



HAL
open science

Des images faites pour être détruites

Giordana Charuty, Jérémie Koering, Pierre-Olivier Dittmar, Jean-Claude Schmitt

► **To cite this version:**

Giordana Charuty, Jérémie Koering, Pierre-Olivier Dittmar, Jean-Claude Schmitt. Des images faites pour être détruites. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2018, 2, pp.19-36. 10.4000/perspective.10982 . hal-02286183

HAL Id: hal-02286183

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02286183v1>

Submitted on 13 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des images faites pour être détruites

Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt

Giordana Charuty, Jérémie Koering, Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10982>

DOI : [10.4000/perspective.10982](https://doi.org/10.4000/perspective.10982)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 19-36

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Giordana Charuty, Jérémie Koering, Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt, « Des images faites pour être détruites », *Perspective* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 29 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10982> ; DOI : [10.4000/perspective.10982](https://doi.org/10.4000/perspective.10982)

Des images faites pour être détruites

Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt

Pierre-Olivier Dittmar. « Les statues meurent aussi » nous rappellent en 1956 Alain Resnais et Chris Marker. Si la vie des images s'est trouvée, depuis vingt ans, au cœur du dialogue entre histoire de l'art et anthropologie par le biais des enquêtes sur l'agentivité des images, sur la performance ou sur l'animisme, force est de constater que la mort des images et, spécialement, leur destruction n'ont pas fait l'objet d'une production théorique aussi vaste. Pourtant les deux phénomènes sont intimement liés et impliquent une réflexion sur l'inscription des images dans le temps.

Quoi de plus banal, pour un anthropologue, que la production d'images faites pour être détruites ? Les objets et, plus spécifiquement, les images faits pour être sacrifiés, pour être brûlés, mangés, immergés dans légion et constituent une part non négligeable des collections ethnographiques. Ce faisant, ils posent d'importants problèmes dans les cas de demande de restitution, créant une situation d'affrontement éthique entre valeur patrimoniale et valeur culturelle de ces objets d'exception.

Sans doute le rejet (au moins théorique) de ces pratiques sacrificielles par le christianisme a-t-il contribué à les marginaliser aux yeux de l'histoire de l'art, mais cet argument ne saurait être tenu pour suffisant. Ne faut-il pas aussi penser que le lien avec la mort, si central pour penser l'émergence du portrait individuel, notamment, a pu durablement orienter les recherches ? La célèbre définition d'Alberti, qui veut que l'image ait la faculté « de rendre présents ceux qui sont absents, mais aussi, après plusieurs siècles, presque vivants ceux qui sont morts¹ » ne suppose-t-elle pas que les images survivent aux vivants, autorisant une forme de permanence par-delà la fragilité de la vie ? La méditation de Barthes dans *La chambre claire* ne constitue-t-elle pas le troublant témoignage de cette mission de survie que nous assignons aux images ?

Force est aujourd'hui de constater que ce présupposé théorique n'est pas suffisant. Au sein même de l'Occident, de nombreuses images ont été produites pour être détruites, hosties figuratives, images infamantes, décors éphémères d'entrées de ville, tapis de fleurs de la Fête-Dieu... que l'on pense aussi à ces ex voto de cire, qui ne peuvent se concevoir que dans le cadre de la temporalité de demandes particulières, de souffrances ou de désirs voués à être comblés ou à disparaître² (**fig. 1**).



1. Ex voto de cire à l'effigie de personnages, ou de parties anatomiques, destinées à être fondues / brûlées, à Fatima (Portugal).

2. Palanquin votif, fait pour être brûlé, Vietnam, début du XX^e siècle, Paris, musée du Quai Branly.

C'est bien un autre statut de l'image que l'on doit prendre en compte, moins glorieux sans doute que celui des images-mémoire, un statut qui témoigne d'un rapport plus éphémère d'instrumentalisation des puissances de l'image (fig. 2). Si nous sommes aujourd'hui particulièrement enclins à prendre en compte ces pratiques, dans le temps et dans l'espace, c'est sans doute que l'art contemporain nous a sensibilisés aux destructions rituelles et volontaires d'œuvres d'art, c'est peut être aussi, et plus prosaïquement, que le passage au numérique a fluidifié notre rapport aux images : lorsque l'on photographie sa place de parking pour en mémoriser l'emplacement, l'image produite n'a vocation à servir qu'une fois puis à être détruite³. À moins que le surgissement récent de nouvelles formes d'iconoclasme (bouddhas de Bâmyân, musée de Mossoul, temples de Palmyre) ne nous ait sensibilisés à l'idée de la fragilité intrinsèque des images, contre l'idée convenue de leur permanence. Le symptôme le plus évocateur de cette évolution n'est-il pas l'application snapchat, l'un des plus importants réseaux sociaux contemporain, qui impose de produire des images se détruisant, au mieux, au bout de 10 secondes ?

Jean-Claude Schmitt. Le paradoxe de la fine fleur de nos technologies les plus avancées serait ainsi de faire de nous tous simultanément des artistes (alors que la photographie elle-même n'était pratiquée que par un nombre limité de personnes) et des iconoclastes invétérés (qui détruisons les images au fur et à mesure que nous les fabriquons). Ce paradoxe ne se limite pas, du reste, aux images numériques : dans les galeries d'art contemporain aussi, on trouve des œuvres,

en apparence plus conventionnelles, qui ont été programmées pour s'autodétruire à peine vendues aux enchères. Le plus étonnant est que l'acquéreur n'y trouve rien à redire et se réjouisse, bien au contraire, d'avoir, en quelque sorte, acquis deux œuvres, le tableau et un nouveau chapitre de l'histoire de l'art ! C'est ce qui est arrivé tout récemment, le 10 octobre 2018, chez Sotheby's, avec une toile de Banksy initialement intitulée *Girl with Balloon*, puis judicieusement rebaptisée *Love is in the Bin* (« L'amour est à la poubelle »).

Ces exemples contemporains nous invitent à poser, dans le cadre d'une histoire comparée plus ample, trois questions majeures au sujet des images « faites pour être détruites » : la question de l'image virtuelle – a-t-elle même une existence vraie avant d'être détruite ? –,

celle de la mort – en rappelant la définition albertienne du portrait – et celle du temps – moins du temps historique, que du temps cyclique des fêtes et des rituels, dont parlera Giordana Charuty.

Les images d'abord : les nouvelles images numériques, dont l'obsolescence programmée est quasi immédiate, doivent nous rappeler qu'à l'inverse des conceptions communes, les images ne sont pas toutes matérielles ni même soumises au sens de la vue, loin s'en faut. Dans toutes les sociétés, les rêves pourvoient les hommes en une quantité innombrables d'images auxquelles ils attachent le plus souvent la plus haute signification : ils prédisent le destin, mettent en rapport avec les morts ou, pour la psychanalyse, émanent de l'inconscient du sujet, mais le plus souvent ils s'effacent de la mémoire dès le réveil. S'il existe des images « faites pour être détruites », ce sont bien nos fragiles images oniriques ! Doit-on hésiter à les prendre ici en considération ? Ce serait une erreur, puisque les sociétés humaines, y compris la nôtre, utilisent les mêmes mots pour parler par exemple des images cultuelles et des images de rêve, lesquelles, de surcroît, jouent fréquemment un rôle direct dans le culte (par exemple dans le rituel onirocritique de l'incubation païenne ou même chrétienne). N'est-ce pas le rêve qui permet à un enfant ou à un berger de découvrir, enfouie sous terre ou perchée dans les branches d'un arbre, la statue miraculeuse de la Vierge dont la communauté attend la protection⁴ ?

La deuxième question est celle de la mort. Pour Alberti, le portrait doit permettre de vaincre, par sa fonction mémorielle, la mort de l'individu. Grâce à la présence du portrait, le mort reste « vivant » parmi ses descendants, dans la succession des générations. On ne saurait mieux dire que l'image, ou du moins cette image, le portrait ressemblant ou symbolique, est faite pour être conservée et non « pour être détruite ». Et pourtant, même dans ce cas, on ne peut faire l'économie du lien existentiel entre l'image et la mort. Le portrait est, dès sa réalisation, frappé du signe de la mort : parce qu'il représente celui qui, bientôt, sera mort, ou bien celui qui est déjà mort et à qui il confère une sorte de seconde vie. Il est possible que *Le portrait de Timotheus* de Jan Van Eyck (1432 ; **fig. 3**), sur lequel court justement la devise « Leal souvenir » (*leal* signifiant à la fois ce qui est « loyal » et ce qui est « légal »), soit un portrait posthume et non un portrait « au vif »⁵. Le lien entre l'image et la mort se découvre dans d'autres situations encore : quand l'image *met à mort* rituellement, la tête en bas, pendu par un pied, le proscrit banni à jamais de la cité ou qui a été exécuté et dont la mémoire doit être effacée : non seulement les murs de Florence et des cités voisines du Quattrocento ont connu de telles « images infamantes », mais le « Pendu » des cartes de tarot a diffusé jusqu'à aujourd'hui cette même image de dérision et de terreur⁶. Dans le sacrifice chrétien (ou catholique depuis la Réforme), la mort, pareillement, hante l'image-hostie : si l'hostie figure souvent la Crucifixion, c'est pour rappeler au communiant que le Christ est mort pour lui sur la croix. Mais il y a plus : le sacrificateur s'assimile en communiant à la victime sacrificielle



3. Jan Van Eyck, *Portrait d'un homme* (*Leal Souvenir*), 1432, Londres, National Gallery.

(*hostia*), dont les conciles (Latran IV, Trente) ont proclamé qu'elle était, sous les apparences du pain, le *Corpus Christi*, sa Présence réelle ; ce qui a pour conséquence logique qu'elle soit consommée en un geste sublimé de *théophagie*⁷, une forme d'ingestion qui promet, à celui qui s'y livre, la vie éternelle gagée sur la mort sacrificielle du Christ, mais dont le caractère crument alimentaire est rappelé par l'interdiction qui lui est faite de *croquer* l'hostie avec ses dents... Pensons enfin aux images qui accompagnent les morts dans les rituels funéraires : il suffit de citer l'Égypte ancienne pour se convaincre de l'immensité du domaine. En Europe, les progrès du christianisme ont progressivement éliminé la présence d'objets (armes, pots, bijoux) enclos dans les tombes. À l'époque médiévale, on trouve bien, pourtant, dans les sépultures de certains abbés ou évêques non seulement les ornements habituels de leur dignité, telle leur crosse abbatiale ou épiscopale, mais aussi de petits calices en plomb spécialement conçus pour le rituel funéraire et qui rappellent le pouvoir sacramentel dont ils avaient été investis. Des images-objets « faites pour être détruites », une fois encore.

La troisième question est celle du temps rituel et cyclique, celui de la fête et des liturgies. Symboliquement, ce rythme est celui de l'alternance de la re-naissance (plus que de la vie⁸) et de la mort (provisoire). Or, une foule d'images obéissent à ce rythme, tels les mannequins brûlés en effigie lors du carnaval, les gaufres et autres pâtisseries figuratives cuisinées et consommées lors des fêtes familiales ou villageoises, ou encore les crucifix voilés de violet durant la Semaine Sainte, alors que les cloches – n'oublions pas que tous les sens ont partie commune – se taisent pendant trois jours. On rétorquera, à juste titre, qu'il ne s'agit pas là d'images détruites, mais d'images provisoirement dissimulées, qui constituent en somme une classe voisine, mais distincte, d'images. Sans doute, mais outre le fait que le crucifix est une fois encore une image de mort, il faut se souvenir que son voilement en appelle à la foi des fidèles, qui n'est pas nécessairement assurée : ces derniers sont semblables aux Saintes Femmes courant vers le Sépulcre et à qui l'ange demande : *Quem quaeritis ?* « Qui cherchez-vous ? » Rien ne dit à ce stade que la Résurrection, dont elles ignorent tout, a eu lieu. Rien ne dit donc que l'image du crucifié sera dévoilée, ni que les cloches reviendront. Gardons en tout cas en mémoire le rapprochement entre les images vouées à une destruction définitive (dans le temps linéaire de l'histoire) et les images vouées à une disparition provisoire (dans le temps cyclique des rituels périodiques). À propos de ces dernières, on pourrait parler encore des retables à volets, qui bougent leurs ailes au rythme des fêtes de l'année liturgique, comme le retable d'Issenheim de Mathias Grünewald à Colmar, ou celui de l'Agneau Mystique des frères Van Eyck à Gand. J'évoquerai plus communément le syndrome du « Bonhomme de neige » : façonné avec soin par les enfants lors des premières chutes de neige, il est condamné à fondre et à disparaître quand revient le soleil printanier... Les bonhommes de neige de notre enfance ne seraient-ils pas le modèle des « images faites pour être détruites » ?

Le dialogue qui suit, entre l'anthropologue Giordana Charuty et l'historien de l'art Jérémie Koering, témoigne de l'évolution récente du champ qui nous autorise à appréhender des images faites pour être détruites dans la longue durée de l'histoire occidentale, tout en considérant l'« artifice », voire la patrimonialisation, non pas de ces objets, mais de ces processus eux-mêmes.

Pierre-Olivier Dittmar. Vous vous intéressez aux images faites pour être mangées, or ces images sont vouées, par destination, à la disparition. Quelle peut être leur utilité pour penser la destruction des images ?

Jérémie Koering. Je signalerai au préalable que cet intérêt s'inscrit dans le cadre d'une enquête plus vaste sur les images que l'on mange⁹. Aux côtés des images destinées à être consommées, sur lesquelles je vais immédiatement revenir, il existe en effet d'innombrables

cas d'images ayant été détournées de leurs usages premiers pour être incorporées par la bouche et non par les yeux. Sculptures, icônes, peintures murales, gravures ont pu être grattées, broyées, dissoutes pour être avalées, notamment à des fins prophylactiques, apotropaïques ou thérapeutiques. Par conséquent, les images fabriquées pour être mangées s'inscrivent dans un phénomène global, celui de l'ingestion des images, et doivent être étudiées au croisement de l'histoire de l'art et de l'anthropologie.

Mais j'en viens à ces images spécifiquement produites pour être mangées. Précisons d'abord que je place sous le terme image, à la suite de Philippe Descola, tout objet résultant d'une opération de figuration, investi d'une « agence » socialement définie, et dont la configuration visuelle ou plastique dénote, par ressemblance ou par convention, un prototype réel ou imaginaire¹⁰. Ces images sont de toutes formes, de toutes natures. Produites majoritairement avec des ingrédients comestibles, elles peuvent aussi être confectionnées à l'aide de matériaux non comestibles comme le bois (pour des répliques de statues miraculeuses), l'argile (les jetons de *terra sigillata*) ou la pierre (certaines intailles magiques). On peut manger des hosties figurées, des gaufres blasonnées, des crânes en sucre, des mets sculptés, des gâteaux emblématiques, etc. Or, toutes ces images, dont certaines sont déjà présentes dès l'Antiquité (les gâteaux en forme de biche pour la fête d'*Elaphebolia* à Athènes ou ceux en forme de sein produits à Laconia), imposent, par leurs formes et leur mode d'appropriation, de repenser la trop simple équation disparition égale destruction. L'image mangée, incorporée, assimilée, est une image transformée ; elle survit sous une autre forme, à la fois comme nutriment (et cet aspect n'est pas à négliger car il est adossé à un imaginaire de la digestion d'une grande richesse), et, sous une forme mentale, comme souvenir ou symbole. De ce point de vue, les images produites pour être mangées semblent particulièrement utiles pour engager une réflexion sur la destruction des images.

Pierre-Olivier Dittmar. Quelles étaient les spécificités de ces images comestibles ? Quelles fonctions leur ont été attribuées ?

Jérémie Koering. La variété des images faites pour être mangées est grande, tant sur le plan historique que géographique, et il est donc difficile de généraliser sur leurs caractéristiques techniques et figuratives, comme sur leurs usages. On peut néanmoins constater que ces artefacts, souvent pris dans une économie rituelle, étaient investis d'une fonction sociale. Leur partage et leur ingestion constituaient un acte d'institution au sens que donne Bourdieu à cette expression, c'est-à-dire qu'elles déterminaient des places, marquaient une ligne de séparation entre ceux qui pouvaient y prendre part et ceux qui y demeureraient extérieurs¹¹. Pour le dire peut-être plus simplement, l'ingestion de l'image permettait au consommateur de se situer (ou d'être situé) dans un collectif déterminé, d'entrer dans ladite communauté ou d'en consolider l'établissement comme le fonctionnement.

Si l'on se réfère à l'Europe et aux sociétés occidentales du Moyen Âge et de l'époque moderne, il est par exemple possible – pour ne pas dire justifié et nécessaire – de rapprocher certains types d'images comestibles en vertu de leur homologie de structure. Cette mise en série permet de voir comment une même logique institutionnelle traverse, moyennant quelques transformations, des configurations et des usages distincts. On peut le vérifier, je crois, en observant trois types d'images-objets : l'hostie figurée, employée dans le rite eucharistique entre les IX^e et XX^e siècles ; les *cialde* ou gaufres ornées, utilisées par les familles nobles à l'occasion de banquets à la Renaissance ; et les sculptures comestibles, réalisées par les compagnies d'artistes au cours de la première modernité.

Le type le plus commun et répandu au Moyen Âge comme à l'époque moderne, parmi les images comestibles produites pour être consommées, est, sans nul doute, l'hostie figurée¹².

Par nature éphémères, ces images apparaissant sur les hosties nous sont connues grâce aux fers gravés employés par les communautés religieuses, depuis le IX^e siècle au moins, pour confectionner le pain sacramentel. Les plus anciens exemplaires conservés sont datés du XII^e siècle, mais leur usage est antérieur à cette époque comme l'indique le récit de la vision de saint Ildefonse, qui aurait vu, un dimanche de novembre 845, la double figure de l'hostie sous la forme de « deux roues gravées par deux fers ». Les fers, réunissant deux plaques rivées l'une à l'autre, comportaient généralement plusieurs matrices « en forme de monnaie » (*in forma nummi*) : des grandes pour les hosties destinées au prêtre et aux diacres, et plusieurs petites pour les hosties dévolues à la communion des fidèles. Celles-ci étaient remplies d'une pâte produite à partir de farine de froment et d'eau, puis portées au feu pour la cuisson.

L'iconographie des fers est relativement variée, étant donné l'absence de législation stricte sur cet aspect – seules quelques recommandations et usages coutumiers encadraient la configuration des images. Certaines représentations sont néanmoins plus fréquentes que d'autres, comme l'agneau pascal, la croix, le Christ en croix, la Crucifixion, la Dernière Cène ou encore le monogramme IHS, autant de sujets ayant un rapport avec l'institution de l'Eucharistie, la Passion et le sacrifice du Christ.

La question que soulève l'image gravée sur l'hostie est celle de son statut. Les images estampées sur le pain n'ont en principe aucune fonction sacramentelle à tenir dans le rituel eucharistique, dans la mesure où, en communiant, le fidèle n'avale pas une *image* matérielle, mais le corps du Christ sous l'espèce du pain. Les images apparaissent ainsi, au moins sur le plan liturgique, accessoires. On peut donc s'interroger sur les raisons de l'ampleur de leur diffusion et de leur permanence. L'une des réponses possibles tient, je crois, à l'importance croissante de l'image du Christ dans l'espace ecclésial à partir de la fin du haut Moyen Âge et à l'affirmation progressive du dogme de la transsubstantiation au lendemain du quatrième concile du Latran (1215). Les images ornant les hosties avaient probablement pour fonction de soutenir

l'imagination du prêtre et des fidèles lors de la messe en constituant une sorte de relais visuel favorisant la perception de la présence réelle du corps du Christ sous l'apparence du pain consacré. Mais une autre explication, à mes yeux plus fondamentale, peut aussi être avancée : l'hostie estampée rend sensible le principe qui gouverne tout à la fois l'économie chrétienne de l'image (*ad imaginem dei*), le dogme de la Trinité, le modèle du corps mystique du Christ et le système eucharistique, autrement dit celui du multiple dans l'Un¹³.

Le fer à hostie fonctionne en effet comme un sceau : il produit une image, vestige d'un contact, certifiant l'unité du multiple¹⁴. De sorte qu'en dépit de la multiplication des hosties, c'est toujours le même Christ qui est sacrifié et offert à la communion. L'ingestion d'une même image par tous les fidèles permet au communiant d'être symboliquement relié à l'ensemble des membres de la communauté chrétienne qui, comme lui, incorpore l'image issue de la matrice. Certains fers portent d'ailleurs des représentations « réflexives »

4. Le Christ entouré des douze apôtres, moule à hostie, seconde moitié du XIII^e siècle, fer, Paris, musée de Cluny (Cl 2067).



manifestant pour ainsi dire ce principe. C'est le cas de la double matrice du musée de Cluny (**fig. 4**). Datant de la deuxième moitié du XIII^e siècle, ce fer à hostie est composé de deux plaques circulaires représentant, pour l'une, plusieurs scènes de la vie du Christ, pour l'autre, le Christ entouré par les douze apôtres. Cette dernière représentation, en adoptant un principe concentrique et rayonnant, donne visibilité au principe qui sous-tend l'eucharistie : par la communion, autrement dit en mangeant l'hostie, tous les membres de la communauté chrétienne peuvent se réunir, comme les apôtres, autour du Christ et entretenir avec lui une même relation d'identité. Au XVI^e siècle, le jésuite Luca Pinelli a explicité la logique théologique de cette dynamique relationnelle avec beaucoup de clarté : « Considère, écrit-il dans ses *Brevi meditazioni del Santissimo Sacramento*, que ce repas céleste ne se convertit pas en la substance de celui qui le mange, comme il en va des autres repas naturels, mais il nous convertit en lui¹⁵. » Ce principe d'assimilation inversée, mis en évidence par Pinelli, rejoint assez précisément la notion de *symmorphon* (processus de « prise de forme ») employée par saint Paul et sur laquelle, comme l'a récemment rappelé Giovanni Careri dans son livre sur la chapelle Sixtine, l'anthropologie chrétienne s'est en grande partie bâtie¹⁶. À la fin des temps, nous dit saint Paul, le Christ « transformera notre humble corps, en le rendant semblable à son propre corps glorieux, par sa vertu puissante qui lui assujettit toutes choses » (Phil. 3, 21). Se dépouiller de sa différence, de sa condition peccamineuse, pour retrouver une ressemblance perdue, voilà le projet constitutif de l'eucharistie. Or l'image issue de la matrice donne à voir cette réduction du multiple à l'un. La disparition de l'image n'est donc pas, dans ces conditions, un effacement, mais une transformation. L'ingestion n'est pas un acte destructeur, mais un geste créateur, tout du moins pour celui qui l'opère en croyance.

Pierre-Olivier Dittmar. On retrouve de telles pratiques dans l'Italie du sud des XX^e et XXI^e siècles, comment s'inscrivent-elles dans le contexte contemporain ?

Giordana Charuty. En Europe comme ailleurs, l'ethnologue qui s'attache à la description et à la compréhension d'une activité cérémonielle est habitué à observer la fabrication fébrile, parfois sur une longue période, de toutes sortes de compositions figuratives qui n'auront qu'une existence éphémère. Par exemple, dans le théâtre liturgique si présent en Italie méridionale, les costumes et accessoires peuvent être conservés d'une année sur l'autre, mais le mobilier du tableau vivant qui porte, parfois, le nom médiéval de « mystère », est confectionné à nouveau chaque année. Ou encore, dans le théâtre de la Passion, certains personnages, tels les « Juifs », fabriqués à partir de petites poupées en celluloïd, sont destinés à être détruits dès la procession achevée. Mais la forme la plus immédiate sous laquelle l'ethnographie rencontre une variété particulière d'objets figuratifs que l'on peut qualifier d'« images à manger », ce sont les gâteaux rituels et les pains cérémoniels qui marquent le calendrier de chacun des trois monothéismes. Arnold Van Gennep est, sans doute, le premier ethnographe à avoir documenté de manière systématique cette dimension « alimentaire » du religieux. Encore faut-il s'interroger sur ce qui autorise à qualifier d'« images » ces pâtisseries rituelles. De quoi sont-elles l'image et que fait-on, au juste, lorsqu'on les consomme ?

À l'ethnologue de la cuisine languedocienne qui s'interrogeait sur ce que désignent, dans le Tarn, les *curbelets*, on pouvait répondre dans les années 1980 : « ce sont des gâteaux ronds, comme une hostie, une grosse hostie. C'est très bon¹⁷. » Dans cette variante régionale des « oublies », l'équivalence avec l'hostie est, en effet, toujours assurée par la similitude de la technique et des instruments de fabrication : un moule à long manche qui a la même forme que le fer à hostie, et que l'on confond souvent avec lui car, parmi les motifs décoratifs qui devraient le distinguer, on retrouve des croix et des agneaux. Mais la différence est maintenue par le mode de consommation qui autorise ce qui est interdit pour le pain azyme



5. Empreintes de moules à *cialde*, vers 1501-1515, plâtre, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria.

dans les enfances catholiques l'interdit qui distingue l'ingestion de l'hostie prend en charge l'énoncé dogmatique de la transsubstantiation qu'il met bien souvent à l'épreuve sur le mode de la transgression. Et il suffit de consulter n'importe quel forum catholique sur Internet pour voir que la question fait toujours débat.

de l'office liturgique qu'il convient d'avaler sans mâcher, dans cette logique de transformation inverse qui vient d'être évoquée. Comme en témoignent les autobiographies paysannes de la première moitié du XX^e siècle,

Jérémie Koering. Un enjeu relativement voisin, même s'il touche la sphère profane, est également au cœur d'un autre type d'image comestible ayant connu un fort développement à la Renaissance, les *cialde* (fig. 5). Ces gaufres estampées, diffusées un peu partout en Europe entre les XV^e et XVIII^e siècles, étaient produites comme les hosties à partir de fers gravés. L'instrument faisait traditionnellement partie de la batterie de cuisine des familles aristocratiques ou bourgeoises, comme le montre une gravure reproduite dans *L'arte del cucinare* de Bartolomeo Scappi (Venise, 1570).

À l'instar des fers à hosties, ceux employés pour les *cialde* réunissent également deux moules comptant chacun une image, des ornements et une inscription mentionnant généralement le nom du propriétaire et une date. Il n'est pas rare aussi que la matrice comporte une devise, une sentence commémorative, un dicton, ou un proverbe à portée morale. Sur le plan iconographique et décoratif, les fers gravés présentent en général, au centre, un écu ou un cimier avec les armoiries de la famille du commanditaire, mais aussi, selon l'époque et la qualité de réalisation, des *memento mori*, des portraits, des figures à l'antique (des *putti*) et tout un ensemble d'éléments décoratifs (guirlandes, rinceaux, nœuds, résille, etc.). La variété et l'abondance ornementales de ces images avaient pour fonction de signifier l'aisance matérielle de la famille lorsqu'elle était en situation de représentation (notamment à l'occasion de mariages, baptêmes, banquets funéraires, fêtes calendaires...).

Comme je viens de le dire, les fers à *cialde* dérivait très directement de ceux utilisés pour les hosties, tant sur le plan technique que pratique. Les *cialde* étaient d'ailleurs souvent employées pour les messes privées aux XV^e et XVI^e siècles, comme des substituts aux hosties – pratique qui sera cependant condamnée au lendemain du Concile de Trente. Cette similitude

morphologique et usagère permet, par extension, de mettre en évidence la fonction sociale de la production et de la consommation des *cialde*. Comme pour l'hostie, la gaufre figurée, toujours identique en dépit de sa démultiplication, offre à celui qui l'ingère l'occasion de réaffirmer son appartenance à un collectif. C'est d'ailleurs dans cette perspective que prend sens l'élément iconographique le plus fréquemment représenté sur les fers : les armoiries. En offrant des *cialde*, le maître de famille invite tacitement ceux qui en sont les destinataires à partager ce qui définit son identité, à savoir, dans une société patrilinéaire, son lignage : « l'abstraction héraldique », comme l'écrit Hans Belting, ne distingue « pas un individu, mais le dépositaire d'une généalogie familiale, ou territoriale, et défini[t] donc un corps dans son appartenance à un certain rang social¹⁸ ». L'ingestion des armes figurées est, pour cette raison, un moyen de s'incorporer à la famille (et j'entends ici « famille » au sens élargi du terme : *domus, casa* ou maisonnée)¹⁹. La relation de dépendance et d'inclusion établie par la consommation des *cialde* trouve sa pleine logique instituante lorsque ces dernières sont distribuées à l'occasion d'un mariage. Les fers gravés portent alors, le plus souvent, les armoiries des deux familles, chacune sur une plaque ; et les deux faces de la *cialda* matérialisent la rencontre des deux groupes. La gaufre estampée devient ainsi, par son usage (la production et l'ingestion), le symbole de leur alliance, aussi bien que l'opérateur de l'assimilation d'un groupe (celui de l'épousée) par un autre (celui de l'époux).

Avec ces images-objets, une fois encore, la « disparition » de l'image n'est donc pas destructive mais productive. La *cialda*, par sa disparition-assimilation, institue des relations au sein d'un collectif et confère au consommateur une sur-identité.

Giordana Charuty. À distance des usages aristocratiques décrits par Jérémie Koering, les ethnographies régionales documentent, depuis la fin du XIX^e siècle, le contexte cérémoniel qui permet de qualifier des productions pâtisseries, les « oubliés », de doubles figuratifs de l'hostie : ornées d'images et d'inscriptions pieuses, elles étaient vendues les jours de pèlerinage autour des églises. Colorées et de grande taille, on les trouvait aussi pour Noël, dans les églises catalanes, accrochées aux guirlandes de lierre dont on ornait les églises. Ou bien, en dehors de toute similitude de forme et de matière, l'équivalence avec l'hostie s'appuie sur une extension à la parenté spirituelle des fonctions liturgiques réservées au clergé. Ce sont tous les gâteaux qui circulent des parrains à leurs filleuls, telle la *mona* catalane offerte à Pâques jusqu'à l'année de la communion. En associant le pain ou la brioche à l'œuf, dont des récits légendaires assurent qu'il rougit lorsqu'il est touché par des Juifs – autant dire qu'il se comporte comme l'hostie profanée – ces pâtisseries peuvent être qualifiées de doubles sémantiques – et non plus figuratifs – de l'aliment-image liturgique qui assure la fabrication des chrétiens sur le mode, en effet, d'une conversion progressive, dans le cadre d'une religion domestique²⁰.

Un même pouvoir demeure, aujourd'hui, reconnu à toutes sortes de pains cérémoniels, lorsque l'on prend en compte les savoir-faire, les récits et les relations sociales que leur fabrication, leur distribution et leur consommation mobilisent. Ainsi de la coutume très présente en Sicile, dans le Salento et en Sardaigne, qui se déploie autour de l'usage votif désigné comme l'« autel de saint Joseph », la « cène de saint Joseph », ou encore la « table des saints », lié à la célébration du saint fixée, dans le calendrier catholique, au 19 mars. L'actuelle vitalité de cette tradition se traduit par une déclinaison en divers registres : un vœu personnel accompli dans un cadre familial, une charge qui se transmet au sein de quelques familles, un usage encadré par l'Église pour préparer les enfants à la communion, un bien culturel récemment classé « patrimoine immatériel » par l'Unesco. Selon le registre dominant, une pièce de la maison est transformée en « temple » ou en « chapelle » qui inclut toujours un autel composé d'un tableau de la Sainte Famille au-dessus de gradins recouverts de nappes brodées, sur



6. Les tables de saint Joseph en régime patrimonial, Salemi (Sicile).

lesquels on dispose de manière symétrique des bouquets de fleurs, des fruits et des pains sculptés, les « pains des saints » (**fig. 6**). Un agneau en pain ou papier mâché est placé au pied des gradins. Aux branches de feuillage qui ornent les murs sont accrochés les *panuzzi*, des petits pains en forme de croix, de palme, de colombe, de poisson, d'ange. Devant l'autel, est dressée la table où prendra place la Sainte Famille ou, ailleurs, les saints, incarnées par des enfants ou des parents qui font, en quelque sorte, l'épreuve d'un passage par l'image²¹. C'est l'ensemble, en effet, qui compose l'« image » d'une cène, sur le mode d'un tableau vivant, une image éphémère offerte à la contemplation des visiteurs et qui sera défaits à la fin de la journée, pour en distribuer les éléments entre tous.

Il existe un répertoire de récits d'origine et d'exégèses savantes : réitérer le vœu de « remplir le ventre de trois enfants pauvres » ; un repas que Joseph aurait organisé pour les pauvres ; un banquet funéraire offert à la Vierge pour la mort de Joseph ; un culte grec et romain de la fertilité de la terre sur lequel se serait greffé un épisode de la Sainte Famille et de la Fuite en Égypte²² (**fig. 7**). Pour la composition du repas, seules certaines familles respectent la règle des 101 plats d'herbes et de légumes, mais on y trouve toujours la *massa*, des tagliatelles que l'on fait cuire en récitant des prières, comme pour la confection de la *coliva* en contexte orthodoxe, et que l'assaisonnement « alourdit » car saint Joseph aime « manger lourd ». D'abord présentés à Joseph, à la Vierge ou aux saints, les plats sont très vite retirés pour être distribués, plus tard, aux parents et aux visiteurs. Comme dans toute destruction sacrificielle, la distribution des pains-images et des parts de nourriture vient réaffirmer ou rétablir des liens sociaux, et elle préserve une part indestructible, les *panuzzi* qui sont conservés dans les maisons comme protection contre la foudre et les incendies.

La fabrication domestique des pains est le moment d'une transmission, des femmes aux enfants, de fragments du récit évangélique : la palme appelle le récit du palmier lors de la fuite en Égypte, le bâton et les outils de saint Joseph renvoient aux Évangiles de l'enfance, les instruments de la Passion au destin du Crucifié. Ce sont des images narrativisées. Il s'agit aussi d'un art féminin raffiné où le pain est traité, tour à tour, comme une matière à sculpter et comme un textile puisque l'on parle de « pains brodés ». L'anthropologue Alberto Cirese voyait dans la variante sarde de cet art éphémère l'équivalent de l'improvisation poétique, réservée

aux hommes²³. À Salemi, en Sicile, la coutume a connu une intense esthétisation qui a conduit au classement par l'Unesco, pour en faire une ressource touristique : on visite les « temples » ornés dans un style renaissant de retour à l'antique durant une semaine, et un musée fait de ces créations éphémères autant de biens précieux. La transformation d'une tradition religieuse en bien culturel a entraîné une autre transformation : si en régime coutumier, manger l'image équivaut à manger le texte, en régime culturel, connaître toutes les significations symboliques des pains, conservés comme objets d'art féminin, s'appelle « lire le banquet ».

Jérémie Koering. En regard de cette transformation d'une tradition religieuse en bien culturel évoquée par Giordana Charuty, je crois intéressant d'introduire dans le débat le cas des sculptures comestibles, qui déplace dans un régime artistique les formes et les enjeux rencontrés en régime religieux. Ces images confectionnées avec des aliments ne sont connues que par quelques illustrations et témoignages écrits. Je n'en mentionnerai ici qu'un seul : les *Vite* de Giorgio Vasari. Dans la vie qu'il consacre au sculpteur Giovan Francesco Rustici, l'historiographe livre en effet de précieux commentaires sur les sculptures comestibles produites par les membres de la compagnie du Chaudron²⁴. Cette compagnie, animée par Rustici, rassemblait douze artistes florentins (sur le modèle des douze apôtres), parmi lesquels Andrea del Sarto, Domenico Puligo, Aristotile de Sangallo ou encore Francesco di Pellegrino. Elle avait pour caractéristique d'organiser des banquets ou « sessions » (*tornate*) au cours desquels les membres de la confrérie confectionnaient, à partir de légumes, fruits, viandes, pâtés, des scènes architecturées et des paysages peuplés d'animaux ou de figures héroïques (Ulysse, Anchise...). Selon la règle de la compagnie, chaque membre devait apporter un met figuré, bien distinct des autres (la ressemblance étant punie d'un gage). Ces artefacts comestibles rassemblés étaient ensuite partagés avant d'être jugés et distingués pour leur invention.

Cette pratique, telle qu'elle est décrite par Vasari, entre en résonance avec les rituels évoqués précédemment. Ici encore, il s'agit d'instituer une communauté et de déterminer ceux qui peuvent s'y inscrire par le partage et l'ingestion d'une image comestible. Toutefois, là où avec l'hostie et la *cialda* une seule et même image était consommée et partagée, avec les mets sculptés douze images différentes sont données à manger. La fonction de l'image et de son ingestion n'est donc plus, comme dans les images-empreintes, celle de rassembler une multitude d'individualités dans l'unité du Christ ou de la maisonnée, mais, au contraire, de différencier des individus se distinguant par leur *ingenium*. Autrement dit, des personnes se définissant et s'identifiant par leur différence même. Que cette communauté soit une communauté d'artistes n'est évidemment pas sans intérêt puisqu'elle fait de cette pratique l'un des signes de la progressive émergence d'un régime de l'art à la Renaissance.

Dans les trois types d'artefacts visuels que j'ai décrits ici (hostie, *cialda*, met sculpté), l'image « détruite » est à chaque fois l'opérateur d'une transformation ou d'une consolidation identitaire. Cependant, l'ingestion de l'image ne sert pas toujours le même projet anthropologique. D'un côté, l'identité repose sur la perte de la différence (en particulier dans l'anthropologie chrétienne), de l'autre sur l'exaltation inverse de la singularité. Faut-il

7. La Fuite en Égypte, pain votif de Salemi (Sicile).



y voir deux manières d'être au monde ? L'une, pour reprendre les distinctions de Descola²⁵, s'inscrivant dans l'ontologie analogiste et faisant de la dynamique conformante un moyen de faire face à la discontinuité des êtres, l'autre, relative à l'ontologie naturaliste et tentant de

distinguer les hommes d'entre les animaux par la célébration d'une intériorité qui leur serait spécifique, et dont l'*ingenium*, pour les modernes, serait le signe le plus manifeste. La question peut se poser.

8. Installation du tableau de saint Antoine sur la *fòcara*. Le "maître" qui en gouverne la construction se tient, au premier plan, près du tableau, Novoli (Salento), 2017. Photo Antonio Zac.

9a-b. *Mimmo Paladino al rogo* (« Mimmo Paladino au bûcher ») a titré *Artribune*, le 14 janvier 2012. Photographie de la *fòcara* avec les chevaux de Mimmo Paladino, avant et pendant l'embrasement, Novoli (Salento), 2012. Photos Antonio Zac.



Pierre-Olivier Dittmar. La *fòcara* de la Saint-Antoine à Novoli représente un cas exemplaire d'articulation entre une pratique vernaculaire et une ambition artistique à visée mondiale, pouvez-vous nous décrire ce rituel ?

Giordana Charuty. C'est une fête patronale qui a lieu le 17 janvier, à Novoli, gros bourg du Salento à quelques kilomètres de Lecce, qui a pris pour patron saint Antoine Abbé²⁶. Comme pour d'autres feux cérémoniels, elle est marquée par l'embrasement de la *fòcara*, un bûcher de sarments de vigne d'abord érigé à côté de l'église mais qui, depuis le début du XX^e siècle, a vu ses proportions s'accroître de manière démesurée. Aujourd'hui, la *fòcara*, dont la fabrication nécessite plusieurs semaines de travail, rétribué par la municipalité et exercé sous le contrôle d'un « maître », atteint vingt-cinq mètres de haut. Elle n'a plus la forme initiale d'une grande meule de foin²⁷, elle reproduit celle d'une variante d'architecture locale et donne son nom à la fête. Sa mise à feu nécessite l'intervention d'artificiers, puisque le feu a été esthétisé en grand feu d'artifice. Dans le même temps, on conserve un usage qui s'est imposé, lui aussi, au début du XX^e siècle : tous les ans un grand tableau de saint Antoine est hissé au sommet du bûcher pour être brûlé en même temps que la *fòcara* (fig. 8). Le légendaire du saint, très présent en Italie du Sud, peut rendre compte de cette coutume, à première vue anémique. Enfant, Antoine fut donné à une mère stérile par le Diable auquel il devait être rendu à l'âge de sept ans. Devenu bon chrétien, Antoine refuse de retourner en enfer, ou plutôt il en devient le portier et le sauveur des âmes. Une autre version retient le motif du saint – ou de son cochon – qui pénètre



en enfer pour voler le feu et le donner aux hommes. Ces épisodes de descente et remontée des enfers ne sont pas récités durant la fête et sont contestés par quelques érudits locaux, mais le discours que prononce le maire lors de la consécration, par l'image, de la *fòcara* en retient quelque chose : le feu païen est converti par le tableau en feu bénéfique qui préserve des maladies et assure la prospérité de cette région viticole. En somme, il s'agit de la mise en œuvre d'un principe général que l'on trouve, ailleurs, dans les cultures qui ont adopté ce mode d'offrande sacrificielle : il faut dédoubler le feu, pour dissocier le feu destructeur du feu de l'oblation et c'est l'offrande du tableau peint qui opère la dissociation.

Le peintre de l'image livrée à la consommation par le feu fut, durant de nombreuses années, une figure singulière d'artiste populaire. Musicien et *madonnaro* – littéralement « faiseur de vierges » – il s'est déplacé dans toute la péninsule pour faire « apparaître » les vierges et les saints célébrés les jours de fête patronale ou de pèlerinage en reproduisant à la craie peintures et images pieuses sur le parvis des églises. Il est à Novoli l'incarnation vivante de saint Antoine, où il récite le légendaire de la tentation qu'il a, à son tour, vécu, en passant d'un style religieux de « peintre en piété » faisant les saints « par terre » à l'artiste moderne romantique, à la vie désordonnée, dont toutes les maisons conservent des tableaux. Mais, depuis 2012, à l'initiative d'un maire amateur d'art contemporain, dans le mouvement de Renaissance du Sud qui a conduit notamment à faire de Matera la prochaine capitale européenne de la culture, la municipalité sollicite des financements européens pour renouveler l'esthétique de la fête. Chaque année, un artiste contemporain de réputation internationale est invité à séjourner à Novoli le temps de la préparation de la *fòcara*, et à créer une œuvre dédoublée entre une part qui sera brûlée avec le tableau, et un geste esthétique qui sera soustrait à la destruction. Parmi les artistes invités, on peut citer le japonais Hidetoshi Nagasawa (2014) qui a rejoint le mouvement de l'arte



10a-b. William Hogarth, *Enthusiasm Delineated* [a], et détail [b], 1760-1762, gravure, Londres, British Museum (1858,0417.582).

povera à Milan, Jannis Kounellis (2015), Gianfranco Baruchello (2016), ou encore Daniel Buren (2017). À la différence d'une réitération à l'identique, la mémoire de la fête se trouve, dès lors, associée à des images visuelles et mentales qui distinguent chaque année : les élégants chevaux colorés de Mimmo

Paladino en 2012 (fig. 9a-b), les chiffres de Ugo Nespolo en 2013, etc.

Un discours pédagogique du maire accompagne cette modernisation qui transforme une tradition localisée en « langage universel », porteur des valeurs d'hospitalité du Salento. Chaque artiste, à son tour, est invité à livrer une interprétation de l'épreuve traversée. Pour Mimmo Paladino, du mouvement italien de la trans-avant-garde, qui voit dans la *fòcara* les racines antiques de la Méditerranée, « c'est la première fois dans ma carrière qu'une œuvre d'art prend vie, le feu lui a donné vie ». Pour Jannis Kounellis, ce feu vertical, qui « va droit au ciel

comme un élément spirituel » est bien « l'œuvre de l'homme, il le fait s'éprouver comme un homme fort ». Pour la communauté de Novoli, l'artiste fait figure de nouveau sauveur, tandis que les créateurs trouvent là la reconnaissance de leur posture critique à l'égard de l'art mis en musée que l'on trouve, aussi bien, dans le discours des *madonnari* modernes. En dehors du temps de la fête, l'événement est démultiplié à travers des expositions photographiques, des vidéos amateurs, des films commercialisés. Où l'on voit une homologie surprenante entre pratiques populaires et art conceptuel : comment engendrer des représentations, des exercices de pensée en intégrant dans l'œuvre le principe de sa disparition²⁸.



Pierre-Olivier Dittmar. Pour quelles raisons ces images ont-elles laissé si peu de traces ?

Jérémie Koering. À l'inverse des anthropologues et des ethnologues qui sont confrontés à certaines coutumes religieuses incluant la fabrication de figurations comestibles – et les ethnographies de Giordana Charuty en font ici la preuve –, les historiens et les historiens de l'art n'ont que très difficilement accès à ces manifestations. Il y a, je crois, deux raisons à cela. D'abord ces images sont, par nature, éphémères ; elles n'ont donc laissé que très peu de traces et ont logiquement disparu des radars des historiens (et a fortiori des historiens de l'art). Ensuite, l'ingestion des images a très tôt été rangée parmi les superstitions et « vaines croyances » (hormis l'ingestion de l'hostie), avant d'être reléguée au rang des « traditions populaires » ; on les a donc marginalisées. En effet, cette façon d'être aux images a été critiquée dès les XVI^e et XVII^e siècles pour des raisons religieuses (condamnations des dévots qui grignotent les statues), médicales (les images consommées à des fins thérapeutiques sont progressivement disqualifiées par une médecine qui ne repose plus sur la logique des correspondances et communications entre micro et macrocosme) et philosophiques (la raison, depuis l'Âge classique, veut qu'à chaque phénomène sensible corresponde un sens particulier : une image ça se contemple, ça ne se mange pas). Dévorer une image est devenu, pour ainsi dire, un acte dément.

Une gravure satirique de William Hogarth, *Enthusiasm delineated* (1760-1762), illustre parfaitement cette condamnation de la « dévoration » des images. On y voit des hommes et des femmes assistant à un prêche, et qui semblent être, pour la plupart, pris de folie (fig. 10a-b). Or, pour signifier visuellement leur manque de jugement, voire leur démente, Hogarth en a représenté plusieurs en train de ronger, grimaçants, des statuette à l'effigie du Christ. L'ingestion des images est ainsi placée au rang des comportements aberrants, manifestation d'une religiosité superstitieuse et fanatique qui révèle la part bestiale des hommes dénués de raison.

Giordana Charuty. Quel type de sémiologie convient-il, selon vous, d'adopter pour rendre compte de ces images à manger ?

Jérémie Koering. Ces artefacts et cette manière particulière de faire l'expérience des images mettent en crise la sémiologie linguistique de Ferdinand de Saussure et, dans une moindre mesure, celle, logique, de Charles S. Peirce. Il me semble néanmoins possible et même

nécessaire de partir de Peirce pour étudier ces phénomènes, à condition toutefois d'articuler et de ménager des continuités entre les trois catégories de signes qu'il a su distinguer. Si l'on prend l'exemple de l'hostie (mais cela pourrait être vrai aussi pour les *cialde*), nous sommes face à une image-objet qui a pour fonction essentielle de produire un lien d'identité. Or, c'est par la configuration spécifique de l'image gravée sur les fers que cette fonction se réalise pleinement. L'image, par ses propriétés génétiques (elle est issue d'une empreinte), visuelles (son dessin repose sur un principe de ressemblance naturelle ou conventionnelle), et syntaxiques (la représentation est encodage), est trois signes en un *representamen* : elle est tout à la fois *indice*, *icône* et *symbole*. Mais ces trois signes, loin de s'exclure, comme le veut la tripartition peircienne des signes, sont ici superposés. D'abord, en tant qu'empreinte, l'hostie estampée assure la présence de l'un dans le multiple et permet à l'ensemble des communicants de retrouver une unité perdue. Ensuite, en tant qu'icône, elle présentifie le prototype (elle signale la présence réelle et le sacrifice). Enfin, en tant que symbole, elle révèle le sens théologique de l'eucharistie (l'hostie est « pain de vie »). À la différence d'une estampe qui serait simplement regardée, l'hostie, en étant avalée, permet à cette triple puissance de l'image d'agir très directement dans le corps. Autrement dit, d'instaurer une continuité physique, matérielle, entre le Dieu incarné et les communicants. L'image comestible est aussi l'opérateur matériel par lequel s'institue la communauté. D'où l'obligation d'en appeler à une sémiologie d'inspiration phénoménologique, cumulative et continuiste, qui imbrique les signes et les expériences plutôt qu'elle ne les autonomise. L'hostie mangée brouille, par exemple, la distinction introduite par Peirce entre un *indice*, qui ne fonctionnerait que sur un régime physique, et un *symbole*, qui ne ferait appel qu'au régime mental.

Giordana Charuty. La distinction et la mise en relation de ces catégories de signes est tout aussi nécessaire pour la description ethnographique. Une sémiotique pragmatiste permet, en particulier, de saisir au plus près le travail de la coutume que l'on a, parfois, qualifié de l'« autre part » du rite : l'objet qui, entre les mains du clergé, fonctionne comme un symbole devient, entre les mains des femmes et des enfants, un signe instable, indice ou icône, qui fait faire l'expérience de la croyance sur le mode du doute et de la mise à l'épreuve. C'est vrai pour tous les substituts de l'hostie avec lesquels les enfants catholiques mettent à l'épreuve, dans leurs jeux, le dogme de l'Incarnation. C'est vrai aussi, dans l'Église orthodoxe, pour le gâteau funéraire – la *coliva* – qui accompagne les funérailles et les offices des morts. Le clergé en fixe la composition, la fabrication, la décoration et le sens : représenter le corps du mort. Mais, bien sûr, la consommation de nourritures « symboliques » ne produit pas, par elle-même, un lien de croyance²⁹. Quel que soit le contexte, funéraire ou festif, le sens fixé par les clercs, en posant la distinction du matériel et du spirituel, comme celui fixé par une tradition orale ou lettrée, doit être défait, brouillé, désymbolisé pour ouvrir un autre espace de pensée, où les nourritures-images régressent, pour ainsi dire, vers des relations signifiantes plus instables et plus ouvertes.

Giordana Charuty

Giordana Charuty est anthropologue, directrice d'études à l'EPHE et membre de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (EHESS-CNRS, Paris). Ses travaux portent sur le christianisme coutumier et ses passages par l'image (*Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Le Seuil, 1997) ; sur l'histoire de l'anthropologie italienne (*Ernesto De Martino : les vies antérieures d'un anthropologue*, Parenthèses, 2009) ; sur les formes populaires d'une « religion de l'art » et sur les marginalités créatrices. À paraître : *Au temps des utopies radieuses : création et folie en Russie soviétique (1921-1929)*, Les Presses du réel, 2019.

Pierre-Olivier Dittmar

Maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), ses travaux portent sur les interfaces entre les humains et les autres formes de vie au cours d'un long Moyen Âge, qu'il s'agisse des animaux, des invisibles ou des artefacts. Il a notamment co-écrit et co-dirigé : *Image et transgression au Moyen Âge* (PUF, 2008) et *Le monde roman par-delà le bien et le mal* (2012), *Les images dans l'Occident médiéval* (Brepols, 2015) et *Images de soi dans l'univers domestique* (PUR, 2018).

Jérémie Koering

Jérémie Koering est chargé de recherche au CNRS et directeur adjoint du centre André Chastel. Ses travaux portent sur l'art des temps modernes (*Le prince en représentation ; Mantegna*), sur l'épistémologie de l'histoire de l'art (Klein, *Esthétique de la technè*), et sur l'anthropologie des images. Il travaille actuellement sur les dessins d'historiens de l'art comme outil épistémologique (Schapiro, Marin, Steinberg, Damisch...), et achève la rédaction d'un essai intitulé *Des images que l'on mange* (Actes Sud, 2019).

Jean-Claude Schmitt

Jean-Claude Schmitt est historien du Moyen Âge, directeur d'études à l'EHESS. Il a publié dernièrement *Les rythmes au Moyen Âge* (Gallimard, 2016) et, en collaboration avec Gisèle Besson, *Rêver de soi. Les songes autobiographiques au Moyen Âge* (Anacharsis, 2017). À paraître : *Penser par figures. Du cercle divin aux diagrammes magiques* (Arkhé, 2019).

NOTES

1. Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), C. Grayson (éd.), Londres, Phaidon 1972, II-25 [éd. française : Th. Golsenne, B. Prévost et Y. Hersant (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 2004].
2. Je me permets de renvoyer au volume *Matérialiser les désirs. Techniques votives*, de la revue *Techniques & Culture*, n° 70, 2018.
3. André Gunther, « L'image conversationnelle », dans *Études photographiques*, n° 31, Printemps 2014, [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/etudes-photographiques/3387> (consulté le 18 octobre 2018)].
4. Marlène Albert-Llorca, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002.
5. Jean-Claude Schmitt, « La mort, les morts et le portrait », dans Dominic Olariu (dir.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e – XV^e siècles*, actes du colloque (Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2004), Berne / Berlin / Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 15-33.
6. Dans une conférence donnée aux *Rendez-vous de l'Histoire* à Blois le samedi 10 octobre 2018, intitulée justement « "Je mettrai vos cadavres sur les cadavres de vos idoles" (Lévitique, 26, 30) : images et violence, XV^e – XXI^e siècle », Olivier Christin a montré le lien entre les images infamantes durant les guerres de religion, la carte du Pendu dans le jeu de tarot et la photographie du corps supplicié de Mussolini la tête en bas à la manière d'un porc prêt à être découpé.
7. Angelica Montanari, *Cannibales. Histoire de l'anthropophagie en Occident*, Paris, Arkhé, 2018.
8. Maurice Godelier a insisté sur le fait que, selon lui, la mort ne s'oppose pas à la vie, mais à la naissance : Maurice Godelier (dir.), *La mort est ses au-delà*, Paris, CNRS, 2014.
9. Je me permets de signaler la parution prochaine de mon livre *Des images que l'on mange. Essai d'anthropologie historique*, Arles, Actes Sud, 2019.
10. Je paraphrase ici Philippe Descola. Voir notamment ses cours au Collège de France consacrés, entre 2005 et 2011, à « L'ontologie des images » et à « L'anthropologie de la figuration ou de la mise en image » (les résumés sont accessibles en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/_course.htm) ; Philippe Descola, « L'envers du visible : ontologie et iconologie », dans Thierry Dufrené et Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, actes du colloque (Paris, INHA / musée du Quai Branly, 2007), Paris, INHA / musée du Quai Branly, 2009 ; *Id.*, « La fabrique des images », dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 167-182 ; ou le catalogue de l'exposition qu'il a dirigé, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, cat. exp. (Paris, musée du Quai Branly, 2010-2011), Paris, musée du Quai Branly / Somogy, 2010 (en part. p. 17).
11. Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 43, 1982, p. 58-63.
12. Voir notamment Jean-Louis Schefer, *L'hostie profanée, histoire d'une fiction théologique*, Paris, P.O.L., 2007, en

part. p. 129-170 ; Aden Kumler, « The 'Genealogy of Jean le Blanc': Accounting for the Materiality of the Medieval Eucharist », dans Christy Anderson, Anne Dunlop, Pamela H. Smith (dir.), *The Matter of Art. Material, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, Manchester, Manchester University Press, 2015 ; *Id.*, « The Multiplication of the Species: Eucharistic Morphology in the Middle Ages », dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 59/60, 2011, p. 179-191.

13. Je renvoie notamment à Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'imaginaire », dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, n° 51/1, 1996, p. 3-36 ; Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Les éditions du Cerf, 1999, p. 35-40.

14. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, p. 72-74 ; Brigitte Miriam Bedos-Rezak, « In Search of a Semiotic Paradigm: the Matter of Sealing in Medieval Thought and Praxis (1050-1400) », dans Noël Adams, John Cherry, James Robinson (dir.), *Good Impressions: Image and Authority in Medieval Seals*, Londres, British Museum Research Publication, 2008, p. 1-7 ; Ambre Bruyne-Vilain, « De l'image de l'outil à l'"outil-image" », dans *Histoire de l'art*, numéro thématique « Travail », n° 74, 2014, p. 43-52, 179-180.

15. Luca Pinelli, *Brevi, et divotissime meditatione del Santissimo sacramento e della preparazione alla sacra comunione, con le sue immagini*, Brescia, 1606, p. 22.

16. Giovanni Careri, *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013, chap. I.

17. Claudine Fabre-Vassas, *Cuisine, alimentation, manières de table dans le Sud-Ouest, XIX^e-XX^e siècles*, Toulouse, Centre des cultures régionales, 1984, p. 43-46.

18. Hans Belting, « Blason et portrait. Deux médiums du corps », dans *Id.*, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 154.

19. Christiane Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990, en part. chap. III.

20. La démonstration de l'équivalence œuf / hostie est apportée par Claudine Fabre-Vassas, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, 1994. Sur les principes du christianisme coutumier, voir : Giordana Charuty, « Du catholicisme méridional à l'anthropologie des sociétés chrétiennes », dans Dionigi Albera, Anton Blok et Christian Bromberger (dir.), *L'anthropologie de la Méditerranée*, Paris / Aix-en-Provence, Maisonneuve & Larose / MMSH, 2001, p. 359-385.

21. Pour la réalisation de ce même principe dans le contexte des « maystères » de la Fête-Dieu, voir Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 312-330.

22. Sur la profusion de récits et d'images liées à ce motif, voir Lucette Valensi, *La Fuite en Égypte. Histoires d'Occident et d'Orient*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

23. Alberto Mario Cirese, « Per lo studio dell'arte plastica effimera in Sardegna », dans Alberto Mario Cirese,

Enrica Delitala, Chiarella Rapallo, Giulio Angioni (dir.), *Pani tradizionali. Arte effimera in Sardegna*, Cagliari, EDES, 1977.

24. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florence, Giunti, 1568, II, p. 602-603. Sur la compagnie, voir principalement Tommaso Mozzi, *Giovanfrancesco Rustici. Le compagnie del paiuolo e della cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della Maniera*, Florence, Olschki, 2008, p. 191-268. Sur les sculptures comestibles et l'art de la table, voir Zeev Gourarier, *Arts et manières de table en Occident, des origines à nos jours*, Thionville, Gérard Klopp, 1994 ; *idem*, « Modèle de cour et usages de table : les origines », dans Jean-Pierre Babelon (dir.), *Versailles et les tables royales en Europe : XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, RMN, 1993, p. 15-32 ; et plus récemment Marcia Reed, *The Edible Monument. The Art of Food for Festivals*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2015.

25. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

26. Ce patronage est tardif par contraste avec la diffusion médiévale du culte, voir Laurence Meiffret, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540)*, Rome, École française de Rome, 2004. L'ethnographie de cette fête participe d'une recherche en cours, conduite avec Michèle Coquet, sur les transformations et requalifications des créations populaires.

27. Eugenio Imbriani, « Una maschera del grano. Il falò di Sant'Antonio a Novoli nel Salento », dans *Archivio di Etnografia*, t. I, n° 2, 1999, p. 128-145.

28. Pour l'analyse d'un cas, voir Octave Debary, *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, Paris, Creaphis éditions, 2017.

29. On peut comparer, de ce point de vue, les instructions diffusées sur le Web par l'Église orthodoxe et l'ethnographie réalisée par Claudine Vassas au milieu des années 1990 : « En Roumanie, l'autre moitié du rite : les cuisinières des morts », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, p. 1-19.