



HAL
open science

Iconophagie

Olivier Leplatre

► **To cite this version:**

| Olivier Leplatre. Iconophagie. Dictionnaire d'iconologie filmique, 2022, pp.369-376. hal-04124721

HAL Id: hal-04124721

<https://hal.science/hal-04124721v1>

Submitted on 4 Nov 2024

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.

Iconophagie

Il est des images qui nous mettent l'eau à la bouche, que nous avons envie, avec ou sans leur autorisation, de déguster ou de dévorer, des images à boire et à manger. Le cinéma n'ignore pas cette faim et cette soif. Comme tous les arts visuels, il ne manque pas de sonder cet étrange appétit qui, en direction de l'image et dans l'épaisseur de sa phénoménalité, peut nous pousser à incorporer ce qui pourtant se tient devant nous, à distance de regard.

La force de saisissement d'une scène comme celle, par exemple, de l'écrémeuse dans *La Ligne générale* d'Eisenstein (1929) dépend presque exclusivement de la puissance sensorielle du lait qui coule de la machine en direction des travailleurs altérés : le luxe bienfaisant de ce liquide primordial se déverse sur la pellicule, et de la pellicule dans l'œil du spectateur baigné par la clarté de l'écran¹. Image après image, nous assistons au processus de production de la machine à la fois moderne et archaïque, *cornucopia* à l'ère de la production : le commissaire politique s'assure des réglages, la jeune paysanne Marfa verse le contenu du seau de lait puis un homme fait tourner la manivelle, les rouages s'engrènent, la cuve baratte le lait, un jeune homme prend le relais, le mécanisme accélère, le liquide tourne en produisant une sorte de vertige lumineux jusqu'au moment où il sort du bec de la machine goutte par goutte puis en filets, et enfin en cascades. Avant ce jaillissement espéré, en captant l'éclat de l'écrémeuse, l'image restituait déjà la lactescence, la pulsion matérielle du lait.

Outre l'iconographie allégorique de l'Abondance et de la Fortune², le don maternel de l'écrémeuse rappelle le geste mémoratif, fastueux et miraculeux des lactations de la Vierge dont le sein métallique de la machine est la survivance moderne. La production collective, transfigurant le travail, résonne de ce moment miraculeux où la Vierge verse hors de son sein découvert trois gouttes de lait dans la bouche et sur la langue de saint Bernard de Clairvaux, devenu le frère de lait

¹ Olivier Beuvelet, *De la « finestra » à l'« image-fente » : éthique et esthétique du cadre à partir du « Décalogue » de Krzysztof Kieslowski*, thèse de doctorat, sous la direction de Murielle Gagnebin, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2012.

² Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

du Christ. Selon les représentations, tantôt le lait est projeté, tantôt saint Bernard suce la mamelle de la Vierge ; parfois, le lait inonde le visage du religieux, telle une onction, et tombe ensuite sur ses lèvres. Ailleurs, il est dirigé vers son œil et mêle, dans la puissance du trait, trace visuelle et source nourricière.

Toutefois, ce travail des références et des reconfigurations qu'opère l'écrémeuse d'Eisenstein prend sa source plus loin encore : elle traduit, module et modernise une approche de l'image qui, renvoyant à sa matérialité la plus primitive, exprime la formule charnelle de sa présence vivante. Dans une anecdote connue, Pline a consigné le récit légendaire de ce sensible de l'image : « Parrhasios [...] dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter¹. » Ce court récit n'atteste pas seulement du pouvoir illusionniste de la peinture ; il figure son aptitude à toucher le regard, à faire en sorte que ce que nous voyons nous regarde² et, au-delà du regard ou par le réseau sensoriel qui le ramifie, à viser ce que la chair de l'image met à notre portée, et jusqu'à notre bouche.

Roland Barthes voit dans Bernard Réquichot un cuisinier qui, à l'intérieur de sa peinture, « exalte le sensualisme alimentaire de la chose peinte³ » ; pour Dalí, la « beauté sera comestible ou ne sera pas⁴ », Diderot n'a qu'un désir devant un pâté délicieusement peint par Chardin : y « mettre le couteau⁵ ». Les natures mortes et les vanités du XVII^e siècle invitaient déjà à saisir les couteaux posés au bord de leurs tables et à participer aux repas copieusement dressés dont les aliments étaient, le plus souvent, entamés (huîtres écaillées, tourtes fendues, citrons épluchés, pains rompus...).

L'irrésistible attraction mise en scène par certains tableaux, où les aliments sont thématés pour que nous nous approchions d'eux est inséparable de l'existence même de l'image et du plaisir

¹ Pline, *Histoire naturelle*, lieu, édition, date, p. 66.

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

³ Roland Barthes, « Réquichot et son corps » [1973], dans *Œuvres complètes*, Éric Marty, (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1994, vol. 2, p. 1628.

⁴ Salvador Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern' style », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 69-76.

⁵ Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 483.

qu'elle procure. Le dégoût qui révolse le corps en sidérant le regard n'est jamais que l'envers de l'ouverture de cette sensorialité pluridimensionnelle. Que le mouvement de l'Eat Art, né dans les années 1960, ait fait de l'iconophagie une possibilité de notre expérience esthétique traduit en réalité un rapport fondamental à la représentation¹. On ne saurait en effet limiter le désir de manger les images à une pratique marginale ou simplement transgressive. Cet échange, au bord du visible, entre une image qui se projette en direction de notre corps et notre corps qui se tend vers elle appelle une réflexion sur la puissance figurale.

L'image n'oublie pas que l'homme a faim, plus que de raison, d'une faim canine qui outrepassé les limites de ses besoins. Si l'on en vient à manger les images ou si, sans aller jusque-là, il nous prend simplement la tentation de le faire parce que nous en avons l'audace, la folie, parce qu'un artiste nous y invite, parfois nous y force, si donc nous avançons notre bouche vers le visible, alors il nous faut interroger les seuils de l'image et sans doute redessiner les contours de son aura sensible.

À la différence de certaines performances vivantes qui ont pu expérimenter l'interdit du toucher et, plus encore, de la manducation (Gina Pane), les images écrans (peinture, vidéo, cinéma...) prennent soin, sinon à risquer la destruction, d'éloigner le visible de la prise concrète de notre bouche. Elles le mettent en abyme pourtant quand, par exemple, au cours de l'une de ses microperformances, l'artiste turc Sarkis plonge son doigt dans la surface du lait comme le doigt de saint Thomas fouille la plaie du Christ (*Au commencement, l'apparition* [2005]) ou quand Peter Greenaway agence en nature morte le cadavre d'un homme offert à la dévoration (*Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* [1989]). Dans tous les cas, il s'agit de jouer avec les frontières de la perception et de manifester dans l'image le désir d'une prise, aussi violente et scandaleuse soit-elle.

Il est dès lors envisageable de regarder de deux façons cette tendance des images à la présence adressée. On y verra la confirmation ironique que l'œuvre s'éclipse à l'ouverture de notre

¹ Cecilia Novero, *Antidiets of the Avant-Garde from Futurist Cooking to Eat Art*, Londres / Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

bouche et nous abandonne au « dés-œuvrement¹ ». L'image a bien été préparée – et la cuisine au cinéma comme lieu et geste a pu métaphoriser à satiété cette activité génésique jusqu'à laisser deviner dans les découpes et les dressages les illustrations de l'art du montage (*Le Festin chinois* [1995] de Tsui Hark en livre un aperçu virtuose). Tout cet apprêt destine l'image à notre goût, mais elle nous laisse aussi sur notre faim, y compris quand elle est saturée de matérialité jusqu'à la nausée (Marco Ferreri, *La Grande Bouffe* [1973]). Et cependant, même pour réaffirmer son interdit (*Noli me tangere*) et la souveraineté rétinienne, l'image fait l'essai d'autres régimes perceptifs qui, éventuellement pour être ensuite annulés par son message, l'ont épaissie et relativisent la tyrannie de l'œil. L'approche de l'image par le détour de la faim permet d'une part de brancher l'optique sur la globalité du sensible (nous verrions avec le corps tout entier) et d'autre part d'incarner l'image, fût-elle tournée vers les plus hautes abstractions méditatives et destinée à son propre dépassement.

Parmi les transferts ou les contacts d'affects, le rapport du visible et du gustatif n'est pas le plus documenté. Il entre, bien que toujours à la marge, dans les exemples de synesthésie dont la notion enregistre et théorise le plurisensible. La synesthésie permet de désigner la logique d'ouverture d'un sens à un autre et le déploiement, par leurs rencontres, d'une nouvelle dimension sensible, sans que cette dernière soit chaos, fusion ou même synthèse. Du point de vue tropologique, elle hésite entre la métonymie et la métaphore, puisque les sensations y dépendent de rapports d'inclusion ou de contact. Elle ne correspond pas à une collusion des sens, elle fraye plutôt des passages entre les plans de la sensorialité. Ainsi, les images mangées n'additionnent pas la vue et le goût ; elles font agir ensemble leurs qualités en créant un autre niveau sensible, riche de leur échange. Mais peut-être la synesthésie n'épuise-t-elle pas l'étendue et la singularité du phénomène.

Dans ses *Essais critiques*, pour analyser les tableaux de l'Âge d'or hollandais, Roland Barthes remonte à l'origine du sensible dans la chair intime, avant les circulations entre les sens et leurs

¹ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Paris, Bayard, 2003.

effets de superposition ou de latéralisation. Aussi à la synesthésie en vient-il à préférer le terme de « cénesthésie », introduit par le médecin Johann Christian Reil dès 1794 pour nommer un état du corps qui ne discerne pas encore, ou plus, la variété sensorielle : « La vue ne produit de mouvements existentiels que dans la mesure où elle peut se réduire à des actes de palpation, de manducation ou d'enfouissement¹. » Dans la peinture hollandaise, qui incarne pour Barthes le paradigme du fait pictural, l'objet n'est pas optique, il est tactile et finalement organique ; il entraîne une « expérience viscérale de la substance² » coordonnée « moins à une "impression" qu'à un sensualisme interne, musculaire, humoral³ ». La « cénesthésie », que Barthes considère comme un « sixième sens », traduit le pouvoir du corps enraciné dans le noyau du sensible qu'est pour lui le toucher : sur cette trame profonde, ou « tact intérieur », dans le vocabulaire physiologique du XVIII^e siècle, s'entretiennent les lignes sensorielles qui l'irriguent.

Pour Aristote déjà, alors que les autres sens ont des identités spécifiques, le toucher, lui, n'en possède aucune en propre. Avant toute distinction, il est le fonds commun (*aisthesis koinè*⁴), le dépôt du sentir en général, sans compartimentation. Lucrèce, l'épicurisme, et plus tard, dans leur sillage, Diderot ont reconnu le caractère souverain et extensif du tactile dans l'émotion des corps : « Les sens ne sont qu'un toucher⁵ », écrit Diderot dont l'œuvre interroge les suppléances et les interactions sensorielles⁶. L'analyse de Deleuze, après l'historien de l'art Aloïs Riegl, conduit elle aussi au toucher étendu au sein de la sensorialité à travers la visée haptique, qui « n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique⁷ ». Deleuze constate ainsi que la peinture – celle de Francis Bacon ou de Soutine – a le

¹ Roland Barthes, « Littérature objective » [1954], dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 32.

² *Ibid.*

³ Roland Barthes, *S / Z* [1970], *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 628.

⁴ « Tout comme la sensibilité non spécifiée est la condition de toute sensibilité spéciale, le toucher est la condition qui rend possible les autres sens. » (Aristote, *Parties des animaux*, II, 10, 656a 27).

⁵ Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, dans *Œuvres esthétiques, op. cit.*, p. 167.

⁶ Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 23-24. « Par-delà les synesthésies habituelles, chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs. Goethe l'a dit dans une *Élégie* célèbre : les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser. » (Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 12)

⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 615.

projet d'atteindre une « sorte d'unité originelle des sens¹ ». L'exercice de la peinture met en commun l'ensemble des organes à la fois. Chez Bacon, « chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse² ». Le peintre se consacre à animer le réseau des sensations, à déclencher leur activité rhizomique et à la diffuser. Il œuvre au sein de l'organique, dont il révèle l'unité et l'exercice originels dans des figures « multisensibles³ ». Le geste pictural accueille et exacerbe le fait intensif du corps. D'Artaud, Deleuze reprend l'idée violente, à la limite du supportable, du corps sans organe ; corps qui, débarrassé de ses contours et de son organisation, se complique en niveaux sensoriels, en seuils et en vibrations. Un tel corps n'interprète ni ne règle la sensation ; il l'éprouve sans la distinction d'un dehors et d'un dedans.

Sur ce plan, l'aliment est bien plus que l'un des nombreux motifs de la peinture, et de l'art en général. Sa plasticité active des mises en écho qui brouillent les cernes conventionnels des corps et, avec eux, de la subjectivité. Avec la figuration de l'aliment, l'œil tombe dans la bouche, ou la bouche remonte vers l'œil quand ce n'est pas tout l'appareil digestif qui se déplace en lui ou que lui rejoint pour s'y établir. Les organes abandonnent leur consistance et leur emplacement, et le sujet est secoué par des séries de déformations, des « parcours nomades », selon la formule de Deleuze et Guattari.

Le champ de l'image mangée peut être défini au croisement de plusieurs domaines. Les pratiques iconophagiques ne sont, de fait, pas réservées aux seules expériences esthétiques. Les religions, en particulier, ont encouragé, quelquefois interdit ces manières différentes d'être à l'image⁴ : madones ou icônes à gratter à des fins prophylactiques ou thérapeutiques (*Schabmadonna* [c. 1800] d'Einsiedeln), reliques lactaires de la Vierge, jetons de pèlerinage et surtout hostie consacrée représentent autant de formes instituées de l'image mangée dans lesquelles la frontière entre ingestion réelle et ingestion métaphorique est mouvante et problématique. Sans doute

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 46.

² *Ibid.*, p. 45-46.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Jérémie Koering, *Les Iconophages : une histoire de l'ingestion des images*, Arles, Actes Sud, 2021.

L'iconophagie esthétique conserve-t-elle en mémoire ces rites culturels ou cultuels et réélabore-t-elle leurs codes, leurs logiques et leurs figures pour inventer des versions sérieuses ou parodiques, blasphématoires ou laïcisées, en inscrivant l'art dans l'« arrière-histoire¹ » des gestes dispensateurs du don et du partage. Plus généralement, l'iconophagie, impliquant l'idée d'image donnante, entre dans le cadre d'une anthropologie qui, au sens où l'entend Hans Belting, situe notre contact avec l'image du côté de sa fabrication comme de sa réception, au cœur d'une triade : image-médium-corps, « tant il vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé² ».

Mais l'iconophagie relève aussi de la phénoménologie de la présence qui articule le corps visible de l'image et le sensible touché voire le sensible goûté par une mise en valeur des connexions interesthétiques. On la rapprochera encore de la poétique des fluides, dérivée de l'*épistémè* mécaniste, qui, quant à elle, met l'accent sur la faculté énergétique de l'image à disparaître sous un aspect pour réapparaître sous un autre, la perte d'une forme libérant le processus morphologique³. Dans l'image appréhendée en matière de flux et de fluidité, dans, entre et hors les plans pour passer dans le corps du spectateur, s'éprouvent les vibrages et les mutations du visible que Jean Epstein rapporte à l'instabilité des choses et dont le cinéma serait, à ses yeux, le formidable opérateur : « fuite de la matière qui court, insaisissable, de forme en forme⁴ ». Cet éclairage d'un désir de matière qui explore son dynamisme dégage dans les formes le travail des forces ; des forces qui produisent des défigurations plus ou moins ponctuelles et drainent l'image en obtenant d'elle des coulées variablement épaisses, explosives, expansives. Les concepts de figurabilité ou de « présentabilité » (Didi-Huberman) pourraient dans ces conditions nommer moins le mystère des images que leur énergie de déformation et de reformulation. Ils aident à penser, autant qu'à rêver, un régime de mise en œuvre de la perception plus fondamentalement organique, digestif et pulsionnel que savant.

¹ Jean Starobinski, *Largesse*, *op. cit.*, p. 12.

² Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* [2001], Paris, Gallimard, 2004.

³ Térésa Faucon, *Théorie du montage : énergies, forces et fluides*, Paris, Armand Colin, 2013.

⁴ Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine* [1946], dans *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, vol. 1, p. 323.

On voit comment, dans la scène de l'écrémeuse, l'imaginaire mécaniste ou chimique (le modèle de l'explosion – Eisenstein recourt ici à ses connaissances d'élève ingénieur militaire) se superpose à l'imaginaire physiologique (la dette envers le don nourricier et la scène de l'orgasme : Marfa caresse le tuyau de l'écrémeuse avant le jaillissement séminal).

Pour l'image de cinéma, deux directions se dessinent. L'une permet d'envisager l'image et son support sous l'angle de leur texture (le vidéaste Bill Viola apprécie le crémeux des écrans qui lui rappelle la peinture à l'huile) et de les rapporter aux circulations phénoménales. L'iconophagie investit pleinement la matérialité de l'image en rendant sensibles son volume livré à la préhension, sa carnation et sa consistance, en somme son *grain*. Tantôt l'image prend parfaitement – c'est alors la saveur, souvent soutenue par les sons de l'aliment, qui domine et s'exhale (Gabriel Axel, *Le Festin de Babette* [1987]), tantôt elle s'empâte au risque de l'obscène et du dégoût, en régime de purée dans *La Grande Bouffe* ou de ravioli à l'éclat mystérieusement rosâtre (Fruit Chan, *Nouvelle Cuisine* [2005]). En d'autres circonstances, elle coagule, s'étale ou se déchire : pour la séquence carnavalesque de son duel des chefs, Ted Kotcheff entraîne la caméra, au gré des jets de nourriture, dans un mouvement accéléré dont la relative anarchie finit par provoquer comme des grumeaux dans le plan (*La Grande Cuisine*, 1978). Ailleurs, les milliers de tartes à la crème lancées comme de violents projectiles dans *La Bataille du siècle* (1927) de Clyde Bruckman trouent l'image quoiqu'en relief, créant des zones locales éclatées, boursouflées, pâteuses, collantes qui semblent autant de retours à des états primitifs du visible écrasés par le tactile (la crème aveugle ceux sur lesquels elle s'agrège et, pour ainsi dire, mange l'image)... Quand la substance matérielle se nappe, se diffuse et s'épanche, l'image bénéficie alors de la contagion phénoménale, accueille des transferts de substances, multiplie les rimes tactiles en occasionnant des phénomènes de saturation, d'opacification ou d'irradiation presque abstraits. Dans tel plan de Nicolas Ray composé pour *Derrière le miroir* (1956), le lait d'une volumineuse carafe occupe un rôle dynamique et chromatique majeur : il influence des choix de couleur largement dominés par les variations du blanc et il subit plusieurs transmutations

visuelles, essentiellement textiles. On retrouve ainsi l'influence aspectuelle du lait sur la nappe où il paraît comme répandu, sur la chemise du père (James Mason) et sur le large voile plissé du rideau.

Dans l'image, à sa surface, espace lisse de proximité (Deleuze) et réseau sensible, s'effectue une levée de la matière, selon une gamme que Roland Barthes nomme « degrés de consistance¹ » et que l'on évaluera comme des prises provisoires de formes ; la scène alimentaire approfondit cette vie des images adossée à leur mort. Au cinéma, le gros plan contribue à lui donner du volume et nous laisse plonger notre regard en elle : une cerise lentement gobée, ourlée par la forme des lèvres dans *Il était une fois la révolution* (Sergio Leone, 1971) ou une part de *timpano* découvrant en plan rapproché le miracle généreux de ses strates (Campbell Scott et Stanley Tucci, *À table* [1996]). De même, l'arrêt ou le ralenti exacerbent les phénomènes de condensation et de déplacement sensoriels propres à engager le corps dans le regard, et singulièrement à toucher le goût. Ainsi, exemple de ces nouvelles structures de la matière développées par le gros plan², le verre de lait de *Soupeçon* (1941) qu'Hitchcock a souhaité artificiellement éclairer par une lampe, comble l'écran de son irradiation. Il l'envahit comme pour sortir du plan, dans la logique du don qui préside à sa fonction dans le récit et pour renforcer le caractère hypnotique de son inquiétante familiarité (*unheimlich*). Par l'action de cette visibilité exorbitée, l'image est mise en partage ; le procédé souligne son pouvoir de métalepse³ qui mime, à son maximum de tension, l'offrande de la boisson suspecte. Un tel exemple atteste bien que la pulsion iconophagique en latence dans les images, et parfois spectaculairement activée, éclaire les modalités de franchissement des seuils perceptifs et d'enveloppement des sens dans son aura haptique.

O. Leplatre |

¹ Roland Barthes, *Roland par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, p. 98.

² Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), dans *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 102-103.

³ Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.