



THE PYGMALION EFFECT VICTOR I. STOICHIȚA

Geboren 1949 in Bukarest. Promotion in Rom (1973). Thèse d'État an der Sorbonne (1989). Rumänischer und spanischer Bürger. Lehrt seit 1991 Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Fribourg, Schweiz. Gastprofessuren und Forschungsaufenthalte (u. a.) in Paris, Los Angeles, Princeton, Washington, DC, München, Bologna, Madrid, Basel, Genf. Letzte Publikationen: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*. 2. Aufl. Paris, Genf, 2000. *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London, 1995, Übersetzung in mehrere Sprachen. *A Short History of the Shadow*. London, 1997, Übersetzung in mehrere Sprachen. *Goya. The Last Carnival*, mit Anna Maria Coderch. London, 1999, Übersetzung in mehrere Sprachen. – Adresse: Chaire d'histoire de l'art moderne et contemporain, Département d'histoire de l'art et de musicologie, Université de Fribourg, Avenue de l'Europe 20, 1700 Fribourg, Schweiz. E-Mail: Victor.Stoichita@unifr.ch.

A few months ago, during a lunch conversation with Joachim Nettelbeck, I told him that my Wiko project was a book on the Pygmalion myth, which would include seven chapters. I added that it would be wonderful to have at my disposal seven Wiko years (that is, one year for each chapter). Joachim Nettelbeck said nothing, but only smiled politely. Fortunately, two weeks ago, I wrote the last line of the last chapter of my “Pygmalion Effect”. It wouldn't have been possible without the help of the Wiko staff – the huge quantity of information that I got with the help of the Library alone, for example – and without the conversation with many Berlin colleagues and with many Wiko Fellows. It was a pleasure to converse with Herbert Molderings about the representation of the body in modern art, with Carlo Severi about anthropological aspects of the “Doppelgänger”, with Isabel

Mundry about the links between music, pulse and heart rhythm in the Middle Ages, with Cornelia Vismann about the celebrated morals trial of the most famous Greek sculptor's model – the beautiful Phryné. But maybe something was even more important than all this: the temptation and the effort to explain to other Fellows, including the “Naturwissenschaften” team, why it is so significant today to deal with the history of visual representation and with the great artistic myths. I tried to do it mostly in German or in English, sometimes in Italian or Spanish, but now, in putting my plea on paper, I prefer to use the language that, for an émigré from a former “Eastern European” country, is still a cultural instrument of communication. So, I will switch to French.

Lorsque au néfaste banquet de Tantale, Déméter avala par mégarde l'épaule de Pélops, les dieux la remplacèrent par une pièce d'ivoire qui prit tellement bien que, si l'on en croit l'histoire, le héros recomposé, vécut encore longtemps et, semble-t-il, heureux. Peut-être même qu'avec le temps cette greffe parfaite, simple prothèse miraculeuse au départ, devint un signe d'excellence, voire de beauté, et contribua à la passion que le grand Poséidon conçut pour le jeune homme. Narcisse ne tomba-t-il pas amoureux de lui-même en mirant dans la source son propre « cou d'ivoire » ? Et Salamacis ne s'éprit-elle pas de l'Hermaphrodite qui lui apparut dans les eaux du lac comme « une statue éburnéenne prise dans un verre translucide » ?

Pygmalion, quant à lui, va encore plus loin. Dégouté des femmes, il fabrique une statue d'ivoire dont il tombe amoureux. Comment comprendre ce choix précis ? Quel rôle joue l'ivoire dans cette histoire ? Elle n'est peut-être qu'une simple métaphore, désignant quelque chose de flou, entre une carnation idéale et la pâle matière des rêves.

La création pygmalionienne est avant tout un acte solitaire et fantasmatique. Sa place dans le grand rouage des *Métamorphoses* est importante et on en a souligné à maintes reprises les correspondances avec les autres récits de l'œuvre. La première est d'ordre contextuel, puisque l'épisode de Pygmalion prend place parmi les légendes qu'Ovide fait chanter à Orphée après la perte de sa bien-aimée Eurydice, pétrifiée, elle, par le regard imprudent de son mari. Récit dans le récit, l'histoire de Pygmalion apparaît ainsi comme un chant d'espoir de résurrection. Un lien encore plus étroit s'établit entre l'histoire de la statue animée et l'épisode qui la précède, et qui lui sert à vrai dire de prologue. Les « impures Propétides », des prostituées blasphématoires, sont punies et transformées en pierre. Elles constituent pour Pygmalion l'exemple *in malo* de l'impudence féminine, d'où sa solitude librement assumée et tout ce qui s'ensuit. La *virgo* qu'il crée a donc une valeur de substi-

tution. La statue animée est une figure symétrique, détournée et retournée des femmes pétrifiées.

Il y a dans le bref passage concernant la métamorphose des Propétides un élément qui mérite d'être souligné. Il s'agit du fait qu'Ovide propose explicitement un cas de « mutation minimale » : avant même d'être transformées, les impudentes étaient déjà « presque de pierre ».

Puisqu'elles « avaient dépouillé toute pudeur et que leur sang durci ne rougissait plus leur visage, elle furent, par une altération à peine sensible, changées en pierres. » (Met. X, 241–242).

Il y a ici un balancement entre le niveau métaphorique de la pétrification et sa réalisation punitive. Dans la symétrie qui s'établit entre le « prologue » et l'« histoire » qui suit, le motif de l'« altération à peine sensible » (*paruo discrimine*) réapparaît, mais modifié et renversé. Avant même d'être animée (par la volonté divine), la statue, telle qu'Ovide nous la présente, semblait déjà (grâce à l'art du sculpteur) « vivante » (*quam vivere credas*). On a noté à juste titre l'utilisation qu'Ovide fait à cet endroit de la seconde personne de l'indicatif présent. L'interpellation directe, (« tu peux croire qu'elle est vivante ») transforme le lecteur en une espèce de voyeur, témoin privilégié d'un scénario érotique, d'animation et de création, lent et laborieux. La richesse des cinquante-quatre vers qu'Ovide consacre à cette « métamorphose » est considérable, et en dépit de plusieurs études importantes, il y a encore des éléments résistants, qui attendent leur décryptage.

Une première question, restée encore ouverte, concerne justement le matériau dans lequel Pygmalion fabrique la statue. Ovide insiste, en revenant bien six fois sur le mot *ebur* (ivoire) ou sur ses dérivés. Cette insistance ne semble pourtant pas avoir trop inquiété les commentateurs, qui, en général, lui ont prêté peu d'attention, là où ils ne l'ont pas carrément escamotée ou mésestimée. Dans son commentaire aux *Métamorphoses* (par ailleurs excellent), Franz Bömer considère que la question du matériau serait « insignifiante ». Il s'agit d'une solution d'extrême prudence, qui a sans doute ses mérites. En effet, une fois la question ouverte, les difficultés se succèdent. Nous prenons pour notre part un chemin plus risqué, en préférant voir dans le choix d'Ovide (préparé par ses sources) une intention porteuse de signification. Considérer cette indication comme résultat d'un simple caprice poétique et remplacer simplement l'ivoire par le marbre – comme l'ont fait beaucoup de commentateurs ou illustrateurs postérieurs – appauvrit le récit ovidien. Lui attribuer un caractère intentionnel s'avère en revanche enrichissant. En effet, la première responsable

d'une telle transformation est « la merveilleuse habileté » (*feliciter arte*) de l'artiste. Celle-ci n'a pas à lutter avec la dureté de la pierre, mais s'applique à un matériau plus tendre et pour ainsi dire plus « chaud ». Le travail de Pygmalion consiste en la simulation de la chair *dans* l'ivoire, c'est à dire *dans* l'os. Dans ce premier passage de récit, l'« incarnation » est évidemment et inévitablement incomplète et d'autres stratégies seront mises en œuvre pour la réaliser. Avant de les passer en revue, il faut pourtant nous confronter à une difficulté importante, et par là même, significative : l'acte de modeler *en* ivoire, tel qu'Ovide le met en avant (*sculpsit ebur/formamque dedit*) ne peut s'appliquer à une statue grandeur nature. La statue de Pygmalion, taillée et façonnée *dans* l'ivoire, devait forcément être une statue de dimensions réduites. La « métamorphose » qui suivra impliquera donc non seulement un passage de l'« os » à la « chair », mais aussi (et avant tout) un agrandissement magique qui transformera une figuration minuscule en un double à dimensions humaines. Le mythe de Pygmalion – histoire d'un morceau d'ivoire qui devient « femme » – s'appuie sur une extraordinaire dialectique, puisqu'il se révèle être *en même temps* un mythe d'animation et un mythe d'investissement fantasmatique.

Quant à mon étude sur la fortune critique de l'histoire de Pygmalion dans la culture occidentale, je me suis proposé d'interroger les médias de cet investissement phantasmatique, depuis la première thématization de l'« os » en tant que matériau plastique et symbolique et jusqu'à l'agrandissement (technique-symbolique) proposé par l'art du film, considéré en tant que médium privilégié de la circulation des phantasmes animés.