



HAL
open science

Images du corps dans l'art assyrien sous l'éclairage de la phénoménologie

Nicolas Gillmann

► **To cite this version:**

Nicolas Gillmann. Images du corps dans l'art assyrien sous l'éclairage de la phénoménologie. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2013, XI, pp.23-34. hal-02276822

HAL Id: hal-02276822

<https://hal.science/hal-02276822>

Submitted on 11 Sep 2019

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.

IMAGES DU CORPS DANS L'ART ASSYRIEN SOUS L'ÉCLAIRAGE DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE

Nicolas GILLMANN

ArScAn-HAROC

gillmannicolas@gmail.com

THÈME IV

INTRODUCTION

Le but de la présente analyse sera d'examiner les représentations humaines dans l'art assyrien dans une perspective phénoménologique, afin de mieux comprendre ce qu'elles peuvent nous apprendre sur la conception de l'image, en particulier de l'image du corps, que pouvaient avoir les Mésopotamiens. Si la phénoménologie ne se présente pas comme un modèle philosophique destiné à élucider ou simplement à évaluer toute œuvre d'art, elle constitue une approche particulièrement intéressante pour les images assyriennes. L'importance accordée au corps dans la théorie phénoménologique et dans l'iconographie assyrienne a justifié, pour nous, le choix de la première pour l'analyse de la seconde.

Nous verrons également s'il est possible d'en inférer une ébauche d'approche de la conception du corps dans l'imaginaire¹ mésopotamien.

Il s'agit donc ici d'un essai d'interprétation iconographique, dont le caractère spéculatif vient en partie de ce que l'image orientale ancienne, plus que toute autre, ne va pas de soi pour un occidental. Ses codes iconographiques qui ne correspondent pas aux nôtres ajoute à la difficulté de compréhension du fonctionnement de ces images. Ils exigent donc un déchiffrement attentif qui n'est pas exempt d'une dimension spéculative².

Il convient tout d'abord de préciser que la phénoménologie, selon Husserl fondateur de la phénoménologie transcendantale, se fonde sur un « cartésianisme radical » (retour sur soi indispensable à toute philosophie)³ et considère que moyennant l'*epochè*, ou suspension de tout jugement personnel sur le monde, reste l'ego comme seule certitude⁴. A la différence de son objet, seul le phénomène (qui désigne en grec ancien, le processus de l'apparition) est hors de doute⁵. Ainsi, les objets de la perception, en tant qu'extérieurs à l'ego⁶, sont-ils douteux. On voit d'emblée le rejet de l'en-soi dans les abysses d'une métaphysique jugée obscure⁷. Husserl dira en effet vouloir rejeter ce qu'il appelle la profondeur, et qui pour lui ressortit à la sagesse, au profit de la clarté et de « l'intelligibilité conceptuelle »⁸.

L'IMAGE : UNE ENTITÉ AUTONOME

Chez Merleau-Ponty, l'un des spécialistes les plus éminents de la phénoménologie transcendantale en France, l'image n'est ni une copie ni un en-soi. Dans ses notes de cours sur l'ontologie cartésienne, il écrit : « C'est ainsi qu'il peut y avoir des êtres qui ne sont pas de l'en-soi et qui ne sont pas rien : les tableaux, les icônes »⁹. Il est à noter qu'il ne parle pas ici des images au sens large, mais des tableaux. Selon cette approche, l'icône n'est pas un double mimétique de l'objet sans rapport ontologique avec lui¹⁰, comme dans la dioptrique de Descartes que Merleau-Ponty récuse. Une telle approche abolirait la puissance des

¹ Le terme imaginaire doit être pris ici au sens large. Il s'agit de déterminer la représentation et la place du corps dans le psychisme des mésopotamiens. Nous n'entrerons pas ici dans la psychologie proprement dite avec ses catégories précises de classification des schémas mentaux. Notre approche se veut philosophique.

² Merleau-Ponty, 1964 : 62-63.

³ Husserl, 1994 : §1 «... quiconque veut vraiment devenir philosophe devra "une fois dans sa vie" faire retour sur soi... » et 8.

⁴ Husserl, 1994 : §8, §11.

⁵ Husserl, 1970 : §29-30 ; §43-45.

⁶ Husserl, 1970 : §34 «...*Les objets qu'elle [la connaissance, NDLA] prétend connaître ne lui sont pas immanents* » et §35 où il est dit que les objets de la connaissance ne sont pas contenus effectivement dans l'acte de connaître, et enfin §49.

⁷ Husserl, 1989b : 83 ; et plus généralement toute la conclusion de *La philosophie comme science rigoureuse*, pp. 81-86.

⁸ *Ibid.*

⁹ Slatman, 2003 : 184.

¹⁰ Toutes les composantes du visible, et partant les images au même titre que leur référent, sont en effet liées ensemble par la « chair » du monde. Pour la définition de cette notion, voir section V *infra*.

icônes¹¹ : il estime en effet que dans l'approche cartésienne présupposant l'usage de la perspective, l'image ne ressemble aux choses qu'à la condition de ne leur pas ressembler¹². Merleau-Ponty affirme que la puissance de l'icône repose sur la possibilité de la ressemblance et de l'analogie, mais à la lumière de ce qui précède, nous comprenons que cette ressemblance n'est pas fondée sur le mimétisme de la forme, mais sur celle qui s'établit avec le phénomène perceptif. Or celui-ci se forme par et dans le corps du peintre. Le tableau qu'il produira sera donc unique car l'image n'y sera pas composée selon les lois de l'optique pour produire une illusion d'espace tridimensionnel, mais selon les impressions qu'il a reçues de sa seule perception¹³. J. Slatman estime donc quant à elle que Merleau-Ponty emploie le terme de ressemblance et d'analogie pour « ... indiquer qu'on peut reconnaître, au moyen des sens, un rapport entre l'image et le monde visible au lieu de construire un tel rapport sur l'œil et l'esprit »¹⁴. Il n'y a donc pas identité visuelle entre l'image et ce qu'elle représente. En effet, pour Merleau-Ponty, «... la peinture donne une existence visible à ce que la vision profane croit invisible¹⁵ », elle est « ruminant du monde »¹⁶. Ceci conduit J. Slatman à affirmer qu'en « mimant le visible, l'icône crée une nouvelle visibilité et institue un sens neuf »¹⁷, elle est une « poïesis »¹⁸. Or, si une telle définition laisse penser à une affinité entre la conception de l'image dans la phénoménologie et dans l'Orient ancien, nous verrons qu'en réalité la différence est profonde, même si elle peut trouver à s'exprimer par les mêmes termes. Pour Merleau-Ponty, « le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui »¹⁹ et il précise un peu avant : « Que lui demande-t-il [au peintre, NDLA] au juste ? De dévoiler les moyens par lesquels elle [La montagne Sainte Victoire, NDLA] se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombre, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle »²⁰.

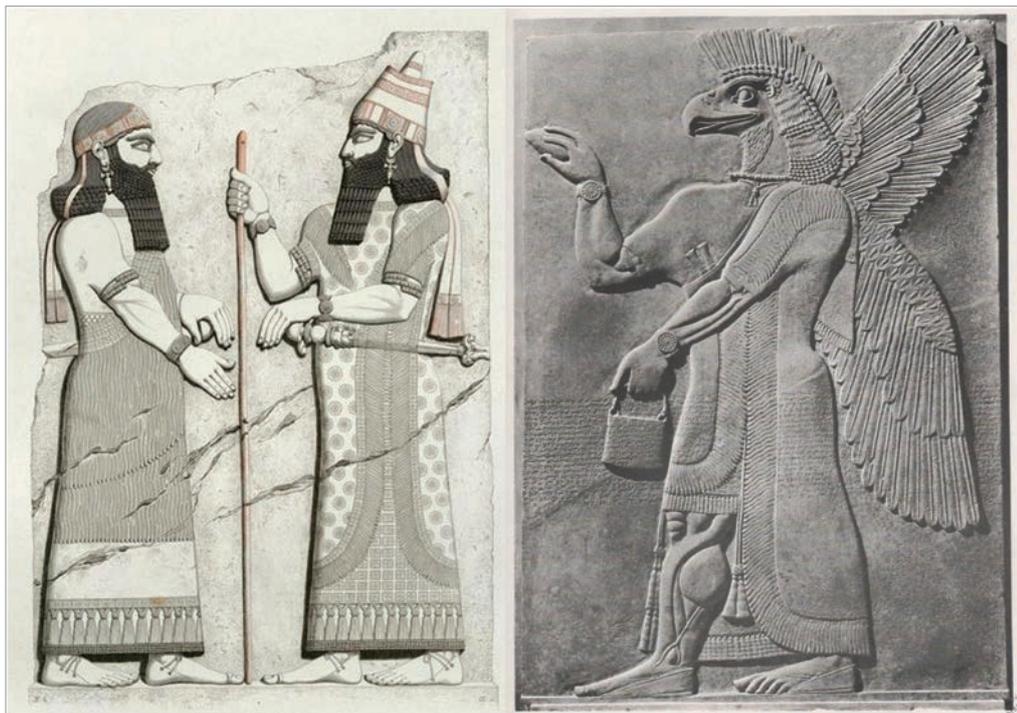


Fig. 1 : A gauche, Sargon et Sennachérib, Khorsabad, d'après Botta, 1849 : pl. 12.
A droite, Génie ailé à tête d'aigle, d'après Stearns, 1961 : pl. 64.

¹¹ Merleau-Ponty, 1964 : 30.

¹² La perspective en effet déforme les objets pour produire sur la toile une illusion d'espace tridimensionnel. Merleau-Ponty, 1964 : 39.

¹³ Merleau-Ponty, 1964 : 28-32.

¹⁴ Slatman, 2003 : 185.

¹⁵ Merleau-Ponty, 1964 : 27.

¹⁶ Merleau-Ponty, 1964 : 27.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Merleau-Ponty, 1964 : 30.

²⁰ *Idem*, p. 29.

Citant Malraux, il estime un peu plus loin que : « Le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer ». J. Slatman en conclut que : « C'est à travers ces fantômes qu'on peut reconnaître la visibilité pleine, c'est-à-dire le visible et l'invisible dont elle est constituée »²¹. Il est naturel que Merleau-Ponty donne son assentiment à une telle approche, puisque dans la Phénoménologie, le corps est le lieu de l'expérience du monde en tant que centre spatial par lequel j'ai conscience du monde²². Dans L'œil et esprit, il affirme : « Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout espace existant »²³.

LE PEINTRE, CE VOYANT VISIBLE

Merleau-Ponty qualifie le corps du peintre de voyant visible, car il est ce qui voit le paysage, ce en quoi le paysage se constitue par sa vision²⁴ ; et en même temps fait partie du paysage au titre de visible. Le peintre doit donc à travers son art exprimer sa perception, c'est pourquoi chez Merleau-Ponty le style ne se résume pas aux tics d'expression d'un artiste, mais acquiert le statut de véritable moyen de communication avec le monde visible²⁵, c'est aussi pourquoi il accorde une place si éminente à Cézanne, qui, nous dit-il, « représentait les objets dans l'atmosphère où nous les donne la perception instantanée, sans contours absolus, liés entre eux par la lumière et l'air »²⁶. Être un voyant visible n'est pas l'exclusivité du corps du peintre. Cela s'applique au corps de tout un chacun : le corps, en tant que lieu de l'expérience spatiale, est selon Husserl « Le point de relation permanent par rapport auquel tous les rapports d'espace apparaissent. »²⁷. Sa particularité réside dans le fait qu'il est à la fois percevant et perçu. Au titre de percevant il est conscience de ses propres perceptions. Il détermine également les modalités d'être au monde en tant que « véhicule de l'être au monde »²⁸. Avoir un corps c'est se joindre à un milieu défini. Il est donc une interface. En tant que perçu, il est comme le disait Husserl un co-perçu²⁹, puisque certaines de ses faces lui restent cachées (son dos par exemple). Merleau-Ponty prolonge donc l'analyse en estimant que le corps ne peut être considéré en tant que perçu comme une chose comme les autres, car il est une chose toujours là. Une chose dont je ne peux me défaire. Bien plus, il se refuse à toute exploration complète, puisque certaines de ses faces restent cachées à ma perception, alors que j'ai néanmoins conscience de leur existence. Aussi, Merleau-Ponty conclut que « Dire que le corps est toujours là pour moi, c'est dire qu'il n'est jamais devant moi »³⁰ ; sa permanence n'est pas une permanence dans le monde mais une permanence de mon côté. Au contraire, bien que la perception que j'en aie soit partielle, tous les objets peuvent être tournés ou contournés pour être considérés sous l'angle qui me plaît.

LA PERCEPTION OU L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE EXPOSITION INTÉGRALE DU PERÇU

Dans *Chose et espace*, Husserl remarque que toute perception visuelle est entachée de partialité, dans la mesure où elle n'expose son objet que partiellement. Il émet l'hypothèse que le perçu, disons ici une maison, l'est de deux manières : de manière *propre*, c'est la face directement exposée au regard ; de façon *impropre*, c'est par exemple la face arrière de la maison, dont je ne vois que la façade, mais dont je sais qu'elle est également présente³¹. Cependant, apparition propre et impropre ne sont pas dissociées et forment l'apparition au sens large. Ce qui m'est donné improprement m'apparaît par le biais d'une imagination d'accompagnement³² qui se charge d'assurer l'unité de la perception. Cette imagination toutefois a ses limites, car elle ne peut donner une chose qu'en l'exposant à son tour, par la faute de quoi, lorsque j'imagine la face cachée, je ne perçois plus qu'elle et non toutes les autres à la fois³³. Toute perception est donc incomplète³⁴.

²¹ Slatman, 2003 : 195.

²² Husserl, 1989a : §24 et §25. Merleau-Ponty, 1989 : 235-6 ; 1964 : 54.

²³ Merleau-Ponty, 1964 : 54.

²⁴ Rappelant le mot de Cézanne : « *La nature est à l'intérieur* », cité également par Merleau-Ponty, 1964 : 21-22.

²⁵ Merleau-Ponty, 1960 : 66-67 et Slatman, 2003 : 197.

²⁶ Merleau-Ponty, 1948 : 20.

²⁷ Husserl, 1989a : § 24.

²⁸ Merleau-Ponty, 1989 : 97.

²⁹ Husserl, 1989a : §24. Le co-perçu est ce que nous percevons à côté de ce sur quoi se focalise notre perception. Par exemple : je vise la maison, le paysage est co-perçu.

³⁰ Merleau-Ponty, 1989 : 97.

³¹ Husserl, 1989a : § 16.

³² *Idem*, §17.

³³ *Ibid.*

³⁴ Voir aussi Escoubas, 1995 : 21 et Husserl, 6e recherche logique, §14.

Il convient donc de se demander dans quelle mesure l'art a pris en compte ou pas ce que la phénoménologie considère comme essentiel, à savoir le corps en tant que chose toujours là, ainsi que l'impossibilité de la perception de se faire perception totale. L'art assyrien donne à voir le corps tel que la perception ne peut le donner, c'est-à-dire sous plusieurs de ces faces simultanément. Tout corps représenté y subit, au même titre que les objets, une déconstruction préalable de son volume pour être réorganisé selon un schéma conceptuel de telle sorte que le corps soit vu de différents côtés à la fois, et en même temps, comme l'a remarqué F. Moselle à propos du Cubisme³⁵, tel qu'il est impossible de le percevoir, quelque soit le point de vue. C'est pourquoi le cubisme a souvent été perçu comme un exemple de réduction eidétique par l'image³⁶, car il donnerait à voir non l'objet, mais sa perception pure faite d'éclats, de reflets et de fragments³⁷. Dans l'art assyrien, le visage sera représenté de profil, le torse de face et les jambes de profil. Ce corps là ne renvoie donc pas au corps naturel tel qu'on le perçoit, mais au corps conceptualisé, repensé et reconstruit comme je ne pourrais jamais en voir un dans la nature. Bien sûr, il s'agit d'un expédient, car l'artiste reste contraint à une recomposition de l'objet tout de même partielle et finalement conventionnelle³⁸. Ce type d'image du corps semble présenter des points d'accroche avec la définition merleau-pontienne de l'image, où celle-ci doit entretenir avec la chose représentée un rapport d'analogie non fondée sur la ressemblance optique. Cette dernière, dans le cas de l'art assyrien, est fonctionnelle et il ne s'agit pas de rendre le phénomène perceptif en tant que tel. C'est parce que le corps est représenté avec tout ce qui le constitue comme corps que je le reconnais, et non parce qu'il est figuré comme un spectateur fictif le verrait depuis un point donné de l'espace. Si, à l'instar de la conception phénoménologique, l'artiste assyrien ne se soumet pas aux exigences de la spécularité, les finalités définies par la phénoménologie et poursuivies par le sculpteur assyrien ne sont pas les mêmes. Ce dernier restructure le corps selon le concept qu'il en élabore et qui rectifie la partialité de sa perception. Il vise donc à communiquer une connaissance de ses objets. La conséquence de ces deux partis pris esthétiques différents est dans les deux cas l'abolition de toute spatialité illusionniste. Les œuvres de Cézanne, Klee, De Staël ou Matisse fournies à titre d'exemples par Merleau-Ponty attestent toutes un aplatissement de l'espace, une abolition de l'illusion tridimensionnelle. Mais alors que chacun de ces artistes élabore ses propres conventions spatiales, celle de l'art assyrien est unique : l'espace n'est pas un contenant abstrait où la position des corps est déterminée par des rapports de coordonnées spatiales³⁹, comme dans la tradition perspectiviste, mais n'apparaît que comme simple vide entre les objets⁴⁰. Les choses y sont données pleinement et frontalement. Elles paraissent répondre à cette déflagration de l'être dans la peinture dont parlait Merleau-Ponty chez Cézanne, qui d'après lui peignait « Des formes pures qui ont la solidité de ce qui peut être défini par une loi de construction interne... »⁴¹ Cette capacité de la peinture à faire venir à l'existence ce qu'elle représente pousse J. Slatman à dire que « ... la peinture pourrait ainsi montrer l'invisible du visible et cela mieux que la vision ordinaire oublieuse de sa provenance esthésiologique »⁴². L'artiste assyrien, au contraire, dans sa recomposition du motif représente chaque partie du corps sous l'angle qui révèle le mieux son identité. Il n'opère donc pas la déconstruction selon sa fantaisie, mais selon un schéma traditionnellement établi. Le systématisme des conventions de représentation indique clairement que la sensation a été passée au crible de l'esprit et que n'est représenté que ce qui est conçu et non ce qui est perçu. Dans l'art assyrien, l'ego n'est plus le point de départ de la représentation artistique, comme il l'est le plus souvent⁴³ dans la tradition occidentale depuis les premiers pas de la perspective dans l'art grec⁴⁴.

³⁵ Moselle, 1973 : 220.

³⁶ Escoubas, 1995 : 120-122.

³⁷ L'analogie vaut surtout pour le cubisme analytique, mais beaucoup moins pour le cubisme synthétique qui renonce à cette figuration par éclats au profit d'objets pleins, frontaux, où la profondeur est abolie par la superposition des plans sans ombre ni relief. Les artistes cubistes eux-mêmes n'ont jamais revendiqué de parenté avec la phénoménologie.

³⁸ Merleau-Ponty, 1964 : 88-92 estime que la peinture n'est jamais achevée, car aucune solution définitive ne peut être apportée aux problèmes posés par la figuration graphique d'une perception.

³⁹ Panofsky, 1975 : 91-92.

⁴⁰ Ceci sera également vrai du cubisme ; voire Braque : *Composition (Jour)*, 1913 ; *Nature morte sur une table*, 1914 où l'espace se déduit à partir de la juxtaposition des différents éléments composant la scène. V. Kramář à propos de Picasso fait remarquer que : « L'espace n'est pas pour Picasso une entité distincte des objets, un vide infini au sein duquel prendraient place des choses précisément délimitées, mais plutôt, si l'on peut dire, une émanation des choses » (Kramar, 2002 : 15).

⁴¹ Merleau-Ponty, 1964 : 66.

⁴² Slatman, 2003 : 195.

⁴³ Le Moyen-Âge représente une rupture temporaire avec la quête illusionniste dans laquelle l'art s'était engagé dès la période hellénistique, et avec laquelle l'Europe a renoué à la Renaissance en édictant les lois de la perspective linéaire.

⁴⁴ L'art, à travers la mimesis, vise la satisfaction des sens du sujet. Aussi pour Aristote le succès artistique se mesure-t-il à l'aune de l'impact psychologique qu'il génère sur le spectateur. Toute tentative de l'art de faire plus que satisfaire ce que les sens de l'homme peuvent percevoir est inutile (Onians, 1979 : 29).

CHAIR, CHIASME ET DÉPASSEMENT DU DUALISME SUJET/OBJET

La phénoménologie permet de mieux comprendre la position de l'artiste assyrien, car même si cet ego y constitue le seul sol indubitable sur lequel je puisse me reposer, alors que le monde et ses *cogitata* sont douteux, elle n'a pas conclu qu'en conséquence toute représentation de l'espace devait découler de la supposition de l'existence d'un spectateur (ego) fictif en un point fixe de l'espace. Au contraire, elle a rendu au corps sa centralité dans le phénomène perceptif. Ainsi, pour Merleau-Ponty, le corps est la matrice de tout espace existant⁴⁵. Plus encore, il est un *véhicule de l'être au monde*⁴⁶, raison pour laquelle avoir un corps c'est se joindre à un milieu défini c'est avoir à la fois un *dasein* et un *sosein*. Dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty estime que « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps⁴⁷ ». Merleau-Ponty introduit ici un concept, celui de la *chair*, qui dans ses études, surtout dans *Le visible et l'invisible*, sera amené à jouer un rôle croissant. La notion de chair est définie par Merleau-Ponty comme un « élément » de l'Être, adhérente au lieu et au maintenant. Bien plus, inauguration du où et du quand, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que « le fait est fait »⁴⁸, à ce titre, elle est « Urpräsenzierbarkeit »⁴⁹. Pour Merleau-Ponty, l'icône ou l'image naît donc de la réversibilité entre la chair du corps du peintre et la chair du monde visible, et c'est cette relation qu'elle exprime. Elle est l'endroit où les regards se croisent, l'endroit du voir et de l'être vu⁵⁰, ce que Merleau-Ponty nomme le *chiasme*⁵¹. Toutes les composantes du visible, et partant les images au même titre que leur référent, sont donc liées ensemble par la chair du monde. C'est donc ce concept de chair qui assure dans l'approche merleau-pontienne l'impossibilité d'une rupture sujet/objet sur le modèle cartésien et qui permet au peintre d'être ce voyant visible qui lorsqu'il peint peut dépasser les limites d'une simple imitation de son motif. Parce qu'il partage avec le monde la même chair, il peut, comme nous l'avons dit plus haut, représenter ce qui se voit en lui.

En conséquence, le corps devient le point zéro d'un espace que je vis du dedans, de l'intérieur⁵². Or c'est exactement ce que nous montre l'art assyrien : un espace qui n'est pas le produit d'une perception géométrisée de façon abstraite telle que nous la donne à voir la perspective linéaire, mais un espace omnidirectionnel, entourant le corps qui lui assigne des directions et des lieux. Ce qui est remarquable, c'est que la phénoménologie partant de présupposés philosophiques tout différents de ceux de la pensée mésopotamienne⁵³, rejoint l'art assyrien où le corps est immergé dans le monde et qu'il ne s'y oppose pas par le dualisme d'une relation sujet/objet⁵⁴, où il n'existe pas de réversibilité entre les deux données de l'équation. Parce que l'art assyrien ignore le point de vue, parce que le corps y est spatialisant et non situé dans l'espace, il est un art de la révélation des choses à travers leur re-création par l'image. Il préfigure en cela les propos d'Heidegger : « L'artiste donne ainsi une figure à ce qui est proprement invisible... »⁵⁵. L'art est une *poïesis*⁵⁶ qui amène à l'existence, raison pour laquelle Heidegger la définit comme un *hervorbringen*, un faire-venir-hors-du-retrait⁵⁷.

⁴⁵ Merleau-Ponty, 1989 : 235-6 ; 2010 : 54.

⁴⁶ Merleau-Ponty, 1989 : 97.

⁴⁷ *Idem*, p. 19.

⁴⁸ Merleau-Ponty, 1964a : 184.

⁴⁹ *Idem*, p. 178, note 1.

⁵⁰ Telles les icônes byzantines qui, représentant le Christ de face, regardent également le spectateur qui, de ce fait, n'est plus un simple voyant. Slatman, 2003 : 191.

⁵¹ Ce chiasme est possible parce que tous les visibles sont liés ensemble par ce même élément qu'est la chair. De fait, la possibilité d'une réversibilité entre voyant et visible se réalise.

⁵² Merleau-Ponty, 1989 : 59.

⁵³ La pensée mésopotamienne ne peut en aucun cas se définir comme le cartésianisme radical qu'est la phénoménologie avec son rejet de la métaphysique, de la sagesse (cf. Husserl, 1989b : 83) et la prédominance qu'elle accorde à l'Ego en tant que Je transcendantal. Au contraire, l'homme est en Mésopotamie *urdu* (serviteur/esclave) de la divinité (n'oublions pas que dans l'Enuma elîš l'homme n'a été créé que pour servir les dieux et effectuer les corvées à leur place). Celle-ci a laissé partout sa trace dans la création et la connaissance consiste à savoir la découvrir et l'interpréter correctement (cf. Bahrani, 2003 : 110 ; Bottero, 1975 : 161). En tout état de cause, les Mésopotamiens ne semblent pas envisager l'acte de connaissance comme la position d'un sujet (ego) connaissant et autonome face à un objet à connaître.

⁵⁴ Mercury, 2005 : 64.

⁵⁵ Heidegger, 2009 : 27.

⁵⁶ Aristote, *Ethique à Nicomaque* VI, 1140 a : « Il y aura identité entre art (*technè*) et disposition à produire (*poïein*) accompagnée de règle exacte » (trad. R. Bodéüs, Paris, Flammarion 2008).

⁵⁷ Heidegger, 2009 : 30.

VERS UNE REDÉFINITION DU STATUT ONTOLOGIQUE DES IMAGES DANS L'ART NÉO-ASSYRIEN

Une telle conception de l'image modifie son statut ontologique. Le refus systématique de tout procédé illusionniste dans l'art laisse penser que l'image n'était pas conçue comme la représentation spéculaire d'un objet, mais qu'au contraire tous les codes iconographiques employés visaient à en créer un second, une répétition de la chose, en se dégageant de l'imitation servile. Cette hypothèse se trouve soutenue par l'analyse que fait Z. Bahrani du terme *šalmu* dans *The Graven Image*. I. Winter a d'abord reconnu que *šalmu* en tant que représentation d'une personne ne pouvait être un portrait⁵⁸, ce que le caractère idéalisé des représentations du roi laisse amplement deviner. Aucune en effet ne cherche clairement à matérialiser des traits individuels. Lorsqu'il sera possible d'isoler les traits caractéristiques d'un profil, l'historien d'art devra



Fig. 2 : Palais sud-ouest, Salle XXXVI, dalle 13 : visage de Sennachérib martelé (d'après Bahrani, 2003 : fig. 11).

renoncer à ses certitudes car il pourra constater que ces mêmes traits affectent également les génies. Que ce soit sous Aššurbanipal II ou sous Sargon II, le nez massif de l'un et celui busqué de l'autre se retrouvent à la fois sur les génies et les dignitaires représentés dans leur palais. Tout désir de distinguer une physionomie est exclu et il semble qu'il faille plus y voir un fait de style que de distinction idiosyncratique⁵⁹. Le corps représenté par *šalmu* n'est donc pas le corps organique d'un individu donné. C'est un corps qui ne renvoie pas même au corps physique, puisqu'il n'imité pas ses formes. Au contraire il les reconstruit selon une logique interne à l'image. L'image du corps constitue donc en réalité un corps autonome, c'est pourquoi Z. Bahrani indique que *šalmu* n'est en fait qu'une des manifestations possible des choses, ou de la personne dans le cas du corps⁶⁰. *Šalmu* a donc le potentiel de devenir une entité de plein droit, un être plutôt que la copie d'un être⁶¹. Cette conception du corps est proche de celle que propose la phénoménologie où l'image du corps n'est pas un double spéculaire de ce dernier. À la différence de la théorie platonicienne, l'image n'est pas ici une copie éloignée de trois degrés de la réalité (l'Idée)⁶², mais est une autre réalité. Un autre mode d'être de la chose. C'est si vrai qu'Aššurbanipal pour punir la rébellion d'Hallusu roi d'Elam, mutila sa statue comme s'il s'en prenait au souverain élamite en personne⁶³. Les reliefs de Sennacherib portant des mutilations attestent non seulement que celles-ci n'ont pas été faites au hasard de la fureur des pillards, mais qu'elles sont le fruit d'une entreprise systématique de meurtre symbolique du roi. Les parties du corps mutilées (visage par exemple) attestent le caractère réfléchi de ces actes⁶⁴.

⁵⁸ Winter, 1989, 1992, 1997 : 368-70.

⁵⁹ Winter, 1997 : 368-70.

⁶⁰ Bahrani, 2003 : 123. Opinion en grande partie fondée sur l'article de Jacobsen, 1987 : 15-32.

⁶¹ *Idem*, p. 125. Jacobsen : 1987 : 16 pour cette thèse, et présente p. 17 l'antithèse. Il se rallie néanmoins à l'opinion de l'identité du Dieu et de sa statue.

⁶² Platon, *République* : 597a-598 (trad. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2008).

⁶³ Luckenbill, 1927 : 363, « La statue d'Hallusu roi d'Elam, qui avait fomenté le mal contre l'Assyrie, et engagé les hostilités contre Sennachérib mon grand-père, sa langue...j'ai coupé. Ses lèvres, qui avaient prononcées des paroles insolentes, j'ai percé... ».

⁶⁴ Bahrani, 2003 : 152-162. Voir le relief de la prise de Lachish où seul le visage du roi a été martelé (palais sud-ouest de Ninive, salle XXXVI, dalles 12-13. Sur le dessin de Layard (1853 : pl. 23) le visage est restitué, il faut donc se reporter au relief original dans Barnett, 1998). D'autres exemples sont visibles au palais d'Aššurbanipal : Salle C, dalle 16 (un chasseur); Salle F, dalle 15 (un archer) ; Salle R, dalles 26-25 (4 dignitaires). Le visage est à chaque fois visé et la chevelure laissée intacte. Les coups de ciseau ne sont donc pas donnés au hasard. Dans le dernier cas, seul l'avant du visage (nez, bouche, œil) est plus ou moins attaqué. On pourrait penser à l'œuvre du temps, mais les cassures paraissent nettes et très localisées. Le reste de la dalle est parfaitement lisible.

Lorsque les Assyriens emportent les statues des dieux du pays vaincu en Assyrie, ils privent le pays de ses dieux, ils n'emportent pas un symbole religieux cristallisant une identité ou des traditions comme nous le penserions aujourd'hui⁶⁵. Dessiner est en fin de compte créer. Mais dans le cas mésopotamien, il est important de se rappeler que l'inscription, en donnant un nom à la chose représentée est ce qui la met véritablement au monde. La totalité ontologique du corps, ou si l'on veut de l'homme, est donc à l'intersection de ses quatre modes d'être : le corps nommé (par oral et par écrit), le corps physique et le corps représenté.

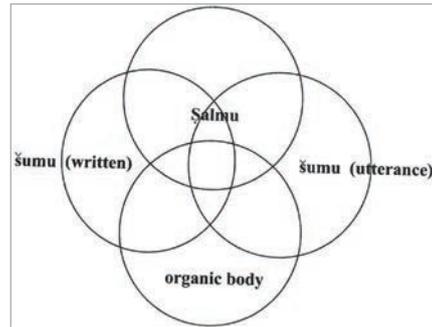


Fig. 3 : Intersection des quatre modalités d'être : le nom (écrit et prononcé, l'image et le corps physique), d'après Bahrani, 2003 : 134.

THÈME IV

LA CONCEPTION DU CORPS EN MÉSOPOTAMIE D'APRÈS L'ICONOGRAPHIE

Compte tenu de ce qui précède, il semble possible de déterminer la conception du corps que pouvaient avoir les Mésopotamiens. Il convient de préciser que l'exercice est éminemment spéculatif dans la mesure où les sources dont nous disposons ne reflètent que très indirectement le point de vue des Mésopotamiens sur ces questions. Leur terminologie nous échappe parfois dans ses subtilités, ce qui rend l'image d'autant plus précieuse. Les réflexions que nous avons menées sur le terme de *šalmu* nous ont appris que l'image est un mode d'être du corps et non un simulacre le représentant. Le corps et son double représenté se trouvent donc pris non plus dans un monde où le réel et l'irréel s'opposent, mais dans un monde hiérarchisé de divers niveaux d'existence⁶⁶. Il possède donc une manière d'être au monde infiniment plus riche que le corps occidental qui est le plus souvent conçu sur le modèle dualiste sujet/objet. Il se rapproche en revanche beaucoup du corps tel que la phénoménologie nous le présente : c'est-à-dire comme participant du même élément que le monde qui l'entoure⁶⁷. Corps et monde sont faits de la même « matière ». L'être du corps n'est pas seulement le corps organique, mais aussi son image, son ombre etc...en bref, la somme de ses modalités d'existence. Pour illustrer ce fait, Jacobsen prend l'exemple d'un invité que l'on croirait déjà arrivé : tant que je l'imagine derrière la porte, l'invité existe. Si après avoir ouvert la porte je constate qu'il n'est pas encore là, son existence n'est pas remise radicalement en question, elle s'est simplement démontrée « fuyante, trompeuse⁶⁸ ». Il se fonde sur la dichotomie *sarru / kēnu*. *Sarru* se traduit par faux, mensonger, menteur, frauduleux, falsifié et s'adapte aussi bien à un terme mathématique erroné dans les problèmes, qu'à un faux document ou à un individu menteur, déloyal ou voleur⁶⁹. Au contraire, si la présence est physiquement vérifiable elle sera *kēnu*, stable, valide, véritable, légitime⁷⁰. Le corps n'est pas divisé entre un en soi, une Idée platonicienne qui constitue la réalité ontologique la plus absolue, et son double matériel, sa réplique imparfaite et illusoire dans le monde sensible. Il est un des modes d'apparition d'une nébuleuse d'essences correspondant à l'ensemble de ses modes potentiels d'être au monde⁷¹. Il échappe ainsi totalement à l'ontologie reposant *in fine* sur l'Idée platonicienne. Or à l'époque même de Platon, cette question n'était pas réglée comme en atteste le Parménide⁷². Sur le plan ontologique, tout corps peut donc être envisagé comme un des véhicules de l'être : nous disons tout corps parce que nous ne faisons pas seulement référence au corps organique : les textes attestent que les statues des dieux étaient habillées et lavées⁷³ après que le rituel

⁶⁵ Luckenbill, 1927 : 30, enlèvement des dieux Haldia et Bagbartum lors de la prise de Musasir en Urartu par Sargon II ; Enlèvement de Marduk par Tukulti-Ninurta, puis retour de la statue à Babylone sous Tukulti-Ninurta-Aššur : Grayson, 1975 : IV : 1-13. Voir plus généralement sur ce point Bahrani, 2003 : 174-184.

⁶⁶ Bahrani, 2003 : 127-28. Jacobsen, 1987 : 19 estime les Mésopotamiens monistes par opposition à notre conception dualiste du monde. Il affirme également que la différence entre réel/non réel repose sur des degrés différenciés d'existence et non sur une opposition être/non-être.

⁶⁷ Cf. Le concept de « chair » chez Merleau-Ponty, voire note 9, et Merleau-Ponty, 1989 : 19, 1964 : 181-85.

⁶⁸ Jacobsen, 1987 : 19.

⁶⁹ CAD, vol. 15, p. 180-181 ; p. 182, le terme est bien opposé à *kēnu* pour décrire des paroles mensongères/véridiques.

⁷⁰ CAD, vol. 8, p. 389.

⁷¹ Bahrani, 2003 : 132. Heidegger (1967 : 117) voit l'homme pris dans un « tri-monde » constitué de « être, non latence et apparence ». Il abolit le dualisme essence/apparence en considérant l'être comme un faire sortir de la latence. L'être consiste en un apparaître qui n'est qu'un des « cas » (« ἐγκλισις », *ibid.*) de l'être.

⁷² Platon, *Parménide*, éd. et trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, 1994. Dans la première partie du texte, Parménide confronte la théorie des Idées à toutes les apories qui en découlent. Cela dit, L. Brisson (p. 43) estime qu'il ne s'agit pas de réfutation, puisque Parménide estime nécessaire de maintenir la théorie des Formes (Idées), mais qu'il cherche simplement à montrer les apories qu'elle doit surmonter pour être démontrée.

⁷³ Oppenheim, 1977 : 183-98.

de l'ouverture de la bouche leur eut donné vie. Le rôle du rituel dans l'animation de la statue atteste que les Assyriens ne confondaient pas matière et Idée, car la statue, *šalmu*, perdait le titre de *šalmu* après que le rituel approprié pour l'amener à la vie eut été accompli⁷⁴. Ceci présuppose donc une différence ontologique initiale. L'acte symbolique de mise au monde est fondamental et charge la matière de la puissance divine. Les statues devenaient si entièrement vivantes qu'elles pouvaient, de leur plein gré, choisir de quitter les lieux. Aussi rédigeait-on des incantations, comme sur les statues des *lamassu*, afin d'éviter qu'ils s'en aillent⁷⁵. Le texte des formules composant le rituel d'ouverture de la bouche de la statue, c'est-à-dire de sa mise au monde, relate comment les liens terrestres de la statue sont symboliquement coupés pour abolir la distinction entre la matière inerte sans nom et l'être⁷⁶. Le prêtre termine par l'incantation prononcée devant la statue du dieu : « ...Tu peux te mouvoir, dispenser une bénédiction, faire le geste de bénédiction de ta main droite ! Tu es libre, tu es délivré⁷⁷ ! » Ce sont ces derniers mots qui attestent l'immanence du « être ». Il est contenu virtuellement dans la matière inerte mais n'est pas manifesté. Le rituel de rupture des liens de la statue du dieu avec le monde sensible permet à l'incantation d'être efficace et de laisser l'être apparaître ; de le libérer comme le dit le texte. Pour le libérer, il faut qu'il y ait été contenu préalablement. Si leur conception de l'être était transcendante, l'officiant déclarerait : « Descends en cette statue, anime-la, rends-la vivante... », indiquant que l'être vient d'ailleurs. Or il est question ici pour la divinité d'être relâchée, libérée. Elle était donc auparavant emprisonnée dans la matière sans pouvoir se manifester parce qu'on ne lui avait donné ni forme, ni nom.



Fig. 4 : : Lamassu, palais nord-ouest de Kalḫu (d'après Bahrani, 2003 : fig. 21)

Le corps est finalement conçu comme une enveloppe de l'être, et peut tout aussi bien être un corps de chair qu'un corps de matière inerte (pierre par exemple). Cette place centrale du corps, dans la phénoménologie comme dans l'ontologie mésopotamienne, a conduit Merleau-Ponty à s'interroger sur les conditions de sa liberté, et c'est un questionnement qu'il importe de reprendre ici. Merleau-Ponty estime que le corps est absolument libre puisque rien ne le contraint du dehors, qu'il est tout son extérieur⁷⁸. S'il y a une liberté du

⁷⁴ Jacobsen, 1987: 20-29.

⁷⁵ Luckenbill, 1927: § 416.

⁷⁶ Par être nous entendons ici τὸ εἶναι et non τὸ ὄν. Nous distinguons donc, comme le fait Heidegger l'être et les étants. Le premier appartenant au domaine du non sensible (comme tel il est l'incomparable, seul le néant est autre que lui ; Heidegger 1967 : 88, 96). Les seconds appartiennent au monde sensible (ce qui les rend comparables entre eux et permet de les déterminer avec plus de précision, Heidegger 1967 : 88). L'être est donc ce par quoi les étants sont (Cf. Heidegger 1958 : 287-90), ou la condition de l'être-là (Heidegger 1967 : 91). Il est ce qui « fait sortir de la latence » (Idem, p. 110). Ce qui rend le choix de la conception heideggerienne de l'être pertinente dans le cadre de la pensée mésopotamienne, est qu'il est conçu chez Heidegger comme une puissance d'apparition (« l'être *este* comme apparaître, *ibid.*). Il y a là un parallèle frappant avec la pensée mésopotamienne qui à travers le rituel de l'ouverture de la bouche semble considérer l'être non comme quelque chose de transcendant qui en tant que tel se distingue du monde sensible et ne peut se mêler à lui, mais au contraire comme une force que l'homme a le pouvoir, via précisément les rituels, de « faire sortir de la latence » pour reprendre l'expression heideggerienne. Heidegger lui-même évoque (idem, p. 114) la distinction entre l'ontologie dualiste platonicienne apparence/essence et son ontologie : l'être consiste dans l'apparaître comme φύσις (idem, p. 113, 117, 118).

⁷⁷ Jacobsen, 1987 : 27. Du reste, les incantations s'adressent à EA, qui comme dieu de l'Apsû, les eaux primordiales dont le monde provient, est le candidat idéal pour symboliser l'immanence de l'être. C'est en réalité le processus de la création répété : le monde provient de la destruction de Tiamât et Apsû qui complotaient contre les dieux qu'ils avaient engendrés. Ces derniers nomment un champion, Marduk ou Assur selon la tradition à laquelle on se rattache, pour les vaincre. Il y parvient et coupant Tiamât en deux crée le ciel d'une des parties de son corps et la terre de l'autre. Ea renomme le lieu de sa victoire Apsu et y fonde sa résidence. Ce bref résumé atteste déjà l'affirmation de l'être par la destruction (négation) de ce qui s'y oppose ; l'être ne vient pas d'ailleurs mais d'un état préexistant transformé par l'action divine, la puissance du nom qui fait renaître à l'existence ce qui a été détruit (Apsû en l'occurrence). C'est d'autant plus frappant que ce nom est le même. On remarquera ici que les actes des dieux fondent le paradigme de l'action royale : lorsque Salmanazar III prend Til-Barsip qu'il renomme Kar Salmanazar il agit comme Ea.

⁷⁸ Merleau-Ponty, 1948 : 39-40.

corps, dit-il, ce ne peut être qu'au cours de la vie par le dépassement de notre situation de départ. De la liberté du corps, Merleau-Ponty conclut directement à un libre arbitre affranchi du déterminisme. Il en va bien autrement en Mésopotamie : les tablettes divinatoires attestent que le monde divin se lit dans le monde visible par l'intermédiaire des présages. Le corps, estime Z. Bahrani peut y être conçu selon le même modèle, comme inscrit par des signes omineux d'origine divine⁷⁹. À chaque corps est assigné un destin *inscrit* en lui. Les signes des dieux sont « *šataru* » (écrits)⁸⁰, dans le monde sensible. Le corps en tant que partie de la création est donc lui aussi encodé par la volonté divine, ce qui remet certainement en question son libre arbitre. Ainsi, à chaque corps (individu) correspond un destin : par exemple le corps du roi, dit Z. Bahrani, porte le signe (*omen*) de la royauté⁸¹. Les textes, du reste, sont explicites : « Lorsqu'Aššur le seigneur prononça mon nom et eut rendu grand mon royaume... », « Quand šamaš eut placé le sceptre dans mes mains... » dit Aššurnasirpal II⁸² ; ou Aššurbanipal : « Quant ils [les dieux, NDLA] ordonnèrent que j'exerce la royauté⁸³... ». La royauté est donc attribuée au roi par les dieux comme une qualité qui, sitôt le rituel effectué, adhère à sa personne et la qualifie toute entière. Le terme de « destin » mérite d'être explicité et doit certainement être entendu au sens large, à la fois dans le sens de devenir assigné d'en haut à l'homme et dans celui de condition humaine, au sens du mode d'être de l'homme. C'est également l'avis de L. Oppenheim qui estime que le terme *šimtu*, habituellement traduit par destin, signifie à la fois la *μοιρα*, comme la *μοιρα* d'Aphrodite est l'amour, et la *φύσις*, ou nature de chaque chose⁸⁴. Autrement dit, le destin ainsi défini contient à la fois une causalité externe (les dieux qui impartissent aux hommes leur devenir) et interne (un déterminisme engendré par la nature même de l'homme qui délimite ainsi ses possibilités et ses limites). Dans le LUGAL. E⁸⁵, Ninurta assigne un *šimtu* aux pierres précieuses, qu'il faut alors certainement comprendre comme une nature et non une destinée. On comprend désormais pourquoi le roi, comme tout homme, bien que proclamé par les textes à l'image de son dieu se dit néanmoins *urdu* (serviteur ou esclave) des dieux⁸⁶.

Le proverbe « *Un homme est l'ombre d'un dieu ; un esclave est l'ombre d'un homme ; le roi est le miroir du dieu*⁸⁷ » atteste certainement ce lien indissoluble entre l'homme et son dieu, car nous savons que l'ombre se confond avec la personne, comme du reste son image (*šalmu*). L'homme est l'ombre d'un dieu puisqu'il lui est lié par le destin que celui-ci lui a assigné. En tant qu'ombre, il ne disposerait pas alors de libre arbitre. Ce qui est également vrai de l'esclave, qui est qualifié ici d'ombre d'un homme, descendant d'un degré la relation hiérarchique existant de Dieu à l'homme. La qualité du roi comme miroir appelle une explication. La phrase répétée à plusieurs reprises au couronnement du roi d'Assyrie : *Aššur est roi*⁸⁸, donne la réponse : la royauté du roi humain équivaut à celle du roi divin par le simple fait de la parole performative : parce que ceci est déclaré selon le rituel et qu'il est paré des attributs de la royauté, le roi humain se substitue au roi divin de la même manière qu'un individu pouvait lui être substitué lorsque les présages indiquaient un danger menaçant le roi⁸⁹. Ce substitut, *šar puhi*, était intronisé selon un rituel particulier destiné à rendre sa personne

⁷⁹ Bahrani, 2003 : 136.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Idem*, p. 142

⁸² Luckenbill, 1926 : §438 et §440

⁸³ Luckenbill, 1926 : §438 et §440.

⁸⁴ Enuma eliš, I/8, les dieux assignent aux choses leur destin « Quand en haut le ciel n'avait pas (encore) été nommé, et qu'en bas la terre n'avait pas (encore) été appelée par son nom ; quand apšû le primitif, leur géniteur, Mummu et Ti'amat, elle qui leur donna naissance à tous, mêlaient leur eau ensemble... Quant aucun des dieux n'avaient été amenés à l'existence ; quand les dieux n'avaient pas (encore) été appelés par leur nom et leurs destinées pas encore fixées, à ce moment, les dieux furent créés en leur sein... », traduction de Heidel, 1951, traduit en français par l'auteur. Heidel I. 3 traduit « *When apšû primeval...* », nous avons rendu « *primeval* » par primitif, au sens de « qui est à l'origine de ». Voir aussi Oppenheim, 1977 : 202-3. Il ne fait aucun doute qu'ici, il y a déjà de l'être quand les dieux viennent au monde. Cet être est indéterminé et double : ti'amat et apšû. Rien n'existe avant lui, c'est pourquoi nous affirmons qu'il y plus chez les Mésopotamiens une mystique de l'être, qu'une mystique des origines ou de l'unité. C'est la pensée occidentale qui cherchera une origine *unique* au monde.

⁸⁵ Le LUGAL. E est un texte mythologique relatant le combat de Ninurta contre le royaume des pierres de l'Asakku qui s'était révolté contre l'ordre instauré par les dieux.

⁸⁶ Ceci prouve que les Mésopotamiens ne confondaient pas le roi avec Dieu, car il ne saurait y avoir identité qualitative ou quantitative entre le dominant et le dominé. Tout rapport de soumission-domination procède d'une inégalité essentielle impliquant une différence de nature entre dominant-dominé.

⁸⁷ Lambert, 1960 : 282. La maxime est d'une lecture compliquée. Elle provient d'un texte adressé probablement à Assarhaddon et l'on se demande si la dernière partie de la phrase (le roi est...) faisait vraiment partie du proverbe, ou si elle a été rajoutée par le scribe dans un acte d'exaltation de la personne royale. Même si c'était le cas, cela ne prouverait pas qu'elle doive pour autant être prise à la légère car ce n'est pas nécessairement une flatterie gratuite. Quant au terme miroir, il correspond à « *qê muššuli* », *reflecting copper* chez Lambert, que ce dernier estime être le terme akkadien pour miroir. Sur ce texte, voir Thompson, 1927-28 : 24-25 ; Borger, 1956 : 58. 25.

⁸⁸ Garelli, 1980 : 33.

⁸⁹ Bahrani, 2003 : 130.

équivalente à celle du roi⁹⁰. Toutefois, cette équivalence roi / Dieu ne correspond pas à une transsubstantiation de la divinité dans le corps du roi en tant qu'homme, mais seulement à une équivalence fonctionnelle⁹¹. Ceci témoigne que le corps de l'individu n'est rien en lui-même mais que sa fonction détermine son identité comme les signes des dieux déterminent son destin pour qui sait les lire. Cette conception est poussée à un tel point que l'on peut voir dans un relief de Tiglath-Pileser III⁹² un dignitaire faisant son rapport devant le trône vide du roi. Dans ce cas, les insignes de sa royauté, donc de sa présence, suffisent à valoir pour le corps du roi. Le corps absent peut donc être rendu présent par le seul biais des attributs qui l'identifient. Dans l'art, cette conception explique certainement l'indifférence portée au portrait, à l'idiosyncrasie, au profit de l'universel manifesté par la fonction. Pour cette raison, l'art assyrien a toujours prêté une grande attention aux détails. Les ornements du vêtement du roi, justement un insigne de sa fonction, sont rendus avec les plus grands scrupules alors que toute vraisemblance dans la posture ou expression du visage est négligée. Si pour l'artiste assyrien le corps n'est pas une chose comme une autre, ce n'est pas comme chez Merleau-Ponty parce qu'il est le centre de l'expérience du monde, l'origine de la perception de toute spatialité, ni parce qu'il est une chose toujours là que je ne peux manier comme les autres ; c'est parce qu'il porte les signes d'une volonté divine se manifestant par le destin de l'homme, c'est parce qu'il est l'ombre du dieu.

Pour conclure, il importe de noter que la phénoménologie, bien que cartésianisme radical, est un outil précieux pour faire la lumière sur les problèmes posés par l'image dans le monde mésopotamien. En effet, en tant que méthode d'approche des problèmes posés par le mode d'être au monde de l'homme, elle nous aide à retrouver une relation à l'être que le dualisme sujet/objet imposé par Descartes avait occulté. Ce qui la rend si apte, comme outil, à analyser l'image dans l'Orient ancien, c'est qu'elle place le corps immergé dans le monde, duquel il participe en tant que fait de la même « étoffe », de la même « chair ». Le sujet n'est donc plus envisagé comme une simple *substantia cogitans* qui tient le monde à distance, mais il est aussi un corps entretenant des rapports réciproques avec lui.

Nous devons retenir :

- Que si l'image dans la phénoménologie est une nouvelle création, c'est parce que son producteur représente non ce qu'il voit, mais ce qui se voit en lui. Il propose donc au spectateur une image au-delà de la copie, mais en deçà de l'en soi. C'est là tout le mystère des images : elles flottent entre simulacre et en-soi.
- Que dans l'art assyrien, l'image n'est pas non plus un simulacre, mais expose un autre état de la chose, un autre mode d'existence de celle-ci. La raison n'en est pas à chercher dans la liberté de l'artiste, mais dans la puissance magique des images qui sont ce qu'elles représentent par le seul fait que les attributs visibles de l'identité de la chose y sont représentés, dupliquant sa présence au monde. L'écriture joue le même rôle, ou la parole par la prononciation du nom des choses qui acquiert ainsi une valeur performative. Dessiner c'est créer, comme prononcer c'est amener à l'existence.
- Que cette caractéristique de l'art assyrien nous enseigne que si dans la phénoménologie l'ego est la seule évidence apodictique, dans l'art assyrien l'ego est remplacé par une représentation de l'être qui abolit le point de vue ou simplement tout indice du sujet comme point de départ de la représentation. L'absence de toute illusion d'espace tridimensionnel au moyen de la perspective, ainsi que la déstructuration et la reconstruction des volumes des choses sur un modèle conceptuel sont les outils de cette substitution.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

BAHRANI Z. 2003. *The Graven Image*. Leiden, Londres : Brill.

BARNETT R. D., FAULKNER, M.

1962. *The Sculptures of Tiglath-pileser III*. London : The British Museum Press.

1986. *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Niniveh*. London : The British Museum press.

1998. *Sculptures from the South-West Palace of Sennacherib at Niniveh*. London : The British Museum press.

BORGER R. 1956. *Die Inschriften Asarhaddons, Königs von Assyrien*. Graz.

⁹⁰ Bottéro, 1989 : 170-172. Le *šar puhi* apparaît dans un document daté de la dernière année d'Adad-Nirari III, cf. texte ND 3483 in Wiseman, 1953 : 148.

⁹¹ Ceci évoque partiellement l'Islam chiite où l'imam assure l'intérim jusqu'au retour de l'imam caché. Il y a dans ce cas aussi une assimilation fonctionnelle, mais pas essentielle (au sens étymologique), puisqu'à notre connaissance aucun texte ne proclame l'équivalence entre les deux personnes. La différence consiste certainement dans le fait que dans le cas mésopotamien il s'agit d'une assimilation magique entre la divinité et le roi.

⁹² Palais central, Kalhu, dalle 12b, cf. Barnett & Faulkner, 1962 : pl. LIII.

BOTTÉRO J. 1989. *L'écriture, la raison et les dieux*. Paris : Gallimard.

CAD

1971. *The Assyrian Dictionary of The oriental Institute of Chicago*, vol. 8, Chicago.

1984. *The Assyrian Dictionary of The oriental Institute of Chicago*, vol. 15, Chicago.

CLÉMENT J. F. 1993. L'image dans le monde arabe : interdits et possibilités. In : de BEAUGE, G. et CLÉMENT J. F. (dir.), *L'image dans le monde arabe* : 11-42. Paris : CNRS éditions.

ESCOUBAS E. 1995. *L'espace pictural*. La Versanne : Encre marine.

GARELLI P.

1974. *Le Proche-Orient asiatique*. Paris : PUF.

1980. Les empires mésopotamiens. In : *Le concept d'empire* : 25-48. Paris : PUF.

GRAYSON A. K. 1975. *Assyrian and Babylonian Chronicles*. New York : J. J. Augustin.

HEIDEL A. 1951. *The Babylonian Genesis*. Chicago : The University of Chicago Press.

HEIDEGGER M.

1958. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.

1967. *Introduction à la métaphysique*. Paris : Gallimard.

2009. *Remarques sur Art-sculpture-espace*. Paris : Rivages poche.

HUSSERL E.

1970. *Idées de la phénoménologie*. Paris : PUF.

1989a. *Chose et espace*. Paris : PUF.

1989b. *La philosophie comme science rigoureuse*. Paris : PUF.

1994. *Méditations cartésiennes*. Paris : PUF.

2002. *Recherches logiques* vol. III. Paris : PUF.

JACOBSEN Th. 1987. The Graven Image. In : MILLER P. D. et al., *Ancient Israelite Religion, Essays in Honor of Frank Moore Cross* : 15-32. Philadelphia : Fortress Press.

KRAMAR V. 2002. *Le cubisme*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

LAMBERT W. G. 1960. *Babylonian Wisdom Literature*. Oxford : Clarendon Press.

LAYARD A. H. 1853. *Monuments of Nineveh*. London : Murray.

LUCKENBILL D. D. 1926-27. *Ancient Records of Assyria and Babylonia I & II*. New York : Greenwood Press.

MERCURY Y. 2005. *La chair du visible, Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*. Paris : L'Harmattan.

MERLEAU-PONTY M.

1948. *Sens et non-sens*. Paris : Nagel.

1960. *Signes*. Paris : Gallimard.

1964. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

1964a. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

1989. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

1996. *Notes de cours*. Paris : Gallimard.

MOSELLE F. 1973. *Die Kubistische Bildsprache von Georges Braque, Pablo Picasso und Juan Gris unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Farbe*. Zurich : Juris Druck et Verlag.

ONIANS J. 1979. *Art And Thought in The Hellenistic Age*. Londres : Thames and Hudson.

OPPENHEIM L. 1977. *Mesopotamia, Portrait of A Dead Civilization*. Chicago : University of Chicago Press.

PANOFSKY E. 1975. *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Editions de Minuit.

SCHOPENHAUER A. 1992. *Essai sur le libre arbitre*. Paris : Rivages.

SLATMAN J. 2003. *L'expression au-delà de la représentation*. Louvain : Peeters/Vrin.

THOMPSON R. C. 1927. *The Prism Of Esarhaddon And Ashurbanipal Found At Niniveh*. London : British Museum.

WINTER I.

1989. The Body of The Able Ruler: Toward An Understanding of The Statues of Gudea. In : BEHRENS H. (ed.) *DUMU-E₂-DUB-BA-A: Studies in Honor of Åke Sjöberg : 573-83*. Philadelphia : Samuel Noah Kramer Fund, University Museum.

1992. Idols of The King: Royal Images as Recipients of Ritual Actions In Ancient Mesopotamia. *Journal of Ritual Studies* 6 (1) : 13-42.

1997. Art in Empire : the royal image and the visual dimensions of Assyrian ideology. In : PARPOLA S., WHITING R. M. (ed.) *Assyria, proceedings of the 10th anniversary symposium of the Neo-Assyrian text corpus project* : 359-380. Helsinki.

WISEMAN D. J. 1953. The Nimrud Tablets, *IRAQ* XV : 135-160.