

Le faire et le dire

Vers une anthropologie des gestes iconiques

Doing and saying towards an anthropology of gestures in imagery

Jean-Louis Durand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7308>

DOI : [10.4000/imagesrevues.7308](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7308)

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

Jean-Louis Durand, « Le faire et le dire », *Images Re-vues* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7308>

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.

Le faire et le dire

Vers une anthropologie des gestes iconiques

Doing and saying towards an anthropology of gestures in imagery

Jean-Louis Durand

NOTE DE L'ÉDITEUR

L'article, initialement paru dans *History and Anthropology* 1, 1, 1984, p. 29-48 (volume édité par J.-C. Schmitt), est ici reproduit avec l'accord de Georges Durand. Nous le remercions de nous avoir permis cette publication et pour sa confiance. Dans sa première version, l'article est accompagné des dessins faits avec les soins de François Lissarrague. Pour la version électronique, nous avons choisi des photographies, sauf pour les cas où ce n'était pas possible. Nous remercions, ainsi, François Lissarrague de nous avoir permis d'inclure certains de ses dessins.

Pour Denise

Greek images are essentially anthropomorphic.
For the historian of the Greek world, it is a question of extracting, from contemporary theory concerning the study of gestures, the conditions for a better understanding of what the Greek image makers depicted on the vases they painted.
This essay begins by postulating a few theoretical remarks as a means of focusing on the relationship between time and gesture, between space and gesture, in Greek images. Then, one specific gesture is pinpointed and isolated in an image. The proposed itinerary is then to follow, throughout ceramic pictorial production, the

variations that this gesture undergoes and entails according to the contextual positions where it is found.

This produces an anthropological hypothesis with wider implications. Gesturing is a social coherent product; its analysis leads to the idea that a culture is a system of gestures of the “ritual” type, that this gestural open program is the basis for a possible “grammar” of Greek images.

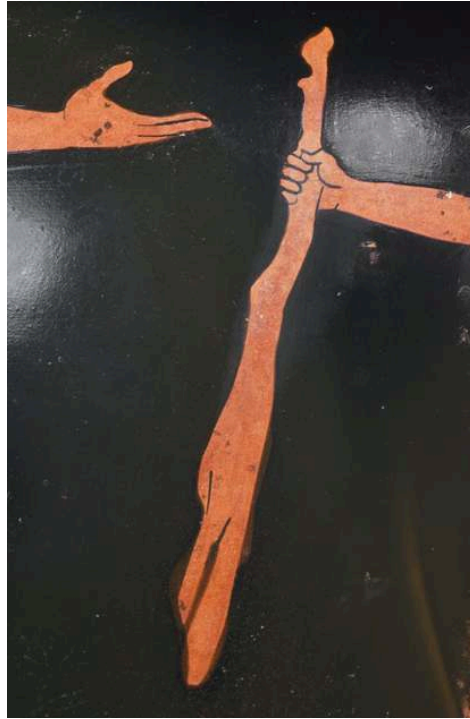
« Je ne prétends pas comprendre pourquoi comme individu j’agis comme je le fais, partant je ne saurais prétendre que je comprends les motivations d’autrui »

Edmund Leach, *L’unité de l’homme*, « Préface », p. 8.

τοῦδε γὰρ δράμημα φωτὸς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν

Eschyle, *Perses*, 247.

1 Que dire du faire ? Premier paradoxe : la spécificité du gestuel réside précisément en ce qu'il échappe à la description verbale. Percevoir les gestes pour les analyser consistera alors à les fixer de l'une ou de l'autre façon par l'image. Deuxième paradoxe : l'étude de la gestualité porte-t-elle ainsi sur de l'iconique ou du gestuel ? Difficile de sortir de cette contraction première. Allons plus loin. Qu'est-ce qu'un geste en dehors de l'image qui le fixe ? Probablement, cela n'existe pas. Il y a sans doute dans cette affaire, une sorte de paradoxe épistémologique. Fixant le geste, j'obtiens de l'iconique ; laissé au continuum qui le porte, il est insaisissable.



2 Alors, puisqu'il faut bien s'y résoudre, traitons d'un objet paradoxal : des gestes en images. Et sur ce point l'helléniste bénéficie d'un avantage que la familiarité avec le terrain n'octroie point à l'anthropologue des sociétés vivantes, exceptionnellement mis ici en situation privilégiée. La nature même des images grecques, telles qu'elles lui sont fournies par les vases, produit cet objet paradoxal qui rencontre précisément les apories de la recherche : le geste iconique. La peinture attique sur céramique a pour sujet quasi exclusif la représentation d'hommes ou des divinités anthropomorphes, seuls ou en groupe, se livrant à des occupations diverses, donc gesticulant.

3 Mais l'helléniste est rarement anthropologue et à cause de blocages théoriques dûs à la discipline elle-même, l'étude de la gestualité du monde grec ancien n'a guère produit de textes riches¹. Ceci tient, une fois encore, à l'illusion de transparence² qui obsède, pour des raisons inhérentes à la constitution historique de son savoir, le spécialiste du commentaire de cette imagerie. L'anthropologue de terrain sait que les gestes d'autrui ne sont pas transparents et, partant, s'interroge sur leur signification. Mais rencontrer l'objet geste consiste d'abord à le repérer, à le noter, donc à le fixer de façon schématique et conventionnelle sur le papier³. Si l'on tente cette fixation par des procédures langagières, il faut tout l'effort de la kinésique américaine pour mettre en place des normes de codage⁴. Une quantité considérable d'éléments est alors à prendre en charge et le mérite principal de la kinésique est de montrer que si la gestualité est un produit social complexe, il est relativement cohérent, de l'ordre du système. Tout devrait cependant se passer comme si ce système était linéaire, linguistique, où des signes s'articulent les uns aux autres, avec des éléments stables, faciles à isoler, sur un modèle proche de la phonétique. La réflexion américaine finira par montrer qu'il n'en est rien et que le système gestuel est toujours placé dans un contexte dont il dépend⁵ plus directement.

4 Les gestes sont en fait pris dans une durée dont il est impossible de les abstraire sans les modifier. Tel élément « homokinique » - comme on dirait homonymique - n'est pas

équivalent de tel autre du point de vue du sens, le geste est donc d'abord polysémique. Il y a plus. Inscrit dans le temps, le geste peut entretenir toutes sortes de rapports avec d'autres éléments gestuels, posturaux⁶, linguistiques⁷, avec lesquels il est susceptible de faire sens et ce, même en dehors de procédures de communication. C'est précisément cet aspect, disons polyphonique, qui fait la spécificité du geste. À la limite, le mot geste est un véritable obstacle épistémologique, un mot-écran. Ce que nous appelons ainsi le produit d'une construction formelle élaborée, dont nous avons la clé, parce que nous faisons partie de l'ensemble qui la produit. « L'unité gestuelle » que nous croyons isolable en tant que telle, doit être donnée d'avance sous peine de n'être pas reconnaissable par le spectateur. L'aventure d'une équipe de chercheurs en gestualité qui plantent leur caméra dans le cadre d'un bistrot parisien pour filmer le geste de trinquer, est à cet égard instructive⁸. Le geste de trinquer, de heurter le verre d'un interlocuteur avant de boire dans le sien propre, n'est plus de mise dans les cafés-bars urbains et les chercheurs, caméra en place, ne savent plus que fixer sur l'image. Le brouillage de l'information est total du fait même de l'abondance des données recueillies. Si cette remarque est juste, l'helléniste reconnaît alors son privilège : les « gestes » qu'il étudie sur les vases, sont le produit de la construction sociale des Grecs eux-mêmes. Ceci à la condition de faire l'hypothèse que les gestes notés sont ceux-là mêmes du système gestuel dans lesquels les imagiers vivent, ce qui en gros ne paraît pas contestable. Alors la question reste toujours posée : que dire du faire ? Essayer de réfléchir aux contraintes de construction des images. Le geste étant de l'ordre du faire, de l'agir, on s'orientera vers les moyens que la linguistique⁹ s'est donnés pour questionner la catégorie langagière équivalente : le verbe. Nouveau privilège de l'helléniste, il possède dans l'arsenal de la grammaire de sa langue, la catégorie adéquate pour mettre en place un procès pris dans la durée : l'aspect. L'image fixe ne peut pas traduire le temps qui se développe, donner l'équivalent de la valeur durative. Le « geste » est donc nécessairement représenté hors-durée, de façon ponctuelle, non-durative, exactement comme l'aspect aoriste en grec représente l'action exprimée par le verbe. Perçu ainsi comme ponctuel par le spectateur de l'image, le geste n'est rien d'autre que le point de départ, d'aboutissement, de l'ensemble de la séquence qui le porte, ou encore le point éminent dans le parcours, point de reconnaissance maximum de cet ensemble là par rapport à tel autre. Tout procès gestuel saisi dans son aspect verbal d'aoriste pourra donc recevoir cette nuance, – disons emblématique –, comme on dit en français *faire un geste*, pour désigner une action particulièrement significative dans une circonstance donnée. La question de l'anthropologue sur le terrain – comment saisir le geste ? –, est donc résolue. L'helléniste n'a pas le choix entre croquis, cliché, image animée, choix qui au-delà du problème technique pose la question théorique de la nature de la gestualité¹⁰, la question du découpage des éléments à organiser. Seuls les gestes parfaitement organisés dans une série cohérente séquentialisée, sont parfaitement repérables et on comprend pourquoi l'analyste est porté à privilégier, aboutissant d'ailleurs à des résultats remarquables, les gestes de travail¹¹. La moisson d'une gerbe définit, par exemple, un objet gestuel parfait. Mais rien n'autorise à isoler une séquence technique des autres séries gestuelles qui y mènent ou qui la prolongent. Elles sont mieux organisées, séquentialisées, c'est tout. Les gestes de travail minutieusement analysés dans leur développement démontrent une chose essentiellement : le caractère spécifique et analysable de la gestualité dans son ensemble.

- 5 Hypothèse donc pour nos images grecques : elles produisent des gestes, découpant dans le mouvement adéquat le moment ponctuel où se reconnaît le mieux le geste montré. La peinture sur céramique est le lieu même de la production sociale des gestes grecs. Gestes dont on essaiera ici de dire – enfin – quelque chose. Posons quelques conditions de cette expérience limitée. Un geste sur l'image est fait, comme le sont tous les gestes, solitaires ou pas, si l'on veut bien y prendre garde, pour être vu. Spectateur de l'image, je dirai « il », parlant du personnage montré, je dirai « je » me mettant à la place du personnage montré, s'adressant à un partenaire inclus dans l'image ou virtuel par rapport à elle. Les contraintes graphiques de l'imagerie grecque donnent à la facialité du visage des valeurs particulières, utilisant le profil comme moyen normal de présentation¹². Je/il sont tous les deux possibles, aucune adresse ne pouvant se faire au spectateur de l'image par le regard du personnage montré. Dire je/il donc et puis, qualifier du point de vue de la durée, de l'aspect et des nuances subjectives, du mode, l'action représentée. On partira ici d'un geste technique que l'on fera voyager parmi d'autres gestes en notant les variations du dire sur les changements montrés du faire¹³.

Variations sur un gigot mou

- 6 Lors du sacrifice des animaux en Grèce ancienne, les os longs des cuisses, *méria*, étaient extraits de la masse musculuse pour être brûlés en l'honneur des dieux¹⁴ et ce, depuis les temps immémoriaux où Prométhée avait pour les humains fondé cet usage¹⁵. Le sabot de la bête conservé avec les os du pied, les hommes sont alors en possession d'une sorte de gigot, un gigot mou, au manche facilement repérable sur les images par son extrémité¹⁶. En cas de distribution de parts de viande, le tout peut être débité en portions plus réduites dont le traitement est variable : cuisson sur place, réservation pour un usage différé. Ou encore être offert comme part d'honneur, *gérās*, à un personnage choisi pour être par là distingué.

Variation I : Sur le geste et l'objet

- 7 Ainsi à l'intérieur d'une coupe à figures noires de Salerne (fig. 1) on peut voir un acolyte nu, portant la couronne sacrificielle, cheminer vers la droite, ployé sous l'énorme cuisse, de bovidé donc, qu'il tient à deux mains. Sur son dos pend, depuis l'épaule gauche et jusqu'à terre, la forte masse flasque des viandes de la cuisse, tandis qu'à l'avant, le sabot dépasse largement depuis la cheville la prise de la main droite. Dans l'ensemble de la séquence rituelle du sacrifice, on est ici en transition entre le moment où les os, *méria*, ont été dégagés et où les viandes vont être traitées. C'est ce passage que présente l'image, avec le transfert spatialement rendu par le traitement des jambes et des pieds montré en mouvement.

Figure 1



Salerno, Museo 158A, ABV 520.34 (BA 330716).

Source : Greco G. et Pontradolfo A. (éds), *Fratte, un insediamento etrusco-campano*, 1990, p. 196, fig. 313.

- 8 Sur l'un des revers d'une coupe à yeux à figures rouges de Providence (fig. 2), un acolyte encore, les reins ceints d'un pagne descendant à mi-cuisses, tête couronnée, transporte de la même façon vers la gauche, une cuisse désossée tenue de la seule main gauche, à hauteur d'épaule, au-dessus du sabot. Main droite avec paume ouverte et dirigée vers l'avant, jambes et pieds en mouvement indiquent parallèlement la même transition d'un temps, d'un espace à un autre.

Figure 2



Providence, Museum of the Rhode Island School of Design, 25.076. ARV² 57.44 (BA 200379)
 © Museum of the Rhode Island School of Design

Variation II : Construction spatiale

- 9 Soit donc un gigot mou et le geste de le porter dans une séquence rituelle de transfert. Si le porteur s'immobilise, le geste est montré différemment, comme découpé, isolé de la séquence technique du rituel. Le gigot, d'un format plus réduit, est présenté alors pendant librement en une masse informe, tenu juste au-dessous du sabot, bras mi-tendu. Le rapport du portant au porté n'est évidemment plus le même et la signification du portage a probablement changé. Ainsi sur un lécythe à figures rouges de Londres (fig. 3). Le porteur est un homme barbu et couronné, tourné vers la gauche, enveloppé dans un manteau : du drapé dépassent l'avant-bras et la masse des viandes, le bâton sur lequel le personnage s'appuie. Isolé, le porte-gigot est figé par l'image dans une posture qui confère au geste ainsi isolé des connotations qu'on peut essayer de préciser, tant sur un plan aspectuel que modal dans l'ordre de l'analogie linguistique.

Figure 3



Londres, British Museum 1928.1-17.60. ARV² 660.68 (BA 207727).

© The Trustees of the British Museum

- 10 Si l'on considère la séquence gestuelle dans son développement, le personnage peut ainsi commencer le geste, donner un gigot par exemple, le terminer, recevoir un gigot ou au contraire *faire un geste*¹⁷, au sens emblématique du terme. Il faut alors entrer dans les nuances de la modalisation, et faire intervenir des composantes d'ordre subjectif dans la forme du dire : jussif, « Prenez un gigot », épictique¹⁸, « Voilà un [beau] gigot [que l'on m'a/qu'on lui a donné] », formules qui pourraient par exemple commenter, entre autres, adéquatement la scène.
- 11 Deux conséquences s'imposent alors : la polysémie est totale et seule l'intégralité de la séquence d'où est extrait notre personnage peut permettre de saisir le sens de la monstration du gigot. Le spectateur du vase connaît, lui, la/les séquences auxquelles le geste représenté renvoie puisque, isolé par le peintre, le geste du porteur doit faire sens à lui seul. L'interprétation de la scène peut ainsi comporter valablement pour le contemporain de l'image toutes ces nuances, à la fois ou successivement, dans les commentaires qu'il serait susceptible d'en fournir.
- 12 Ainsi sur un skyphos à figures rouges de Laon (fig. 4a-b), deux personnages sont placés dans un champ continu sur chacune des faces du vase, à la fois en relation possible et isolés dans l'espace graphique ; un jeune homme portant le gigot, un homme barbu arrêté, appuyé sur sa canne. Le jeune homme, bras droit semi-tendu, exécute le geste emblématique du porte-gigot, mais il n'est pas appuyé sur son bâton qu'il tient sur l'épaule gauche. Rien n'indique pourtant qu'il soit vu en déplacement et sur le plan de déroulement séquentiel rien ne permet donc de décider s'il vient de recevoir, ou s'il est en train d'apporter, s'il va donner, l'objet. Sur le plan de la modalisation, les formules pourraient être : « Voici un gigot [que je/qu'il porte à l'homme barbu] », encore :

« Voici un gigot [que je viens/qu'il vient de recevoir de l'homme barbu] », s'ajoutant à celles possibles pour le lécythe de Londres, où rien ne pouvait transparaître du point de départ ou d'aboutissement de la séquence. Le geste de port-monstration est ainsi affecté d'une forte valeur de déictique relationnel. Si l'on réserve le sens : « Voici un [beau] gigot [que l'on m'a/qu'on lui a donné] », valable pour le barbu de Londres, une autre possibilité au moins se présente. Le barbu de Laon peut être considéré comme un témoin du [beau] spectacle que constitue le jeune porteur (à cause du renvoi à la/les séquences rituelles de base, connues du spectateur du vase), le personnage adulte n'étant plus dès lors le destinataire du geste. Seule la connaissance de l'ensemble peut permettre d'inclure ou non tel de ces éléments du commentaire. Il faut donc, dès ce point, admettre des programmes gestuels s'organisant en séquences ouvertes, des systèmes d'articulations très souples, mais dont la connaissance est absolument nécessaire à l'interprétation du geste isolé par/sur l'image. C'est en fonction de ces programmes que l'imagier sélectionne comme significatif tel geste par rapport à tel autre : ici le geste de transport-monstration par opposition aux autres gestes possibles, en rapport avec la séquence physiquement réalisable par un corps concret.

Figure 4a



Laon, Musée des Beaux-Arts, 37.1034. ARV² 832.32 (BA 212122).

© Musée du pays de Laon

Figure 4b



Laon, Musée des Beaux-Arts, 37.1034. ARV² 832.32 (BA 212122).

© Musée du pays de Laon

- 13 Sur une amphore à figures rouges (fig. 5), un jeune homme, couronné et marchant vers la droite, porte de la main gauche la longue pièce de viande qui descend jusqu'à hauteur de sa cheville. L'ample vêtement drapé dégage l'épaule droite, la main largement ouverte se tend, avec le bras, vers l'arrière, la tête et le regard se tournent dans la même direction. La mise en mouvement replace le geste dans une durée séquentielle autrement suggérée, effet accentué par la mise en contradiction du regard et de la marche. Le geste de port-monstration reste le même, dirigé vers l'avant, mais la tête regardant vers l'arrière situe différemment, dans la forme du dire, et l'aspect et la modalité du geste par rapport à un point situé hors image et à préciser, un point *off*. L'aspect est proprement ponctuel, aoristique : « Je fais/il fait [actuellement, ici et sans autre considération] le geste de porter/montrer le [beau] gigot, venant d'un point [de la séquence non précisé, *off*], et allant à un autre, [*off* aussi] ». Le caractère jussif a disparu, éliminé par le mouvement du corps et de la tête, le déictique est lui maintenu, « En rapport avec le point *off*, voici le [beau] gigot que je vais porter/viens de recevoir et que je montre ». Pas du tout un instantané donc, mais une construction spatio-gestuelle précise, exigeant pour son interprétation de détail la connaissance globale du/des programmes qui peuvent comporter le port-monstration du gigot. Par l'indication du vêtement drapé librement sur l'épaule, l'imagier restreint les possibilités d'insertion séquentielle et situe le personnage dans la même série d'ensemble que les deux précédents.

Figure 5



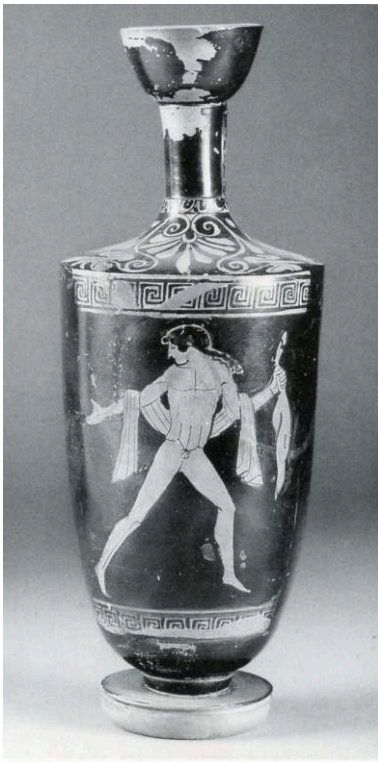
Boston, Museum of Fine Arts, 10.184. ARV² 553.39 (BA 206314).

© Museum of Fine Arts

Variation III : Construction corporelle

- 14 Sur le lécythe à figures rouges d'Agrigente (fig. 6), un jeune homme nu, de longs cheveux flottants sur la nuque et les épaules, s'avance vers la droite. La main gauche est refermée sur le gigot, bras plié dans le geste de la monstration. Le bras droit se tend vers l'arrière, main ouverte, paume de face et pouce en haut. Jambes et bras s'écartent largement de l'axe du corps dénudé, de face, tandis que la tête, de profil, se retourne vers l'arrière. L'ensemble révèle clairement la construction iconique dont le centre d'intérêt s'est déplacé. Le corps dénudé est devenu l'élément fort, focalisateur de l'image, pris entre deux éléments déictiques, tête et bras droit vers la gauche, renvoyant à un point *off* par rapport à la scène, le geste de port-monstration du gigot exécuté du côté droit. On le voit, ici, le port figé dans sa non durée, totalement emblématisé, vient comme *en plus* à l'extrémité du corps, comme découpé pour lui-même et rajouté à l'ensemble. Déictique, et renvoyant comme à lui-même d'abord, non pas à un autre personnage inclus dans la séquence, mais à la/les séquences elles-mêmes mises entièrement *off*, et dont il est le signe gestuel.

Figure 6



Agrigento, Museo Archeologico 26. ARV² 521.49 (BA 205855).

Source : THESCRA I, pl. 30.GR548

- 15 On comprend peut-être alors pourquoi des objets sans mystère pris séparément mais insolites dans le rapport qu'ils entretiennent, peuvent être tenus par le même personnage. Ainsi sur un médaillon de coupe à figures rouges à Munich (fig. 7) on peut voir le jeune homme, portant couronne et les cheveux flottants sur la nuque très exactement dans la même attitude générale que celui du lécythe d'Agrigento (fig. 6), bras et jambes écartés, main gauche enserrant le manche du gigot avec le geste convenu. La droite se referme sur un cerceau de grande taille et la courte baguette qui sert à le pousser au cours du jeu. La tête tournée vers l'arrière renvoie explicitement par la direction du regard à l'extérieur de la scène dont l'espace est graphiquement circonscrit par une grecque, vers le point *off* dont l'ensemble dépend. Cette intervention d'un déictique clair interroge la présence des objets. À droite, le gigot, à gauche, le cerceau. Le gigot est indissociable du geste qui le porte, emblématisé avec lui, dans un moment typique de la séquence d'origine. Le cerceau ne renvoie à aucune séquence repérable. Il est simplement introduit par un geste neutre, non séquentialisé. Soit le commentaire : « Ici l'instrument du jeu des adolescents », simple constat de présence. Geste emblématique d'un côté, objet perçu avec son aura de valeurs symboliques de l'autre : la monstration de la part d'honneur du sacrifice, *gêras*, d'un côté est combinée à l'attrait homo-érotique du jeu adolescent, le geste du port s'articulant ainsi à l'objet tenu de l'autre main. Entre les deux et comme sur le lécythe d'Agrigento (fig. 6), le corps est focalisé¹⁹ dans sa beauté juvénile : élément de focalisation, le lien de cheville porté à la jambe gauche, signe redondant, le chien précieux à l'arrière de la jambe ornée, avec un collier traité comme le bijou du garçon. Sacrifice, donc, et éros masculin une fois encore combinés sur l'image dans cette

construction iconique de la gestualité du corps peint, comme tendu entre ces deux domaines de l'imaginaire qui s'y organise.

Figure 7



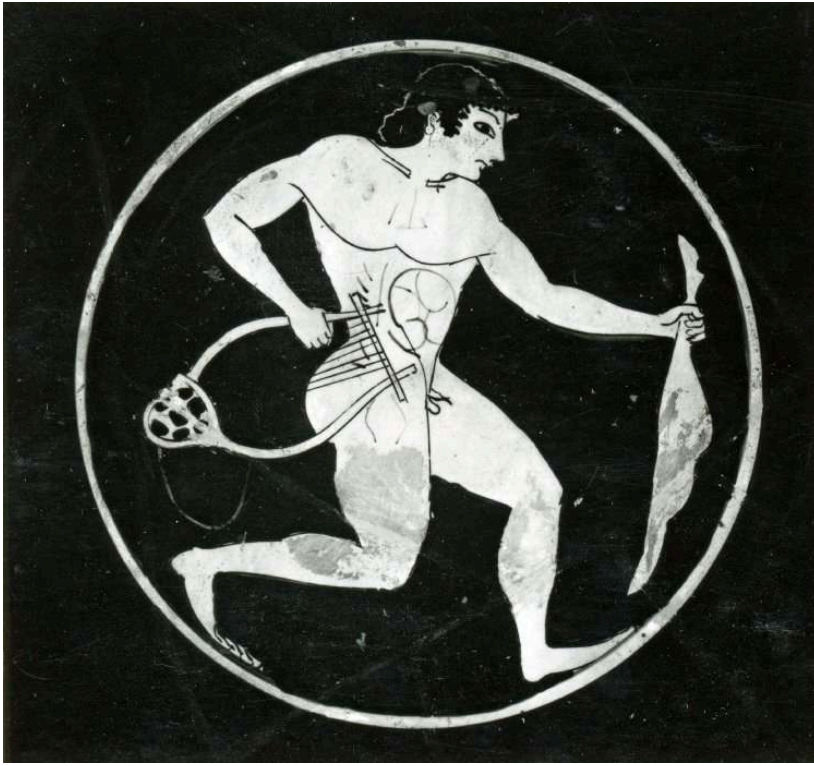
Munich, Antikensammlungen 2674. ARV² 479.326 (BA 205009).

© Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eromenos_hoop_Staatliche_Antikensammlungen_2674_n2.jpg?uselang=fr

- 16 Pour un jeune homme nu et couronné sur une coupe à figures rouges de Londres (fig. 8), même attitude d'ensemble, même marche en avant vers la droite dans le cadre circulaire du médaillon avec, du bras gauche, le geste au gigot. Le droit, coude remonté et fléchi, porte une lyre, main refermée sur le montant gauche. Gigot porté et lyre tenue, les deux gestes ne sont pas mis sur le même plan, pris dans un même continuum gestuel. Avant et arrière du même corps inscrits dans des séries séquentielles différentes, la relation chrono-logique de l'une avec l'autre série reste à préciser. Le port-monstration retrouve sa fonction déictique dans toute sa force, soit : « Voici un [beau] gigot », mais il désigne en même temps le porteur comme impliqué dans une/des séries où le transfert de l'instrument de musique est possible. Le cerceau du jeune homme de Munich (fig. 7), était simplement tenu, la lyre de celui de Londres est transportée, prise en effet dans une série autre. Le geste moins emblématique que celui du gigot laisse à préciser la/les insertions possibles en tant qu'instrument d'accompagnement de la voix avec les usages précis et son aura symbolique. Pédagogie du chant, concours, agon musical, banquet, pourraient aussi bien convenir. Le jeune homme de Munich (fig. 7) était simplement présenté entre cerceau et sacrifice. Le temps de chaque geste de celui de Londres (fig. 8), l'un plus emblématique et l'autre plus fonctionnel, situe son corps entre les deux, l'un étant inchoatif, l'autre résultatif par exemple. Soit : « Voici un [beau] gigot que je viens/il vient de recevoir grâce à une prestation à la lyre », encore : « Voici un [beau] gigot obtenu dans un sacrifice et [grâce

auquel] je vais/il va chanter dans un banquet ». Un corps, deux gestes, deux séquences : on ne peut faire l'économie de la mise en relation.

Figure 8



Londres, British Museum E 8. ARV² 63.88 (BA 200524).

© The Trustees of the British Museum

- 17 Si le jeune homme nu, portant gigot et lyre, tournait la tête dans le sens opposé à celui de la marche, il serait du même coup retiré de cette position simplement interséquentielle qui caractérise celui de Londres (fig. 8). Resitué avec son corps gestuellement composite, par rapport à un point *off* auquel renverrait le regard. C'est le cas sur une coupe à figures rouges de Bologne (fig. 9), malheureusement fragmentaire. Le geste de port-monstration dont le détail est perdu, semble sûr, à cause du gigot précisément, tendu vers la droite par la main gauche. Le déictique, – tête tournée vers l'arrière –, situe l'ensemble par rapport à un troisième point de référence. Qui fait sens, qui peut changer le statut de chaque geste, mais dont il faut bien se résoudre à ne rien dire, dans le cadre des contraintes choisies pour l'expérience présente du moins, puisqu'irréremédiablement situé hors-image.

Figure 9

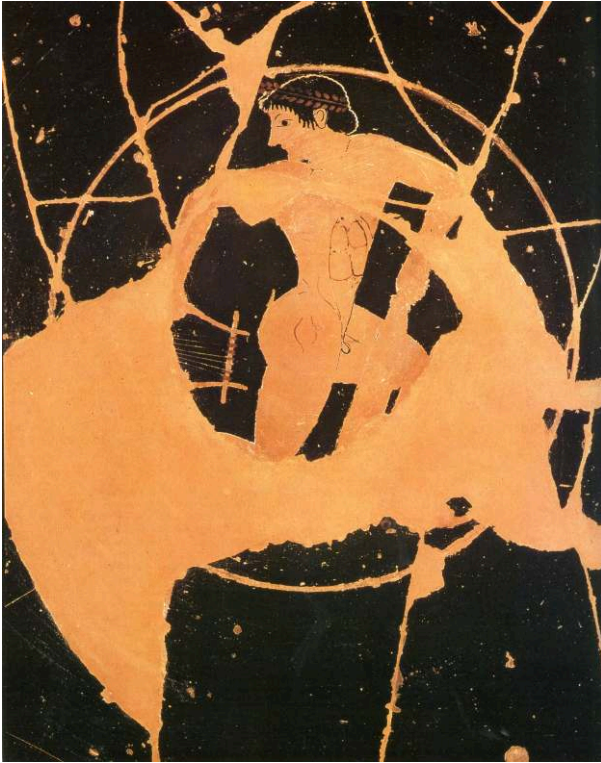


Bologne, Museo Civico Archeologico 361, ARV² 35.113 (BA 200549).

© Bologne, Museo Civico Archeologico

- 18 Dans ce rapport nouveau, le caractère du geste à la viande peut s'altérer et perdre de son caractère emblématique, être vu dans une autre séquence. Ainsi peut-être sur un médaillon de coupe à figures rouges du Louvre (fig. 10), où le bras droit fléchi au coude, tient un objet poing vers le bas. Le geste de la viande, réduit à un simple port comme pour la lyre de Londres, Bologne et Paris, est en tout cas garanti entre autres par la figuration d'un vase récemment passé sur le marché suisse des antiquités. Sur une amphore à figures rouges (fig. 11), un jeune homme nu et couronné, cheveux flottant sur la nuque, se déplace vivement vers la droite. Il tient de la main droite, bras fléchi mais abaissé le long du corps et sur l'arrière, le manche du gigot dont la masse charnue fait angle avec l'os. L'autre objet porté est malaisé à identifier : une petite lacune empêche d'avoir une représentation exacte du geste et de ce fait, le rapport geste-objet est difficile à établir. Le port du gigot vers le bas est donc attesté par l'image. Mais l'insertion dans une/des séquences n'est pas immédiate, et postuler le caractère sacrificiel de l'objet rond non identifié suppose une homologie entre les deux gestes et le statut des deux objets, ce qui n'est pas donné. Tout dépend du rapport à établir entre l'avant et l'arrière du corps de sa construction gestuelle qui prend sens ailleurs que dans l'espace de l'image. La tête et le regard, clairement déictiques, sont tournés dans le sens inverse de la marche. Ici encore le commentateur – prudent ? – se résoudra au silence.

Figure 10



Paris, Louvre G 17, ARV² 62.83 (BA 200519).

Source : Martine DENOYELLE, *Euphronios Peintre à Athènes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, n° cat. 58, p. 226.

Figure 11



Bâle, Marché, Münzen & Medaillen A.G. Auktion 56, n° 92. Pas dans Beazley.

© Dessin de François Lissarrague

Variation IV : Construction séquentielle

- 19 Revenant au geste de port-monstration à la viande, on le confrontera dans l'image à un deuxième personnage mis en rapport certain avec le porteur. La situation, on va le voir, ne gagne guère en simplicité. Les éléments utiles à l'interprétation sont toujours figés dans le temps aoristique, ponctuel, auquel l'image ne peut échapper et c'est, encore, de l'extérieur de la scène, qu'il faudrait pouvoir reconstituer les séquences gestuelles incluant chaque protagoniste.
- 20 Deux personnages donc sur une œnochoé à figures rouges de Munich (fig. 12). À droite, le jeune porteur couronné, entièrement nu, tend de la main droite, devant lui, le gigot, bras demi fléchi, presque à l'horizontale de l'épaule. Le commentaire pourrait être, sur le geste, le même que dans le cas du barbu solitaire de Londres (fig. 3). Mais à gauche précisément, debout, tourné à droite vers le jeune homme, son équivalent est là : s'appuyant sur son bâton tenu sous l'épaule gauche, un barbu tend à hauteur du gigot son bras droit, que dénude le vêtement drapé, main ouverte, paume vers le haut, dans la direction de son jeune partenaire, pouce relevé. Les possibilités du commentaire se développent à partir de la combinaison des moments pris dans l'une et l'autre séquence gestuelle exécutée par chacun des protagonistes, et des coefficients modaux affectant chaque geste abstrait de la durée. Le barbu, à droite, montre-t-il au spectateur de l'image le porte-gigot en train de [lui] tendre l'objet, ordonne-t-il au jeune homme de le [lui] remettre, ou attend-il que le don ait lieu ? Autant de possibles parmi d'autres pour

une telle mise en place, que rien, sinon la connaissance de l'ensemble de la/des séquences, ne permet à ce stade d'exclure.

Figure 12



Munich, Antiken Sammlungen 2449. ARV² 507.31 (BA 205693).

 Munich, Antiken Sammlungen

- 21 Sur un cratère à figures rouges de Vienne (fig. 13), le jeune homme nu se tient debout à droite, tenant le grand cerceau des jeux adolescents à la main gauche. Devant lui, l'homme barbu drapé dans son long vêtement, bâton sur l'épaule. Chacun tend un bras dans le geste de port-monstration de la part de viande : la main droite du jeune homme et la gauche du barbu enserrrent chacune, l'une au-dessous, l'autre au-dessus, le manche du gigot dont les chairs flasques pendent entre eux, à hauteur de genoux. Investi par la force emblématique la plus grande, le geste est donc redoublé, une fois à gauche, une fois à droite, exactement identique pour les deux partenaires. Impossible à ce stade de décider qui fait quoi, donc de produire un commentaire adéquat, la totalité des deux séquences gestuelles faisant défaut, l'image bloquant éternellement les partenaires dans cette étrange et immobile confrontation. Pour ce pur instant figé hors durée la possibilité de nuances modales est elle-même quasiment nulle, soit : « Il est affirmé ici qu'il y a geste de port-monstration du gigot, également accompli par deux personnages et sur le même objet ». Mais qui porte/montre à qui la part de viande ? À force de poser des questions insolubles, peut-être, et sans l'avoir vraiment voulu, le commentateur d'aujourd'hui aura-t-il acquis un peu d'acuité, – de pertinence ? –, dans le repérage des gestes d'autrui. Et ainsi constaté que sur toutes nos images invariablement, le sabot terminal du manche pointe vers l'extérieur, du côté opposé au jeune porteur. Pour la toute dernière, alors, un commentaire, soit : « Voici (à gauche) le gigot que je/qu'il apporte pour le barbu, voici (à droite) le gigot que m'offre/lui offre le jeune homme ».

Le don du gigot mou, car c'est bien un don, ne serait pas à double sens, réversible. Il y aurait de ce geste destinataire et destinataire fixes, et, comme tels, repérables. Tous nos jeunes gens seraient l'un, tous nos barbus l'autre, la séquence gestuelle de référence sortant peu à peu de l'ombre du non-montré. Le sacrifice auquel elle semble s'articuler, est par ailleurs en relation avec une performance dans laquelle le jeune homme est impliqué en tant qu'acteur direct, le barbu adulte en tant que bénéficiaire ultime et différé. Performance à laquelle serait liée la production iconique du geste, aux confins du banquet, du concours musical à la lyre et de l'éros des jeunes gens.

Figure 13



Vienne, Kunsthistorisches Museum 1102, ARV² 504.5 (BA 205663).

© Photothèque centre Louis Gernet

- 22 On aura appris, au passage, que tenir un objet en main n'est pas nécessairement faire un geste en rapport avec cet objet, que la transcription graphique ponctuelle dans l'image suppose, hors-image, une continuité en développement. Cette dernière, hors de portée de la représentation graphique, permettant seule pour le contemporain, l'intégration à une séquence connue, donc prévisible et reconnaissable : séquence gestuelle d'abord, programme plus large de gestes organisés ensuite, auxquels les images renvoient, constituant le cadre de l'intelligibilité de chaque geste isolément pris²⁰.
- 23 Ainsi le contexte iconique d'un personnage, du point de vue de l'ensemble gestuel cohérent où il se trouve inséré, ne sera pas nécessairement constitué par les figurations qui l'entourent. La confrontation d'un geste et d'un ensemble non cohérent avec lui, pourra ainsi à son tour faire sens, à partir de cette hétérogénéité même. La notion de contexte, côté gestes, ne va pas de soi.

- 24 Sur le col d'un cratère à figures rouges (fig. 14) par exemple, on peut voir, dans une scène dite de conversation, plusieurs jeunes et adultes différemment impliqués. Au centre de l'image, tourné vers la droite, le barbu appuyé sur le bâton et faisant le geste à la viande attendu, devant un des jeunes gens étroitement drapé, bras y compris dans son vêtement qui l'enveloppe jusqu'aux chevilles. Le barbu devrait avoir été destinataire du port-monstration de viande, or le jeune homme n'en est clairement pas le destinataire gestuel. Quel rapport l'auteur du geste de port peut-il entretenir avec cet ensemble de personnages figurés dans une scène qu'une borne gymnique, à droite, situe explicitement à la palestra ? La relation séquentielle globale entre le geste à la viande et l'ensemble figuré n'est pas donné. Si le geste *fait* sens avec l'ensemble, comment l'ensemble peut-il *faire* contexte avec le geste emblématisé ? Rien ne permet ici encore d'en décider, de dire le comment de la mise en rapport.

Figure 14



Ferrare, Museo Nazionale Archeologico di Spina T381, ARV² 589.3 (BA 207139).

Source : CVA Ferrara Museo Nazionale 1, pl. 4.2.

Variation V : Sur le geste des êtres mythiques

- 25 Les dieux mis en image seront donc nécessairement impliqués de l'une ou l'autre façon dans un ensemble gestuel soumis aux exigences qui régissent les humains. Éros pourra ainsi interpréter le geste de transport-monstration du gigot mou et révéler en personne le fond de valeurs homo-érotiques sur lequel est produit dans l'image ce geste typique. On peut ainsi le voir sur un lécythe à figures rouges de Palerme (fig. 15), marchant ailes déployées, vers la droite, mais tête à gauche, le regard renvoyant la scène à un point *off*, hors du champ de l'image. À la main droite, la pièce de viande dont le sabot pointe vers l'avant. Dire la puissance d'Éros en images peut consister à le rattacher par un geste emblématique parfaitement humain, à la/les séquences où son pouvoir divin se manifeste : ici, il favorise l'obtention de la part d'honneur, *géras*, sacrificielle.

Figure 15



Palerme, Collection particulière, (dépôt au musée) (BA 10536).

© Photothèque centre Louis Gernet

- 26 Séquences auxquelles est susceptible de renvoyer le regard déictique. Corollaire : il n'y a pas d'image spécifique du mythe par opposition au « réel » de la « vie quotidienne ». Bien sûr, l'image peut souligner la distance des hommes aux dieux, en marquant par les gestes l'écart des uns aux autres. Au lieu de faire marcher Éros, l'imagier peut, en inversant les procédures caractéristiques de l'humanité, le montrer en vol. Ainsi, sur un askos à figures rouges de Ferrare (fig. 16). Le dieu est pourtant représenté le bras gauche tendu portant/montrant la pièce de viande, situé ainsi quelque part dans une séquence où le geste est possible pour les hommes, et que l'on pourrait préciser grâce à l'objet porté par le dieu de façon homologue, à la main droite, et identifiable probablement comme gâteau de sacrifice.

Figure 16



Ferrare, Museo Archeologico Nazionale di Spina T 65 D. ARV² 814.99 (BA 210081).

© Dessin de François Lissarrague

- 27 Totalement hors du temps humain, le mythe ne peut se transposer en images que par le biais du système gestuel des hommes du présent réinterprété dans le monde des origines. Sur un vase à figures rouges (fig. 17) aujourd'hui perdu, le vieux Phineus est en butte aux Harpies, êtres monstrueux ici vus comme des femmes ailées. Le roi aveugle, assis à la table des festins, *trapéza*, tient son sceptre de la main gauche et tend la droite vers les deux monstresses. La plus proche s'éloignant rapidement de la table, tend vers la seconde à gauche sa main droite, répétant le geste du vieux roi. Dans la gauche, bras vers le bas, elle porte le gigot. La seconde porte de façon identique la part de viande dans la main gauche, mais dans la droite elle tient, exécutant le geste paradigmatique de port-monstration, un deuxième gigot. Elle détourne ainsi le geste de sa valeur première de don, niant ainsi que le geste ait lieu, produisant l'équivalent d'une sorte de négation dans l'ordre de l'image. Pour fonder une narrativité, il faut en passer par le geste, sinon aucune relation, aucune grammaticalité ne peut s'exprimer dans l'image prise en elle-même. Ici il est dit que le roi est agressé, non honoré, avec le *gérās* auquel il avait droit.

Figure 17



Ex Collection Graham VL³ 496.

© Dessin de François Lissarrague

Variation VI : Sur l'objet seul

- 28 Dernière opération pour mettre un terme à cette expérience : détachons, du bras qui la porte, la pièce de viande au sabot, pour la placer, sans support interprétable, dans le champ de l'image. Porteur de toutes les valeurs symboliques liées au geste emblématisé le gigot pourra ainsi prendre place dans une séquence articulée à la production du geste, et donc redondant comme signe spatial, ou au contraire figurer dans une scène d'un autre type renvoyant à la/les séquences de base, fortement déictique. Nous aurons obtenu par cette séparation du geste et de l'objet, un indicateur d'espace iconique parfait.
- 29 Isolé dans un cercle de motifs géométriques sur le médaillon d'une coupe à figures rouges (fig. 18) apparue récemment sur le marché suisse des antiquités, un jeune homme debout. Le bras droit dégagé du long vêtement, main à la hanche, il est tourné à gauche tenant une petite bourse, dans un geste similaire à celui connu pour le gigot, et sans destinataire visible. Devant lui, le pied gauche et le coussin d'un meuble. Dans le champ à la verticale du pied, devant le personnage, est suspendu le gigot, manche tourné vers la gauche à hauteur de tête. La petite bourse contient des astragales, jeu d'osselets qui peut entrer dans le cadre de la cour homoérotique. Chargé de toutes les valeurs symboliques qui le liaient au geste emblématisé, le gigot mis comme en exergue à la scène. Le geste présentant la bourse aux astragales, ici focalisé, est ainsi situé comme en parallèle avec l'autre, celui qui permet d'exhiber la part de viande. L'indicateur d'espace en fonction de déictique rattache la scène aux séquences où il est lui-même manipulé et objet de focalisation.

Figure 18



Hamburg, Collection privée, Koch-Harnack, *op. cit.* n° 111 (BA 10134).

© Dessin de François Lissarrague

- 30 Le jeu de renvoi suggère une ultime hypothèse, pour ce qui est des objets sélectionnés par l'image comme indicateurs d'espace. Pourraient être entre autres et plus spécialement mis dans cette position, les objets clairement articulés à un geste, donc à la charge symbolique plus forte à la fois comme objet, et comme renvoyant à ce geste iconique. C'est-à-dire à la/les séquences d'ensemble d'où ils sont, geste et objets, tirés par l'image. Nouveau parcours en tous cas pour l'intelligibilité du gigot, et l'on peut raisonnablement espérer voir se tramer à partir de là d'autres réseaux de signification. *Affaire à suivre* donc.
- 31 À retenir pour l'immédiat du moins, cette idée que le geste permet une certaine grammaticalité de l'image dont il détermine la syntaxe, à la condition expresse de construire cette syntaxe dans chaque cas, de ne pas presser le cours de l'analyse. Les conditions mêmes de l'intelligibilité des gestes sur les images, conditions où se trouve placé le commentateur d'aujourd'hui, montrent que leur insertion dans des séquences prévisibles, et toujours ouvertes à la fois, est à peu près assurée. On renouvellera donc en terminant l'hypothèse que le système des gestes, comme produit social homogène est en fait un ensemble combinatoire de séquences, donc, au sens large du terme, un système rituel. Savoir une société c'est ainsi savoir la gesticuler selon les séquences réglées par le rite. Mise en images la gesticulation est ensuite modulée selon le système de valeurs de la société qui la porte. Disons-le, l'image grecque, de rite religieux ou pas, devient du fait de son anthropomorphisme même, fondamentalement rituelle. Plus que simple dispositif iconique, elle met en place, à des fins qu'il faudra définir, les situations dans lesquelles la société grecque se donne à voir, et à reconnaître, ses propres valeurs :

un véritable « idiome rituel », dans lequel s'impliquent indissolublement, hommes et dieux²¹.

NOTES

1. Cf. en dernier lieu Gerhard NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, W. de Gruyter, 1965.
2. Voir à ce sujet les remarques que nous faisons dans un essai antérieur dont celui-ci est le prolongement, « Du rituel comme instrumental », dans Marcel DETIENNE, Jean-Pierre VERNANT *et al.*, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979, p. 167-172.
3. Cf. sur le problème de la notation graphique Bernard KOEHLIN, « À propos de trois systèmes de notation des positions et mouvements du corps humain susceptibles d'intéresser l'ethnologue », *Mélanges Haudricourt T. 2. Approche ethnologique*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 157-184.
4. On pense ici surtout aux travaux de Ray L. BIRDWHISTELL dont l'essentiel est repris dans *Kinesis and Context. Essays on Body Motion and Communication*, New York, Ballantine Books, 1970, mais aussi à l'importante contribution sur le sens des distances inter-personnelles dans les différentes cultures d'Edward T. HALL, « A system for the Notation of proxemic Behaviour », *American Anthropologist* 65 (5), p. 1003-1026, par exemple.
5. Le comparatisme est particulièrement efficace dans ce domaine, voir par exemple la présentation de notes comparatives sur la Sardaigne et Naples à partir de ses propres films par Diego CARPITELLA, « Expériences de démokinésique en Italie », *Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image. Actes du Colloque international CNRS « La pratique de l'anthropologie aujourd'hui », atelier 8, Gestes et Images*, Ivry-sur-Seine, Jeune équipe, 1982, p. 83-90. La présente analyse s'appuiera souvent sur les travaux de ce récent colloque désormais cités *Anthropologie du geste, anthropologie de l'image*.
6. Sur les postures et le rapport à l'espace dans les différentes cultures, cf. Edward T. HALL, *The Hidden dimension*, New York, Anchor Books, 1966.
7. Pour une classification très utilisée des gestes en rapport avec le plan linguistique cf. Paul EKMAN et Wallace Y. FRIESEN, « The repertoire of Nonverbal Behavior : Categories, Origins, Usage and Coding », *Semiotica* 1, 1969, p. 49-97.
8. L'aventure est relatée par Kathleen MODROWSKI, « Exercices pratiques : autour du comptoir d'un café », *Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image, op. cit.*, 1982, p. 161-162.
9. Pour un répertoire des notions linguistiques utilisées ici, cf. Jean DUBOIS *et al.*, *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse, 1972.
10. Pour des propositions suggestives sur la combinaison de toutes les techniques de saisie du geste, limitées toutefois aux gestes de travail, cf. Bernard KOEHLIN, « L'ethnotechnologie : une méthode d'approche des gestes de travail des sociétés humaines », *Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image, op. cit.* 1982, p. 13-38.
11. Cf. les films sur la forge et la moisson commentés par leur auteur, Jean-Dominique LAJOUX, « Le marteau et la faucille, essai de comparaison visuelle de gestes de travail », *Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image, op. cit.* p. 69-82.
12. Sur l'opposition face/profil dans le monde grec, cf. Françoise FRONTISI-DUCROUX et Jean-Pierre VERNANT, « Figures de masque en Grèce ancienne », *Journal de Psychologie*, 1-2, 1983, p. 53-69.

Sur le jeu face/profil et ses nuances dans l'image de télévision aujourd'hui, cf. Jean-Paul TERRENOIRE, « L'échange des regards comme structuration du rapport au téléspectateur : le cas du journal télévisé », *Geste et image* 2, 1981, p. 91-101.

13. Les figures analysées ici sont repérées comme suit. Le type du vase porteur de l'image, le style et le lieu de conservation sont précisés dans le texte. Le n° d'inventaire du musée, l'indication du n° d'ordre dans les répertoires de John D. Beazley ou à défaut, dans celui de Frank Brommer, sont reportés en fin de texte dans la table des figures. Abréviations utilisées :

ABV : John D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1956.

ARV² : John D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1963².

VL³ : Frank BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg, Elwert, 1973.

14. Pour une analyse d'ensemble des images de la découpe sacrificielle, voir les propositions d'un travail antérieur : « Bêtes grecques », dans Marcel DETIENNE, Jean-Pierre VERNANT *et al.*, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, *op. cit.*, p. 133-157.

15. Sur ce mythe fondateur dans le monde grec voir la magnifique analyse de Jean-Pierre VERNANT dans *La cuisine du sacrifice en pays grec*, *op. cit.*, p. 37-132.

16. Une conception différente de l'objet et de son utilisation est proposée par mon amie Gundel KOCH-HARNACK dans sa dissertation de l'Université de Hambourg désormais accessible, *Knabenliebe und Tiergeschenke, ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens*, Berlin, Gebrüder Mann, 1983.

17. Cette formule renvoie en français à un comportement particulièrement attendu dans une situation donnée.

18. Le terme beau n'est pas proprement indispensable au commentaire. Nous le proposons [...] comme un élément épideictique, ici virtuel, mais souvent présent dans l'image sous la forme de l'inscription peinte, *kalos*, beau, qui ne renvoie pas nécessairement à tel personnage. Nous donnerons ainsi entre crochets des éléments de commentaire moins indispensables ou simplement possibles à nos yeux.

19. Sur cette notion de focalisation utilisée par les théoriciens de la description, voir par exemple Mieke BAL, « Narration et focalisation », *Narratologie, les instances du récit*, Paris, Klincksiek, 1977, p. 31-46.

20. Sur cette conception de la culture comme système de modèles d'attente voir Paolo FABBRI, « Considérations sur la proxémique », *Langages* 10, 1968, p. 65-75.

21. Sur cette notion d'idiome rituel, voir les remarques de Erving GOFFMAN, « La ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales* 14, 1977, p. 34-50, reprises dans *Gender Advertisements*, New York, Harper & Row, 1979.

RÉSUMÉS

L'article aborde le paradoxe sur la perception et l'étude des gestes selon les images. Il analyse, plus précisément, une série de vases attiques de la période archaïque et classique montrant le gigot mou, c'est-à-dire la cuisse de l'animal sacrificiel désossée des os longs, mais avec le sabot et les os du pied. L'étude de six variations de ce motif permettent à l'auteur de mettre en valeur la polysémie d'un système de gestes, de la séquence rituelle de transfert jusqu'à son offrande comme part d'honneur, ou même son isolation dans le champ de l'image mettant ainsi le gigot mou en exergue.

This article uses images to analyze the paradox of gestures, their perception and study. More precisely, it focuses on a series of attic vases of the archaic and classical period depicting a “soft leg”, namely the sacrificial animal’s thigh without the long bones, only with its hoof and the foot’s bone. The paper highlights the polysemie of a system of gestures according to six variations of this motif, beginning with the ritual sequence of transferring and moving to the “soft leg’s” offering as a share of honor, or even its isolation on the background of the image which highlights its presence.

INDEX

Keywords : sacrifice, thigh, gesture, attic vases

Mots-clés : sacrifice, cuisse, geste, vases attiques

AUTEUR

JEAN-LOUIS DURAND

Jean-Louis Durand (1939-2016) était chercheur au CNRS (UMR 8210 AnHiMA, ancien centre Louis Gernet). Helléniste et anthropologue, il a mené ses travaux notamment sur l’imagerie des vases grecs (rituel, sacrifice etc.) et il a fait du terrain en Tunisie et au Burkina Faso. Grâce à ce double regard il a alimenté la pensée comparatiste dans l’approche anthropologique de la Grèce ancienne dans le cadre de groupes de travail initiés par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant et ensuite de sa collaboration avec l’africaniste Michel Cartry. Parmi ses publications nous citons ses contributions dans *La cuisine du sacrifice en pays grec* (édité par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant en 1979), son ouvrage *Sacrifice et labour en Grèce ancienne* (1986), ainsi que le volume collectif *Architecturer l’invisible. Autels, ligatures, écritures* (2009) coédité avec Michel Cartry et Renée Koch-Piettre.