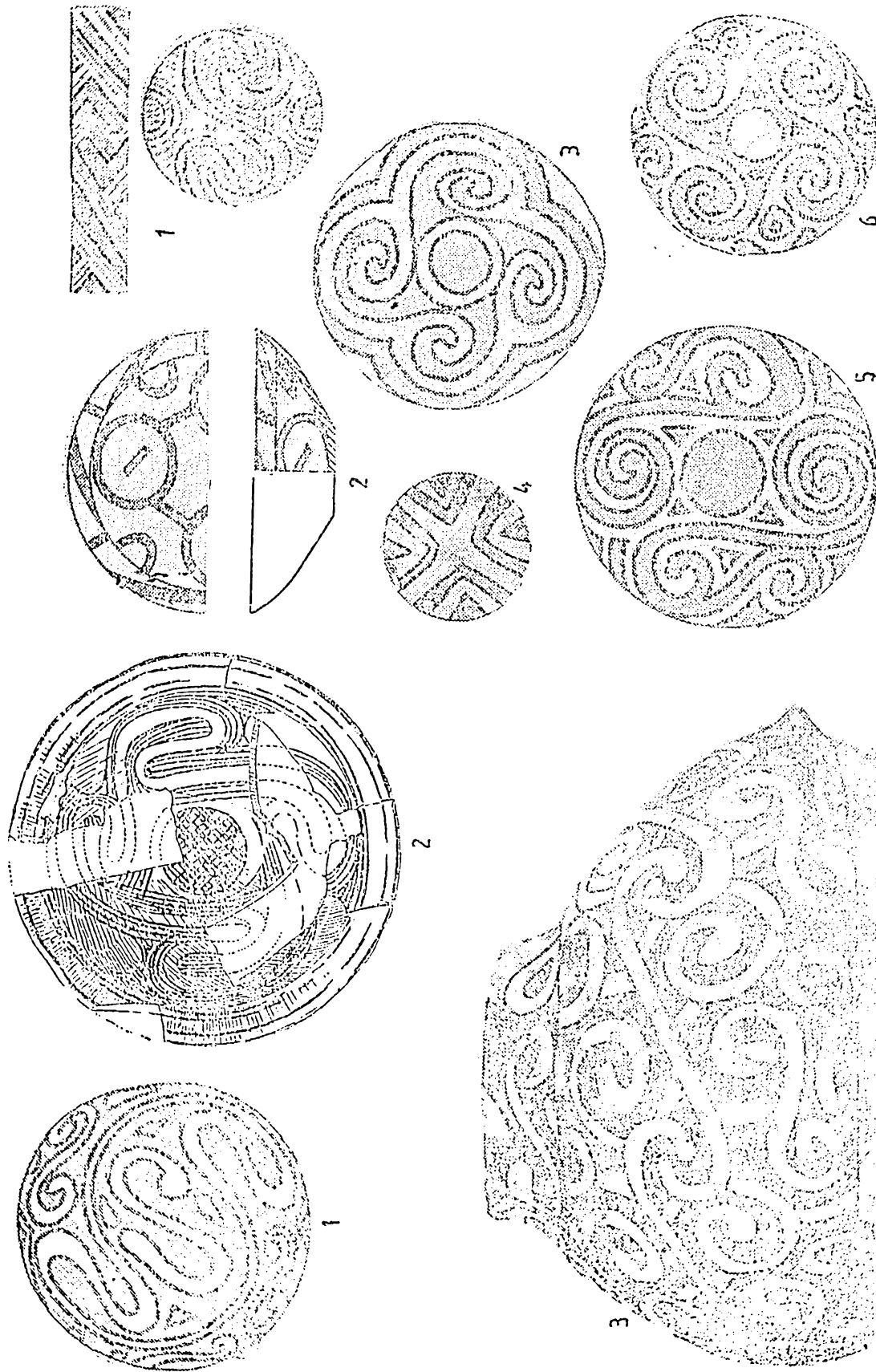


Fig. 9. 1, projection de la „composition en S” de la spirale serpentine de style A, sur l’é-cuelle de Hălăleşti, phase A3 précoce ; 2, projection de la „composition à damier et la spirale en serpentine” de style B, sous-groupe E1, sur l’é-cuelle de Drăgănești-Fălcieni, phase B4 pré-coce ; 3, mouvement agogique de la file à spirales accolées et à volutes annexes conjuguées de style A, de Frumușica, phase A2 tardive.

Fig. 10. Projection graduelle de la Forme originelle sur les écuelles de style A : 1, 5, la „composition tétrapartite à spirales en S accolées ou libres” ; la „composition tétrapartite du décor spiral à cerce et ovales” ; 3, 6, „compo-sition tétrapartites à spirales conjuguées”. 1-2, Frumușica, phase A2 tar-dive ; 4, Izvoare, phase A2 précoce ; 3, 5.-6, Hălăleşti, phase A3 précoce.



Fig. 11. Projection graduellé de la Forme originelle: 1-2, „compositions tétrapartites à spirales en S” de style AB, sous-groupe  $\delta 2$ , sur l'échelle et le couvercle de Traian — Dealul Fântânilor (Piatra Neam), phase AB2; 3, la „composition cruciforme”, à spirales fibres de style A sur l'échelle de Drăgășeni-Săveni, phase A3 précoc.

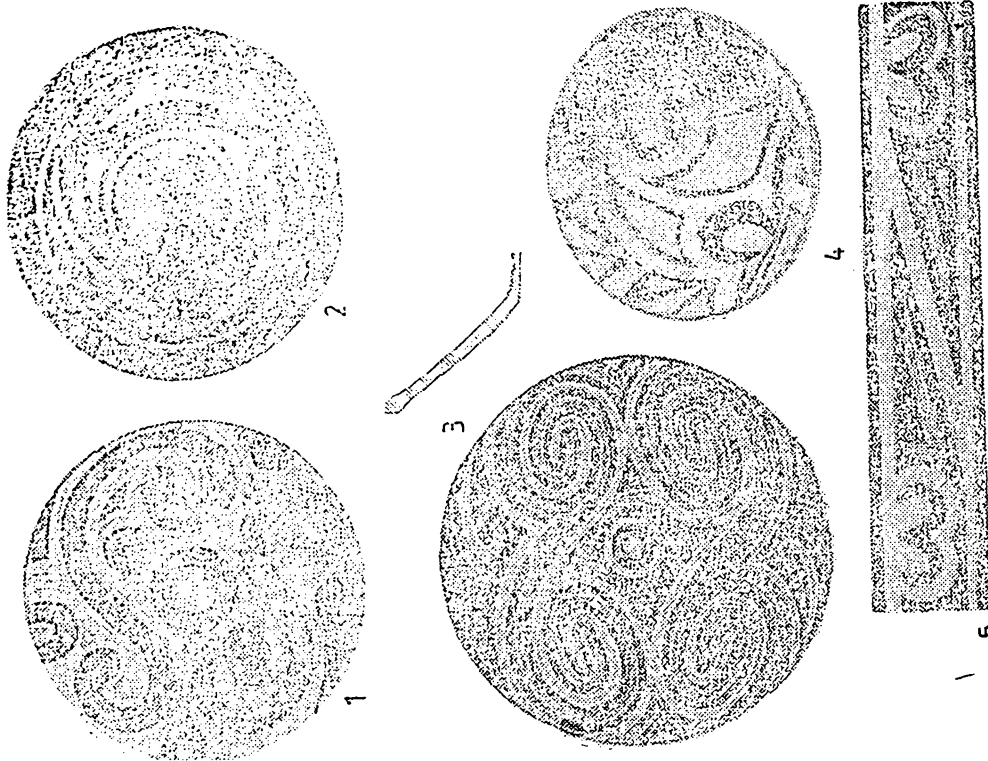


Fig. 12. Projection graduellé de la Forme originelle sur les échelles: 1, 3: „compositions tétrapartites à spirales en S” de style A de Frumuseța, phase A2 tardive, et de style AB, sous-groupe  $\delta 2$ , de Traian-Dealul Fântânilor, phase AB2; 4, la „composition tétrapartite à spirales et tangentes” de style B, sous-groupe  $\epsilon 2$ , de Podol, phase B2 tardive; 5, la forme dérivée à „motifs en  $\omega$  et tangentes”, du décor à spirales et tangentes du sous-groupe  $\epsilon 1$  sur les cratères de Podol; 2, la „composition cruciforme”, à spirales conjuguées de style AB, sous-groupe  $\delta 2$ , de Ghelăstii (Piatra Neam), phase B1 précoc.

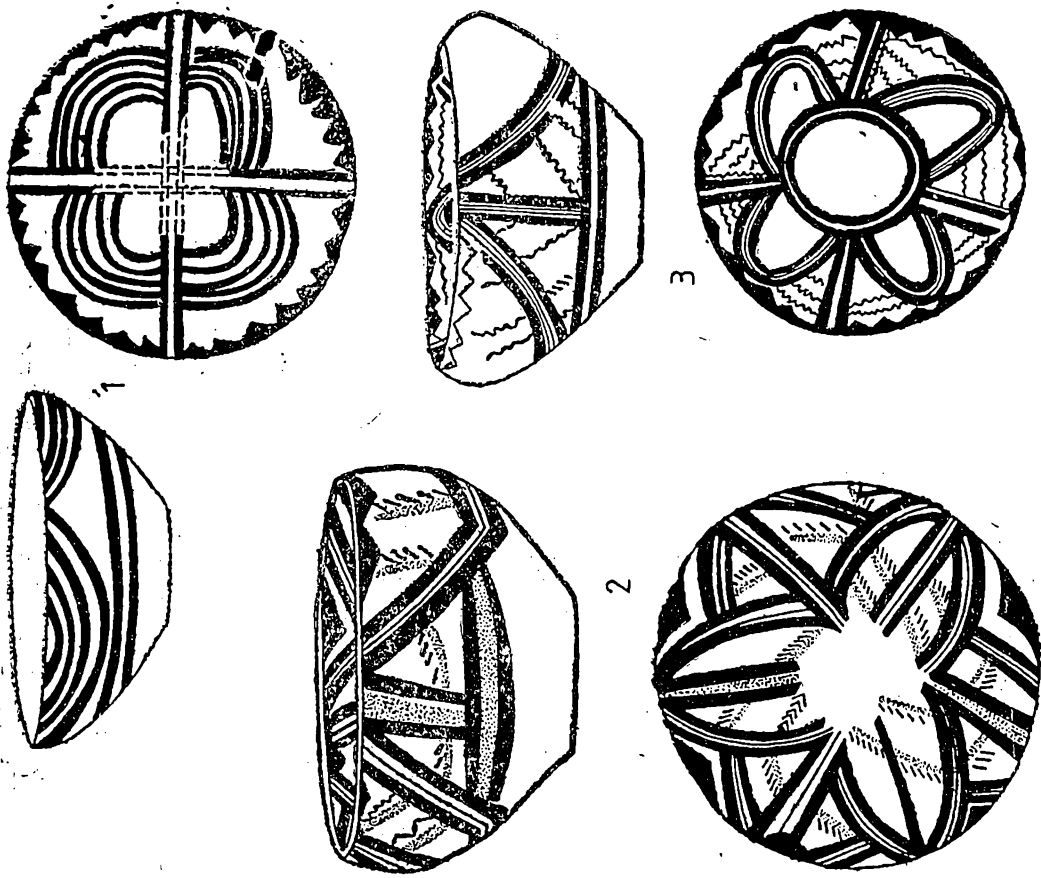


Fig. 14. Projection d. La Forme originelle sur les écuilles de la céramique de style Gorodisk-Usatovo du bassin de Dniester: 1, „composition cruciforme tétralobée”, groupe 2, de Krasnozorka; 2-3, „composition cruciforme synthétique” à décor elliptique, groupe 5 de Vychvatincey.

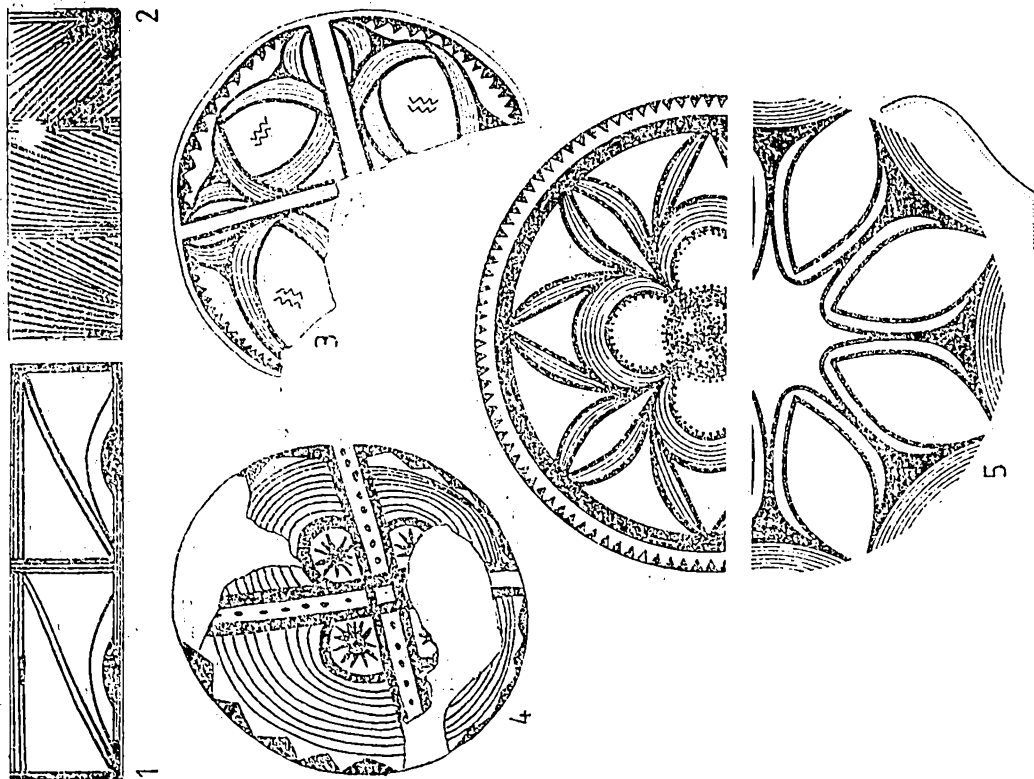


Fig. 13. 1-2, décor elliptique à mètres de style B, sous-groupe  $\epsilon 1$ , sur les verres de Șipeniți, phase B1 tardive; 3, 5, „composition cruciformes synthétiques” à décor elliptique de style B, groupe 5, de Ștefănești-Stircea et de Cîrănești (fași), phase B2 tardive; 4, la „composition cruciforme tétralobée” de style B, sous-groupe  $\epsilon 1$ , de Cucuteni-Cetățuie, phase B2 tardive.

ment, l'objet est doué de temporalité et devient une existence animée ; la durée indique le mouvement de l'objet vers l'accomplissement de son sens. La mesure est le déploiement des formes de l'objet dans l'espace, dont le nombre constitue son unité et fournit au rythme l'élément indispensable de répétition et de variation. Les formes rythmiques participent à un mouvement, qu'elles accomplissent dans l'immobilité, mais restent animées par leurs impulsions agogiques. L'immobilité apparaît comme des étapes dans un mouvement. Ce qui se répète, c'est la forme fondamentale de l'objet par ses subdivisions. Le mouvement de l'objet est le déploiement d'une existence égale à soi le long de ses métamorphoses, comme le thème le long des variations en musique. Le mouvement rythmique des formes vers le sens pour le parachèvement de l'objet est leur mouvement vers l'accord, qui le compose et qui préside son unité. Le sens n'est pas seulement le „sens formel” d'un objectif spatial, mais aussi le „sens objectif” comme réalité totale de l'objet et de son expression, sa mélodie.

On peut appliquer les termes de l'analyse du rythme au mouvement de l'objet décoratifs de la céramique cucuténienne, par leur concordance avec les *séries des formes dérivées* des trois motifs principaux, qui sont ses thèmes à tour de rôle dans les trois styles A, AB et B, le zigzag (à motifs annexes divers), la spirale (libres ou accrochées de manières diverses) et les ellipses (différenciées par leurs tangentes). Les formes rythmiques du mouvement sont les *formes dérivées* comme des *phases* dans les séries dérivatives. Ce qui se répète par ces séries, c'est la forme fondamentale des motifs principaux. Leur *forme initiale* est explicitée par les variations des formes dérivées, dont le déroulement constitue l'*unité* de la série et sa durée équivalente à une *période*. Les séries dérivatives accomplissent ce mouvement dans les zones décoratives à l'extérieur des formes céramiques, jamais sur un seul vase, mais toujours sur une même forme céramique ou passant d'une forme céramique à l'autre, enveloppant dans la temporalité et la durée du décor la croissance et la succession des formes organiques de la céramique, issues les unes des autres. Chaque série est continuée de règle par une seule forme dérivée d'un vase à l'autre, mais parfois la série est résumée par deux formes, initiale et l'une des dérivées, sur le même vase, comme dans la série de ellipses à tangentes obliques sur les amphores de style B à Șipeniți.

Tout à fait caractéristiques au style A sont les séries dérivatives du zigzag, les „rhombes à motifs angulaires” (fig. 1/1–2 ; 2/8), les „rhombes à oves” (fig. 2/1–3, 6) ou „les rhombes à ligatures” (fig. 2/4–5, 7)<sup>18</sup>, et des spirales, les „cercles à oves” (fig. 3/1–6)<sup>19</sup> ou les „files à volutes sectionnées” surtout angulaires, aussi fréquentes que les files des spirales libres ou accrochées, dont elles dérivent. Dans les séries des rhombes et des cercles, la dérivation des formes les unes des autres à partir du zigzag (fig. 1/1 ; 2/1, 4) ou des oves sectionnées des spirales (fig. 3/1, 4) est réalisée par des procédés propres, qu'on a définis dans les études respectives et qui sont régis par des règles générales et permanentes des trois décors, en zigzag spiral et elliptique, dont les formulations se trouvent aussi dans les études indiquées. Considérée ici par rapport au schème rythmique, la dérivation des formes comme séquences formelles d'une première phase du mouvement rythmique, soit du décor en zigzag (fig. 1/1 zone infér. ; 2/5), soit du décor à oves (fig. 3/1, 4), entraîne aussi des lois propres aux espaces intérieurs et extérieurs, qui sont les espaces pleins ou vides des formes et des intervalles. Cette tendance des formes à dépasser l'espace où elles sont incluses et leur interaction dans cet espace doué de plasticité servent à déterminer dans les deux décors la juxtaposition de deux zones et puis l'unification de la zone décorative et des motifs. La juxtaposition des deux zones décorées d'un zigzag (fig. 1/1) ou de deux files d'oves alternantes (fig. 3/5) marque la *césure* de deux phases. L'unification des zones et des motifs marque les séquences de la deuxième phase, le raccordement des motifs (fig. 1/1 ; 3/2), la disparition de la limite interzonale (fig. 2/2), la réintégration des motifs principaux ou annexes, les rhombes (fig. 1/2 ; 2/3, 6–8) et les cercles (fig. 3/3, 6) comme *séquence finale* du mouvement rythmique. Ces processus nécessités par la dérivation de formes rythmiques définissent à la fois les règles stylistiques de leur dérivation.

Le mouvement des formes rythmiques aboutit à une forme finie et fermée, qui soit leur *sens formel*, avant tout sens objectif. La *perception* est sollicitée par le mouvement des formes dérivées et appelle à sa capacité de se remémorer une forme immédiatement passée et d'anticiper une forme immédiatement suivante et devient cette „mémoire qui survole les formes en devenir” et qui est l'entendement de leur sens formel et son enchantement. Elle devient à la fois, d'après une citation soulignée par N. Mouloud, cette „conscience qui survole les moments de la durée”, exactement celle nécessaire à la compréhension du sens et au sentiment de l'expression, parce qu'elle s'intègre dans notre propre durée. C'est la perception elle-même qui nous impose une conception intégrale sur le décor de la *céramique cucuténienne*. Le mouvement rythmique des formes dérivées vers le sens formel s'accomplit à délais, par leur accord avec la *forme finale*, qui révèle la forme totale du décor. Les formes du rhombe et du cercle comme séquence finale et sens formel du mouvement du décor en zigzag ou spiral ne sont point la forme finale de leur mouvement, mais restent encore une *forme dérivée à sens formel intermédiaire*, qui garde le sens formel du zigzag ou de la spirale et à la-

<sup>18</sup> A. Nițu, dans *ArhMold*, VI, 1969, p. 25 ss., fig. 8–9.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 32, ss., fig. 10–11.

quelle aboutit le mouvement de ces décors comme leur forme dérivée finale dans les zones extérieures sur les formes céramiques. Car le mouvement du décor spiral continué, mais seulement sur les formes hémisphériques, à l'extérieur des couvercles (fig. 11/2) ou à l'intérieur des écuelles (fig. 10/2). Tout aspect du décor spiral, initial ou dérivé, à l'extérieur des autres formes céramiques est disposé par des procédés différents de *projection* à l'intérieur des écuelles et termine le mouvement par la vraie forme finale (fig. 10/1, 3, 5-6), qui révèle la *forme originelle* du décor cucutenien (fig. 9/2; 11/3).

Quoique le styles AB voit la naissance du décor elliptique, c'est le décor spiral qui domine le mouvement rythmique. Avant de continuer le mouvement du „décor spiral libre” à l'intérieur des écuelles ou sur les couvercles du style A, on doit le suivre encore à l'extérieur des formes céramiques pour les autres styles. À la phase B1, c'est le décor elliptique qui atteint l'amplitude maxima du mouvement rythmique du décor cucutenien, par le déploiement des séries dérivatives d'aspect libre ou métopique des „ellipses à tangentes normales”<sup>20</sup>. Mais, à la phase B2 précoce le décor de style libre à „spirales accrochées” reprend son mouvement (fig. 8/3-5),<sup>21</sup> innové comme procédés de la dérivation des formes rythmiques en accord avec l'expression baroque du style B. Il suffit ici de l'expliciter par les séries dérivatives si caractéristiques du „décor spiral métopique” sur les cratères de Podeli (Tg. Ocna) à la phase B2 tardive (fig. 7/1-6, 8)<sup>22</sup>.

L'aspect libre de ce décor à „spirales et tangentes” a une forme dérivée à „motifs en  $\omega$  à tangentes” comme décor typique de la zone inférieure sur le corps des amphores et des cratères (formée par les boucles sectionnées et soudées des spirales, gardant les perles à leurs aisselles), qui connaît aussi sa projection comme forme finale à l'intérieur des écuelles (fig. 12/4). Dans le cadre à deux métopes, ce décor déploie une série courte de formes dérivées et variées, répétées toujours par symétrie dans les métopes. Les impulsions agogiques de la forme des motifs du décor spiral dans les trois styles accompagnent toujours leur mouvement rythmique, qui les sollicite à tout pas. Mais, dans la série dérivative du décor spiral métopique, le *tempo* contribue à l'articulation même du rythme. La dérivation des formes rythmiques entraîne les éléments structuraux des motifs du décor en jeux précis d'alternances combinées avec des variations de tempo. La forme initiale du décor (fig. 7/1-2, 8) ne présente pas d'habitude tous ces éléments structuraux, les „perles” à l'aisselle des boucles et les „bandes extérieures” des boucles et de la tangente, mais les alterne comme dans les formes dérivées, de sorte qu'on doit les compléter d'un aspect à l'autre pour reconstituer le modèle initial virtuel introduit dans les métopes. Le caractère virtuel du modèle lui permet aussi la variation du nombre des motifs comme dans le décor spiral libre (fig. 7/1), d'habitude „deux spirales à une tangente” (fig. 7/3-5), parfois „trois spirales à deux tangentes” (fig. 7/6). La perception saisit l'indentité des éléments composants par rapport à leur disposition étagée dans les modèles initiaux, quoi qu'ils soient projetés toujours à la base des métopes et même inversés. La combinaison des éléments dans leurs jeux d'alternance ou d'association est si variée, que leur définition doit être par nécessité aussi serrée que possible. Dès lors, l'analyse des aspects peut suivre l'ordre des procédés de la dérivation (la disparition graduelle et partielle des spirales et des tangentes, comme règle générale dans les séries dérivatives des trois décors), ou l'ordre des deux modalités de leur combinaison (l'association des perles avec les bandes extérieures des tangentes ou des boucles), ou l'ordre de la variation de leur alternance à tour de rôle (les perles ou les bandes extérieures des boucles avec les tangentes ou leur bandes extérieures). La série dérivative des formes rythmiques s'amplifie, quand on la suit dans les deux aspects, libre ou métopique, du décor à spirales et tangentes, malgré le nombre si réduit des stations où il a été découvert.

Il faut préciser la position et l'identité des motifs annexes et des éléments structuraux des spirales pour comprendre leur dérivation comme formes de leur mouvement rythmique et comme variation de son tempo dans les aspects du décor spiral métopique illustrés ici. Les spirales portent à l'aisselle de leurs „boucles antérieure et postérieure” comme annexes les „perles supérieure et inférieure” et sont munies des „bandes extérieures des boucles”; elles se répètent comme „bandes extérieures supérieure et inférieure des tangentes”. L'analyse descriptive peut les désigner en abrégé. Ces aspects comportent donc : „Deux perles associées avec les bandes extérieures des boucles” dérivées de „deux spirales à une tangente” et alternées en deux groupes (fig. 7/3) : la „perle inférieure avec la bande extérieure de la boucle postérieure” de la première spirale et la „perle supérieure inversée avec la bande extérieure de la boucle antérieure” de la deuxième spirale ; „Deux perles associées avec les bandes extérieures de la tangente” dérivées de „deux spirales à une tangente” et alternées en deux groupes (fig. 7/5) : la „perle inférieure de la première spirale avec la bande extérieure supérieure de la tangente” et la „perle supérieure inversée de la deuxième spirale avec la bande extérieure inférieure de la tangente”; „Deux bandes extérieures des boucles alternées avec la bande extérieure de la tangente” dérivées de „deux spirales à une tangente” (fig. 7/4) ; les „bandes extérieures des boucles extrêmes”, la boucle antérieure de la première spirale et la boucle postérieure

<sup>20</sup> Idem, dans *ArchMold*, VIII, 1975, p. 21-22, 24-26, fig. 11/1-5; 12/9-14; 13-14.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 29, fig. 26/1-3.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 39-40, fig. 31/9; 32/4-5; C. Matasă, *Așezarea eneolitică Cucuteni B de la Tîrgu Ocna-Podei*, dans *ArchMold*, II-III, 1964, p. 45, fig. 17; 21/5; 26/5.

de la deuxième spirale, flanquent la „bande extérieure supérieure ou inférieure de la tangente” ; „Trois perles inférieures alternées avec deux tangentes” dérivées de „trois spirales à deux tangentes” (fig. 7/6).

Les bandes extérieures des boucles postérieures ou la bande extérieure supérieure des tangentes sont toujours projetées au même niveau à la base des métopes et les perles supérieures des spirales sont de plus inversées pour la symétrie de la composition et la variation du mouvement et de leur forme. Si faibles que fussent les pulsations agogiques par ces changements de position ou de forme, ils n'en sont moins rien d'autre que l'articulation de leur mouvement rythmique et de son tempo. Le mouvement des formes rythmiques combine les facteurs de la structure et les facteurs du tempo, comme dit N. Mouloud. Les alternances rigoureuses des éléments structuraux déterminent à la fois les variations du tempo, plus rapide ou plus lent d'après le nombre des éléments qu'il entraîne. Ce tempo de l'articulation rythmique par les nombres se diversifie et amplifié dans les deux modalités de l'alternance successive des éléments structuraux isolés : 1 avec 2 (fig. 7/4) et 2 avec 3 (fig. 7/6), ou des éléments groupés : 2 avec 2 (fig. 7/3, 5). La vitesse du tempo supplée les impulsions agogiques des formes rythmiques. La temporalité comme sentiment cinétique du temps par le „retour du même” s'accomplit par le rythme de la *symétrie* comme répétition des métopes.

On doit retourner au mouvement rythmique et agogique du décor spiral à l'intérieur des écuelles, ou il accomplit son sens formel par sa forme finale. Mais, le mouvement des formes rythmiques, dérivées à l'extérieur des vases continue dans le cadre d'une composition projetée pour reconstituer la *forme originelle* du décor cucutéenien. La création du décor part, comme toute création d'art d'après l'explication de P. Francastel, d'un *modèle figuratif* comme *Forme* originelle et complète, qui engendre une série de *formes* dérivées et partielles pour la suppléer, l'expliquer et la réintégrer perpétuellement<sup>23</sup>. Les aspects décoratifs qui leur correspondent, déployés par le mouvement rythmique des séries dérivatives et par leur projection, manifestent des situations d'ensemble ou partielles comme totalisation, détotalisation et retotalisation de la composition complète de la *Forme* originelle.

Le modèle figuratif originel est lui-même déduit par la récurrence du mouvement rythmique des formes dérivées d'abord dans les zones horizontales à l'extérieur des vases, où on surprend le procédé de leur dérivation (fig. 2/2, 6 ; 3/2—3), et de leur projection dans les zones concentriques à l'intérieur des écuelles, où elles ne sont point intelligibles que par rapport à leur dérivation extérieure (fig. 3/3 ; 10/2 ; 12/4). Le modèle figuratif construit de préférence comme *Forme* originelle du décor cucutéenien la *composition cruciforme*, par la disposition des séries dérivatives autour du „motif cruciforme” central (fig. 10/4 ; 11/3 ; 12/2) ou du motif „en damier” à sa place (fig. 9/2). De la sorte, la restitution du modèle originel par le mouvement des séries dérivatives aboutit à une *Forme* originelle créée pour chacune des séries dérivatives du décor spiral ou elliptique dans les trois styles A, AB et B, projetées directement autour du „motif cruciforme” ou du „damier”. Le motif cruciforme, simple ou avec les quatre secteurs décorés, peut constituer seul l'aspect *élémentaire* de la composition de la *Forme* originelle, par sa disposition sur toute la surface intérieure (fig. 10/4 ; 13/4), ou constituer l'aspect *complet* de la composition par sa réduction comme motif central dans la zone du fond (fig. 11/3 ; 12/2).

La „composition cruciforme” comme *Forme* originelle du décor peut être révélée à échéances, par les *compositions tétrapartites*, dont la disposition cruciforme est déterminée par les quatre éléments offerts par les motifs principaux et annexes des aspects initiaux ou dérivés du décor spiral ou elliptique (fig. 10/1—3, 5—6 ; 11/1—2 ; 12/1, 3—4). Ces modèle intermédiaire de la *Forme* originelle résulte du mouvement des éléments formels par leur projection en croix dans les aspects décoratifs disposés en zones concentriques à l'intérieur des écuelles. La contamination des deux modèles montre leur participation et leur dérivation successive pour réaliser la composition complète de la *Forme* originelle (fig. 9/2 ; 13/5).

Par la combinaison des deux modalités, élémentaires et complète, de la composition cruciforme dans les étapes tardives du style B sur la céramique cucutéenienne ou de Gorodsk-Horodiștea, on détermine la modèle d'une *composition synthétique*, dont les deux modalités (fig. 13/3, 5) constituent de fait des modalités nouvelles et successives de la „composition cruciforme complète”. Elles s'expliquent de même par le procédé de l'intégration de la composition cruciforme élémentaire comme zone centrale de la composition complète (fig. 10/4 ; 12/2), mais par l'inversion du procédé. Par le prolongement des bras de la croix, d'après l'exemple de la composition cruciforme élémentaire (fig. 13/4 ; 14/1), la première modalité (fig. 13/3 ; 14/3) comporte „subdivision de la zone pariétale et de son décor en secteurs” décorés d'ellipses flanquées ou non de perles. La deuxième modalité combine les aspects de la „composition cruciforme tetralobée” et de la „composition synthétique” précédente (fig. 13/3—4) par la réduction du motif cruciforme à la zone centrale et „l'étagement de leur aspects dans la zone pariétale” (fig. 13/5).

<sup>23</sup> P. Francastel, *La réalité figurative. Éléments structuraux de sociologie de l'art*, Paris, 1965, *passim*.

Les deux modalités, cruciforme et tétrapartite (fig. 10/11), de la composition de la Forme originelle projetées graduellement ont seulement l'apparence de l'achèvement du mouvement du décor par la Forme originelle. Le dernier modèle d'une composition projetée, qui soit vraiment l'achèvement du mouvement de la forme initiale et dérivée du décor spiral, est celui des *compositions en S*. Leurs deux modalités comportent soit la projection de la file des spirales libres ou accrochées (fig. 1/4 en haut, 5), comme forme initiale du décor, pour constituer des „compositions tétrapartites à spirales en S” (fig. 10/1 ; 11/1—2 ; 12/1, 3), soit la projection de la spirale en serpentine (fig. 1/4 en bas), comme forme dérivée de la file à accrochées, pour déterminer une „composition en forme d'un S”, enfermant au centre une spirale en S annexe (fig. 9/1). Elles constituent une forme finie du mouvement du décor spiral, pour la glorification de la spirale en S comme motif fondamental et symbolique du décor géométrique. Les compositions en S tétrapartites présentent aussi les deux aspects, *élémentaire* ou *complet*, des composition cruciformes, à une seule zone sur la face intérieure des écuelles ou extérieure des couvercles (fig. 11/1—2), ou à deux zones, centrale et marginale (fig. 10/1). Elles secondent les compositions tétrapartites du décor spiral ou elliptique comme modèle intermédiaire de la Forme originelle.

Toutefois, la Forme originelle ne constitue jamais la forme initiale du mouvement des formes rythmiques dans les zones extérieures, que par sa *projection horizontale comme zone décorative extérieure* sur les formes céramiques à profil haut (fig. 8/3). La Forme originelle est réintégrée par sa *projection comme zones concentriques intérieures* autour du „motif cruciforme central” sur les formes céramiques hémisphériques (fig. 11/3). Comme élément formel, qui donne à la forme initiale l'aspect de la „composition cruciforme” de la Forme originelle, il n'est besoin que du „motif cruciforme” introduit dans „l'oeil” ou les perles annexes du décor spiral (fig. 8/3) et répété dans les „ellipses” ou les perles du décor elliptique. Le motif cruciforme peut être entraîné sur les formes dérivées dans les zones extérieures, pour les rapporter directement à la composition originelle. Ainsi, la Forme originelle accompagne en sourdine les séries dérivatives, de sorte que leurs formes initiales, intermédiaires et finales peuvent la réintégrer directement, non pas dans les zones extérieures, mais par leur projection comme aspects décoratifs dans les zones concentriques de la composition de la Forme originelle à l'intérieur des écuelles ou à l'extérieur des couvercles.

La forme initiale du décor spiral dans la zone horizontale extérieure annonce aussi la projection des „compositions tétrapartites” dans les zones concentriques intérieures (fig. 9/2 ; 10/3), par la „file à quatre spirales” (fig. 8/3—4). Les formes dérivées du décor spiral dans les zones extérieures conditionnent de même les „compositions tétrapartites” par la disposition „en croix” des éléments composants (fig. 10/2 ; 12/4—5). Ces compositions intermédiaires de la projection de la Forme originelle sont de même conditionnées à la fois par les formes initiales et dérivées des séries du décor spiral ou elliptique, rapportées chaque fois à la composition cruciforme originelle par le groupement des quatre éléments composants. Ainsi, les liaisons formelles et de sens de la configuration de la Forme originelle sont défaits par les formes initiales et dérivées dans les zones horizontales comme „séquences enchaînées” du mouvement des formes rythmiques et puis refaites par leur projection dans les zones circulaires comme éléments intégrants dans la composition cruciforme. Le mouvement des formes comme séries dérivatives déployées dans les zones horizontales extérieures continue à l'intérieur des compositions tétrapartites et cruciforme, en les intégrant dans la durée du mouvement du décor, car la composition de la Forme originelle précède et conclue le mouvement du décor.

En égard aux aspects décoratifs qui revêtent les compositions tétrapartites et cruciforme et au mouvement de leurs formes, il suffit ici de considérer sommairement les procédés différents de leur *projection* et les variations du *tempo* de leur mouvement agogique ou rythmique. Ces formes finales du décor sont douées d'un mouvement propre, comme dernier effort pour la sûreté de leur perception comme formes nouvelles, par les dernières impulsions agogiques du mouvement des formes et par la variation du nombre de leur groupements comme variation du tempo de l'articulation de leur mouvement rythmique.

Les „compositions cruciformes complètes” sont une *projection circulaire en plan* à zones concentriques autour du motif cruciforme de la zone du fond (fig. 11/3 ; 12/2). La projection des zones concentriques a été faite par le *fléchissement circulaire* des zones horizontales extérieures, décorées des aspects initiaux du décor spiral, diversifiés par la forme des spirales (fig. 1/4—5 ; 3/7), ou associés aux aspects du décor elliptique (fig. 12/2), qui intègrent directement la configuration de la Forme originelle. Dans ces compositions à décor spiral, les mouvements agogiques de la forme sont ceux de l'alternance de leur tempo par „l'accélération et le ralentissement” ou „l'arrêt et le recommencement”, manifestes dans le mouvement des spirales enfilées, comme dans les aspects des zones horizontales. Ces impulsions agogiques peuvent être combinées avec le tempo par les nombres, plus rapide ou plus lent, qui prolongent la durée du mouvement des formes rythmiques pour la projection de la composition cruciforme, en alternant 3 ou 4 „spirales conjuguées” (fig. 12/2). De

même, la projection des „compositions cruciforme synthétiques” à décor elliptique est rythmée par l'alternance des aspects à 3 ou 4 ellipses (fig. 14/2—3).

Les „composition tétrapartites” dans la zone pariétale sont projetées aussi par le *fléchissement circulaire* autour de la zone libre du fond des aspects du décor spiral des zones extérieures. Le décor à „cercles et oves” (fig. 3/3, 6) est projeté par „quatre cercles alternés avec quatre oves” (fig. 10/2); le groupement des quatre éléments est déterminé même dans la zone horizontale extérieure par le mouvement des formes rythmiques au cours de leur dérivation. La „spirale continue à volutes conjuguées” varie le tempo „de l'arrêt et du recommencement” de son mouvement agogique par „l'inversion de la soudure des volutes” même dans la forme initiale des zones horizontales (fig. 3/7; 7/7), de sorte que sa projection concentrique est faite par le *fléchissement dans les deux sens*, avec les volutes à l'extérieur ou l'intérieur (fig. 10/3, 6). Au dernier cas, son sectionnement par la zone du fond la transforme en quatre volutes disposées „en vrille”, qui font l'impression d'un *tétraskelion*, mais qui n'est que le sens vectoriel du mouvement d'un motif nouveau, dérivé comme dernière forme du mouvement rythmique; de ce moment, son mouvement peut avoir un tempo à 3 ou 4 volutes „en vrille”, alternées comme les motifs du *triskelion* et du *tétraskelion* dans l'art classique. La projection circulaire du décor à „deux motifs cordiformes à tangentes” (fig. 12/5), dérivé comme forme du mouvement rythmique des „spirales à tangentes” dans les zones extérieures (fig. 7/1), offre directement par les motifs en  $\omega$  et les tangentes en raccourci les quatre éléments de la composition tétrapartite (fig. 12/4). Son mouvement rythmique continue par l'intégration de cette composition pariétale à une composition complète à deux zones, sous la forme d'une „composition synthétique” par contamination avec les „compositions cruciformes”: la zone marginale est décorée de „huit métopes à tangentes”, comme forme dérivée par le mouvement rythmique du décor elliptique et dont les limites verticales déterminent une „rose des vents à huit bras”, comme directions spatiales cardinales et intermédiaires du motif cruciforme; mais la composition cruciforme marginale n'est réalisée que par les formes rythmiques d'une composition tétrapartite, dont le tempo peut alterner 4 ou 8 métopes comme articulation de son mouvement rythmique.

La forme initiale de la „spirale serpentiforme” (fig. 1/4 en bas) projetée comme une composition tétrapartite autour du motif „en damier” de la zone du fond (fig. 9/2) intègre de même une composition complète, rapportée à la composition cruciforme de la Forme originelle par le tempo du mouvement agogique de la serpentine à 3 ou 4 boucles. La composition complète à „damier” n'est que la variante de la „composition cruciforme” de la Forme originelle du décor.

La projection des „compositions tétrapartites en S” des styles A et AB comporte d'habitude le même procédé, mais introduit aussi un procédé nouveau. Dans les compositions élémentaires, à une seule zone sur tout la face du couvercle ou de l'écuelle (fig. 11/1—2), et dans celles complètes avec la composition en S dans la zone pariétale autour de la zone libre du fond (fig. 10/5; 12/1, 3), ou avec une zone marginale autour de la composition en S de la zone centrale (fig. 10/1), la *projection circulaire* de la „file à spirales libres ou accrochées” à volutes ou oves annexes (fig. 1/4—5) est faite par le *fléchissement* d'une file à deux spirales (fig. 10/5; 12/1) ou par son brisement, avec les spirales disposées sur la direction du diamètre (fig. 11/2; 12/3). Dans les deux cas, les spirales gardent leur ordre ascendant ou descendant, mais apparaissent inversées comme forme et comme sens de la courbure des volutes.

La composition en S élémentaire ou complète peut être une *projection horizontale par le sectionnement circulaire de la file à spirales libres ou accrochées*: „une spirale en S aux boucles accrochées et à deux oves annexes” est sectionnée de la file horizontale à spirales accrochées et oves annexes (fig. 1/5; 10/1); une „spirale en S à deux volutes annexes” est de même sectionnée de la file à spirales libres et volutes annexes (fig. 1/4 en haut; 11/1).

Pour devenir une composition tétrapartite, la composition à une seule spirale doit être complétée par deux volutes ou deux oves annexes (fig. 10/1; 11/1). Les compositions à deux spirales fournissent seules les quatre éléments composants (fig. 10/5; 12/3). Toutefois, elles sont complétées de même par des volutes annexes (fig. 10/5; 11/2). Elles doublent aussi la composition tétrapartite par les motifs annexes, quatre perles ou oves (fig. 11/2; 12/1), ou deux volutes et deux motifs angulaires (fig. 12/3).

Ces procédés de la projection et du groupement des éléments formels amplifient les mouvements agogiques des compositions tétrapartites en S. Ils sont impulsés par l'accentuation du tempo du mouvement de la forme des motifs ou du tempo des nombres du groupement des motifs et par leur combinaison entre les motifs principaux et annexes, dont les exemples offerts en disent assez. L'alternance du tempo de „l'accélération et le ralentissement” et de „l'arrêt et le recommencement” est accentuée par la „disymétrie des volutes” et „l'inversion de leur courbure” (fig. 10/5; 11/2; 12/1). Le tempo du mouvement des volutes plus petites est soutenu ou complété par les volutes annexes (fig. 11/2) ou par les volutes annexes conjuguées en leur prolongement (fig. 10/5), comme dans la file horizontale à volutes annexes conjuguées avec les boucles des spirales principales (fig. 9/3), donnant aux deux spirales libres l'apparence des spirales conjuguées. Les volutes asymétriques des



spiraies en bandes linéaires noires (fig. 12/3) deviennent symétriques par l'addition d'une spire autour de la volute plus petite, attachée au corps de la spirale et terminée avec un motif angulaire diamétralement opposé : le tempo de l'accélération du mouvement des volutes est amplifié par les „bandes extérieures au blanc secondaire” des spirales ; les motifs angulaires, associés à deux boucles annexes disposées en croix, doublent la composition tétrapartite ; les boucles annexes inversées introduisent dans la composition un mouvement „en vrille”.

Dans les compositions à deux spirales en S (fig. 11/2), les deux volutes annexes sont associées aux quatre perles annexes disposées en croix par leur alternance asymétrique près de l'aisselle des volutes grandes ou petites des spirales ; la composition tétrapartite des éléments formels est réalisée alternativement par les motifs principaux, les quatre volutes des spirales, ou par la combinaison des motifs principaux et annexes, deux spirales et deux volutes annexes ; le doublement de la composition tétrapartite est déterminé par les motifs annexes, les quatre perles des spirales. Le groupement des éléments formels participe comme tempo par les nombres, 2 et 4, du mouvement agogique de la composition, mais combinés entre les motifs principaux et annexes : les deux volutes annexes soutiennent le mouvement des volutes plus petites des spirales ; le mouvement des quatre volutes entraîne les perles de l'aisselle des spirales. On peut conclure, avec N. Mouloud : le rythme est la synthèse de l'espace avec le temps, il inscrit dans l'espace la durée ; le rythme est à la fois la loi, ordonne le plan total du mouvement du décor.

Le sens formel du déploiement du décor est la réintégration de la *Forme originelle* par le mouvement des „séries dérivatives” dans les zones extérieures sur les formes céramiques à profil haut et par leur projection comme „compositions tétrapartites”, rapportées en permanence à la „composition cruciforme” de la *Forme originelle*, sur les formes céramiques hémisphériques. Le sens formel des séries dérivatives est d'abord le sens formel particulier et spécial des trois décors principaux, en zigzag, spiral et elliptique, et puis leur sens formel général, comme parties constitutives et comme perspectives de compréhension de la totalité de la configuration de la *Forme originelle*. Le sens formel des séries des formes dérivées et de la composition de la *Forme originelle* implique le sens objectif de la configuration intégrale du décor, en conformité avec la *représentation conceptuelle et figurée* de l'ordre spatial et temporel du Cosmos. La variation et le développement des aspects décoratifs sont réalisées par les séries dérivatives du décor et comportent des aspects *initiaux, intermédiaires et finals*. La constance et l'insistance des séries dérivatives montrent l'*intentionnalité de leur représentation*, par l'accord de leur sens formel avec le sens objectifs de la représentation de la composition complète de la *Forme originelle*. Le sens formel des aspects du décor n'est pas seulement le sens formel du *sensible*, qui n'est que leur vêtement par le changement de la forme des mêmes motifs et le traitement de la couleur, nécessités comme leur propre vie le long des phases stylistiques. La forme sensible n'est que l'*expressivité* des formes représentées et dirigées par le mouvement rythmique du décor dans les trois styles. La forme sensible revête la vraie forme des motifs, cette forme initiale, permanente et conventionnelle, géométrique et abstraite, comme signe et symbole, qui sont son sens formel et objectif rapporté au sens formel et objectif de la configuration de la *Forme originelle*. Cette forme est à la fois la forme qui „signifie comme signe” et la forme qui „se signifie comme expression”, comme dit H. Focillon et interprète M. Dufrenne<sup>24</sup>. Elle doit être représentée pour elle-même, mais par les moyens de l'art, comme décor de la céramique et comme représentation du décor.

Ce sont les sens formels et objectifs du mouvement rythmique du décor qui expliquent la variation infinie et la beauté des aspects décoratifs, qu'on peut dénommer *decora cucutenica ingenia*, d'après l'expression raffinée de Tacite. Mais, leur dérivation est toujours régie par l'ampleur des *règles stylistiques*, sans pareil par rapport à tout groupe de la céramique peinte orientale. La rigueur des règles et de la dérivation confère à tout aspect le caractère d'un *théorème décoratif*, de sorte que dans toute définition des aspects doit consonner l'énoncé des théorèmes de la géométrie. Par cette rigueur des règles, elles doivent être dénommées *regulae ad directionem decorum ingeniorum*, pour leur garder ce sens cartésien. La rigueur géométrique des règles de la dérivation des aspects n'empêche point leur beauté, à cause de la variation continue des éléments structuraux du décor et de l'expressivité des aspects, qui confère au sensible, comme expliquerait M. Dufrenne, son sens formel et objectif, qui soit la forme la plus haute de leur représentation, celle de leur *expression*. Si on peut les distinguer, le déploiement des formes du décor comme espace et expressivité est leur *ligne mélodique* ; l'expression, la *mélodie* même. Elles constituent l'*apparaître* de l'„objet décoratif” des vases de la céramique cucuténienne le long des phases stylistiques, comme *objets d'art*.

Un tel effort aurait été pour les céramistes cucuténiens un non-sens et serait pour nous un malentendu. Le but du décor était sa représentation comme „modèle figuratif” propre à la céramique cucuténienne, d'après l'exemple de toutes les cultures néo-énéolithiques carpato-balkaniques et danubiennes, créé sur la céramique peinte des cultures pré- et protohistoriques orientales. Partout, il constitue cette *image du monde* décrite par Léo Frobenius<sup>25</sup> et interprétée par lui comme

<sup>24</sup> H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1943, chap. I ; M. Dufrenne, *op. cit.*, II<sup>e</sup> partie, chap. VI, 2.

<sup>25</sup> L. Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich, 1933, p. 169, fig. 114—115.

la „scène” sur laquelle l’homme joue les actes de sa vie, comme „sentiment de vie” ou comme “état de mentalité” des sociétés primitives et archaïques. Le décor est représenté pour son *sens symbolique*, en liaison avec la „représentation conceptuelle” concernant l’ordre spatial et temporel de la nature dans ces sociétés agricoles. Les moyens de l’art ne signifient pas seulement la beauté de la „représentation figurée” du décor, mais aussi la fonction de l’art comme *action magique*, pour entretenir et rendre permanent l’ordre cosmologique. Le mouvement du décor représenté sur les vases de la vie domestique scande en sourdine, comme une méditation permanente, le mouvement immuable de l’espace et du temps cosmologiques, dans lequel est intégrée la vie de l’homme.

Les termes simples et commodes de „représentation conceptuelle” et „figurée” sont préférés et adoptés ici dans le sens de l’École sociologique française, mais au-delà d’eux se trouve toute la problématique du rapport entre „signification et figuration” dans la théorie actuelle de l’art et dans la recherche sociologique de l’histoire de l’art d’après la conception de P. Francastel<sup>26</sup>. Ainsi, les vases peints cucuténiens, comme dans tous les groupes de la céramique néo-énéolithique, ne sont pas seulement des „objets d’art”, ils deviennent des *objets figuratifs* d’un modèle cosmologique et par là des *objets de civilisation* — cet objet qui est la synthèse d’une civilisation — dans l’acceptation de P. Francastel<sup>27</sup>. Le modèle de la représentation de la structure et du fonctionnement du Cosmos en repères abstraits et symboliques par les moyens de l’art dans la pensée et l’art des sociétés agricoles orientales et européennes a recouru au décor géométrique de la céramique. C’est la céramique qui offrait un support nouveau et impérissable pour l’art abstrait d’une époque nouvelle de la civilisation et pour nous transmettre un reflet lointain d’une image de l’homme de soi-même pour lui-même et pour nous.

<sup>26</sup> P. Francastel, *op. cit.*, I<sup>o</sup> partie, chap. IV.

<sup>27</sup> *Ibidem*, *passim*.