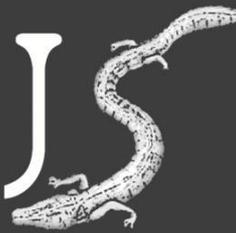


PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



LE RITUEL DANS L'ART



NUMÉRO DIX-NEUF
OCTOBRE 2022

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

Autrement dit, les esprits de la terre, de l’eau, de l’air sont en colère quand les humains ne respectent pas certaines lois d’équilibre qui sont à la fois sociales, environnementales et cosmologiques. Ce diagnostic transversal à de nombreuses sagesse ancestrales appelle à se mettre à l’écoute de la mémoire de la terre. Autrement dit, réveiller les esprits de la terre en soi et dans les milieux que nous habitons car tout est question de relations¹.

En avril 2021, l’anthropologue Barbara Glowczewski publie aux Éditions du Dehors *Réveiller les esprits de la terre*, nous invitant à contribuer et encourager de nouvelles coalitions pour défendre le vivant. Plus avant, l’anthropologue souligne que la ré-imagination de nos liens à la Terre, dans un rapport de soi aux autres et à nos milieux, s’accompagne de rites collectifs venant souder la confiance du groupe dans les forces du vivant. Si les champs de recherche traversés par *Réveiller les esprits de la terre* peuvent sembler éloignés des perspectives artistiques, les rituels qui y sont convoqués, à travers les chants, danses, peintures, trances et gestes afférents, sont autant d’échos à certaines formes artistiques contemporaines qui réactivent des pratiques rituelles parfois ancestrales, articulant chorégraphie du geste, esthétique des formes et engagement dans des formes de résistances créatives, chargées d’énergies et d’affects noués. Car si les liens existants entre rituels et arts sont supposés aussi anciens que l’humanité, ils se voient aujourd’hui intensément réactivés, et peut-être renouvelés. De Tony Oursler, à Zoe Beloff, en passant par Lukas Avendaño et bien d’autres artistes, la prolifération actuelle des formes artistiques liées au rituel, comme celle des rituels militants frôlant la création contemporaine, atteste de liens réciproques renforcés, car assumés et même revendiqués.

Ces formes artistiques ou artistes relevant du rituel sont suivies et accompagnées de près par l’intérêt avéré des sciences de l’art pour le rituel, la magie, l’occulte, mais aussi le spiritisme, la transe, le rêve, la divination, comme formes et contenus de l’art, comme en témoignent les développements théoriques de Vincent Honoré, Caroline Chabrand et Anya Harrison², ou encore d’Isabelle Stengers³ ou de Rebecca Schneider⁴. Dans une circularité dynamique, et peut-être « germinative⁵ », les formes et les contenus artistiques ritualisés et les dites-sciences de l’art se nourrissent mutuellement, faisant émerger les notions de geste potentiel et de geste spéculatif, dont l’adoption resserre ces liens un temps déniés entre arts et forces invocatoires des rituels, jusque dans les récits de l’art que sont aussi ses théories. Et en effet, la déségrégation visée par les formes artistiques liées au rituel, décrite comme faisant l’objet d’attaques plurielles dès la

1. Barbara GLOWCZEWSKI, *Réveiller les esprits de la terre*, Bellevaux, Éditions du Dehors, 2021, p. 29.

2. Vincent HONORÉ, « La nuit de l’occulte », in Vincent Honoré, Caroline Chabrand et Anya Harrison (dir.), *Possédé.e.s : déviance, performance, résistance*, Montpellier, Milan, MOCO / SilvanaEditoriale, 2020.

3. Préfacière de l’édition française de l’ouvrage de STARHAWK, *Dreaming the Dark*, 2015 ; Didier DEBAISE et Isabelle STENGERS, *Gestes spéculatifs*, 2015.

4. Rebecca SCHNEIDER, *Archives. Performance Remains*, 2001.

5. Walter BENJAMIN, *Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 124-125.

fin du xv^e siècle par Sylvia Federici¹ et estimée souhaitable par Barbara Glowczewski, atteint alors jusqu'aux frontières distinguant habituellement les œuvres, les processus créateurs, et les commentaires qu'ils suscitent ou dont ils s'inspirent : où le rituel peut lui-même devenir une incarnation critique de rituels normatifs, où l'analyse scientifique peut prendre une forme poétique, où le développement théorique savant peut se trouver performé collectivement.

De la perte des communaux en Europe à partir du xvi^e siècle initiatrice du capitalisme contemporain², au rétablissement d'une acception du monde fondée sur l'interrelation fluide de ses composants vivants et dits inertes, de l'imposition d'une pensée de l'antagonisme à la revendication de la sensibilité au monde³, le rite se fait œuvre, et l'œuvre-même, qu'elle soit fondée ou non sur la description, la représentation ou la performance de rites ou rituels, se fait rite de passage vers une nouvelle appréhension du monde.

Cependant, à l'heure où la Cour suprême des États-Unis a invalidé, vendredi 24 juin 2022, l'arrêt *Roe vs Wade* qui reconnaissait depuis 1973 le droit à l'avortement au niveau fédéral, la question se pose des limites à la capacité de résistance du rituel artistique et activiste, en termes de déplacement de la puissance de véridiction des politiques néolibérales d'expropriation des corps, cette expropriation initiée par la force et de longue date avec celle des communaux anglais.

On verra à travers les contributions rassemblées dans ce numéro de *Proteus* que, plus que jamais, la lutte contre la privatisation des corps, des savoirs, de la nature et de l'avenir, et la défaite des antagonismes en faveur du rétablissement d'une pensée de l'interrelation, ont bien part avec la résistance créative des subcultures et des œuvres performatives et rituelles de l'art contemporain.

Ainsi ce numéro a-t-il pour ambition non seulement de contribuer à un changement des imaginaires, au-delà ou en-deçà d'une opposition entre formes de savoir qui considérerait les formes rituelles activistes, les œuvres d'art contemporaines ritualisées et la parole experte comme étanches, mais aussi de se proposer en tant que forme de participation à la créativité et à la résistance polymorphes permises depuis les rituels artistiques et militants. Cette double ambition s'inscrit dans le contexte du programme de recherche *Rituels, Arts et Résistances*, autant que dans le contexte de nos engagements activistes respectifs, et c'est grâce aux réflexions originales conduites par leurs auteur.e.s, accueillies au sein de ce numéro de la revue *Proteus*, qu'il nous est permis d'y tendre.

Anne-Laure VERNET, avec la complicité d'Ophélie NAESSENS

1. Sylvia Federici montre comment un mode de vie antérieurement basé sur les communaux (terres cultivables de subsistance communes), en Europe, s'est trouvé détruit par préemption des dites terres au profit des seigneurs, marchands et pouvoir ecclésiastique, et qu'avec ce mode de vie, ont été détruites des acceptions du monde et de l'interrelation de ses composants, de ses habitants et de ses éléments, dont les liens magiques : « La magie paraissait être une forme de refus du travail, d'insubordination, et un instrument de résistance au pouvoir par la base. Le monde devait être « désenchanté » pour être dominé. » Silvia FEDERICI, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Marseille/Genève, Senonevero/Entremonde, 2014 (2004), p. 317.

2. *Ibid.*, p. 128-142.

3. Baptiste MORIZOT, cité par Nicolas TRUONG, « Il faut politiser l'émerveillement », *LeMonde*, 4 août 2020 <https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/04/baptiste-morizot-il-faut-politiser-l-merveillement_6048133_3451060.html>, consultée le 4 octobre 2022.

Sommaire

Le rituel dans l’art

Pratiques rituelles contemporaines et résistances créatives - Introduction au dossier Ophélie NÆSSENS (Université de Lorraine – CREM) et Anne-Laure VERNET (Université de Lorraine – CREM).....	5
Chiara Mulas, « ethno-artiste ». Le rituel comme relecture critique de l’engagement marxiste Aurel ROTIVAL (Université Lumière Lyon 2 – Passages Arts & Littératures).....	11
Entre <i>homo ludens</i> et <i>homo ritualis</i> . Matérialisme de l’enchantement à Notre-Dame-des-Landes Mathilde ROUSSIGNÉ (Brown University / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – THALIM).....	21
« ... , es-tu là ? » Les rituels d’invocation comme stratégies d’émancipation Mélodie MARULL (Université de Lorraine – CREM).....	32
« La fronde de mes huipils ». emmes et muxes, entre traditions zapotèques et résistances poé(li)tiques (Natalia Toledo et Lukas Avendaño) Clémence DEMAY (Université Toulouse 2 – CEIIbA).....	40
Dessin d’après modèle vivant et récitation du Rosaire. L’importance de la répétition pour la pratique incarnée Tom MCGUIRK (University of Chester).....	50
Approche critique des présences africaines dans l’art à l’aune d’une esthétique de l’ <i>ubuntu</i> . Primitivisme, pratiques rituelles et postcolonialité Farah Clémentine DRAMANI-ISSIFOU (Aix-Marseille Université – LESA).....	57

Paroles d’artistes et rituel

Le suriashi, un rituel de résistance Ami SKANBERG DAHLSTEDT (Université des arts de Stockholm).....	66
Sorcelleries spéculatives. Une auto-anthropologie de pratiques rituelles activistes et artistiques Cellule d’Actions Rituelles (C.Δ.R), Désorceler la finance (DLF) et NON-A.....	77
Activismes Ésotériques. Entretien avec Cynthia Montier et Sophie Prinssen suivi d’un dossier artistique Ophélie NÆSSENS (Université de Lorraine – CREM).....	93

Pratiques rituelles contemporaines et résistances créatives

INTRODUCTION AU DOSSIER

L'étude des rites présente un champ de recherche dense et ouvert qui se développe dans différentes disciplines des sciences humaines et sociales (anthropologie, ethnologie, arts, *Gender* et *Cultural Studies*, etc.), et à travers lequel diverses approches méthodologiques et cadres théoriques se croisent. S'il est vrai que les chercheurs envisagent un socle commun – le rite pensé comme un dispositif transmis de génération en génération par les individus et les communautés tout en s'adaptant aux contextes et singularités – chaque discipline s'intéresse toutefois à des pans spécifiques du rite : ses modalités de fonctionnement systémique, ses relations à une identité commune, ses évolutions historiques et ses modalités de perpétration, ses finalités, ses sources symboliques, ses valeurs heuristique et herméneutique, etc. Dans le champ de la recherche spécifique aux arts plastiques, nous rencontrons deux principaux usages et occurrences de la notion de rituel. Selon une première perspective, des auteur·trices soutiennent que les œuvres performatives ne sont susceptibles de perdurer dans le temps, et donc de s'inscrire dans l'histoire de l'art et dans l'imaginaire commun, qu'à travers leur répétition – en actes, en gestes – et donc à la manière de rituels¹. Une seconde perspective s'ouvre à la suite du texte fondateur rédigé par le critique d'art américain Hal Foster traduit en français par « L'artiste comme ethnographe² ? », l'ensemble de la sphère artistique s'accorde à dire que, depuis les années 1990, l'art aurait pris un « tournant ethnographique ». Critiques et théoricien·nes s'entendent par consé-

quent sur le fait que des artistes contemporains empruntent des méthodes ethnographiques (enquête de terrain, immersion, observation participante, entretiens, etc.). Des artistes partent à la rencontre d'autres qu'eux-mêmes, pour les observer et en produire des représentations. Dans l'article intitulé « Art et ethnographie » paru dans la revue *Marges*, Claire Fagnart défend l'idée selon laquelle « l'art ethnographique ne prétend pas à une transformation du monde. L'artiste est une courroie de transmission entre des milieux, des cultures différentes³ ». Elle propose alors une définition de l'art ethnographique comme désignant « un art à visée documentaire et réflexive, consacré à l'autre considéré dans le cadre de sa culture, sans ambition utopique⁴ ».

Au croisement de ces perspectives, les articles à suivre dans ce numéro de la revue *Proteus* s'ancrent de manière privilégiée dans le champ des arts, et ce dossier ambitionne à travers la réunion de ceux-ci de questionner la manière dont les artistes réinvestissent des pratiques rituelles existantes, et proposent de nouvelles formes de résistance créative. Celles-ci pourront être pensées comme des « gestes spéculatifs », pour reprendre la formule de Didier Debaise et Isabelle Stengers, placées « sous le signe d'un engagement par et pour un possible qu'il s'agit d'activer, de rendre perceptible dans le présent⁵ », des gestes générateurs de récits potentiels pensés comme outils d'émancipation politique et artistique.

En effet, dans le contexte de la formation des premiers mouvements anti-nucléaires d'action directe non violents, Starhawk décrivait dans

1. Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains*, Londres, Routledge, 2001.

2. Hal FOSTER, « L'Artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », *Face à l'histoire*, 1933-1969, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505.

3. Claire FAGNART, « Art et ethnographie », *Marges*, n° 6, 2002, p. 12.

4. *Ibid.*

5. Didier DEBAISE, Isabelle STENGERS, *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics les rituels comme

les événements qui unissent une culture, qui créent un cœur, un centre, pour un peuple. Le Rituel est ce qui évoque le Soi profond d’un groupe. [...] [Ils] aident à construire une communauté, à créer un terrain de rencontre où les gens peuvent partager des sentiments profonds, positifs et négatifs – un lieu où ils peuvent chanter et crier, s’extasier ou hurler, mais également jouer ou garder un silence solennel¹.

Associer l’action politique au rituel, considéré comme « un mouvement d’énergie organisé pour accomplir un but² », permet d’envisager la politique comme une action susceptible de transformer les personnes qui y sont investies, et, d’ailleurs, le monde qui les entoure, une action qui « nous [change] profondément [...] parce que notre transformation est intégrée à la transformation de la réalité³ ».

Durant la période de bouillonnement antimilitariste et antinucléaire aux États-Unis dans les années 1970, nombreuses sont les femmes qui, encouragées par la figure incontournable de Starhawk, se manifestent comme productrices de rituels. Il s’agit alors pour celles-ci de penser et de mettre en œuvre des rituels susceptibles de produire une puissance collective en réaction à des situations qu’elles considèrent comme inacceptables (menace nucléaire, patriarcat, capitalisme, etc.). Dans sa postface à l’édition française de *Dreaming the Dark*, « Un autre visage de l’Amérique ? », la philosophe Isabelle Stengers, à propos de la fête de Brigid organisée suite à l’élection de Reagan en 1981, parle du « premier rite collectif fabriqué délibérément pour faire converger politique et magie⁴ ». Parler de magie ici ne renvoie évidemment pas à l’idée d’une « intervention d’un pouvoir mystérieux et fascinant, surnaturel », mais « oser dire “magie”, c’est célébrer l’événement en tant

que tel, c’est-à-dire le surgissement d’un possible, la sensation qu’a été défait quelque chose qui “liait” la pensée et la vouait donc à l’impuissance. [...] Il n’y a aucune garantie ici, [...], mais ce qu’on pourrait appeler une *mise en indétermination*, la création d’une inconnue qui ouvre les interstices par où se fait sentir la possibilité d’une autre histoire, même si cela reste une histoire improbable⁵ ». Dans les sociétés contemporaines, nombres d’activistes – associés ou non à des artistes – participent à la résurgence de la perspective militante du rituel, ainsi de W.I.T.C.H., Labofii (The Laboratory of Insurrectionary Imagination), le Stras Syndicat du Travail Sexuel, Witch Blocks, Cellule d’Action Rituelle à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, et d’autres encore. Certaines activistes transfèrent le rituel comme forme d’expression militante d’un collectif à l’autre, ainsi des activistes de La Barbe, leurs fondatrices étant passées par les groupes Women’s Action Pentagon Action Group, Act-Up, Sidaction, ou Lesbian Avengers. Les unes et les autres conçoivent à destination de l’espace public des exemples de résistance créative inspirés de pratiques rituelles plus anciennes, et ce dans différentes perspectives de combat (altermondialiste, écologiste, féministe, etc.). En cela, iels participent à transformer la politique en matière artistique ; « les actions politiques deviennent des actions poétiques, esthétiques, qui touchent le sensible, des questions de beauté, les mouvements sociaux en sont les matériaux⁶ ».

Dans le champ des arts visuels, les années 1970 sont également marquées par un (ré) investissement et un renouvellement des pratiques rituelles. En 1977, tandis qu’est découvert le corps de la dixième victime des « Hillside Strangers », les artistes Suzanne Lacy et Leslie Labowitz décident d’exprimer leur deuil, leur peur et leur colère en formulant à l’occasion d’une performance publique une critique féministe du traitement spectaculaire de ces meurtres. *In Mourning and In Rage* visait en outre à relier le cas singulier de ces féminicides californiens à une image plus large de la violence à l’égard des femmes à l’échelle natio-

1. STARHAWK, *Rêver l’obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 234-235.

2. STARHAWK, *Rêver l’obscur. Femmes, magie et politique*, *op. cit.*, p. 234.

3. *Ibid.*, p. 244.

4. Isabelle STENGERS, in STARHAWK, *Rêver l’obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 362.

5. Isabelle STENGERS, in STARHAWK, *Rêver l’obscur. Femmes, magie et politique*, *op. cit.*, p. 363.

6. Isabelle FRÉMÉAUX, « Art-activisme », *Terre à terre*, France Culture, 9 mai 2015.

nale, tout en invitant celles-ci à l'action collective transformatrice « IN MEMORY OF our sisters, we fight back ! ». Au-delà de cette action spectaculaire localisée, d'autres artistes conçoivent des rituels – individuels ou collectifs, originaux ou inspirés de traditions existantes. Certain·es œuvrent à l'esthétisation de la célébration (Benet Rossell, *Ceremonials*, 1972), poursuivent des visées thérapeutiques (Anna Halprin, *Dark Side Dance*, 1975), revêtent le costume de prêtresses de sociétés primitives – réelles ou imaginées – (Judy Chicago, *Women and Smoke*, 1971 ; Anna Mendieta, œuvre filmique de La Havane, 1948 à New York, 1985), tandis que d'autres n'hésitent pas à épouser une perspective résolument ésotérique (*Temple Ov Psychick Youth*, 1981-1992).

Les contributions rassemblées dans ce dossier s'inscrivent dans un horizon de réflexions convoquant le champ des arts plastiques, des études sur les rites, de l'histoire de l'art, de l'anthropologie et des sciences politiques, présentant des approches critiques, théoriques et artistiques originales de pratiques contemporaines qui revêtissent des modalités rituelles et produisent des imaginaires et des récits potentiels pensés comme outils d'émancipation.

Résistances militantes et formes rituelles

À l'automne 1980, deux mille femmes convergent vers le Pentagone, déguisées et armées de poupées géantes. Lors de la procession, celles-ci avancent en tambourinant, chantant et tressant des « rubans de vie ». Elles se regroupent finalement pour la lecture d'une déclaration commune commençant ainsi :

Nous nous réunissons au Pentagone, le 16 novembre parce que nous avons peur pour nos vies. Peur pour la vie de cette planète, notre Terre, et pour la vie de nos enfants qui sont le futur de notre humanité [...] Nous sommes le flux, nous nous sommes la marée. Nous sommes les tisseuses, nous sommes la toile¹.

1. Propos rapportés par Émilie HACHE (dir.), *RECLAIM. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 13-14.

Depuis, la lutte pour le vivant s'est poursuivie partout sur la planète, et en particulier dans des zones devenues progressivement des symboles de résistance au capitalisme destructeur. À Bure dans la Meuse, depuis 1987 des femmes et des hommes se battent contre un projet d'enfouissement de déchets radioactifs à travers l'occupation d'un bois, des résistances agricoles et autres événements festifs. À Arlon en Belgique, dans la ZAD de la Zablière, des occupant·es résistent depuis 2019² pour empêcher la destruction de la sablière de Schoppach et de ses écosystèmes menacés par un projet de construction d'une énième zone d'activités économiques. Et, dans l'ouest français, sur la désormais très médiatique ZAD de Notre-Dame-des-Landes, les habitant·es, réuni·es à l'origine par la contestation de l'implantation d'un nouveau projet d'aéroport, expérimentent depuis d'autres vies possibles en commun. Ceux qui se sont rendu·es sur ces territoires en lutte racontent les formes et pratiques rituelles qui s'y déroulent régulièrement³ dans le contexte de rassemblements à l'occasion d'événements politiques (répressions policières, expulsions, mobilisations de soutien, etc.) ou du calendrier pré-chrétien (rites des pas-sages – Fin de printemps, solstices). Ces ZAD pourraient ainsi marquer, pour Mathilde Roussigné, l'avènement de l'*homo ritualis*, articulant pratiques symboliques et pratiques politiques, tout en assignant une territorialisation singulière des formes et des luttes⁴.

À partir de l'utilisation de ces formes rituelles – anciennes ou inédites –, les habitant·es de ces terres de résistances exposent et réinventent de nouvelles manières d'être ensemble et d'habiter le monde. Aussi, entre contexte résolument militants et pratiques artistiques, se dessinent des chemins

2. Cette ZAD a été démantelée par les forces de l'ordre le 15 mars 2021.

3. Voir à ce sujet, entre autres : Barbara GLOWCZEWSKI, *Réveiller les esprits de la terre*, Bellevaux, Éditions du Dehors, 2021 ; Mauvaise Troupe, *Contrées - Histoires croisées de la zad de Notre-Dame-des-Landes et de la lutte No TAV dans le Val Susa*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2016 ; Jade LINDGAARD (COORD.), *Éloge des mauvaises herbes, Ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018.

4. Mathilde ROUSSIGNÉ, « Entre *homo ludens* et *homo ritualis*. Matérialisme de l'enchantement à Notre-Dame-des-Landes », dans ce numéro.

de traverse dont témoignent dans ce numéro des membres des collectifs C.Δ.R (Cellule d’Actions Rituelles), Laboratoire sauvage de recherches expérimentales Désorceler la finance (DLF) et Non-programme de recherches et de créations transdisciplinaires (NON-A). Pour ceux-ci, le rituel relève d’une pratique résistante, laquelle possède une réelle efficacité symbolique, notamment au niveau du soin et du renforcement des pratiquantes et de l’attaque des ennemis. Davantage, il s’agit pour elles d’activer par ces rituels une « sorcellerie spéculative », qui « propose des récits alternatifs aux mythes capitalistes¹ ».

C’est aussi dans une opposition aux fondements du capitalisme, cette fois le colonialisme et l’impérialisme, que se trouvent interrogées les présences africaines dans l’art, et ce à l’aune de l’Ubuntu. L’Ubuntu, esthétique de la réparation, liée à une conception du monde et de ses éléments vivants et matériels comme interreliés, est aussi la forme d’engagement artistique choisie par les artistes de l’exposition *Une Aire de Famille*, ainsi que par sa commissaire Farah Clémentine Dramani-Issouffou. Il s’agit en effet pour elles de déployer des récits intimes et collectifs de réparation, d’émancipation et de renversement des stéréotypes primitivistes agissant aujourd’hui encore dans la réception des productions artistiques africaines, à travers des pratiques rituelles qui leur permettent d’inscrire leurs œuvres dans un temps historique, de les faire porteuses de significations politiques, et tout en défaisant la sclérose des catégories de lecture, de leur rendre une puissance « d’agir et de germination² ».

1. C.Δ.R (Cellule d’Actions Rituelles), Laboratoire sauvage de recherches expérimentales Désorceler la finance, et le Non-programme de recherches et de créations transdisciplinaires (NON-A), « Sorcelleries spéculatives. Une auto-anthropologie de pratiques rituelles activistes et artistiques », dans ce numéro.

2. Clémentine DRAMANI, « Approche critique des présences africaines dans l’art à l’aune d’une esthétique de l’ubuntu. Primitivisme, pratiques rituelles et postcolonialité », dans ce numéro.

Traditions anciennes et pratiques artistiques rituelles

Chez les artistes contemporaines, nombreux sont ceux qui empruntent volontiers à des pratiques rituelles plus anciennes une iconographie, des motifs et des gestes. L’iconographie spirite a ainsi pris une influence notable chez certains créatrices, avec la représentation de ces états de transe, ces performances médiumniques, ectoplasmes, tables tournantes et autres images déployées à partir des écrits d’Allan Kardec. D’autres artistes puisent quant à eux dans des traditions culturelles directement reliées à leurs origines, comme Natalia Toledo et Lukas Avendaño qui extraient des motifs de l’imagerie des traditions zapotèques *binnixá* (notamment des *velas* et des *tebuanas*), ou Chiara Mulas qui se réapproprie une culture populaire et religieuse de la région Sarde de la Barbagia dont elle est originaire, mais aussi comme Tom McGuirk, qui revisite les traditions culturelles occidentales et interroge l’attention dans le dessin d’après nature au prisme de la psalmodie du Rosaire catholique³. De ces inspirations surgissent des échos de corps, de mouvements et de mots. Des formes issues des traditions initiales se réactualisent, traversées par le prisme de sensibilités artistiques particulières, telles que dans les *Invocations* de Peter Hobbs et AA Bronson, appelant les esprits *queer* et marginalisés de lieux donnés à se manifester, les incarnations quasi médiumniques d’Annie Jones dans la performance *N.O. Body* de Renate Lorenz et Pauline Boudry, ou encore la performance de Lukas Avendaño *Requiem para un alcaraván* illustrant différentes étapes de la vie de la femme zapotèque. Elles aussi sensibles aux formes issues de rituels originels et les jouant en une appropriation contemporaine, Chiara Mulas invite vingt-cinq femmes de son village d’origine pour danser le « Ballu tundu », danse ancestrale venant clore un rituel d’art-action de la vie contre la mort (*Rituel pour l’enterrement d’une faida*), et Tom McGuirk nous révèle nos propres traditions de création

3. Tom MCGUIRK, « Dessin d’après modèle vivant et récitation du Rosaire. L’importance de la répétition pour la pratique incarnée », dans ce numéro.

d'image comme telles en invitant ses étudiants en arts à la traversée d'états méditatifs propices à « l'observation ouverte » et à « l'autotranscendance automatique ».

Ces processions, chants, danses trances ou états méditatifs sont autant d'emprunts mis en scène par les artistes convoqués dans ce numéro, dans une visée de remise en cause et de relecture des traditions. Rejouer, mais aussi décaler les rituels propres à une époque ou à une culture donnée, pour proposer des visions du monde alternatives et/ou critiques. Chez les artistes cités par Mélodie Marull, les rituels d'invocation spirites sont relus dans une perspective *queer*, traçant des lignes de croisement entre passé et présent, faisant de ce rituel particulier un outil contemporain d'empouvoirement¹. Pour Clémence Demay, les œuvres de Natalia Toledo et Lukas Avendaño donnent lieu à une réappropriation de leur culture mexicaine, mais aussi « font de l'art le lieu d'une revendication identitaire, à la fois poétique et politique : interrogeant leurs traditions, ils dénoncent les schémas hétéropatriarcaux et coloniaux pour les déconstruire et faire entendre une voix – leur propre voix – nouvelle² ». Chez Tom McGuirk, la litanie de la prière du Rosaire et le dispositif ritualisé du dessin d'après nature ont pour facteur commun une activation psychosomatique non dissociée. Son existence et sa reconnaissance, au-delà de la remise en cause du dualisme cartésien, a des implications politiques radicales d'engagement dans le monde en tant qu'« agents incarnés, situés et engagés », engagement qui commence par le simple fait de « prêter attention » au monde. À propos de l'œuvre de Chiara Mulas, Aurel Rotival souligne quant à lui que si les thématiques féministes y sont toujours présentes, dans la droite lignée de la scène italienne de la performance des années 1970, celles-ci « se lient désormais à d'autres motifs de contestation empruntés au spectre grandissant des dangers de la société capitaliste mondialisée³ ».

1. Mélodie MARULL, « ... , es-tu là ? » Les rituels d'invocation comme stratégies d'émancipation », dans ce numéro.

2. Clémence DEMAY, « La fronde de mes huipils. Femmes et muxes, entre rituels zapotèques et résistances poé(li)tiques », dans ce numéro.

3. Aurel ROTIVAL, « Chiara Mulas, « ethno-artiste ». Le rituel comme relecture critique de l'engagement marxiste », dans ce numéro.

Formes rituelles et pratiques de recherche-crédation

La marche est une forme de pratique rituelle commune à de nombreuses cultures et lieux ; de la procession de la Vierge de Grâce du monastère de El Escorial en Espagne aux pardons bretons, de l'Esala Perahera à Kandy (Sri Lanka) – marche à la pleine lune d'été en l'honneur de la relique sacrée de la dent de Bouddha – aux processions du temple de la Vierge de Guadalupe au Mexique et son cortège de *Matachines*. Outre la déambulation qui est l'élément central de ces rites, ceux-ci sont caractérisés par un ensemble de gestes, de sons et de costumes précisément chorégraphiés, mettant en scène une pratique rituelle transmise de générations en générations de pratiquant·es.

Des artistes ont depuis longtemps introduit des références plus ou moins explicites à des marches processuelles rituelles, nous pensons ici entre autres à la *Modern Procession* de Francis Alÿs (2002), aux *Parangoles* d'Hélio Oiticica (1979) ou encore aux images tournées par David Wojnarowicz qui apparaissent dans le montage du film *A Fire in my Belly* (1986-1987). D'autres activent aujourd'hui l'agir et les symboliques des marches processuelles au fondement même de leur pratique de recherche-crédation. Cynthia Montier et Sophie Prinssen ont ainsi expérimenté des formes de marches votives dans l'espace public à travers des activations du coven de recherche Activismes Ésotérique décrit ici dans un entretien, et dont les actions et recherches sont rendus visibles dans un cahier afférent. La chorégraphe Ami Skånberg Dahlstedt, quant à elle, dans une indisciplinologie qui est part de son appropriation du suriashi, marche lente japonaise, ritualisée et ancienne, quitte scène et théâtre pour la rejouer partout ailleurs, et surtout dans des espaces publics. Elle en accentue ainsi le potentiel d'instauration d'un temps autre, ralenti au possible, au cœur même du temps virevoltant, rapide et sans retour des sociétés urbaines occidentalisées. Depuis cette lenteur, surgissent en pleine cacophonie et pleine indifférence des foules, un halo de silence et d'espace, et un monde qui fait place, se déplace et finalement accueille cette dissidence discrète à son battement. Ami Skånberg Dahlstedt convoque alors dans l'acte de la marche lente suriashi et dans son expé-

rience sensible, l’attention à l’intangible comme au tangible et la conviction vécue de l’interrelation.

Ainsi, Ami Skånberg Dahlstedt, et avec elle les artistes cité.e.s au fil des textes de ce numéro de *Proteus* et leurs auteur.e.s, déploient des formes artistiques nourries de leur indéfinition, de leur émancipation de toute catégorie artistique, et avec elles, ouvrent des espaces pour une réappropriation de l’engagement et de la prise de position dans le monde, où auraient cours les notions de responsabilité, d’interdépendance et d’attention.

En vous souhaitant une bonne lecture,

Ophélie NAESSENS,
avec la complicité d’Anne-Laure VERNET

Chiara Mulas, « ethno-artiste »

LE RITUEL COMME RELECTURE CRITIQUE DE L'ENGAGEMENT MARXISTE

Depuis les années 1960 et les premières actions de Gina Pane, plusieurs générations d'artistes féminines spécialisées dans la performance ou la poésie d'action se sont succédé sur la scène artistique italienne¹. En reliant la centralité performative de leur corps à un discours souvent militant, accusateur et revendicatif, leurs œuvres sont au cœur de la réappropriation féministe d'un milieu et d'une énonciation dont l'accès fut pendant longtemps refusé aux femmes. Chiara Mulas, artiste sarde née en 1972, élabore une œuvre exemplaire de ce reflux qui caractérise la troisième génération de ces artistes dont elle est l'une des plus notables représentantes : les thématiques féministes, pour être toujours présentes, se lient désormais à d'autres motifs de contestation empruntés au spectre grandissant des dangers de la société capitaliste mondialisée².

S'il est toujours pensé comme arme scandaleuse de protestation et de dénonciation, le langage corporel de l'artiste s'articule avec d'autres formes plus archaïques d'énonciation, où la culture rituelle de la Sardaigne tient une place fondamentale. La présente étude entend se concentrer sur les performances élaborées par Chiara Mulas entre 2000 et 2012, construites autour d'une minutieuse réactualisation de plusieurs rituels sardes. Part essentielle de la production de celle qui a pu être catégorisée comme une « ethno-artiste³ », ces « ethno-performances » dessinent une pratique artistique où la performativité est indissociable d'une patiente recherche ethnographique qui fait de la tradition rituelle et du

geste liturgique les fondements de son œuvre. En produisant un réseau d'images où la réappropriation d'une culture populaire et religieuse n'en est pas moins solidaire d'une prise de position militante contre les expressions modernes de l'oppression capitaliste, celles-ci relancent en effet les coordonnées de questionnements cruciaux élaborés par l'anthropologie marxiste italienne. En outre, elles interrogent à nouveaux frais la fonction critique du rituel tout comme son possible usage émancipateur par l'art contemporain.

La réappropriation rituelle, corollaire de l'engagement militant

L'œuvre artistique de Chiara Mulas se caractérise effectivement par ce double sillon que creusent, depuis ses débuts, ses *happenings* et performances. D'un côté, se déploient ces actions qui manifestent un brûlant discours militant, anticapitaliste et anti-impérialiste, directement orienté vers la protestation contre un grand nombre de problématiques politiques contemporaines (camps de réfugié·es et de migrant·es, violence patriarcale, pollution industrielle, etc.). Dans l'ancien camp de concentration de Rivesaltes, le corps nu et recouvert de fils de fer barbelés, Chiara Mulas accroche des poupées de chiffon sanglantes en mémoire des souffrances concentrationnaires passées et présentes (*Les poupées de Rivesaltes*, 2011). Aux Abattoirs de Toulouse, une action corporelle similaire vient prendre en charge une assimilation symbolique aux martyr·es et aux exilé·es de l'histoire (*Le Printemps des Roms*, 2015). À Toulouse encore, lors de l'exposition *Ressac*, la dénonciation du traitement politique des migrant·es prend la forme d'immersions forcées dans une eau croupie par des cadavres de poissons (*Saluti di Lampedusa*, 2016).

De l'autre, s'élaborent ces actions transdisciplinaires, élaborées entre la performance, l'installation et la vidéo, dans lesquelles Chiara Mulas

1. Giovanni FONTANA, Nicola FRANGIONE, Roberto ROSSINI (a cura di), *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, Gênes, SAGEP, 2015.

2. Margherita ORSINO, « Le corps contre. Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas », Antonella Capra et Margherita Orsino (dir.), *Opera Contro, l'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, opéra, performance*, collection de l'écrit de l'université Toulouse Jean Jaurès, n° 16, 2018, p. 137-156.

3. *Ibid.*

rejoue un ensemble de rites, de gestes, de chants et de danses empruntés à l'intense et complexe culture rituelle de la région dont elle est originaire, la Barbagia. Elle revêt ainsi le costume de s'Urzu, divinité mi-homme mi-bouc centrale dans les cérémonies dionysiaques qui rythment le carnaval traditionnel de Samugheo (*Chiapra*, 2000). Gravisant la montagne sacrée de Pentuma, qui surplombe son village de Gavoi, elle porte sa mère sur ses épaules pour réactualiser un ancien rituel sarde de géronticide rituel (*Pentuma*, 2006). À Uniai, zone sacrée où subsistent les tombeaux de l'ancienne civilisation sarde, elle proteste contre la vendetta rituelle qui ravage sa région en conviant une vingtaine de femmes de Gavoi pour interpréter la danse archaïque et traditionnelle du *ballu tundu* (*Barbagia*, 2008).

Ainsi, dans l'œuvre de Chiara Mulas, ces deux aspects résistants ne vont-ils jamais l'un sans l'autre : l'engagement militant dans les expressions les plus actuelles de la lutte contre le capitalisme mondialisé côtoie intimement la réappropriation contestataire d'une culture traditionnelle et populaire précisément menacée. En 2004, par exemple, l'installation qui présente son action sur l'*Accabadora*, cette figure liturgique féminine jadis chargée des cérémonies sardes d'euthanasie rituelle, met en relation ce rituel archaïque avec la situation contemporaine : des photographies d'hôpitaux modernes interrogent alors ce thème épineux que la culture rituelle sarde avait pourtant réussi à maîtriser symboliquement (*S'accabadora*, 2004). De même, les masques rituels zoomorphes revêtus par l'artiste dans sa performance *Ruviu* (2012) sont conçus comme une manière de critiquer, dans le même mouvement, l'exploitation mondiale des ouvrières agricoles et la pollution industrielle des nappes phréatiques par les multinationales¹.

La défense et la réactualisation du folklore rituel sarde sont donc pensées comme inséparables de ce qui apparaît comme leur corollaire : l'engagement politique de l'artiste, directement inspiré par le marxisme occidental² et plus précie-

sément italien, comme en témoignent ses performances en mémoire de Pier Paolo Pasolini ou d'Antonio Gramsci. L'aspect directement politique de l'art de Chiara Mulas, en effet, se manifeste encore par des actions-hommages à quelques grandes figures intellectuelles, artistiques et révolutionnaires de la culture de gauche : participation à un spectacle inspiré par *La Société du spectacle* de Guy Debord (*La poésie déborde*, Paris, 2013) ; action chilienne en mémoire de Miguel Enriquez, secrétaire général du Movimiento de la Izquierda Revolucionaria, assassiné en 1974 suite au coup d'État de Pinochet³ ; performance-hommage à Pasolini où l'artiste, tout en clouant des pains entiers sur une croix de bois, déclame quelques lignes des *Écrits corsaires* publiés par le poète et cinéaste dans le *Corriere della sera* (Toulouse, 2015) ; commentaire des *Écrits de prison* de Gramsci, avec Serge Pey, aux Nuits Sardes de Saint-Macaire (2021), etc.

La dette payée par Chiara Mulas à ces deux dernières figures n'est pas anodine et, à mon sens, ne se résume pas à une simple révérence : les références à Gramsci et Pasolini permettent effectivement d'offrir un premier éclairage sur la dialectique singulière de son œuvre, où la dénonciation militante des aspects les plus destructeurs du capitalisme voisine avec la réappropriation de la culture rituelle de Sardaigne. Comme dans l'exemple *S'accabadora* (2004), le mouvement interne qui caractérise les performances sardes de l'artiste propose de voir dans ces archaïques rituels réinterprétés les objets complexes mais cohérents d'une véritable vision du monde, capable de mettre en question les choix contemporains des sociétés occidentales modernes. Que le folklore et le vocabulaire rituel traditionnel des populations défavorisées puissent ainsi être conçus comme les éléments cruciaux d'une subjectivation politique et d'une lutte contre la culture officielle, voici en effet les coordonnées d'une problématique qui parcourt l'histoire du marxisme italien – et qui a trouvé chez Gramsci son fondement philosophique et en Pasolini son plus fidèle interprète sur le plan cinématographique.

1. Voir ce qu'en dit l'artiste elle-même sur son site officiel : <<http://chiaramulas.fr/ruviu/#Descriptif>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental*, D. Letellier, S. Niémetz (trad.), Paris, François Maspero, 1977, p. 45-49.

3. Margherita ORSINO, « Le corps contre. Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas », *op. cit.*

Le folklore et la culture populaires, armes de contestation politique

Lors de sa performance en hommage à Pier Paolo Pasolini, Chiara Mulas déclame un texte, intitulé « Fasciste ». Cet article fait partie des quelques essais polémiques où se déploie avec la plus grande crudité la thèse ultime qui, au crépuscule involontaire de sa vie, devait achever l'acerbé critique de la civilisation bourgeoise menée par le poète et cinéaste assassiné en 1975. Son image allégorique de la « disparition des lucioles » venait offrir ses dernières espèces métaphoriques à ce grand processus anthropologique par lequel le capitalisme avancé, l'industrialisation technologique et les fausses valeurs consuméristes auraient conduit à la formation d'un type nouveau d'humanité, définitivement séparée de son lien au passé¹. Dans la thèse pasolinienne se lit donc à la fois la protestation du militant marxiste contre les expressions contemporaines du néo-libéralisme et une véritable attention anthropologique aux gestes, aux langages et aux formes rituelles des cultures particulières, précisément menacées de disparition à l'heure de l'acculturation aux valeurs petites-bourgeoises.

Au cœur de l'anti-capitalisme et du marxisme pasoliniens se loge donc une profonde et intime inclination spirituelle pour les deux mondes souterrains des masses agricoles frioulanes et des communautés sous-prolétaires des *borgate* romaines – et surtout aux faits de langue, aux codes liturgiques et aux manifestations rituelles que ceux-ci se sont patiemment construits. Au creux de ces territoires dissimulés, abandonnés tant par la sociologie officielle du pouvoir que par le Parti Communiste, le prolétariat, urbain ou paysan, vivait sa propre culture de manière entièrement libre : « parce qu'il demeurait étranger à l'histoire bourgeoise, il échappait à la condition prolétaire² ». Face au laïcisme de la société de consommation, coupable d'avoir transformé les peuples « en automates laids et stupides, adora-

teurs de fétiches³ », Pasolini n'aura ainsi de cesse que de confronter les sentiments religieux et les rites traditionnels qu'à l'ombre du pouvoir officiel les cultures particulières opposent à leurs difficiles conditions matérielles d'existence.

Cette prise en compte devait ainsi prendre la forme d'un intérêt, très tôt manifesté par le poète et cinéaste, pour la plupart des phénomènes d'ordre anthropologique qui, s'ils intégreront ses poèmes, romans et films sur le mode fictionnel, n'en procèdent pas moins d'une patiente documentation théorique et intellectuelle. On sait effectivement que Pasolini fut un fervent lecteur d'ouvrages en histoire des religions, en ethnologie et en anthropologie modernes, sources documentaires où il localisa les fondements théoriques sur lesquels appuyer la plupart de ses films. Des auteurs tels que Durkheim, Lévy-Bruhl ou encore Frazer ont ainsi joué un rôle important sur les données thématiques de son cinéma, notamment lors du tournage de *Médée* (1969)⁴. C'est en particulier chez Mircea Eliade, et surtout chez Ernesto De Martino (qu'il rencontra en 1959 à Crotona⁵, et sur lequel je reviendrai dans la suite de cet article), que Pasolini trouva le fonds anthropologique capable de soutenir, dans le même temps, la conception hiérophanique⁶ de la réalité sociale et la vision ritualisée des existences marginalisées qui jouent comme deux des aspects cruciaux de son œuvre filmique.

Dans le cinéma pasolinien, donc, à l'instar des performances de Chiara Mulas, le rituel – l'immersion baptismale dans les eaux du Tibre (*Accattone*, 1961), les lamentations maternelles au pied de la

1. Pier Paolo PASOLINI, « Le Génocide » (1974), et « L'article des Lucioles » (1975), (*ibid.*, p. 260-266, 180-189).

2. Paul MAGNETTE, « Pasolini politique », *Lignes*, n° 18, 2005, p. 9.

3. Pier Paolo PASOLINI, « Gennariello » (1975), *Lettres lutbériennes*, A. Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 27.

4. Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Dufloy*, Paris, Belfond, 1981, p. 133.

5. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 215.

6. Chez Eliade, les hiérophanies décrivent l'ensemble varié des modalités poétiques, optiques voire figuratives par lesquelles la réalité différenciée du sacré laisse circuler son efficacité par un certain nombre de dévoilements concrets sur la scène du monde. Voir Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane* (1957), Paris, Gallimard, 1965, p. 25-28, Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole*, A. Roncaglia (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 332, et Ermelinda M. CAMPANI, *Le Sacré au cinéma. Divinité et mystère sur grand écran*, B. Bauchau (trad.), Rome, Gremese, 2007, p. 96.

Croix (*L’Évangile selon Matthieu*, 1964), l’offrande de la tête tranchée au Dieu-Etna (*Porcherie*, 1969) – est à la fois conçu comme la cible des volontés génocidaires du pouvoir capitaliste et, précisément, comme l’arme par laquelle les cultures particulières se voient capables d’y résister. Ses critiques marxistes de la civilisation bourgeoise ont ainsi pu trouver leurs ultimes accents dans une allégorie funèbre qui pleure le génocide de mondes culturels entiers. Car ce qu’a détruit ce nouveau pouvoir qu’il critique consistait également en un certain nombre d’expériences où voisinaient l’expression rituelle et mythico-religieuse des peuples défavorisés, et leur protestation politique contre la sentence de leur disparition.

Une telle prise de position, pour le moins hétérodoxe de la part d’un communiste athée, trouve notamment sa source dans l’œuvre philosophique d’une autre figure essentielle du marxisme italien : Antonio Gramsci, co-fondateur du Parti Communiste de la péninsule. Pasolini, en effet, n’en a jamais fait mystère : c’est d’abord par la lecture des écrits carcéraux de Gramsci, dont on connaît l’engagement pour la cause paysanne et la « question méridionale » italienne¹, que s’est enclenchée sa conversion au marxisme². Ces deux mondes menacés par l’acculturation et tant aimés par Pasolini – le sous-prolétariat des banlieues urbaines et les campagnes éternelles –, ont été au cœur des préoccupations gramsciennes, qui a toujours tenté de comprendre et de caractériser les populations pauvres et dominées. Dans ce domaine, l’intérêt de sa contribution est d’avoir dépassé le déterminisme sociologique propre à un certain marxisme vulgaire dans ce qui a trait à l’analyse des rapports de domination et des inégalités que ceux-ci engendrent. La notion de « groupe subalterne », ainsi, se substituait-elle à celle de « classe » pour intégrer dans une vision d’ensemble les populations prolétaires mais également les couches issues de la paysannerie³.

Mais l’ambition n’était pas uniquement descriptive. En effet, il s’agissait encore de caractériser politiquement ces populations en regard de leur situation dans les rapports de domination – celles-ci se définissant dès lors comme subissant l’initiative des classes dominantes –, et de récupérer les indices de leur subjectivité historique : soit, au fond, de repérer les formes et les phénomènes par lesquels s’expriment leurs véritables expressions politiques⁴. Parmi ceux-ci se trouveraient au premier chef, selon Gramsci, l’ensemble des manifestations se rapportant à ce que l’on nomme la « culture populaire », qu’il s’agisse du vocabulaire mythico-rituel ou des mouvements religieux millénaristes. Ainsi, si Engels, Bloch ou encore Kautsky ont pu voir dans la révolte des paysans allemands menée par l’anabaptiste Thomas Münzer le prototype de l’engagement socialiste moderne, chez Gramsci⁵, c’est un autre « primitif de la révolte⁶ » qui allait jouer ce rôle : Davide Lazzaretti, le paysan toscan dont le millénarisme eschatologique se faisait au nom de Dieu, mais aussi sous la bannière de la République. Plutôt que de les considérer comme les substrats d’un esprit encore irrationnel, le philosophe sarde proposait de voir dans ces phénomènes la manifestation d’une véritable « conception du monde », directement propre aux classes populaires.

Le folklore, par exemple, était perçu comme « un reflet des conditions de vie culturelle du peuple » et, à ce titre, comme le lieu d’où peuvent s’exprimer un ensemble de commandements moraux, éthiques et, au fond, politiques, ainsi capables d’entrer en conflit avec ceux prônés par la culture officielle ; Gramsci les concevait comme « une série d’innovations, souvent créatrices et progressistes, déterminées spontanément par des formes et de conditions de vie en cours de développement qui sont en contradiction [...] au

1. Voir Antonio GRAMSCI, « Notes sur le Risorgimento italien », *Cahiers de prison*, 6-9, M. Aymard, P. Fulchignoni (trad.), Paris, Gallimard, 1983.

2. Luigi SCANDELLA, « Préface », dans Pier Paolo PASOLINI, *Où est ma patrie* (1949), L. Scandella (trad.), Bordeaux, Le Castor Astral, 2002, p. 7.

3. Guido LIGUORI, « Le concept de subalterne chez Gram-

sci », *Mélanges de l’École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016, p. 421-429.

4. Antonio GRAMSCI, « Aux marges de l’histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes) », *Cahiers de prison*, 19-29, C. Perrus, P. Laroche (trad.), Paris, Gallimard, 1991, p. 309.

5. *Ibid.*, p. 306.

6. Eric HOBBSBAWM, *Les primitifs de la révolte dans l’Europe moderne* (1959), R. Laars (trad.), Paris, Fayard, 2012, p. 109-112.

regard de la morale des couches dirigeantes¹ ». Il s'agissait donc, enfin, de se rendre attentif au potentiel émancipateur que ces manifestations folkloriques, rituelles ou religieuses peuvent assumer pour les groupes subalternes, en tant que formes populaires de résistance face à l'acculturation bourgeoise.

On comprend mieux ce qui a pu directement sensibiliser le jeune Pasolini à la lecture de ces intuitions, où le monde singulier construit par les couches populaires se trouvait politiquement ressaisi à l'aune de sa dimension mobilisatrice et résistante. C'est en effet chez Gramsci que, pour la première fois sans doute, l'attention marxiste aux rapports de domination et à la subalternité de certaines classes sociales se voyait augmentée d'une véritable prise en compte anthropologique : celle des formes rituelles, folkloriques voire même religieuses que les populations marginales inventent pour soutenir leur combat déséquilibré face aux forces dominantes. Et l'on comprend mieux, également, ce qui a pu conduire Chiara Mulas à incorporer minutieusement cette patiente réactualisation de certains rituels essentiels du folklore populaire sarde à ses performances et actions artistiques, tout entières tournées vers la protestation contre les multiples expressions de la domination socio-économique et politique du capitalisme mondialisé.

Son œuvre, en effet, s'insère parfaitement au cœur de cette tradition singulière propre au marxisme italien, où la question politique d'une critique de la société capitaliste, la question esthétique d'un art visuel résistant et celle, anthropologique, d'une sauvegarde des singularités culturelles ont toujours été traitées de concert. Cette triple problématique a trouvé dans les recherches ethnographiques conduites au tournant des années 1950 par l'anthropologue napolitain Ernesto De Martino son exemplaire aboutissement. Les travaux demartiniens, où s'entremêlent la ressaisie politique du rituel magico-religieux, la critique marxiste des sociétés modernes et la mise au jour

du rôle crucial des images au sein de ces deux processus, offrent un éclairage fécond sur cette dialectique particulière dont l'œuvre de Chiara Mulas est tributaire – et dont elle tire, tout à la fois, son urgence et son originalité les plus cruciales.

L'art et le rituel, enjeux d'une critique marxiste de la société

À l'instar de Pasolini, la formation intellectuelle et politique d'Ernesto De Martino est indissociable de sa lecture des *Cahiers de prison* tout comme de son engagement dans les luttes du monde prolétaire et paysan entre Nord et Sud de la péninsule². C'est d'abord autour de la question du folklore que vont se rejoindre les apports de Gramsci à l'étude de la culture des groupes subalternes et les volontés ethnographiques du jeune De Martino. En 1950, il commence à élaborer la notion de « folklore progressiste » dans le but d'accroître la conscience culturelle des manifestations émancipatrices propres aux classes ouvrières et paysannes, et de permettre une unification de la culture nationale – préalable nécessaire, selon lui, à la fondation d'un véritable humanisme socialiste.

Le folklore progressiste, écrivait-il en 1951, est un drame collectif survivant du monde populaire, en voie de s'émanciper non seulement sur le plan économique et politique, mais aussi sur le plan culturel : au folklore progressiste revient le devoir de restreindre le temps de ce drame, d'accélérer le rythme historique du nouvel humanisme populaire, de concourir au plus libre déploiement de cette grande fresque qu'est la vie folklorique progressiste des ouvriers et des paysans italiens³.

Déjà, dans son premier grand ouvrage publié en 1948, les phénomènes magico-religieux de diverses origines ethnographiques se voyaient revalorisés comme systèmes de réponses socio-culturelles au « drame historique » et « culturel »

1. Antonio GRAMSCI, « Observations sur le folklore », *Cahiers de prison*, 19-29, *op. cit.*, p. 338 et suiv. Voir aussi Pietro CLEMENTE, Maria Luisa MEONI, Massimo SQUILLACCIOTTI, *Il Dibattito sul folklore in Italia*, Milan, Edizione di Cultura Popolare, 1976.

2. Voir sa biographie intellectuelle : Giordana CHARUTY, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, éd. Parenthèses/Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2009.

3. Ernesto DE MARTINO, « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia*, n° 21, 1951, p. 251. Repris dans *ibid.*, p. 334.

vécu par le « monde magique » : une situation psychique singulière où l'unité individuelle vacille et où les sujets perdent le contrôle subjectif de leurs actes et décisions¹. Ainsi, l'anthropologue était-il mis sur la voie d'un concept fondamental : la « présence au monde », cet *éthos* patiemment construit, essentiel et pourtant toujours menacé – un effacement vécu comme une crise dange-reuse contre laquelle il convient de lutter. La « crise de la présence » convoque alors, en renfort, les rituels magico-religieux qui, en la réinscrivant dans un horizon culturel et historique déterminé, conduisent collectivement à son rachat². Cette mise au jour de leur rôle civilisationnel crucial, par ailleurs, n'allait pas sans une critique de l'ethno-centrisme dominant propre à l'Occident colonisa-teur, où la présence au monde est donnée pour acquise et non comme « un bien culturel, qui s'est créé dans les luttes, les dangers, les échecs, les compromis, les victoires [...] »³.

L'essentielle leçon gramscienne était donc parfaitement suivie : le déplacement opéré par De Martino, des rapports de pouvoir et de domina-tion jusqu'aux expressions rituelles et cérémo-nieuses d'une religiosité populaire et archaïque, ne devait pas l'éloigner du militantisme marxiste qui avait présidé à ses premiers engagements. L'an-thropologue devait ainsi poursuivre ses recherches dans les sociétés paysannes du Mezzogiorno – Pouilles, Salente, Lucanie ou Basilicate –, régions extrêmement défavorisées qui devien-dront les terrains privilégiés de ses enquêtes. Au cœur de ces étendues sous-développées, abandon-nées du pouvoir officiel, De Martino remarque que ce qui vaut pour les indigènes de Sibérie ou de Mélanésie étudiés dans *Le Monde magique* reste parfaitement identifiable auprès de populations occidentales semblablement soumises au risque de « crise de la présence ». Contre cette crise, les rituels et la magie lucanienne, par exemple, viennent assumer la même fonction existentielle : ils protègent la présence, individuelle et collective, par la construction de modèles méta-historiques

stables, sur lesquels il est dès lors possible de res-taurer des possibilités d'agir⁴.

Aussi le tarentisme salentin est-il envisagé non pas comme symptôme d'un trouble psychique, mais au titre de dispositif socio-symbolique de réintégration culturelle, capable d'offrir « un hori-zon d'évocation et de refoulement des conflits irrésolus opérant dans l'inconscient » et permet-tant d'élaborer « un ordre culturel ayant sa propre autonomie par rapport aux occasions et aux conditions de vie qui l'aliment[ent]⁵ ». Par l'horizon d'interruption qu'ils promettent et la transfi-guration symbolique de la situation critique qu'ils proposent, les rituels observés par l'anthro-pologue offrent aux populations défavorisées un détour qui, en déréalisant la crise, la métamor-phosent en un état nouveau sur lequel il est désor-mais possible d'intervenir, leur permettant ainsi de lutter contre les tensions inhérentes à leur exis-tence difficile. Bien souvent, en effet, les situa-tions de détresse combattues par ce détour mythi-co-rituel sont appréhendées par De Martino comme les reflets, symboliquement transfigurés, de véritables situations socio-économiques et politiques de sujétion et d'oppression⁶ : c'est par le rite que ces sujets marginaux parviennent à réintégrer leur autonomie et à reconquérir cultu-rellement leur place agissante dans l'histoire et la société.

Si la théorie demartinienne du rituel conserve quelques éléments ethnographiques traditionnels, lisibles notamment chez Emile Durkheim⁷, Alfred Radcliffe-Browne⁸ ou encore Victor Turner⁹ quant à l'aspect social des phénomènes religieux ou à la tradition fonctionnaliste qui relie le rite à la

1. Ernesto DE MARTINO, *Le Monde magique. Parapsychologie, ethnologie et histoire* (1948), M. Baudoux (trad.), Verviers, Mara-bout, 1971, p. 85-86.

2. *Ibid.*, p. 107-110.

3. *Ibid.*, p. 193.

4. Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et magie* (1959), C. Pon-cet (trad.), Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999, p. 111. Voir aussi Marcello MASSENZIO, « Le volume-testa-ment d'Ernesto De Martino », *Gradhiva*, n° 32, 2002, p. 55.

5. Ernesto DE MARTINO, *La terre du remords* (1961), C. Poncet (trad.), Paris, Gallimard, 1966, p. 129-130.

6. Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et magie*, *op. cit.*, p. 17.

7. Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1960, p. 597-598.

8. Alfred R. RADCLIFFE-BROWNE, *Structure and Function in Pri-mitive Society*, Glencoe, The Free Press, 1952, p. 164.

9. Victor TURNER, *The Drums of Affliction. A Study of Religious Processus Among the Ndembu of Gambia*, Ithaca/Londres, Cor-nell University Press, 1968, p. 267-270.

résolution de conflits, elle le fait – c'est l'une de ses principales innovations – à partir d'une position marxiste qui en confronte tout à la fois l'usage et l'intérêt aux nombreux dérèglements politiques, culturels et socio-économiques des sociétés capitalistes avancées, et qui insiste sur la nécessité de ré-historiciser les expériences religieuses et rituelles des peuples¹. Les inédites propositions anthropologiques de De Martino ne sont donc pas allées, dans le même temps, sans une critique très sévère des modèles ethnologiques traditionnels, mais aussi de toute l'historiographie religieuse marxiste, qu'il considérait comme « indéniablement infantile² ». C'était là, selon lui, toute l'erreur de Marx que d'avoir négligé cette dimension salvatrice et réintégratrice de l'horizon méta-historique sur lequel se fonde toute liturgie rituelle :

Le fait d'avoir négligé cet éthos fondamental, résumait-il, constitue la limite du marxisme, la raison de toutes ses insuffisances analytiques, de même que la faible importance donnée à la fonction positive du symbolisme mythico-rituel dans les sociétés divisées en classe, la méconnaissance de la fonction permanente de la vie symbolique (dans la société socialiste également), et enfin la croyance selon laquelle une science de la nature et une science de la société pourraient « remplacer » la religion, une fois réalisée la société sans classes³.

C'était là, toujours selon De Martino, une « limite interne » du matérialisme historique que de penser que la suppression de la société bourgeoise mettrait immédiatement fin aux crises existentielles, et de considérer que l'avènement d'une société meilleure pourrait se faire sans ce même éthos qui est au fondement des activités rituelles humaines – « sans l'énergie morale pour transformer le monde de manière socialiste⁴ ». Toute l'œuvre



Fig. 1 Franco Pinna, *Lamentazione artificiale*, Ruoti, enquête lucanienne de 1956.

© AFP, Fondi fotografici

sarde de Chiara Mulas, qui associe la réactualisation des rites de la Barbagia à sa critique acerbe du capitalisme, est à réinscrire, en premier lieu, au cœur de cette ressaisie politique du rituel religieux effectuée par De Martino.

Par exemple, son travail autour des figures des *attitadoras*, pleureuses professionnelles chargées de veiller les morts, résonne avec les recherches démartiniennes sur les lamentations rituelles du Sud de l'Italie (fig. 1), envisagées à l'aune du lien collectif qu'elles servent à reconstruire et pour lequel elles sont intimement convoquées : elles protègent la crise provoquée par la perte du défunt en réintégrant les survivants sur un plan rituel qui a la culture, la mémoire et la collectivité pour ultimes horizons⁵. Ainsi, l'action *Rituel pour l'enterrement d'une faida* (2008) évoque-t-elle les homicides vengeurs commis dans l'île sous l'égide du Codice Barbaricino, code d'honneur archaïque censé réguler les comportements traditionnels par

1. Giordana CHARUTY, « L'ethnologue et le citoyen », *Gradhiva*, n° 26, 1999, p. 85.

2. Ernesto DE MARTINO, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), L. Ardito et al. (trad.), Paris, EHESS Translations, 2016, p. 323. Voir aussi l'introduction, par Giordana CHARUTY, au chapitre « Anthropologie et marxisme » de ce même ouvrage.

3. *Ibid.*, p. 350-351.

4. *Ibid.*, p. 350.

5. Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Turin, Bollati Boringhieri, 2000, p. 102-103.

un ensemble de normes coercitives, exprimées le plus crûment dans le cadre de la *vendetta*¹. L'invitation de Chiara Mulas aux femmes de son village qui, à la fin de l'enterrement symbolique de l'artiste, interprètent le *ballu tundu* toutes de noir vêtues (fig. 2), permet d'abord de rendre hommage aux victimes de la *faida* tout en réintégrant leur disparition par le détour mémoriel de l'action rituelle. Mais cette réactualisation rituelle n'est pas, ensuite, sans s'accompagner d'une transgression critique qui voit la communauté féminine, en révélant (et protestant contre) les divisions inégales de la société, élaborer sa propre reprise d'initiative sur la situation subie². Le travail de Chiara Mulas rejoint ainsi l'essentielle leçon sur la performativité du genre, formulée par Judith Butler à partir, notamment, des études de Turner sur le rituel : ce sont les expériences répétées par le corps qui, dans le même temps, construisent une véritable identité de genre et façonnent une mémoire féministe³.

Toute l'œuvre sarde de Chiara Mulas est à réinscrire, en second lieu, au cœur de cette tradition marxiste italienne qui a fait de la documentation ethnographique, de l'image et des arts visuels les enjeux fondamentaux de sa critique politique. De Martino, en effet, est le catalyseur d'un tournant essentiel où le communisme italien, en s'interrogeant sur les classes subalternes du Sud, a découvert le rôle critique que peuvent assumer les objets les plus classiques des sciences religieuses, tel que le rituel. Tout ceci a conduit à la constitution d'une véritable archive ethnographique, politiquement orientée, où la culture rituelle sarde a très facilement trouvé sa place : avant d'écrire son grand livre sur la dimension révolutionnaire de



Fig. 2 Chiara Mulas, *Rituel pour l'enterrement d'une faida*, 2008, photographie d'Enrico Lai.

© Archive Chiara Mulas

certains mouvements religieux dans les pays colonisés⁴, Vittorio Lanternari, collaborateur de De Martino, avait consacré plusieurs articles à la Sardaigne ; Giulio Angioni a proposé une patiente interprétation « historico-matérialiste » du folklore traditionnel sarde⁵ ; Clara Gallini, enfin, a poursuivi les travaux demartiniens sur le tarentisme par une étude de la morsure symbolique de l'*argia* en Sardaigne, également « révélatrice de situations conflictuelles liées [...] au statut d'infériorité des femmes en Italie du Sud⁶ ».

Au cœur de cet archivage, deux éléments ont joué un rôle fondamental, que l'on retrouve dans le travail sarde de Chiara Mulas. De la nécessité politique, postulée par De Martino, de ré-historiciser les expériences rituelles et religieuses des populations méridionales, a d'abord découlé la volonté de révéler la longue histoire, archéologique, anthropologique et figurative, dont procèdent chacun des rites étudiés ; ainsi le tarentisme, par exemple, sera-t-il renvoyé à ses nombreuses sources mythologiques⁷. C'est une révéla-

1. Voir Antonio PIGLIARU, *Il Banditismo in Sardegna : La Vendetta Barbaricina* (1959), Nuoro, Il Maestrale, 2000, p. 152-153 et Antonio SORGE, *Legacies of Violence. History, Society, and the State in Sardinia*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

2. Voir Margherita ORSINO, *op. cit.*

3. Judith BUTLER, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 519-531.

4. Vittorio LANTERNARI, *Les mouvements religieux des peuples opprimés* (1960), R. Paris (trad.), Paris, François Maspero, 1962.

5. Giulio ANGIONI, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1974, p. 31.

6. Clara GALLINI, *La danse de l'argia. Fête et guérison en Sardaigne*, G. Charuty, M. Valensi (trad.), Lagrasse, Verdier, 1988, p. 7.

7. Ernesto DE MARTINO, *La terre du remords*, *op. cit.*, p. 238-240.

tion similaire que propose *S'accabadora*, la performance de 2004, qui voit l'artiste réactualiser une cérémonie de géronticide rituel attestée en Sardaigne jusqu'aux années 1950¹ : l'*accabadora* est cette figure liturgique féminine chargée d'abrèger la vie des membres du groupe lorsque leurs souffrances ou leur agonie n'est plus supportable par la communauté², qui renvoie au motif plus général de l'élimination des vieillards et à des pratiques d'euthanasie rituelle plus anciennes, notamment d'origine phénicienne, déjà mentionnées par Dumézil³. Rejouant le rituel sur les pentes de la Pentuma, Chiara Mulas réactive la force critique d'une cérémonie qui a vu la culture sarde offrir aux femmes un essentiel magistère, en même temps que ses recherches préalables en ont catalysé la redécouverte ethnographique : depuis sa performance, qui en a offert la première restitution en vidéo, nombreux sont les ouvrages publiés en Italie sur ce sujet⁴.

Pour De Martino, un tel archivage venait répondre au besoin politique de documenter ce qui disparaissait d'une mémoire culturelle à l'heure de ces génocides critiqués par Pasolini : cette « anthropologie des survivances⁵ » forgée par l'ethnologue devait ensuite faire de l'image et de l'art des enjeux fondamentaux pour son potentiel critique – aussi des photographes et des cinéastes étaient-ils conviés à ses enquêtes. De Martino avait en effet pour projet la constitution d'une vaste « encyclopédie cinématographique » sur la vie culturelle complexe des couches populaires italiennes⁶, et ses recherches n'ont pas manqué d'inspirer toute une génération de cinéastes,



Fig. 3 Cecilia Mangini, *Stendali, suonano ancora*, 1959, photogramme.

inspirés par ses hypothèses sur les rituels comme documents historiques stratifiés et comme stratégies de reprise d'initiative offertes aux subalternes⁷. À l'instar de Chiara Mulas convoquant les pleureuses de son village pour rejouer d'archaïques ritualités piaculaires en voie de disparition, Cecilia Mangini s'était par exemple rendue dans les Pouilles, suite à sa lecture du manuscrit demartinien sur les rites funèbres, pour enregistrer l'ultime empreinte des rituels de lamentation locaux (fig. 3) – dans un film auquel elle demandera ensuite à Pasolini de rédiger le commentaire (*Stendali, suonano ancora*, 1959)⁸.

La multi-disciplinarité qui caractérise le travail sarde de Chiara Mulas – les performances en tant que telles sont suivies d'installations mélangeant photographie et vidéo – est l'un des signes qui invitent à re-situer son œuvre dans cette communauté politique, artistique et intellectuelle propre à l'Italie de la seconde moitié du xx^e siècle. En témoigne, également, le nom du vidéaste qui depuis 2006 enregistre les actions de l'artiste : Fabio Olmi, dont le père Ermanno, également cinéaste, réalisa plusieurs jalons essentiels du

1. Dolores TURCHI, « S'accabadora, la pratica dell'eutanasia in Sardegna », *Sardegna Antica*, n° 7, 1993.

2. Voir Alessandro BUCARELLI, Carlo LUBRANO, *Eutanasia ante litteram in Sardegna. Usi, costumi e tradizioni attorno alla morte in Sardegna*, Cagliari, Scuola Sarda, 2003, p. 15 et suiv.

3. Voir Georges DUMÉZIL, « Quelques cas anciens de "liquidation des vieillards" : histoire et survivances », *Mélanges de Vischer*, vol. 3, Bruxelles, 1950, p. 448.

4. Margherita ORSINO, *op. cit.*

5. Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 219. Voir aussi Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos. Ernesto De Martino et la survivance », *Intermédiétés*, n° 18, 2011.

6. Clara GALLINI, « Il documenta etnografico "demartiniano" », *La Rivista Folklorica*, n° 3, 1981.

7. Michaela SCHÄUBLE, « Ecstasy, Choreography and Re-Enactment: Aesthetic and Political Dimensions of Filming States of Trance and Spirit Possession in Postwar Southern Italy », *Visual Anthropology*, n° 32, 2019, p. 38.

8. David FORGACS, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 144-148.

cinéma italien, où les récits fictionnels sur la classe paysanne italienne vont toujours avec une minutieuse précision ethnographique quant aux faits de culture qui fondent son existence.

Si, chez Chiara Mulas, la réactualisation de la culture rituelle sarde peut en même temps être pensée comme l’affirmation d’un art résistant et militant, c’est parce qu’elle s’affirme comme la digne héritière de cette tradition marxiste italienne qui a vu Gramsci, Pasolini, Lanternari ou De Martino faire du rituel l’objet d’un ressoudage communautaire, historique et finalement politique des classes dominées – dont elle a reconnu, à juste titre, toute la brûlante actualité. À l’heure où le triomphe du « présentisme¹ » capitaliste semble avoir irrémédiablement dissous la catégorie du passé comme réservoir d’expériences à transmettre, et où nos sociétés modernes, laïcistes et technologiques paraissent s’être définitivement désintéressées du rôle salvateur recelé par les ritualités traditionnelles – telle était effectivement la crainte de De Martino lors de ses dernières recherches sur le thème des apocalypses culturelles² –, s’éclairent un peu mieux toute l’urgence et l’originalité cruciales du geste artistique opéré par Chiara Mulas.

Aurel ROTIVAL

1. François HARTOG, *Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

2. Voir Ernesto De Martino, *La fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 349-352.

Matérialisme de l'enchantement à Notre-Dame-des-Landes

Tiqqun, éphémère revue philosophique représentative de la pensée autonome et néo-situationniste, en appelait en 2001 à l'élaboration de « magies participables » et de « techniques d'habitation non d'un territoire mais d'un monde¹ ». Ces magies, abordées dans le sillage de Heidegger² et de l'anthropologue De Martino sur *Le Monde magique*, étaient avant tout inspirées par les sociétés dites primitives : la présence humaine, labile, y serait parfois soumise à dissolution dans le monde. Au contraire, l'homme occidental moderne, pauvre en monde³ selon *Tiqqun*, soumis à l'économie hégémonique de la présence constante, ne saurait plus « accompagner la venue en présence des choses⁴ ». Articulant le devenir magicien à une politique extatique, *Tiqqun* proposait une définition du mage comme celui qui sait « aller délibérément à la limite de sa propre présence⁵ » et rendre cette labilité « *participable*⁶ ». Cette figure constituait la clef de voûte d'un « matérialisme de l'enchantement⁷ », capable de « rivaliser avec le capitalisme sur le terrain de la magie ». Une telle proposition politique, si elle reprenait au matérialisme historique marxiste l'idée d'une influence décisive de la *praxis* sur le cours des événements, renouait également avec l'attrait romantique pour la magie et l'opposition au désenchantement du monde. Elle a donné lieu à une critique incisive du philosophe marxiste Daniel Bensaid qui souligne à juste titre les risques d'une esthétisation de la politique, d'une mobilisation de la magie comme revers illusoire du désen-

chantement technique⁸, et d'une « politique de la forme pour la forme⁹ ».

Sur le terrain de la zad de Notre-Dame-des-Landes¹⁰, un prolongement en actes de ce « matérialisme de l'enchantement » est observable, et il me semble pouvoir échapper à la critique de Bensaid en ce qu'il s'incarne dans une modalité spécifique de l'agir : la modalité *rituelle*. Celle-ci, on le verra, complexifie fortement la question de l'esthétisation, de l'auto-référentialité (l'action pour l'action) des actes politiques, et de l'articulation des notions de fin et de moyen. Ces pratiques rituelles à la zad sont à concevoir d'un point de

8. Daniel Bensaid reprend là le constat formulé par Walter Benjamin dans « Expérience et Pauvreté » (1933), selon lequel l'appauvrissement de l'expérience suite à la première guerre mondiale a eu pour revers une attraction massive et illusoire pour les forces obscures de la déraison (« reviviscence de l'astrologie et du yoga, de la Science chrétienne et de la chiromancie, du végétarisme et de la gnose, de la scolastique et du spiritisme »). Walter BENJAMIN, « Expérience et Pauvreté » dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 365-366.

9. Daniel BENSÄID, « Le Spectacle invisible » [en ligne], 6 août 2009, <<https://danielbensaid.org/Le-Spectacle-invisible#nh17>>, consultée le 4 octobre 2022.

10. Territoire ayant fait l'objet d'un projet de construction aéroportuaire, il est rebaptisé Zone à Défendre par les opposants qui, dès 2008, appellent à l'occupation des terres « contre l'aéroport et son monde ». L'installation, pour des durées très variées, d'habitants qui résistent » dans le bocage de Notre-Dame-des-Landes, s'articule à un plus vaste mouvement de lutte contre l'aéroport réunissant des militants de tous horizons, « paysans, anarchistes, syndicalistes, naturalistes, écologistes, étudiants, locaux et révolutionnaires en tous genres ». Le gouvernement ayant renoncé au projet aéroportuaire en janvier 2018, les occupants revendiquent la poursuite des expérimentations anti-capitalistes qui sont menées sur la zone, ce qui donne lieu, au printemps 2018, à un violent conflit physique et administratif. De 2008 à aujourd'hui, l'occupation de la zad s'est accompagnée d'une considérable production artistique aux auteurs, aux formes, aux modalités de publication et aux fonctions fortement hétérogènes – voire conflictuelles.

1. *Tiqqun*, « Une métaphysique critique pourrait naître comme science des dispositifs... », dans *Contribution à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 120.

2. Il s'agit notamment des réflexions de Martin Heidegger développées dans *Être et Temps* (1927) et dans la conférence *Bâtir, habiter, penser* (1951).

3. C'est-à-dire limité dans son ouverture et son attention à la venue en présence des étants qui composent le monde.

4. *Ibid.*, p. 117.

5. *Ibid.*, p. 144.

6. *Ibid.*, p. 116.

7. *Ibid.*, p. 140.

vue fortement sécularisé¹, mais elles conservent quatre dimensions essentielles aux définitions anthropologiques des rituels², ces cérémonies de confirmation du rapport des individus au monde : la corporéité, la performativité, la communauté et la sacralité. Conçues avant tout comme des dispositifs incarnés, elles rassemblent matériellement les corps ; elles octroient au langage une puissance performative qui permet à ce dernier de participer de l’instauration de la réalité sociale ; puisqu’elles impliquent des interactions collectives, elles sont à l’origine de ce que l’anthropologue Christoph Wulf a nommé des « communautés performatives³ », et enfin, si l’on parle de rituel et non de performance, c’est que ces actes se veulent fondateurs de sens durables, qu’ils pourraient se répéter, et qu’y perdure un certain rapport au sacré, le monde réel en constituant l’objet cérémoniel. Il s’agit néanmoins de rituels *magiques* et non *religieux* : ils ne font aucunement partie d’un culte organisé⁴.

Ces rituels contemporains remobilisent la conception magique du pouvoir des mots sur les choses et tâchent par là de renouer avec les puissances du mage qui remettent en cause la frontière entre le sujet et le monde, la pensée et ses objets, les mots et les actes. Cependant, ils intègrent à la magie contemporaine le doute, le jeu et la déconstruction moderne, et ils invitent par là à une

réflexion sur le *ludique*, dans le prolongement des travaux de l’anthropologue Johan Huizinga sur les fonctions sociales du jeu⁵. Parce qu’ils s’inspirent tout autant de mouvements d’avant-garde artistiques que de pratiques anthropologiques ou politiques, ces rituels fournissent l’occasion d’affiner les approches critiques de la notion de rituel dans les sciences de l’art. Ainsi que le constate un habitant, « sur la zad, les rituels sont devenus une partie intégrante de la conception de nouvelles pratiques politiques » mais dans ces rituels « l’esthétique et le social, l’artistique et l’activiste fusionnent⁶ ». À la croisée de la réflexion politique et esthétique, cet article propose d’analyser l’avènement de l’*homo ritualis* à la zad comme un double dépassement des figures de l’*homo magicus* et de l’*homo ludens*. Pour le dire autrement, il cherche à comprendre ce qui distingue le matérialisme de l’enchantement à la zad de la magie romantique mais aussi de l’activisme artistique situationniste. L’hypothèse est la suivante : l’inflation des modalités rituelles, en matière d’articulation du symbolique et des pratiques politiques, repose une *territorialisation* spécifique des formes et des luttes. Le rituel constitue la forme contemporaine territorialisée de réunion de l’art et de la vie. Pour détourner la déclaration initiale de *Tiqum*, les rituels sont des techniques d’habitation d’un territoire *et*, par là même, d’un monde.

Si un recensement des divers rituels ayant eu lieu à la zad depuis 2008 est difficile, reste que plusieurs « rites » ont été filmés, que l’on songe par exemple au « rite de guérison », expérimenté et filmé à l’occasion de l’anniversaire de l’abandon du projet d’aéroport, le 17 janvier 2019⁷. Les « rites de passages » ayant eu lieu du 21 au 24 juin 2018 ont également donné lieu à diverses restitutions filmées ainsi qu’à témoignage réflexif et éclairage théorique sur la fonction des rituels dans les luttes poli-

1. Erving Goffman définissant les « rituels d’interaction » affirmait que les notions durkheimiennes de déférence et de tenue, initialement utilisées pour l’analyse de la vie religieuse, pouvaient nous aider à saisir certains aspects de la vie séculière. Voir Erving Goffman, *Les Rites d’interaction*, Paris, Minuit, 1974.

2. On s’appuie notamment sur les travaux de l’anthropologue Christoph Wulf. Voir Christoph Wulf *et al.*, *Penser les pratiques sociales comme rituels. Ethnographie et genèse de communautés*, Paris, L’Harmattan, 2004.

3. *Ibid.*

4. L’histoire de la distinction complexe entre rite magique et rite religieux remonte au moins aux travaux de Edward B. Tylor, de James G. Frazer, d’Henri Hubert et de Marcel Mauss. Malinowski, par la suite, propose de distinguer les rites magiques des rites religieux en fonction du degré d’autonomie des rites : si l’efficacité du rite magique ne réside que dans le rite lui-même, elle convoque au contraire des puissances extérieures (esprits, dieux) dans le cas du rite religieux. Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and other essays* (1925), Prospect Heights, Waveland Press, 1992.

5. Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Cécile Seresia (trad.), Paris, Gallimard, 1951.

6. Collectif, « Rites de passage », *zadibao* [en ligne], 3 juillet 2018, <<https://zadibao.net/2018/07/03/rituelle/>>, consultée le 4 octobre 2022.

7. « Rite de Guérison – Zad – NDDL » [vidéo en ligne], *YouTube*, 1^{er} mars 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=zABCfKb3yq4>>, consultée le 4 octobre 2022.

tiques¹. Les réflexions théoriques sur les rites sont d'ailleurs fortement développées à la zad, par le collectif Mauvaise Troupe notamment, dans *Constellations* et *Contrées*², par la « Cellule d'Action Rituelle » de la zad, mais aussi lors de diverses rencontres³ ainsi que dans un vaste ensemble hétérogène de récits d'habitants de la zad et d'ailleurs (extraits radiophoniques⁴, bandes dessinées⁵, articles⁶, essais⁷).

Il s'agit d'abord de rappeler et de situer la mise à distance, dans les pratiques artistiques à la zad, de l'idée d'œuvre d'art ou de séparation entre *praxis* et *poiesis*. Ces arts de situation héritent des paradoxes du *jeu* et de la modalité ludique de l'art chère aux situationnistes, à savoir que dans la perspective d'abolir la séparation entre l'art et la vie, ils sont fondés sur une conception du jeu comme régime d'existence exceptionnel et relativement autonome⁸. Cependant, la territorialisation de l'art et des luttes implique également un retour du sacré dans les pratiques et les imaginaires. La

modalité rituelle impulse ainsi un renouveau dans le rapport entre l'activité artistique et le sacré qui oscille entre jeu et sérieux.

***Homo ludens* – La modalité ludique au cœur des paradoxes politiques et esthétiques**

Il ne sera pas question de l'art, avec un grand ou un petit « a ». Notre optique est celle de la charge sensible et politique, et non point de l'esthétique (qui laisse séparés la vie et l'art tout en prétendant l'inverse)⁹.

Les rituels apparaissent à la zad dans le cadre d'une conception des pratiques créatives qui s'oppose à l'idée de représentation et qui y substitue la volonté d'enchevêtrer formes de vie, formes esthétiques et formes de luttes. De précédentes recherches ont déjà mis en lumière les différentes manifestations, en théorie et en actes, de cet art qui ne serait séparé ni de la vie quotidienne ni de la politique¹⁰. Il importe ici de saisir les héritages à partir desquels la modalité rituelle de l'art se fonde à la zad, ainsi que les subtils déplacements et dépassements que cette modalité propose.

Puisqu'il s'agit de ne pas laisser séparés l'art et la vie sur le territoire, les pratiques rituelles réactualisent et prolongent notamment le projet de « construction de situations¹¹ ». Nourri de références à Guy Debord ou Raoul Vaneigem – qui a d'ailleurs apporté son soutien aux occupants de la

1. Collectif, « Rites de passage », art. cit.

2. Voir Mauvaise Troupe, *Constellations : trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, l'Éclat, 2014 et *Contrées : histoires croisées de la zad de Notre-Dame-des-Landes et de la lutte No TAV dans le Val Susa*, Paris, l'Éclat, 2016.

3. En août 2017, Starhawk et Isabelle Stengers ont par exemple proposé une intervention : « Être sensible : le rôle des rituels et des esprits dans l'activisme ».

4. Par exemple, l'émission « La Zone À Défendre : du spectacle au rite », *France Culture*, 17 janvier 2020, 3 min, <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-theorie/la-transition-culturelle-du-vendredi-17-janvier-2020>>, consultée le 4 octobre 2022.

5. Voir par exemple Alessandro PIGNOCCHI, *La Recomposition des mondes*, Paris, Seuil, 2019.

6. Par exemple, le témoignage « Le rayon noir », récit de la soirée du dimanche 16 décembre 2012, *Zad Nadir* [en ligne], 18 décembre 2012, <<https://zad.nadir.org/spip.php?article889>>, consultée le 4 octobre 2022.

7. L'essai de l'anthropologue Barbara Glowczewski, consacré aux rituels aborigènes (notamment des Warlpiri en Australie) pour défendre leurs territoires et la terre, se termine le récit de son expérience à la zad de Notre-Dame-des-Landes. Voir Barbara GLOWCZEWSKI, *Réveiller les esprits de la terre*, Paris, Éd. du Dehors, 2021.

8. Une telle définition du jeu comme activité séparée de la vie pratique se retrouve chez les principaux théoriciens modernes du jeu. Voir Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Gallimard, 1967 ; Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, *op. cit.* ; ou encore Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.

9. Mauvaise Troupe, *Constellations*, *op. cit.*, p. 287.

10. Voir Mathilde ROUSSIGNÉ, « La littérature à l'épreuve du terrain : écrire pour habiter la zad de Notre-Dame-des-Landes », *À l'épreuve* [en ligne], n° 5, 2019, <<https://www.alepreuve.org/content/la-litterature-lepreuve-du-terrain-ecrire-pour-habiter-la-zad-de-notre-dame-des-landes>>, consultée le 4 octobre 2022, et M. ROUSSIGNÉ, « Une littérature offensive. Représentations, gestes et interventions à la zad de Notre-Dame-des-Landes », *Revue critique de Ficción française contemporaine* [en ligne], n° 20, 2020, p. 25-38, <<http://www.revue-critique-de-ficción-française-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx20.03/1428>>, consultée le 4 octobre 2022. Voir aussi Geneviève PRUVOST, « Critique en acte de la vie quotidienne à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes (2013-2014) », *Politix*, vol. 117, n° 1, 2017, p. 35-62.

11. Guy DEBORD, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957), Paris, Mille et une Nuits, 2000.

zad¹ –, le collectif Mauvaise Troupe réactive le projet situationniste d’un art qui « doit avoir pour but la vérité pratique² », tandis que le Labofii³ reconnaît les influences diverses « des avant-gardes artistiques et politiques du xx^e siècle comme Dada, les surréalistes, les situationnistes⁴ », ou encore des mouvements Diggers et Yippies. Dans le sillage de ces avant-gardes, la réunion de l’art et de la vie existe avant tout sous une modalité ludique.

Concevant l’activité ludique comme « le seul champ [...] de la vie véritable⁵ », Guy Debord se fonde sur les travaux de l’historien Johan Huizinga qui, dans *Homo ludens*, étudie les fonctions sociales du jeu ainsi que la disparition progressive du ludique depuis le xix^e siècle face au rationalisme et à l’utilitarisme bourgeois⁶. Contre le modèle du spectacle, le jeu constitue une modalité de participation totale à la vie au fondement des projets situationnistes, modalité qui hérite elle-même, selon Raoul Vaneigem, des avant-gardes poétiques du xx^e siècle, de Dada et de la « propension surréaliste au ludique⁷ ». Le jeu a ceci d’intéressant chez les situationnistes qu’il constitue également un paradigme hédoniste de la transformation sociale, et qu’il est conçu en opposition aux « formes d’austérité ou d’ascétisme caractéristiques du militantisme politique traditionnel⁸ ».

1. Raoul VANEIGEM, « Messages de soutien et chanson », *Zad Nadir* [en ligne], 23 avril 2018, <<https://zad.nadir.org/spip.php?article5679>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Guy DEBORD, « Manifeste pour une construction de situations » (septembre 1953), *Œuvres complètes*, Jean-Louis RANÇON (éd.), Paris, Gallimard, 2006, p. 108.

3. Installé depuis une dizaine d’année à la zad, le Laboratory of Insurrectionary Imagination explore les combinaisons entre art et activisme.

4. Isabelle FRÉMEAUX & John JORDAN, « L’art de l’imprévisibilité », entretien avec Jeunesse Ouvrière Chrétienne (JOC), *Jeunes Organisés & Combatifs* [en ligne], 4 novembre 2019, <<https://joc.be/lart-de-limprevisibilite-rencontre-avec-i-fremeaux-j-jordan/>>, consultée le 4 octobre 2022.

5. Guy DEBORD, « L’Architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955.

6. Voir Johan HUIZINGA, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Cécile Seresia (trad.), Paris, Gallimard, 1951.

7. Raoul VANEIGEM (sous le pseudonyme de J-F. Dupuis), *Histoire désinvolte du surréalisme* (1977), Paris, Éd. de l’Instant, 1988, p. 31.

8. Patrick MARCOLINI, « “The Most Dangerous Game”. Es-

Une filiation se dessine ainsi depuis les dérives, fêtes et créations de labyrinthes situationnistes jusqu’aux stratégies de *gamification* analysées par Béatrice Bosschaert dans les mouvements de désobéissance civile contemporains⁹. Il s’agit dans tous les cas, contre le « puérilisme¹⁰ » ou « les formes régressives du jeu, qui sont ses retours à des stades infantiles », de soutenir « les formes expérimentales d’un jeu révolutionnaire¹¹ ». Ce jeu révolutionnaire a par exemple précédemment pris la forme, chez les membres du Labofii, d’armées de clowns, de carnivals ou encore de grands *Climate Games* autour de la COP21, correspondant aux principaux types de jeux identifiés par Roger Caillois¹². Immersive, collective et créative, la modalité ludique est conçue comme un moyen de créer « de joyeuses communautés de rébellion¹³ » qui fusionnent esthétique et politique. Ainsi à la zad l’imaginaire ludique est-il fréquemment mobilisé : ici un « Grand Jeu concours » collectif d’accrochage de banderoles à Nantes, là un jury « composé de blagues-blocs » qui départagera les candidats du « grand concours d’insultes littéraires » contre les forces de l’ordre lors d’une mobilisation.

thétique et politique du jeu chez les situationnistes », Actes du colloque « ART et JEU / JEU et ART », Université Paul-Valéry, Montpellier, 18 novembre 2016.

9. Béatrice BOSSCHAERT, « Gamification de la désobéissance civile, quand le jeu suscite l’engagement », *Le GRAIN*, Bruxelles, Septembre 2018. Voir : <<https://www.legrainas-bl.org/images/PDF/articles/092018beatrice.pdf>>, consultée le 4 octobre 2022.

10. L’expression, de Johan Huizinga, désigne les formes dégradées du jeu dès lors qu’il s’abîme dans l’inconséquence ou l’esprit de sérieux. L’anthropologue observe la montée en puissance d’un tel puérilisme dans l’Europe des années 1930. Johan HUIZINGA, *Incertitudes : Essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps* (1935), Paris, Librairie de Médecis, 1939, p. 175.

11. « Problèmes préliminaires à la construction d’une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 12.

12. Les armées de clowns et les carnivals évoquent la polarité « mimicry », tandis que les *Climate Games* se rapportent au mode « agôn » des pratiques ludiques. Voir Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les Hommes, op. cit.*

13. Isabelle FRÉMEAUX & John JORDAN, « Cultures de la rébellion. Notes contre l’art extractiviste et pour l’art de la vie », *Klaxon* [en ligne], n° 13, 2020. Voir : <<http://www.cifas.be/fr/download/klaxon>>, consultée le 4 octobre 2022.

L'ensemble de ces formes d'art-activisme sont traversées par des contradictions majeures qui préfigurent la force et les paradoxes de la modalité rituelle. Johan Huizinga effectue lui-même la comparaison entre jeu et sacré : tout comme le sacré s'oppose au profane, le jeu est socialement séparé de la vie courante¹. Cette autonomie du jeu comme du sacré – ainsi que, nous le verrons, du rituel – limité, provisoire et compris comme une fin en soi, constitue, pour les situationnistes, « la distinction centrale qu'il faut dépasser² ». Mais en attendant le règne *indistinct* et généralisé du ludique, le jeu est *à la fois* lutte *et* représentation : « lutte pour une vie à la mesure du désir, représentation concrète d'une telle vie³ ». Sur le plan esthétique, le paradoxe de cet art situationniste se résume à une contradiction entre valeur d'usage et valeur d'échange. Les productions artistiques se doivent avant tout d'avoir une valeur d'usage, puisqu'il s'agit d'un art de pure *praxis* et non d'œuvres – c'est-à-dire ici d'objets réifiés et consommables sous forme de marchandises, et donc de simples véhicules de la valeur d'échange. Pour autant, si « Guy Debord est à la BNF⁴ », ainsi que l'a souligné le collectif Mauvaise Troupe, c'est qu'une œuvre objective a été constituée, c'est que les situations – expériences éphémères – ont été figées et réifiées sous forme objectale, et cela bien avant le retour de Debord à la littérature après 1968. Cette contradiction situationniste, dont Éric Brun a bien montré les fondements sociologiques⁵, s'explique du fait que la *représentation* n'a jamais été totalement évacuée du projet situationniste⁶. Une focalisation en ces mêmes termes sur

l'impératif d'une sortie de la représentation reconduirait la même impasse concernant l'art à la zad de Notre-Dame-des-Landes. Quant au plan politique, le problème de l'autonomie relative des formes ludiques soulève, pour reprendre le mot de Jane Lindgaard, le « risque de la folklorisation », lorsque la créativité et le jeu formel « inscri[ven]t l'action dans un champ strictement symbolique, incompatible avec le moindre objectif d'efficacité⁷ ».

Un infléchissement me semble s'observer à la zad à propos de ces tensions bien connues entre représentation et action, entre esthétisation du politique et politisation de l'esthétique. Son point de départ : la *territorialisation* théorique et pratique de l'art à Notre-Dame-des-Landes. La question classique de l'*autonomie* de l'art se voit subtilement remplacée par celle d'une lutte contre l'art *extractiviste*⁸. L'expression témoigne d'une écologisation de l'approche (l'extractivisme évoquant un système géopolitique, économique et historique de pillage des ressources naturelles⁹) et d'une place majeure accordée, dans l'histoire de l'autonomisation de l'art, à la révolution capitaliste industrielle. C'est dans le cadre de cette écologisation des théories de l'art et d'un intérêt pour les formes pré-industrielles de l'art(isanat) qu'apparaît la modalité *rituelle* qu'il s'agit ici d'analyser.

1. « De même qu'il n'existe point de différence formelle entre un jeu et une action sacrée, à savoir que l'action sacrée s'accomplit sous des formes identiques à celles du jeu, de même le lieu sacré ne se distingue pas formellement de l'emplacement du jeu. [...] Ce sont des mondes temporaires au cœur du monde habituel, conçus en vue de l'accomplissement d'une action déterminée ». Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 26.

2. « Contribution à une définition situationniste du jeu », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 10.

3. *Ibid.*

4. Mauvaise Troupe, *Constellations*, *op. cit.*, p. 495.

5. Voir ÉRIC BRUN, *Les situationnistes : une avant-garde totale, 1950-1972*, CNRS éd., 2014.

6. On revoie au travail de Gabriel Ferreira Zacarias, qui montre que cette forme représentative n'est autre que la

théorie situationniste elle-même, qui s'est incarnée dans de multiples textes afin de constituer une représentation *a priori*, *conceptuelle*, de la situation ludique. Voir Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, Presses Universitaires de Vincennes, avril 2016, p. 10-22.

7. Jade LINDGAARD, « Artivisme », *Vacarme*, n° 31, 2005, p. 30-33, <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2005-2-page-30.htm>>, consultée le 4 octobre 2022.

8. Isabelle FRÉMEAUX & John JORDAN, « Cultures de la rébellion », art. cit.

9. Voir Eduardo GUDYNAS, *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*, Cochabamba, CEDIB/CLAES, 2015.

***Homo ritualis* – Territorialisation du politique, indigénisation¹ des imaginaires ?**

La modalité rituelle d’articulation de l’art, de la politique et de la vie se présente au premier abord comme un *retour*.

Pourquoi ne pas faire revenir l’art à ses anciennes racines, ancrées dans le rituel – le théâtre ancestral de la magie, dans lequel des communautés de corps mettent en œuvre un désir si intense et concentré qu’il infléchit la réalité² ?

La situation était un jeu, c’est-à-dire une unité spatio-temporelle caractérisée par le ravissement, l’enthousiasme, le transport et la tension, dont la vie quotidienne devait être envahie. Pour autant, la situation était un jeu *moderne* : elle n’était plus liée, comme c’était le cas dans les communautés archaïques, à une fonction rituelle. La magie qui fascinait tant les surréalistes, et, dans leur sillage, le Collège de sociologie (Bataille, Caillois, Leiris...), a été radicalement mise à distance par les situationnistes, qui l’ont rangée parmi « les côtés réactionnaires que le surréalisme portait en lui dès sa formation³ ». On identifie à l’inverse, du moins à la zad, sinon dans une partie des pensées critiques de « l’hémisphère gauche⁴ », la revendication d’une « vie magique⁵ ». Du point de vue de l’histoire des pratiques artistiques, ce nouveau régime tâche de combiner la lutte contre le désenchantement, la « sociologie sacrée » des approches surréalistes et

bataillienne avec le *Potlatch* version Debord qui, désacralisé et déséthnologisé, se concentrait sur une critique révolutionnaire du capitalisme marchand⁶. Pour le dire autrement, il s’agit de mettre en place une magie critique, ou une critique magique. Dans une émission de *France Culture*, une occupante de la zad déclare :

Dans une vie commune, on a besoin de magie, de rites collectifs, qui ne sont pas qu’une représentation mais une transformation du monde⁷.

Après les réappropriations surréalistes et situationnistes, la formule marxiste (« les philosophes n’ont fait qu’interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c’est de le transformer ») se trouve une fois de plus détournée, cette fois-ci sous le signe de la magie, du territoire et de la communauté. C’est ce que confirment de multiples textes et prises de positions d’habitants de la zad⁸. À la zad, il s’agit désormais d’opposer à la société du spectacle autant de rituels, fêtes, rites de protection des bâtiments, rites « de guérison » des collectifs, « cérémonies païennes au 3^e degré » organisées par la « cellule Action Rituel », etc. qui cherchent à renouer avec les cultures pré-capitalistes.

C’est le cas par exemple d’un « rite de guérison » ayant été expérimenté et filmé à l’occasion de l’anniversaire de l’abandon du projet d’aéroport, le 17 janvier 2019⁹, où se mêlent fête, gestes

1. Le mot renvoie d’abord ici à l’indigénisme compris comme mouvement politique de défense des droits des peuples indigènes en Amérique latine, et notamment des Amérindiens. Il reprend et détourne l’« indigénisation » dont l’anthropologue Marshall Sahlins a développé la théorie, afin de décrire les réappropriations, par les sociétés non occidentales, des marchandises modernes. Voir Marshall SAHLINS, « Goodbye to Tristes Tropes : Ethnography in the Context of Modern World History », *Journal of Modern History*, n° 65, 1993, p. 1-25.

2. Isabelle FRÉMEAUX & John JORDAN, « Cultures de la rébellion », art. cit.

3. Internationale situationniste, Bulletin central édité par les sections de l’Internationale situationniste, n° 1. Notes éditoriales.

4. Voir Razmig KEUCHEYAN, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2017.

5. Voir le chapitre « fin du travail, vie magique » dans Le Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017.

6. Sur les positions critiques anti-primitivistes et les enjeux politiques de la mise à distance du sacré par les situationnistes, voir Sonny Assu *et al.*, « Histoire de l’art et potlatch : regards croisés entre la France et le Canada », *Perspective*, n° 2, 2018, p. 37-56.

7. « Notre-Dame des Landes : deux ans après l’abandon du projet d’aéroport, que reste-t-il de l’utopie ? » dans « Les Matins de France Culture, L’Invité(e) des Matins », *France Culture*, 17 janvier 2020, 43 min, <<https://www.franceculture.fr/emissions/invite-des-matins/notre-dame-des-landes-deux-ans-apres-labandon-du-projet-daeroport-que-reste-t-il-de-lutopie>>, consultée le 4 octobre 2022.

8. L’« art-activiste » John Jordan déclare par exemple dans une autre émission de *France Culture* au titre explicite, « La Zone À Défendre : du spectacle au rite », que le rite relève d’une « culture qui n’est ni exposée ni “extraite” comme elle l’est depuis la révolution industrielle, mais qui a une fonction dans la vie ». Voir « La Zone À Défendre : du spectacle au rite », art. cit.

9. Voir « Rite de Guérison - Zad – NDDL », art. cit.

païens, carnaval, fanfare et revendications chantées d'un vivre « sauvage ». La vidéo, c'est-à-dire le témoignage qui rend publique la *représentation* de l'événement *a posteriori*, se clôt sur une déclaration d'Alessandro Pignocchi, auteur de bandes dessinées et philosophe ayant habité à la zad :

Les zad apparaissent comme les lieux où sont en train de s'inventer ce que seront, on l'espère, les cosmologies du futur¹.

Ce constat fait signe vers le tournant ontologique² et évoque directement l'album de l'auteur, *La Cosmologie du futur. Petit traité d'écologie sauvage*, qui met en scène un monde nouveau où le concept de « nature » aurait disparu, et où les plantes et les animaux seraient considérés comme des partenaires sociaux ordinaires. Les travaux de Descola dans *Par-delà nature et culture* sont d'ailleurs conçus comme des « sources d'inspiration » à la zad, confirme Alessandro Pignocchi³. Les rituels magiques à la zad sont à resituer dans un vaste essor des formes néo-paganistes de gauche, notamment du néo-chamanisme et de la Wicca, dont l'une des principales référentes, l'écoféministe Starhawk, est aussi régulièrement citée⁴. Dans un témoignage très précis – voire didactique – accompagné d'une restitution filmée des « rites de passages » ayant eu lieu du 21 au 24 juin 2018 à la

zad⁵, une théorisation de la nécessité rituelle dans les mouvements politiques et écologistes est esquissée, directement tirée – mais déféminisée – des théories développées dans *Femmes, magie et politique* de Starhawk⁶. Cette vidéo constitue un deuxième exemple pour approfondir la réflexion. Elle s'inscrit à la fois dans un retour à la culture traditionnelle (puisqu'il s'agit de renouer avec la fête pré-chrétienne du soleil, de la moisson et du feu, lors du solstice d'été tout en s'inspirant de multiples cérémonies d'initiation), dans une histoire politique (du « twisting » des luddites anglais aux adhésions ritualisées des premiers syndicats ouvriers) ainsi que dans une volonté de retrouver les fêtes qui avaient lieu dans les « communs », avant leur anéantissement par le capitalisme industriel au XIX^e siècle. Elle oppose au rationalisme la nécessité du spirituel « (via l'art, la chanson, la littérature, etc.) » dans le but de construire une « force révolutionnaire⁷ » ancrée sur des territoires spécifiques.

En effet, si le jeu intervenait dans la *vie*, pour les situationnistes, le rituel intervient à la zad sur un *territoire* et dans la perspective d'une lutte écologiste. De nombreux géographes et politistes ont identifié, depuis les années 2000-2010 une généralisation des conflits dits locaux, territoriaux, d'aménagement, ou de proximité⁸, ainsi que l'apparition de nouveaux modes de contestation environnementale, avec notamment l'implication locale des mouvements altermondialistes et de la

1. *Ibid.*

2. Tournant remettant en cause depuis les années 1990, pour le dire très rapidement, l'universalisme de la modernité occidentale et le partage entre nature et culture, objet et sujet. Voir Amiria HENARE, Martin HOLBRAAD & Sari WASTELL, « Introduction. Thinking through things » dans Amiria HENARE *et al.* (dir.), *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, p. 12 et Pierre CHARBONNIER, « Breaking the modern epistemic circle : The ontological engagement of critical anthropology » dans Pierre CHARBONNIER, Gildas SALMON et Peter SKAFISH, (dir.), *Comparative Metaphysics. Ontology after Anthropology*, Rowman & Littlefield, 2017.

3. « Les idées de Descola sont familières à beaucoup de gens là-bas, en tout cas dans la frange "intellectualisée" des zadistes. Mais pour beaucoup d'autres, le dépassement de la distinction entre nature et culture se fait en actes plutôt qu'en théorie. » Voir Alessandro PIGNOCCHI, « Le monde de demain se construit dans la ZAD », entretien, *Usbek & Rica*, n° 22, printemps 2019.

4. Celle-ci s'est d'ailleurs rendue à la zad en août 2017.

5. Collectif, « Rites de passage », art. cit.

6. Voir STARHAWK, *Femmes, magie et politique* (1982), Morbic (trad.), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2003.

7. Collectif, « Rites de passage », art. cit.

8. Voir par exemple Patrice MELÉ (dir.), *Conflits de proximité et dynamiques urbaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013 et « Quels territoires pour l'action ? Mobilisations locales et régime de territorialité », dans Yves BONNY *et al.* (dir.), *Espaces de vie, espaces enjeux. Entre investissements ordinaires et mobilisations politiques*, Rennes, PUR, p. 291-300 ; Anne-Laure PAILLOUX, *De la planète finie aux espaces de vie. La dimension spatiale des militantismes pour la décroissance en France et au Québec*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2016 ; Fabrice RIPOLL, *La dimension spatiale des mouvements sociaux*, Thèse de doctorat, Université de Caen Basse-Normandie, 2005 et Philippe SUBRA, « De Notre-Dame-des-Landes à Bure, la folle décennie des "zones à défendre" (2008-2017) », *Hérodote*, n° 2, 2017, p. 11-30.

gauche radicale. La zad de Notre-Dame-des-Landes est régulièrement citée comme un exemple de « territorialisation du politique » et de « politisation du territoire », le territoire constituant désormais non le simple décor mais la « trame de l’action collective », tissée de « relations d’interdépendances matérielles et affectives » entre humains et non-humains¹. La modalité rituelle apparaît à la croisée d’une telle territorialisation des luttes et du développement en Europe, à partir des années 1990, d’un écologisme indigéniste qui intègre la sphère spirituelle aux activités militantes². La récente visite d’une délégation du mouvement zapatiste à la zad en août 2021 est l’une des nombreuses illustrations de la proximité des gauches radicales et anarchistes occidentales avec les luttes indigénistes latino-américaines. L’anthropologue Elena Apostoli Cappello a bien décrit l’importance de la matrice amérindienne dans une série de « retours à la terre » anticapitalistes européens, qui font de la notion d’autochtonie l’un des piliers théoriques et pratiques de leur résistance³, non dénué parfois, note l’anthropologue, d’un certain romantisme primitiviste⁴.

Le 24 juin 2018, l’activiste environnementale aborigène Nidala Barker, fille de l’anthropologue française Barbara Glowczewski, propose un rite aborigène de fumigation à la zad de Notre-Dame-des-Landes, afin d’« enlever les mauvaises choses » :

J’allais le faire avec des herbes de chez moi du Kimberley qui ne sont pas arrivées. Mais ça tombe bien parce que le processus entier est d’accepter les bonnes choses de la terre et de les rejeter, les

remettre dans la terre. Aujourd’hui nous sommes allées nous balader [...], nous avons collecté des fleurs et des plantes d’ici. Vous allez être reliés et nettoyés par cette terre là, autour de nous, ça va être cool⁵.

Cette transplantation et ré-adaptation du rituel traditionnel à la situation de Notre-Dame-des-Landes est symptomatique du rapport spécifique qui s’instaure, dans ces pratiques rituelles, entre distance et adhésion aux formes indigènes. Les travaux précédents d’Isabelle Frémeaux et de John Jordan (Labofii), peuvent être compris dans ce sens : le voyage et l’enquête sur *Les Sentiers de l’Utopie*, consacrés aux communautés alternatives et anticapitalistes en Europe, permettent entre autres de fournir des modèles et des horizons qui se distinguent de l’imaginaire politique des Chiapas. Sur un plan phénoménologique et de manière générale à la zad, la tension entre le jeu et le sérieux est palpable dans les pratiques rituelles. Le récit des rituels de l’été 2018, par exemple, n’est pas exempt de l’ivresse et de l’humour chers aux situationnistes, et il est également question des réticences de certains militants face à de telles pratiques par peur, selon l’auteur de l’article, « des sectes et de la religion, des comportements irrationnels, de l’inconnu ». De la même manière, Alessandro Pignocchi nuance et précise qu’il s’agit à la zad d’inventer « des rituels visant à densifier le tissu de relations qui nous lient au territoire, sans verser dans aucune forme de mysticisme⁶ ».

Du jeu situationniste au rituel zadiste, le sacré refait ainsi son apparition dans la gauche dite radicale, et cela parce qu’il s’articule à une territoriali-

1. Pablo CORROYER, « “Faunes sauvages” en politique. Tisser et mettre en scène un territoire contestataire : de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes à Bure », *L’Espace politique* [en ligne], n° 37, 2019, <<http://journals.openedition.org/espacepolitique/6344>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Sur ce point on renvoie à la thèse d’Elena APOSTOLI CAPPELLO, *Rebelles, activistes, militants et voyageurs. Politiques et politiques dans la relation entre cultures antagonistes de la gauche radicale italienne et mouvement zapatiste au Chiapas*, Thèse de doctorat, Université de Milan, 2009.

3. On renvoie au récent travail de Barbara GLOWCZEWSKI, *Réveiller les esprits de la terre*, *op. cit.*

4. Voir Elena APOSTOLI CAPPELLO, « Autochtonies contraires. Circulations d’idées et de pratiques de résistances indigènes transatlantiques », *Autrepart*, n° 84, 2017, p. 77-195.

5. Cette présentation du rite peut être visionnée en ligne : « Nidala_rite de la fumée_notre-dame-des-landes » [vidéo en ligne], *vimeo*, mis en ligne par Barbara GLOWCZEWSKI, 1^{er} février 2019, <<https://vimeo.com/314743651>>, consultée le 4 octobre 2022.

6. Voir Alessandro PIGNOCCHI, « Descola, des Jivaros et des BD », *Libération* [en ligne], 30 janvier 2019, <https://www.liberation.fr/debats/2019/01/30/descola-des-jivaros-et-des-bd_1706439>, consultée le 4 octobre 2022, et A. PIGNOCCHI, « Ne laissons pas le réenchâtement du monde aux mystiques », *Le Monde* [en ligne], 21 août 2020, <https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/21/ne-laissons-pas-le-reenchâtement-du-monde-aux-mystiques_6049511_3451060.html>, consultée le 4 octobre 2022.

sation des luttes politiques et à la volonté écologiste de renouveler les manières d'habiter les territoires. Le témoignage sur les rites de passage à la zad se clôt par une citation de Starhawk :

« Dans le rituel [...] nous nous souvenons du sacré, pas dans le sens de ce devant quoi nous nous inclinons, mais de ce à quoi nous tenons le plus. »

Alors que nous traversons une phase difficile sur la zad, peut-être que le rituel nous aidera à nous rappeler que ce qui a été construit ensemble sur ce bocage est absolument unique, spécial et magique¹.

Tout l'enjeu réside dans le « peut-être ». Comment comprendre, par exemple, le rituel du 21 juin 2018 ? Il consistait, depuis le phare surplombant la bibliothèque de la zad (là où devait se tenir la tour de contrôle de l'aéroport), à lancer des avions en papier dans l'obscurité, sous lesquels quelques mots étaient rédigés et anticipant « ce que la zad pourrait être le matin du 21 décembre, jour du solstice d'hiver, dans six mois² ». Entre l'humour du détournement ludique de l'imaginaire aéroportuaire et le retour aux célébrations rituelles et collectives du calendrier pré-chrétien, les rituels à la zad conjuguent deux régimes de croyance aux fonctionnements similaires. Puisque la croyance est avant tout, a montré Mauss, un « état d'âme collectif³ », alors tente de s'instaurer à la zad un état d'âme qui conjugue *collectivement* le ludique et le magique.

Enchantement – Un jeu sérieux

Dès 2012, le témoignage d'un occupant de la zad à propos d'un « rituel guerrier » accompli face aux forces de l'ordre évoque la distance spécifique avec « les temps où la réalité grouillait d'irrationalités », dont il ne s'agit pas d'être « nostalgique », mais à qui il s'agit plutôt d'emprunter « une certaine idée de la communauté et de tous les rituels qui faisaient sa chair⁴ ». Qualifiées de « comédies

magiques⁵ », les pratiques rituelles ont avant tout pour intérêt d'abolir « la distinction entre des faits prétendument symboliques et des faits prétendument guerriers ». Le témoignage propose, dans le prolongement de cette redéfinition du rituel, une qualification spécifique :

Ce qui tisse ensemble ces gestes peut se nommer « enchantement ». Comprenons-nous bien : nous entendons en matière de magie être aussi rigoureux que n'importe quel apparatchik léniniste en son temps⁶.

La figure de l'enchanteur permet en effet de penser la paradoxale effectivité des pratiques d'*homo ritualis* entre jeu et magie dans cet art-activisme contemporain. C'est par exemple la quête d'un *réenchantement* qui mène Mauvaise Troupe, dans *Contrées*, à la « recherche d'animaux et de plantes aux noms fabuleux : le triton crêté, le grand capricorne ou le flûteau nageant », afin de se « départir des mots formatés⁷ ». Envisagée comme un acte enchanteur, la puissance des mots dans les pratiques artistiques zadistes s'inspire d'une part de l'idée de la magie, c'est-à-dire d'une pratique fondée sur le principe d'une « toute-puissance⁸ » directe des mots et des idées dans la nature. Ainsi Mauvaise Troupe s'appuie-t-il par exemple sur les réflexions de Walter Benjamin⁹ concernant « la puissance de la parole » dans la guérison des malades¹⁰. Pour autant, l'enchanteur se distingue du mage tout-puissant en ce qu'il détient plutôt le pouvoir d'illusionner les mortels, par sa prestance ou ses prestiges. Du point de vue d'une pragmatique du langage, le contexte revient ainsi dans le jeu ; les mots seuls ne sont pas tout-puissants, ils nécessitent des médiations pour que leurs effets

5. *Idem*.

6. *Idem*.

7. Mauvaise Troupe, *Contrées*, *op. cit.*, p. 12.

8. Voir par exemple Sigmund FREUD, « Animisme, magie et toute-puissance des idées » dans *Totem et Tabou*, 1913.

9. Voir Walter BENJAMIN, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Oeuvres III*, Pierre RUSCH (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.

10. « Je lisais qu'autrefois, la capacité de guérison d'une plante ne devenait effective que si l'on récitait en l'administrant le « mythe » lié à son usage : elle retrouvait alors tout son pouvoir ». Mauvaise Troupe, *Constellations*, *op. cit.*, p. 125.

1. Collectif, « Rites de passage », art. cit.

2. *Idem*.

3. Marcel MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, p. 61.

4. Anonyme, « Le rayon noir », art. cit.

puissent avoir lieu. C'est ce que manifeste l'importance accordée à la dimension collective des rituels, fondée, entre autres, sur la remobilisation de la réflexion du surréaliste Pierre Mabille :

Dans une atmosphère collective aiguë rien n'est impossible à l'homme ; il ne perçoit plus les barrières sociales et matérielles, celles-ci disparaissent effectivement, la puissance humaine est alors réellement décuplée¹.

Dans un long retour réflexif consacré à la question des pouvoirs de la magie dans les luttes politiques, Mauvaise Troupe compare celle-ci aux effets de l'épouvantail. Les deux grandes lois de la magie identifiées par le collectif, à savoir la contiguïté (la partie vaut le tout) et la similarité, se retrouvent dans le « mouvement zad » : la simple invocation du nom de zad pare tout territoire de la puissance de la zad « originelle » (similarité), ne serait-ce que s'il en reprend l'un des minimes gestes (contiguïté). Cette magie est pourtant moins conçue selon le modèle de la toute-puissance du mage que comme celui du prestige truqué de l'enchanteur :

Pour remplir son office, on pare l'épouvantail, véritable projection de soi-même, de nos atours les plus effrayants. On tend une image grinçante et diabolique aux volatiles voleurs de récolte afin que, littéralement, ils décampent. Une image simplifiée, simplificatrice et finalement instable. Car l'on n'use pas de la magie sans risques².

La réflexion prend alors rapidement la forme d'un petit traité sur les bons et mauvais usages de la magie :

Lorsque la magie retombe dans la communication, son effet s'évapore [...]. Jadis, les épouvantails étaient périodiquement brûlés et leurs cendres répandues sur les cultures pour en assurer la régénération. Une fois la capacité d'effaroucher disparue, elle se doit d'être renouvelée et réinventée, sans quoi le faux-semblant n'apparaît plus que pour ce qu'il est...³

1. Pierre MABILLE, *Le miroir du merveilleux*, cité dans Mauvaise Troupe, *Constellations*, op. cit., p. 300.

2. Mauvaise Troupe, *Contrées*, op. cit.

3. *Ibid.*

Conçue comme une pratique d'enchanteur, la magie contemporaine se soucie des conditions nécessaires pour générer ses effets de croyance. La mention du rituel traditionnel de destruction périodique des épouvantails a néanmoins ceci d'intéressant qu'elle permet de dépasser l'opposition entre les croyances passées en la magie, qui seraient pour leur part sincères et authentiques, et les rituels ludiques contemporains.

L'ambiguïté entre convention et sincérité, entre jeu et sérieux ou entre artifice et sincérité dans les pratiques rituelles traditionnelles a fait l'objet de nombreux travaux en anthropologie⁴. Pour l'anthropologue De Martino par exemple, auquel *Tiq-qun* faisait référence, l'enjeu n'est pas de mesurer la part d'illusion dans les pratiques magiques, mais bien plutôt de comprendre les rapports que celles-ci entretiennent avec la culture dominante⁵. De la même manière, Michael Houseman, s'intéressant aux ritualités New Age et constatant qu'ils s'apparentent à des « sortes de jeux, de simulations, des parodies ou métaphores de rituels », s'en tient à une conception pragmatique du rituel comme « situation ou interaction [lors de laquelle les gens] centrent leur attention sur le fait que les actions qu'ils accomplissent auraient un effet sur ceux qui les accomplissent⁶ ». Depuis une conception naïve de l'*homo magicus* (croit-il ? Ne croit-il pas ?) jusqu'aux paris pragmatiques de l'*homo ritualis* à la zad, on mesure ainsi le chemin théorique parcouru et l'importance du passage par le *ludique* : « l'attitude ludique authentique et spontanée peut être celle du profond sérieux. Le joueur peut s'abandonner au jeu de tout son être » soulignait Johan Huizinga⁷.

4. Voir Rodney NEEDHAM, *Belief, Language and Experience*, Oxford, Blackwell, 1972 ; Jean POUILLON, *Le Cru et le su*, Paris, Seuil, 1993 ; Roberte HAMAYON, « L'anthropologue et la dualité paradoxale du "croire" occidental », *La revue du MAUSS*, vol. 2, n° 28, 2006, p. 427-448.

5. Voir Ernesto DE MARTINO, *Le monde magique*, Verviers, Marabout, 1971.

6. Michael HOUSEMAN, « De l'initiation aux ritualités New Age. Entretien avec Emma Gobin, Maxime Vanhoenacker », *ethnographiques.org* [en ligne], n° 33, décembre 2016, <<https://www.ethnographiques.org/2016/Gobin-Vanhoenacker2>>, consultée le 4 octobre 2022.

7. Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, op. cit., p. 41.

La modalité rituelle à la zad propose finalement une nouvelle voie pour répondre à l'impasse situationniste de l'opposition entre jeu et vie courante. Elle a ceci d'intéressant qu'elle combine auto-référentialité et transitivité, signification propre (*empowerment*, politique préfigurative) et orientation vers un but (manifester, bloquer, occuper). En partie *homo ludens*, l'*homo ritualis* soutient que l'action collective a du sens par elle-même ; en partie *homo magicus*, il renoue également avec la confiance en ce que la participation au rituel est la promesse d'une transformation. Mais parce que ces formes sont territorialisées, elles ancrent les transformations sur des terrains – occupés, défendus, habités – et tâchent ainsi une fusion effective du geste esthétique, quotidien *et* politique. Une telle modalité rituelle, dont les analyses sont encore à approfondir, fournit ainsi des pistes précieuses pour une redéfinition des notions d'autonomie, d'engagement ou d'efficacité en art.

Mathilde ROUSSIGNÉ

« ..., es-tu là ? »

LES RITUELS D’INVOCATION COMME STRATÉGIES D’ÉMANCIPATION

Introduction

« L’occulte n’a de sens que performé¹ » écrit Vincent Honoré dans les pages liminaires du catalogue de l’exposition *Possédé.e.s, déviance, performance, résistance*. Incluant les pratiques spiritiques, les sciences occultes sont ainsi associées à des pratiques corporelles qui sont bien souvent limitrophes de la sphère artistique. Les conduites qui interviennent dans le monde du spiritisme incluent ce que nous désignons comme des « rituels d’invocation », c’est-à-dire des séries d’actions destinées à faire apparaître, à donner une présence à une entité absente. La dimension rituelle est ici prégnante et prend la forme de dispositifs élaborés, expérimentés, répétés et transmis à travers le temps. Faisant appel à des codes et représentations spécifiques, à une histoire partagée, mobilisant des actions et des buts communs, ils sont à chaque fois spécifiques aux communautés qui les manipulent.

Il semble ici nécessaire de revenir, dans un premier temps, sur les relations entre art et pratiques spiritiques pour mieux comprendre comment, réciproquement, l’un a pu puiser en l’autre ce qui allait devenir ses propres outils. Dans un second temps, il s’agira de comprendre comment les artistes ont pu donner une portée politique à leurs protocoles de rituels d’invocation spiritique. Les relations entre le monde du spiritisme (qui tendra parfois dans notre texte à s’élargir au chamanisme et à la magie, en témoignage de sa porosité) et celui de l’art favorisent l’appropriation d’une iconographie spiritique dans l’art contemporain. C’est le cas notamment de la pratique de AA Bronson et Peter Hobbs restituée dans l’ouvrage *Queer Spirit* reposant sur la manipulation explicite d’éléments issus du spiritisme et sur le déroulement ritualisé et performatif de *séances* entre 2008 et 2010. Destinées à produire une rupture de temporalité par la mise au

présent de l’histoire d’un lieu, des individualités et des communautés qui l’habitent et l’habitaient, ces pratiques peuvent évoquer le drag transtemporel théorisé par Renate Lorenz². Bien que le spiritisme n’y soit pas évoqué explicitement, la performance *N.O. Body* (Renate Lorenz et Pauline Boudry, 2008) fonctionne sur l’enchâssement de deux temporalités par le biais du travestissement et peut, de fait, être envisagée à l’aune des pratiques de AA Bronson, artiste et ancien membre du groupe *General Idea*, et Peter Hobbs, artiste plasticien. Comme avec *Queer Spirit*, il est question de temporalité déconstruite, d’un retour du passé au présent, d’une temporalité conçue non plus comme une linéarité, mais comme un ensemble de nœuds. La confrontation de ces deux œuvres permet de puiser dans l’observation de l’une, les leviers nécessaires à l’analyse de l’autre. Cette mise en parallèle fournit un outil afin de questionner le caractère rituel et le potentiel politique de ces pratiques. Celles-ci s’approchent de gestes destinés à rendre hommage, à (re)voir ce qui nous a été transmis en visibilisant des récits passés et en marge. Nous émettons l’hypothèse qu’elles participent à élaborer un esprit de communauté, non plus en évoluant sur une temporalité linéaire mais en la questionnant collectivement et en la traversant.

Demander à l’invisible, regarder en arrière

Le spiritisme, à la croisée des mondes spirituels et occultes

Le spiritisme en tant que doctrine et tel que nous l’entendons aujourd’hui commence à se répandre autour de 1850. En 1857, Allan Kardec³ rédige *Le Livre des esprits* qui définit et codifie le spiritisme.

1. Vincent HONORÉ, « La nuit de l’occulte », dans Vincent HONORÉ, Caroline Chabrand et Anya Harrison (dir.), *Possédé.e.s : déviance, performance, résistance*, Montpellier, Milan, MOCO / SilvanaEditoriale, 2020, p. 18.

2. Renate LORENZ, *Art queer : une théorie freak*, Marie-Mathilde Bortolotti (trad.), Paris, B42, 2018.

3. Allan Kardec (1804-1869) est reconnu comme le fondateur de la philosophie spiritique. Il découvre ces pratiques par le biais du magnétisme dans les années 1850.

L'ouvrage présente à la fois une partie didactique et une restitution d'échanges réalisés avec les esprits et prenant la forme de 1019 questions et réponses. La doctrine spirite puise ses références dans un ensemble de pratiques d'invocation anciennes et partagées par différentes cultures, de croyances issues du christianisme, de cultes païens et de religions non occidentales. Leur point commun est la croyance en l'existence d'entités spirituelles ou à la persistance de l'esprit après la mort. Il apparaît donc que ces diverses pratiques destinées à invoquer une entité et à demander sa manifestation physique ou orale ne sont pas le propre du spiritisme théorisé par Kardec : loin de là. La rencontre avec l'au-delà, le fantôme, revêt nombre de formes et se retrouve dans diverses cultures : du hennissement d'un cheval mongol avertissant son cavalier de la présence de revenants¹ jusqu'aux incursions des *yūrei*, spectres se matérialisant dans les spectacles de *nō* japonais². Gérard Audinet³ écrit que « dès l'origine, ses exégètes l'ont inscrit dans une histoire plus large qui remontait au magnétisme mesmérrien, aux sorcières médiévales et au chamanisme des sociétés primitives – histoire où se sont rebattues les cartes d'un même jeu : transe, rêve, divination, guérison⁴ ». C'est donc sur un terrain éclectique et des influences anciennes que repose le spiritisme. Ainsi, sans nous attarder sur l'histoire de ce dernier, notons qu'en regard de l'ancienneté des pratiques de communication avec l'au-delà, l'imagerie de la séance spirite (planches ouija, manifestations ectoplasmiques lors de séances médiumniques et utilisation de divers appareils de détection de variations

de température ou de champ électromagnétique) est plutôt moderne et s'inscrit dans un ensemble de pratiques et de croyances aux formes diverses et aux influences poreuses.

Les séances spirites fonctionnent selon un schéma ritualisé et mobilisent des états simulés ou réels de transe. Dans les dispositifs élaborés par les médiums, l'action de groupe et le partage d'un lien participent au déroulé de ce que nous pouvons percevoir comme des rituels d'invocation. Dans leur caractère protéiforme et en faisant collectif, ces démarches appartiennent donc au monde du rituel : les tables tournantes et autres mises en forme de manifestations spirites deviennent prétextes à une émulation collective et codifiée dans un processus de création aboutissant à la production d'objets, d'images et de textes. Les comptes rendus de séances spirites rédigés dans différents cadres, scientifiques ou intimes, témoignent de la dynamique collective inhérente à ces réunions : celle-ci a pu être associée à des états de trances collectives suscitant des phénomènes de suggestions et de télépathie ou des réactions idéomotrices⁵. Les pratiques de l'hypnose et du magnétisme, populaires au moment où le spiritisme prend son essor, marquent également ce courant. Il convient donc, lorsque l'on parle de spiritisme, de tenir compte de la richesse de sa construction et c'est dans cette optique que se sont articulées certaines expositions récentes à ce sujet.

Médiums artistes et artistes médiums ?

La promiscuité des pratiques spirites avec le monde de l'art se traduit par des échanges réguliers : la reconnaissance et l'artification d'une part importante des productions de ces artistes-médiums a pu se faire par le biais d'une inclusion dans l'art brut, ce que souligne Gérard Audinet dans l'ouvrage *L'Entrée des médiums, Spiritisme et art d'Hugo à Breton* relatif à l'exposition éponyme. Cette dernière confirme d'ailleurs la perméabilité entre mondes spirites et artistiques et présente de

1. Emmanuel GRIMAUD et Anne-Christine Taylor-Descola (dir.), *Persona : étrangeté humaine*, Paris, Actes Sud, 2016, p. 111.

2. Julien ROUSSEAU et Stéphane du Mesnildot (dir.), *Enfers et fantômes d'Asie*, Paris, Flammarion, 2018, p. 88.

3. En tant que directeur de la maison Victor Hugo, conservateur en chef et commissaire de l'exposition, Gérard Audinet rédige le premier chapitre de l'ouvrage accompagnant *L'Entrée des médiums, Spiritisme et art d'Hugo à Breton* (2012). Traçant des liens entre théorie de l'art et arts plastiques, il y décrit une période spirituellement et artistiquement bouillonnante « où les artistes deviennent médiums [...] et les médiums artistes ».

4. Gérard AUDINET, Alexandra BACOPOULOS-VIAU, Jérôme GODEAU et al., *Entrée des médiums, spiritisme et art de Hugo à Breton*, Paris, Paris-Musées, 2012, p. 23.

5. *Imponderable : the archives of Tony Oursler* témoigne de ces croisements en compilant des documents relatifs à ces thématiques plurielles.

nombreuses œuvres assimilées à l’art brut. L’exposition *Persona : étrangeté humaine* (musée du quai Branly, 2016) faisait quant à elle se côtoyer artefacts médiumniques, productions artistiques s’en inspirant directement, objets technologiques ou documents scientifiques. Ces associations soulignent que le spiritisme est ancré dans son époque et évolue avec elle. L’engouement pour celui-ci va se trouver renouvelé dans la première partie du xx^e siècle avec des échos dans le monde de la psychanalyse comme de la création artistique. En parallèle de ces associations et renforçant le témoignage d’une possible porosité entre ces deux domaines, des artistes ont su s’approprier le langage visuel de ces communications avec l’au-delà. Plus spécifiquement, les récits des expériences spirites menées dans différents cadres et revêtant des formes diverses évoquent des pratiques corporelles et performatives. Ainsi, dans ces expositions, il s’agissait d’« explorer la valeur artistique des productions textuelles, graphiques ou matérielles de ces individus d’exception que sont, au sens propre, les médiums, en ce qu’elles recèlent d’inaugural quant au décentrement du rôle de l’artiste et à l’affirmation du subconscient¹ » Rappelons ainsi que Dada et le surréalisme se sont intéressés de près aux pratiques spirites – fait particulièrement notable lorsqu’il est question d’automatisme de l’esprit. Mobilisant l’inconscient, celui-ci appartient aussi au monde des médiums. Notons par exemple la place nodale octroyée à l’écriture automatique chez les surréalistes, que l’on attribue ces textes à un guidage depuis l’au-delà ou à des réflexes idéomoteurs. Mais cette intrusion dans la sphère artistique s’assimile ici à une forme de citation, de « mime du médium² » comme la définit Gérard Audinet. Elle aura cependant permis l’entrée du vocabulaire spirite dans la pratique artistique.

Les pratiques d’art corporel et performatives ont été, quant à elles et dès leurs débuts, marquées par une influence puisée dans le monde du chamanisme, de la transe et de l’ésotérisme (qu’il s’agisse de la peinture gestuelle, des premières performances de Joseph Beuys, ou de la transcendance

de la douleur chez Gina Pane). Ainsi, le caractère rituel de ces pratiques et croyances a pu s’ancre et évoluer dans les gestes artistiques de ces dernières décennies. Si l’imaginaire spirite a inspiré les productions d’artistes contemporaines, il est aussi possible, au prisme du caractère plastique et performatif de celui-ci, d’envisager une approche renouvelée de la notion de rituel, notamment d’invocation, en art. Chez certains artistes, il devient alors possible de penser les relations entre rituels d’invocation et émancipation conjointement. Dans l’émulation du rituel, les individus font groupe en engageant leurs corps et leurs pensées dans un même but, à la manière d’une performance collective et rejoignant les pratiques artistiques participatives. Ainsi, avec un point de départ partagé – le rappel joint au désir de redonner substance à ce qui est absent – spiritisme et pratiques artistiques invocatrices participent à établir une connexion à deux niveaux, celle des corps entre eux, pendant le rituel, et celle avec ce qui est puisé dans le passé. C’est dans cette double connexion que le caractère émancipateur prend forme. Ces rituels sont politiques dans leur capacité à rendre visible ce qui a pu être occulté, à savoir les histoires d’individus et de communautés qui ont été contraintes au silence ou à l’invisibilité.

Dans *Queer Spirits*, Peter Hobbs invite à penser le spiritisme et l’homosexualité comme deux inventions du xix^e siècle en rappelant que le monde médiumnique a été investi par des personnes *queer*³. Spiritisme et *queerité* semblent aisés à lier

3. « Les critiques culturels et les historiens ont fait remarquer que la figure de l’homosexuel a pris forme dans les discours médicaux et judiciaires du xix^e siècle. Le fait que cette inscription sociale ait marqué l’homosexuel comme quelqu’un qui a constamment besoin de cacher son comportement comme signe d’inversion et de honte explique en grande partie pourquoi le spiritisme du xix^e siècle était peuplé de *queer*. [...] Il faut également noter que de nombreux médiums spirites se sont identifiés comme *queer* et ont vu leur inversion jouer un rôle dans leur capacité à canaliser les esprits du sexe opposé ».

« Cultural critics and historians have made the point that the figure of the homosexual was given shape in the medical and judicial discourses of the 19th century. The fact that this social inscription marked the homosexual as someone who constantly needs to hide his or her behavior as a sign of inversion and shame goes a long way explaining why 19th cen-

1. *Ibid.*, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 22.

symboliquement : Peter Hobbs écrit que « la plupart des esprits sont des esprits *queer*¹ » car, on peut imaginer qu'ils investissent une forme d'entre-deux, à la fois ici et ailleurs, présents et absents, dans une fluidité qui échappe à une perception rationnelle du monde, de l'espace et du temps. Cette hypothèse rejoint celle proposée par l'exposition *Possédé.e.s, déviance, performance, résistance* selon laquelle « les corps exclus (parce qu'assignés à un genre, parce qu'ostracisés en raison de ce genre, parce que victimes de ségrégations viennent occuper cet espace qui fut jadis occupé par la magie et l'occulte, et aujourd'hui dévolu à l'art² ». La place occupée par l'occulte est celle de la dissidence, et des individus qui y sont associés. L'inclusion de ces iconographies et de ces croyances dans les pratiques artistiques y favorise l'articulation d'un discours critique où l'imaginaire du fantôme métaphorise silence et parole. D'une certaine manière et à l'aune d'une approche *queer*, ces mises en relation entre les esprits des individus marginalisés du passé et ceux qui les invitent à se manifester permettent une forme de réécriture d'une histoire, individuelle et collective, avec le désir de faire communauté, de rappeler au présent les corps dissidents, à la marge d'une histoire des dominants criblée de manques, de parcelles occultées, comme des fantômes dissimulés sous des draps et qui ne demandent qu'à être dévoilés.

Les rituels d'invocation comme protocoles

Rencontres et résurgences cathartiques

Entre 2008 et 2010 Peter Hobbs et AA Bronson performant cinq *Invocations* dans cinq lieux diffé-

ture spiritualism was populated with queers. [...] It should also be noted that many spiritualist medium identified as queer and saw their inversion playing a part in their ability to channel spirits of the opposite sex. » [texte en anglais dans l'ouvrage, notre traduction], AA BRONSON et Peter HOBBS, *Queer spirits*, New York, Creative Time / Plug In Éditions, 2011, p. 153.

1. « Most spirits are queer spirits » [texte en anglais dans l'ouvrage, notre traduction], *ibid.*, p. 170.

2. Nicolas BOURRIAUD, « Avant-propos », dans Vincent HONORÉ, Caroline Chabrand et Anya Harrison (dir.), *Possédé.e.s : déviance, performance, résistance, op. cit.*, p. 8.

rents : Banff, La Nouvelle-Orléans, Winnipeg, Governors Islands et Fire Island. Chacune de ces invocations constitue une performance rituelle qui est désignée individuellement par son lieu d'accueil tandis qu'elles agissent ensemble comme une série, une forme de *road trip* spirituel et initiatique pour Peter Hobbs et AA Bronson. Les rituels sont profondément ancrés dans les lieux où ils prennent place et dans l'histoire de ceux-ci, d'ailleurs intégrée sous forme de références dans les textes des invocations. En effet, chaque invocation correspond à un protocole écrit à la trame similaire, mais adapté à chacun des espaces visités. Il y est invoqué les esprits « *queer* » et marginalisés attachés au lieu :

Nous invitons dans ce cercle les esprits queer de Governors Island, ceux qui ont été exclus des archives publiques. Nous vous invitons à vous joindre à nous pour créer une mémoire collective d'une communauté queer des vifs et des morts. [...]

également :

ceux qui ont été persécutés pour leur différence et assassinés ; ceux qui ont souffert d'abus lorsqu'ils étaient enfants ou adultes ; ceux qui se sont suicidés en raison de leur incapacité à vivre pleinement comme ils se sentaient être ; ceux qui sont morts du VIH et du sida.

À tous les dépossédés et abandonnés ; à tous ceux qui sont morts mais ne peuvent pas quitter cet endroit, nous invitons chacun de vous à se joindre à nous dans cette communauté queer des vifs et des morts³.

3. « We invite into this circle the queer spirits of Governors Island, those who have been excised from the public record. We invite you to join us in creating a collective memory of a queer community of the quick and the dead. [...] also:

those who were persecuted for their difference and murdered; those who suffered from abuse as children or adults; those who committed suicide because of their inability to live fully as who they felt they were; those who died of HIV and AIDS.

To all the dispossessed and abandoned; to all those who have died but cannot leave this place, we invite each of you to join us in this queer community of the quick and the dead. » [texte en anglais dans l'ouvrage, notre traduction], invocation associée à l'île de Governors Island dans AA BRONSON et Peter HOBBS, *Queer spirits, op. cit.*, p. 66.

L’ouvrage *Queer Spirit* retranscrit quatre de ces invocations (la première ayant uniquement été énoncée à l’oral et n’ayant pas été archivée) : organisées en différentes parties (participants, invocation et vœux), elles sont accompagnées d’archives photographiques des séances et de documents ayant servi à leur élaboration. Les protocoles rédigés par le duo d’artistes puisent dans les pratiques spirituelles et magiques locales (du chamanisme et du vaudou notamment). L’histoire du lieu est donc primordiale et les recherches auprès des habitants et dans les archives indispensables à la préparation de la séance, allant jusqu’à être assimilées à des pratiques magiques : « En magie, vous visitez un jardin botanique et assemblez un sort, une potion, une recette. Dans les archives, vous demandez un fichier de coupures de journaux, un livre ou une photographie et reconstituez un récit, une possibilité, une histoire¹ ». Ces documents prennent part à l’iconographie riche et diversifiée de l’ouvrage destinée à restituer l’ambiance de ces séances et à dévoiler les lieux qui ont été investis. Les notes et photographies participent à la célébration d’une forme d’aura *queer* détenue par les lieux, comme la forêt de Fire Island, dernier espace dont la visite est relatée dans l’ouvrage. Elle est décrite comme un ancien lieu de *cruising*, entretenu aujourd’hui par des « survivants » des années 1980 et 1990 et assimilé à un sanctuaire où « flottent les esprits du passé, les nombreux hommes qui sont morts ici et qui sont venus ici pour mourir² ». Les images semblent parfois présenter des assemblages comparables à des autels où se côtoient notamment fruits, cartes de tarots, plugs anaux, plumes, bougies, revues ésotériques ou homo-érotiques élevées au rang d’outils spirituels et rituels. Le rituel invocatoire de Fire Island s’accompagne de photographies de corps nus à proximité d’une planche de ouija et de restitutions de notes, de recherches pour l’élaboration d’un

Sigil. Enfin, une série de 43 leçons (« The art of drifting : 43 lessons from a naked cocktail party³ »), rédigées par Peter Hobbs, articule des réflexions sur la communauté, la sexualité, l’art et le spirituel : « Laissez-vous tromper⁴ », « Les esprits *queer* bouleversent l’histoire⁵ », « Avec de la pratique, le néophyte peut devenir adepte de l’art de la magie sexuelle et atteindre des orgasmes plus intenses⁶ »...

Le vocabulaire du spiritisme est directement employé dans les performances de Peter Hobbs, AA Bronson et de ceux qui les rejoignent : le rituel devient l’occasion d’une performance *queer* au potentiel cathartique. En ravivant les éléments d’une mémoire collective associée à un lieu, ils transposent l’espace et le temps des corps exclus sur un autre plan, dans un lieu et un moment favorable aux croisements et aux rencontres. Le spiritisme ici participe à consolider une communauté, à rendre visible, à raviver des mémoires et à raconter. Il devient un geste éminemment politique d’empouvoirement pour un groupe minorisé. L’acte politique est donc ici, en partie, dans la mise en lumière d’une forme d’histoire marginale par l’utilisation de procédés magiques : formules, Sigils, images et textes d’archive associés à des objets rituels. Les photographies qui documentent les séances de AA Bronson et Peter Hobbs, présentées dans le livre *Queer Spirits*, témoignent de ces associations.

Loin de n’être qu’une restitution d’archives et de récits associés à un lieu, les séances provoquent une activation du passé dans le présent en permettant aux participants à la séance de le resignifier. En appelant les entités *queer* d’un lieu, lorsque l’on se définit soi-même ainsi, en construisant une image (« un signifiant politique⁷ »), celui qui lance

1. « In magic, you visit a botanica and pièce together a spell, a potion, a recipe. In the archive, you request a file of newspaper clippings, a book, or a photograph and piece together a story, a possibility, a history » [texte en anglais dans l’ouvrage, notre traduction], *ibid.*, p. 138.

2. « float the spirits of the past, the many men who died here, and who came here to die. » [texte en anglais dans l’ouvrage, notre traduction], *ibid.*, p. 113.

3. *Ibid.*, p. 129.

4. « Allow yourself to be tricked », [texte en anglais dans l’ouvrage, notre traduction], *ibid.*, p. 131.

5. « Queer spirits turn history on its head » [texte en anglais dans l’ouvrage, notre traduction], *ibid.*, p. 155.

6. « With practice, the neophyte can become adept in the art of sex magic and achieve more intense orgasms », [texte en anglais dans l’ouvrage, notre traduction], *ibid.*, p. 154.

7. Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 221.

l'invocation s'inscrit dans une *chaîne de signification* semblable à celle décrite par Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* et qui « opère à travers une certaine citation insistante du signifiant, une pratique itérable par laquelle le signifiant politique est perpétuellement resignifié, une pulsion de répétition au niveau de la signification¹ ». La discontinuité causée par l'histoire officielle, criblée de manques, et la simultanéité produite par la reconnaissance, en un lieu, d'une persistance *queer* dans le temps sont mises en tension par le rituel d'invocation. Entre rencontres et résurgences, les rituels d'invocation de Bronson et Hobbs participent à la resignification politique des lieux, à bousculer la manière dont les individus les traversent ou les habitent. Plus que ça, ils sont pourvus d'une dimension cathartique et viennent, en réveillant des fantômes, ancrer les vivantes dans une histoire commune.

Effets de présence et transtemporalité

Il serait réducteur de résumer les pratiques drag à la caricature des stéréotypes de genre quand elles permettent au corps, par la performance et la mascarade, de produire une forme de narration, d'établir et d'incarner une ou plusieurs altérités. Ainsi, les procédés permettant d'établir une mise en fiction du corps du ou de la médium comme de celui de l'artiste et que nous évoquions plus haut ne sont pas sans rappeler ce qui se joue avec certaines pratiques drag. Dans ce paradigme, une forme de compromis s'établit avec le public qui se laisse happer par cette temporalité en rupture, comme au cours d'une séance spirite où la dynamique collective s'associe aux actions du ou de la médium dans le rituel d'invocation. Il s'agira dans les paragraphes qui suivent de penser le caractère rituel et invocatoire de certaines pratiques drag.

La performance *N.O. Body* créée par Renate Lorenz et Pauline Boudry atteste de la capacité du corps drag à se faire intermédiaire et à devenir un moyen de traversée : entre l'artiste et le a spectateur rice, entre les genres et entre les temporalités. Fluide², évoluant dans la brèche, mais sans la quit-

ter, le corps drag, comme celui du ou de la médium se révèle dans un entre-deux. Ce positionnement en fait une entité d'emblée marginale. Dans *Art queer : une théorie freak*, Renate Lorenz en met en lumière trois types : le *drag* radical, le *drag* abstrait et le *drag* transtemporel. Le *drag* transtemporel (à l'image du *drag* radical et du *drag* abstrait) met en péril les normes qui ne peuvent ni le contenir ni le saisir.

Pour *N.O. Body*, le a performeur se prend place devant un amphithéâtre vide, face à un public absent alors que la performance est filmée. Ainsi, c'est son visionnage (dans une temporalité qui est donc ultérieure à la scène) qui la révèle enfin aux spectateur rices, produisant une réactivation de la poïétique de l'œuvre. Les bancs de la salle s'emplissent donc virtuellement, chacun s'y projetant pour assister à cette conférence drag.

Le titre donné à la performance *N.O. Body* évoque une non-présence : elle se réfère à une identité derrière des initiales et à un corps, mais il n'y a *personne*. Vêtu e d'une robe et barbe visible, le a performeur se Werner Hirsch incarne Annie Jones, célèbre femme à barbe qui vécut de 1865 à 1902 et parcourut les États-Unis et l'Europe avec notamment le cirque Barnum. Werner Hirsch en Annie Jones évolue devant une toile sur laquelle sont projetées des photographies (dont des portraits de cette dernière). Alors que défilent les images, les mots de la conférence, d'abord absents, sont remplacés par des éclats de rire. Avec cette performance, Renate Lorenz et Pauline Boudry invoquent la présence d'Annie Jones à travers le corps de Werner Hirsch. Si le dispositif peut se référer à un strict et troublant mimétisme, il s'agit plutôt de le percevoir comme une mise en relation. À la manière dont le corps du ou de la médium est traversé par les identités qu'il invoque, celui du ou de la performeur se l'est tout autant et participe, non pas à sa seule représentation, mais, comme le décrit Lorenz, à une contagion dans le présent. Comme avec les invocations de AA Bronson et Peter Hobbs, des rapports, rendus possibles par une intervention transtemporelle, s'établissent entre l'artiste, le a perfor-

1. *Ibid.*, p. 222.

2. Notons que l'autre nom donné au spiritisme à ses débuts

était « fluidomancie ».

meur·se, le public et celui ou celle qui est invoqué·e. Cette rupture dans la temporalité, par transposition d’une présence du passé dans le présent produit un paradoxe : le rituel d’invocation repose sur une désynchronie, l’exploitation d’une rencontre impossible entre deux temporalités¹. Réciproquement, c’est le corps du ou de la performeur·se qui est mis à distance. Renate Lorenz définit le *drag* transtemporel comme ce qui « désigne les incarnations portant une attention particulière à la chronopolitique, qui représente une intervention dans les conceptions du temps existantes et établit des temporalités qui interrompent, modifient ou s’opposent à un développement scientifique ou économique avancé, ou à un cours de la vie hétéronomé² ». Ce discours n’est pas sans rappeler ce que nous écrivions au sujet des rituels de Peter Hobbs et AA Bronson. Bien que le vocabulaire visuel du spiritisme ne soit pas employé ici, nous y retrouvons, d’une part, une mise au présent, une invocation d’un personnage du passé qui se manifeste par le biais d’un certain protocole, et, d’autre part, l’usage de ce dernier dans une perspective *queer*. La performance fait également allusion aux recherches de Magnus Hirschfeld sur le sexe et le genre, notamment ceux d’individus qui ne correspondaient pas aux normes de son époque. Ces travaux étaient largement fournis en documents photographiques et destinés « à légitimer le sujet à travers la représentation³ ». Le regard sur les corps marginalisés, comme celui d’Annie Jones est rejoué pour mieux être questionné. Soutenue par la référence à Hirschfeld et la mise en scène dans un amphithéâtre devant une projection de diapositives, c’est bien l’approche investigatrice qui s’accomplit à l’encontre de ces corporéités qui est pointée et questionnée ici.

Bien sûr, il ne s’agit pas de faussement prêter un discours à Annie Jones, mais plutôt, à travers son invocation, de dire son appartenance à un corps à partir duquel Pauline Boudry et Renate Lorenz articulent leur pratique. Cette œuvre de Lorenz et Boudry nous mène à penser le *drag*

comme la possibilité d’autres rencontres, jusqu’à l’hybridation avec des entités du passé à même le corps du ou de la performeur·se. Pour rappel, le *drag* transtemporel s’associe à la chronopolitique en proposant, des temporalités alternatives et la possibilité d’une réalité altérée où l’hétéronormativité serait interrogée et aurait moins de prise. Le caractère ritualisé de la pratique *drag* lui confère ici les caractéristiques d’un rituel d’émancipation.

Conclusion

Les pratiques d’invocation et la création artistique laissent apparaître une porosité qui suscite un partage d’outils et de technologies. La performance occupe ici une place importante et le corps du ou de la médium s’assimile à celui du ou de la performeur·se. Un nouveau rapport à la temporalité est produit, marqué par son aplanissement en une surface pouvant être parcourue plutôt que sur sa linéarité, en dehors des lignes droites – à l’image des *straight lines* et des chemins de traverse pensés par Sara Ahmed⁴. Non linéaire, l’histoire se construit alors sur le modèle du rhizome : « Ces histoires cachées coulent sous la surface d’un continent suprémaciste blanc, dominé par une autre histoire écrite, et continuent d’animer leur structure en rhizomes d’histoires secondaires⁵ ». Les récits issus du passé, liés à des lieux, des corps, rejoignent et se superposent à ceux du présent au cours de ces invocations. Ainsi, lever le voile sur ces *petites* histoires révèle l’effacement du récit *queer* de la grande histoire écrite et invite à donner une visibilité à ces narrations à la marge, individuelles mais au potentiel collectif.

Les œuvres évoquées plus haut nous invitent à penser conjointement l’élaboration de récits de présences et leur potentiel émancipateur. Évoquant les lignées élaborées à partir des « amitiés du

1. Renate LORENZ, *Art queer : une théorie freak*, op. cit., p. 36.

2. *Ibid.*, p. 40-41.

3. *Ibid.*, p. 32

4. Sara AHMED, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham & London, 2005.

5. « These hidden histories flow beneath the surface of a white-supremacist continent, dominated by another written history, and continue to animate their rhizome-structure of secondary histories. » [texte en anglais dans l’ouvrage, notre traduction], AA BRONSON et Peter HOBBS, *Queer spirits*, op. cit., p. 7.

passé » et écrivant des histoires de l'art alternatives sur le modèle de celles imaginées par Renate Lorenz et Pauline Boudry¹, elles font s'y rejoindre artistes et militant·es, pratiques artistiques et mouvements sociaux. Par l'invocation des figures du passé, l'artiste construit et donne vie aux personnages qui contribuent au façonnage d'une identité visuelle et politique.

En rendant possible un dialogue imaginaire avec ceux qui appartiennent à ces cercles d'« amitiés du passé », le potentiel de réparation de la création artistique, de réaction à la dépossession est mobilisé : produire des temporalités alternatives revient à produire des discours et des représentations qui le sont tout autant. Conjointement, la recherche qui se fonde sur l'étude d'œuvres ou d'archives à la lumière des théories *queer* « est aussi une invocation des esprits *queer*² ». Comme l'écrit Isabelle Alfonsi, « la recherche autour de ces artistes est intuitive, portée par les œuvres qui se répondent en échos, par ce qu'elles *me font*. Il s'agit de définir un réseau d'affect entre les œuvres et avec nous, même si les artistes cités ne se fréquentaient pas, même s'ils et elles n'avaient pas connaissance de leurs existences mutuelles³ ». C'est le propre de ces pratiques *queer* qui, par la force des évocations et des invocations, met à mal une chronologie pour en révéler les manques, créer des distorsions afin de les combler. La dimension politique qui s'y lie est indéniable et la réminiscence de ces corps et de ces noms questionne marge et visibilité. Déjouant l'absence, ces rituels d'invocation participent à nourrir une relation profondément affective à des œuvres, des discours et des figures du passé qui, par contagion, hantent le présent.

Mérodie MARULL

1. Renate LORENZ, *Art queer : une théorie freak*, *ibid.*

2. « As such, queer theory is also an invocation of queer spirits. » [texte en anglais dans l'ouvrage, notre traduction], AA BRONSON et Peter HOBBS, *Queer spirits*, *op. cit.*, p. 161.

3. Isabelle ALFONSI, *Pour une Esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, 2019, p. 17.

« La fronde de mes huipils¹ »

FEMMES ET MUXES, ENTRE RITUELS ZAPOTÈQUES ET RÉSISTANCES POÉ(LI)TIQUES
(NATALIA TOLEDO ET LUKAS AVENDAÑO)

Muxe’ es el que fue golpeado por sus hermanos.
Muxe’ es el niño que juega con una muñeca de palo.
Muxe’ es la vestida que llega a una fiesta.
Muxe’ es una flor en la boca.
Muxe’ es un incendio en la montaña².
Elvis Guerra

We have always bled
with our veins
and legs
open
to forces
beyond our control³.
Cherrie Moraga

Introduction : les zapotèques de l’isthme, une culture traditionnelle, matriarcale et inclusive ?

La culture zapotèque est une des dix-huit cultures autochtones qui cohabitent dans l’état de Oaxaca, au Mexique. Divisé en huit régions, cet état est celui où l’on trouve la plus grande diversité d’ethnies et parmi elles, les zapotèques, qui forment le groupe indigène le plus représentatif de Oaxaca, et le troisième plus important du pays, après les nahuas et les mayas. Localisé dans la région de l’Isthme de Tehuantepec, ce groupe se divise lui-même en quatre sous-groupes, en fonction des spécificités culturelles et de leur localisation. Ceux qui nous intéresseront en particulier sont les zapotèques de Juchitán, appelés *binnizá* ou « gens des nuages », qui se caractérisent par une variante linguistique appelée *didxazá* ou « langue des

nuages⁴ ». Ceux-ci occupent, par leurs traditions, une place bien particulière dans l’imagerie mexicaine, aussi bien à l’échelle nationale qu’internationale. Ils sont ainsi célèbres pour les représentations picturales et photographiques de leurs fêtes, les *velas*, et des *tehuanas*, les femmes zapotèques, représentées notamment dans les tableaux de Frida Kahlo ou les portraits photographiques de Graciela Iturbide. De plus, les *tehuanas* sont réputées pour leur place particulière dans la vie économique, sociale et culturelle de la communauté ce qui leur vaut d’être considérées non seulement comme les symboles d’une tradition ancestrale mais aussi comme ceux d’un *empowerment* féminin, faisant de la culture zapotèque le lieu d’un prétendu matriarcat indigène. En ce sens, les zapotèques *binnizá* ont l’image d’une culture tolérante où les différences de genre ne sont pas le lieu d’une domination : ils font ainsi figure d’exception en reconnaissant un troisième genre, les *muxes*, des personnes qui se reconnaissent biologiquement comme des hommes mais qui assument certains rôles sociaux traditionnellement féminins⁵.

Cependant, cette tolérance et cette absence de domination, voire l’affirmation d’un matriarcat, restent paradoxales. Elles se trouvent d’une part parfois limitées à une certaine vision *exotisante* des traditions, à l’extérieur de la communauté, qui ne prend pas en compte sa diversité et sa complexité et qui contribue au renforcement des discriminations à l’échelle régionale, nationale et internationale. D’autre part, si certaines des traditions zapotèques sont issues des cultures préhispaniques,

1. Traduction personnelle de « Al invierno llevaré la fronda de mis huipiles », dans Natalia TOLEDO, *Detche Bitoope / El dorso del cangrejo*, México, Almadía, 2017, p. 73.

2. Elvis GUERRA, « Un muxe’ es... », *Ramonera*, Círculo de poesía, 2019, p. 17.

3. Cherrie MORAGA, « Passage », *Loving in the war years: lo que nunca pasó por sus labios*, South End Press, 1983, p. 44.

4. Irma PINEDA, « La literatura de los Binnizá, Zapotecas del Istmo », dans *De la oralidad a la palabra escrita, estudios sobre el rescate de las voces originarias en el Sur de México*, Floriberto González González et al. (dir.), México, El Colegio de Guerrero, 2012.

5. Marinella MIANO BORRUSO, *Género y homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, Thèse de Doctorat en Anthropologie, Escuela Nacional de Antropología e Historia, División de Posgrado, 2001.

d'autres sont en réalité le fruit de la colonisation et de l'imposition forcée du catholicisme. Cette image d'un prétendu matriarcat zapotèque est dès lors battue en brèche lorsque que l'on s'intéresse de près à ces rituels, encore en vigueur aujourd'hui.

C'est ainsi que Natalia Toledo (1968), poétesse zapotèque contemporaine, originaire de la ville de Juchitán, interroge ces traditions en lien avec la question des rôles sociaux et de l'affirmation d'un prétendu matriarcat dans son recueil de poèmes *El Dorso del Cangrejo* (2016). Ainsi, la première partie s'intitule « Le Matriarcat selon Saint Vincent » et met en évidence dès le titre ce paradoxe qu'elle cherche à dénoncer : celui d'une culture dans laquelle le féminin, aussi fort et indépendant soit-il, « est délimité par le masculin¹ ». Elle parcourt ainsi certaines étapes de la vie des femmes zapotèques, posant un regard critique sur ces rituels auxquels elle a dû aussi parfois obéir : le mariage avec la dot, la cérémonie et l'impératif de la virginité, puis la vie de couple, l'anniversaire des quinze ans de la jeune fille zapotèque...

Ces représentations des rites zapotèques font écho à la performance de Lukas Avendaño (1977), intitulée *Requiem para un alcaraván*² (2012), qui illustre les étapes de la vie de la femme zapotèque : le mariage, les *velas*, la danse de l'alcaraván puis le deuil. Si l'alcaraván est un oiseau originaire de la région de Juchitán, il se caractérise par le fait que la femelle dévore le mâle après l'accouplement. Reprenant la danse traditionnelle éponyme, Lukas Avendaño joue donc sur le double sens de la représentation, invitant d'une part à une remise en question de la place de la femme dans les traditions, mais d'autre part, plus généralement, à une remise en question des rôles sociaux eux-mêmes et du statut des représentations. Cette remise en question est d'autant plus intéressante qu'Aven-

daño se revendique comme *muxe* et qu'il en explore l'ambiguïté en apparaissant torse nu et habillé en femme.

Lorsque je parle de rites et de rituels, je fais référence en particulier aux « rites de passage » – en tant que cérémonies qui rythment la vie en communauté et marquent le passage d'un état à l'autre pour les individus en son sein, tels que définis par l'anthropologue Victor Turner³ – mais aussi, et plus généralement, à l'ensemble des traditions reliées à une certaine vision de la vie quotidienne et de la place des individus, et notamment des femmes, au sein de la communauté. L'anthropologue Nahima Quetzali Dávalos Vázquez souligne que les étapes des cycles de la vie des *juchitecas* sont marquées par différents rituels qui révèlent une certaine vision de la féminité et la conditionnent. Dans son travail de recherche, elle pose ainsi la question de la ritualisation de leur sexualité, à partir de l'étude du mariage et des deux rites principaux qui le constituent : l'impératif de la virginité et la tradition du rapt de la mariée⁴.

À partir de cette contextualisation, je chercherai dans cet article à comparer ces deux prises de paroles dans leurs dimensions performatives mais aussi poétiques et politiques. Il me semble en effet intéressant de rapprocher ces deux artistes par leur démarche novatrice, tant au niveau des thèmes étudiés et du traitement des rites emblématiques de la culture zapotèque, que dans l'exploration voire le détournement de la poésie et de la performance. En effet, si la poésie bilingue connaît un essor depuis les années 1980, celle-ci n'a longtemps pas été reconnue au cœur de la poésie mexicaine, et elle est encore assez peu valorisée. De plus, les premiers poètes étaient des hommes, et c'est seulement depuis une dizaine d'années que des femmes et des *muxes* prennent la parole et assument une posture artistique qui jusqu'alors leur était inaccessible⁵. Enfin, la revendication de

1. Secretaría de Cultura, « De la tradición ancestral a los sueños, Natalia Toledo traza su cosmovisión lírica », Comunicado del Gobierno de México, 23 août 2016, ressource en ligne : <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/de-la-tradicion-ancestral-a-los-suenos-natalia-toledo-traza-su-cosmovision-lirica?idiom=es-MX>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Je m'appuie sur la représentation datant de 2015 au Canada, disponible en ligne : <<https://vimeo.com/152631668>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Victor TURNER, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 2002, cité par Nahima Quetzali Dávalos Vázquez, *Alguien ya robó mujer: virginidad y rito de paso en un barrio binnizá de Juchitán*, Oaxaca, Thèse de Maîtrise en Anthropologie, Universidad de San Luis Potosí, 2017, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 33.

5. Irma Pineda, dans son essai intitulé « La literatura de los

la culture et de langue zapotèque, l'affirmation d'une voix propre à l'intérieur de celle-ci, et l'ancrage volontaire des thématiques dans la modernité, donnent son caractère novateur à l'écriture de Toledo, mais aussi à la performance d'Avendaño. En tant qu'anthropologue et *muxe*, mais aussi zapotèque, Avendaño propose ainsi de renverser les regards anthropologiques et ethnologiques à travers la performance : il cherche à « s'émanciper du regard extérieur qui le constitue en sujet *expliqué* pour devenir un sujet *expliquant*¹ ». Antoine Rodriguez reprend l'étude faite par Antonio Prieto et souligne ainsi l'évolution de l'Histoire de la performance, de la période post-révolutionnaire avec le mouvement stridentiste (1921-1927), à « l'actuelle performance de corporalités dissidentes² ». Cette dernière étape, dans laquelle se situe Avendaño, réunit ainsi « des artistes, des intellectuel.les et des activistes qui travaillent librement sans s'aligner à des idéologies hégémoniques et qui produisent un nouveau type de connaissance en rapport avec le genre, la classe, l'ethnie et les pratiques sociales³ ». En tant qu'ils assument des questionnements identiques et qu'à travers la performance poétique et théâtrale ils cherchent à

faire entendre leurs voix depuis des espaces marginaux, comparer leurs prises de parole me semble ainsi éclairant, tant dans leurs dimensions esthétiques que politiques. En quoi Toledo et Avendaño font-ils de la poésie ou de la performance l'espace d'un questionnement autour des rites zapotèques et des schémas coloniaux et patriarcaux qui asservissent les corps ? De quelle façon ces prises de paroles transgressives et esthétiques permettent-elles à ces artistes de se réapproprier leur propre culture et leur propre identité ?

Dans un premier temps nous nous intéresserons à la façon dont la mise en scène/texte esthétique des rites entourant le mariage invite à une remise en question des traditions zapotèques dans une perceptive de genre. Puis nous verrons de quelle façon la réappropriation du corps est en jeu dans les représentations, comme condition de l'élaboration d'une subjectivité et d'une voix propre. Enfin, nous nous demanderons comment l'art prend une dimension politique et se fait le lieu d'une résistance identitaire pour redéfinir et affirmer une nouvelle ethnicité : limite, interstitielle, *queer*.

L'exemple du rituel du mariage : rôles sociaux, genre et traditions en question dans deux représentations artistiques

La performance et l'écriture sont les lieux d'une représentation, d'une exploration et d'une remise en question des rites zapotèque pour Lukas Avendaño et Natalia Toledo. En effet, tous deux mettent en scène plusieurs étapes de la vie des femmes zapotèques pour remettre en question l'image d'un matriarcat caractéristique de la communauté zapotèque mais aussi, plus généralement, interroger la répartition des rôles sociaux en fonction des genres. À travers ces représentations, il s'agit d'interroger ainsi leur culture et leurs racines.

Cette importance du rôle social de la femme zapotèque est un des traits les plus caractéristiques de Juchitán : c'est ce qui explique l'apparente dimension matriarcale de cette culture qui apparaît dès les récits des chroniqueurs au XVI^e siècle. Cette image est reprise et propagée à travers les productions artistiques du XX^e, faisant des *tebuanas* les symboles d'un *empowerment* indigène très spécifique. Cependant, l'anthropologue mexicaine

binnizá », présente ainsi un panorama de la poésie zapotèque écrite depuis les années 60 avec notamment Henestrosa. La deuxième génération est celle de Victor de la Cruz et de Macario Matus, qu'elle identifie comme les véritables précurseurs de la littérature binnizá contemporaine, les « partea-guas » à l'initiative de l'écriture poétique bilingue. Dans les années 80 apparaît ce qu'elle nomme la « troisième génération » des écrivain.es zapotèques, génération formée par les écrivains de la Maison de la Culture de Juchitán, créée par Matus. Elle identifie Natalia Toledo comme formant partie de cette génération, tandis qu'elle-même se place dans une « quatrième génération », car elle ne commence à écrire qu'à partir des années 2000. On peut remarquer que dans ce panorama qu'elle dresse les poétesses sont peu nombreuses, voire inexistantes, à l'exception de Natalia Toledo et d'elle-même, révélant la présence d'obstacles multiples quant à l'accès des femmes indigènes à l'écriture.

1. Antoine RODRIGUEZ, « De novias, quinceañeras, sirenas y muxes: las desidentificaciones trans performativas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño », *Sociocriticism*, XXXV, 2020.

2. Antonio PRIETO, 2019, p. 74, cité par Antoine Rodriguez (*ibid.*).

3. Antoine Rodriguez réunit ainsi dans cette même génération d'autres performers *queer* comme Lía García et Felipe Osornio.

Marinella Miano, spécialiste des questions de genre chez les zapotèques de Juchitán, refuse ce terme, ne le jugeant pas approprié à la situation réelle des femmes de cette communauté. En effet, si celles-ci ont un rôle prépondérant dans les activités économiques, sociales et culturelles de la communauté, ce qui les place dans une certaine autonomie et égalité vis-à-vis des hommes dans ces domaines-là, Miano souligne leur subordination dans cinq espaces très spécifiques : le corps et la sexualité ; le foyer – où elle souffrent notamment des violences conjugales mais aussi de l'inégale répartition des tâches ménagères – ; l'éducation primaire ou le conditionnement à un certain rôle social ; la politique ; et les arts institutionnalisés – où leur représentation est encore presque inexistante alors que ce sont elles, et les *muxes*, qui produisent l'artisanat emblématique de la communauté¹.

C'est ce paradoxe que cherche à dénoncer Natalia Toledo : celui d'une culture dans laquelle le féminin, aussi fort et indépendant soit-il, « est délimité par le masculin² ». Ainsi, la première partie de son recueil de poèmes *El Dorso del Cangrejo* s'intitule « El Matriarcado según San Vicente » et reprend certaines étapes rituelles de la vie de la femme zapotèque pour poser un regard critique sur ces traditions auxquelles elle-même s'est parfois soumise :

Je voulais parler de ce que nous les femmes nous avons traversé depuis notre enfance, de ce qu'on nous enseigne, ce qu'il faut faire et de ce que j'ai fait ou non de ces dictats qu'on nous enseigne. Je parle aussi du moment où je n'ai pas voulu briser ce cercle de feu que représente certaines des traditions qui me semblent un peu injustes pour les femmes et qui n'ont en fait rien à voir avec le regard préhispanique mais c'est plutôt juste au moment où ils ont

apporté la deuxième langue et la religion qu'ont commencé à fonctionner ces traditions qui viennent des gitans, de l'Inde, parce que j'ai voyagé et j'ai lu et c'est là que je trouve le contexte, c'est là où ça ne correspond pas au matriarcat³.

Les deux premiers poèmes du recueil sont ainsi consacrés au rituel du mariage. Le poème liminal, intitulé « La dote » (p. 9), présente en effet l'une des traditions qui l'entourent : celle de la dot – ou « pago de la novia », que l'on peut traduire par « achat de la fiancée » – donnée par les parents du marié aux parents de la mariée pour compenser la perte de la force de travail de la jeune fille dans la famille et les remercier pour son éducation⁴. La virginité est dès lors la valeur symbolique exigée en retour de ce marché conclu entre les familles et ce sont ces échanges qui garantissent le bon fonctionnement des liens sociaux au sein de la communauté⁵. C'est ainsi que la femme – et en particulier son corps – apparaît comme une marchandise, échangée entre les familles contre des animaux, dans les derniers vers du poème : « Ses parents sautent de joie / car aujourd'hui dans leur cour les animaux se sont / multipliés, / leur fille a grossi les biens / qui seront donnés aux épouses de ses frères / ivres⁶ ». À travers ce poème, on assiste

1. Marinella MIANO BORUSSO, « Dimensiones simbólicas sobre el sistema sobre el sistema sexo/género entre los indígenas zapotecos del Istmo de Tehuantepec », *Gazeta de Antropología*, n° 22, 2006, artículo 23. Voir : <<http://hdl.handle.net/10481/7102>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Secretaría de Cultura, « De la tradición ancestral a los sueños, Natalia Toledo traza su cosmovisión lírica », Comunicado del Gobierno de México, 23 août 2016, ressource en ligne : <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/de-la-tradicion-ancestral-a-los-suenos-natalia-toledo-traza-su-cosmovision-lirica?idiom=es-MX>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Yanet AGUILAR SOSA, « El matriarcado en la poesia de Natalia Toledo », *El Universal*, 16 août 2018, ressource en ligne : <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/08/16/el-matriarcado-en-la-poesia-de-natalia-toledo>>, consultée le 4 octobre 2022. Version originale : « Me interesaba hablar de lo que hemos pasado las mujeres desde nuestra infancia, qué nos enseñan, qué hay que hacer y qué cosas de esos mandatos que nos enseñan yo hice y otros que no hice. Hablo también desde el momento en que no quise saltar ese círculo de fuego que son algunas de las tradiciones que a mí me parecen un poco injustas para las mujeres y que no es verdad que tengan que ver con la mirada prehispánica sino que justo cuando trajeron la segunda lengua y la religión empezaron a funcionar estas tradiciones que vienen desde los gitanos, desde la India, porque he viajado y he leído y ahí encuentro el contexto, allí es donde ya no cuadra lo del matriarcado. »

4. Soledad GONZALEZ MONTES, « Las “costumbres” de matrimonio en el México indígena contemporáneo », dans *México diverso y desigual: enfoques sociodemográficos*, Beatriz Figueroa Campos (dir.), Reunión de investigación sociodemográfica en México, Colegio de México, Sociedad Mexicana de Demografía, vol. 4, 1998, p. 87-107.

5. Nahima Quetzali DÁVALOS VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 178-180.

6. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 9. Version originale : « Sus

donc à une dépossession de son propre corps par la fiancée, puisque c'est sa « virginité » qui fait l'objet d'un échange. On remarque alors le contraste entre « la joie » des parents et en particulier « des hommes » (v. 2) puis de « ses frères » (v. 19), et sa propre tristesse qui réside au centre du poème dans la comparaison avec une « fleur fanée » qui attend de « pleurer sa virginité sur un mouchoir blanc » : « Tandis qu'ils marchent avec la musique, une fleur fanée / attend dans une maison étrangère / qu'on lui noue un ruban autour de la tête / pour pouvoir pleurer sa virginité sur un mouchoir blanc¹ ». Le mouchoir blanc fait en effet partie des éléments rituels du mariage et accompagne la tradition zapotèque de « l'enlèvement de la fiancée », « rapt de la novia » ou encore « bishooñebe » en zapotèque² : malgré le terme d'enlèvement, il s'agit en réalité d'un rituel très codifié lors duquel, après avoir prévenu ses parents, la jeune femme est *enlevée* par son futur mari et la famille de celui-ci. Ils la conduisent chez eux en grande pompe et après avoir répondu à la question rituelle pour savoir si elle est là de son plein gré ou non, elle laisse le futur marié rompre son hymen avec son doigt et montrer le mouchoir taché de sang à sa famille. La jeune femme est ensuite allongée dans un lit, on lui noue un ruban rouge autour de la tête, et on dispose des tulipes rouges sur les draps. C'est dans cette disposition que toute la famille viendra ensuite la féliciter et la préparer à la fête du mariage qui aura lieu le lendemain. Comme le souligne l'anthropologue Arnold Van Gennep, le rite de l'enlèvement de la fiancée fait partie de ce qu'il appelle les « rites de passage du seuil », c'est-à-dire des « rites matériels à travers lesquels on sépare les sujets de leur milieu antérieur pour les préparer à leur intégration³ ». Ce

rite, associé au passage d'une porte, permet ainsi de préparer l'alliance des fiancés : cette alliance passe d'abord par une séparation de la jeune fille avec sa famille, et avec le franchissement physique de la porte de la maison de son futur mari, qui correspond au passage symbolique d'un statut à un autre avec le rituel suivant de la défloration. Cependant, la métaphore qui assimile la fiancée à une « fleur fanée » souligne le caractère ambivalent de ce rituel pour la jeune fille : loin de symboliser une nouvelle étape de vie, elle amène au contraire la mort au cœur du poème. Par le contraste qu'elle provoque, elle devient dès lors la « faille » du poème – au sens barthien⁴ – le lieu où réside l'aveu de ce qui ne peut être dit. En ce sens, elle marque aussi un seuil au cœur du poème, ouvrant la porte au lecteur vers une autre lecture de ces rites – de cet « anneau de feu » des traditions (v. 12) – à partir du point de vue de la fiancée.

Le second poème du recueil s'inscrit dans une continuité thématique par rapport au premier. Intitulé ironiquement « Tumba primera » ou « Tombe première », il propose une description de la cérémonie traditionnelle du mariage à partir du regard de la jeune fille : « Tu dors couverte de tulipes rouges, / l'honneur anesthésie le corps. / [...] La musique viendra et on dansera avec ton mari / depuis ton enveloppe tu veux que la fête se termine : / toute virginité est éphémère⁵ ». De même que dans le premier poème, la musique et les danses contrastent avec la passivité et la souffrance de la mariée, placée en spectatrice muette – et même endormie ! – au cœur de sa propre fête. Contrairement au premier poème, la voix lyrique s'adresse directement à la jeune fille, désignée à la seconde personne du singulier, créant un effet de

padres saltan de alegría / porque hoy en su corral los animales se han / multiplicado, / su hija ha engordado los bienes / que le serán dados a las esposas de sus hermanos / ebrios ».

1. *Idem*. Version originale : « Mientras caminan con la música, una flor marchita / espera en casa ajena, / aguarda a que le ciñan la cabeza / para poder llorar su virginidad sobre un pañuelo / blanco ».

2. Nahima Quetzali DÁVALOS VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 180.

3. Arnold VAN GENNEP, *Los ritos de paso*, España, Taurus, 1986, cité par Nahima Quetzali Dávalos Vázquez, *ibid.*, p. 195.

4. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 15. Selon Barthes, la caractéristique des œuvres de la modernité, c'est qu'elles donnent à lire l'aveu de l'inavouable de leur violence constitutive à travers leurs failles, c'est-à-dire ces interstices entre culture et destruction. C'est de là que surgit leur érotisme : « La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient. » (p. 15).

5. Natalia TOLEDO, « Tumba primera », *op. cit.*, p. 11. Notre traduction, version originale : « Duermes cubierta en tulipanes rojos, / al cuerpo lo anestesia el honor. / [...] Llegará la música y bailarán con tu esposo, / desde tu envoltura quieres que dé fin la fiesta: / toda virginidad es efímera ».

rapprochement vis-à-vis du lecteur. La question de « la virginité » y est centrale et la métaphore de la « fleur fanée » du premier poème est relayée par celle de la « fleur tout juste ouverte », faisant référence au rite de passage de la défloration. Si le rite de passage signifie, comme nous l'avons évoqué précédemment, le passage d'un cycle de vie à un autre, d'un statut à un autre, ici de l'enfant à la femme mariée et donc en âge d'avoir des relations sexuelles, il contient intrinsèquement l'idée d'une mort symbolique. Cependant, comme l'indique le titre, la perte de la virginité constitue la « première tombe », et l'enfermement lié ensuite au mariage : comme le souligne la voix du sujet lyrique, ce qui meurt c'est dès lors « le désir », ou plutôt la possibilité de l'émergence de son propre désir pour la femme, la condamnant à n'être plus que l'objet du désir de l'autre et donc de l'homme.

C'est donc à une ouverture critique sur sa propre culture et sur la place des femmes, et en particulier sur la question de la réappropriation de leur corps et de leur sexualité, qu'invite Natalia Toledo à partir de ces poèmes qui constituent le seuil du recueil : en effet, cette injonction douloureuse de la virginité est la condition pour que les femmes puissent se marier car si la fiancée n'est pas vierge, elle sera déshonorée et répudiée. Tandis que la femme est réduite à la passivité, c'est donc le masculin qui domine – à la fois les termes du marché mais aussi les poèmes eux-mêmes – et c'est toute la communauté qui en assure la continuité car les mariages sont la principale source d'alliances et donc de pérennité¹. Cependant, si cette tradition est transmise de génération en génération et que les femmes âgées s'en font les garantes, elle correspond en réalité au christianisme et est donc héritée de la colonisation : questionner ces rites, c'est donc remettre en cause non seulement l'idée d'un matriarcat en mettant en évidence la domination des hommes sur le corps des femmes, mais c'est aussi dénoncer l'empreinte de la colonisation encore à l'œuvre au cœur-même des traditions zapotèques.

Dans sa performance intitulée *Requiem para un alcaraván*, Lukas Avendaño s'intéresse également au rite du mariage et à toutes les traditions qui

l'entourent, pour élaborer une critique sociale au cœur de la représentation. C'est ainsi que l'œuvre d'Avendaño s'ouvre sur une scène vide, au centre de laquelle trône une chaise avec un récipient. La musique traditionnelle d'un mariage résonne en fond pendant quelques secondes. Ces quelques éléments scéniques peuvent déjà suggérer une représentation qui aura lieu peu importe qui en est le ou la protagoniste car la fête a commencé et elle se répète de génération en génération. Entre ensuite l'artiste par le côté droit : il a revêtu une robe de mariée de femme entièrement blanche, porte la coiffe traditionnelle du mariage et un bouquet de fleurs blanches. Il marche au rythme de la musique, sans regarder le public, un léger sourire de fierté sur les lèvres. On retrouve ainsi, dès le début de l'œuvre d'Avendaño, la passivité et l'absence de rôle de la fiancée, face à l'organisation d'une fête où tout est codifié. Vient ensuite la représentation du rituel de la rupture de l'hymen lorsque l'artiste se rapproche du centre de la scène et quitte sa coiffe. S'il est d'abord de dos, il soulève ensuite, face aux spectateurs, son voile transparent pour découvrir son visage : dans un geste de dévoilement, il sourit et s'offre dès lors aux regards du public, évoquant la mise à nu et l'offrande à venir de la jeune fille. Puis il s'empare du bol et y plonge les mains quelques secondes pour finalement en sortir une rose rouge qu'il tend au public. Cette fleur rouge fait écho à la « fleur » évoquée par Natalia Toledo et à la symbolique de la sexualité et ici, de la défloration : jouant sur le terme, il se met alors à quitter un à un les pétales de la fleur. Puis dans une attitude explicitement sexuelle, il l'enserme entre son pouce et son index à plusieurs reprises jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. Au fur et à mesure qu'il la dépouille, son regard devient de plus en plus douloureux, mettant en évidence la souffrance du processus. Puis il replonge la main dans le bol et avec un grand sourire, brandit une nouvelle fleur, intacte, qu'il tend au public. Cette fois, c'est le majeur qu'il brandit pendant quelques secondes avant de le plonger violemment au cœur de la fleur. En représentant explicitement la rupture violente de l'hymen de la jeune fille par le geste injurieux du majeur levé mais aussi par le contraste évident entre la démonstration et le sourire au public et les grimaces de douleur, il met en évidence cette

1. Nahima Quetzali DÁVALOS VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 180.

dépossession humiliante de son propre corps, *offert* au mari, et dont la communauté se fait garante, qu’elle rend légitime, dans un souci de reproduction et donc de maintien des normes sociales. La multiplication des fleurs est un détail intéressant qui peut faire écho à cette question de « l’éphémère » de la virginité qui habite les deux premiers poèmes de Toledo : d’une part, la répétition du geste contribue à son intensité, et peut représenter la répétition de ce rituel de génération en génération, de femmes en femmes, quelle que soit la souffrance qu’il occasionne. Mais il peut aussi représenter l’absurdité d’une tradition qui les enferme dans une mascarade sociale lorsqu’elles doivent prouver qu’elles sont encore vierges alors qu’elles ne le sont parfois plus. C’est enfin cette répétition qui permet l’altération de la norme : quand Avendaño répète le rituel avec son majeur dressé, il ne le répète pas à l’identique mais au contraire, il fait un pas de côté pour le détourner et en révéler l’absurdité.

Cette absurdité apparaît de façon plus évidente encore à travers le fait qu’Avendaño soit un homme jouant sur scène le rôle d’une femme et qu’il l’affiche explicitement en détournant la tenue de mariage traditionnelle : s’il revêt la jupe, la coiffe et le voile, de la mariée, il reste volontairement torse nu, affichant sa poitrine d’homme. En tant que *muxe*, il pose dès lors la question des droits des femmes et de leur place dans la société, mais aussi celle de ses propres droits et de son statut, notamment par rapport au mariage. En effet, si les *muxes* sont reconnus et acceptés chez les zapotèques et qu’ils jouent un rôle important dans la construction de la sexualité masculine, comme initiateur des jeunes hommes, Marinella Miano souligne les incohérences de cette tolérance qui reste limitée à un rôle social très particulier, et qui conduit à des discriminations dès lors que le *muxe* s’éloigne des schémas comportementaux définis par la société, remettant en cause l’idée d’un « paradis gay » qui a rendu célèbre Juchitán ces dernières années dans le monde entier¹. D’autre part, la question du droit des *muxes* au mariage

homosexuel est également un sujet épineux car s’il a été voté depuis 2019, il ne l’était pas encore en 2014, à l’époque de la performance d’Avendaño, ce qui générerait une inégalité vis-à-vis des couples hétérosexuels. Si aujourd’hui il leur est possible de se marier, peu de mariages ont réellement lieu car peu d’hommes assument de s’unir à des *muxes*, préférant le confort du schéma familial traditionnel. Cette discrimination de fait est relatée par Elvis Guerra, poète juchitan auteur notamment du recueil *Ramonera* : « Je me suis aimé dans tous les mariages où j’ai dansé, / même si aucun n’était le mien. / Je me suis aimé quand mon amant / me rejetait face à son épouse² ». Ainsi, lorsqu’Avendaño, les yeux bandés, s’avance dans le public pour choisir au hasard un homme qui jouera sur scène le rôle de son mari et danse tendrement dans ses bras, il dénonce d’une part le schéma des mariages arrangés dans lesquels les femmes ne choisissent pas leur époux. D’autre part, il fait un pas de côté et invite, cette fois en tant que *muxe* performant son propre rôle et en tant qu’anthropologue interrogeant sa propre culture, le/la spectateur.ice à réfléchir sur les schémas de domination hétéropatriarcaux et coloniaux qui sont à l’œuvre au cœur des traditions *juchitecas* et qui conditionnent et entretiennent des relations de dominations et d’exclusions au cœur de la communauté zapotèque.

Revêtir le « huipils de tes désirs » : reconquête du corps et affirmation d’une subjectivité politique

Contre les carcans des dominations à l’œuvre au sein de la société zapotèque, et reproduite au cœur des traditions hétéropatriarcales et coloniales, c’est la réappropriation de leur corps et de leur sexualité, et par là de leur subjectivité, qui est en jeu dans les représentations poétiques et performatives de Toledo et Avendaño. « J’étais en lutte avec ma tradition : / je n’ai pas voulu que me déflore une main pleine d’alcool, / je n’ai rien

1. Marinella MIANO BORUSSO, « Género y Homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec: El Caso de los Muxe », IV Congreso Chileno de Antropología, Colegio de Antropólogos de Chile A. G., Santiago de Chile, 2001.

2. ELVIS GUERRA, « Letanía para un muxe’ », *Ramonera*, Círculo de poesía, 2019, p. 25. Notre traduction : « Me quise en todas las bodas que bailé, / aunque ninguna fuera mía. / Me quise cuando mi amante / me negaba frente a su esposa ».

voulu démontrer : / je n'ai jamais été une fleur vierge, / j'ai été habitée par des fantasmes qui attaquaient ma couche de jute, / je n'ai pas voulu non plus que mon sang soit pur¹ », écrit ainsi Natalia Toledo. Cette affirmation des « fantasmes » s'inscrit en opposition à l'image de la « fleur vierge » imposée par « la tradition » zapotèque et correspond à l'inscription et à la revendication du désir au cœur de l'écriture. S'il est d'abord érotique, ce désir devient dès lors politique. En effet, en revenant sur la virginité, la pureté du sang, le sujet lyrique va au delà de l'expression d'une sexualité assumée, car ce qu'elle refuse, comme au début du poème, c'est la norme patriarcale et coloniale. Ce désir prend dès lors la forme d'un feu, qui passe par le corps, et devient le moteur de la déconstruction des carcans coloniaux et des traditions pour permettre la reconquête identitaire du sujet lyrique et donc l'affirmation de sa voix : « Je connais la conquête et ses promesses, / je me suis battue avec le chocolat et le mole, / pour défaire les coutures avec lesquelles on a cousu mes paupières / j'ai du lever une torche qui naissait de mon ventre, / j'ai brûlé mon corps pour croire en la justice² », écrit-elle ainsi.

On retrouve cette revendication du désir chez Lukas Avendaño, dans l'exhibition de son torse nu d'une part, mais aussi dans la danse de l'alcaraván qu'il exécute à la fin de l'œuvre et qui lui donne son titre. Cette danse traditionnelle chez les zapotèques de Tehuantepec et San Blas Atempa représente en effet l'accouplement de l'oiseau connu sous le nom de l'alcaraván, et possède donc une importante symbolique érotique. Avec le détournement théâtral des rites, il revendique dès lors le droit à la transgression, à la mise à nu, à la dérision et donc au plaisir. Mais cette affirmation passe également par une mise à mort symbolique :

1. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 107. Notre traduction : « Yo estuve peleada con mi tradición, / no quise que me desvirgara una mano llena de alcohol, / no quise demostrar nada: / nunca fui una flor virgen, / fui habitada por fantasmas que asaltaban mi catre de yute, / tampoco quise que mi sangre fuera pura ».

2. *Idem*. Notre traduction : « Conozco de la conquista y sus promesas, / me peleé con el chocolate y el mole, / para despegar las costuras con que me cosieron los parpados / tuve que alzar una antorcha que nació de mi vientre, / incineré mi cuerpo para creer en la justicia ».

si la femme de l'alcaraván est connue pour dévorer le mâle après l'accouplement, il s'agit dès lors de mettre à mort les normes hétéropatriarcales et coloniales, « au nom du père, de tous les pères qui nous ont mis à l'écart pour être des humains³ ».

C'est ainsi que dans les représentations poétiques et performatives de Toledo et Avendaño, le désir érotique devient désir de vie et force de création artistique, mais aussi arme politique. Audre Lorde, écrivaine féministe et activiste noire des années 1970, souligne ainsi la dimension politique de l'érotisme – comme énergie créatrice et force d'affirmation de soi dans une société qui maintient l'oppression à travers sa dévalorisation dans son essai *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*⁴. Selon l'autrice et militante lesbienne et afro-américaine, affirmer son désir à travers l'érotisme, c'est revendiquer le droit à la jouissance de son corps et de son individualité comme sujet pour celui ou celle qui est opprimé.e ou discriminé.e : l'érotisme est donc la condition d'accès à une voix propre. On peut ainsi rapprocher cette question de l'érotisme comme voix d'affirmation de soi du sujet opprimé, du cas des femmes et des *muxes* zapotèques. Dans le poème « La flor de las niñas », la voix lyrique invite dès lors la jeune fille à revêtir le « huipil de ses désirs⁵ », c'est-à-dire à observer son propre corps, son anatomie, cette « fleur » qu'on ne lui a pas appris à nommer ni à observer, et qu'on lui impose pourtant de préserver, puis à revêtir le vêtement traditionnel de la femme zapotèque, mais façonné par ses propres inspirations et ses propres émotions, qu'elle aura laissées se tisser ensemble pendant la « nuit ». L'impératif d'obéir aux codes sociaux imposés à la femme zapotèque, incarnés par le « huipil », se transforme alors en une exploration de ses propres sentiments, pulsions, « désirs », donnant lieu à une récréation de ce vêtement à partir de cette reconnaissance de soi. Revêtir le « huipil de désirs », c'est se réapproprier sa sexualité et sa subjectivité, en passant par la déconstruction des codes sociaux, pour finalement les réintégrer et se réapproprier la culture zapotèque elle-même. C'est ainsi que si la recon-

3. *Ibid.*, p. 63. Version originale : « En el nombre del padre, / de todos los padres que nos apartaron por humanos ».

4. Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, 1978.

5. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 25.

quête du corps s’inscrit par la mise en évidence, puis la déconstruction, des traditions zapotèques chez Toledo et Avendaño, l’affirmation de leur désir et donc de leur subjectivité se nourrit d’un retour à leurs racines, à l’image du retour à soi évoqué dans le poème, pour interroger les fondements de leur identité. Loin de rejeter le « huipil » – comme élément symbolique de la culture zapotèque – il s’agit au contraire de le revêtir, en corps et en voix, pour en revendiquer la ou les spécificités, à l’intérieur comme à l’extérieur de la communauté, et affirmer une voix nouvelle.

« La fronde de mes huipils » ou la revendication d’une nouvelle « ethnicité queer¹ »

Si, à l’intérieur de la communauté zapotèque, les femmes et les *muxes* sont discriminés, il s’agit en réalité de la reproduction d’une discrimination nationale et régionale, héritée de la colonisation. En se faisant le lieu de la revendication d’une voix et une identité propre, l’art devient dès lors le moteur d’une résistance poétique et politique : montrer leur tradition, à leur façon, et depuis leur propre regard et leur propre voix, c’est aussi refuser à l’étranger la connaissance et le plagiat de cette histoire, sentiments et idées. Ainsi, face au « regard pornographique colonial² » qui réifie les corps colonisés et fétichise la *tehuana* comme la métisse et face au silence du discours nationaliste quant aux questions indigènes, Toledo pose la question suivante : « Qui suis-je si je ne m’enveloppe plus dans des jupons et des huipils ?³ ». Elle met alors en évidence les carcans des représentations du monde indigène mais aussi le processus de recherche identitaire à l’œuvre dans sa poésie. Comme Avendaño, elle interroge et déconstruit « l’archive de la mexicanité », c’est-à-dire « les

représentations nationalistes, patriarcales et hétérosexistes de ce qui est considéré comme *mexicain*⁴ » pour en montrer la diversité de cultures, de langues, et de genres.

« À l’hiver j’ai apporté la fronde de mes huipils / de l’autre côté du monde les paupières sont enneigées⁵ », écrit ainsi Natalia Toledo. Faire le choix de porter la « fronde de [ses] huipils », c’est faire de l’habit traditionnel des femmes zapotèques le symbole d’un combat pour ouvrir les yeux de ceux dont « les paupières sont enneigées », dont les regards sont limités et enfermés dans des catégories coloniales et hétéronormées. Lorsqu’Avendaño apparaît torse nu, il revendique aussi l’habit traditionnel de la *tehuana*. Mais il s’agit d’un « huipil » nouveau, transgressif, et qui échappe aux définitions. La transgression et le détournement omniprésents permettent à l’artiste de *faire un doigt d’honneur* – à l’image de celui qu’il adresse au public lors du rituel de la défloration – à la dialectique qui enferme les peuples indigènes entre la « nostalgie » de traditions qui se perdent et une « modernité » excluante, fondée sur des modèles occidentaux. Il affirme alors une nouvelle forme d’identité qui s’élabore et se revendique au cœur des représentations et à partir des traditions : une « ethnicité queer » – pour reprendre les termes d’Antonio Prieto à propos de l’œuvre d’Avendaño – limite, interstitielle, qui refuse le binarisme et la catégorisation.

Ainsi, les performances théâtrales d’Avendaño et poétiques de Toledo jouent de la transgression et de l’écart par rapport aux normes esthétiques et artistiques établies. La représentation devient alors le lieu où s’élabore la voix de ceux qui n’en ont pas, pour accéder à des espaces qui jusqu’alors leur étaient interdits. C’est ainsi qu’Avendaño rappelle dans son *Projet* que « celui qui est en scène c’est un putain qui de nombreuses fois a été ségrégué, moqué, minimisé, etc.⁶ ». Il évoque sa volonté

1. Antonio PRIETO STAMBAUGH, « “Representación” de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño », *Latin American Theatre Review*, Universidad Veracruzana, vol. 48, 2014.

2. Rita SEGATO, dans *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Popayán, Éd. Universidad del Cauca, 2014, p. 75-90.

3. Notre traduction, version originale : « Quién soy si ya no me envuelvo en enaguas y huipiles? » (« Quienes somos y cuál es nuestro nombre »), dans Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 69.

4. Antonio PRIETO STAMBAUGH, *op. cit.*

5. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 73. Traduction personnelle, version originale : « Al invierno llevé la fronda de mis huipiles. / Del otro lado del mundo los párpados tienen nieve ».

6. Lukas AVENDAÑO, « Proyecto », cité par Antonio PRIETO STAMBAUGH, *op. cit.* Notre traduction, version originale : « quien está en escena es un puto que muchas veces ha sido

de leur rendre hommage à travers ce qu'il nomme un « rituel de rédemption¹ » : à la fin de l'œuvre, après la mort de l'alcaraván, il revêt un châle noir et entonne une longue prière d'un ton monocorde. Puis son ton s'intensifie tandis qu'il implore à « l'Agneau de Dieu d'avoir pitié de [nous] » à plusieurs reprises : par l'usage du pronom personnel, il s'inclue dans la prière, faisant un nouveau pas de côté par rapport à son personnage de *tehuana*, et invitant à une lecture de la situation des *muxes*, ce qu'il confirme dans le script de l'œuvre. Puis il se lève et se serre lui-même dans ses bras en tournant, dans un geste qui évoque la consolation, avant de finalement quitter la scène. De même, Toledo écrit : « Pour tout ce que j'ai inventé pour avoir une vie, / je chante² ». Prendre la parole à travers l'écriture bilingue, c'est à la fois, en tant que femme indigène, remettre en cause la triple discrimination dont celles-ci sont victimes – de sexe, de classe et de race³ – qui les éloigne de l'accès aux arts institutionnalisés, mais c'est aussi, face à l'exclusion des langues indigènes depuis la colonisation, inscrire leur propre *corpus* dans le monde de l'édition : en face-à-face, l'espagnol et le zapotèque. C'est enfin, avec le « chant », renouer avec la culture orale zapotèque pour définir de nouveaux codes de représentation, inclusifs et décoloniaux.

Conclusion :
la représentation comme rite de passage vers un nouveau regard féministe et décolonial

Les représentations performatives et poétiques des rites qui entourent la vie de la femme zapotèque et notamment le mariage, proposées par Natalia

segregado, discriminado, burlado, minimizado, etcétera, ¿no? ».

1. *Idem*.

2. Natalia TOLEDO, « Oracion », *op. cit.*, p. 61. Proposition de traduction : « por todo lo que inventé para tener una vida, / yo canto ».

3. Judith BAUTISTA PÉREZ, « Espacios de lucha contra el racismo y sexismo. Mujeres y vida cotidiana », dans *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*, Georgina Méndez Torres, Juan López Intzín *et al.* (dir.), Red Interdisciplinaria de Investigadores de los Pueblos Indios de México, Asociación Civil (Red- IINPIM, A.C.), 2013.

Toledo et Lukas Avendaño, mettent en évidence les multiples rapports de dominations qui régissent encore le fonctionnement de la communauté zapotèque *binnizá*. Si ces rites témoignent des normes hétéropatriarcales encore à l'œuvre à l'intérieur de la communauté, ils représentent également l'héritage de la colonisation et d'une certaine vision réductrice et exotisante des *indigènes* reproduite nationalement et internationalement. Pour les femmes et *muxes* indigènes, sujets opprimés car discriminés par leur genre, leur classe et leur race, la réappropriation de leur corps et de leur sexualité est donc centrale, car elle correspond à l'affirmation d'une voix et d'une identité propre. À travers la représentation transgressive et détournée de ces rituels, Toledo et Avendaño s'emparent des symboles de la culture zapotèque pour les interroger, les dénoncer, les déconstruire, et se les réapproprier. L'art devient dès lors le lieu d'une résistance à la fois poétique et politique où, définissant leurs propres codes de représentation, ils révèlent alors toute la diversité, la complexité, la richesse et donc la légitimité, de leur langue et de leur culture.

À partir de la représentation, il s'agit dès lors d'appeler le/la spectateur ice à sa propre responsabilité dans la reproduction de ces discriminations et dominations, qu'il/elle appartienne ou non à la communauté. C'est ainsi qu'il/elle traverse un rite de passage lorsqu'il/elle est invité.e à monter sur scène et à dépasser symboliquement la *porte* entre l'espace du public et l'espace scénique. C'est dès lors à sa propre responsabilité qu'il.elle est confronté.e dans son rapport aux discriminations ou aux dominations, mis en garde contre toutes les formes d'identité figées. Si le poème liminal de l'œuvre de Toledo s'ouvre sur ce que « disent ceux du village » (v. 1), il se termine sur l'image des « frères ivres » (v. 19), invitant donc le/la lecteur ice à franchir le seuil de la communauté pour y poser un regard critique et, au cœur de la tradition orale-écrite, entendre la parole de celles et de ceux qu'il.elle n'entendait pas.

Clémence DEMAY

Dessin d’après modèle vivant et récitation du Rosaire

L’IMPORTANCE DE LA RÉPÉTITION POUR LA PRATIQUE INCARNÉE

Majestueux et dodu, Buck Mulligan parut en haut des marches, porteur d’un bol mousseux sur lequel reposaient en croix rasoir et glace à main. L’air suave du matin gonflait doucement derrière lui sa robe de chambre jaune, sans ceinture. Il éleva le bol et psalmodia :

— *Introibo ad altare Dei.*

James Joyce¹.

Je commencerai ce texte par quelques réflexions sur deux expériences personnelles formatrices. J’aborde ces expériences outillé de connaissances que j’ai acquises ultérieurement concernant l’importance au sein de la pratique artistique, et en particulier du dessin d’après modèle vivant, de ce qu’on pourrait qualifier de rituel, et plus particulièrement de rituel lié à la répétition. J’aborde ici l’idée de rituel sous l’angle de ce qui a été décrit comme « paradigme somatique² ». Margo Kitts se sert de cette notion dans le contexte des études de performance pour expliquer que, dans les études rituelles, l’expérience corporelle est généralement traitée d’une manière qui « subordonne la sphère somatique de l’expérience au social et au culturel³ ». On peut faire valoir que cette tendance transcende un large éventail de disciplines universitaires, dont la mienne. Pourtant, nous n’avons peut-être jamais attribué autant de mérite épistémique à la sphère somatique qu’aujourd’hui. Kitts suggère ceci :

L’attrait du somatique en tant que prisme pour comprendre le rituel s’explique par sa capacité à offrir une plateforme pour examiner certaines spécificités de l’expérience religieuse [...]. L’utilisation

du prisme somatique pour examiner l’expérience religieuse [...] mérite qu’on s’y attarde, car elle permet de discuter des variations et hausses de l’attention [...]⁴.

Kitts nous met également en garde contre une « tendance persistante » qui considère « la perception corporelle non [comme] primaire mais [comme] construite⁵ ». En revanche, elle évoque, optimiste, une « école rebelle de la philosophie » ancrée dans la phénoménologie et le pragmatisme américain, qui, selon ses termes, « s’appuie sur les fondements de Merleau-Ponty, Bourdieu et Heidegger », ainsi que Lakoff et Johnson, et qui voit « l’expérience corporelle [...] [comme] fondamentale pour l’imagination humaine⁶ ».

L’argument présenté dans ce texte se fonde sur ces mêmes bases philosophiques, cimentées par le récent travail mené à l’interface entre les sciences cognitives et la philosophie de l’esprit. La vision pragmatiste et anti-cartésienne de l’esprit ainsi permise est décrite par van Gelder :

La tradition cartésienne a tort de considérer l’esprit comme une entité intérieure quelle qu’elle soit, qu’il s’agisse d’une substance mentale, d’un état du cerveau ou autre. Sur le plan ontologique, l’esprit est bien davantage une question de ce que nous faisons dans le cadre de nos possibilités et limites environnementales et sociales. L’anti-cartésianisme du xx^e siècle extrait donc une grande partie de l’esprit à l’extérieur, et en particulier hors du crâne⁷.

1. James JOYCE, *Ulysse*, Auguste Morel et Stuart Gilbert (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1965, premières lignes du roman.

2. Margo KITTs, « Discursive, Iconic, and Somatic Perspectives on Ritual », *Journal of Ritual Studies*, 2017, p. 11-26.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Idem.*

5. *Idem.*

6. *Idem.*

7. Tim VAN GELDER, cité dans *The Cambridge handbook of situated cognition*, P. Robbins et M. Ayede (éd.), Cambridge University Press. 2018, p. 8.

Ces idées sont prédominantes dans les théories émergentes de la cognition située, énactive et incarnée¹.

Rituel et répétition

Dans son texte « The Importance of Repetition: Ritual as a Support to Mind² », Downey raconte le rituel de récitation du Rosaire de sa grand-mère. Il évoque particulièrement la structure répétitive de la prière, le « Je vous salue Marie » étant répété cinq ou quinze fois.

J'ai moi-même été éduqué dans la religion catholique dans l'Irlande des années 1960 et 1970 et le témoignage de Downey a fait écho aux réflexions que, dans mon souvenir, m'inspirait la récitation commune du Rosaire, par exemple lors des veillées funèbres de mes grands-parents dans la campagne irlandaise. Cela m'a aussi rappelé les difficultés que j'avais alors à comprendre l'importance et la place centrale de la répétition dans ces prières. En examinant le sens, l'importance et la fonction de cette forme spécifique de prière répétitive ritualisée, Downey aborde son travail depuis une « perspective neuroanthropologique [...] fondée sur les théories de la cognition incarnée³ ». Il suggère que ce type de prière « se comprend mieux si l'on tient compte des limites du système nerveux humain et de la manière dont une pratique telle que la prière pourrait servir à consolider, compléter voire remplacer des fonctions cognitives⁴ ». Son analyse est donc éclairée par ce qu'il présente comme « une lecture élargie du concept d'« esprit étendu » en sciences cognitives⁵ ». Mon propre travail de recherche sur le dessin intègre ces théories en tenant compte de conceptions similaires de l'esprit incarné et étendu en lien avec la théorie de la cognition située⁶.

Robbins et Ayede offrent une description utile des trois principales thèses constituant la « cognition située », à savoir la « thèse de l'incarnation » (*embodiment thesis*), la « thèse de l'imbrication » (*embedding thesis*) et la « thèse de l'extension » (*extension thesis*) :

Premièrement, la cognition ne dépend pas uniquement du cerveau, mais aussi du corps (thèse de l'incarnation). Deuxièmement, l'activité cognitive exploite systématiquement la structure de l'environnement naturel et social (thèse de l'imbrication). Troisièmement, les limites de la cognition dépassent celles des organismes individuels (thèse de l'extension)⁷.

L'approche suivie par Downey pour son analyse rappelle celle de Kitts en ce qu'elle prend également racine dans un paradigme somatique qui tient compte des théories située, incarnée et étendue de l'esprit et qui considère « l'intelligence [comme] le produit d'un cerveau incarné, enchevêtré dans le monde⁸ ». Ainsi, comme il le dit :

Plutôt que de se focaliser sur la logique, le savoir ou la réflexion consciente [...], divers courants de ce qu'on appelle parfois aujourd'hui la « cognition incarnée » se sont focalisés sur la manière dont la pensée émergeait du cerveau dans un organisme confronté à des tâches telles que l'adaptation, la perception, l'action, l'interaction et l'apprentissage⁹.

L'approche que je suis ici part d'un point de vue très similaire, que je dois à Dewey, Heidegger et d'autres représentants des traditions philosophiques auxquelles Kitts fait référence¹⁰.

Comme chez Kitts et Downey, ce texte examine également l'importance de la répétition du point de vue de la cognition incarnée, notamment en ce qui concerne les aspects ritualisés de la pratique et plus précisément de la pratique du dessin d'après modèle vivant.

1. Richard SHUSTERMAN, « Affective cognition: from pragmatism to somaesthetics », *Intellectica*, 60(2), 2013, p. 49-68.

2. Greg DOWNEY, « The Importance of Repetition: Ritual as a Support to Mind », dans *Ritual, performance and the senses*, J. P. Mitchell et M. Bull (éd.), Bloomsbury Publishing, 2015, p. 45-61.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. *Ibid.*

6. Philip ROBBINS, Murat AYEDE (éd.), *op. cit.*

7. *Ibid.*, p. 3.

8. Greg DOWNEY, art. cit., p. 47.

9. *Ibid.*

10. Margo KITTS, art. cit., p. 18.

La salle de dessin

En 1979, je suis passé de mon établissement secondaire catholique à une institution très différente : une école d'art (The National College of Art and Design, Dublin). J'y ai été initié à une nouvelle pratique répétitive, le dessin d'après modèle vivant. Il va sans dire que je n'aurais pas compris, à l'époque, que la pratique consistant à dessiner le corps humain nu pouvait avoir un quelconque point commun avec la prière répétitive comme le Rosaire, mais aujourd'hui, mon travail de réflexion m'a convaincu du contraire. J'ai discerné un aspect méditatif dans les deux pratiques. Dans la salle de dessin, les changements ritualisés et rapides de pose – après de premières brèves études de quatre ou cinq minutes – faisaient qu'il était impossible d'aborder le travail comme on le ferait en ayant le luxe de délais plus longs. À cause des contraintes résultant de ces limites de temps, plutôt que d'adopter une approche cérébrale, rationnelle, face au problème de la réalisation du dessin, l'on se retrouvait, par nécessité, renvoyé vers une réponse forcément plus incarnée qui imposait une action automatique, ce qui favorisait une approche fondée sur l'habitude, la mémoire musculaire et ce que je perçois maintenant comme le renforcement des voies neurologiques du cerveau. La répétition et le rythme constituaient à cet égard des éléments notables.

La routine du cours de dessin d'après modèle vivant ressemblait à peu près à ceci : d'abord, cinq poses de quatre minutes, puis cinq poses de dix minutes, puis cinq poses de quinze minutes – se succédant à la manière des dizaines du chapelet –, avant que le professeur annonce la fin du cours, comme un refrain, comme les dizaines du chapelet annoncées par le chef de la prière.

J'enseigne le dessin d'après modèle vivant depuis des années et adopte une approche très similaire. Privé du luxe du temps et, donc, de la possibilité d'intellectualiser le « problème » de la réalisation d'un dessin, l'étudiant n'a guère d'autre choix que de suivre une approche incarnée, même si celle-ci lui est étrangère au départ. Ce phénomène est renforcé, comme exposé ci-dessus, par la structure ritualisée du cours, par la gestion de la durée des poses, avec un rythme d'abord rapide,

puis de plus en plus lent à mesure que la durée des poses s'allonge. En découle une situation dans laquelle l'acte de dessiner développe une qualité automatique, qui comporte aussi un aspect méditatif. C'est là un point commun entre le dessin d'après modèle vivant et les prières du Rosaire, avec leur caractère routinier et répétitif, leurs aspects incarnés et automatiques. C'était les mêmes aspects de la prière qui me déconcertaient quand j'étais enfant. La différence est qu'aujourd'hui, je peux mieux comprendre leur importance à travers le prisme du dessin d'après modèle vivant. Comme Cahn et Polich l'indiquent, pareilles pratiques produisent des « états » à court terme qui peuvent, en fin de compte, devenir des « traits » à long terme¹. Downey souligne ceci :

Sur le long terme, la pratique contemplative répétée peut avoir des effets mesurables sur l'architecture et la fonction du cerveau, [...] des études d'imagerie cérébrale et de psychologie suggèrent que l'activité mentale quiétiste, en particulier les pensées ou exercices mentaux répétitifs, peuvent avoir une incidence mesurable sur la physiologie et le fonctionnement neuraux [...]. Puisque les effets physiologiques d'une pensée structurée battent profondément en brèche le bon sens cartésien, ces découvertes ont été reçues par les médias et le public avec une fascination généralisée à l'idée que l'« esprit » puisse affecter le « cerveau » [...]².

Downey suggère que la prière et les « formes de rituel religieux personnel telles que la méditation recrutent [...] les systèmes neurologiques » et qu'il existe des « preuves neurologiques que la méditation mobilise les parties du cerveau responsables de l'attention³ ». Je reconnais ce phénomène dans le dessin d'après modèle vivant, qui constitue d'ailleurs une autre pratique quiétiste. À mes yeux en effet, la principale finalité du dessin d'après modèle vivant consiste à atteindre une telle attention accrue. S'il y a une chose importante que nous apprend le dessin d'après modèle vivant, c'est de prêter une attention extrême au modèle.

1. B. RAEL CAHN, John POLICH, « Meditation states and traits: EEG, ERP, and neuroimaging studies », *Psychological bulletin*, 132(2), 2006, p. 181.

2. Greg DOWNEY, art. cit., p. 53.

3. B. RAEL CAHN, John POLICH, art. cit., cité dans *Ibid.*, p. 53.

Je demande à mes étudiants de porter leur attention sur le modèle et non sur le dessin en tant que tel, l'objet physique – où porter son attention est aussi une discipline en soi. Cette attention accrue se retrouve aussi, semble-t-il, dans la prière et la méditation.

Downey reconnaît que la récitation du Rosaire par sa grand-mère faisait naître un état méditatif. Il cite à cet égard Travis et Shear, qui, en s'appuyant sur des études de surveillance du cerveau, distinguent « trois types basiques de méditation », à savoir : l'« attention focalisée » (impliquant « un contrôle volontaire de l'attention et des procédés cognitifs »), l'« observation ouverte » (qui se caractérise par une « conscience objective, non basée sur l'évaluation, de l'expérience en cours ») et l'« auto-transcendance automatique¹ ».

Le dessin d'après modèle vivant tel que je le conçois, et d'ailleurs l'enseigne, partage toutes ces caractéristiques : le renforcement de l'attention, la perception objective et la transcendance qui implique l'abandon de l'ego, du soi en tant que sujet, par rapport à un objet ou un environnement.

Conformément à cette conception, la pratique du dessin peut être examinée comme engagement méditatif situé avec l'environnement :

En prêtant son soi incarné, situé, au procédé du dessin, on se sent absorbé dans une situation qui transcende la position analytique objectiviste décrite par Heidegger comme « sous-la-main² ». [...] En cessant d'être un simple observateur, le dessinateur/la dessinatrice devient, dans un sens holistique, partie intégrante d'une interaction. Du point de vue de la « cognition située », la relation entre l'individu et l'environnement s'en voit radicalement modifiée : elle s'écarte de la position du modèle épistémologique cartésien, axé sur la séparation entre sujet et objet, pour devenir une relation caractérisée par une intégration holistique³.

1. Fred TRAVIS, Jonathan SHEAR, « Focused attention, open monitoring and automatic self-transcending: categories to organize meditations from Vedic, Buddhist and Chinese traditions », *Consciousness and cognition*, 19(4), 2010, p. III3.

2. « Presence-at-hand » vient du terme heideggerien *Vorhandenheit* et a été traduit par « sous-la-main » dans la traduction française d'*Être et Temps*. Martin HEIDEGGER, *Être et Temps* (1927), E. Martineau (trad.), Authentica, 1985, note des traducteurs.

3. Tom MCGUIRK, « Drawing and intellectualism: Contested

Le rôle de la répétition ritualisée dans la pratique du dessin d'après modèle vivant, comme je l'ai expliqué, soutient sinon facilite une mise en situation radicale, au point que le soi et l'environnement ne fassent plus qu'un, ce qui implique de délaisser le modèle cartésien, le soi analytique objectiviste. Autant d'éléments qui favorisent une hausse de l'attention incarnée, ainsi qu'un renforcement de la perception.

Dessiner des iris

Le phénomène exposé ci-dessus apparaît clairement dans la description que John Berger fait du procédé consistant à dessiner des iris.

Je dessine des iris qui poussent contre le mur sud d'une maison. [...] Je dessine à l'encre noire, à l'eau et à la salive, en utilisant mon doigt plutôt qu'un pinceau. [...] Il semblerait que les fleurs esquissées vont être deux fois plus petites que nature.

On perd la notion du temps quand on dessine. Quand on est si concentré sur des questions d'échelle. J'ai vraisemblablement dessiné pendant quarante minutes, peut-être plus. [...] D'abord, on interroge le modèle (les sept iris) afin de découvrir des lignes, des formes, des tonalités que l'on peut tracer sur le papier. Le dessin accumule les réponses. [...] Vient le moment – si la chance est avec vous – où l'accumulation se transforme en image – c'est-à-dire qu'elle cesse d'être un amas de signes et devient une présence. Grossière, mais une présence⁴.

L'intensité du procédé du dessin rehausse et exacerbe ses aspects incarnés et situés à tel point que la personne qui dessine entre souvent dans une « zone », un état méditatif dans lequel le sens du sujet *qui dessine* et de l'objet *dessiné* peut sembler se dissoudre. La personne se sent alors en quelque sorte « habitée » ; l'intensité de l'engagement est telle que la conscience du temps, par exemple, semble s'évanouir, comme cela se produit aussi avec les formes de méditation.

paradigms of knowledge », *Art, Design & Communication in Higher Education*, 10(2), 2012, p. 223-224.

4. John BERGER, *Le carnet de Bento*, P. Arnaud (trad.), Éditions de l'Olivier, 2012, p. 7.

Transcendance

Il se trouve encore d'autres aspects du dessin d'après modèle vivant qui peuvent être associés à la méditation. Je demande à mes étudiants de laisser leur ego à la porte de la salle de dessin. La transcendance de l'ego est un aspect important. Elle est liée à la transcendance d'autre chose ; un souci du résultat matériel. Je martèle à mes étudiants que l'objectif premier du cours de dessin d'après modèle vivant n'est pas de produire un objet d'art matériel ou quelque chose à offrir à leur tante pour son anniversaire. Je leur dis qu'en se préoccupant trop de réaliser un tel produit final, ils risquent de passer à côté de l'essentiel.

C'est l'une des raisons pour lesquelles il est plus important de porter son regard et son attention sur le modèle, la chose dessinée, plutôt que sur le dessin en tant que tel. C'est l'activité de dessiner qui constitue la préoccupation centrale, non pas le produit. Le dessin d'après modèle vivant tel que je le conçois – et l'enseigne – implique ainsi le refus d'un certain aspect matériel de la question, ou à tout le moins sa suspension. Peut-être autant pour rassurer mes étudiants que pour autre chose, je concède que les dessins peuvent être un produit dérivé du procédé, mais le but de l'exercice n'est pas de produire un objet d'art en tant que tel. J'ai en tête, à cet égard, les mots de Paul Klee :

Ce qui est bon, c'est de donner forme. Ce qui est mauvais, c'est la forme. La forme, c'est la fin, la mort. Donner forme, c'est le mouvement, l'action. Donner forme, c'est la vie. Ces phrases forment l'essence de la théorie élémentaire de la créativité¹.

Selon mon interprétation, Klee veut dire ici que le dessin fini est toujours un objet mort, fixe comme un papillon sur une épingle. Nous le conservons, l'encadrons, l'accrochons au mur, éventuellement dans un musée, comme un trophée de chasse, la tête de quelque malheureux bison ou gnou, un triste *memento mori*. Alors que, comme tout chasseur le sait, ce qui procure le vrai frisson, c'est la traque ou, pour reprendre les mots de Klee, la

« vie », l'« action », le « mouvement ». La traque en tant que telle est le moment suprême de la conscience accrue, de l'« attention focalisée », de l'« observation ouverte » et de l'« auto-transcendance automatique ».

C'est la même chose pour le dessin d'après modèle vivant. Si, comme le dit Klee, donner forme, c'est la vie, dessiner un être vivant revient à traquer ce qui ne peut être capturé : le corps humain est toujours en mouvement, jamais statique, sauf dans la mort. C'est là, après tout, ce qui distingue le plus les morts.

En dessinant le corps vivant, nous sommes ce que l'artiste Willem de Kooning a appelé des « regardeurs fugitifs qui glissent² » ; notre proie est toujours sur le point de nous échapper. Ce qui compte, c'est donc l'activité, le fait de regarder et de voir, d'apprendre à regarder, d'apprendre à voir, d'atteindre une intensité, qui n'est jamais mieux atteinte qu'à travers la perte de soi. La chasse aussi a ses rituels, dont certaines preuves les plus anciennes sont des dessins. Je pense ici aux grottes de Lascaux, ce lieu où dessin et rituel s'entrecroisent.

Savoir-faire

Le dessin d'après modèle vivant en tant que tel, ou d'ailleurs tout dessin de quoi que ce soit de *vivant*, comporte une dimension épistémologique : c'est une façon d'apprendre à connaître, de connaître quelque chose ou, dans l'art du portrait, quelqu'un. Il ne s'agit en aucun cas d'acquérir des connaissances propositionnelles, d'apprendre à savoir *que*, mais, dans une large mesure, à savoir *comment*, comme pour faire du vélo. Et comme nous le dit Michael Polanyi, à moins d'atteindre l'auto-transcendance automatique, nous tombons de vélo³.

Et c'est là un autre élément pertinent pour notre discussion. Dewey dit que le savoir, et en particulier celui que nous acquérons en faisant, ne

1. Paul KLEE, dans *Notebooks, Volume 2: The nature of nature*, Jürg SPILLER (éd.), New York, George Wittenborn, 1973, p. 269.

2. Willem DE KOONING, *Écrits et propos*, textes réunis par M-A Sichère. Paris, École nationale supérieure des Beaux- Arts, 1992, p. 65.

3. Michael POLANYI, *Personal knowledge: Towards a post-critical philosophy*, University of Chicago Press, 2015.

saurait être traité comme un bien, conçu comme « quelque chose d'extérieur, une accumulation de connaissances, comme on pourrait stocker des biens matériels dans un entrepôt ». Dewey réfute ici la sagesse populaire sur le savoir, l'idée que « la vérité existe toute faite quelque part¹ ». Heidegger aussi a son mot à dire sur la commodification de la vérité. Dans *Être et Temps*, il remet cette commodification en question à l'aide d'une métaphore. Il nous dit que « l'accueil du connu ne doit pas être compris comme un retour, après la sortie qui lui a permis de s'en saisir, du sujet, chargé de son butin, dans la "retraite" de la conscience² ». Il s'opposait particulièrement à cette notion, ou analogie, de « saisie ». La réalisation du savoir à travers l'« observation ouverte » (qui se caractérise par une « conscience objective, non fondée sur l'évaluation, de l'expérience en cours³ ») fait écho à l'analyse de Heidegger selon laquelle nous acquérons du savoir par la circonspection ou, en d'autres termes, par une sorte d'engagement attentif avec les choses et notre environnement.

Cette métaphore de la « retraite de la conscience » plaisait beaucoup à Heidegger. Ainsi que l'explique Critchley, l'être humain, désigné comme *Dasein*, ne doit pas être considéré

comme un sujet distinct du monde des objets, mais comme une expérience d'ouverture où mon être et celui du monde ne sont pas différenciés pour l'essentiel. Je suis entièrement fasciné et absorbé par mon monde plutôt que d'en être coupé dans une sorte d'« esprit » ou de ce que Heidegger appelle « la retraite de la conscience »⁴.

Heidegger s'opposait à l'interprétation quotidienne du « savoir » comme « le fait de s'y connaître en quelque chose et en tout ce qui y a

trait », un savoir par lequel, selon ses termes, « nous "maîtrisons" des choses ». Toutefois, ainsi qu'il le dit :

Un tel « savoir » s'empare de l'étant, le « domine » [...]. Tout autre est le savoir essentiel. [...] Le « savoir » essentiel ne maîtrise pas ce qui lui est donné à savoir, mais est concerné par lui⁵.

C'est ce dernier type de « savoir essentiel », circonspect, « concerné » (c'est-à-dire préoccupé) que Heidegger reconnaît dans la réalisation artistique, et principalement dans le dessin.

Heidegger considère la position cartésienne, l'« attitude théorique » – que Bourdieu qualifie de « regard » ou « disposition scolastique⁶ » – comme restrictive, parce que, comme Heidegger l'explique, il existe une « déficience » du connaître quand il est distancé du monde, c'est-à-dire quand il est détaché ou « se retire » de « toute production, de tout maniement, etc. ». Si nous regardons « les choses » d'un point de vue purement théorique, nous adoptons une façon appauvrie d'être au monde, nous ne faisons plus que « séjourner auprès de », préoccupés de la simple représentation, de la simple apparence des choses⁷.

Heidegger compare cette attitude au type de savoir qui appartient véritablement au *Dasein* ou à l'« être-au-monde », qui est un mode de savoir situé, engagé, préoccupé et attentif et, donc, plus authentique⁸. Ce concept clé heideggerien du *Dasein* implique précisément une telle position, comme l'explique Feenberg :

Les êtres humains, que Heidegger qualifie de « *Dasein* », ne peuvent être compris que comme étant toujours déjà impliqués dans un monde [...] Les choses du monde sont révélées au *Dasein* lorsqu'il les rencontre en usage [...]⁹.

1. John DEWEY, *Démocratie et éducation : Introduction à la philosophie de l'éducation* (1916), G. Deledalle (trad.), Armand Colin, 2018, p. 396.

2. Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 68.

3. Fred TRAVIS, Jonathan SHEAR, *op. cit.*, p. III3.

4. Simon CRITCHLEY, « Being and Time, part 3: Being-in-the-world: how Heidegger turned Descartes upside down, so that we are, and only therefore think », dans *The Guardian* [en ligne], mis en ligne le 22 juin 2009, < <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2009/jun/22/heidegger-religion-philosophy> >, consultée le 4 octobre 2022.

5. Martin HEIDEGGER, *Parménide*, T. Piel (trad.), Éditions Galilée, 2011, p. 15.

6. Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Seuil, 2003.

7. Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op. cit.*, p. 68.

8. *Ibid.*, p. 68-69.

9. Andrew FEENBERG, *Heidegger and Marcuse: The catastrophe and redemption of history*, Routledge, 2004, p. 2.

Conclusion

Nous sommes davantage impliqués avec et dans le monde quand nous pratiquons des activités, qu’elles soient mentales ou physiques, qui supposent une « attention focalisée », une « observation ouverte » et une « auto-transcendance automatique », quand nos esprits incarnés sont pleinement immergés dans notre environnement, conçu selon la cognition située et énaïve.

L’une des forces du dessin d’après modèle vivant qui fait qu’il est tant apprécié de certains étudiants est qu’il permet d’échapper à une approche parfois oppressive, exclusivement cérébrale, de la résolution de problèmes, une approche uniquement fondée sur la pensée analytique, propositionnelle. La pratique du dessin d’après modèle vivant la remplace par un mode d’engagement plus incarné, énaïve et situé avec l’environnement, et plus précisément avec ce petit microcosme du monde qu’est la salle de dessin. La position cartésienne, la disposition scolastique, l’attitude théorique ont colonisé les écoles d’art au cours du demi-siècle dernier, tout comme elles dominent presque la totalité du secteur de l’enseignement supérieur depuis quatre siècles. Seuls de minuscules îlots tiennent encore bon.

L’année de l’écriture de ce texte, le COVID-19 nous a contraints, à l’université où j’enseigne, à réduire légèrement le nombre de séances de dessin d’après modèle vivant par étudiant en raison du nombre limité d’étudiants que nous pouvions accueillir dans la salle pour chaque séance. Je crois que certains collègues ont eu du mal à comprendre pourquoi je m’en suis inquiété. Nul doute qu’ils se sont dit : ces cours ne se ressemblent-ils pas tous, ne se répètent-ils pas en quelque sorte ? Mais c’est justement *cela* l’intérêt, ai-je pensé.

Tom MCGUIRK

Traduction réalisée par Pauline Stockman
pour Cabinet UTP

Approche critique des présences africaines dans l'art à l'aune d'une esthétique de l'*ubuntu*

PRIMITIVISME, PRATIQUES RITUELLES ET POSTCOLONIALITÉ

Contexte

Propulsées par le marché de l'art, les créations artistiques et culturelles africaines et diasporiques sont de plus en plus visibles sur la scène internationale. Des fondations, des musées et des bienales se créent sur le continent en même temps que des foires d'art contemporain fleurissent à Londres, New York et Paris et que des maisons de ventes s'installent à Lagos ou développent pour d'autres, un département qui s'y consacre (Piasa, Artcurial, Sotheby's). L'organisation de la Saison Africa2020 en France, placée sous le haut patronage du président Emmanuel Macron, qui s'est tenue de décembre 2020 à septembre 2021, témoigne également de l'intérêt renouvelé pour les cultures et les arts africains.

L'intérêt pour l'art africain s'est activé et réactivé à plusieurs reprises au cours du xx^e siècle et dans les premières années du xxi^e siècle, en Europe et en Amérique du Nord, puis aussi en Afrique où les marchands et les collectionneurs, plus rarement les musées, participent à le redéfinir¹.

Alors que sous l'ère coloniale, la culture est aussi un outil de propagande coloniale, il demeure impossible de comprendre l'intérêt pour les arts africains en Europe sans le mettre en perspective avec la colonisation, la suprématie blanche et la concurrence entre les puissances européennes sur le continent africain. Les objets d'art ayant été qualifiés tour à tour de « primitifs », « sauvages », « traditionnels » ou « rituels² » témoignent du

regard qu'ont porté les scientifiques et les artistes d'avant-garde sur les cultures non occidentales, enfermant ces artefacts dans une conception ethnocentrée de l'art, et constituant par là, un nouveau champ de l'histoire occidentale de l'art moderne³. La notion d'art africain ne recouvrant pas de définition précise, je préfère ici le plus souvent, et en référence à l'historienne de l'art Bénédicte Savoy, parler de présences africaines dans l'art⁴ plutôt que d'art ou d'objet africain. Elle souligne par là le large éventail des pièces à la fois anciennes et contemporaines dont il est question et leur dimension performative en tant qu'éléments agissants sur les communautés dans lesquelles elles sont produites ou exposées. La définition d'art africain restant un terrain d'antagonismes non résolus, il s'agit ici de penser un para-

plus simples, nous avons du mal avec ces termes "d'art primitif" puis d'"art premier" qui n'ont rien de premier (l'art de la préhistoire, oui) ou de primitif (sans commentaire !). Nous tentons de proposer "arts rituels" africains pour l'Afrique. » Jean Loup PIVIN, « De l'art primitif à l'art rituel », disponible sur <<https://www.revuenoire.com/art-rituel/>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Dans l'article « Champ », *Sociologie* [en ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 juillet 2021, <<http://journals.openedition.org/sociologie/3206>>, consultée le 4 octobre 2022, Anne-Catherine Wagner propose une définition de la notion de champ, centrale chez Pierre Bourdieu, comme : « un microcosme social relativement autonome à l'intérieur du macrocosme social. Chaque champ (politique, religieux, médical, journalistique, universitaire, juridique, footballistique...) est régi par des règles qui lui sont propres et se caractérise par la poursuite d'une fin spécifique. [...] Les champs reposent sur une coupure entre les professionnels [...] et les profanes. La délimitation des frontières d'un champ est elle-même objet de lutte. [...] Un champ, configuration de positions qui se situent les unes par rapport aux autres, est toujours un espace de conflits et de concurrence pour le contrôle dudit champ ».

4. Bénédicte Savoy précise lors de son introduction au cours *Présence africaine dans les musées d'Europe* donné au Collège de France en 2020, que la définition d'art africain reste une question ouverte sur laquelle les chercheurs ont travaillé sans arriver à une réponse précise.

1. Claire BOSCH-TIESSE et Peter MARK, « En quête d'une histoire des arts d'Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux », *Afriques* [en ligne], n° 10, 2019, mis en ligne le 23 décembre 2019, <<http://journals.openedition.org/afriques/2461>>, <<https://doi.org/10.4000/afriques.2461>>, consultées le 4 octobre 2022.

2. « Dans les problèmes de vocabulaire (et non pas de sémologie) auxquels nous nous confrontons, et parmi eux les

doxe : celui de réifier une catégorie esthétique, normative et critique tout en poursuivant l’objectif de dissolution de cette même catégorie¹.

Doctorante au sein du Laboratoire d’Études des Sciences des Arts de l’université d’Aix-Marseille et co-commissaire de l’exposition *Un.e Air.e de Famille*², mon article prend forme dans cet entre-deux. À côté d’un ancrage théorique qui s’inscrit dans l’histoire de l’art et les Postcolonial studies, auquel j’associe ma pratique de commissariat d’exposition, je développe à travers cet article une méthodologie de recherche et de création. Celle-ci se construit sur la base d’un état de la recherche sur l’histoire des collections d’art africain en France et le regard ambivalent qu’y ont porté les avant-gardes et les scientifiques. L’invention de la figure du « primitif » par la modernité occidentale a joué un rôle singulier dans la réception des artefacts en provenance du continent africain et les imaginaires qu’elle a produits imprègnent encore aujourd’hui les représentations sur les arts d’Afrique³. À la fois pensée créative et pratique artistique, le commissariat de l’exposition *Un.e Air.e de Famille* devient le centre épistémologique et ontologique autour duquel se construit cette étude, prolongeant les réflexions sur les relations art moderne/art africain. Présentée du 25 juin au 8 novembre 2021, *Un.e Air.e de Famille*, Quartier général et focus femmes de la saison Africa2020, établit un dialogue entre les fonds du musée d’art et d’histoire Paul Éluard de Saint-Denis (Gavardi, Éluard, Breton, Picasso, Jourdain...) enrichis de nombreux prêts et des œuvres de treize artistes femmes contemporaines du continent africain et de ses diasporas. Elle met en lumière l’engagement des artistes à travers les siècles contre le fait (post)colonial tout en souli-

gnant le regard ambivalent qu’ont porté les avant-gardes européennes sur les civilisations et les arts extra-occidentaux.

La confrontation avec les pratiques rituelles contemporaines de cinq artistes présentées au sein de l’exposition est particulièrement prolixe dans l’élaboration d’une approche critique des présences africaines dans l’art. À l’aune d’une esthétique de l’ubuntu, définie comme une esthétique de la réparation, des relations équitables et harmonieuses des hommes avec le vivant⁴, ces artistes investissent les rites dans leurs pratiques artistiques et se délestent des blessures de l’époque coloniale et/ou suggèrent un monde dans lequel le bien être des uns n’est possible que dans le bien être de la communauté et du cosmos. En même temps, elles renversent la charge exotique, les pré-supposés primitivistes et les stéréotypes qui ont accompagné la réception et la circulation des objets d’art africains en Europe dès la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Après avoir présenté succinctement dans une première partie, un état de la recherche sur les liens entre art moderne et art africain qui ont eu pour conséquence de créer entre autre une analogie entre art africain et art rituel, j’évoque la singularité d’*Un.e Air.e de Famille* dans le paysage des expositions consacrées à ces thèmes. Ensuite dans une seconde partie, j’analyse la façon dont les pratiques rituelles dans le champ de l’art contemporain en renversant la dialectique de l’objet au médium artistique, sont fécondes dans l’élaboration d’une approche critique des présences africaines dans l’art.

Les présences africaines dans l’art moderne : art africain, art rituel et primitivisme

Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, on assiste en Europe et aux États-Unis à l’arrivée de quantités massives d’objets en provenance des colonies : ces pillages sont en temps de guerre un instrument de déshumanisation de l’ennemi, au même titre que le viol ou la prise d’otages⁵. Dans leur

1. Cédric VINCENT, « Introduction » dans Cédric VINCENT, *Art contemporain africain. Histoire(s) d’une notion par celles et ceux qui l’ont faite*, Paris, JRP édition, 2021, p. 16.

2. L’exposition s’est tenue au musée d’art et d’histoire Paul Éluard de Saint-Denis du 25 juin au 8 novembre 2021. Voir : <<https://musee-saint-denis.com/event/saison-africa2020-un-e-air-e-de-famille>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Yaëlle BIRO, « Retrouver l’enchantement : pour une étude lucide de la réception des arts de l’Afrique en Occident au début du XX^e siècle », dans Eva BAROIS DE CAEVEL, Koyo KOUOH *et al.*, *De l’histoire de l’art en Afrique. État des lieux*, Dakar, Raw Material Company, 2020, p. 80-91.

4. Munyaradzi Felix MUROVE, « L’Ubuntu », *Diogenes*, vol. 235-236, n° 3-4, 2011, p. 44-59.

5. Voir Felwine SARR, Bénédicte SAVOY, *Rapport sur la restitution du patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*,

rapport sur la restitution du patrimoine africain, Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, s'appuient sur l'exemple de l'historien grec Polybe pris en otage à Rome, qui décrit la double peine que le vainqueur inflige au vaincu en le privant non seulement de son patrimoine culturel, mais en l'invitant qui plus est à admirer dans ses villes le spectacle humiliant de ses dépouilles dépayées. Les présences africaines dans l'art en France ne peuvent donc être comprises sans mise en perspective avec la conquête coloniale de l'Afrique par les puissances européennes.

En outre, si le commerce des arts de l'Afrique prend en partie appui sur l'impulsion donnée par quelques artistes d'avant-garde et sur les disciplines naissantes que sont l'anthropologie et l'ethnologie, le marché se développe en Europe au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, accompagnant la création de musées ethnographiques qui se livrent une véritable concurrence. Philippe Dagen souligne à cet égard que les musées ethnographiques sont riches d'objets qu'on ne voit pas et qu'on disqualifie car ils sont le produit de populations alors considérées comme arriérées et sauvages. L'anthropologie et l'ethnologie jouent à ce titre un rôle central prenant en charge l'étude des objets dits primitifs qui aux yeux des scientifiques n'ont aucune valeur esthétique¹ : il s'agit moins d'interpréter l'objet que de le comprendre dans l'environnement dans lequel il a été produit. Pour les anthropologues et les ethnologues, dans les sociétés qualifiées de primitives, l'art serait uniquement fonctionnel puisque soumis à un ordre spirituel ou divin. Pour autant l'historien de l'art Carl Einstein affirme l'existence d'une esthétique universelle : pour lui, il n'est pas nécessaire de posséder la signification de l'œuvre pour en avoir une compréhension artistique.

Si l'on veut étudier l'art africain avec profit, il est nécessaire de l'interpréter en dehors [...] de tout point de vue purement ethnologique. [...] La méthode consiste à extraire de son contexte ce qui, des objets est simplement donné, par conséquent, d'isoler les objets eux-mêmes et d'analyser les

formes ainsi montrées comme les produits d'une création formelle².

Toutefois ajoutant que l'art africain est avant tout d'essence religieuse, il ne peut être étudié selon lui parfaitement, que dans une collaboration entre ethnologues et historiens de l'art³. Dans le fond, ces deux définitions qui semblent s'opposer, partagent les mêmes postulats : l'Art appartiendrait à l'Occident et l'art primitif d'Afrique serait avant tout un art rituel. Ces hypothèses expliquent en grande partie pourquoi l'analogie art africain/art rituel continue d'alimenter les imaginaires sur les présences africaines dans l'art encore aujourd'hui.

La formation d'un regard esthétisant et scientifique sur les objets en provenance d'Afrique au tournant du XX^e siècle contient en elle un impensé paradoxal : les artefacts en provenance des anciennes colonies fascinent alors qu'en même temps, ils ne sont accessibles qu'en raison du contexte de violence coloniale pourtant passé sous silence⁴. Les surréalistes sont fascinés par les civilisations lointaines, y voyant même le renouveau des sociétés occidentales. Le poète Paul Éluard voit dans les cosmogonies extra-européennes une liberté qui évoque celle gagnée par les surréalistes sur le carcan du réel, les textes qu'il écrit sur l'Art Sauvage d'Afrique et d'Océanie traduisent sa quête d'une forme d'exotisme et la fascination qu'exercent sur lui, sur André Breton ou sur d'autres, ces différentes cultures.

Vous anéantissez les sauvages par amour de la logique, et aussi par pudeur, et par charité, cette charité qui procède par analogies et qui vous fait donner la moitié d'un manteau à celui qui mourra d'être à moitié nu. Vous êtes des saints. Cela vous brise comme verre d'entendre faire l'amour et rêver, sans yeux, au grand soleil. Si le sauvage affirme qu'il est un homme, ce n'est pas pour se dis-

Paris, La documentation française, 2018.

1. On peut citer parmi eux Marcel Mauss, Marcel Griaule, Michel Leiris ou encore Jeanne Delange.

2. Carl EINSTEIN, *La sculpture nègre*, Paris, Éd. G. Grès, 1922, p. 5.

3. *Ibid.*

4. Voir Maureen MURPHY, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

tinguer des animaux, mais des esprits. S’il se tait ils se taisent, s’il chante ils chantent, s’il danse ils dansent. Il les porte sur son visage, il leur sacrifie leur semblables, ses semblables¹.

Sous le regard des avant-gardes qui voient l’abolissement des frontières entre le sacré et le profane, entre l’objet culturel et l’objet d’art, les artefacts en provenance des « lointains » se transforment en objets d’art qui offrent une alternative au réalisme et à l’Académie. Séparées de leur lieu d’origine, dégagees de tout contexte historique, les œuvres apparaissent vierges de sens.

On y projette une Afrique imaginée, un monde inconnu souvent ingénu, offrant l’accès à une simplicité et une naïveté que les premiers collectionneurs pensaient percevoir dans ces objets².

Bien que pensées par les surréalistes pour démythifier le discours colonialiste, les catégories telles que le « primitif », le « sauvage » ou encore le « Nègre » demeurent néanmoins empruntées des préjugés de leur époque³. Le « primitif » est cette figure complexe et paradoxale qui renvoie d’un côté, à celui que l’Occidental aurait pu être avant qu’il ne soit ce qu’il est devenu, à cet Autre qui parce qu’étant soi-disant dans un état proche de l’origine, de l’enfance, fait référence à des peuples dont l’organisation sociale et culturelle et le développement technologique n’auraient pas subi l’influence des sociétés prétendument plus évoluées. De l’autre, le « primitif » fascine : il serait la marque de l’origine du monde⁴.

La réception de ces objets constitue un moment important de l’histoire de l’art moderne : elle a eu, d’une part, pour conséquence de fixer durablement les pratiques et les discours autour des présences africaines dans l’art et, d’autre part, pour tendance à déshistoriser les cultures dont elles sont l’émanation.

Jack Flam parle à cet égard d’une tension et d’un

équilibre entre la condescendance et la nostalgie d’un passé plus proche de la nature. Ces deux sentiments [...] trouvent leur source dans l’idéologie impériale⁵.

Bien que trente ans séparent *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* présentée au MoMa en 1984 de *Picasso Primitif* qui s’est tenue au Musée du Quai Branly - Jacques Chirac en 2017⁶, ces deux expositions qui consacrent les liens entre primitivisme et art moderne, ne mentionnent aucunement le contexte brutal de l’Afrique colonisée par les Européens. C’est d’ailleurs le cas des autres expositions qui traitent de l’air de famille entre l’art des avant-gardes et les arts dits primitifs : y est seulement présentée la façon dont les avant-gardes trouvent une audace et une liberté nouvelles dans l’art africain, propres à inspirer leurs démarches artistiques.

C’est cet impensé colonial que révèle pour la première fois au sein d’une exposition *Une Aire de Famille*, soulignant l’ambivalence du regard des surréalistes et de leur entourage, qui sont pourtant à cette époque, les seuls à critiquer la colonisation et à s’engager pleinement dans la lutte anticoloniale. Alors que dans les années 1930 l’Empire colonial français est à son apogée, les surréalistes font partie, à côté des membres du Parti Communiste Français et des associations de migrants coloniaux, des seules voix dissidentes contre la politique coloniale française. Dès 1925, ils prennent position contre la guerre du Rif et Paul Éluard écrit la même année dans le numéro 3 de la revue *La Révolution Surréaliste* le texte « La suppression de l’esclavage ». En 1931 alors que l’Exposition coloniale bat son plein au Palais de la Porte Dorée, le groupe rédige deux tracts qui alimentent la campagne anticoloniale *Ne Visitez pas l’Exposition Coloniale* et *Premier bilan de l’Exposition Coloniale* et participe à la contre-exposition intitulée *La Vérité sur les colonies* organisée par la Ligue anti-impérialiste d’obédience communiste.

1. Voir Paul ÉLUARD, *L’art sauvage*, Bruxelles, Variétés, 1929.

2. Yaëlle BIRO, *op. cit.*

3. Lire à ce sujet Sophie LECLERCQ, *La Raçon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

4. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

5. Yaëlle BIRO, *op. cit.*

6. Philippe DAGEN, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Les pratiques rituelles contemporaines au sein d'*Un.e Air.e de Famille* : renversement dialectique de l'objet au médium artistique

Alors que les objets créés pour les cultes sont destinés à des cérémonies rituelles, le regard qu'ont porté sur eux les acteurs occidentaux du champ de l'art a eu pour conséquence de transformer la réalité de ces objets, qui présentés en dehors des contextes auxquels ils font référence, ont été vidés de leur sens.

L'exposition *Un.e Air.e de Famille* a été pensée comme une mise en forme théorique, littéraire et artistique des questions relatives à la canonisation des présences africaines dans l'art. Elle met en perspective le regard ambivalent qu'ont porté les artistes présents dans les collections du musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis sur les civilisations et les arts non occidentaux avec leur engagement anticolonial. Confronté aux œuvres de treize artistes femmes du continent africain et de ses diasporas qui réagissent à l'histoire post/coloniale française, l'exposition propose une relecture critique de l'histoire de l'art et de la modernité. À travers la photographie, le son, la cartographie, le dessin et la vidéo, les artistes contemporaines présentées au sein d'*Un.e Air.e de Famille* construisent un contre-récit des présences africaines dans l'art. Cinq d'entre elles se réapproprient des pratiques rituelles qui avaient été essentialisées par les fonctionnalistes et les formalistes, pour déplacer les regards de l'objet et des pratiques rituelles qui y sont associées vers le travail de l'artiste sur l'objet pour recréer ainsi un sens esthétique¹.

Récits intimes et collectifs d'émancipation, les pratiques rituelles développées dans les œuvres de Tuli Mekondjo, Owanto, Eliane Aïssou, Kapwani Kiwanga et Laeïla Adjovi présentées au sein de l'exposition *Un.e Air.e de Famille* et convoquées ici, font référence de manière plus ou moins directes et à des niveaux de discours différents, aux effets encore persistants de l'esclavage et de la colonisation sur les sociétés contemporaines. En réaction

à l'appropriation culturelle des arts africains, les pratiques rituelles développées dans les œuvres de ces cinq artistes renversent le paradigme du regard de l'autre dans lequel les présences africaines dans l'art ont été enfermées. Elles dépassent ainsi les dilemmes des définitions anthropologiques, ethnologiques ou d'esthétique essentialiste puisqu'elles inscrivent l'objet d'art dans un temps historique et redonnent à l'objet de culte sa fonction rituelle.

Dans les œuvres *Les Chemins de Yemoja* et *Ati Okuku dé imonlè (De l'invisible au visible)*, Laeïla Adjovi et Eliane Aïssou traitent de la spiritualité. La singularité de leurs regards provient du fait qu'elles renversent la dialectique objet de culte/objet d'art en déplaçant la fonction artistique de l'objet rituel au médium de l'installation.

Dans *Les Chemins de Yemoja* composée de photographies, d'un documentaire radiophonique et d'une carte réalisée *in situ* dans la salle du chapitre du musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis, l'artiste Laeïla Adjovi met en lumière les survivances spirituelles *ewe-fon* et *yoruba* de part et d'autre de l'Atlantique noir, entre le Bénin, le Nigeria et Cuba. L'artiste précise :

Ces rites ont traversé l'Atlantique à bord des bateaux négriers en même temps que les millions d'hommes et de femmes déportés vers les Amériques lors de la Grande Traite².

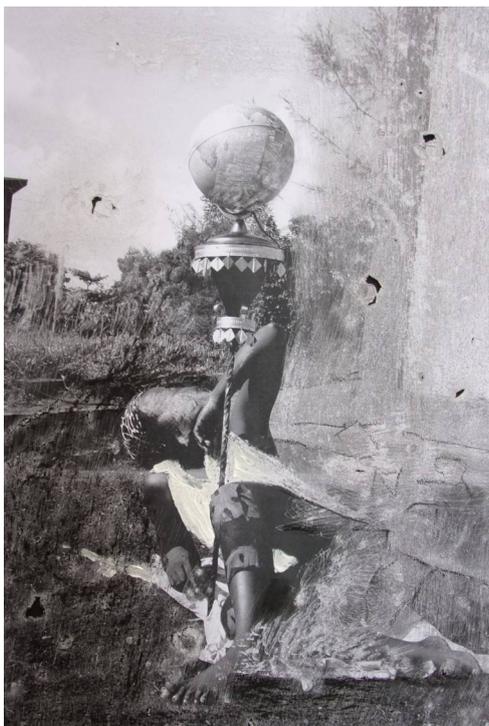
Elle y aborde les processus de résistance et de créolisation des spiritualités africaines et afro-descendantes. Journaliste de formation, Laeïla Adjovi a construit son projet à partir d'une enquête de terrain journalistique, qu'elle mêle à la création photographique, au dessin et à l'écriture.

Associée à des textes entre essais et notes de voyage, cette galerie de portraits, de scènes de vie et d'objets de culte scelle le lien qui unit les adeptes par-delà l'océan. Tous les visages de la divinité Yemaya/Yemoja/Mamiwata expriment la même notion : celle d'un trait d'union africain entre tous les lieux où elle est célébrée³.

1. Jean G. BIDIMA, « Création, imagination et sens esthétique », dans *Philosophiques*, vol. 46, n° 2, 2019, p. 327-338, <<https://doi.org/10.7202/1066773ar>>, consultée le 4 octobre 2022.

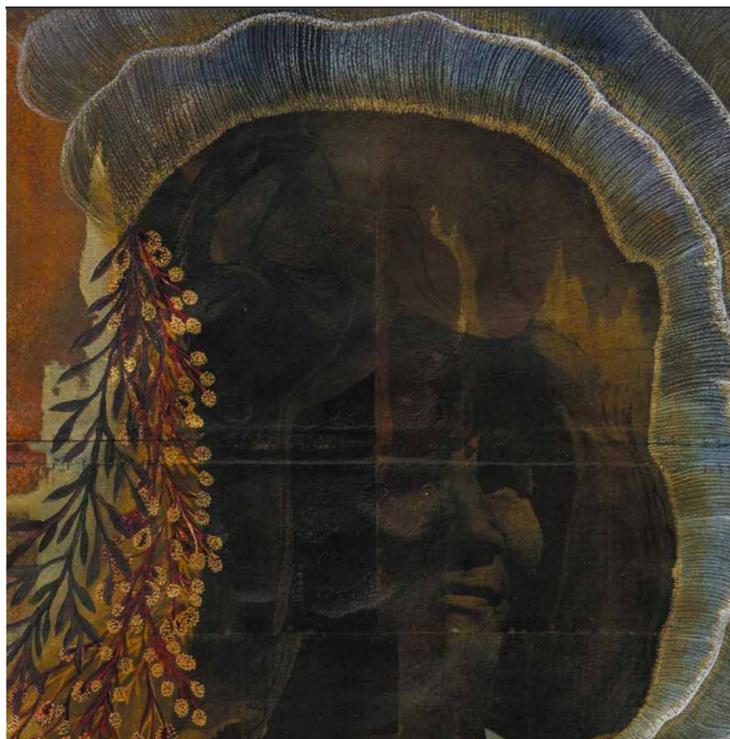
2. Tel que mentionné dans le dossier de présentation du projet et présenté par l'artiste lors d'échanges que nous avons eus pendant la préparation de l'exposition.

3. *Ibid.*



Photographie issue de l'installation *Ati Okuku dé imonlè*.

© Eliane Aïso.



As I die and dying live shall also die and dying live ?

© Courtesy Guns & Rain and the artist.

La carte dessinée sur le mur du musée entrelace les différents pays grâce aux triptyques et aux diptyques photographiques sur lesquelles apparaissent prêtres et prêtresses, la divinité Yemoja ou encore un autel. Les oiseaux migrateurs présents de part et d'autre de la carte font référence à l'éternel retour du cycle de la vie. Quant à la constellation que porte sur la tête la figure de Yemoja, elle représente les cultures africaines comme autant de repères pour survivre dans le Nouveau Monde et souligne les liens indéfectibles avec la Terre Mère.

Dans l'ensemble *Ati Okuku dé imonlè (De l'invisible au visible)*, Eliane Aïso traite de la réincarnation des défunts au Bénin. L'objet *assen* fait partie des objets culturels que nous retrouvons toujours dans les collections muséales ou sur le marché des arts africains anciens. Dans la culture fon, l'*assen* immortalise la vie du défunt lors de rituels funéraires.

Aux symboles traditionnellement posés (souvent des animaux) sur la partie supérieure de l'*assen*, l'artiste utilise des objets de la vie courante tels que le globe, l'avion ou la voiture par exemple, évoquant ainsi le monde contemporain. L'installa-

tion sculpturale se déploie dans l'espace grâce à une série de photos dans laquelle l'artiste met en scène un aïeul réincarné qui pose avec l'*assen* créé pour lui. Une fois les photographies développées, elles sont retravaillées par Eliane Aïso qui emploie des techniques de peinture pour retoucher les images qu'elle gratte à l'aide de pastels noir et blanc et de la peinture.

L'objet *assen* devient ici un support à une mise en scène mêlant photographies, papier mâché, vidéo numérique et son. *Ati Okuku dé imonlè (De l'invisible au visible)* traite des liens sacrés entre la vie et la mort et permet un changement de perspective : l'œuvre d'art n'est plus l'*assen* à quoi est restituée sa dimension culturelle, mais l'installation photographique.

Les pratiques rituelles ancestrales sont aussi pour les artistes Tuli Mekondjo et Owanto une manière de dénoncer des crimes commis à l'encontre de leurs communautés et panser les blessures qu'ils ont engendrées.

L'artiste namibienne Tuli Mekondjo s'intéresse également au rapport entre les vivants et les morts en mettant en parallèle la perte de sa mère avec le génocide commis par les Allemands sur les

peuples héréro et nama en Namibie au début du xx^e siècle. Avec une technique mêlant la couture, la broderie, le transfert photographique, la résine et la *mahangu* (grains de millet), Tuli Mekondjo reproduit sur la toile une même séquence cérémonielle. Cette pratique rituelle en couches successives donne à la fois une densité et une fragilité à son œuvre, comme pour rappeler la fragilité de la vie.

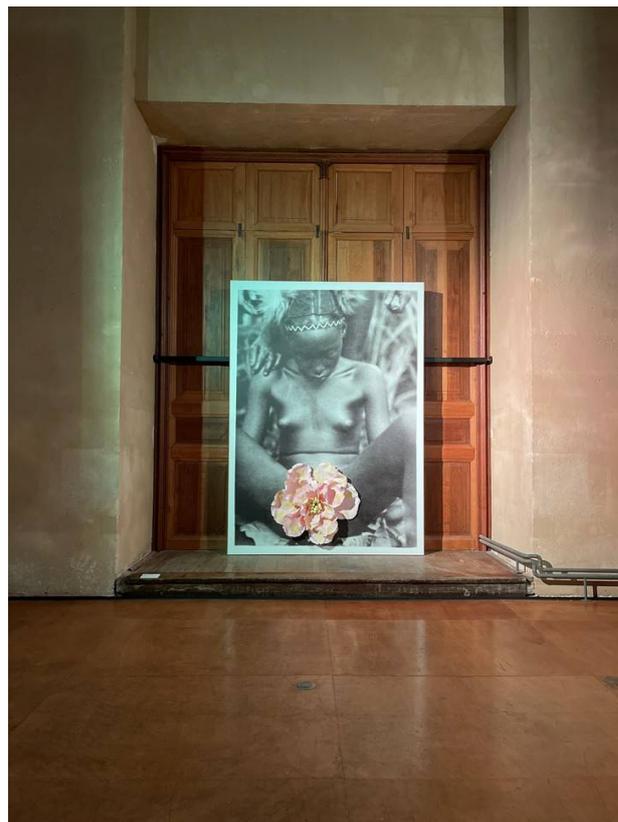
En utilisant le *mahangu*, l'artiste fait référence intentionnellement aux pratiques rituelles liées aux cérémonies pour le *Kalunga ka Nangobe*¹ : l'artiste se laisse guider par ses ancêtres. Pour elle, l'art possède une dimension curative et doit aider son peuple à faire face aux syndromes post-traumatiques liés à l'amnésie collective du génocide allemand envers les populations héréro et nama et de la guerre entre l'Angola, la Namibie et l'Afrique du Sud.

À travers la représentation de femmes sur ces toiles, Tuli Mekondjo exprime le désir de créer un contre-récit postcolonial dans lequel les identités et les cultures précoloniales sont sublimées, contrairement à ce qui prévalait pendant la colonisation :

Avec le christianisme, les femmes et les hommes ont été invités à se raser les cheveux, car pour se convertir il fallait ressembler à tout le monde. Ainsi tout le monde s'est déshabillé, au sens physique et au sens mental. *Débarrassez-vous de qui vous êtes et mettez cette robe en coton blanc*. Alors ils ont perdu tout lien avec leur communauté [...]².

C'est la découverte de photographies d'archives présentant des jeunes filles pendant des cérémonies d'excision dans un tiroir, prises par un médecin blanc et ami de son père, qui est à l'origine de la série *Flowers* et de la pièce *One Thousand Voices* d'Owanto. Après le choc des images montrant,

1. Juste avant la récolte du *mahangu*, les Aawambos ont coutume de rendre hommage à la lune afin que les récoltes soient bonnes, que le bétail soit en bonne santé, que les enfants le soient aussi et qu'ils prospèrent.
2. Entretien avec Tuli Mekondjo réalisé par Jeanne Cholot, [Exposition, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire Paul Eluard, 2021], Anne YANOVER (dir.), *Un.e Air.e de Famille*, Trouville sur mer, Illustria – La Librairie des Musées, 2021, p. 74-77.



La jeune fille à la fleur, vue de l'exposition *Un.e Air.e de Famille*. © Aïman SAAD ELLAOUI et d'Owanto studio.

pour certaines, des jeunes filles mutilées, l'artiste décide de faire sortir ces femmes du silence. Owanto pense et pansé les blessures liées à cette pratique initiatique de mutilation génitale des jeunes femmes lors de leur passage à l'âge adulte. En y apposant une fleur qui masque les mutilations, elle transforme le regard que le spectateur peut poser sur elles tout en rendant visible l'insupportable violence associée à ces pratiques.

J'en ai fait des femmes guerrières, qui se réapproprient leur territoire, leur histoire. Les fleurs ont changé l'image. Les jeunes filles apparaissent conquérantes et victorieuses. Le terme *Ladybird* représente le désir de rendre la liberté à ces femmes, qui ont la dignité de *ladies* et la liberté des oiseaux³.

Composée comme une symphonie avec différents mouvements, la pièce sonore *One Thousand Voices* laisse entendre les voix de femmes du monde

3. Entretien avec Owanto réalisé par Anne Yanover, *ibid.* p. 82-85.

entier. Pendant trois ans l'artiste et sa fille Katya Berger ont sillonné le monde à la rencontre des femmes victimes d'excision et ont rassemblé leurs témoignages. L'installation sonore réalisée à partir des voix enregistrées de ces femmes constitue un témoignage puissant de la violence de cette pratique.

Dans *Vumbi* vidéo réalisée en 2012 au bord d'une route de la région d'Ifakara en Tanzanie, pays d'où est originaire son père, Kapwani Kiwanga filme en plan fixe le geste répété presque cérémoniel d'une femme nettoyant une à une les feuilles des arbres couverts d'une poussière rouge (*vumbi* en swahili). L'artiste capte les mouvements incessants de ce qui pourrait s'apparenter à un rituel.

Ces caresses qu'elle prodigue sont un véritable travail de Sisyphe, tout autant éphémère que vain, l'acte s'inscrit pleinement dans la réflexion de l'artiste autour de la puissance de motivation de la croyance. Chaque geste, même le plus petit, peut être porteur de sens et entraîner de plus grands changements, engager vers des utopies politiques¹.

En comparant le dépoussiérage de ce végétal aux travaux accomplis par les Tanzaniens après l'indépendance de leur pays, l'artiste fait référence au modèle du socialisme *Ujamaa* qui signifie en swahili *travailler et vivre ensemble*, mis en place par l'homme politique Julius Kambarage Nyerere dans les années 1960. Cette analogie a un double sens puisqu'elle renvoie d'une part aux destins tantôt utopiques, tantôt dystopiques des nations post-indépendantes africaines. Les processus porteurs d'émancipation ont souvent eu des conséquences désastreuses dont les effets sont perçus encore aujourd'hui. D'autre part, en choisissant cette modalité de représentation – cette femme qui époussette une à une les feuilles – l'artiste place l'homme non pas au centre du cosmos mais dans ses relations avec les autres espèces.

Ce petit geste de rien qui marque à peine le paysage, qui ne laisse presque pas de trace et qui sera recouvert dans les heures qui suivent, remet l'hu-

main à sa juste place face à son environnement, rappelle que nous sommes intrinsèquement et étroitement liés à la nature, que nous avons une ascendance commune avec l'ensemble du vivant, que nous sommes des vivants parmi les vivants².

Même en cas de combat inégal, on peut y voir une incantation à la persévérance.

Épilogue : une esthétique de l'ubuntu

Après avoir mis en exergue à partir d'un état succinct de la recherche et l'exposition *Une Air.e de Famille*, la manière dont les avant-gardes, les réseaux de collectionneurs et de marchands ainsi que les institutions muséales et les « sciences de l'homme » ont figé un regard opérant encore aujourd'hui sur les artefacts africains leur conférant la valeur d'œuvre d'art, j'ai souligné la façon dont les œuvres des artistes Laëla Adjovi, Eliane Aïso, Tuli Mekondjo, Owanto et Kapwani Kiwanga investissent les pratiques rituelles de nouvelles significations postcoloniales, dégagées des fonctions artistiques ou fonctionnalistes dans lesquelles elles ont été analysées dans le regard de l'autre. Ici, en opérant un double renversement dialectique objet/travail sur l'objet et fonction culturelle/fonction artistique, les artistes permettent un déplacement du regard des objets vers le travail sur le médium artistique (la photographie, l'installation, la pièce sonore, le dessin ou encore la vidéo). En dépouillant les objets rituels de la fonction artistique qui leur avait été dévolue par les acteurs du champ de l'art moderne, les cinq artistes contemporaines présentées au sein de l'exposition, dans le même mouvement, sacralisent à nouveau leur fonction culturelle. C'est à travers leur travail sur les médiums qu'elles réactivent les rites anciens et injectent à leurs œuvres des significations politiques ou religieuses nouvelles, en réaction aux processus d'appropriation et de domination culturelles. Elles confèrent une valeur artistique aux photographies, installations, pièces sonores et vidéo qu'elles créent, désacralisant la fonction rituelle de ces objets.

1. Texte sur Kapwani Kiwanga écrit par Elodie et Delphine Chevalme, p. 71-72.

2. *Ibid.*

À travers ces œuvres, elles se réapproprient leurs cultures et traitent de l'histoire coloniale, des féminismes, de la dualité entre la vie et la mort, de la survivance et de l'hybridité des croyances ou encore de l'écologie politique ; autant de thématiques traitées dans l'art contemporain global. Ces œuvres sont pensées comme des récits individuels ou collectifs d'émancipation politique, qui accompagnent les vivants et les morts, réparent ce qui a été arraché ou blessé, transmettent des histoires culturelles et culturelles de résistance. Les artistes témoignent d'une démarche mêlant à la réflexion plastique une responsabilité collective politique et citoyenne.

Défaire les présences africaines dans l'art des catégories dans lesquelles il a été rangé, c'est lever les clôtures de telles manières que puisse émerger et s'épanouir ce qui a été enfermé. C'est aussi suggérer une indéfinition de l'art africain (contemporain), et souligner surtout qu'il est affaire de trajet, de circulation et de transfiguration : c'est au fond lui rendre toute sa capacité d'agir et de germination dans le *devenir-des-hommes-dans-le-monde*¹.

Farah Clémentine DRAMANI-ISSIFOU

1. En référence à l'expression convoquée par l'historien, philosophe et politologue Achille Mbembe, dans Achille MBEMBE, « Conclusion », *Brutalisme*, Achille MBEMBE (dir.), Paris, La Découverte, 2020, p. 233-237.

Le suriashi en tant que rituel de résistance

Ce texte vise à présenter mon travail artistique collaboratif avec le suriashi, une technique de marche japonaise utilisée dans les arts de la scène et les arts martiaux en tant que geste et rituel performatif. Il s'appuie sur ma propre pratique du suriashi, entamée en l'an 2000, avec la professeure Nishikawa Senrei à Kyoto dans le cadre de mes études en danse traditionnelle japonaise. En plus de chercher à comprendre comment les techniques artistiques pourraient devenir plus militantes et plus critiques, ce texte s'interroge sur les espaces contemporains et les interroge directement. Au début, la façon dont je pratiquais le suriashi seule avec Nishikawa Senrei, une pratique exaltant les bruits de nos pieds et non des mots, donnait presque lieu à un rituel spirituel. Ce rituel était répété à chaque cours de danse. Ensuite, au gré de mes allers-retours entre la Suède et le Japon dans le cadre de mes études de danse japonaise, le suriashi s'est établi comme un travail performatif de long terme et, donc, à travers la répétition, comme un élément à part entière de ma pratique artistique globale. En 2014, j'ai commencé à pratiquer le suriashi en dehors des espaces théâtraux, seule ou avec des participants invités à me rejoindre, en signe de résistance silencieuse et de refus de suivre la chorégraphie urbaine imposée.

La militante et écrivaine nord-américaine Starhawk a décrit les rituels comme des « événements qui unissent une culture, qui créent un cœur, un centre, pour un peuple¹ ». Les rituels peuvent donc aider à renforcer une communauté, mais aussi à créer un lieu où les gens peuvent « jouer ou garder un silence solennel² ». Par le présent projet de recherche artistique, je cherche une possible connexion permettant à la pratique du suriashi en espace urbain de créer un tel silence solennel. J'y vois une résistance créative inspirée par des pratiques rituelles d'antan. Le suriashi dérive des mythes de la création et des pratiques taoïstes,

1. STARHAWK, *Dreaming the dark: Magic, sex, and politics*, Boston, Beacon Press, 2015, p. 234.

2. *Ibid.*, p. 235.



Fig. 1 Hokusai Katsushika, *La Shirabyoshi Shizuka Gozen*, 1825

shinto et bouddhistes. Les *Miko*, *Asobi*, *Kugutsu*, *Shirabyōshi* et *Kusemai*, des femmes artistes très présentes durant les époques de Heian (781-1192) et de Kamakura (1185-1333), gagnaient leur vie en se produisant tant dans des lieux saints et des temples que dans la rue³. Elles étaient souvent impliquées dans des rituels chamanistes shintos et bouddhistes. On faisait appel à elles pour convoquer un climat favorable, la chance et la fortune, ce qui m'apparaît aujourd'hui comme un important engagement sociétal à travers les arts de la

3. Terry KAWASHIMA, *Writing Margins: The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Harvard Univ Asia Center, 2001 ; Lori MEEKS, « The Disappearing Medium: Reassessing the Place of Miko in the Religious Landscape of Premodern Japan », *History of Religions*, n° 50, 2011, p. 208-260 ; G. E. NAKAHARA, *The songs of Ryōjin hishō*, PhD, University of Hawaii, 1999 ; Roberta STRIPPOLI, *Dancing through time: Transformations of the Gio legend in premodern Japanese literature and theater*, Stanford University, 2006.

scène. Ces femmes artistes jouissaient d'une position forte dans la société et étaient soutenues par les clans Fujiwara et Heike¹. Les *Shirabyōshi* s'habillaient en homme : outre un *nagabakama* (pantalon) et une tunique à longues manches, elles portaient une épée et un chapeau d'homme pour exécuter leurs danses (fig. 1).

Selon la légende, ce sont les *Shirabyōshi* qui ont enseigné leurs pas au fondateur du théâtre *nō*, entièrement masculin, avant que les hommes deviennent la norme sur scène. On peut dire que la condition des femmes au Japon a été « négativement affectée par l'adoption des valeurs culturelles confucéennes ainsi que par les enseignements du bouddhisme² ». Le chant ci-dessous, composé par des femmes au XI^e ou XII^e siècle, fait écho à ce changement sociétal :

Dans les terres d'Orient
ne se trouve nulle femme
Seuls des médiums hommes
et les dieux, donc, prennent possession des hommes³

Quand le Japon est devenu un gouvernement militaire féodal, les artistes rituels employés par le pouvoir ont changé. En deux siècles (1100-1300), les artistes féminines ont peu à peu perdu la position qu'elles avaient occupée jusque-là. Dans les nouvelles pièces du théâtre *nō*, écrites et jouées par des hommes, elles ne servaient plus qu'à interpréter des rôles de personnages ambigus et de créatures irrationnelles liées à la sorcellerie. Les pas ritualisés composés par les femmes sont toutefois restés, bien qu'ils soient aujourd'hui uniquement exécutés par des hommes.

On cherche aujourd'hui des façons de faire revenir les femmes sur scène dans le théâtre *nō* et kabuki, mais à l'évidence, réformer la tradition de troupes exclusivement masculines prend du temps. En attendant, je propose la marche suria-

shi comme rituel féministe. Ce changement séculaire de représentation des hommes et des femmes dans les arts de la scène japonais a inspiré mon choix d'utiliser le suriashi « féminin » pour explorer de façon créative le suriashi en tant que rituel de résistance. Le suriashi « féminin » ne constitue pas la norme dans le théâtre traditionnel japonais. Dans le studio de ma professeure Nishikawa Senrei, il est néanmoins devenu un pas universel. Alors que le suriashi fut conçu à l'origine pour des hommes jouant le rôle de femmes, je propose le suriashi féminin comme pratique pour les individus de tout sexe en quête de nouvelles voies de coexistence dans la société.

Le suriashi à Paris

Les femmes ont abordé l'espace public de diverses manières selon le contexte, la culture et l'époque. Ma contribution à ces approches spatiales consistera à exécuter le suriashi féminin (ou marche féminine), en commençant au cœur de la flânerie occidentale : Paris. Une Suédoise qui arpente les rues de Paris au moyen du suriashi japonais, voilà qui complexifie toute idée convenue de ce qu'on entend par pratiques de danse « locales / étrangères » ou « anciennes / nouvelles ». J'ai tenté d'établir un lien entre la pratique du suriashi dans les espaces urbains et autres et les rituels historiques de marche créés par les *Shirabyōshi*. L'historien de l'art Mathias Danbolt évoque des rencontres imprévisibles avec l'histoire lors desquelles nous ne sommes pas des observateurs passifs. « Créer des rencontres imprévisibles avec l'histoire, des rencontres charmeuses et douloureuses, amusantes et perturbantes, qui attirent l'attention sur la manière dont le passé nous touche, que nous le voulions ou non⁴ ». Les mythologies sur le suriashi et d'autres rituels de marche ne sont ni déterminantes ni définitives et laissent donc la place à une interprétation créative de la manière d'exécuter les divers styles de marche professionnels.

1. Roberta STRIPPOLI, *Dancing through time: Transformations of the Gio legend in premodern Japanese literature and theater*, op. cit., p. 13.

2. Alison Isobel Rae MACQUEEN TOKITA, David W. HUGHES, « Context and change in Japanese music », *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Aldershot UK, Ashgate Publishing Limited, 2008, p. 14.

3. G. E. NAKAHARA, *The songs of Ryōjin hishō*, op. cit., p. 394.

4. Mathias DANBOLT, « Touching History: Archival Relations in Queer Art and Theory », dans *Lost and Found: Querying the Archive*, M. Danbolt, J. Rowley et L. Wolthers (éd.), Bildmuseet Umeå University: Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 2010, p. 42.

Le suriashi en tant que rituel de résistance a démarré dans la ville largement mythifiée de Paris, cœur de la flânerie occidentale. C’est là que j’ai découvert que le suriashi pouvait être une stratégie féministe efficace. Étonnamment, le suriashi offrait à la marcheuse une « invisibilité fictive » et, par là même, un sentiment de sécurité dans les rues de Paris. La clé : l’incarnation spirituelle inhérente au suriashi, pratiqué à l’origine pour entrer en contact avec ses ancêtres plutôt qu’avec le regard du public ayant payé son entrée. Cette technique fonctionnait aussi pour échapper au regard des hommes dans la rue.

Les situationnistes comme modèle

Le concept du flâneur fut instauré au début du XVIII^e siècle par les philosophes Jean-Jacques Rousseau et Johann W. Goethe¹. Depuis lors, le promeneur urbain a été promu par Charles Baudelaire et valorisé encore plus par Walter Benjamin qui suivit ses traces ainsi que ses collègues. Le flâneur change l’optique en vigueur de la vie urbaine, en présentant sa conception de la ville du point de vue d’un promeneur². Le promeneur insouciant est bien documenté. Le lignage ininterrompu d’écrivains de la marche a formé un citoyen idéal « au pouvoir de voir sans être vu » : Rousseau, Balzac, Dickens, Proust, Baudelaire, Benjamin. Heddon et Turner soutiennent que la répétition constante chez ces écrivains « génère une orthodoxie de la marche, qui tend à une implicite idéologie masculine³ ». Le flâneur est un homme, jouissant de la liberté d’errer seul dans les villes, tandis que l’histoire confine les femmes dans des espaces privés.

L’autrice Rebecca Solnit a expliqué comment la marche s’est politisée en Europe après la Seconde

Guerre mondiale à travers la « dérive », principalement pratiquée par des théoriciens culturels et artistes masculins⁴. Mon idée de départ était, innocemment, de suivre l’orthodoxie de marche de l’Internationale situationniste (1957-1972) et de l’Internationale lettriste (1952-1957) parisiennes à la manière d’un manuscrit.

La dérive de l’errance étant « une technique de passage temporaire à travers des ambiances variées⁵ ». La proposition des Situationnistes était une marche dont le cours entier était déterminé seulement par l’envie du marcheur. Cette envie devait aider à explorer et à expérimenter le terrain et ses ambiances. Pour comparer le suriashi à d’autres pratiques de marche, je souhaitais savoir si le suriashi pouvait être assimilé à la *dérive* suggérée par les situationnistes comme moyen d’accéder au potentiel utopique de la ville. J’ai étudié les situationnistes de manière obsessionnelle, en guise de préparation. J’ai même vidé une bouteille de champagne, espérant convoquer le courage qu’ils avaient eu d’étudier des manières de rencontrer la ville et de défamiliariser l’ordinaire. Les situationnistes pratiquaient parfois la dérive en taxi, parce qu’ils étaient trop ivres pour marcher. Mais boire ne m’a donné aucun courage. Et le fait que je séjournais dans une résidence pour artistes à Paris, au cœur de la flânerie occidentale, ne m’a pas davantage aidée. Cette tentative d’étudier et comparer le suriashi en tant que « dérive situationniste » a faussé mon travail. Les situationnistes symbolisaient le puissant discours historique emmené par les flâneurs avant-gardistes. Ils « partageaient avec les Romantiques les mêmes idées d’“aventure”, de “nouveau” et de “liberté” et croyaient pouvoir se dissocier de l’espace, du lieu, de l’identité et des relations⁶ ». Ils représentaient le marcheur universel « dont l’expérience n’est pas modulée par son sexe⁷ ». Il m’était impossible de reproduire leur position universelle dans la ville,

1. Akkelies VAN NES, Tra My NGUYEN, « Gender Differences in the Urban Environment: The flaneur and flaneuse of the 21st Century », dans *Proceedings of the 7th International Space Syntax Symposium*, D. Koch, L. Marcus et J. Steen (dir.), 2009, KTH Royal Institute of Technology, p. 122.

2. Jen HARVIE, *Theatre & the city*, Palgrave Macmillan, 2009, p. 51.

3. Deirdre HEDDON, Cathy D. TURNER, « Walking women: Shifting the tales and scales of mobility », *Contemporary Theatre Review*, n° 22, 2012, p. 224.

4. Rebecca SOLNIT, *Wanderlust: A History of Walking*, Londres, Penguin Books, 2001, p. 212.

5. Guy DEBORD, cité par Tuuli MALLA, Anna KHOLINA et Jäntti LAURI, « Urban hitchhiking: wandering with others as a research method », dans *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, 2017, p. 42.

6. Deirdre HEDDON, Cathy D. TURNER, *op. cit.*, p. 227.

7. *Ibid.*, p. 36.



Fig. 2 Ruth Orkin, *American girl in Italy*, 1951.

ce que j'ai d'abord vécu comme un échec. En étudiant les stratégies de marcheuses du passé, j'ai plutôt examiné les multiples moyens par lesquels elles avaient tenté de gagner le même accès à la ville que les flâneurs. Le suriashi est devenu mon propre rituel et une stratégie efficace pour explorer et être dans la ville de Paris.

Modes de vie itinérants – stratégies de changement

Prenez un instant pour réfléchir à la photo ci-dessus (fig. 2), *American girl in Italy*. Elle représente visuellement une scène en pleine rue qui parlera à la mémoire du corps de la plupart des femmes. Cette photo parlera à la mémoire du corps de toute personne considérée comme différente en raison de sa sexualité, de son appartenance ethnique ou de son handicap et qui, pour cette raison, devient le centre d'attention des autres. Elle a été utilisée à maintes reprises pour illustrer l'impossibilité pour les femmes de marcher librement dans les villes. *American girl in Italy* est une célèbre

photo de Ruth Orkin (1921-1985), prise en 1951. Il ne s'agit pas d'une mise en scène¹. Pour la photographe Ruth Orkin et son modèle Ninalee Craig, cette photo ne traitait toutefois pas du harcèlement de rue, mais de l'indépendance et de l'autodétermination des femmes. Elle a été publiée en 1952 dans un article du *Cosmopolitan* intitulé « Don't Be Afraid to Travel Alone² ». Cette photo venait malgré tout confirmer les dires de l'historien français Jules Michelet, qui écrivait en 1860 : « Que de gênes pour une femme seule ! [...] Elle aurait constamment tous les yeux fixés sur elle, entendrait des conjectures hasardées, désobligeantes³ ». Elle montre que la femme en train de marcher ne peut ni pratiquer la dérive ni regarder

1. Emanuella GRINBERG, « The real story behind "An American Girl in Italy" », *CNN*, 30 mars 2017.

2. Ruth ORKIN, *American Girl in Italy* [en ligne], 1951, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271216>>, consultée le 4 octobre 2022, consultée le 29 juin 2022.

3. Jules MICHELET, *La femme*, Paris, Librairie L. Hachette et C^{ie}, 1860, p. 30.

autour d’elle. Au lieu de cela, elle baisse les yeux. Elle sait qu’elle est observée, elle « sait la manière qu’ont ces hommes de regarder [et] elle a profondément conscience de leur regard à cet instant, dans cet espace¹ ». Même si cette photo avait pour but d’encourager la présence des femmes dans l’espace public, elle montrait en même temps son impossibilité, puisque les femmes qui marchaient étaient considérées comme des objets dans le regard des hommes.

Doreen Massey a davantage problématisé cette objectivation en montrant un lien entre les marcheurs et les marcheuses. Les flâneurs observaient les autres, par exemple les femmes². En plus de cela, « le regard du flâneur était souvent érotique. Et la femme était, et était uniquement, l’objet de ce regard³ ». La flânerie masculine libérée a donc eu lieu au détriment des autres. Massey a évoqué l’« épouvantable point de vue de Baudelaire sur la question », faisant par là référence à son poème de 1857 sur une passante qu’il objectivait et désirait. Comme l’a dit Massey, ce poème est toutefois « sans doute trop connu aujourd’hui pour devoir encore être cité⁴ ». Je ne le citerai donc pas ici ; en revanche, rendre présente l’absence de ce poème en fait une composante du problème que marcher pose aux femmes.

Création d’une flâneuse domestique

Depuis mon appartement parisien temporaire, un studio offert en don aux danseurs suédois par la plus célèbre ballerine du Ballet suédois, Carina Ari (1897-1970), j’ai décidé que je ne devais plus me référer aux flâneurs et aux situationnistes d’antan, étant donné qu’il ne devrait pas y avoir de règles fixes pour « marcher à Paris ». Puisqu’il n’y a jamais eu, à travers l’histoire, de pendant féminin au flâneur, la création de nouveaux rituels s’impose pour donner naissance à la flâneuse. Je me

suis d’abord tournée vers la chercheuse en danse Lena Hammergren, qui a souligné l’importance de « réinterpréter les aspects centraux du flâneur », c’est-à-dire la conviction que « voir équivaut à acquérir et maîtriser un savoir⁵ ». Hammergren a montré comment nous pouvions privilégier, plutôt que leur apparence visuelle, l’expérience corporelle de l’espace, des meubles, des arbres, des poignées de porte, des mots, des vêtements, etc.⁶. Elle a créé pour son projet la version féminine de ce personnage complexe, de constitution fictive et historique : la flâneuse. Sa méthode consistait ensuite à inviter le lecteur à utiliser une mémoire corporelle entraînée pour « transformer la pérennité des mots imprimés et des photographies en images et sensations fugitives⁷ ». Telle était sa stratégie de la flâneuse. Le point de départ de cette stratégie était de rejeter la vue comme clé magique unique déverrouillant les secrets cachés de la société pour plutôt « étendre et modifier les métaphores de la vision et passer d’une observation dans l’esprit à une observation et à une réponse dans la chair⁸ ». J’ai découvert que la stratégie de Hammergren s’accordait très bien avec l’incarnation du suriashi, et en particulier avec le regard d’or, *kein no me* – les yeux tournés vers l’avant, les esprits regardant derrière.

J’ai installé ma caméra à différents endroits à l’intérieur et à l’extérieur de l’appartement de Carina Ari pour documenter mon travail et ai continué d’étudier la stratégie de la flâneuse de Hammergren. L’appartement de Carina Ari était à la fois un espace domestique et un lieu de travail dédié à la création artistique ; au départ, elle y confectionnait des sculptures. Au début de mon rituel du suriashi dans l’appartement de Carina Ari, une interaction s’est créée avec la femme marchant chez elle, entièrement visible, une flâneuse domestique. Cette marche en suriashi à l’intérieur et sur la terrasse entourant l’appartement de Carina Ari démêlait les histoires des femmes artistes ayant lutté pour leur espace et leur survie,

1. Jessica Leigh ZAYLÍA, « Toward a newer theory of sexuality: Terms, titles, and the bitter taste of bisexuality », *Journal of Bisexuality*, n° 9, 2009, p. 119.

2. Doreen B. MASSEY, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 234.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 234-235.

5. Lena HAMMERGREN, « The re-turn of the flâneuse », dans *Corporealities: Dancing knowledge, Culture and Power*, S. Foster (éd.), Londres, Routledge, 1996, p. 54.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 53.

8. *Ibid.*, p. 54.

dont je faisais la démonstration en marchant ici. L'appartement que j'arpentais à présent était le résultat d'années de lutte de Carina Ari, femme artiste. La pratique me permettait d'incarner ces efforts ainsi que l'espace auquel j'avais temporairement accès. La terrasse s'offrait comme extension de l'espace privé de Carina Ari et du mien vers le monde extérieur. Ici, elle et moi pouvions marcher sous le ciel parisien, explorer les célèbres monuments de la ville sans être vues, sans être sujettes au harcèlement. C'était une version plus utopique de la stratégie de la flâneuse, dans laquelle je pouvais contrôler ma relation avec le public à travers la caméra. Les gens qui passaient dans la rue, en contrebas de l'appartement, ne pouvaient pas voir que Carina Ari et moi vivions et travaillions ici. Nous pratiquions donc l'invisibilité factuelle. Je relate cette expérience à la première personne dans mon journal :

Je commence en position assise, puis je me lève et prépare la posture, avant d'exécuter le mouvement suriashi d'un bout à l'autre de la terrasse. En marchant sur le toit d'un appartement parisien, j'ai l'impression de recevoir un appel du passé. C'est une demande très claire de Nishikawa Senrei, qui m'invite à laisser un espace aux rencontres ancestrales. Les muscles entièrement contractés, les épaules en arrière, la poitrine ouverte, elle me rappelle d'inspirer de l'espace vide dans mon corps. Je laisse cet espace vide inviter des histoires, des atmosphères et même des gens.

Je me cache dans une fenêtre et au sommet du toit, le Sacré-Cœur derrière moi, puis je pose mes pieds au sol et marche lentement vers l'intérieur. La lenteur, que j'ai moi-même choisie, me donne le pouvoir de ne me hâter vers rien. Je possède le temps et l'espace. Il y a de petites portes qui conduisent aux chambres. Depuis le balcon, une porte immense conduit directement au salon. J'ouvre cette porte, m'agenouille et entre dans la pièce. Je traverse la pièce et passe devant la caméra.

J'ai traversé l'appartement. Dans cet appartement, j'ai créé un sujet possible de la passante baudelairienne :

Elle n'est pas la femme fugitive de vos rêves.
Vous ne pouvez boire dans son œil.
Aucun regard ne sera échangé.
Vous, Baudelaire, la fixez du regard.
Ses yeux à elles sont tournés ailleurs.

Elle est occupée. Elle travaille à Paris. C'est son travail.

Elle ne peut être harcelée, elle ne se laissera pas intimider.

(2014)

À travers cette tâche spécifique, j'ai pratiqué le suriashi comme rituel de résistance. Cette sensibilité exacerbée par la pratique du suriashi m'a permis d'examiner des sensations et des voix intérieures, des idées, des pensées ou des images qui prenaient forme puis la perdaient pendant que je marchais. Plutôt que de *marcher dans un appartement*, je me sentais *arpenter* l'appartement en ayant le contrôle de cet espace, comme une réponse ferme au poème « aujourd'hui trop connu pour devoir encore être cité¹ ».

Rappel corporel.

Accueillez l'appel de Nishikawa Senrei à une incarnation ancestrale.

Fermez les yeux. Respirez.

La tâche principale consiste à vider votre corps pour faire place à de nouvelles pensées, de nouvelles ambiances, des gens.

Où se trouve votre propre « Lieu à soi » ?

Quels rituels avez-vous composés récemment ?

Le suriashi comme rituel de la flâneuse sur le quai du métro, dans la rue, sur une place

Depuis que j'ai commencé mes rituels extérieurs à Paris en 2014, le suriashi est devenu ma propre stratégie de marche féminine et mon propre « Lieu à soi » comme l'imaginait Virginia Woolf. Les interactions spécifiques avec l'espace dans le cadre du suriashi féminin se sont révélées une stratégie efficace, incarnée. Il a suffi de quelques séances de suriashi pour que je m'aperçoive qu'il m'offrait une invisibilité fictive. Il y avait quelque chose, dans la pratique du suriashi, qui incitait les gens à *détourner le regard* plutôt qu'à *me regarder*. En substance, le strict alignement corporel formé par les hanches centrées, les genoux fléchis et les épaules en arrière m'ouvrait l'accès à une dérive

1. Doreen B. MASSEY, *op. cit.*, p. 234-235.



Fig. 3 Pigalle le 1^{er} novembre 2014. Photo : Palle Dahlstedt.

contrôlée dans l’espace. Cette posture m’offrait l’ancrage dans le sol dont j’avais besoin pour poursuivre. Je n’ai dû repousser personne, car personne n’a même osé m’aborder. C’était une expérience nouvelle et rare pour moi. La marche lente, contrôlée, me donnait un pouvoir presque identique à celui du flâneur. Je pouvais marcher sans qu’on me regarde en tant que « femme dans la rue ». Toutefois, si on m’a laissée en paix quand je pratiquais le suriashi, cela n’a pas été le cas quand je marchais en tant que piétonne, preuve que des problèmes persistaient pour les femmes marchant seules dans les rues de Paris et que la position que nous occupons dans les espaces est attachée à notre identité, en l’occurrence à notre sexe.

Toutes les générations de femmes ont élaboré leurs stratégies personnelles pour gagner l’accès à l’espace public ; Virginia Woolf proposait de gagner de l’argent et de flâner au coin des rues, tandis que George Sand s’habillait en homme, à l’instar des danseuses médiévales *Shirabyōshi* au Japon. Les interactions que j’avais avec l’espace en exécutant le suriashi féminin étaient une bonne stratégie pour se réapproprié son intégrité sans baisser le regard et sans objectiver les autres. L’alignement strict du corps permettait de réaliser une dérive contrôlée. Je n’ai dû repousser personne, car personne n’a même osé m’aborder. La construction féminine délibérée du suriashi montrait par ailleurs clairement que je marchais dans

les rues comme une femme construite et non comme un homme construit.

Le suriashi au métro Pigalle

Mon premier rituel extérieur de suriashi a eu lieu à Pigalle l’après-midi du 1^{er} novembre 2014, juste avant l’heure de pointe. C’était une expérience difficile. Le quai n’était ni bondé ni désert. Ma première impression était que pratiquer le suriashi sur le quai de Pigalle s’apparentait davantage à une intervention invisible et guère à une performance. J’avais la sensation très nette de faire quelque chose d’anormal. Mon corps le ressentait, car je n’avais encore jamais marché de cette façon sur un quai de métro. Je relate cette expérience à la première personne dans mon journal :

Le temps et l’espace entre les trains consistent à vider et à remplir. Parce que je me déplace si lentement, je suis celle qui reste quand le train a quitté le quai avec son public. Je suis la passagère qui n’embarque pas. Je regarde au loin plutôt que de fixer les gens ou de chercher à apercevoir le prochain train. J’adopte un comportement non conventionnel dans un espace de mouvements régulés. Je signe un nouveau contrat avec cet espace. Je me sens étrange, mal à l’aise, même un rien effrayée. Le pouvoir de tension inhérent au suriashi, qui m’aide normalement sur scène, ne m’aide pas maintenant.

Qu’est-ce que je suis en train de faire ?

Pourquoi est-ce que je fais ça ? Qu'est-ce que je fais ici ?

Il y a une folle sur le quai. Étrangère, cheveux clairs, corporelle. Je perturbe le rythme du métro parisien en marchant lentement, sans guitare en main. Je reprends mes esprits et respire à chaque pas.

J'entends la voix de Senrei sensei, je me rappelle de serrer un peu plus mes épaules et j'enfoncé davantage mes pieds dans le sol

Je perturbe le rythme rapide du métro parisien en marchant lentement.

Ma flâneuse déterminée sur le quai du métro parisien est à l'opposé du flâneur baudelairien qui dérive sur les grands boulevards.

Non. Je ne suis assurément pas une folle sur le quai. Je travaille. C'est mon travail.

Je suis une artiste qui a le contrôle, protégée par mon propre projet du suriashi en tant que pèlerinage dans un lieu public.

J'ai acheté un ticket. Cela me donne le droit d'utiliser Pigalle pendant un certain temps, entre des trains, mais pas plus. Je reste là.

Le quai est comme une ardoise magique. Les comédiens entrent et partent rapidement. Ils apparaissent et disparaissent.

Ils partent.

Je reste.

Leurs pieds esquissent un dessin pressé.

Le suriashi sur le quai du métro est comme un *cantus firmus*.

En musique, un *cantus firmus*, un chant fixe, est une mélodie préexistante formant la base d'une composition polyphonique¹. Il appartient à la tradition du contrepoint de la Renaissance, où un cantique classique constitue le chant solide sur lequel d'autres voix viennent se greffer. Un chant solide au milieu du chaos.

Le suriashi sur le quai du métro est un peu comme le *pibroch*, la musique classique des Highlands écossais.

Le suriashi est comme le bourdon, un son joué en continu.

Un bourdon est une note ou un accord continu. Il établit la tonalité sur laquelle les sons environnants peuvent se fonder.

Je trace une ligne droite alors que le reste de l'ensemble trace de minuscules marques, des barres, des points, des demi-cercles, des lignes. Je suis à la

fois soliste et accompagnement. Je joue dans cette partition la voix de la basse. Mais je ne détermine pas l'accord, car rares sont ceux à remarquer mon intervention. Les autres comédiens restent dans leurs propres espaces, dans leur propre temps, sans être affectés, ou sans sembler l'être. Je n'ai pas composé cette danse seule.

Je ne suis pas soliste ; je suis la danseuse du corps de ballet.

Qui exécute quel mouvement ? J'exécute le suriashi.

Mon rythme est prédéterminé par moi-même, car c'est moi qui ai décidé de mener cette étude. En gardant ce rythme, je découvre des perturbations, une arythmie, ma propre perturbation et la perturbation de ce lieu. Cette situation est causée par moi-même et par mes compagnons de danse. L'homme qui enlève son pull est le soliste de Pigalle. Le suriashi est maintenant mêlé au quotidien. Les deux jeunes femmes qui remarquent ma pratique du suriashi et interrompent l'activité qu'elles avaient elles-mêmes planifiée se tournent pour m'observer. Leur pas de deux devient un duo critique.

Voilà que j'invente des choses. Le lieu se théâtralise lui-même, avec et sans mon intervention.

(2014 – 2019)

J'ai regardé la vidéo après coup dans l'appartement de Carina Ari en réfléchissant aux effets que ma pratique avait eus sur moi et sur l'endroit.

Le suriashi à Pigalle comme rituel

Quelque chose a déjà changé dans ma pratique du suriashi durant cette première séance en extérieur, sur un quai de métro. Ce changement tenait à ma capacité non pas à exécuter le pas, mais à me fondre dans l'espace. J'ai en effet dû me remémorer la pratique du studio japonais pour réussir à me concentrer. J'ai marché plusieurs fois, et à chaque séance de suriashi, ma pratique me connectait un peu plus en profondeur avec ce qui était en train de se passer dans cet espace pendant que je marchais. Je n'étais pas préparée à ce que la pratique lente renforce aussi les sons des espaces. J'ai été frappée par la musicalité du métro. J'ai trouvé les sons des trains extrêmement beaux. Le bruit des roues métalliques sur les voies métalliques, le bruit de l'électricité qui crépite, les

1. Cf. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Composition_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Composition_(music))>, consultée le 4 octobre 2022.

rythmes mécaniques et, surtout, le signal annonçant la fermeture des portes. Le suriashi aiguisait les sens, et notamment l’écoute.

Dans leur *Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes*, les sociologues Henri Lefebvre et Catherine Régulier ont expliqué que :

les temps concrets ont des rythmes ou plutôt sont des rythmes – et tout rythme implique le rapport d’un temps avec un espace, un temps localisé ou si l’on veut, un lieu temporalisé. Le rythme est toujours lié à tel ou tel endroit, à son endroit, que ce soit le cœur, le battement des paupières, le mouvement d’une rue, ou le tempo d’une valse¹.

Le suriashi a un rythme, est un rythme, qui, en l’occurrence, impliquait le rapport des rythmes et des mouvements sur le quai du métro. J’affirme que le rythme d’un individu exécutant une performance, si tant est qu’on puisse considérer le suriashi à Pigalle comme une performance, n’est rapide ou lent que par rapport à d’autres rythmes. En ralentissant, on percevait les sons de cet espace différemment. L’expérience s’est muée en rituel complexe, riche d’une grande diversité de tonalités.

Pigalle était un quai de métro. J’ai temporairement décrété que ce quai me servirait de scène pour pouvoir exécuter le pas suivant. Je suis en performance. Qu’est-ce que cela active ? L’espace fictif, activé par le suriashi, était-il suffisant pour revendiquer le suriashi comme rituel de résistance ? Et si j’abandonnais la performance ? Était-ce seulement possible avec ma formation et mon rôle d’artiste de scène ? Dans mon imagination et selon ma propre perception de la situation, personne ne m’avait remarquée. Pourtant, après avoir regardé la vidéo, je me suis aperçue que plusieurs passagers m’avaient suivie du regard. Un homme



Fig. 4 Pigalle le 1^{er} novembre 2014. Photo : Palle Dahlstedt.

s’était même préparé à m’interrompre, avant de décider de me laisser faire. Cette découverte a remis en question mon idée préconçue selon laquelle le suriashi passait presque inaperçu.

Le suriashi proposait à la marcheuse une approche transdisciplinaire pour éviter l’autocensure, la honte et la timidité. Ma flâneuse exécutant le suriashi ne se contentait pas de regarder et de corriger sa posture physique ni même de regarder les maisons ou de fixer les gens. En écho à la description musicale de Lefebvre et Régulier, ma flâneuse était capable de percevoir la manière dont son corps, les maisons, les rues et les êtres humains se chorégraphiaient eux-mêmes². L’espace s’est théâtralisé et son intervention avec le suriashi lui a permis de l’incarner sans être perturbée. Le suriashi lui a offert une nouvelle possibilité de se déplacer dans l’espace tout en étant en performance, en créant et en réfléchissant. Elle a pu répondre à l’environnement en construisant des structures non pas éternelles mais temporaires pour résoudre ses problèmes contemporains³.

Plutôt que de sans cesse tenter de saisir ce que nous ne connaissons pas, Hammergren a proposé de transformer le familier en étrange. Cela aussi faisait partie de sa stratégie de la flâneuse : la défamiliarisation⁴. Plutôt que d’attendre ou prendre un train, vous pouvez rester sur le quai et pratiquer le

1. Henri LEFEBVRE, Catherine RÉGULIER, « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes », *Peuples méditerranéens* n° 37, 1986, p. 7. Italiques des auteurs.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. Lena HAMMERGREN, art. cit., p. 57.

4. *Ibid.*, p. 54.

suriashi aussi longtemps que vous le voulez. C'est une pratique de défamiliarisation, très répandue dans les arts de la scène, un peu moins dans le métro.

Essayez.

Le philosophe Michel De Certeau distinguait le lieu de l'espace¹. Selon De Certeau, l'espace est la manière dont un lieu est pratiqué, la manière dont il est rendu réel à travers nos actions. En ne montant pas à bord du train, c'est-à-dire en ne pratiquant pas le lieu de la manière dont il a été rendu réel, mais en restant sur le quai pour exécuter le suriashi – ni comme un artiste de rue ni pour faire la manche –, l'individu remet en question le sens du lieu. Lorsque le suriashi, abritant une construction physique originaire du studio de danse japonais, s'est invité sur le quai à Pigalle, il a établi un pont où la pratique pouvait coexister avec des figures visibles et invisibles, des humains, des non-humains, des fantômes et des ancêtres.

La séance de suriashi à Pigalle a mis au jour une part de l'absurdité du monde contemporain. Une déconnexion à travers le refus de la vitesse, l'aliénation de son propre corps parmi d'autres corps. Un curieux tableau est né de la conjugaison entre une marche harmonieuse et des voies mécanisées ou une marche artificielle sur des quais organiques. Peut-être les surréalistes auraient-ils considéré le suriashi comme une pratique surréaliste, un désir de désorientation de soi. Pour moi, femme qui marche, pratiquer le suriashi en public signifiait aussi un désir de composer moi-même, de diriger le regard des autres et d'échapper au spectacle. En comparant le suriashi en tant que rituel de la flâneuse aux rituels du flâneur façonnés par les situationnistes, je leur ai découvert une similitude, en ce sens qu'exécuter le suriashi lentement aidait à explorer et percevoir le terrain et ses ambiances à travers un comportement expérimental. Néanmoins, le fait que les situationnistes cherchaient des pratiques leur permettant de se défamiliariser de l'espace urbain montrait qu'ils dominaient déjà l'espace en tant que flâneurs. Leurs

possibilités de subvertir l'espace étaient plus vastes. Les stratégies de la flâneuse ont toujours visé l'inverse, à savoir normaliser la présence des femmes marchant dans les villes – en s'habillant en homme, en prétendant que les rues ne sont pas dangereuses, en se cachant dans des espaces privés, en ne marchant jamais seules. Ma contribution à ces stratégies consiste à exécuter le suriashi.

En réalité, le suriashi a modifié mon propre degré de conscience et de concentration. C'était une expérience surprenante de percevoir le quai de Pigalle comme quelque chose de si différent. Le mouvement de mes pieds créait un vaisseau spatial avançant sur le quai entre le monde fictif et le monde réel. Cette expérience puissante du son et du mouvement, ainsi que de la capacité de mon corps à trouver son espace sûr parmi d'autres corps, m'a confortée dans mon choix de revendiquer mes marches comme autant de résistances. En effet, le suriashi représentait une action qui « nous change profondément [...] parce que notre transformation est intégrée à la transformation de la réalité² ». Je ne marchais pas seule. J'étais capable d'imaginer que je marchais avec Nishikawa Senrei, puis d'inviter Carina Ari, puis les *Shirabyōshi*, autant d'ancêtres féminines qui ont permis ma présence sur le quai de Pigalle en 2014. Lorsqu'un train est arrivé, me faisant disparaître de l'objectif, deux membres de mon public sont passés à l'avant-plan et, tournant le dos à la caméra, ont arboré face à nous le message « Free Palestine » inscrit sur leur t-shirt vert. Le script sociétal s'est écrit, effacé, réécrit, réeffacé en continu tandis que j'exécutais le suriashi.

À Paris, le suriashi est finalement devenu mon rituel pour marcher seule sans peur. J'ai suivi la stratégie de la flâneuse de Hammergren en rejetant la vue comme clé magique unique pour maîtriser un espace sans pour autant baisser les yeux. Il était possible de marcher les yeux tournés vers l'avant, les esprits regardant derrière, et sans objectiver les autres. Ces marches parisiennes ont toutes été assez pénibles, mais à mesure que je poursuivais ma pratique, le suriashi est devenu un choix, une nouvelle norme dans ma pratique artis-

1. Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. Vol. 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

2. STARHAWK, *op. cit.*, p. 244.

tique. Dès que je voulais découvrir quelque chose au sujet d'un espace, le suriashi s'offrait comme méthode pour aiguïser les sens, me permettant d'écouter, de ressentir et de vivre cet espace de plus près. Ce n'est certes pas une façon idéale d'être en relation avec une ville, mais il est nettement préférable d'être invisible ou jugée étrange que d'être la cible de violences. J'ai constaté que le suriashi en tant que rituel pouvait offrir les moyens de répondre à des situations inacceptables. Je continue donc de pratiquer le suriashi, seule et avec d'autres, dans les espaces tant urbains que ruraux. En hommage à des pratiques rituelles anciennes, le suriashi est devenu un rituel sensible et non violent, le fondement d'un silence solennel, créateur de résistance.

Ami SKANBERG DAHLSTEDT

Traduction réalisée par Pauline Stockman
pour Cabinet UTP

Sorcelleries spéculatives

UNE AUTO-ANTHROPOLOGIE DE PRATIQUES RITUELLES ACTIVISTES ET ARTISTIQUES

La culture, écrit Starhawk dans *Rêver l'obscur*, est un ensemble de récits que nous nous racontons sans relâche et que l'on combat en fabriquant des récits inconfortables et dérangeants au regard de l'imaginaire dominant¹.

Émilie HACHE

En se basant sur des récits auto-ethnographiques de membres de la C.Δ.R (Cellule d'Actions Rituelles) et du laboratoire sauvage Désorceler la finance (DLF), le récit qui suit cherche à activer des possibles, via une réflexion sur l'« efficacité symbolique » des rituels activistes et artistiques contemporains. Ces récits auto-ethnographiques répondent à la question « Pourquoi des rituels dans nos pratiques activistes et artistiques ? », pour ensuite structurer une discussion auto-anthropologique sur leurs causalités. La discussion théorique de ce récit est proposée par NON-A.

Depuis janvier 2019 la C.Δ.R est une cellule de recherche autour de la question du rituel et des enjeux qui lui sont liés dans la construction d'un territoire et d'une communauté. En travaillant étroitement avec les habitant·es de la zad de Notre-Dame-des-Landes, elle s'attache à mettre en place des pratiques et des outils répondant à ce besoin de faire commun. Cet espace de recherche est l'occasion de repenser nos liens au monde et d'envisager la manière dont nous pouvons contribuer à une lutte politique, en abordant la dimension culturelle non plus comme autonome et hors-sol mais plutôt comme un des éléments essentiels de la vie.

Désorceler la Finance est un laboratoire sauvage de recherches expérimentales composé d'artistes, d'activistes, de chercheuse·s déterminé·s à nous désenvoûter de la finance, à nous libérer de la paralysie qui nous saisit lorsqu'il faut penser son rôle dans la société, sur le logement, la

santé, la production agricole ou l'écologie. Entre rituels de désenvoûtement de la finance, cartomancie pour ré-ouvrir les horizons, exposition de curiosités économiques, marches et infiltrations, émissions radio et autres conférences pirates, le laboratoire avance au rythme de créations visuelles et sonores, de workshops, de performances et d'écritures expérimentales.

NON-A est un non-programme de recherches et de créations transdisciplinaires, pour que les arts, les sciences, les militantismes, les spiritualités et les rapports sensibles aux mondes s'entremêlent et se tissent, pour ainsi mieux appréhender la nécessité et la complexité des changements de paradigmes. Composé d'artistes, chercheuse·s et militant·es, NON-A cherche à élaborer de nouvelles pratiques, concepts, récits, et manières d'être au monde, pour penser² nos rapports au Capitalocène.

Bien que différentes sur de nombreux points, nos pratiques regroupent ici des rituels aux vocations activistes et artistiques, créés pour la situation qu'il s'agit d'activer.

L'auto-ethnographie est une démarche réflexive de récolte de données sur nos propres pratiques, que nous utilisons ici pour tenter de nous décentrer de notre « nous-sorcier·ère », et pour nous constituer un « nous-scientifique³ ».

2. Penser tout en pansant, pour combiner la réflexion au soin.

3. Ce décentrement est inspiré de la pratique d'auto-anthropologie de Julien Celdran (https://www.youtube.com/watch?v=BG0T-PE7D2k&ab_channel=Lavalise, consulté le 1 novembre 2021), elle-même inspirée des travaux de Maurice Godelier (Maurice GODELIER, *Au fondement des sociétés humaines: Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, Albin Michel, 2007). Ce dernier perçoit l'anthropologie comme une méthode où le·a chercheur·euse doit se constituer un « moi cognitif » (ou un « moi scientifique »), pour se décentrer de son « moi social » (celui de sa naissance, de son éducation, de son milieu professionnel) et de son « moi affectif » (celui de ses émotions, de ses blessures, du sensible). De cette posture Julien Celdran suggère une auto-anthropologie où le·a chercheur·euse n'étudie plus les « Autres », mais une « com-

1. Émilie HACHE, *Reclaim – Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 18.

Notre auto-anthropologie est une analyse comparative et une mise en perspective de ces récits auto-ethnographiques. Ces derniers sont hybrides, ils mêlent des styles « confessions-émotifs », centrés sur les émotions et les ressentis de l'auto-ethnographe, et des styles « analytiques-interprétatifs », portés sur la mise en lien d'éléments biographiques dans un contexte culturel plus large¹.

Les lignes qui suivent ont été activées par un rituel d'ouverture des mondes lors du Samain du 1^{er} novembre 2021.

Récits auto-ethnographiques : pourquoi le rituel dans nos pratiques activistes et artistiques ?

Récit auto-ethnographique d'Aline Fares (Désorceler la finance)

Lorsque nous avons pratiqué notre premier rituel de désenvoûtement de la finance, la pratique rituelle m'était complètement étrangère. C'était la première fois, et c'était le résultat d'une recherche encore balbutiante. L'idée du rituel était arrivée quelques mois plus tôt dans ma vie, lors d'une discussion intime avec Luce Goutelle, une artiste française établie à Bruxelles que je venais de rencontrer et avec qui nous fonderons ensuite - aux côtés d'autres artistes et chercheuses - le laboratoire sauvage de recherches expérimentales Désorceler la finance. Au moment de cette rencontre, je venais de quitter, en colère, mon emploi dans une ONG.

Cela faisait plusieurs années que j'y faisais du plaidoyer politique pour changer les lois qui régissent le système financier. C'était un échec cuisant. On n'arrivait à rien, pas même à faire entrer cet enjeu dans les discussions au sein des mouvements sociaux. J'étais en colère contre le milieu des ONG, contre les institutions politiques, mais

encore plus contre le système financier et ceux qui en profitent, ceux qui le dirigent, ceux qui le maintiennent et le défendent. C'était une colère impuissante. J'avais l'impression de me cogner de toutes mes forces à un mur qui ferait des kilomètres de haut et d'épaisseur. Mais il m'était impossible de renoncer.

À cette époque aussi, je me battais contre moi-même: une maladie m'avait attaquée brutalement, une maladie auto-immune, la polyarthrite rhumatoïde. Je tentais de comprendre ce qu'elle signifiait, d'où venait le mal qui me mangeait les articulations des mains, des pieds et des genoux, pour mieux l'arrêter. J'ai rencontré un acupuncteur qui m'a parlé de mon foie et de ma colère; j'ai lu un texte qui parlait des maux du corps et des émotions, et qui, à propos de la polyarthrite, parlait d'émotions fortes qu'on ne parvient pas à exprimer, qu'on refoule et qu'on intériorise au point de provoquer une attaque contre soi-même. Je me suis dit que cette colère immense, impuissante, se retournait contre moi, que j'avais engagé un processus d'autodestruction qui pourrait conduire à mon anéantissement.

Lors de cette discussion avec Luce, nous nous sommes dit qu'un rituel, c'était une façon de faire sortir cette colère pour arrêter l'autodestruction, pour la transformer en une force créatrice, en énergie pour la lutte, pour se remettre en mouvement, littéralement. Nous nous sommes dit qu'il y avait beaucoup de militant.e.s qui souffraient de ce sentiment d'impuissance qui nous saisit violemment parfois, au point d'en tomber malade, physiquement ou mentalement, au point d'abandonner la lutte. Peut-être qu'un rituel nous permettrait de dépasser cela, de nous régénérer collectivement. Et peut-être qu'il permettrait aussi de toucher des personnes qui ne se battaient pas encore mais étaient profondément affectées par les destructions et les violences de ce monde.

S'en sont suivies plusieurs discussions, résidences et temps de création avec des artistes, avec des militantes aussi. Il nous fallait alors penser la structure de ces rituels, leur dramaturgie, comprendre le système auquel on s'attaquait, ce qu'il nous prend et nous fait, penser l'implication des personnes qui feraient le rituel avec nous. On inventait quelque chose en se nourrissant de nos pratiques et recherches mutuelles.

munauté de moi », à l'instar des activités de démultiplication de personnalité pratiquées par le « Laboratoire de schizophrénie contrôlée » (<https://www.arte.tv/fr/videos/050970-008-A/laboratoire-de-schizophrénie-contrôlée/>, consulté le 1 novembre 2021).

1. Gabrielle DUBÉ, « L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive », *Présences*, Vol. 9, 2016

Depuis, je considère ces rituels comme un espace pour l'expression de nos colères, de nos désespoirs et de nos impuissances, parce que, dans la lutte, ces émotions peuvent nous miner, individuellement et collectivement, et peuvent venir à bout de nos énergies si on n'y prend pas garde. Mais c'est aussi à chaque fois une tentative de se rappeler pourquoi on se bat et de se redonner de la puissance, de l'énergie. C'est pour cela que dans les rituels de désenvoûtement de la finance, on commence par se confronter à ce que cette finance, et plus largement le capitalisme, fait de ce à quoi nous tenons. Nous disons, montrons, exhibons, mimons, et la colère monte. Les gestes, les objets, la musique, les mots nous accompagnent. Et ensuite, lorsque cette colère est montée en nous, nous pouvons utiliser son énergie pour couper le lien qui unit la finance, le capital, à tout ce à quoi nous tenons. Nous détruisons ce pouvoir mortifère, nous le mettons à terre. Nous nous libérons de son emprise. Et alors, nous pouvons respirer et imaginer et construire autre chose.

Récit auto-ethnographique de Vincent Matyn (Désorceler la finance)

Je tente à travers un récit à la troisième personne, de résumer une expérience personnelle dans des communautés initiatiques pratiquant des rituels, et le cheminement vers Désorceler la finance. Le personnage de Julie est la distance qui m'est nécessaire pour relater cette histoire.

L'idée d'initiation l'a surprise un matin. Comment peut-on prétendre s'engager dans le monde alors qu'on en est délogée, se demande-t-elle. C'est pourtant la norme, les humaines sont engagées dans le monde et en sont simultanément coupées. Comment pouvait-elle se connecter sans être initiée ? Julie ne savait pas encore trop ce qu'elle recherchait. Dans les écoles de la ville elle apprenait bien à contrôler les machines, les concevoir et penser comme elles, à les servir. En dehors de la télévision du salon qui entretient la pensée utilitaire sous forme de jeux, existe-t'il un monde qui vaille la peine ? Elle avait le sentiment de ne rien connaître si ce n'est le vide des savoirs professionnels. La nécessité de l'initiation la pressait mais elle ne put rien en dire. Ça ne s'achète pas en

magasin mais c'est là quelque part qui l'appelle. Julie décide de ne pas aller plus loin dans la fonction utilitaire, militaro-utilitaire, avant d'avoir trouvé ce qui conduit à une connaissance qu'elle estime vraiment humaine d'une culture des liens. Des liens très différents de ceux générés par l'utilitarisme, le pratico-pratique du moindre effort, du confort facile et de l'argent. Ce n'est pas un au-delà qui est recherché, pas un arrière-monde intangible perdu dans des brumes psychédéliques. À la recherche d'un vrai monde, le savoir profitable de l'utile, seul horizon enseigné, apparaît un égarement futile, facilité infantile. Finalement les grands projets des hommes sont les prolongements de leurs rêveries de petits enfants. Une tour se perdant dans les nuages, une grosse voiture rouge... et tout le monde qui m'obéit !

Où est ce conduit vers une vie où préside le sens ? Cela passe par une initiation, elle en est sûre, qui la propulsera plus loin, plus loin que la reproduction infantile, dépasser enfin l'enfance, devenir réellement une humaine. Il ne s'agit ni de liberté ni de volonté de puissance. En se jetant dans la mer on rencontre d'autres tribus, des communautés pratiquant encore les initiations, où les rituels ne sont pas des formalismes vides. Ça ne se consomme pas et il n'y a pas de carte. Julie est née dans une culture où les nouveaux dieux s'appellent Margaret Thatcher et Ronald Reagan, comme tous les membres de sa classe elle a été nourrie par des valeurs auxquelles ceux qui l'inculquent ne croient pas eux-mêmes. La civilisation qui la porte tient sa puissance de la rapine, du vol, de l'exploitation tous azimuts, de l'esclavage, du colonialisme, bref elle est héritière d'un système qui n'exerce que formellement les valeurs morales et spirituelles que celui-ci déclare comme étant la marque de sa distinction. Société criminelle toute remplie de prétention démesurée signe évident de sa vulgarité, de sa laideur. Où placer la beauté dans ce charnier ?

Elle travaille avec ce qui est disponible, d'abord des initiations urbaines, mondes interlopes, pègres, trafics divers et notamment de substances. Le LSD propose une ouverture certes artificielle et industrielle mais suffisamment forte et juste que pour entr'ouvrir une porte, laissant échapper des odeurs de cuisine du réel. Julie n'a qu'à suivre la piste. Cette amorce bénéficie déjà d'une des

qualités principales de l'initiation qui est la capacité de vision, voir le monde en action habituellement caché par l'hyper-visible des gratte-ciels de verre, des machines. Début d'un dévoilement de l'invisible. Les citadins ne sont pas sensibles aux traces laissées par l'animal dans la forêt, pourtant bien vues par le chasseur. La piste peut conduire vers une école d'action, dénommée magie. C'est un voyage, un pari, situation risquée. Mais pas d'initiation sans vie partagée avec le groupe des autres aspirants à la vision. Le groupe la porte et Julie porte le groupe. Première image, elle peut se donner sans se perdre. Il y a des techniques pour cela, se donner sans se perdre. Au dehors bien sûr les machines absorberaient sa substance, mais ici protégée par l'enceinte du groupe le don enrichi. L'approche est souvent non-occidentale et ritualisée. Pratique de l'action, sorte de méditation dans l'action, action pour l'action tout comme la vie est en vie dans le seul but d'être la vie. Julie donne tout ce qu'elle a de talent car cette méditation n'est pas pour soi, c'est un rituel et comme dans tous rituels il y a offrande et sacrifice, non pas sacrifice de soi et oubli de sa personne, mais plutôt destruction des attachements à une existence matérialiste. Grandir, dépasser les petits plaisirs immédiats de satisfaction égotiste. L'exagération du je qui pense être d'une importance telle qu'il considère le cosmos en orbite autour de sa personne, le réel comme une extension de soi. Tout le délire capitaliste repose sur cette notion d'égo à satisfaire avant toutes choses. L'initiation est mouvement de transformation, déplacement, et en tant que tel est partout disponible. Une autre vision s'impose, le monde n'est pas là pour nous servir, prêt à être exploité, il ne nous appartient pas. Par contre, nous lui appartenons, nous sommes faits de ses éléments. C'était donc ça cette fameuse connexion. D'un coup Julie ne doit plus se tordre pour presser la moindre goutte de satisfaction de la matière, et qui engendre son cortège habituel d'agressivité, de violence et de frustration. Plutôt épouser les mouvements du flot des processus en cours devant soi. Il faudra apprendre à ne pas confondre cette attitude avec de la passivité. Les surfeuses sont de bons exemples, elles épousent la vague, mais leur activité ne se résume pas à un laisser-être, il y a un fort désir d'être avec la vague, de devenir en

quelque sorte cette vague. Être avec le monde, devenir le monde.

Mais les sociétés initiatiques sont des entités fermées sur elles-mêmes et Julie y revit les mêmes limitations et incohérences qu'elle avait fui dans le monde commercial scientifique, appelé l'Occident Capitaliste. Décision difficile, douloureuse. Le monde technologique moderne a pu développer des instruments de connaissance des phénomènes de la matière, outils ultra-perfectionnés dans leurs domaines séparés, mais n'a jamais pu atteindre l'équivalent en matière de sens, de totalité ou de connaissance véritable de l'être. Ce qui attache encore Julie à la secte (mouvement Hare Krishna), c'est l'accès au mouvement de transformation, de déplacement, sorte de « pas de côté » demandé à notre personnalité. La spiritualité c'est la mise en pratique de connaissances qui lient la matière à ce qui lui donne sens. Dans la communauté à laquelle elle appartient encore pour quelques temps, les rituels marquent et rythment la journée, les semaines, les mois. L'activité de la vie même est envisagée comme un rituel permanent.

Julie décide de tenter le coup, mélanger cette ancienne tradition avec une vie quotidienne majoritairement partagée – dans la vie de tous les jours. Incompréhension dans les entourages, famille, travail, amis. Elle est spéciale, disent-ils, confrontées aux préjugés rationalistes et cartésiens. En dehors des atomes et des molécules point de salut, pas de vérité en dehors des explications mécanistes, l'humain se résumant à des fonctions, des instincts, des besoins. Science, industrie, capitalisme et consommation se tiennent la main. Dans cet environnement, toutes idées ou velléités métaphysiques et spirituelles sont raillées comme autant de preuves d'une crédulité imbécile, d'une ignorance passéiste. Par facilité, la spiritualité est confondue par ses détracteurs avec les Institutions religieuses et leurs abus de pouvoir, leur cruauté – une institution religieuse est pourtant tout le contraire de la spiritualité. Ce qui condamne Julie à la solitude et à la fréquentation de ceux en marge, sans identité fixe, errantes, schizos en tous genres.

Depuis les années 2010 quelque chose se passe dans les mentalités, un changement, moins de jugements, moins d'ignorance sur le sujet. Là où on se riait d'elle les intérêts maintenant se manifestent. Depuis son départ de la communauté il y

a de cela vingt ans, Julie a gardé vivantes des pratiques rituelles héritées. Un rituel est un acte permettant de se charger d'énergie, un acte qui marque de sens voire qui amplifie le sens des activités humaines qui sans cela seraient restreintes à du remplissage de besoins ou de fonctions. C'est un renouvellement d'engagement envers soi-même et le cosmos, mariage renouvelé avec les forces en présence.

De plus, un peu partout elle entend des remises en cause de l'héritage de la rationalité et du cartésianisme qui jusque-là était vu comme la seule approche légitime, sérieuse, de la réalité. Des Intellectuelles s'expriment sur les limitations de l'approche dite scientifique, dénonçant son hégémonie, son despotisme sur les esprits, rejoignant par certains aspects les déclarations des philosophes védantistes de l'Inde. Se multiplient les livres, les conférences, les débats sur l'intérêt de se pencher sur les traditions autres, les systèmes de pensée hors-la-science. Jusqu'à ce que, de proche en proche, par un réseau compliqué d'associations d'amis et de connaissances elle soit invitée à participer à un grand rituel de désorcellement de la finance qui aura lieu dans le parc Royal à Bruxelles. Depuis les années 2000, Julie est une habituée de la pensée d'Isabelle Stengers et ses références au mouvement des sorcières néopaiennes aux États-Unis, et leur utilisation, leur inclusion de la culture rituelle amérindienne lors d'actions politiques engagées. Ces sorcières intègrent la dimension spirituelle dans leurs actions, farouchement anti-capitalistes. C'est tout naturellement que Julie rejoint ce premier rituel du collectif Désorcélér la finance, dans l'espace public. Et lors de l'accomplissement du rituel, après des années de soif, elle retrouve un peu de cette joie particulière, intensité qu'on éprouve dans des pratiques où l'assemblée se connecte à des forces qui la dépassent, à commencer par l'égrégoire ainsi constitué. Ces pratiques viennent de très loin, elles n'appartiennent à personne et par conséquent appartiennent à tout le monde. Ouverture totale.

Récit auto-ethnographique de -h- (C.Δ.R)

Préambule

Depuis janvier 2019, nous travaillons tous les deux en collaboration avec Isabelle Fremeaux et Jay Jordan, qui constituent le Labofii, Laboratoire d'imagination insurrectionnelle, au sein d'une cellule de recherche et d'action sur la zad de Notre-Dame-des-Landes. Nous nous attachons à explorer l'utilisation de la forme rituelle dans le but d'élaborer des récits tisseurs de liens entre un territoire et les vivants qui l'habitent.

Chaque expérimentation rituelle est un syncrétisme gloubiboulguesque, un mélange de restes du dimanche soir, un sacré profane d'aujourd'hui, mélange de pop-culture et de calendrier celte, de masques en rideaux de porte brillants de mille feux et d'autres en terre crue, de dates propres à l'histoire de la zone et de mythes qui ont traversé les temps. L'expérimentation sur le territoire de la zad de Notre-Dame-des-Landes permet d'interroger les manières dont un groupe se lie au territoire dans lequel il se meut. Les rituels sont des tentatives pour raconter ces liens, et les célébrer, à travers des formes, une écriture commune.

Un vieil ami recroisé au cours d'une manifestation en 2017 nous invite à venir le voir sur la zad, et nous incite à rencontrer Jay et Isabelle, artistes et activistes. S'ensuit une première collaboration pour une déambulation spectacle dans la forêt de Rohanne en septembre 2018. Lorsque nous revenons en janvier 2019, nous nous retrouvons au cœur de l'élaboration et de la préparation d'un rituel, qui prendra place dans la célébration du premier anniversaire de la victoire.

17 janvier 2019

Une foule traverse la forêt à la lumière des flambeaux, avant d'arriver dans un champ où l'attendent un triton gigantesque et quatre êtres multicolores aux lourds masques de terre crue : ses cellules pluripotentes. Face à ce groupe foutraque, des yeux luminescents forment une ligne de points rouges, un affrontement s'annonce. La troupe se lance à l'assaut des monstro-gendarmes et de leur chef bureaucrate. C'est un peu ridicule, on voit les bambous qui soutiennent la longue créature en tissu, les têtes des marionnettes représentant les « forces de l'ordre » sont des boîtes en

bois peintes, l’intérieur du cœur géant est en couverture de survie, on reconnaît les oripeaux textiles des annonces de liquidation totale qui habillent les adversaires. Mais c’est ça aussi l’exutoire, ça passe par le jeu, les gendarmes et les voleurs, balancer de la farine à la gueule de machins géants, crier « on y va ! » pour mouvoir le triton de 30 mètres, chanter sur Bonnie Tyler parce que du mystique pointe son nez dans la pop culture : la lune, le soleil, l’éclipse, l’éternité, le sauvage, la douleur, les passions, l’amour, tout y est. Il s’agit là de bricoler, « d’prendre des p’tits bouts de trucs et puis d’les assembler ensemble ». Et voir ce qui surgit. Produire du mix, du sample, faits de bric et de broc, syncrétismes bigarrés, et danser au bord du monde dans une synesthésie affolante, qui rend folle, qui écarte l’adulte pour laisser place au désordonné, au joueur, au déguisement, au subversif. Se jouer de la honte et tenter de sortir de soi. Littéralement *sich ansleben* en allemand, s’épanouir, se laisser déborder par l’enthousiasme, la possession, être possédée, être emporté. Après la bataille, un de ceux qui étaient cachés sous les silhouettes des marionnettes géantes de gendarmes nous confie son émotion d’avoir été là dans ce champ à attendre de jouer le combat tout comme il l’avait été lors des expulsions.

Le lendemain midi, après avoir ramassé les dépouilles de nos ennemis qui parsemaient encore le champ, nous déjeunons à l’auberge du Q de plomb. Une discussion s’engage autour de la fonction des rituels, et de leur intérêt, ici sur la zad. De ce repas nous repartons avec l’idée qu’il faut pousser l’expérience, mener une recherche en action qui se fasse directement avec ce territoire et ses habitants.

17 janvier 2020

De nouvelles fondations pour la Gaîté ont été faites, et une charpente doit y être levée ce jour-là. C’est l’un des premiers lieux à avoir été détruits lors des expulsions de 2012, pendant l’opération César. Un autre rite accompagne cette levée, pour marquer le lien symbolique avec les expulsions. Des rites existent déjà sur la zone, des gestes accompagnent d’autres gestes, des fêtes ont lieu, certains codes sociaux sont propres à la zad. Mais il s’agit dans les rituels de penser un fil ténu qui lie les événements, une manière d’envisager autre-

ment l’histoire, au bord du mythe. Mais : « Peut-on créer des rites qui, par définition, sont hérités¹ ? » Nous ne pensons pas être plus aptes ou plus légitimes à « concevoir des rites », nous n’inventons rien. Pourtant il a bien fallu qu’un jour chaque rite ait sa première occurrence, une première forme, sans pré-histoire. Ici, là, autres formes, autres lieux, autres symboles pensés pour ce deuxième 17 janvier, cependant des éléments reviennent, se font écho, car « les rites meurent lorsqu’ils deviennent répétition et non plus recommencement² ». Les masques en terre crue de l’année précédente sont à nouveau utilisés. De masques, ils deviennent coupes, de coupes, ils redeviennent boue. Broyés dans les fondations de la charpente qui s’est élevée juste avant, ils s’inscrivent dans ces traditions de maçons d’accrocher des bouquets de fleurs, d’enterrer des chaussures ou des chats, de cacher des objets, de clouer des chouettes au grenier. Objets de superstition, chasse au trésor, capsules temporelles. C’est une relation à la terre, on lui a pris, on lui redonne. C’est un emprunt augmenté de ce qu’on y a investi. La matière est transformée par l’expérience, tout comme nous l’avons été.

Le jour de l’équinoxe, le 20 mars 2020, a lieu un rassemblement, dans le noir, autour d’un trou, au carrefour de la Saulce. Parfois quelques voitures au son déformé par la vitesse éclairent en long l’assemblée bizarre. Pas de lampadaires ici. Et beaucoup sont là. On pensait qu’ils ne seraient pas plus d’une dizaine à venir. Et pourtant, malgré le choc de l’annonce du confinement il y a trois jours, ils arrivent de partout, à vélo, à pied. Dans la nuit un camion nous éclaire de ses phares. Sur sa plateforme arrière, des chants. Ils sont une quinzaine de plus à nous rejoindre. Puis la nuit nous entoure. Personne ne semble vouloir allumer sa lampe frontale. Une sorte d’intimité se crée. On chuchote. Ça va démarrer.

Nous donnons des consignes. Une pierre doit être ramassée au sol, un bout des gravats, du remblais de la route défoncée. Penser à une chose que

1. Michèle FELLOUS, *À la Recherche de nouveaux rites, Rites de passages et modernité avancée*, Paris, L’Harmattan, col. Logiques sociales, 2001. p. 238

2. *Ibid.*, p. 31.

l'on souhaite effacer de l'avenir. Jeter ensuite la pierre dans la flotte qui s'est accumulée dans le trou en ce premier jour de printemps, tout en hurlant le mot choisi à l'intérieur du coude du bras qui ne tient pas la pierre. Dans une imitation élégante d'une toux accompagnée de son geste barrière, le coronavirus est là. Fontaine de Trévi à l'envers, ce que l'on dit n'est pas ce que l'on souhaite. Un passage d'Ursula LE GUIN est lu à haute voix à la lumière d'une frontale, un extrait de *Danser au bord du monde*. Un texte magnifique qui évoque le travail de son père, le temps qui passe, la mémoire d'un territoire, la perte des connaissances indigènes, la transmission qui ne se fait pas, les traces, ce qu'on fait de ces traces, d'un attachement aux lieux et des manières de dire cet attachement. De faire au mieux.

Chacun s'empare ensuite d'un bâton d'un mètre, morceaux de châtaigniers qui avaient été utilisés pour un rituel de protection de la forêt de Rohanne. Toutes et tous se saisissent d'un bout et tendent à la personne de derrière l'autre bout, de manière à former une longue ligne. D'un mouvement prudent et saccadé, la créature serpentine prend peu à peu forme, suit le chemin, et se dirige vers le champ de l'Ambazada un peu plus loin, en silence, toujours dans le noir. Puis elle traverse un feu au centre d'une couronne d'aubépines qui servira à nouveau le 1^{er} mai, avant de passer sous une arche illuminée. Comme unique point de regard, un énorme brasier se dresse, et nous nous plaçons autour.

Nous parlons de l'absence de contact dans ce moment si particulier, de la chaleur réconfortante de nos corps que nous ne pouvons partager. Et pour toucher du vivant, pour faire rhizome à notre manière, nous glissons nos doigts dans la terre. Cybèle/Rhèa donnant naissance aux Dactyles, forges et magie. Le feu, la terre, les doigts. Les doigts en éventail enfoncés dans du mou. De l'achillée est distribuée pour être plantée afin que quelque chose advienne, un quelque chose dont on a envie, plus tard dans l'année. Une danse, une farandole, un fest-noz, une ronde se forme autour du feu pour sceller le pacte, puis une bière de La Bulle Noire, aux dessins de chauve-souris ou de triton, de salamandre ou de musaraigne d'eau qui vivent aussi là.

Le fondement des rituels tels que nous les pensons prend racine dans celle du jeu, le registre de croyance y est le même, nous faisons « comme si ». Espace de projection et d'invention par excellence comme dans le cadre de ces jeux d'enfants aux règles changeantes, des « et on dirait que » qui transforment le cours de l'histoire et les règles du monde. Nous cherchons ensemble à donner forme à des créations collectives, y faire fructifier ce qui nous touche, nous importe. Jouer à être autre, un autre vivant, un autre humain, un autre rapport à l'autre. Prêter attention. Dans ces situations se créent des liens étranges, les regards échangés racontent l'enchantement, l'émerveillement. Un être-ici.

Quand le premier confinement arrive nous sommes à la zad pour participer à l'organisation d'un chantier-école autour d'un dortoir, avec pour fil conducteur le rêve. Au sein du collectif qui nous accueille, il est décidé que celles et ceux qui sont les plus à risque vis-à-vis du virus devront rester isolé·es. Nous passons donc tous les deux presque trois semaines quasi seul·es et éloigné·es des activités du chantier. Chaque jour, nous remplissons nos sacs de livres et partons dans la forêt. Dans une clairière que certain·es nomment le sanctuaire, nous nous asseyons sur des troncs d'arbres couchés et lisons à haute voix et à tour de rôle, Ursula Leguin, Baptiste Morizot, Charles Stépanoff, Michel Serres, Vinciane Despret, Emanuele Coccia, Donna Haraway, Emilie Hache ou Tim Ingold. Le chant des oiseaux couvre presque nos voix, des chevreuils nous surprennent parfois dans leur course. Ce sont des moments étranges, intimes, mêlés de rires gênés et de gros yeux effarés lorsque d'un coup tout semble trouver un sens. Des conversations sur la nécessité d'un changement des imaginaires s'élaborent, mêlant féminisme et préhistoire, littératures et syncrétismes, décolonisation et *care*, chthulucène et anarchisme.

Dans le texte *Voyager dans l'invisible*¹, les descriptions des tentes claires et sombres font écho à nos questionnements sur les rituels, sur notre position

1. Charles STÉPANOFF, *Voyager dans l'invisible – Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La découverte/Les empêcheur de penser en rond, 2019.

aussi. La tente claire est l’espace du chamane spécialiste qui canalise toute la lumière sur lui, donnant en spectacle ses relations avec l’invisible. La tente sombre partage cet invisible. Ici pas de lumière, seulement du son et des images mentales, chacun peut y être chamane, tour à tour.

Nous commençons alors à regarder ce que nous avons accompli avec les rituels depuis un an et demi à travers le prisme de ce nouvel outil théorique. Nous retrouvons dans l’expression de la tente claire notre peur de constituer une caste de spécialistes qui seraient en charge de tous les aspects spirituels de la vie du collectif. Et nous voyons dans la tente sombre une forme vers laquelle nous souhaitons tendre. Nous venons de, et vivons dans une société de la tente claire, où toutes les histoires nous sont contées par des experts de la narration, nous assistons en spectateurs aux pièces de théâtres, aux projections de films, aux objets d’art alignés dans les galeries, à la pléthore de séries Netflix ou Amazon. Au fil de nos discussions, nous comprenons qu’il va nous falloir bricoler notre propre « tente », dans un espace intermédiaire et mouvant, entre le clair et l’obscur. Tirer parti de nos pratiques claires, les détourner, pour soutenir un partage des histoires dans le noir.

La nuit du 30 avril au 1^{er} mai est celle de la fête celte de Beltaine, miroir de Samain qui a lieu au cours de la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre. C’est le retour de la lumière, la fertilité des sols, la fin de la saison sombre. Elle mène à la journée du 1^{er} mai qui est un jour de commémoration internationale des luttes sociales, et qui prend racine dans le massacre de militants anarchistes à Haymarket Square en 1886. Cette nuit est un moment charnière, un espace liminal où s’entremêlent dimensions poétiques, cosmiques et politiques, un reflet de la façon dont nous nourrissons notre approche, en piochant dans différents mondes. Les rituels développés à la zad sont des outils politiques, des outils de *care* qui permettent de prendre soin et de puiser des forces pour les luttes sociales, anticapitalistes, et écologiques. C’est une pratique qui se veut opportuniste, se saisissant et manipulant tout ce qui lui est nécessaire pour se construire, mangeant à tous les râteliers, buvant à toutes les sources, les contes pour enfants, les

articles scientifiques, les encyclopédies collaboratives, les récits vernaculaires.

Selon Wikipedia, le « principal rituel de Beltaine consiste en des feux allumés par des druides où le bétail passait afin qu’il soit protégé des épidémies pour l’année à venir ». Et comme nous sommes en pleine pandémie de Covid-19, Sardine, la vache la plus vieille de la zad, la première arrivée, va passer entre deux feux, ça ne fera pas de mal. Une pratique de Beltaine consiste également en l’érection d’un mât de mai, un arbre autour duquel des danseurs et danseuses tiennent des rubans attachés au sommet, et les tressent en dansant. Ainsi la nuit précédente, la nuit du 30 avril au 1^{er} mai, nous avons, avec tous ceux et toutes celles qui ont répondu à l’invitation lancée sur Signal et dans le Zadnews, - la gazette hebdomadaire de la zad -, déplacé et écorcé l’arbre, confectionné des rubans de plus de vingt mètres, creusé un trou d’un mètre cinquante de profondeur sous la pluie dans un champ à la lumière de lampes frontales, repris une couronne d’aubépines et d’ajoncs qui avait servi pour l’équinoxe de printemps, bu des cocktails aux noms édifiants, fait cuire au feu de bois du pain autour de branches de noisetiers, des oignons et des betteraves dans de la pâte à sel, peint comme un serpent qui monte à l’arbre un long ruban rouge jusqu’au sommet, fait un jeu de balle dans un labyrinthe comme on le faisait à Pâques dans les cathédrales, dansé jusqu’à trois heures du matin sous les lumières de la projection d’un mash-up vidéo de riot et de *green porn*. Le matin suivant, l’arbre que Dudu le cheval avait tiré jusqu’à l’Ambazada, est devenu mât de mai, porté sur les épaules jusqu’au trou où il sera érigé. Un feu est allumé pour en brûler le pied afin d’éviter le pourrissement trop rapide une fois mis en terre. Chacun e prend sa place selon ses compétences et envies. Des charpentiers et charpentières sont là, des architectes, une amie marin aussi. Ensemble iels nous guident, placent les cordes, le camion, les chèvres que nous tenons pour soulever le mât pendant deux heures.

Au milieu des herbes, dans la brise, un violon est sorti et ses notes nous accompagnent. Puis l’érection se termine, de longs rubans blancs tombent depuis la couronne végétale au sommet du mât. Nous les tressons dans notre première danse de mai.

La réappropriation de la forme rituelle comme espace de jeux et de constructions d'histoires communes nous semble primordiale. Ces formes transforment les liens au territoire et les manières de l'habiter. Notre approche est volontairement syncrétique, elle s'inscrit ainsi dans les ruines produites par une mondialisation capitaliste, y prend vie, se nourrit d'un océan d'histoires dans lesquelles puiser, et avec lesquelles tisser de nouvelles relations. Si la force du capitalisme est de pouvoir tout absorber, puis digérer, pour le faire sien, alors nous pensons que nous ne devrions pas avoir peur de dévorer ses restes et d'en assimiler les forces à notre propre compte. Notre compost est ainsi fait.

Inscrire la zad dans un futur, c'est la projeter sur des générations, c'est imaginer que d'autres histoires peuvent se conter, charnellement, oralement. Que ces histoires toujours se transforment, s'écrivent au contact de l'autre, dans le temps, et qu'intimement l'espace les lie en un *thick present*¹. Mais c'est aussi faire le souhait que ce quelque chose essaime, que nos pratiques se répandent et permettent de soutenir l'existence de mondes plus joyeux. Ce que nous cherchons dans l'émergence de gestes et d'histoires, ce sont les articulations fragiles du poétique et du politique, de l'imaginaire et de l'habiter.

Récit auto-ethnographique de Anonyme 1 (Désorceler la finance)

Pour retranscrire mon état d'esprit lorsque je découvre Désorceler la finance, je me souviens d'un sentiment d'écoeurement pour la recherche purement académique. Je travaille alors sous un contrat de recherche depuis 6 mois, avec un contrôle et une pression à la publication plus importante que celles que j'ai éprouvées pendant mes années précédentes de thèse. J'ai l'impression d'être pris dans une boucle d'écriture et de publication d'articles dont les conséquences pratiques ne me semblent pas évidentes et dont les modalités (l'évaluation permanente par les pairs, les pairs étant eux-mêmes des chercheurs plus ou

moins autoréprimés pris dans cette boucle) m'irritent de plus en plus. Je me rends compte également que je suis environné d'universitaires très productifs qui ne lisent que très peu de livres et n'ont que très peu d'expériences intellectuelles. Je découvre Désorceler la finance en feuilletant un sommaire de Papier-Machine et je vois d'abord que le collectif mêle des enjeux qui m'intéressent, j'entends par là non seulement les recherches critiques sur la finance (ce qui ne me change pas beaucoup), mais aussi l'activisme et la pratique artistique. L'aspect sorcellerie ne vient qu'ensuite. Au moment où je découvre DLF, j'ai déjà connaissance des travaux d'anthropologie de la sorcellerie et des groupes écoféministes qui les réactualisent, mais je n'en ai aucune expérience concrète. Je mets du temps à intégrer la centralité de ces pratiques, je ne suis pas certain de croire à l'efficacité réelle de la sorcellerie. C'est quelques mois plus tard à la résidence de Durbuy que j'en discute avec plusieurs autres membres de DLF qui me confient également qu'ils ont eu aussi des niveaux de croyance variables et que l'efficacité des pratiques sorcières du collectif peut s'entendre de nombreuses manières différentes. Par exemple, elle peut s'entendre par le fait que les rituels et les cartomancies sont des manières accueillantes de créer des collectifs, qui peuvent ensuite produire des effets politiques (une magie surtout sociale). Mes premières rencontres avec le collectif ont lieu à la fin 2020, pour le rituel radio (qui demeure le seul rituel auquel j'ai assisté) et au début 2021 pour la résidence. J'y vais à reculons, chaque rencontre avec le collectif est un sacrifice dans le sens où il faut que je consacre plusieurs jours à me rendre à Bruxelles et à assister aux travaux/expositions/résidences, des jours que je pourrais aussi consacrer à d'autres pratiques extra-académiques ou à me ressourcer ; j'y vais d'autant plus à reculons que je n'ai pas de goût pour les réunions collectives et les grands groupes. Sans me sentir mal à l'aise, je n'appartiens pas non plus au milieu alternatif. Pourtant j'ai assez vite et dans les deux cas l'impression d'avoir quelque chose à faire avec ces gens. Je me souviens que l'appréhension de sacrifier mon temps disparaît assez vite, je découvre beaucoup de choses pendant ces courtes périodes, beaucoup d'idées, de discussions et de

1. Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016.

pratiques. Ces rencontres me ramènent à une vision plus exaltante, drôle et stimulante de ce que veut dire chercher.

Récit auto-ethnographique de Anonyme II (Désorceler la finance)

J’ai baigné depuis mon plus jeune âge dans la spiritualité grâce à mes parents, et c’est enfant que j’ai assisté pour la première fois à un rituel. À l’époque ma mère était dans un ordre initiatique occidental féminin d’inspiration égyptienne. Lors de la Saint Jean d’été ces femmes se rassemblaient autour d’un feu au centre d’un pentacle tracé à la farine, dans une forêt aux grands arbres centenaires. Après des phrases rituelles, et des offrandes de grappes de raisins et de gerbes de blé, toutes habillées de blanc, elles sautaient le grand feu pour cette fête païenne célébrant le soleil.

Puis, jeune adulte et anthropologue débutant, le rituel devint un sujet d’étude lors de mes premiers terrains ethnographiques chez les ewés vaudou du Sud du Togo. Fortement diminué par des maladies tropicales, j’ai voulu réaliser un rituel de protection, où de puissantes poudres sont introduites dans de légères incisions corporelles. Mon « informateur » principal, un puissant bokono (« prêtre » vaudou) chef de village, refusa sur le moment de pratiquer sur moi ces scarifications, car selon ses visions, ma « maladie » n’était pas physique mais spirituelle. Pour me guérir, nous dûmes entamer une série de rituels se terminant devant un puissant fétiche, où le bokono prononça quelques phrases qui ont à jamais changé ma vie. Selon lui, mes actions n’étaient pas en accord avec mes aspirations et ma place dans ce monde. Ce fut un point de rupture, où mon militantisme passa du simple discours à une réelle pratique. Ce changement de vie s’accompagna d’un changement de ville. Arrivé à Bruxelles, je plonge et m’imprègne des synergies transdisciplinaires locales et je rencontre le laboratoire sauvage Désorceler la finance.

Cette équipe d’artistes, chercheur·euses, et actives, a élaboré un processus rituel complexe qui fait plus que sens, il fonctionne. Je rejoins la dynamique et je commence à opérer à leurs côtés des rituels de désenvoûtement de la finance. Ce pro-

cessus ne cesse de m’étonner, il débute par une phase discursive, pour lancer l’alerte sur les dérives de la finance et leurs emprises sur nos vies et informer sur nos pratiques. Puis vient la phase rituelle, débutant par des rituels en petits groupes, où des portefeuilles sont échangés entre des inconnu·es, constituant nos spect-acteur·ices - et parfois en grand groupe, où un cercle est formé par les individus se tenant par leurs cartes bancaires, et qui sont invités à hurler leurs codes secrets - brisant ainsi un premier lien avec la finance : l’inconnu·e à côté de moi n’est pas un ennemi, la finance l’est. Cette mise en confiance semble être un élément récurrent dans les pratiques néo-sorcières anti-capitalistes. Vient ensuite le moment d’un désenvoûtement ciblé sur un marché financier particulier, où les spect-acteur·ices ne sont pas passif·ves, car elles sont invité·es à suivre des enchaînements de gestes, et forment par leur présence le cercle rituel. Cette phase rituelle est accompagnée sur toute sa durée de stimuli sensoriels et symboliques. Un orchestre gamelan revisité qui se prête particulièrement à la transe, une scénographie évocatrice, des feux et des odeurs de fumigation, couplées à des gestes et des discours percutants, s’engouffrent dans les brèches ouvertes par la phase de sensibilisation. Tout y est pour que ces stimuli sensoriels et symboliques déclenchent ce vertige cognitif caractéristique du rituel. La force et l’intensité sont croissantes, jusqu’au moment du *climax* où le lien avec la finance est symboliquement coupé : un coup de hache et les têtes de banquiers tombent au sol. Le calme revient, et doucement nous nous dirigeons vers la phase du « Jour d’après ». De nature spéculative, cette dernière phase est une invitation à coller et scander les unes d’un journal fiction aux manchettes relatant « ces nouvelles qu’on aimerait lire » : « Suite au désenvoûtement de la finance, les paysans envoient bouler les banques et respirent à nouveau ! » ; « La PAC crée des subventions pour l’annulation de la dette paysanne ».

Face à ce processus les réactions sont diverses : de la curiosité et de l’incompréhension, jusqu’au renforcement et à l’encapacitation. Parfois des militant·es viennent nous parler en fin de rituel, pour nous remercier de leur avoir donné de la force, et de leur avoir proposé un nouveau chemin de lutte.

L'action « désorceler » est un désenvoûtement, mais aussi un renvoi du sort à son expéditeur. Il serait possible pour nous de cibler ces mages de la finance, pourtant nous nous contentons de contre-attaquer la finance comme entité abstraite. Cette dernière, comme le capitalisme, est un égrégore, avec ses récits, ses symboles, et ses pratiques occultes, elle est donc sensible à la sorcellerie spéculative. Mais je ressens une certaine frustration à ne pas diriger nos actions vers ces mages de la finance, qui ont des noms, des visages et des adresses. Nos pratiques dirigées contre l'entité « Finance » diminuent aussi les ennemis en tant qu'individus, car nous nous y renforçons individuellement et collectivement, mais une contre-attaque symbolique ciblée pourrait aussi fonctionner directement sur ces « puissants », parfois versés dans l'occultisme, et donc sensibles aux rapports de causalité sorciers. Cette individualisation de l'ennemi est d'autant plus importante dans le militantisme « classique » (non spéculatif et non sorcier), ayant moins de prise sur les entités abstraites comme le capitalisme ou la finance.

Depuis j'aime réaliser des rituels pour des événements marquants, comme mon arrivée dans un nouveau logement, les équinoxes, ou simplement pour sortir d'une mauvaise période. Ces petits rituels privés sont parfois réalisés avec des personnes totalement étrangères aux pratiques rituelles, et lorsqu'elles sont invitées à improviser, le résultat est souvent étonnamment puissant.

Dans le milieu anarchiste et libertaire que je côtoie, notre approche sorcière du militantisme est souvent critiquée, voire moquée, car par tradition matérialiste et athéiste, les pratiques magiques sont considérées comme obscurantistes. Pourtant dans les zad, nombreux sont ceux qui renouent avec le rituel, comme si le contact rapproché avec ce que nous appelons « nature » faisait ressortir nos aspirations païennes, comme si le rituel était une réaction inhérente à l'humain e face aux forces des cycles de nos écosystèmes. Pour les urbains, le rituel peut être un moyen de s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour ainsi ne pas être complètement déconnecté de notre monde. Est, ouest, nord, sud, feu, eau, terre, vent, équinoxes, solstices, soleil, lune, étoiles. Pourquoi le rituel dans nos pratiques artistiques et activistes ? Parce que ça marche !

Récit auto-ethnographique de Julien Celdran (Désorceler la finance)

Je suis issu d'une famille de fonctionnaires français. Matérialistes, rationalistes, orientés gauche voire gauche radicale pour mon père. Je m'oriente vers les études d'art pour solutionner une équation existentielle d'adolescence compliquée. L'art est une solution, salvatrice personnellement, acceptable comme carrière dans le système de valeur de mes parents. Étudiant, je m'y consacre corps et âme, je m'intéresse aux artistes en vue, au réseau, etc. Mais je sais aussi que quelque chose ne va pas, que l'art contemporain est un art pour les riches, je lis les théories de la distinction de Bourdieu¹.

Les questions se posent alors pour moi comme praticien : à quel public faire bénéficier la plus-value symbolique de l'art ? Comment faire ? quelle est la fonction de l'art ? Pourquoi le marché de l'art continue-t-il d'être le modèle dominant après tant de critiques artistiques sans conséquences ?

Mais la poésie continue de sauver.

Et la culture devient mon motif. Pour peindre sur le motif il faut observer. Je me documente, je farfouille dans l'archéologie, dans l'ethnographie, l'histoire de l'art. Et je comprends peu à peu la force du rituel. C'est une représentation sociale totale, on y soigne particulièrement les formes : les vêtements, le langage, la musique, les chants, les danses, les objets, la mise en scène, les gestes. Tout est codé et tout le monde le sait. Sans rituel, pas d'art. Aucun art. La fonction de l'art c'est le rituel : des représentations sociales partagées, soignées dans leur beauté, pour leur force. C'est vrai pour la haute-bourgeoisie, c'est vrai pour les autres.

Pour Maurice Godelier, le religieux et le politique ne sont qu'une seule chose, et ils sont le fondement de la société². Le politico-religieux agit sur le monde par sa symbolique, le symbolique façonne le réel.

Lorsque Luce Goutelle m'a demandé d'apporter ma pierre à l'édifice des rituels de désenvoute-

1. Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

2. Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humains*, Paris, Flammarion, 2010.

ment de la finance, j'ai réalisé des objets scénographiques, des objets plastiques sans quitter mes positions matérialistes et rationalistes, mais en produisant des œuvres d'art prises au sérieux de leur religiosité. Nous avons collectivisé ces pratiques plastiques, nous les avons intégrées dans la pratique collective plus large des gestes, des mots, des musiques. Ces formes réduisent l'emprise du discours politico-religieux dominant comme le désorceleur réduit l'emprise du sorcier adverse sur l'ensorcelé : en lui ouvrant la voie vers sa propre puissance, car elles agissent dans le même champ.

Discussions : efficacité symbolique de nos pratiques

Dans son article « L'efficacité symbolique¹ », Claude Lévi-Strauss se fonde sur l'étude d'un chant incanté lors de cures chamaniques pratiquées par les Cuna d'Amérique centrale. Cette narration d'un combat symbolique avec des entités « surnaturelles » facilite les accouchements difficiles.

Le shaman fournit à sa malade un langage, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables. Et c'est le passage à cette expression verbale (qui permet, en même temps, de vivre sous une forme ordonnée et intelligible une expérience actuelle, mais, sans cela, [...]anémique)² et ineffable) qui provoque le déblocage du processus physiologique, c'est-à-dire la réorganisation, dans un sens favorable, de la séquence dont la malade subit le déroulement³.

Ce mythe chanté par le shaman est un moyen de faire vivre intensément le récit, pour ainsi induire des transformations psychosomatiques en réorganisant l'inconscient de la patiente. Selon la compa-

raison concluant cet article, cette incantation shamanique est une réorganisation psychosomatique via un récit délivré par le shaman et reçu par la patiente, alors que la psychanalyse est une réorganisation psychosomatique via un récit produit par le patient e. Dans les deux cas, c'est le pouvoir du récit qui engendre la transformation souhaitée.

C'est cette efficacité symbolique du récit qui semble être opérante dans nos pratiques.

Bien que nous ayons 'des niveaux de croyance variables et que l'efficacité des pratiques sorcières [de nos] collectif[s] peut s'entendre de nombreuses manières différentes⁴, le rituel comme 'récits tisseurs de liens' au pouvoir spéculatif du 'et on dirait que', pour 'imaginer et construire autre chose', 'imaginer que d'autres histoires peuvent se conter, charnellement, oralement', semble être un dénominateur commun⁵. La magie « invoque des entités non visibles dont elle postule l'action efficace dans le monde sensible »⁶, et pour nous ces entités sont des récits, engendrant « une expérimentation collective qui fait monter un pouvoir qui produit du changement⁷ ».

La spéculation en philosophie, c'est le fait de s'interroger sur les conséquences d'une hypothèse comme si elle était vraie. La « fabulation spéculative⁸ » de Donna Haraway ou la « narration spéculative⁹ » de Fabrizio Terranova sont une mise en

4. Les extraits de textes entre guillemets simples sont extraits des récits auto-ethnographiques présentés en amont.

5. Ce dénominateur commun est fortement perceptible via l'immersion dans nos pratiques, et les « bibliographies mentales » qui les structurent. Mais ceux qui s'inscrivent dans une approche spéculative pour expliquer l'efficacité de nos rituels, sont ceux qui sont le plus à l'aise avec la théorisation de ces derniers, ce qui constitue un biais pour cette proposition auto-anthropologique.

6. Frédéric KECK, « Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française », *Methodos*, n° 2, 2002.

7. Définition de la magie par Starhawk (Émilie HACHE, *Starhawk, le rituel et la politique*, Congrès Marx International V - Section Etudes Féministes Atelier 9 : Féminismes, altermondialisme et utopies – Paris-Sorbonne et Nanterre – 3/6 octobre 2007, <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/Hache-Starhawk-le-rituel-et-la-politique.pdf>, consulté le 1er novembre 2021.

8. Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

9. [https://wiki.erg.be/w/R%C3%A9cits_et_exp%C3%A9rimentation_-_Narration_sp%C3%A9culative_\(MA\)](https://wiki.erg.be/w/R%C3%A9cits_et_exp%C3%A9rimentation_-_Narration_sp%C3%A9culative_(MA)),

1. Claude LÉVI-STRAUSS, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, tome 135, n°1, 1949, p. 5-27.

2. Dans le texte d'origine, Claude Lévi-Strauss utilise le mot « anarchique ». Nous supposons ici qu'il cherchait par cette notion à exprimer maladroitement l'absence d'organisation, et non l'absence de pouvoir hiérarchique autoritaire et coercitif, nous avons donc remplacé « anarchique » par « anémique ».

3. Claude LEVI-STRAUSS *op. cit.* p. 19.

exergue du « pouvoir germinatif » du récit¹. Proposons alors de nouveaux récits pour des nouveaux mondes, des récits alternatifs aux mythes capitalistes, car « le système s'effondre tout autour de nous précisément au moment où de nombreuses personnes ont perdu la capacité à imaginer qu'autre chose puisse exister² ».

Les récits spéculatifs sont performatifs, et peuvent être des prophéties auto-réalisatrices puissantes. Proposer un récit sur le futur influe sur celui-ci, qu'il soit prospectiviste ou fictionnel. Les dystopies de science fiction et les récits eschatologiques des collapsologues, du GIEC, ou des super-ordinateurs de la NASA, engendrent en réponse, des dispositifs de préparation à cette fin de notre monde. Ces dispositifs, tout comme les futurs proposés qui les engendrent, sont des récits spéculatifs auto-réalisateurs. Acheter un bunker et des armes, ou s'exiler dans une communauté pour faire de la permaculture, sont deux dispositifs bien différents de préparation à la fin de notre monde, et auto-réalisent des futurs radicalement divergents. Un projet d'aéroport imposé et inutile est un récit, des cabanes dans un bocage en est un autre. Spéculer sur l'évolution des prix d'un marché pour engendrer du profit est un récit, imaginer des futurs post-financier en est un autre. Les apprentis sorciers de la finance, s'amusent et se font parfois dépasser par ce pouvoir spéculatif auto-réalisateur. Spéculer en économie c'est l'activité consistant à tirer profit par anticipation de l'évolution à court, moyen ou long terme du niveau général des prix ou d'un prix particulier en vue d'en retirer une plus-value ou un bénéfice, et ce sont ces anticipations qui finissent par faire évoluer les prix. Quand aux GAFAM, ils usent d'une drôle de pratique de récits divinatoires auto-réalisateurs : aidés d'algorithmes et de méta-données, ils cherchent à prédire l'avenir (élections,

épidémies, fluctuations du marché), puis agissent de toute leur puissance dans le sens de la prédiction, qui finit par se réaliser. D'autres, comme l'assureur Axa, l'agence de gestion des déchets nucléaires Andra et l'armée française, mobilisent le pouvoir du récit en recrutant des auteurs de science-fiction³. Le capitalisme est un système sorcier dans sa capacité à s'appropriier nos forces pour les retourner contre nous-mêmes⁴, il est alors crucial que le pouvoir du récit spéculatif reste entre nos mains. Si notre époque est, comme le proposait Thomas Berry, une arène où s'affrontent des récits⁵, la spéculation devient alors un puissant outil d'activisme. Spéculer des récits, c'est nous permettre de *panser* nos passés, prendre prise sur nos présents, pour toujours proposer des futurs. « Développons nos forces à pouvoir toujours raconter une histoire de plus, un autre récit. Si nous y parvenons, alors nous retardons la fin du monde⁶ ».

Dans « L'efficacité symbolique », Claude Lévi-Strauss se concentre sur l'aspect discursif du récit et du rituel, en omettant les gestes et les activations d'objets qui accompagnent le chant. Il se décentre tout de même de ce primat de la cognition sur l'action, via une référence à « La réalisation symbolique⁷ » de la psychanalyste Marguerite Sechehaye. Cette dernière « s'est aperçue que le discours, aussi symbolique qu'il puisse être, se heurtait encore à la barrière du conscient, et qu'elle ne pouvait atteindre les complexes trop profondément enfouis que par des actes⁸ ». Les récits ne s'expriment pas uniquement par des discours, ils peuvent aussi l'être par des actions, des constructions, des images, des sons, des modes de

consulté le 1^{er} novembre 2021.

1. Selon Walter Benjamin ce « pouvoir germinatif » du récit réside en ce qu'il « ne vise point à transmettre le pur « en soi » de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie » (Walter BENJAMIN, *Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2001.)

2. David GRAEBER, « Préface », dans Alain DAMASIO, Virginie DESPENTES, et al., *Éloge des mauvaises herbes : ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020, p.13.

3. Théo BOURGERON, « La fabulation spéculative, de Zanzibar à Balard », *AOC*, mercredi 27 octobre 2021.

4. Philippe PIGNARRE, Isabelle STENGERS, *La Sorcellerie capitaliste – Pratique de désenvoûtement*, Paris, La découverte, 2013.

5. Thomas BERRY, « The new story : Comments on the origin, identification and transmission of values », *CrossCurrents*, Vol. 37, 1987, p. 187-199.

6. Ailton KRENAK, *Idées pour retarder la fin du monde*, Bellevaux, Dehors, 2020

7. Marguerite SECHEHAYE, « La réalisation symbolique - Nouvelle méthode de psychothérapie appliquée à un cas de schizophrénie », *Revue suisse de psychologie et psychologie appliquée*, n°12, 1947.

8. Claude LEVI-STRAUSS, *op. cit.* p. 21.

vie et bien d'autres choses. Selon les définitions communes, le récit est une action de relater, de rapporter quelque chose, ou « une forme littéraire consistant en la mise dans un ordre arbitraire et spécifique des faits d'une histoire¹ ». En désanthropocentrant notre approche des récits², ils peuvent tout aussi bien être exprimés par des murs d'excréments de wombats, des vibrations d'araignées, ou des phéromones de fourmis sur des graines. De cette posture, l'ensemble des actions se déroulant lors d'un rituel deviennent des récits chargés de sens, manipulant autant de signes et de symboles, et racontant autant d'histoires qu'une riche narration écrite ou orale. Les rituels peuvent être considérés comme « gestes spéculatifs », permettant de « mettre la pensée sous le signe d'un engagement par et pour un possible qu'il s'agit d'activer, de rendre perceptible dans le présent³ ». L'ouvrage *Sorcellerie capitaliste : Pratiques de désenvoûtement*⁴ de Philippe Pignarre et Isabelle Stengers est une invitation à dépasser l'indignation et la dénonciation, et donc le discours, via des moyens tels que la sorcellerie néo-païenne des écoféministes, à la manière de Starhawk nous proposant « des choses, pas des idées⁵ » en tant que grand principe des sorcières.

Le rituel n'a pas seulement la fonction spéculative du récit, il ouvre aussi une brèche dans l'inconscient pour que ce récit s'active. Dans une vision batésionienne⁶, le jeu comme fiction⁷ se déroule déjà à l'interface de la conscience et de

l'inconscient ; tout comme le rituel, quelque chose est affirmé et nié en même temps : nous affrontons nos ennemis les 'monstro-gendarmes et [...] leur chef bureaucrate', mais nous ne les affrontons pas vraiment ; nous coupons notre lien avec la finance mais nous ne le coupons pas vraiment. Selon Gregory Bateson, cette double instruction contradictoire crée une zone de limbe, entre réalité et fiction, sortant ainsi le jeu et le rituel d'un état de conscience ordinaire, à l'instar de cette « émotion d'avoir été là dans ce champ à attendre de jouer le combat tout comme il l'avait été lors des expulsions ». Pour Judith Butler, « jouer à » (dans le sens de « *perform* » qui signifie autant « jouer » que « accomplir »), permet à nos identités individuelles et collectives de s'élaborer. Ces identités sont des rôles interprétés au sein de nos récits et construits par la répétition d'actes performatifs⁸. Le récit activé par les actions rituelles s'ancre dans le présent et dépasse la barrière du conscient. De plus, cette barrière se dissipe encore plus si les exécutant·es ou les « spect-acteurs·ices » atteignent un état de transe (ou de « *sich ausleben* »), « ce vertige cognitif » engendrant une appréhension différente de la réalité, combinée à une expérience immersive intense. Ainsi le rituel conditionne nos processus somato-sensoriels et nous donne la capacité de nous immerger dans ces autres mondes proposés par le récit. Les activations de ce dernier par des actes permettent de dépasser l'état spéculatif pendant le rituel, grâce à cette zone de limbe où l'hypothèse, interrogée comme si elle était vraie, devient aussi vraie. Le capitalisme a le monopole de l'avenir, ce qui nous permet de proposer d'autres mondes, mais difficilement de les engager⁹ car ils sont restreints à n'être que pure spéculation. Lutter avec des récits ne suffit pas, il faut les activer dans le présent, car les circonscrire à un état fictionnel c'est faire le jeu des alternatives infernales¹⁰ du capita-

1. <<https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit>>, consulté le 1^{er} novembre 2021

2. Comme nous le suggère Ursula K. Le Guin (« L'auteur des graines d'acacia », dans Ursula K. LE GUIN, *Les Quatre Vents du désir*, Paris, Pocket, 1982), ou plus récemment Vinciane DESPRET (*Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021.).

3. Didier DEBAISE, Isabelle STENGERS, *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, quatrième de couverture.

4. Philippe PIGNARRE, Isabelle STENGERS, *La Sorcellerie capitaliste*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

5. Mona Chollet, « Quitter la terre ferme des certitudes », *Périphéries*, <http://www.peripheries.net/article215.html>, consulter le 1^{er} novembre 2021.

6. Gregory BATESON, *La Nature et la Pensée*, Paris, Le Seuil, 1988.

7. Selon les thérolinguistes de Vinciane DESPRET (*op. cit.*) les récits, et plus largement l'écriture, prennent racine dans le jeu.

8. À l'instar des constructions des identités de genre performées par la répétition d'actes, tel que le propose Judith BUTLER (*Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La découverte, 2005)

9. Berns THOMAS, « Retenue capitaliste et spéculation anti-capitaliste », *Multitudes*, n°25, 2006

10. Un exemple d'alternatives infernales : « Vous voulez augmenter les salaires ? Vous voulez renforcer la législation pro-

lisme comme système sorcier, qui nous impose ses récits comme seuls possibles.

Si le pouvoir du récit est ici considéré comme structurant le rapport de cause à effet de l'efficacité de nos sorcelleries, il ne peut résumer nos réponses à la question : 'Pourquoi le rituel dans nos pratiques activistes et artistiques ?'. De plus cette causalité n'est pas étiologiquement linéaire et unidirectionnelle, mais circulaire et complexe. Complexe car multifactorielle, et circulaire car les causes et les effets sont pris dans des boucles itératives et donc difficilement différenciables. Par exemple, la création de liens ou d'un « égrégoire » lors d'un rituel, est à la fois cause et effet du pouvoir spéculatif du récit. Ces causalités ici développées ne sont pas une description objective d'un phénomène, mais une proposition située et potentiellement activable.

Proposons alors d'autres éléments, à la fois causes et effets de l'efficacité de nos pratiques.

Soigner et renforcer les pratiquant·es et leurs allié·es

Tout comme le chant incanté lors des cures chamaniques pratiquées par les Cuna d'Amérique centrale, nos rituels peuvent être utilisés dans une optique de réorganisation psychosomatique. Cette transformation peut servir à un 'renforcement et à l'encapacitation', en faisant 'sortir cette colère pour arrêter l'autodestruction, pour la transformer en une force créatrice, en énergie pour la lutte, pour se remettre en mouvement, littéralement'. Les rituels sont 'des outils de *care* qui permettent de prendre soin et de puiser des forces pour les luttes sociales, anticapitalistes, et écologiques'. Ce soin et ce renforcement peuvent être individuels et/ou collectifs.

Diminuer les ennemis

Grâce à ces soins et ces renforcements des pratiquant·es et de leurs allié·es, les ennemis sont proportionnellement diminués. Nos pratiques spéculatives 'réduisent l'emprise du discours politico-re-

tégeant les salariés contre les licenciement ? Mais vous allez provoquer la fermeture des usines, accélérer les délocalisations et mettre les gens au chômage ! » (Philippe PIGNARRE, Isabelle STENGERS, *op. cit.*, p. 38)

ligieux dominant comme le désorceleur réduit l'emprise du sorcier adverse sur l'ensorcelé : en lui ouvrant la voie vers sa propre puissance', 'nous détruisons ce pouvoir mortifère, nous le mettons à terre. Nous nous libérons de son emprise'. Les technocrates à l'origine des malheurs durables, sont « parfois versés dans l'occultisme, et donc sensibles aux rapports de causalité sorcier¹ », il semble alors possible d'avoir directement prise sur eux grâce à la sorcellerie.

Créer des « égrégores »

La notion d'« égrégoire » utilisée par Désorceler la finance, peut être considérée comme la force d'un collectif, constituée par l'agrégation d'intentions et de récits, et pouvant 'produire des effets politiques (une magie surtout sociale)'. Ce sont des 'liens très différents de ceux générés par l'utilitarisme', qui peuvent se tisser avec des non-humain·es. Ces collectifs peuvent comprendre un territoire et les vivants qui l'habitent. Contrairement à l'égrégoire du capitalisme qui est régi par des liens de compétition, les nôtres sont fondés sur le mutualisme et la symbiose.

Repenser notre place dans les cycles et les systèmes de notre monde

Le rituel 'c'est un renouvellement d'engagement envers soi-même et le cosmos, mariage renouvelé avec les forces en présence', pour 'être avec le monde, devenir le monde', pour 's'ancrer dans l'espace et dans le temps', pour 's'ancrer dans le monde et le présent. 'Un être-ici'. En narrant et en activant des 'récits tisseurs de liens' entre humain·es et non-humain·es, les rituels nous permettent de *repenser* notre place dans les systèmes de notre monde, tels que les écosystèmes et les systèmes économiques. En marquant des événe-

1. Comme François Mitterrand et Ronald Reagan qui consultaient des astrologues ; Valéry Giscard d'Estaing et son talisman donné par un marabout sénégalais ; ou Nicolas Sarkozy et son acharnement judiciaire contre la poupée vaudou à son effigie, qui serait selon lui justifié par son droit à l'image, mais que nous suspectons d'être motivé par une crainte de « la loi de similitude » de la « magie homéopathe ».

ments charnières, comme les solstices ou les équinoxes, les rituels nous permettent de *repanser* notre place dans les cycles de notre monde, reniés par le mythe du développement infini dans un monde fini. ‘Les rituels marquent et rythment la journée, les semaines, les mois’, en insistant sur leurs recommencements, et non leurs répétitions.

Donner du sens

Les sciences sont explicatives et utilitaristes, mais ne donnent pas de sens à nos vies, bien au contraire : ‘pas de vérité en dehors des explications mécanistes, l’humain se résumant à des fonctions, des instincts, des besoins. Science, industrie, capitalisme et consommation se tiennent la main’. Le rituel ‘amplifie le sens des activités humaines qui sans cela seraient restreintes à du remplissage de besoins ou de fonctions’.

Conclusion : le « sacré profane » de nos sorcelleries spéculatives

Nourries par l’anthropologie, la sociologie, et la philosophie contemporaine, nos pratiques sont l’invocation d’une magie non-mystique, une sorcellerie spéculative. C’est un ‘sacré profane d’aujourd’hui’ avec ‘des niveaux de croyance variables’, allant de ‘positions matérialistes et rationalistes’ à une spiritualité liant ‘la matière à ce qui lui donne sens’. Le ‘nous’ engagé dans nos rituels est tout autant ‘sorcier ère’ que ‘scientifique’. Il n’y a pas d’entités ‘surnaturelles’ transcendantes dans nos pratiques, seulement une causalité anthropologiquement rationnelle : le pouvoir spéculatif du récit collectif, performé dans le présent. C’est cette posture qui permet une efficacité, car la condition pour que la sorcellerie fonctionne est son acceptation dans une rationalité collective. Les autres approches mystiques et transcendantes de la sorcellerie ne doivent être en aucun cas considérées comme obscurantistes¹, car elles ont

aussi prise sur le réel, mais dans d’autres collectifs aux rationalités différentes. De plus, chercher à comprendre ces pratiques mystiques via l’efficacité symbolique est une explication réductionniste et souvent eurocentrée. Nos rituels ne s’inscrivent ni dans le profane et le séculier, ni dans une sacralité transcendante, mais ils créent une séparation avec l’ordinaire où nos récits sont spéculatifs, en performant nos aspirations, en les activant dans le présent.

Si on leur disait: « Mais votre déesse n’est qu’une fiction », elles souriraient sans doute et nous demanderaient si nous sommes ceux qui croient qu’une fiction est sans pouvoir².

Philippe PIGNARRE et Isabelle STENGERS

Cellule d’Actions Rituelles (C.Δ.R),
Désorceler la finance (DLF)
et NON-A

1. En réponse à Alessandro Pignocchi, chercheur en sciences cognitives et bédéiste zadiste proche de la C.Δ.R, qui dans un article pour *Le Monde* (« Ne laissons pas le réenchantement du monde aux mystiques », 21 août 2020), pro-

pose qu’« il n’est pas nécessaire d’adhérer à une forme ou une autre d’obscurantisme pour tendre vers des relations aux plantes, aux animaux et aux milieux de vie qui se colorent de toutes les nuances de la vie sociale ».

2. Philippe PIGNARRE, Isabelle STENGERS, *op. cit.*, p. 186.

Activismes Ésotériques

ENTRETIEN AVEC CYNTHIA MONTIER ET SOPHIE PRINSSSEN SUIVI D'UN DOSSIER ARTISTIQUE

Ophélie Naessens : Dans un premier temps, pourriez-vous présenter brièvement le projet « Activismes Ésotériques » ?

*crée pour le projet : « le coven », pourquoi cette forme ?
Quelle est l'histoire de ce coven que vous avez choisi de réunir ?*

— Cynthia Montier, Sophie Prinssen : *Activismes Ésotériques* est un travail de création et de recherche qui expérimente les relations entre communautés, arts et rituels comme des supports d'actions socialement engagés, à travers des formes performatives, militantes ou spirituelles qui se manifestent dans l'espace public.

Nous co-dirigeons et coordonnons *Activismes Ésotériques* avec le soutien du 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, du Syndicat Potentiel, en partenariat avec l'université de Lorraine, l'université de Strasbourg, et le Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC).

L'intuition de départ est celle de rassembler un groupe de travail international d'artistes, de chercheur·es et de militant·es pour croiser différents outils méthodologiques de recherche, de création et d'action, en relation avec les notions d'initiation et de transmission auprès de groupes constitués et dans des contextes situés. Ce groupe de travail porte le nom de « coven de recherche », et se compose de 13 artistes, activistes et chercheur·es¹. Le travail collectif a débuté au solstice d'hiver 2020 et se poursuit au rythme des saisons.

O. N. : Revenons sur cette forme singulière de collectif

1. Le coven de recherche réunit Camille Back (chercheuse à la Sorbonne Nouvelle, Paris), Céline Drouin Laroche (artiste, Paris), Isabelle Frémeaux (chercheuse et activiste, Notre-Dame-des-Landes), Jay Jordan (artiste et activiste, Notre-Dame-des-Landes), Lise Lerichomme (artiste et chercheuse, université d'Amiens), Lilly Markaki (chercheuse, Royal Holloway University of London), Mélodie Marull (chercheuse, université de Lorraine), Cynthia Montier (artiste, intervenante et chercheuse indépendante, Strasbourg), Jonathan Naas (artiste, Strasbourg), Ophélie Naessens (artiste et chercheuse, université de Lorraine), Sophie Prinssen (chercheuse indépendante, commissaire d'exposition, Strasbourg), Niki Korth (artiste, The Big Conversation Space, San Francisco), Clémence de Montgolfier (artiste, The Big Conversation Space, Paris).

— C. M., S. P. : Du latin *convenire*, *conven* signifie « se réunir » ; du moyen anglais *covin*, faisant référence à une « bande », un « cercle » ou un « gang », autrement dit à un collectif, ou à une communauté de pratique. De manière générale, le terme « coven » est utilisé en magie et en sorcellerie pour désigner un rassemblement d'individues avec des intérêts ou des activités similaires : une assemblée ou un groupe d'initié·es, constitué habituellement de 13 ou de 8 sorcier·es.

Aussi, le format du coven s'inspire en partie de modes d'organisations collectives à la fois militantes et spirituels. Nous nous appuyons ici sur des écrits tels que ceux de l'écrivaine écoféministe et néo-païenne Starhawk, notamment à travers sa description des rassemblements politiques de groupes féministes antinucléaires et antimilitaristes des années 1970 au États-Unis. Ces groupes sont décrits comme des communautés affectives au sein desquelles les rituels servent d'action, et la magie de volonté pour souder l'énergie d'un groupe.

L'ambition de former un coven correspond aussi pour nous à celle de générer un espace de travail qui s'émanciperait des espaces traditionnels de recherche scientifique ou de militantisme pour s'orienter davantage vers un espace de complicité tant intentionnelle, qu'affective et politique.

O. N. : Quels processus de création collectifs avez-vous mis en œuvre pour mettre en action ce coven ?

— C. M., S. P. : Le coven s'inspire de méthodologies de travail et d'action issues des pédagogies rituelles, de l'éducation populaire, des réunions militantes, des groupes de parole, des coopératives de recherches (etc.), pour générer des protocoles performatifs.

Chacun de ces protocoles performatifs découle de tirages de tarot réalisés collectivement à partir d’un même outil : le Tarot de recherche conçu par Cynthia.

Il s’agit d’un tarot non-divinatoire composé d’un nombre évolutif de cartes qui s’inspire du tarot divinatoire classique (Tarot de Marseille). À l’inverse de celui-ci, le Tarot de recherche puise dans des gestes créatifs et dans des postures engagées socialement. Il fonctionne comme un répertoire : il rassemble des références de gestes documentées, commentées, d’actions concrètes énoncées, de situations prélevées dans l’espace urbain, ou dans un champ documentaire et bibliographique¹.

Notre protocole se déroule comme suit : chaque lecture de tirage engage une intervention (une recherche, un entretien, un geste performatif, un workshop, une conversation ou une action dans l’espace public).

Le Tarot de recherche ne prédit pas, mais utilise la cartomancie comme un support à l’intuition pour des lectures et des expérimentations collectives. Il est pensé à la fois comme un objet de médiation et de transmission, mais aussi comme un dispositif de croyances, de pouvoirs et de forces, agissant sur le réel. L’interprétation d’un tirage repose sur les énergies lectrices mobilisées plutôt que des vérités devines.

Le principe éditorial de ce tarot est le suivant : chaque projet collectif génère un corpus de documents qui génère un jeu, qui génère un deck. Lors des rassemblements physiques et virtuels du coven, ces nouvelles cartes sont utilisées pour des tirages donnant lieu à des manifestations dans des espaces choisis collectivement ou dans des lieux partenaires : un workshop, une intervention dans l’espace public, une projection, une conférence ou une performance. Pour nous, l’usage de cet outil par le biais du coven c’est aussi un moyen de déplacer des conventions ou des logiques académiques habituelles, pour mettre en valeur des savoir-faire intuitifs, vernaculaires ou considérés comme non scientifiques. Les recherches menées par le coven sont partagées sur une plateforme en

ligne dédiée², ainsi que par le biais d’un serveur Discord, sur lesquels sont disponibles les cartes du deck dématérialisées, et les cartes en devenir. Ces deux outils permettent au coven de recherche d’échanger, de mutualiser son matériel, de définir des axes de travail et la programmation publique des différentes manifestations à venir.

O. N. : Depuis la création du coven, quelles actions avez-vous menées ensemble ?

— C. M., S. P. : Un certain nombre d’actions ont été déployées, notamment au regard du contexte sanitaire (formes) et de l’actualité (thématiques). Nous faisons en sorte de répondre aux contraintes et aux modalités d’intervention qui nous sont allouées en composant avec le réel. Les premières actions ont eu lieu avec la complicité du Frac Lorraine pendant des temps de résidence ainsi que par des gestes satellitaires à l’intérieur du coven et depuis nos emplacements respectifs. Comment inscrire ces gestes quand l’accès à l’espace public nous est restreint, comment les restituer, les archiver, les transmettre ? Nous pensons des formes qui passent notamment par des protocoles autonomes, comme lors de notre premier workshop au Frac qui invitait à diffuser un son dans et pour l’espace public (alors que les lieux de convivialité étaient fermés et que les regroupements de plus de six personnes étaient interdits).

À titre d’exemple, un format particulier nous a été proposé par le Frac Lorraine aux Urgences de l’Hôpital Robert-Pax au sein duquel nous avons été invitées à penser un dispositif à destination du personnel soignant : « Parures guerrières, armures de soin ». Nous avons mis en place un travail collaboratif qui questionne les liens existants entre soin, corps et pouvoir. En prenant pour point de départ des récits des urgentistes et nos recherches sur l’ésotérisme, l’action a consisté à réaliser une performance artistique collective avec les soignants et les soignantes. Pour ce travail, nous avons engagé une première phase d’entretiens et de consultations sur place avec les tra-

1. Des exemples de ce répertoire sont visibles dans le cahier visuel associé à cet entretien.

2. Voir : <<https://activismes-esoteriques.net/>>, consultée le 4 octobre 2022.

vailleuses, durant laquelle nous avons eu recours au vocabulaire de la magie comme levier expressif. En écho à un exercice d'hypnose à destination des soignantes dans le cadre de leur formation, dans lequel elles étaient invitées à visualiser un bouclier symbolique, nous avons réalisé avec elles un corpus de talismans et amulettes textiles de soin et de force.

Dans une dynamique similaire, nous avons mis en place un rituel à caractère revendicatif dans le cadre des Week-end des FRAC (WEFRAC) en avril 2021 à Metz. Le rituel faisait suite à un tirage de tarot sous le signe du camouflage, de la tradition et de la dévotion qui investissait l'idée de dresser, adresser ou hisser des liens avec un territoire. Il s'agissait d'une marche votive, déclarée à la préfecture sous la forme d'une manifestation au nom du collectif fictif *Pendant que les champs brûlent*, en réponse à l'impossibilité de rassemblement dans l'espace public et à la nouvelle loi dite « contre les séparatismes », laquelle, pour remettre dans le contexte, entendait proscrire toute forme d'appartenance spirituelle ou communautaire revendiquée trop haut. La marche s'est ouverte et conclue sur une incantation récitée :

Une foule, munie de bannières et d'étendards vierges et monochromes, forme une unité de corps visible et non-identifiable, unie et non-séparable. À la fois homogène et hétérogène, la manifestation fait le gage de vœux multiples, commémorés et érigés communément vers leurs accomplissements, pour l'espace public et ses communautés. Équipées de bannières votives, pancartes étendards ou oriflammes, le corps collectif revêt un héraldique inspiré et empruntant à différents registres de ritualité, tant militants que culturels, tant culturels que performatifs. Tant de confessions que d'appartenances sociales multiples, les corps apparaissent comme non traçables, non verbaux, non identifiables pour former un tout à la fois hétérogène et inaliénable¹.

1. Sophie Prinssen et Cynthia Montier, texte déclamé à l'occasion de la Marche votive & performative du 18 avril 2021.

O. N. : *Au sein d'Activismes Ésotériques, comment faites-vous les liens entre rituel, magie et engagement politique ?*

— C. M., S. P. : Ces liens forment justement le fil directeur de notre recherche : comment la magie, au sens de rituel et d'action symbolique, conjuguée à des formes engagées socialement, peuvent-elles être source à la fois de pouvoir, d'émancipation et de changement, pour et dans les luttes ? On se réfère ici à Starhawk, et à son idée selon laquelle les actes qui poussent au changement sont des actes de magie. Dans cette lignée, Activismes Ésotériques développe une approche du rituel comme une forme de pédagogie en contexte de lutte sociale, à travers laquelle se déploie un vocabulaire de gestes et de techniques de groupe pour formaliser des revendications politiques (déboulonnage, collage, marches aux flambeaux, rondes, rituels funéraires, cérémonies d'hommage, etc.).

La magie alloue à cette généalogie de formes engagées socialement un potentiel transformateur et générateur de pouvoir, et possiblement transgressif. Dans l'idée d'un soin porté vers les communautés et leurs sols, c'est-à-dire d'un soin ancré dans des contextes d'usages spécifiques et suivant des traditions et des savoirs localisés, Activismes Ésotériques relie l'action directe à l'action symbolique pour agir de manière concrète et performative « sur les choses et les esprits ».

O. N. : *Quelle est pour vous la place du mythe dans les rituels contemporains ?*

— C. M., S. P. : Une rencontre a été significative dans la conception d'Activismes Ésotériques ; celle avec la Cellule d'Action Rituelle [de la Z.A.D. de Notre Dame des Landes], notamment au travers d'un entretien que Cynthia a réalisé auprès d'elleux en 2020. Dans cet entretien, elles soulignent que dans l'action rituelle, finalement, ce qui importe, c'est l'effectivité d'une proposition pour « changer quelque chose », plutôt que de savoir si la magie est. Si le capitalisme sorcier (Isabelle Stengers) crée des mythes contemporains balayant les actes et discours des concernées, la CAR rappelle que nous pouvons justement « nous réapproprier cette capacité à créer des mythes, et

nous réappropriier cette forme de politique magique qui brise la division entre action directe et symbolique¹ ».

Dans cette perspective, le recours à la création d’auto-récits, de narrations spéculatives et de *storytelling* peuvent être nos outils pour faire entrave aux mythes capitalistes. Il est, pour reprendre les mots d’un des membres du groupe, davantage question d’agir dans le vivant pour « réinscrire nos histoires dans cette épaisseur du temps, et plus seulement dans un futur qui n’existerait pas encore ou dans un présent qui serait immédiat et qu’on oublierait trop vite² » ; à commencer directement par « ici et maintenant ».

O. N. : *On observe dans vos actions l’influence d’une pensée de l’engagement dans la pratique artistique. Pourriez-vous revenir un peu sur cette filiation ?*

— C. M., S. P. : Activismes Ésotériques conjugue l’action rituelle telle qu’elle peut être investie notamment par la CAR, les pratiques artistiques socialement engagées (PASE), le Community-based Art, le Dialogical Art, des formes artistiques pédagogiques dans des contextes militants mais aussi des méthodes participatives féministes. Une des idées qui nous est chère est celle décrite par Suzanne Lacy dans *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*³. Elle énonce l’importance de l’expérience et de la subjectivité pour défendre une dimension publique de l’art, c’est-à-dire sociale et vivante, en sollicitant une approche féministe du champ. Elle s’attache à renouveler les méthodologies artistiques de manière ancrée socialement, dans une volonté de transmission et/ou de médiation vers le collectif. Lacy met en valeur la notion d’empathie et d’écoute dans les pratiques de groupe, artistiques ou non. Cette place donnée à l’affect, dans l’idée même d’une lutte comme une cause à défendre, est présente dans les pratiques rituelles, militantes, pédagogiques et artistiques que nous sollicitons.

O. N. : *Cette idée de lutte apparaît particulièrement importante dans vos recherches artistiques. Pourriez-vous justement préciser votre approche de celle-ci ?*

— C. M., S. P. : Pour nous, l’idée même de lutte ne peut se détacher de celle d’affect, d’itinéraires intimes et politiques qui influencent de manière intrinsèque les manières de résister. En ce sens, la lutte comme on peut l’entendre à travers AE se rapproche d’une pratique fédératrice ou d’un effort porté pour et par un groupe tant à l’échelle collective qu’individuelle.

La notion de lutte rejoint ici pour nous celle de « luxe communal », comme l’entend Kristin Ross dans *L’imaginaire de la Commune*⁴. C’est-à-dire « une valeur cardinale » qui redistribue ou transgresse des pouvoirs au sein de l’espace public en deçà des logiques de classe ; un moment d’appropriation, de défense et de transformation d’un lieu par ses habitant·es mêmes.

L’idée de lutte s’associe pour nous à la volonté de créer un art public, vécu, partagé et construit par et pour les communautés, à la portée de toutes. Dans une perspective proche de celle de Ross qui parle de « sociétés révolutionnaires », la notion reflète le désir de porter un projet révolutionnaire collectif, avec soin et dévotion.

On s’inscrit également dans la poursuite d’une certaine tradition du *reclaiming*, à travers les figures de Françoise d’Eaubonne, des groupes féministes néo-païens américains, de Joni Seager et Ynestra King. À travers elles, il s’agit de s’organiser par le biais de dispositifs rituels au sein desquels l’émotion, l’intuition, la conscience de soi et des autres sont aussi importantes que l’acte performatif, protestataire ou pieux.

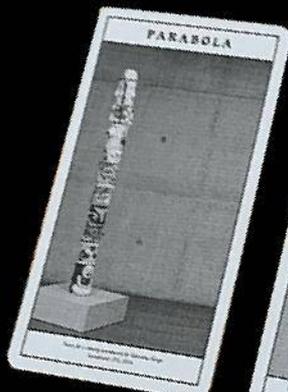
Sophie PRINSEN et Cynthia MONTIER,
Ophélie NAESSENS

1. Jay JORDAN, Cynthia MONTIER, *Reclaiming & Resisting is a Work of Earth. Conversation with the Cellule d’Action Rituelle from Notre-Dame-des-Landes*, Strasbourg, 2020.

2. *Ibid.*

3. Suzanne LACY (dir), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Winnipeg, Bay Press, 1994.

4. Kristin ROSS, *L’imaginaire de la Commune*, Paris, Éd. La Fabrique, 2015.





Melodie 26 avr. à 15:23



Envoyer un message dans #ress...



phiso 16 févr. à 20:37

2. Arcana // VEIL is the scarf, the cloth, the curtain, the sail. It refers to the flag, the standard bearer, the banner, to the veiling object, or finery. The Veil arcana incarnates the political and intimate power of textile ; it refers ti the materiality of a world and hoist its link to the earth

Katerina Seda, performance that took part in the project "Talk to the sky 'cause the ground ain't listening"
 Embroidering a veil that acts as a map of the village in which the performance took action / The gap in the middle of the veil is representing a factory complex that split the village, and changed the habits of the inhabitants. Women are walking and talking together around their village, with their veils echoing their traditional clothing.



Envoyer un message dans #ress... 😊

EN DIRECT

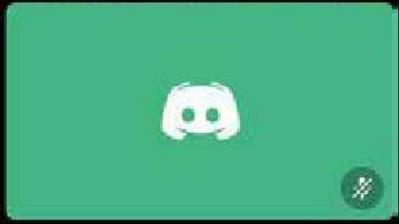
Estimer les connaissances

DECK

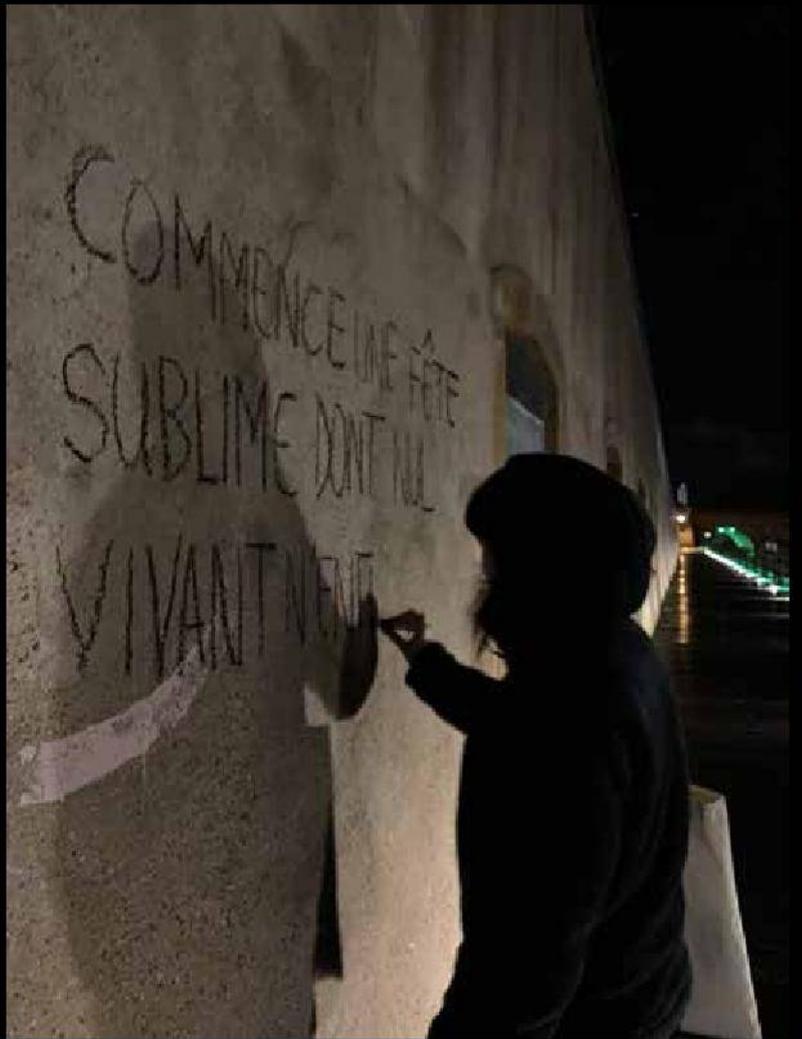
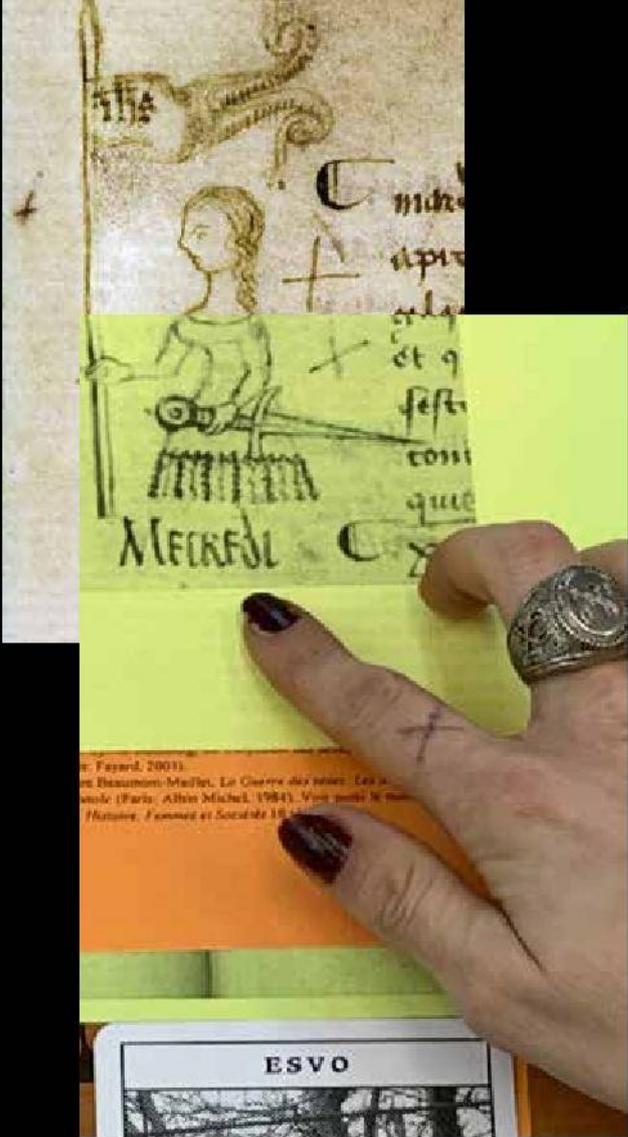
CONVULSIONS

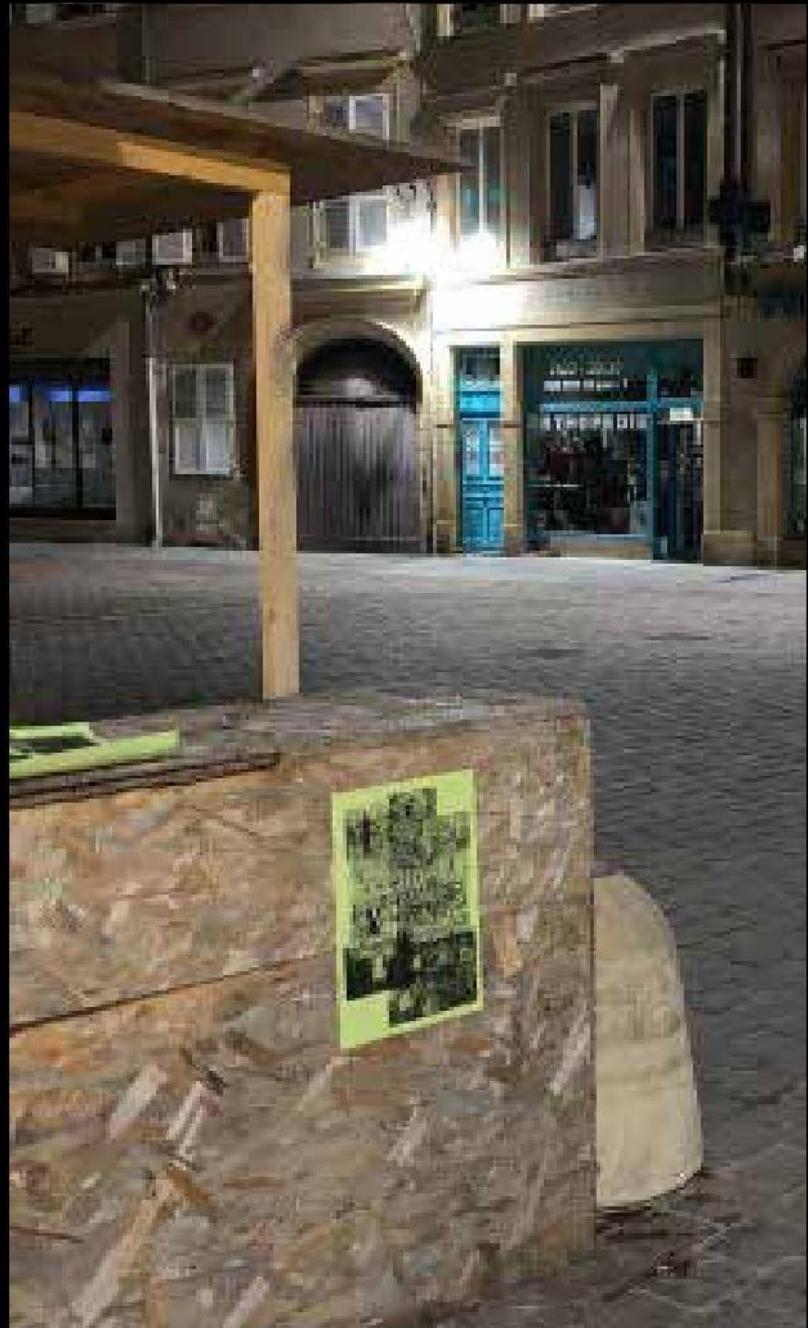
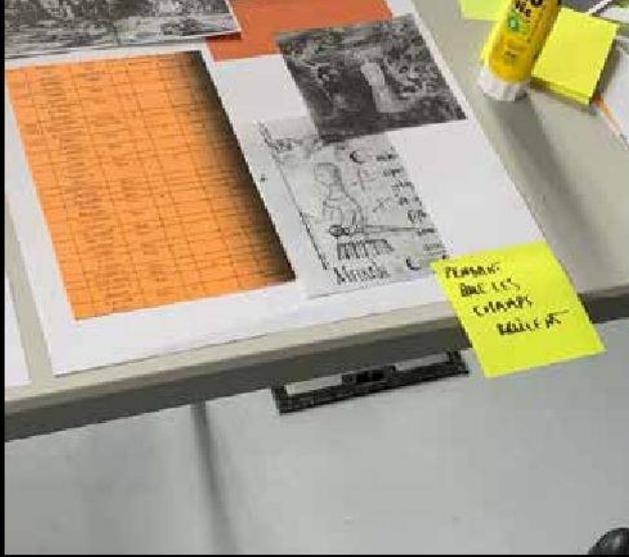
LEADER

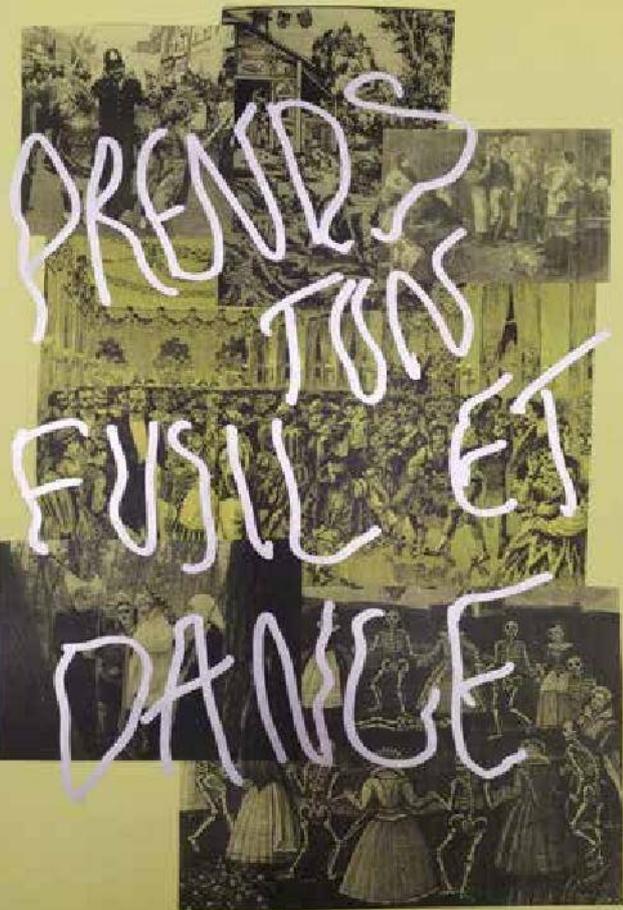
BY AGING

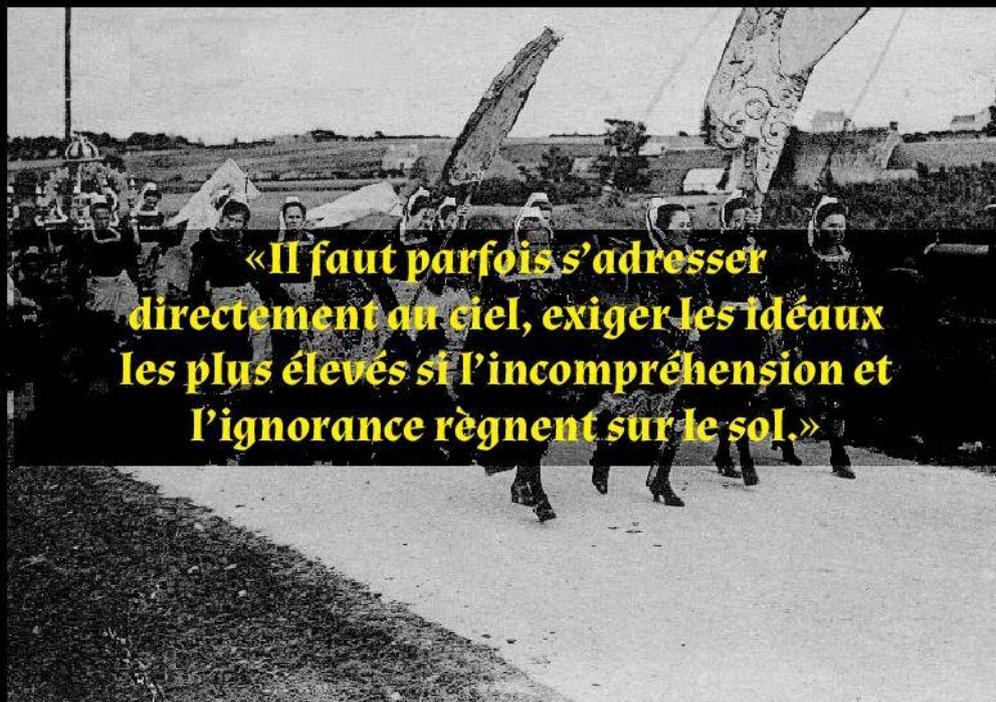












Le collectif **Activismes Ésotériques** et le Frac Lorraine
invitent les corps à se réunir dans l'espace public
le dimanche 18 avril à partir de 15h30
pour une marche votive et performative.

Une foule manifeste et composite,
munie de bannières et d'étendards vierges et monochromes,
forme une unité de corps visible et non-identifiable, unie et non-séparable.

À la fois homogène et hétérogène,
la manifestation fait le gage de vœux multiples,
dansés, marchés, hissés, dressés et érigés
communément vers leurs accomplissements,
pour l'espace public, ses groupes et ses communautés.

Activism Amériques

SIGIL



*High ceiling hospital and large square exposed in view
Baltimore (IT), 1971*

CARMEN



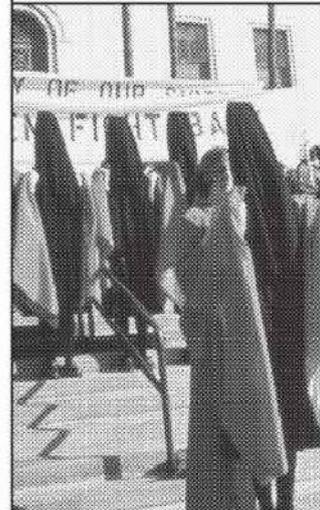
*Three pieces of the (Women's International) Women's Conspiracy from 1981
Chicago's Federal Building (USA), 1986*

CARMEN



*Demonstration of the Women's Pentagon Action movement
San Francisco, USA, 15-16.11.1981*

VEIL



*Ritual of mourning and sign by Suzanne Lee © Leslie Edwards
Los Angeles (USA), 12.1977*

CARMEN



*Demonstration of the Single Against Overseas workers
USA, 1972*

SIGIL

La troisième carte tirée figure une marelle à triple enclos et un carré magique gravé sur la pierre. Dans cette position, la carte représente la charge de potentiel par rapport à l'intention qui guide le tirage : facultés, chances, opportunités.

L'arcane Sigil se réfère à la signature magique telle qu'incarnée par un sceau, un sigle ou signe. La triple enceinte, gravée à même les pierres des villes, incarne la cité trinitaire médiévale entre terre, purgatoire et ciel. Elle est l'ancêtre de la marelle : un chemin de la terre au ciel, où le jet d'une pierre détermine la fortune mise en jeu par les joueurs.

Dans cette position, la carte invite à identifier et à matérialiser les formes, les lieux, et les entités d'une autorité exercée sur ses tiers. Elle suggère ainsi d'en saisir les pouvoirs pour en déjouer les influences.

CARMEN

La première carte tirée représente une manifestation dansée du groupe Women's International Terrorist Conspiracy from Hell (W.I.T.C.H.). Elle oriente la lecture, en position de fer de lance par rapport à l'intention lancée : forces, avantages et ressources.

Sous l'arcane Carmen, signe d'incantation, de souffle, de voix, de flux, de levée, la carte présente un rassemblement de femmes dansant en cercle devant le Federal Building de Chicago. La ronde des sorcières se fait l'écho de celles de leurs ancêtres protestataires : appelant de leurs corps révolutionnaires face aux pouvoirs autoritaires, les femmes d'aujourd'hui dans leurs luttes de demain.

CARMEN

La cinquième carte constitue la base du tirage. La carte Manifestation de la Women's Pentagon Action au centre, montre les affects, les consécration et les qualifications qui caractérisent l'intention lectrice.

Tradition, camouflage, dévotion, insurrection : un groupe de femmes manifeste devant le Pentagone, haut lieu des forces militaires et des entités fédérales américaines. « Nous sommes en deuil », récitent les femmes en chœur. L'incantation prononcée invite à faire se lever une procession pour les communautés invisibilisées. Lorsque l'époque est à celle des rassemblements dans l'espace public proscrits, d'un engagement ou d'une appartenance communautaire bannie, la propagation se révèle comme un pouvoir de l'invisible à lever le contrôle des corps.

VEIL

La deuxième carte tirée convoque le rituel de deuil et de rage de Suzanne Lacy et Leslie Labowitz. En position de résistance par rapport à l'intention, elle symbolise l'adversité, les embûches, et les défenses en lien avec l'intention.

Sous l'arcane Veil, la carte représente un cortège de femmes en rage et aux visages voilés pour faire gronder leurs deuils. Elles réclament justice pour les femmes victimes de violence, en proposant une interprétation féministe de la sinistre affaire du « Hillside Strangler », largement médiatisée entre 1977 et 1978 à Los Angeles.

Leurs voiles revêtus comme des bannières ou des étendards rappellent le pouvoir politique du textile, porté ou hissé, en gage de piété, de foi, comme de protestation.

CARMEN

La quatrième carte figure une manifestation du mouvement Wages Against Housework. Située en bas du tirage, la carte représente l'engagement particulier investi dans l'intention : vecteurs, chemins et influences.

Le mouvement voit le jour dans les années 1970 aux États-Unis, par le biais de groupes de parole organisés par des femmes, au sein desquels l'oppression structurelle et le travail domestique assigné aux femmes étaient mis à l'épreuve. De nombreuses manifestations s'en sont suivies aboutissant à une meilleure reconnaissance des droits des femmes après des années de lutte. Dans cette position, la carte souligne l'importance de rendre visible les structures de pouvoir oppressives. Elle invite les corps collectifs minorisés à occuper l'espace public pour élever leurs voix et faire entendre les injustices sociales.







CONSULTATIONS

ATELIERS
avec les soignants et
soignantes

↳ 9 mars 2021, 10h – 16h
↳ 15 mars 2021, 12h – minuit

PERFORMANCE
ARTISTIQUE
PARTICIPATIVE

↳ 15 mars 2021, à minuit

● Salle de pause
Urgences
Hôpital Robert Pax
2 rue René François Jolly
57200 Sarreguemines

Les artistes Cynthia Montier et Sophie Prinssen,
du collectif Activismes Ésotériques, organisent
un travail collaboratif questionnant les liens
existants entre soin, corps et pouvoir.

À partir des récits des urgentistes et des
recherches des artistes sur l'ésotérisme, l'action
consiste à réaliser une performance artistique
collective avec les soignants et les soignantes,
au sein des Urgences de Sarreguemines.

Pour le projet *Consultations*, Cynthia et Sophie
se servent du vocabulaire de la magie comme
d'un levier pour favoriser l'expression de
chacun et chacune.





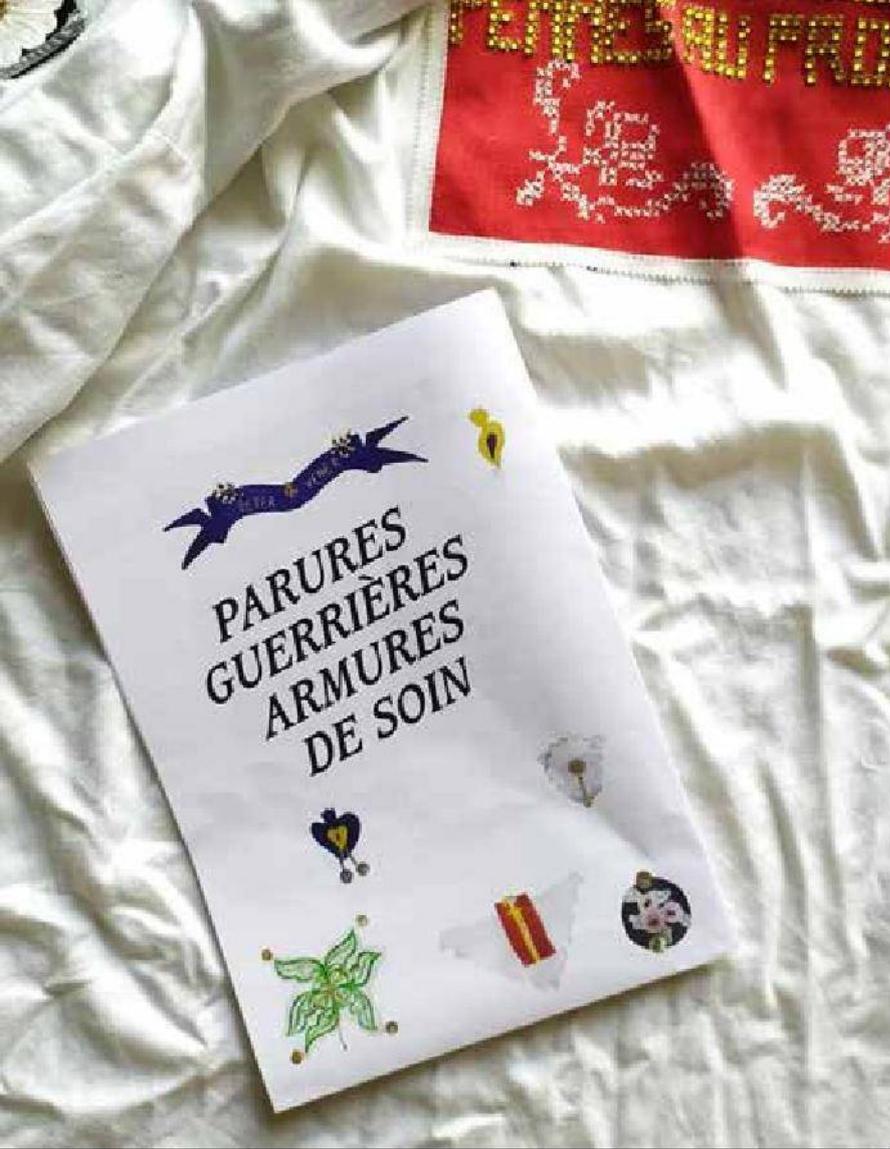
SUR LE TERRAIN
LES
FEMMES

NI NONNES

NI BONNES



NI NONNES



**LE SOIN
EST POLITIQUE**

MASQUÉES
MAIS
PAS
LEES
MUSE

**FEMMES
AU FRONT**

**PLEIN LE DOS
PLEIN LE CŒUR
PLEIN LES YEUX**

**CORPS DE GARDE
GARDE-CORPS**

**VOIX
DÉVO
ACTI**

**BLOUSES
BLANCHES
COLÈRES NOIRES**

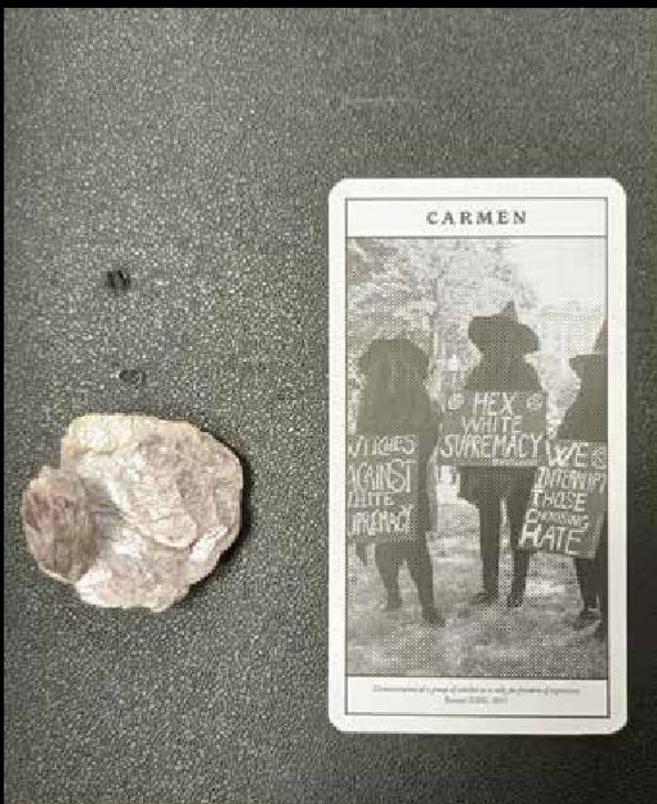
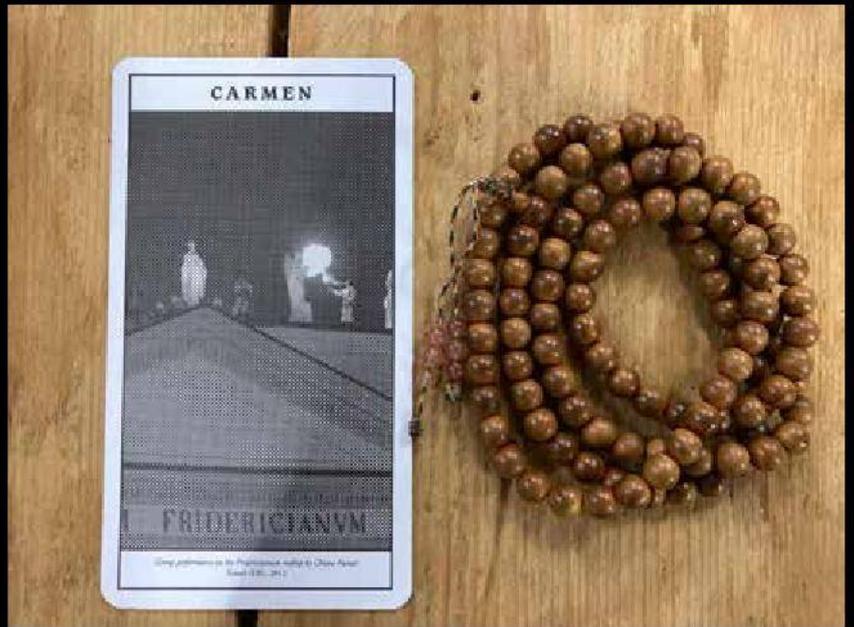
**UNE VOIX
DES YEUX**

**DETER
VENER**

**MASQUÉ-ES
MAIS PAS**

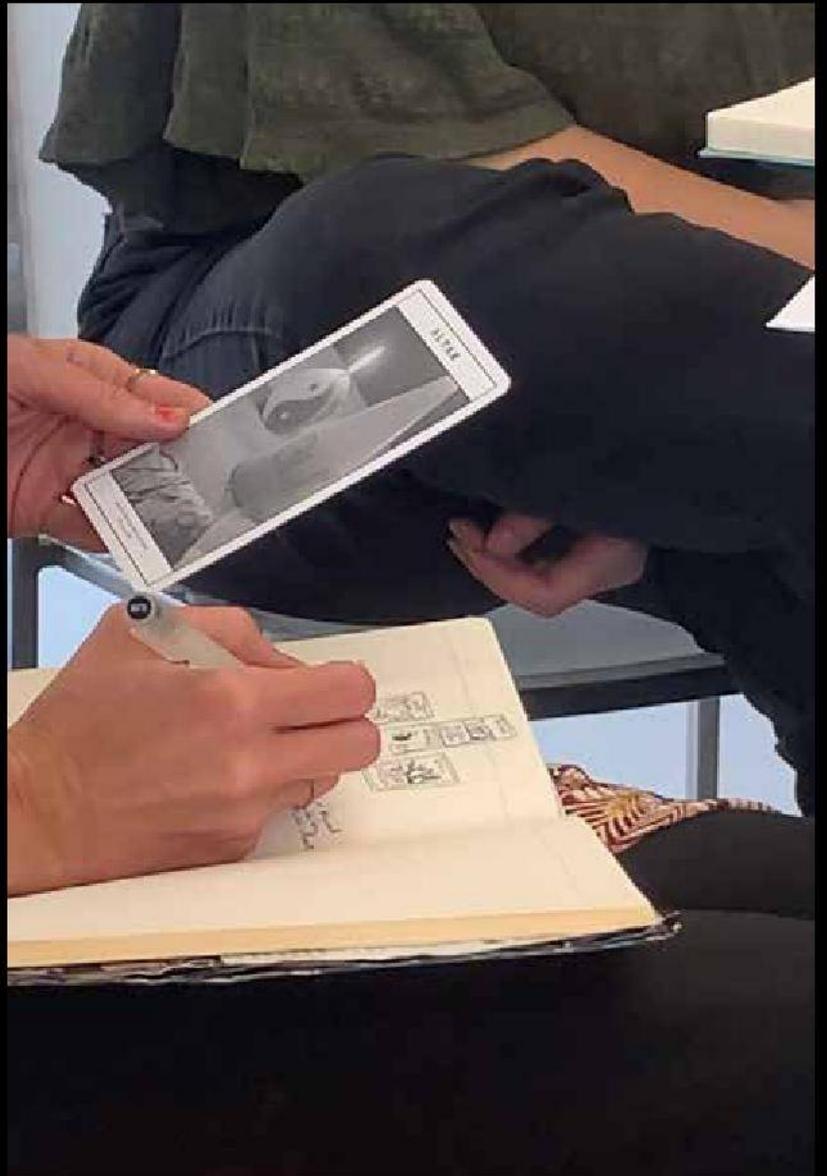
**DES MÈRES
DES SOEURS
DES FILLES**

FEMMES COLLECTIVES















Légendes des images par ordre d'apparition

- p. 97** Tarot de recherche : tarot non-divinatoire et performatif, depuis 2018. Jeu de cartes évolutif, 14,5 × 8 cm , N&B, R°/V°, offset 400g/m² mat. Tirage. 02.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- p. 98-99** Discord *Activismes Ésotériques*, 2021. [En ligne : <https://discord.com/channels/785169876960149514/785169876960149517>].
Workshop, lecture de tarot en ligne, 20 février 2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- p. 100-101** Nous sommes le flux, nous sommes la marée, nous sommes les tisseuses, nous sommes la toile. Flyer de l'action performative. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
Nous sommes le flux, nous sommes la marée, nous sommes les tisseuses, nous sommes la toile. Archive de l'action performative, 02.2021. Place Saint-Jacques, résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- p. 102-103** Nous sommes le flux, nous sommes la marée, nous sommes les tisseuses, nous sommes la toile. Archive de l'action performative, sigil déposé dans l'espace public à Strasbourg, 02.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
Activismes Ésotériques. Documents de recherche, 02.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
Activismes Ésotériques. «Commence une fête sublime dont nul vivant n'entend le bruit». Intervention au fusain le long de la Digue des Pucelles, 02.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
Activismes Ésotériques. Documents de recherche, 02.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
Activismes Ésotériques. «Prends ton fusil et danse » ; « Bals masqués », affiches H3, 02.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- p. 104** Marche votive et performative, rituel à caractère revendicatif. Flyer de l'action performative. WeFrac, 18.04.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- p. 105-106** Tarot de recherche, tirage réalisé pour le WeFrac [Marche votive et performative – 18.04.2021]. Résidence *Activismes Ésotériques*. 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz. [En ligne : <https://activismes-esoteriques.net/tirage/tirage-de-la-procession-du-deuil-de-linsurrection-et-de-lempouvoirement/>].
Interprétation du tirage réalisé pour le WeFrac [Marche votive et performative – 18.04.2021], en réponse à l'impossibilité de rassemblement dans l'espace public et en réaction à la nouvelle loi dite "contre les séparatismes" proscrivant les formes d'appartenance spirituelle ou communautaire revendiquée trop haut.
- p. 107-109** Marche votive et performative, rituel à caractère revendicatif. Archives de l'action performative. WeFrac, 18.04.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.

- p. 110-112** Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Consultations*. Flyer d'introduction au workshop « Parure Guerrières Armures de Soin », 04.2021. Hôpital Robert-Pax de Sarreguemines, résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Parures guerrières, armures de soin*. 2021. Écussons, patches, et amulettes de soin ; workshop & performance. Frac 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Urgences de l'hôpital Robert-Pax, Sarreguemines.
- Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Parures guerrières, armures de soin*. 2021. Archives du workshop et de la performance. Frac 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Urgences de l'hôpital Robert-Pax, Sarreguemines.
- p. 113-114** Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Parures Guerrières Armures de Soin*. Édition produite par le 49 Nord 6 Est Frac Lorraine. 05.2021. Édition limitée 200 ex, vendue au profit de l'AMUF (association des médecins urgentistes de France).
- p. 115** Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Parures Guerrières Armures de Soin*. Édition produite par le 49 Nord 6 Est Frac Lorraine. 05.2021. Édition limitée 200 ex, vendue au profit de l'AMUF (association des médecins urgentistes de France).
- p. 116** Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Nouer le reste : cartographie* 2021. Cartographie répertoriant les différents posters et leurs lieux d'affichage dans la ville de Strasbourg. Exposition *Nouer le Reste*, CÉHAC, Strasbourg. Commissariat réalisé par les étudiant-es du Master « Critique-essais, écritures de l'art contemporain » (promotion 2020-22) de l'Université de Strasbourg.
- Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Nouer le reste : Parabola*, 2021. Table ronde en bois de chêne, nappe en tissu imprimé. Vue de l'exposition *Nouer le Reste*, CÉHAC, Strasbourg. Commissariat réalisé par les étudiant-es du Master « Critique-essais, écritures de l'art contemporain » (promotion 2020-22) de l'Université de Strasbourg.
- p. 117** *Activismes Ésotériques – Nouer le reste*, 2021. Workshop, images d'objets associés à un tirage de tarot, récoltées auprès des étudiant-es. Objets divers ; tarot de recherche. Master « Critique-essais, écritures de l'art contemporain » (promotion 2020-22) de l'Université de Strasbourg, Syndicat Potentiel.
- p. 118** *Activismes Ésotériques – Nouer le reste*, 2021. Archives du workshop et documents de travail. Master « Critique-essais, écritures de l'art contemporain » (promotion 2020-22) de l'Université de Strasbourg, Syndicat Potentiel.
- p. 119** Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Nouer le reste : Carmen*, 2021. Série de 3 posters A3 réalisés par les étudiant-es du Master « Critique-essais, écritures de l'art contemporain » (promotion 2020-22) de l'Université de Strasbourg, dans le cadre du workshop *Activismes Ésotériques*.
- Cynthia Montier & Sophie Prinssen. *Activismes Ésotériques – Nouer le reste : Parabola*, 2021. *Activation de la table : lecture publique et visitive spéculative*, 09.09.2021. Vue de l'exposition *Nouer le Reste*, CÉHAC, Strasbourg. Commissariat réalisé par les étudiants du Master « Critique-essais, écritures de l'art contemporain » (promotion 2020-22) de l'Université de Strasbourg.
- p. 120-122** *Activismes Ésotériques*. Archives de résidence et documents de travail, 06.2021. Résidence *Activismes Ésotériques*, 49° Nord 6° Est Frac Lorraine, Metz.
- p. 123** Cynthia Montier. *Tarot de Recherche : tarot non-divinatoire et performatif*, depuis 2018. Jeu de cartes évolutif, 14,5 × 8 cm, N&B, R°/V°, offset 400g/m² mat.

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Raffaële Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierak (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Aurélie Journée-Duez
Pierre Léger
Cécile Mahiou
Judith Michalet
Ophélie Naessens
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Anne-Laure Vernet
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Ophélie Naessens et Anne-Laure Vernet

Relecture et aide éditoriale

Marie Burger

Illustration de couverture

Magda Mrowiec, *Pic-nic at dawn / only those who dare can fly*, expérience de 90 minutes lors des Rencontres artistiques du Circle 7, The Nordic Summer University, Saudarkrokur, Islande, le 28 juillet 2014, 05:30-07:00.

Siège social

2, rue de Châteaudun – 94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 19 – octobre 2022

Proteus 2022 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X