Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

16 | 2019

Gestualité du rituel

Introduction

Vasiliki Zachari

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7937>

DOI : 10.4000/imagesrevues.7937

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Vasiliki Zachari, « Introduction », *Images Re-vues* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 21 décembre 2019, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7937> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7937>

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Introduction

Vasiliki Zachari

En mémoire de Jean-Louis Durand (1939-2016), grand cuisinier du sacrifice. Et en guise de remerciement pour son fameux arbre-aux-viandes qui fut l'énigme au départ de l'aventure autour de l'autel.

Mes vifs remerciements vont à Thomas Galoppin, Thomas Golsenne, Despo Kritsotaki, Élise Lehoux, François Lissarrague, Chloé Maillet et Nicolas Sarzeaud pour leur aide précieuse lors de l'accomplissement de ce numéro.

- 1 Qu'est-ce qu'un geste ? Faire un clin d'œil, regarder, être debout, marcher, danser, trinquer, etc., sont des actes physiques, des mouvements corporels de notre quotidien qui révèlent une manière d'être ou de faire¹. Les gestes sont également compris comme des expressions du langage du corps et de la communication non verbale façonnant ainsi notre relation aux autres². Dans le cadre d'une rencontre

- avec un individu par exemple, soit pour la première fois, soit régulièrement, serrer la main ou faire la bise sont les gestes de salutation les plus courants. Par ce rapprochement physique de deux individus, une connexion s'établit entre eux. Grâce aux récepteurs dont la main est dotée, il est possible, notamment, de percevoir la température, l'humidité et la texture de la main de l'autre, conditions qui permettent de comprendre dans un premier temps ses émotions et ses intentions³. La façon de serrer les mains, la durée et la fermeté du geste, l'accompagnement d'un échange de regards etc., varient selon les participants, leur origine, leur genre, leur rôle et leur relation⁴. De l'autre, faire la bise est un geste de salutation plus décontracté plaçant les individus dans un rapport de proximité plus grande. Les façons de faire ce geste, le terme utilisé, la quantité de bises et la joue qu'on tend en premier, pourraient indiquer l'origine de la personne qui le fait⁵. Certes, il n'y a pas une unique façon de faire ces gestes et la tentative de décrire les nuances des gestes d'un groupe ou même d'une seule personne s'avère une entreprise complexe. Le geste a quelque chose d'insaisissable lors de ses manifestations. De plus les gestes évoluent et s'adaptent aux besoins des sociétés qui les ont créés et les performant. Lorsque d'une situation exceptionnelle, comme une crise sanitaire, un terme se répète sans cesse autour de nous : les gestes barrières. Dans ce contexte d'urgence certains gestes, ou leur absence, servent de bouclier afin de limiter la propagation du virus et de protéger la santé de soi et des autres, comme par exemple éviter de toucher directement une autre personne en lui serrant la main ou en l'embrassant, et utiliser un mouchoir à usage unique. Produit hygiénique très populaire et très fortement utilisé actuellement, il a une histoire ancienne comme accessoire de mode et objet de luxe (morceau de tissu en dentelle ou en soie) qui servait initialement à sécher les larmes, exprimer son plaisir en le remuant dans les airs, ou tout simplement comme son nom l'indique par étymologie, à chasser les mouches⁶. Dans toutes ces manifestations, « faire un geste » porte plusieurs sens, liés à un contexte historique, social et culturel précis⁷. Les gestes révèlent une pensée, une émotion, une volonté et cette dimension signifiante est attestée dans plusieurs domaines de l'expression humaine comme la création artistique⁸ ou l'activité rituelle.
- 2 Le rituel, au sens religieux et social, est une séquence d'actes symboliques et codifiés⁹, un ensemble de gestes et de paroles censés être répétés de manière régulière et à l'identique de la pratique fixée par une tradition, mais aussi par innovation quand c'est nécessaire, afin de rendre le rituel efficace. Le rituel a également une dimension spatio-temporelle précise : il se déroule à un certain endroit et à un certain moment, et il se caractérise par la répétition (sans signifier pour autant que tout comportement répétitif consiste en un rituel)¹⁰. La force des rites et des rituels réside dans la création de liens entre les membres du corps social, avec les puissances divines et avec tout

autre type d'association permettant souvent le maintien de l'ordre social. Les rites sont au cœur des sociétés comme autant d'actions qui créent du sens, suscitent des émotions collectives, aident à interpréter le monde. Ainsi, un vaste champ de rituels se décline du sacré au profane, comme la prière, le sacrifice, le deuil, la supplication, mais aussi des rituels dans les domaines du sport, du travail, de la séduction, voire même quelques cas de rituels laïcs, comme l'enterrement de vie de célibataire, l'investiture d'un nouveau dirigeant politique etc. Même si certains rituels sont écartés ou disparaissent, de nouveaux rites se développent, plus adaptés aux nouveaux besoins de certaines sociétés (p. ex. le rite d'anniversaire qui s'est répandu aujourd'hui à la place des fêtes des saints)¹¹. Dans tous les cas, il s'agit de rites qui sont caractérisés par un ensemble d'actes solennels d'ordre verbal et gestuel. L'association des paroles avec des gestes est très courante lors des pratiques rituelles, tandis que les gestes sans paroles semblent être plutôt une exception. Il suffit de prononcer la formule rituelle afin que l'acte soit constitué et accompli. Pourtant, le rôle du geste dans la performativité du rituel semble moins évident. Le geste, souvent considéré comme un « adjectif qualificatif du rituel¹² », se donne d'abord à voir, même si son intention peut être pratique.

Figure 1

Georges Mérellon, Nagafo, 29 janvier 1990. Veillé funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo, 1990. Photographie argentique.

© Georges Mérellon

Figure 2

Tableau votif à figures noires attribué au Peintre de Sappho, vers 500 av. J.C. Paris, Musée du Louvre MNB 905 (BA 463).

Source Wikipédia

- 3 Comment pourrait-on comprendre un geste en l'observant à partir d'un support visuel ? Deux cas de rituel, d'une part la lamentation, d'autre part la danse spirituelle, abordés selon leur représentation iconique fournissent à ce propos des réponses intéressantes. Le geste d'ouvrir ses bras, par exemple, n'est pas fait de la même façon et ne porte pas le même sens lors d'une lamentation funèbre que lorsqu'il s'agit d'embrasser une personne. Devant la *Pietà du Kosovo* (fig. 1), image mémorable des conflits déclencheurs des guerres en ex-Yougoslavie (entre 1991 et 2001), le spectateur devient témoin d'une scène extraordinaire. Les gestes de la douleur, associant par des mouvements de mains, des coiffures échevelées et des pleurs bruyants ou silencieux relevés par les expressions de visages, se concentrent autour du cadavre du défunt. Il est pleuré, entre autres, par ses jeunes sœurs et sa mère, signe de l'ordre du monde perturbé et du paradoxe révoltant d'une mort précoce et injuste. Au contraire de la célèbre *Pietà*, ici les bras ouverts restent vides pour accueillir la douleur et exprimer un chagrin bouleversant. Sa femme avec son fils de trois mois sont hors cadre, ce qui accentue davantage la souffrance familiale. La puissance de la lamentation est aussi frappante sur une image antique, un tableau funéraire attribué au Peintre de Sappho¹³ (fig. 2), où les pleureuses de la famille, grand-mère, mère, sœur, parmi d'autres membres de la famille désignés par des termes génériques inscrits dans le champ de l'image, entourent le lit de l'enfant mort, et gesticulent d'une manière similaire à celle des pleureuses de la *Pietà du Kosovo* avec les bras tendus vers le défunt ou levés vers le haut, touchant leur tête ou tirant leurs cheveux. Ces gestes de lamentation sont cristallisés dans la céramique attique depuis la période géométrique et demeurent immuables pendant longtemps sur des vases dont la destination, la forme et l'iconographie idéalisent le rituel funéraire. L'équivalence entre ces deux images, bien que complètement dissociées entre elles du point de vue temporel, spatiale et culturel, est manifeste. À ce propos Georges Didi-Huberman parle de mémoire gestuelle¹⁴, notamment pour des cas de mort violente. La lamentation devient par cette disposition corporelle et gestuelle l'expression d'une douleur troublante et protège en même temps

le mort avant qu'il soit couvert par la terre, transformant ainsi la douleur en un « trésor de souffrances » et un « bien d'humanité »¹⁵.

Figure 3

La danse des 5 rythmes.

© Les vies dansent

- 4 L'expression gestuelle dans les danses à vocation « spirituelle » offre également une piste intéressante à aborder concernant le sujet de ce numéro. Il s'agit plus précisément de cas comme la biodanza, les danses sacrées en cercle, les danses de la paix ou les danses des 5 rythmes, parmi d'autres, qui sont devenues très populaires dans les grandes villes occidentales ces dernières années. Présentées comme une réponse à l'aliénation des vies dans nos sociétés contemporaines qui nous éloigne de la nature, des autres et de nous-mêmes, ces danses, loin d'être une activité physique *stricto sensu*, proposent une sorte de méditation en mouvements permettant de renouer ces liens via les émotions dégagées lors de leur pratique¹⁶. Les supports visuels qui circulent pour promouvoir ces danses sont à ce propos éloquentes : des paysages ou des éléments de la nature sans présence humaine attribuant une dimension sacrée à la danse, des photographies focalisées sur certaines parties du corps, comme les pieds soulignant le besoin d'ancrage et de connexion avec la terre, ou des images montrant le corps en mouvement. Dans un flyer pour la danse des 5 rythmes, l'image est remplie de personnes aux postures différentes : soit en action, ce que souligne un effet de flou, soit ancrées et donc rendues plus nettes par rapport aux autres participants (fig. 3). Quelle que soit la stratégie de communication visuelle, la technique graphique utilisée ou le choix esthétique mis en valeur (New Age, néo-chamanique, par exemple), ces images accentuent certaines postures ou gestes pour montrer qu'il y a quelque chose de plus qu'une simple danse. Fondées notamment sur l'improvisation – dépourvues de chorégraphie transcrite à l'avance et sans devoir d'apprentissage –, ces danses sont considérées plutôt comme des pratiques rituelles que des performances artistiques.

Dans le cadre de la mise en image, le résultat visuel ne rend pas compte de l'expérience sensorielle et de l'intensité émotionnelle vécues selon les témoignages du terrain¹⁷, parce que les gestes sont figés. Les enregistrements vidéo, de l'autre, parviennent à rendre visible, au moins en partie, l'invisible de cette expérience émotive et forte en enregistrant les sons de la musique, les vibrations du rythme et le mouvement spontané en réponse à ces stimulations. Le corps avec ses gestes devient ainsi un instrument¹⁸ pour le développement personnel, le cheminement vers la liberté et le bien-être.

- 5 Entre photographie et vidéo, ce dernier cas soulève une question méthodologique cruciale : le rendu iconique du geste. Les pratiques rituelles, parmi d'autres manifestations, font partie des domaines d'intérêt du Patrimoine Culturel Immatériel (PCI). Comment ces pratiques, et plus précisément leur expression gestuelle, pourraient être décrites, classées et enregistrées afin de les transmettre via des supports visuels ? Certes, la question n'est pas nouvelle. Elle intrigue les chercheurs depuis longtemps qui tentent de proposer des solutions selon les moyens techniques à leur disposition¹⁹. Du dessin à la photographie et des enregistrements filmiques à la vidéo, les conditions techniques et méthodologiques varient et évoluent dans un effort par les chercheurs de proposer les solutions les plus précises possibles tout en répondant à une question commune : quel geste choisir, quelle partie du rituel mettre en avant ? Dans la quête d'exactitude afin que ces gestes puissent être reproduits dans l'avenir, la recherche d'aujourd'hui propose les algorithmes. Plus précisément, des capteurs sont installés sur certaines parties du corps afin d'enregistrer les mouvements faits lors de certaines pratiques – tant techniques qu'artistiques (comme la musique, la danse, etc.) –, les transcrire en algorithmes et pouvoir ainsi les modéliser pour leur reproduction et analyse via des supports informatiques²⁰. Parmi les sources de données considérables à notre disposition pour aborder la question de la gestualité en contexte rituel, ce numéro se concentre sur la création artistique et la façon dont les créateurs d'images opèrent leurs choix selon le support d'image utilisé ou le contexte culturel, dans une perspective transversale et transdisciplinaire ; de la peinture aux objets à trois dimensions (tous genres confondus) et aux images filmées, chaque option détermine son terrain d'étude. Quelles seraient donc les modes d'analyse à privilégier ?
- 6 Quand on mène une recherche bibliographique sur ce sujet, la première constatation est que de nombreuses études sont dédiées soit au rituel²¹, soit aux gestes²², indépendamment l'un de l'autre et sous un grand éventail d'approches variées, linguistique, historique, kinésique, psychologique, anthropologique²³, etc. En revanche, l'analyse du rituel croisé avec les gestes à travers des images est abordé moins fréquemment. Quelques études en histoire de l'art ont traité les gestes, notamment dans la peinture, comme un élément de reconnaissance d'une certaine main de créateur²⁴, comme signe de communication non-verbale²⁵, ou dans une perspective d'esthétique du comportement humain²⁶. Pendant les années 1980-1990, deux volumes collectifs marquent le terrain dans les études de gestes dans l'art en abordant divers sujets depuis l'Antiquité jusqu'au xx^e s., dont certaines contributions traitant de la ritualité, sans qu'elle soit explicitement la thématique principale des dossiers. D'une part, *Gestures*, édité par Jean-Claude Schmitt²⁷, introduit une dimension historique dans les études sur la gestualité en focalisant les analyses sur son rôle, son développement historique, ainsi que l'évolution des idées et de l'état d'esprit associés, qui permettent de comprendre le geste comme un « fait social », selon les termes de Marcel Mauss.

D'autre part, *A cultural history of gesture*²⁸, paru quelques années plus tard, s'inscrit dans la prolongation de la pensée historique du geste comme un élément qui instruit la mentalité, ainsi que comme clé d'interprétation de codes culturels, de sensibilités, de structures et de significations de la communication symbolique. *L'image rituelle*²⁹, publié en 2014, s'inspire du fameux ouvrage *Art and Agency*³⁰ d'Alfred Gell, lequel avançait une théorie de l'agentivité de l'objet en prenant en considération les contextes de production et de circulation de ce dernier, en abordant les arts non-occidentaux et en questionnant les identités des objets inanimés en contexte rituel, pour situer l'image dans un système d'actions et de relations. Parmi les études où geste, rituel et image sont explicitement entremêlés, les deux suivantes méritent notre attention. Dans une conférence sur le rituel du serpent³¹, Aby Warburg avec sa célèbre méthode d'analyse des images démontre le passage du sacrifice au symbolisme chez les indiens Hopi à partir de l'imagerie du serpent. Le rituel est fondé sur la similitude morphologique entre le reptile et l'éclair, et lors d'une étape décisive, avec des danses en état de transe, les serpents interviennent sur la peinture rituelle dont les puissances et vertus leur sont transférées, faisant ainsi d'eux des médiateurs pour le basculement de la nature à la culture. Car dompter le serpent avec ses gestes chez les indiens Hopi, c'est maîtriser la pluie bienfaisante pour la fertilisation de la terre et la récolte de l'année suivante. Enfin, *La raison des gestes*³² qui a influencé plusieurs générations de chercheurs en France et en dehors du monde francophone est la somme des recherches de Jean-Claude Schmitt sur la gestualité. Au croisement de sources textuelles et iconographiques, l'auteur propose une réflexion originale en analysant la « culture du corps » au Moyen Âge selon une démarche anthropologique.

- 7 Les interrogations autour des figures gestuelles et rituelles dans le cadre de la présente publication émanent des travaux de Jean-Louis Durand³³ et plus précisément de l'article paru dans le volume collectif *Gestures*³⁴, auquel nous avons fait référence ci-dessus, que nous avons l'honneur de reproduire ici en version numérique : « Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques ». La première partie du titre est un clin d'œil au fameux livre de John L. Austin, *Quand dire c'est faire*³⁵, dans lequel ce dernier analysait la performativité des énoncés. En choisissant de distinguer l'acte non verbal (faire) de l'acte verbal (dire), Jean-Louis Durand souhaitait commenter la performativité de la gestualité au regard de la performativité de la parole. Mise à part la théorie des actes de langage suggérée et l'anthropologie évoquée, auxquelles nous reviendrons ci-dessous, son article se construit autour du triptyque rituel-gestes-images, les principaux axes ayant labouré le champ de ses recherches.
- 8 Le baptême du feu avec le rituel, et plus précisément le sacrifice et ses techniques de boucherie, fut son initiation dans un groupe possessionnel lors de son séjour en Tunisie entre 1963 et 1968³⁶. Il entreprit ensuite une thèse de 3^e cycle sur le sacrifice en Grèce ancienne³⁷ sous la direction de Jean-Pierre Vernant au Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes. Les travaux menés par ce groupe de recherches pendant les années 1970 ont abouti à la publication collective de *La cuisine du sacrifice en pays grec*³⁸ avec plusieurs contributions, dont deux chapitres écrits par Jean-Louis Durand, l'un sur le traitement du corps de l'animal sacrifié³⁹ et l'autre sur les rapports entre rite et image de point de vue spatiotemporel et gestuel⁴⁰. L'analyse anthropologique de la *thysia* (sacrifice) grecque proposée dans cet ouvrage fait ainsi « école »⁴¹ et marque le terrain des études concernées, restant encore, quarante ans plus tard, une des plus importantes références en la matière. Qui se penche sur le rituel, se penche inévitablement aussi sur la gestualité, comme on l'a vu, ainsi que dans d'autres

publications contemporaines et postérieures de Jean-Louis Durand, à propos de l'action des participants aux rituels et des objets manipulés⁴². Ces questions sont d'autant plus intéressantes qu'elles explorent de façon originale une source de documentation peu utilisée jusqu'à présent, ou pour être plus précise, utilisée plutôt comme illustration que source *per se* : les images peintes sur les vases de terre cuite de production attique de la période archaïque et classique. L'image est au cœur des analyses de Jean-Louis Durand qui la considère comme « un lieu, un espace où interviennent des signes »⁴³. Cette perspective est le fruit commun d'une collaboration de longue date avec Françoise Frontisi-Ducroux, François Lissarrague et Alain Schnapp, formant une équipe avant-gardiste⁴⁴ qui a renouvelé les études sur les images antiques avec une méthode d'analyse expérimentale, fondée sur la sérialité et l'anthropologie historique. *La cité des images*⁴⁵, référence incontournable proposant un regard innovant sur l'imagerie attique, résume les propos et les idées de cette aventure collective. Parmi ces trois aspects, rituel-gestes-images, ce sont notamment les images que Jean-Louis Durand a mises en avant. N'ayant d'accès direct ni aux rituels, ni aux gestes des Grecs anciens, il a réussi à débrayer les images qu'ils ont créées pour aborder le rituel et la gestualité via leurs transformations iconiques.

- 9 Pour mieux comprendre l'œuvre de Jean-Louis Durand, il est important de prendre également en considération deux volets qui jouent un rôle considérable dans sa pensée : la linguistique et l'anthropologie. Agrégé de lettres classiques, il a enseigné le grec ancien à Paris IV avant d'être recruté au CNRS comme chercheur au Centre Louis Gernet. Dans les prémices de ses publications autour des mythes et rituels du premier sacrifice (les bouphonies) centrées sur les sources textuelles, comme dans ses articles traitant les images, on peut entrevoir l'influence de la linguistique structurale et de la sémiotique, tant dans ses analyses, sa relation fine avec la langue et les subtilités de son expression (parfois insaisissable, surtout pour les allophones), que dans la création et l'organisation des séries d'images selon une logique quasi mathématique⁴⁶. De surcroît, la rencontre et l'amitié tissée avec Michel Cartry, anthropologue de l'Afrique Noire, fut décisive dès le début de sa carrière académique. Mises à part les enquêtes de terrain chez les Winyé au Burkina Faso, les séminaires et les recherches scientifiques, dont des travaux de linguistique⁴⁷, c'est notamment l'échange intellectuel réciproque qui a alimenté sa réflexion comparatiste entre les sociétés africaines contemporaines et la Grèce antique. Helléniste et anthropologue, toujours vêtu avec ses sandales, son parka et son keffieh en foulard, Jean-Louis Durand était ritualiste dans sa manière d'être et de vivre. Pour sa personne et son œuvre nous dédions ce numéro à sa mémoire.
- 10 L'objectif de ce numéro est d'aborder la polysémie des gestes à partir des images en étudiant les représentations gestuelles des rites, ainsi que des activités ritualisées et les contraintes qui se présentent pour les analyser. Les images sont-elles capables de rendre compte des séquences gestuelles dans les rituels ? Les gestes eux-mêmes ne sont-ils pas, dans certains rituels, des images ? Ne servent-ils pas, dans d'autres cas, à tracer des images ? Il sera également question des acteurs impliqués et des différenciations de gestes selon l'identité de la personne figurée. Il paraît également intéressant de réfléchir sur la contextualisation de gestes, comme par exemple l'espace dans lequel ils se produisent ou les liens entre l'objet rituel et les images qu'il porte. Il convient également de porter le regard sur les rapports entre rituel et traditions, et sur la manière dont la gestualité s'invente et s'adapte aux variations rituelles. Enfin, poser la question de la performativité de la gestualité : comment un geste active et participe au processus rituel, et par quels moyens le geste devient instrument du rituel afin de le

rendre efficace. Les images représentent-elles ou participent-elles de cette performativité du geste ? Selon les réponses apportées à certaines de ces questions par les cas d'études ici analysés, le dossier du numéro se partage en trois axes : le geste évocateur, capable de rappeler à la mémoire visuelle du spectateur le contexte rituel dont il est issu, à savoir le sacrifice grec selon l'imagerie attique du VI^e et du V^e s. av. J.-C. ; le geste à regarder, afin d'aborder les aspects spectaculaires du rituel en contexte soit religieux –, les ostensions –, soit profane – le Tour de France ; enfin, les gestes d'altérité pour ce qui concerne les cas du repas eucharistique, interprété par deux groupes différentes, à savoir les animaux et les peintres flamands protestants.

Le geste évocateur : les *b-sides* du sacrifice

Figure 4

Cratère à figures rouges attribué au Peintre de Pan, 470-460 av. J.-C. Naples, Museo Archeologico Nazionale 12796 (BA 206290).

© Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta.

- 11 Quand on pense au rituel du sacrifice en termes d'images pour l'Antiquité grecque, le corpus de la céramique attique est une source inestimable avec son répertoire développé en plusieurs variations⁴⁸. Une image typique de la série serait celle attribuée au peintre de Pan⁴⁹ (fig. 4). Sur ce vase destiné à mélanger le vin avec de l'eau lors du banquet, trois hommes gesticulent autour d'un autel allumé et d'un pilier hermaïque – statue du dieu Hermès –, deux constructions destinées à recevoir des actes rituels, indiquant l'espace sacré. Le peintre a mis en valeur l'ordre sacrificiel au complet en choisissant certains éléments parlants du rituel et en adoptant l'organisation symétrique autour de l'autel, soulignant ainsi leur valeur symbolique. La sélection des objets manipulés est très significative : le *kanoun*, la corbeille sacrificielle qui contient

les graines et le couteau sacrificiel, la coupe contenant du vin pour la libation qui accompagne la prière et les *obeloi*, les broches pourvues des *splagchna* (viscères) exposées aux flammes de l'autel, où l'*osphûs*, la queue de l'animal avec les dernières vertèbres, se lève, confirmant le déroulement réussi du rituel⁵⁰. Dans le champ de l'image est également représentée une paire de cornes, signe de temporalité, du temps cyclique du sacrifice qui a eu et aura lieu à l'autel⁵¹. Tous ces éléments, feu, viande, vin et graines, alignés au-dessus de l'autel, n'indiquent pas un déroulement du rituel par ordre chronologique ou hiérarchique. Il s'agit, effectivement, d'un collage très parlant où ces objets deviennent des signes soulignant la relation de l'alimentation avec l'agriculture sur la base du sacrifice, évoquant des actions différentes dans l'ordre du rituel sacrificiel⁵², les actions qui comptent le plus. Pour cette mise en scène, le peintre a opéré des choix éloquentes qui évoquent l'organisation spatio-temporelle et gestuelle du sacrifice⁵³.

- 12 Comment pourrait-on interpréter un geste, celui de porter un morceau d'animal – soit la partie d'un poisson, soit la cuisse désossée d'un bovidé – lorsque l'image est dépourvue d'éléments de spatialité ou quand ce geste devient l'unique sujet de figuration sur le vase ? Les réponses apportées selon les démarches méthodologiques, les analyses et les interprétations proposées dans les articles de Jean-Louis Durand et Victoria Sabetai publiés ici, sont à ce propos révélatrices.
- 13 Le sacrifice de bovidés est plus courant dans l'iconographie de la céramique attique par rapport à d'autres animaux, comme les caprins, les porcelets ou les oiseaux et les poissons dont les attestations sont rares⁵⁴. Suite à l'égorgeage d'un animal, chaque partie (sang, viande, os, peau etc.) était utilisée d'une manière ou d'une autre afin que rien ne soit jeté ou demeure inutilisé⁵⁵. Parmi d'autres morceaux, les cuisses, dites *mêria* en grec ancien, étaient les parties partagées entre dieux et hommes. Après leur extraction, les os longs étaient offerts aux divinités, selon la tradition prométhéenne⁵⁶. Ce qui reste de la cuisse obtient, ainsi, une forme plutôt lâche et il est souvent montré sur les vases porté par des figures humaines. Inspiré par la terminologie de la boucherie et de la cuisine française, Jean-Louis Durand invente l'expression de « gigot mou » qui restera connu dans la bibliographie francophone pour décrire ce motif⁵⁷. Ce morceau de viande était destiné soit à la cuisson sur place, soit à être offert à un personnage distingué comme part d'honneur. Seule la présence du gigot mou, motif bien repérable sur la céramique attique, suffirait pour rendre explicites aux spectateurs de l'Antiquité les associations mentales avec le sacrifice, un ensemble de gestes rituels et techniques (égorgeage, découpage de l'animal) décrits en quelques lignes ci-dessus. Or, la monstration du gigot ne se limite qu'à cette séquence.
- 14 Dans son article, Jean-Louis Durand analyse six variations de ce motif à partir d'une série d'images afin de préciser quelques connotations possibles telles qu'elles sont révélées par la gestualité. Il commence son parcours avec une scène minimaliste montrant une seule figure humaine en train de porter le gigot mou sur l'épaule, le tenant par le sabot avec ses deux mains. La série est déclinée selon les subtilités de gestes, les mains, la position du corps, les pieds en mouvement ou en arrêt, ainsi que l'identité du porteur (homme âgé ou jeune homme), le vêtement ou la nudité, la combinaison avec un autre objet, pour passer progressivement aux images à deux ou plusieurs figures humaines ou divines pour conclure sur une image où le gigot mou n'est plus porté, mais il se trouve « inactif » dans le champ de l'image. Grâce à ce regard minutieux il devient possible de préciser ces nuances de la série en abordant le dossier

selon les schémas gestuels, leurs variantes et variations par rapport au contexte. Et face aux images difficiles à déchiffrer, l'auteur préfère ne rien dire. En suivant le fil conducteur de l'article, on arrive à comprendre les gestes dans les images comme des mises en relation visuelles chargées de significations multiples (rituelles, mythiques etc.), un montage de signes qu'on ne peut isoler pour en faire un catalogue ou un lexique, car il n'y a pas une signification unique du geste. L'objectif est d'aborder et comprendre le geste comme une « construction iconique ».

- 15 Déchiffrer une image sans parallèle est une affaire délicate. Tel est le cas du skyphos attique provenant de Béotie, analysé par Victoria Sabetai, montrant une transaction entre un homme âgé et des jeunes hommes qui tiennent un panier avec des poissons et des morceaux de poissons. La tentative de se fixer sur une vue et une interprétation de l'image au premier degré et de la considérer, ainsi, comme issue de la vie quotidienne, plus précisément de l'univers de la pêche, aurait supprimé toutes les subtilités de la scène, les symbolismes et les messages portés. En revanche, avec les outils méthodologiques proposés et en focalisant sur les éléments clés – le poisson (et son identification), la couronne portée par un des jeunes hommes, la différenciation d'âge et de code vestimentaire (nudité versus habillement), l'association avec la scène de l'autre face du vase (antériorité - postériorité), ainsi que les gestes particuliers (remise - réception de poissons et divination) – on arrive à éclaircir le contexte précis de la scène et à décrypter l'intention du peintre. Il souhaite évoquer les aspects rituels et religieux d'une image qui vise à mettre en valeur l'importance de l'éducation et de la *mêtis* (ruse) pour les jeunes en commentant l'issue favorable d'une épreuve accomplie, la pêche au thon, et la fête qui suivait pour remercier les divinités. En dépit de l'état fragmentaire du vase et du dessin négligé, l'accent est mis sur la gestualité chargée d'allusions rituelles, comme le sacrifice et la divination, qui deviennent intelligibles grâce à la comparaison avec des scènes homologues du répertoire attique⁵⁸.
- 16 À partir de deux types d'images produites au Céramique d'Athènes, soit un motif récurrent dans des séquences variées, soit une scène unique abordée et identifiée grâce au recours aux réseaux d'images, les parallèles dans d'autres séries, les deux articles montrent la manière dont fonctionnent les associations visuelles qui permettent au spectateur de décoder les subtilités évoquées et comprendre les allusions faites au sacrifice via la gestualité ; ils se lisent ainsi dans la complémentarité.

Le geste à regarder

- 17 Deux cas à premier vue hétéroclites, un rituel religieux et un rituel profane, portent des éclaircissements intéressants sur le rôle de la gestualité dans la pratique rituelle, notamment pour mettre en valeur son aspect spectaculaire. Les deux articles suivants, respectivement sur les reliques au Moyen Âge par Nicolas Sarzeaud, et sur une épreuve athlétique devenue mythique dans l'histoire française, le Tour de France par Adrien Barbé, posent des questions sur la façon dont les gestes fabriquent et élaborent l'acte rituel, s'inventent et s'adaptent selon les besoins du rituel, de l'expérience de voir et de leur médiation d'après les images.
- 18 L'ostension, une pratique rituelle très ancienne, tient une place singulière dans le répertoire liturgique du Moyen Âge. Toutefois, elle est mieux connue grâce aux descriptions détaillées dans les récits de voyageurs, des sources inestimables qui nous permettent à mieux connaître l'organisation de l'accès aux reliques et de leur

monstration en termes de temporalité, de spatialité et de gestualité. La relique, un objet-image et un corps-image, est pourvue d'une puissante *agentivité* qui met le fidèle sous la *virtus* et la protection saintes. Dans le cadre d'une ostension, soit publique, soit exceptionnelle, la mise en visibilité de la relique n'est pas directe, parfois elle n'est même pas une affaire simple pour le fidèle. Le pèlerin s'approche à l'objet qu'il souhaite voir étape par étape, traversant en profondeur les espaces compartimentés et hiérarchisés du sanctuaire. Lors de ce passage d'un espace à l'autre, une série de rituels s'effectuent permettant la passation au niveau suivant et l'efficacité symbolique des gestes réalisés, qui résultent à la monstration de reliques, marque un pèlerinage accompli. Un système élaboré de dispositifs ornementaux, incorporant tant des objets que le corps social, se déclenche dans ce processus pour mettre en valeur la puissance de la relique et de sa monstration. Par conséquent, le geste rituel devient lui-même ornemental en activant la visibilité de la relique et en animant son mouvement dans sa plus belle ordonnance. En isolant ce geste de monstration sur les empreintes de pèlerinage, la puissance de la relique se dédouble tant par ce que l'image fait, que par ce que le fidèle fait avec l'image.

- 19 Les analogies entre le modèle de pèlerinage et l'organisation du Tour de France nous semblent incontestables⁵⁹, notamment au niveau du déploiement, ainsi que du rôle de la gestualité dans l'agencement du rituel. L'épreuve cycliste se déroule également progressivement, en étapes dont l'accomplissement réussi conduit à la finale, la partie la plus spectaculaire avec la descente aux Champs-Élysées et l'accueil triomphal du champion, une figure héroïque, qui porte son vêtement distinctif, le maillot jaune. L'agir rituel du Tour de France est formé par des gestes répétitifs (gestes codifiés ou conventionnels) ou spontanés (gestes techniques, coutumiers). La tradition gestuelle, même si elle est bien distincte et ancrée dans la mémoire collective, est une fabrique rituelle qui n'est pas figée mais s'adapte aux besoins émergents, comme en témoignent les changements et les appropriations qui ont vu le jour depuis sa création. La couverture médiatique de cette compétition cycliste varie et joue à chaque fois un rôle différent pour faire croître sa popularité depuis 1903. Parmi ces moyens médiatiques, de la presse à la radio et la télévision, les actualités cinématographiques accordent une place particulière à la gestualité et nous permettent ainsi de mieux comprendre leur rôle lors de cet épreuve sportive et la façon dont elles construisent le récit de cette « forme de liturgie nationale » qui a sa propre organisation spatiotemporelle et gestuelle. Dès le départ jusqu'à l'arrivée finale du Tour de France la presse filmée choisit des moments clés de la course à diffuser en mettant l'accent sur certains gestes significatifs des cyclistes et du public à communiquer aux spectateurs, poursuivant et pérennisant ainsi l'identité gestuelle et la culture visuelle du rituel de juillet. Entre ostension et épreuve cycliste, ces gestes, qui se présentent au regard, qui attirent l'attention et éveillent des réactions, accordent au rituel un caractère spectaculaire.

Gestes d'altérité : la Cène revisitée

- 20 La Cène, le dernier repas du Jésus avec les Douze Apôtres, est un thème courant dans l'iconographie chrétienne qui a connu plusieurs variations depuis la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne jusqu'à notre ère. L'exemple le plus célèbre dans l'art est la fresque de Léonard de Vinci à Santa Maria delle Grazie à Milan, image reprise par plusieurs artistes dont certaines créations du ^{xx}e siècle ont pu faire polémique⁶⁰. Les

interprétations varient soulignant davantage soit l'aspect de trahison, soit le caractère eucharistique de la scène, selon les gestes adoptés par les participants, les objets manipulés, ainsi que les supports d'images. En suivant une démarche iconologique Valentine Langlais explore les choix opérés par les peintres flamands des XVI^e et XVII^e siècles afin de s'approprier de cette image en lui attribuant un caractère rituel. L'image de la Cène est adaptée à leurs besoins en représentant d'une part Jésus emprunter la gestuelle de prêtre – la *benedictio latina* ou le geste d'offrir la communion aux Apôtres –, d'autre part les objets liturgiques introduits de la messe catholique. Grâce à ces appropriations iconographiques, l'image s'inscrit dans la continuité visuelle de la messe qui a lieu au temple, soit par les grands tableaux qui décorent les espaces sacrés, soit par les illustrations en taille réduite qui deviennent frontispice des livres liturgiques manipulés par les participants à la messe. Dans ce contexte de guerres de religion l'iconographie flamande de la Cène mise en image sert à reconnaître le culte eucharistique de l'église de Rome et défendre le dogme de la transsubstantiation.

- 21 L'image de la Cène est devenue d'une certaine façon une image archétypale de la scène du repas. Ainsi pourrait se justifier la tentation de la juxtaposer avec les images de la vidéo *In Ictu Oculi* de l'artiste Greta Alfaro que Vincent Lecomte analyse dans son article avec la vidéo *In Praise of Beast*. Deux éléments dans son installation font exception au cadre traditionnel de la Cène : la mise en scène du repas à l'extérieur dans la nature⁶¹ et l'identité des participants qui sont ici des animaux sauvages. En effet, l'artiste dresse dans un paysage déserté une table chargée de nourriture, des assiettes, des bouteilles de vin, comme s'il s'agissait d'un repas festif adressé aux humains, sauf qu'il est mis en place pour des animaux sauvages. À partir d'un plan fixe, le spectateur peut observer l'usage que les vautours sont susceptibles d'en faire, ainsi que leurs gestes de la nutrition liés à la sauvegarde et la constitution du territoire. De même, la notion du rythme et de la temporalité sont mis à l'épreuve avec l'inversion du temps long du rituel humain accéléré ici par l'action des animaux. Par ce moyen Greta Alfaro arrive à questionner le rituel, comme activité sociale, étant propre à l'homme, comme nous l'avons vu dans les articles précédents, à le présenter et le réinterpréter de point de vue de l'animal.

Conclusion

- 22 Lors de ce parcours, plusieurs textes ont décrit et analysé la façon dont la manifestation des actions, humaines et animales, via le gestuel construit l'espace et le temps du rituel. Cet aspect décrit un des faits sociaux qui met en branle la société en lui donnant le rythme. Le concept du rythme, comme phénomène englobant renvoyant aux mouvements continus de la nature et de l'histoire, tel qu'il est exploré dans le dernier ouvrage de Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*⁶², nous semble la conclusion appropriée pour ce numéro. Partant du présent vers le passé selon la méthode régressive de Marc Bloch, l'ouvrage est construit autour de six dossiers qui reprennent la forme de l'héxameron de la création divine et qui sont examinés sous deux tensions constituant les axes du rythme : idio/hétérorythmie (rythme personnel ou imposé de l'extérieur) et rythme/cadence (différence et répétition). Dans leur note critique de l'ouvrage Chloé Maillet et Thomas Golsenne soulignent quelques-uns des aspects originaux de la pensée analogique du rythme parmi les cas étudiés, dont la répétition et l'ornementalité. L'activité sexuelle est un exemple éloquent pour mieux comprendre la

plasticité du rythme et la façon dont le rythme féminin et liturgique étaient en corrélation dans l'anthropologie médiévale. Cette pensée rythmique du Moyen Âge permet également de relativiser l'opposition moderne entre gestes rituels et non rituels.

- 23 Nous avons le plaisir de publier également dans ce numéro deux articles en varia. L'article de Herbert Kessler, « Le regard du mauvais (œil) », est inédit en français et date de 2008. Il aborde un sujet qui fait partie des questions qui parcourent *Images Re-vues* depuis sa fondation, comme certains articles de ce numéro le montrent encore : le caractère performatif des images. Mais Herbert Kessler, grand spécialiste de l'art médiéval, l'étudie à travers un exemple très spécifique. Il s'agit d'un diptyque en ivoire flamand du XII^e siècle, représentant Jésus-Christ et saint Michel terrassant des monstres. Cet ivoire est la pièce centrale d'un dossier sur le mauvais œil, lié aux théories médiévales de la vision, mêlant foi et optique, iconographie et magie. Ainsi, dépassant l'alternative proposée par son maître Meyer Schapiro entre un art « pour les yeux » et un art « pour la doctrine », Kessler nous propose un chemin d'entrée privilégié dans la culture visuelle médiévale.
- 24 L'article de Vicki-Marie Petrick, spécialiste de l'image de Marie-Madeleine dans l'art italien, aborde deux images de la sainte pécheresse peintes par Carlo Crivelli dans le dernier quart du XV^e siècle. Ce texte n'est pas sans liens avec le thème de ce numéro, car Petrick y aborde les relations entre l'élégance ornementale de ces deux représentations et la sociologie courtoise de la danse au Quattrocento. Il fait également écho à l'article de Kessler, puisqu'il s'intéresse au regard porté sur ces images à l'époque, mais en posant une question qui est encore assez nouvelle dans ce champ de recherche : le mélange de séduction et de sainteté, de grâce profane et de grâce sacrée, dont ces peintures de Crivelli font montre, témoigne-t-il des attendus d'un regard masculin (celui du peintre et de ses habituels commanditaires) porté sur le corps de la Madeleine, ou d'un regard féminin (celui de la commanditaire présumée d'au moins un des deux panneaux) ?
- 25 *Last but not least*, le numéro s'ouvre avec l'édito du collectif des revues en lutte dont *Images Re-vues* fait partie. Le texte signale les enjeux que la réforme des retraites et à la loi française de programmation pluriannuelle de la recherche (LPPR) comportent pour l'enseignement supérieur et la recherche, ainsi que l'édition scientifique, considérés selon le modèle d'une entreprise et non d'un service public qui doit rester autonome. Les transformations proposées mettront en situation périlleuse l'ensemble du personnel, tant par les restrictions budgétaires, que par la suppression du travail collectif et l'augmentation de la concurrence dont les conséquences seront contre-productives pour l'avenir de la recherche. *Images Re-vues* se joint à ces voix pour exprimer son opposition à ces réformes, ainsi que sa solidarité aux travailleur·se·s en lutte.

NOTES

1. <https://www.cnrtl.fr/definition/geste>. Pour l'étymologie, voir Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 32-33. La définition du geste, comme celle du rituel et de l'image, reste un vaste débat parmi les anthropologues, les sociologues et les historiens d'art. L'objectif de ce numéro n'est pas de proposer une nouvelle définition, mais d'éclaircir la façon dont les images, en divers supports, mettent en avant la gestualité en contexte rituel religieux et social, ainsi que leur signification.
 2. Laetitia DOAT, Marie GLON et Isabelle LAUNAY, « Introduction » dans Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.
 3. Jean BRUN, *La main et l'esprit*, Paris, PUF, 1963, p. 131. Pour la sensation d'une poignée de main et l'effet d'avoir les mains moites quand on expérimente une émotion intense selon des études expérimentales, voir respectivement : Jeremy N. BAIENSON, Nick YEE, Scott BRAVE, Dan MERGET & David KOSLOW, « Virtual interpersonal touch: expressing and recognizing emotions through haptic devices », *Human-Computer Interaction*, 22(3), 2007, p. 325-353 ; Marieke VAN DOOREN, Gert-Jan DE VRIES & Joris H. JANSSEN, « Emotional sweating across the body: Comparing 16 different skin conductance measurement locations », *Physiology & behavior*, 106(2), 2012, p. 298-304. Je remercie Jean-Julien Aucouturier pour ces références.
 4. Ces conditions sont à prendre en considération lors des rencontres internationales afin d'éviter des incidents diplomatiques. Un geste ferme est attendu aux États-Unis, tandis qu'au Royaume-Uni le geste se fait de façon plutôt légère. Dans d'autres pays comme au Japon le geste de salutation se fait par l'inclination du haut du corps. Le geste de serrer les mains est également utilisé dans d'autres contextes comme par exemple pour féliciter, exprimer sa reconnaissance, signaler l'accord entre deux parties, ou comme signe de *fair-play* lors des confrontations sportives et autres.
 5. Faire la bise pourrait devenir une source de confusion pour quelqu'un d'origine étrangère, comme l'évoque la vidéo humoristique de Paul Taylor : https://www.youtube.com/watch?time_continue=229&v=T-VWbV6TJxU&feature=emb_title.
 6. Ned RIVAL, *Histoire anecdotique de la propreté et des soins corporels*, Paris, Jaques Grancher, 1986.
 7. Marcel MAUSS, « Les techniques du corps » (1936), dans *ibid.* Sociologie et anthropologie, Paris, PUF, 1968, p. 363-386. Cette idée a été traitée et développée davantage par d'autres chercheurs, comme nous allons voir par la suite.
 8. Par exemple pour la danse : Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012. Sur le geste dans la création musicale : <https://geste.hypotheses.org/> avec références aux travaux concernés.
 9. La juxtaposition entre le mime et le sacrificateur analysé par Dan Sperber est à ce propos éloquente : Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.
 10. Sur la notion du rituel : Victor TURNER, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990 (1969) ; Catherine BELL, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1992 ; Michael HOUSEMAN, « Was ist ein Ritual? », dans J.-H. MARTIN *et al.* (éd.), *Altäre. Kunst zum Niederknien*, Düsseldorf, Museum Kunst Palace, 2001, p. 48-51 (paru en français dans *L'Autre* 3 (3), 2002, p. 533-538) ; *Ibid.*, *Le rouge e(s)t le noir. Essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires le Mirail, 2012.
- Sur les contradictions dans les définition du rituel, voir l'article de Jack GOODY, « Against "ritual": loosely structured thoughts on a loosely defined topic » dans Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF (éd.), *Secular Ritual*, Amsterdam, Van Gorcum, 1977, p. 22-35.

11. Éliane FLEURY (éd.), *Rituels contemporains*, Terrain 8, 1987. DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.41> ; Aurélien YANNIC (éd.), *Le rituel. Les Essentiels d'Hermès*, Paris, CNRS Éditions, 2009 ; Martine SEGALIN, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2013 (1998).
12. Paul VEYNE « Images de divinités tenant une phiale ou patère. La libation comme "rite de passage" et non pas offrande », *Mètis* 5, 1-2, 1990, p. 25.
13. Musée du Louvre n° inv. MNB 905, vers 500 av. J.-C.
14. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, 2019, p. 205.
15. *Ibid.*, p. 125. Sur la lamentation dans la céramique attique, voir Alain H. SHAPIRO, « The Iconography of Mourning in Athenian Art », *American Journal of Archaeology*, XCV 1991, n°4, p. 629-656 ; Marta PEDRINA, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001. Sur le deuil dans les tragédies, voir Nicole LORAUX, *Les mères en deuil*, Paris, Édition du Seuil, 1990.
16. À propos de la biodanza et de la danse des 5 rythmes : Michael HOUSEMAN, Marie MAZZELLA DI BOSCO et Emmanuel THIBAUT, « Renaître à soi-même », Terrain, 66 | 2016, p. 62-85 (version en ligne <https://journals.openedition.org/terrain/15974> consultée le 28 décembre 2019).
17. Nous remercions chaleureusement Michael Houseman et Marie Mazzella di Bosco de leur intervention au séminaire d'*Images Re-vues* le 11 janvier 2019, intitulée « Comment mettre en image l'expérience rituelle des danses collectives de découverte et de transformation de soi ». Sur ce terrain de recherche, voir la thèse de Marie MAZZELLA DI BOSCO *Modélage des sensibilités et des interactions dans les pratiques de danse dite "libre" en région parisienne (France). Une ethonographie des danses des 5 rythmes, danse médecine, et open floor*, à l'université Paris Nanterre, sous la direction de Michael Houseman.
18. Gil BARTHOLEYNS et Frédéric JOULIAN, *Le corps instrument, Techniques et Culture* 62, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.7287>.
19. Dans le domaine de l'art par exemple : Janig BÉGOC, Nathalie BOULOUCH et Elvan ZABUNYAN (dir.), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
20. Frédéric BEVILACQUA, Norbert SCHNELL, Sarah FDILI ALAOU, « Gesture capture: Paradigms in interactive music/dance systems », *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* 183, 2011, p. 183-193 ; Sotiris MANITSARIS, Alina GLUSHKOVA, Frédéric BEVILACQUA, Fabien MOUTARDE, « Capture, modeling and recognition of expert technical gestures in wheel-throwing art of pottery », *Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH)* 7 (2), 2014, p. 1-15.
21. La bibliographie est trop considérable pour la citer dans son intégralité pour les trois aspects étudiés dans ce numéro. Nous ne nous contentons qu'à quelques titres très indicatifs. Pour le rituel voir ci-dessus, note n° 9.
22. Sur la gestualité : Adam KENDON (éd.), *Nonverbal communication, interaction and gesture. Selections from Semiotica*, La Haye – New York, Mouton Publishers, 1981 ; David MCNEILL, *Hand and Mind. What Gestures reveal about Thought*, Chicago – Londres, University of Chicago Press, 1992 ; Adam KENDON, *Gesture. Visible action as utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 ; David MCNEILL, *Gesture and Thought*, Chicago – Londres, University of Chicago Press, 2005 ; *ibid.*, *Why we gesture. The surprising Role of Hand Movements in Communication*, New York, Cambridge University Press, 2016.
23. Pour une bibliographie thématique : Jean-Claude SCHMITT, « Introduction and General Bibliography », dans Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Gestures*, dans *History and Anthropology* 1, 1984, 18-23 ; Jan BREMMER et Herman Roodenburg, « Gestures in history: a select bibliography », dans Jan BREMMER et Herman Roodenburg (éd.), *A Cultural History of Gesture*, Ithaca – New York, Cornell University Press, 1992, p. 253-260.

24. Nous nous référons aux travaux de Giovanni Morelli qui a pu attribuer plusieurs tableaux aux peintres de la Renaissance grâce à l'étude minutieuse des détails anatomiques, des gestes etc. Cette méthode de travail a inspiré d'autres chercheurs, comme Sir John Beazley pour établir les répertoires de peintres de vases à figures noires et à figures rouges attiques.
25. André CHASTEL, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.
26. Jean GALARD, *La beauté du geste*, Paris, Les impressions nouvelles, 1986.
27. Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Gestures*, dans *History and Anthropology* 1, 1984.
28. Jan BREMMER et Herman ROODENBURG (éd.), *A Cultural History of Gesture*, Ithaca – New York, Cornell University Press, 1992.
29. Carlos FAUSTO et Carlo SEVERI, *L'image rituelle*, *Cahiers d'anthropologie sociale* 10, Paris, éditions de l'Herme, 2014.
30. Alfred GELL, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (traduit par Sophie & Olivier Renaut en français *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009).
31. Cette conférence, grâce à laquelle son auteur a prouvé avoir recouvré toutes ses facultés mentales, a été prononcée le 21 avril 1923 sans être destinée à être publiée. Aby WARBURG, *Le rituel du serpent*, Paris, éditions Macula, 2011³.
32. Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
33. Un volume qui réunit ses écrits, édité par les soins de Cléo Carastro et Dominique Jaillard, sera publié prochainement : Jean-Louis DURAND, *Sacrifier en Grèce et ailleurs - De l'anthropologue et du terrain* (à paraître).
34. Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Gestures*, dans *History and Anthropology* 1, 1984, p. 29-48.
35. John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [éd. orig. *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962 (traduit par Gilles Lane)].
36. « Compagnonnage. Entretien avec Jean-Louis Durand », propos recueillis par Ioanna PATERA et Rénée KOCH PIETTRE, *Incidence* 6, *Le chemin du rite. Autour de l'œuvre de Michel Cartry*, 2010, p. 356.
37. Jean-Louis DURAND, *Sacrifice et Labour en Grèce ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*, Paris – Rome, Éditions de la Découverte – École française de Rome, 1986.
38. Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.
39. Jean-Louis DURAND, « Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger », dans Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *La cuisine du sacrifice*, op.cit., p. 133-157.
40. Jean-Louis DURAND, « Du rituel comme instrumental », dans Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *La cuisine du sacrifice*, op.cit., p. 167-181. Les dessins qui accompagnent les deux articles sont faits par François Lissarrague.
41. Le groupe de recherche autour de Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet est souvent cité comme « école de Paris » par les collègues étrangers, tandis que ses participants sont plutôt réticents à l'emploi de ce terme. Voir le dossier *Qu'est-ce que faire école ? Regards sur « l'école de Paris »* dans *Cahiers « Mondes anciens »* (à paraître) <https://journals.openedition.org/mondesanciens/>.
42. Pour une liste détaillée de ces articles, voir les sections II. Sacrifier : espace, gestes, instruments et IV ; Gestes et rites en images dans Jean-Louis DURAND, *Sacrifier en Grèce et ailleurs*, op.cit.
43. Jean-Louis DURAND, « Du rituel comme instrumental », op. cit., p. 168.
44. Nous empruntons ce terme de Vincent AZOULAY et Florence GHERCHANOC « François Lissarrague, un parcours en images » dans Vasiliki ZACHARI, Élise LEHOUX et Noémie HOSOI (éd.), *La cité des regards. Autour de François Lissarrague*, PUR, Rennes, 2019, p. 27.
45. Claude BÉRARD et al., *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Lausanne – Paris, LEP – Nathan, 1984.

46. Les listes de catalogues de ses premiers articles constituent une sorte de « grammaire » qui permet de saisir l'organisation du corpus. Voir par exemple « Les entrailles de la cité. Lectures de signes : Propositions sur la hiéroskopie », *Hephaistos* 1, 1979, p. 92-108 (co-écrit avec François Lissarrague) et « Un lieu d'image. L'espace du loutérion », *Hephaistos* 2, 1980, p. 89-106, repris et modifié dans C. Jacob et F. Lestringant (éd.), *Arts et légendes d'espaces*, Paris 1981, p. 125-148 (co-écrit avec François Lissarrague). On y aperçoit l'empreinte méthodologique selon les recherches sur la proxémique d'après les sociologues américains Edward Hall et Erwing Goffman.
47. Par ex. le groupe de travail sur « Langage et rituel » (1993-2000), ainsi que la coédition d'un ouvrage collectif : Michel CARTRY, Jean-Louis DURAND et Renée KOCH PIETTRE, *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols, 2009.
48. Folkert T. VAN STRATEN, *Hiera kalá: Images of animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden & New-York, Brill, 1995 ; Jörg GEBAUER, *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen*, Münster, Ugarit, 2002.
49. François LISSARRAGUE, « Naples 127 929 : histoire d'un vase », *Dialoghi di Archeologia* 1985, n° 1, p. 77-88.
50. Folkert T. VAN STRATEN, « The God's Portion in Greek Sacrificial Representations: Is the Tail doing nicely? », dans Robin HÄGG, Nanno MARINATOS & Gullög NORDQUIST (éd.) *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens 26-29 June 1986*, Stockholm, 1995, p. 51-68.
51. Vasiliki ZACHARI, « Bucrane stylisé. Au-delà de l'ornementalité » dans Gunnel EKROTH et Jan-Mathieu CARBON, *From Snout to Tail. Exploring the Greek sacrificial animal from the literary, epigraphical, iconographical, archaeological and zooarcheological evidence* (à paraître).
52. Jean-Louis DURAND, *Sacrifice et Labour*, op. cit.
53. Dans la même lignée, les peintres romains opèrent des choix analogues notamment sur les paysages sacro-idylliques. À ce propos, nous renverrons aux travaux de Stéphanie Wyler, en la remerciant pour sa présentation au séminaire d'*Images Re-vues* intitulée « Pour une anthropologie des gestes rituels dans les images romaines », le 9 novembre 2018.
54. Folkert T. VAN STRATEN, *Hiera kalá*, op. cit.
55. Gunnel EKROTH « "Don't throw any bones in the sanctuary!" On the handling of sacred waste in ancient Greek cult places », dans C. MOSER & J. KNUST (éd.), *Ritual matters: Material remains and ancient religion* (Supplements to the Memoirs of the American Academy in Rome), Philadelphia, 2017, p. 33-55.
56. La ruse du bœuf inventée par Prométhée, selon Hésiode, consiste dans le fait qu'il a divisé les parts de l'animal sacrifié de façon inégale entre les hommes et les dieux, en leurs offrant respectivement la viande cachée sous la peau du ventre et l'os recouvert de graisse d'une belle apparence. Quand il a été demandé à Zeus de choisir la part qui lui plaisait le plus, il a compris la tromperie de Prométhée, mais décidé de jouer le jeu en choisissant la partie englobée de la graisse. Depuis lors, c'est cette partie de l'animal sacrificiel qui est destinée aux dieux pour les satisfaire.
- Sur les *mêria* : Gunnel EKROTH, « Thighs or tails? The osteological evidence as a source for Greek ritual norms », dans Pierre BRULÉ (éd.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Kernos supplément 26, Liège, 2009, p. 121-151 ; *ibid.* « Meat for the gods », dans Vincienne PIRENNE-DELFORGE & Francesca PRESCENDI (éd.), « Nourrir les dieux ? » *Sacrifice et représentation du divin*, Kernos supplément 26, Liège, 2011, p. 15-41 ; *ibid.* « What we would like the bones to tell us: a sacrificial wish list », dans Gunnel EKROTH & Jenny WALLNSTEN (éd.), *Bones, behaviour and belief. The zooarchaeological evidence as a source for ritual practice in ancient Greece and beyond*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae-4°, 55, Stockholm, 2013, p. 15-30.

57. Jeu du hasard inattendu, la première attestation écrite de la recette de gigot se trouve dans l'ouvrage *Le Cuisinier Durand* rédigé en 1830 par Charles Durand, cuisinier des évêques d'Alès, Nîmes et Montpellier.
58. À ce propos Victoria Sabetai s'appuie sur les travaux de Jean-Louis Durand sur le sacrifice, notamment son article « Du rituel comme instrumental », *op. cit.*
59. Driss ABBASSI, *L'Imaginaire sportif : médias et histoire dans le sport contemporain*, Paris, Mare et Martin, 2007.
60. Comme par exemple l'œuvre *Yo mama's last supper* (1996-2001) par l'artiste Renée Cox, ainsi que les publicités de la voiture Golf de Volkswagen et des créations de mode par Marithé et François Girbaud en 2005.
61. Comme on le voit également dans le film *Jesus Christ Superstar* (1973) de Norman Jewison.
62. Jean-Claude SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.
-

INDEX

Keywords : gestures, ritual, images, agency

Mots-clés : gestes, rituel, images, performativité

AUTEUR

VASILIKI ZACHARI

Vasiliki Zachari est diplômée en Archéologie et Histoire de l'Art (Université d'Athènes). Sa thèse porte sur les représentations de l'autel dans la céramique attique du VI^e et du V^e s. av. J.-C. (sous la direction de F. Lissarrague à l'EHESS). Membre du comité de rédaction d'*Images Re-vues* depuis 2009, elle a également coédité l'ouvrage collectif *La cité des regards. Autour de François Lissarrague*, Rennes, PUR, 2019 (avec É. Lehoux et N. Hosoi).