

JÉRÉMIE KOERING

LES ICONOPHAGES

Une histoire de l'ingestion des images



ACTES SUD

LES ICONOPHAGES

“LES APPARENCES”, COLLECTION DIRIGÉE PAR JÉRÉMIE KOERING

Manger ou boire des images... quelle drôle d'idée ! Et pourtant, depuis l'Antiquité, on n'a cessé de se repaître de fresques, d'icônes, de sculptures, de gravures, d'hosties estampées, de gaufres héraldiques, de représentations en massepain ou de mets sculptés... Spécifiquement produits pour être consommés ou détournés de leur destination première pour être ingérés, ces artefacts figuratifs ont non seulement pu être regardés, mais encore incorporés sous forme solide ou liquide. Mais comment expliquer pareille attitude à leur égard ? Pourquoi prendre en soi une image, au risque de la détruire, plutôt que de la contempler à distance, sagement ? Quels imaginaires traversent ces désirs d'incorporations ? Quelles sont les configurations visuelles offertes à la bouche et quels en sont les effets ? Quelles fonctions thérapeutiques, religieuses, symboliques ou sociales peut-on attribuer à cette forme de relation iconique ? Voilà quelques-unes des questions à partir desquelles cette enquête sur l'iconophagie se déploie.

Jérémie Koering est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Fribourg. Ses travaux portent à la fois sur l'art de la Renaissance dans ses dimensions politique, anthropologique et poétique, et sur l'épistémologie de l'histoire de l'art. Entre autres ouvrages, il a publié Léonard de Vinci : peintures et dessins (Hazan, 2007), Le Prince en représentation (Actes Sud, 2013), Caravage, juste un détail (INHA, 2018).

Illustration de couverture : Godfried Schalcken, *Jeune garçon tenant une crêpe-visage*, 1670-1680, Hambourg, Kunsthalle © Hamburger Kunsthalle, Hamburg / Bridgeman Images

Avec le soutien du centre André-Chastel et de l'université de Fribourg.

ACTES SUD

CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

LES ICONOPHAGES

DANS LA MÊME COLLECTION

Jérémie Koering, *LE PRINCE EN REPRÉSENTATION. HISTOIRE DES DÉCORS DU PALAIS DUCAL DE MANTOUE AU XVI^e SIÈCLE*, 2013.

Francesca Alberti, *LA PEINTURE FACÉTIEUSE. DU RIRE SACRÉ DE CORRÈGE AUX FABLES BURLESQUES DE TINTORET*, 2015.

Guillaume Cassegrain, *REPRÉSENTER LA VISION. FIGURATIONS DES APPARITIONS MIRACULEUSES DANS LA PEINTURE ITALIENNE DE LA RENAISSANCE*, 2017.

Florian Métral, *FIGURER LA CRÉATION DU MONDE*, 2019.

“Les Apparences”

collection dirigée par Jérémie Koering

Édition préparée sous la direction d’Aude Gros de Beler

JÉRÉMIE KOERING

LES ICONOPHAGES

Une histoire de l'ingestion des images

ACTES SUD

*Pour mes parents, dans le souvenir
heureux de leur libre cuisine.*

MISE EN BOUCHE

*C'est toujours à l'homme que nous
avons affaire, duquel la condition est
merveilleusement corporelle.*

MONTAIGNE, "De l'art de conférer",
in *Essais*, III, 8.

Manger une image. L'accueillir en soi en la faisant passer, solide ou liquide, de la bouche à l'estomac. L'incorporer pour la loger dans le secret de ses entrailles. Se faire, en un mot, iconophage¹. Quelle bien étrange idée ! Et pourtant, il fut un temps où icônes, fresques, sculptures, gravures de dévotion, hosties estampées, gaufres moulées, personnages en masspain ou mets sculptés étaient non seulement regardés, mais encore ingérés. Un temps où les artefacts figuratifs, du plus fruste au plus ouvragé, pouvaient être bus, mâchés, dévorés. Or, ce temps, qui s'en souvient ? qui le comprend ? Bien peu de monde, assurément. Car, il faut l'admettre, cet usage singulier des images nous est en grande partie étranger aujourd'hui. Même si nous continuons à manger des biscuits, des sucettes ou des confiseries figurés², même si nous parons encore nos gâteaux d'anniversaire de portraits ou de représentations stéréotypées, le long processus de rationalisation dont nous avons hérité – ce processus qui aura induit aussi bien un grand partage entre corps et esprit qu'une spécification grandissante des aptitudes assignées à nos organes sensoriels – a triomphé des croyances, des impératifs ou des rêveries qui justifiaient auparavant ce commerce physique avec les images³. Consommer une représentation, en particulier une représentation non comestible comme une peinture, une sculpture ou une gravure, défie littéralement la raison.

Pour en juger, il suffit de se tourner vers l'imaginaire contemporain et d'observer de quelle manière la folie de Francis Dolarhyde, l'un des principaux personnages du film *Red Dragon* (2002), est mise en scène par Brett Ratner dans son adaptation du roman éponyme de Thomas Harris⁴. C'est en mangeant un chef-d'œuvre de l'histoire de l'art occidental que le tueur en série interprété par Ralph Fiennes révèle au spectateur toute l'ampleur de sa folie (fig. 1). Installé dans le cabinet des dessins du Brooklyn Museum, Dolarhyde observe avec une inquiétante fascination une aquarelle de William Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in the Sun* ; il s'approche, se tend, puis assomme soudainement la conservatrice placée à ses côtés avant de se mettre à dévorer l'œuvre d'art dont il s'est frénétiquement emparé⁵. Ce qui aurait dû être maintenu à distance, simplement contemplé, est déchiré, englouti, détruit. Cette ingestion sauvage de l'image, comme du reste les râles et les expressions faciales qui accompagnent le geste de manducation, transforme Dolarhyde en animal, en être dépourvu de *ratio intellectualis*, cette faculté qui en temps normal lui permettrait de distinguer ce qui est consommable de ce qui ne l'est pas, de faire le départ entre un bon et un mauvais usage des sens, et qui, faisant ici défaut, le livre tout entier à l'empire d'une pulsion orale⁶.

Nous sommes bien sûr ici dans le registre fictionnel de la fable cinématographique, et peut-être plus exactement encore dans celui de l'*entertainment*, ce qui pourrait expliquer le caractère outré de l'acte iconoclaste auquel il nous est donné d'assister. Mais on aurait tort, je crois, de n'y voir qu'une simple recette sensationnaliste, une excentricité de scénariste, ne reflétant aucun présupposé sur notre rapport normal aux images. De fait, la culture populaire n'est pas la seule à avoir fait de l'iconophagie un geste exemplairement transgressif. Bien que visant un tout autre public, c'est encore cette même attitude qui, dans le champ des avant-gardes artistiques cette fois, est retenue par Jasper Johns pour bousculer le primat d'une relation visuelle aux objets d'art. Avec *Painting Bitten by a Man* (fig. 2, 1961), un monochrome à l'encaustique portant la trace d'une morsure profonde, Johns suggère en effet qu'un tableau peut éveiller chez le spectateur un désir d'ingestion plutôt qu'un sage besoin de contemplation⁷. Tandis qu'avec *The Critic Sees* (1961), une sculpture en plâtre et métal représentant des lunettes derrière lesquelles se profilent des bouches dentées et non des yeux, il stigmatise la voracité et l'aveuglement des critiques⁸. Dans les deux cas, la *dévoration* devient l'archétype d'un rapport inquiétant, aberrant, aux artéfacts en même temps que l'opérateur d'un changement de perspective sur l'art⁹.



1. Brett Ratner, *Red Dragon*, film 35 mm MGM, 2002, 5 captures d'écran



2. Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man*, 1961, encaustique sur toile montée sur plaque signalétique, 24,1 × 17,5 cm, New York, Museum of Modern Art (MoMA)

Face à l'extravagance de cette attitude – manger quelque chose qui n'est pas consommable, se repaître d'art –, on peut comprendre que l'ingestion des images non comestibles ait pu être reléguée au rang des incongruités, et que nul ne se soit vraiment soucié de l'expliquer ou d'en faire l'histoire. Mais les images spécifiquement produites pour être mangées, assimilables, ont-elles posé moins de problèmes ? A-t-on été plus à l'aise avec les gâteaux figuratifs, les pains d'épice anthropomorphes, les mets sculptés ? Leur a-t-on accordé plus d'attention ? En réalité, pas davantage. Même si quelques traditions culinaires nous semblent aujourd'hui bien identifiées – je pense aux biscuits figurés comme les *minne di Sant'Agata* en Sicile, les Santa Claus en masse-pain dans le monde germanique ou les *gingerbread men* dans l'aire anglo-saxonne, dont l'usage est encore extrêmement courant –, et même si des artistes contemporains comme Piero Manzoni (*Uova*), Dennis Oppenheim (*Gingerbread Man*), Filippo Tommaso Marinetti (*Cuisine futuriste*), Claude et François-Xavier Lalanne (*Festin cannibale*) ou John Cage (*Edible Drawings*) ont réintroduit à l'horizon de notre imaginaire artistique cette relation aux objets visuels, l'ingestion des images comestibles n'agite pas plus nos antennes d'historien que celle des images non comestibles. Les raisons en sont simples : d'une part, une image physiologiquement assimilable semble vouée à un destin négligeable, pour ne pas dire misérable ; d'autre part, l'attitude qui consiste à manger une représentation figurée apparaît aux yeux de l'homme moderne comme un acte futile, infantile, traduisant une régression dans l'échelle de notre rapport aux choses, du spirituel vers le bas matériel. L'indignité frapperait donc par deux fois cette manière d'être aux images.

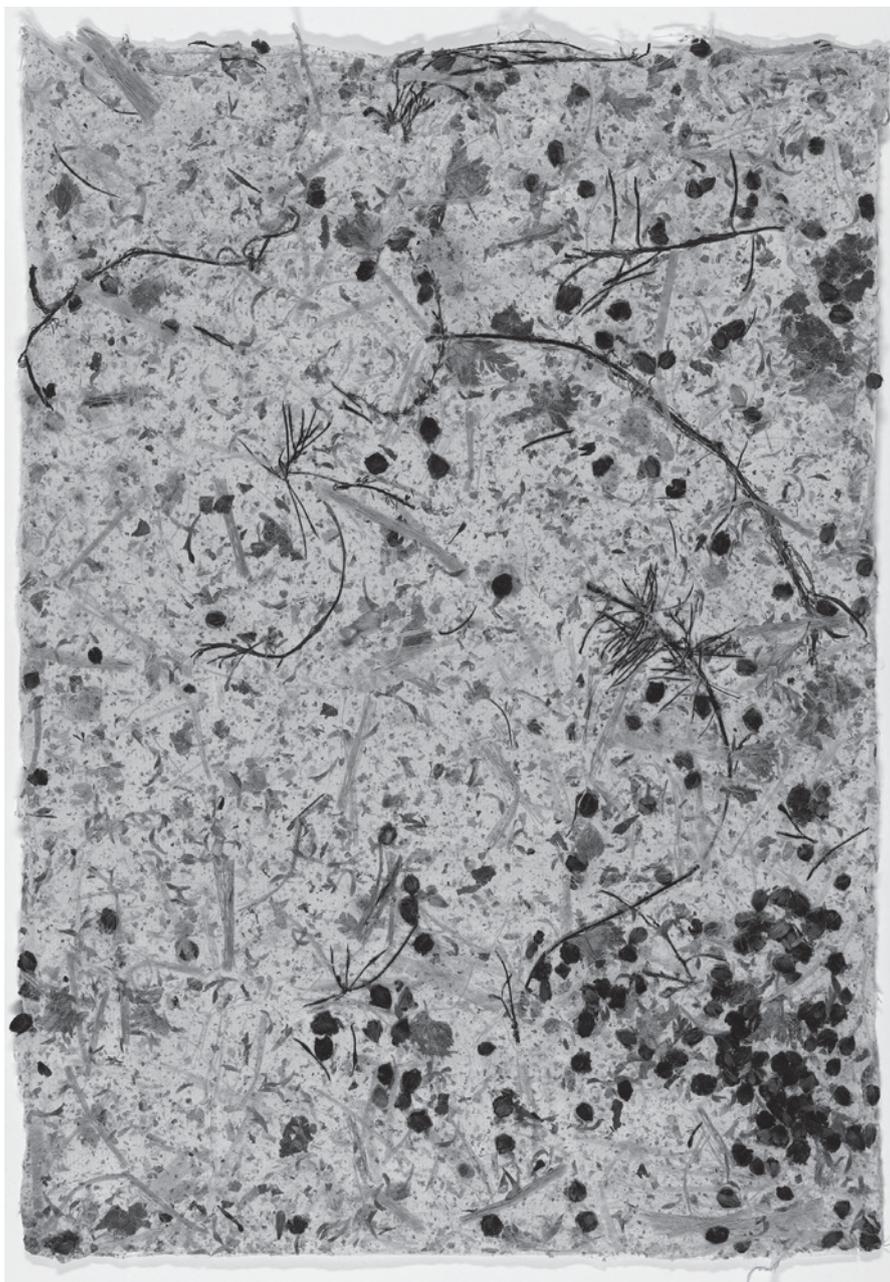
Alors faudrait-il tirer un trait sur toutes ces pratiques ? En oublier les manifestations singulières, les enjeux, les raisons ? Devrait-on renoncer à en faire l'archéologie ? Non, bien sûr. Mais comment faire face à cette oblitération, à ce trou dans l'histoire ? Comment tisser le récit de ce qui semble, à quelques exceptions près, avoir été tenu pour la part négligeable, maudite peut-être, de notre culture¹⁰ ?

Affronter cette difficulté implique d'abord quelques choix de méthode : suspendre les lignes toutes tracées d'une histoire de l'art triomphante, celle des grands noms et des grands desseins artistiques, pour s'intéresser à des objets aujourd'hui oubliés et se pencher sur des formes de relations sensibles souvent négligées ; puis faire appel à d'autres champs du savoir comme l'anthropologie historique, l'histoire matérielle, l'histoire des sensations, l'histoire médicale, la philosophie, la sémiologie, pour lever les verrous épistémologiques qui contribuent à maintenir les œuvres d'art, et plus largement les

images, dans le seul registre de l'optique. Cela impose ensuite d'en revenir à quelques questions simples : comment les images sont-elles configurées ? quels sont les procédés techniques et les matériaux mis en jeu ? de quelle nature est le répertoire iconographique des images impliquées ? comment s'y prend-on pour ingérer une image ? qui sont les personnes prises dans le réseau relationnel constitué par l'ingestion ? quelles fonctions sociales assigner à cette expérience "paradoxe" ? quelle place accorder aux sens dans la perception des images et dans l'émergence des relations esthétiques ? Autant de questions qui permettront de comprendre ces diverses attitudes et de renouveler ainsi notre connaissance des images, de leur statut, de leurs usages et de leurs relations au corps.

*

Manger une image, très bien. Mais quelle image ? Quelques précisions sont nécessaires ici. L'acception du terme *image* dont je ferai usage dans ces pages conjuguera celle prévalant dans le champ des études philosophiques, théologiques et sémiotiques – l'image comme représentation, archétype ou signe¹¹ – à celle qui lui est attribuée en anthropologie – l'image comme objet configuré jouant le rôle d'un *opérateur social*¹². Pour réaliser cette rencontre, je serai en particulier enclin à adopter la définition proposée par l'anthropologue Philippe Descola : est image tout "objet matériel investi de façon ostensible d'une « agence » socialement définie suite à une action de façonnage, d'aménagement, d'ornementation ou de mise en situation visant à lui donner un potentiel d'évocation iconique d'un prototype réel ou imaginaire qu'il dénote de façon indicielle (par délégation d'intentionnalité) en jouant sur une ressemblance directe de type mimétique ou sur tout autre type de motivation identifiable de façon médiate ou immédiate¹³". Sachant que l'équiformité de l'image, pour reprendre cette fois l'expression de Jean Wirth, ne reposera pas au fil de cette enquête sur la seule figuration, mais sur une "conformité de structure" entre l'image et son modèle¹⁴. Il m'arrivera d'ailleurs de parler d'image à propos d'armoiries ou encore d'étendre l'usage de ce terme à un artéfact abstrait, dès lors qu'il présentera des qualités réflexives qui en feront une *représentation* de son propre genre, comme une image au second degré. Ainsi les *Wild Edible Drawings* (fig. 3) de John Cage sont, à mes yeux, des



3. John Cage, *Wild Edible Drawing n° 6*, graines macrobiotiques et papier, 43 × 30,5 cm, 1990, New York, MoMA

images d'art abstrait dans la mesure où ils ne sont pas simplement des compositions abstraites ou encore des artéfacts réalisés à partir d'ingrédients comestibles, mais des objets qui, par les matériaux mis en œuvre, apparaissent *comme* des dessins abstraits.

Cette étude, par son inscription dans une histoire générale des images (sur la façon de les concevoir et de les percevoir, sur la manière d'en faire l'histoire et de les analyser), se greffe sur le débat animé depuis une quarantaine d'années par Hans Belting, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, James Elkins, Alfred Gell, W. J. T. Mitchell ou encore Jean Wirth¹⁵. Et j'émets le souhait qu'elle puisse apporter, après d'autres, quelques compléments et peut-être aussi quelques nuances à une approche exclusivement visuelle des images. Je ne crois pas, en effet, qu'il soit possible de limiter l'image à la seule *différence iconique* comme le fait Gottfried Boehm dans son essai "Die Wiederkehr der Bilder"¹⁶. Même si son interprétation est décisive pour comprendre certains des aspects les plus fondamentaux de l'image – en particulier son évidence visuelle –, elle ne suffit pas à rendre compte de la complexité polysensorielle des images et des expériences que l'on peut en faire. "Les images, même celles que nous avons aujourd'hui l'invincible habitude de ranger sous l'étiquette du visuel, ne sont pas faites *que* pour être vues", écrit à juste titre Jean Wirth¹⁷. Et les analyses qui rabattent son existence sur la seule relation optique manquent bon nombre des caractéristiques relatives à la matérialité de l'objet ou du médium grâce auquel elle se rend perceptible, et, par voie de conséquence, d'importants enjeux liés à ces deux aspects¹⁸. L'histoire, la phénoménologie et l'anthropologie nous apprennent que d'autres sens peuvent être engagés dans la perception d'une image, parmi lesquels le toucher ou le goût¹⁹. Pour faire place à ces autres relations sensorielles, je recourrai donc volontiers, à la suite de Jean-Claude Bonne, Jean-Claude Schmitt et Jérôme Baschet, à la notion d'*image-objet* qui, par la prise en compte de sa substance imageante et de son lieu d'inscription, fait place à une réalité plus complexe de l'image²⁰.

*

Nous le verrons, des images ont pu être bues ou mangées depuis l'Antiquité sous des formes extrêmement variées, dans de très nombreuses

régions du globe, en des occasions bien distinctes (culturelles, cérémonielles, festives ou tout simplement quotidiennes) et en fonction de représentations du monde parfois radicalement opposées. Se pose, par conséquent, la question de l'unité des objets et des attitudes sur lesquels porte cette enquête. Comment embrasser autant d'artéfacts, d'actes et de discours différents ? Pour faire face à cette hétérogénéité, il ne suffira pas d'opérer, comme je l'ai fait plus haut, une distinction de nature entre images non comestibles d'un côté (icônes, fresques, sculptures ou gravures de dévotion) et images comestibles de l'autre (hosties, gaufres ou *cialde*, figures en massepain, mets sculptés, pains figurés...) – cette facilité classificatoire ne permet pas en effet de spécifier les fonctions assignées à ces différentes manifestations ; des images comestibles sont parfois consommées pour les mêmes raisons que des images non comestibles : une gravure et une gaufre représentant le même saint peuvent être avalées, l'une comme l'autre, pour guérir une maladie. Pour dépasser cette aporie, il sera donc nécessaire d'adjoindre à cette trop simple distinction typologique (comestible / non comestible), une classification fonctionnaliste reposant sur des critères plus fondamentalement anthropologiques, et permettant de comprendre une expérience particulière des images en déplaçant le centre de l'analyse de l'objet vers la relation qui connecte, d'une part, l'artéfact à son consommateur (relation interne) et, d'autre part, le consommateur au collectif (relation externe). Au-delà de la dichotomie comestible / non comestible il faut de fait distinguer deux fonctions de l'ingestion. La première, liée au soin du corps et de l'âme, a une visée curative ou protectrice. Essentiellement verticale, elle met en relation le consommateur avec la puissance ou *virtus* d'un prototype représenté par l'image. Je désigne cette première forme d'ingestion de l'image comme *ingestion constituante* – au double sens physiologique et éthique du mot *constitution*. La seconde, généralement réglée par un rituel – même si les rituels peuvent également encadrer l'ingestion d'une image à des fins constituantes – ou un cérémoniel (au premier rang desquels le repas), est essentiellement horizontale et a pour principale finalité d'inscrire le consommateur dans une communauté déterminée²¹. J'appelle cette seconde catégorie *ingestion instituante*, en me référant au sens que donne Pierre Bourdieu au terme *institution* dans son essai "Les rites comme actes d'institution" ; l'ingestion est ici un acte permettant d'octroyer une place, une position sociale à celui qui s'y livre, induisant un "devoir être" et une relation spécifique aux autres²².

Avec cette distinction, d'un côté l'image apparaît comme un véhicule instaurant une continuité (magique par configuration, réelle

par empreinte, conventionnelle par représentation) avec le prototype qu'elle présentifie, de sorte que le consommateur peut prétendre en capter la puissance ou en obtenir les bienfaits par ingestion ; de l'autre elle est un opérateur à partir duquel celui qui en fait usage modèle et définit son identité en relation avec les autres participants au même rituel. Bien sûr ces deux pôles sont perméables, et certaines des images étudiées, comme l'hostie estampée, sont susceptibles de pourvoir à ces deux fonctions. Pour éviter trop de rigidité dans cette répartition, il faudra donc parler de relation *principalement* constituante ou *principalement* instituante.

Au travers de cette classification, le phénomène sera analysé d'un point de vue fonctionnaliste. Mais en adoptant ce schéma, l'instruction du dossier ne sera encore que partiellement achevée. Pour entrer plus en profondeur dans l'expérience de l'ingestion, il faudra prendre en considération les modes par lesquels cette façon de faire usage des images se trouve médiatisée²³. S'interroger, en d'autres termes, sur le "comment" et non simplement sur le "quoi", ou peut-être plus exactement sur le processus qui instaure ou actualise une relation plutôt que sur l'impératif qui en dicterait la réalisation sous telle ou telle forme. Heureusement, nous disposons de textes, de témoignages visuels et, pour les périodes les plus récentes, d'ethnographies à partir desquels dégager des processus, des gestes, des sensations²⁴. Or c'est par cette interrogation de la vie qu'il sera possible de rendre compte de la dynamique relationnelle qui nous intéresse, d'une "modalité de l'être", plutôt que du seul "rapport" entre plusieurs termes²⁵. Car il ne s'agira pas d'observer simplement ce que modifie l'ingestion sur celui qui s'y adonne – un être A devenu un être A' en vertu d'un rite marquant un changement dans le temps (Van Gennep²⁶) –, ni de s'en tenir à ce qu'elle institue – les places qu'elle assigne et la configuration sociale qu'elle ordonne (Bourdieu) –, mais de se pencher aussi sur l'expérience du changement lui-même, c'est-à-dire sur la manière dont l'ingestion comme acte implique des corps qui ne sont pas seulement réglés, contraints, mais vécus. "La vie n'est pas enfermée dans des points mais se développe sur des lignes", écrit Tim Ingold²⁷. On ne saurait faire, en conséquence, l'économie des ontogénies, des récits, des représentations, des configurations imaginaires qui rendent compte de cette autre façon d'être aux images²⁸. Toute la difficulté sera de discerner ce qui, dans ces histoires, ces chemins tracés, participe à son instauration ou, au contraire, déborde le cadre social (l'accident, le singulier). À l'approche structurale privilégiée pour l'étude des relations sociales, on ajoutera donc une approche modale permettant de rendre compte

non seulement des différentes pratiques identifiées, mais encore des diverses manières d'ingérer les images, non pas au sens technique, procédural, mais formel²⁹. Histoire de l'art, histoire et anthropologie avanceront dès lors dans une relation dialectique.

Je voudrais enfin insister sur un dernier point : les deux formes d'ingestion distinguées jusqu'ici (*constituante* et *instituyente*) ne prendront sens qu'en rappelant leur stricte relation à l'image. C'est l'image-mangée, comme syntagme, qui est l'opérateur grâce auquel se réalise une transformation psychologique, physique et sociale. Par conséquent, cette histoire ne sera pas celle d'une forme aberrante de consommation, mais bien l'histoire d'une conjonction, d'un nœud entre un acte (l'ingestion) et un objet (l'image) qui transforme la nature même de la représentation. L'image ingérée n'est pas simplement instantiation d'un archétype réel ou imaginaire, mais opérateur, agissant et produisant des effets bien spécifiques, distincts de ceux générés par les autres modes d'expérience (la vision, l'audition, le toucher...).

*

L'ingestion des images est, à n'en pas douter, une pratique qui se perd dans la nuit des temps. Rien n'indique, en effet, que cet usage spécifique des images soit né avec l'écriture, au moment où, pour la première fois, il aura été possible d'en garder la mémoire³⁰. Je pense même que des images furent mangées sous une forme ou une autre dès leur première apparition, là où toute trace écrite fait défaut. Mais si le fond de cette histoire est voué à l'obscurité, il nous faut bien débiter quelque part. Alors où et quand commencer ?

Pour embrasser autant que possible la totalité du phénomène, je n'ai pas voulu limiter mes investigations à un espace déterminé. Ce sont les sources dont je disposais qui ont, pour ainsi dire, établi le périmètre géographique de ce récit. Cette délimitation ne sera donc pas tout à fait la même selon les époques, et l'espace considéré épousera approximativement les aires méditerranéenne et européenne jusqu'à l'époque moderne, pour s'étendre ensuite à partir du ^{xx}e siècle à toute région soumise au paradigme "naturaliste"³¹.

Sur le plan temporel, là encore, l'ordre sera quelque peu chahuté. Je ne retracerai pas ici l'histoire de l'ingestion des images depuis ses origines jusqu'à ses ultimes développements, et ce, pour une raison

simple : il ne saurait y avoir d'évolution du phénomène au sens darwinien du terme³². Cette histoire n'aura donc pas, à proprement parler, de début et de fin, mais sera synchronique et polyrythmique. Et s'il se peut que certaines séquences soient enchaînées chronologiquement, il ne faudra pas attribuer à ces concaténations une quelconque valeur téléologique.

NOTES

1. Par commodité, j'ai choisi de regrouper tout un ensemble de pratiques mettant en jeu l'ingestion de l'image sous l'expression unique d'iconophagie. Il ne s'agira pourtant pas seulement d'images mangées, mais d'images incorporées (bues, grignotées, avalées...) soit directement, soit indirectement, par la bouche.

2. Il ne sera pas ici question des gâteaux que l'on trouve dans les rayons de supermarchés et que les industriels et les publicitaires de notre temps ont voulu transformer, pour gagner la faveur des enfants, en images plus ou moins élaborées.

3. Sur ce "tropisme", voir Latour, 1991 ; Latour, 2009 et Descola, 2005.

4. Cette mise en scène dérive directement du roman de Thomas Harris, *Red Dragon*, G. P. Puttnams, Dell Publishing, 1981.

5. Dolarhyde porte tatoué sur le dos le "Great Red Dragon" de Blake, manière de dire qu'il s'identifie à cette créature.

6. La lecture psychanalytique de l'incorporation est privilégiée dans le roman de Harris et le film de Ratner. On se souviendra en effet que, depuis Sigmund Freud et Karl Abraham, l'assimilation de la puissance du père passe par l'incorporation. Or tout chez Dolarhyde converge vers un problème originel : celui d'avoir subi des sévices infantiles l'empêchant de dépasser le stade oral de l'incorporation. Le *serial killer* croit pouvoir se soustraire à l'emprise du dragon en faisant sien sa force, c'est-à-dire en avalant son image.

7. Shiff, 2007, p. 133 : "*investigative touching (with the mouth) displaced investigative looking*". Voir aussi Varnedoe, 1996, p. 24. Comme l'a également suggéré Alexander Nagel, Johns développe une conception de l'art qui n'assigne plus complètement l'objet à la seule expérience visuelle : "*The result is a break with the tradition of the picture as something designed exclusively for optical experience. Instead, Johns elaborates a conception of « visible tangibility », and that means that « any painting can be rehearsed with either its visual or its tangible modality played up or played down ». A Johns painting may be flattened into a drawing, or relieved in sculpmetal or bronze.*" Nagel, 2012, p. 186.

8. *The Critic Sees* tire son origine d'un dialogue entre un critique et Johns à propos d'une œuvre pour laquelle l'artiste avait recouru à la technique du moulage et que le critique, pour cette raison précisément, ne voulait pas appeler "sculpture". Cf. Lilian Thone in Varnedoe, 1996, p. 192.

9. Shiff, 2007, p. 133 : "*the kind of change of mind (and heart) embodied within a material art like Johns is a petit metanoia. [...] Petit metonoia is the form of conversion experienced by secular believers in art*".

10. Pour mener cette enquête, j'ai heureusement pu bénéficier d'un certain nombre d'études faisant mention d'ingestion d'artéfacts iconiques ou se penchant sur l'une ou l'autre des images comestibles que l'on peut rencontrer dans l'histoire. Rien de ce qui suit n'aurait pu être formulé et développé sans les travaux de Hans Jürgen Hansen ou George Galavaris sur les pains et mets

figuratifs, Robert Ritner sur la magie en Égypte ancienne, Véronique Dasen et Árpád Nagy sur les intailles magiques dans le monde gréco-romain et tardo-antique, Gary Vikan sur les usages médicaux des images à Byzance, Barry Flood sur les pratiques de dévotion dans le monde islamique, Dominique Rigaux sur les usages apotropaïques des fresques médiévales italiennes, Jean-Louis Schefer et Aden Kumler sur l'hostie, Maria Attilia Fabbri Dall'Oglio, Marcia Reed et Gregory Ems sur les mets sculptés de l'époque moderne, Salvatore D'Onofrio sur les "os des morts", Giordana Charuty sur les pains votifs, ou, enfin, Olivier Leplatre sur la phénoménologie et l'imaginaire de l'iconophagie (je renvoie à la bibliographie générale pour les travaux de ces auteurs). Ceci étant dit, et malgré l'importance de ces différentes études, il restait beaucoup à faire concernant la nature des images représentées, les finalités de leur incorporation et la logique des relations sociales impliquées par cette manière particulière d'en faire usage.

11. Pour une mise au point sur le sens du terme *image* du point de vue des trois champs susmentionnés, voir Wirth, 2013.

12. Je préfère le terme *opérateur* à celui d'agent retenu par Alfred Gell (2009, p. 11-12) dans la mesure où il implique un nécessaire échange pour fonctionner.

13. Voir notamment les cours du Collège de France que Philippe Descola a consacrés, entre 2005 et 2011, à "L'ontologie des images" et à "L'anthropologie de la figuration ou de la mise en image" (les résumés sont accessibles en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/_course.htm) ; *id.*, 2009 ; *id.*, 2006 ; ou le catalogue de l'exposition qu'il a dirigé (*id.*, 2010, en part. p. 17).

14. Wirth, 2013, p. 25-26.

15. Outre les travaux de ces auteurs dont on trouvera les références en bibliographie, voir les textes rassemblés par Alloa, 2010.

16. Je me réfère ici à la traduction française du texte de Boehm (2008, p. 29) : "La « différence iconique » présente une règle de la discrimination, du contraste visuel, qui recèle simultanément un voir-ensemble. Des synthèses iconiques sont déjà disposées dans la structure de notre perception... Certes, les images sont toujours aussi des fixations, elles laissent se pétrifier la vie en matière, et la ressuscitent en apparence par des moyens artistiques. Mais ce qui est décisif pour que naisse le sens c'est de raviver dans l'image l'acte de voir, qui y est latent. Seule l'image *vue* est en vérité devenue entièrement image." Jean Wirth a critiqué cette idée en rappelant, à partir de saint Augustin, Peirce ou Wittgenstein, que "le caractère visuel [...] n'est pas constitutif de la notion d'image" (Wirth, 2013, p. 14).

17. Wirth, 2013, p. 24. Je souligne.

18. Wirth, Belting et Didi-Huberman se distinguent ici de Boehm. Belting (1998, p. 65-67) signale, par exemple, qu'"il serait [...] erroné de ne considérer les images que comme des objets de contemplation religieuse, comme l'ont affirmé plus tard les théologiens lors de la Querelle des images, car elles ont toujours été utilisées à des fins pratiques, aussi bien pour se protéger que pour guérir ou défendre l'empire". Voir également Davila, 1999, p. 101.

19. Il faut considérer, à ce propos, l'important travail des médiévistes pour la prise de conscience de cette dimension matérielle : Baschet, Bedos-Rezak, Bynum, Schmitt ou Wirth. Mais aussi celui des historiens de l'art moderne ou contemporain comme Damisch (1984a). Du côté de la théorie américaine, il faut se référer à l'usage du terme *picture* comme fusion de l'image et de l'objet chez Mitchell (2005, p. xiii) : "By « image » I mean any likeness, figure, motif, or form that appears in some medium or other. By « object » I mean the material support in or on which an image appears, or the material thing that an image refers to or brings into view." Du côté de la phénoménologie, je pense principalement aux

travaux de Merleau-Ponty ou Barthes. Cette dernière approche est au cœur de l'étude de Leplat, 2018.

20. Bonne, 1990, p. 566 ; Baschet et Schmitt (dir.), 1996, p. 20 ; Baschet, 2008, p. 33-39 ; Schmitt, 2015, p. 11.

21. À propos du repas, ce "fait social", Milad Doueïhi (1996, p. 15) explique à juste titre que "la ritualisation culturelle et sociale de la consommation alimentaire transcende le seul besoin de nourriture ; elle institue le repas, ou toute autre réunion liée à un fait de nourriture, comme un acte symbolique d'identification, de distinction et de clôture de communauté. L'acte de manger n'épuise donc pas en tant que tel le potentiel symbolique du repas ; le langage, ou, pour être plus précis, la communication au moyen du langage, tient une part essentielle dans la structure et dans l'organisation du rituel alimentaire". J'ajouterais à cela, qu'en plus du langage verbal, toute manifestation sensible peut également tenir une fonction dans le déploiement de ce potentiel symbolique : les gestes, les sons et bien sûr l'image. Cf. Boutaud, 2005, p. 19.

22. *Instituo, ere*, signifie d'abord "donner une place". Pour Bourdieu, la "science sociale doit prendre en compte le fait de l'efficacité symbolique des rites d'institution ; c'est-à-dire le pouvoir qui leur appartient d'agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel". L'institution transforme réellement la personne consacrée (Bourdieu, 1982, p. 59). "L'institution d'une identité, qui peut être un titre de noblesse ou un stigmate [...], est l'imposition d'une essence sociale. Instituer, assigner une essence, c'est imposer un droit d'être qui est un devoir être (ou d'être)." "Instituer, donner une définition sociale, une identité, c'est aussi imposer des limites." "L'essence sociale est l'ensemble de ces attributs et de ces attributions sociales que produit l'acte d'institution comme acte solennel de catégorisation qui tend à produire ce qu'il désigne." « Deviens ce que tu es. » Telle est la formule qui sous-tend la magie performative de tous les actes d'institution" (*ibid.*, p. 60). "Les signes incorporés [...] sont destinés à fonctionner comme autant de rappels à l'ordre, par où se rappelle [...] la place que leur assigne l'institution" (*ibid.*, p. 62). "La croyance de tous, qui préexiste au rituel, est la condition de l'efficacité du rituel" (*ibid.*, p. 63). À cette approche, j'ajoute celle de Descola, 2005, p. 162-180, 381-385. Voir notamment, p. 342 : "Le social résulte [...] du travail de rassemblement et répartition ontologique des sujets et des objets que chaque mode d'identification conduit à opérer. [...] alors il faut envisager les divers modes d'organisation sociale et cosmique comme une question de distribution des existants dans des collectifs : qui est rangé avec qui, de quelle façon, et pour faire quoi ?"

23. En liant l'ingestion au rituel, je rejoins Houseman et Severi (2009, p. 197) pour qui "le rituel est un processus génératif et ce que ce rituel engendre avant tout ce sont des relations".

24. Je me réfère ici au modèle anthropologique non relationniste de Tim Ingold exposé dans ses ouvrages (2011 ; 2011-2013, en part. chap. 2 à 4 ; 2017). Sur cette alternative au relationnisme, voir le débat entre Descola et Ingold (2014, en part. p. 37) ; mais également la position plus polémique de Piette (2014).

25. Cf. Piette (2014, p. 32), citant Gilbert Simondon, *De l'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007, p. 24. C'est aussi cette attention aux ontogénies qui permet de dépasser une trop grande imperméabilité entre les ontologies. En chacun d'entre nous coexistent en effet plusieurs manières d'être au monde : naturaliste, animiste, analogiste... Descola le concède d'ailleurs volontiers en rappelant qu'il est animiste lorsqu'il parle à son chat.

26. Van Gennep, 2016 (1909).

27. Ingold, 2011-2013, p. 137.

28. Ingold dans Descola et Ingold, 2014, p. 37.

29. Je tire l'expression "approche modale" du lumineux commentaire de Marielle Macé (2016, p. 70-81) sur l'article de Marcel Mauss "Les *techniques* du corps" (1936).

30. Les plus anciens moules permettant de conférer une forme géométrique à une pâte remontent à 3000-2500 av. J.-C. et ont été trouvés dans la vallée de l'Indus et en Mésopotamie. Voir Hansen (dir.), 1968, p. 43.

31. Descola, 2005, p. 241-279.

32. Bien des phénomènes, il faut l'avouer, et peut-être le regretter, seront laissés de côté ou brièvement traités.

L'IMAGE EN SOI

Magicam operari non est aliud quam maritare mundum.

JEAN PIC DE LA MIRANDOLE,
Conclusiones magicæ, 13.

Un homme déverse une eau lustrale sur une statue couverte de hiéroglyphes tout en récitant une incantation ; il en recueille un précieux liquide maintenant chargé de la puissance des dieux – celle de leurs représentations, celle de leurs noms – et l’offre à un malade qui pourra – c’est là son probable espoir – guérir en l’ingérant. Un jeune garçon broie un jeton de terre à l’effigie d’un saint ermite, le mêle à de l’eau et en fait un breuvage dont il croit pouvoir tirer la puissance protectrice en le buvant avec foi. Une femme gratte la surface d’une fresque figurant les saints Côme et Damien et absorbe les pigments ainsi prélevés pour être soulagée de maux qu’aucun médecin n’a su soigner. Puis vient le tour d’une jeune parturiente : celle-ci découpe une estampe représentant une Vierge miraculeuse, l’incorpore et s’en remet à la mère de Dieu pour sauver l’enfant qu’elle ne parvient pas à mettre au monde. . .

Toutes ces séquences, encore bien imprécises dans leurs restitutions, sont à peu près celles qu’il nous est donné d’imaginer à l’examen de quelques témoignages sur l’ingestion des images. Mais comment comprendre ces pratiques ? Dans quel contexte culturel les inscrire ? De quelle conception de l’image procèdent-elles ? De quelles manières de penser et de vivre le corps sont-elles les symptômes ?

Pour répondre à ces questions, sortons les images des vitrines dans lesquelles nous avons l’habitude de les remiser et observons-les en acte, agies, dans la bigarrure de leurs usages et des sociétés qui les ont vues naître.

I. BOIRE ET MANGER LES DIEUX

Les plus anciennes informations aussi bien écrites qu'iconographiques qui nous sont parvenues sur ces pratiques s'inscrivent dans le contexte de l'Égypte pharaonique, entre le Moyen Empire (2045-1781 av. J.-C.) et l'époque ptolémaïque (305-30 av. J.-C.)¹. En effet, la culture magique et religieuse des Égyptiens – mais signalons d'emblée que ces deux champs opposés de la culture chez les modernes ne désignent pas, dans ce contexte-ci, deux pôles distincts de l'expérience² – octroie une place importante au contact et à l'ingestion comme mode d'appropriation du sacré³. Trois types d'artéfacts figurés en attestent particulièrement et nous intéresseront ici : les stèles dites d'"Horus sur les crocodiles", les statues guérisseuses et les peintures corporelles⁴.

Horus sur les crocodiles

Commençons par les stèles d'Horus sur les crocodiles. Celles-ci désignent un type d'objets employés pour des rituels magiques et comportant tous, sur leur face avant, un même noyau iconographique : la représentation d'Horus l'Enfant debout sur une ou plusieurs paires de crocodiles (fig. 4)⁵. De formes variées, allant de la plaque votive de moyennes à grandes dimensions (30 à 80 cm de haut) destinée à l'espace cultuel, à l'amulette portée en pendentif, en passant par les stèles transportables de petites dimensions (autour de 8 à 12 cm de haut) généralement conservées dans les maisons, tous ces objets, dont la production est documentée à partir du Nouvel Empire (1539-1069 av. J.-C.) et, en allant s'accroissant, à l'époque ptolémaïque (305-30 av. J.-C.)⁶, sont en pierre dure (basalte, stéatite, serpentine), pour les plus monumentaux d'entre eux, ou en céramique, voire en métal pour les plus petits (petites stèles, amulettes)⁷. Outre la figuration d'Horus juché sur les crocodiles, d'autres éléments figuratifs s'ajoutent le plus souvent à cette caractéristique iconographique primordiale, parmi lesquels des animaux venimeux (scorpion, serpent) ou redoutables (lion, oryx, hyène⁸), des divinités ayant pris part à l'histoire d'Horus l'Enfant (Horus adulte à tête de faucon, Isis, Thot à tête d'ibis) ou réputées protectrices (le dieu Bès qui prend une place de plus en plus importante à mesure que l'on approche de la fin de la période ptolémaïque⁹).

L'image sculptée en bas-relief est également étroitement liée à des inscriptions hiéroglyphiques, plus ou moins nombreuses en fonction de la taille de l'objet, et qui sont de deux sortes principales : d'une part, de courts récits étiologiques (*historiolae*¹⁰) relatant l'histoire d'Horus

l'Enfant sauvé d'une piqûre de scorpion par Thot, le dieu magicien, après avoir été caché dans les marais de Chemnis par sa mère pour échapper à son oncle Seth ; d'autre part, des formules magiques prophylactiques, destinées à protéger des piqûres venimeuses et des morsures, ou thérapeutiques, visant à expulser le venin et à soigner les blessures et maladies causées par les animaux sauvages. Ces textes magiques, que l'on croyait utilisés par les divinités elles-mêmes pour se soigner¹¹, remontent pour la plupart au milieu du II^e millénaire av. J.-C. et ont été transmis par la tradition jusqu'à la fin de l'époque ptolémaïque.



4. Stèle d'Horus l'Enfant sur les crocodiles, époque ptolémaïque (305-30 av. J.-C.), pierre, Paris, musée du Louvre

À la lecture des papyrus magiques et médicaux, comme à l'examen de certaines données matérielles, il apparaît que ces images et ces textes n'étaient pas seulement contemplés et lus mais aussi *agis* physiquement, sur un mode impliquant la voix et le corps. Le suppliant souhaitant obtenir une protection ou une guérison devait, entre autres actions, écouter l'incantation du prêtre lisant à voix haute les hiéroglyphes inscrits sur la stèle (ou les lire directement si son savoir et son statut lui permettaient d'en faire seul la lecture), toucher la surface de l'objet – dans de nombreux exemplaires, des traces d'usure marquées sur le visage d'Horus laissent penser que cette partie de la stèle était considérée comme particulièrement efficace et qu'elle fut par conséquent touchée et peut-être même embrassée ou léchée¹² –, mais également, et c'est ce qui nous intéressera, *boire* une eau ayant été déversée à la surface de l'artéfact¹³. Quelques stèles comportent d'ailleurs en leur base une partie concave, parfois formée par l'agencement de deux crocodiles enroulés – comme dans le cas d'une stèle du milieu de l'époque ptolémaïque conservée au musée du Louvre –, qui permet de recueillir le liquide mis au contact de l'image et des inscriptions¹⁴.

Selon l'interprétation admise, l'efficacité magique de la stèle repose sur le lien qu'entretiennent d'un côté l'image avec les hiéroglyphes et de l'autre le prêtre ou le suppliant face à cet ensemble icono-textuel. L'image centrale, en rassemblant les acteurs et les termes de l'histoire sous la forme d'une figure d'Horus l'Enfant représenté en pied au centre de la composition et de figures-attributs disposées autour de lui (aussi bien les bêtes menaçantes et vaincues qu'il serre dans ses mains, que les divinités l'ayant aidé), se présente comme un emblème de la victoire du dieu magicien sur les dangers qui guettent partout dans le monde¹⁵. Comme l'a écrit Annie Gasse dans son étude dédiée à Horus sur les crocodiles, en apparaissant tout à la fois comme “le modèle des hommes souffrant” et “le parangon du « sauvé »”, Horus “se transform[e] en Sauveur¹⁶”. L'image, qui se trouve à l'intersection d'une double relation horizontale – Horus est le modèle du patient guéri représentant tous les hommes – et verticale – le dieu enfant est sauvé par les divinités –, n'est pas simplement ici une représentation emblématique ou mémorielle, elle est reproduction d'une histoire passée. La partie iconique centrale est en effet tout à la fois la matrice, l'écho et le produit d'un récit hiéroglyphique, parfois doublé d'une figuration narrative aux registres périphériques, comme dans la stèle de Metternich¹⁷ (**fig. 5**) où l'on ne compte pas moins de deux cent cinquante figures. Ce récit, rejoué par la lecture à voix haute, réactive et actualise la guérison mythique¹⁸. La représentation



5. *Stèle de Metternich*, 360-343 av. J.-C., grauwacke, ht. 83,5 × larg. 33,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

(fig. 6), mise en mouvement par la lecture ou par l'écoulement de l'eau, rouvre sur un temps de l'action où la guérison n'est pas espérée mais en cours de réalisation. Ce qui s'est produit aux origines (la guérison d'Horus) est reproduit *ici et maintenant* (la guérison du patient) grâce au double pouvoir de présentification de l'image et d'invocation des noms¹⁹.

Dans cette efficacité magique, les égyptologues ont naturellement mis l'accent sur le rôle de l'incantation, puisque les hiéroglyphes prononcés apparaissent comme des *actes* illocutoires, des énoncés performatifs qui *font* en disant (ce en quoi ils sont proprement magiques selon la terminologie égyptienne *nty/nntt*)²⁰. Par la répétition vocale, les dieux revivent leurs hauts faits et cette redite permet aux hommes de devenir leurs contemporains. Partageant un même espace temporel, ces derniers peuvent, par l'intermédiaire des prêtres, bénéficier de leurs bienfaits et leur adresser des incantations magiques, telle cette prière inscrite à la surface de la stèle de Metternich :

[à Horus] Viens vite à moi, viens vite à moi en ce jour, comme a fait pour toi celui qui conduit la barque divine. Puisses-tu repousser loin de [moi] tout lion qui [se trouve] sur le plateau désertique, tout crocodile qui est dans le fleuve, toute bouche qui mord dans sa grotte ! Puisses-tu les transformer pour moi en pierres du désert, en tessons de poterie le long du chemin. Puisses-tu conjurer pour moi le venin foudroyant qui se trouverait dans tout membre de quelqu'un qui souffre ! Prends garde de ne pas négliger tes paroles à ce sujet. Vois, ton nom est invoqué en ce jour. Tu fais advenir la terreur de toi, tu t'élèves grâce à tes formules magiques, tu fais vivre pour moi celui qui étouffe. Des louanges te sont adressées par les hommes, la justice est louée sous ton aspect. Tous les dieux sont invoqués comme toi. Vois, ton nom est invoqué en ce jour. Je suis Horus le Sauveur²¹.

La voie active et le style direct qui caractérisent cette prière montrent sans ambiguïté la place attribuée à l'acte de parole dans le processus magique. Le prêtre, lecteur-récitant, interpelle les divinités pour qu'elles éloignent le risque de morsures, de piqûres ou de blessures. Comme l'indique un autre texte présent sur la stèle de Metternich, le prêtre peut également incarner le dieu Sauveur et s'adresser plus directement encore au mal personnifié (le venin) en l'exhortant à sortir du corps malade :



6. *Stèle de Metemich*, 360-343 av. J.-C., grauwacke, ht. 83,5 × larg. 33,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (détail de la fig. 5)

Écoule-toi, venin. Va, sors à terre. Horus te conjure. Il t'écartera, il te crachera. Tu ne pénétreras pas vers le haut, tu t'écouleras vers le bas. Tu es faible et n'as pas de force. Tu es déficient et n'es pas d'attaque. Tu es aveugle et ne peux pas voir. Ta tête est renversée et ton visage ne peut se redresser. Tu erres et ne peux trouver [ton] chemin. Tu es triste et ne peux éprouver de joie. Tu recules et ne peux te montrer à cause de ce qu'a dit Horus dont le pouvoir magique est efficace²².

Si le texte est considéré comme le réceptacle de la puissance magique – pour Marc Étienne, par exemple, “les vertus curatives [des] stèles sont dues aux textes qu'elles portent²³” –, le rôle de l'image dans l'efficacité imputée à l'artéfact ne saurait être minoré. L'image est, à côté des invocations, ce par quoi les mondes naturel et surnaturel parviennent à se connecter, à partager une même temporalité. Pour mieux le saisir, il faut se tourner vers les statues guérisseuses car elles permettent de suivre plus en détail le rituel qui consiste à

boire une eau ayant été déversée sur les images et les inscriptions constituant l'objet magique.

Djedhor le Guérisseur

Les statues “guérisseuses” égyptiennes (**fig. 7**), ainsi nommées depuis un article de Pierre Lacau publié en 1921²⁴, sont pour ainsi dire des excroissances des stèles d'Horus sur les crocodiles²⁵. Relativement répandues dans les temples du Delta à partir de la XXVI^e dynastie (664-526 av. J.-C.), elles se présentent sous la forme d'une figure humaine en ronde-bosse (celle d'un individu issu de l'élite sociale et non d'un homme quelconque), mesurant jusqu'à 80 cm de haut, dans une position agenouillée ou debout, et tenant une stèle d'Horus entre les mains ou les jambes. La statue de Djedhor le Guérisseur, conservée au musée archéologique du Caire (**fig. 8**), est certainement l'exemple le mieux connu parmi ces statues²⁶. Sculptée vers 320 av. J.-C. sous le règne de Philippe III Arrhidée, et retrouvée à Athribis (Tell Athrib) en Basse-Égypte, elle est un remarquable témoignage de la fonction assignée aux images-objets dans la culture religieuse, magique et médicale de l'Égypte de l'époque macédonienne car elle combine une très grande variété d'inscriptions (magiques, biographiques et dédicatoires) à un socle dans lequel a été ménagé un double système de bassins, l'un autour de la statue, permettant de recueillir l'eau déversée sur la ronde-bosse et la stèle, l'autre, plus profond et communiquant avec le premier par une rigole, créant une sorte de réservoir dans lequel plonger un récipient, les deux bassins révélant, sans ambiguïté aucune, la destination magique et médicale de la statue.

Un certain nombre de données matérielles relevées par Lacau montrent que l'objet était moins voué à la lecture qu'à une opération de “lavage²⁷”. D'une part, les inscriptions magiques censées assurer la guérison sont toujours placées sur des parties de l'objet (figure du guérisseur, stèle, bassin) pouvant être touchées par l'eau lorsque celle-ci est déversée depuis la tête de la statue, alors que les inscriptions “biographiques” sont, de leur côté, systématiquement situées sur les montants du socle, inaccessibles aux écoulements²⁸. D'autre part, ces mêmes inscriptions magiques sont en général tournées vers la figure du guérisseur (notamment celles du bassin), de telle sorte qu'elles semblent moins destinées à être lues par l'officiant que par la statue elle-même²⁹. L'artéfact était par conséquent principalement activé par le ruissellement de l'eau que le malade ou son intermédiaire puisait ensuite dans le bassin³⁰. Le liquide déversé à la surface de l'objet se substituait ainsi au rituel d'incantation.



7. Statue guérisseuse d'un prêtre de Bastet dite "statue Tyszkiewicz", IV^e siècle av. J.-C., granit, ht. 67,7 cm, Paris, musée du Louvre

Mais comment comprendre ce jeu de passe-passe ? Qu'est-ce qui autorisait pareil glissement ? Il semble difficile d'imaginer que l'invocation, dont on sait l'importance dans la culture égyptienne, ait été complètement mise de côté, du moins conceptuellement. La solution réside probablement dans l'analogie que l'on peut introduire entre lecture et écoulement. Le contact et le mouvement de l'eau à la surface de l'objet ont pu être assimilés à un acte de lecture. Le parcours physique du liquide coulant, du haut vers le bas, et épousant les creux comme les pleins de l'objet gravé devait apparaître comme une action équivalente à celle de l'œil du lecteur progressant du sommet vers la base pour activer le potentiel magique de l'histoire écrite. Cette interprétation de l'opération de "lavage" me semble par ailleurs offrir un élément pour comprendre le dispositif qui associe la représentation d'un homme faisant profession de guérisseur (et donc de lecteur) à tout un ensemble de textes disposés autour de lui. Le liquide déversé sur son corps comme sur la stèle d'Horus pourrait être assimilé au flux d'une voix murmurée. L'eau serait convoquée pour activer une lecture en définitive toujours possible, potentielle.



8. *Statue de Djedhor le Guérisseur*, Le Caire, musée archéologique, vers 320 av. J.-C.

Qu'en est-il de l'eau dans son rapport à l'image ? Pour nombre d'égyptologues ayant étudié ces objets, ce sont les inscriptions qui constituent le réel vecteur du pouvoir magique³¹. L'image étant pour ainsi dire maintenue au second plan³². Mais, là encore, Lacau se démarque de ses pairs puisqu'il est l'un des rares à octroyer une place centrale aux images. À ses yeux, l'image joue un rôle de catalyseur : "La même eau coulant sur la stèle prend toutes les vertus de toutes les représentations à la fois : elle concentre ainsi leur efficacité³³." De fait, si l'eau, couplée à l'image, apparaît aussi utile et bénéfique, ce n'est pas simplement parce qu'elle offre une sorte de substitut à la lecture, mais parce qu'elle apporte un supplément, un ajout à l'incantation, et ce, pour deux raisons. Tout d'abord, l'eau coulant sur la stèle réalise une opération que la lecture à voix haute ne peut effectuer : entremêler les images et le texte par un flux qui n'opère aucune distinction entre ces deux composantes essentielles de l'objet ; ou recueillir dans une substance matérielle, dynamique et continue la trace de ces images et de ces écrits en un remède qu'il est dès lors possible de transmettre, encore agissant et mouvant, au malade – et rien n'interdit de penser que l'eau pouvait être recueillie puis transportée à distance du temple où se trouvaient la statue guérisseuse ou les stèles d'Horus sur les crocodiles³⁴. Ensuite, l'eau apparaît dans l'imaginaire démiurgique égyptien comme un élément doté d'une puissance plasmatrice spécifique. C'est du Noun, l'océan primordial, que toute forme de vie surgit (ou ressurgit, puisque les morts s'y régénèrent³⁵). Et c'est de fluides corporels, de substances liquides donc, qu'une partie du monde est créée : Atoum, divinité issue du chaos originel et assimilée bien avant Râ au Soleil, génère Shou, son fils, par masturbation et pollution, et Tefnout, sa fille, en crachant³⁶. Si la divinité est engendrée par l'élément liquide et si l'image est sa forme gelée, alors la liquéfaction d'une image par l'action d'une eau déversée à sa surface peut redevenir cette puissance créatrice et prêter vie à quiconque l'absorberait.

Des images léchées

Avec les statues guérisseuses et les stèles d'Horus sur les crocodiles, l'image n'est pas directement avalée – l'eau servant ici d'intermédiaire. Mais d'autres pratiques magiques égyptiennes ont pu en revanche favoriser une ingestion directe de l'image. C'est le cas des peintures exécutées sur la peau, dont on trouve la trace dès le début du Moyen Empire, et qui, dans certains rituels magiques, devaient être léchées pour dispenser leurs bienfaits³⁷. Le chapitre 81 des

Textes des Sarcophages mentionne notamment la réalisation, sur “la main d’un homme”, d’une peinture à l’ocre de Nubie représentant l’Ogdoade d’Hermopolis, autrement dit les huit génies primordiaux Noun et Naunet (l’eau primordiale), Amon et Amaunet (ce qui est caché), Kekou et Keket (les ténèbres), Hehou et Hehet (l’infini sous sa forme spatiale et aquatique)³⁸. Cette image, précise le texte magique, devait être léchée chaque jour au moment du lever du soleil (Râ), après la récitation d’une formule magique³⁹. Étant donné le contexte funéraire de l’inscription et sa relative ambiguïté – l’inscription évoque une “main d’homme” sans plus d’indication –, il est difficile de déterminer la finalité précise de l’ingestion de l’image et la distribution exacte des rôles : le rituel réunissait-il un mort et un vivant ou bien deux vivants ? La chose est difficile à décider⁴⁰.

La première option pose évidemment la question de la finalité du geste. S’il s’agit d’une image produite sur la main d’un mort, l’officiant est-il censé en tirer quelque chose pour lui-même ou bien agit-il seulement pour le défunt ? L’importance et la variété des gestes spécifiquement adressés au mort dans le rituel funéraire égyptien (le plus connu étant l’Ouverture de la bouche) laissent penser que cet acte a pu faire partie des soins prodigués au défunt pour le maintenir en vie dans l’au-delà. Mais il est également envisageable que ce geste ait été tourné vers le vivant et, pour cette raison, doté d’une finalité prophylactique, voire thérapeutique. Notre conception moderne de la médecine et de la pharmacopée nous empêche d’imaginer qu’un mort puisse être d’un quelconque secours à un vivant, mais ce faisant nous oublions que la plupart des autres conceptions du corps et de son régime de santé n’étaient pas bâties sur des schèmes de pensée “naturalistes⁴¹”. Il faut se souvenir que, dans l’Égypte ancienne – mais c’est également vrai jusqu’à une époque très récente en Europe –, des parcelles de corps humains (*mumia/mummies*) entraient dans la composition de nombreux médicaments⁴². On se soignait à l’aide de cheveux, de peau ou d’os broyés. On pouvait donc lécher la main d’un mort portant une peinture de l’Ogdoade pour en tirer quelque vertu vivifiante. Pour Ritner, qui s’est particulièrement penché sur ce rituel du léchage, il ne fait aucun doute que ce sort, proche dans ses composantes de la littérature magique non funéraire, ait pu être associé à une fonction thérapeutique et donc destiné au vivant⁴³.

Qu’en est-il à présent de la seconde option ? Quel sens et quelle finalité pouvait-on conférer au léchage d’une image peinte sur la main d’un vivant ? Si l’on considère que l’efficacité des images de l’Égypte ancienne repose essentiellement sur leur animation rituelle,