L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

165 | janvier-mars 2003

Image et anthropologie

Les liens de l'image

Xavier Vert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/15502>

DOI : 10.4000/lhomme.15502

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

Pagination : 267-274

ISBN : 2-7132-1779-2

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Xavier Vert, « Les liens de l'image », *L'Homme* [En ligne], 165 | janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/15502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.15502>

Les liens de l'image

Xavier Vert

UN SOUFFLE froid – *psuchron* : tel aura été, en de vaines étreintes amoureuses, en de fameux embrassements, l'inquiétante ou décevante volupté de l'image. Tel serait, pour l'Occident, l'image elle-même, à la fois confisquée à l'ombre (*skia*) d'un amant dans la perspective du départ, et donnée pour l'ombre de l'être disparu, ce fantôme nommé justement *psuché*. Telle : une présence conciliée à l'absence. C'est ce pouvoir d'évocation de « l'ailleurs dans ce qui est sous les yeux » comme l'indiquait Jean-Pierre Vernant¹ ; ce sont les modalités anthropologiques de cette « gageure » de l'image qui constituent le sujet et la trame du beau livre de Maurizio Bettini, *Il Ritratto dell'amante*. Là, avant tout, une écriture est à l'œuvre, patiente et précise, invitant au plaisir doux-amer.

Portrait, donc, de l'amant autant que de l'amante (le français n'a pas les moyens de l'équivoque), en substitution de l'un ou à sa ressemblance, comme œuvre ou consolation de l'autre, selon que le génitif adopte une valeur subjective ou objective. Autant d'histoires ici gagées : en somme des combinaisons sémantiques qu'offre le titre, une forme élémentaire émerge, une « histoire fondamentale » s'impose, qui lie, sous l'impulsion du *pothos* (prise mélancolique du désir), « deux amants et une image ». On suivra alors, d'un motif, d'un récit et d'une source à l'autre, les transformations de cette « histoire fondamentale » – dont le premier mérite du livre est de montrer, tout du long, qu'elle constitue une *structure profonde* de la pensée mytho-poétique grecque et latine – jusqu'en certains de ces avatars modernes. Et l'on se demandera avec l'auteur, « devant l'écheveau de combinaisons qui se crée sous nos yeux : sommes-nous en train de parler d'elle (/de lui) ou de son portrait ? » (p. 7).

L'enquête s'ouvre dans l'atelier du potier Butadès de Sycione ; l'« histoire fondamentale », c'est d'abord cette *origine* postulée de l'art du portrait comme de la plas-

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Éditions La Découverte, 1994 : 341.

——— À propos de Maurizio Bettini, *Il Ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.

tique en général – mythe plutôt que fable – suivant le célèbre récit qu'en donne Plin² : ce potier avait une fille amoureuse et, devant l'échéance du départ de son amant pour l'étranger, elle « entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries [...] ». Et, inédite perspective, de cette image de substitution, l'enquête mènera jusqu'à cette autre, étrange et familière figure articulée – *pupa* : « poupée » –, déposée au fond d'un sarcophage : « ces figurines reproduisent toujours les traits d'un être féminin, non pas d'une enfant mais d'une jeune fille. [...] *Pupa* encore, et *kóre*, sont en fait des substantifs qui indiquent, en latin et en grec, la "pupille" : cette image miniature – image-jeune fille – qui se recueille dans le miroir des yeux d'autrui, quand on scrute la pupille de qui nous regarde » (p. 243).

Dans l'intervalle, un vaste *corpus* s'anime, autour des deux grandes figures de Pygmalion et Narcisse, corps ou réseau dont la cohérence tient au jeu des correspondances, homologues et oppositions qui le travaillent et dont les différents niveaux d'articulation donnent la complexité. Selon que tel ou tel trait de l'histoire fondamentale est privilégié, les séries se croisent, des symétries s'engendrent, des renversements touchant à la réalité même de l'image – son statut physique et métaphysique – opèrent sur les fonctions qu'elle supporte, ou encore sur les affects qui lui sont liés. On verra par exemple que l'image de l'être aimé scelle un pacte de fidélité amoureuse. L'histoire du potier le laissait supposer, celle d'*Alceste* d'Euripide l'explicite : un simulacre remplace Alceste, qui n'est plus, dans le lit de son mari Admète et devient substitut de l'aimée autant que support à la foi jurée d'un amour éternel (pp. 25 sq. ; 60 sq.). L'auteur montre qu'il y va bien là d'un trait culturel puisque, dans un tout autre contexte, l'effacement ou la destruction de l'effigie de l'aimée désigne la relation adultère : apparue en songe, Cynthie reproche à Properce de l'avoir oubliée et gravement offensée, lui qui a laissé anéantir son *imago* par une autre femme (pp. 131 sq.). Si l'image peut *prendre* vie, comme on sait qu'il advint sous les doigts de Pygmalion, elle peut aussi bien *donner* la mort, telle la statue de Théagène qui s'abat sur celui qui l'avait outragée (pp. 73 sq. ; 150 sq.). Au motif de l'offense vient ici répondre celui de la vengeance ou de la justice par l'image. Prendre et donner, mais encore *usurper* une vie, – selon le thème du *Portrait ovale* de Poe (pp. 93 sq.)³ – ou *prêter* sa mort, c'est-à-dire sa fixité d'objet : un jeune homme, Iphis, souffre d'un amour dédaigné pour Anaxarète et meurt de ce désespoir ; dès lors, l'ingrate sera figée en sa propre image (pp. 170 sq.).

2. *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 43 ; *Il Ritratto dell'amante*, pp. 10 sq. Pour un commentaire critique de cette visée de l'origine de l'art comme de sa détermination chez Plin, on renverra au texte de Georges Didi-Huberman, « "Imaginum pictura... in totum exploir". Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image », in *Critique*, 1996, 586 : 138-150. Pour une lecture plus inquiète du dispositif de la fable, étant celle d'un contour, d'un détour, d'un excès et d'un manque que le trait repone, cf. Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

3. L'histoire, qui trouvera un développement sous la plume de Maurizio Bettini, est celle d'un peintre dont l'art égale la cruauté, négligeant son amante au profit du portrait qu'il fait d'elle. À mesure des séances de pose, la vie du modèle s'affaiblit jusqu'à se consumer tout à fait, tandis que son image semble s'animer.

Un simulacre assure dans le lit d'Admète le règne amoureux d'Alceste défunte et fait triompher l'amour, au point que les dieux permettront à l'aimée de revivre parmi les vivants ; tandis que l'amour stérile éprouvé pour une statue de marbre – la Vénus de Praxitèle (p. 73) – précipite un jeune amant vers sa mort. Entre les versions ovidiennes de l'histoire d'Iphis et Anaxarète et de celle de Pygmalion, le sens de la métamorphose s'inverse : sous l'autorité de Vénus, ici l'image s'anime et répond à son adorateur, de sorte que l'amour accède à la réciprocité, là un être se pétrifie en son image par refus de rendre un regard amoureux – ou même un simple regard. On verra alors que cette force de corrélation, ou pour mieux dire cette *ambivalence*, que la lecture structurale de Maurizio Bettini met en évidence, est constitutive de l'image, en l'occurrence du portrait. « Le simulacre semble parcouru par deux *versus* égaux et contraires, également actifs : la mort "mise sur pieds" (mort relevée à la ressemblance de la vie) et la vie momifiée (vie mise en forme de mort) » (p. 162).

Pour s'en tenir encore à la nécessité interne du schéma fondamental, sur le plan formel de ses relations, il faut voir qu'une étrange arithmétique s'instaure quand, au compte du désir amoureux, l'image est à la fois terme et opération. Avec Pygmalion, on sait que l'image en tant que telle est susceptible de devenir objet d'amour. Le portrait vient occuper la place du référent, et se constitue dans cette primauté, et même en ce cas, dans une antériorité de l'effigie sur l'être. Si, en effet, la relation se concentre sur un terme, en revanche le lien se dédouble, Pygmalion étant à la fois amoureux et auteur d'un simulacre, son prétendant et son père. Il est ainsi un régime dissymétrique de l'histoire des deux amants et d'un portrait, une économie paradoxale en raison des *paradoxoi érotes* – amours paradoxaux (pp. 72-89) – qu'elle abrite. À ce point, le mythe de Narcisse intervient de façon exemplaire, selon la belle analyse qu'en donne l'auteur. Suspendu au miroir d'une eau figée, fasciné par son reflet, Narcisse – le Narcisse bien connu, celui d'Ovide – est simultanément aimé, amant et image : « portrait et référent, lui-même et figure de l'autre » (p. 117). En ce « court-circuit » (p. 116) de l'histoire fondamentale, au point de sa plus grande *condensation*, l'image semble se suffire à elle-même. Mais encore, il existe une interprétation inattendue du désir narcissique – comme un méandre, un détour décisif, dans le récit canonique – qui aura retenu Bettini : la légende rapportée par Pausanias dote Narcisse d'une sœur jumelle, le mène à s'en éprendre, la fait mourir, et, en consolation de cette perte, conduit enfin le jeune homme devant son propre reflet, étant aussi bien le portrait de l'aimée. Narcisse, en somme, assigné à l'image comme *devant* l'image, n'aura jamais éprouvé son désir que dans le jeu d'un *redoublement* et d'un *dédoublement*. Pris à la fois sous les motifs de la gémellité et du reflet, le portrait est *identité à deux* et *double d'un seul*.

Pygmalion, Narcisse... En cette conjonction, l'instance du désir amoureux et l'instance de l'image viennent à s'épouser comme à s'échanger ; de l'un à l'autre, l'histoire fondamentale trouve alors son *rythme fondamental*⁴. Car le geste amoureux et légal de Narcisse en prolongement et renversement de celui de Pygmalion introduit ou accuse une tension au sein de l'histoire, comme au sein de la culture, entre l'image située comme objet d'amour et l'objet d'amour pensé comme une image. Autre chose qu'un arrangement rhétorique, ce pli, cette inversion, implique la coextensivité du simulacre et du désir – ou regret – amoureux, voire, selon la conception lucrécienne de l'amour, leur « connaturalité » : « si le peintre cruel préfère l'image à son modèle, l'amant lucrécien en vient à déclarer que *quiconque aime* étreint des images : même lorsqu'il tient dans ses bras l'objet de son amour [...]. Chez Lucrèce, de quelque façon, l'image poursuit [...] : si l'être aimé est loin, son image ne peut se détacher des yeux de l'amant et le torture, si l'être aimé est présent, la jouissance qu'il procure n'est que celle d'une vaine apparence » (p. 107).

Reconnaître ce jeu fondamental de l'image comme ouverture, trait ou lien entre les vivants et les morts, la présence et l'absence, le visible et l'invisible, suppose d'abord de refuser la réduction esthétique-historique du portrait à l'ordre d'un simple ou savant commerce mimétique (ne serait-ce ici que parce que cette réduction procède du mythe moderne de l'individu)⁵. À la définition positive et générique du portrait, l'auteur préfère l'ouverture négative de l'*imago* chez Ovide ; contre toute formule dogmatique, il retient cette pensée justement confiée par le poète à Laodamie (autre héroïne de l'histoire fondamentale) : *plus est, quam quod videatur, imago*. « Une image qui vaut plus que *ce qu'elle semble*, voilà une bonne définition pour le portrait de l'amant(e). Le latin d'Ovide, à la vérité, est très subtil [...], l'image, tout à la fois, vaut plus que ce qu'elle donne à voir, et vaut plus que sa capacité d'être vue » (p. 14). Subtil mouvement poétique, dès lors théorique si la ques-

4. Sur le sujet de cette corrélation décisive entre l'histoire de Pygmalion et celle de Narcisse, on lira avec intérêt les versions de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, dans *Le Roman de la rose*, et les pages de Giorgio Agamben dans *Stanzè: parole et fantôme dans la culture occidentale* (traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivage, 1998 : 109-121), notamment : « si l'on se souvient que le poème commence à la fontaine de Narcisse et que l'amour du protagoniste prend sa source dans une image reflétée par ce "miroirs périlleuse", la passion pour l'"ymage" apparaît alors comme le véritable fil conducteur du *Roman*. À l'histoire de Pygmalion et de sa statue correspond en effet, avec une symétrie que pour bien des raisons on peut estimer calculée, l'épisode du *demoislaus* épris de sa propre image reflétée dans un miroir ; en identifiant celui-ci à la fontaine d'amour, l'auteur [...] fait de son poème, en définitive, un itinéraire amoureux qui va du miroir de Narcisse à l'atelier de Pygmalion, d'une image reflétée à une figuration artistique, objets l'une et l'autre d'une curieuse passion ». Outre qu'en bien des questions l'essai d'Agamben répond au livre de Maurizio Bettini, il faut ajouter que la problématique de l'image telle qu'elle est saisie et développée dans le cadre de l'histoire fondamentale ouvre, par priorité fantasmatique, sur l'imaginaire médiéval et sa littérature courtoise ; il y aurait là, en effet, une *perspective fondamentale*, et mieux qu'une perspective, comme l'indique Danielle Régner-Bohler, « les doubles menaçants, les portraits, les miroirs, les statues fétiches qui se découvrent dans la littérature médiévale sont plus ambigus que les cristallisations obligées des figures mythiques », si, par le « fol regard d'Ève », la « saisie visuelle » devient « la source même du désir » (cf. « Le simulacre ambigu : miroirs, portraits et statues », in *Le Champs visuel*, Paris, Gallimard, 1987 : 91-106). On peut alors regretter que Bettini, accompagnant pourtant son histoire fondamentale bien au-delà de la naissance du christianisme, jusqu'en ses expressions romantiques, n'ait pas souligné cette perspective médiévale des thèmes comme des enjeux, c'est-à-dire de l'exaltation amoureuse de l'image.

5. On verra par exemple que cette réduction est au cœur du livre d'Édouard Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

tion du portrait devient celle d'une *double différence qualitative au sein du visible*. Bettini aura fait sienne cette problématique, à la fois dans sa dimension métaphysique et dans une perspective anthropologique. En voici quelques repères :

Parce qu'il y va aussi bien d'un décalque d'argile et de l'invention de l'image comme *technè*, d'un *vultus* de cire, d'un reflet, d'une effigie *in praesentia*, comme encore d'une forme massive de pierre, statue érigée dans l'apparement du *colossos*, le portrait désigne une réalité complexe qu'il s'agit d'éprouver et d'explicitier dans le jeu de ses équivalences culturelles : *eidôlon*, *psuché*, *oneiros*, *phasma*... Avec l'auteur, on écartera les lectures qui confondraient ou au contraire opposeraient schématiquement l'image de l'art – l'ordre de la *technè* – et l'image fantasmatique ou fantomale, pour voir plutôt comment la fonction imaginaire se distribue : « du point de vue du récit, le portrait de l'amant équivaut à son ombre, à son *eidôlon* ou à sa *psuché* : une effigie de cire est en mesure de remplir la même fonction qu'assume un revenant dans le temps qui lui est imparti, mélancolique gage de compassion que les dieux envoient à une femme inconsolable. Le récit, variant ses intrigues, institue des synonymes culturels : un amant absent est fantasme ou portrait » (p. 14)⁶.

Mais encore, cette réalité est à saisir sous ses valeurs d'usage et d'échange, sous le rapport des pratiques et croyances qui l'impliquent, tour à tour, comme instrument de vengeance ou de justice, objet de prémonition, force magique, objet sacralisant et sacralisé, serment, intermédiaire, sujet même responsable d'actes et accordé à un destin, comme terme et opération finalement, capables d'articuler un espace sémantique singulier. Articuler, autrement dit véhiculer et fixer, signifier et jouer un certain nombre de valeurs culturelles ou d'enjeux tels que la fidélité (en ce qu'elle se rapporte à l'adultère), l'honneur (en ce qu'il suppose la vengeance), la séduction (en ce qu'elle organise des prohibitions sexuelles)... Autant de « contenus anthropologiques » peu à peu dégagés de la confrontation des récits, qui, pour être exprimés par l'image, l'*instituent* en retour, la fondent *en autorité*. En ce sens, écrit l'auteur, « les frontières de la culture sont gardées par les statues » (p. 162).

Ainsi, le portrait ne revêt toutes ses significations que par les procédures dont il est l'objet ou les pratiques auxquelles il est associé. Il s'agit alors, pour le dire avec Jean-Pierre Vernant, de « retrouver l'inséparabilité du signe plastique et de l'acte rituel »⁷. L'innocente *kôre* ou *pupa* évoquée plus haut, en tant justement que substitut virginal de la jeune femme, est-elle rituellement offerte à la divinité lors du mariage, qualifiant ainsi un authentique rite de passage (p. 251). Ou bien, le regret de l'aimé est déplacé ou absorbé dans la sphère cultuelle, son image, dès lors intensifiée, devient puissance de dévotion, d'invocation mieux que d'évocation : le portrait est objet de soins prescrits s'il superpose aux traits de l'amant ceux du dieu Liber (p. 40).

On ne peut en effet isoler les *intentions* qui président à l'image de celles qu'elle suscite, ni même privilégier celui qui conçoit le simulacre au détriment de celui qui se comporte avec, quand ce rapport des intentions fait justement surgir la dimen-

6. Sur l'analogie onirique, voir p. 28, ou encore p. 204.

7. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée...*, op. cit., 1994 : 337.

sion *performative* du portrait : « il ne suffit pas de dire que les images viennent à “représenter” quelque chose, avec les images “on fait” aussi quelque chose » (p. 60).

Partant, le lien image-référent exige d'être réévalué, c'est-à-dire analysé selon d'autres modalités que celles de la seule fiction mimétique. L'ordre même de la représentation doit être distingué de la somme des procédures illusionnistes qui mènent à l'image. En outre, que l'effigie *représente* son référent peut signifier, juridiquement, qu'elle en conserve les droits, le statut (p. 180). Aussi, le geste déterminant aura été d'articuler le rapport du modèle au portrait, à partir des figures qu'il occupe ou intéresse par privilège (empreinte, ombre, miroir...) sur deux paradigmes : celui du *double*⁸ – on l'a vu fonctionner avec Narcisse ou dans l'analogie du *colossos* – et celui du *contact*. Interroger le portrait dans le dispositif de son « invention », c'est d'abord relever qu'il implique l'ombre incidente, cette espèce particulière de l'empreinte, comme une image *médiatriæ*; c'est marquer alors sa foncière ambiguïté, en ce qu'il associe une valeur indiciaire à une valeur iconique.

De là, et en plus d'un lieu, Bettini montre comment contiguïté et similarité organisent l'image, en déterminent l'efficace, comment le portrait « expose » son référent – l'expose à... – tout en lui restant adhérent : « la relation étroite qui subsiste entre image et référent peut se manifester non seulement sous forme d'“outrage”, de “respect” ou de “sollicitude” pour l'image elle-même, mais aussi, activement, sous forme de *solidarité* entre le signe et son objet » (p. 183). Au plus juste le lien est d'affinité, de *sympatheia*, qu'il soit de contact, qu'il exprime la filiation ou se résolve dans l'obscur équation du double. Quand encore, le référent, inscrit dans le jeu complexe de destination et de possession du portrait, de son exhibition et de sa dédicace, peut se constituer au lieu de l'image non simplement comme modèle mais ainsi que *vo tum*⁹. Et cette consécration ou surdétermination votive fonctionne comme « pacte », le lien se fait nœud si, comme l'affirme l'auteur, le modèle anthropologique sous-jacent est celui du mariage : « donc, le lien entre l'image et le dédicataire/référent est maintenant envisagé comme un lien de type matrimonial, la personne possède une “épouse” dans la statue qui lui est dédiée [...]. À la manière de la femme “donnée” et “reçue” dans le complexe mécanisme de l'alliance matrimoniale, l'image se constitue comme objet de relation à tous effets. Et la *parentèle*, qu'il s'agisse de “fils” ou d'“épouses”, est une bonne métaphore pour décrire la trame complexe des relations sociales que la création des images établit » (pp. 67-68).

8. Maurizio Bettini est aussi l'auteur de « Sosia e il suo Sosia : pensare il “doppio” a Roma », in Tito Maccio Plauto, *Anfitrione*, a cura di Renato Oniga, Venezia, Marsilio, 1991 ; on renverra de même au recueil *La Maschera, il doppio e il ritratto*, Rome, Laterza, 1991 ; ainsi qu'à Françoise Frontisi-Ducroux, « Du simple au double », *Revue d'Esthétique*, 1980, I (2) et *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

9. C'est précisément ainsi qu'est définie la place de l'ami disparu : Étienne de La Boétie, au cœur du portrait de soi que Michel de Montaigne dresse dans ses *Essais*. Dans ce contexte mélancolique, on s'en souvient, Montaigne subordonne son projet à la mémoire de l'ami perdu (ce dont témoigne l'inscription dont il orne le seuil de sa librairie). Et pour être l'*alter ego* – moitié ou double – de l'auteur, à charge de ressemblance, La Boétie devient le véritable sujet et référent du portrait. Dans cette perspective des *Essais*, cf. notamment Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994 : 80-84.

Au terme, pris dans la série des mythes qui l'exposent et des actes et croyances qu'il supporte ou suscite, le portrait, pour être celui de l'amant(e), devient cet « objet culturel » (p. 51). Ainsi, un nécessaire double régime travaille ici la problématique de l'image. Requérir le portrait dans sa plus intime distance et dans sa plus commune mesure, c'est le situer, finalement, comme une question *liée* et une question de *lien*. Déconstruire la notion de portrait, si implicite et transparente pour le regard qu'elle soutient exige en somme, nous dit Bettini, d'*ana-lyser* ces liens, de revenir précisément sur le portrait comme sur la nature du lien.

Étant données la pertinence des principes théoriques, la richesse et l'acuité des analyses, on regrettera seulement que l'auteur ne sollicite pas plus souvent les images dans leurs singularités ni ne les croise entre elles, que les *faits visuels* soient plutôt induits à partir des textes que confrontés à eux. Le réseau de l'histoire fondamentale eût mérité, en quelque sorte, un développement plus *dialogique*¹⁰. Mais plutôt, né de la sollicitation d'un public d'historiens de l'art, le livre généreux de Maurizio Bettini l'invite, en retour, à fonder ce dialogue dans un espace collectif.

MOTS CLES/KEYWORDS: imago – portrait – amant(e)/*lover* – mythe/*myth* – simulacre/*simulacrum* – désir/*desire*.

10. C'est dans cette perspective résolument dialogique que s'inscrit le travail de Giovanni Careri – très proche de bien des thèmes abordés dans *Il Ritratto dell'amante*, notamment ceux de la ressemblance des amants et de la conformation par l'image – sur le vaste ensemble ou corpus herméneutique constitué par *La Jérusalem délivrée du Tasse* et les peintures, comme encore les ballets, qui interprètent le poème. Cf. son article intitulé « Le retour du geste antique : amour et honneur à la fin de la Renaissance », in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel en collaboration avec L'Istituto italiano di cultura de Paris, les 13 et 14 novembre 1996*. Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999 : 41-65.