La forme : une question de fond dans l'expression non figurative des sociétés sans textes

Nathalie Ginoux

▶ **To cite this version:**

Nathalie Ginoux. La forme : une question de fond dans l'expression non figurative des sociétés sans textes. Olivier Buchsenschutz; Alain Bulard; Marie-Bernadette Chardenoux; Nathalie Ginoux. Décors, images et signes de l'âge du Fer européen. Actes du XXVIe 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.259-272, 2003, 978-2-913272-09-5. halshs-02526629

HAL Id: halshs-02526629
https://shs.hal.science/halshs-02526629

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

La forme : une question de fond dans l'expression non-figurative des sociétés sans texte

Nathalie Ginoux

Persée creative commons

Ce que l'on dit n'est rien,
la façon dont on le dit est tout
Flaubert

" Lectures multiples, niveaux de lecture, déchiffrement (age), décryptage, grilles de lecture, lisibilité du décor " etc. constituent autant de références directes au langage, assignant à l'image ou à l'objet archéologique le statut d'un texte. Archéologues et historiens de l'art celtique cherchent ainsi à construire du texte lorsque les sources écrites sont muettes, à introduire de la figure de style et une structure narrative dans des compositions non figuratives.

Qu'il s'agisse de discourir sur les œuvres et les objets à partir d'une argumentation visuelle, ou de substituer aux méthodes propres à l'histoire de l'art les outils de la linguistique, ce que j'appellerai ici la métaphore langagière ou simplement littéraire est omniprésente. Cette entreprise semble affecter plus généralement les arts émanant des sociétés sans textes, comme celui des Scythes et autres peuples des Steppes, qui ont fait l'objet récemment de la part de Véronique Schiltz d'une approche en termes de rhétorique (Schiltz 1994).

Chez la plupart des auteurs, la référence au signe manifeste une conception très limitée de l'iconographie. En s'intéressant exclusivement aux contenus idéologiques, symboliques ou religieux des compositions, ils en déclinent toute autre dimension, orne-

mentale et décorative [1] (Rapin 2002). A l'évidence, le but est de doter l'analyse des décors d'un attirail scientifique, en rompant avec la tradition du commentaire littéraire [2].
Cependant, par rapport aux méthodes propres à l'histoire de l'art, l'aptitude de l'approche langagière à dégager du sens reste à démontrer. On est aussi en droit de se demander si le recours à de telles approches annonce un renouvellement, voire un renversement, dans la manière d'aborder l'art celtique.
Je tenterai de montrer que l'approche langagière est plus métaphorique qu'opératoire, et qu'elle aboutit dans le meilleur des cas, à occulter de bonnes études formelles par des stéréotypes et dans le pire des cas à les entraver, en faussant les données descriptives de base. (Bérard 1983, p. 4) [3].

La valeur heuristique des sources iconographiques dépend avant tout du questionnaire que l'archéologie est à même de leur appliquer pour aborder les faits historiques, l'économie ou les systèmes culturels. Or pour les sociétés sans textes, des interprétations le plus souvent sélectives insistent, soit sur l'existence de hiérarchies sociales, soit sur l'affirmation selon laquelle " l'art ne concerne que les élites ". Roger Bastide, précurseur de la sociologie de l'art, avait dès le milieu du XX[e] siècle identifié l'écueil sur lequel ces constructions spéculatives viennent se heurter, en écrivant : " Il ne faut pas dire, simplement que l'art est le reflet de la société, et cela parce que la société n'existe pas. Il y a au même moment des sociétés, ou si l'on préfère des groupes sociaux " (Bastide 1945, p. 105).
D'autres approches aux visées générales se tiennent bien en deçà des interprétations. L'écart qualitatif entre les moyens souvent conséquents qui sont mis en œuvre, et les conclusions apportées par les archéologues, justifie les critiques portées par N. Brenez sur les résultats issus de l'analyse des gravures et peintures de la grotte Cosquer (Clottes, Courtin 1994), dans son introduction au colloque consacré aux méthodologies de l'analyse d'images (Brenez 1996). Les insuffisances relevées par cet auteur, au nom d'une prétendue " gratuité esthétique " qui déprécie une part des compositions en disqualifiant le discours, débordent largement du domaine de l'art pariétal. Ainsi, vue de l'extérieur, la contribution de l'archéologie aux recherches iconographiques est très faible en regard de l'investissement important déployé par des procédés techniques toujours plus complexes. Une partie de l'orientation actuelle des analyses doit être révisée [4].

Quelques principes théoriques de base, communs à l'histoire de l'art comme à l'ensemble des sciences humaines, font l'objet d'un rappel dans ce même article :
- l'établissement historique des faits,
- le recours au contexte, économique, culturel, politique etc.,
- " l'enquête intertextuelle (inscription modalisée de l'œuvre dans une histoire des formes) ",
- l'établissement des rapports de référence et de fonction,
- l'interdisciplinarité,
- les caractérisations sémiologiques [5].

La lecture de ce court énoncé dessine les limites de l'enquête archéologique, en même temps qu'elle soulève le problème spécifique de la description.

1 • La description

1.1 Décrire et identifier

L'absence de figuration est sans doute en grande partie à l'origine de la volonté d'introduire un sens narratif dans les compositions. Ce procédé de représentation nécessite, au contraire, l'application d'une approche raisonnée des formes telle que je la propose. Pour cette raison, il convient de l'étendre à l'ensemble des arts non figuratifs. Les spécialistes de l'art pariétal préhistorique, en particulier G. Sauvet et M. Lorblanchet, se heurtent aux mêmes difficultés lorsqu'ils cherchent à approfondir les tracés indéterminés et les signes abstraits qui jouxtent les figures.
Michel Lorblanchet distingue le figuratif, que constitue selon lui la production consciente des formes par des figures ou des dessins (copie ou imaginaire), le non figuratif, pouvant résulter d'intentions différentes, d'un geste qui peut ne pas être chargé d'une signification particulière, et enfin l'abstraction qui procède d'une intention, d'un processus mental particulier, qu'il désigne comme une fonction primordiale de l'esprit (Lorblanchet 1993, p. 211).
Pour résumer, c'est bien une intention sélective qui distingue l'abstraction du non-figuratif, le second pouvant ne pas être structuré, à l'inverse du premier qui l'est nécessairement.
Selon l'historien d'art M. Schapiro, les éléments techniques de la figuration sont avant tout des moyens d'expression et de principe d'ordre (Schapiro 1937). Le contenu théorique de ces questions a été examiné par W. Worringer dans une perspective psychologique (Worringer 1978) [6]. Enfin, les rapports qui opposent abstraction et figuration se sont situés au cœur d'une rencontre récente entre historiens de l'art celtique et de l'art classique [7].

1.2 Décrire et interpréter

Dans un article consacré au problème de la description, E. Panofsky s'appuie sur le cas, relaté par Lessing, de la mauvaise description d'une œuvre du peintre grec Zeuxis, au II[e] siècle ap. J.-C. par Lucien, ce dernier n'ayant plus connaissance des conventions iconographiques du V[e] siècle av. J.-C. Panofsky conclut à l'impossibilité d'engager toute description formelle sur les seuls paramètres de la perception immédiate, sans recourir à un savoir. " Aussi paradoxal que cela puisse

paraître, cela prouve qu'une œuvre d'art, qui sur le plan de l'époque ou de la manière est étrangère à celui qui va la décrire, doit être classée stylistiquement avant même de pouvoir être décrite " (Panofsky 1932, p. 241). On ne peut donc soustraire les opérations descriptives du champ historique de l'interprétation. Selon Panofsky, " l'histoire de la forme " (qui est le sens phénomène véhiculé par l'expérience) précède " l'histoire des types " (qui relève du sens signification véhiculé par l'expérience littéraire) (Panofsky 1932, p. 249).

M.-S. Lagrange a souligné la nécessité de distinguer les opérations de compilation, relevant du constat, de l'interprétation : " La confusion entre le constat pur et simple et l'interprétation nous paraît contribuer largement à l'inefficacité de ces deux étapes du travail de l'historien de l'Art ou de l'Archéologue " (Lagrange 1973, p. 102).

Deux questions soulevées par cet auteur paraissent s'appliquer tout particulièrement aux formes de production iconographique dont il est question ici. Le premier obstacle aux classifications traditionnelles résiderait dans ce qu'elle définit comme un " contexte de référence clos, commun à un groupe ". Celui-ci, en assurant une complicité " implicite " entre " connaisseurs ", autoriserait ainsi une incomplétude relative ou l'imprécision des énoncés. L'autre point sur lequel porte la critique concerne l'utilisation des illustrations comme " pièces à conviction ", qui ôte de la précision à l'analyse descriptive et ce faisant, peut entraîner le lecteur sur la voie d'une interprétation erronée si l'information écrite est défaillante.

Plus récemment, le recours aux langages documentaires par l'intermédiaire de codes descriptifs a été appliqué par B. Deloche à un corpus de mobilier. Pour échapper au " bavardage ", celui-ci tente de cerner des critères précis d'identification, en hiérarchisant trois étapes de la formulation descriptive selon un ordre qui n'est pas réversible. Cette approche a son importance car elle engage l'analyse dans un appareil probatoire et non dans la seule esthétique. Cependant une position de cet auteur nous paraît beaucoup plus discutable, lorsqu'il écrit que la dimension technique " n'est pas indispensable à la lecture de l'objet " (Deloche 1989, p. 91).

Enfin, les limites de la description et de l'identification du contenu des symboles ont bien été posées par Gombrich, à partir de l'exemple d'Ali-Baba qui, en multipliant les signes tracés à la craie sur la porte, détruit un sens du symbole sans avoir besoin de l'effacer. Il écrit alors que " les symboles ne véhiculent pas des significations comme les wagons transportent du charbon (...). Ils ont pour rôle d'offrir un choix entre diverses alternatives dans un contexte donné " (Gombrich 1986, p. 201).

1.3 Décrire en citant

La sculpture découverte à Mšecké-Zehrovice (Bohême) se prête favorablement à traiter de l'usage de la citation pour décrire, dans la littérature scientifique (Fig. 1-4). Quelques-unes des descriptions présentées soit dans de grands ouvrages de synthèse, soit dans des catalogues d'expositions consacrées à l'art celtique, sont reproduites ici intégralement[8].

" Une sculpture remarquable clôt cette période si féconde en créations : la tête de pierre trouvée dans un enclos quadrangulaire de destination religieuse, à Mšecké Zehrovice (Bohême). Grandeur nature, avec une coiffure côtelée, arrêtée court sur le haut du front et de la nuque, un torque à tampons au cou, elle représente de façon à la fois rude et recherchée le visage plat d'un homme aux yeux saillants, pommettes larges et fort menton. Moustache et sourcils sont traités de façon décorative, avec leurs extrémités spiralées, d'apparence végétale. Les contours sont fortement cernés, si bien que l'ensemble offre un mélange de techniques, plastique et graphique : cette face ayant perdu les touches de peinture qui devaient la colorer, nous offre une expression hermétique qui atteint, par des moyens tout différents, à la puissance intérieure des têtes d'Entremont ou de " l'Hermès " de Roquepertuse – mais, par son caractère linéaire et ses enjolivures spiralées, elle est plus authentiquement laténienne " (Duval 1977, p. 165-166).
La notice qui accompagne la photographie est rédigée de la manière suivante :

" Mšecké Zehrovice (Bohême). Tête d'homme. IIe-Ier siècle av. J.-C. Haut. 0,25 m. Prague, Narodni Muzeum " (Duval 1977, fig. 171).

" Tête stylisée en pierre, aux yeux proéminents et rapprochés, aux sourcils et à la moustache en volutes ; environs de Prague, vers 150 av. J.-C. " (Cunliffe 1993, p. 86-87).

" Man's head, carved in soft stone, from Mšecké Zehrovice, Bohemia. Height 24 cm " (Powell 1980, p. 61).

" Tête d'homme. IIe-1er s. av. J.-C. H. 0,25. Mšecké Zehrovice (Tchécoslovaquie). Copie du Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mayence. L'original se trouve au Musée Narodni de Prague. Tête de pierre. Cette célèbre représentation de la figure humaine est remarquable par le traitement des cheveux côtelés, des sourcils et de la moustache en accolades qui contribuent, avec le saillant des yeux et des pommettes, l'écrasement de la face, à la rendre fascinante. La disparition de la peinture renforce, par la brutalité de la pierre, cette impression. Ce Celte intrigue, inquiète ou, au contraire, fait sourire. " (*Au temps des Celtes* 1986, p. 23, n°08.01).

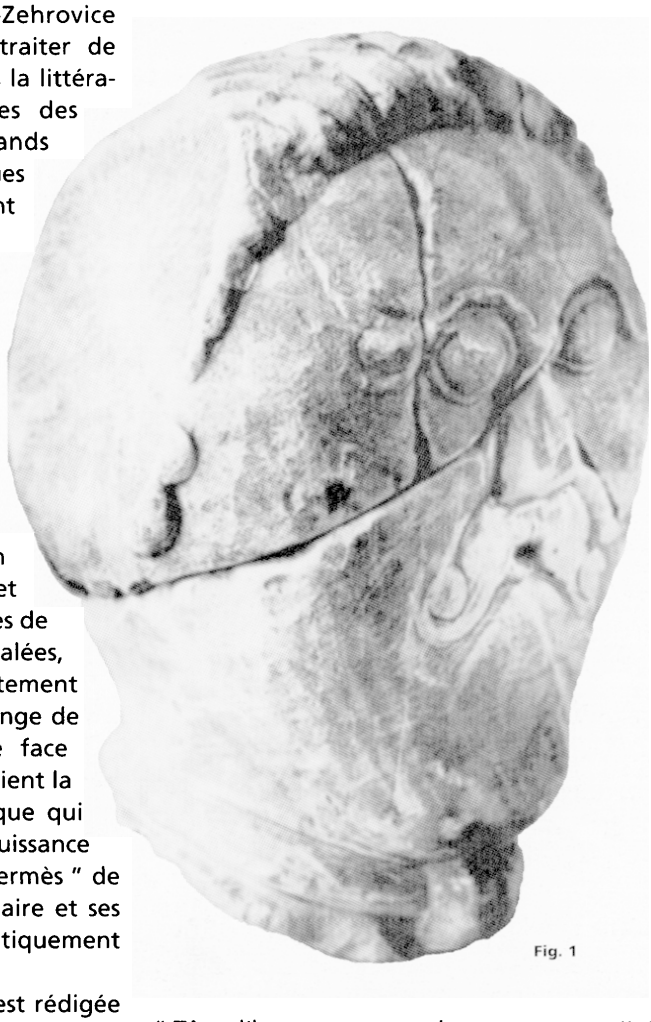

Fig. 1

" Tête d'homme moustachu avec torque. IIe-Ier s. av. J.-C., pierre, H. 25 cm. Prov. : Mšecké Zehrovice, Bohême (CS). Prague, Narodni Muzeum " (Celtes 1991, p. 703, n°1) ;

" Tête d'une divinité. Mšecké Zehrovice, distr. Rakovnik, Bohême. Copie en plâtre d'une sculpture en pierre. H. : 22,4 cm, L. 17 cm, Poids 1,29 kg. IIe-Ier s. av. J.-C. Praha, Narodni Muzeum, H 1 K 1745. Tête sculptée en pierre, brisée en cinq morceaux, qui se trouvait probablement sur un socle n'ayant pas été découvert. Il s'agissait peut-être d'une statue en pied. La vue de profil montre un visage plat, destiné à être vu de face, la tête ne respecte pas les formes anatomiques et présente les caractéristiques d'un masque formé de raccourcis ornementaux, conformes aux critères de la représentation du visage chez les Celtes. Contexte : Découverte fortuitement en 1943, lors d'extraction de sable. Elle se trouvait dans une fosse profonde de 80 cm, avec des tessons laténiens, des os d'animaux et des fragments d'anneaux de sapropélite en cours de fabrication. Près du lieu de la découverte se trouve une enceinte quadrangulaire de 200 X 105 m, délimitée par une levée de terre et divisée en deux parties par une levée intérieure. Il s'agit d'une enceinte de type dit *Viereckschanze*, considérée généralement comme une forme de sanctuaire. La découverte de la tête confirme le caractère sacré du lieu. " (*Treasures of Celtic Art* 1998, p. 121, fig. 121).

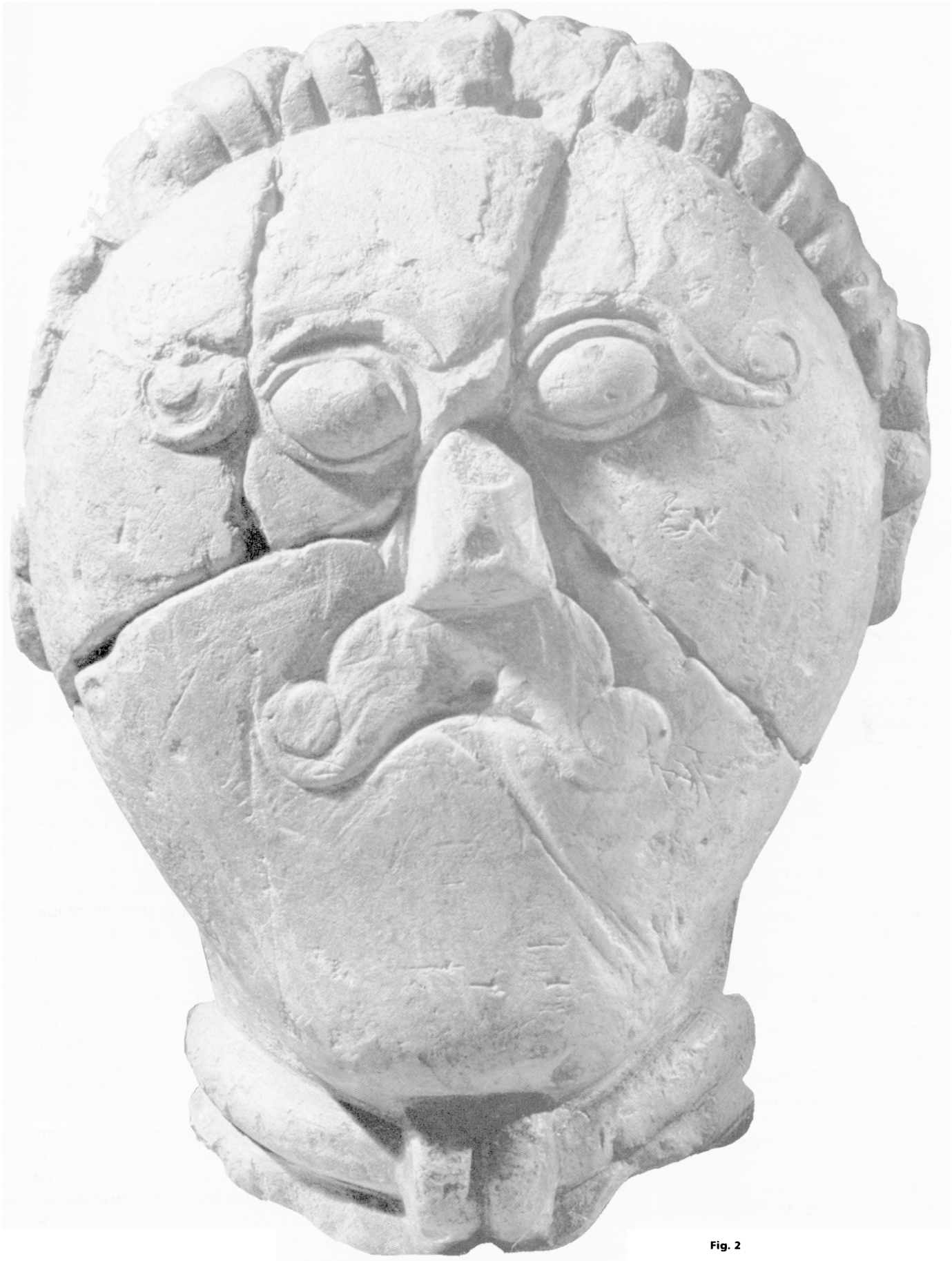

Fig. 2

Fig. 3

" Tête sculptée en pierre de Mšecké Zehrovice (Bohême), probablement l'image d'une divinité ou d'un personnage héroïsé ; comme fréquemment dans les œuvres celtiques, les détails du visage sont constitués d'éléments qui ont leur propre signification : feuilles spiralées pour la moustache et les yeux, palmette pour l'oreille ; la coiffure en bandeau, présente dès le V^e siècle sur la sta-tuette du dieu de la cruche à vin du Glauberg (voir fig. 4/1) ; haut. Env. 25 cm ; Prague, Musée National, II^e siècle avant J. C. " (Kruta 2001, p. 215, fig. 17/3).

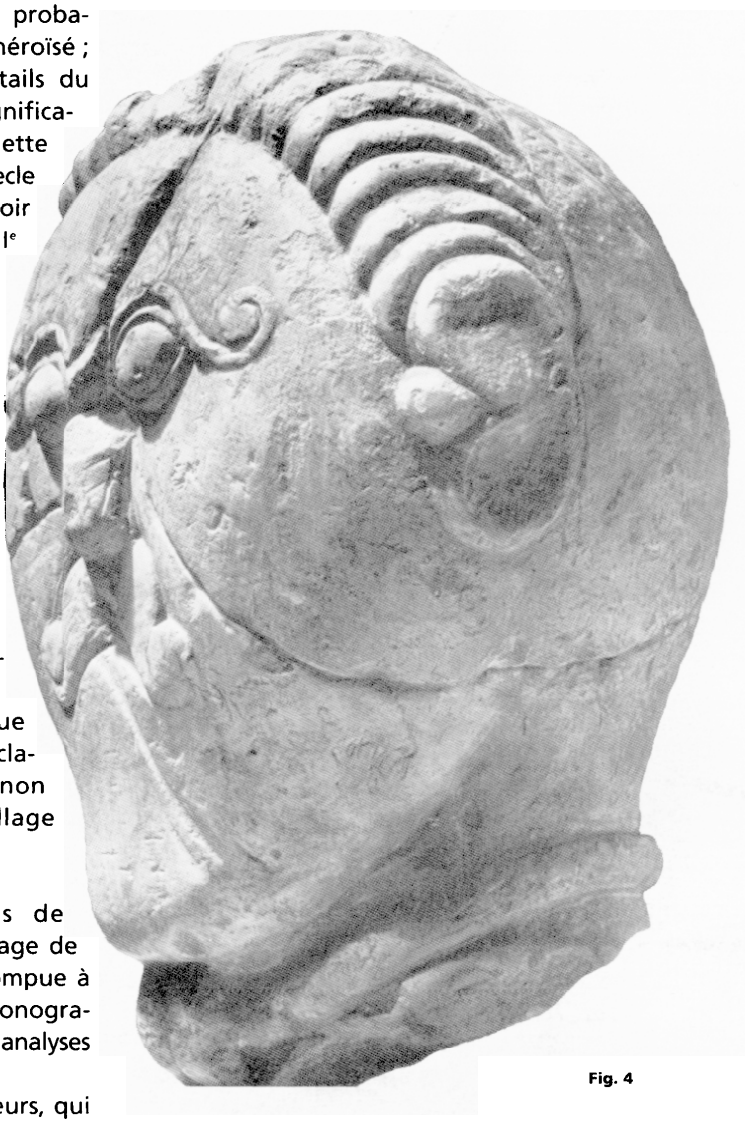

Fig. 4

La gradation et le contenu des informations varient selon les auteurs. On note aussi des différences portant sur des traits quantifiables, comme la hauteur de la tête. Cet exemple veut montrer le caractère auto-référentiel des descriptions des objets archéologiques, lorsque ce sont les sources littéraires qui sont examinées. Il s'agit alors le plus souvent de citer des descriptions antérieures, en y ajoutant, selon les cas, une touche d'érudition ou de sensibilité. Les œuvres décrites renvoient davantage à la littérature, comme principal intermédiaire de la diffusion de la connaissance, qu'à elles-mêmes.
C'est de ce poids parfois très lourd de la littérature que devrait se dégager l'archéologie. Mais étrangement, en réclamant une ouverture plus scientifique, certains auteurs non seulement ne cherchent pas à se défaire de l'emballage littéraire, mais s'y ancrent toujours plus profondément.

Encore imprégnée de l'héritage des descriptions de Winckelmann, intégrant par le discours savant le déchiffrage de motifs et de symboles dans un contexte d'érudition, et rompue à l'exercice théorique de l'*Ekphrasis* par essence inachevé, l'iconographie *versus* archéologie demeure en quête de paramètres d'analyses stables[9].
Toutefois, il convient de rendre hommage à quelques auteurs, qui ont porté la puissance évocatrice de leur propre langue au service d'une protohistoire européenne méconnue, faisant ressortir les traits descriptifs sur lesquels s'est affirmée l'autonomie d'un " Art celtique " (Duval 1977).

2 • Langage et image

2.1 Autonomie de l'image par rapport au langage : *ut pictura poesis* pilier du Formalisme

Si les bases d'une approche scientifique articulant opérations du langage et description systématique furent jetées au 18^e s. par les travaux entrepris par Meyer et Goethe (Federmann 1936), le rapport entre image et langage s'était concentré bien avant, autour de la doctrine *ut pictura poesis*. Celui-ci occupe depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, une place prépondérante dans le commentaire de la création artistique, du point de vue pratique comme dans la théorie de l'art.
Le vers 361 d'Horace " *ut pictura poesis erit* ", qui posait un rapport d'identité entre la création littéraire et la création picturale, définissait ainsi la peinture comme une poésie muette et la poésie comme une peinture parlante. Cette position fit l'objet d'une

controverse à la Renaissance, qui atteint un point culminant avec le *Paragone* de Léonard, qui prêtait au peintre doté d'un " œil savant " une supériorité sur le poète, ainsi que sur la musique et la sculpture. Cette théorie a donné naissance à quelques conceptions essentielles de l'analyse stylistique en se plaçant du point de vue de la fabrication, de la création à l'intérieur des possibilités et des limites de chaque médium. Lessing en 1766 dans son essai sur le *Laokoon* a insisté sur l'émergence de la controverse à l'époque où " L'usage des symboles était alors aussi naturel que la représentation simultanée de moments différents dans une composition unique. (...) L'art du Moyen-Age était une écriture iconographique monumentale " (Lessing 1969, p. 13). La remise en cause du dogme au 18e s. par l'abbé Dubos et par Lessing aboutit à distinguer deux qualités particulières : d'une part la simultanéité dans l'espace, propre aux combinaisons picturales, et d'autre part le déroulement dans le temps, propre à la narration, à la poésie, au langage (Lessing 1969, p. 119 et suiv.). La spécificité des arts et du médium constituera le pilier de la critique moderniste du critique et théoricien de l'art américain Clément Greenberg, qui a voulu soustraire la peinture à la " tyrannie de la littérature " (Greenberg 1940).

2.2 Sémiotique visuelle : ambitions et limites

Pour la sémiologie qui ambitionne d'être un système général, l'image est traitée comme un ensemble de signes. Ainsi, adopter la position de Barthes et Marin (Barthes 1985, Marin 1977) selon laquelle le langage verbal est l'unique interprétant de tout signe visuel, nie la spécificité du médium : en assignant aux compositions spatiales l'ordre linéaire du discours.

L'application de la sémiologie aux productions artistiques est difficilement compatible avec l'absence de structure commune qui distingue radicalement l'art du langage[10].

L'importance de la sémiologie est relativisée au sein des sciences de l'art par D. Chateau, qui en fait un appoint méthodique (plus que méthodologique) parmi d'autres. Selon lui, l'art est une modalité socioculturelle se situant au-dessus du langage " (...) l'impossibilité, réelle ou démontrée, d'une sémiologie de l'art n'implique en aucune façon l'incapacité de la méthode sémiologique à produire des propositions valides sur des aspects déterminés des productions artistiques " (Chateau 2000, p. 19).

La même réserve se retrouve sous la plume de T. Todorov, pour qui " il n'y a pas lieu de voir la sémiotique comme une science à part entière, mais plutôt comme un principe méthodologique qui a contribué (et qui contribuera peut-être encore) à la transformation, à la réorientation d'une série de disciplines particulières " (Todorov 1975, p. 385).

En second lieu, le problème de l'arbitraire du signe se pose lorsqu'il s'agit de se situer par rapport à la sémiotique générale (Damisch 1978).

Les sémiologues ne parviennent pas à se détacher de *l'iconicité* pour aborder la question du sens à partir du plastique. Les travaux du VIe congrès mondial de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle, tenu en octobre 2001 à Québec, ont fait état des recherches actuelles pour le renouvellement des bases d'une véritable théorie sémiotique visuelle.

Le Groupe Mu, dans son *Traité du signe visuel* publié en 1992, a essayé d'articuler plastique (expression/signifiant) et iconique (contenu énoncé/signifié) avec image et langage sur deux niveaux, par la transposition des concepts d'une discipline à l'autre et par l'imbrication de leurs objets (Groupe Mu 1992, p. 52).

La philosophie analytique de l'art a élaboré une théorie nominaliste de la symbolisation, qu'elle a appliquée aux œuvres. Dans *Langages de l'art*, Nelson Goodman assimile les images artistiques aux mots du langage : " Il n'existe pour les images aucun alphabet ni aucun critère notationel permettant de définir une identité d'orthographe " (Goodman 1990,

p. 66). L'organisation se fait conformément à des propriétés syntaxiques et sémantiques, dont l'exploration passe par une fonction référentielle qui varie selon les valeurs d'usage.
La question de l'arbitraire du signe par la référence au code permet de se pencher sur les limites de l'iconologie telle que l'a construite Panofsky pour interpréter les images. La référence au texte qui est requise pour sélectionner les motifs rend cette approche peu opératoire pour nous. Or l'historien d'art D. Arasse a montré la stabilité d'usage pour des motifs dans des thèmes iconographiques différents, à la faveur d'un contexte commun " en deçà ou au-delà de l'iconographie proprement dite " (Arasse 1997, p. 96).
Les textes permettant de dépasser le niveau " pré-iconographique " (celui de l'identification des motifs) sont à tout jamais absents. G. Sauvet, confronté à cette même limite, exprime la nécessité de maîtriser les signifiants (motifs) puis les compositions, avant de dégager des thèmes. Par ailleurs, il dénonce le piège de la précipitation de l'interprétation symbolique dans lequel seraient tombées, selon lui, les deux figures majeures du courant structuraliste en préhistoire, A. Leroi-Gourhan et A. Laming-Emperaire (Sauvet 1993, p. 84).
En définitive, selon Arasse, le piège de l'iconographie traditionnelle réside dans la forme circulaire d'un raisonnement qui conditionne l'interprétation des détails d'une œuvre par son identification préalable.
Le même reproche peut être adressé à la sémiologie, qui démarre du discours pour aboutir au discours.

3 • Pour une archéologie des formes

Un champ d'application limité relativise donc l'apport de la sémiologie aux études iconographiques (Gardin 1974, p. 67). Il n'en va pas de même lorsque des analyses formelles rigoureuses et raisonnées s'intègrent dans le type d'approche historique prôné par Panofsky. V. Kruta, dans un article intitulé " Le signe et l'image " en fait la démonstration (Kruta 1988). La description limpide de chaque élément formel, puis dans un second temps de leurs articulations dans un système sous-jacent, aboutit au niveau de la " description signifiante " de Panofsky : " L'absence de sources écrites ne permettra sans doute jamais d'aller jusqu'au bout dans le déchiffrement de ce langage de signes et d'images. L'analyse comparative offre toutefois dès maintenant la possibilité d'apprécier son caractère organisé et de discerner l'existence de constantes, d'exceptions et d'équivalence ; nous ne disposons pas uniquement d'un inventaire statistique du vocabulaire, mais commençons à entrevoir quelques éléments de morphologie et de syntaxe ; quant à l'aspect sémantique, il appartiendra sans doute encore longtemps au domaine des hypothèses invérifiables ". Mais il ajoute : " A défaut de la sémantique, c'est dans le domaine de la morphologie et de la syntaxe que doit être cherchée la spécificité de l'art laténien du V^e^ siècle avant J.-C. (et de l'art laténien en général) par rapport aux autres manifestations du phénomène orientalisant ".
Or, il est clair que pour cet auteur, le degré d'exigence apporté aux descriptions repose sur l'observation directe des matériaux étudiés, et non sur la seule connaissance de la littérature savante.

L'approche formaliste pose comme préalable l'existence d'un contenu signifiant, non dans des représentations closes mais dans les relations que les unités iconographiques entretiennent entre elles. C'est l'interaction entre les éléments formels qui produit du sens, sans qu'il soit nécessaire de substituer au concept de composition celui de syntagme. Dans son approche structurale des arts africains, J. Laude précise que le signe ne signifie qu'au sein d'une composition, ce qui revient à dire qu'identifier le signe ne sert à rien, ce sont les compositions qu'il faut analyser (Laude 1998, p. 41-42) [11].
Les questions soulevées par l'étude des formes ne sont pas moins importantes que l'interprétation des signes que l'on peut proposer : l'unité de l'objet, le problème des connexions, des parties au tout, les rapports fond figure, permettent aussi des interprétations (Ginoux 2002).

Au cours de sa longue histoire, le Formalisme a reçu bien des critiques ; cependant, cette approche est primordiale pour l'archéologie parce que c'est la seule qui admette le matériau comme un procédé spécifique. Son fondateur Aloïs Riegl, conservateur du département des Tissus au Musée des Arts décoratifs de Vienne à la fin du XIX[e] siècle, fut le premier à s'intéresser, avec Semper, au matériau. Il bâtit son analyse des correspondances entre ornement oriental et ornement classique sur l'étude directe des textiles, ce qui eut pour effet d'intégrer les arts dits " mineurs " dans le domaine théorique.

Au milieu du XX[e] siècle, portée par l'héritage théorique de Lessing, l'exigence de C. Greenberg s'exprima à travers une forme d'analyse rigoureuse, dans laquelle l'œuvre se définit avant tout par la spécificité de son médium. Le développement de ce Formalisme se fit en même temps que la montée en puissance de l'art abstrait.
L'autre acquis majeur fut le regard porté sur la forme dans sa dimension matérielle (facture, texture, unité réalisée entre le matériau et ses caractères construits), par les formalistes russes (1915-1934). Jakobson et Tynianov ont ainsi ouvert l'horizon des analyses structurales à l'iconographie.

Une part importante des critiques adressées au Formalisme s'est fixée autour des arguments qui opposèrent, à travers Panofsky et Wölfflin, deux modes de définition du style [12]. Le premier a reproché au second de ne s'attacher qu'aux formes et aux procédés sans tenir compte de l'articulation de la forme et du sens tandis que Panofsky était accusé de ne pas se préoccuper des qualités formelles des œuvres étudiées.
Gombrich a concentré ses critiques sur une vision évolutionniste de Riegl, tributaire, selon lui, d'une " idée de progrès " (Gombrich 1979).
Mais parmi les arguments antiformalistes dont la plupart, tournés vers l'art du XX[e] s., sont hors de propos ici, Y. Michaud a récemment plaidé pour un *retour à la complexité*, par l'intermédiaire de Goodman ou de la sémiologie, tout en reprochant à cette dernière de fonctionner de manière formelle en se fermant sur le monde des signes.
Y.-A. Bois a proposé récemment de revenir à l'explication des œuvres par le formalisme de Riegl ou de l'école russe (Michaud 2001, p. 129).

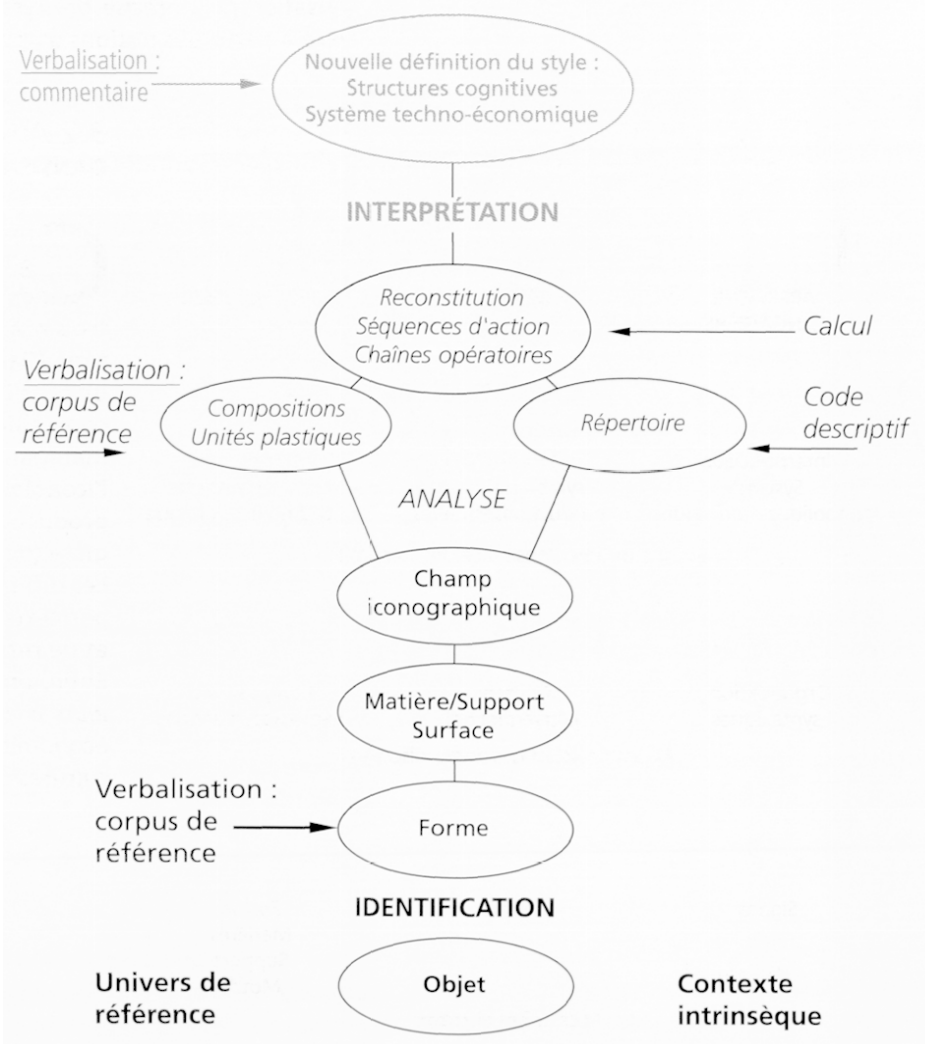

Fig. 5

3.1 Esquisse pour une approche formaliste

Il n'y a pas lieu d'isoler de l'ensemble d'un corpus les éléments auxquels on prête une intention artistique. La question de l'attribution se pose ici en termes d'une nouvelle définition du style. Selon Panofsky, la frontière entre objet pratique et œuvre d'art s'établit sur " l'intention " des créateurs. Celle-ci, subordonnée au contexte chronologique et culturel, ne peut, par conséquent être fixée de " façon absolue ", ni *per se* au nom de la précision scientifique. Tout élément formel est présent dans un artefact (Panofsky 1955, p. 40).

Il convient de bien séparer les opérations sur les trois niveaux, d'identification (en gras), d'analyse (en italique) et d'interprétation (en gris). La verbalisation ne se justifie pas avant cette dernière étape. En revanche il sera possible de se retourner vers le discours comme étape ponctuelle. Afin de pallier l'insuffisance des corpus, il faudra en modifier l'échelle pour multiplier le nombre des unités discrètes.

On constate aussi qu'il n'est pas nécessaire d'user du langage naturel dans le contexte intrinsèque, l'étape n°2 (analyse) se prêtant de préférence à l'utilisation de codes et de calculs.

Cette seconde étape reprend les tentatives pionnières de M.-S. Lagrange, B. Deloche et C. Bérard, qui ont exploré des corpus particulièrement favorables à l'établissement de calculs et de langages documentaires. Cependant, elle prolonge ces travaux, en introduisant une étape lourde de reconstitutions à partir de chaînes opératoires.

L'étape interprétative, qui requiert la forme littéraire du commentaire, s'attache à proposer une nouvelle définition du style selon de nouveaux critères se rapportant aux traditions, innovations, conventions. Les constructions interprétatives que l'on espère apporter visent une caractérisation plus précise des systèmes techno-économiques de la protohistoire à partir des notions d'apprentissage et de compétence.

3.2 Avantage de l'approche de l'objet dans sa spécificité formelle et visuelle

Chacune des approches présentées – langagière, iconologique, formaliste – suit un ordre de complexité croissante, irréversible, sur trois niveaux : compilatoire, analytique et interprétatif (Gardin 1979, Gallay 1986). La définition des unités discrètes (niveau 1) varie selon la nature du corpus de référence. En s'ouvrant aux supports et matériaux, l'analyse formelle innove par rapport à l'iconologie qui s'en tient aux motifs (adaptés aux productions figuratives) comme à l'approche langagière (dont la définition de signes reste vague).

Les différentes combinaisons de ces unités discrètes permettent ensuite de rechercher des compositions et de retrouver des séquences d'action.

Enfin, on se propose d'intégrer ces compositions et leurs chaînes opératoires dans un système techno-économique donné, en l'occurrence ici dans les cultures de l'âge du Fer européen.

Fig. 6

Les ambitions de ce projet sont limitées car ce dernier ne prétend pas mettre au jour le système symbolique de l'ensemble des productions visuelles d'une époque, mais son ampleur répond au champ de compétence pluridisciplinaire de l'archéologie. Les objectifs sont ici abordables, à l'inverse des méthodes voisines pour lesquelles " écrire les règles d'esthétique revient à décrire l'ensemble de la culture d'une époque " (Wittgenstein 1971, 1 § 25).
L'avantage majeur de cette approche est donc de dégager du sens à partir des processus de fabrications. C'est sans doute davantage dans ce type d'analyses que dans la métaphore langagière qu'un souci de rigueur scientifique peut être recherché [13].
Enfin, à la conception essentialiste de *l'esprit du temps*, " Zeitgeist ", qui suppose un esprit identique pour toutes les manifestations d'une époque, l'approche proposée permet d'y substituer celle d'écologie de l'image, qui soumet l'essor de toute forme d'expression à l'existence d'un contexte ou d'un milieu donné [14].

L'archéologie peut se passer de l'axe linguistique pour aborder ses sources iconographiques, si l'on considère que les avancées les plus significatives se sont inscrites dans le sillage du courant logiciste, au cours des années 1970 (Gardin 1979, Gallay 1986). La mise en coupe réglée des études iconographiques par la métaphore langagière gêne le développement de ces analyses, en brouillant les données de base. L'approche formaliste que je propose s'applique aussi bien aux processus de fabrication les plus simples qu'aux créations artistiques les plus achevées. Elle replace l'histoire de l'art aux côtés de l'archéologie au sein d'une " discipline humaniste " [15].

On relit avec profit Panofsky lorsqu'il écrit : " Il n'est pas vrai que l'historien de l'art constitue d'abord son objet par une synthèse re-créatrice et ensuite seulement entreprenne son enquête archéologique – comme s'il commençait par acheter son billet avant de monter dans le train. En réalité les deux démarches ne se succèdent pas, elles s'interpénètrent. La synthèse re-créatrice sert de fondement à l'enquête archéologique ; en retour, l'enquête archéologique sert de fondement au processus re-créateur, l'une et l'autre se qualifient et se rectifient mutuellement " [16]. C'est une incitation heureuse à fonder les bases d'une esthétique expérimentale et cognitive, détachée de l'attribution esthétique, qui soit opératoire à la fois pour les arts dits " périphériques " et ceux que l'on nomme " premiers ".

Notes

1 - Position que contredit la thèse développée par Gombrich dans *The Sense of Order.*

2 - " L'ambition (de vouloir fonder une science) doit en rabattre. La science fait des prédictions qui peuvent être ou non confirmées ou réfutées. Nous ne pouvons pas le faire en histoire. Nous ne prédisons rien du tout. Ce que j'entends par rationalité, ici, c'est simplement que tout énoncé que l'on propose doit avoir un sens tel qu'on puisse aussi l'exprimer sous une forme différente, dans une langue différente "... " Si vous prenez les écrits de mes collègues, particulièrement des critiques ou des historiens de l'art, bien des énoncés sont intraduisibles, ce sont des métaphores, c'est comme de la poésie " (Gombrich, Eribon 1991, p. 169).

3 - Il s'agit moins pour C. Bérard de critiquer les instruments de la sémiotique que de montrer leur inefficacité heuristique pour l'iconographie antique. Il insiste plus généralement sur le fait que " ...les instruments sémiotiques patinent sur les créations d'ordre artistique ". Plus loin, il oppose la complexité des problèmes rencontrés en histoire de l'art et la futilité de certains corpus (images publicitaires, imagerie d'Epinal etc.), " ...la sémiotique n'est pas nécessaire pour les analyser ", et pour lesquels " elle n'apporterait rien de plus à la compréhension sinon un langage à la mode " (Bérard 1983, p. 3-4).

4 - " Or, qu'est-ce que ce travail, remarquable de technicité scientifique et de prudence humaniste, nous dit des images, au-delà de la stricte identification iconographique ? Cela n'affecte pas la qualité du relevé mais la réponse est simple : rien. " (Brenez 1996, p. 9).

5 - C'est moi qui souligne (Brenez 1996, p. 7).

6 - On peut rappeler qu'une conception privative de l'art abstrait a eu cours dans le courant structuraliste et sémiologique : Umberto Ecco parlant de " message sans code " et Claude Levi-Strauss de " renoncement au premier niveau d'articulation ".

7 - Il s'agit du colloque *Figuration et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne, VIII^e^-I^er^ s. av. J.-C.*, qui s'est déroulé à Prague au mois de juillet 2000.

8 - L'étude la plus complète de cet objet a été publiée en 1998 par R. et J.-V.-S. Megaw.

9 - Voir la description par Winckelmann du Torse du Belvédère, dans *Monumenti Antichi Inediti,* Rome 1767.

10 - Dans la publication du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique, tenu à Milan en 1974, H. Damisch revient sur la nécessité de développer une sémiologie comparative de l'art, qui tienne compte de la position irréductible entre normes de la communication et multiplicité des référents au sein des différentes traditions culturelles (Damisch 1978).

11 - A. Chastel, à propos de l'écart entre représentation et codification, préconise un retour à la lecture des formes " ...mettre provisoirement entre parenthèses la considération des styles au profit de l'examen des formes, en traitant celles-ci comme lieux de passage spécifiques du signifiant au signifié " (*Le geste dans l'art,* Paris, Ed. Liana Lévi, 2001, p. 11).

12 - Wölfflin, en s'intéressant aux " possibilités visuelles " a proposé une définition du style par les lois qui organisent la forme, sans jamais recourir au contexte extérieur des œuvres. La limite de cette approche, par rapport à la méthode iconologique, est sa finalité esthétique qui maintient les interprétations en deçà des argumentations historiques.

13 - Paul Klee a isolé le visuel (pictural) du littéraire, en théorisant sur les rapports entretenus par la technique pour fonder le sens d'une pensée visuelle (qu'il appelle *figurative*) indépendamment de toute connotation littéraire. Ce sont les points, les lignes, les compositions, qui constituent les signes.

14 - Cette conception, beaucoup plus dynamique que celle de l'esprit du temps, est développée par Gombrich, dans un volume qui regroupe des textes différents, paru en France en 1983 aux éditions Flammarion, sous le titre de *L'Ecologie des images*, p. 6.

15 - " L'histoire de l'art est une discipline humaniste ", Panofsky 1955, p. 27-29.

16 - Panofsky 1955, p. 43.

Illustrations

Fig. 1 - Mšecké Zehrovice (Megaw 1998, p. 283, fig. 1, c).
Fig. 2 - Mšecké Zehrovice (Duval 1977, frontispice, fig. 1).
Fig. 3 - Mšecké Zehrovice (Megaw 1998, p. 283, fig. 1,d).
Fig. 4 - Mšecké Zehrovice (Duval 1977, p. 165,fig. 171).
Fig. 5 - Approche formaliste proposée.
Fig. 6 - Les approches : définitions et limites.

Bibliographie

Arasse 1997 : ARASSE (D.) — *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique,* coll. Idées et Recherches, Paris, Flammarion, 1997.
***Au temps des Celtes* 1986** — *Au Temps des Celtes : 5^e^-1^er^ siècle avant J.-C.*, exposition, Abbaye de Daoulas, 1986.
Barthes 1985 : BARTHES (R.) — *L'aventure sémiologique,* coll. Points, Paris, Seuil, 1985.
Bastide 1977 : BASTIDE (R.) — *Art et société*, Paris, Payot, 1977.
Bérard 1983 : BERARD (C.) — Imagiers et artistes et Iconographie-Iconologie-Iconologique, in *Essais sémiotiques, Etudes de Lettres,* Lausanne, 1983, p. 2-5 et 5-39.
Brenez 1996 : BRENEZ (N.) — La plus complète autonomie (sur l'analyse des images, principes introductifs), in *Rencontres, croisements, emprunts. Méthodologies de l'analyse d'image*, colloque du Laboratoire d'études en sémiologie de l'image, Aix-en-Provence, 26-27 novembre 1993, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
***Celtes* 1991** : *Les Celtes*, exposition, Venise, 1991, Milan, Bompiani, 1991.
Chateau 2000 : CHATEAU (D.) — Les sciences de l'art n'existent pas, in *Art & Sciences de l'art,* 1, 2000, p. 13-45.
Clottes, Courtin 1994 : CLOTTES (J.), COURTIN (J.) — *La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*, Paris, Seuil, 1994.
Cunliffe 1993 : CUNLIFFE (B.) — *The Celtic world*, New York, St. Martin's Press, 1993.
Damisch 1978 : DAMISCH (H.) — Huit thèses pour ou contre une sémiologie de l'image, *Macula*, 1978, n°2.
Deloche 1989 : DELOCHE (B.) — *Une esthétique expérimentale. Contribution à la théorie de l'attribution,* Lyon, Ed. du Cosmogone, 1989.
Duval 1977 : DUVAL (P.-M.) — *Les Celtes*, Coll. l'Univers des formes, Paris, Gallimard, 1977.
Federmann 1936 : FEDERMANN (A.) — *Johann Heinrich Meyer*, Leipzig, Huber, 1936.
Gallay 1986 : GALLAY (A.) — *L'archéologie demain,* Paris, Belfond, 1986.
Gardin 1974 : GARDIN (J.-C.) — *Les analyses de discours,* Collection Zèthos, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974.
Gardin 1979 : GARDIN (J.-C.) — *Une archéologie théorique*, Paris, Hachette, 1979.
Ginoux 2002 : GINOUX (N.) — La figuration et sa déconstruction : l'exemple de la paire d'animaux fantastiques affrontés sur les fourreaux d'épée laténiens, in *Figuration et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne, VIII^e^-I^er^ s. av. J.-C., Sbornik Narodniho Muzea v Praze, Rada A Historie,* LVI, 2002, 1-4, p. 71-83.
Gombrich 1979 : GOMBRICH (E.-H.) — *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art,* Ithaca, Cornell University Press, 1979.
Gombrich 1983 : GOMBRICH (E.-H.) — *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

Gombrich 1986 : GOMBRICH (E.-H.) — *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, Ed. W, 1986.
Gombrich, Eribon 1991 : GOMBRICH (E.-H.), ERIBON (D.) — *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Ed. Adam Biro, 1991.
Goodman 1990 : GOODMAN (N.) ; MORIZOT (J.) trad. — *Langages de l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992.
Greenberg 1940 : GREENBERG (C.) — Toward a Newer Laocoon, *Partisan Review*, VII, 1940, n° 4, juillet-août, p. 296-310.
Groupe Mu 1992 : GROUPE MU — *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.* Paris, Seuil, 1992.
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*, Paris, La Documentation Française, 1998, p. 81-93.
Kruta 2001 : KRUTA (V.) — *Aux racines de l'Europe, le monde des Celtes*, Paris, Ed. Kronos, 2001.
Lagrange 1973 : LAGRANGE (M.-S.) — *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1973.
Laude 1998 : LAUDE (J.) — *Rencontres avec l'art nègre*, Toulouse, Ed. Toguna, 1998.
Léonard de Vinci 1987 : LEONARD DE VINCI ; CHASTEL (A.) éd., trad. — *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.
Lessing 1969 : LESSING (G.) — *Laocoon, An Essay upon the limits of Poetry and Painting*, New-York, 1969.
Lorblanchet 1993 : LORBLANCHET (M.) — Figuratif - Non figuratif - Abstrait, in *L'art pariétal paléolithique : techniques et méthodes d'études*, Paris, Ed. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1993, p. 211-217.
Marin 1977 : MARIN (L.) — *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.
Megaw 1998 : MEGAW (R.), MEGAW (J.-V.-S.) — The stone head from Msecke Zehrovice : an essay on the human head in early Celtic art, in VENCLOVA (N.) dir. — *Mšecké Zehrovice in Bohemia, Archeological background to a Celtic hero, 3^rd^-2^nd^ cent. B.C.*, Sceaux, Ed. Kronos, 1998, p. 281-292.
Michaud 2001 : MICHAUD (Y.) — Arguments antiformalistes, in *Formalisme, Jeu des Formes*, Publications de la Sorbonne, Série philosophie 7, Paris, 2001, p. 121-131.
Panofsky 1932 : PANOFSKY (E.) — *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Ed de Minuit, 1932.
Panofsky 1969 : PANOFSKY (E.) — *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard 1969.
Powell 1980 : POWELL (T.-G.-E.) — *The Celts*, 2^e^ éd., Londres, Thames and Hudson, 1980.
Rapin 2002 : RAPIN (A.) — Nos concepts modernes d'abstraction et de figuration sont-ils adaptés aux analyses de l'art laténien ? in *Figuration et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne, VIII^e^-I^er^ s. av. J.-C., Sbornik Narodniho Muzea v Praze, Rada A Historie*, LVI, 2002, 1-4, p. 45-57.
Riegl 1992 : RIEGL (A.) — *Questions de Style*, Coll. 35/37, Paris, Hazan, 1992.
Sauvet 1993 : SAUVET (G.) — Introduction. Le problème de la détermination, in *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes*, Paris, Ed. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1993, p. 83-87.
Schapiro 1980 : SCHAPIRO (M.) — La nature sociale de l'art abstrait, première traduction française de J.-M. Luccioni, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1980, n° 4.
Schiltz 1994 : SCHILTZ (V.) — *Les Scythes et les nomades des steppes*, Coll. L'Univers des formes, Paris, Gallimard, 1994.
Todorov 1975 : TODOROV (T.) — Littérature et sémiotique, in *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne*, Collection 10/18, Paris, Union Générale d'Editions, 1975.
***Treasures of Celtic Art* 1998** : *Treasures of Celtic Art : A European Heritage*, exposition, Tokyo, Metropolitan Art Museum, 1998.
Winckelmann 1767 : WINCKELMANN (J.-J.) — *Monumenti Antichi Inediti*, Rome, 1767.
Wittgenstein 1971 : WITTGENSTEIN (L.) — *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1971.
Wöllflin 1952 : WÖLLFLIN (H.) ; RAYMOND (C.), RAYMOND (M.) trad. — *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952.
Worringer 1978 : WORRINGER (W.) — *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978.