



HAL
open science

Les analyses sémiologiques de l'image : l'iconographie du deuxième âge du Fer

André Rapin

► To cite this version:

André Rapin. Les analyses sémiologiques de l'image : l'iconographie du deuxième âge du Fer. Olivier Buchsenschutz; Alain Bulard; Marie-Bernadette Chardenoux; Nathalie Ginoux. Décors, images et signes de l'âge du Fer européen. Actes du XXVI^e colloque de l'Association française pour l'étude de l'âge du Fer (Paris et Saint-Denis, 9-12 mai 2002), Supplément à la Revue archéologique du Centre de la France (24), FERACF, pp.49-62, 2003, 978-2-913272-09-5. halshs-02526531

HAL Id: halshs-02526531

<https://shs.hal.science/halshs-02526531>

Submitted on 31 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les analyses sémiologiques de l'image : l'iconographie du deuxième âge du Fer

ANDRÉ RAPIN

Réservé initialement aux analyses linguistiques, le champ d'application de la sémiologie s'est élargi à l'ensemble des formes de communication, en particulier à l'image. L'utilisation de ses méthodes, pour améliorer la lecture de la documentation archéologique en tant que support d'images, modifie le statut de l'iconographie, domaine privilégié de l'historien d'art. Longtemps perçues comme de simples ornements, les images peuvent aussi être considérées comme les seuls témoignages conservés d'une forme de communication essentielle au deuxième âge du Fer. En effet, ces répertoires de signes et motifs, souvent conçus par et pour les élites, sont d'autant plus des sujets appropriés aux investigations sémiologiques, que l'intelligentsia barbare a délibérément marqué ses distances à l'égard de l'écriture. Pour autant, les analyses sémiologiques n'ont pas pour ambition de se substituer aux recherches stylistiques traditionnelles. Elles agissent en amont de leur champ d'action habituel. Dans la suite logique des recherches typo-chronologiques, elles constituent un préalable indispensable au travail des analystes de l'art. Elles permettent l'identification objective des signes, de leur assemblage, de la construction des motifs, de leur combinatoire, de leur syntaxe etc., soit de tout ce qui permet une lecture exhaustive des

images, gravées, peintes ou sculptées.

La subjectivité de l'essentiel des analyses stylistiques, artistiques, esthétiques... n'est plus à démontrer tant elles ont usé depuis le XIX^e s. des a priori d'influences, des analogies sommaires, ou encore des comparaisons abusives fondées sur des chronologies arbitraires. Il est cependant possible de corriger les anachronismes les plus récurrents par la prise en compte des supports de l'imagerie, souvent négligés par les spécialistes de l'art celtique.

1 • Ornaments ou langages codés autonomes ?

Les deux termes de l'alternative ne sont pas exclusifs tant il est vrai que nombre de civilisations ont souvent exploité l'écriture comme ornement et que la décoration n'est jamais totalement dépourvue de

codages implicites ou délibérés. Cela dit, l'identification de la moindre trace, subtile ou profonde, linéaire ou ponctuelle, sur la surface d'un objet en métal ou en céramique, entraîne le choix du terme *décor* plutôt que celui de *signe*. En outre, les contraintes des publications imposent des normes de transcription graphique de ces images simples ou complexes qui impliquent leur traduction en noir sur fond blanc, soit le maximum de contraste pour une lisibilité optimisée. De telles transpositions trahissent souvent le caractère fondamental des images attribuées aux Celtes : *leur relative discrétion*. Gravures, incisions, ponctuations et chagrinages, sur une surface métallique polie, jouent dans un registre subtil de lectures évanescentes où l'incidence de la lumière a un rôle prépondérant. Surfaces peintes, incisées ou brunissages sur céramiques ne sont pas prévus pour concurrencer la lecture des supports toujours sobres, sans anses, à la différence de leurs contemporains du Sud. Cette iconographie immédiatement identifiable comme celtique reflète ce que les méditerranéens percevaient de leur discours oral, langage énigmatique utilisant l'ellipse, l'allusion, l'ambiguïté... Même lorsque les découpes des ajours du V^e s. ou les forts reliefs

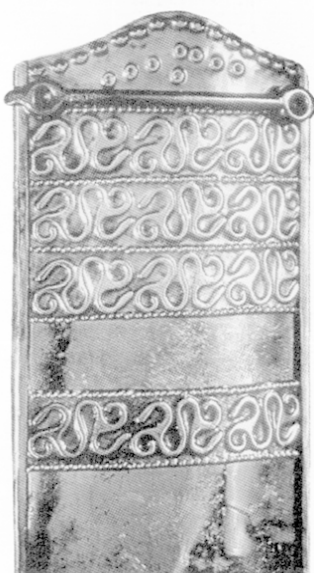
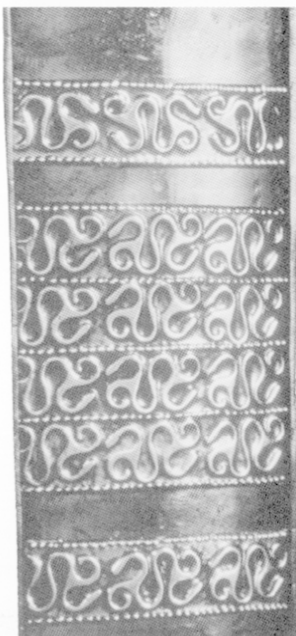


Fig. 1



du Style Plastique du III^e s. donnent une apparence de lisibilité évidente, les imagiers laténiens ont eu recours à d'autres artifices pour dissimuler plusieurs niveaux de lecture.

- Le contraste des pleins et des vides des phalères ou des agrafes ajourées du V^e s. agit comme un leurre, prévu pour masquer d'autres images ou leurs contenus symboliques, et tout le savoir mathématique nécessaire à ces constructions complexes (Rapin 2000b ; Bacault, Flouest 2003).

- L'utilisation de la troisième dimension dans les reliefs du Style Plastique agit dans le même sens pour différer la lecture immédiate d'images, insaisissables d'un seul regard, dont l'analyse nécessite la transposition développée sur un plan.

- Les disproportions recherchées, les distorsions maniérées ou les volutes envahissantes des images peintes sur les vases arvernes du II^e s. répondent aux mêmes objectifs (Guichard 2003).

Depuis longtemps repérée par les spécialistes, cette constance dans l'ambiguïté des lectures à plusieurs niveaux aurait dû inciter à plus de méfiance envers des identifications hâtives d'images apparemment limpides induites par les analogies formelles. Or la terminologie utilisée pour désigner les éléments du répertoire du deuxième âge du Fer montre le contraire. *Fleur de lotus, palmette, pelté, chaîne de palmettes, rinceau, style végétal* etc. témoignent d'une identification tributaire des références à certains motifs des répertoires grecs. L'idéologie a prévalu sur l'objectivité d'une lecture d'images plus autonomes. Si les emprunts comme les échanges Nord-Sud sont en effet incontestables, ils sont aussi plus anciens que ne le laisse entendre l'hypothèse d'une acculturation rapide et tardive des *Celtes historiques* du IV^e s. en Italie.

1.1 EPIAIS-RHUS (FIG. 1, FIG. 2, B)

L'exemple de la lecture des "ornements" du fourreau d'épée de la tombe 394 d'Epiais-Rhus (Val-d'Oise) permet de saisir l'ampleur du décalage entre approches sémiologiques et idéologiques (Kruta et al. 1984). L'arme appartient à une panoplie élaborée au début du IV^e s. et la réalisation de son iconographie a nécessité la fabrication de six estampes différentes en acier (Rapin 2000a). Du fait de leur simplicité et de leur ancienneté, quatre motifs sur six sont les héritiers des répertoires et des techniques utilisés depuis l'âge du Bronze et pendant les âges du Fer. En revanche, les deux plus grandes estampilles, répliques symétriques l'une de l'autre, sont des innovations qui ont exigé une recherche

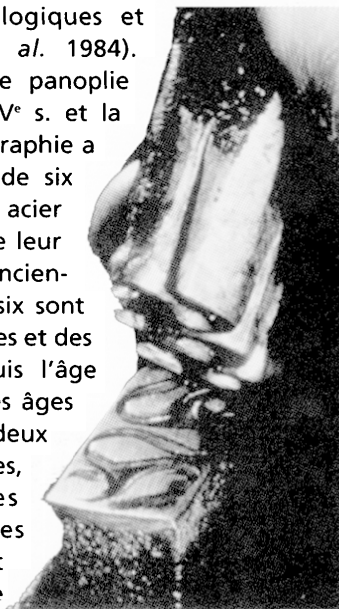


Illustration non autorisée à la diffusion

particulière. La complexité délibérée de leur image curvilinéaire suppose une élaboration complexe du motif recherchant la perception continue des estampages successifs. En outre, la précision de ces impressions sur métal requiert la préparation de très minces feuilles en alliages cuivreux plus ductiles que leurs équivalents en fer. Ces tôles de deux à trois dixièmes de mm d'épaisseur témoignent de la grande maîtrise technique des métallurgistes.

Le rendu homogène des estampilles, disposées en bandeaux isolés ou regroupées par rangées de trois ou quatre sur des plaques d'un seul tenant, dissimule la réplique symétrique utilisée sur un seul des onze bandeaux estampés. Cette singularité, imperceptible lors d'une observation globale des images, n'apparaît que lorsque les contraintes du relevé graphique imposent un regard plus vigilant. Si l'artisan s'est donné tant de mal à réaliser une estampe aussi complexe dont la symétrie ne présente aucun intérêt ornemental, c'est probablement pour une autre raison délibérée. Autrement dit, sous l'apparence d'un somptueux décor de frises en relief transparaît une seconde lecture dont nous ignorons les codes.

Ce contenu sémantique sous-jacent nous éloigne d'une conception purement décorative et d'une motivation pour imiter des frises "végétales" gréco-italiques. Même le qualificatif *végétal* semble peu approprié, à la différence des images organisées en bandeaux du V^e s. pour lesquelles certains emprunts de palmettes issues des répertoires orientalisants sont évidents. Pour autant, l'hypothèse d'une éventuelle évolution continue depuis ces formules de frises du V^es. n'est pas retenue. On lui préfère l'hypothèse d'une soudaine acculturation des Sénons de l'Adriatique découvrant l'art grec et transmettant dans la plus grande hâte leurs innovations dans le nord de l'Europe. La genèse de l'art celtique serait le fait des *Celtes historiques*, et sa conception postérieure à "l'invasion" des Sénons de l'Adriatique.

1.2 L'HYPOTHÈSE DE L'ORIGINE ITALIQUE DU NOUVEAU STYLE DE LA CHRONOLOGIE DES SUPPORTS

Une décennie après l'analyse du fourreau d'Epiais-Rhus, l'examen de l'arme de Moscano di Fabriano au Musée d'Ancône en 1994 (Fig. 2, A) m'a permis d'identifier, sinon la main du même artisan, du moins l'estampille qui a été prioritairement employée sur le fourreau parisien. Son usage sur deux longs bandeaux verticaux a donné l'illusion parfaite d'une frise continue au point de tromper ses observateurs antérieurs (Kruta *et al.* 1984 ; Frey 1971 ; Vitali 1996, fig. 4 p. 595 ; Rapin à paraître).

Le degré actuel de précision des analyses typochronologiques ne permet pas de définir la relation d'antériorité entre les deux armes, pas plus qu'un lieu de fabrication en Transalpine ou en Cisalpine. Au mieux, la conception des deux armes, comme les deux contextes funéraires, permettent de situer l'élaboration de ces images entre le premier et le second quart du

IV^e s., soit pendant la durée potentielle d'activité d'un même artisan.

Ces incertitudes pourraient-elles être dissipées à partir d'un nouvel examen de l'arme de la tombe 22 de Santa Paolina de Filottrano, voisine de celle de Moscano di Fabriano au Musée d'Ancône ? Son ornement, souvent considéré comme un prototype possible du *Nouveau Style* du IV^e s., a malheureusement subi des dégradations imputables aux restaurations successives qui ont en outre détruit l'essentiel des indices technologiques perceptibles dans les composantes en fer du fourreau (Fig. 2, C) (Rapin à paraître).

Les datations traditionnelles de l'arme ont longtemps oscillé entre le deuxième quart du IV^e s. (Kruta 1992a) et la fin du IV^e s. (Frey 1971). Fondées exclusivement sur des considérations stylistiques, elles ne prennent jamais en compte l'ensemble de la panoplie, ni la morphologie de l'épée et de son étui. Or, c'est précisément l'analyse typologique de ces documents qui crée la surprise.

Ce qui subsiste des indices morphologiques et technologiques présents sur le fourreau de Filottrano plaide en faveur d'une fabrication ancienne relevant des traditions militaires et artisanales de LT A, soit du V^e s. av. J.-C. (Rapin à paraître). A ma connaissance, aucune arme du IV^e s. ou de La Tène B ne rassemble autant d'indices techniques homogènes et convergents relevant de la phase LT A. Le défunt pourrait ainsi appartenir à cette première génération d'immigrants d'origine transalpine. Son arme aurait été conçue avant la migration des Sénons, à plus de 1000 km au nord de son lieu d'inhumation.

La sobriété insolite du dépôt de la tombe 22 de Filottrano, en regard de la somptuosité de celui des sépultures plus tardives du cimetière de Santa Paolina, semble refléter les comportements funéraires de certains Transalpins contemporains, notamment en milieu sénon. Le dépôt rituel de la tombe 394 d'Epiais-Rhus en est la réplique exacte : épée, ceinturon, lance, déposés sans être accompagnés de céramique.

Les reclassements technologiques et chronologiques des fourreaux cisalpins et transalpins tels qu'ils se dessinent désormais permettent une analyse plus sereine et plus ouverte des images, libérée des présupposés traditionnels. La frise de Filottrano, considérée comme la plus proche des modèles végétaux grecs, peut-elle alors conserver son statut de prototype du *Nouveau Style continu* dit *végétal* ou encore de *Waldalgesheim* ?

1.3 SÉMILOGIE DES IMAGES DE CISALPINE : FILOTTRANO ET MOSCANO DI FABRIANO (FIG. 3)

Le premier niveau d'analyse, à l'instar des recherches technologiques, s'efforce de comprendre l'élaboration de l'image en isolant ses composantes élémentaires. Cette première approche est appelée *sémiotique* par des analystes.

La conception de l'image de Filottrano (Fig. 3, A) fait apparaître deux mécanismes de construction utilisant

d'une part la symétrie axiale pour la plus évidente, d'autre part la symétrie par rotation (Fig. 4, A). Ces procédés apparaissent dans les constructions de frises du V^e s.

La symétrie axiale permet d'isoler un motif complexe qui fait disparaître l'image la plus immédiatement identifiable d'une tête caricaturale, traversée par l'axe de symétrie (Fig. 3, A et 4, A). Un centre de symétrie, situé au milieu de la grande esse oblique, isole à son tour un motif plus simple : le *triscèle* (Fig. 4, A). Cette composante essentielle et emblématique des répertoires celtiques est parfaitement cohérente avec une conception de l'image au V^e s. en Transalpine. En revanche, il serait vain de rechercher ce motif dans l'ensemble des frises ornementales grecques ou italiennes du IV^e s., sources d'inspiration supposées des images de Filottrano.

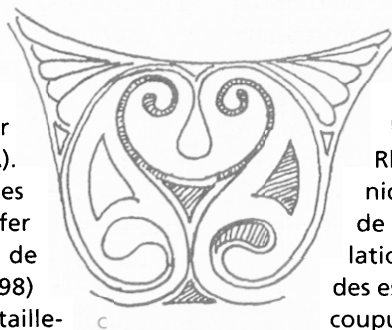
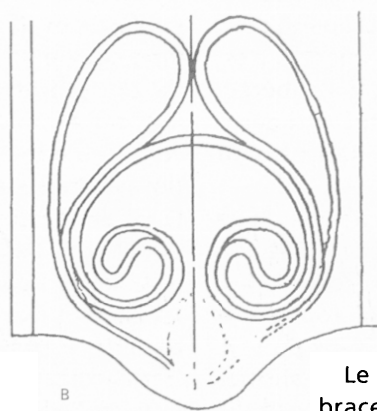
Exception faite du motif dit en *feuille de gui* qui introduit la frise, l'image est formée de triscèles répétés à 17 reprises, ciselés sur la tôle de bronze (Fig. 2, C et 4, A).

Le motif en *feuille de gui*, qui encadre l'évocation plus ou moins figurative d'une tête, est l'un des signes les plus récurrents et les plus anciens de l'imagerie laténienne du V^e s. Or, celui-ci est totalement ignoré dans les répertoires méditerranéens.

Son emplacement privilégié en introduction de la frise éclaire un premier niveau de lecture de celle-ci (Fig. 3, A). De tels motifs introduisent les images ciselées sur bronze ou repoussées sur fer des fourreaux transalpins du V^e s., de Cortrat, Loiret (Rapin, Zurfluh 1998) (Fig. 3, B) et de Prosnes, Marne (Bataille-Melkon, Rapin 1997).

Ces deux découvertes récentes, rapprochées au hasard des travaux de restauration, ne permettent pas d'imaginer un foyer de création nord-occidental : l'exploration systématique de la documentation en fer du V^e s. multiplierait probablement de telles identifications.

L'analyse sémiotique de l'estampille commune de Moscano di Fabriano et d'Epiais-Rhus, a abouti à des résultats étonnamment proches de ceux de Filottrano. Les techniques de construction graphique de l'estampille permettent d'isoler en effet le même signe de base : le *triscèle* (Fig. 4, A1 et A2). Le



choix du procédé graphique de reproduction de l'image par estampage a cependant imposé quelques modifications. En regard d'une élaboration par ciselage du type de celle de Filottrano, qui nécessite un long travail, l'estampage s'apparente à la technique de l'imprimerie. La réduction des dimensions de l'image a nécessité les modifications des " pleins et déliés " des variations d'épaisseur. Seuls, les épaissements légers en forme de massue des extrémités et celui du triangle de jonction des trois courbes du triscèle subsistent.

Ces réductions d'épaisseur facilitent l'élaboration d'une empreinte lisible qui aurait été difficilement réalisable avec les larges gousses des esses de Filottrano, héritières des répertoires transalpins du V^e s. ; en revanche la densité des *pleins* en regard des *vides* présente sur l'image de Filottrano nécessitait le recours au ciselage, technique adaptée à des motifs plus grands et plus couvrants.

La suppression de l'image caricaturale de la tête lovée dans son méandre procède du même besoin d'efficacité.

Le procédé est aussi visible sur la frise du bracelet de Lavannes " Le Mont de la Fourche " (Marne) (Fig. 4, et 5, B). Dans ce cas, la technique de la " cire perdue " a permis le maintien des larges gousses des esses.

Enfin, l'auteur de l'estampille d'Epiais-Rhus a exploité différemment les techniques de symétrie utilisées sur le fourreau de Filottrano. Le choix du procédé de translation des images qu'implique la succession des estampages a éliminé la symétrie axiale. La coupure de l'image à reproduire, c'est-à-dire les limites de l'estampille, a donc été trans-

férée au milieu des grandes esses. De ce fait le centre de symétrie initialement au milieu de l'esse de Filottrano (Fig. 4, A) a été décalé à l'emplacement de la tête caricaturale (Fig. 4, B). De la sorte, pour des observateurs informés du contenu des images, celles-ci restaient non seulement identifiables mais aussi répétées par le procédé de la rotation à partir du centre. Si l'image obtenue correspond toujours à l'évocation d'une tête (peut-être divine) entourée de ses attributs (les triscèles), (Fig. 3, D et E) l'effet de densité obtenu grâce à sa répétition par rotation pourrait avoir été prévu pour en développer l'efficacité magique.

Fig. 3

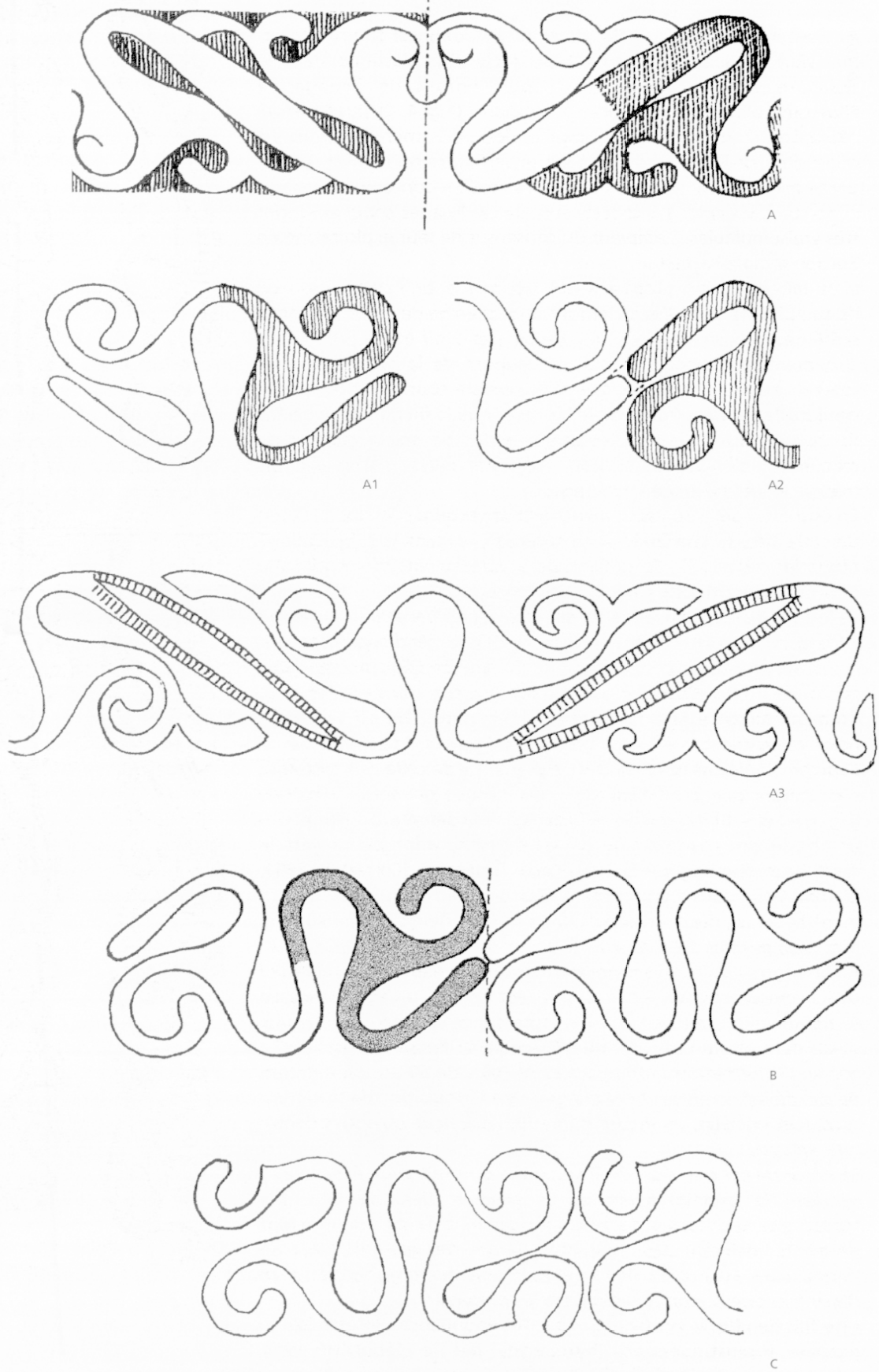


Fig. 4

1.4 LES VARIANTES DE TRANSALPINE

Le fourreau de Saint-Germainmont (Ardennes) fournit l'occasion de saisir un moment de recherche plastique dans le processus de simplification qui conduit de l'image de Filottrano à celle de Moscano di Fabriano (Fig. 4, C) (Kruta et al. 1984). Les dimensions de l'estampille, rigoureusement identiques à celles d'Epiais-Rhus, pourraient laisser entendre qu'elle fut conçue par le même artisan ou par l'un de ses proches contemporains. Des contacts suivis entre les concepteurs de ces images complexes sont très vraisemblables. L'ampleur du consensus de leur exploitation en Europe semble l'attester.

Si la même option globale a été décidée pour l'élaboration de l'estampille de Saint-Germainmont, la recherche de l'effet de continuité des images estampées ne semble pas avoir été la préoccupation première de son créateur. La coupure de la grande esse de jonction oblique s'accompagne d'une contre-courbe limitée par le bord de l'estampe. Tout semble indiquer que la finalité majeure fut de remplir au maximum les angles vides de son rectangle de manière à ce que la jonction des estampilles successives soit masquée par la densité de l'image.

En outre, un petit épaissement supplémentaire subsiste à la base de cette boucle terminale. Il ne survivra pas dans la suite de l'exploitation du motif. Cette formule apparemment moins aboutie pourrait avoir précédé celle d'Epiais-Rhus.

Le fait que de telles tentatives soient localisées en Transalpine plaiderait en faveur d'une élaboration nordique plutôt que méridionale. Dans ces régions, la construction complexe de l'image de Filottrano a même connu un succès assez large dont témoigne son transfert depuis le domaine militaire jusqu'aux parures féminines. Tel est le cas du bracelet massif ouvert originaire de Lavannes "Le Mont de la Fourche" cité plus haut. Sa frise, très proche de celle de Filottrano, n'en diffère que par l'élimination du *masque-palmette* caricatural (Fig. 4, A3 et 5, B). L'ensemble de la parure de la défunte, qui comprend un torque des premières décennies du IV^e s., a longtemps jeté le doute sur l'homogénéité du dépôt funéraire (Corradini 1991, p. 125). Or la découverte récente d'un bracelet identique, portant le même décor, dans une sépulture proche de Reims (La Neuville, tombe 5) permet d'authentifier l'ensemble de Lavannes (Fig. 5, A-B). Le degré d'usure très marqué du torque de même type que celui de Lavannes, suppose que la défunte est morte à un âge avancé. Le *terminus ante quem* de la cérémonie funéraire marqué par une fibule du type *Münsingen* reste cohérent avec l'ensemble des analyses car l'information anthropologique (plus de 60 ans au moment de son décès), confirme le décalage entre l'acquisition de la parure, torque et bracelet, en regard d'une fibule conçue quelques décennies en aval.

Le décor de ces bracelets de Transalpine pourrait avoir été élaboré pendant le premier quart ou le premier tiers du IV^e s. Les contraintes techniques de leur fabrication à la cire perdue ont permis le maintien des "gousses" larges des esses bordées de perles, mais aussi celui de certains détails du remplissage de ce décor très dense, non réalisable par estampage.

Une fois de plus, la présence comme la redondance de cette iconographie sophistiquée en Champagne dès le début du IV^e s. infirmeraient plutôt l'hypothèse de son éventuelle conception sur les bords de l'Adriatique après l'invasion des Sénon.

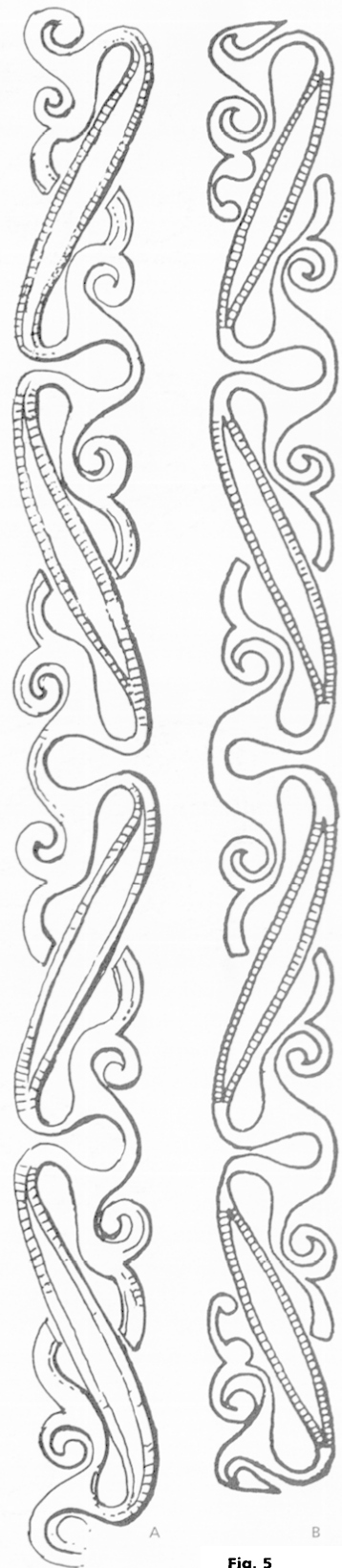


Fig. 5

1.5 LES VARIANTES LOINTAINES

Sur l'épée de Standlake découverte dans la haute vallée de la Tamise, seules les extrémités en alliage cuivreux du fourreau métallique ont été conservées. L'analyse stylistique des ornements de l'étui mixte, semblable à certains exemplaires continentaux du V^e s., a conduit à réviser sa chronologie (Harding 1972, p. 103-104, pl. 78D et 79B). Malgré l'appartenance évidente des images au style dit de Waldalgesheim, un retard théorique imputable à une perception idéologique de l'art celtique insulaire induit depuis longtemps le rajeunissement d'un à deux siècles du matériel britannique et de son iconographie en regard de leurs équivalents continentaux (Fig. 6, A).

Une fois de plus, les caractéristiques techniques du support ne sont pas prises en compte. En effet, à l'instar des fourreaux de Wysbek et de Orton Meadow (Stead 1984) la chronologie du fourreau de Standlake est décalée d'un bon siècle en aval. A elle seule sa bouterolle suffirait à la situer immédiatement au V^e s. si l'arme avait été trouvée sur le continent. La frette de l'entrée de cette bouterolle ou les deux ajours de son extrémité, comme le montage de l'étui avec ses deux plaques de bronze ornées, trouvent en effet au V^e s. des parallèles continentaux, notamment sur le fourreau de la tombe 6 de Cortrat (Loiret) (Rapin, Zurfluh 1998, fig. 6 p. 45) (Fig. 3, B). Même en admettant un éventuel décalage temporel entre insulaires et continentaux, l'arme peut difficilement être située au-delà de l'articulation des V^e et IV^e s. av. J.-C.

Les images figurées sur les plaques de bronze de Standlake sont par ailleurs cohérentes avec cette chronologie fondée sur la technologie. Celle de la pelte en relief est parfaitement compatible avec les motifs de peltes du V^e s., tels ceux de Cortrat (Loiret) (Rapin, Zurfluh 1998) ou de Bouy (Marne) (Kruta 1983), sans qu'il soit nécessaire de faire appel à la reprise du même thème gravé sur le fourreau suisse plus tardif de deux siècles de Basadingen (Harding 1972).

En arrière plan de cette première lecture, où l'image de la pelte joue le rôle d'un leurre très visible par son relief, se superpose le motif de rinceau à triscèles de type A2 défini par Stéphane Verger (Verger 1987). Ce motif des deux triscèles symétriques est lui-même isolé sur un fond de hachures triangulaires et orthogonales telles qu'on les utilise aussi sur le continent au V^e s.

La frise de la bouterolle de Standlake commence par le motif du rinceau de type A1 de Stéphane Verger, soit l'estampille d'Épiais-Rhus, suivi de celui de type B (Verger 1987, fig. 1 p. 288 et 4 p. 291). En définitive, malgré certaines particularités morphologiques qui soulignent la fabrication locale plutôt que l'importation, les artisans et les imagiers insulaires marcheraient au même pas que leurs contemporains continentaux. Il ne faut pas un siècle pour que des idées véhiculées par ces images traversent la Manche, et leur diffusion n'est pas non plus attribuable à l'invasion de Belges continentaux pour lesquels ce type d'arme aurait été anachronique au III^e s.

L'iconographie du V^e s. fournit de nombreux exemples de ce que Stéphane Verger désigne comme le *Premier Style Continu* et ce corpus s'enrichit continuellement. En témoignent les trois registres gravés sur l'agrafe de ceinturon à coffret d'Ossarn (Autriche) (Frey 2002), tous significatifs de cette

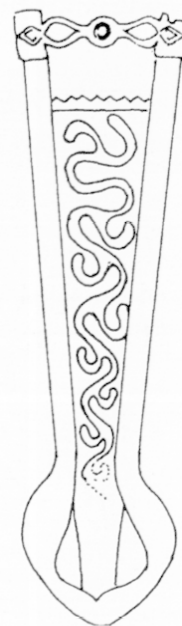
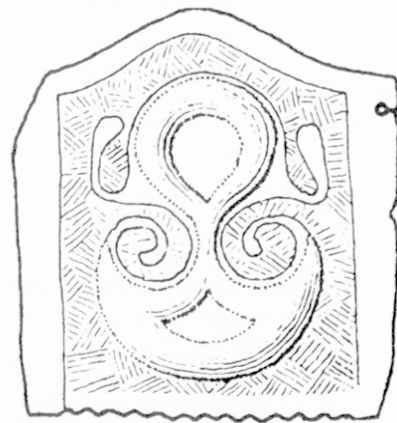
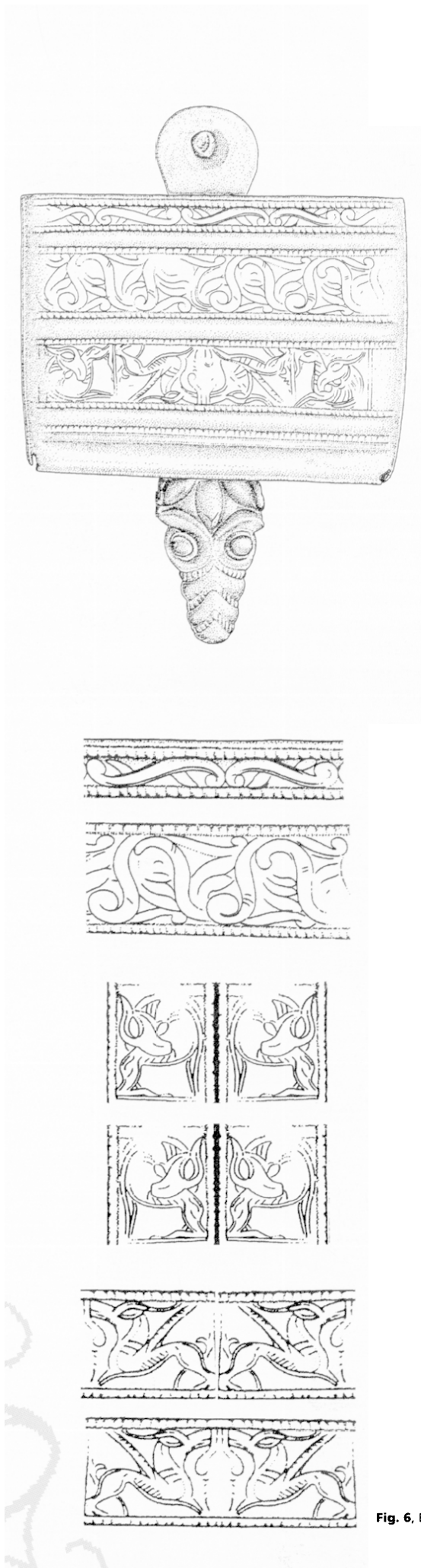


Fig. 6, A



phase d'élaboration, antérieure à l'arrivée des Sénons sur les bords de l'Adriatique (Fig. 6, B). (Megaw et al. 1989, p. 496). Si la datation de cet ensemble funéraire dans la deuxième moitié du V^e s. ne pose pas de problème, la lecture des images de l'agrafe peut paraître surprenante.

Le premier des trois bandeaux contient une frise d'esses symétriques classique au V^e s., basée sur les mêmes procédés graphiques que ceux de la frise de Filottrano. Ce dispositif est récurrent sur les objets métalliques de la deuxième moitié du V^e s.

Sur le bandeau central, une frise deux fois plus large est construite sur une ossature de méandres curvilignes qui organise une succession de triscèles inversés. Cette frise, construite à la manière du V^e s., à partir de demi-esses, pourrait constituer un prototype du "rinseau à triscèles de type B" (Verger 1987), contemporain des deux autres familles majoritaires qui émergent vigoureusement à l'articulation des V^e et IV^e s.

Le troisième bandeau est réservé à une série d'animaux ailés fantastiques. La fréquence de ce bestiaire et de son mode de figuration en esse est aussi une caractéristique de cette phase en Celtique centrale, notamment sur les fibules zoomorphes et les agrafes. Leur ascendance dans la lignée des griffons et des lyres qui serviront d'emblèmes à certains fourreaux d'épée du IV^e s. est aussi évidente (Fig. 8).

A l'extrême ouest de l'Europe, d'autres témoignages de contacts anciens avec les cultures méditerranéennes, comme l'adoption contemporaine des répertoires iconographiques laténiens, attestent l'ampleur de la *koiné* iconographique des Celtes (Gomez de Soto 2001).

Ces exemples de variantes anciennes de frises du V^e s. sont suffisamment dispersés en Europe, y compris dans des régions non concernées par les invasions de Cisalpine, pour relativiser l'impact de l'arrivée des Sénons en Italie dans la genèse du *Nouveau Style*. Si de tels précédents ont bien évidemment puisé dans les répertoires orientalisants et méditerranéens dès le premier âge du Fer, ils résultent plus d'une longue assimilation que d'emprunts hâtifs aux frises gréco-italiques du IV^e s. Ils participent probablement autant du vieux fonds commun des répertoires iconographiques qui circulent et s'adaptent aux différentes cultures européennes depuis le Néolithique (Kruta 1992 a et b).

Fig. 6. B

2• Images emblématiques

2.1 LYRES ET DRAGONS (FIG. 7)

Un usage similaire de symboles iconographiques est identifiable à partir de l'analyse du bestiaire récurrent gravé sur les fourreaux d'épée. Les figures d'animaux fantastiques symétriques appelés dragons ou griffons ont induit, une fois de plus, des recherches orientées vers la découverte d'un éventuel modèle d'origine orientale ou orientalisant (De Navarro 1972, pl. 72). L'importance relative de cette iconographie, bien conservée en Europe centrale et orientale, semblait témoigner, en effet, d'un courant est-ouest dont l'art des Scythes constituerait un relais naturel. Pour autant, cette éventualité n'explique pas la singularité et la spécificité des motifs du répertoire celtique.

De plus, l'énergie analytique déployée vers la recherche de modèles exogènes ne s'est pas exercée sur les supports de ces images, longtemps délaissés et mal datés. Or, deux décennies de restaurations intensives portant sur plusieurs centaines de fourreaux en fer de toutes provenances ont établi une relation, pour l'instant sans faille, entre certains types d'ornements et différents modules d'épées (Rapin 1999). *Ce n'est pas le lieu de trouvaille d'une arme qui détermine l'usage d'un tel code iconographique mais sa typologie.*

Ainsi, l'image dite de la " lyre zoomorphe " n'a jamais été retrouvée pour l'instant sur des fourreaux relevant des techniques de construction de LT A. Elle est utilisée exclusivement sur les fourreaux de grand module dont la mise au point s'effectue pendant la transition LT A-LT B, à l'articulation des V^e et IV^e s. L'ensemble le plus anciennement datable de cette nouvelle formule est actuellement celui de la tombe IB-29 d'Ensérune, du fait de son association avec une coupe attique de la fin du V^e s. (Fig. 7) (Schwaller et al. 2000). Cela n'implique pas pour autant l'hypothèse d'un foyer de création languedocien, mais reflète plutôt la phase de mise au point d'un standard européen. Les formules d'oiseaux fabuleux antérieures aux standards comme celles des fourreaux de Pontoux (Doubs), Hammersmith (Angleterre), Port ou Neuchâtel (Suisse) témoignent de l'ampleur géographique des régions concernées (De Navarro 1972, Bulard 1979, Stead 1984, Ginoux 1996, fig. 48, p. 94).

Lorsque le dépôt funéraire comprend la totalité de l'équipement militaire, c'est une panoplie comprenant un

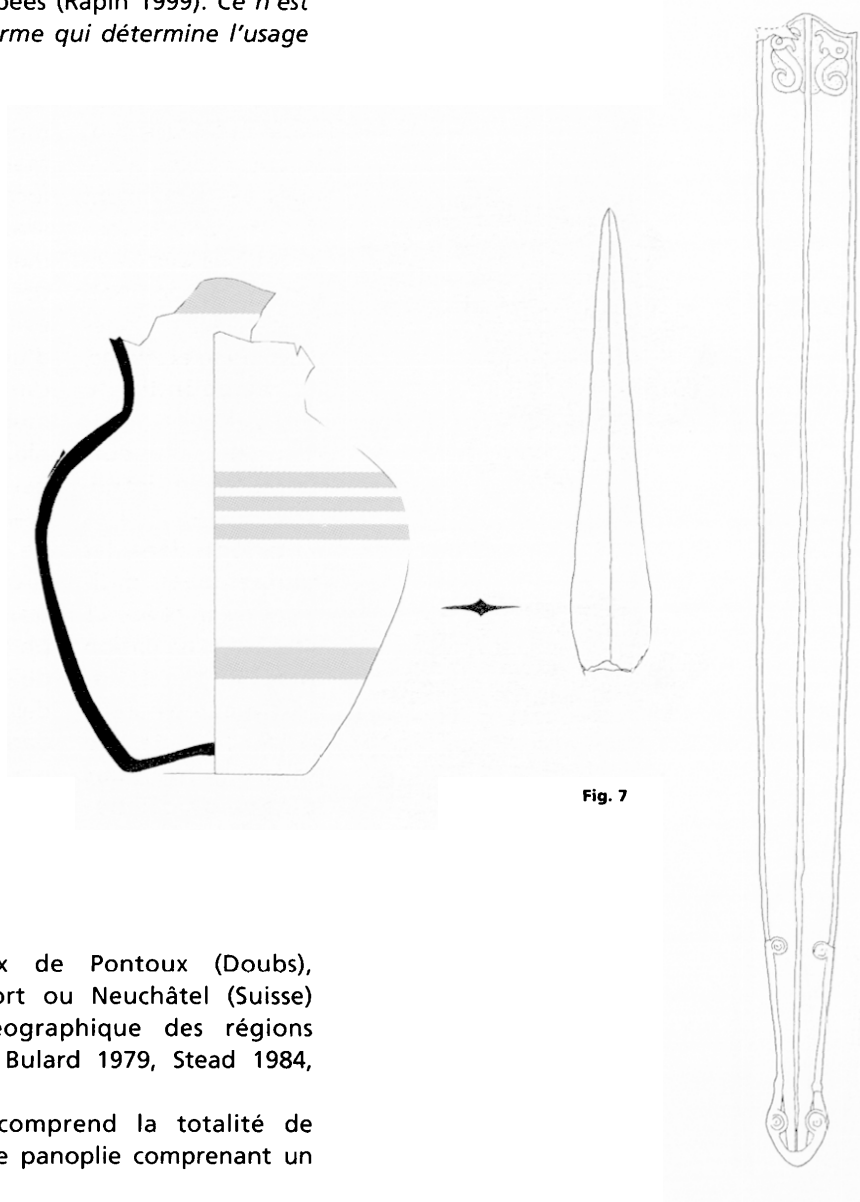


Fig. 7

type particulier de lance et de ceinturon qui est représentée par cette image, plus symbolique qu'ornementale. Réciproquement, le moindre indice d'identification de ce module de fourreau entraîne, lorsque la corrosion n'a pas trop altéré la surface originelle du métal, la découverte de cet animal emblématique sur des fourreaux contemporains, de toutes provenances géographiques.

Ces images finement gravées sont à peine perceptibles au-delà de quelques mètres de distance, même lorsqu'elles sont mises en valeur sur un fond piqueté. Leur fonction ornementale doit être fortement relativisée au profit d'une fonction plus idéologique et non ostentatoire.

La persistance de ce module d'épée jusqu'au début du siècle suivant a permis d'esquisser une évolution stylistique parallèle de son emblème spécifique (Rapin 2000c, p. 118).

Des associations du même ordre s'établissent avec les images plus fréquentes et légèrement différentes des *griffons* à jambe humaine pour d'autres modules d'épée contemporains des précédents (Rapin 1999, p. 52-53). Le potentiel d'utilisation de ces emblèmes concerne probablement près d'un tiers des fourreaux d'épée

des IV^e et III^e s. av. J.-C. Leur évolution stylistique suit également le cours des mutations de l'armement et de ses adaptations successives aux techniques de combat. Pendant les périodes d'évolution accélérée, un même individu peut, de ce fait, connaître plusieurs changements iconographiques. Les mutations dans les équipements militaires de la phase LT B2, à l'articulation des IV^e et III^e s, offrent de nombreux exemples de ce phénomène. Les images emblématiques peuvent alors s'ajouter, se superposer, fusionner en fonction de la

rapidité des changements (Rapin et al. 1992). Les codes symboliques de cette iconographie évolutive semblent adoptés simultanément d'un bout à l'autre du domaine celtique européen. La rapidité de cette adoption généralisée rend utopique toute tentative pour en déceler le foyer originel étant donné

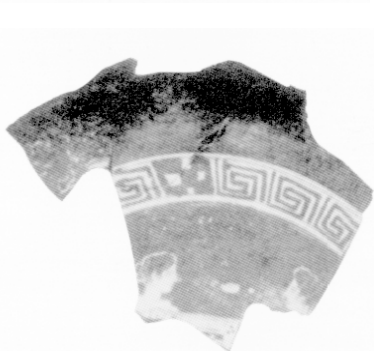
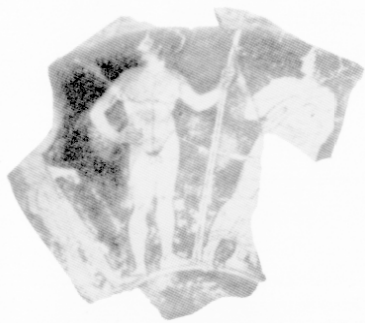
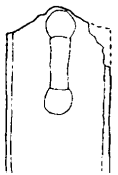
la sensibilité chronologique des critères actuels d'identification typologique.

Le codage universel des symboles iconographiques utilisés sur les fourreaux constitue, comme la normalisation des équipements militaires, la meilleure expression de la communauté culturelle des populations dites "celtiques" ou "laténiennes". L'image de la "lyre zoomorphe" gravée sur l'entrée du fourreau de Quintana de Gormas près de Soria (Espagne) témoigne de la *celticité* de son commanditaire même si le système de suspension de l'arme a été modifié à la manière ibérique pendant la première moitié du IV^e s. Son appartenance à un mercenaire celte plutôt qu'à un Ibère celtisé est vraisemblable.

L'iconographie des parures celtiques, tout en respectant en partie certaines normes issues d'un répertoire commun, est plus nettement connotée localement, au point d'être considérée parfois comme un bon marqueur ethnique lorsqu'elle est associée à certains types de parure ou à leur port spécifique (Charpy 1993).

Enfin, dans ce dosage variable entre des composantes culturelles qui transgressent plus ou moins certaines frontières ethniques ou géographiques, l'imagerie comme la morphologie des céramiques serait un marqueur encore plus accentué de faciès local.

Mais c'est probablement avec les comportements funéraires, dont l'incidence sur la densité relative de la documentation est évidente, que l'on atteint le plus bas niveau d'une représentation culturelle commune. L'infinie variabilité des rites peut, au minimum, ne laisser aucune trace funéraire visible. Si elle permet d'identifier parfois des petits groupes sociaux ou familiaux, elle a néanmoins induit des hypothèses *d'ateliers de création*, de *foyers de diffusion* ou de circulations d'influences complètement arbitraires. Les contours de ces aires géographiques comme les axes de circulation des objets sont tellement tributaires du hasard des découvertes qu'il peut sembler vain, dans l'immédiat, de vouloir leur attribuer une signification historique.



2.2 STYLE SUISSE, STYLE HONGROIS

Des expressions consacrées comme *Style Suisse* ou *Style Hongrois* reflètent précisément cette ambition, hors de portée à partir de la lecture globale de documents exprimant un faciès local de l'Art celtique.

A l'instar de l'adjectif *laténien*, induit par le site éponyme suisse de La Tène, le *Style Suisse* ne reflète que les aléas d'une conservation quasi miraculeuse en milieu aqueux, d'une imposante concentration d'armes en majorité contemporaines. Ce sont les codes symboliques utilisés par une à deux générations de soldats qui ont été assimilés à un style local, alors que les mêmes répertoires fonctionnaient simultanément d'un bout à l'autre de l'Europe. La taille du corpus d'images dépend non seulement des variations de rites funéraires (incinérations, inhumations) mais aussi du degré de corrosion ou de conservation naturelle des fourreaux, du nettoyage ou de la restauration des armes, de la fréquence ou de l'absence de grands travaux d'aménagement du territoire et des prospections qui les précèdent...

Les paramètres aléatoires qui ont orienté ces déterminations stylistiques se retrouvent également dans l'identification géographique du *Style hongrois*, favorisée par la conservation des objets due à l'usage fréquent du rituel de l'incinération et à un milieu d'enfouissement peu agressif. Il s'agit, une fois de plus, de la sélection naturelle d'armes d'une autre phase chronologique, et de ses nouvelles normes iconographiques, plutôt que d'un faciès régional. La découverte d'images de ce type, sur les armes du sanctuaire de Gournay-sur-Aronde (Oise) par exemple, et dans l'ensemble de l'Europe, ne peut pas être attribuée à d'incessantes migrations multidirectionnelles sans témoignages historiques (Lejars 1994). Le *Style hongrois* a ainsi rapidement fait place au *Style des épées hongroises* puis, au *Style des épées*, qualificatif moins ambigu lorsqu'il est limité à une brève période du III^e s., sans connotation migratoire, ce qui réduit d'autant les transports d'influence (Rapin *et al.* 1992).

En revanche, dès que le corpus de ces images emblématiques est devenu plus abondant, il a été possible de déterminer, à partir de leurs variations, la part qui est imputable à leur chronologie relative. Les investigations technologiques permettent de discerner des faciès relevant d'une interprétation locale des motifs internationaux en fonction de traditions artisanales. En témoignent les armes d'Ensérune (Hérault) pour lesquelles des choix technologiques régionaux se superposent parfois au répertoire laténien (Schwaller *et al.* 2000).

La perception exceptionnelle de la main d'un

même artisan, telle qu'elle peut se manifester sur les fourreaux d'Epiais-Rhus et de Moscano di Fabriano, par le biais de l'identification d'un outil aussi complexe que l'estampe, constitue l'équivalent d'une signature sur un vase attique mais ne suppose pas nécessairement l'existence d'un atelier. En attendant d'accéder à un tel niveau de précision sur l'ensemble de la documentation, le constat de ce respect scrupuleux des modèles laisse entendre que les artisans contemporains dessinant une *lyre zoomorphe* en Languedoc, en Champagne, dans la vallée de la Seine, du Danube ou dans les Apennins, disposaient peut-être de "cartons", de modèles d'images standardisées, ou encore d'informations orales précises.

Ce qu'elles ont de commun dans leur conception comme dans la combinaison des signes et motifs participe d'une nécessité générale de partager des codes visuels dont l'évolution n'est pas aléatoire. Compte tenu de leur complexité, de leur large diffusion et de leur permanence, nombre de ces images supposent une élaboration préméditée et une longue assimilation des éventuels emprunts. Si leur lecture et leur analyse deviennent possibles, le décryptage sémantique de leur code est encore loin d'être accessible. La densité du "décor" du fourreau récemment restauré de Flavigny (Marne) témoigne de ce niveau de difficultés (Rapin 2000b) (Fig. 8). Si son analyse peut conduire à une lecture vraisemblable, sa sémantique reste encore hermétique.

L'analyse sémiologique des images se nourrit, bien au-delà de l'identification des signes, de tout ce qui peut éclairer leur contexte de création. Son mérite fondamental réside plus dans le ralentissement du regard qu'implique cette méthode analytique que dans la révélation du contenu des images.

Ce parcours à travers quelques exemples d'images révèle que leur analyse ne peut se déployer efficacement qu'à certaines conditions.

- La première, probablement la plus importante, doit répondre à la question élémentaire : quand l'image a-t-elle été conçue ? En l'absence de contexte explicite l'analyse des supports (armes, parures, céramiques...) est indispensable. Lorsque le contexte funéraire le permet, l'estimation anthropologique de l'âge du défunt est précieuse pour ouvrir les datations en amont de leur *terminus ante quem*, en direction du *terminus post quem*.

- La deuxième, plus spécifiquement de l'ordre de la sémiologie, doit répondre à la question : comment a-t-elle été réalisée ?

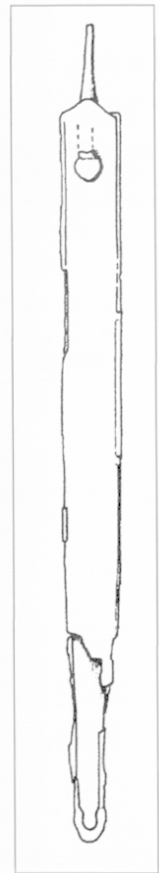


Fig. 8



Illustration non autorisée à la diffusion

Cette partie de l'analyse s'apparente à celle de la technologie des supports, autrement dit, celle des techniques graphiques et plastiques.

- La troisième, qui résulte de la recherche précédente, résume les objectifs de la sémiotique : avec quels signes de base l'image a-t-elle été construite ? C'est elle qui permet le premier niveau de lecture : un assemblage de *signes* engendre des *motifs* dont les combinaisons et la syntaxe permettent d'identifier le *thème* de l'image à défaut de son contenu.

Ces composantes très imbriquées transgressent non seulement les limites temporelles des phases mais aussi probablement les frontières linguistiques (Kruta 1988).

- Le niveau plus ambitieux du contenu sémantique des images ne peut être sérieusement abordé tant ce type d'analyse exige pour son décodage de disposer d'outils plus efficaces. En l'absence de textes, cet objectif reste encore lointain.

Pour autant, le discours et les analyses de l'historien d'art peuvent déjà se déployer différemment à partir du troisième niveau. Cependant la nature des images protohistoriques ne relève pas nécessairement de l'Art, au sens que nous attribuons à ce terme depuis la Renaissance. Qu'elles soient issues de savantes recherches plastiques, qu'elles soient aujourd'hui source d'émotions esthétiques, elles ont été avant tout conçues par d'autres cultures que la nôtre et pour d'autres finalités. A ne les considérer que subjectivement comme de purs ornements, elles sont dévaluées ou surévaluées, c'est-à-dire détournées de leur intérêt archéologique et anthropologique.



Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 8

Illustrations

Fig. 1 - Fac-similé du fourreau d'Epiais-Rhus réalisé par J.-M. Grès et F. Rougeaud pour le Musée de Guiry-en-Vexin (Val-d'Oise) (d'après Rapin 2000a, p. 73-75).

Fig. 2 - A : Décor du fourreau de Moscano di Fabriano (Marches) et restitution de la plaque de droit (dessin A. Rapin d'après l'original au Musée d'Ancone). **B** : Fourreau d'Epiais-Rhus (Val-d'Oise) et ses deux estampilles symétriques (dessin A. Rapin). **C** : Frise ciselée du fourreau de Filottrano (Marches) (dessin A. Rapin d'après l'original).

Fig. 3 - A : Motif initial de la frise de Filottrano et sa transposition. **B** : Entrée du fourreau de Cortrat (Loiret). **C** : Frise du casque de Canosa. **D** : Plaque de Manching, Bavière. **E** : Fusion des motifs sur un torque du milieu du IV^e s. (Inédit, collection Lamarre, Musée des antiquités nationales).

Fig. 4 - A : Décomposition de la frise de Filottrano : **A1** : Image simplifiée dans les frises du IV^e s ; **A2** : Image simplifiée de la partie droite de Filottrano, conduisant au raccord des estampilles d'Epiais-Rhus ; **A3** : Motif de Filottrano partiellement simplifié, transposé à la cire perdue sur des bracelets de la Marne. **B** : Estampille d'Epiais-Rhus et de Moscano di Fabriano. **C** : Estampille de Saint-Germainmont (Ardenne) (d'après Kruta et al. 1984, p. 17, fig. 7, c).

Fig. 5 - Développés sur des bracelets dérivés de la frise de Filottrano. **A** : La Neuville (Marne) (inédit) ; **B** : Lavannes (Marne) (d'après Kruta, Roualet 1982, p. 133, fig. 10, n°3).

Fig. 6 - A : Fourreaux de Standlake (d'après Harding 1972, pl. 79, B). Les ornements repoussés du fourreau sont décomposés selon la typologie de S. Verger. **B** : Agrafe d'Ossarn (d'après Frey, 2002, p. 194 n°173).

Fig. 7 - Tombe IB-29 d'Ensérune (Hérault) avec coupe attique de la fin du V^e s. et lyre zoomorphe sur le fourreau (d'après Schwaller et al. 2000, p. 179, fig. 7).

Fig. 8 - Fourreau de Flavigny (collection De Baye au MAN), avant restauration (d'après Thénot 1992, t. 2, p. 23, pl. 8 n°1) et après nettoyage (relevé A. Rapin).

Bibliographie

Bacault, Flouest 2003 : BACAULT (M.), FLOUEST (J.-L.) — Schémas de construction des décors au compas des phalères laténiennes de champagne. Ce volume.

Bataille-Melkon, Rapin 1997 : BATAILLE-MELKON (A.), RAPIN (A.) — Un fourreau celtique en fer orné au repoussé du V^e s. av. J.-C., au Musée Saint-Rémi de Reims : Prosnès, Les-Vins-de-Bruyère (Marne), *Bulletin de la Société archéologique champenoise*, 90, 1997, 2, p. 3-14.

Bulard 1979 : BULARD (A.) — Fourreaux ornés d'animaux fantastiques affrontés découverts en Fance, *Etudes celtiques*, 16, 1979, p. 27-52.

Charpy 1993 : CHARPY (J.-J.) — Esquisse d'une ethnographie en Champagne celtique aux IV et III^e s. av. J.-C., in : *Les Celtes au III^e s. av. J.-C.*, actes du Congrès international d'Etudes celtiques, 1991, *Etudes celtiques*, 28, 1991 (1993), p. 75-125.

Corradini 1991 : CORRADINI (N.) — La céramique peinte à décor curviligne rouge et noir en Champagne : approche technologique et chronologique, in : *La céramique peinte celtique dans son contexte européen*, actes du Symposium international d'Hautvillers, 1987, Reims, 1991, p. 109-142 (Mémoires de la Société archéologique champenoise, 5).

De Navarro 1972 : DE NAVARRO (J.-M.) — *The finds from the site of La Tène, 1, Scabbards and the swords found in them, part 2, Catalogue and plates*, Londres, 1972.

Frey 1971 : FREY (O.-H.) — Das keltische Schwert von Moscano di Fabriano, *Hamburger Beiträge zur Archäologie*, 1, 1971, 2, p. 173-179, pl. XII, fig. 1.

Frey 2002 : FREY (O.-H.) — Frühe keltische Kunst : Dämonen und Götter, in : *Das Rätsel der Kelten von Glauberg*, Stuttgart, Theiss, 2002, p. 186-205.

Ginoux 1996 : GINOUX (N.) — Le thème symbolique de la " paire de dragons " dans l'Europe celtique du V^e au I^{er} s. avant J.-C., Thèse de doctorat d'Histoire, Paris, EPHE, 1996.

Gomez de Soto 2001 : GOMEZ DE SOTO (J.) — Monde Nord-Alpin et/ou Méditerranée ? Actualités de l'art celtique de Gaule de l'Ouest (V^e-

IV^e s. av. J.-C.), *Bulletin de la Société française d'archéologie classique*, 32, 2000-2001, 1, p. 212-218.

Guichard 2003 : GUICHARD (V.) — Un dernier moment de folie créatrice : le répertoire ornemental de la céramique peinte dans le nord-est du Massif central au II^e siècle avant J.-C. Ce volume.

Haffner 1992 : HAFFNER (A.) — Die frühlatènezeitlichen Fürstengräber von Hochscheid im Hunsrück, *Trierer Zeitschrift*, 55, 1992, p. 25-103.

Harding 1972 : HARDING (D. W.) — *The Iron Age in the upper Thames Basin*, Oxford, Clarendon press, 1972.

Kruta 1983 : KRUTA (V.) — Deux fourreaux marniens décorés du V^e siècle avant notre ère, *Etudes celtiques*, 20, 1983, 1, p. 23-41.

Kruta 1988 : KRUTA (V.) — L'Art celtique laténien du V^e siècle avant J.-C. : le signe et l'image, in : *Les princes celtes et la Méditerranée*, colloque de l'École du Louvre, mai 1988, Paris, La Documentation française, 1988, p. 81-92.

Kruta 1992a : KRUTA (V.) — Materiali senonici del Piceno e arte celtica, in : *La civiltà picena nelle Marche. Studi in onore di Giovanni Annibaldi*, Ripatransone, Maroni, 1992, p. 388-401.

Kruta 1992b : KRUTA (V.) — *L'Europe des origines*, Paris, Gallimard, 1992 (L'Univers des Formes).

Kruta, Roualet 1982 : KRUTA (V.), ROUALET (P.) — Une série de torques marniens à décor de style végétal continu, in : DUVAL (P.-M.), KRUTA (V.) éd. — *L'art celtique de la période d'expansion : IV^e et III^e siècles avant notre ère, Actes du colloque au Collège de France à Paris du 26 au 28 septembre 1978*, Paris, 1982, p. 115-135.

Kruta et al. 1984 : KRUTA (V.), LAMBOT (B.), LARDY (J.-M.), RAPIN (A.) — Les fourreaux d'Epiais-Rhus (Val-d'Oise) et de Saint-Germainmont (Ardenne) et l'art celtique du IV^e s. av. J.-C., *Gallia*, 42, 1984, 1, p. 1-20.

Lejars 1994 : LEJARS (T.) — *Gournay III, Les fourreaux d'épée : le sanctuaire de Gournay-sur-Aronde et l'armement des Celtes de La Tène moyenne*, Paris, Errance et IRRAP, 1994.

Megaw et al. 1989 : MEGAW (J. V. S.), MEGAW (R.), NEUGEBAUER (J. W.) — Zeugnisse frühlatènezeitlichen Kunsthandwerks aus dem Raum Herzogenburg, Niederösterreich, *Germania*, 67, 1989, 2, p. 477-517.

Rapin 1999 : RAPIN (A.) — L'armement celtique en Europe : chronologie de son évolution technologique du V^e s. au 1^{er} s. av. J.-C., *Gladius*, XIX, 1999, 2, p. 33-67.

Rapin 2000a : RAPIN (A.) — Les fourreaux d'épée : un chef d'œuvre de l'art de la forge des Celtes, in : *Les Celtes et les arts du feu, Dossiers d'archéologie*, 2000, n° 258, p. 66-75.

Rapin 2000b : RAPIN (A.) — Image et langage, in : *Les Druides*, Paris, Errance, 2000, p. 16-20 (L'Archéologue - Archéologie nouvelle. Hors série, 2).

Rapin 2000c : RAPIN (A.) — L'armement laténien en Hongrie, in : *Dix ans de coopération franco-hongroise en archéologie (1988-1998)*, table ronde, 1998, Budapest, Collegium Budapest 2000, p. 97-134.

Rapin à paraître : RAPIN (A.) — Les fourreaux d'épées laténiennes de Moscano di Fabriano et de Filottrano au Musée d'Ancone (Italie). A paraître.

Rapin, Zurfluh 1998 : RAPIN (A.), ZURFLUH (H.) — Le cimetière celtique de Cortrat (Loiret), *Revue archéologique du centre de la France*, 37, 1998, p. 33-79.

Rapin et al. 1992 : RAPIN (A.), SZABÓ (M.), VITALI (D.) — Monte Bibebe, Litér, Rezi, Piscolt. Contributions à l'origine du style des épées hongroises, *Communicationes Archaeologicae Hungariae*, Budapest, 1992, p. 23-54.

Schwaller et al. 2000 : SCHWALLER (M.), MARCHAND (G.), LEJARS (T.), ORLIAC (D.), RAPIN (A.), SANMARTI (E.) — Echanges, influences, productions dans la nécropole du deuxième âge du Fer d'Ensérune (Hérault), *Documents d'archéologie méridionale*, 24, 2000, p. 173-184.

Stead 1984 : STEAD (I. M.) — Cross-Channel Trade between Gaul and Britain in the Pre-roman Iron Age, *The Society of Antiquaries of London*, 1984, p. 43-66.

Thénot 1982 : THENOT (A.) — La civilisation celtique dans l'est de la France, d'après la collection De Baye au Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, Paris, Ed. Fondation Singer-Polignac, 1982, 2 vol.

Verger 1987 : VERGER (S.) — La genèse celtique des rinceaux à triscèles, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, 34, 1987, p. 287-339.

Vitali 1996 : VITALI (D.) — Manufatti in ferro di tipo La Tène in aria italiana : le potenzialità non sfruttate, *Mélanges de l'École française de Rome*, 108, 1996, 2, p. 575-605.