



HAL
open science

Poïétiques cosmographiques : expériences territoriales, poétiques environnementales

Celia Riboulet

► **To cite this version:**

Celia Riboulet. Poïétiques cosmographiques : expériences territoriales, poétiques environnementales. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2019. Français. NNT : 2019TOU20045 . tel-03623573

HAL Id: tel-03623573

<https://theses.hal.science/tel-03623573v1>

Submitted on 29 Mar 2022

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

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

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université de Toulouse II Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Célia RIBOULET

Le 19 septembre 2019

Titre :

**Poïétiques cosmographiques :
expériences territoriales, poétiques environnementales**

École doctorale et discipline ou spécialité

Allph@, Arts Plastiques

Unité de recherche

LARA-SEPPIA

Directeur et Directrice de Thèse

M. Patrick BARRÈS

Mme. Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE

Jury

M. Patrick BARRÈS, Pr. Arts appliqués, Arts plastiques, Université Toulouse Jean Jaurès, Directeur

Mme. Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE, MCF Arts plastiques, Université Toulouse Jean Jaurès, Directrice

Mme. Cécile CROCE, MCF HDR Esthétique et Sciences de l'Art, Université Bordeaux Montaigne, Rapporteuse

M. Thierry ROCHE, Pr. Études cinématographiques, Aix-Marseille Université, Rapporteur

Université Toulouse 2-Jean Jaurès Laboratoire LARA-SEPIIA

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité
Arts Plastiques

Poïétiques cosmographiques : expériences territoriales, poétiques environnementales

Riboulet Célia

Présentée et soutenue publiquement
Le 19 septembre 2019

Directeur et Directrice de Recherche

M. Barrès Patrick
Mme. Lécole Solnychkine Sophie

JURY

M. Patrick BARRÈS, Pr. Arts appliqués, Arts plastiques, Université Toulouse Jean Jaurès, Directeur
Mme. Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE, MCF Arts plastiques, Université Toulouse Jean Jaurès, Directrice
Mme. Cécile CROCE, MCF HDR Esthétique et Sciences de l'Art, Université Bordeaux Montaigne, Rapporteur
M. Thierry ROCHE, Pr. Études cinématographiques, Aix-Marseille Université, Rapporteur

« Je répète mille fois merci

Merci, merci, merci, merci

Merci à ma mère,
Merci à mon père,
Merci **à ma sœur,**
Merci à mes enfants,

Merci à mes grands-mères,
Merci à mes grands-pères,
Merci à mes arrières grands parents,

Merci à la vie,
Merci aux plantes,
Merci aux animaux
Merci à toutes les formes de vie,

Mon **cœur est plein de gratitude et d'amour** envers vous
Je suis une femme reconnaissante. »

Riboulet Célia,
Carnet d'expériences et de pratiques rituelles, 2018.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement Sophie Lécole Solnychkine et Patrick Barrès pour leur confiance, leur soutien, leur respect. Ils ont su accueillir et enrichir cette singulière exploration de l'espace plastique et intérieur, dans le cadre d'une recherche hors les murs.

Tous mes remerciements à Cécile Croce et Thierry Roche pour le temps et l'intérêt qu'ils ont porté à cette recherche.

Toute ma gratitude à ma mère, Nicole Béhéran, pour ses lectures et relectures, son inconditionnel soutien ; avec bienveillance et amour, elle a suivi imperturbablement les allers et retours de mes divers *trajets*.

Merci à tous mes compagnons de recherche, qui ont accompagné l'évolution de ce travail durant les séminaires de recherche ; tout particulièrement à Sébastien Cassin, qui – entre cendres, montagnes et foies de poulets – a mis ses dons de photographe au service du projet *La mangeuse de pierres*.

Un immense merci et une infinie reconnaissance à Laura, Yadira, Lulu, à toutes les femmes de la Danse de la Lune et aux différentes personnes (à leurs visages et à leurs cœurs) qui ont croisé mon chemin au Mexique et qui par leur générosité et leur amour m'ont guidée sur ce chemin merveilleux de la conscience.

Merci aussi à tous ceux qui ont participé et m'ont soutenue lors de la réalisation de mes projets plastiques, Gaëlle Riboulet, Olivier de Turckheim, Ilun Juárez Riboulet, Daniel Lopez, Serge Riboulet, Huehue Yei Cuauhtli, Adriana Ronquillo Vásquez, Véronique Combes, Julio Zaldivar, la mairie de Gibel.

Au Kundalini Yoga, qui tous les matins à l'aube, a entretenu ma joie, mon endurance, ma créativité, ma ténacité, mon inspiration et ma santé.

Je dirige toute ma reconnaissance à l'Université Toulouse Jean-Jaurès ainsi qu'au laboratoire de Recherche en Audiovisuel – Savoirs, Praxis et Potétiques en Art (LARA-SEPPIA) qui ont rendu possible ce travail.

Enfin, une éternelle reconnaissance à Marc Ferniot, enseignant irréductible, amoureux des ruines et de la vie, dont la folie et la poésie habitent toujours mes recherches. Il y a presque 10 ans, il m'écrivait alors que j'étais au Mexique : « J'attends votre retour, la quincaillerie électronique m'épuise : elle est liée au *travail* (et cela m'ennuie) / Enceinte ? *Schwangerin* ? : le monde aura bientôt un peu plus de poésie : merci pour lui / Revenez-nous vite / ». Huit ans plus tard, je rentrai en France, accompagnée de mes deux enfants, Ilun et Yumari, pour reprendre mes études interrompues suite à ma migration. Marc Ferniot n'étant plus de ce monde, je remercie ses collègues, Sophie Lécole et Patrick Barrès pour m'avoir soutenue et encouragée au cours de cet épuisant mais toutefois magnifique travail de recherche-crédation.



Penone Giuseppe, *Sève, feuille, matrice*, aquarelles sur papier, exposé lors de l'exposition Giuseppe Penone, *Des veines, au ciel, ouvertes* au Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles, du 31.10.2010 au 13.03.2010.

« Pourquoi m'imposes-tu
ce que tu sais
si je souhaite apprendre l'inconnu
et être source dans ma propre découverte ?
Le monde de la vérité
est ma tragédie ;
ta sagesse,
ma négation ;
ta conquête,
mon absence ;
ton faire,
ma destruction.
Ce n'est pas la bombe qui tue ;
le fusil blesse,
mutilé et achève,
le gaz envenime,
mais la vérité
assèche ma bouche,
éteint ma pensée
et nie ma poésie,
elle me fait avant d'être.
Laisse-moi te refuser,
en faisant mon monde,
pour que je puisse aussi
être ma propre négation.
et ainsi être nié.
Comment être dans le nouveau
sans abandonner le présent ?
Ne m'instruis pas,
laisse-moi vivre
vivant près de toi ;
que ma richesse commence
où tu termines,
que ta mort soit ma naissance.
Tu me dis que l'inconnu
ne peut pas s'enseigner,
je dis que non plus,
s'enseigne le connu
et que chaque homme
fait le monde en vivant. »

MATURANA Humberto, *Plegaria del estudiante*, [*Prière de l'étudiant*], Chili, 1928.

Sommaire

TABLE DES ILLUSTRATIONS	15
AVANT PROPOS.....	23
INTRODUCTION	25
Être dans le monde.....	31
Poïétiques cosmographiques	40
Vers une épistémologie « alternative »	45
Une démarche de recherche-action.....	51
L'autofiction-ethnographique : une pratique de recherche-création	56
PREMIÈRE PARTIE : MESURER LES ANCRAGES	65
1.1. LA CONSTRUCTION DES ONTOLOGIES.....	67
1.1.1. Édifier le donné : les schèmes	69
1.1.2. Modalités de la schématisation des pratiques.....	72
1.2. ÊTRE FACE AU MONDE : L'ONTOLOGIE DE L'OCCIDENT MODERNE	76
1.2.1. Le grand partage.....	76
1.2.2. L'exceptionnalité des attributs intérieurs de l'homme.....	79
1.2.2.1. L'homme n'est pas un animal	80
1.2.2.2. L'homme n'est pas son corps.....	85
1.2.3. L'homme n'est pas le lieu	90
1.2.3.1. De <i>ch�ra</i> et de <i>topos</i>	90
1.2.3.2. L'homme coupé du lieu	93
1.2.3.3. La conception de l'espace renouvelée par les nouvelles technologies	98
1.2.4. La relation de l'homme au temps	100
1.2.4.1. L'homme qui ne voit pas midi � sa porte	100
1.3. ÊTRE DANS LE MONDE : L'ONTOLOGIE DU MEXIQUE	106

1.3.1. Un monde uni et communiquant	107
1.3.1.1. Tout vit	107
1.3.1.2. Tout communique	116
1.3.1.3. Tout est malléable	117
1.3.1.4. L'homme-monde	124
1.3.2. Le mythe, fondement de l'ontologie	126
1.3.2.1. L'espace sacré	129
1.3.2.2. Le corps cosmisé	134
1.3.2.3. Le temps sacré	139
1.3.3. La représentation : un dialogue Homme / Dieux, Homme / Cosmos.....	140
 DEUXIÈME PARTIE : VERS L' « ENTRE-MONDES », CRÉATION D'UNE ONTOLOGIE	
SINGULIÈRE	149
2.1. LA MODIFICATION DE LA PERCEPTION	153
2.1.1. La perception indirecte conventionnelle	153
2.1.2. La perception directe	155
2.1.3. La perception « chamanique »	163
2.2. L'APPRENTISSAGE : LA FORMATION D'UN VISAGE ET D'UN CŒUR AUTHENTIQUES	168
2.2.1. L'expérience par corps	171
2.2.2. Tracer, écrire la dimension corporelle et intérieure de l'expérience	175
2.2.3. Les tracés d'Antonin Artaud	185
2.3. DE L'EXPÉRIENCE CHAMANIQUE À L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE.....	201
 TROISIÈME PARTIE : L'ŒUVRE RELATIONNELLE	
3.1. DU PAYSAGE À L'ENVIRONNEMENT	217
3.1.1. D'une construction cognitiviste à une expérience sensible	217
3.1.2. Avant l'œuvre : l'expérience, une rencontre entre le monde et l'homme	226
3.1.3. Rendre le corps poreux	231
3.2. LA MISE EN FICTION DE L'EXPÉRIENCE	238

3.2.1. Mise en incubation	238
3.2.2. Dialogue entre la recherche anthropologique, l'exploration chamanique, artistique et les mythologies personnelles	243
3.2.3. Construire des mondes	256
3.3. POÉTIQUES ENVIRONNEMENTALES	269
3.3.1. Le corps à l'œuvre : dissoudre les frontières	272
3.3.2. Explorer la matière pour ré-inventer le geste	282
CONCLUSION	301
BIBLIOGRAPHIE	311
CORPUS D'ŒUVRES DE CELIA RIBOULET	331
INDEX	335
ANNEXES	343
I. CONCEPTION DE L'EXPOSITION <i>COSMOVIDEOGRAFIAS</i>	345
II. LOCALISATION DES GROUPES ETHNIQUES	350
III. <i>TEMAZCAL</i> , LA MAISON DE VAPEUR	351
IV. RETRAITE MAPA CRISTAL	353
V. CARTE LOCALISANT MES ACTIVITÉS	354
VI. LE TRAJET, LA CARTE, LES ITINÉRAIRES THÉORIQUES ET PLASTIQUES	355
VII. LES CYCLES DE PROBLÉMATIQUES	360
VIII. SÉMINAIRE DE MÉDECINE TRADITIONNELLE MEXICAINE	365
IX. PORTRAITS D'INDIGÈNES ET DE NON-INDIGÈNES	367
X. LES ESPACES SACRÉS ET RITUELS DES CHASSEURS CUEILLEURS	370
XI. LA DANSE DE LA LUNE	378
XII. CARNET D'EXPÉRIENCES ET DE PRATIQUES RITUELLES	379

XIII. LES VIDÉOPHAGES	387
1. La décolonisation du voir.....	387
2. La transmodernité de la « colonialisation du voir »	391
XIV. LA MANGEUSE DE PIERRES	394

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 - Riboulet Célia, *De Portbou au col d'Aras*, série de photogrammes vidéographiques, 19 cm x 8 cm, 2009, publiée dans l'ouvrage collectif *Limitis, Hodologie de la frontière*, Carnet de Topoiétique n°1, GRADALIS, Patrick Barrès et Sophie Lécole Solnychkine (dir.), 2016, Paris, Éditions Passage(s), p. 70-71.

Figure 2 - Riboulet Célia, *Konfeso I et II*, (photogrammes extraits des vidéos), vidéos en double projection, 5 min, México, 2011. URL : [<https://vimeo.com/40271831>]

Figure 3 - Marino Iván, *Five pictures of a seated woman*, (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo Noir et Blanc, 9 minutes, Argentine / Espagne, 1998-2004, collection de l'artiste. URL : [<http://www.ivan-marino.net/>] date de consultation le 5 novembre 2017.

Figure 4 - Echeverri Clemencia, *Apetitos de familia*, (photogramme extrait de la vidéo), vidéo, 8 minutes, Bogota, 1996, Musée d'Art Moderne, Bogota, Colombie. URL : [<https://vimeo.com/64731564>] date de consultation le 12 octobre 2016.

Figure 5 - Restrepo José Alejandro, *Santo Job*, vidéo projection sur des vers à soie, exposition ArtBo, Bogota, Colombie, 2006. URL : [<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=229438>] date de consultation le 20 septembre 2016.

Figure 6 - Echeverri Clemencia, *Sin cielo*, installation de 9 moniteurs, 11 min, 2017, Caldas, Minería de Oro, Colombie. Collection Banco de la Republica (1/5), Ulrich Museum Collection, Texas, USA (2/5). URL : [<https://vimeo.com/192702526>] date de consultation le 12 octobre 2016.

Figure 7 - Echeverri Clemencia, *Noctulo*, cube de 7 m x 7 m, toile d'écran noire, 4 rétroprojections, 12 min, 2015, Bogota, NC-arte. URL : [<https://vimeo.com/143768544>] date de consultation le 12 octobre 2016.

Figure 8 - Barrera Fabianna, *Modulo Hogar*, photographie, 80x100, 2004, Argentine, collection de l'artiste. URL : [<https://www.fabianabarrera.com/index.html>] date de consultation le 20 novembre 2016.

Figure 9 - Muñoz Oscar, *Aliento*, installation, 12 disques métalliques de 20 cm de diamètre chacun, impressions sur pellicule de graisse, (photographie de Otto Saxinger), 1995, Museo de Arte del Banco de la Republica, Bogota, 2012. URL : [https://archiv.ok-centrum.at/presse/munoz_huang_tao/alimento1.jpg] date de consultation le 4 septembre 2016.

Figure 10 - *Cosmovideografias, sélection d'art vidéo latino-américain*, première page du livret d'exposition, 20 juin - 20 juillet 2013, Centre National des Arts de Mexico.

Figure 11 - Riboulet Célia, *La femme et l'oiseau*, (deux dessins d'une série de trois), encre de chine et encres laques sur papier, 22.7 x 42 cm, Mexico, 2008.

Figure 12 - Riboulet Célia, *Ilun Izar Loka* [les bruits qui te réveillent], encre de chine et encres laques sur papier, 22.7 x 42 cm, livre d'illustrations de 39 pages, p. 11, Mexico, 2011.

Figure 13 - Riboulet Célia, illustration de l'entrecroisement (à gauche) et de l'entretoisement (à droite), schéma, 2018.

Figure 14 - Riboulet Célia, *Synthèse de la fonctionnalité des schèmes dans la structuration des rapports et la création des ontologies*, schéma, 2018.

Figure 15 - Aitken Doug, *Migrations*, (photogrammes de la vidéo), vidéo-projections sur trois écrans d'environ 120 x 180 x 15 pouces, 24 min., 2008, 303 Gallery, New York. URL : [\[http://www.studiointernational.com/index.php/future-shock-review-site-santa-fe-new-mexico\]](http://www.studiointernational.com/index.php/future-shock-review-site-santa-fe-new-mexico) [\[http://www.303gallery.com/news/doug-aitken-migration-empire\]](http://www.303gallery.com/news/doug-aitken-migration-empire) date de consultation le 8 septembre 2018.

Figure 16 - Penone Giuseppe, *Soffio 6*, terre cuite, 158x75x79 cm, 1978, Paris, Musée Centre Georges Pompidou. URL : [\[http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENScorpsoeuvre/popup12.html\]](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENScorpsoeuvre/popup12.html) [\[https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/caz55ok/rjRz8R\]](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/caz55ok/rjRz8R) date de consultation le 23 mai 2018.

Figure 17 - Penone Giuseppe, *Alpes Maritimes. L'arbre se souviendra du contact (Alpi Maritimes. L'albero ricorderà il contatto)*, arbre, fil de zinc, 1968, Giuseppe Penone, Retrospective, Paris, Centre Pompidou, 2004. URL : [\[http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/popup03.html\]](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/popup03.html) date de consultation le 25 mai 2018.

Figure 18 - Oursler Tony, *The influence machine*, Projection vidéo en extérieur, 2013, Londres, Tate Modern. URL : [\[http://tonyoursler.com/the-influence-machine-london/\]](http://tonyoursler.com/the-influence-machine-london/) date de consultation le 15 juin 2018.

Figure 19 - Roman Opalka, *1965 /1-∞, détails*, photographie de l'artiste réalisant son œuvre, acrylique sur toile, 196 x 135 cm, 1965 (date à laquelle a été entrepris le premier *Détail*), collection de l'artiste. URL : [\[http://www.opalka1965.com/fr/details.php?lang=fr\]](http://www.opalka1965.com/fr/details.php?lang=fr) date de consultation le 25 juin 2018.

Figure 20 - Roman Opalka, *1965 /1-∞, détails*, autoportraits, photographie noire et blanc sur papier, 24 x 30.5 cm, 1965, Galerie Yvon Lambert, 2010. URL : [\[http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr\]](http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr) date de consultation le 10 juin 2018.

Figure 21 - Riboulet Célia, *Verre de terre 1*, installation (verre, matières organiques), mai 2019.

Figure 22 - Riboulet Célia, *Verre de terre 2*, installation (terre, ventouses), Halle de Gibel, Haute-Garonne, mars 2019.

Figure 23 - Riboulet Célia, *Verre de terre 3*, installation (papier mâché, vers de terre), champs situé dans la commune de Gibel, 2019.

Figure 24 - Beuys Joseph, *Action dans le Marais (Aktion im Moor)*, Belgique, 1971, collection privée. URL : [\[http://art-to-act.org/art-et-ethique-de-1970-a-2015/\]](http://art-to-act.org/art-et-ethique-de-1970-a-2015/) date de consultation le 10 avril 2019.

Figure 25 - Beuys Joseph, *Sauver la Forêt, (Retter den Wald)*, sérigraphie 49,4 x 50 cm, (série de 200 sérigraphies signée et numérotée), 1972, Collection Muzuem Sztuki, Lodz. URL : [\[https://www.thebroad.org/art/joseph-beuys/rettet-den-wald?page=2\]](https://www.thebroad.org/art/joseph-beuys/rettet-den-wald?page=2) date de consultation le 10 avril 2019.

Figure 26 - *La danse du cerf*, Nord Est du Mexique, image publiée dans l'article de Raul A. Rubio Cano, *Conservar la danza del venado*, Journal Democrata Norte de Mexico, le 11 octobre 2012. URL : <https://democratanortedemexico.com/2016/10/conservar-la-danza-del-venado/> date de consultation le 6 septembre 2017.

Figure 27 - Maya Ruben, *Psico seres de acción onírica*, sculptures et peintures phosphorescentes, 2016, Musée de la Ville de Mexico. URL : [\[http://izq.mx/noticias/tag/psico-seres-de-accion-onirica/\]](http://izq.mx/noticias/tag/psico-seres-de-accion-onirica/) date de consultation le 12 mars 2018.

Figure 28 - Don Pedro Linares Lopez, *alebrije*, (papier mâché), (non daté, lieu de conservation inconnu). URL : [\[https://hipertextual.com/2015/10/alebrijes-mexicanos\]](https://hipertextual.com/2015/10/alebrijes-mexicanos) date de consultation le 13 mars 2018.

Figure 29 - Œuvre d'art huichol, (fils, colle de Campeche, support en bois), non datée, non signée, lieu de conservation inconnu.

Figure 30 - Xun, *La concrétion du monde selon Xun*, schéma, 2004, schéma publié dans Jacorzynski Witold, *Entre los sueños de la razón, filosofía y antropología de las relaciones entre hombre y ambiente*, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, México, 2004, p. 225.

Figure 31 - Aurelio, *Les lieux sacrés dans le village de Jteklum Zinacatan* (Chiapas, Mexique), schéma, 2004, schéma publié dans Jacorzynski Witold, *Entre los sueños de la razón, filosofía y antropología de las relaciones entre hombre y ambiente, op.cit.*, p. 225.

Figure 32 - Global Zopilot, *El hombre caballo*, performance, Pragues, Festival of naked forms, 3ème 2017.

Figure 33 - Riboulet Célia, *Casa de flores (Maison de fleurs)*, Animation (stop motion), 1 minute et 30 secondes, 2015/2019, Tenango, Mexique.

Figure 34 - Riboulet Célia, *Celle qui voit*, Vidéo monocanal noir et blanc, 10 min, 2016, exposition collective EAD.01, Musée del Valle de la Luna, Lerma, Mexique.

Figure 35 - Offrande huichol, divers objets sacrés, photographie extraite de l'article Nierika - Un espejo transgeneracional de los Wixarikas. URL : [\[https://www.nierika.com.mx/huicholes/2678-nierika-wixarika\]](https://www.nierika.com.mx/huicholes/2678-nierika-wixarika) date de consultation le 22 septembre 2017.

Figure 36 - Offrande sacrée de nierika dans une grotte, tronc d'arbre, fils et teinture naturelle, photographie extraite de l'article Nierika - Un espejo transgeneracional de los Wixarikas. URL : [\[https://www.nierika.com.mx/huicholes/2678-nierika-wixarika\]](https://www.nierika.com.mx/huicholes/2678-nierika-wixarika) date de consultation le 22 septembre 2017.

Figure 37 - *Nierika*, offrande sacrée pour *Notre mère la mer*, tronc d'arbre, fils et teinture naturelle, photographie extraite de l'article *Nierika - Un espejo transgeneracional de los Wixarikas*. URL : [\[https://www.nierika.com.mx/huicholes/2678-nierika-wixarika\]](https://www.nierika.com.mx/huicholes/2678-nierika-wixarika) date de consultation le 22 septembre 2017.

Figure 38 - Artaud Antonin, *Sort à Sonia Mossé, 14 mai 1939*, crayon à encre violette et crayons de couleur, papier brûlé (21 x 13,5 cm), exécutés sur les pages 3 et 4 d'une lettre signée et datée, adressée à Sonia Mossé, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Figure 39 - Œuvre d'art huichol, fils tissés et collés par de la cire de Campeche sur une planche de bois, non signée, non datée, lieu de conservation inconnu.

Figure 40 - Riboulet Célia, *La théorie cognitive*, schéma, 2018.

Figure 41 - Riboulet Célia, *Le fonctionnement de la perception directe*, schéma, 2018.

Figure 42 - Riboulet Célia, *La division des différentes cultures générée par la théorie cognitive*, schéma, 2018.

Figure 43 - Riboulet Célia, *La théorie de la perception directe*, schéma, 2018.

Figure 44 - Riboulet Célia, extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, encres et crayon sur papier, 27.5 x 20.5 cm, 2018.

Figure 45 - Riboulet Célia, *L'homme végétal*, 130^{ème} étape, (dans la partie supérieure, 4 dessins étapes), encres sur papier, format A4, animation, mai 2019.

Figure 46 - Riboulet Célia, *L'homme végétal*, l'envers du 130^{ème} dessin, encres sur papier, Format A4, mai 2019.

Figure 47 - Michaux Henri, *Frottages*, (1942-1947) dans Comment Bernard et Stoullig Claire, *Henri Michaux, Frottages*, Genève, Éditions Bartschi-Salomon, 2001.

Figure 48 - Deligny Fernand *Calque 2 / B _ Juillet 1973 – Superposé au calque 2 / A*, dans *Cartes et lignes d'erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, suivi éditorial L'arachnéen, 2013, p. 93.

Figure 49 - Deligny Fernand, *Calque 3 _ Lignes d'erre de Marie-Pierre*, le 21 août 1973, tracées le 27, dans *Cartes et lignes d'erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, suivi éditorial L'arachnéen, 2013, p. 160.

Figure 50 - Artaud Antonin, Page de cahier, Ivry-Paris, août 1947, dans *Antonin Artaud dessins*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 25.

Figure 51 - Artaud Antonin *Paysage*, gouache sur carton, 10 x 12 cm, (non daté - vers 1920), Paule Thévenin – Jacques Derrida n°7. Ancienne collection Marie-Ange Malausséna, dans *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 70.

Figure 52 - Artaud Antonin, *Autoportrait*, fusain sur papier, 15 x 10 cm, (non daté, non signé), vers 1920, Paule Thévenin – Jacques Derrida n°10. Ancienne collection Marie-Ange Malausséna, dans *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 71.

Figure 53 - Artaud Antonin *autoportrait*, crayons sur papier, 63 x 49 cm, 11 mai 1946, Paule Thévenin – Jacques Derrida n° 69. Anciennes collections Gaston Ferdière, Marcel Bisiaux, dans *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 158.

Figure 54 - Artaud Antonin, *autoportrait*, crayon sur papier, 37 x 27, (non signé, non daté, vers décembre 1947, non achevé), Paule Thévenin, Jacques Derrida, n° 107 dans *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 158.

Figure 55 - Riboulet Célia, extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, encres et crayon sur papier, 27.5 x 20.5 cm, 2018.

Figure 56 - Riboulet Célia, *Je te vois, tu me regardes*, installation d'yeux en papier mâché, Gibel, 2018.

Figure 57 - Varda Agnès, *Le Passage du Gois*, installation vidéo et photographique, 2006, exposition *Agnès Varda, L'Île et Elle*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. URL : [\[https://www.fondationcartier.com/expositions/agnes-var-da-l-ile-et-elle\]](https://www.fondationcartier.com/expositions/agnes-var-da-l-ile-et-elle) date de consultation le 30 mars 2018.

Figure 58 - Höller Carsten, *Soma*, vues de l'installation, 2010, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin. URL : [\[https://www.designboom.com/art/carsten-holler-soma/\]](https://www.designboom.com/art/carsten-holler-soma/) date de consultation 7 août 2018.

Figure 59 - Beuys Joseph, *I like America and America likes Me*, Performance, coyote, artiste, paille, feutre, cane, triangle, lampe de poche, exemplaires du Wall Street Journal, 1974, Galerie René Block, New York. URL : [\[https://josephbeuysfanclub.wordpress.com/i-like-america-and-america-likes-me-1974/\]](https://josephbeuysfanclub.wordpress.com/i-like-america-and-america-likes-me-1974/) date de consultation le 20 août 2018.

Figure 60 - Voragine (de) Jacques, *La légende des Saints*, (parchemin, 400 x 310 mm, miniatures, lettres ornées), 1325-1350, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. Français 185, Paris. URL : [\[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260029/f8.item\]](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260029/f8.item)

Figure 61 - Van Eyck Jan, *Le chancelier Rolin en prière devant la vierge* dit *La vierge du chancelier Rolin*, 0,66m x 0,62m, 1435, conservé au Musée du Louvre. URL : [\[https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-du-chancelier-rolin\]](https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-du-chancelier-rolin) date de consultation le 9 mars 2018.

Figure 62 - Nijensohn Charly, *Dead Forest*, (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo, 7 min, Amazonie Brésilienne, 2009, exposé lors de l'exposition collective *Cosmovideografias latino-américanas*, 2013, Centro Nacional de las Artes, Mexico.

Figure 63 - Charly Nijensohn lors du tournage de *Dead Forest*, photographie, Amazonie, 2009, collection de l'artiste. URL : [<https://www.lanacion.com.ar/1708745-arte-charly-nijensohn-y-sus-imagenes-del-alma>] date de consultation le 12 septembre 2017.

Figure 64 - Riboulet Célia, extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, encres sur papier, 14,8 x 21 cm, 2017.

Figure 65 - Riboulet Célia, *La mangeuse de pierres*, (photographies : Sébastien Cassin), série de 16 photographies, 16 x 13 cm, 2019.

Figure 66 - Fréger Charles, *Babugeri*, Bulgarie, 101 x 77 cm, série *Wilder mann*, 2010-2011, Paris, MAC VAL 2013. URL : [<http://www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann/>] date de consultation le 23 avril 2018.

Figure 67 - Fréger Charles, *Wilder mann*, 101 x 77 cm, 2010-2011, Paris, MAC VAL 2013. URL : [<http://www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann/>] date de consultation le 23 avril 2018.

Figure 68 - Riboulet Célia, *La mangeuse de pierres*, (Photographie : Sébastien Cassin), détails de la série, 16 x 13 cm, 2019.

Figure 69 - Restrepo Alejandro, *Musa paradisiaca*, installation, régimes de banane, moniteurs de télévision désossés, miroirs, 1996, Museo de Arte Moderno de Bogota. URL : [<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16642300>] date de consultation le 4 mai 2016.

Figure 70 - Saffray Charles, *El banano (Musa Paradisiaca)*, 1869, dans Saffray Charles, *Viaje a la Nueva Granada*, Litografia Arco, Bogota, Biblioteca Nacional de Colombia. URL : [http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/mapoteca/Documents/fdanilo_2847_pte1.pdf] date de consultation le 12 avril 2017.

Figure 71 - Devis Ana Maria, Photographie de l'atelier (inventaire de tresses, d'empreintes, de codes...) durant le processus de recherche-crédation de l'œuvre *Proceso infinito*, 2016-2018, collection de l'artiste. URL : [<http://anamariadevis.com/#portfolio>] date de consultation le 25 mai 2019.

Figure 72 - Hernandez Anthony, *Fils d'Adam : paysages pour les sans-abri II*, photographie, (dimension non connue), Los Angeles, 1997, dans *Sons of Adam : landscapes for the homeless II*, Laussane, Paris, Musée de l'Élysée; Centre national de la photographie, 1997, p. 19.

Figure 73 - Gusmao Pereira (de) Gabriela, *Invention Street*, photographies, (dimension non connue), Rio de Janeiro, 2004, dans Gusmao Gabriela, *Projet-témoignage « Rua dos Inventos »*. URL : [<https://journals.openedition.org/marges/632>] date de consultation le 11 décembre 2017.

Figure 74 - Salmon Jacqueline, *Chambres précaires*, tirage couleur à développement homogène, 61.8 x 90.2 cm, 1996-1998, 1998, Paris, Musée d'Art Moderne. URL : [<http://www.jacquelinesalmon.com/chprecairesindex.htm>] date de consultation le 12 décembre 2017.

Figure 75 - Serrano Andres, *Payne*, série *Nomades*, photographie, (dimension non connue), 1990, collection de l'artiste. URL : [<http://andresserrano.org/series/nomads>] date de consultation le 12 décembre 2017.

Figure 76 - Echeverri Clemencia, *Juegos de Herencia*, (photogrammes et vue de l'installation), 24 minutes, huit projections latérales et une projection à terre, 2011, Bogota, Galeria Alonso Garcés. URL : [<http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/juegos-de-herencia>] date de consultation le 17 mai 2016.

Figure 77 - Riboulet Célia, *Sauver sa peau*, (lichen), animation de 1 minute et 30 secondes, projection au sol, 2019.

Figure 78 - Riboulet Célia, À *tire-d'aile*, (encres), animation de 1 minute et 30 secondes, projection murale, 2015-2019.

Figure 79 - Devis Ana María, *La mujer tortuga*, 2016, vue de l'installation lors de l'exposition collective, *Desde la hoguera*, Instituto de vision, Bogota. URL : <http://institutodevision.com/exposiciones/desde-la-hoguera/> date de consultation le 15 janvier 2019.

Figure 80 - Devis Ana María, *La mujer tortuga*, (détail de l'œuvre), dessin, carapace, papier, 2016, Instituto de vision, Bogota. URL : <http://www.anamariadevis.com/> date de consultation le 15 janvier 2019.

Figure 81 - Devis Ana María, *Proceso infinito*, (papier, linogravure), 2018, Miami, Pinta. URL : <http://www.anamariadevis.com/> date de consultation le 15 janvier 2019.

Figure 82 - Devis Ana María, Photographie de l'artiste durant la réalisation de l'œuvre *Proceso infinito*, papier, linogravure, 2016-2018, collection de l'artiste. URL : <http://www.anamariadevis.com/> date de consultation le 15 janvier 2019.

Figure 83 - Penone Giuseppe, *Palpebra*, fusain fixé sur toile préparée à l'acrylique, 218 x 714 cm, 1989, Paris, Centre Georges Pompidou. URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXK5Gr/r4bK6r4> date de consultation le 8 février 2019.

Figure 84 - Penone Guiseppe, *Svolgere la propria pelle*, livre de photographies argentiques, Turin, Editeur Sperone, 1971. URL : <http://artsplastiquesmaupassant.blogspot.com/2010/07/giuseppe-penone-et-larbre-desvoyelles.html> date de consultation le 12 février 2019.

Figure 85 - Penone Guiseppe, *Palpebra*, fusain sur fibres non tissées, plâtre, 350 x 1500 cm env., 1989-91, Tilburg, Hollande, Collection De Pont Foundation for Contemporary Arts. URL : <http://art.moderne.utl13.fr/2014/12/cours-du-12-decembre-2014/2/> date de consultation le 15 février 2019.

Figure 86 - Devis Ana María, *La mujer tortuga*, performance, 2016, Bogota, Galerie FLORAE, collection de l'artiste. URL : <http://www.anamariadevis.com/EN/#portfolio> date de consultation le 15 janvier 2019.

Figure 87 - Penone Guiseppe, *Essere fiume 1*, pierre naturelle et pierre taillée, 40 x 40 x 50 cm env. chacune, 1981, Turin, collection particulière, Ph. Salvatore Mazza. URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENSpene/penone.html> date de consultation le 19 janvier 2019.

Figure 88 - Michaux Henri, *Alphabet*, encre sur papier, 36 x 26 cm, 1927, collection particulière. URL : <https://journals.openedition.org/genesis/docannexe/image/1237/img-1.png> date de consultation le 24 mars 2019.

Figure 89 - Henri Michaux peignant ses Mouvements, 1950, Meudon. Cliché : Maurice Fourcade. URL : <https://books.openedition.org/pupo/docannexe/image/4299/img-8.jpg> date de consultation le 24 mars 2019.

Figure 90 - Michaux Henri, *Dessin mescalinen*, encres sur papier, 32 x 24 cm, 1956, publié dans *Misérable miracle, la mescaline, Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001, 1956-1972, p. 634-635.

Figure 91 - Michaux Henri, *Dessin mescalinen*, encres sur papier, 32 x 24 cm, 1956, publié dans *Misérable miracle, la mescaline, Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001, 1956-1972, p. 634-635.

Figure 92 - Michaux Henri, *Dessin mescalinen*, 31 x 24 cm, encres sur papier, 1958, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. URL : <https://www.photo.rm.n.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU00HUS9T> date de consultation le 24 mars 2019.

Figure 93 - Michaux Henri, *Dessin de réagrégation*, encre sur papier, 32 x 24 cm, 1969, collection particulière dans Alfred Pacquement, *Henri Michaux peinture*, Paris, Gallimard, 1993, p. 186.

Figure 94 - Riboulet Célia, *Sauver sa peau* (image 39), vidéo, 1min. et 30 secondes, 2019.

Figure 95 - Riboulet Célia, photographie prise durant la réalisation de l'animation *Sauver sa peau*, (poudre de lichen sur scanneur), 2019.

Figure 96 - Riboulet Célia, Croquis représentant la localisation des différents groupes ethniques cités dans la thèse, 2019.

Figure 97 - Riboulet Célia et Gerardo Juarez Jurado (construction), *temazcal*, Mareillagues, 31560 Gibel.

Figure 98 - Riboulet Célia, Carte de l'État de Mexico localisant mes diverses activités (2013/2017), 2019.

Figure 99 - Riboulet Célia, *Cartes conceptuelles*, août 2017.

Figure 100 - Riboulet Célia, extrait du *Laboratoire d'appropriation*, analyse du cognitivisme à partir de la lecture de Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*.

Figure 101 - Riboulet Célia, Extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, 2017.

Figure 102 - Riboulet Célia, Extrait du *Carnet de Laboratoire plastique*, 2017.

Figure 103 - Riboulet Célia, *Évolution des cycles de problématique*, schéma, 2017.

Figure 104 - Photographies réalisées par des élèves et des professeurs du collège Tatutsi Maxakwaxi, dans la Sierra Huichol, Mexique, 2006, photographies publiées dans l'article de Corona Berkin Sarah, *La fotografía indígena en los rituales de interaccion social*, dans *Comunicación y sociedad*, Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, 2006, pp. 91-104.

Figure 105 - Photographies réalisées par des photographes non indigènes représentant des portraits d'indigènes, photographies publiées dans l'article de Corona Berkin Sarah, *La fotografía indígena en los rituales de interaccion social*, dans *Comunicación y sociedad*, Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, 2006, pp. 91-104.

Figure 106 - Peinture rupestre d'une paroi de la « *Cueva de las monas* », Mexique. URL : [\[http://miradademujerespinosa.blogspot.com/2015/09/cueva-de-las-monas.html\]](http://miradademujerespinosa.blogspot.com/2015/09/cueva-de-las-monas.html)

Figure 107 - Phonèmes regroupés par Max Knoll, dans Viramontes Anzures Carlos, *Gráfica rupestre y paisaje ritual*, Ed. Conaculta, Mexique, 2006.

Figure 108 - Phonèmes regroupés par Philip Nicholson, dans Viramontes Anzures Carlos, *Gráfica rupestre y paisaje ritual*, Ed. Conaculta, Mexique, 2006.

Figure 109 - Peintures rupestres découvertes en 2012 à 59 kilomètres de la ville de Chihuahua, dans le nord du Mexique sur le site archéologique *Cueva de las monas*. URL : [\[https://www.informador.mx/Cultura/INAH-estudia-rescate-de-arte-rupestre-de-la-Cueva-de-las-Monas-20120124-0055.html\]](https://www.informador.mx/Cultura/INAH-estudia-rescate-de-arte-rupestre-de-la-Cueva-de-las-Monas-20120124-0055.html)

Figure 110 - Danse de la lune *Atlanchane*, (photographie : grupo de danza de luna *atlanchane*) Tenango del Valle, Mexico.

Figure 111 - Bry (de) Théodore, *The Sons of Pindorama*, gravure (datée d'avant 1562), [réalisé à partir des récits de voyage au Brésil de Hans Staden]. URL : [\[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/f7/20071221192958%21Cannibals.23232.jpg\]](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/f7/20071221192958%21Cannibals.23232.jpg)

Figure 112 - Bry (de) Théodore, *Peuple cannibale nu (Amérindiens)*, gravure en taille douce, 1592, dans *Grands Voyages, America tertia pars*, Vol. II p. 128, BNF, département des Estampes et de la photographie, EC-7 (D, 2)-FOL, Bibliothèque nationale de France. URL : [http://expositions.bnf.fr/marine/grand/por_329.htm]

Figure 113 - Bry (de) Théodore, gravure illustrant *Amérique. Livre IV*, inclut dans *Grands voyages*, 1594. URL : [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Theodor_de_Bry_78.jpeg]

Figure 114 - Ochoa Tomas, *Indios medievales* (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo monocanal, 6 minutes, Espagne, 2008, exposé dans *Cosmovideografias Latino-américanas*, Centro Nacional de las Artes, Mexico 2013. URL: [<http://tomaschoa.com/indios-medievales/>]

Figure 115 - Riboulet Célia, *La mangeuse de pierres*, (photographie : Gaëlle Riboulet), 60 x 80 cm, 2018.

AVANT PROPOS

Cette recherche s'est initiée dans l'espace restreint de l'expérience personnelle, héritière d'une curiosité existentielle qui me poussa intuitivement à explorer les limites du connu, les limites de mon monde, celui de cet Occident moderne du XXI^{ème} siècle. Lors de ces explorations, j'ai compris et j'ai vécu ce qu'impliquait l'existence d'une pluralité de mondes, de façons de faire monde. Le monde occidental a imposé sa conception du monde et du développement à l'ensemble des mondes, que l'anthropologue colombien Arturo Escobar¹, nomme le *plurivers*. Le monde occidental a réduit ce *plurivers*, ces différentes façons de comprendre le monde et de s'y engager, en une série de croyances, de mythes et d'autres constructions exotiques. Ce monde occidental et les modèles de pensées qui lui sont intimement liés, essentiellement le paradigme de l'opposition nature/culture, et de l'opposition sujet/objet, conduisent le monde à sa propre destruction.

Le contexte actuel de ce début du XXI^{ème} siècle dans le monde et en France est marqué par des crises écologiques (le réchauffement climatique entre autres), sociales, culturelles et politiques. Ce monde craque de toutes parts. La communauté scientifique s'interroge sur l'existence de l'*anthropocène*, qui statue un changement dans le fonctionnement même de la planète dû aux diverses activités de l'homme. Les activités humaines laissent des traces dans les couches géologiques de la terre ; les bombes nucléaires, l'accumulation de déchets polluants, la destruction de la biodiversité et le changement climatique dus à des rejets massifs de gaz à effet de serre modifient la planète et conséquemment les futures conditions de vie. Cette crise écologique questionne essentiellement la rationalité et les paradigmes théoriques qui ont impulsé et légitimé ce développement économique capitaliste dans le déni de l'environnement. Le modèle de l'ontologie occidentale qui a imposé ses valeurs et ses fonctionnements au reste du monde doit être critiqué, ré-élaboré, le monde moderne remis à sa place, soit un monde entre des mondes.

Entre le monde universitaire et l'activisme, plusieurs collectifs s'engagent dans une critique tant théorique qu'appliquée pour interroger les fondements de l'ontologie occidentale. Dans les domaines universitaires, de nouvelles tendances post-dualistes

¹ ESCOBAR Arturo, *Sentir-Penser avec la Terre. Une écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

ouvrent la voie à des compréhensions renouvelées questionnant les relations entre humains et non-humains (écologie politique, théorie de la complexité, dans diverses disciplines, une forte présence des modèles de « nature » propres aux peuples non-occidentaux se signale) ; des nouvelles approches cognitivistes reformulent les fondements de la connaissance et de la perception (la théorie de *la perception directe* de James Jerome Gibson et la théorie de *l'enaction* de Francisco Varela). On observe également une irruption du sacré et du spirituel qui avaient été longtemps sécularisés et neutralisés dans des espaces restreints. De nombreux mouvements écologiques appellent au changement et à la prise de conscience. Autant de tentatives qui finalement reconçoivent nos façons de faire monde, le « wordling » dit Donna Haraway².

Mon travail artistique et théorique s'inscrit dans ce contexte global de crise et de revendication écologique, sociale et existentielle. C'est une réponse sensible qui souhaite collaborer à l'effort commun dirigé vers une transition des formes de penser et d'agir. En ce sens, mes expérimentations plastiques construisent des fictions qui invitent le spectateur à interroger poétiquement et sensiblement les failles et les limites des fondements sur lesquels se constitue l'ontologie occidentale moderne.

² Donna HARAWAY utilise le terme *wordling* dans l'ensemble de son œuvre, pour désigner des phénomènes de coopération entre espèces (humaines, animales, végétales, bactérienne, etc.) interagissant avec des technologies et des formes de savoir, pour faire monde.

INTRODUCTION

En tant que plasticienne vidéaste chercheuse, mes intérêts m'ont à maintes reprises éloignée du territoire français pour explorer d'autres terres, d'autres façons de sentir et de vivre le monde. Le voyage de courte durée s'est tout d'abord instauré comme une pratique rituelle dans le processus de création. C'est au travers du déplacement que l'œuvre prenait forme ; le regard se déposait sur le réel pour en extraire des fragments, à la manière d'un carnet d'images en mouvement. Je me suis ainsi déplacée dans différents lieux, villes, pour arpenter leurs rues, leurs marchés, observer les gestes de leurs habitants, leurs habitudes. Ressentir la légèreté de celle qui explore des territoires inconnus, découvrir des quartiers, des saveurs, des odeurs distinctes, éveiller les sens ; tout en portant à bout de bras ma caméra, qui enregistrerait les détails appelant mon attention, certaines couleurs, cette forme, ces pieds qui foulent le sol, des confettis entre les pavés, un drap qui se gonfle sous l'air du vent, un visage. Ensuite, de retour à la maison, un long travail de postproduction – lors duquel les images infusaient lentement en moi – cherchait l'harmonie, la relation, les liens entre les différentes images, entre les sons, les musiques. Pour produire du sens, des fictions ; les images ainsi filmées formaient des poésies vidéographiques. Ma voix accompagnait en *off* de nombreuses images. Dans ce sens, de premiers travaux réalisés sur la frontière franco-espagnole avec le groupe de réflexion GRADALIS (Groupe de réflexion sur les arts du lieu, les arts de l'interprétation et les pratiques sonores, fondé à l'initiative de Marc Ferniot³ et réunissant des universitaires, des artistes, des plasticiens) ont été publiés dans les Carnets de Topoïétique-N°1, GRADALIS, *Limitis. Hodologie de la frontière* en 2016. Ce projet collectif, qui se poursuit, entend « fabriquer des lectures singulières du lieu et de l'espace »⁴. Les extraits du travail *De Portbou au col d'Aras* (Figure 1), réalisé à partir de photogrammes pris sur la frontière franco-espagnole (photographies extraites de vidéos filmées) illustrent cette pratique poétique de l'image.

³ Marc FERNIOT était enseignant-chercheur à l'Université Toulouse II Jean-Jaurès, il est décédé en juillet 2010.

⁴ FERNIOT Marc, *Topoïétique de la frontière pyrénéenne*, Espaces, tourisms, esthétiques, Bertrand Westphal Flabbi (Dir.), PULIM, 2009, p. 107-108 cité par BARRÈS Patrick et LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie (dir.), *Limitis Hodologie de la frontière*, Gradalis, Carnet de Topoïétique n°1, Paris, Éditions Passage(s), 2016, p. 11.

Suite à de nombreux déplacements de courte durée, j'ai entrepris un voyage qui se révéla être une migration. Je m'installai dix ans au Mexique. Ce voyage de longue durée eu un tout autre impact sur ma création vidéographique. Je commençai à m'intéresser à des questions sociales, politiques, culturelles. Confrontée à de véritables problématiques personnelles et identitaires au travers des crises que le pays vivait et vit toujours, la vidéo m'a permis de mettre en forme ces questionnements, ces affrontements, ces rencontres problématiques entre mon individualité et ces collectifs⁵. Elle est devenue un outil pour questionner, analyser, mettre en relation ces nouvelles problématiques qui m'interpellaient. Je présente ici des extraits d'un travail vidéographique représentatif de cette période, intitulé *Konfeso I, II*, (Figure 2) réalisé à Mexico en 2011. *Konfeso* est constitué de deux vidéos projetées côte à côte. Sur la vidéo de gauche (*Konfeso I*), un homme de dos, réalise une action cachée au public. L'image est brouillée, floue, toutefois petit à petit elle devient nette. Sur le mode de la confession, une voix de femme raconte l'histoire de cet homme. À la fin de *Konfeso I*, l'homme se retourne, on voit en gros plan une image de sa bouche. Alors qu'il était assis de dos, il s'était épilé un à un les poils de sa moustache. Sur l'autre image, *Konfeso II*, une femme de face se peigne à l'envers pour terminer par cacher son visage sous la masse de cheveux. Ce travail questionne la construction des identités féminines et masculines, révélant de part et d'autre la violence des constructions.

De fait, mes intérêts en tant que chercheuse en arts plastiques se sont orientés vers des domaines très divers, participant ainsi à la création d'une intersémiotique. Je privilégiai durant ces dix années d' « incubation » ou d'expérimentation, une immersion totale dans un Mexique très traditionaliste. Complètement coupée d'une communauté française ou européenne vivant dans les zones urbaines du Mexique, je décidai de vivre dans les campagnes. J'y trouvai le terrain propice pour mes apprentissages, mes expérimentations plastiques et ma rencontre avec les collectifs traditionnels. Je travaillai quelques années en tant qu'enseignante chercheuse en arts, dans les campagnes périphériques de la ville de Mexico.

⁵ Je considère pertinent d'emprunter le terme de « collectif » tel qu'il est développé par Philippe DESCOLA. En effet, le terme possède l'avantage de ne préjuger en aucune façon de ce qui est assemblé, ni des modes de cet assemblage. Les dissociations ontologiques modernes ne sont pas présumées dans le terme collectif, comme n'en sont pas d'ailleurs considérés comme ontologiquement étrangers les non-humains. Le collectif renvoie à une forme (non-prédéfinie) d'association et d'assemblage entre différentes entités ontologiquement homogènes ou hétérogènes, dont les modes de relation sont susceptibles d'être abordés réflexivement.



Figure 1 - Riboulet Célia, *De Portbou au col d'Aras*, série de photogrammes vidéographiques, 19 cm x 8 cm, 2009, publiée dans l'ouvrage collectif *Limitis, Hodologie de la frontière*, Carnet de Topoiétique n°1, GRADALIS, Patrick Barrès et Sophie Lécole Solnychkine (dir.), 2016, Paris, Éditions Passage(s), p. 70-71.

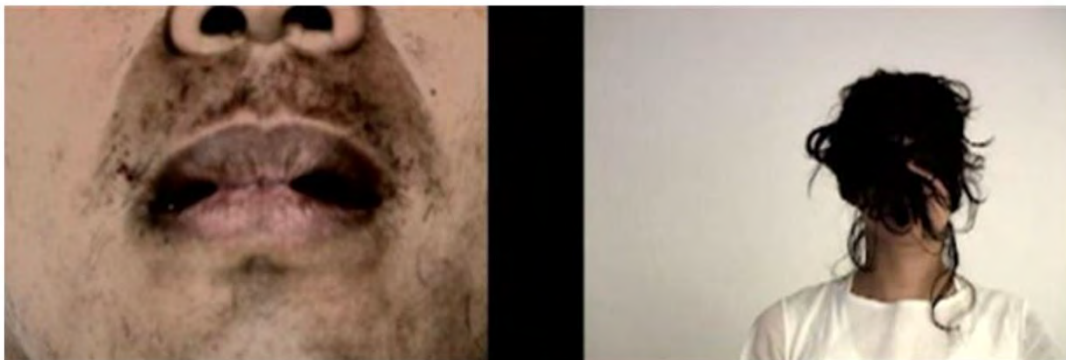
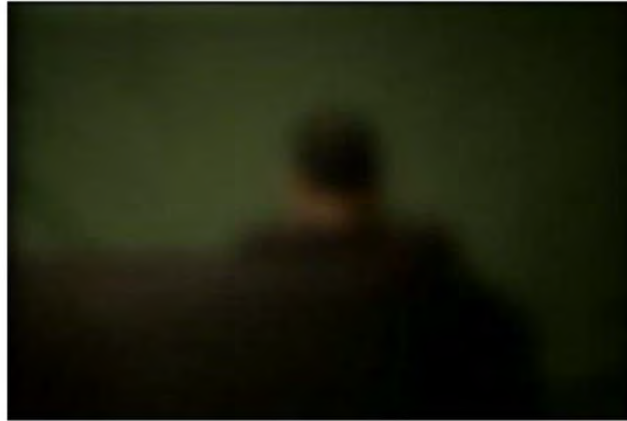


Figure 2 – Riboulet Célia, *Konfeso I et II*, (photogrammes extraits des vidéos), vidéos en double projection, 5 min, México, 2011.

Ce travail ne gêna pas mon immersion dans cette culture « traditionaliste », au contraire il le nourrit par l'étude d'œuvres d'artistes latino-américains qui appuyèrent mes expériences personnelles. Mes expériences de terrain se sont postérieurement nourries de lectures ethnographiques et anthropologiques qui m'ont permis de revoir et réétudier mes propres expériences, mais aussi de les compléter, voire de les mettre en doute et surtout de les théoriser, les intégrer dans une argumentation organisée. La psychologie, la sociologie, la philosophie et l'écologie m'ont ensuite apporté des outils théoriques pour problématiser et intégrer ces différentes pratiques dans une compréhension plus vaste de la relation entre l'homme et son environnement. Et plus précieusement, l'esthétique, les théories de l'art et l'histoire m'ont sans cesse accompagnée dans la construction de mes méthodologies de recherche-crédation, mes études de cas et mes approches théoriques en général.

Être dans le monde

Cette migration s'est présentée comme la possibilité d'explorer un autre territoire, une autre manière d'y accéder, d'établir une relation avec lui aussi bien qu'une autre façon de le représenter, de le figurer, de le mettre en images. D'autant que ce sont les images qui m'ont tout d'abord poussée à me questionner et à m'interroger sur la relation de l'homme ou de l'artiste à son monde, à ce qu'il représente. Ces images produites par des artistes mexicains ou latino-américains ont généré un questionnement, un intérêt pour tenter de saisir ce qui en elles, m'attirait et ce qui en elles révélait une certaine manière de vivre le monde, caractéristique de ces zones géographiques. Étrangement les œuvres étaient insufflées de vie, d'un souffle qui les reliait à l'artiste et aussi au monde. Les œuvres faisaient partie du monde, elles n'étaient pas face à lui, dans un regard distant, éloigné de ce dernier. Ces œuvres composent une partie du corpus vidéographique de cette thèse aux côtés des réalisations plastiques personnelles. Elles ébauchent la problématique centrale de cette recherche – à partir de laquelle se génèrent des problématiques secondaires – qui peut se résumer très simplement par la question suivante : comment être *dans* le monde ? S'affiche au travers de cette problématique générale un parti pris qui considère l'œuvre non comme manière de faire, mais comme manière d'exister.

Comment poïétiquement la position de l'homme *dans* ou *face au* monde impacte l'œuvre ? Comment plastiquement peuvent s'organiser des régimes de sensorialité, de textures, de matières, de couleurs, de formes qui laissent transparaître cet état d'être à l'intérieur du monde ? Plastiquement, les œuvres du corpus d'artistes latino-américains invitent à ressentir cette intériorité. Les images vidéographiques latino-américaines favorisent le toucher, les sens, les textures, les matières, les odeurs dans un médium qui n'invite pas spécifiquement ces explorations sensorielles. Les images sont animées d'une vie, d'une âme qui déborde la rigidité de l'outil technologique. Au-delà des thématiques explorées, il persiste dans ces œuvres des sensibilités particulières qui n'émanent pas des sujets traités mais bien, des manières de vivre, du faire artistique, des gestes qui ont donné vie à l'œuvre, des sens qui affleurent dans l'épaisseur, la profondeur des images.

Les artistes vidéastes donnent à l'image vidéo une chair, une vie qui pourrait faire défaut à son propre médium. La vidéo *Five pictures of a seated woman* de l'artiste argentin Iván Marino dont je présente quelques photogrammes (Figure 3), trace le portrait de cinq femmes filmées tour à tour par l'artiste peu avant leur décès. Ce qui m'a interpellée dans ces images, c'est l'extrême proximité de la caméra avec la personne filmée, de l'artiste avec elle. L'artiste s'immisce au plus près de leurs corps, l'image est au plus près de la peau, des tissus. Et les personnes filmées ne semblent pas dérangées par cette présence proche. De nombreux travaux du même artiste ou d'autres artistes latino-américains, semblent établir avec la personne ou l'objet filmés une proximité singulière qui donne successivement à l'image un caractère et une présence très particulière. Cette proximité des corps, des peaux va de pair avec une forte présence des éléments naturels comme la terre, l'eau, le feu, le sang ainsi que des animaux, des plantes.

La présence du corps, des végétaux, des animaux, des minéraux se retrouvent dans diverses créations latino-américaines. Elle constitue une présence souterraine, qui sous-tend d'une certaine façon la vie humaine. Ces assemblages d'humain et de non-humain se structurent selon différentes modalités qui répondent toutes à des régimes ontologiques différents. Les œuvres des artistes latino-américains sont le reflet de ces diversités d'assemblages. Les non-humains, comme les humains participent de la collectivité, ils ont tous un rôle, une place, une fonction, une symbolique dont les œuvres témoignent en partie.



Figure 3 – Marino Iván, *Five pictures of a seated woman*, (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo Noir et Blanc, 9 minutes, Argentine / Espagne, 1998-2004, collection de l'artiste.

Le serpent apparaît dans la berceuse morbide du poète cubain, Nicolás Guillen, qui se récite au rythme d'une incantation chamanique dans la vidéo *Litanie* de l'argentin Ivan Marino⁶. Dans la vidéo *Appétits de famille* (Figure 4), de l'artiste colombienne Clémencia Echeverri, des mains nettoient les viscères d'un porc que l'on prépare pour la fête familiale.



Figure 4 – Echeverri Clemencia, *Appétits de famille*, (photogramme extrait de la vidéo), vidéo, 8 minutes, Bogota, 1996, Musée d'Art Moderne, Bogota, Colombie.

Dans la vidéo installation *Variations sur Santo Job* du colombien José Alejandro Restrepo, l'artiste projette une vidéo sur des vers à soie (Figure 5).



Figure 5 – Restrepo José Alejandro, *Santo Job*, vidéo projection sur des vers à soie, exposition ArtBo, Bogota, Colombie, 2006.

⁶ MARINO Ivan, *Litanie*, vidéo, 8 minutes, 1995. Disponible à l'adresse suivante : <http://ivan-marino.net/08/videos/letanias.html>

La présence minérale se fait avec une certaine insistance sur les textures de ceux-ci, comme la brillance de l'or et du sel, le granuleux du sable, l'épaisseur de la boue, la rugosité de la terre. Dans l'installation vidéo composée de 9 moniteurs de l'artiste Clemencia Echeverri, *Sin cielo* (Figure 6), l'artiste explore les dégâts causés par l'exploitation minière. Les images au ras du sol explorent les fissures, les textures, les couleurs et les mouvements des différents éléments. Dans l'installation *Noctulo* (Figure 7) de la même artiste, un cube visuel impénétrable projette depuis son intérieur des images sur chaque face, qui tendent à se superposer dépendamment de la position du spectateur. Sur une face, des grains de café tombent comme de la pluie, pour s'empiler jusqu'à remplir l'image.



Figure 6 – Echeverri Clemencia, *Sin cielo*, installation de 9 moniteurs, 11 min, 2017, Caldas, Minería de Oro, Colombie. Collection Banco de la Republica (1/5), Ulrich Museum Collection, Texas, USA (2/5).

Figure 7 – Echeverri Clemencia, *Noctulo*, cube de 7 m x 7 m, toile d'écran noire, 4 rétroprojections, 12 min, 2015, Bogota, NC-arte.

Sur une autre face, la caméra se déplace lentement sur les murs d'une construction en ruine envahie par la végétation et par les chauves-souris qui semblent habiter l'espace. Sur l'autre face, de la terre est remuée, soulevée puis déplacée, elle semble se mouvoir par sa propre force. Enfin, une autre face présente des figures humaines, leurs ombres plutôt, qui apparaissent comme des fantômes, semblant davantage appartenir au passé qu'au présent. Cette installation réunit divers éléments, elle naît tout d'abord dans un contexte rural, celui des champs colombiens. La campagne colombienne a subi durant de nombreuses années la violence des combats armés. De nombreuses disparitions hantent la mémoire de ses habitants. Les ultrasons inaudibles des chauves-souris rendus audibles au spectateur, pourraient être la métaphore de ces fantômes qui hantent les lieux et les mémoires sans pour autant être visibles, palpables. La superposition des images – du café, de la terre, des ruines, des figures humaines – dissout les frontières entre ces éléments, les hommes se mêlent à la terre, comme elle-même se mêle à eux et à leur construction. Le café qui tombe comme de la pluie, s'ébruite comme le sable du sablier, signe du temps qui passe, du temps qui transforme et modifie ce qu'il touche, dont les mémoires humaines sont les seules résistances.

Ce qu'il est important de noter, c'est que si l'importance donnée aux éléments naturels, aux animaux, aux minéraux est primordiale pour ma recherche, elle n'en est pas pour autant la thématique des œuvres. Elle relève davantage d'une ontologie, d'un « faire » qui inclut dans ses collectifs, l'autre non-humain. A la présence animale et minérale s'ajoute une proche présence des corps : les mains, les visages, les regards, les poils. Dans certaines vidéos, ils sont le support de l'écriture, comme par exemple dans l'œuvre *Modulo hogar* de l'argentine Fabiana Barreda où l'on voit un dessin se tracer sur la peau de l'artiste (Figure 8). Dans d'autres vidéos, ils sont seulement là comme un acte de présence marquant une certaine relation du corps filmé et du corps qui filme. C'est aussi le corps du spectateur qui est mis à contribution dans l'installation *Aliento (Haleine)* de l'artiste colombien Oscar Muñoz (Figure 9). L'artiste dispose des miroirs circulaires sur les murs de l'espace d'exposition. Ces miroirs apparemment vides sont une série de portraits imprimés en photo sérigraphie avec de la graisse. Le spectateur est invité à souffler sur le miroir pour faire apparaître le portrait d'une personne portée disparue. Cette œuvre a été réalisée dans un contexte politique et social d'extrême violence, de combat et de disparition.



Figure 8 – Barreda Fabianna, *Modulo Hogar*, photographie, 80x100, 2004, Argentine, collection de l'artiste.



Figure 9 – Muñoz Oscar, *Aliento*, installation, 12 disques métalliques de 20 cm de diamètre chacun, impressions sur pellicule de graisse, (photographie de Otto Saxinger), 1995, Museo de Arte del Banco de la Republica, Bogota, 2012.

Mon intérêt pour ces œuvres me poussa à organiser en 2013 au Centre National des Arts de Mexico (CENART), une exposition vidéographique qui réunit les œuvres de plusieurs artistes latino-américains (le lecteur trouvera en annexe le livret d'exposition *Cosmovideografías*, annexe I).



Figure 10 – *Cosmovideografías, selección d'art vidéo latino-américain*, première page du livret d'exposition, 20 juin - 20 juillet 2013, Centre National des Arts de Mexico.

Cette exposition a été réalisée en parallèle à un projet de recherche financé par une bourse du programme d'aide à la production et à la recherche en Arts du Centre Multimedia du CENART (2012/2013). La recherche s'intitulait *Cosmovidéografías Latinoamericanas*⁷. Le néologisme *cosmovidéographie*, se construit sur une combinaison de trois termes : *graphie*, du grec ancien *graphía* désigne l'« écriture » ; *vidéo* formé sur le latin *vidēre* signifie « voir » et *cosmo* du grec *kósmos* se traduit par

⁷ Un article diffuse les résultats de la recherche. Il s'intitule *Habitando otros mundos. Propuesta por un análisis del videoarte en América Latina (Habiter d'autres mondes. Propositions d'analyse de l'Art Vidéo en Amérique Latine)*. Il a été publié dans la revue *Culturales* de l'Université Autonome de Basse Californie, en juillet 2013. Il est disponible à l'adresse suivante : <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/articulo/view/160>

« bon ordre ; ordre de l'univers ; monde, univers »⁸. Les *cosmovideographies* se construisent sur cette articulation, elles évoquent l'acte d'écrire le monde au travers de la vision, de l'outil vidéo (ce qui ne soustrait en aucun cas les autres sens). Ce terme est à l'origine de celui de cosmographie utilisé dans le titre de cette thèse, il ne fait pas référence à la cosmographie entendue en terme d'astronomie. Les poïétiques cosmographiques tracent les écritures sensibles de nos relations aux mondes.

À mesure que j'observais, regardais, ressentais les œuvres des artistes latino-américain, je comprenais que la façon dont ces artistes utilisent l'outil vidéo, est souvent différente de celle utilisée d'habitude par les artistes occidentaux. Ces artistes réalisent une sorte d'hybridation entre cet outil technologique et des savoir-faire plus traditionnels, ancrés dans leur culture. Les savoir-faire étant davantage liés à une relation directe avec l'environnement, ces derniers sont par la même très présents dans les œuvres des artistes contemporains. L'outil vidéo est en effet la plupart du temps couplé matériellement à des éléments issus des arts populaires ou à des éléments vivants. Les formes d'expression bien que traduites par les moyens technologiques de la vidéo renouent avec des formes d'expression sensorielles comme le geste, le chant, le rituel, le mythe ou d'autres formes comme l'interview. Il se crée une esthétique hybride qui donne aux moyens technologiques une sorte d'expérience multi sensorielle dans laquelle le tactile est suggéré par une insistance sur les textures de la peau, l'olfactif et le goût par l'utilisation d'éléments naturels comme le sable, le charbon, l'eau, des végétaux ; l'ouïe et la vision par l'audiovisuel. La vidéo est parfois projetée sur des éléments vivants. Autrement dit, il n'existe pas de rupture entre les techniques populaires et les techniques numériques, les artistes utilisent la caméra comme ils pourraient utiliser une matière à sculpter, sans pour autant annuler la spécificité du médium. Citer les cinq sens pour parler d'œuvres vidéographiques peut paraître paradoxal. L'utilisation que font les artistes latino-américains de l'image vidéographique ou photographique m'intrigue en ceci précisément qu'elle introduit la sensorialité dans un médium qui ne la favorise pas directement. Ces images, ces installations associent un monde sensible à l'abstraction des modèles scientifiques (celui de l'outil technologique).

⁸ Article *cosmos*, CNRTL, consulté le 28 mai 2019.

Poïétiques cosmographiques

Je me suis demandée quel était ce monde (ce mode de relation au monde) auquel les artistes appartenaient. Et c'est à partir de ce point de départ que j'ai commencé à rechercher des éléments qui me permettraient de comprendre la nature de leur ancrage dans le monde, ce qui ensuite me faciliterait l'accès à la construction sensorielle et symbolique de leurs œuvres. Comprendre leur ancrage dans le monde ne signifiait pas le comprendre théoriquement, mais l'expérimenter. Se dessine dès à présent la dimension ethnographique participative de ma recherche. Cette dimension ethnographique se déploie en différents axes qui tendent à former un tout. Un premier axe est celui de l'analyse des œuvres du corpus de cette thèse (œuvres d'artistes latino-américains, œuvres d'artistes européens et mes œuvres personnelles). Un autre de ces axes est le caractère analytique de la recherche, qui tente – dans un processus de symétrisation entre les collectifs ethniques⁹ et les collectifs occidentaux – d'extraire du domaine pragmatique, des actions pour les transformer en concepts et idées qui soient assimilables pour une forme occidentale d'interprétation. Un dernier axe s'éloigne de cette réflexion et vise à présenter non pas l'interprétation de ces actions, mais les actions elles-mêmes. J'ai appris à prier, à honorer le soleil, la terre, à mener des *temazcals*¹⁰, à soigner avec des œufs, à remettre une vessie et des ovaires en place,

⁹ Le parti pris dans l'appellation collectif ethnique ou « entité ethnique » est redevable aux écrits de l'anthropologue mexicain Guillermo BONFIL BATALLA et plus particulièrement à un article qu'il publia en 1972, intitulé *Le concept d'indien (indigène) en Amérique : une catégorie de la situation coloniale*, México, Anales de Antropología n° 9, 1972, pp. 105-124. L'auteur y met en exergue l'inconsistance du terme *indigène*, qui ne correspond à aucun indicatif biologique, ni critère linguistique ou culturel qui permette de caractériser une partie de la population. Ce que dénote l'*indigène*, c'est une catégorie sociale, celle du colonisé qui naquit au XV^{ème} siècle, lorsque Christophe Colomb, croyant découvrir les Indes, découvre l'Amérique. Le terme d'indien, apposé uniformément aux collectifs colonisés, annule une quantité de collectivités différenciées, aux pratiques culturelles, sociales, artistiques, religieuses, économiques et politiques extrêmement variées. Guillermo Bonfil Batalla souligne : « Par conséquent, la catégorie "indien" implique nécessairement son opposé : celle de colonisateur. L'indien n'existe pas en soi mais comme une partie de la dichotomie contradictoire (indien/colonisateur), qui peut seulement être surmontée par la libération du colonisé. » (p. 122). La libération du colonisé, la faillite de l'ordre colonial signifie la disparition de l'*indigène* (comme catégorie produite par le système colonial) et non des « entités ethniques » en soi. Au terme *indien*, Guillermo Bonfil Batalla propose celui d'*ethnie*, qui n'implique pas une relation de domination, mais au contraire définit la « continuité de la trajectoire historique des collectifs ayant une identité qui leur est propre et distinctive » (p. 122). Les Tarahumaras, les Huicholes, les Tojolabales sont des collectifs ethniques qui se définissent par leurs propres caractéristiques et non par rapport à leurs positions dans le monde globalisé duquel ils font aussi partis. Une carte permettant de localiser les groupes ethniques se trouve en annexe II.

¹⁰ Bain de vapeur d'origine préhispanique, l'annexe III offrira au lecteur une introduction à cette pratique.

à extraire le froid du corps à l'aide de ventouses, j'ai découvert énormément de choses. Et celles-ci, je pourrais les transcrire, les interpréter, mais je saurais surtout les chanter, les appliquer, les réaliser. La dimension ethnographique de la thèse prend différentes facettes qui nourrissent simultanément la réflexion, la pratique et l'acte de création. Elle rend d'une certaine façon raison de la diversité incommensurable des régimes ontologiques tant bien même qu'elle tend à retranscrire des constructions et des relations d'un régime ontologique autre que celui dans lequel s'établit cette thèse. Elle prend aussi conscience du caractère historiquement situé des concepts d'analyse occidentaux (concepts tels que nature, société, histoire, humain, non-humain, etc..) qui découpent le monde selon des schèmes organisateurs totalement relatifs à la période et au lieu dans lesquels ils prennent naissance. Sans pour autant s'y soustraire, elle tente de renouveler la formulation des paradigmes eurocentristes. D'où ma volonté de construire une véritable *cosmo-politique*¹¹, au sens où l'anthropologue français Philippe Descola – Directeur d'études à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales et professeur au Collège de France – la conçoit, soit

« [...] un genre d'opérateur qui relie des mondes et qui parvient à assembler et à articuler des êtres et des relations qui paraissent pourtant exister dans des plans ontologiques incommensurables. »¹²

Cosmos, dans son sens originel, du grec *κόσμος*, fait référence à un monde ordonné et clos, régi par un ordre parfaitement viable pour ceux qui l'habitent. (Je garde toutefois présent à l'esprit que, comme tout concept d'analyse, *cosmos* est lui aussi historiquement localisé). Les cosmopolitiques sont ces formes qui dans leur association constituent des cosmos, des mondes ordonnés pour toutes les entités qui les peuplent. Ces cosmopolitiques se reflètent dans le concept d'*ontologie politique* que développe Arturo Escobar, professeur et chercheur anthropologue colombien vivant et enseignant à l'Université de North Carolina aux États-Unis. Arturo Escobar développe une critique du « récit eurocentré de la modernité »¹³ tout en orientant ses réflexions vers la possibilité d'un tournant épistémologique

¹¹ Ce concept s'inscrit dans une tentative de Philippe Descola pour reformuler les concepts anthropologiques.

¹² DESCOLA Philippe, *Vers une anthropologie cosmopolitique*, enseignement à l'extérieur du Collège de France, 24 janvier 2018, Université Toulouse Jean Jaurès.

¹³ ESCOBAR Arturo, *Sentir-Penser avec la Terre. Une écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 11.

décolonialisé, en lien avec des « territoires de différence » et de résistance. Dans son magnifique ouvrage *Sentir-penser avec la terre*, il conçoit la possibilité d'élaborer « une politique de l'ontologie », vers un devenir politique « pluriversel », soutenue par une épistémologie décolonisée. L'ontologie politique possède différentes facettes. D'une part, il s'agit « des processus par lesquels se créent les entités qui constituent un monde particulier, processus qui impliquent bien souvent des négociations dans le domaine du pouvoir. »¹⁴ Cette première dimension se joue au sein d'un monde, dans des dynamiques « intra mondes », propres à une ontologie spécifique. Une autre dimension de l'ontologie politique s'intéresse aux conflits qui surgissent quand différents mondes luttent pour imposer ou maintenir leur propre existence. Elle devient alors un champ d'étude autant qu'un champ d'action dirigé vers une « pratique politique ontologique »¹⁵. Ce champ d'étude affirme qu'il existe différentes manières de « faire monde », qui sont autant d'alternatives à la modernité et qui constituent autant de « pratiques “créatrices de monde” »¹⁶.

Considérer qu'il existe des différences dans les assemblages qui structurent les entités en cosmos, c'est par là même considérer que l'homme occidental n'accède pas au monde comme peut y accéder un homme mexicain ou latino-américain. Les œuvres vidéo auparavant citées de l'artiste Iván Marino sont des œuvres visuelles, tactiles et sonores. Elles invitent les matériaux à entrer en dialogue. C'est la sensibilité de l'artiste qui exacerbe les constructions formelles et matériologiques des œuvres, portant le spectateur à partager ces sensibilités, ces accès au monde tissés par l'artiste. Ces cosmopolitiques tracent chemin faisant des cosmographies, autrement dit, des systèmes d'écriture non-systématisés au sein de ces cosmos, des formes sensibles pour écrire et dire le monde tel qu'il est vécu, imaginé, fantasmé. Ces cosmographies sont créatrices de monde au sein du monde, elles se déploient dans le sensible, tissant dans les épaisseurs des modes d'assemblages et d'articulation des cosmos, des formes et des significations. Des poïétiques cosmographiques se fabriquent en dialogue avec la matière, l'artiste et le monde. Les œuvres contiennent en elles, et même au-delà d'elles, le monde, le cosmos d'où provient celui qui les fabrique. L'œuvre d'art est tout compte fait géographique. Je détourne ce faisant la citation d'Augustin Berque, géologue,

¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

philosophe et orientaliste, ancien directeur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales qui soutient l'idée selon laquelle « l'être humain est géographique »¹⁷. Augustin Berque est auteur de plusieurs ouvrages portant sur la question des milieux, il analyse d'une façon très intéressante la spécificité des rapports que le vivant en général et plus particulièrement l'humain, entretient avec son environnement. Augustin Berque présuppose que l'être humain est géographique, ceci implique qu'il se situe inévitablement quelque part, mais surtout ce que cela suppose, c'est la question de l'être c'est-à-dire, une ontologie, une étude de l'être prise dans sa « relation » avec le lieu, l'environnement dans lequel il existe. Pour ma part, présupposer que l'œuvre est elle aussi géographique, c'est inévitablement supposer qu'elle ait été réalisée par quelqu'un issu d'un certain lieu, et que, ce même lieu participe d'une certaine façon de sa fabrication. Ceci implique qu'il y ait des relations qui mettent en jeu divers éléments : d'une part l'être humain, l'œuvre et d'autre part l'environnement. Pour Augustin Berque, l'environnement dans lequel existe cet être humain n'est pas une donnée brute, c'est au contraire une donnée « construite » élaborée par l'interprétation sémantique et active des hommes et des cultures. Cette donnée construite, il la nomme le milieu, comme il le note dans *Êtres humains sur la terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, « c'est la projection des valeurs humaines sur l'environnement qui fait de celui-ci un milieu humain. »¹⁸ L'homme en habitant son environnement, en s'y déplaçant, en y agissant, en y projetant ses constructions sémantiques et symboliques, transforme celui-ci en milieu. Il existe autant de milieux qu'il existe d'hommes et de cultures. Cette relation implique que l'être humain et l'œuvre puissent agir sur leur milieu mais aussi que le milieu agisse sur l'être humain et sur l'œuvre. Il ne faut pas non plus perdre de vue que les milieux humains sont des relations et non pas des objets, dans la mesure où ils sont des constructions dynamiques élaborées par les hommes. Les milieux ne sont donc pas fixes ou figés, ils sont au contraire modelables. Cette relation entre l'être humain et son milieu, est ce qu'Augustin Berque nomme l'« écoumène » soit « la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre. »¹⁹ Du point de vue de la technique, l'écoumène se construit dépendamment des outils, de la technologie de telle ou telle société à tel ou

¹⁷ BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, 1987, p. 11.

¹⁸ BERQUE Augustin, *Êtres humains sur la terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996, p. 85.

¹⁹ BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, op.cit., p. 17.

tel moment de l'histoire. Du point de vue symbolique, l'écoumène s'élabore à travers les connaissances, les mythes, les langues qui façonnent les relations de l'homme au milieu qui les environne. Du point de vue écologique (écologie entendue comme la science qui se donne pour objet d'étude les relations des êtres vivants avec leur milieu, leur environnement et les autres êtres vivants), l'écoumène se tisse sur les caractéristiques spécifiques physiques de l'environnement. L'écoumène qui est donc cette relation de l'humanité à l'étendue terrestre s'élabore sur différents niveaux non-hiérarchiques qui dans leur totalité construisent cette relation, cet accès au monde et la possibilité d'y agir. Ces relations s'organisent en milieux (des relations identiques entre elles forment des milieux) qui construisent au sein de l'environnement le monde propre à telle ou telle espèce. Et ces milieux localisent ce que l'on appelle des « cultures »²⁰. Cependant personnellement, le terme de culture me paraît être très éloigné de toute considération écologique, de toute relation avec les milieux dans lequel elle s'élabore. Au terme de culture, je préférerais donc le terme de *prises écouménales* ou *prises médiales*, qu'Augustin Berque définit comme des « ancrages » qui s'organisent en modalités diverses. L'écoumène étant la totalité des relations entre l'être vivant et la superficie terrestre, la prise écouménale serait la concrétude de notre relation écouménale, la saisie des différentes relations qui fondent l'écoumène. Il existe autant de prises écouménales qu'il existe de milieux.

La prise écouménale des artistes latino-américains et la prise écouménale des artistes français sont différentes, tout comme le sont leurs milieux et leurs environnements. C'est cette différence qui explique le fait que les artistes latino-américains (en général) n'ont pas la même relation avec leur environnement, les matières et les outils qu'ils utilisent pour réaliser leurs œuvres. Dans les œuvres des artistes latino-américains transparaît une prise écouménale spécifique à leurs ancrages

²⁰ J'entends ici le terme culture à partir de l'acceptation développée par l'anthropologue anglais Edward Tylor, (qui apparaît dans le premier chapitre de l'ouvrage qui fut à l'origine de l'étude comparative des formes culturelles *La civilisation primitive*, définition qui fait encore aujourd'hui autorité) : « Le mot culture ou civilisation, pris dans son sens ethnographique le plus étendu, désigne ce tout complexe comprenant à la fois les sciences, les croyances, les arts, les lois, les coutumes et les autres facultés et habitudes acquises par l'homme dans l'état social. » (TYLOR Edward, *La civilisation primitive*, Tome premier, 1873 [deuxième édition], Paris, Ancienne Librairie Schleicher, Alfred Cortès, Éditeur, 1920, p. 20). La culture désigne donc la totalité de ces relations autant dans les sciences, que les arts, les croyances, les coutumes, les habitudes que l'homme acquiert dans son groupe. Si comme je l'ai dit précédemment l'être humain est géographique, la culture est aussi localisée, on pourrait dire qu'il y a autant de cultures qu'il y a de milieux.

au monde. L'œuvre est donc un objet marqué par le milieu (une cosmographie) et la prise écouménale qui l'ont vue naître, c'est en ceci qu'elle offre au spectateur la possibilité d'expérimenter, de ressentir cet ancrage distinct. L'œuvre reflétant cette prise écouménale latino-américaine, me donne accès à une certaine modalité de cette « prise ».

Vers une épistémologie « alternative »

Mon expérience évolue dans une mise en tension de deux types de prises écouménales. La prise écouménale française (occidentale moderne) qui est mon milieu de naissance et la prise écouménale mexicaine (traditionnelle) qui est le milieu dans lequel j'ai évolué ces dix dernières années (de 2007 à 2017). Chaque prise écouménale définit un type particulier de rapport au monde qui implique un genre spécifique de rapport à l'art et à l'image. Ces prises écouménales convoquent différentes modalités d'ancrages et de fabrication. Une première modalité s'établit sur le plan ontologique précédemment étudié, là où se structurent et s'organisent les différents types de relation que l'homme entretient avec le monde. Une deuxième modalité se constitue au niveau épistémologique, c'est-à-dire sur le plan de la production des savoirs et des connaissances. L'*épistémè* caractéristique de l'ontologie moderne s'appuie sur la rationalité, la dualité, le principe de distanciation, d'objectivation, la croyance en une science objective, comme unique conception et justification du monde. L'Occident moderne constitue dans cette recherche l'assise à partir de laquelle seront comprises, vécues et étudiées les expériences au sein de plusieurs collectifs traditionnels mexicains ; autant qu'elle constitue un élément à critiquer, observer, mettre en doute et analyser. C'est à travers la critique du raisonnement scientifique²¹ (le plus souvent perçu comme axiologiquement neutre et unanimement valable), que s'élabore une seconde partie de ma problématique de recherche, affirmant qu'il existe de multiples configurations du savoir autre que celles prônées par les institutions et le pouvoir dominant. L'Occident s'établit par exemple sur le dualisme fondamental qui oppose la nature à la culture ; il convient toutefois de démontrer son caractère construit,

²¹ Les méthodes des sciences, tissent un réseau d'ordonnement de plus en plus complexe qui enferme le monde dans une conception déterminée. Les sciences justifient la conception du monde, forçant le réel en lui appliquant la logique d'une idée, elle-même justifiée par le raisonnement inductif voyant dans le monde l'idée d'une logique.

artificiel et non pas « naturel ». Car en effet, tous les humains ne distinguent pas ce qui relève de la nature et de la culture ou de la société. De fait en Europe, la division nature/culture conçue en tant qu'un appareillage épistémologique (qui permet de discriminer des classes distinctes de phénomènes et des moyens séparés de les connaître) ne se met en place qu'au XIX^{ème} siècle. Il faut effectivement attendre les années 1880 pour que des collectivités différenciées par leur mœurs, leur langue et religion émergent comme des objets scientifiques susceptibles d'être opposés aux réalités naturelles. C'est à cette date que d'intenses débats, surtout en Allemagne, aboutissent à distinguer les sciences de la nature et les sciences de la culture. De sorte que distinguer entre les intentionnalités humaines et ce qui relève des lois universelles de la matière et de la vie est une opération ontologique, une hypothèse. Philippe Descola écrit à ce sujet : « nous voyons les autres, les non modernes, à travers la lunette déformante qui structure notre propre cosmologie et donc comme autant d'expressions singulières de la culture en tant qu'elle fait contraste avec une nature unique et universelle. »²² Cette « lunette déformante » sur laquelle se fonde notre propre cosmologie est constituée d'une multitude d'éléments qui la structurent et l'organisent. La dualité nature/culture est une partie de cette cosmologie. « Voir » l'autre à travers ces lunettes, conduit à une forme particulière d'eurocentrisme qui consiste non pas à croire que les réalités construites sont partout identiques, mais que notre manière de les appréhender et de les objectiver est universellement partagée. Il est donc nécessaire de ne pas prendre pour acquises comme une donnée universelle de l'expérience humaine notre réalité et notre cosmologie, si l'on veut tenter de saisir des prises écuménales distinctes de la nôtre.

La mise en crise de l'*épistémè* institutionnelle a pris la forme d'un brouillage des frontières, en instaurant la participation active du chercheur au cœur d'une démarche de recherche-action-création, et en appelant à la réciprocité et à la transversalité des savoirs. Ce brouillage s'inscrit joyeusement dans un *relativisme conséquent*, celui-là même que prône Barbara Cassin dans son magnifique livre *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*. Pour combattre l'exclusion, symptôme pathologique de l'universel, (qui soit dit en passant est toujours « l'universel de

²² DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quae, 2011, p. 34-35.

quelqu'un »), Barbara Cassin propose un relativisme conséquent. Ce relativisme conséquent se construit sur l'affirmation suivante : l'homme est la mesure de toute chose. Ceci déjoue le binarisme vrai/faux, pour installer le comparatif du « meilleur pour », soit le « changement d'une disposition à une disposition qui vaut mieux »²³. Il n'est pas question d'imposer une vérité universelle, mais plutôt d'« aider différemment à choisir le meilleur »²⁴. Il existe plusieurs vérités, plusieurs ancrages dans le monde qui sont somme toute des constructions. Prétendre qu'ils n'en sont pas, expose à l'impossibilité de faire évoluer ces vérités, de pouvoir en changer. Mais comment pouvoir mesurer le « meilleur » de toutes ces constructions ? S'il existe un « meilleur », c'est définitivement un « meilleur pour ». Face aux crises sociales, politiques, identitaires, aux catastrophes écologiques que provoquent et alimentent les habitants de la modernité occidentale, d'« autres meilleurs » pourraient pourtant permettre d'imaginer de singuliers espaces de *réexistence* et de survie.

Je raconte en suivant une anecdote, qui n'a toutefois rien d'anecdotique²⁵. Nicolás Paucar Calcina (appartenant à la Nation Q'ero du Pérou, communauté héritière de l'Empire Inca qui n'a pas vécu la colonisation espagnole, vivant dans les Andes péruviennes) m'a un jour²⁶ raconté que son père fut durant une certaine période chargé par sa communauté de l'entretien et de la protection des récoltes. À un moment donné, la récolte s'est vue mise en danger par une invasion d'insectes. Son père très préoccupé se demanda comment il pourrait sauver les récoltes. Il se recueillit et prit la décision d'établir un dialogue avec les insectes envahisseurs. Lors de ce dialogue qui dura un certain nombre de jours et de nuits durant lesquels son père était dans les champs, il arriva à les convaincre de quitter la récolte et ainsi à permettre à sa communauté de survivre.

Supposons que je transpose cette situation en France. Confronté à pareille menace l'agriculteur aurait sans aucun doute recours à l'utilisation de pesticides

²³ CASSIN Barbara, *op.cit.*, p. 171.

²⁴ *Ibid.*, pp. 171-172.

²⁵ Le joyeux plaidoyer de la philologue et philosophe Barbara Cassin pour cette dernière lui restitue les premières lignes. Elle écrit à ce sujet : « rien d'anecdotique, ou plutôt vive l'anecdote, car elle est en prise sur l'essentiel. » (CASSIN Barbara, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Éditions Fayard, 2016, p. 73.) Les marges, les intraduisibles, les notes de bas de pages, les ratures, les réécritures, les contradictions, les anecdotes, les lignes entre les lignes, tout ceci constitue un terreau fertile dans lequel le sens fourmille, dans lequel il est possible de saisir ce qui est en prise directe avec le sens, la matière.

²⁶ Dans le cadre d'un atelier détaillé en annexe IV.

(biologiques ou non). Dans le premier cas, le message a été « communiqué » et les insectes ont pris la décision de s'en aller ; dans le deuxième cas, les insectes sont exterminés. Il y a là deux explications, deux façons d'aborder un problème qui arrive lorsque des humains se retrouvent face à une invasion extérieure. L'une nous vient d'une représentation systémique du monde naturel telle que se le figure un collectif traditionnel et l'autre de la biochimie contemporaine, telle que la constitue la science occidentale moderne. Comment est-il possible d'envisager la relation entre les deux mondes ? La science aurait tendance à dire que ces récits ne sont que des récits et qu'ils n'ont aucune prise sur ce qui se déroule dans la réalité. Il ne s'agit pas tant pour ma part de juger la véracité des explications, mais plutôt de comprendre ce que ces explications signifient en tenant compte du contexte dans lequel elles sont avancées. Dans la conception q'ero, le monde entier et pas seulement le monde des personnes humaines est saturé d'intentionnalités et de subjectivités. L'homme q'ero vit dans le monde, c'est pour cela qu'il peut communiquer avec lui.

La méthode utilisée pour faire face à la non-compréhension première qui résulte de la rencontre de ces différentes manières de faire, a consisté en premier lieu à ne pas harmoniser, à ne pas viser l'unité, l'unification. À ne pas ranger, classifier, justifier, mais au contraire à exploiter la pluralité. Comme le souligne l'anthropologue Thierry Roche :

« La rencontre avec le réel comporte une “sur-prise”, quelque chose qui est au-delà d'une prise ou d'une maîtrise sur les choses. [...] Pour comprendre le monde, il faut rompre l'intimité qui nous lie à lui, renoncer aux habitudes acquises. Toute relation au monde fondée sur le reconnaissable participe d'une négation de l'altérité, et rend impossible une anthropologie. »²⁷

Au fondement de l'art comme de l'anthropologie se trouve l'étonnement, produit de cette « sur-prise » dont parle Thierry Roche, qui malgré les nombreuses tentatives d'anéantissement et de résistance vis-à-vis d'elle, apparaît, quand l'auteur cesse de pourchasser du connu, de l'identique au cœur de l'altérité. Exploiter la pluralité, c'est donc accepter de se déprendre de la maîtrise sur les choses. C'est inviter le doute, la confusion au cœur de ses propres constructions.

²⁷ ROCHE Thierry, *Cinéma / Paysages. Carnet de notes pour un film sur le Pô*, Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2013, p. 11.

Se dessine au cours de ces questionnements la dynamique dominante qui motive cette recherche, qui pourrait se traduire par une délocalisation – si ce n’est une *décolonisation* – des savoirs et des constructions qui fondent nos prises écouménaes. La société actuelle française et de nombreuses sociétés occidentales sont engagées dans des mouvements destructifs vis-à-vis de leur environnement et implicitement d’eux-mêmes. Le capitalisme, la surconsommation, les industries, les exploitations agricoles et autres activités économiques épuisent la terre, générant une véritable crise écologique et humaine au niveau mondial. Un des fondements de cette problématique que j’étudierai plus précisément dans la première partie de cette thèse, se situe dans au cœur même de cette ontologie, qui établit l’homme comme souverain et détenteur de la terre comme des autres entités qui y habitent. Dans cet « état de crise », il me semble pertinent de questionner ces fondements-là, de faire bouger les « structures », de les montrer comme telles, comme des dispositifs, afin de remettre à sa place de construit ce qui s’autoproclame comme donné. L’objectif est donc de problématiser les ontologies dualistes modernes et de s’ouvrir aux ontologies non-occidentales, ontologies que je qualifierai avec Arturo Escobar d’« ontologies relationnelles »²⁸. Dans ce contexte, une thèse que je soutiens et qui est supportée par de nombreux artistes, est l’importance du rôle de l’art comme facteur de changement et de transformation sociale. L’art peut être un acteur important dans cette transition qui doit avoir lieu, faute de quoi l’humanité pourrait se voir mise en danger. Joseph Beuys, que j’étudierai d’une manière approfondie dans le courant de la recherche, conçoit l’art dans un champ élargi d’action et de guérison. Le 29 janvier 1981, publié dans le journal *Le Monde*, un article dédié à Joseph Beuys, met en avant l’engagement de l’artiste vis à vis de la société et de sa transformation :

« Je propose une alternative aux deux systèmes capitaliste et socialiste, soit la propriété privée et la propriété d’État qui, nous le savons bien aujourd’hui, sont d’irrémediables échecs ; une troisième voie fondée sur un autre système de relations humaines et sociales qui devrait remettre en cause tout le système de l’argent, du capital, de la propriété... Je pense que cette idée s’imposera de plus en plus et que, cette fois, le changement viendra de l’art. »²⁹

²⁸ ESCOBAR Roberto, *op.cit.*, p. 34.

²⁹ MICHEL Jacques, *La sculpture sociale de Joseph Beuys*, *Le Monde* du 29 janvier 1981, cite Joseph BEUYS. Disponible à l’adresse suivante (consulté le 30 mars 2019) : https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/01/29/la-sculpture-sociale-de-joseph-beuys_2718778_1819218.html

Quel changement peut-on espérer de l'art en ce début de XXI^{ème} siècle ? Je distinguerai deux dimensions de l'art exploré dans cette recherche, susceptible d'apporter ou d'inviter un changement ; ces dimensions relèvent d'un croisement entre l'art et l'anthropologie. Une première dimension conçoit l'art comme « moyen » de sentir et de penser l'autre, l'autre ontologie, l'autre construction, l'autre fondement ; l'art fraye un chemin vers le *plurivers*. Comme je l'ai eu expliqué, ce sont avant tout les œuvres d'art latino-américain qui m'ont ouvert un accès sensible à la construction ontologique de ces collectifs. Une autre dimension qui découle de celle-ci, conçoit l'art comme un outil de « liaison », de mise en relation. Les ontologies latino-américaines, caractérisées par la continuité des entités qui les peuplent (tout est uni, tout vit) peuvent permettre de sentir et de réinventer la relation de l'homme avec le monde. L'œuvre aurait le pouvoir et le devoir de relier ce qui est délié, la relation qui est rompue, sacrifiée par l'homme occidental avec son environnement. Dans le début des années 1990, Nicolas Bourriaud observait l'émergence d'une *esthétique relationnelle* de certains artistes caractérisée par l'insertion du participant dans le processus de production de l'œuvre. Il écrivait alors que « le contexte social et les interactions humaines composent l'art relationnel. »³⁰ L'esthétique relationnelle fait de la rencontre avec l'autre la matière même de l'œuvre. L'œuvre relationnelle telle que je la conçois, est la rencontre entre plusieurs éléments : l'environnement, l'artiste et le spectateur, mais aussi entre plusieurs ontologies, constituant « un monde qui puisse contenir de nombreux mondes »³¹, ce qu'Arturo Escobar nomme le *plurivers*. En reliant l'homme à l'environnement, aux autres façons de penser et de vivre le monde, l'art relationnel au-delà de ses formes entend inviter le spectateur à sentir, à penser et à agir pour la défense de la vie, des mondes et du respect des hommes qui l'habitent ; l'œuvre étant considérée davantage comme une manière de vivre, qu'une manière de faire. Partant de ce fait, le projet anthropologique prend tout son sens, il s'institue comme l'étape primordiale qui préexiste à l'œuvre tout en lui permettant d'exister, il constitue l'expérience qui est au fondement de l'œuvre. Ce projet anthropologique, je l'étudierai en suivant. Il ne tend pas à observer un collectif de façon distanciée pour construire et élaborer une analyse de son fonctionnement ou de ses « croyances », au contraire, il ouvre les portes à une expérience personnelle et intérieure d'ébranlement,

³⁰ BOURRIAUD Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998, p. 14.

³¹ ESCOBAR Roberto, *op.cit.*, p. 32.

de mise en crise par la confrontation, le frottement à l'altérité. Dans ce cadre, le projet plastique devient une pratique artistique ontologique, une cosmographie à la fois singulière et générale, un combat ontologique pacifique en défense de l'écologie et d'autres façons de « faire monde ».

Une démarche de recherche-action

Le projet anthropologique s'est initié par la voie la plus directe, qui peut être qualifiée de phénoménologique. Appartiennent au courant de l'anthropologie phénoménologique des chercheurs comme Tim Ingold ou Augustin Berque qui apportent une nouvelle approche sur l'anthropologie ou les sciences du milieu. Tim Ingold problématise essentiellement la séparation entre nature et culture qui est à la base de l'ontologie moderne-occidentale. Il était auparavant commun – avant le tournant ontologique qui a marqué l'anthropologie du début du XXI^{ème} siècle – que les récits anthropologiques traditionnels associent à une observation détaillée de l'action, une interprétation qui l'était encore plus ; durant laquelle l'anthropologue se livre à la tâche de donner un sens à des comportements énigmatiques tout en imputant à autrui des croyances supposées motiver ses actes. Ces « croyances » étant bien entendu considérées comme des artefacts symboliques au moyen desquels on croyait que ceux qui y croyaient, pensaient pouvoir agir sur le monde, et non pas tenus pour des savoirs légitimes. La différence entre la majorité de ces « récits anthropologiques » et les approches émergentes que peuvent avoir des auteurs comme Tim Ingold, Eduardo Viveiros de Castro, Marisol de la Cadena et d'autres, tient au fait que ces derniers ne cherchent pas à interpréter des actions observées au moyen de leurs esprits, de leurs connaissances ou de leur mental mais à travers leurs expériences. Cette distinction entre un savoir pratique qui implique l'expérience et un savoir théorique qui mobilise des jeux de l'esprit est un axe structurant de cette recherche. Je me positionne ainsi dans ce courant phénoménologique qui met en avant l'expérience comme pratique permettant une appréhension immédiate plus proche de son environnement.

Durant ces dix années au Mexique, je n'ai pas mené de protocole, ni de grille d'analyse, je ne savais d'ailleurs pas ce que je cherchais ; avec le recul, cependant, je

crois qu'il s'agissait de trouver le « meilleur pour moi » qui peut aussi être un « meilleur pour nous ». J'ai vécu au sein de plusieurs collectivités traditionnelles mexicaines, pour petit à petit pouvoir partager leurs milieux et percevoir ce qui les ancre dans l'univers (en annexe V, le lecteur trouvera une carte représentant les lieux où se sont réalisées mes diverses activités). Quelques dessins, croquis ayant pour thématique la vie de tous les jours retracent ces premières rencontres, ces premiers étonnements devant l'ailleurs. Les deux dessins supérieurs (Figure 11) ont été réalisés dans les premiers mois de mon arrivée, alors que je travaillais comme stagiaire à l'Ambassade de France à Mexico. Je vivais dans un petit logement donnant sur le parking de l'Institut français. Je prenais plaisir, aux rythmes des radios mexicaines, à intégrer à mes dessins de nombreuses fleurs de bougainvillier qui ornaient les murs du quartier. Cette femme à l'oiseau, je l'ai rencontrée dans un petit village.



Figure 11 – Riboulet Célia, *La femme et l'oiseau*, (deux dessins d'une série de trois), encre de chine et encres laques sur papier, 22.7 x 42 cm, Mexico, 2008.

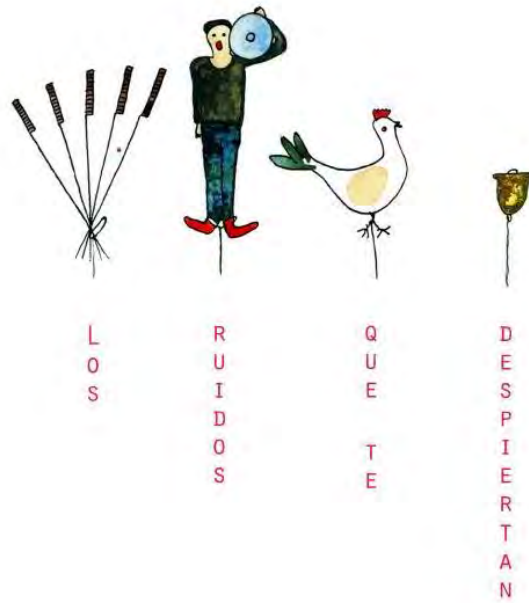


Figure 12 – Riboulet Célia, *Ilun Izar Loka* [les bruits qui te réveillent], encre de chine et encres laques sur papier, 22.7 x 42 cm, livre d'illustrations de 39 pages, p. 11, Mexico, 2011.

Contre elle, elle tenait l'oiseau, comme s'ils s'appartenaient l'un l'autre. Le dessin suivant (Figure 12) fait référence aux bruits qui réveillent, comme le sont les pétards qui explosent souvent au lever du jour en accompagnement des pèlerinages religieux ou bien le vendeur d'eau à la criée, ainsi que le coq et la cloche de l'église. Ces dessins se saisissent des éléments de la vie quotidienne.

Le Mexique profond, héritier de la culture mésoaméricaine, est cette tradition à partir de laquelle j'ai pu connaître et expérimenter une autre façon d'être au monde, une façon d'être dans le monde (qui éclaire également l'épistémologie *relationnelle* de l'ontologie mexicaine basée sur un savoir qui n'est pas un « savoir de » mais un « savoir à partir de »). Je citerais pour introduire cette question sur les apports de la pensée mexicaine concernant la relation de l'homme à son environnement un extrait de mon journal de bord : « *Je cherche les relations. Ce qui lie, ce qui fait que tout est uni, relié. Ce qui fait que je suis reliée à tout. Ce qui fait que tout est vivant. Ce qui me fait appartenir au monde.* » Les « relations » dont parle l'extrait de mon journal sous-entendent l'opacité des constructions, le caractère universel du construit considéré comme du donné, qui ne permet ni d'établir une relation singulière avec le monde, ni de pouvoir faire évoluer les constructions établies. Au Mexique, j'ai appris à me relier

à moi-même, au monde et aux autres humains et non-humains. J'introduis volontairement cet extrait de mon journal personnel pour anticiper la question de la méthodologie appliquée à l'étude de la diversité. Mon terrain de recherche se trouve constitué par ma propre expérience personnelle où je me suis engagée subjectivement à connaître et comprendre les phénomènes dans leur essence même. Connaître et comprendre l'autre, (l'autre ontologie) mais aussi et surtout, à partir de l'autre, comprendre et découvrir les fondements de mes propres constructions, soit de l'ontologie occidentale dont je suis issue. Dans la préface de son livre *Marcher avec les dragons*, Tim Ingold signale la controverse :

« On considère généralement l'anthropologie comme une discipline centrifuge qui envoie ceux qui la pratiquent sur des terrains aussi isolés et éloignés que possible afin qu'ils puissent faire l'expérience de modes de vie aussi différents des leurs que ce qu'ils pourraient espérer ou s'attendre trouver. J'ai en revanche toujours eu le sentiment qu'il s'agissait du contraire. Depuis que je me suis lancé dans des études sur le sujet, l'anthropologie a été pour moi une manière de retrouver le chemin du retour à la maison. [...] Comme la plupart des apprentis anthropologues, je suis moi aussi parti pour une région assez lointaine afin d'y mener un travail de terrain, qui impliqua dans mon cas un séjour prolongé parmi les Same Skolt à l'extrémité nord-est de la Finlande. À l'époque, cependant, je n'avais pratiquement aucune idée de qui j'étais, d'où je venais et encore moins où j'allais. J'avais un nom et une adresse, un passeport, un parent proche à contacter en cas d'urgence. J'avais même un diplôme d'une université respectée et une bourse pour m'aider dans mes recherches. Mais la voix avec laquelle je parlais, la main avec laquelle j'écrivais et même l'esprit avec lequel je pensais – ce n'était pas encore moi ; ce n'étaient que des habitudes ou des attitudes que j'avais, à un moment ou un autre, cherché à imiter ou que l'on m'avait incité à imiter. Au cours de ce séjour en Laponie, cependant, et à travers l'éducation morale qu'il m'offrit, je fis mes premiers pas hésitants sur le chemin du retour. La route fut longue et tortueuse. Je ne suis d'ailleurs pas encore arrivé, et je n'arriverai probablement jamais. Mais je suis désormais convaincu que c'est bel et bien ma voix qui parle, ma main qui écrit et mon esprit qui pense. Et c'est avec ma voix, ma main et mon esprit que j'affirme à présent : voilà qui je suis. »³²

Il est vrai que l'on pense généralement que l'anthropologue ou le chercheur qui s'orientent vers l'étude de peuples éloignés, n'ont pour objectif que la compréhension du mode de vie de ces derniers, correspondant à ce mouvement « centrifuge » dont parle Tim Ingold. Mais ces connaissances acquises lors de ces observations n'offrent-elles pas la possibilité au chercheur de pouvoir les mettre en parallèle avec sa propre

³² INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2013, p. 7.

culture et ainsi lui permettre de construire sa propre identité où tout du moins de relativiser les fondements de celle-ci ? Le voyage, l'éloignement pourraient alors s'apparenter à un chemin qui mène à la construction de soi, ce chemin du retour à la maison dont parle l'anthropologue. C'est ainsi que je l'ai vécu. Dans mon journal de bord, j'écris :

« Je me croyais libre parce que je pouvais faire ce que je voulais. Alors, je partais partout, et je faisais n'importe quoi. C'était une fausse liberté. Parce que la liberté est dans la tête, elle réside dans la conscience ; et j'étais inconsciente.

Il est vrai que l'on croit être libre si l'on va où l'on veut. Mais on ne l'est vraiment que quand on sera conscient de là où l'on va, et de ce que l'on est. Sinon, on vivra comme les autres personnes qui nous entourent. On reproduira leurs mouvements, leurs habitudes, leurs passés et leurs mémoires. »³³

Reproduire leurs habitudes, leur passé, leur mémoire fait écho à ce que Tim Ingold écrit quand il parle de la confusion de sa propre identité, quand il affirme que ses actions ne sont pas dictées par lui-même mais par des habitudes, qu'il a lui-même cherché à imiter ou qui lui ont été imposées. Comment le voyage peut-il amener à la construction de sa propre identité ? Mon mémoire de Master II intitulé *D'un réel à l'autre : Le voyage comme processus de construction / dé-construction*³⁴ a précisément étudié ce « retour à la maison » provoqué par le voyage. En confrontant nos constructions mentales, sociales, culturelles à d'autres constructions, on prend conscience que ce ne sont que des constructions culturelles et non des faits naturels. Cette confrontation engendre chez qui le veut bien une déconstruction de ses croyances et mécanismes pour réaliser par la suite une re-construction qui ne prendra pas pour modèle la culture étudiée, mais comme une source d'inspiration pour composer ses propres fondements intérieurs. Pour mettre en parallèle l'expérience que raconte Tim Ingold et la mienne, je me rappelle qu'à mes 24 ans, quand je m'envolais vers le

³³ Ce fragment fait référence à un atelier pratique et théorique que j'ai suivi au Mexique de Psychogénéalogie. La psychogénéalogie étudie à partir de l'arbre généalogique de la personne qui souhaite réaliser une thérapie, les informations généalogiques disponibles, le passé et le passif familial, les secrets de famille. Les associations dans les dates d'anniversaire, les dates des décès, les avortements, les naissances prennent tout leur sens dans leur relation. La psychogénéalogie soutient qu'une grande partie de notre inconscient contient les informations de sept générations passées, et qu'environ 90 % de nos choix et notre activité est inconsciente. Comme par exemple le choix de nos conjoints, de nos professions, de nos styles de vie, de nos pensées, le but de cette thérapie a été pour ma part de prendre conscience de mon arbre généalogique pour en extraire le « toxique » et n'en retenir dans la mesure du possible que le positif.

³⁴ RIBOULET Célia, *D'un réel à l'autre : Le voyage comme processus de construction / dé-construction*, mémoire de master II, sous la direction de Guy Lecerc et Marc Ferniot, Université Toulouse II, 2006.

Mexique, je ne savais absolument pas qui j'étais. Et quand je décidais après la fin de mon stage de six mois à l'ambassade de ne pas utiliser mon billet de retour vers la France, je ne savais pas que j'allais pouvoir connaître tout ce qu'il m'a été donné de découvrir sur moi-même et sur les autres. Je savais seulement qu'il fallait que je reste. Et c'est petit à petit que sans le vouloir consciemment, je me suis employée à la déconstruction de moi-même et à ma reconstruction³⁵. Né d'un mouvement individualiste lié à des curiosités existentielles, mes recherches anthropologiques, personnelles et plastiques qui cristallisent finalement ces déconstructions et reconstructions, s'ouvrent dans un mouvement extérieur de partage vers le collectif.

L'autofiction-ethnographique : une pratique de recherche-crédation

L'autoethnographie serait la plus à même de décrire et d'esquisser une méthodologie de recherche dans laquelle puissent s'inscrire mes explorations plastiques, textuelles et anthropologiques. C'est une des méthodologies de la recherche qualitative. Elle s'initie dans l'introduction de la subjectivité du chercheur au centre de sa recherche. Elle s'inscrit dans le courant d'une ethnographie postmoderne qui remet en question les conventions réalistes et la position de l'observateur objectif. Dans la méthode qualitative, si la subjectivité du chercheur est assumée dans la recherche, il n'en reste pas moins que le centre et l'objet de la recherche sont le sujet étudié. Dans l'autoethnographie, le centre de la recherche est le chercheur lui-même, au travers duquel est étudiée et questionnée la culture analysée. L'autoethnographie est aujourd'hui reconnue comme une démarche méthodologique associée à la recherche qualitative. C'est souvent à David Hayano³⁶ que l'on se réfère pour identifier

³⁵ J'observe que la majorité des programmes ethnologiques et anthropologiques (comme peut l'être le mien ou comme l'est d'ailleurs celui de Tim Ingold, chez les Same Skolt au nord de la Finlande) ont pour objet d'étude des cultures ethniques. Ces cultures détiendraient un savoir que l'homme civilisé a perdu ou n'a jamais eu. Pourquoi autant de récits, de documentaires se multiplient-ils dans une étape où la civilisation et la technologie donnent à l'homme occidental un confort de vie matérielle extraordinaire ? Au-delà de l'exotisme que peuvent représenter ces récits anthropologiques, n'y apprend-on pas quelque chose qui nous fait défaut ? L'anthropologue mexicain Roberto Martinez Gonzalez dans ce phénomène qu'il nomme de « néo-chamanisme », assimile l'intérêt des occidentaux pour « ces savoirs indigènes » à l'intérêt qu'ils avaient eu au siècle passé pour l'or.

³⁶ HAYANO David, *Auto-Ethnography : Paradigms, Problems and Prospects*, Human Organization, vol. 38, n°1, Printemps 1979, pp. 99-104. Disponible à l'adresse suivante (consulté en septembre 2017) : <http://sfaajournals.net/doi/10.17730/humo.38.1.u761n5601t4g318v>

les débuts de cette démarche. Au départ, le terme était utilisé pour décrire des études faites par les anthropologues dans lesquelles ils s'impliquaient en tant que membre participant à l'objet d'étude. Plus tard dans les années 2000, l'autoethnographie est reconnue comme une des démarches méthodologiques associées à la recherche qualitative. Le terme a un double sens, il se réfère soit à l'ethnographie de son propre groupe, soit à un récit autobiographique qui a un intérêt ethnologique. Je reviens sur la construction étymologique du mot « autoethnographie ». Le préfixe *auto* signifie « de soi-même », *ethno* est un dérivé du grec *ἔθνος*, qui désigne « peuple, race, classes d'hommes, tribu, sexe, genre, espèce »³⁷ et *graphie* est emprunté au grec *γράφειν* qui signifie « description, écriture ».

L'autoethnographie a donc pour objet d'étude la description (l'écriture) des populations à partir de soi. L'autoethnographie favorise ainsi l'inclusion de la recherche personnelle du chercheur comme étudiant d'une culture (le scientifique) et comme « étudié », dans la mesure où le chercheur fait l'expérience depuis l'intérieur de la culture étudiée. C'est en ce sens que Louis Dupont – professeur des Universités à l'UFR de géographie de Paris-Sorbonne et depuis janvier 2014, directeur du laboratoire CNRS « Espace, Nature et Culture » (ENEC) – écrit : « L'autoethnographie pose que les subjectivités sont toujours “localisées” (*situated subjectivities*) quelque part dans une géographie des idées, des théories, des discours et des visions culturelles. »³⁸ Dire que les subjectivités sont localisées c'est dire qu'elles existent dans une carte des idées et des savoirs propres au chercheur, dans sa trajectoire académique, ses déplacements, ses rencontres, ses lectures, ses sensibilités. Localiser son expérience et sa subjectivité en tant que chercheur permet d'éclairer ses choix scientifiques, les hypothèses qu'il soulève, ses interprétations. La connaissance ainsi produite n'est pas abstraite et atemporelle, elle est au contraire localisée et datée. Le chercheur impliqué dans une recherche auto-ethnographique réalise un va-et-vient constant entre son expérience personnelle et toute la dimension culturelle et sociale de son objet d'étude.

³⁷ HOVELACQUE Abel, *Ethnologie et ethnographie*, dans *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, II^e Série. Tome 11, 1876, p. 299. Disponible à l'adresse suivante (consulté en septembre 2017) : http://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1876_num_11_1_9622

³⁸ DUPONT Louis, *Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie*, Géographie et cultures, 2014, p. 2. Disponible à l'adresse (consulté en octobre 2016) : <https://journals.openedition.org/gc/3235>

Le chercheur se situe dans un espace fragile, et instable qui s'institue dans l'« entre ». L'entre-deux, entre le sujet étudié et lui-même (le chercheur), entre l'ailleurs et le connu, le dehors et le dedans, entre le Mexique et la France, entre l'art et l'anthropologie. Entre, c'est être « à l'intérieur de deux limites »³⁹. Ce qui se manifeste là, c'est un régime discursif et plastique qui accueille la diversité, en prise avec la contradiction, le doute, le flou, l'instable, la pensée en construction, l'expérience. La diversité des ancrages, des langues et des constructions est mise en présence et en réflexion. Les frontières des disciplines deviennent poreuses, les disciplines circulent, elles s'affinent au contact l'une de l'autre. L'art, l'anthropologie, l'histoire, la mésologie se nourrissent de leurs rencontres. Des formes s'affinent, des matières se propagent, des lignes se délient, tendant à former des poïétiques cosmographiques qui décrivent des cosmos à partir de l'« entre ». Entre l'imaginaire et la réalité, entre les émotions et les faits, entre les sensibilités et les matières, entre les mondes. Ce qui se manifeste dès maintenant, c'est le désir de faire dialoguer les constructions qui nous ancrent dans le monde, de les mettre en dialogue tant dans ma recherche théorique que dans mes explorations plastiques. Cette mise en dialogue s'articule dans une pluralité différenciée, il n'y a pas d'adaptation d'un ancrage à un autre mais des réinventions qui travaillent le divers dans une pratique du sensible. Les horizons plastiques et théoriques sont élargis par l'ailleurs et l'autrement des enseignements, des ancrages et des langues découverts.

Les textes qui tissent cet « entre » se stratifient. Il y a le journal de bord qui collecte des données issues de l'expérience de terrain et de la rencontre avec la culture étudiée. Ce journal contient les observations et réflexions liées à la rencontre du chercheur avec le terrain, la culture étudiée. Ce journal est désigné au fil des pages comme le *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*. Il a été réalisé au retour en France, lors de l'exercice de thèse. Ensuite il y a le texte académique dans lequel se rencontre la pensée du chercheur avec la « logique du lieu » (ce qui est dit dans le lieu étudié ou ce qui est dit dans son milieu académique). La première production implique davantage la posture personnelle du chercheur, alors que la seconde interpelle son positionnement scientifique. Les deux productions textuelles « s'autoproduisent

³⁹ Article *entre*, CNRTL, consulté le 31 janvier 2019.

mutuellement »⁴⁰, le texte académique va intégrer le récit personnel pour créer une « intertextualité » qui va mêler récits personnels et récits conceptuels.

Les processus de création des œuvres conformant le corpus de cette thèse explorent les formations, les déformations, les articulations, la diversité et la pluralité des rencontres entre les prises écroumérales, la diversité des cosmos, la diversité des relations. Les processus de création constituent un autre type de journal, intitulé dans le cadre de cette recherche : *carnet de laboratoire plastique*. Le tricotage des œuvres décrit des processus singuliers d'articulation entre le dedans et le dehors, entre le familier et l'étranger, tissant au cœur des enjeux de leur construction, la transdisciplinarité et la diversité des mondes et de nos relations. Les œuvres tendent à constituer des *autofictions ethnographiques*. Il n'existe pas le désir de restituer sous forme sensible des expériences ou des événements vécus au Mexique. Il ne s'agit pas d'adaptation, mais de réinvention, de fiction. L'artiste, contrairement à l'anthropologue, n'a pas le devoir de restituer les faits observés, il n'y a pas d'attente disciplinaire qui le pousse à systématiser son expérience, à l'analyser dans une grille classificatoire. L'artiste est libre de créer des histoires, des formes, des fictions, « entre » le dehors et le dedans, entre le vécu et l'observé, entre des formes diluées.

En fin de compte, il est possible de distinguer trois pôles qui dans leur relation constituent ma démarche d'autofiction-ethnographique. Il existe le pôle pratique qui est constitué par mes expériences sensibles, mes exercices d'auto-explicitation qui se formalisent dans le carnet ; le pôle création qui correspond à mes expérimentations plastiques et le pôle recherche qui met en œuvre la construction d'une réflexion organisée, comparative, évaluatrice à partir d'intuitions et de pensées émergentes ainsi que de l'analyse de la pensée d'autres auteurs. Ces trois pôles correspondent à des productions distinctes tant dans la forme que dans le fond, en annexe sont analysés ces différents types d'écritures (annexe VI).

La méthodologie de recherche-création est une expérience relationnelle entre les trois pôles : pratique, recherche, création, qui dans leurs interactions produisent des objets de différentes matières : textes, œuvres, notes, croquis... Cette question d'interaction est importante parce qu'elle introduit un détail qui s'éloigne du discours

⁴⁰ DUPONT Louis, *op.cit.* p. 2.

dominant suivant lequel la recherche théorique crée des productions textuelles et la création génère des productions artistiques. Dans la méthodologie que j'applique dans cette recherche, c'est la relation entre ces trois pôles qui crée les productions artistiques et les productions textuelles « théoriques ». Du point de vue de la pratique cela engage une totale relation entre ces trois pôles qui ne permet pas au final de diviser ou de désigner à quel pôle appartient telle production. C'est un processus qui s'alimente continuellement. Cela me ramène au terme qu'utilise Jean Lancri pour désigner cette relation : *l'entretroisement*.

« Une thèse en arts plastiques a pour originalité (du moins en France, et plus précisément à Paris I) d'entrecroiser une production plastique avec une production textuelle. Elle n'aboutit que dans la mesure où elle réussit à les entretroiser. Est-ce à dire que chacune de ces productions (la production plastique d'une part, la production textuelle d'autre part) ne se présente que comme l'étai ou le contrefort de l'autre ? Il faut ici comprendre davantage et notamment ceci : dans leur étrange attelage, chacune de ces deux productions s'érige en toise de l'autre et c'est ainsi, dis-je, qu'elles s'entretroisent. »⁴¹

Une thèse en arts plastiques qui puisse aboutir à ses fins, doit selon Jean Lancri arriver à entretroiser les productions textuelles et les productions plastiques. Qu'est-ce que l'entretroisement apporte que l'entrecroisement ne permet pas ? Je vais tenter d'illustrer ces deux types de relations. L'entrecroisement comme le montre le schéma ci-dessous (Figure 13) instaure des nœuds, des points de rencontre entre la production pratique et la production théorique. Par exemple, je pourrais m'imaginer le cas d'un artiste-chercheur qui réalise des portraits photographiques. Lors de sa recherche il pourrait analyser l'histoire du portrait à travers la photographie, la peinture pour situer son travail dans cette histoire, la mettre en parallèle, la comparer. De cette recherche théorique peuvent aussi surgir de nouvelles idées pour sa pratique. Les deux productions se croisent à des moments précis, déterminables, localisables. Dans *l'entretroisement*, les productions textuelles et plastiques ne seraient que les limites à l'intérieur desquelles dans la zone de plein qu'elles intègrent, les deux productions cheminent ensemble. Pour citer un exemple, ce même artiste-chercheur qui réalise des portraits photographiques imprènera simultanément ses recherches théoriques et ses

⁴¹ LANCRI Jean, *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*, dans Pierre GOSSELIN & Éric LE COGUIEC (coord.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, 2006, p. 10-11.

productions plastiques qui chemineront unies dans un même mouvement. Ces deux productions ne seront pas dissociables parce qu'elles auront vu le jour dans leurs co-productions. L'artiste cherche, lit, écrit, ses activités génèrent des idées, des projets plastiques et théoriques qui se nourrissent mutuellement. Cet entretoisement fait de la production textuelle et de la production plastique un tout indivisible.

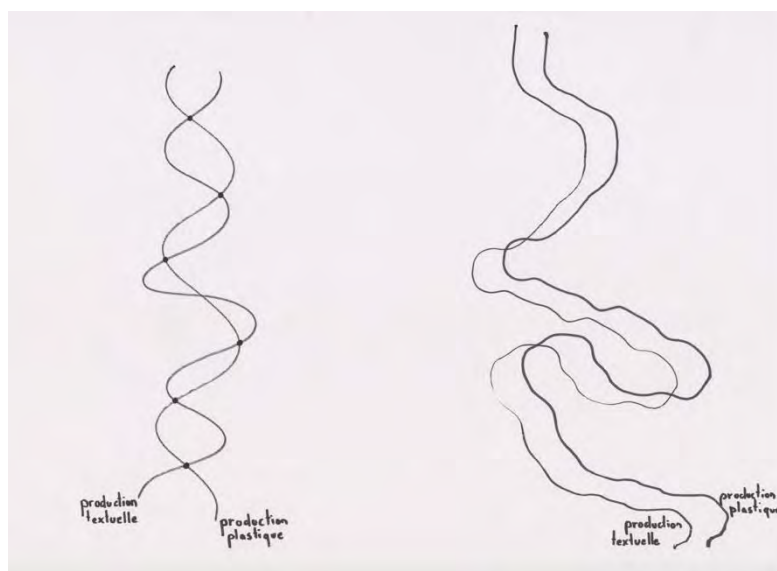


Figure 13 – Riboulet Célia, illustration de l'entrecroisement (à gauche) et de l'*entretoisement* (à droite), schéma, 2018.

Une autre notion qu'utilise Jean Lancri qui entre en action dans la recherche-crédation est celle de *trajet*. Le trajet ce sont ces déplacements qui opèrent tout au long du processus de recherche-crédation, qui mènent à des modifications entre le plan initial du début de thèse et le travail final (le lecteur trouvera en annexe une description des différents cycles de problématiques qui se sont enchevêtrés successivement lors de la pratique de recherche-crédation, Annexe VII). Même si les concepts initiaux sont transitoires, en ceci qu'ils permettent de découvrir d'autres concepts, ils sont néanmoins indispensables parce que c'est leur invalidation qui permet à d'autres concepts d'émerger. Dans cette trajectoire il adviendra une modification de la réflexion qui délaissera certains concepts au profit de ce qui se révèle lors du trajet. À propos du trajet, Lancri utilise aussi le terme de *dessaisissement*, qu'il définit ainsi : « C'est pourquoi, sauf à prendre en compte ce moment si déterminant du dessaisissement (traduisons : ce moment du rejet du projet au profit de ce qui n'advient que dans le

trajet), il ne saurait y avoir une véritable implication de l'art comme tel dans la recherche universitaire en arts plastiques. »⁴² Ce dessaisissement fait appel à ce que Lancri nomme « l'union à la nuit ».

Cela me fait penser à la phrase avec laquelle Tim Ingold conclut l'introduction de son livre *Marcher avec les dragons* : « J'ai marché avec les dragons, mais je suis désormais de retour à la maison »⁴³. Pour le Christianisme, les dragons symbolisent le mal, c'est la bête de l'Apocalypse, l'incarnation de Satan, ils pourraient être la métaphore de cette *nuit* dont parle Lancri. On trouve aussi des dragons dans les cartes géographiques anciennes, qui désignent les territoires encore inconnus ou dangereux. L'expression latine *hic sunt dragones* qui se traduit littéralement pour « ici sont les dragons » apparaît dans les cartographies médiévales. Que ce soit à propos de géographie physique, personnelle ou psychologique, les dragons semblent représenter l'inexploré, l'occulte, figurant les limites du connu. Marcher avec les dragons pourrait être la poursuite de ce chemin qui mène dans l'obscurité de son propre mal, son propre diable, allant comme de pair avec l'inexploré des territoires. Le dessaisissement serait alors ce moment où l'on accepte de s'éloigner du projet fixé, pour découvrir dans le trajet quelque chose que le projet initial n'aurait pu imaginer. Je suis moi aussi partie marcher avec mes dragons et je suis revenue.

C'est de ce trajet que la thèse s'est saisie. Pour l'explorer, le comprendre, le nourrir et lui donner du sens. J'ai initié mes recherches en observant et en analysant les territoires, les relations qui se tissent entre l'homme et son milieu de chaque côté de l'Atlantique. Ces analyses historiques constituent la première partie de la thèse qui déconstruit les ontologies étudiées pour en faire apparaître les fondements, les fonctionnements. À travers l'étude de différents textes philosophiques, sociologiques et anthropologiques, l'exposé met en avant les éléments primordiaux qui ont construit et ont façonné les hommes et leur milieux au cours de l'histoire.

La deuxième partie de la thèse s'attache à identifier différentes modalités nécessairement impliquées dans une remise en question de l'ontologie occidentale, notamment la question centrale de la perception. Comment l'*épistémé* rationaliste prônée par l'occident doit-elle être dépassée pour permettre à l'expérience de pratiques

⁴² LANCRI Jean, *op.cit.*, p. 16.

⁴³ INGOLD Tim, *op.cit.*, p. 12.

ontologiques autres d'advenir ? L'expérience « chamanique » et d'autres enseignements et pratiques mystiques seront analysés comme outil permettant de modifier les modes de perception et conséquemment de relation au monde. La mise en valeur et en acte du corps sera un élément clef dans la déconstruction de la perception cognitiviste et dans la valorisation d'autres formes de perception.

La troisième partie de la thèse se tissera dans des questionnements relatifs à l'œuvre et à l'expérience chamanique. Il s'agira tout d'abord de questionner des concepts traditionnels propres à l'art et à l'histoire de l'art qui appartiennent en définitive au fondement de l'ontologie occidentale et qui reproduisent nombre de ses dualismes caractéristiques. Je pense notamment à la notion de paysage et de perspective, qui perpétue des modèles basés sur une distinction entre la culture et la nature, l'esprit et le corps. J'utiliserai à leurs dépens la notion d'environnement, qui rend compte d'une relation entre l'organisme et le milieu dans lequel il habite, l'œuvre s'orientant ainsi vers des pratiques environnementales et immersives. J'examinerai par la suite comment ces pratiques immersives, ces mises en relation avec la matière tendent à réinventer le geste de l'artiste, le conduisant vers de véritables poétiques plastiques environnementales, de singulières ontologies sensibles, de possibles œuvres chamaniques.

**PREMIÈRE PARTIE : MESURER
LES ANCRAGES**

1.1. LA CONSTRUCTION DES ONTOLOGIES

La question de la construction des ontologies, cruciale dans la compréhension des différentes prises écouménales de ma recherche va retenir mon attention dans cette première partie. Je précise toutefois que je n’empiète pas sur le terrain de la philosophie, à savoir, « une science de l’être »⁴⁴, mais que j’utilise ce terme à partir de l’acceptation que l’anthropologue Philippe Descola lui porte, soit, la manière dont l’homme donne sens au monde. Étymologiquement le terme *onto-logie* se construit sur la combinaison de deux termes issus du grec ancien : *ontos* « étant, ce qui est » et *logos* « toute mise en rapport (calcul, proportion, valeur), discours (parole, argument, récit, explication, énoncé, proposition, définition), raison (intelligence, fondement, motif) »⁴⁵. Dans le domaine de l’anthropologie, l’ontologie consiste à décrire et à analyser les êtres en tant qu’ils sont situés dans un milieu qui participe de leur être. L’anthropologie s’intéresse donc aux relations, aux interactions, aux modes d’identification et de fabrication de l’homme avec son milieu, avec les autres humains et non-humains. Pour reprendre les termes de l’anthropologue américaine Anna Lowenhaupt Tsing, l’ontologie englobe toutes les « activités fabricatrices de monde »⁴⁶. C’est qu’en effet, en vertu de ses facultés perceptives et cognitives, les différentes façons qu’a l’homme de se mettre en relation avec le monde sont majoritairement (re)construites (souvent à tort considérées comme naturelles) et elles forment un prisme culturel à travers lequel l’homme règle ontologiquement le monde qui l’entoure. En empruntant des outils d’analyse au psycho-cognitivism, à l’anthropologie et à l’épistémologie, je vais tenter de montrer le caractère subjectif de nos facultés perceptives et cognitives, en observant ce qui les traverse et les modèles (des données universelles liées à la race humaine et des données plus locales qui s’établissent dans la relation de l’homme à son environnement). Dans la première sous-partie, je réalise un rapide détour par la question du « schème », pour comprendre comment se constituent les rapports qui gouvernent d’une forme consciente ou non consciente les relations au monde, à l’autre, humain ou non-humain. Ensuite je

⁴⁴ Article *ontologie*, dictionnaire Littré, consulté le 29 mai 2019.

⁴⁵ Article *logos*, dans le Glossaire de *L’effet sophistique*, Barbara CASSIN, *L’effet sophistique*, Paris, Éditions Gallimard, Collection NRF Essais, 1995, p. 684.

⁴⁶ LOWENHAUPT TSING, Anna, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 58.

construis les bases d'une grille de lecture et d'analyse à partir de laquelle j'étudierai dans les deux sous-parties suivantes la construction des ontologies occidentale et mexicaine. Il existe dans chaque ontologie une diversité de pratiques et de différences, pourtant le choix de les regrouper permet de révéler des « types » de fonctionnements similaires. Les recherches de l'anthropologue Philippe Descola m'ont permis d'y voir plus clair, au moment de tracer les traits caractéristiques de ces différents ancrages. Son livre *Par-delà nature et culture*, dans un effort pour organiser et classifier des traits caractéristiques de nos relations au monde, regroupe en quatre ontologies généralisantes (animisme, totémisme, analogisme, naturalisme), la totalité de nos relations à nos milieux. Par-delà les différences qui peuvent exister dans plusieurs types de pratiques et de cultures, il recherche les similitudes qui permettent de distinguer des traits caractéristiques pour conformer ces « ontologies matrices ». Le Mexique fait partie de ce que Philippe Descola caractérise par l'« ontologie analogique » et la France fait partie de l'« ontologie naturaliste ». La lecture de cet ouvrage m'a donné des outils pour classifier et ordonner les points de comparaison et d'analyse de ces différentes ontologies, pour en relever les traits caractéristiques et en comprendre les fondements. Ces « tiroirs ou étiquettes » « naturalistes » et « analogiques » sont utilisés comme des cadres dans lesquels on peut reconnaître des groupes de pratiques et de pensées différentes mais dont les affinités semblent évidentes. [La terminologie d'Arturo Escobar me semble cependant plus proche des réalités socio-anthropologiques, il qualifie ainsi le Mexique (ou les autres pays latino-américains) d'« ontologie relationnelle » et l'occident d'« ontologie dualiste ». Je retiendrai dans le cadre de cette recherche ce vocabulaire.]

Cette première partie, davantage orientée vers l'étude anthropologique et historique des collectivités étudiées, construit un cadre de pratiques, de gestes, de façons de faire et de penser qui permettra par la suite de comprendre pleinement la poïétique des œuvres réalisées dans le cadre de cette recherche. Les explorations plastiques prennent sens au regard de la rencontre de ces différentes façons d'accéder et de percevoir le monde, d'un mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur, du « face à », au « dedans ». Une des problématiques principales de la recherche relative à ce point suppose la question de l'être et de sa place. Comment être dans le monde ? Ce qui équivaldrait à ne plus être face au monde ou plutôt ce qui permettrait d'avoir le choix de se positionner dans ou face au monde. Le cadre d'expérience de cette recherche s'établit dans une pratique de déplacement de ce « face à » – qui caractérise

la relation de l'homme à son environnement dans l'ontologie occidentale – vers un « dedans », caractéristique de l'ontologie relationnelle mexicaine. J'analyserai en suivant la construction de ces différentes ontologies, non sans avoir au préalable, précisé le socle d'outils théoriques sur lesquelles elles seront examinées.

1.1.1. Édifier le donné : les schèmes

Le concept de schème dans son acceptation moderne a été introduit par Emmanuel Kant dans son ouvrage *Critique de la raison pure*, paru en 1781. L'auteur y établit que toute connaissance suppose à la fois intuition sensible et conceptualisation par l'entendement. Cependant ces deux éléments étant totalement hétérogènes, ils nécessitent une articulation, un intermédiaire, que Kant nomme le *schème transcendantal*. Ce schème constitue l'articulation entre le perçu et le conçu. Ces schèmes permettent au sujet humain d'appréhender le monde, ils sont *a priori* nécessaires et universaux.

Aujourd'hui si la notion de schème s'enracine dans la pensée kantienne, elle s'en éloigne tout autant. En effet, elle n'implique pas le transcendantalisme de Kant pour qui le schème est anhistorique. Plusieurs chercheurs élaborent une théorie de l'apprentissage et du développement à partir de la notion de schème kantien. Le biologiste et psychologue Jean Piaget construit une théorie qu'il qualifie lui-même de « kantisme évolutif »⁴⁷. Il reprend notamment le concept de schème qu'il définit comme une structure matricielle d'actions permettant la répétition, la transposition et la généralisation d'une situation à la suivante, soit ce qu'il y a de commun aux diverses répétitions ou applications de la même action. La théorie de Jean Piaget est aussi source de critiques. Somme toute, parler de schème, c'est avant tout dire qu'une structure matricielle d'actions peut être activée par des inputs minimaux. Ces schèmes se construisent lors de l'échange de l'organisme avec le milieu, ce qui permet la construction de structure mentale. Le milieu dans lequel l'organisme évolue est un milieu social, culturel, familial qui favorise certains mécanismes aux dépens d'autres. Nous pouvons définir deux types de schèmes.

⁴⁷ PIAGET Jean, *Les modèles abstraits sont-ils opposés aux interprétations psychophysiologiques dans l'explication en psychologie ?*, Revue Suisse de psychologie pure et appliquée, n° 19, 1960, p. 59.

Premièrement les schèmes cognitifs ou « attributifs » à tendance universelle qui appartiennent à la race humaine indépendamment du milieu et de l'environnement. Ceux par exemple qui sont liés à la croissance, la reproductibilité, la permanence des formes des objets physiques, la continuité des trajectoires des objets physiques, leur gravité. Ces schèmes n'affleurent généralement pas la conscience. Leur existence se trouve donc déduite par la manière dont ils organisent le savoir et l'expérience, soit leurs effets. Leur degré de conscientisation (plus ou moins conscient de leur présence) varie selon les motivations, la capacité d'introspection et d'analyse des personnes qui les emploient et aussi selon les domaines qu'ils structurent. L'épistémologue et anthropologue américain Gregory Bateson s'est intéressé à la communication humaine et non-humaine, il a exploré les fondements de la connaissance des phénomènes humains, dans l'ouvrage intitulé *La nature et la pensée*, il analyse les processus de formation des images. Il note que le processus de formation des images est inconscient, même si je vois consciemment ce qui s'offre à moi. C'est notre cerveau qui crée les images que nous pensons « percevoir ». L'expérience du monde extérieur se réalise à partir d'organes sensoriels et de voies nerveuses, elle est une expérience subjective et non objective. Les images visuelles du monde extérieur sont subjectives. C'est une illusion profondément enracinée dans notre monde qui considère objective, la subjectivité de nos données sensorielles. Bateson écrit : « Bien sûr, nous savons tous que les images que nous “ voyons ” sont bien fabriquées par le cerveau ou l'esprit. Mais le savoir intellectuellement, ce n'est pas la même chose que *se rendre compte que* les choses se passent bien ainsi. »⁴⁸ Il décrit ensuite l'expérience qui l'a conduit à prendre conscience de cette subjectivité. C'est en visitant une exposition de l'ophtalmologue Adalbert Ames Jr. – qui présentait ses expériences sur la façon dont nous dotons nos images visuelles de la dimension de la profondeur – que Bateson expérimenta un ébranlement total de sa capacité de former des images. L'ensemble des expériences effectuées lors de cette exposition faisait intervenir la dimension, la luminosité, le recouvrement, la parallaxe binoculaire et la parallaxe créée par le mouvement de la tête. Bateson décrit dans le texte les expériences avec précision. Ce que je retiendrai de ses conclusions, c'est le constat que « les règles de l'univers que nous croyons connaître sont enfouies au profond de nos processus de perception. »⁴⁹ Ceci constitue le premier type de schème.

⁴⁸ BATESON Gregory, *La nature et la pensée*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 38.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

Deuxièmement, il existe les « schèmes acquis » qui sont des schèmes collectifs dépendants de l'échange avec le milieu dans lequel l'organisme évolue. Ces schèmes permettent d'organiser l'activité pratique comme l'expression de la pensée et des émotions selon des scénarios relativement standardisés. Ils structurent de façon sélective le flux de perceptions, en accordant une prééminence significative à certains aspects, qualités de l'environnement. Enfin, ils fournissent un cadre pour des interprétations admissibles et communicables au sein de la collectivité.

Bien que l'importance des schèmes universaux soit essentielle, c'est surtout les schèmes acquis qui m'intéressent car ce sont eux qui définissent la diversité des usages du monde. L'acquisition de ces schèmes est la plupart du temps liée à l'expérience, à l'action engagée au sein d'un milieu. Ils peuvent se transmettre sous forme de préceptes mais ils sont davantage légués d'une façon plus archaïque au travers de processus d'intériorisation progressifs sans inculcation particulière. L'anthropologue Philippe Descola utilise pour rendre plus explicites ces schèmes, l'exemple des usages de l'espace à travers la construction, l'organisation et l'utilisation de la maison. Dans plusieurs régions du monde, quand il s'agit de construire une maison, les choix de l'orientation, de la forme, de l'emplacement, de l'organisation spatiale et de son usage relèvent davantage d'un apprentissage qui a lieu par familiarisation progressive avec des processus (et non par une série d'idées et de concepts transmis explicitement).

En définitive, les schèmes forment souterrainement la trame de notre existence. Ils organisent la plupart de nos actions et structurent nos sens et leurs interprétations ; ils façonnent aussi l'usage des stéréotypes culturels et la formation des jugements classificatoires. Ces schèmes qui construisent l'expérience individuelle et collective engendrent plusieurs modalités, formes qui peuvent jouer un rôle dans la schématisation des pratiques. Comment schématiser, organiser l'étude de ces schèmes pour qu'ils puissent révéler les fonctionnements des collectifs étudiés ? La construction des ontologies, véritables « systèmes », repose sur l'observation des degrés d'automatisme, des régularités, de la permanence ou absence dans les rapports au monde, à autrui, aux humains et non-humains des différents collectifs. Les ontologies synthétisent des expériences à partir de systèmes d'identification et de classification permettant une possible généralisation et objectivation de celles-ci. Dans le but de structurer ces systèmes, Philippe Descola isole certaines modalités dans la

schématisation des pratiques. Je vais présenter certaines des modalités que je réutilise dans les deux sous-parties suivantes concernant l'étude appliquée des ontologies.

1.1.2. Modalités de la schématisation des pratiques

Philippe Descola élabore les quatre ontologies généralisantes en isolant certaines modalités de rapport au monde et à autrui (humains et non-humains). Je retiens les modalités suivantes.

- *L'identification :*

Comment établissons-nous notre relation à l'autre, humain ou non-humain ? Notre rapport au monde et à autrui se fonde sur notre façon d'« identifier » cet autre qui n'est pas soi. L'identification détermine à partir de mon propre moi ce qui n'est pas moi. Ces existants qui ne font pas partie de moi vont être analysés et observés à partir des différences et des ressemblances que je peux observer. Je prends l'exemple d'une pierre. Cette pierre, je l'identifie comme étant « inerte », « sans vie », parce qu'à partir de mes connaissances et de ma façon de voir le monde, une pierre est différente de moi, elle ne respire pas, elle ne pense pas, elle n'a pas de cœur, elle est donc morte. Pourtant je pourrais aussi considérer la pierre comme étant vivante, parce que tout comme moi elle est là, dans le monde, elle a un aspect, une odeur, une forme, une chaleur ou une froideur, une âme. De sorte qu'il y a différentes manières d'identifier un même existant. L'identification des existants va permettre de les organiser et les classer en différentes catégories. Ces classifications organisent le monde et les entités qui le peuplent dans des taxinomies de toutes sortes. L'identification de cet « autre » implique par la suite un certain type de relation. Qu'implique cette identification dans la relation que je vais établir avec l'autre, humain ou non-humain ?

- *La relation :*

L'identification ayant classé dans telle ou telle catégorie ontologique les termes de l'interaction, il s'offre à moi plusieurs types de relations possibles. Descola utilise l'exemple du chien. Si je considère cet animal comme une personne plutôt que comme une chose (identification), je pourrais nouer avec lui différents types de relations. Je

pourrais le protéger, l'intégrer comme un membre au sein de ma famille. Si j'apprécie l'animal pour ses qualités olfactives, je pourrais l'utiliser pour chasser, etc...

La différence entre l'identification et la relation est analytique et non phénoménale, dans le sens où la relation ajoute une « détermination additionnelle » aux *termes*⁵⁰ premiers que l'identification découpe. L'identification s'intéresse aux termes, quand la relation s'intéresse aux liens établis entre ces termes. L'identification oriente donc la nature de la relation qui va se tisser entre les termes mais ne la détermine pas.

Pour reprendre l'exemple de la pierre, une fois que j'ai déterminé et identifié la catégorie ontologique de la pierre, la relation va s'établir de différentes façons. Dans le premier cas où la pierre est considérée comme étant « sans vie », la relation que j'établirais avec elle sera une relation de sujet à objet. De cet objet, je pourrais en faire ce qu'il me plaît, le jeter, marcher dessus, l'ignorer... Si par contre je considère que la pierre est vivante, alors j'établirais une relation de sujet à sujet avec elle. Il pourra donc s'établir un dialogue avec celle-ci avant qu'elle soit utilisée, déplacée. Toutes ces relations s'établissent dans un espace-temps spécifique à chaque collectivité. Selon quelles modalités ces collectivités structurent-elles leur occupation de l'espace et du temps ?

- *La temporalité :*

Les activités de l'homme s'organisent dans un temps ou dans plusieurs. Le temps organise la vie de l'homme tel que les cycles du jour et de la nuit, le cycle des saisons, etc... Différents systèmes de comptabilité, d'analogies spatiales organisent ce temps et les activités qui lui sont liées. La temporalité n'est pas un système absolu et immobile, je suis par exemple habituée à regarder ma montre pour calculer le temps, d'autres regardent les cycles lunaires où la position du soleil pour s'ancrer dans une temporalité spécifique. Je pourrais aussi penser que le passé est perdu à jamais, alors que d'autres pourraient penser que le passé se répète et revient cycliquement dans le présent. Le temps ne s'écoule pas d'une façon homogène, Einstein a d'ailleurs démontré que suivant la vitesse à laquelle on se déplace, le temps peut s'accélérer ou ralentir. Il n'y a donc pas un temps mais des régimes de temporalités singuliers qui coexistent.

⁵⁰ Philippe DESCOLA définit la notion de *terme* ainsi : « on entend par “termes” des entités dotées *ab initio* de propriétés spécifiques qui les rendent aptes ou inaptés à nouer entre elles des liens. » dans *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 180.

- *La spatialisation :*

Le temps et l'espace sont liés. Les activités de l'homme s'organisent dans un temps et dans un lieu, un espace. La façon de concevoir l'espace, de le diviser, de s'y orienter, de le traverser, de le partager et d'y vivre répond à des mécanismes d'organisation et de découpage fondés sur des systèmes et des valeurs spécifiques. Par exemple, pour un certain groupe de personnes un territoire peut représenter une ressource existentielle de leur culture ; mais pour un groupe distinct, ce même territoire peut représenter un bénéfice économique. Les prises écouménaes ne sont pas les mêmes pour les uns et pour les autres.

- *La représentation :*

Comment l'homme représente-t-il son monde ? Comment ces modalités, ces conceptions de l'espace, du temps, des relations imprègnent-elles l'art ? L'homme ne représente-il pas davantage la relation qu'il établit entre lui et le monde dans lequel il vit, que le monde lui-même ? Le monde évolue, comme la relation que l'homme entretient avec le monde, c'est cette relation qu'il exprimera, questionnera dans ses peintures, ses œuvres plastiques. La figuration c'est l'acte au moyen duquel sont représentées en deux ou trois dimensions grâce à un support matériel des formes qui peuvent être imitatives ou non. Dans les représentations, les formes et les systèmes de figuration s'organisent à partir des modalités précédemment étudiées (l'identification, la relation, la temporalité, la spatialisation), qu'elles soient acceptées ou rejetées. Dans le cadre de mon étude, je veillerai à m'appuyer sur l'analyse d'œuvres d'art provenant tant du monde occidental que de la région centre et sud-américaine, dans la mesure où l'œuvre d'art est considérée comme un objet qui combine et met en jeu ces constructions collectives et individuelles, elle est le lieu de cristallisation d'éléments ontologiques spécifiques.

Ces schèmes qui structurent l'expérience individuelle et collective peuvent être considérés comme le dépôt des instruments de la vie sociale dans lequel les hommes puisent quotidiennement des pièces élémentaires qui leur permettent de schématiser et d'organiser consciemment ou non leurs expériences. Le schéma suivant illustre (de façon imagée) comment dans une éventuelle relation, chaque membre de l'interaction puise dans ces schèmes pour établir les bases sur lesquelles

s'établit la relation. On peut observer que les schèmes sollicités varient d'une personne à l'autre, d'une situation à l'autre.

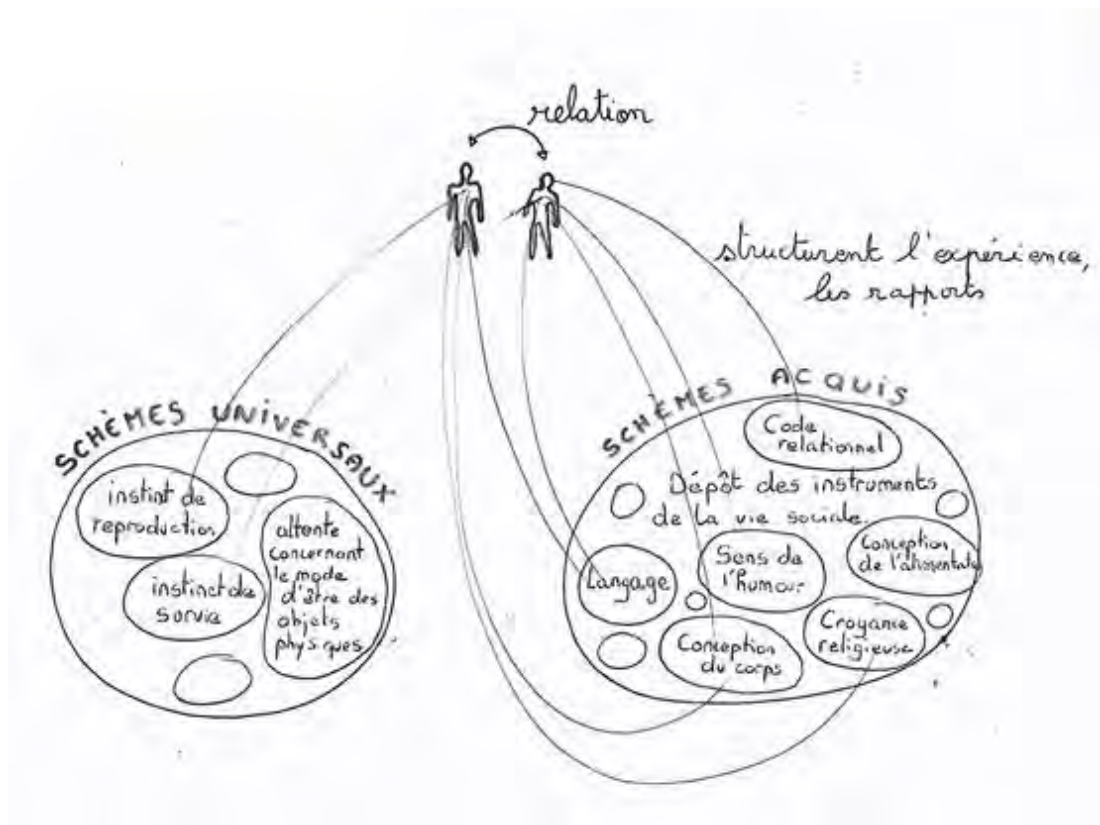


Figure 14 – Riboulet Célia, *Synthèse de la fonctionnalité des schèmes dans la structuration des rapports et la création des ontologies*, schéma, 2018.

Ces schèmes constituent dans leur ensemble des ontologies. Ces ontologies subordonnent ainsi les réalités sociologiques, qualifiées de « systèmes relationnels stabilisés »⁵¹ par Philippe Descola, tels que peuvent l'être les croyances religieuses, les théories de la perception, les cosmologies, le symbolisme du temps et de l'espace, les conceptions magiques, etc... Ils sont dit « stabilisés » en ceci qu'ils sont intégrés et définissent un certain type de comportement collectif. Ces ontologies coexistent dans le temps et dans l'espace en autant de systèmes qu'il existe de collectifs. Elles fondent des régimes d'accès au monde sur des voies d'expériences différenciées. C'est précisément ces régimes d'accès au monde que je souhaite explorer et mettre en tension au travers de l'étude des ontologies France / Mexique. Je fais la supposition que l'ontologie mexicaine témoigne d'un mode d'accès « sensible » au monde, – qui lui permet par conséquent de se situer dans le monde – alors que l'ontologie française,

⁵¹ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, op.cit., p. 180.

par le biais de la « primauté scientifique et technologique » atteste d'un mode d'accès détourné, qui isole l'homme de son environnement. Comment ces différentes ontologies qui structurent les rapports et les expériences se construisent-elles en France et au Mexique ? Dans les deux sous-parties suivantes, j'analyserai ces différentes modalités qui structurent l'expérience individuelle et collective au sein des ontologies.

1.2. ÊTRE FACE AU MONDE : L'ONTOLOGIE DE L'OCCIDENT MODERNE

1.2.1. Le grand partage

L'ontologie de l'Occident moderne se construit sur ce que Philippe Descola nomme « le grand partage », ou ce qu'Augustin Berque définit comme le « POMC » : le paradigme occidental moderne classique. C'est un moment de l'histoire qui se situe aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles où l'évolution des sciences (la géométrie, la physique, l'optique) s'accélère. Les nouveaux dispositifs de soumission du réel à la vue – la perspective, le télescope et plus tardivement le microscope – participent à l'instauration d'un nouveau rapport au monde. Au XVII^{ème} siècle, la physique de Descartes favorise l'expansion des limites de l'univers connu à travers la découverte de nouveaux continents. La science prétend ainsi que la connaissance de l'espace issu de l'expérience est erronée. Le monde n'est pas plat, il est sphérique ! L'homme ainsi destitué d'une grande partie de ses croyances se subordonne à la science qui le détache petit à petit de ses sens par lesquels il connaissait le monde. La priorité est mise sur la vision et l'intellect qui isolent progressivement l'homme de la nature. En 1632, Galilée publie *Dialogues sur les deux principaux systèmes du monde*. Dans cet ouvrage, il développe les fondements de la physique moderne qui obligera les questions philosophiques de l'être et de l'essence des choses à se reposer en de nouveaux termes. La révolution mécaniste est en marche, elle objectivise le réel tout en considérant le monde comme une ressource inépuisable. Cette objectivation a été favorisée par différents facteurs, elle parachève l'établissement de plusieurs divisions qui l'ont précédée. Une première division tient à la décontextualisation des entités de la nature, des organismes de leur environnement. Dans la *Physique*, Aristote systématisait les formes de vie naturelle en faisant un inventaire des différentes formes de vie et des

rapports de structure qu'elles entretiennent⁵². Il classe les êtres à partir des traits en commun qu'ils possèdent avec d'autres êtres à partir d'une méthode taxinomique. Toutes les spécificités des organes fournissent des critères pour distinguer les espèces selon leur mode de vie. Cette classification basée sur la composition et la division des différentes espèces les isolent de leur habitat, de leur environnement, les éloignent de leur signification symbolique pour les intégrer dans un « système de la nature », ne voyant en eux qu'un ensemble d'organes et de fonctions répondant à un dispositif de lois qui recouvre l'espace du connu.

Une deuxième division décontextualise l'homme de la nature. Du temps d'Aristote, l'homme faisait encore partie de la nature. Il faisait partie du cosmos, le monde était ordonné, beau et mesurable ; l'homme connaissait les lois qui le régissaient, il était ainsi en mesure de s'y situer. Le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle déterminent une période de transition entre le Moyen Age et les Temps Modernes. Cette transition implique une série de changements politiques, sociaux, économiques, culturels et intellectuels. Le grand idéal médiéval de l'unité s'éteint : l'unité de la foi dans l'Église de Rome, l'unité de la politique sous la direction de l'empereur, l'unité de la culture enseignée par les clercs et cimentée par une langue commune, le latin. Un autre monde naît, porté par le mouvement humaniste qui est un mouvement de pensée européen se caractérisant par un retour aux textes antiques comme modèle de vie, d'écriture et de pensée. Le milieu spécifique de l'homme, c'est la culture et non pas la nature. Par conséquent, les hommes d'élites qui étaient auparavant des guerriers ou vers la fin du Moyen-Âge de riches marchands ou banquiers se voient remplacés par des hommes cultivés. Hommes qui connaissent plusieurs langues, restent enfermés dans les bibliothèques et les laboratoires pour explorer les secrets de la nature⁵³ dont ils découvrent les lois. Hommes qui maîtrisent de nouvelles techniques, inventent et construisent de surprenantes machines. Les nouveaux héros de l'époque sont ces hommes admirés pour leur vivacité d'esprit, leur ingéniosité. L'humanisme construit une nouvelle façon de voir et de penser le monde. Un auteur reconnu pour son

⁵² Le biologiste anglais Armand Marie LEROI publie en 2017 un livre intitulé *La lagune. Et Aristote inventa la science...* (Paris, Éditions Flammarion, 2017, 560 p.) qui raconte le foisonnement des découvertes ainsi que la rigueur de la démarche menée par Aristote. L'auteur du livre plonge le lecteur dans le monde d'Aristote, en Grèce, voilà plus de trois siècles avant Jésus-Christ. Dans ce livre, il est question d'animaux, de coquillages, de moutons, de dauphins, d'histoire, de philosophie des sciences et de questionnements relatifs à la nature des êtres vivants.

⁵³ L'auteur américain Stephen GREENBLATT, dans son livre *Quattrocento* (Paris, Éditions Flammarion, 2013, 352 p.), raconte la découverte au XV^{ème} siècle, du poème de Lucrèce intitulé *De Natura Rerum* (manuscrit écrit au I^{er} siècle avant Jésus-Christ et conservé par des moines). Il narre l'impact de cette œuvre sur la pensée des modernes

érudition, Jean Pic de la Mirandole (1463-1494) est un des plus typiques représentants de l'humanisme italien. Dans ses écrits, il affirme la place de l'homme au centre de l'univers et son devoir d'étudier ce qui l'entoure. Il conçoit que :

« Il [Dieu] prit donc l'homme, cette œuvre à l'image indistincte, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui parla ainsi : “Je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur. Tu pourras dégénérer en des formes inférieures, comme celle des bêtes, ou régénéré, atteindre les formes supérieures qui sont divines.” »⁵⁴

La liberté proclamée par Jean Pic de la Mirandole est une véritable révolution pour son époque. L'homme est souverain de lui-même, il construit sa propre vie et son identité au travers de ses actions, il est libre d' « achever sa forme ». Néanmoins cette même liberté implique une séparation, celle de l'homme des autres créations. Les autres créations (animaux, végétaux, anges) répondent à des lois préétablies par le Créateur. L'homme qui n'est soumis à aucune loi, est mis au centre du monde pour qu'il puisse contempler ce dernier. Et c'est précisément cette position d'admiration, de contemplation qui isole l'homme du monde en le positionnant face à celui-ci et non dans celui-ci. L'homme est ainsi singularisé et extériorisé du monde. Ainsi coupé de la nature et des entités vivantes, tout s'est organisé pour que puisse avoir lieu la révolution scientifique et mécanique du XVII^{ème} siècle. Merleau Ponty insiste sur le fait que « ce ne sont pas les découvertes scientifiques qui ont provoqué le changement de l'idée de nature. C'est le changement de l'idée de Nature qui a permis ces découvertes. »⁵⁵

C'est sur ce paradigme de l'opposition entre nature et culture que s'organise l'ontologie de l'Occident moderne. Ce paradigme influence les différentes modalités qui structurent cette ontologie. C'est pour cela que Philippe Descola a qualifié cette ontologie de *naturaliste*. Le terme renvoie clairement à cette idée de nature construite

⁵⁴ PIC DE LA MIRANDOLE, Jean, *Œuvres philosophiques*, (traduit du latin par Olivier Boulnois et Guiseppe Tognon), Paris, PUF, 1993, pp. 5-9.

⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *La nature, Notes et cours du Collège de France*, Paris, Ed. Du Seuil, 1994, cité par DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture, op.cit.*, p. 106.

par l'Occident qui est opposé à la culture. D'autres ontologies ne fonctionnent pas à partir de ce paradigme premier. Le terme institue donc le paradigme sur lequel s'édifie cette ontologie. Toutefois, ce terme se connote de la même façon d'un caractère *naturel*, j'entends en ceci qu'il se présente comme quelque chose de naturel, d'inné. Naturaliste vient du latin « *naturalis* : de naissance; qui appartient à la nature des choses, inné ; conforme aux lois de la nature »⁵⁶ auquel est ajouté le suffixe *-iste* qui permet de former l'adjectif substantif *naturaliste*. L'ontologie naturaliste pourrait donc être comprise à tort comme l'ontologie véritable, innée, conforme à la nature. Ce qui n'est assurément pas mon propos. C'est pour cela que je lui ai préféré le terme d'ontologie *dualiste*, en faisant référence à cette première division nature/culture sur laquelle se fonde la construction de cette ontologie. J'analyse en suivant d'autres divisions qui insistent sur ce caractère « dualiste » de l'ontologie, principalement la séparation de l'homme envers son propre corps – par les nouvelles conceptions et avancées médicales, notamment l'anatomie qui contribue au développement du *corps-machine* – et la division de l'homme de l'espace-temps par différents mécanismes de mesure absolus et universaux.

Quelle est la place de l'homme occidental vis-à-vis des entités humaines et non-humaines qui peuplent le monde ? Comment cette position détermine-t-elle ses relations ?

1.2.2. L'exceptionnalité des attributs intérieurs de l'homme

Cette ontologie reconnaît que la composante physique de l'homme ne se distingue pas d'une manière significative des autres êtres organisés. Depuis les théories darwinistes, l'homme occidental reconnaît son appartenance et sa similitude physique et matérielle aux autres êtres vivants. Ce qui le distingue néanmoins de ces autres êtres vivants, c'est l'intériorité. Philippe Descola suppose que l'ontologie naturaliste s'établit sur la « [...] continuité de la physicalité des entités du monde et une discontinuité de leurs intériorités (...). »⁵⁷ Ceci implique que l'homme est différent des autres êtres vivants, non physiquement mais intérieurement. À partir de

⁵⁶ Article *Naturel*, CNRTL, (consulté le 29 janvier 2018) : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/naturel>

⁵⁷ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, *op.cit.*, p. 242.

ce grand partage entre la nature et la culture, il est aisé de saisir la singulière place que l'homme se donne dans le monde ; car par-delà la différence, l'homme préconise sa supériorité sur les autres espèces vivantes. Cette conception entérinée par les Modernes de la place singulière de l'homme dans la nature se justifie par ses dispositions internes (discontinuités des intériorités des entités du monde). Sur quoi repose cette distinction interne ?

1.2.2.1. L'homme n'est pas un animal

Le point de rupture entre l'homme et les animaux se trouve dans le langage, qui permet aux humains de s'élever jusqu'à la pensée réfléchie, tandis que les animaux sont supposés incapables d'abstraction, impuissants à s'interroger sur eux-mêmes. La conscience réflexive, la subjectivité, le pouvoir de signifier, de maîtriser les symboles et le langage à partir duquel s'expriment ces facultés sont autant de facteurs qui justifient dans l'ontologie occidentale la supériorité de l'homme sur les animaux ou les plantes ou tout autre source de vie non-humaine. C'est cette attitude dominante qui définit l'essence de l'homme moderne en même temps qu'elle l'isole de son environnement et des autres êtres qui le peuplent. L'homme moderne identifie ainsi les entités qui l'entourent comme étant inférieures à lui. Philippe Descola retrace les fondements de cette discontinuité :

« La discontinuité des humains vis-à-vis des autres existants procède en effet dans l'idéologie moderne d'une conception de leur intériorité comme doublement subjective : la conscience de soi fait la subjectivité, la subjectivité permet l'autonomie morale, l'autonomie morale fonde la responsabilité et la liberté qui sont les attributs du sujet en tant qu'individu porteur de droits et de devoirs à l'égard de la communauté de ses égaux. Traditionnellement définis comme dépourvus de ces propriétés, les plantes et les animaux sont donc exclus de la vie civique ; il n'est pas possible de nouer avec eux des relations politiques ou économiques, le statut de sujet leur faisant défaut. »⁵⁸

Les non-humains se trouvent ainsi dépourvus de droits, dans la mesure où l'homme ne leur reconnaît pas de qualités qui permettent d'établir l'existence d'une subjectivité, une conscience qui fonde l'autonomie et la liberté. Ils se voient ainsi exclus de la collectivité humaine. Ils se voient classés dans la catégorie des objets. Néanmoins, en marge de telles conceptions, il existe des recherches, notamment les travaux du

⁵⁸ *Ibid.*, p. 268.

biologiste et philosophe allemand Jakob von Uexküll qui postulent que les animaux comme les humains possèdent des systèmes qui leur permettent de communiquer entre eux, ce qu'il nomme : les mondes subjectifs de l'animal. Dans l'avant-propos de son livre *Milieu animal et milieu humain*, il avertit ses lecteurs :

« Le petit livre qui suit ne prétend pas servir de guide à une nouvelle science. Il renferme plutôt ce que l'on pourrait appeler la description d'une promenade dans des mondes inconnus. [...] L'accès à ces mondes ne s'ouvre pas à chacun, que des convictions fermes sont propres à verrouiller la porte qui en forme l'entrée, si solidement qu'il ne peut pénétrer aucun rayon de lumière de tout l'éclat s'étendant sur ces mondes.

Celui qui ne démord pas de la conviction que les êtres vivants ne sont que des machines renonce à l'espoir de jamais apercevoir leurs milieux. »⁵⁹

Jacob von Uexküll prévient son lecteur en pointant spécifiquement les idées préconçues qui peuvent pousser le lecteur à considérer les animaux comme des machines, des êtres sans subjectivité, des assemblages d'organes liés par un poste de contrôle qui leur permettrait d'exercer leur fonction vitale : survivre. Pour le chercheur, les animaux possèdent des organes sensoriels et des organes moteurs qu'ils utilisent pour percevoir et agir dans leur environnement. Et c'est à partir de l'exploration des signes perceptifs de l'animal, parmi les signes perceptifs de leur environnement, que von Uexküll construit le milieu de l'animal. Chaque animal détermine ainsi son environnement créant ce que von Uexküll nomme son milieu, son *Umwelt*. Les mondes subjectifs des animaux sont d'une complexité étonnante dont l'accès à l'homme peut présenter de grandes difficultés. Les travaux de von Uexküll initient le développement actuel de la biosémiotique qui essaie de comprendre comment les êtres vivants échangent et interprètent des signes. (Cette discipline reste cependant très timide, voire inconnue en France⁶⁰.)

Quelles sont les conséquences de cette conception occidentale de l'homme vis-à-vis des autres êtres vivants ? L'homme se positionne en tant que sujet et ce qui

⁵⁹ UEXKÜLL Jakob von, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010 (1^{ère} édition, 1956, Jacob von Uexküll), p. 25.

⁶⁰ Il est toutefois important de noter le retentissement en France de l'ouvrage d'Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduit de l'anglais et publié en France en 2017. Dans l'introduction de son livre, on peut lire : « Ces rencontres avec d'autres sortes d'êtres nous forcent à admettre que voir, se représenter, et peut-être savoir, ou même penser, ne sont pas des affaires exclusivement humaines. Que se passerait-il si nous prenions la pleine mesure de cette idée ? » (KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2017, pp. 19-20.)

l'entoure ne l'étant pas, il considère son environnement et les êtres qui le peuplent comme des objets. En identifiant ce qui l'entoure comme des objets, il dénie toute possibilité à cet environnement de pouvoir faire des choix, d'être libre et de pouvoir s'autodéterminer. Ce classement ontologique offre à l'homme moderne l'occasion et le prétexte d'entretenir avec les non-humains une relation basée sur le dualisme sujet/objet qui mène à l'exploitation. L'homme s'autorise ainsi à faire des choix, utiliser, exploiter son environnement sans pour autant le consulter. Un autre fragment de l'avant-propos que rédige von Uexküll dans le même ouvrage souligne les conséquences qu'une telle relation peut entraîner. Il écrit : « [...] on n'a pas simplement rapiécé chez les animaux les organes sensoriels et les organes moteurs comme les pièces d'une machine (sans tenir compte de son percevoir et de son agir), mais on s'est également mis à mécaniser les hommes. »⁶¹

Une étonnante œuvre vidéographique de l'artiste américain Doug Aitken entre tout particulièrement en résonance avec ce fragment de texte. L'œuvre intitulée *Migrations* (Figure 15) présente sur trois écrans géants positionnés l'un derrière l'autre, des images en mouvements d'animaux dans des décors typiques de motel américain. Les différents écrans projettent les mêmes images à quelques secondes de décalage. Les premières images de la vidéo dressent le décor : des paysages naturels immenses, quelques-uns envahis par des exploitations industrielles, des trains, des motels (architecture typique des États-Unis). Ensuite, suivent les vidéos d'animaux, une même logique regroupe les différentes images : ce sont des animaux non domestiques qui expérimentent l'espace construit de l'homme. Les animaux sont en couple ou seuls, dans les chambres de motel : un hibou, deux paons, un buffle, un cheval, une loutre dans une baignoire, un cerf fouillant dans le réfrigérateur. Indépendamment de l'animal, son comportement alterne entre l'observation, l'intimidation, l'inconfort, la surprise, la stupeur. La présence animale dans l'espace humain intrigue. Sortie de son environnement naturel, la présence animale dans des lieux destinés aux humains renouvelle notre regard sur l'espace construit et sur notre relation aux animaux.

⁶¹ UEXKÜLL Jakob von, *op.cit.*, pp. 26-27.



Figure 15 – Aitken Doug, *Migrations*, (photogrammes de la vidéo), vidéo-projections sur trois écrans d'environ 120 x 180 x 15 pouces, 24 min., 2008, 303 Gallery, New York.

L'artiste met en relation ce qui ne l'était pas, ce qui permet de questionner, de donner à voir ce qui n'était pas vu ou ce qui était trop aisément vu. Il ouvre des questionnements vis-à-vis de notre manière de traiter ces autres êtres vivants mais surtout de nous traiter nous-mêmes, humains. L'animal agit comme un miroir de l'homme. Ces images figurent directement l'étréitesse de l'espace et l'incompatibilité de celui-ci au regard des besoins de l'animal et par extension cela met aussi en doute son adéquation à ceux de l'homme. Les chambres de motel représentent l'architecture typique fonctionnaliste des États-Unis et le triomphe (accompagné d'une planification toujours plus complexe qui met en scène un homme aux besoins universaux) de la construction de type « universelle ». L'espace de type universel unifie le paysage, les constructions tout en ignorant le contexte. Cette œuvre explore les confins d'une architecture schizophrénique à travers la confrontation inespérée du monde animal et du monde humain. On pourrait se demander à quel point l'homme a modifié son propre environnement pour le transformer en un espace aliénant et inadapté à ses besoins vitaux. Il serait intéressant de faire un détour par les réflexions de Claude Lévi-Strauss qui mène une étude autour de la relation entre la colonisation et l'espace. Lévi-Strauss établit un parallèle entre l'habitat et l'asservissement. Il analyse cette relation au sein du collectif Bororos en Amazonie. Tandis que ces peuples maintenaient leur organisation spatiale stricte dans leur village, ils ne succombaient pas à la conversion chrétienne. L'organisation de l'espace était garante de la stabilité de leur organisation sociale, politique et cosmogonique. C'est pour cela que dès qu'ils étaient déplacés et réinstallés le long de routes dans des maisons jouxtant celles-ci, ils oubliaient rapidement leurs coutumes pour adopter celles des missionnaires. L'espace participe de l'être et de son développement. Les animaux de la vidéo de Doug Aitken, par contraste avec l'espace bâti qui les entoure, questionnent la construction de ces lieux et leur relation aux êtres humains ou non-humains. L'espace bâti serait-il capable d'asservir un animal ? C'est davantage la question de l'homme qui transparaît dans cette rencontre extraordinaire. L'homme sans s'en rendre compte, aurait-il en dominant et diminuant tout ce qui l'entoure organisé son propre asservissement ? Un autre détail de l'œuvre est à noter, c'est l'isolement des animaux. Les chambres de motels sont construites pour un ou deux individus et non pour une meute, une tribu comme y est habituée la vie animale et peut-être humaine. L'accent est mis lorsque dans la chambre où est isolé le cheval, une multitude d'images de chevaux sauvages en train de courir sont diffusées sur la télévision. C'est la même relation qui est faite

lorsque des milliers d'oiseaux volants apparaissent sur la télévision dans une chambre où deux paons sont chacun installés étrangement sur les lits. L'isolement des animaux dans des espaces inadaptés génère un profond questionnement sur nos manières de traiter les non-humains mais aussi sur nos manières de vivre et sur nos constructions. Le titre de l'œuvre, *Migrations*, questionne ce changement d'habitat, d'environnement et par conséquent cette modification des coutumes et valeurs au travers de l'espace conçu pour les « élever » (les animaux et les hommes) à la civilisation.

Les animaux isolés dans ces environnements insolites ne font qu'insister sur la solitude et l'isolement de l'être humain. En s'extrayant du monde qui l'entoure, en le privant de subjectivité et de conscience, l'homme s'est isolé, il s'est peu à peu séparé de son environnement. Et dans ce même mouvement de séparation vis-à-vis de son environnement, il s'est aussi peu à peu éloigné de son corps.

1.2.2.2. L'homme n'est pas son corps

Comment l'homme s'est-il lui-même mécanisé, objectifié ? Je vais faire référence aux recherches du sociologue et anthropologue français David le Breton, qui dans son ouvrage *L'adieu au corps*, observe la tendance contemporaine à condamner le corps. Le corps est de plus en plus vécu comme un simple outil sur lequel règne notre cerveau. Il est intéressant de constater que dans le discours scientifique contemporain le corps est pensé comme une matière indifférente, un simple support. Ontologiquement distingué du sujet, le corps devient un objet à disposition, dont on est susceptible de pouvoir améliorer le rendement, la forme, l'odeur. David le Breton utilise l'image du *corps-brouillon* pour faire référence à cette matière malléable qu'est le corps, dont il est possible d'en détacher les pièces. Il explique :

« Cet imaginaire technoscientifique est une pensée radicale du soupçon, il instruit le procès du corps à travers le constat de la précarité de la chair, de son manque d'endurance, de son imperfection dans la saisie sensorielle du monde, de la maladie et de la douleur qui le frappent, du vieillissement inéluctable des fonctions et des organes, de l'absence de fiabilité de ses performances, et de la mort toujours menaçante. [...] la chair de l'homme incarne sa part maudite que d'innombrables domaines de la technoscience entendent heureusement remodeler, "immatérialiser", transformer en mécanismes contrôlables pour délivrer l'homme de l'encombrant

fardeau où mûrissent la fragilité et la mort. Face à ce dépit d'être constitué de chair, le corps est dissocié de l'homme qu'il incarne et envisagé comme un en-soi. »⁶²

David Le Breton expose comment notre société établit ce procès du corps à partir de sa faiblesse. Le corps est faible en ceci tout d'abord qu'il est mortel, qu'il est susceptible de s'endommager, de tomber malade donc de dysfonctionner. Il est aussi susceptible de déplaire, d'être inadapté aux normes sociales et culturelles. Ce corps à l'inverse d'une machine n'est pas totalement maîtrisable, prévisible ; c'est pour cela que l'on cherche à le mécaniser, à le transformer en objet, en machine pour pouvoir à loisir le démonter, le transformer, l'ajuster à nos besoins, nos désirs. Le corps se sépare ainsi de l'individu, pour n'être qu'une semi-machine qui le sert dans ses tâches quotidiennes. Cette division de l'homme de son propre corps s'initie simultanément aux autres divisions esquissées antérieurement qui fondent les bases de l'ontologie occidentale (la séparation des entités de leur environnement et la séparation de l'homme de son environnement). Depuis Vésale – reconnu comme l'un des plus grands anatomistes de la Renaissance, voire de toute l'histoire de la médecine – la représentation médicale du corps n'est plus solidaire d'une vision simultanée de l'homme. En 1543, il publie *De Humani corporis fabrica (De la fabrique du corps humain)*, un traité d'anatomie humaine, fondateur de l'anatomie moderne. Ce traité participe à l'implantation d'une représentation de l'homme et du vivant renouvelée. Le corps de l'homme devient une machine qu'il est possible de démonter et de remonter. La médecine fonde un dualisme qui est au cœur de la modernité, celui qui distingue d'une part l'homme et d'autre part son corps. Parallèlement à la médecine, la philosophie poursuit cette dissociation. Les *Méditations* de Descartes questionnent la nature de l'esprit humain et sa relation au corps. Il s'emploie à définir dans la seconde *Méditation* sa propre nature :

« Moi donc à tout le moins ne suis-je pas quelque chose ? Mais j'ai déjà nié que j'eusse aucun sens ni aucun corps. J'hésite néanmoins, car que s'ensuit-il de là ? Suis-je tellement dépendant du corps et des sens, que je ne puisse être sans eux ? Mais je me suis persuadé qu'il n'y avait rien du tout dans le monde, qu'il n'y avait aucun ciel, aucune terre, aucuns esprits, ni aucuns corps ; ne me suis-je donc pas aussi persuadé que je n'étais point ? Non certes, j'étais sans doute, si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose. Mais il y a un je ne sais quel trompeur très puissant et très rusé, qui emploie toute son industrie à me tromper toujours. Il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe ; et qu'il me trompe tant qu'il voudra

⁶² LE BRETON David, *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 1999, pp. 16-17.

il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose. De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit. [...] »⁶³

Descartes ne cesse de vouloir identifier ce qui est le propre de l'homme, son existence. Le corps est remis en question. Il se présente comme quelque chose qui est susceptible de tromper l'homme, de créer des illusions mais il est toutefois indéniablement présent à l'homme ce qui amène l'auteur à de nombreux questionnements et reformulations. Ce qui est vrai, pour le philosophe, c'est sa pensée, ses doutes, ses questionnements ; ce qui le pousse à conclure qu'il existe à partir du moment où il doute, où il pense, ce qu'il nommera le *cogito ergo sum* (je pense donc je suis). Cette philosophie est à la base de la construction de l'ontologie occidentale⁶⁴, qui valorise l'intellect aux dépens du corps. Le corps est ainsi discrètement mis de côté. Ceci se poursuit jusqu'au XIX^{ème} siècle, dans lequel l'esprit de l'homme aux dépens de son corps se voit principalement sollicité. Ceci va de pair avec une mécanisation de la vie quotidienne de l'homme qui ne se voit plus contraint à marcher pour se rendre d'un lieu à un autre, ni à s'investir physiquement dans la production quotidienne de sa subsistance. Aujourd'hui dans les sociétés occidentales, le plus souvent, le corps de l'homme sert de simple support à son cerveau. Il est déplacé grâce à des machines qui facilitent toutes ses activités. Le plus souvent, l'homme ne marche et ne s'active que dans un but de compensation ou d'entretien de sa santé. On peut d'ailleurs observer depuis les années 1980, un nouvel idéal d'excellence corporelle qui modèle, manipule et transforme le corps pour lui permettre d' « être en forme » ; d'où un vif engouement pour les activités physiques à des fins de transformations volontaires du corps.

C'est précisément pour expérimenter une autre relation au corps et au monde que je me suis éloignée de la France. Le paradigme de l'opposition entre l'esprit et le corps, qui relève du paradigme de l'opposition sur lequel est construite l'ontologie occidentale (entre la culture et la nature), affirme l'incarnation de ce paradigme par le corps. Comment alors habiter ce monde si ce n'est par le corps ? Comment se mettre

⁶³ DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, 1641 (traduction française du Duc de Luynes 1647), Paris, Éditions Garnier Flammarion, 2009, p. 9.

⁶⁴ Cette dévalorisation du sensible au profit de l'intelligible n'est d'ailleurs pas nouvelle, Platon est le premier à l'avoir instituée. Pour Platon en effet, dans le domaine du sensible, les choses ne cessent de se transformer ; seules les Idées, les Formes, accessibles par la pensée, l'intelligence constituent un monde idéal, constitué de réalités éternelles qui ne changent pas.

en relation avec lui ? Ces questionnements autour de la question du corps et de la nature se matérialisent au travers des sculptures de l'artiste Giuseppe Penone. Les œuvres de l'artiste italien questionnent plastiquement cette relation de l'homme à lui-même et à ce qui l'entoure. Elles cristallisent la question de l'ancrage corporel de l'homme dans le monde, le territoire. L'artiste rejoint le mouvement artistique de l'Arte Povera, qui engage une réflexion sur la nature et la culture, revendiquant un dépouillement volontaire des acquis de la culture pour atteindre une vérité originaire du corps et de ses perceptions. En 1983, Giuseppe Penone fait une remarque relative à ces questionnements :

« La trace de l'homme dans la nature est la bienvenue ; on l'accueille avec sérénité, elle nous rassure ; la trace de l'homme en ville, c'est autre chose. On l'évite, on la regarde avec circonspection, elle nous répugne, on l'efface en permanence. [...] On efface la mémoire de l'homme-matière. Mais on exalte la forme et la matière qui attestent l'homme comme pensée, de préférence avec des matériaux aseptisés. »⁶⁵

Giuseppe Penone reprend le paradigme de l'opposition entre culture et nature sous la forme du paradigme de l'opposition entre l'homme-pensée et l'homme-matière. Ce paradigme de l'opposition est aussi celui de la ville et de la nature et de leurs matériaux respectifs. L'homme comme pensée exalte les matériaux aseptisés, alors que l'homme matière puise ses ressources dans la nature. Sa sculpture *Soffio 6* (Figure 16), fait partie d'une série de sculptures intitulée *Soffio*, dans laquelle l'artiste engage son corps dans la matière pour lui donner forme. Dans cette œuvre, l'artiste a incrusté son corps dans de l'argile pour en laisser la trace. Des pieds jusqu'à la moitié de son visage, la trace du corps de l'artiste laisse son empreinte, la mémoire de son corps dans la matière. Son corps était habillé, l'argile a gravé les plis de son pantalon, de sa chemise et sa ceinture. Ce détail est important. L'habit de l'homme – qui représente symboliquement la culture, un homme civilisé et non pas un homme à l'état de nature – s'interpose entre son corps et la terre. L'artiste ne revendique pas un retour à l'état de nature, il aurait pu imprégner son corps nu dans l'argile, il ne nie donc pas la culture à laquelle il appartient, celle qui s'interpose sous forme de vêtement entre lui et la terre. Sur le visage, l'artiste a sculpté sa bouche, en plein. Cette bouche rappelle le titre, *Souffle*, celui qui donne la vie, la première chose que réalise le nouveau-né en inspirant pour

⁶⁵ PENONE Giuseppe, 1983. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 28 mai 2018) : <http://artsplastiquesmaupassant.blogspot.fr/2010/07/giuseppe-penone-et-larbre-des-voyelles.html>

la première fois l'air qui lui permet de vivre. L'empreinte de la bouche est inversée en relation à celle du corps. Comme si c'était la bouche de la terre, la terre qui donne vie au corps de l'artiste. La terre serait ce qui au-delà de la culture, nourrit, maintient en vie. Plusieurs interprétations de l'œuvre ont vu dans la forme de la sculpture l'image d'un vase où cohabitent un sexe féminin et un sexe masculin. J'y vois davantage une sorte d'utérus universel, celui qui donne la vie à l'humanité. Un peu comme la *chôra* de Platon, étudiée ci-après, un lieu matrice, mère ou nourrice, qui accueille et qui engendre. La forme de l'œuvre faisant davantage penser à un cocon, un fœtus, une chrysalide. Cette œuvre ouvre des questionnements sur la relation du corps à la culture et à la nature. Elle rappelle que c'est par le corps que l'homme est en contact avec le monde, que c'est ce dernier qui lui donne vie et non l'inverse.



Figure 16 – Giuseppe Penone, *Soffio 6*, terre cuite, 158x75x79 cm, 1978, Paris, Musée Centre Georges Pompidou.

Cette œuvre ouvre aussi sur la question de l'espace et de sa relation avec l'homme. Si l'homme s'est éloigné de son corps, de la nature et des êtres qui le peuplent ; quels types de relations établit-il avec l'espace qui l'entoure, le lieu dans lequel il habite ?

1.2.3. L'homme n'est pas le lieu

1.2.3.1. De *chôra* et de *topos*

Pour comprendre l'espace « moderne » tel qu'il est aujourd'hui pratiqué, il me faut revenir sur la création de ce concept avec à l'appui les recherches faites par Augustin Berque dans *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* qui questionne les relations géographiques et ontologiques de l'homme à la terre. Augustin Berque reconnaît à Platon la paternité des premières théories du lieu. C'est dans l'une de ses dernières œuvres, le *Timée* (écrit vers -360 av. J.-C.) que le philosophe réalise un long exposé sur l'origine du monde, sa composition et y développe sa théorie du lieu. Il utilise deux termes pour définir celui-ci : *chôra* et *topos*. La *chôra* est un lieu qui participe de ce qui s'y trouve, elle accueille et engendre, elle est relation avec les choses. Augustin Berque la définit comme une matrice, un lieu géniteur à partir de laquelle se déploie quelque chose. La *chôra* ouvre sur l'existence du monde, et le monde en question n'est pas un monde d'objets. Quant au terme *topos*, il désigne le lieu où se trouve, où est situé un corps. Le lieu est séparable du corps, de la chose ; parce que la chose est mobile alors que le lieu ne l'est pas. Il limite la chose comme un vase limite son contenu. Cette différence entre les deux termes a été précieusement analysée par Jean-François Pradeau :

« La distinction des deux termes dans le *Timée* semble maintenant suffisamment claire. *Topos* désigne toujours le lieu où se trouve, où est situé un corps. Et le lieu est indissociable de la constitution de ce corps, c'est à dire aussi de son mouvement. Mais, quand Platon explique que chaque réalité sensible possède par définition une place, une place propre quand elle y exerce sa fonction et y conserve sa nature, alors il utilise le terme *chôra*. »⁶⁶

Le *topos* fait ainsi référence au positionnement neutre d'un objet possédant sa propre identité indépendamment du lieu où il se trouve. Tandis que la *chôra* est un lieu dynamique qui participe de ce qui s'y trouve, qui imprègne autant qu'elle est, elle même imprégnée. Pour parler en termes de *topos*, nous pourrions nous demander : Où est cet objet ? Où est ce corps ? Alors que s'il s'agit de la *chôra*, on pourrait se questionner : pourquoi ce corps est-il dans ce lieu-là ? Comment ce lieu l'influence-t-

⁶⁶ PRADEAU Jean-François, *Être quelque part, occuper une place. Topos et chôra dans le Timée*, Les Études philosophiques, 1995, 3, pp. 375-400, p. 396 cité par Berque Augustin, *Écoumène, Introduction à l'Étude des milieux humains*, Paris, Belin, pp. 31-32.

il, participe-t-il de lui ; comment l'être influence-t-il le lieu, le façonne-t-il ? Une autre œuvre de Giuseppe Penone illustre cette idée d'échange mutuel, d'imbrication, de relation entre le lieu et l'homme. L'œuvre s'intitule *Alpes Maritimes. L'arbre se souviendra du contact* (Figure 17), c'est une sculpture en fil de zinc réalisée sur un arbre dans la forêt du village natal de l'artiste à Garessio, dans les Alpes Maritimes, en 1968.



Figure 17 – Penone Giuseppe, *Alpes Maritimes. L'arbre se souviendra du contact* (*Alpi Maritimes. L'albero ricorderà il contatto*), arbre, fil de zinc, 1968, Giuseppe Penone, *Retrospective*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

Le fil de zinc qui enserre l'arbre dessine le contour du corps de l'artiste. L'arbre en grandissant se modifie à la suite de ce contact avec le fil. Dans cette modification le tronc de l'arbre épouse et intègre la forme humaine de l'artiste qui en vient à se

confondre avec le feuillage et l'ensemble de l'arbre. En termes de *topos*, nous savons que l'arbre est situé dans la forêt du village natal de l'artiste. En termes de *chôra*, nous pourrions nous demander pourquoi a-t-il choisi un arbre qui fait partie de son environnement natal ? Comment cet arbre, cette forêt ont-ils influencé, marqué l'artiste ? Et comment lui, a-t-il façonné cette forêt ? C'est pour pointer la reconnaissance de cette relation mutuelle qui « marque », qui façonne, que l'artiste a incrusté au fil de fer la trace de son corps sur le tronc de l'arbre. Le corps de l'arbre garde la trace de cette relation. La figure de l'artiste qui se détache de l'arbre est faite d'écorce, de sève. L'artiste devient le tronc autant que l'arbre est marqué par le contact avec l'artiste. L'arbre se souviendra du contact autant que l'artiste de l'arbre, pour qui ce contact avec la nature a marqué toute sa création. L'espace dans l'œuvre de Giuseppe Penone est un lieu matriciel qui accueille et engendre une sorte de *chôra*. Pour que la *chôra* puisse advenir, le lieu ne peut être conçu seulement comme un objet, dénué de vie. La *chôra* implique un lieu vivant, un lieu fertile, un lieu générateur. On voit à travers ces questionnements que la *chôra* est principalement non moderne, en ceci que le lieu ne peut pas en elle, être considéré comme un objet. Alors que le *topos* n'hésite pas à ne faire du lieu qu'un lieu, un objet, sans lien intrinsèque avec ce qui s'y trouve.

Les modernes ont adopté le *topos* aux dépens de la *chôra*, débouchant par la suite sur ce que l'on nomme l'espace absolu. Un des philosophes à développer le concept de *topos* à la suite de Platon est Aristote, son élève, qui reprend cette notion dans la *Physique*. Il définit tout d'abord ce que le *topos* n'est pas :

« la forme est de la chose, le lieu du corps enveloppant » (211 b 14). Il sépare ici la forme de son enveloppe. Si la forme est la chose, alors le lieu n'est pas la chose, il est ce qui est autour d'elle, il fait partie du « corps enveloppant ». Le lieu n'est donc pas la forme.

Si le lieu « pris en soi était quelque chose capable par nature d'être et de se substituer en soi-même, les lieux seraient infinis » (211 b 20). Le lieu ne peut donc pas exister sans la chose. Il n'est donc pas l'intervalle entre les choses.

Le lieu n'est pas la matière, car celle-ci « n'est pas séparable (*chôristê*, 212 a 0) de la chose ni ne l'enveloppe (*periechei*, 212 a 1), deux caractères du lieu »

Aristote décrit ainsi ce que le lieu n'est pas. Il n'est pas la forme, ni la matière, ni l'intervalle. Il ne peut ainsi être que « la limite du corps enveloppant. » (212 a 15) Il utilise l'image du vase pour illustrer sa pensée. Le vase comme le lieu est un corps

enveloppant qui contient. À la différence que le vase est mobile et le lieu immobile, on ne peut pas le déplacer. Il conclut : « par suite la limite immobile immédiate de l'enveloppe (212 a 20), tel est le lieu. » Le lieu est par conséquent défini comme ce qui enveloppe le corps, mais qui est fixe, son enveloppe immédiate.

Le lieu se trouve par là même séparé de la chose en ce qu'il est immobile et que la chose, elle, est mobile. Il est donc immédiat. Le lieu est un contenant qui limite, délimite la chose sans faire partie d'elle. Le *topos* tel que le théorise Aristote annonce ainsi deux caractéristiques fondamentales de la pratique des lieux de l'espace moderne. À savoir tout d'abord que si le lieu et la chose sont séparables, cela signifie que les choses peuvent se positionner librement, être ici comme elles pourraient être ailleurs. Et ensuite, que si le lieu est une limite, tel que l'est le vase pour l'eau, il ne fait pas partie de la chose. Les choses existent et ne possèdent leur entité qu'à l'intérieur de leur propre enveloppe locale. Il n'y a donc pas d'échange avec le lieu. Cependant, pour être tout à fait moderne, il manque au *topos* aristotélicien de se situer dans un « espace », notion que les grecs ne possédaient pas. En effet, chez Aristote le *topos* n'existe qu'en « deçà d'un horizon », dans un espace clos et connu.

1.2.3.2. L'homme coupé du lieu

Comment la modernité adopte-elle le *topos* ? Comment le transforme-elle en un espace absolu ? Cet espace clos et reconnu, l'homme le mesurait le plus souvent à partir de lui-même ; il utilisait des unités de mesures telles que le doigt, le pouce, la paume, le pied, la coudée et le pas. C'est aussi le corps de l'homme en mouvement qui était employé pour calculer le territoire, une lieue équivalait à la distance que peut parcourir un homme à pied en une heure. C'était donc à partir de l'action humaine ou de l'équivalence à partir de son corps que l'espace était mesuré. Ces mesures qui pouvaient varier d'un pays, d'une région à l'autre ont été uniformisées au XVIII^{ème} siècle et remplacées par des mesures universelles, qui sont toujours en vigueur actuellement, soit le centimètre, le mètre, l'hectare⁶⁷... De sorte que l'on ne mesure plus l'espace à partir de l'action humaine mais à partir de données concrètes, absolues. L'étendue est donc rapportée à elle-même. Elle ne fait plus appel à une existence

⁶⁷ Certaines de ces mesures viennent d'être redéfinies en 2018 (le kilogramme, l'ampère, le kelvin et la mole).

extérieure pour la calculer, elle est mesurable à partir d'une mesure absolue applicable à toutes les étendues. C'est ce que l'on appelle l'*espace absolu*.

Pour créer cet espace absolu, il fallait d'un part dépouiller l'espace de toute concrétude, qu'il ne soit plus contrée, ce qu'a réalisé la physique newtonienne ; et d'autre part que l'espace soit totalement, purement et simplement mesurable, ce qu'ont permis les coordonnées cartésiennes. Newton définit dans les premières pages des *Principes mathématiques d'une philosophie de la Nature*, l'espace « absolu, sans relations aux choses externes [...] toujours similaire et immobile ». ⁶⁸ L'espace est donc coupé des choses, sans relation avec elles, il est aussi similaire et immobile. Il est pur contenant, un cadre vide sur lequel se meuvent les choses. Quant aux théories de Descartes sur *la spatialisation absolue de la chose*, elles marquèrent notre relation à l'étendue terrestre. Descartes établit la dichotomie entre le sujet et l'objet, soit entre le monde intérieur et le monde extérieur. Dans le *Discours de la méthode* il écrit : « [...] je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de pensée, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle » ⁶⁹. Le corps comme le lieu, d'origine matérielle, ne font pas partie de l'homme, pour qui seuls sont véritables la pensée, l'esprit. Descartes écrit : « les mots de lieu et d'espace ne signifient rien qui diffère véritablement du corps que nous disons être en quelque lieu, et nous marquent seulement sa grandeur, sa figure, et comment il est situé entre les autres corps » ⁷⁰. Le lieu, l'espace est ainsi défait de toute singularité au profit de ses mesures mathématiquement quantifiables. L'espace cartésien est donc purement mathématique, il se structure selon trois axes (abscisse, ordonné, cote) par rapport auxquels se repèrent trois nombres qui sont les coordonnées cartésiennes qui permettent de définir la position d'un objet dans l'espace. L'espace cartésien a été plus tard réfuté par la physique, en ce sens qu'il impliquait la négation du vide, mais il a cependant eu des conséquences importantes dans notre rapport à l'étendue terrestre. Il nous lègue un lieu qui n'est qu'un point repérable dans un système de coordonnées abstraites.

⁶⁸ NEWTON Isaac cité par Augustin Berque, *Écoumène, Introduction à l'Étude des milieux humains*, *op.cit.*, p. 109.

⁶⁹ DESCARTES René, *Les Discours de la méthode*, 1637, Édition électronique réalisée le 19 février 2002, dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, p. 23.

⁷⁰ DESCARTES René, *Principia philosophiae*, II, 4 ; cité par KOYRÉ Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973, p. 129.

Dans la pratique, l'espace moderne est un espace infini dans lequel la contrée s'est effacée, un espace absolu et cartographiable, contenant isolé et imperméable de l'existence humaine. Cet espace libéré de toute échelle, de tout horizon qui l'eut retenu au monde sensible s'imposa radicalement au XX^{ème} siècle au travers du Mouvement Moderne en architecture et urbanisme. C'est en agissant concrètement sur l'étendue terrestre que ces disciplines de l'habitat imposèrent cette conception de l'espace comme pure géométrie et proportion éloignée de tout rapport au monde sensible. Un des plus grands représentants de ce mouvement fut Charles-Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier (1887-1965), qui géométrisa et standardisa l'habitat dans la négation de la diversité des milieux et des comportements humains. Il formalisa une théorie et une mise en pratique calquées sur le monde de la machine et du rendement. La maison, cette « machine à habiter »⁷¹, termine la destruction déjà embrayée du foyer. Les activités qui se déroulent dans cette machine sont réduites à des actes physiologiques : l'alimentation, la sexualité ne sont rien de plus que des processus organiques. L'espace absolu constitue le plus souvent le cadre de l'expérience de l'espace tel qu'il est vécu par l'homme moderne.

Quelle est donc l'expérience de l'homme au sein de cet espace absolu ? Le philosophe et historien des religions Mircea Éliade s'intéresse à l'expérience de l'homme immergé dans l'espace absolu. Il a élaboré une étude comparée des religions, au centre de l'expérience religieuse de l'homme il situe la notion de sacré qu'il oppose à la notion de profane. Je m'interroge avec lui : quelle est l'expérience de l'homme moderne habitant cet espace absolu, un espace qui est le plus souvent urbanisé ? Mircea Éliade observe en premier lieu une caractéristique principale de l'espace absolu, qui est celle d'être vidée de toute présupposition religieuse. L'expérience de l'homme moderne pourrait être comparée à celle de l'homme non religieux. Mircea Éliade dans son livre *Le sacré et le profane*⁷² s'intéresse à deux types d'expériences du monde : l'expérience de l'*espace profane* et l'expérience de l'*espace sacré*⁷³. L'espace profane est celui de l'homme non religieux alors que l'espace sacré relève

⁷¹ LE CORBUSIER, cité par CHOAY Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 2014, p. 237.

⁷² ÉLIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

⁷³ ÉLIADE Mircea considère un espace sacré comme un espace où se manifeste quelque chose de « tout autre », une réalité qui n'appartient pas à notre monde. J'étudierai l'espace sacré dans la sous-partie consacrée à l'ontologie mexicaine.

d'une pratique religieuse. Qu'est-ce qui différencie ces deux pratiques en relation à l'expérience de l'espace ? Mircea Éliade en décrit les principales modalités :

« [...] pour l'expérience profane, l'espace est homogène et neutre : aucune rupture ne différencie qualitativement les diverses parties de sa masse. L'espace géométrique peut être délimité et délimité en quelque direction que ce soit, mais aucune différenciation qualificative, aucune orientation ne sont données de par sa propre structure. [...] l'expérience profane maintient l'homogénéité et donc la relativité de l'espace. Toute *vraie* orientation disparaît, car le "point fixe"⁷⁴ ne jouit plus d'un statut ontologique unique : il apparaît et disparaît selon les nécessités quotidiennes. À vrai dire, il n'y a plus de "Monde", mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de lieux plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle. »⁷⁵

L'expérience du monde profane est une expérience dans laquelle l'homme dispose de l'espace comme d'un objet (j'ai souligné ce type d'identification auparavant). De ce fait, l'objet n'ayant pas de statut ontologique et ne possédant pas de droits propres, il se trouve soumis à l'action de l'homme. L'homme non religieux considère l'espace comme un espace neutre, homogène. Les seules caractéristiques de l'espace sont celles fournies par sa forme, ses matériaux, sa densité, son horizontalité. Il ne reconnaît dans l'espace que des caractéristiques qui sont visibles ou scientifiquement démontrables ; contrairement à l'homme religieux, pour qui l'espace acquiert en certains lieux, un caractère sacré. Ce caractère sacré du lieu que j'étudierai plus en détails dans l'ontologie du Mexique, se caractérise par le fait que certains espaces permettent de se mettre en contact avec une réalité sur-naturelle. Pour définir les deux types d'expériences, je réutilise l'exemple mis en avant par Augustin Berque lors d'une conférence sur le thème du *Sacré et de la nature*⁷⁶. Lors de cette conférence, il étudie le cas de la réserve de Wirikuta, dans le Nord du Mexique, dans l'État de San Luis Potosi. Dans la réserve de Wirikuta, une colline appelée le *Cerro Quemado* (Colline brûlée) est le lieu où le soleil est né, un lieu saint des Huichols qui est une collectivité ethnique du Mexique. Wirikuta est officiellement un site naturel sacré reconnu par

⁷⁴ L'homme religieux projette dans le monde homogène un point fixe, un centre qui équivaut à la création du monde. Ce n'est qu'à partir de lui que peut se fonder le monde ; rien ne peut commencer, se faire, sans une orientation préalable. J'étudierai la construction de ce point fixe dans la sous-partie dédiée à l'étude de l'ontologie mexicaine.

⁷⁵ ÉLIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, op.cit., pp. 26-27.

⁷⁶ BERQUE Augustin, *Y-a-t-il du sacré dans la nature?*, Séminaire scientifique mené par Augustin Berque dans le cadre de la Chaire Développement des territoires et innovation, Fondation de l'Université de Corse / Laboratoire Lieux, Espaces, Identités et Activités. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 10 janvier 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=cgWS3txoJiU>

l'Unesco depuis 1988. En 2008, le président du Mexique Felipe Calderon signe un pacte qui garantit la préservation du lieu sacré et du chemin de pèlerinage des Huichols. Pourtant en 2009, en violant les accords de droits internationaux, le gouverneur de l'état accorde 35 concessions à une société canadienne pour l'exploitation des terres (renfermant de l'or et de l'argent). Le programme de la société est d'extraire une tonne de minerai par jour pour obtenir 10 à 12 kilos d'argent en utilisant le procédé de flottaison. Ce procédé demande l'utilisation d'une grande quantité de cyanure et de xanthate pour séparer l'argent des autres minerais, la mine exige également 3 millions de litres d'eau par jour. En 2010, se crée un front de défense de Wirikuta pour sauver les terres sacrées des prospections étrangères. Dans ce contexte-là, ce qui est sacré pour les Huichols ne l'est pas pour les sociétés canadiennes et pour le gouvernement du pays. Pour les Huichols, Wirikuta représente une ressource existentielle de leur culture. Pour les sociétés canadiennes et pour les dirigeants mexicains, Wirikuta représente une ressource économique. Autrement dit, les sociétés canadiennes et le gouvernement local gèrent cet espace comme si la dimension sacrée n'existait pas. Dans ce cas-là, il y a négation du milieu propre aux autochtones, négation de leur existence. Pour revenir à la citation de Mircea Éliade, Wirikuta est un *point fixe* à partir duquel s'organise la géographie sacrée du peuple huichol. Le monde huichol s'organise à partir de ce point, c'est un monde ordonné et unifié. Par opposition, l'homme non religieux ne possède pas de point fixe autour duquel s'orienter, tout l'espace est une masse amorphe, composée d'une infinité de lieux et de contrées plus ou moins neutres qui répondent davantage à des nécessités économiques que religieuses.

L'expérience du monde profane renvoie directement à l'expérience que peut vivre actuellement la majorité des gens en France ou en Occident. Mircea Éliade apporte cependant une nuance au sujet de l'espace homogène et neutre. Il rappelle que dans cette expérience profane, il subsiste des endroits privilégiés construits par l'expérience personnelle (le paysage natal, le lieu des premières amours, les lieux des vacances ...) qui dans cet espace profane, obtiennent une qualité exceptionnelle, unique, une sorte de « lieu saint »⁷⁷ de l'univers privé. Mis à part ces lieux saints issus d'une mythologie privée, l'espace est cette composition infinie de fragments où l'homme se déplace pour réaliser ses activités guidées par la société industrielle. L'espace devient de plus en plus étranger, les liens qui pouvaient lier l'homme au

⁷⁷ ÉLIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 28.

monde se délient, se relâchent, se défont. Cette tendance est amplifiée par l'usage des nouvelles technologies qui tendent à abolir l'espace tout en modifiant la relation de l'homme au temps.

1.2.3.3. La conception de l'espace renouvelée par les nouvelles technologies

Les nouvelles technologies telles qu'Internet permettent de communiquer de façon simultanée avec un interlocuteur éloigné, d'acheter dans des pays lointains, d'envoyer des mails qui sont reçus presque simultanément. L'expérience de l'espace tend à se dissoudre, à s'annuler. Une œuvre intitulée *The influence machine* (Figure 18) de l'artiste américain Tony Oursler questionne justement cette problématique de l'espace et du temps pris sous l'influence des nouvelles technologies. L'œuvre est une installation composée de sept projections vidéo chacune accompagnée d'une piste audio, projetées à l'extérieur, sur les arbres, les murs du musée et sur de la fumée générée par des machines à fumée.

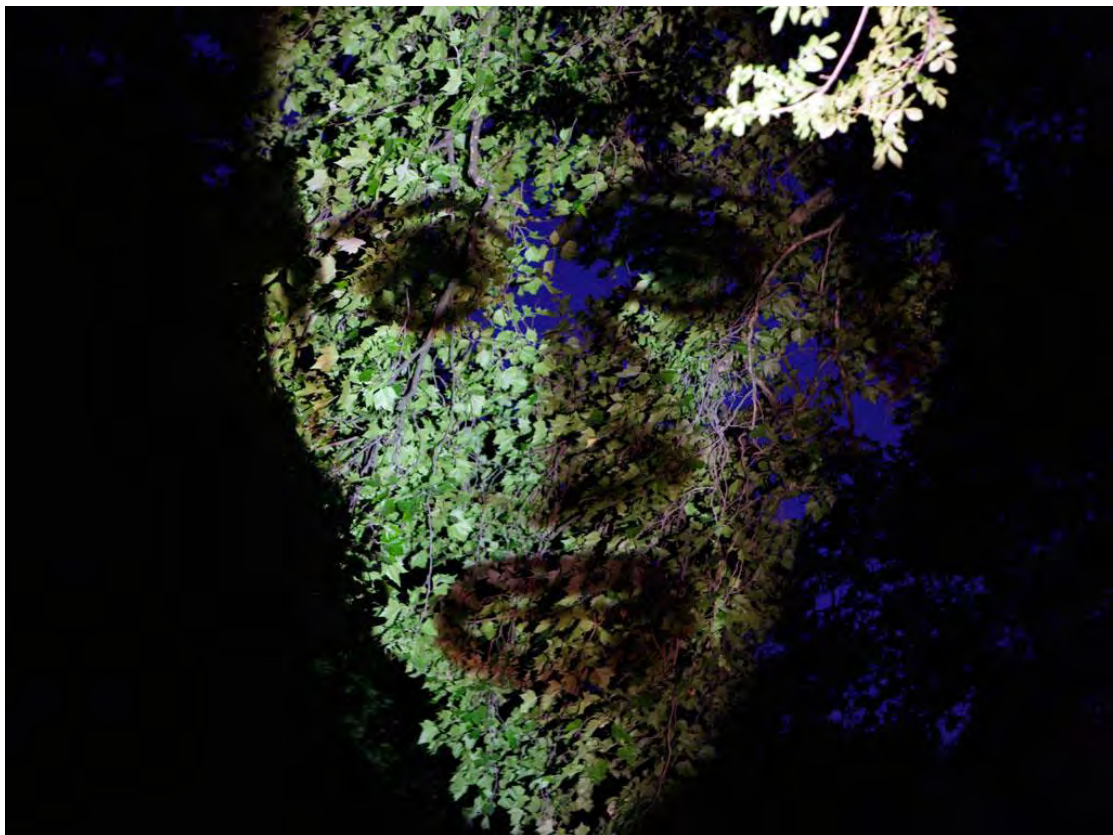


Figure 18 – Oursler Tony, *The influence machine*, Projection vidéo en extérieur, 2013, Londres, Tate Modern.

L'œuvre a été créée en 2000 pour le square de Madison à New York et le square Soho de Londres. Le titre de l'œuvre *The Influence Machine* fait une double référence. D'une part à la *machine à influencer* créée en 1706 par le scientifique anglais Francis Haukbees, qui développait des machines dans le but de générer et de démontrer divers phénomènes électriques. La *machine à influencer* était une machine munie d'une manivelle qui en la tournant faisait bouger une sphère en verre à moitié remplie d'air, ce qui provoquait une certaine luminosité. Cette machine est devenue très populaire bien qu'elle n'ait eu aucune application pratique. Elle est cependant aux origines des dispositifs électroniques. Et d'autre part, le titre fait référence à une psychose du même nom, identifiée par le psychanalyste Viktor Tausk en 1919, lorsqu'il analyse une situation dans laquelle le patient, lors de crises schizophréniques, voit son corps exposé à un perpétuel danger. Les vidéos qui composent l'œuvre de Tony Oursler projettent chacune des scènes différentes. Dans une vidéo un médium déclame des phrases brouillées pour tenter de contacter les pionniers technologiques : Edward Gaspard Robertson (qui utilisait des automates et des lanternes magiques pour créer des performances pré-cinématiques) et John Logie Baird (pionnier de la télévision). Dans une autre vidéo, des textes intimes sont projetés verticalement sur le tronc d'un arbre, tandis que la bande sonore retransmet des messages codés en Morse. Les différentes vidéos retracent dans un environnement instable, l'essor des télécommunications, du télégraphe à la radio et de la télévision à Internet. Différents mondes se juxtaposent dans cette œuvre. Tout d'abord celui de la nature et celui de l'image vidéo. Ce retour sur l'histoire des médias et de ses inventeurs est projeté sur un support totalement étranger à l'histoire des médias : la nature, l'arbre. L'écran feuillu donne à l'image un aspect morcelé, fragmenté, incomplet, instable. L'écran présente un aspect « vivant », proche, présent, contrairement à l'image qui paraît fantasmatique. La force de l'œuvre procède de cette rencontre anodine entre l'environnement, l'espace et ses images, ses portraits faits de pure lumière. La matière et la texture de l'espace, de l'écran rencontrent la texture de l'image projetée et la questionne. L'image d'ordinaire imposante, unifiée, se voit morcelée, fragilisée. Cette image qui est celle de nos médias, de nos supports de communication, qu'est-elle vraiment, que nous transmet-elle ? L'image est actuellement une réalité qui se superpose le plus souvent sur la réalité, le monde qui nous environne. L'homme perçoit en majorité ce qui l'environne à travers l'image (la télévision, l'ordinateur, le téléphone). En effet, cette image tend à prendre la place de l'environnement, à effacer

l'espace, à s'interposer entre l'homme et le monde. L'artiste questionne la relation de nos images, de nos médias à nous-mêmes et à ce qui nous entoure, au temps qui passe, révélant par là-même, la fragilité de nos constructions, de nos réalités virtuelles et de nous-mêmes.

Cette œuvre ouvre sur la question de la temporalité qui est intrinsèquement liée à l'expérience de l'espace. Les vidéos et les bandes sonores font appel au passé en sollicitant les premiers inventeurs de ces technologies numériques, en traçant énigmatiquement l'évolution de celles-ci. Le passé est invité dans le présent pour le questionner, l'observer. Quelle relation l'homme moderne entretient-il avec le temps ?

1.2.4. La relation de l'homme au temps

1.2.4.1. L'homme qui ne voit pas midi à sa porte

Dans quel type de temps l'homme occidental vit-il ? François Jullien, philosophe, helléniste et sinologue, professeur à l'université Paris-Diderot et titulaire de la Chaire sur l'altérité au Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, auteur de plusieurs essais portant sur l'écart de la pensée occidentale et de la pensée chinoise, dans une conférence radiophonique intitulée *La notion de temps en Occident au miroir de la pensée chinoise*⁷⁸ trace une ébauche de la conception moderne du temps. Pour ceci, il rapproche le terme grec ancien *chronos* qui est « un dieu primordial personnifiant le Temps et la Destinée »⁷⁹, du personnage mythique *Cronos*. Dans la mythologie grecque, *Cronos*, fils d'*Ouranos* (le ciel et la vie) et de *Gaia* (la terre), émascula son père et engloutit ses enfants. *Chronos*, avec un -h, est la personnification du temps. Souvent confondus ou associés, les deux termes engendrent une nouvelle mythologie du temps qui nous habite. Le temps est associé à un titan, le temps qui dévore, qui mange la vie, le temps ennemi de l'homme. C'est une correspondance, une association de mots révélatrice de la conception du temps ancrée dans le monde occidental.

⁷⁸ JULLIEN François, *La notion de temps en Occident, au miroir de la pensée chinoise*, conférence pour le Forum *Le monde*, 20 août 2014, 1 heure 30 minutes, disponible à l'adresse suivante (consulté en mars 2016) : <http://www.ekouter.net/la-notion-de-temps-en-occident-au-miroir-de-la-pensee-chinoise-avec-francois-jullien-au-forum-le-monde-le-mans-1604>

⁷⁹ Article *Chronos*, Wikipédia, consulté le 30 mars 2016.

François Jullien distingue au cours de l'histoire de la pensée trois éléments qui marquèrent notre relation au temps, formèrent des « plis » au sein desquels notre pensée a travaillé. Une première conception du temps est établie par Platon qui considère que « le temps est l'image mobile de l'éternité. »⁸⁰ L'éternité immobile, c'est le principe qui est hors du temps ; c'est ce qui anime notre monde, mais qui n'est pas dans notre monde ; c'est l'instance transcendante qui est à la source du devenir, mais qui ne se réduit pourtant pas à lui. Le temps c'est une image mobile de cette éternité, de cet être, où tout finit par disparaître, où toute chose est vouée à l'anéantissement. Une deuxième conception du temps, est conçue par Aristote. C'est la première définition scientifique qu'il élabore dans le livre IV de la *Physique* où le temps est conçu comme étant la durée que met le corps dans le déplacement, entre le point de départ et le point d'arrivée ; entre l'avant et l'après. Le temps sert donc à mesurer le déplacement du corps ou d'un objet entre un point A et un point B. Il implique un mouvement dont il est possible de mesurer le temps qu'il met à se réaliser. Une troisième conception du temps est implicitement présente dans notre langue, le français. C'est en effet la langue qui active quand nous pensons ou quand nous parlons, des ressources propres à celle-ci. La famille de langues indo-européennes dans laquelle l'Occident se situe est une langue qui conjugue. « Conjuguer », c'est « unir », lier du temps et du verbe. Il existe trois temps principaux : le passé, le présent et le futur. (Il existe des langues qui ne conjuguent pas). Le présent étant ce point mobile qui avance sur cette ligne tracée entre un avant et un après. Cette ligne passé /présent/futur définit le fondement de la conception du temps : la linéarité.

La conception du temps linéaire est prédominante dans les sociétés modernes occidentales. Elle implique plusieurs caractéristiques.

La première caractéristique érige le temps comme étant abstrait. En effet, la mesure du temps (mise à part celle de l'année qui s'établit sur le nombre de jours que met la terre à réaliser une rotation complète) repose sur une échelle de temps abstraite. L'unité de temps principale est mesurée par rapport à une propriété de la matière, c'est la seconde (de là découlent les minutes et les heures). L'expression niée dans le titre de cette sous-partie : « voir midi à sa porte » fait référence à une pratique de comptage du temps antérieure à celle en vigueur actuellement. Du temps où les montres n'existaient pas, dans les campagnes, il était fréquemment installé des cadrans solaires

⁸⁰ PLATON, *Timée*, 37 d 5, disponible à l'adresse suivante (consulté en mars 2016) : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timee.htm>

sur la façade des maisons orientées au sud au-dessus ou à proximité de la porte d'entrée. Ainsi pour savoir l'heure, l'habitant devait franchir sa porte pour regarder son cadran. Toutefois, l'imprécision des cadrans pouvait faire que deux cadrans ne marquent pas midi à la même heure, de là l'expression : voir midi à sa porte, qui dans son sens figuré souligne l'étroitesse des critères et des intérêts personnels au moment de considérer une situation. Le calcul du temps n'était donc pas encore uniformisé, absolu. Il était relatif au lieu et lié au temps solaire. C'était donc un temps local qui n'est pas uniforme. Ce temps fût d'un usage très courant jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Le temps universel qui vint remplacer ce temps local s'initia dès le XVI^{ème} siècle, qui voit apparaître les premières montres portatives. Cette universalisation du temps rompt toute relation « naturelle » entre le temps et le lieu. Le temps s'abat d'une manière uniforme, artificielle, sur les différentes parties de la terre tout en s'éloignant des cycles saisonniers, des caractéristiques locales. Comme l'homme s'est retrouvé coupé de l'espace dans lequel il vivait, il se trouve aussi coupé du temps.

La deuxième caractéristique établit le temps comme unidirectionnel et vectoriel. Cela suppose qu'aucun événement ne peut arriver plus d'une fois. Le temps linéaire est orienté vers l'avenir. Ce temps linéaire, universel, exalte le futur et dévalorise par là même le passé comme référence pour l'action d'aujourd'hui. « Ce présent ne s'explique pas par le passé mais par l'avenir. Il n'est retenu que parce qu'il prépare les enchaînements souhaités par le futur. »⁸¹ Le passé est donc relégué à l'Histoire, qui n'est que trop peu valorisée comme objet d'apprentissage et de transmission. Le futur soutenu par l'idée du progrès trace un horizon temporel dans lequel les actes posés aujourd'hui sont commandés par ce que l'on désire voir s'accomplir dans le futur. Pour les commander, les auteurs établissent certaines pratiques temporelles spécifiques telles que l'élaboration de projet, les planifications, les prévisions et les visions anticipées, les attentes. Le futur est donc à construire et à conquérir. L'importance accordée au temps se justifie doublement par la primauté de l'économie sur les autres dimensions de la société. Un dicton familier associe le temps à l'argent, pour lequel « le temps, c'est de l'argent ». Le temps est ainsi structuré à partir des besoins économiques. L'organisation du temps tend à l'activité de la production la plus performante. Le temps se trouve ainsi réglementé, imposé,

⁸¹ GUIEKWA Matthieu, *Temps cyclique temps linéaire*, publié dans Aspects sociologiques, Vol. 3, n° 1, Mars 1995, p. 3, disponible à l'adresse suivante (consulté le 25 septembre 2017) : <file:///C:/Users/moa/Documents/temps%20cyclique%20et%20temps%20lineaire.pdf>

chronométré et associé à la vitesse. Il n'existe rien de plus angoissant qu'une pointeuse ou une badgeuse sur les lieux de travail qui permettent d'enregistrer le pointage des heures du personnel et gérer le temps de travail. La productivité tendra ainsi à vouloir réaliser le plus d'activités possibles dans une durée moindre. Il faut cependant noter que les différentes catégories socioprofessionnelles n'ont pas la même attitude ni le même comportement face au temps⁸².

La troisième caractéristique du temps tient au fait que le temps est cumulatif, tout s'ajoute, s'accumule, on ne peut le soustraire. Un artiste qui a dédié une partie de sa vie à la saisie du temps qui passe, est l'artiste franco-polonais Roman Opalka. Son œuvre révèle une conception tout à fait linéaire et occidentale du temps qui passe, irréversiblement. En 1965, il entreprend une série de toiles dont il répétera le dispositif jusqu'à sa mort. Il peint sur des toiles noires des nombres en couleur blanche, chaque jour il ajoute des nombres à la toile : 1,2,3,4,5, etc... Chaque nombre représente un instant, une trace irréversible du temps. En arrivant au nombre « 1 000 000 » en 1972, il décide d'intégrer un élément supplémentaire à son œuvre. Il ajoute ainsi à chaque nouvelle toile peinte en noir, 1 % de blanc de zinc. Sur les toiles les plus récentes, donc les plus blanches, les numéros peints en blanc de titane ne se détachent plus qu'imperceptiblement du fond. Son œuvre compte un total de 231 tableaux, elle s'achève avec la mort de l'artiste, en 2011, au nombre 5 607 249. Parallèlement à la réalisation de ces toiles, Roman Opalka a entrepris deux autres démarches. À la fin de chaque séance de travail, l'artiste se prend en photo sur un fond blanc selon le même protocole : cadre serré, éclairage lumineux et régulier, fond blanc, chemise blanche. Avec le temps, il vient peu à peu se dissoudre dans le fond, y disparaître. Alors qu'il peint, l'artiste enregistre simultanément sa voix sur une bande magnétique qui en polonais comptabilise les nombres qu'il trace. Ceci renforce le projet de l'artiste dans sa tentative de capturer le temps qui passe, l'instant.

⁸² Rudolf Rezsöhazi établit des orientations temporelles en fonction des catégories socio professionnelles, des âges et du milieu social. Ainsi les gens âgés, les gens modestes, les travailleurs non qualifiés, les agriculteurs, les pensionnés, les individus les moins scolarisés donnent la préférence au passé. Le présent est surtout la préoccupation des femmes, des travailleurs qualifiés, des catégories sociales et des groupes d'âge qui sont porteurs de nouvelles valeurs (professeurs de l'enseignement secondaire, étudiants et instituteurs). Enfin, ceux qui restent très attachés à l'avenir sont des gens instruits (chefs d'entreprises, cadres, employés supérieurs, techniciens), les membres des professions libérales et les hommes. REZSOHAZY R. *Les mutations sociales récentes et les changements de la conception du temps*, dans *Revue Internationale de Sociologie*, Vol. 38, No 1, 1986, p. 40. Ces données quelques peu anciennes, ne perdent pas leur intérêt.



Figure 19 - Roman Opalka, *1965 /1-∞, détails*, photographie de l'artiste réalisant son œuvre, acrylique sur toile, 196 x 135 cm, 1965 (date à laquelle a été entrepris le premier *Détail*), collection de l'artiste.



Figure 20 - Roman Opalka, *1965 /1-∞, détails*, autoportraits, photographie noire et blanc sur papier, 24 x 30.5 cm, 1965, Galerie Yvon Lambert, 2010.

Toute l'œuvre de Roman Opalka reflète cette conception du temps occidental. Tout d'abord son caractère abstrait, celui des nombres avec lesquels il comptabilise le temps qui passe. Les nombres comme les heures, cette mesure universelle pour calculer le temps s'applique d'une façon abstraite et détachée du temps qui passe. Le temps est réduit à un processus abstrait et universel qui va de l'avant, ce qui constitue un autre caractère de la conception occidentale du temps. Son caractère unidirectionnel et vectoriel s'inscrit dans les lignes droites, écrites de gauche à droite, dont les nombres ne peuvent que croître, suivant un ordre logique. Et pour ce qui est du caractère cumulatif, Roman Opalka le réalise en ajoutant un pourcentage de blanc à chaque nouvelle toile. Comme le temps qui ne peut se soustraire, la peinture blanche s'accumule, menant à la disparition du comptage des nombres, se dirigeant indéniablement vers le néant. Et cette conception du temps s'incarne dans la conception de son propre corps qui simultanément à la disparition du comptage des nombres tend aussi à se dissoudre dans le fond blanc des photographies. Il fait subir à la représentation de son corps, ce qu'il fait subir aux nombres. Cette conception abstraite, univectorielle, cumulative du temps est personnellement vécue par l'artiste dont les photographies sont les témoins.

Au fond, l'ontologie isolante de l'Occident moderne se caractérise par les divisions qu'elle institue entre les différentes entités et éléments qui composent ce monde. J'ai dans un premier temps observé la division de l'homme de son environnement initiée au XV^{ème} siècle par les humanistes qui établirent la culture et l'esprit comme le propre de l'homme, ce qui participa à l'éloigner petit à petit de la nature et de ses habitants. Puis la division de l'homme de son propre corps, introduite par les recherches sur l'anatomie de Vésale au XVI^{ème} siècle, qui bouleversent la conception du corps et de la médecine. Ensuite, c'est la division de l'homme et du temps qui s'est aussi initiée au XVI^{ème} siècle. Les façons de comptabiliser le temps, de l'organiser, de l'universaliser rompent les relations « naturelles » de l'homme au temps qui passe. Ces bouleversements qui se sont initiés au XV^{ème} et XVI^{ème} construisent le socle sur lequel s'édifie l'ontologie occidentale moderne. Cette ontologie a marqué l'assise de mon rapport au monde, à l'autre, à moi-même et à tous les êtres vivants. Ce cadre d'expérience à travers lequel j'expérimentais le monde s'est trouvé déplacé, bousculé par une migration au sein de l'ontologie mexicaine. Sur quelles bases se construit l'ontologie mexicaine ? Comment l'ontologie mexicaine peut-elle faire figure de *reliance*⁸³ face à l'ontologie occidentale moderne ? Si l'homme occidental moderne est coupé de son lieu, de son corps, de son temps, des autres êtres non-humains et peut-être humains, l'homme mexicain organise la vie comme un ensemble d'entités grouillantes, dans laquelle les formes physiques ne sont pas figées, dans laquelle les humains et les non-humains communiquent. Comment cette ontologie a participé à redéfinir les liens qui me lient à moi-même, au monde ? Et comment ce bouleversement s'est-il inscrit dans mon processus de création ? Ces questions ouvrent à la deuxième partie de cette thèse qui explorera des géographies plus subjectives.

⁸³ Le terme de *reliance* s'origine sous la plume du sociologue Roger Clause, qui associe la *reliance* à un « besoin psychosocial : de *reliance* en réponse à l'isolement ». (Roger CLAUSE, *Les nouvelles*, Bruxelles, Éditions de L'institut de Sociologie, 1963, p. 9.) Le terme apparaît par la suite dans un sens légèrement différent sous la plume de Maurice LAMBILLIOTTE dans son livre intitulé *L'homme relié*. La *reliance* y est décrite comme appartenant essentiellement au domaine de l'expérience intérieure, une quête de l'Unité de la vie. C'est sous cette dernière interprétation que je l'entends.

1.3. ÊTRE DANS LE MONDE : L'ONTOLOGIE DU MEXIQUE

La relation au monde caractéristique des collectifs ethniques mexicains s'offre à celui qui l'expérimente, la pratique, la vit. Il n'est pas possible de la saisir au travers d'un texte, d'une étude, d'un documentaire. Au travers de ces derniers, je peux intellectuellement la comprendre, mais c'est tout autre chose que de la saisir par l'expérience propre. Le Mexique dont il est question dans cette recherche se réfère à une certaine partie du Mexique qui englobe les collectifs ethniques qui sont ceux qui pratiquent et font vivre les traditions du pays. Une autre partie du Mexique, américanisée, s'est éloignée de ces pratiques pour se rapprocher du monde américain et de sa culture. Guillermo Bonfil Batalla, écrivain et anthropologue mexicain du XX^{ème} siècle distingue dans le livre *Mexique profond*⁸⁴ ces deux tendances en les qualifiant respectivement de « Mexique imaginaire » et de « Mexique profond ». Le Mexique imaginaire est un projet qui naît avec la colonisation espagnole au XV^{ème} siècle et qui se poursuit après l'indépendance jusqu'à nos jours, il est occidentalisé. Le Mexique profond, ouvertement nié et rejeté par le premier, est le Mexique des ethnies qui puise son origine dans la civilisation mésoaméricaine. On le retrouve dans de nombreuses communautés, villages, groupes sociaux dont la cohésion interne maintient ses traditions, on le retrouve aussi dans de nombreuses habitudes et coutumes des habitants des zones urbaines.

Dans l'ontologie mexicaine, la continuité des existants prévaut sur les contrastes et les différences. J'ai étudié précédemment les fondements de l'ontologie occidentale moderne qui accepte une continuité dans la physicalité des existants de ce monde, mais suppose une discontinuité de leur intériorité. Par opposition, l'ontologie mexicaine reconnaît une discontinuité de la physicalité des entités de ce monde – il existe en effet une multiplicité de formes et de substances – mais elle postule une continuité de leur intériorité. La façon de concevoir les êtres vivants humains et non-humains peut permettre de comprendre ce qui les lie intérieurement. Pour écrire cette sous partie, je me suis appuyée sur un ensemble d'informations extraites d'un

⁸⁴ BONFIL BATALLA Guillermo, *Mexique profond*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2017, 248 p. (traduction de Pierre Madelin, première publication en espagnol en 1987).

séminaire auquel j'ai participé sur la pratique de la Médecine Traditionnelle Mexicaine (le lecteur trouvera en annexe une brève description des pratiques réalisées lors de ce séminaire suivi en 2015 à la Clinique Homéopathique de Tenango del Valle, Mexique. Annexe VIII) ainsi que sur la lecture d'écrits d'historiens et d'anthropologues. Sur quelle conception de l'être l'ontologie mexicaine se constitue-t-elle pour postuler une continuité de l'intériorité des entités de ce monde ?

1.3.1. Un monde uni et communiquant

L'ontologie du Mexique se caractérise par une continuité entre les différentes entités qui composent le monde. Cette continuité est rendue possible grâce à l'existence de différentes modalités qui sous-tendent ces relations.

1.3.1.1. Tout vit

En premier lieu, on peut observer que toutes les entités du monde, humaines ou non-humaines possèdent la qualité de sujet. Ce qui est différent de l'ontologie occidentale moderne, pour laquelle il existait deux types d'identification : le sujet et l'objet. C'est par la composition interne de l'homme et des autres entités que s'établit cette classification. Je restitue avant tout un témoignage recueilli par l'anthropologue Carlos Lenkersdorf dans les années 1990-1995. Les propos sont ceux du frère Chepe, appartenant au collectif ethnique Tojolabal (région Sud du Mexique, Chiapas) :

« Regarde frère, toutes les choses sont douées d'un cœur, toutes les choses vivent. La montre que tu portes par exemple, elle a un cœur. Tu le vois parce qu'elle bouge. Les fleurs, les plantes, les champs ont un cœur. C'est pour cela que nous devons leur rendre visite, leur parler et attendre qu'elles nous répondent. Peut-être que toi tu ne le vois pas ou tu ne l'entends pas. C'est autre chose que ta montre. Mais je te le répète, les choses ont un cœur, toutes les choses vivent même si toi tu ne t'en rends pas compte. Regarde cette pierre qui nous sert de banc. Elle aussi a un cœur. Tes yeux ne te le disent pas, tes oreilles non plus, tu ne le sais pas parce que tu ne vois pas comment elle vit, comment elle bouge. [...] Je te le répète. Elle vit. Elle a un cœur. Crois-moi. »⁸⁵

⁸⁵ LENKERSDORF Carlos, *Voces y testimonios tojolabales, Lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cosmica* (Voix et témoignages tojolabals, Langue et société, nature et culture, art et communauté cosmique), Mexico, Éditions Siglo XXI, 1996, p. 70.

Ce témoignage établit que tout ce qui est, l'homme autant que tout ce qui l'entoure, est doué d'un cœur, ce qui implique que toute entité soit vivante y compris dans cet exemple la pierre. Le frère Chepe établit le cœur comme étant le bien commun de tous les existants – ce qui leur permet par la suite de pouvoir communiquer – en fait, il existe deux autres éléments fondamentaux que partagent toutes les espèces vivantes. Ces éléments sont des sortes d'âmes. Il y a le « *tonalli* »⁸⁶ qui est situé dans le cerveau, il est donné le jour de la naissance ; le « *teyolia* »⁸⁷ situé dans le cœur (celui dont parle le frère Chepe), il est donné au moment de la conception ; et l' « *ihiyotl* »⁸⁸ situé dans le foie, il se donne après la naissance. Ceux sont des entités animiques, des centres animiques. Les organes sont ici un moyen de localiser, de situer les âmes, mais ils ne peuvent se confondre avec elles. De ce fait, des entités inorganiques possèdent aussi ces âmes. Autrement dit, les animaux, plantes, montagnes, pierres, toutes les entités sont dotées de « centres animiques » analogues à ceux des humains. Chacune des entités est en outre différente de toutes les autres en raison de la pluralité de ces constituants et de la diversité de leur mode de combinaison. Cette identification impacte les relations. Contrairement à l'ontologie isolante occidentale dans laquelle l'homme domine et utilise les objets du monde suivant sa propre volonté, l'homme dans l'ontologie mexicaine va établir un dialogue, une relation de sujet à sujet avec les autres entités qui peuplent le monde.

De nombreuses communautés ethniques mexicaines et latino-américaines considèrent de ce fait la terre comme « *notre terre mère* ». Carlos Lenkersdorf,

⁸⁶ *Tonalli* peut être traduit par « irradiant ». Il se situe dans la tête, le cerveau. Il est donné le jour de la naissance. Sa nature est chaude. Il est mis en relation avec le destin, le soleil, l'irradiation. Il est responsable de l'appétit. Il permet la croissance. Il est responsable de la « force » transmise par le regard. Dans sa relation avec le *teyolia* (situé dans le cœur), il donne la faculté de penser. Il rend possible la conscience de soi. Le *tonalli* peut quitter le corps de façon temporaire – lors de l'ébriété, de la peur, du rêve et du coït – il peut ne pas réintégrer le corps entièrement, ou l'abandonner pour toujours. Il s'agirait d'une mort imminente, car le corps ne peut vivre sans cette âme. La perte du *tonalli* était la première cause de maladie et de mortalité chez les peuples préhispaniques. Le *tonalli* peut aussi voyager et être utilisé par les guérisseurs pour aller visiter le *tonalli* malade d'un patient à soigner. Le *tonalli* peut s'identifier comme la « *sombra* » (l'ombre). Toutes les entités de ce monde possèdent un *tonalli*.

⁸⁷ *Teyolia* vient du nahuatl *yolia*, qui signifie « *ce qui anime* » et du suffixe possessif *-te*. Il se situe dans le cœur. Il est donné dans le moment de la conception, au moment d'entrer dans le ventre de la mère ; ce sont les divinités protectrices du *calpulli* qui le donnent à l'enfant à ce moment-là. Il est vital, il ne peut pas sortir du corps. Il est purifié avec de l'eau cinq jours après la naissance. Il donne la capacité de penser d'une forme organisée, congruente, rationnelle. « Penser » en nahuatl se dit « rendre quelque chose vivant à l'intérieur ». Le *teyolia* n'est pas non plus le privilège des humains.

⁸⁸ L'*Ihiyotl* signifie « souffle », il est lié au foie. Il se donne après la naissance. Il est responsable, il contrôle la vie émotionnelle. Si on ne sait pas le contrôler, il peut alors causer de la colère, blesser les autres. Par contre, quand on expérimente de la joie et du plaisir, l'*ihiyotl* devient plus fort. Il peut être endommagé lors de transgressions sexuelles. Il doit être revitalisé par l'air et la nourriture ingérée. L'*ihiyotl* n'est pas particulier aux humains, toutes les entités en sont pourvues.

lexicographe, spécialiste des langues mayas, philosophe, professeur de linguistique et chercheur allemand s'établit plus de 20 ans dans une région Tojolabal du Chiapas au Sud du Mexique où il mourut en 2010. Il publia de magnifiques ouvrages, notamment *Cosmovision maya* (2003) et *Hombres verdaderos, voces y testimonios tojolabales* [*Hommes véritables, voix et témoignages tojolabal*] (1996), où il s'attacha à transmettre la richesse et la créativité de la cosmovision maya et de la langue *tojolabal*. Il définit ainsi un des principes sur lequel se fonde cette communauté :

« Pour les *tojolabals*, la terre est source de vie, et c'est pour cela que nous l'appelons Terre Mère, que nous devons la respecter.

Pour la société dominante, la terre est propriété, et par conséquent une marchandise, soumise aux mécanismes du marché. »⁸⁹

La société dominante méprise la terre, la dépossède de son cœur, s'ensuivent des comportements de maltraitance, de violence, de mépris et de manque de respect. Vendre la terre équivaut pour les Tojolabals à la prostituer (délit puni par les lois de la communauté). Carlos Lenkersdorf le stipule : « le sol-marchandise convertit la Notre-Terre-Mère en prostituée puisqu'une femme qui se vend est une trainée. »⁹⁰ Les Tojolabals ne nient pas pour autant que la terre les alimente, mais ce n'est pas tout. Le témoignage d'un homme tojolabal restitue cette relation :

« Triste est mon champ de maïs. Cela fait huit jours que je ne lui ai pas rendu visite. Le champ devient triste si nous ne le visitons pas. Il attend que l'on soit avec lui, comme nous-mêmes nous nous languissons de le voir. C'est le même désir qui nous encourage et nous fait accélérer le pas en rentrant chez soi pour que nous puissions voir, saluer et embrasser les nôtres. »⁹¹

Ce qui est mis en avant dans ce témoignage c'est la relation vitale qui existe entre l'homme, la terre et son champ, qui est comparée à la relation que l'homme établit avec sa famille. Avant de penser en valeur « d'usage » et d' « utilisation », l'homme tojolabal pense et s'investit dans une relation. Le champ et la terre sont généreux, ils donnent à l'homme de la nourriture pour son corps, mais aussi pour ses yeux et pour son cœur qu'ils emplissent de joie.

⁸⁹ LENKERSDORF Carlos, *Los hombres verdaderos, voces y testimonios tojolabales*, México, Éditions Siglo XXI, 1996, p. 112.

⁹⁰ LENKERSDORF Carlos, *Cosmovision Maya*, Mexico, Centro de Estudios Antropológicos, Científicos, Artísticos, Tradicionales y Lingüísticos "Ce-Acatl", 2003, p. 45.

⁹¹ Témoignage retranscrit par Lenkersdorf Carlos dans LENKERSDORF Carlos, *Los hombres verdaderos, voces y testimonios tojolabales*, *op.cit.*, p. 109.

Le projet artistique *Verre de terre* que j'ai réalisé en 2019 entre en résonance avec ces problématiques d'identification et de relation ontologique du milieu. Il est aux prises avec des préoccupations écologiques, éthiques et politiques liées aux utilisations de la terre en Occident, qui est loin d'être considérée comme la Terre-Mère des communautés tojolabals. Ce projet est un symptôme sensible des diverses activités de l'homme au sein de son milieu. Le projet part du fait premier et incontournable de la détérioration du milieu écologique comme conséquence de l'activité humaine irraisonnée. La société occidentale se caractérise par des modes d'identification et de relations spécifiques dans lesquelles l'autre non-humain ne possède pas le statut de sujet. En découlent des pratiques environnementales davantage liées à l'exploitation qu'à la conservation ou à la protection. Le projet *Verre de terre* se fabrique entre la campagne et la ville, entre la terre et le verre, entre la médecine et l'art ; il articule des disciplines qui dans leurs porosités invitent à une pratique du sensible.

Le projet artistique consiste en diverses opérations de déplacement d'une pratique médicinale traditionnelle mexicaine (aussi utilisée par la médecine chinoise), la thérapie des ventouses. Originellement, les ventouses utilisées dans les médecines traditionnelles non occidentales sont disposées sur le corps du patient pour en extraire le mal, le froid par absorption. Le projet *Verre de terre* déplace cette pratique en appliquant des ventouses sur la terre. C'est un projet qui se déploie en trois parties. *Verre de terre 1* (Figure 21) est une installation composée de ventouses en verre « redésignées »⁹² disposées à même le sol, dans un espace construit. Elles contiennent diverses matières organiques, principalement des graines, illuminées par un éclairage intérieur. *Verre de terre 2* (Figure 22), est une installation constituée de véritables ventouses appliquées sur un tapis de terre disposé sur un sol de béton. Appliquer des ventouses sur la terre, c'est par le biais d'une action poétique, établir le diagnostic d'un mal, qui peut être soigné. Dans *Verre de terre 3* (Figure 23), d'énormes ventouses en papier mâché sont introduites dans un champ du Lauragais. En leur centre, de véritables vers de terre ont été ré-intégrés dans le sol. Les formes des ventouses de *Verre de terre 1* s'assimilent davantage à celle d'un œuf qu'à celle d'une ventouse. Contrairement aux deux autres parties de l'œuvre, celle-ci n'a pas la vocation de soigner ; les œufs ventouses se transforment en lieux de « fécondation », en un espace

⁹² Les ventouses ont été réalisées par l'ATELIER TPIII, un atelier de fabrication de verre artisanal installé à Toulouse. Pour des raisons économiques, l'œuvre ne compte que trois ventouses. Toutefois, dans l'idéal, l'œuvre serait composée de nombreuses ventouses.

protégé et précieux où la vie semble se perpétuer. Les ventouses/œuf réalisées artisanalement, sont des espaces de création, d'invention et de transformation. Elles invitent et accueillent la fragilité des matériaux organiques, les protègent en même temps qu'elles semblent les couvrir.



Figure 21 - Riboulet Célia, *Verre de terre 1*, installation (verre, matières organiques), mai 2019.

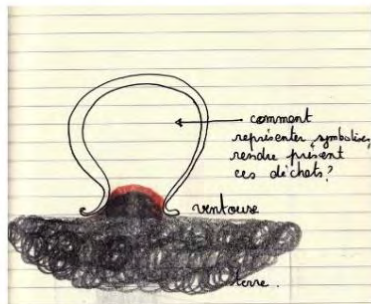


Figure 22 - Riboulet Célia, *Verre de terre 2*, installation (terre, ventouses), Halle de Gibel, Haute-Garonne, mars 2019.



Figure 23 – Riboulet Célia, *Verre de terre 3*, installation (papier mâché, vers de terre), champs situé dans la commune de Gibel, 2019.

intitulé du projet, *verre de terre*, joue sur l'association avec l'animal, le ver de terre qui peut disparaître presque totalement dans les sols cultivés de manière trop intensive (ou incorrecte). Pourtant les vers de terre sont les « architectes » des sols fertiles, ils assurent une bonne aération, ils augmentent la capacité du sol à absorber l'eau, ils décomposent les débris végétaux morts, etc... Les ventouses en verre, disposées sur des terres devenues stériles, desquelles les vers de terre sont sûrement absents, invitent à faire le lien entre l'activité de ces vers et celle des hommes qui cultivent et qui consomment. Cette action pousse à questionner nos pratiques en lien avec notre milieu. L'exposition s'articule sur deux espaces. Un espace rural, des champs sur lesquels les ventouses de grandes dimensions sont installées à même la terre. Puis un espace urbain, un lieu d'exposition dans lequel les ventouses sont positionnées à même le sol, certaines sur un léger tapis de terre et d'autres sur le plancher. Les ventouses questionnent poétiquement nos habitudes, nos modes de production, de consommation ; dans la salle d'exposition, elles semblent sonder ce qui résiste au bâti, ce qui s'occulte, ce qui se met en pot. Dans les champs, des ventouses de toutes les couleurs rappellent que la diversité des couleurs et des paysages est le témoin de la biodiversité, essentielle à la vie sur terre. Ce transfert de pratiques du corps humain au corps terreux invite subtilement à repenser l'évidence de nos catégories, de nos modes d'identification et de relation. Cette pratique *in-situ* « fait de l'espace un terrain d'action et un territoire de résistance »⁹³, comme le note Patrick Barrès à propos de pratique *in-situ* d'éco-conception, dans un article défendant « l'expérience du lieu et l'invention d'un “paysage dialectique” », comme pré-requis à de futurs projets architecturaux, urbanistiques ou environnementaux⁹⁴. Résistance à la destruction de l'environnement, aux projets politiques globalisés qui transforment les territoires en friches dévitalisées, à la folie accumulatrice et consommatrice de l'homme.

L'artiste Joseph Beuys, dont l'œuvre sera analysée plus précisément dans la deuxième et troisième partie de cette thèse, réalisa de nombreuses actions en défense de l'environnement. Au début des années 1970, il réalise l'œuvre *Action dans le Marais* (Figure 24), où il plonge dans le lac Zuider Zee, près de Ostende en Belgique,

⁹³ BARRÈS Patrick, *Pratiques du site, écologie du lieu*, Marges [En ligne], 2012, p. 105. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 2 avril 2019) : <http://journals.openedition.org/marges/298>

⁹⁴ Patrick Barrès y explore d'ailleurs les failles de programmes architecturaux et environnementaux de développement durable, subordonnés à des programmes d'action généralisés qui tendent à annuler les singularités (entre autres la biodiversité) du site.

pour dénoncer l'assèchement du marais programmé par de futurs projets immobiliers. Le 14 décembre de la même année, il conçoit l'action *Sauver la Forêt* (Figure 25) dans les bois de Grafenberger à Düsseldorf. Lors de cette action, Joseph Beuys et une cinquantaine d'étudiants munis de balais, nettoyaient le bois dans le but de protester contre la planification de la destruction des bois au profit de la construction de courts de tennis.



Figure 24 – Beuys Joseph, *Action dans le Marais (Aktion im Moor)*, Belgique, 1971.
 Figure 25 – Beuys Joseph, *Sauver la Forêt, (Retter den Wald)*, sérigraphie 49,4 x 50 cm, (série de 200 sérigraphies signée et numérotée), 1972, Collection Muzuem Sztuki, Lodz.

Joseph Beuys comme le projet *Verre de terre* s'engagent pour la défense du *plurivers*, de la terre comme source de vie et d'amour, de la biodiversité, de la liberté des hommes à vivre dans leurs milieux. Je pense notamment aux Zapatistes, aux Indiens d'Amazonie, à de nombreuses minorités ethniques menacées et massacrées au nom de la modernité et du progrès qui dévastent des milieux. Je renverrai à ce sujet à la notion d'*acosmie* proposée par Augustin Berque. Les ventouses appliquées sur ces terres rendues totalement stériles par l'activité malade de l'homme (où rien ne pousse sans engrais ni pesticide) invitent à penser une réinvention « de nos manières de faire des mondes avec des nouvelles manières d'être au monde »⁹⁵ comme le signale Patrick Barrès à propos des projets *in-situ* d'éco-conception. Serait-il envisageable de

⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

considérer la terre comme « *notre terre mère* », comme une matrice génératrice de vie ? L'homme sans terre étant finalement un homme privé de vie.

1.3.1.2. Tout communique

Comment la structure interne des langues des collectifs ethniques permet-elle de comprendre les types de relation sur lesquelles se fondent les relations entre humains ainsi que les relations entre humains et non-humains ? Carlos Lenkersdorf analysa la langue *tojolabal*. Je vais reprendre un exemple utilisé par l'anthropologue (l'auteur s'appuie sur une étude comparative de l'espagnol et du tojolabal, j'utiliserais dans cette étude une comparaison entre le français et le tojolabal). En français, nous disons : « *je t'ai dit* » ; ce qui en tojolabal correspond à : « *kala awab'i* » (que l'on peut traduire par : *je t'ai dit, tu as écouté*). La phrase française est composée d'un sujet (*je*), un objet indirect (*t'*) et le verbe (*ai dit*). La phrase tojolabal est composée d'un préfixe verbal (*k-*) qui correspond à la première personne du singulier (*je*), du verbe dire (*-ala*), du préfixe verbal (*aw-*) qui correspond à la deuxième personne du singulier (*tu*) et du verbe entendre, écouter (*-ab'i*). La structure de la phrase française pose en tant que sujet l'auteur de l'action (*je*), et implique l'action d'un sujet indirect (*t'*) qui reçoit l'action passivement. La structure de la phrase tojolabal établit l'existence de deux sujets, le premier (*k-*, *je*) exécute l'action de dire et le deuxième (*aw-*, *tu*) exécute l'action d'écouter. La structure française établit une communication qui se réalise verticalement, dans une seule direction ; tandis que la structure tojolabal réalise une communication entre deux sujets qui se complètent. Autrement dit la structure de la phrase française établit un sujet qui réalise une action qui est transmise par le verbe à celui qui reçoit, qui est davantage identifié comme un objet que comme un sujet, de par sa passivité. Les structures relationnelles sont verticales, unidirectionnelles et de subordination, elles se caractérisent par la relation sujet/objet. Dans la structure de la phrase tojolabal, il n'y a pas de communication si les deux sujets n'entrent pas en action, cela signifie que la communication est complémentaire et bidirectionnelle. Je réutiliserais pour nommer cette structure, un terme employé par Carlos Lenkersdorf, celui d'intersubjectivité⁹⁶. L'intersubjectivité établit des relations de personne à

⁹⁶ L'intersubjectivité est une des marques distinctives de la structure linguistique du Tojolabal ainsi que d'autres langues mayas (on retrouve aussi cette caractéristique chez les basques, quelques peuples aborigènes d'Australie, de Polynésie et peut-être de Mélanésie).

personne, chaque personne ou entité étant considérée du point de vue de sa subjectivité. Dans la structure du langage tojolabal qui reflète les conceptions et constructions de ses collectifs (de même qu'elle les perpétue) les fondements de l'identification sont clairement définis : toutes les entités possèdent une subjectivité qui leur donne la capacité de communiquer. Les formes de communication que peuvent établir les différentes entités peuvent être très diverses, le langage en est une. Je viens d'analyser comment la propre structure du langage est impactée par le type d'identification et de relation que les collectivités pratiquent. Toutefois, d'autres types de communication permettent aux entités de se comprendre et d'échanger entre elles, je vais étudier ces différentes formes de communication.

1.3.1.3. Tout est malléable

Les différents types de communication que peuvent établir les entités entre elles sont très nombreux. Ils ont cependant des bases de compréhension commune. Tout d'abord, je rappellerais que les différentes âmes qui constituent l'intériorité des entités comme des hommes ne sont pas toutes attachées, vitales au corps, certaines peuvent sortir du corps pour le réintégrer ultérieurement. Ensuite, il faut prendre en compte la malléabilité des formes, le corps physique n'est pas considéré comme une structure figée, définitive, il est susceptible de se transformer.

Quatre exemples concrets explorent ces différents modes de communication (d'un point de vue anthropocentrique certes).

Le premier est appelé *tonal* (que l'on retrouve au Mexique et aussi au Guatemala). Dès la naissance, l'homme se trouve « jumelé » à un animal, son *tonal*. Chaque humain possède ainsi un double animal dont le cycle de vie est parallèle à celui de l'humain. Ils naissent et meurent le même jour, de la même manière, tout ce qui porte atteinte à l'un touche l'autre. De ce fait, l'humain partagera les mêmes caractéristiques du tempérament de l'animal. La communauté de destin qui unit l'homme et l'animal repose sur le fait que dès la naissance, une partie du *tonalli* (une des trois âmes vues précédemment) de l'humain va résider dans son alter ego animal. Ce jumelage crée une étroite relation entre l'humain et l'animal qui va au-delà de la simple association. Une part de l'âme humaine va se trouver dans son *tonal* animal et une part de l'animal va se trouver dans l'homme.

Le deuxième souvent confondu avec le *tonal* en Occident, mais il s'en distingue radicalement, est désigné par le terme *nahual*. Le *nahual* est une « personne de connaissance » capable de se transformer en animal, en végétal ou minéral. Sur ce thème, l'ouvrage *Par les chemins des anciens nahuas, Relij Maam et le nahualisme maya Tz'utuzil à Santiago Atitlan*⁹⁷, de l'anthropologue Alberto Vallejo Reyna, est une véritable source d'informations et de connaissances. C'est toutefois un thème à part entière que je ne traiterai pas dans cette analyse. Je ne le cite que pour montrer à quel point la composition de ce monde est mouvante, les divers matériaux qui le composent étant en circulation permanente.

Le troisième exemple est issu de la tradition populaire dans laquelle le couplage homme animal est omniprésent lors des festivités. Ce couplage se reflète dans de nombreux masques d'animaux qui sont utilisés dans les danses traditionnelles. Ce couplage n'est pas un simple déguisement mais une véritable fusion. Pour comprendre cette fusion, je vais brièvement décrire en quoi consiste la Danse du cerf, c'est une danse très ancienne du Nord Est du Mexique, des peuples Yaquis et Mayos. Lors de cette danse réalisée dans un espace sacré, les musiciens sont répartis aux quatre directions cardinales et les danseurs sont au centre de l'espace. Parmi les danseurs, il y a les *pascolas* qui incarnent les chasseurs et il y a le cerf.



Figure 26 - *La danse du cerf*, Nord Est du Mexique, image publiée dans l'article de Raul A. Rubio Cano, *Conservar la danza del venado*, Journal Democrata Norte de Mexico, le 11 octobre 2012.

⁹⁷ VALLEJO REYNA Alberto, *Por los caminos de los antiguos nahuas, Relij Maam y el nawalismo maya Tz'utujil en Santiago Atitlán*, México, Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, 2005, 229 p.

L'homme qui est le cerf a sur la tête une tête de cerf disséquée. Et les hommes qui sont les *pascolas* ont sur le visage un masque qui représente un visage humain avec de la barbe et des touffes de cheveux en crin de cheval. Cette danse rituelle est intrinsèquement liée à son environnement immédiat (les montagnes, les animaux qui y vivent) et les Êtres Surnaturels qui y habitent. Bernardo Esquer Lopez, musicien et danseur traditionnel mayo-yoreme explique :

« La danse du cerf, nous l'apprenons à travers l'expérience : nous allons dans la montagne, et nous devons observer l'arbre, l'eau, la pluie, les nuages, l'aurore, le coucher du soleil et tous les phénomènes de la nature, pour faire une compilation dans notre tête de tous les motifs musicaux de chansons qui ne sont pas dans un langage facile. Les contenus de la danse du cerf sont des phrases d'une langue très ancienne qu'il est souvent difficile de traduire littéralement. Le cerf est aussi un homme, les animaux qui participent avec lui sont aussi des hommes et nous nous communiquons avec eux comme s'ils parlaient, nous faisons un dialogue avec tous les animaux. »⁹⁸

Ce témoignage d'un danseur décrit l'essence de la danse. Ce ne sont pas des pas enseignés et reproduits qui constituent la danse ; c'est une immersion, un dialogue avec la nature et les animaux qui enseignent à l'homme les pas de cette danse. Ce processus dans lequel l'homme communique avec les entités qui peuplent son monde et les entités surnaturelles qui l'ont créé, ouvre un dialogue. La danse s'initie dans l'observation de la nature, ses sons, ses odeurs, ses gestes, ses habitants. Le danseur doit dans un premier temps apprendre à connaître ce monde par l'« observation ». Il doit apprendre sa langue, cette « langue très ancienne » dont parle le danseur. Ce n'est qu'après avoir réussi à entrer en communication avec cet environnement, qu'il peut être le cerf, se déplacer et réagir comme pourrait le faire l'animal.

Le quatrième exemple de communication est le rituel. C'est un mode de communication légèrement appauvri, en ce sens que la communication nécessite un objet de transmission entre les entités qui communiquent. Le monde parle à l'homme

⁹⁸ Bernardo ESQUER LÓPEZ, propos recueillis par RUBIO CANO Raúl A., *Conservar la danza del venado*, Journal Democrata Norte de Mexico, le 11 octobre 2012. Consulté le 6 septembre 2017 à l'adresse suivante : <http://democratanortedemexico.com/portawp/2016/10/conservar-la-danza-del-venado/>. Le texte original en espagnol est le suivant : Bernardo Esquer López, músico y danzante tradicional mayo-yoreme de Sinaloa, informó : « La danza del venado la aprendemos a través de la vivencia : vamos al monte y tenemos que observar el árbol, el agua, la lluvia, las nubes, el amanecer, el atardecer y todos los fenómenos de la naturaleza para hacer una recopilación en la cabeza de un patrón musical de cánticos que no está en un idioma sencillo. Los contenidos de la danza del venado son frases en una lengua muy antigua que a veces cuesta trabajo traducir literalmente. El venado también es un hombre, los animales que participan con él también son hombres y nos comunicamos con ellos como si hablaran, hacemos un diálogo con todos los animales ». [ma traduction]

par son propre mode d'être, par ses mouvements, ses structures, ses rythmes ; et l'homme parle au monde à travers le rituel. L'anthropologue mexicain Carlos Viramontes Anzures définit ainsi le rituel :

« Le rituel fut le procédé au travers duquel les sociétés anciennes prirent possession du paysage, et c'est grâce à lui qu'il fut possible d'établir le lien entre les concepts abstraits de la cosmovision et les acteurs humains. [...] Le point de départ du rituel était l'observation de la nature, et une de ses principales motivations, celle de contrôler les manifestations contradictoires des phénomènes naturels grâce aux rites. »⁹⁹

Le rituel devient ce qui fait le lien entre l'homme et son environnement, entre les concepts abstraits de la cosmovision, l'homme et ce qui l'environne. La cosmovision dont parle l'anthropologue inclut toutes les croyances, tous les mythes qui fondent le système du monde. Le cosmos (du grec *kosmos*) fait référence à l'ordre et à la beauté. L'équivalent latin serait le monde, *mundus*, qui signifie d'une part la parure ou le joyau et d'autre part l'ensemble des corps célestes, des cieux, l'univers lumineux. « L'univers obéissant au gouvernement de la divinité "est de fait et de nom *Monde*, qui autrement ne serait que désordre immonde." »¹⁰⁰ Le monde, le cosmos s'oppose au chaos, à l'im-monde, au désordre, à ce qui n'a ni forme ni ordre. Le cosmos est ainsi organisé et ordonné par toutes sortes de mythes qui racontent l'origine de la création du monde et de la place de l'homme dans celui-ci. Le rituel est une séquence établie de gestes, de paroles, d'actions qui, fidèlement reproduit, permet de rentrer en contact avec ce monde, ce cosmos et ces mythes. En le réalisant, l'homme établit un dialogue avec ce cosmos, et c'est à travers ce dialogue que l'homme s'établit dans le cosmos.

Une récente étude¹⁰¹ réalisée dans le Municipio de Tenango au Mexique (où j'ai vécu quelques années) illustre ce type de communication. La perception des habitants, quant au volcan autour duquel ils vivent (le volcan de Toluca) est peuplée d'analogies. Les habitants assurent que le volcan a une certaine relation avec l'atmosphère puisqu'il « jette des nuages », il manifeste aussi des états d'âme, il peut s'énerver, ce qui se traduit en manifestations météorologiques : quand la montagne s'énerve, elle jette de

⁹⁹ VIRAMONTES Anzures Carlos, *Grafica rupestre y paisaje ritual*, México, Ed. Conaculta, 2006, p. 74.

¹⁰⁰ Article *welt*, CASSIN Barbara, *Vocabulaire Européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, p. 1391.

¹⁰¹ ROBLES GARCÍA Alejandro, *El nevado de Toluca : ombligo de mar y de todo el mundo* dans BRODA Johanna, IWANISZEWSKI Stanislaw, MONTERO Arturo (coord.), *La montaña sagrada en el paisaje ritual*, Première édition México, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, p. 152.

la neige, de l'air, des averses et des grêlons. Par exemple, ces mêmes habitants de Tenango, quand la pluie ne vient pas (le Mexique possède un période sèche et une période de pluies), s'organisent en groupes de personnes pour aller dans le cratère du volcan où se trouve le lac pour y réaliser un rite propitiatoire pour la pluie. Ils recueillent de l'eau de ce même lac dans des bouteilles, des récipients. Plus tard ces récipients seront enterrés dans les champs. Le fait de recueillir de l'eau du volcan et de la stocker dans les champs a pour finalité de favoriser l'arrivée des pluies pour irriguer les cultures. L'influence de cette eau sur les cycles de la nature est si forte qu'au moment où la pluie arrive, il faut retourner l'eau embouteillée là où elle avait été prise. On déterre ainsi les bouteilles et on monte remettre cette eau dans le lac. Si on ne retourne pas mettre cette eau dans le lac, les pluies ne s'arrêtent pas. Au travers de cet exemple, on s'aperçoit d'une part que le monde se révèle en tant que langage, et d'autre part que les habitants établissent une communication avec celui-ci, à travers le rituel, ils peuvent créer un dialogue avec lui. L'anthropologue Leobardo Villegas, à propos du peuple huichol écrit :

« Dans ce monde où prévaut l'analogie, les éléments qui le peuplent parlent : les montagnes, les pierres, les arbres, les sources. Ils parlent entre eux : ils se communiquent. Tous partagent le même langage. D'autre part, ils parlent aussi à l'homme. Dans ce sens, le vent qui parcourt la forêt, le bruit de l'eau glissant dans la rivière, l'oiseau sur un arbre, la pluie en haut de la montagne, sont des mots, faisant partie d'un dialogue. L'homme participe de ce dialogue : il parle aussi au monde. Les rites, les sacrifices, les offrandes rituelles, les privations ascétiques, les déplacements, pèlerinage d'un endroit à l'autre de la géographie des lieux sacrés sont ses mots, sa manière de lui répondre. » ¹⁰²

C'est ainsi que dans ce monde, tout peut communiquer. Chaque entité possède sa propre forme de communication et toutes les entités ont la possibilité de se comprendre. L'homme peut établir une communication avec le monde parce qu'il sent que lui aussi est « regardé » et « compris » par le monde. Le monde le regarde comme

¹⁰² VILLEGAS Leobardo, *Gods, myths, temples and symbols : The religious universe of the Huichol people*, Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla), n° 3, pp. 4-48, Janvier-juin, 2016, p. 44. Dans le texte en espagnol : « Pasemos ahora al lenguaje. En este mundo en el que predomina la analogía los elementos que lo pueblan hablan : los cerros, las piedras, los árboles, los ojos de agua. Hablan entre ellos : se comunican. Todos comparten el mismo lenguaje. Por otro lado, también hablan al hombre. En este sentido, el viento recorriendo el bosque, el ruido del agua al fluir en un río, un pájaro en un árbol, la lluvia en la cima de un cerro, son palabras, partes de un diálogo. El hombre participa de ese diálogo; también habla al mundo. Los ritos, los sacrificios, las ofrendas rituales, las privaciones ascéticas, los desplazamientos por la geografía en que se encuentran los lugares sagrados son sus palabras, su forma de responder. » [ma traduction]

l'homme regarde le monde. Partant de ce fait, il est intéressant de définir la cosmovision dans le sens littéral du terme, soit le fait que tout possède un regard, le cosmos dans son entier est doué de vision. Ceci permet de ne pas limiter la compréhension de la cosmovision au simple organe de la vue, qui limite et enferme le cosmos dans une conception intellectualisante et distante de ce dernier. La pierre, l'arbre regardent l'homme, chacun a une histoire à raconter, un conseil à donner. Cette communication de l'homme avec le monde, les plantes, les animaux est aussi facilitée par cette « continuité » dont je parlais antérieurement. Les frontières entre les entités qui peuplent le monde ne sont pas figées, ce qui permet une certaine plasticité des formes.

L'art contemporain, l'art populaire, l'artisanat sont imprégnés de cette malléabilité des formes¹⁰³. L'œuvre *Psico seres de acción onírica* de l'artiste mexicain Ruben Maya (Figure 27) explore ces constructions. Un troupeau d'étranges entités aux peintures phosphorescentes prennent vie dans l'obscurité. Leur tête est humaine contrairement au corps qui appartient au règne animal (la tête humaine surdimensionnée par rapport au corps s'implante entre les deux cornes d'un taureau), une main remplace la queue de l'animal. Ces êtres à la peau hybride et aux couleurs fluorescentes se dirigent tous dans une même direction. Leurs yeux sont noirs, comme dans un état de veille, d'absence de contrôle, d'hypnose. Derrière elles, il y a cinq peintures, qui dessinent le creux d'un corps humain, son ombre. De ces ombres partent ces étranges créatures. Ces étranges êtres psychiques viennent de la nuit, de nos rêves, de nos zones d'ombres, des doutes, de la folie. Elles remplissent l'obscurité comme elles remplissent notre tête. L'obscurité de la pièce est mise en relation avec la propre « obscurité » du spectateur, ses zones d'ombre, de conflit qui sont aussi peuplées d'étranges créatures. Les couleurs de ces créatures rappellent vivement les couleurs utilisées dans l'art traditionnel mexicain des *alebrijes* (Figure 28). Les *alebrijes* sont des créatures composées de différents animaux, leurs couleurs caractéristiques sont très vives. Ils sont réalisés en papier maché. Ils représentent des créatures imaginaires, étranges. Une forte relation entre l'homme et l'animal est omniprésente dans la majorité des traditions et des arts du Mexique. L'animal fait partie de l'environnement de l'homme et en ce sens il fait aussi partie de l'homme. Il peut être difficile de

¹⁰³ Volontairement les régimes de production des œuvres étudiées ne sont pas identifiés, ceci correspondant à une volonté de maintenir la fluidité et la malléabilité des classifications et des frontières. Bien que la plupart du temps, l'absence du nom de l'auteur ou de la date de création indique la présence d'une production qui se situe hors des circuits institutionnels de l'art.

distinguer les limites qui distinguent l'homme de l'animal car celles-ci sont floues, elles se déplacent. D'ailleurs, maintenir le terme d'environnement, fait d'une certaine manière perdurer au sein de cette ontologie une division qui n'est pas caractéristique de leur relation au monde. Le plus souvent, l'environnement n'est pas considéré comme tel, extérieur à l'homme, il fait partie intégrante de celui-ci, il fait partie de la famille.

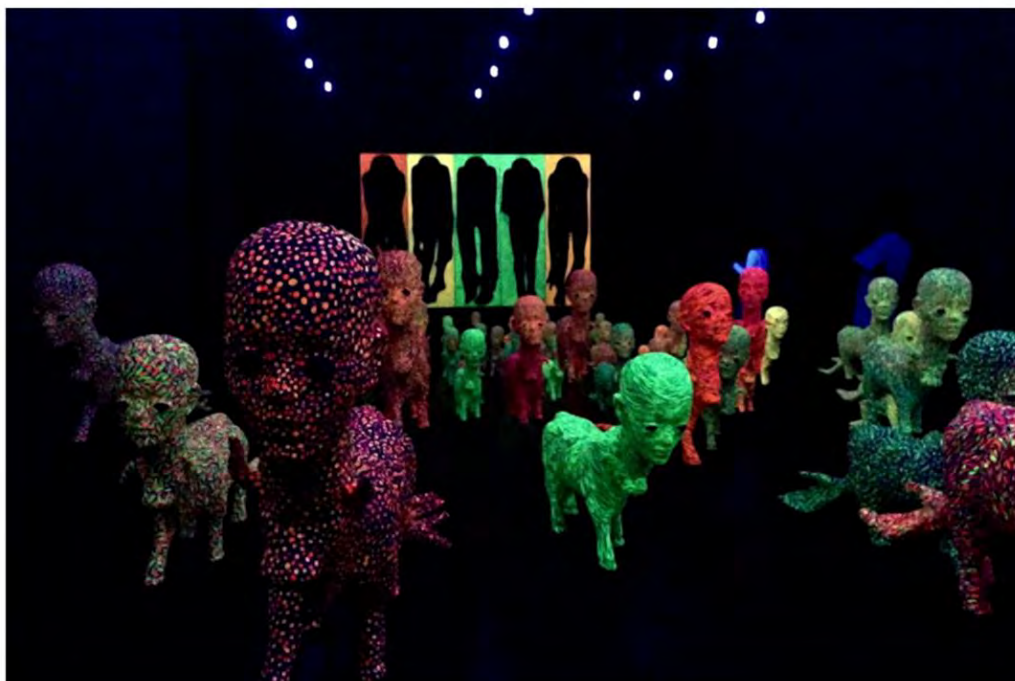


Figure 27 – Maya Ruben, *Psico seres de acción onírica*, sculptures et peintures phosphorescentes, 2016, Musée de la Ville de Mexico.



Figure 28 - Don Pedro Linares Lopez, *alebrije*, (papier maché), (non daté, lieu de conservation inconnu).

1.3.1.4. L'homme-monde

J'introduis cette question par une œuvre d'un artiste wixarika, de la partie centre ouest du Mexique (Figure 29).



Figure 29 - Œuvre d'art huichol, (fils, colle de Campeche, support en bois), non datée, non signée, lieu de conservation inconnu.

Cette œuvre est réalisée à partir de fils, qui sont collés sur une surface de bois à l'aide d'une matière naturelle appelée *cera de campeche*. C'est une cire produite par un type spécifique d'abeilles (*Melipona*) qui ne possèdent pas de dard, elles vivent dans les zones tropicales du Mexique. Les surfaces colorées sont obtenues par agglutination des fils, ce qui donne un effet visuel et tactile vibratoire, circulatoire et mouvant. La surface ondule, elle n'est pas plane. Les formes ne semblent pas figées. On imaginerait volontiers les serpents se déplacer et les fils s'accommoder. Comme les mailles colorées d'un tissu, l'œuvre forme une matière homogène d'où le vide est absent. D'un élément à l'autre, d'une figure l'autre, il y a d'autres fils, d'autres couleurs qui composent d'autres formes. Chaque forme est interdépendante de l'autre. La frontière de l'une étant le commencement de l'autre. Tout se tient et se soutient.

Les Huichols partagent comme de nombreux collectifs ethniques mexicains la conception d'une famille qui dépasse les liens de la consanguinité. Dans cette œuvre, on trouve au centre une tête de cerf renversée dans laquelle s'intègre le corps d'une femme, qui pourrait aussi être le soleil qui est en train d'accoucher d'un enfant de race humaine. Cette figure centrale est reliée par des lignes en zigzag orangées à un tatou et à un cerf mi-serpent, mi-dieu. La plasticité des composants de l'univers huichol fait qu'une chose peut être simultanément une autre chose, par exemple un cerf peut en même temps être un cactus, un dieu, un être vivant ou mort. Dans la conception huichol de l'univers, le cerf est l'animal mythologique le plus ancien¹⁰⁴. Les serpents sont les dieux « mère de la pluie », ils représentent ainsi la fécondité de la terre (l'eau) et celle des êtres vivants. Les dieux parlent par l'intermédiaire des serpents. Le soleil est le père et le grand-père est le feu qui exista avant le soleil. Autour d'eux, les montagnes sont symbolisées par des triangles répétés sur les bords du cadre. Tous sont réunis et participent à la naissance et à la création du premier homme, qui est aussi la naissance de chaque homme. Cette naissance met en scène les différentes entités humaines ou non-humaines qui co-participent à la création de l'homme, ce qui a pour effet d'élargir le concept de famille qui ne se limite pas aux liens de parenté et du sang. Font partie de la famille les dieux qui participèrent à la création de l'homme, le grand-père (le feu), le père (le soleil), la mère (la terre, la lune, la vierge), les animaux, etc... La pluralité des pères et mères dépasse la famille biologique englobant tout aussi bien les saints que les éléments cosmiques et naturels. Dans le langage, cette référence aux dénominations des membres de la famille pour désigner des éléments naturels est aussi très présente¹⁰⁵. En ceci, le milieu fait entièrement partie de leur être, il est intégré comme composant familial. Le lecteur trouvera en annexe (Annexe IX) une ouverture sur une recherche réalisée par Sarah Corona Berkin, Docteur en Communication, qui

¹⁰⁴À Wirikuta, là où le soleil naquit, il s'offrit généreusement au chasseur et se transforma en *peyote*. Le *peyote* est depuis utilisé pour obtenir des visions chamaniques, pour entrer en dialogue avec les dieux.

¹⁰⁵ La famille dans la conception tojolabal est ainsi augmentée (information extraite de *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios Tojolabales*, de Carlos Lenkersdorf, *op.cit.*) :

Ja jnantiki, « notre mère » (en référence à la vierge de Guadalupe ou la vierge, quand ils parlent de leur mère biologique dans un dialogue avec une autre personne, les tojolabals disent *ja jnantikoni*, « notre mère pas la tienne »)

ja jnantik walalupe, « la vierge de Guadalupe »

ja jnantik lu`um, « notre Terre Mère »

ja jnantik `ixaw, « notre Lune Mère »

ja jnantik margarita, « notre mère Marguerite »

ja jtatik pagre`eterno, « Le père éternel »

ja jtatik jesusi, « Notre père Jésus »

ja jwawtiki, « notre père ancien » (référence au soleil)

est responsable de nombreux projets éducatifs dans la Sierra Huichol où elle étudie les formes de communication orale, écrite et visuelle du peuple wirarika. Elle étudie les formes de représentations des collectifs ethniques à travers l'exercice du portrait (photographies). Il est intéressant de noter comment les photographies de portraits réalisées par les Huichols incluent l'homme en son entier dans son milieu, son environnement. Le paradigme de l'opposition entre la nature et la culture fondateur de l'ontologie occidentale est incompatible pour penser l'organisation de ces collectifs. J'ai de même peine à organiser ma réflexion pour en exposer la structure, tant cette conception-là du monde est distincte. Il est sans doute absurde d'entendre dire que chaque chose possède un cœur, par contre il est étonnamment émouvant et heureux de le sentir, le percevoir. Quel élément central permet à ce monde d'être intégré, connu et reconnu comme faisant partie de l'homme ?

1.3.2. Le mythe, fondement de l'ontologie

Le mythe est le socle sur lequel se structurent toutes les modalités de l'ontologie mexicaine. Il est intéressant d'introduire cette question par un croquis, publié en 2004, par l'anthropologue Witold Jacorzynski, dans son livre intitulé *Entre les rêves de la raison, philosophie et anthropologie des relations entre l'homme et l'environnement*. Les recherches menées par l'anthropologue sont le résultat d'un travail de terrain réalisé avec les Tzotziles de Xulvó, une communauté tzotzil appartenant à la commune de Zinacantán, au Chiapas, de 1998 à 2002. Le schéma suivant a été réalisé par le fils d'un instituteur du village de Zinacantán, appelé Xun. Le croquis représente la concrétion¹⁰⁶ du monde selon cet habitant (d'origine maya parlant tzotzil). La concrétion fait référence à la « formation d'une image ou représentation composée par agglomération d'éléments simples. »¹⁰⁷

¹⁰⁶ Chez Witold Jacorzynski le concept de *concrétion* est central. Il l'utilise dans l'acceptation qu'en donne le philosophe polonais du XX^{ème} siècle, Roman Witold Ingarden, soit la vision totale d'une chose, d'un événement, d'un personnage ou d'un problème.

¹⁰⁷ Article *concrétion*, CNRTL, consulté le 2 février 2019.

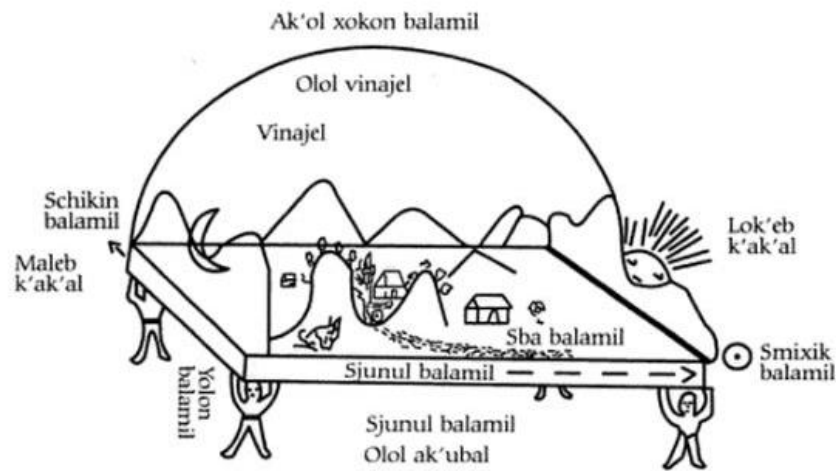


Figure 30 - Xun, *La concrétion du monde selon Xun*, schéma, 2004, schéma publié dans Jacorzynski Witold, *Entre los sueños de la razón, filosofía y antropología de las relaciones entre hombre y ambiente*, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, México, 2004, p. 225.

Dans ce dessin, on peut observer plusieurs éléments qui font partie de la cosmovision (Carlos Viramontes Anzures) de ce village. Je m'appuie en partie pour les analyser sur les écrits de l'anthropologue Andrés Medina¹⁰⁸. Tout d'abord on observe les limites de son monde qui est circonscrit par les montagnes et par les eaux. En dehors de son monde, il n'y a rien. Le monde est ce qu'il a lui-même défini et consacré comme son monde (j'en étudierai ensuite les modalités de consécration). La forme de son monde est carrée. À chaque angle du monde, un pilier surhumain soutient le monde à bout de bras. Ce sont les dieux qui le portent. Au centre du monde, dans le nombril du monde, il y a le village entouré par les montagnes sacrées. Le monde se divise en trois mondes verticaux. Au milieu, est le monde des humains qui habitent la superficie terrestre. Au-dessus, c'est le monde du ciel où habitent les étoiles, la lune et le soleil, qui en est le personnage principal. Une ligne dessinant un arc de cercle (représentant le trajet du soleil) semble clore son monde mais il ne referme pas tant le monde qu'il l'unit et l'organise. C'est en effet à partir du mouvement du soleil que s'établissent les références de l'orientation spatiale, l'axe fondamental est donc celui que parcourt le soleil de l'est à l'ouest. Au-dessous, il y a le monde inférieur qui est

¹⁰⁸ MEDINA Andrés, *En las Cuatro Esquinas, en el Centro. Etnografía de la cosmovisión mesoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones antropológicas, México, 2000, 350 p. Andrés Medina s'est lui-même basé sur certaines recherches de l'anthropologue américain Evon Vogt de l'Université de Harvard, qui a réalisé un des plus grands programmes de recherche dans les Hautes Terres du Chiapas.

celui des morts. Ce dessin de la concrétion du monde selon Xun décrit d'une manière très simple son monde, qui correspond à l'image du monde telle qu'elle est décrite par les mythes fondateurs qui structurent sa communauté.

Comment le mythe fonde-t-il le monde ? J'établis tout d'abord à partir des textes de Mircea Éliade une définition du mythe qui précisera le terme. Le mythe n'est pas pour ses pratiquants une histoire fautive, une fiction ou une invention. Il est une histoire vraie, une histoire sacrée. Mircea Éliade le définit ainsi :

« [...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une “création” : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »¹⁰⁹

Le mythe est le récit d'une activité créatrice première, celle qui fonde le Monde. Pour analyser la définition faite par Mircea Éliade, il faudrait en premier lieu questionner le caractère sacré du mythe. En quoi le mythe est-il une « histoire sacrée » ? Dans son livre *Le sacré et le profane*, Mircea Éliade définit le sacré comme la manifestation de quelque chose de « sur-naturel », quelque chose de « tout autre » qui n'appartient pas à notre monde. Je préciserai toutefois, en citant Witold Jacorzynski, que la conception de ce « sur-naturel » ne renvoie pas pour les collectivités indigènes, à un monde distinct de celui qu'ils habitent. Il explique : « divers anthropologues ont succombé à la tentation de parler, au sujet des perceptions indigènes, de “monde naturel” ou de “nature” et de “monde surnaturel”. [...] Pourtant, les Tzotziles interrogés ne partagent pas cette vision. Le “surnaturel” est simplement un autre aspect de la réalité, accessible à un groupe privilégié de personnes ou de guérisseurs qui le découvrent dans leur rêve. »¹¹⁰ Witold Jacorzynski n'opère pas de division au sein d'une vision dans laquelle l'objectif et le subjectif ne se distinguent pas rationnellement. Le « sur-naturel » dont parle Mircea Éliade fait partie du monde, utilisé ce terme fait encore d'une certaine manière perdurer au sein de cette ontologie une division qui n'existe pas dans leur relation au monde.

¹⁰⁹ ÉLIADÉ Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 16-17.

¹¹⁰ JACORZYNSKI Witold, *Entre los sueños de la razón: filosofía y antropología de las relaciones entre hombre y ambiente*, México, Centre de recherche et d'étude supérieure en anthropologie sociale (CIESAS), 2004, p. 262.

À cet autre aspect de la réalité, les hommes y ont accès par l'intermédiaire d'objets, d'éléments ou d'entités. Par exemple la pierre sacrée, l'arbre sacré, la grotte sacrée, la montagne sacrée ne sont pas vénérés en tant que tels, ils le sont parce qu'ils montrent quelque chose qui n'est plus un arbre, une grotte ou une montagne, ils ouvrent la porte au sacré. Le mythe qui est le récit d'une création raconte donc une histoire sacrée, une histoire qui ouvre les portes du monde pour nous donner accès à lui. C'est donc le mythe qui institue le caractère sacré ou non de tel objet ou entité. De ce fait, le monde tout entier est susceptible de se révéler en tant que sacralité cosmique, le cosmos dans sa totalité peut être la manifestation du sacré.

1.3.2.1. L'espace sacré

Comment le mythe établit-il ce caractère sacré au sein de l'environnement ? Le mythe raconte l'histoire des temps anciens, en général des Dieux qui ont déployé une activité créatrice au commencement. Si le monde *existe* et si l'homme *est*, c'est donc parce que ces êtres l'ont créé. Le mythe donne du sens à la création de l'homme et de tout ce qui est. Comme le dit Mircéa Éliade : « Le mythe lui apprend (à l'homme archaïque) les "histoires" primordiales qui l'ont constitué existentiellement et tout ce qui a rapport à son existence et à son propre mode d'exister dans le Cosmos le concerne directement. »¹¹¹ Le mythe construit l'homme, il est ce qu'il est aujourd'hui parce qu'une série d'événements a eu lieu avant lui, dans des temps mythiques quand des êtres ont donné forme au monde, à son monde. Le mythe lui offre une explication du monde et de son propre mode d'exister, Mircéa Éliade l'explique :

« L'existence du Monde est le résultat d'un acte divin de création, ses structures et ses rythmes sont le produit des événements qui ont eu lieu au commencement du Temps. La Lune a son histoire mythique, mais aussi le Soleil et les Eaux, les plantes et les animaux. Tout objet cosmique a une "histoire". Cela veut dire qu'il est capable de "parler" à l'homme. Et parce qu'il "parle" de lui-même, en premier lieu de son "origine", de l'événement primordial à la suite duquel il est venu à l'être, l'objet devient *réel* et *significatif*. Il n'est plus un "inconnu", un objet opaque, insaisissable et dépourvu de signification, bref, "irréel". Il participe au même monde que celui de l'homme. »¹¹²

¹¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹¹² *Ibid.*, p. 177.

Dans ce monde chaque entité existe parce qu'elle a été créée par des Êtres, ou parce qu'elle est elle-même un être pétrifié, comme peuvent l'être les montagnes dans la conception huichol. L'existence de chaque entité veut donc dire quelque chose. Le monde n'est pas une masse opaque, un chaos inerte où les choses ont été jetées ici et là. Il est un cosmos vivant, articulé et significatif. Pour faire un retour sur le croquis vu précédemment (dessiné par Xun), on peut observer qu'en dehors de son monde, il n'y a rien. Son monde est construit et consacré par l'homme, en dehors de son monde, c'est le chaos, ce qui n'a pas été construit. Andrés Medina écrit à ce sujet : « [ils] considèrent que leur "village" natal est le seul lieu véritablement sûr et sacré sur terre. Au fur et à mesure qu'augmentent les distances sociales et physiques, le danger devient plus menaçant. Les confins de la terre sont habités par les démons, des êtres humains étranges et des animaux sauvages. »¹¹³ L'espace des collectifs ethniques mexicains n'est assurément pas un espace homogène. Il est ainsi composé d'espaces sacrés (espace réel, fort, significatif qui met en contact avec un autre aspect de la réalité) et d'espaces non consacrés, sans structure, ni consistance, amorphes. Tout espace sacré a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent.

Witold Jacorzynski publie dans l'ouvrage précédemment cité, un autre dessin réalisé par un frère de Xun, nommé Aurelio (Figure 31). Dans ce croquis, Aurelio représente les différentes typologies du lieu, entre les espaces sacrés et ceux qui ne le sont pas. Dans ce croquis on retrouve l'image du village au centre, entouré par les montagnes (autour duquel rien n'existe). Les lieux sacrés sont symbolisés par une croix. Presque tous les lieux sacrés se situent dans les montagnes. Au-delà du lieu et de sa caractéristique, un ultime élément détermine son caractère sacré, c'est l'acte de consécration. Une fois que l'homme a déterminé les lieux sacrés (par les mythes, la révélation, l'observation...), il doit consacrer ce lieu.

¹¹³ MEDINA Andrés, *En las Cuatro Esquinas, en el Centro. Etnografía de la cosmovisión mesoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones antropológicas, México, 2000, p. 163 cite Gary GOSSEN, *Los chamulas en el mundo del sol*, México, Instituto Nacional Indigenista, Serie Antropología Social no. 58, p. 37. « Consideran que su municipio natal es el único lugar verdaderamente seguro y sagrado sobre la tierra. A medida que aumentan las distancias sociales y físicas, el peligro se vuelve más amenazador. Los confines de la tierra están habitados por demonios, extraños seres humanos y animales salvajes. » [ma traduction]



Figure 31 - Aurelio, *Les lieux sacrés dans le village de Jteklum Zinacatan* (Chiapas, Mexique), schéma, 2004, schéma publié dans Jacorzynski Witold, *Entre los sueños de la razón, filosofía y antropología de las relaciones entre hombre y ambiente*, op.cit., p. 225.

Consacrer, c'est-à-dire « revêtir » d'un caractère sacré par le biais d'une action rituelle. Le lecteur trouvera en annexe une recherche que j'ai initié en début de doctorat concernant la ritualisation des lieux sacrés dans les sociétés de chasseurs cueilleurs au Mexique (Annexe X). Et ce rituel sera efficient dans la mesure où il reproduit l'œuvre des dieux. Mircea Éliade écrit à ce sujet :

« Un territoire inconnu, étranger, inoccupé (ce qui veut dire souvent : inoccupé par les «nôtres») participe encore à la modalité fluide et larvaire du «Chaos». En l'occupant et surtout en s'installant, l'homme le transforme symboliquement en cosmos par une répétition rituelle de la cosmogonie. Ce qui doit devenir «notre monde» doit être préalablement «créé», et toute création a un modèle exemplaire : la Création de l'Univers par les Dieux. »¹¹⁴

Effectivement, la majorité des entités ethniques mexicaines ne s'approprient un territoire qu'en le consacrant, à travers la répétition d'un acte primordial : la transformation du Chaos en Cosmos par les actes d'êtres appartenant à leur mythologie. Cette consécration rend officielle la sacralité du lieu. Elle institue des lieux forts, susceptibles d'établir des connexions entre les différentes réalités, mais elle sacralise aussi des lieux que l'on pourrait considérer comme secondaires, tels que les

¹¹⁴ ÉLIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 33.

maisons particulières. L'espace sacré du cosmos se retrouve aussi dans des structures plus réduites, à l'échelle de la famille. La maison, comme le territoire et les lieux sacrés doivent aussi être consacrés. La consécration de la maison transforme rituellement la maison en Cosmos. L'habitation n'est pas un objet ou une machine à habiter, « elle est l'univers que l'homme se construit en imitant la Création exemplaire des dieux, la cosmogonie. »¹¹⁵ Dans sa maison, l'homme est aussi en correspondance avec l'univers, le cosmos, le mythe qui la fondent. La vie de l'homme, sa maison, son propre corps sont liés à la vie cosmique. La consécration d'une maison peut se dérouler de plusieurs façons. Chaque collectivité réalise un rituel allant de soi avec la cosmovision qui lui appartient¹¹⁶. Ce qu'il est important de noter, c'est que l'être se situe lui et son monde (sa maison ou son village), au centre du cosmos et que c'est sa cosmovision qui justifie ses gestes et ses rituels. La pensée considère « vrai » ce qui est cimenté sur quelque chose de solide, de ferme : et la seule chose cimentée en soi, c'est le mythe de la création de leur monde. On retrouve la présence de ces cosmovisions traditionnelles dans la construction de nombreuses œuvres d'artistes contemporains.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁶ Mircéa Éliade note deux moyens de réaliser cette transformation. Tout d'abord en assimilant la maison au Cosmos par la projection des quatre horizons à partir du point central. Ou bien en installant symboliquement l'*Axis Mundis*. J'ajouterais un troisième moyen, celui qui reproduit, par un rituel de construction, l'acte exemplaire des dieux, grâce auquel le monde a été créé. Je présente un exemple de cette consécration au travers du témoignage du père de Xun, Don José (maître d'école d'origine maya parlant tzeltal vivant dans le village de Zinacantan, Chiapas, Mexique) dont les paroles ont été transcrites par l'anthropologue Jacorzynski Witold : « Je demandais à Don José qu'il me décrive le rituel de la construction d'une maison. Il me le raconta en me montrant la croix sur le toit. "Cette maison, elle est guérie" dit-il. Plus tard, il me conta que durant la construction de la maison, se célébraient plusieurs rituels qui avaient pour fin de remercier et de demander pardon au supposé habitant du lieu pour l'invasion humaine de son territoire. Avant de construire une maison, il faut aller chercher le *j'ilol* [on pourrait le comparer au guérisseur] pour qu'il prie et demande la permission "pour si par hasard quelqu'un vive ici ou soit là". Le *j'ilol* explique à *Yajval Balamil* [le seigneur de la terre] qu'à cet endroit va s'établir une famille et il lui demande qu'ils ne soient pas dérangés, qu'on ne leur fasse pas de mal, que tous les intégants de la famille vivent heureux ainsi que leurs animaux. Après les prières, on met une croix ou un bouquet de fleurs et on tue une poule. Quand on met le bois qui soutiendra le toit, le *j'ilol* prie dans chaque angle de la maison en y déposant des petites croix. On boit une gorgée, on mange du bouillon de poulet et dans le centre de la maison, on met une grande croix, qui restera toujours là pour la protéger et la surveiller [à la maison]. Xun [un fils de Don José] ajoute que plusieurs personnes enterrent *sjol vakax*, une tête de vache, mais on dit que ceci attire le diable, favorise les conflits au sein de la famille et implique qu'il n'y aura pas de compréhension mutuelle. En échange, la tête de poulet est noble et attire la grâce de dieu. Les trois jours suivants, on ne doit pas laisser la maison seule. On dit que la maison est "soignée" des mauvais esprits et que si on la laisse seule, un *Pukuj* [un être mauvais] peut entrer. » Dans cet exemple, il est clairement identifié la projection des quatre directions à partir du centre de la maison, qui reproduit les bases de la cosmovision de ces habitants. Le centre est aussi marqué par la présence de la croix qui ne sera pas déplacée par ses habitants.



Figure 32 - Global Zopilot, *El hombre caballo*, performance, Pragues, Festival of naked forms, 3ème 2017.

La performance de l'artiste mexicain Global Zopilot met en scène différents éléments symboliques de cette culture mésoaméricaine, de la construction et de la délimitation de l'espace. L'homme cheval urbanise, décontextualise, déplace les frontières, de l'humain, de l'animal, de ce qui est sacré, de ce qui est profane, de ce qui est traditionnel et de ce qui ne l'est pas. Il broute sur ce qui pourrait rappeler une « *chinampa* », qui est un terrain d'une petite dimension construit sur l'eau (c'est un amas de pierres, de roseaux et de terre) sur lequel on cultive des légumes et des fleurs. C'est une technique mésoaméricaine d'agriculture qui a peu à peu disparu avec la venue de la modernité. Toute la ville de Mexico, ancienne Tenochtitlan était construite sur un lac, où les *chinampas* étaient une façon de gagner de l'espace. Le grand-père de cet artiste originaire de la ville de Mexico a vécu et travaillé sur les *chinampas*. Il n'en existe aujourd'hui que très peu, c'est dans le sud de la ville que l'on peut encore en voir quelques-unes. L'artiste reconstruit symboliquement sa *chinampa*, dans laquelle il plante sa nourriture. Mais il n'est pas sur son lac, il est à Prague devant un public européen. Toutefois, la délimitation de son espace reproduit une certaine forme rituelle d'appropriation et de sacralisation du territoire. L'espace qu'il construit et dans lequel il s'installe pour réaliser sa performance, est un espace délimité qui sépare l'espace des spectateurs, du sien. Dans son espace, il y a de la terre, des plantes qui semblent pousser, il y a de la nourriture, du foin pour le cheval. Devant lui, au centre, il ne faut

pas confondre la pierre et le charbon en forme de cercle avec ce qu'aurait pu être un chapeau pour recevoir des dons de la part des visiteurs. Le feu, comme élément de connexion, est présent tout au long de l'œuvre. La présence du feu comme celle de la *chinampa*, font partie du monde de l'artiste, il les transpose dans l'œuvre comme des éléments structurant l'œuvre dans le temps et dans l'espace. L'homme-cheval, au centre de son monde, se nourrit, il semble engagé tout entier dans l'action qu'il réalise imperturbablement. Cette performance reflète un questionnement très présent au cœur de la société mexicaine qui est la rencontre d'une culture traditionnelle et d'une culture occidentale.

1.3.2.2. Le corps cosmisé

Ce qu'il y a au centre de leur monde, de leur maison, du cosmos, c'est aussi leur corps. Ce corps, que j'ai moi aussi redécouvert lors de cette migration. Corps qui a petit à petit déplacé les territoires du savoir et de la connaissance. Corps qui a revendiqué sa place au sein de la recherche et de l'expérience. Corps qui a fait corps avec la matière, avec l'écriture, avec la main qui trace et qui écrit. Le corps est un microcosme. Il est une partie du tout et en lui est aussi le tout. Comme le cosmos, il est composé de quatre éléments : la terre (ses os), l'air, l'eau, et le feu (système digestif, émotion). Il reproduit ainsi à l'échelle du corps le système des conditionnements réciproques et des rythmes qui caractérise et constitue son monde, qui en somme définit tout l'univers. L'homme s'installe consciemment dans la situation exemplaire à laquelle il est en quelque sorte prédestiné, c'est ainsi qu'il se « cosmise ». En se cosmisant, l'homme habite son corps, comme il habite sa maison ou le cosmos.

L'œuvre vidéo *Casa de flores*, représentée ci-dessous (Figure 33), réalisée en 2015, invite à une réflexion sur cette cosmisation du corps. Telles des paroles, des pétales s'écoulent de la bouche d'une femme cadrée en gros plan. Le premier plan présente le haut du buste jusqu'à sa bouche. Elle respire, sa poitrine se soulève et se rabaisse sous la pression de l'air. Puis des pétales de fleurs s'échappent de sa bouche, glissant sur son cou jusqu'à son buste. Ensuite, les pétales ruissèlent sur un ventre de femme enceinte. Elles viennent s'amonceler sur le bas du ventre. Se dessinent au trait

noir sur la peau, la structure d'une maison, la base, le toit en pointe, les fenêtres, la porte. Enfin, le nombril, situé dans le cadre de la porte absorbe une à une les fleurs.

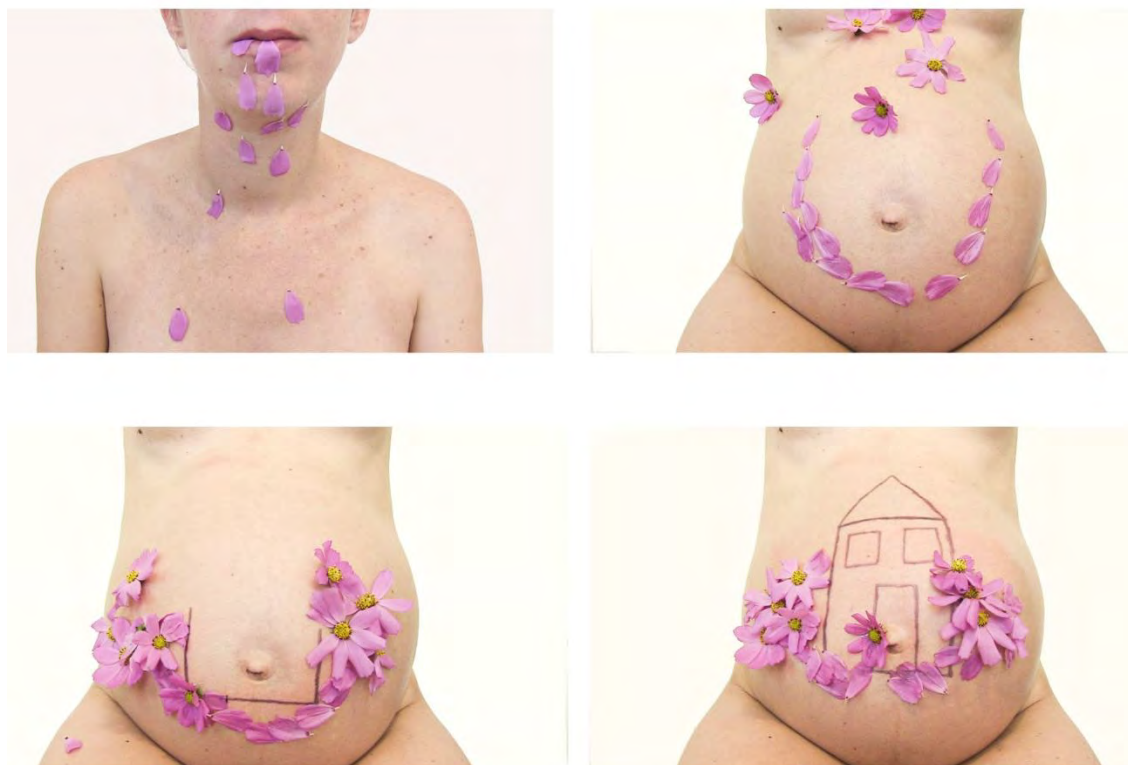


Figure 33 – Riboulet Célia, *Casa de flores (Maison de fleurs)*, Animation (stop motion), 1 minute et 30 secondes, 2015/2019, Tenango, Mexique.

Cette vidéo a été réalisée lors de ma deuxième grossesse (la difficulté à maintenir la posture statique donne à l'image un certain manque de stabilité). Les différentes couches de l'image s'imbriquent. Le dessin de la maison réalisé au feutre noir déplace les limites du foyer. Les murs de ce foyer ne sont pas de briques, mais de peau, à même la mère, à même le corps. Et les pétales, ces mots qui sortent de la bouche de la mère, entrent par la porte, dans cette maison de peau. Ce traçage de la maison à même la peau pourrait ressembler à un singulier rituel de « cosmisation » du corps qui donne la vie. Le dessin établit le corps de la mère comme l'espace sacré du foyer, de la maison qui abrite, qui réunit. Le foyer n'est pas à l'extérieur, il est là, dans le corps de la femme, dans le corps qui porte la vie. En nahuatl, langue originaire la plus parlée du Mexique, le mot poésie n'existe pas, c'est la combinaison de deux mots qui la désignent : *flor y canto* (fleur et chant). La poésie est pour la philosophie nahuatl considérée comme l'unique chose véritable sur la terre. La véritable poésie est le fruit d'une expérience intérieure authentique, d'une intuition. Dans un poème nahuatl, il est écrit :

« Prêtres, je vous le demande :
D'où proviennent les fleurs qui enivrent l'homme ?
Le chant qui enivre, le beau chant ?
[...]
Elles proviennent de sa maison, de l'intérieur du ciel
[...]
En elles chante, en elles gazouille l'oiseau quetzal. »¹¹⁷

La poésie enivre l'homme, dans la mesure où elle lui permet de sortir de lui-même, de voir ce que les autres hommes ne voient pas. La poésie provient du ciel, la maison divine. Elle est le fruit d'une expérience qui bouleverse l'intérieur de l'homme. L'œuvre vidéo, *Casa de flores* m'a remis ces vers en mémoire. Les fleurs qui s'écoulent de la bouche, viennent aussi de l'intérieur du corps qui par œuvre divine, reproduit le geste de la création, celui de donner la vie. Les fleurs et le chant, une matière-parole, une matière poétique, touchent au sens véritable de la vie, à l'intuition créatrice, comme mode d'accès singulier à la connaissance du monde et de ses mystères. Une maison de fleurs n'est pas simplement une maison construite de fleurs, c'est avant tout une maison dans laquelle existe la qualité de la fleur, la qualité de sa présence, de son odeur, de sa douceur, de sa couleur, de sa vie. Le corps est un microcosme, qui contient en son sein l'ordre du cosmos, comme le village, la maison, le corps fait partie du tout. Cette même année, j'ai aussi réalisé un autoportrait en vidéo, intitulé *Celle qui voit* (Figure 34) dont les images au plus près de la peau, semblaient caresser les tissus, s'engouffrer dans les plis, explorer un épiderme sensible et réceptif. La présence du corps dans ces deux travaux marque une étape décisive, celle de la prise en compte du corps comme mode d'accès à soi et au monde. Le corps, sa capacité à sentir, à percevoir, à toucher, sa sensorialité est mise en avant dans la rencontre du soi avec le monde, dans la recherche des matériaux et des formes de l'œuvre. C'est sûrement cette mise en avant du corps qui me poussa plus tard, à modifier le titre de la thèse, à remplacer le concept de paysage par celui d'environnement. Je développe dans la deuxième partie de la thèse ce déplacement d'une construction rationnelle du monde vers une expérience sensible de celui-ci, le corps étant un élément central de cette modification, non de point de vue, mais de mode d'accès au monde.

¹¹⁷ LEÓN PORTILLA Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, Ciudad universitaria, 1959, p. 66. En espagnol : « Sacerdotes, yo os pregunto : / ¿ De dónde provienen las flores que embriagan al hombre ? / El canto que embriaga, el hermoso canto, / (...) / Solo provienen de su casa, del interior del cielo,... » [ma traduction]



Figure 34 - Riboulet Célia, *Celle qui voit*, Vidéo monocanal noir et blanc, 10 min., 2016, exposition collective EAD.01, Musée del Valle de la Luna, Lerma, Mexique.

Dans les collectifs étudiés, la relation du corps au cosmos fonde l'organisation de la vie intime et quotidienne. Dans l'organisation sociale de la communauté de Chamula, au Chiapas, il est intéressant de montrer comment l'organisation de la vie quotidienne et rituelle de ses habitants imite le monde, leur cosmos et principalement le soleil. Pour ne citer que quelques observations sommaires, il est notable que l'axe du soleil, qui marque son parcours d'est en ouest, établit la primauté de la droite sur la gauche. À partir de ce principe s'établit le déplacement des processions dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Un autre principe qui découle du soleil, est la primauté du « haut » sur le « bas ». Par exemple, les montagnes les plus hautes seront celles qui posséderont la plus grande importance rituelle, de même dans les églises, les saints sont en hauteur, comme les images qui sont élevées lors des processions rituelles. Un autre principe est celui de la primauté du « chaud » sur celui du « froid ». L'évolution de la vie est conçue comme un processus d'accumulation de « chaleur ». On naît froid, plus on évolue, plus on acquiert de la chaleur. Les personnes les plus

hautes hiérarchiquement sont celles qui possèdent le plus de chaleur. Tous ces aspects s'unissent pour, d'une part être en symbiose avec leur monde, leur environnement et d'autre part être en communion avec leurs ancêtres (ce qui pourrait revenir au même puisqu'une grande partie de leur environnement est considérée comme des ancêtres : les pierres sont des grands-mères, le soleil est le père, les montagnes sont des ancêtres...). C'est en recréant le passé dans leur présent, que le monde existe et que l'homme est guidé dans ses actions. L'anthropologue Marcelo Diaz de Salas¹¹⁸ qui réalisa de nombreuses études au sein de la communauté tzotzil, plus précisément dans la région de San Bartolomé de los Llanos, au Chiapas, écrit :

« Cette idée d'être les fils du soleil et l'idée que toute fête religieuse doit recréer, le plus fidèlement possible, un événement passé, a donné au Tzotzil de San Bartolomé de los Llanos la conviction qu'entre ses mains l'ordre cosmique ne doit pas souffrir d'altération. Grâce à ses prières et à ses phrases le *chul-wits* [la montagne sacrée] accorde les bénéfices de l'eau ; grâce à ses prières, le soleil nous éclaire et nous réchauffe ; grâce au respect fidèle des fêtes religieuses, Dieu satisfait approuve la conduite humaine et les champs sont fécondés ; grâce au brûlis dans les montagne, à la fumée dans les maisons et à la fumée des cigares rituels, se forment les nuages et la pluie tombe copieusement, en un mot : l'univers reste inaltérable. »¹¹⁹

Aux actions humaines répondent les actions naturelles, celles de leur environnement. C'est un dialogue qui s'installe dans l'action quotidienne, comme dans l'action rituelle. En reproduisant les gestes et les actions légués par les ancêtres, les hommes s'intègrent dans un monde avec lequel ils interagissent. Cette prépondérance du passé dans la vie du présent est tout à fait étrangère à l'ontologie occidentale pour laquelle le passé est légué à l'Histoire, oublié, mis de côté, comme le sont d'ailleurs les personnes âgées dans nos sociétés. L'ontologie mexicaine privilégie une continuité, les actes passés donnent leur sens aux actes du présent, ils les guident, les informent. Cette continuité modifie la conception du temps. Le temps, tel qu'il est conçu par ces collectivités, n'est pas une ligne droite qui le projette dans un avenir incertain, mais une ligne courbe, un cercle ou peut-être une spirale qui reproduit des cycles et qui lui donne la sécurité d'un « avenir certain ».

¹¹⁸ Marcelo DIAZ DE SALAS participa en 1956 au projet de recherche intitulé *Man in nature* mené par des chercheurs de l'Université de Chicago. Il s'agissait de comprendre les relations qu'entretiennent les communautés tzotziles et tzeltales avec leur environnement.

¹¹⁹ MEDINA Andrés, *op.cit.*, pp.133-134 cite Díaz de Salas, *Notas sobre la visión del mundo entre los tzotziles de Venustiano Carranza, Chiapas*, La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, no. 26, pp. 253-267, 1963, p. 265.

1.3.2.3. Le temps sacré

Pour comprendre la portée du mythe, il faut prendre en compte ce qu'écrit Mircea Éliade à propos du temps sacré. Le temps sacré reproduit cycliquement l'œuvre des dieux pour récupérer le monde « fort, frais et pur » tel qu'il était à l'origine. Dans la répétition, la réitération périodique de ce qui a été réalisé *in illo tempore*, s'impose la certitude de quelque chose d'absolu, quelque chose qui se révèle comme fixe et durable dans le flux universel. L'œuvre des dieux est reproduite à travers la pratique du rituel. Le rituel rend accessible le sacré à l'expérience humaine. Mircea Éliade stipule cette réitération propre aux mythes et à leur actualisation :

« Le temps mythique des origines est un temps “fort” parce qu'il a été transfiguré par la présence active, créatrice des Êtres surnaturels. En récitant les mythes on réintègre ce temps fabuleux et par conséquent, on devient en quelque sorte “contemporain” des événements évoqués, on partage la présence des Dieux ou des Héros. »¹²⁰

Les mythes sont vivants parce qu'ils sont récités, transmis, racontés, chantés, mimés, dessinés de génération en génération, ils sont réactualisés périodiquement. L'essentiel pour l'homme étant de connaître les mythes, d'une part parce qu'ils lui donnent une explication du monde et de sa place dans le monde et d'autre part parce qu'en les réactualisant (à travers des rites, des cultes...), il est capable de répéter ce que les dieux, les Êtres mythiques ont fait à l'origine. Connaître le mythe c'est donc connaître l'origine des choses, et quand cette chose vient à manquer ou à disparaître, la connaissance du mythe permet de les trouver ou de les faire réapparaître.

Le temps n'est donc pas un temps homogène ni continu. Le temps ordinaire (le temps profane) est celui des actes dénués de signification religieuse, et le temps sacré est celui qui met les hommes en contact avec l'autre aspect de la réalité et avec les Êtres mythiques. Ce contact, (il le réalise comme je l'ai étudié dans l'analyse de l'espace), à travers le rituel, le rite qui va permettre à l'homme d'établir un contact avec cette réalité mythique. Mircea Éliade écrit : « le *Temps sacré est par sa nature même réversible*, dans le sens qu'il est, à proprement parlé, un *Temps mythique primordial rendu présent*. »¹²¹ Tout rituel, toute fête religieuse consistent dans la réactualisation d'un événement mythique qui a eu lieu dans un passé mythique.

¹²⁰ ÉLIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, op.cit. p. 31.

¹²¹ *Ibid.*, p. 63.

Réaliser un rituel, y participer implique donc que l'on s'extrait de la durée temporelle ordinaire pour réintégrer le temps mythique réactualisé par ce même rituel. Le temps sacré est en lui-même indéfiniment récupérable et répétable. Comme l'espace sacré constitue une rupture de niveau dans l'espace profane, le temps sacré, le rite marque une rupture dans la durée temporelle profane. Ce n'est plus le temps historique qui est présent, c'est le temps mythique, celui de la création, celui des dieux. C'est un temps primordial, originel que rien ne précède, puisque rien ne pouvait exister avant l'apparition de la réalité racontée par le mythe. Dans ce temps sacré, qui est rythmé par les fêtes, les hommes et les dieux se réunissent. Les hommes parlent avec les dieux par l'intermédiaire des chants, prières, danses, offrandes, gestes, arts qui se constituent en rituel. Dans ce dialogue, les dieux répondent par la pluie, les bonnes récoltes, l'absence de maladies. Quand ce dialogue avec les dieux est interrompu (affectation du temps sacré), c'est le temps ordinaire qui s'en voit affecté. Dans le documentaire *Echo de la montagne*, réalisé par le cinéaste mexicain Nicolás Echevarría, l'artiste huichol Santos de la Torre, dit : « Il existe le temps "bon" et le temps "mauvais". Le temps mauvais, c'est quand on ne remplit pas la parole des anciens. »¹²² La parole des anciens est celle à partir de laquelle on reproduit les gestes et les rites sacrés qui constituent la base de la transmission intergénérationnelle. Quand la parole des anciens n'est pas prise en compte, quand les rituels ne sont pas réalisés c'est le temps ordinaire qui s'en voit affecté. S'ensuivent alors des sécheresses, des pluies diluviennes, des maladies qui marquent le mécontentement des dieux. Un de ces rituels constitue l'art de plusieurs groupes ethniques mexicains. Je vais analyser comment le dialogue avec les dieux prend forme dans l'œuvre d'art rituelle.

1.3.3. La représentation : un dialogue Homme / Dieux, Homme / Cosmos

Comment l'œuvre d'art devient-elle un rituel pour ainsi se constituer en dialogue entre les hommes et les dieux ? Dans le collectif ethnique huichol, que j'ai précédemment étudié, l'art est considéré comme un moyen pour échanger avec les dieux. Il est une conversation avec les dieux parce qu'il est réalisé en dialogue avec

¹²² Nicolás ECHEVARRÍA, *Eco de la montaña*, documentaire, 1 heure 32 min., 2014, Producteur Cuadro Negro, Mexique.

eux. La rencontre s'effectue lors de la prise de plantes hallucinogènes (le *peyotl* pour les huichols) ; celui qui est le plus à même de rentrer en contact avec les dieux est le *mara'akame*, l'« équivalent » du chaman pour les huichols. Lors de la prise de la « plante de vision », les dieux parlent aux *mara'akame*, c'est ce dialogue que le *mara'akame* reproduit dans ses œuvres. Les œuvres ainsi créées sont désignées sous le terme générique de *nierika*, qui signifie « voir ». L'hypothèse soutenue est que les prémisses du concept d'art chez les Huichol se fondent sur la vision, ils pratiquent un « art de voir », qui bien qu'il soit défini comme intimement lié à une expérience spécifique des chamanes pour voir dans le monde des dieux et des ancêtres, constitue également une pratique poursuivie par l'ensemble de la communauté, dont les artistes et les artisans.

Figure 35 - Offrande huichol, divers objets sacrés, photographie extraite de l'article *Nierika - Un espejo transgeneracional de los Wixarikas*.

Figure 36- Offrande sacrée de *nierika* dans une grotte, tronc d'arbre, fils et teinture naturelle, photographie extraite de l'article *Nierika - Un espejo transgeneracional de los Wixarikas*.

Figure 37 - *Nierika*, offrande sacrée pour Notre mère la mer, tronc d'arbre, fils et teinture naturelle, photographie extraite de l'article *Nierika - Un espejo transgeneracional de los Wixarikas*.

Dans ces photographies on peut observer plusieurs éléments, principalement des formes géométriques et des figures animales. L'œuvre d'art rituelle n'est pas isolée. Elle prend sa place et son sens au sein d'autres rituels et d'autres objets rituels. L'œuvre est quelque part et pas ailleurs. C'est le lieu dans lequel elle se situe qui lui donne et participe de sa fonction de dialogue. Les trois photographies représentées ci-dessus montrent les pratiques de l'œuvre en lien avec les pratiques du lieu. L'œuvre isolée ne peut exister, car l'œuvre est un moyen de communiquer. Or communiquer, requiert d'une tierce personne, d'une entité avec laquelle le dialogue puisse s'établir. Dans la première photographie, les œuvres sont réunies et installées à même la terre, sans ordre ni dessein prédéfini. Elles se mêlent aux pierres et à la poussière. Il n'y a pas de volonté de séparer ou de détacher les œuvres de l'espace. Les bougies orientées vers le ciel sont les seuls objets qui semblent avoir été disposées volontairement verticalement. Les œuvres se rassemblent vers la paroi, le seul sentiment de proximité et de contact semblent satisfaire leur emplacement. Comme c'est le cas dans la deuxième photographie, où le *nierika* existe au travers du contact avec la pierre de la grotte dans lequel il a été déposé. L'installation de l'œuvre prend un tout autre sens que celle de l'installation dans un espace muséal. L'œuvre a même le sol, n'est pas faite pour être vu ou admirée, la surface sur laquelle elle est installée fait partie de l'œuvre. L'œuvre est disposée de façon à pouvoir entrer en contact avec la terre, avec les dieux, les ancêtres...

À travers leur forme, à travers ce qu'elles représentent et au-delà de ce qu'elles montrent, ces œuvres sont vouées à produire un effet. Le philosophe Jacques Derrida écrit à propos de certains dessins d'Antonin Artaud : « les gris-gris sont des œuvres efficaces, des opérations qui, au-delà de l'art, font œuvre. »¹²³ Les gris-gris sont souvent définis comme des amulettes, des objets de culte, ils ont en commun avec les œuvres d'art rituel huichol, le pouvoir de produire au-delà d'eux-mêmes un effet, qui fait œuvre au-delà même de l'œuvre d'art. Une réappropriation de ces pratiques par le poète, artiste, écrivain, philosophe et théoricien du théâtre Antonin Artaud déplace l'utilisation de ces pratiques rituelles dans le « domaine de l'art ». Suite à son voyage au Mexique (que j'étudierai dans la deuxième partie de cette thèse), il réalisa de 1937 à 1939 des dessins qu'il appela lui-même des *Sorts*. Ces *Sorts* (Figure 38) ne sont pas en principe des œuvres d'art destinées à être exposées ou conservées dans un musée. Ce sont des œuvres, signées, datées, qui ont un destinataire spécifique et unique. Elles

¹²³ DERRIDA Jacques, *Artaud le Môme*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 53.

font souvent référence à un évènement, lors duquel Artaud rencontre le futur destinataire de son sort. Le sort de mort reproduit ci-dessous a été réalisé le 14 mai 1939, pour Sonia Mossé. Dans la lettre qui jouxte les interventions graphiques, signée par Antonin Artaud, il est écrit :

« vous vous êtes livrée contre moi hier soir à d'effroyables envoûtements, [...] vous m'avez blessé à mort dans tout ce qui en moi appartient à l'homme, et cette blessure ne sera jamais cicatrisée. Je vous jette un sort de mort et il agira de toute façon que vous en ayez connaissance ou non. »¹²⁴

Le sort n'est pas une représentation artistique destinée au regard, il est voué à agir dans le monde réel, à y produire des effets magiques sur des choses et des personnes réelles.



Figure 38 – Artaud Antonin, *Sort à Sonia Mossé, 14 mai 1939*, crayon à encre violette et crayons de couleur, papier brûlé (21 x 13,5 cm), exécutés sur les pages 3 et 4 d'une lettre signée et datée, adressée à Sonia Mossé, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Le sort est toujours jeté langagièrement et graphiquement (une lettre et une intervention plastique, gestuelle). Les interventions graphiques du sort jeté à Sonia Mossé semblent mimer ou préparer le sort qui lui a été fait. Le papier est malmené,

¹²⁴ ARTAUD Antonin, *Sort à Sonia Mossé, 14 mai 1939*, exécutés sur les pages 3 et 4 d'une lettre signée et datée, adressée à Sonia Mossé, Bibliothèque nationale de France, Paris.

brûlé, raturé, troué, perforé, des fragments de textes se mêlent à des bribes de dessins. Le sort n'est pas tant un acte de sorcellerie qu'une riposte à une action maléfique. Artaud dans son texte précédemment cité le stipule, le sort est une réponse magique à un envoûtement, c'est un antidote, un combat lancé contre le mal par la magie, par l'imagination. Dans l'illustration de gauche, Antonin Artaud écrit : « tu vivras morte / tu n'arrêteras plus de trépasser et de descendre / je te lance / une force de mort ». L'efficacité du sort jeté n'est pas seulement une simulation esthétique, elle doit être immédiate, elle doit agir dans la vie réelle. Les *sorts* d'Antonin Artaud, s'ils peuvent ressembler à des actes de démente, sont tout autant des actes de revendication culturelle et politique. Dans l'un de ses derniers *sorts* (le dernier fut dirigé à Hitler), Antonin Artaud prend le Musée comme l'instance maléfique, comme une conspiration qu'il doit par avance contre-attaquer. Il y accuse le musée de sorcellerie. Au recto du sort destiné à l'homme du Musée qui voudrait aussi collectionner ce Sort du 16 mai 1939, on déchiffre :

« Monsieur,
 Vous sachant très amateur de
 SORTS et aut[res] curiosités magiq[ues] je v[ous] [ad]resse [c]e SORT
 qui
 con[stitue une] CONJURATION
 MALEFI[CIAnte MA]JEURE
 CONTRE [TOUS LES] ENVOÛTEURS
 MAL [INTENTION]NES.
 Il ne [fait pas] partie du
 Musée des S[or]ciers Mages et AL-
 CHIMISTES »¹²⁵

Antonin Artaud accuse et assaille « l'amateur de sorts et autres curiosités magiques », cet « envoûteur mal intentionné ». L'homme du Musée pourrait être considéré comme celui qui annule et mortifie le pouvoir des œuvres et de ces *sorts* dans l'isolement de l'archive muséographique ou le confinement de ses murs. Comme les fous isolés dans les hôpitaux psychiatriques, les œuvres enfermées derrière les murs étanches de l'institution, voient leurs pouvoirs et leurs effets limités. Tout ce qui est susceptible de troubler l'ordre établi semble être rapidement confiné dans des lieux sans contact direct avec la société. Extrait de son contexte, l'œuvre perd de sa force, elle se fane.

¹²⁵ DERRIDA Jacques, *op.cit.*, p. 77, cite Antonin Artaud, *Sort du 16 mai 1939*.

Les œuvres d'art huichol échappent à la séquestration muséographique, on peut les observer dans des grottes, des sources, des montagnes, des lieux de culte, autant de demeures où résident les dieux. La dernière photographie des œuvres huichol représente un *nierika* qui est tenu dans une main, il est abîmé, usé. Ces objets représentent des formes qui sont avant tout des symboles. Ces symboles, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle évoquent une chose spécifique à laquelle ils sont reliés. Ils peuvent évoquer une chose matérielle, comme le maïs, le feu, des animaux, etc., ou des choses immatérielles comme les dieux, les ancêtres mythiques. Dans leur combinaison, ils constituent une écriture, un dialogue. Au sein de ce dialogue, les symboles condensent un pouvoir qui leur donne une certaine force. Ce pouvoir tient au fait que les symboles ne sont pas les simples instruments, outils d'un dialogue entre les hommes et les dieux, ils ne sont pas des objets sans volonté propre. L'anthropologue Leobardo Villegas écrit à ce sujet : « Ils sont vivants [les symboles] dans la mesure où ils sont “imprégnés de sens” pour les hommes et pour les femmes qui interagissent avec eux ; en observant, manipulant les normes et les valeurs qu'ils représentent pour leur fin propre. »¹²⁶ Les symboles sont des instruments magiques, assimilables aux dieux parce qu'ils parlent et agissent comme des personnes divines. Les symboles deviennent les propres déités parce qu'en eux réside le pouvoir de communiquer avec les dieux et avec les hommes. En parallèle à ces pratiques rituelles, un art imite ces objets sans se confondre avec celles-ci. C'est un art destiné au système marchand, un dialogue entre les hommes qui réutilisent des éléments symboliques du dialogue avec les dieux. Je reproduis ci-dessous la photographie d'une œuvre d'art huichol réalisée en fils tissés sur une planche de bois (Figure 39).

Il existe de nombreuses similitudes entre ces deux types d'œuvres. La plus évidente est la forme des symboles et des représentations humaines et divines. L'« art profane » huichol réutilise des « symboles » de l'art rituel. Je parle dans ce cas-là de symbole parce que le caractère de pouvoir n'est pas le même que dans celui de l'art rituel. Ces symboles font partie des histoires mythiques, ils racontent des événements qui ont eu lieu dans le temps originel, primordial. L'art profane établit ainsi un dialogue avec les humains (il peut par exemple servir pour communiquer et transmettre l'histoire mythique), quand l'art sacré établit un dialogue avec les dieux.

¹²⁶ VILLEGAS Leobardo, *op.cit.*, p. 32.



Figure 39 - Œuvre d'art huichol, fils tissés et collés par de la cire de Campeche sur une planche de bois, non signée, non datée, lieu de conservation inconnu.

La forme de l'objet d'art différencie les deux types de production. L'art rituel des *nierikas* est de forme ronde, il est réalisé sur des coupes de troncs de branche. Alors que l'art profane est de forme carrée, réalisé sur des planches de bois. La couleur est aussi différente. Dans l'art sacré les teintures sont naturelles alors que dans l'art profane les fils sont achetés dans le commerce. Les variations chromatiques sont ainsi très différentes. L'art profane est destiné au commerce, alors que l'art rituel a une vocation sacrée. L'un est le langage des dieux, l'autre est le langage entre les hommes.

Cette première partie a tracé le cadre de compréhension et d'expérience dans lequel se déroule cette recherche. Elle a brièvement décrit les fondements de l'ontologie occidentale, à partir de laquelle l'« autre » est appréhendé. Puis elle

analyse l'ontologie mexicaine, qui a modifié et déplacé les modalités de la première ontologie. Si l'auto-ethnographie – qui est la méthodologie de recherche appliquée à cette thèse – est axée sur le vécu du chercheur au sein d'une autre culture ; connaître la culture d'origine se révèle aussi important que connaître la culture étudiée, dans la mesure où c'est à travers la culture première que va être vécue et analysée la deuxième culture. C'est ainsi pour échapper aux démons de l'anthropocentrisme et de l'ethnocentrisme que j'identifie pour le lecteur et pour moi-même le point de départ, point à partir duquel sera comprise l'autre collectivité. Il était important de décrire les contextes et les pratiques propres à ces différentes collectivités pour pouvoir saisir les déplacements, pour comprendre le trajet et par la suite mettre les cultures en dialogue. La deuxième partie de cette recherche revient sur ce trajet, qui m'a menée d'une prise écuménale favorisant l'extériorité, la distance de l'homme isolé de son environnement, vers une prise écuménale privilégiant la continuité entre les différentes entités qui peuplent le monde, dont l'homme fait partie. On ne se défait cependant pas facilement des modalités qui nous ont imprégnés et façonnés ; quelque chose en nous protège nos constructions, nos fondements. Le trajet explicité dans la partie suivante tente de saisir cet ébranlement, à travers la mise en tension de ces deux ontologies et la création d'une troisième ontologie, une sorte d'hybridation singulière et personnelle, résultant du croisement des deux premières.

DEUXIÈME PARTIE :
VERS L' « ENTRE-MONDES »,
CRÉATION D'UNE ONTOLOGIE
SINGULIÈRE

Si la première partie de cette thèse a présenté le cadre d'expérience de cette recherche-crédation, la deuxième partie ouvre la porte à un domaine plus singulier et personnel, l'expérience *par corps* de la mise en tension de ces deux ontologies. La différence entre ces deux parties est une question de distanciation, de changement de position qui marquent dans mon expérience une coupure brutale. Cette modification qui s'opère entre le chercheur participant et le chercheur observateur s'initie dans la distance qu'instaure le chercheur entre lui-même et les collectivités étudiées. J'étais dans le monde et j'ai dû m'en abstraire pour être face au monde et face à moi-même. Il y a donc deux polarités mises en interaction : le soi et l'autre. Et c'est dans cette interaction que le soi, à partir de lui-même, décrit et analyse l'autre. La première partie de cette thèse s'est donc donnée pour objectif de décrire l'autre, cependant, dans ce processus de description que Tim Ingold qualifierait davantage de *traduction*, l'autre se trouve souvent analysé dans des concepts et des idées qui lui sont généralement méconnus. Il a été nécessaire de traduire les idées et les concepts de l'ontologie mexicaine dans des termes et des concepts accessibles au public occidental. Ceci pourrait ressembler au processus de traduction d'un texte littéraire où il faut traduire des idées exprimées dans une langue et les transposer dans une autre langue. Dans ce processus de traduction, l'autre culture est toujours classifiée, comprise, conceptualisée à partir de concepts importés de la culture du chercheur. Cette traduction donne accès à une certaine information qui certes n'est pas l'ontologie même, mais qui permet de s'en approcher, d'en imaginer les possibilités. La deuxième partie de la thèse s'initie dans un espace plus intime, celui de mon expérience, qui est celui de la création d'une troisième ontologie, « entre » les deux ontologies étudiées. Cette ontologie singulière se construit principalement sur la base de la rencontre des deux premières, tout en s'en éloignant. Elle pourrait être considérée comme une espèce de « troisième terme ». Dans le cours que Roland Barthes donna au Collège de France en 1977-1978, il développa toute une thématique autour de la question du *neutre* comme une invitation à dépasser les opposés, les paradigmes de la pensée et de la langue occidentale, qui aboutit à la création d'un troisième terme. Le paradigme est utilisé par Roland Barthes au sens du terme développé par Ferdinand de Saussure, soit celui d'une « opposition entre deux termes », qui conduit la langue à produire du sens dans l'exclusion de l'un ou de l'autre terme. Ce paradigme, au fondement de la pensée occidentale, produit du sens sur la base d'une logique binaire organisée dans des couples de contraires, tels que peuvent l'être le blanc et le noir, le beau et le laid, le

chaud et le froid, le bon et le mal, etc... Le troisième terme est dans cette pensée, ce qui déborde les oppositions paradigmatiques, les amenant vers des zones de trouble et d'indécidabilité qui déjouent la logique binaire du sens. Le troisième terme fusionne, « actualise simultanément » les deux termes de l'opposition. Il dépasse le conflit, tout en invitant à la nuance. Une actualisation possible de ce troisième terme, trouverait sa voie dans une « dialectique de l'envers ». Sophie Lécole Solnychkine, maître de conférences à l'Université Toulouse Jean Jaurès, dans un article intitulé *La fabrique du neutre, vers une dialectique de l'envers*, envisage cette dialectique, en l'articulant au principe de la coprésence et de la surenchère de sens. En s'appuyant sur les notions d'*envers* et de *contraire*, elle en définit le projet :

« Ce projet, celui d'un Neutre envisagé comme *envers* et non comme *contraire*, se définit comme celui d'une construction structurelle qui présenterait dans un même temps un discours et sa négation, mais de sorte que tout à la fois, l'un ne consiste pas en la destruction de l'autre, ni que les deux ne soient par la suite conjoints en un troisième terme de synthèse »¹²⁷.

Le *contraire* détruit, tandis que l'*envers* dialogue tout en niant. Le troisième terme n'est pas une synthèse mais plutôt un débordement. Il n'est pas « ni l'un, ni l'autre », il n'exclut pas l'un aux dépens de l'autre, il ne consiste pas en la destruction de l'autre. Un principe qui serait à même de supporter la création de ce troisième terme, pertinent dans la perspective de ma recherche, est celui de *co-présence* que Roland Barthes développe dans le cours qu'il consacre à la *Préparation du roman*. Sophie Lécole Solnychkine, le définit ainsi :

« Le principe de coprésence ouvre la voie à un autre régime de sens : un régime qui, tout en déliant les mots, les ouvre à une relation où ils coexistent simplement, sans relation métonymique, antithétique, ou, pour tout dire, logique. »¹²⁸

Ce principe décrit la relation de deux ou plusieurs éléments qui sont co-présents l'un à l'autre ; les éléments sont liés, re-liés sans pour autant que cette liaison réponde à un principe logique. Dans le cadre de mon expérience, le troisième terme est ce « sursaut dans la structure »¹²⁹ des ontologies étudiées. L'ontologie occidentale et l'ontologie

¹²⁷ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *La fabrique du Neutre, vers une dialectique de l'envers*, Implications Philosophiques, Espace de recherche et de diffusion, 2015. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 20 mars 2019) : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/la-fabrique-du-neutre/>

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

mexicaine sont reliées par le principe de co-présence, sans principe logique qui en structure les modes de liaisons. Les ontologies sont mises en dialogue et sont à la fois niées. C'est l'actualisation simultanée des deux qui provoque l'apparition d'une troisième ontologie personnelle, qui n'est pas une synthèse, mais une création singulière, nuancée, aux multiples facettes.

Je soutiendrais que c'est en modifiant nos modes de perceptions, qu'il est seulement envisageable de pouvoir faire l'expérience d'une ontologie distincte, tout en s'orientant vers la création d'une ontologie singulière.

2.1. LA MODIFICATION DE LA PERCEPTION

2.1.1. La perception indirecte conventionnelle

Comment l'individu immergé dans l'ontologie occidentale a-t-il l'habitude de saisir le monde ? Comment le perçoit-il ? De nombreuses théories proposent différents schémas qui gouvernent nos modes de perception. Cependant la théorie cognitive est la théorie dominante et conventionnelle sur laquelle repose notre mode de perception, une théorie de la perception de l'environnement qualifiée d'*indirecte*. Cette théorie postule que la personne qui perçoit ne peut pas avoir accès directement au monde. Elle doit en effet le « construire » à partir des matériaux bruts recueillis par les sens. Ces matériaux bruts, issus des récepteurs sensoriels du corps sont chaotiques, de telle sorte que tout ordre ou toute structuration que l'observateur prétend percevoir dans son environnement, doit être projeté par son propre esprit. Je peux illustrer cette théorie par l'exemple suivant. Quelqu'un est assis devant une fenêtre en regardant vers l'extérieur, il voit un oiseau. Avant de voir l'oiseau, les cellules réceptrices qui tapissent le fond de l'œil de cette personne recueillent les photons de lumière. Ces récepteurs sont reliés par les nerfs optiques à des neurones qui vont détecter la luminosité, les couleurs, les mouvements. Dans un deuxième temps, le cerveau met en forme les données sensorielles perçues, il recherche des formes globales. Dans l'exemple donné, il distingue donc une forme colorée en mouvement qui a une certaine forme, couleur et il la détache du fond. Une troisième étape interprète les données recueillies. La personne qui voyait une forme colorée se déplacer, interprète à partir

de ces connaissances préalables que cette forme est un oiseau. Le schéma¹³⁰ suivant représente le cheminement qui est réalisé par nos sens et notre cerveau dans l'action de percevoir au regard de cette convention.

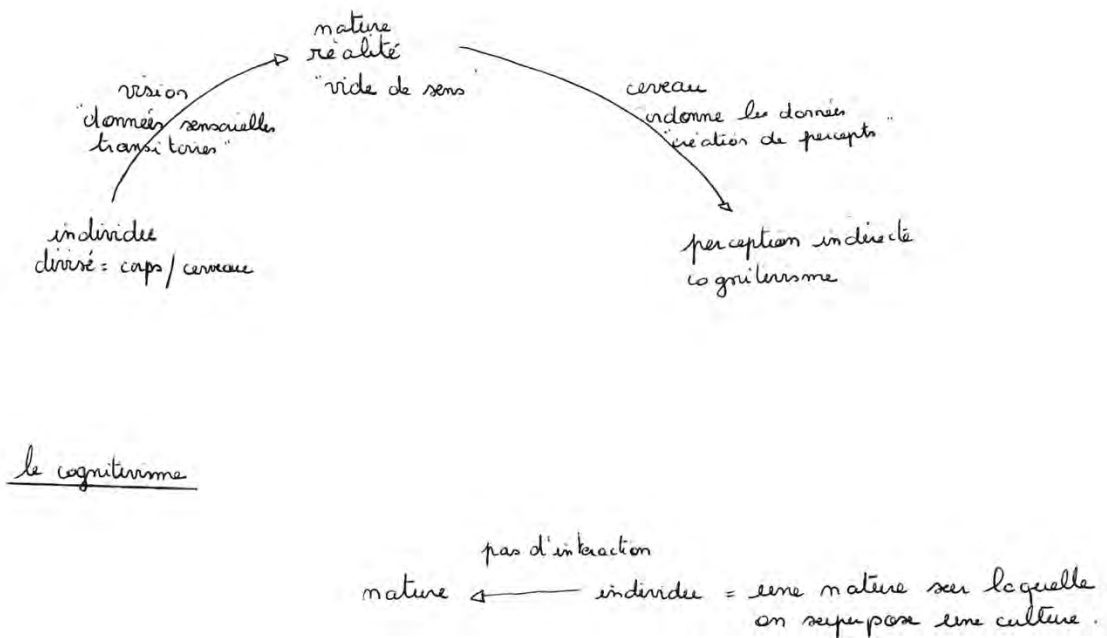


Figure 40 – Riboulet Célia, *La théorie cognitive*, schéma, 2018.

Le cognitivisme se base sur un postulat selon lequel la réalité est vide de sens (sens au sens de humainement constitué). Seule la perception par l'humain et le décryptage culturellement construit qu'il en constitue permettent de donner sens au monde extérieur. C'est l'individu, divisé entre son corps et son esprit, qui recueille par l'intermédiaire de ses sens des informations transitoires qui sont ensuite ordonnées et traitées par le cerveau pour enfin engendrer la perception. C'est pour ainsi dire l'esprit qui donne une forme au contenu de la sensation, les sens fournissent des données sensorielles transitoires sans signification que le cerveau ordonne selon les catégories conceptuelles communes et durables. « Le cerveau traite l'information venue du monde extérieur », tel est l'énoncé convenu des sciences cognitives. Ce n'est qu'après cette étape que nous connaissons ce que nous voyons. Les modèles qui gouvernent ces

¹³⁰ Ce schéma (ainsi que ceux qui suivent) vise à éclairer de manière synthétique le propos, en aucune manière à figer un modèle.

catégories communes et durables de traitement de l'information sont acquis à travers un processus d'enculturation, ce dernier étant une somme de processus à travers lequel la culture est transmise du groupe à l'enfant. L'enculturation contribue à façonner l'individu au sein d'une société, ce qui opère une réduction du champ des possibles sur le plan cognitif. Elle apporte une sélection de contextes qui va influencer le développement cognitif du sujet. En France par exemple, un de ces processus est l'école laïque, dont le principe fondamental est selon le Docteur en Sciences de l'Éducation Patrick Berteaux « la promotion d'un "style cognitif théorique" (Akkari & Dasen, 2004, p. 12), expérimental et analytique en visant à une compréhension globale, décontextualisée et abstraite de l'environnement par le sujet. »¹³¹ La logique qui y est promue conduit donc à un mode de catégorisation taxonomique pour la présentation des informations et à un mode de raisonnement essentiellement déductif. C'est l'influence du mode d'enculturation scolaire et de facteurs contextuels au développement qui favorise l'existence d'un « style cognitif » particulier.

Je me demande maintenant si cette théorie cognitive de la perception me permet de pouvoir « entrer en contact », de pouvoir faire l'expérience d'une autre culture ? Si l'information que me fournissent mes sens est ordonnée selon mes propres schémas et catégories conceptuelles la relation à une autre culture sera d'une certaine façon toujours faussée, parce qu'elle traitera l'autre selon un schéma étranger à celui-ci. Comment pourrais-je faire l'expérience de l'autre si je l'observe toujours depuis le un, depuis le cadre structurant de l'ontologie occidentale ? Pour surmonter cette impasse, il est nécessaire de recourir à une théorie de la perception tout à fait distincte.

2.1.2. La perception directe

Il faut comme le fait Tim Ingold avoir recours à une théorie de *la perception directe*, inspirée par la psychologie « écologique » du psychologue américain James Jerome Gibson, qui joua un rôle essentiel dans le domaine de la perception visuelle. James Jerome Gibson a développé une approche révolutionnaire de la perception, non sans avoir auparavant démontré l'incapacité des systèmes de perceptions

¹³¹ BERTEAUX Patrick, *Influence des modes d'enculturation scolaire sur les styles cognitifs : l'exemple des écoles coraniques et laïques à La Réunion et aux Comores*, Carrefour de l'éducation, n° 29, Armand Colin, 2010, pp. 215-238. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 03 mars 2018) : <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2010-1-page-215.htm>

conventionnels à saisir le monde. Dans son ouvrage *La perception du monde visuel* publié en 1950, il rejette le behaviorisme ; puis en 1979, il s'oppose au cognitivisme dans *Approche écologique de la perception visuelle*, tout en y proposant une nouvelle approche.

L'approche de la perception proposée par James Jerome Gibson est qualifiée de directe en ceci qu'elle n'emprunte pas les sens pour être ensuite transmise au cerveau. La perception directe traite le sujet comme un système global qui comprend le cerveau et les organes récepteurs ainsi que leurs relations neuronales et musculaires. C'est à travers l'action que le sujet, la personne dans son ensemble, perçoit et connaît le monde, son environnement. Le monde n'est pas vidé de sens, il est plein et contient des informations. Ce sont ces informations que le sujet connaît par la voie de l'action. Le monde ne peut pas être connu antérieurement à l'action. Avoir vu une chose c'est donc avoir recherché l'information qui nous permet de la connaître. C'est un savoir pratique, le sujet sait ce que l'objet offre. Tim Ingold écrit:

« Pour résumer, apprendre à percevoir ne dépend pas tant de schémas nous permettant de *construire* l'environnement que de l'acquisition d'aptitudes nous permettant *d'engager des relations* perceptuelles directes avec ses différents composants, humains et non-humains. »¹³²

L'environnement ne se trouve donc pas construit préalablement à sa rencontre avec celui-ci, à travers l'application de schémas qui le rendent lisible, ordonnable, compréhensible. La perception de l'environnement se construit dans l'interaction du sujet avec ce dernier, c'est en s'engageant dans une action qui mettra en relation le sujet et l'environnement qu'il pourra être perçu. C'est donc en développant des capacités d'action et en acquérant des aptitudes spécifiques, qu'à travers l'action le sujet pourra percevoir certaines caractéristiques de ce qui l'entoure. Cette acquisition d'aptitudes, cet apprentissage correspondent à ce que Gibson définit comme une « éducation de l'attention »¹³³. J'utiliserais pour illustrer cette théorie l'exemple d'un artisan. Dans la théorie de la perception directe, l'apprentissage implique une forme de sensibilisation ou de réglage de l'ensemble de son système perceptuel pour pouvoir rassembler un certain type d'informations. Par exemple le potier, au contact de la terre, apprendra à manipuler son poids, sa consistance, sa force, sa résistance pour pouvoir

¹³² INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, op.cit., p. 273.

¹³³ GIBSON Jerome James, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, p. 254.

adapter ses mouvements à la consistance de celle-ci. Le potier sera alors capable de relever les informations essentielles (les défauts des matériaux par exemple) qu'un débutant ne serait pas à même de remarquer. Dans cette théorie, il n'est donc pas question de schémas qui permettent à l'individu de s'impliquer dans le monde, mais d'un apprentissage perceptuel qui est simultané à la vie elle-même. C'est pour cela que l'«on peut continuer à apprendre à percevoir aussi longtemps que la vie se poursuit.»¹³⁴ Parce que la vie implique l'engagement du sujet dans différentes actions qui vont poursuivre le développement du système perceptuel.

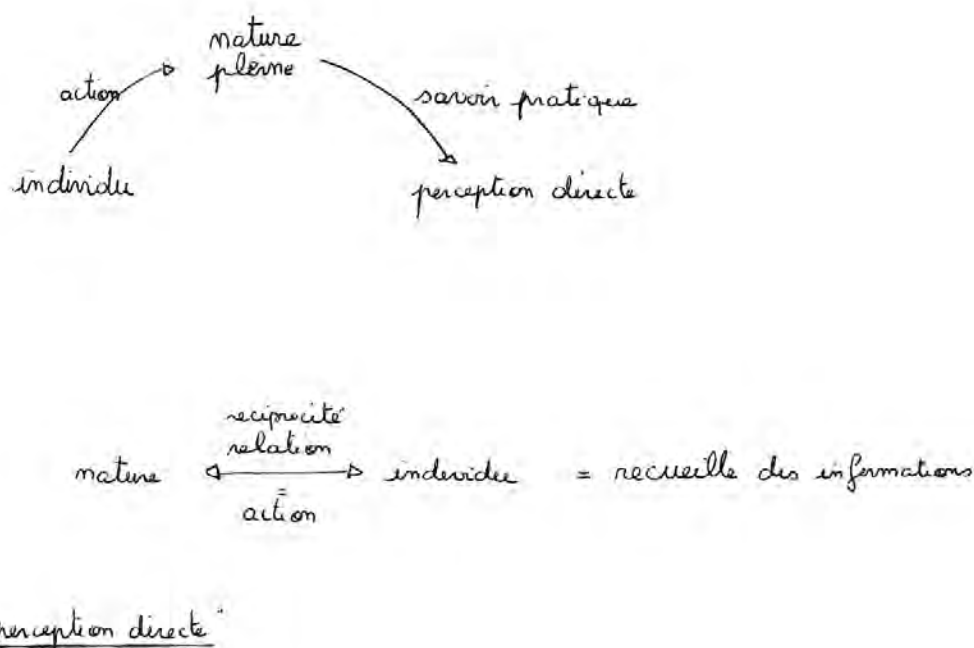


Figure 41 – Riboulet Célia, *Le fonctionnement de la perception directe*, schéma, 2018.

Ce schéma présente le fonctionnement de l'approche proposée par Gibson. C'est par la relation que l'homme établit avec la réalité et ce par le biais d'une action, qu'il dégage de cette réalité un savoir qui était déjà contenu dans cette réalité. On ne superpose pas un sens à un monde préexistant en dehors de nous, c'est en habitant dans le monde que naît le sens dans nos relations aux choses. C'est pour cela que Tim Ingold écrit qu'«[...] apprendre à percevoir, ce n'est pas acquérir un schéma conventionnel permettant d'ordonner les données sensorielles, c'est apprendre à *prêter attention* au

¹³⁴ *Ibid.*, p. 245.

monde à travers nos relations avec les autres dans les contextes quotidiens de l'action pratique. »¹³⁵ La perception n'est pas conçue comme un cadre, un filtre que l'on doit appliquer sur le réel pour pouvoir le saisir. Ce n'est pas quelque chose d'extérieur à la réalité et à l'homme. C'est quelque chose d'inhérent à la réalité que l'homme doit découvrir par sa relation et son action avec celle-ci. C'est en ceci que la perception est qualifiée d'écologique par James Jerome Gibson. Écologique entendu au sens d'adaptation de l'individu à son milieu. L'écologie peut se définir par le rapport entre les individus d'une espèce, les activités organisées de cette espèce et l'environnement de ces activités. La perception s'inscrivant dans l'interaction entre l'individu et son environnement est ainsi qualifiée d'écologique.

Ce mode de perception directe, il me semble l'avoir rencontré au Mexique. Le Mexique est un pays dans lequel persiste un grand nombre d'artisans, de petits agriculteurs qui maintiennent une relation directe avec l'environnement qui est le matériau premier de leurs ouvrages. Les éléments qui font partie de l'environnement de l'homme sont utilisés en fonction de leur matière, de leur souplesse, rigidité, couleur, pour construire les objets du quotidien. Les aiguilles de pin sont ainsi utilisées pour tisser des paniers ; les fibres des roseaux pour faire des chapeaux, des tapis, des paniers ; les cocons de papillons, les os de certains animaux et leurs cornes sont le plus souvent utilisés comme ornements des tenues de festivité. Tout ce qui entoure l'homme est susceptible d'établir une relation avec celui-ci. L'herboristerie est très présente, de nombreuses plantes sont utilisées comme remèdes. De fait, les médecins traditionnels utilisent souvent le maïs ou l'œuf pour réaliser le diagnostic de leur patient. C'est en observant la nature, en interagissant avec leur environnement qu'ils le connaissent et le perçoivent. Les savoirs enseignés sont donc des savoirs beaucoup plus pratiques qu'en Occident, ils sont totalement intégrés dans l'environnement. L'apprentissage perceptuel est un processus, pas un schéma immobile et définitif que l'on acquiert une fois pour toutes. Ce qui entoure l'homme est aussi susceptible de le guider, de l'orienter, de l'instruire. Une pratique intéressante héritée des Indiens d'Amérique du Nord, appelée « la recherche de la vision » et pratiquée au Mexique, consiste à réaliser une retraite de quatre jours, isolé dans la montagne, sans eau ni aliment, n'ayant pour demeure qu'un cercle de pierres qui délimite l'espace du

¹³⁵ INGOLD Tim, *op.cit.*, p. 274.

chercheur. Durant cette retraite l'individu attend de recevoir des réponses liées à ces divers questionnements existentiels.

J'ai ainsi appris (jusqu'à un certain point) à voir le monde à la manière d'un « mexicain ». Et ce, non en adoptant un autre filtre culturel à travers lequel voir, mais en apprenant à prêter attention au monde comme ils peuvent le faire. J'ai eu accès à cet apprentissage en m'immergeant dans des actions communes avec les autres participants dans un environnement partagé. J'ai fait l'expérience des éléments composant cet environnement comme ils le font eux-mêmes, non parce que j'ai appris à les construire dans mon esprit selon les mêmes catégories conventionnelles, mais parce que j'ai appris à leur prêter attention. Il n'a donc pas été question d'adopter un autre filtre culturel à travers lequel voir d'une autre façon la réalité et mes relations, mais bien d'apprendre à voir en prêtant attention, en observant.

La perception cognitiviste fait référence à un processus, selon lequel la réalité vide de sens, se voit interprétée par l'esprit de l'individu, qui ne fait au final que superposer du sens sur cette réalité. Les sens se construisant à partir de la culture qui est la leur. Voir avec les yeux, l'intellect, c'est donc aussi voir le monde qui nous entoure sous l'influence des catégories verbales que nous utilisons pour le décrire. Le langage divise le continuum visuel en objets significatifs. Il existe la possibilité de voir comme un français, comme un occidental, comme un mexicain, comme un humain, comme un animal... Friedrich Nietzsche étudie cette caractéristique implicite de la vision, comme médiation entre le monde et le sujet ; dans *La volonté de puissance*, il décrit ainsi les modalités du « voir-comme » :

« Notre connaissance n'est pas une connaissance en soi, elle consiste moins à connaître qu'à déduire et à prolonger par l'imagination ; elle est l'ensemble grandiose, sans cesse accru, depuis des millénaires, des conséquences tirées d'une série d'erreurs optiques nécessaires – nécessaires si nous voulons vivre – erronées au cas où toutes les lois de la perspective seraient par essence erronées. Ce sont nos propres lois et notre propre conformité à ces lois que nous introduisons dans l'univers, bien que l'apparence semble enseigner au contraire que c'est nous qui sommes la conséquence de cet univers, et que ces lois sont les lois de cet univers réagissant sur nous. Notre regard s'élargit, et nous imaginons que c'est le monde qui s'est élargi »¹³⁶.

¹³⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 257.

Le « voir-comme » établit comme fondement d'articulation entre le sujet et la réalité, la vision comme outil de projection de schèmes indispensables à la saisie et à la compréhension du monde. L'humanité est ainsi divisée en plusieurs mondes distincts qui correspondent aux différentes cultures, chacune faisant référence à un système de représentations symboliques particulier. La réalité que l'on désigne par « nature », « monde physique » se trouve au-delà de ces représentations. Elle n'est que la source de données sensorielles brutes qui n'ont ni ordre, ni signification. C'est à travers la perception que ces données sont ordonnées selon des schémas culturels. Le schéma suivant (Figure 42) présente cette nature qui est la base sur laquelle s'édifient des cultures, des visions du monde. On peut y observer comment les visions du monde se déposent sur une partie de la nature. Ce sont ces visions qui donnent un ordre et un sens à ce qui les entoure.

Alors que la perception directe fait référence à une réalité pleine de sens, qui contient en elle-même des informations et implique un individu dans son entier. Tim Ingold souligne que :

« [...] les structures et les significations que nous trouvons dans le monde sont *déjà présentes* dans les informations que nous extrayons en percevant : elles proviennent des objets que nous percevons et ne sont pas ajoutées par la personne percevant. Percevoir, c'est donc *ipso facto* savoir – avoir vu une chose, c'est avoir recherché l'information qui nous permet de la connaître. »¹³⁷

La perception directe implique donc une relation entre une nature qui contient des informations et un individu qui en entrant en relation avec elle dans un processus d'actions recueille des informations qui spécifient des propriétés et des qualités invariantes des objets rencontrés. Le schéma suivant (Figure 43) illustre cette relation entre l'homme et le monde, ce processus d'actions qui engendre la perception. Les flèches qui vont de l'homme vers la nature correspondent à des actions de celui-ci en relation avec elle. Les flèches qui vont de la nature vers l'homme correspondent à des informations spécifiques qui sont contenues dans la nature et qui se trouvent révélées à l'homme par le biais de son action, son interaction avec celle-ci.

¹³⁷ INGOLD Tim, *op.cit.*, p. 139.

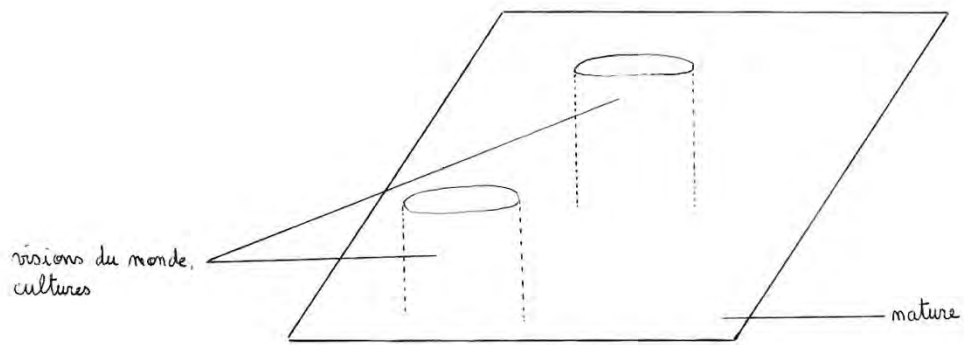


Figure 42 – Riboulet Célia, *La division des différentes cultures générée par la théorie cognitive*, schéma, 2018.

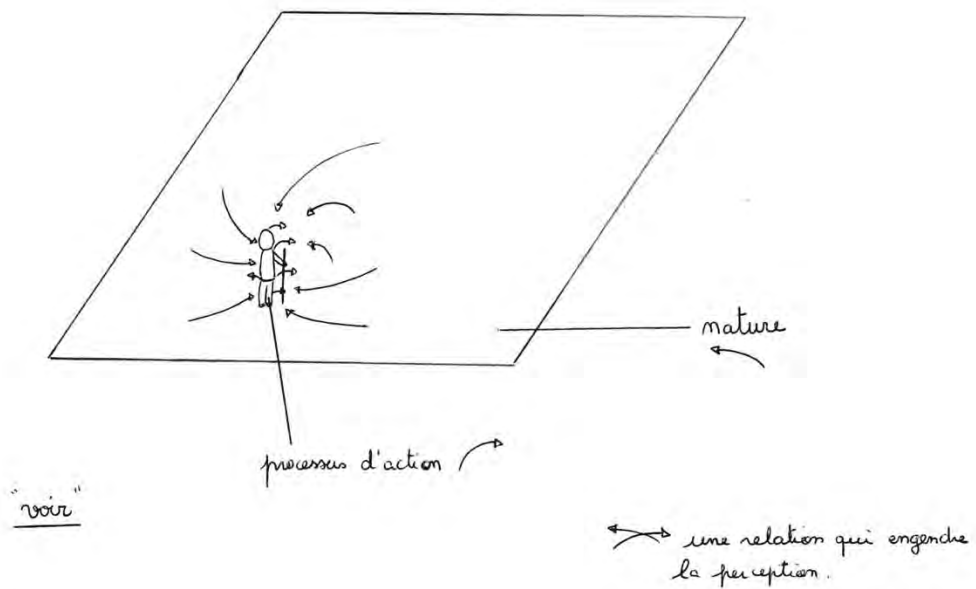


Figure 43 – Riboulet Célia, *La théorie de la perception directe*, schéma, 2018.

Le savoir obtenu est fondamentalement un savoir pratique, puisqu'il permet avant tout de savoir ce qu'un objet offre. Dépendamment de l'activité dans laquelle l'individu est engagé, il aura tendance à retenir un certain type d'information, qui mènera à la perception de ce que Gibson nomme une *affordance* particulière. « Les affordances sont des propriétés de l'environnement réel tel qu'il est directement perçu par un agent dans le contexte d'une action pratique. [...] L'éventail d'affordance d'un objet sera donc limité par les effectivités du sujet, et inversement, les effectivités du sujet seront limitées par les affordances des objets rencontrés. »¹³⁸ L'*affordance* n'est donc ni une propriété du sujet ni une propriété de l'environnement, mais une relation entre les propriétés de l'individu et celles de l'environnement. Un objet possède ainsi un nombre limité d'*affordances* et celles-ci ne seront révélées au sujet que dans une mise en relation entre lui-même et l'objet, à travers l'action. Par exemple, un arbre peut offrir un logis à l'écureuil, par ailleurs il peut aussi servir de nourriture pour un cheval ou une chèvre qui en apprécierait l'écorce. C'est en explorant et en réalisant une action que l'écureuil obtient des informations qui lui permettent de s'adapter à son environnement. Il en est de même pour le cheval et la chèvre qui trouvent d'autres affordances pour le même objet. C'est parce que les propriétés des animaux, leurs « effectivités » (leurs moyens, leurs contraintes pour l'action) sont distinctes, que les affordances varient. Les principales recherches qui ont été menées sont du domaine de l'action motrice, utilitariste, et de la locomotion. Un individu humain pourra voir dans l'exemple de l'arbre précédent, un matériel pour construire son logis. En explorant les qualités inhérentes aux différents types d'arbres et donc de bois, il pourra choisir celui qui convient le mieux à sa construction tout en prenant en compte le type de milieu dans lequel va être construit l'abri. Une action spécifique permettra de découvrir une certaine affordance, lorsque qu'une autre action sur le même objet pourra en révéler une autre. C'est donc la spécificité de l'action, de la relation établie entre le sujet et l'objet qui permettront de connaître ses propriétés.

Ce type de relation effectivité/affordance ne semble cependant pas échapper au démon de l'utilitarisme occidental qui finalement réduit toute chose au rang d'objet. Serait-il possible de concevoir dans la continuité de cette recherche, une perception directe sans pour autant y attacher indéniablement des fins utilitaristes ?

¹³⁸ *Ibid.*, p. 139.

2.1.3. La perception « chamanique »

La perception directe contrairement à la perception cognitive introduit dans la sphère de la perception le fait que l'environnement de l'homme soit un élément « plein » de sens et de vie. En ceci, elle est une véritable révolution. Elle perpétue toutefois un certain anthropocentrisme qui maintient la distinction entre un homme « sujet » et un environnement « objet », dichotomie à la base de l'ontologie occidentale moderne. Pour que la dimension écologique de la perception gibsonienne s'exprime pleinement, il faudrait concevoir un réel dépassement de cette ontologie, qui soit dit en passant conduit irrémédiablement l'homme vers une « impasse écologique », en faisant du monde un simple objet. La pensée mexicaine, comme j'ai pu le détailler, apparaît à maints égards comme le contraire de la pensée occidentale et cela tout particulièrement pour ce qui touche aux fondements ontologiques de la modernité.

C'est dans les écrits de l'anthropologue Carlos Castañeda, plus précisément son livre intitulé *Voir. Les enseignements d'un sorcier yaqui*, que j'ai trouvé une piste me permettant de formaliser et de verbaliser des expériences perceptives difficilement traduisibles. La biographie de Carlos Castañeda est plutôt floue, il semblerait qu'il soit né au Pérou où il étudia les arts plastiques, il aurait vécu un certain temps en Argentine puis serait parti aux États-Unis étudier l'anthropologie. Au Mexique, il fut initié par un sorcier yaqui. Tous ses livres à forte tendance autobiographique relatent et analysent ses expériences chamaniques. Dans *Voir. Les enseignements d'un sorcier yaqui*, Carlos Castañeda relate le dur combat contre la peur, pour « désapprendre » des millénaires de sagesse occidentale. Il est l'illustration d'une certaine tendance de l'ethnologie qui substitue à l'observation et l'analyse distante et rationnelle, un autre mode de participation impliquée et personnelle. Il s'est personnellement initié avec un *nahual* yaqui du nord-ouest du Mexique qu'il nomme Don Juan Matus. Je présente un extrait de son livre *Voir*, qui est un dialogue entre lui et Don Juan Matus :

« [L'anthropologue] -*Voir*, comment est-ce ?

[Le guérisseur] -Pour le savoir, il te faudra apprendre à *voir*. Je ne peux pas te le dire.

- S'agit-il d'un secret que vous ne pouvez pas me révéler ?

- Non. Simplement quelque chose que je ne peux pas te décrire.

- Pourquoi ?

- Cela n'aurait pour toi aucun sens.

- Essayez, don Juan. Peut-être qu'avec moi cela aura un certain sens.
- Non. Non. Tu dois toi-même faire cet effort. Une fois que tu auras appris, tu pourras *voir* chacune des choses de ce monde d'une façon différente. [...]
- Les choses gardent-elles toujours la même apparence chaque fois que vous les voyez ?
- Les choses ne changent pas. Tu changes ta façon de voir. C'est tout. »¹³⁹

Ce dialogue qui met en scène l'ethnologue et le guérisseur mexicain tente de cerner cette question du changement de vision impliqué par l'initiation chamanique. Le monde ne change pas, c'est la façon de le voir qui est différente. Cette façon de voir n'est pas innée, elle est le fruit d'un apprentissage. Les enseignements toltèques d'où sont issues en grande partie les connaissances de Don Juan Matus, se réfèrent à l'expérience comme base d'apprentissage, qui se trouve être le fondement de cette vision.

Les enseignements toltèques¹⁴⁰ ont perduré dans la tradition orale mexicaine, ils sont aussi aujourd'hui largement diffusés dans de nombreux ouvrages qui s'en inspirent. Ils ont été recueillis dans des manuscrits (les codex) écrits en langue nahuatl et en espagnol, qui sont des informations (textes et peintures) qui ont été transcrites par les missionnaires espagnols lors de la conquête, à partir d'informateurs originaires. Ils sont dans leur majorité conservés à l'étranger. Le lieu de leur conservation donne le nom du codex. Ils sont cependant disponibles dans leur majorité sur internet et dans de nombreuses publications mexicaines. Plusieurs citations qui suivent sont extraites du Codex Florentin, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence en Italie. Ces enseignements font référence à la question de l'expérience comme base de l'apprentissage.

« Ne t'habille pas de broderie ni de haillon. Ne sois pas prétentieux, mais pas pour autant ordinaire. Que ton parler ne soit ni précipité ni lent. Ne hausse pas la voix, ne la baisse pas trop.

¹³⁹ CASTAÑEDA Carlos, *Voir. Les enseignements d'un sorcier yaqui*, Paris, Gallimard, 1973, p. 41.

¹⁴⁰ Le mot toltèque est utilisé pour décrire toutes les connaissances développées dans l'« ancien Mexique » par de nombreuses cultures très avancées qui surent vivre en harmonie avec leur environnement, qui développèrent un art et une science impressionnants ainsi que les pouvoirs latents de l'être humain. Il ne fait pas référence aux habitants de la ville de Tula, il est un bien de tous les mésoaméricains indépendamment de la langue parlée ou du lieu habité.

Ne marche pas vite, ni lentement. Et ne considère rien comme une règle absolue. »¹⁴¹
(Codex Florentin VI.18.)

Cet extrait dresse un modèle de comportement qui devrait se situer au milieu, au centre entre les extrêmes. Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est la dernière phrase. L'enseignement est décrit de façon très stricte, mais cette dernière phrase vient rompre totalement la rigidité de ce qui vient d'être dit. Ne prends rien comme une règle absolue, sois libre de juger à partir de toi-même. Cette phrase introduit un concept clef de l'éducation toltèque, à savoir le principe de liberté. Cette liberté se justifie dans le principe de l'*Ishtlamati* qui signifie : « se guider par l'expérience propre ». C'est l'expérience qui doit donner aux enseignements leur sens, et c'est elle-même qui va établir ce qu'il est juste ou pas d'appliquer en fonction de chaque individualité. Dans plusieurs textes on retrouve ce même principe, on peut par exemple lire : « Connaissez par l'expérience le chemin des choses [...] faites-vous toltèques : hommes d'expérience propre. »¹⁴² L'enseignement toltèque est basé sur l'expérience propre de l'étudiant. Mais ce principe se complémente d'un autre principe qui va de pair avec celui-là. C'est le principe *Yeyekoltia* auquel les mésoaméricains donnaient une grande importance. On peut le traduire par « la valorisation des conseils de ceux qui nous précèdent ». La liberté est donc prônée, mais elle est accompagnée, guidée par les anciens, ceux qui ont vécu ou bien par les livres, ceux qui contiennent la sagesse. À ce sujet, on peut lire : « Approche-toi de celui qui est un modèle et un exemple, le livre ou la peinture, à ceux qui ont fait de toutes parts l'excellent, éclairant, laissant le bon, imposant un ordre avec prudence, joie et sérénité ; à ceux qui ne restèrent pas endormis ou occultés dans le rêve. »¹⁴³ Il existe donc une référence, qu'elle soit vivante ou sous forme d'objets, de livres, qui guide le cheminement de l'étudiant. Sont des modèles « ceux qui ne restent pas endormis dans le rêve », on pourrait penser aujourd'hui que ceci fait référence à un certain niveau de conscience qui devait être atteint pour faire

¹⁴¹ DIAZ Frank, *Kinam, El poder del equilibrio. Antiguas técnicas toltecas*, México, Ed. Alba, 2002, p. 60. « No te vistas de bordados ni te ponga harapos. No seas presumido, pero tampoco corriente. Que tu habla no sea precipitada ni tardada. No alces la voz ni la bajas demasiado. No camines de prisa, tampoco muy lento. Y no tomes nada como regla absoluta. » Códice florentino VI.18. [ma traduction]

¹⁴² *Ibid.*, p. 61. « Conoced experimentalmente el camino de las cosas... Haceos toltecas : hombre de experiencia propia. » (Olmos, Huehuetlahtolli). [ma traduction]

¹⁴³ *Ibid.*, p. 62. « Acércate al que es modelo y ejemplo, libro y pintura, a quienes por todas partes hicieron lo excelente, dando brillo, dejando lo bueno, imponiendo un orden con prudencia, alegría y serenidad, a quienes no se quedaron dormidos ni se ocultaron en el sueño. » (Olmos, Huehuetlahtolli). [ma traduction]

figure d'exemple, de guidance spirituelle. On peut aussi lire en relation à ce principe de transmission des savoirs, ce qui suit : « Ce serait une plaisanterie si je gardais secret un enseignement que nous ont légué les anciens, parce qu'ils sont pour vivre dans la terre, ils sont pour développer l'attention. (Codice Florentino VI.22.) »¹⁴⁴ Le savoir des anciens est mis en relation avec la question qui sous-tend cette partie, celle de l'attention. Le concept d'*attention* surgit à nouveau dans un contexte et un temps totalement différents à celui vu antérieurement. Dans ces principes toltèques les conseils ou les connaissances des anciens sont à transmettre parce qu'ils « sont pour vivre dans la terre ». C'est dire qu'ils ne restent pas dans le domaine des idées, ils sont faits pour vivre, ils sont faits pour l'expérience. Il y a donc aussi cette relation implicite entre la connaissance et l'expérience. La connaissance est une activité relationnelle parce qu'elle met en relation les conseils et la vie même. L'information des anciens n'est pas séparée de la vie, elle y est intégrée. Ces deux principes (se guider par l'expérience propre et « évaluer » les conseils des anciens) s'accompagnent d'un troisième principe qui est en fait le premier de tous : *Shoshou'ki*, qui est l'émancipation de la conscience, la liberté. La liberté dont il est question ici est légèrement différente de celle dont je parlais précédemment. La première liberté étudiée donne à l'étudiant le choix de son cheminement. La liberté dont il est question dans ce principe tient davantage à une liberté qui est atteinte par un niveau de conscience élevé qui permet en conscience de comprendre et réaliser ses choix. Au-delà des répercussions philosophiques de cette idée, la liberté est aussi entendue dans son sens pratique. Elle est considérée comme « l'indifférence aux choses matérielles de l'existence, à travers la sobriété et l'entraînement des sens. »¹⁴⁵ L'entraînement des sens place l'étudiant dans des situations particulières où il apprendra à prêter attention à certaines choses, à goûter celles-ci ou sentir celles-là, développant un affinement de ses capacités sensorielles. Les savoirs acquis – qui résultent dans ce contexte relationnel de l'engagement sensoriel de l'individu dans son environnement – ne sont pas tant construits que découverts. L'enseignement des hommes était à la charge des *tlamatinimes*, les penseurs. Quel était l'objectif de cet enseignement ? Il était admis qu'à la naissance les hommes naissaient « sans visage », presque anonymes. Se

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 61. « Sería una burla si yo ocultara una palabra de las que nos legaron los ancianos, porque ellas son para vivir en la tierra, son para desarrollar la atención. » (Código Florentino VI.22.) [ma traduction]

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

trouvant face à la précaire réalité de l'humain (qui naît « sans visage », plein de désirs non assouvis, sans but précis et sans une idée claire de l'au-delà), il était alors nécessaire d'enseigner à l'homme à « prendre un visage ». Les *tlamatinimes* se posèrent la question de l'homme dans toute son envergure : « les hommes sont-ils véritables ? »¹⁴⁶ Existe-t-il l'espoir pour devenir un être véritable, que l'homme puisse échapper à la fiction des rêves, du monde qui s'échappe à jamais ? Dans la pensée nahuatl ce qui définit l'homme, c'est son *visage* et son *cœur* (il existe des visages bien définis ainsi que des cœurs qui battent avec force mais aussi des visages flous, indécis et des cœurs perdus). L'éducation est ainsi conçue comme la formation du visage des hommes et l'humanisation de leur volonté, de leur cœur. Et c'est seulement en formant un authentique visage et un cœur, que chaque homme pourra échapper au rêve du monde dans le but d'arriver à sa propre vérité. C'est aussi en formant un authentique visage et un cœur, qu'il apprendra à voir. L'apprentissage de la perception se trouve ainsi lié au développement des qualités humaines, dépendantes du cœur et de l'identité.

Le concept de *sentipensante* (sentir-penser) pourrait permettre de clarifier le propos. Ce concept a été introduit dans le champ de la sociologie par Orlando Fals Borda¹⁴⁷, chercheur sociologue et activiste colombien qui a longtemps étudié et participé à la vie des communautés ethniques de la côte atlantique colombienne. Un jour, un pêcheur de la zone de San Benito Abad lui expliqua que lui-même et son peuple, lorsqu'il s'agissait de penser, employaient le cœur et la tête, ce qui crée des hommes *sentipensantes*. Sentir-penser implique de penser simultanément avec le cœur et l'esprit. Pour faire un autre parallèle, dans la langue tojolabal (langue originaire du Chiapas, Mexique) la pensée réside dans le cœur. Ainsi l'expression *jas xchi`ja jk`ujoli*, ne se traduirait pas par « ce que je pense », mais par « ce que dit mon cœur ». Carlos Lenkersdorf a sur ce point noté la spécificité de la notion de « pensée » dans la cosmovision tojolabal, « qui ne se réfère pas à la capacité de raisonnement, mais à

¹⁴⁶ LEÓN PORTILLA Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, Ciudad Universitaria, 1959, p. 81. « ¿Son acaso verdad los hombres ? » [Ma traduction]

¹⁴⁷ FALS BORDA Orlando, *Una sociología sentipensante para América Latina*, México, Éditions Siglo veintiuno, 2015, 492 p.

celle de la mise en relation (la communication, l'interaction) les uns avec les autres¹⁴⁸, avec dignité et respect, pour vivre en communauté. »¹⁴⁹

Dans un même ordre d'idée, voir, serait simultanément voir avec les yeux et avec le cœur. Je suppose qu'apprendre à voir, c'est « apprendre à entrer en relation » avant tout avec soi-même, et ensuite avec l'autre humain ou non-humain. C'est sans le savoir, pour me « forger un cœur » et me construire un visage authentique que je suis partie au Mexique. L'apprentissage de cette façon de voir s'est tissé dans la lecture et la pratique de ces enseignements parmi d'autres. La vie elle-même a constitué mon terrain d'expériences, c'est ce que raconte mon carnet d'expériences personnelles.

2.2. L'APPRENTISSAGE : LA FORMATION D'UN VISAGE ET D'UN CŒUR AUTHENTIQUES

L'expérience chamanique est un élément central de ces enseignements et aussi de mon expérience. L'expérience chamanique a établi (ou rétabli) ce lien, ces relations entre moi et moi-même, moi et mon corps, moi et le monde.

Je commencerai par situer et localiser le terme de « chaman ». Chaman provient de la langue tOUNGHOUSE et se réfère originalement à certains rituels des peuples de la Sibérie. La première description de rituel chamanique que l'on connaisse date des observations faites vers 1557 par le voyageur anglais Richard Johnson. C'est vers 1661 que le mot se popularise en Occident à partir des récits en Sibérie de l'archiprêtre russe Avvakum Petrovich qui dénonça le caractère diabolique de ces pratiques. Durant les deux siècles qui suivirent, la compréhension de ce qu'est un chaman ne cessa de changer : chose du démon ou de la charlatanerie, puis de la folie ou possédé par le diable, il devint ensuite l'hystérique, l'épileptique, le psychotique. Jusqu'au XIX^{ème} siècle « chaman » ne signifie rien de précis, il était cependant très utilisé dans tous les continents. Au début du XX^{ème} siècle, le chamanisme est associé au primitif et à l'idée d'un contact direct avec les esprits. Toutes ces définitions se précisèrent au travers du livre de Mircea Éliade intitulé *Le chamanisme et les techniques archaïques de*

¹⁴⁸ Ceci impliquant les hommes, mais aussi les autres êtres non-humains, animaux, esprits, montagnes, pierres, rivières...

¹⁴⁹ LENKERSDORF Carlos, *Los hombres verdaderos, voces y testimonios tojolabales*, op.cit., p. 107.

*l'extase*¹⁵⁰. Ayant pour objectif de réaliser une « synthèse totale » du chamanisme, Mircéa Éliade commence par la comparaison des éléments les plus caractéristiques du chaman chez les peuples sibériens. Une fois identifiés ces traits principaux, l'auteur les compare à plusieurs caractéristiques de ritualistes de plusieurs époques et régions du monde, pour à partir de celles-ci construire un modèle. Le modèle qu'il établit définit le chaman comme un spécialiste de la transe, lors de laquelle son âme se sépare de son corps pour accéder au ciel ou aux enfers. Lors de ces voyages, le chaman peut entrer en dialogue avec les esprits dans le but de soigner ou de récupérer l'âme du patient ou d'aider un mort à réaliser le voyage vers l'au-delà. Je ne détaillerai pas son analyse dans la mesure où elle ne nous permet pas de comprendre les pratiques qui ont lieu au Mexique et que j'appelle momentanément à tort des « pratiques chamaniques ». Mircéa Éliade dans son projet de généralisation, décontextualisa les pratiques pour n'en relever que leurs similitudes. En se généralisant, le terme « chaman » perdit sa spécificité et se transforma en un concept général et imprécis, peu utile en fin de compte. Il faut aussi noter que l'ouvrage de Mircéa Éliade qui fait office de référence en Occident sur le thème a été réalisé sans qu'il n'ait jamais été en contact avec des chamans. Le seul voyage qu'il réalisa fut en Inde, pendant trois ans, durant lesquels il prépara sa thèse de doctorat sur le yoga. Sur ce sujet, je donnerai la priorité à des textes et des analyses produits par des spécialistes de la culture mexicaine et plus précisément au chercheur Roberto Martínez González de l'Université Nationale Autonome du Mexique, qui a réalisé son doctorat en Histoire des religions à l'École Pratique des Hautes Études à Paris et au neurophysiologiste, écrivain et psychologue mexicain Jacobo Grinberg-Zylberbaum qui a étudié le chamanisme mexicain, les disciplines orientales, la méditation et la télépathie.

Je reviens donc à la question qui avait initié ces éclaircissements : de quelle pratique et de quel ritualiste il s'agit quand nous parlons de chamanisme au Mexique ? Le Mexique ne possède pas en soi de chaman, mais de multiples figures de « guérisseurs » qui sont catégorisés selon leur spécialité¹⁵¹. Les guérisseurs, dépendamment de leur spécialité, ont pour mission de soigner, d'aider les habitants de

¹⁵⁰ ÉLIADÉ Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 2007, 410 p.

¹⁵¹ Je puise la majorité des informations sur la médecine traditionnelle du cours de *Médecine traditionnelle mexicaine* que j'ai suivi sur une période d'un an à raison d'un week-end par mois, à la Clinique de Tenango de Arista. Cette formation est validée par l'Université Autonome de l'État de Morelos, 2016.

leurs communautés à résoudre leurs problèmes d'ordre physiologique, psychologique ou spirituel et aussi d'aider l'humanité à se développer spirituellement. Il existe plusieurs catégories, par exemple *el huesero* (que l'on pourrait traduire par : osseur, spécialiste des os), le *temazcalero* (qui réalise les rituels dans le *temazcal*, qui pourrait être une hutte de sudation), le médecin traditionnel qui soigne les maux créés par la stupeur, l'impact d'une peur intense, les dérèglements intestinaux et toutes sortes de maladies. Le médecin traditionnel peut aussi utiliser des ventouses pour extraire le froid du corps, il peut aussi faire des « nettoyages » de ce qui correspondrait au champ électromagnétique, à l'aura. Chaque médecin traditionnel privilégie sa façon de faire des diagnostics, certains le font à simple vue, d'autres à l'aide de bougies, d'œufs, de maïs... Il y a aussi les sages-femmes, et les *graniceros*, ces derniers sont des hommes qui ont été foudroyés mais qui ont survécu. À partir de ce fait marquant, ils peuvent commencer à apprendre à soigner. Il y a aussi *les hommes qui savent* ou *hommes de connaissance* et les guérisseurs qui utilisent les « plantes de pouvoir » (que nous appelons en Occident plantes hallucinogènes) pour soigner leurs patients, le peuple huichol les nomme *marakames*, ils utilisent le *peyotl* (cactus) pour soigner. Et le plus extraordinaire de tous les spécialistes est le *nahual*, il n'en reste que peu au Mexique, qui est capable de donner des diagnostics à partir de son propre pouvoir personnel, c'est aussi une personne qui est capable de modifier son apparence, de se changer en animal, en végétal, en minéral.

Au cours de mon expérience, j'ai rencontré de nombreux guérisseurs, cependant les expériences qui ont été les plus marquantes sont celles qui ont été réalisées avec des plantes de pouvoir. Ces plantes qui peuvent être des champignons, des cactus, des lianes (chaque guérisseur possède sa spécialité) ingurgités dans le cadre de cérémonies et de rituels (qui incluent d'autres éléments comme les chants, les prières, les jeûnes...) donnent au patient une vision de lui-même et de ce qui l'entoure totalement renouvelée. C'est à partir de ces cérémonies que j'ai pu expérimenter une immersion dans l'environnement et que j'ai pu réélaborer ma perception des choses et de moi-même.

2.2.1. L'expérience par corps

Mes expériences m'ont poussée à considérer mon corps et moi-même comme un outil de connaissance. Mon corps a acquis une position fondamentale dans ma recherche. C'est d'ailleurs la prédominance du corps dans mon rapport au monde, qui tendit à modifier ma conception de la perception et plus précisément l'abandon de la notion de paysage au profit de celle d'environnement que j'analyse dans la troisième partie de cette thèse. J'ai précédemment étudié l'approche écologique de la perception directe établie par James Jerome Gibson. Cette approche ne dissocie pas l'esprit du corps, dans l'action de percevoir le monde. Elle considère le corps dans son entier, comme un système général composé de différents organes qui communiquent ensemble pour former la perception. Le corps dans cette approche est un médium fondamental dans la relation que le sujet établit avec son environnement. Le corps n'est pas détaché du sujet qui perçoit, il est totalement impliqué. En ceci, la confrontation avec l'environnement n'est pas seulement intellectuelle, mobilisant des représentations ou des changements de représentation, elle est au contraire une mobilisation en acte du corps dans ses dimensions pratiques, sensori-motrices, c'est une prise par le corps de l'environnement. Le corps devient l'organe d'exploration du monde, en s'imprégnant de celui-ci. Le corps permet de passer d'un savoir intellectuel à un savoir éprouvé. Comment éveiller cette faculté de sentir qui ouvre à un rapport à son corps plus ressenti, sensible ? Une des méthodes mises en pratique dans cette recherche a été l'immersion au sein de la cosmovision mexicaine et la participation à des rituels « chamaniques ». Certains auteurs et chercheurs assimilent le chaman à la figure occidentale du psychothérapeute. Alors que ces pratiques pouvaient dans des temps passés être très secrètes (interdites par les colonies espagnoles, ces cérémonies ont dû se réaliser en cachette, de nombreux guérisseurs ayant été sacrifiés, confondus à tort avec la figure catholique du diable), elles sont redevenues plus accessibles actuellement. À l'extérieur du Mexique s'est aussi déployé dans le monde de l'art un intérêt pour ces pratiques chamaniques. En 1936, le voyage de l'artiste français Antonin Artaud au Pays des Tarahumaras (groupe ethnique du Mexique) participa à la diffusion de ces pratiques. L'œuvre de Carlos Castaneda diffusa dans les années 1960-1970 des connaissances jusqu'alors maintenues secrètes relatives à toutes ces pratiques. Le poète et artiste Henri Michaux se livra pendant six ou sept ans à l'usage de diverses substances parmi lesquelles la mescaline (qui est une des substances

présente dans le *peyotl* mexicain) est centrale. Il publia en 1956 *Misérable miracle*, sous-titré *La mescaline*, premier d'une série d'ouvrages consacrés à l'expérience des drogues et du dessin. L'artiste allemand Joseph Beuys initia sa mythologie personnelle par son séjour en Crimée, lorsqu'il fut soigné et recueilli par des nomades tartares.

Avant d'étudier plus en détail la pratique de ces artistes, je vais faire un retour sur ma propre expérience de terrain au Mexique. Durant les sept premières années de migration, je me suis immergée dans une vie toute à fait différente de la vie quotidienne en France. J'ai découvert des traditions, des nourritures, des religions, des gens. Durant cette période, je n'ai pas réellement réalisé de modification. J'étais au Mexique, comme j'aurais pu être en France, le contexte seul changeait. Puis dans le courant de cette septième année, je me suis rapproché de la maison de Lulu et Laura, qui tentaient de développer des activités culturelles et autres à Tenango del Valle. Leur professeur de yoga étant partie, elles cherchaient quelqu'un pour la remplacer. Je n'étais pas diplômée à ce moment-là¹⁵², mais dans la mesure où je pratiquais assez régulièrement, j'avais un minimum de connaissances, que je commençais à partager une fois par semaine dans leur centre-maison. Je me suis intéressée peu à peu à d'autres activités qui avaient lieu dans cet espace, dont un atelier de discussion mené par Adriana Navarette (une écologiste vétérinaire) dont le prospectus prétendait pouvoir répondre à des préoccupations existentielles. Périodiquement, après le petit-déjeuner partagé qui suivait les cours de yoga, nous nous réunissions en petit groupe de personnes. Adriana Navarette guidait les discussions. Elle apportait des documents, des lectures et à partir de chaque individualité, chaque vécu, nous partagions et tentions de comprendre de quoi il s'agissait. En m'intégrant petit à petit dans les activités de la maison dans laquelle avaient lieu ces réunions, je me suis intégrée à un autre groupe de femmes qui organisaient des cérémonies de *Danse de Lune* (le lecteur trouvera en annexe une brève description de cette pratique, Annexe XI). J'ai donc travaillé plusieurs journées avec elles pour préparer cet événement annuel et j'ai comme elles, jeûné (ni eau, ni nourriture) et dansé pendant quatre nuits. J'ai aussi participé régulièrement à des *temazcals* (bains de vapeur préhispaniques) qui travaillent sur le nettoyage du corps physique, mental et spirituel. J'ai donc commencé à participer à des rituels, des

¹⁵² Depuis lors, je me suis diplômée en 2018, au centre Dharamsal (Toulouse) du premier niveau de certification internationale d'enseignant de Kundalini Yoga (diplôme reconnu et validé par le Kundalini Research Institute).

cérémonies dont je ne comprenais pas toujours les gestes, les portées, les significations. Je m'y suis cependant soumise parce que je considérais alors que si la pensée ne pouvait peut-être pas tout saisir, le corps, lui, le pouvait. Je n'avais toutefois pas idée où cela me mènerait. On ne peut pas connaître l'inconnu, prévoir l'inattendu, l'imprévu.

Quelques mois après la cérémonie de la première *Danse de la Lune* à laquelle j'avais participé, nous avons organisé une cérémonie de *teonanacatl*, (un champignon hallucinogène mexicain) à Ixtapan de la Sal, dans une clinique alternative pratiquant la médecine traditionnelle chinoise et mexicaine. Lors de cette cérémonie, j'ai ingéré comme les autres participants plusieurs de ces champignons (l'annexe XII présente le *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*). Après un certain temps de digestion, le champignon s'est répandu en moi, il a commencé à agir. Je suis alors entrée en relation avec mon corps d'une façon très inhabituelle, différente de l'usage que je lui donnais quotidiennement. C'est tout d'abord la sensation que mon corps n'était pas distinct de moi-même. J'avais en ce temps beaucoup de problèmes de peau, d'acné, et lors de cette nouvelle relation, j'ai pris conscience que ma peau était aussi moi. Je la traitais quotidiennement comme une surface étrangère, voire extérieure, j'avais alors besoin de me rendre chez le dermatologue pour que ce professionnel traite mes soucis de peau. Lors de cette cérémonie, j'ai senti que ma peau m'appartenait, elle ne faisait que parler de moi. Elle n'était pas une inconnue, elle était moi. Ensuite, lors de cette cérémonie, j'ai aussi découvert ma voix. À travers le chant, j'ai ressenti ma voix comme un flot provenant de tout mon être, j'écoutais ma propre voix et je la reconnaissais. Les champignons ont déployé des sensibilités non encore explorées en moi-même. Ils ont éveillé une autre faculté de sentir qui a ouvert à un rapport avec mon corps plus éprouvé, ressenti. Et ce n'est pas que ces sensations soient particulièrement fortes ou spectaculaires, c'est plutôt le fait qu'elles me concernent profondément. Ce sont des sensations qui m'appartiennent, elles ne sont pas étrangères à moi. Je ne pourrais pas les qualifier de bonnes, elles sont justes importantes. Ces sensations m'informent qu'il se passe quelque chose en moi. Pourquoi cela est-il important ? C'est parce que c'est nouveau. C'est autrement. Ce ne sont pas des sensations habituelles. Il y a un contraste, un étonnement du corps avant toute chose. C'est un état que mon corps ne connaît pas. Et dans ce surgissement spontané de la nouveauté, le corps est informé de choses importantes. Le corps est vécu comme vivant

et les sensations corporelles s'intensifient dans ces moments d'émergence de la nouveauté.

Une deuxième cérémonie de *teonanacatl* réalisée l'année suivante a fait émerger en moi d'autres ressentis. J'ai alors fait l'expérience d'une continuité entre moi-même et tout ce qui m'entoure. Je fais partie du tout. Tout autour de moi vit, je ne suis pas différente de ce qui m'entoure. J'ai ressenti le temps d'une façon très distincte. Le temps est une superposition de couches, il n'y a pas de linéarité. J'ai aussi ressenti l'angoisse, dans tout le corps quelque chose de sombre qui envahit, isole, obstrue et asphyxie. J'écris dans mes carnets :

« Me revoilà face à moi-même, j'avais oublié que ce n'est pas un jeu. Après avoir ressenti la beauté et le vivant du monde, je suis là avec moi, avec mes profondeurs. [...] Je suis là-dedans, dans la mémoire douloureuse de mon corps. Ce ne sont pas des idées. Ce sont des sensations de peurs et d'angoisses qui m'envahissent. »¹⁵³

La troisième cérémonie, qui fut cette fois-ci une cérémonie d'ayahuasca, une liane des forêts amazoniennes, modifia définitivement mes facultés de sentir, ouvrant mon corps à un rapport au monde inexploré. Le mot ayahuasca vient du quechua¹⁵⁴, il est formé du rapprochement de *aya* et *huaska*. *Aya* désigne l'âme, l'esprit et *huasca* la corde, par extension la liane. Ayahuasca c'est donc, *la liane des esprits, la liane des âmes*. Lors de cette cérémonie, j'ai pris conscience de ma respiration. L'air qui entre en moi, est celui qui me donne la vie. Respirer c'est une action physiologique, inconsciente, basique, qui ne dénote pas un savoir spécifique. Mais il y a aussi un caractère subtil dans la respiration, la respiration donne l'énergie, c'est une nourriture pour notre être, et c'est en ce sens-là que je l'ai ressentie. J'ai ensuite remercié. Tout. Tous les membres de ma famille, les personnes que j'ai aimées, la terre, tout ce qui participe à la vie, qui la compose. Puis j'ai ressenti l'amour, l'amour comme quelque chose qui ravit, l'amour pur, universel, qui n'a pas de limite. Et enfin, la lumière qui enveloppe et fait briller. Le vécu de ces ressentis a été si profond, quand dans l'acte de respirer, il s'agissait d'une communion de mon corps et de l'air ; dans l'acte d'aimer, mon corps tout entier était amour inconditionnel et pur ; dans l'acte de remercier, ma bouche était emplie de cette joie de recevoir et en retour de donner de tout mon être le

¹⁵³ RIBOULET Célia, extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, 2018.

¹⁵⁴ Le quechua est une langue héritière de l'empire Inca, reconnue comme langue officielle au Pérou depuis 1975, cette langue est utilisée dans les Andes, indépendamment des frontières géopolitiques.

remerciement ; et dans celui de briller, mon corps était lumière. J'ai libéré mon âme et j'ai développé mes perceptions.

Ces conditions extra-quotidiennes d'expériences de mon rapport au corps à lui-même et à ce qui l'entoure ont ouvert la possibilité de dépasser un écran d'habitudes qui installe le corps dans un apprentissage perceptif commun. Ces conditions extra-quotidiennes dirigent le sujet vers les manifestations du vivant au sein de son intériorité corporelle et le conduisent à y exercer une qualité toute particulière d'attention, de présence, de proximité à l'expérience vécue. Ce sont ces conditions extra-quotidiennes qui ont permis de modifier mon approche perceptive de l'environnement. J'ai rendu vivant à l'intérieur de moi le monde extérieur. Le carnet est l'objet qui m'a permis de tracer ces expériences. C'est un outil que j'ai utilisé pour poursuivre et densifier cette étape de l'exploration que représente l'expérience.

2.2.2. Tracer, écrire la dimension corporelle et intérieure de l'expérience

Dans les cycles de problématiques explicités dans la méthodologie de recherche introductive, je repérai alors quatre étapes¹⁵⁵. Dans la phase de la compréhension – qui est la phase où sont clarifiés et identifiés les différents éléments expérimentés et découverts dans la phase d'exploration – j'ai utilisé comme dispositif méthodologique le carnet. Je mets en relation le carnet avec les travaux du psychologue Pierre Vermesch, et plus spécifiquement sa méthode d'« auto-explicitation » pour signaler la portée et l'importance de cet outil dans ma méthodologie de recherche. Dans les bases de l'auto-explicitation¹⁵⁶, Pierre Vermesch évoque les statuts de l'introspection et met au point une méthode qui s'appuie sur trois vécus :

V1. Vécu de référence qui a vocation d'être explicité

V2. Vécu du moment où l'on pratique l'introspection pour viser V1

¹⁵⁵ Les quatre phases sont les suivantes : 1. La question (engagement initial); 2. L'exploration (immersion + incubation); 3. La compréhension (illumination + explication); 4. La communication (synthèse créatrice + validation).

¹⁵⁶ VERMESCH Pierre, *Bases de l'auto explicitation, Expliciter*, 69, 2007, pp. 1-31. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 8 août 2017) : http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/bases_de_l_autoexplicitation_un_expliciter_69_mars_2007.pdf

V3. Le temps où l'on prend comme objet d'étude les actes introspectifs eux-mêmes.

C'est dans le Vécu 2 que le carnet devient un outil d'auto-explicitation qui a pour vocation d'explicitier le vécu de référence (V1). Et ce carnet deviendra un objet d'étude dans un troisième temps (V3).

Comment le carnet peut-il retranscrire l'expérience ? Comment peut-il la raconter, l'expliquer ? Les mots ne l'approchent que de très loin, ils s'en éloignent le plus souvent ; je me suis essayée à la saisir à partir de dessins, de lignes et de mots. L'écriture de ce carnet (réalisé à mon retour en France dans le cadre de mes recherches de thèse 2017/2019) réunit plusieurs matériels de collecte et d'analyse des données issues de l'observation, de l'expérience à partir de mon propre vécu. Il n'est pas un simple outil où je décris les événements et mes réactions. Il est un véritable dispositif qui me permet de maintenir une pratique réflexive sur ma propre pratique. Il est en premier lieu le support de rencontre de plusieurs éléments. C'est avant tout la rencontre de deux types d'état de conscience : un état de conscience modifié et un état de conscience ordinaire. Les états de conscience modifiés ont été étudiés précédemment. Le carnet est cet outil, ce terrain de recherche qui dans un état de conscience ordinaire postérieur au rituel, revient sur l'expérience vécue pour l'évoquer, l'explicitier et dégager les savoirs qui ont été acquis au cours de ces états de conscience modifiés. Il est ensuite la rencontre de différentes formes d'écriture et de signes. Dans l'écriture du carnet différents types d'éléments sont récurrents autant dans leur forme que dans leur contenu. Il y a des notes qui sont traversées par des ressentis, des impressions personnelles écrites au présent. Ces notes sont plus ou moins maladroitement écrites. Elles sont écrites à partir du vécu, elles sont au plus proche de celui-ci, à sa racine. Elles retrouvent et revivent le passé, le dynamisme de l'action. Elles ne visent pas la représentation des faits mais l'évocation et la communication d'une nouvelle conscience de l'expérience. Elles cherchent la simplicité et la sincérité. Elles évoquent et explicitent des savoirs découverts au cours de la pratique et de l'expérience. C'est un savoir abstrait – toutefois très concret dans la mesure où il est expérimenté, vécu – que les mots ont du mal à explicitier. C'est d'ailleurs pour cette raison que les connaissances acquises dans la pratique s'organisent dans le carnet, qui est un espace de recherche libre et sans forme préconisée.

La réalisation de ce carnet s'initie dans la question du rapport au corps. En effet, il ne s'agit pas d'étudier une situation observable comme un phénomène social théorique, mais comme une situation éprouvée par un sujet vivant, moi-même, telle qu'elle se donne de mon intérieur. Ma propre implication personnelle et corporelle est d'autant plus prégnante que le rapport au corps sur le mode « chamanique » constitue un univers « extraordinaire », au sens propre du terme : c'est une expérience en dehors ou au-delà de l'ordinaire, du vécu du corps tel qu'il se donne sans pratique spécifique au jour le jour. L'expérience « chamanique » qui constitue une partie de mes expériences est un effort pour extraire le corps du rapport machinal qu'il entretient avec lui-même et avec le monde. Ces pratiques qui placent le corps hors de sa quotidienneté, de son usage coutumier, invitent à entrer en relation avec le corps selon des modalités inhabituelles qui lui font rencontrer des sensations plus fines, plus profondes. Ces expériences placent le corps au centre de la recherche. Eve Berger, Didier Austray et Anne Lieutaud, qui font partie du CERAP (Centre d'Étude et de Recherche Appliquée en Psychopédagogie Perceptive), dans un article qui opère une synthèse des résultats, en termes épistémologiques et méthodologiques, d'une pédagogie universitaire qui place délibérément le rapport au corps du chercheur au centre de la formation à la recherche et de la recherche elle-même, écrivent : « le corps devient partenaire du chercheur quand sa pleine sensibilité est mobilisée, quand il commence à être présent au chercheur comme organe vivant et ressentant et pas seulement comme support de présence ou support de relation au monde et aux autres. »¹⁵⁷ Le corps devient un partenaire quand sa pleine sensibilité est mobilisée. Pour créer les conditions de l'émergence de cette sensibilité, ce groupe de chercheurs a mis au point plusieurs types de situations d'apprentissages : le toucher manuel de relation, la gymnastique sensorielle et l'introspection sensorielle. Je n'ai pas expérimenté ces situations d'apprentissage, mais le résultat qui tient à l'émergence du « corps Sensible », recouvre le surgissement et la saisie d'une information nouvelle qui vient surprendre la structure perceptive et cognitive du chercheur. Cette émergence du corps sensible pourrait être dans le cadre de cette recherche instaurée par la réalisation de pratiques rituelles et chamaniques qui permettraient de mobiliser la

¹⁵⁷ BERGER Ève, AUSTRAY Didier, LIEUTAUD Anne, *Faire de la recherche avec et depuis son corps Sensible : dix ans de recherches en psychopédagogie perceptive*, Réciprocités n°8, novembre 2013, p. 12. Disponible à l'adresse suivante (consulté en octobre 2017) : http://www.cerap.org/sites/default/files/public-downloads/Berger_austray_lieutaud.pdf

sensibilité du corps et de le rendre présent en tant qu'organe vivant. Le corps partenaire met ainsi au centre de la scène le ressenti, les émotions, les perceptions, le sentir. Porter son attention sur le corps, c'est installer dans son corps une sensibilité à sa propre présence et aussi une attention de ces événements, ces activités qui l'affectent. Le défi de la réalisation du carnet était alors de pouvoir créer une écriture capable d'affirmer la dimension corporelle et intérieure de l'expérience.

Le *Carnet* est peuplé de dessins, matière sensible, traces représentant d'une manière singulière l'environnement de l'expérience et ma place dans celui-ci. Ils sont la plupart du temps minimalistes. Ils correspondent à un effort d'évocation et d'explicitation pour recréer l'environnement passé. Cohabitent avec ceux-ci des gribouillis plutôt chaotiques ou accidentels qui font référence à des sensations qui ont traversé le corps au cours de ces expériences (cf. Annexe XII).

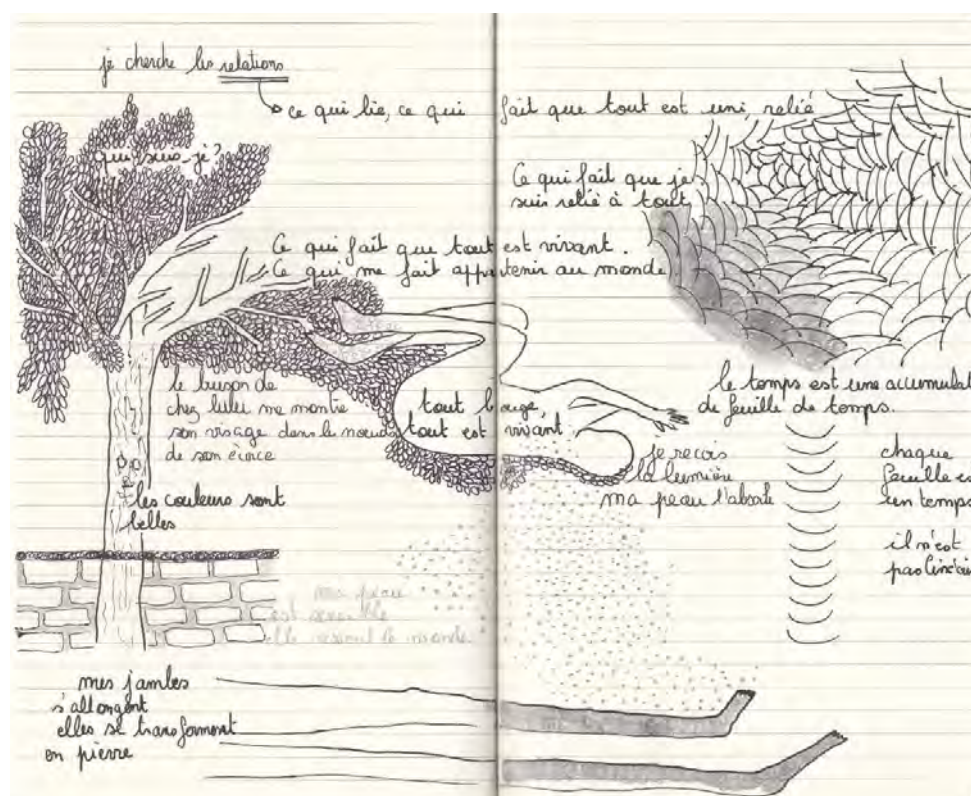


Figure 44 - Célia Riboulet, extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, encres et crayon sur papier, 27.5 x 20.5 cm, 2018.

Sur la première page du carnet représentée ci-dessus figure cette combinaison d'éléments disparates. Sur la gauche, le dessin d'un muret et d'un arbre qui le traverse

fait référence à l'espace physique dans lequel s'est réalisé un rituel de *teonanacatl*. Les autres dessins font davantage référence à des sensations expérimentées. Les jambes étirées du bas de l'image représentent une sensation étrange, celle des membres qui s'allongent tout en changeant de matière, ils se transforment en pierre. Le corps en position fœtale, au centre de l'image, se trouve bercé par le feuillage de l'arbre. Ma peau est traversée par un nuage de petits points. Elle n'a pas de limite qui l'enferme dans un contour, un corps. Elle est une surface réceptrice qui s'étend du fœtus aux jambes. Il est écrit: « ma peau est sensible, elle ressent le monde ». La peau devient cet organe à travers lequel ce qui est soi et ce qui ne l'est pas, entrent en contact. La peau n'est pas délimitée en ceci qu'elle n'est pas une limite entre moi et le monde, elle est au contraire une surface qui permet de le ressentir, elle fait partie du tout. Dans la matière même du dessin, les traits communiquent entre eux, de par leurs formes, leurs dynamiques, leurs enchevêtrements, leurs répétitions. Les formes semblent rester ouvertes, rien ne vient les fermer, les clôturer. Le feuillage de l'arbre dégouline vers le centre de l'image, il vient embrasser l'homme. Les matières circulent dans le dessin, tantôt essaimées, tantôt compactées, elles donnent un caractère mouvant aux formes qui semblent avoir été surprises dans leurs mouvements, leurs déplacements, leurs déliaisons.

Voilà qu'en regardant à nouveau ce dessin réalisé en 2018, je lui trouve une similitude avec un autre dessin, celui-ci exécuté en mai 2019, dans le cadre d'un projet d'animation ¹⁵⁸ (Figure 45). Hormis l'image centrale de l'homme recroquevillé (comme en attente), il y a dans la qualité graphique du dessin, dans le foisonnement organique de la végétation ainsi que dans la circulation des traits, une ressemblance. La forme humaine n'est pas tracée, elle se construit à la frontière du végétal, qui littéralement, le compose. Le tracé fourmille, se glisse, se déplace, se chevauche, s'étend, se recentre, s'accumule et s'organise. Il est bruyant, touffu, presque effrayant et asphyxiant. Tout y est bien vivant, fécond. Les semis, les verts, les lignes noires, les arrondis, les pointes, tout se transforme, croît et se répand dans l'espace de la feuille.

¹⁵⁸ Ce dessin a été exécuté en 130 étapes lors desquelles, certains traits étaient prolongés et d'autres effacés au correcteur, pour être dessinés quelques millimètres plus loin. Le dessin représenté montre autour du dessin central (qui est la dernière étape de la réalisation), quelques étapes intermédiaires lors de la construction de l'image.



Figure 45 - Riboulet Célia, *L'homme végétal*, 130^{ème} étape, (dans la partie supérieure, 4 dessins étapes), encres sur papier, format A4, animation, mai 2019.

Toutefois, quelque chose ne cessait de me déranger dans cette image, était-ce sans doute son caractère mimétique, trop dessiné, trop fait, en fin de compte limité et limitant ? Toujours est-il que l'intuition première qui m'était venue au commencement de ce laborieux travail – à savoir que le dos du dessin (le dos de la feuille) était plus intéressant que le côté dessiné – aurait peut-être pu constituer l'image désirée. En effet, j'avais remarqué dès le commencement que l'encre qui filtrait derrière la feuille prenait une tournure attrayante, beaucoup plus que ne l'était le dessin dessiné volontairement (Figure 46). L'envers du dessin enregistre le déploiement des tracés, des formes. Pareil à un dépôt, dépôt du geste, du dessin, qui se distancie précisément du dessein de l'artiste. Cette infusion involontaire de l'encre dans le papier se constitue en trace, traces du temps, du geste, du déploiement des formes.

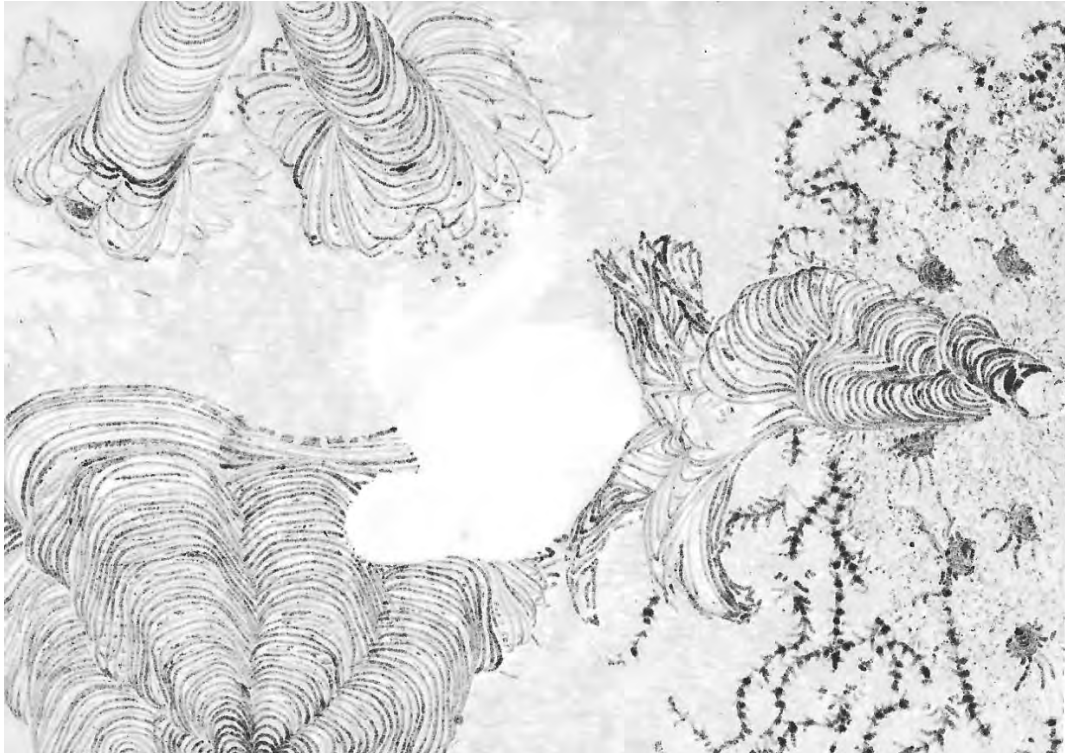


Figure 46 – Riboulet Célia, *L'homme végétal*, l'envers du 130^{ème} dessin, encre sur papier, format A4, mai 2019¹⁵⁹.

On assiste à la création involontaire d'un milieu organique, presque subaquatique qui résiste et persiste en-deçà du geste précis, voir appauvri de la main. Il serait intéressant de mettre en parallèle cet envers du dessin avec la pratique de *frottage* qu'initia Henri Michaux en 1925. Appliquant des feuilles sur diverses surfaces, l'artiste, à l'aide d'une mine de plomb, frottait le papier, pour révéler un dessin sur lequel les surfaces de noir et de blanc s'intensifiaient. Comme le souligne Claire Stoullig dans un ouvrage dédié aux *frottages* de Michaux :

« L'histoire de l'humanité se constitue de ces restes, de cette sédimentation de strates successives, archéologie du savoir, présence au monde dont l'empreinte et le frottage sont l'expression. »¹⁶⁰

Les empreintes de l'encre laissées par le tracé de *l'homme végétal*, les *frottages* d'Henri Michaux, ces restes, ces dépôts se stratifient dans le temps et sur la page qui fait émerger un état de la matière distinct, aux qualités quelques peu fantomatiques.

¹⁵⁹ Je garde comme projet d'exploration plastique, la réalisation d'une animation constituée avec l'envers du dessin. Dans le cadre de cette thèse, ce projet d'animation a été résolu autrement (cf. *Sauver sa peau*, vidéo, 2019).

¹⁶⁰ STOULLIG Claire, dans COMMENT Bernard et STOULLIG Claire *Henri Michaux, Frottages*, Genève, Éditions Bartschi-Salomon, 2001, p. 27.

Figure 47 - Michaux Henri, *Frottages*, (1942-1947) dans Comment Bernard et Stoullig Claire, *Henri Michaux, Frottages*, Genève, Éditions Bärtschi-Salomon, 2001.

Le tracé affleure, germine, se sédimente. On assiste à une « condensation du temps en une seule image »¹⁶¹, à une re-émergence du passé par strates. La mémoire du tracé est manifestée par l'envers du tracé, qui révèle sa croissance, et qui se constitue en une singulière histoire du dessin. Le temps se stratifie involontairement dans cet envers-là. Cela rappelle ce qui est écrit dans l'extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, présenté précédemment (Figure 44) : « le temps est une accumulation de feuille de temps / chaque feuille est un temps / il n'est pas linéaire »¹⁶². L'envers du dessin fait apparaître cette accumulation de feuilles de temps. Le temps du tracé se stratifie.

Il est pertinent de mettre en perspective cette « mémoire du tracé » avec l'expérience de Fernand Deligny et la réalisation des « cartes ». En 1968, Fernand

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶² Extrait du *Carnet d'expérience et de pratiques rituelles*, 2018.

Deligny, pédagogue, éducateur, cinéaste, écrivain, poète de l'autisme fonde un réseau de prise en charge d'enfants autistes dans les Cévennes. En marge des institutions éducatives et psychiatriques, il crée un lieu dont aucun des responsables n'est éducateur de profession. Aucun responsable n'est payé pour être auprès des enfants, le réseau vit de presque rien, c'est une pauvreté voulue, subie comme règle d'une nouvelle forme institutionnelle, expérimentale, libertaire non démocratique. Durant plusieurs années s'élaborent des « cartes » (voir Figure 48 et Figure 49), sorte de journal de bord, une forme de récit non-verbal. Fernand Deligny consacre trois numéros spéciaux de la revue *Recherches* (fondée par Felix Guattari) à l'expérience qu'il mène dans les Cévennes. *Tracer-transcrire*, le premier chapitre des *Cahiers de L'Immuable / 1* est précédé de l'épigraphie suivante :

« Ce TRACER / d'avant la lettre / je n'en finirai pas d'y voir ce qu'aucun regard/ serait-il le mien / n'y verra jamais. / l'humain est là / peut-être / tout simplement / sans personne à la clef / sans voix . ceux-là / de TRACER / le style de ce janmari qui parlant ne l'est pas. et tout ce que je peux écrire en vient de ce / TRACER que tous les écrits du / monde ne risquent pas de tarir. »¹⁶³

L'écriture est ainsi placée pour Fernand Deligny sous le signe du tracer, « un espace commun primordial hors langage¹⁶⁴ ». Les lignes tracent les déplacements, les gestes des enfants autistes, elles sont réalisées par ceux que Deligny appelle les « présences proches » (les adultes qui sont auprès des enfants). Ces lignes, Deligny les nomme les « lignes d'erre ». Il écrit « Erre : le mot m'est venu. Il parle un peu de tout, comme tous les mots. "Il y va d'une manière d'avancer, de marcher" dit le dictionnaire (...). »¹⁶⁵ Ces lignes d'erre suivent les déplacements de ces enfants autistes. Ces lignes d'erre s'intéressent à l'espace et à la relation du corps des enfants autistes dans l'espace et dans le temps.

Qu'est-ce que la ligne, le tracé, peuvent saisir que l'écriture ne saisit pas ? Deligny écrit « l'humain est là / peut-être / tout simplement ». Tout simplement, parce que le tracé est avant la lettre, avant le langage, qui en tant que forme symbolique, établit une relation du corps au monde, à l'espace, aux autres.

¹⁶³ DELIGNY Ferdinand, *Voix et voir* dans *Cahiers de L'Immuable / 1*, *Recherches*, n°18, avril 1975, p. 9.

¹⁶⁴ DELIGNY Ferdinand, *Cartes et lignes d'erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, suivi éditorial L'arachnéen, 2013, p. 11.

¹⁶⁵ DELIGNY Ferdinand, *Cartes et lignes d'erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, *op.cit.*, p. 10.

Figure 48 – Deligny Fernand, *Calque 2 / B_ Juillet 1973 – Superposé au calque 2 / A*, dans *Cartes et lignes d’erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, suivi éditorial L’arachnéen, 2013.

Figure 49 – Deligny Fernand, *Calque 3 _ Lignes d’erre de Marie-Pierre*, le 21 août 1973, tracées le 27, dans *Cartes et lignes d’erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, suivi éditorial L’arachnéen, 2013.

L’humain serait alors cet homme non marqué par le sceau du langage, de l’écriture, de la culture. Et le tracé serait un geste primordial que Deligny associe à la « mémoire d’espèce ». Ce « tracé » s’inspire du geste de Janmari, (un enfant autiste) qui trace indéfiniment des cercles et des vaguelettes sur du papier. En reproduisant les gestes et les déplacements des enfants autistes – plutôt que vouloir les comprendre – à partir du tracé, dans un espace vécu hors du langage, Deligny tente de (re)voir ce qui échappe au premier regard.

Il est manifeste que ce « tracé » problématise, comme je l’ai vu précédemment au sujet des dessins extraits de mes carnets, la question du temps, de l’espace, de la mémoire, du déplacement et de la transformation. Ces tracés font émerger des lignes qui ne s’annulent pas l’une l’autre, mais qui au contraire s’ajoutent, se complètent, s’accumulent. Ces dépôts, empreintes de ce qui fut, persistent et résistent au travail du temps et de l’oubli ; ils dessinent des *cosmographies*, cherchent à travers le tracé et la ligne à faire émerger des mondes, des cosmos singuliers et précieux, c’est comme le souligne Antonin Artaud « la recherche d’un monde perdu », « une machine qui a

souffle »¹⁶⁶. Une *graphie* dont le cosmos lui insufflerait son propre souffle, sa propre vie et par là-même, sa liberté.

Je souhaiterais creuser cette question du trait en étudiant une expérience qui présente quelques similitudes avec la mienne, au travers des dessins et des récits d'Antonin Artaud.

2.2.3. Les tracés d'Antonin Artaud

En avril 1947, Antonin Artaud écrit :

« Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai plus jamais écrit sans non plus dessiner. Or ce que je dessine
ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives,
ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabbale entière et qui chie à l'autre, qui chie sur l'autre,
aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, la réintégration d'une sensibilité égarée, c'est une machine qui a souffle,
ce fut d'abord une machine qui en même temps a souffle.
C'est la recherche d'un monde perdu
et que nulle langue n'intègre
et dont l'image sur le papier n'est plus même lui qu'un décalque, une sorte de copie amoindrie. »¹⁶⁷

Les instruments dont dispose Artaud pour rendre perceptible ce souffle, cette présence sont avant tout la main et la voix (le geste et le verbe). La main qui dessine et qui écrit, qui ne peut d'ailleurs plus dessiner sans écrire, ni écrire sans dessiner ; et qui ne peut surtout plus écrire ni dessiner sans chantonner. La voix participe à l'élaboration interne du dessin, elle en est le rythme, la scansion, l'articulation qui soutient sa cohérence. Le dessin d'Artaud, qui n'en n'est pas un, c'est une « machine qui a souffle »¹⁶⁸, qui existe au-delà de celui qui l'a créée, qui a une vie propre ; ce dessin « chie » sur l'autre. L'autre, le dessin académique, celui des beaux-arts qui ne cherche dans le trait que l'adéquation de la figure à des règles mesurables, à un style jugé prétentieux.

¹⁶⁶ Cf. citation suivante.

¹⁶⁷ ARTAUD Antonin, *Antonin Artaud dessins*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 22-23.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

Il y a dans ces dessins d'Artaud, « une espèce de morale musique que j'ai faite en vivant mes traits non avec la main seulement, mais avec le raclement du souffle de ma trachée-artère, et des dents de ma mastication. »¹⁶⁹ Cette « machine qui a souffle » n'est pas le produit de l'esprit, mais l'œuvre du corps, qui dans son entier trace sur le papier les marques de sa présence, les plis de ces profondeurs, les affres de son existence. La trachée-artère dont parle le poète se retrouve dans le dessin d'une page de ses cahiers réalisés à Ivry-Paris, en août 1947 (Figure 50). La trachée est surdimensionnée, elle semble maintenir le corps, avec à l'autre extrémité les vertèbres de la colonne vertébrale. Le corps est brouillon, transpercé de trous, perforé, raturé, comme éviscéré. Des mots se mêlent aux traits du dessin, il est difficile de les dissocier. Le trait cherche la forme, sans que l'esprit l'ait prémédité. Les mouvements du crayon adviennent sous le pouls de la langue, du corps meurtri, du corps défiguré, du corps maltraité. Le trait semble être frappé sur la surface du papier, comme l'on donne un coup, il est incisif, appuyé, noir, dur, épais, insistant. Il trace et retrace les formes, créant dans sa répétition un mouvement vibratoire et rythmique. Le corps semble s'ouvrir, écartelé, disséqué, défait.

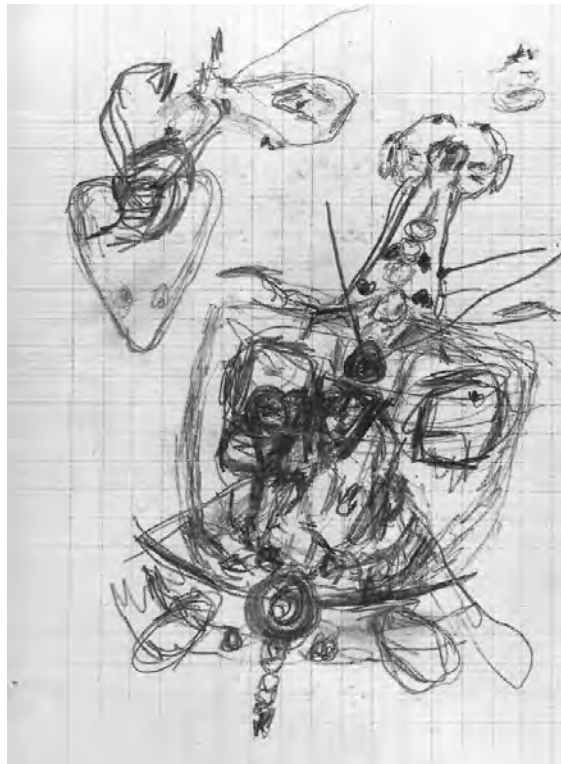


Figure 50 – Artaud Antonin, Page de cahier, Ivry-Paris, août 1947, dans Antonin Artaud dessins, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

La conférence que prononça Jacques Derrida le 16 octobre 1996 – au Museum of Modern Art de New York, à l’ouverture de l’exposition des peintures et des dessins d’Artaud intitulée *Antonin Artaud : Works on Paper* – qui s’intitule *Artaud le Moma*, présente l’œuvre « explosive » d’Artaud, dont il (Derrida) pourrait être le dégoupilleur. Lors de cette conférence, le philosophe définit deux généalogies familiales et sémantiques, deux géographies du lieu (du corps d’Artaud), qui permettent dans leur croisement, d’approcher les portraits et les dessins des dix dernières années de vie d’Antonin Artaud. Il y a d’une part « le retour de Mômomo l’enfant, l’innocent, le fou désarmé qui revient faire le procès de la machine qui le détient et le détruit corps et âme [...]. »¹⁷⁰ Mômomo, c’est le surnom que se donna Antonin Artaud. On pourrait trouver l’une des possibles filiations de ce surnom à Marseille, où naquit Artaud le 4 septembre 1896. Mômomo y désigne l’enfant, le môme, le mioche ; c’est aussi la figure du fou comme idiot du village, le dingue, l’innocent. Artaud écrit :

« Ce qui veut dire que moi le fou et le mômomo, maintenu 9 ans en asile d’aliénés pour passes d’exorcisme et de magie et parce que soi-disant je m’imaginai avoir trouvé une magie et que c’était fou, il faut croire que c’était vrai. »¹⁷¹

Artaud le mômomo est interné, séquestré par la société, cette machine institutionnelle constituée par la morale, la culture, la religion, la médecine, la psychiatrie, la police. Dans ces dessins, la ligne comme son corps, s’électrissent ; elle s’insurge contre cette machine, le système qui le détruit animiquement, mentalement et physiquement. En 1939, il est interné de force à l’Hôpital psychiatrique de Ville-Evrard. Pourtant, pas une seule fois il ne prétend avoir perdu sa lucidité, ni que lui ait échappé un geste inconscient. Le fragment de texte précédent, plein d’ironie, déplace en toute conscience l’accusation. Qui serait le plus fou, celui qui s’imagine avoir découvert une magie, ou celui qui croit en cette folie ? Artaud, cet « analphabète indécrottable » comme il se nomme lui-même, qui écrit, dessine et chante pour les déficients de la langue, est en même temps et indissociablement, le mômomo meurtri, blessé, momifié. Dans une lettre au docteur Ferdière, en 1943, il se défend :

« L’électro-choc, Mr Latrémoilière, me désespère, il m’enlève la mémoire, il engourdit ma pensée et mon cœur, il fait de moi un absent qui se connaît absent et se voit pendant des semaines à la poursuite de son être, comme un mort à côté d’un vivant qui n’est

¹⁷⁰ DERRIDA Jacques, *Artaud le Moma*, op.cit., p. 46.

¹⁷¹ ARTAUD Antonin, *Antonin Artaud dessins*, op.cit., p. 22.

plus lui, qui exige sa venue et chez qui il ne peut plus entrer. A la dernière série je suis resté pendant tout le mois d'août et de septembre dans l'impossibilité absolue de travailler, de penser et de me sentir être. »¹⁷²

Malgré les dommages physiques et psychiques évidents, les cures d'électrochocs ne cessent de lui être administrées. Elles le dévastent, lui créent des douleurs insoutenables, le mettant hors de lui, lui enlevant la capacité de penser et d'agir. Profondément blessé, Artaud porte aussi des coups : des sortilèges, des blasphèmes, des insultes, des accusations, des incriminations contre la société, l'art, la culture et ses représentants à qui il dit « merde » :

« En tout cas
la pute,
oh la pute,
ce n'est pas de ce côté du monde,
ce n'est pas dans ce geste du monde,
ce n'est pas dans un geste de ce monde ci
que je dis
que je veux et peux indiquer ce que je pense,
et on le verra,
on le sentira,
on s'en rendra compte
par mes dessins maladroits,
mais si retors,
et si adroits,
qui disent MERDE à ce monde-ci. »¹⁷³

Ce « merde », Artaud ne le dit pas lui-même, ce sont ses dessins qui l'affirment. Les dessins disent « merde » au dessin d'art, au monde de l'art, à son histoire, sa muséographie, et finalement, à ce « monde-ci ». Les dessins d'Antonin Artaud cherchent par le corps, la voix, le souffle à faire sentir, à rendre compte de ce qui intérieurement l'anime, l'habite, ce aussi contre quoi il se débat. Ce monde qu'il rejette et injurie, il s'en éloigne, en 1936, en s'embarquant pour le Mexique. Il séjourne six mois dans la ville de Mexico, et plus tard il voyage dans la Sierra, au nord du Mexique où il rencontre les indiens Tarahumaras et la médecine du *peyotl* (plante de pouvoir). Les écrits de ces voyages sont regroupés dans un livre intitulé *Les Tarahumaras*. Ce

¹⁷² ARTAUD Antonin, lettre du 24 octobre 1943 au docteur Ferdière, *Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard, 1977, p. 73, cité par THÉVENIN Paule, *Un insurgé de l'art*, dans *Antonin Artaud, dessins, op.cit.*, p. 9.

¹⁷³ ARTAUD Antonin, *Antonin Artaud, dessins, op.cit.*, p. 26.

livre regroupe plusieurs textes qui s'étalent sur près de douze années. *La Montagne des Signes* a été écrite au Mexique, vers le début d'octobre 1936, et *Tutuguri* date du 12 février 1948, écrit en France un mois avant sa mort. Que cherche Antonin Artaud en partant ? Paule Thevenin (proche d'Antonin Artaud, qui a déchiffré et commenté tous les manuscrits du poète laissés après sa mort), en rédigeant la préface de *Tarahumaras*, écrit :

« Ce qu'il va chercher au Mexique, il le sait fort bien, il ne cesse de le dire et de l'écrire, c'est, tout simplement, l'impossible. L'impossible pour la vie et pour sa vie. Un élément secret, inespéré, capable de changer son destin, une force souterraine et magique qui va lui permettre de rétablir l'équilibre et briser la malchance. »¹⁷⁴

Cet élément secret, c'est une nouvelle idée de l'homme, une nouvelle idée de lui-même. Le Clezio¹⁷⁵ cite un texte d'Artaud publié dans le *Nacional* du 5 juillet 1936, dans lequel il écrit :

« Ce que je suis venu faire au Mexique :

[...]

Jusqu'à présent, j'ai été un artiste, ce qui veut dire que j'ai été *manipulé*.

La question est en réalité celle-ci :

La civilisation européenne actuelle est fractionnée. L'Europe dualiste ne peut offrir au monde qu'une effroyable poussière de cultures. Faire jaillir une unité nouvelle de cette poussière de cultures est devenu une nécessité.

[...]

Le Mexique, ce précipité de races innombrables, est comme le creuset de l'histoire. C'est de ce précipité, de ce mélange de races, qu'il devra tirer un produit unique dont sortira l'âme mexicaine.

[...]

Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'homme.»¹⁷⁶

Un certain nombre d'éléments liés au contexte historique permettent d'éclairer le contexte dans lequel ce texte fut rédigé. En 1936, date à laquelle a été écrit ce texte, le contexte politique de l'Europe est marqué par l'émergence de régimes totalitaristes. En URSS, Staline accède au pouvoir suprême en 1929, il y instaure progressivement

¹⁷⁴ ARTAUD Antonin, *Les tarahumaras*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 7.

¹⁷⁵ L'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clezio a étudié les textes d'Antonin Artaud, son analyse constitue un chapitre *Antonin Artaud ou Le rêve Mexicain*, de son livre *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, publié en 1988. Le Clezio lui aussi a vécu et réalisé de nombreux voyages dans les collectifs ethniques du Mexique et d'Amérique Centrale.

¹⁷⁶ LE CLEZIO J.M.G., *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 219.

un état totalitaire jusqu'en 1953 ; en Allemagne, Hitler prend le pouvoir en 1933, il y met en place une dictature jusqu'en 1945 ; en Italie Mussolini qui prend le pouvoir en 1922, y fera régner une dictature jusqu'en 1943 ; et en Espagne, de 1936 à 1939, la guerre civile oppose les républicains à l'extrême droite menée par Franco. La civilisation européenne est, dit-il, fractionnée, dualiste. Les régimes totalitaires la fractionnent, mais il me semble que cette fraction, Antonin Artaud la situe davantage au niveau de l'humain. Pourquoi voit-il la nécessité de chercher une nouvelle idée de l'homme ? Serait-il possible de mettre en relation les divisions précédemment étudiées sur lesquelles se fonde l'ontologie occidentale avec cette idée de dualisme, de fraction mise en exergue par Artaud ? Qu'est ce qui fractionne la civilisation européenne, l'homme européen, au-delà de tout contexte politique ?

L'« unité nouvelle » dont parle Artaud pourrait être ce lien qui a été détruit par l'analyse, le rationalisme, le lien entre l'homme et le monde, l'homme et son environnement, l'homme et la nature dont parle tant le poète. Artaud cherche au Mexique l'homme qui vit dans le monde, celui dont la culture habite dans son souffle, dans ses nerfs plutôt que dans ses institutions. Cette nouvelle idée de l'homme, il la trouve chez les Tarahumaras, de la Sierra du Mexique. Il les définit comme une « race principe ». Il écrit :

« Il y a une initiation incontestable dans cette race : celui qui est près des forces de la Nature participe de ses secrets. Mais cette initiation est, si je puis dire, à deux tranchants. Car si les Tarahumaras sont forts physiquement comme la Nature, ce n'est pas parce qu'ils vivent matériellement près d'elle, c'est parce qu'ils sont faits du même tissu que la Nature et que, comme toutes les manifestations authentiques de la Nature, ils sont nés d'un mélange premier. »¹⁷⁷

Les Tarahumaras cristallisent pour Antonin Artaud le rêve d'un retour aux origines mêmes de la civilisation et du savoir. La race principe fait référence pour Artaud au principe transcendant de la Nature, lequel est Mâle et Femelle ; ils possèdent selon Artaud « la plus haute idée du mouvement philosophique de la nature ». L'idée de Nature est très présente dans ses écrits et la relation qu'entretiennent les indiens Tarahumaras avec celle-ci est un objet d'admiration et de créativité pour Artaud. Ce lien authentique et précieux, l'homme tarahumara le vit dans son corps et dans son environnement. Le Clezio relate qu'une des actions les plus surprenantes qu'ait faite

¹⁷⁷ ARTAUD Antonin, *Les tarahumaras*, *op.cit.*, p. 88-89.

Artaud au Mexique est *la Lettre Ouverte aux Gouverneurs de l'Etat*, publiée le 19 mai 1936 dans le *Nacional*. Dans cette lettre Artaud prend la défense des collectifs ethniques, qu'il est urgent de reconnaître, des cultures qui sont selon les mots d'Artaud « pour les vivants » :

« Oui, je crois en une force qui dort dans la terre du Mexique. C'est pour moi le seul lieu du monde où dorment les forces naturelles qui peuvent être utiles aux vivants. Je crois à la réalité magique de ces forces, comme on peut croire au pouvoir curatif et salubre de certaines eaux thermales. Je crois que les rites indiens sont les manifestations directes de ces forces. Je ne veux les étudier ni en tant qu'archéologue ni en tant qu'artiste, mais comme un sage, au vrai sens du mot ; j'essaierai de me laisser pénétrer en toute conscience de leurs vertus curatives, pour le bien de mon âme. »¹⁷⁸

Le sage dont parle Artaud, celui qui se laisse pénétrer, n'est pas l'observateur extérieur qui analyse, c'est au contraire, celui qui depuis l'intérieur se laisse traverser par l'expérience. Avant de commencer ce voyage au pays des Indiens Tarahumaras, Artaud se prépare. Il arrête la drogue. Il souhaite se renouveler, se soigner, réparer ce qui a été cassé, brisé, émietté. Ce lien qui le lie au cosmos, à dieu, au monde, Artaud va l'expérimenter. Non depuis l'analyse, mais depuis la vie, l'expérience. Chez les Tarahumaras, il fait l'expérience du rite du *peyotl* (plante de pouvoir). À partir de ses expériences, il écrit :

« Le Peyotl ramène le moi à ses sources vraies. Sorti d'un état de vision pareille on ne peut plus comme avant confondre le mensonge avec la vérité. On a vu d'où l'on vient et qui l'on est. Il n'est plus d'émotion ni d'influence extérieure qui puisse vous en détourner. [...] elle [la conscience] sait ce qui est bon pour elle et ce qui ne lui vaut rien : et donc les pensées et les sentiments qu'elle peut accueillir sans danger et *avec profit*, et ceux qui sont néfastes pour l'exercice de sa liberté. Elle sait surtout jusqu'où va son être, et jusqu'où il n'est pas encore allé OU N'A PAS LE DROIT D'ALLER SANS SOMBREUR DANS L'IRREALITE, L'ILLUSOIRE, LE NON-FAIT, LE NON-PREPARE.

Prendre ses rêves pour des réalités voilà ce dans quoi le Peyotl ne vous laissera jamais sombrer. [...] Car il y a dans la conscience le *Merveilleux* avec lequel outrepasser les choses.

[...]

¹⁷⁸ ARTAUD Antonin, cité par Le Clezio J.M.G., *op.cit.*, p. 222.

Le Peyotl d'après ce que j'ai vu fixe la conscience et l'empêche de s'égarer, de se livrer aux impressions fausses. »¹⁷⁹

Le rite du *peyotl* semble avoir permis au poète de saisir son essence, ce qu'il est, d'où il vient et surtout ce qu'il n'est pas ; dissociant le mensonge de la vérité, les rêves de la réalité. Quel rôle ces expériences ont-elles joué dans l'œuvre artistique d'Artaud ?

Je tenterai, au moins sur le mode de la fiction, comme le fait Jacques Derrida, de scander une histoire de l'art graphique d'Artaud, dont je distingue deux « périodes ». Le premier temps est caractérisé par des œuvres classiques, qui révèlent une maîtrise technique admirable, sans toutefois être inventive. C'est par exemple les paysages à la gouache peints en 1919 (Figure 51), des séries de portraits et d'autoportraits au fusain ou à la plume datant de 1920 (Figure 52). Cette période « académique » s'étalait de 1924 à 1935.



Figure 51 – Artaud Antonin, *Paysage*, gouache sur carton, 10 x 12 cm, (non daté - vers 1920), Paule Thévenin – Jacques Derrida, n°7.

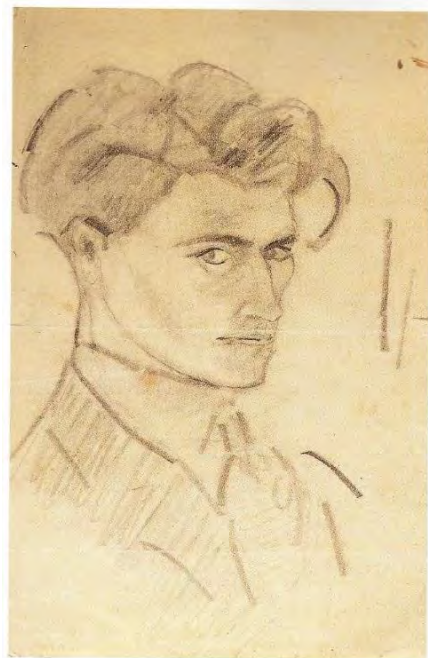


Figure 52 – Artaud Antonin, *Autoportrait*, fusain sur papier, 15 x 10 cm, (non daté, non signé), vers 1920, Paule Thévenin – Jacques Derrida n°10.

La seconde période est caractérisée par un anti-académisme revendiquant le corps au cœur de l'acte de création. Au sujet de ces dessins, Antonin Artaud écrit :

¹⁷⁹ ARTAUD Antonin, *Les tarahumaras*, *op.cit.*, pp. 37-38-41.

« Tous soufflent dans l'arcature creuse,
 cave,
 pesti-férante
 de mes dents vraies.
 Pas un qui ne soit un souffle jeté de toute la force
 de mes poumons,
 de tout le crible
 de ma respiration,
 pas un qui ne réponde à une activité physiologique réelle,
 qui n'en soit,
 non pas la traduction figurative
 mais quelque chose comme le crible efficace,
 sur le papier matérialisé. »¹⁸⁰

Ses dessins ne sont pas le fruit d'une activité de l'esprit qui analyse et retranscrit sur le papier ce que l'œil a vu ; ses dessins sont imbibés de l'être, qui s'y est incrusté à coup de cris, de crible, de corps. Antonin Artaud le répète, il « “ne s'est jamais préoccupé de l'art”, mais de la sincérité et de la spontanéité du trait. »¹⁸¹ Dans ces dessins affleure la vie qui contient aussi la mort, l'organique des tissus et des chairs, les profondeurs de l'être semblent affleurer à la surface du papier. À propos de la réalisation de l'autoportrait du 11 mai 1946, le témoignage du Docteur Jean Dequeker, d'un point de vue extérieur, peut permettre d'imaginer d'Antonin Artaud dans l'acte de création. Il écrit ainsi la situation suivante :

« J'ai assisté pendant plusieurs jours au forage d'une telle image, au martellement sauvage d'une forme qui n'était pas la sienne. Sur une grande feuille de papier blanc, il avait dessiné les contours abstraits d'un visage, et dans cette matière à peine esquissée où il avait planté les taches noires des futures apparitions, sans miroir reflétant, je l'ai vu créer son double, comme dans un creuset, au prix d'une torture et d'une cruauté sans nom. Il travaillait avec rage, cassait crayon sur crayon, souffrait les affres internes de son propre exorcisme. Au milieu des cris et des poèmes les plus enfiévrés qui soient sortis de sa rate de supplicé, il frappait et incantait un peuple de larves rebelles, lorsque, tout à coup saisissant la réalité, son visage apparut. »¹⁸²

Antonin Artaud ne reproduit pas une réalité qu'il observe par ses yeux, comme peut l'être le reflet dans un miroir ; il trace une réalité qu'il vit et qu'il ressent, dans son

¹⁸⁰ ARTAUD Antonin, *Antonin Artaud, dessins, op.cit.*, p. 26

¹⁸¹ ARTAUD Antonin, extrait du texte de la plaquette de l'exposition *Portraits et dessins par Antonin Artaud*, Galerie Pierre, 4-20 juillet 1947, Éditions Gallimard, dans *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 207.

¹⁸² Témoignage du Docteur Jean DEQUEKER, dans *Antonin Artaud, œuvres sur papier, op.cit.*, p. 158.

intérieur, ses profondeurs. Il extirpe de son corps, de ses organes par les cris et par les coups de crayon la matière qui le constitue, cette matière qui se défait et au travers de laquelle percent des yeux qui semblent venir de si loin. Des yeux dont la présence si forte semblent restituer l'âme de l'être qu'ils habitent, comme des yeux « qui ont vu », qui connaissent la vérité de l'être. Antonin Artaud écrit :

« Depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire on a encore comme l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait. [...] j'ai cherché à faire dire au visage qui me parlait le secret d'une vieille histoire humaine qui a passé comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein. »¹⁸³

Les portraits que réalise Artaud outrepassent la couche superficielle de la peau, ils s'incrustent au cœur des organes, au creux de l'âme. Le dessin semble être un dialogue entre le corps de l'artiste et celui de son sujet (qui peut être lui-même, comme dans les autoportraits ci-dessous). Dans ce dialogue, émerge le vrai visage de l'homme, celui qui existe au-delà des formes des yeux, du nez, de la bouche et des oreilles.

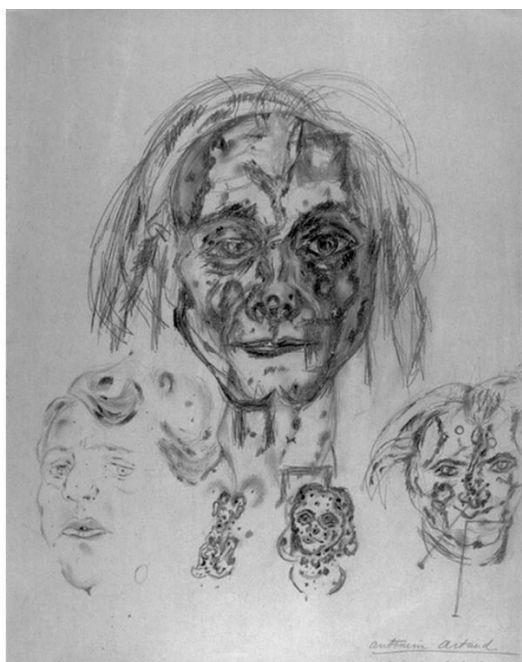


Figure 53 – Artaud Antonin, *autoportrait*, crayons sur papier, 63 x 49 cm, 11 mai 1946, Paule Thévenin – Jacques Derrida, n° 69.



Figure 54 – Artaud Antonin, *autoportrait*, crayon sur papier, 37 x 27, (non signé, non daté, vers décembre 1947, non achevé), Paule Thévenin, Jacques Derrida, n° 107.

¹⁸³ ARTAUD Antonin, *Antonin Artaud, dessins, op.cit.*, p. 48.

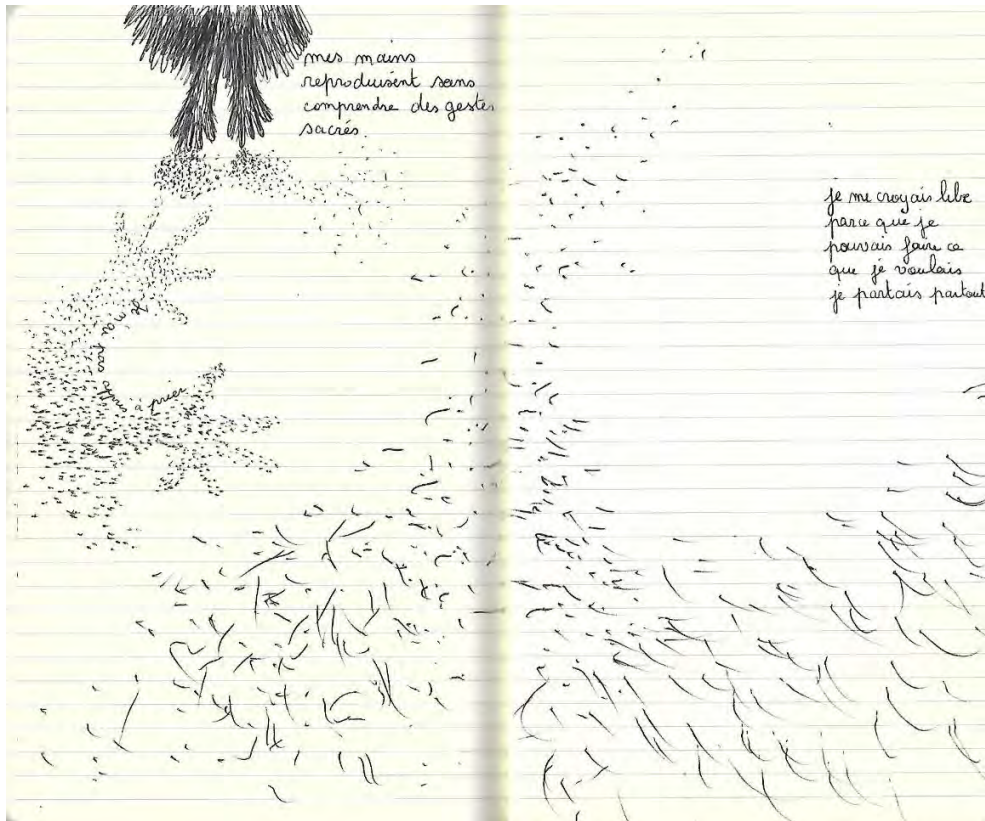
Le secret enfoui de ces visages, que peu de peintres ont su voir et dessiner, est celui d'une vieille histoire humaine. Cette référence à un temps passé peut permettre de faire le lien avec la figure du totem qu'utilise Antonin Artaud à plusieurs reprises. À propos de ses dessins, il écrit : « Que sont-ils ? / Que signifient-ils ? / Le totem inné de l'homme. / Les gris-gris pour en revenir à l'homme. »¹⁸⁴ Dans un autre texte, il se réfère aussi à des « totems d'êtres »¹⁸⁵. Le totem, cet être mythique qui incarne les ancêtres, les forces créatrices du lieu et du cosmos concentre la création en un objet fort. Les « totems d'être » d'Artaud sous la chair humaine, habitent. L'image du totem renvoie à une autre figure utilisée par Artaud qui est celle du « gris-gris » évoqué dans la première partie de cette thèse. Les gris-gris désignent le plus souvent des amulettes, des objets de cultes dotés d'un pouvoir. Au-delà de ce qu'ils représentent, ils sont destinés à produire un effet, à jeter un sort ou à en conjurer un, à affecter quelqu'un, à guérir ou à tuer. Les dessins d'Artaud qu'il considère comme des *gris-gris* le sont parce qu'en eux, ne réside pas la fin de l'œuvre. Ces dessins sont des détonateurs, qui sont créés pour produire un effet, celui d' « en revenir à l'homme ». Parce que l'homme est absent de lui-même, comme coupé de lui-même.

Comme les pratiques chamaniques visent à étendre, à élargir la conscience pour aider le sujet à se réveiller de l'inconscience, de l'ignorance ; les dessins d'Artaud seraient des objets qui ramèneraient le sujet à ses sources vraies, à ce qu'il est essentiellement, à ce qui le constitue. Ce qui rend ceci possible est la *conscience*. Antonin Artaud dans les textes précédemment cités parle à plusieurs reprises de la conscience. Le mot conscience est devenu de nos jours absolument populaire, il désigne une faculté générale de l'homme, l'essence de la subjectivité qui le distingue des autres êtres vivants. La conscience désigne globalement la connaissance qu'a l'homme de ses états, de ses actes et de leurs valeurs morales. Cette invention de la conscience est le résultat de trois grands épisodes qui se sont initiés au XVI^{ème} siècle. Le premier théoricien moderne de la conscience est Luther, qui refuse de croire seulement les papes et les conciles et appelle à une liberté de conscience qui porte sur la question de l'autonomie. Le deuxième épisode est la construction par Locke et ses successeurs d'une théorie de la « consciousness » qui va désigner la conscience

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

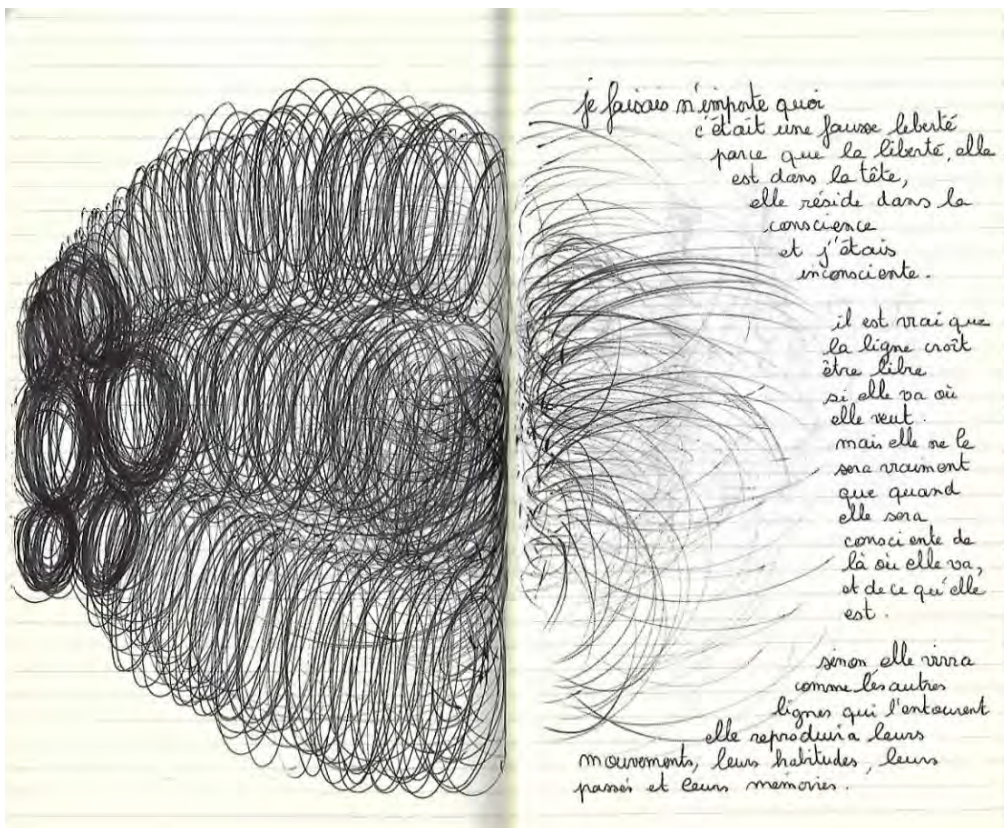
¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

comme l'essence de la subjectivité. Et le troisième épisode naît du conflit des métaphysiques de l'identité personnelle de la « conscience de soi » qui établit la conscience comme une faculté générale de connaissance qui lie étroitement conscience de soi, mémoire et responsabilité. Antonin Artaud semble dans son texte reprendre l'idée de conscience comme celle d'un juge intérieur. Ceci fait davantage référence à l'utilisation latine de *conscientia*, qui fait référence à « un savoir que l'on ne partage qu'avec soi-même », un savoir réservé qui débouche sur un témoignage intérieur rendu à soi-même. Sous la plume de Quintilien, l'expression « *conscientia mille testes* » (la conscience est comme mille témoins) souligne l'utilisation de la conscience comme d'un jugement qui s'exerce envers nous, nos actes et nos pensées, dans le but de les guider, les mettre sur le bon chemin. La conscience aiguille, observe, juge le soi, ses actes et ce qui est extérieur au soi, son environnement. Cette conscience est sous la plume d'Antonin Artaud fixée par le rite du *peyotl*, elle est fixée comme pourrait être fixé un détecteur, qui sache faire la part des choses entre le rêve et la réalité, entre ce qui nous appartient et ce qui ne nous appartient pas. Je crois que cette conscience est un thème essentiel qu'apporte Antonin Artaud dans ses écrits suite à son voyage au Mexique. C'est aussi un thème que je juge, dans mon expérience, essentiel. Les pratiques chamaniques visent à étendre, à élargir la conscience pour aider le sujet à se réveiller de l'inconscience. Antonin Artaud dit en effet que le *peyotl* le ramène à ses sources vraies, à ce qu'il est essentiellement, à ce qui le constitue. Une page de mon carnet d'expériences et de pratiques rituelles (Figure 55) s'attache précisément à identifier comment la conscience intervient dans ce processus de transformation, on peut lire : « *je me croyais libre parce que je pouvais faire ce que je voulais, alors je partais partout et je faisais n'importe quoi.* » Effectivement, j'ai cumulé des expériences, d'actions en réactions et de problèmes en solutions sans presque jamais me poser de questions, sans mener de réflexion sur ce qui motivait mes choix. Je pensais alors que c'étaient les personnes qui m'entouraient qui étaient submergées de problèmes. Je m'attachais à les aider, sans pour autant considérer que j'en avais et qu'il était tout autant urgent de les prendre en main.



mes mains
reproduisent sans
comprendre des gestes
sacés.

je me croyais libre
parce que je
pouvais faire ce
que je voulais
je parlais surtout



je faisais n'importe quoi
c'était une fausse liberté
parce que la liberté, elle
est dans la tête,
elle réside dans la
conscience
et j'étais
inconsciente.

il est vrai que
la ligne croit
être libre
si elle va où
elle veut.
mais elle ne le
sera vraiment
que quand
elle sera
consciente de
là où elle va,
et de ce qu'elle
est.

sinon elle vivra
comme les autres
lignes qui l'entourent
elle reproduira leurs
mouvements, leurs habitudes, leurs
passés et leurs mémoires.

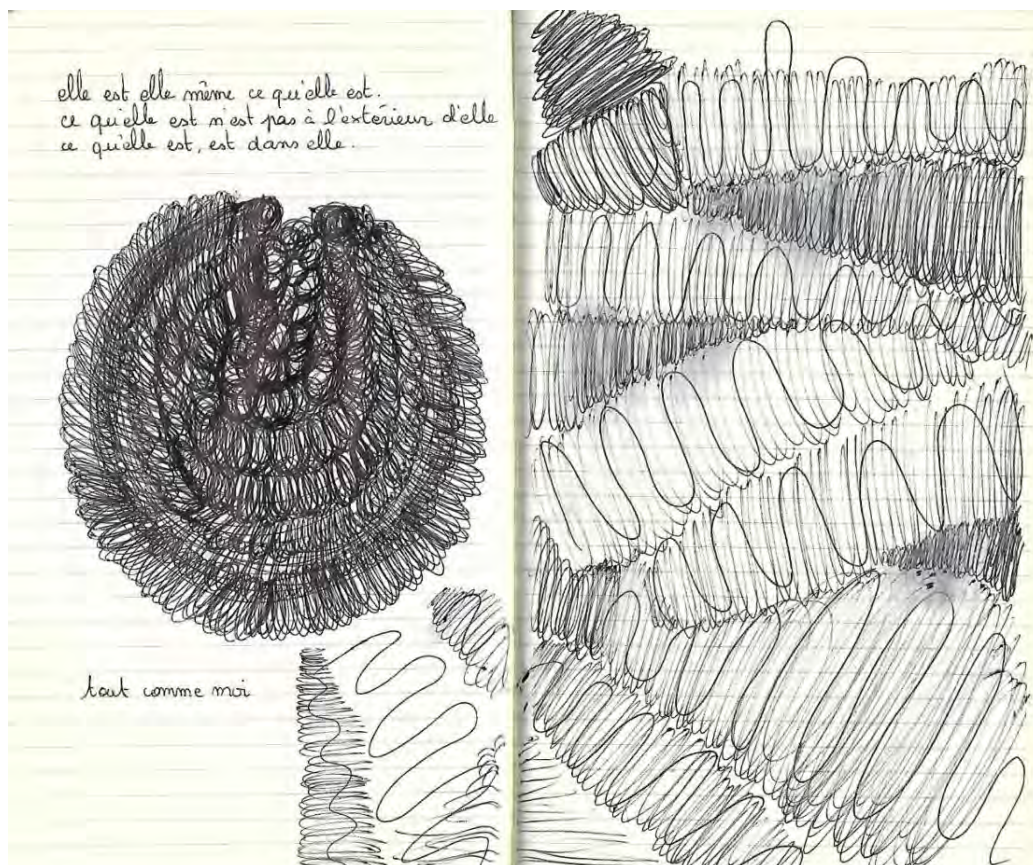


Figure 55 - Célia Riboulet, Extraits du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, 2018. Je pensais être libre, libre de m'unir, de me désunir, de me déplacer, de choisir mes partenaires, de choisir ma vie. Sur une autre page (Figure 55), j'écris :

« La liberté réside dans la conscience, et j'étais inconsciente. Il est vrai que la ligne [moi-même] croit être libre si elle va où elle veut. Mais elle ne le sera vraiment que quand elle sera consciente de là où elle va et de ce qu'elle est. »

Ce fragment de texte élabore une comparaison entre la ligne et moi-même, dont le tracé se fait l'écho. Dans le premier fragment de carnet présenté ci-dessus, des semis à l'allure effarouchée ressemblent à un vol d'oiseau déboussolé. Les traits sont jetés sur la feuille, le geste rapide ; le mouvement prévaut sur la forme, les tracés s'y essaient. D'autres points se condensent pour faire émerger des mains qui semblent vouloir se retenir ou bien s'extraire de cette jetée de points. Le deuxième extrait du carnet emporte le tracé dans un mouvement tourbillonnant, dans un geste répétitif et circulaire qui côtoie sur la droite, une touffe de traits déliés. Le tracé se condense dans le troisième extrait du carnet. Le trait répétitif s'enroule sur lui-même pour tisser une espèce de hutte, un recoin au centre du monde, au cœur des cosmographies personnelles et singulières qui nourrissent le geste.

Je croyais être libre parce que j'avais la liberté de pouvoir faire ce que je désirais mais que je ne l'étais pas parce que je n'avais pas conscience de ce que je faisais. La conscience commence à émerger quand je commence à questionner mes expériences et plus précisément des expériences qui se répètent. Mes choix de conjoint, des choix de séparation, des relations violentes (émotionnellement), des situations conflictuelles... Je questionne ces répétitions, les observe, les décortique pour en comprendre le fonctionnement, le patron, le modèle. J'ai de même analysé sur trois générations passées mes ancêtres, leur relation, leur vie pour les mettre en parallèle avec la mienne. Tisser des liens pour tenter de saisir le sens de mes actions. J'ai donc mis ma vie en chantier, mes relations, mon arbre généalogique, mes émotions et j'ai tissé les liens, les relations. J'ai compris qu'il y avait des choses que je faisais qui ne m'appartenaient pas, qui n'étaient pas moi. Petit à petit, j'ai nettoyé, gratté ce qui n'était pas moi, pour permettre à mon moi, mon être de m'habiter, de faire des choix à partir de moi-même, en conscience. Presque tous les rituels chamaniques sont des rituels de purification, qui passent par une purification physique (vomissements, diarrhées) mais aussi une purification mentale et spirituelle. Ces rituels ont profondément accompagné ce face à face avec moi-même, avec mes profondeurs pour les ébranler, les guérir, les transformer.

Il serait intéressant de mettre en parallèle cette question de la conscience avec la cosmovision andine qui nomme et décrit ces différents niveaux (comparable à la compréhension mexicaine de celle-ci). La cosmovision andine reconnaît onze niveaux de conscience. Je vais en analyser les six premiers pour permettre au lecteur de comprendre de quoi il s'agit. Il y a tout d'abord le niveau un appelé *pacha*. C'est le niveau auquel l'homme commun est le plus souvent relié. À ce niveau de conscience, l'homme reproduit ses programmations, il naît, il grandit, se développe sans être conscient de pourquoi il le fait et comment il le fait. Dans le deuxième niveau de conscience, appelé *runa*, l'homme s'autorise à avoir ses propres croyances et sentiments, il a ses propres droits. Au troisième niveau, appelé *jamper*, l'homme est un observateur. Il est dans un état de présence qui lui permet de reconnaître ses pensées, ses émotions et ses croyances sans s'identifier à celles-ci. L'homme observe pour créer des changements dans l'évolution de l'espèce. Au quatrième niveau, appelé *pampamisayo*, l'homme est son co-créateur. Cela signifie qu'il commence à créer consciemment toute sa vie et son environnement sans s'identifier à des sentiments ou

des pensées. Depuis le vide intérieur, l'homme commence à être ce qu'il souhaite être dans l'ici et maintenant. Dans le cinquième niveau, appelé *altomisayo*, l'homme est capable de matérialiser et de-matérialiser ce qu'il souhaite. Dans le niveau suivant, appelé *cura jacuya*, l'homme peut modifier et transformer son propre corps et sa structure moléculaire comme il le désire. Ces six premiers niveaux font référence à une cosmovision précise, il est cependant important de noter que différentes traditions possèdent différents niveaux plus ou moins similaires.

Pour en revenir à Antonin Artaud, son expérience est celle d'une expansion de sa conscience. Il y a dans ses écrits, la référence à la notion de conscience comme le juge intérieur, l'observateur qui évalue, qui renvoie davantage à une question occidentale du terme. Pourtant quand il écrit « il y a dans la conscience le *Merveilleux* avec lequel outrepasser les choses » on peut penser que ce merveilleux qui permet d'outrepasser, de dépasser les choses a un lien avec l'expansion de la conscience telle que la conçoivent les cosmovisions mexicaines. Le Clezio écrit : « L'expérience d'Artaud au Mexique est l'expérience extrême de l'homme moderne qui découvre un peuple primitif et instinctif ; la reconnaissance de la supériorité absolue du rite et de la magie sur l'art et la science. »¹⁸⁶ Je pourrais ajouter « en lui ». Dans le sens où cette découverte le transforme complètement, le rend autre, le rend à lui-même. Ce n'est pas seulement une découverte, c'est un chamboulement. L'acte graphique devient « un coup » donné à la feuille, qui cherche à produire des effets au-delà de ce que l'œuvre détruit, transperce et révèle du même coup. Cette découverte se situe à la frontière des deux périodes graphiques précédemment esquissées de l'œuvre d'Artaud, à savoir la période « classique » (de 1920 à 1935) et le temps de la « mutation créatrice, le soulèvement sismique »¹⁸⁷ qui dit adieu au langage pour donner naissance à une œuvre graphique abondante et foudroyante, de 1939 jusqu'en 1948, année de sa mort. Le voyage au Mexique et son expérience du *peyotl* se situe entre ces deux périodes ; ce voyage pourrait avoir participé à la désintégration du « dessin académique » et du même coup à l'émergence du trait comme acte de présence du corps, comme écriture de l'être.

¹⁸⁶ LE CLEZIO, *ibid.*, p. 227.

¹⁸⁷ Termes utilisés par Jacques DERRIDA, *op.cit.*, p. 70.

2.3. DE L'EXPÉRIENCE CHAMANIQUE À L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

L'installation *Je te vois, tu me regardes* (Figure 56) qui ouvre l'espace de l'exposition « virtuelle » de cette recherche, traite de la modification de la conscience et de la perception. L'œuvre est composée de « gros yeux » multicolores construits en papier maché (technique mexicaine avec laquelle sont réalisées les *piñatas*, qui assemblent différentes couches de papier avec un mélange durcissant à base de farine et d'eau) et recouverts de papier crépon (utilisant la même technique de décoration des *piñatas*, le papier crépon est plié, découpé et ensuite retourné, pour donner du volume et de la texture). Les couleurs des yeux, très vives, font aussi référence aux couleurs utilisées dans de nombreux artisanats mexicains. Ils sont aussi démesurément grands. Ces yeux sont suspendus au plafond, ils forment un écran dans lequel le spectateur est invité à s'introduire. Ces yeux concentrent de nombreuses problématiques mises en avant dans ma recherche. En premier lieu, ils font référence, par leurs couleurs et leurs textures, au Mexique. Tout ce qui se trouve derrière ces yeux, est marqué par le passage à travers eux. Ils imprègnent, ils sont le symbole d'une transformation du regard. Ils représentent pour moi-même, ma migration au Mexique qui modifia définitivement mon regard. Ce changement du regard a été, comme je l'ai précédemment écrit, induit par la prise en compte du corps dans l'acte de percevoir et dans celui d'apprendre ; il devait donc exister dans l'œuvre cette même prise en compte du corps. C'est pour cela que j'imaginai quelque chose dans lequel le spectateur devait s'engouffrer, se mêler, se frotter, un environnement plastique. Les yeux ne sont pas soustraits au spectateur, protégés de celui-ci, ils ne sont pas placés dans une zone interdite comme le sont généralement les œuvres d'art. Au contraire, le spectateur est invité à les traverser, à rentrer en contact avec eux, à les toucher. C'est avant tout la question du corps, celui de l'artiste et celui du spectateur qui est mis en question. Le corps est invité à traverser l'œuvre. Il y a contact entre l'œuvre et celui-ci.

Cette traversée me remémore une œuvre de la cinéaste et artiste Agnès Varda, *Le Passage du Gois*, (Figure 57) que j'avais pu expérimenter en juillet 2006 lors de l'exposition *Agnès Varda, L'île et elle*, à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain à Paris.



Figure 56 – Riboulet Célia, *Je te vois, tu me regardes*, installation d'yeux en papier maché, Gibel, 2018.

Figure 57 – Varda Agnès, *Le Passage du Gois*, installation vidéo et photographique, 2006, exposition *Agnès Varda, L'île et Elle*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Dans cette installation, une route est recrée. Elle relie l'île au continent. Sur le rideau translucide une vidéo de la mer qui monte et descend, est projetée. À marée basse, les spectateurs étaient invités à entrer dans l'île en traversant le rideau. Je me rappelle très bien de cette installation et de ce rideau épais et lourd à ouvrir pour pouvoir entrer dans l'œuvre. Cette installation renvoie à un territoire très concret, l'île de Noirmoutier, en Vendée, qui est un territoire cher à l'artiste. L'île de Noirmoutier n'était auparavant accessible qu'à marée basse, la marée submergeait la route le reste du temps. Ce rideau d'usine sur lequel est projetée la mer donne à l'image une texture et un mouvement. Littéralement, les spectateurs entrent dans l'image comme ils entrent dans l'île, dans l'installation. Le reste de l'exposition ne cesse de jouer sur les matières et les différents sens du spectateur. Je crois que ce qu'il y a de commun entre l'installation *Le passage du Gois* et *Je te vois tu me regardes*, c'est l'expérience par corps de l'œuvre. Le corps n'est pas mis de côté, il est totalement invité à rentrer en contact avec l'œuvre pour y avoir accès. L'œuvre, par sa disposition spatiale invite à cette mise en contact, cette traversée, dans lequel le corps est touché par l'œuvre, par l'image, par les textures des différents matériaux. Ce contact est très important. Il

rompt de nombreux schémas implicitement acceptés et reproduits. L'œuvre d'art est habituellement intouchable, inaccessible, on ne doit la toucher et l'apprécier qu'avec le regard, en l'interprétant, en y projetant nos constructions. Le corps y est mis de côté.

Je te vois, tu me regardes est en soi un avertissement qui invite le corps du spectateur ainsi que ses sens. Il symbolise ce déplacement que j'ai précédemment analysé, celui de la prise en compte du corps dans les processus de connaissance de soi et du monde. Déplacement qui est à la base de la création d'une ontologie singulière qui place l'expérience par corps comme une relation essentielle entre l'homme et ce qui l'entoure. Au-delà du contact, ce que le spectateur est invité à traverser est une multitude d'yeux. Ces yeux ont quelque chose à voir avec la question de la vision, du changement de vision. L'homme n'est pas le seul à voir, il est aussi regardé par tout ce qui l'entoure. Ceci renvoie à un des principaux traits caractéristiques étudiés dans l'ontologie mexicaine, à savoir que tout est vivant, tout possède un cœur, et tout est à même de me parler si je suis capable de l'écouter.

Le titre de cette œuvre fait référence à la question de l'intersubjectivité soulevée lors de l'analyse de la structure communicationnelle de la langue tojolabal. Pour rappeler brièvement le thème, il s'agissait de comparer la structure langagière française et tojolabal à partir de l'analyse de la phrase: « je t'ai dit » qui équivalait en tojolabal à « *kala awab'i* » (que l'on peut traduire par : *je t'ai dit, tu as écouté*). J'avais conclu que la structure relationnelle qu'implique la langue française est verticale, unidirectionnelle et de subordination, qui caractérise une relation sujet / objet. Tandis que la structure relationnelle de la langue tojolabal est complémentaire et bidirectionnelle, elle se réalise entre deux sujets qui sont impliqués dans une action commune. L'intersubjectivité qui est le propre de cette structure, établit des relations de personne à personne, chaque personne ou entité étant considérée du point de vue de sa subjectivité. Dans la structure du langage tojolabal qui reflète les conceptions et constructions de ses collectifs (de même qu'elle les perpétue) les bases de l'identification sont clairement définies : toutes les entités possèdent une subjectivité qui leur donne la capacité de communiquer. Le titre de l'œuvre *Je te vois, tu me regardes* invite à prendre en compte cette complémentarité et cette bidirectionnalité qu'implique la langue tojolabal. Elle invite à penser que ce qui nous entoure, ait la possibilité de nous regarder, autrement dit qu'il existe l'éventualité de pouvoir considérer cette chose comme un sujet et non comme un objet. De plus, le titre joue

sur une certaine ambiguïté, ce sont les yeux qui me voient et moi qui les regarde, ou bien est-ce moi qui les vois et eux qui me regardent ? De plus, l'acte de *voir* fait référence à un comportement passif (la personne qui voit ne faisant pas particulièrement attention aux choses et personnes qui l'entourent) tandis que l'acte de *regarder* requiert une intention, une volonté de la part de celui qui est impliqué dans cette action. La personne qui regarde porte son attention sur des gens, des objets de son environnement, elle est attentive à ce qui l'entoure. Cette ambiguïté entre la passivité et l'action, l'inattention et l'attention rappelle ce qui a été dit précédemment en relation à la question de la perception et de l'attention. Le titre joue sur cette ambiguïté, serait-ce l'environnement qui contrairement à ce que l'homme suppose est actif ? Ces yeux pourraient être ceux des entités qui nous entourent, ceux des non-humains. *A priori*, ils représentent surtout le changement de vision qui est aussi à la base d'une ontologie singulière. Je ne vois plus de la même façon. Et ce changement dans l'acte de voir découle d'une profonde modification dans l'expérience par corps de mon environnement.

Une installation de l'artiste allemand Carsten Höller questionne ce changement de vision. L'artiste, qui est aussi un scientifique entomologiste, s'intéresse aux perceptions qu'à l'homme de son environnement. Nombreuses de ses œuvres qui peuvent ressembler à des expérimentations scientifiques permettent au spectateur d'expérimenter et de mettre en doute ses perceptions. *Soma*, (Figure 58) fait partie d'une de ses installations dans laquelle l'artiste propose au spectateur de participer à une expérience hallucinogène. Le titre de l'œuvre *Soma*, fait référence à un mot sanskrit qui désigne dans l'hindouisme une plante et un breuvage rituel. Dans la mythologie, le soma est originellement placé dans la montagne par *Varuna* (l'ordonnanceur de la terre) et il est consommé par *Indra*, pour faire de lui le roi des dieux. Cette boisson hallucinogène est passée dans la culture humaine, dans le rituel védique lors duquel les brahmanes la consomment. Selon les textes sanskrits, le soma permet de connaître la sagesse divine et donne l'accès au savoir absolu.

Plusieurs érudits européens, en s'efforçant d'identifier la plante, ont fait l'hypothèse selon laquelle elle serait le champignon amanite tue-mouche. L'amanite tue-mouche est depuis très longtemps utilisée comme « une plante de vision » dans

des rituels chamaniques¹⁸⁸. Ses premières utilisations se situent en Sibérie chez les Koryèques et les Ostiaks. Robert Gordon Wasson, ethnomycologue, dans son ouvrage qui a révélé la relation entre le soma et l'amanite tue-mouche cite un passage du Rig-veda¹⁸⁹:

« Comme le cerf, viens boire ici !
Boire le Soma, autant que tu le désires.
Pissant généreusement jour après jour, ô puissant
Tu atteins le zénith de ta force. »

La relation entre le cerf, l'urine, l'amanite tue mouche et le rituel trouve son origine chez les peuples du nord, plus précisément chez les éleveurs de rennes. Les rennes sont de grands consommateurs d'amanite tue-mouche, ils boivent aussi l'urine de leurs propres congénères ayant consommé de l'amanite (l'urine contient toutes les substances hallucinogène intactes). À force d'observation, l'homme a reproduit cette pratique et là ensuite intégrée dans les rites. L'urine étant un moyen de transmettre les effets hallucinogènes sans transmettre la toxicité du champignon.

L'installation de Carsten Höller réutilise ces éléments : les rennes, des cultures de champignon d'amanite tue-mouche, un frigo à disposition dans lequel il y a des flacons contenant l'urine de rennes ayant consommé de l'amanite tue-mouche, un lit (qu'il est possible de louer à la nuit), des troncs de sapins et des sculptures représentant des amanites tue-mouche. Tout le musée est divisé en deux parties identiques, mis à part que d'un côté on donne à manger de l'amanite tue-mouche aux rennes et dans l'autre pas. Plutôt que de parler d'installation, nous pourrions parler d'environnement.

¹⁸⁸ On a retrouvé des restes archéologiques prouvant qu'elle était déjà utilisée à des fins spirituelles il y a plus de 5000 ans. Elle fut utilisée par les Mayas, les Sorciers grecs de l'antiquité, les indiens d'Amérique du Nord, chez les Vikings dont les fameux guerriers Bersek s'enrageaient avec l'amanite tue mouche avant de partir au combat ne sentant ni le froid ni la douleur, chez les africains, en Europe Moyenâgeuse par les alchimistes chez qui elle donnera la symbolique des couleurs rouges et blanches, chez les chamanes de Sibérie, chez les druides ou les champignons étaient tabous et seuls les druides pouvaient les ramasser et parler d'eux, puis l'*amanita* fut utilisée dans bien d'autres cultures et civilisations.

¹⁸⁹ Le *Véda* est l'un des plus anciens textes existant en langue indo-européenne, sa création remonte à 1500 et 900 ans avant Jésus Christ. Le *Rig Véda* fait partie des quatre grands textes canoniques du *Véda*. C'est un recueil d'hymnes sacrés de l'Inde antique, écrit en sanskrit.

Figure 58 – Höller Carsten, *Soma*, vues de l'installation, 2010, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin.

L'artiste déplace les rennes et les amanites tue-mouche. (Il aurait pu n'exposer qu'un frigo contenant les urines « sacrées » sans pour autant déplacer tout son environnement). Il y a donc cette présence animale très forte dans le musée, les odeurs qui s'en dégagent et qui contrastent avec la tendance aseptisée de l'espace muséal. L'artiste déplace aussi un rituel, celui des chamans de Sibérie et de bien d'autres pays. Il invite ainsi le spectateur (ce qui implique un certain coût financier pour le spectateur qui s'élève à un prix de mille euros la nuit) à consommer l'urine des rennes pour accéder à cet autre monde. Cette pratique entre en contradiction totale avec les habitudes du public allemand, pour lequel l'amanite tue-mouche est un champignon considéré comme toxique, dangereux, voire mortel (alors qu'il ne l'est qu'en cas d'ingestion d'une grande quantité d'amanites, soit une quinzaine de chapeaux). Une autre difficulté est celle de la distance entre la « culture » chamanique qui pratique ces rituels et la « culture » occidentale du public allemand dans lequel est importé et exposé le rituel. En Allemagne, ces pratiques rituelles sont totalement dénuées de sens et de signification, elles sont simplement conçues comme des états d'ivresse et d'hallucination.

Cette juxtaposition des deux mondes se réalise donc à plusieurs niveaux. Un premier choc est celui que constitue le déplacement du couple nature/culture. Un deuxième est lié à la rencontre de différentes conceptions du monde, entre un monde occidental profane et un monde chamanique sacré. Comment le spectateur peut-il passer d'un niveau à l'autre ? La division en deux parties identiques du musée est sur ce point, importante. La seule différence entre les deux parties est, je le répète, que d'un côté les rennes ont consommé des amanites tue-mouche (ce qui offre au spectateur la possibilité d'en consommer) et de l'autre côté les rennes n'en n'ont pas consommé. Cette distinction pourrait paraître superflue, elle est pourtant à la base de la conception de l'œuvre. Il existe en effet deux parties identiques, deux mondes identiques, sauf que dans l'un l'homme fait l'expérience du monde avec la consommation d'amanite tue-mouche, et dans l'autre sans le champignon. S'en suivent deux rapports au monde totalement différents quand bien même le monde dans son apparence est identique. Consommer des plantes de vision comme l'est l'amanite modifie la vision du monde et de notre place dans le monde. L'ethnomycologue Robert Gordon Wasson écrit à propos du champignon hallucinogène mexicain (le *teonanacatl*) :

« Le champignon, comme toutes les substances psychédéliques naturelles, nous permet de voir, plus fortement et plus lumineusement qu'avec notre œil mortel, bien au-delà des horizons de cette vie passagère ; il nous permet de voyager dans le temps, de traverser d'autres niveaux de réalité, de connaître d'autres plans d'existence, comme disent les Indiens, il permet de voir dieu. Quoi d'étonnant à ce que les participants se sentent indissolublement liés à l'agape ? Quoi d'étonnant à ce que la personnalité soit éclipsée, dès lors que le corps et l'esprit sont restaurés dans un état natif ! Tout ce que l'on voit cette nuit-là [les cérémonies ont lieu la nuit] baigne dans la clarté de l'origine : le paysage, les maisons, les ustensiles quotidiens, les animaux, tout est calmement irradié par la lumière primordiale ; on dirait que les choses viennent juste d'être fabriquées par le Créateur ! Cette totale nouveauté – on dirait l'aube de la création – vous submerge et vous enveloppe, vous dissout dans sa beauté inexprimable. Et, naturellement, vous avez le sentiment d'être pris dans un événement, de participer d'une dimension qui transcendent infiniment le traintrain de la vie quotidienne. Ici et maintenant, je vois pour la première fois, je vois directement, sans l'aide des yeux mortels. »¹⁹⁰

« Je vois pour la première fois, je vois directement, sans l'aide des yeux mortels », une partie de l'expérience de la consommation des plantes de visions est condensée dans cette phrase. La personne qui en ingère voit « directement » ; le monde s'ouvre à la personne, la beauté, l'amour, la lumière l'enveloppe. Ce qui est vu, entendu et ressenti lors de ces cérémonies se gravent dans la mémoire et y est gravé à jamais. Il y a ainsi le monde qui existait avant la prise des plantes de vision et le monde d'après qui sont deux mondes totalement différents mais qui dans leur apparence sont identiques. C'est cela que symbolise la division en deux parties identiques de l'œuvre de Carsten Höller.

Comment l'artiste peut-il amener le spectateur à s'aventurer dans cet autre monde ? L'Hamburger Bahnhof ne communiqua pas le nombre de personnes ayant loué la chambre et consommé de l'urine. On peut cependant douter de la réussite du projet. Le fossé entre les différentes pratiques me paraissant infranchissable sans un préalable de préparation et de transition. L'artiste a voulu nous faire partager cette autre façon de voir le monde induite par la consommation de plantes de pouvoir ou bien a-t-il voulu exposer une des façons d'y accéder ? Cette œuvre est participative dans la mesure où nous avons la possibilité en tant que public de consommer la

¹⁹⁰ GORDON WASSON Robert, *Le champignon divin de l'immortalité*, disponible à l'adresse suivante (consulté le 04 mars 2018) : <http://jontrot.free.fr/champignons/le-champignon-divin-wasson.pdf>

substance hallucinogène. Nous avons donc la possibilité de vivre ce que l'artiste a vécu et souhaite nous faire partager. Mais l'artiste lui-même en a-t-il fait l'expérience ? Si l'artiste avait fait sienne l'expérience, s'il l'avait « incarnée », « faite chair », aurait-il seulement transposé cet environnement des steppes au musée de Berlin ? Ne l'aurait-il pas modifié en tentant de représenter et de faire vivre et ressentir au public cette nouvelle façon de voir le monde ? Dénué de son caractère sacré, se couvrant d'exotisme, l'environnement des steppes n'est-il pas que l'image superflue et ethnocentrique que l'artiste en a faite ? Carsten Höller transforme ce rituel en une expérimentation hybride entre la science et l'esthétique. Il offre au spectateur la possibilité de réaliser ce rituel, comme il pourrait offrir de réaliser une expérience scientifique. Tout l'environnement qu'il déplace dans le musée déguise d'une certaine façon le caractère profane et scientifique de l'expérience qu'il propose. Le rituel sacré se transforme en une espèce de jeu qui tend à différencier les visions de la réalité sans pour autant les fonder et les ancrer dans une cosmovision spécifique.

Comment faire en sorte que l' « expérience » voire plus précisément « l'expérience chamanique » puisse se transformer en « expérience esthétique » ? L'œuvre performative que réalise l'artiste allemand Joseph Beuys en 1974 dans une galerie d'art de New York intitulée *I like America and America likes Me* (Figure 59) me semble constituer une véritable expérience qui met en avant l'expérience personnelle chamanique de l'artiste, sa conception de l'art, de l'écologie et de la vie. Une grande partie de l'œuvre de Joseph Beuys se nourrit d'une mythologie personnelle qu'il a construite suite à sa rencontre avec un peuple de nomades. Il avait débuté des études de médecine, qu'il dût interrompre pendant la seconde guerre mondiale lors de laquelle il fut enrôlé comme pilote dans l'armée de l'air allemande. L'avion qu'il pilotait s'accidente en Crimée, il y est recueilli et soigné par une communauté de nomades Tatars. Enroulé dans des couvertures de feutre qui lui apportent la chaleur nécessaire, recouvert de graisse et alimenté de miel, Joseph Beuys survit ; cette expérience marquera toute son œuvre. Certains critiques, détracteurs de cette histoire, contestent les faits qui n'ont certes jamais été établis rigoureusement. Pourtant, cette mythologie est véritable, ceci non pas qu'elle soit vraie ou fausse, mais dans le sens où elle est indispensable à l'analyse de toute l'œuvre de Joseph Beuys ; elle fonctionne comme une légende, un mythe, dont l'origine ne cherche pas être fondée rationnellement. Cette mythologie fait œuvre, l'art et la vie tissent chez Joseph Beuys

une relation de complémentarité. Il conteste d'ailleurs les formes traditionnelles de l'expression plastique, luttant pour une libération de l'art du cadre étroit de l'esthétique institutionnelle, prônant le concept d'un « champ élargi de l'art ».

Au fondement du principe créatif de Joseph Beuys, se trouve une blessure ou plusieurs blessures, dont la première se situe au moment de sa naissance. Dans le *Curriculum vitae – Curriculum operae* que l'artiste rédige en 1964 pour le catalogue accompagnant le Festival d'Aix-la-Chapelle, sa naissance apparaît comme l'« exposition d'une blessure serrée avec du sparadrap »¹⁹¹. Dès lors le trauma, la souffrance ainsi que le soin et le remède qu'ils invitent, ne cesseront d'imprégner le travail de l'artiste dans son ensemble. Joseph Beuys, en 1985, en prononçant un *Discours sur mon pays*, le mentionne ainsi : « Une nouvelle fois, il se trouve que je voudrais commencer par la blessure. »¹⁹² La blessure, son diagnostic et son remède s'instituent en méthodologie de création. Le constat de la blessure individuelle s'associe à un diagnostic plus large qui inclut la société occidentale en général et plus spécifiquement la société allemande de l'après-guerre. Beuys en fait le constat suivant : « l'organisme social existe comme un être vivant en état de très grave maladie »¹⁹³. Dès lors, le concept de l'art et la pratique de la création s'élargit à l'organisme social, qu'il s'agit de soigner, en travaillant à la « sculpture sociale ». L'artiste étend de la sorte son intérêt thérapeutique au corps politique et social, qu'il entreprend de soigner avec les outils de l'artiste et du chaman. Joseph Beuys écrit à ce sujet : « l'organisme social a un mauvais aspect, comme une mauvaise sculpture, le concept de l'art doit aussi être capable de corriger cette mauvaise sculpture. »¹⁹⁴ De fait, l'art entend faire art au-delà de lui-même. Des pansements, des croix rouges, des prothèses, gazes, civières ainsi que différents outils de soins apparaissent avec insistance dans ses œuvres installatives. Joseph Beuys réalise par ailleurs de nombreuses actions (performances) lors desquelles il évalue l'état du malade, de la société, leurs vitalités, leurs troubles pour développer un système de soins.

Dans *I like America and America likes Me*, Joseph Beuys ouvre la cicatrice infligée par les remous de l'histoire coloniale de l'Amérique du Nord. Lors de cette

¹⁹¹ *Joseph Beuys*, [catalogue d'exposition] Centre Georges Pompidou, 30 juin - 3 octobre 1994, Paris, 1994, p. 244.

¹⁹² BEUYS Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, p. 19.

¹⁹³ BEUYS Joseph, Harlan Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, p. 43.

¹⁹⁴ BEUYS Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, *op.cit.*, p. 105.

performance, l'artiste s'enferme pendant trois jours avec un coyote sauvage dans un espace de la galerie René Block à New York.

Figure 59 – Beuys Joseph, *I like America and America likes Me*, Performance, coyote, artiste, paille, feutre, cane, triangle, lampe de poche, exemplaires du Wall Street Journal, 1974, Galerie René Block, New York.

Ne souhaitant pas toucher le sol américain tant que ces derniers n'auraient pas cessé la guerre du Vietnam ; de Düsseldorf, il se fait escorter en civière dans une ambulance jusqu'à l'aéroport, puis de l'aéroport John Kennedy, jusqu'à la galerie, dans une ambulance, enroulé d'une couverture de feutre ; il fera de même au retour. Joseph Beuys ne souhaitait rencontrer de ce pays que le coyote, animal sacré des indiens, qui représente selon lui « le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien ». Cette entrée et sortie en ambulance, cadre l'acte presque thérapeutique, sinon chamanique que va réaliser l'artiste aux États-Unis. La souffrance, la maladie sont exhibées, comme l'est aussi son processus de guérison. On retrouve dans cette performance certains éléments redondants appartenant à la mythologie personnelle de Joseph Beuys : le chapeau et les étoffes de feutre, la canne qui rappellent le « bâton eurasiens ». L'artiste tout d'abord isolé dans son étoffe de feutre dont seule la canne dépasse, tend à construire une figure rappelant celle du sorcier, du chaman, mais aussi celle de la mort. Au fil du temps,

cette figure se défait – le coyote arrache peu à peu l'étoffe – l'artiste se présente sans protection face à l'animal, pour cohabiter, communiquer avec celui-ci. Dans ce partage se restaure symboliquement le conflit des règnes humain et animal, le conflit creusé par l'histoire du massacre des peuples autochtones. L'artiste établit une relation harmonieuse avec l'autre non-humain. L'expérience chamanique de l'artiste est mise au service de l'art, elle se dissout et s'imprègne subtilement dans la qualité des relations que Joseph Beuys tisse avec l'autre non-humain. En fin de compte, ce que réalise Joseph Beuys, c'est la transformation d'une expérience chamanique, en une expérience performative artistique, qui au-delà de l'art, ne cesse d'avoir une « visée chamanique », celle du soin et de la guérison. *I like America and America likes me*, invite à penser la question du passage de l'expérience « chamanique » vers l'expérience artistique. De ce fait, les deux types d'expériences semblent fusionner dans cette œuvre et plus généralement dans tout le travail de Joseph Beuys. Cette œuvre cristallise différentes problématiques autour de la relation entre l'art et le chamanisme. Elle remet en question des fondements liés à notre rapport à l'espace, à l'autre non-humain, à la représentation et au sens de l'art. Ces bouleversements ouvrent à la troisième partie de cette thèse.

TROISIÈME PARTIE :
L'ŒUVRE RELATIONNELLE

3.1. DU PAYSAGE À L'ENVIRONNEMENT

3.1.1. D'une construction cognitiviste à une expérience sensible

Ce que l'expérience du *plurivers* et l'œuvre « chamanique » semblent en premier lieu malmener, ce sont les fondements de la perception – comme étudiés dans la deuxième partie de cette recherche, cf. *La modification de la perception* –. Elles impactent en conséquence les lois de la représentation de l'espace, notamment celles de la perspective. Je porte mon attention vers les caractéristiques spatiales des deux œuvres précédemment étudiées, *Soma* de Carsten Höller (Figure 58) et *I like America and America likes me* de Joseph Beuys (Figure 59). Ces deux œuvres recréent des environnements spécifiques, qui au-delà de leur ressemblance (espaces habités par des êtres vivants) incarnent substantiellement différentes conceptions de l'espace et de la place de l'homme dans cet espace. L'œuvre de Carsten Höller est le produit d'une adaptation d'une esthétique paysagère picturale à une esthétique paysagère installative. L'artiste paraît reproduire en dehors du cadre du tableau, un paysage en perspective. L'espace scénographique y est conçu sur le modèle de l'espace du tableau. L'espace est isolé, symétrique, ordonné, mis en perspective, proportionné. Le point de vue distant et isolé du spectateur est maintenu (le lit est installé au-dessus de l'espace occupé par les rennes, sans contact avec ces derniers) ; quant aux spectateurs ne souhaitant pas réaliser l'expérience, ils restent séparés de l'environnement des rennes par des barrières. La « supériorité anthropocentrique » de l'homme sur le reste du monde est implicitement reconduite. Tandis que dans l'œuvre *I like America and America likes me*, il n'y a pas de distance, de séparation entre l'espace de l'homme (l'artiste) et celui du coyote. L'artiste et le coyote cohabitent dans un même espace non hiérarchisé où l'homme est mis en danger par l'animal.

Qu'est-ce qu'implique cette persistance de problématiques paysagères au sein de l'œuvre de Carsten Höller ? Comment le paysage actualise-t-il la perception cognitiviste au fondement de l'ontologie occidentale ? Comment le paysage d'un motif

pictural est-il devenu une construction mentale qui transforme la vision globale que nous avons des choses à travers son prisme ? Je m'appuie pour développer cette question notamment sur les recherches d'Anne Cauquelin, professeur émérite de Philosophie à l'Université de Paris X, qui retrace et analyse dans son livre *L'invention du paysage* la construction du paysage en dépliant les implicites contenus dans cette notion. Comme le dit Anne Cauquelin, on serait amené à croire que le paysage a toujours été là. Mais son apparition en tant que modèle pictural ne se situe que vers 1415, le mot et la notion seraient originaires de Hollande. Le terme *landschap* s'applique alors à la peinture, c'est la représentation d'éléments naturels dans le cadre d'un tableau. Comme le rappelle quant à lui Alain Roger,

« Il ne faut jamais oublier que le Paysage, nos Paysages sont des acquisitions récentes. Le mot lui-même apparaît tardivement, à la fin de XV^{ème}, en néerlandais, *landschap* (bout de pays), pour désigner, non pas un lieu naturel, mais un tableau, les premiers tableaux de paysages. On s'aperçoit aujourd'hui que le Moyen-Âge n'a pas eu le sens de ce que nous nommons "paysage", c'est-à-dire la perception esthétique et unitaire d'une portion de pays. »¹⁹⁵

L'apparition de cette nature vient tout d'abord remplacer les fonds d'or uniformes ou décorés des motifs caractéristiques de l'art du Moyen-Âge. On peut observer dans cette peinture réalisée par Jacques de Voragine au XIV^{ème} siècle, le fond décoré de motifs caractéristiques de l'art du Moyen-Âge (Figure 60). Au XV^{ème} siècle, on peut remarquer dans l'œuvre de Jan Van Eyck, *La vierge du chancelier Rolin*, (Figure 61) l'apparition du paysage organisé dans un second plan au travers de la fenêtre qui ouvre sur l'extérieur. Cette apparition du paysage dans la peinture religieuse est avant tout permise par des réformes au sein de l'église qui reconnaît au XIII^{ème} siècle que la capacité d'être ému par la beauté est le propre de l'homme. Saint François d'Assise intègre à l'adoration de Dieu la louange du monde matériel. Il est alors légitime d'orienter son regard vers les choses matérielles, les choses de la nature et de les représenter (on commence à sortir du discrédit platonicien vis-à-vis du monde sensible).

¹⁹⁵ ROGER Alain, *Histoire d'une passion théorique, ou comment on devient un Raboliot du paysage*, dans ROGER Alain (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, p. 446.

Se présentent aux artistes de l'époque toutes sortes de problèmes techniques dans le travail de réduction et d'organisation des éléments naturels au sein de l'espace construit et restreint du tableau.



Figure 60 – Voragine (de) Jacques, *La légende des Saints*, (parchemin, 400 x 310 mm., miniatures, lettres ornées), 1325-1350, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. Français 185, Paris.



Figure 61 - Van Eyck Jan, *Le chancelier Rolin en prière devant la vierge* dit *La vierge du chancelier Rolin*, 0,66m x 0,62m, 1435, conservé au Musée du Louvre.

Les éléments naturels ne peuvent pas être représentés d'une façon disparate, désorganisée, sans relation entre eux et la scène religieuse. Il s'agit alors de construire du lien, de représenter les éléments dans leur liaison. Cela constitue véritablement une mutation dans la vision du monde, en ce sens que la représentation du paysage montre la nature des choses dans leur liaison. Cette liaison réduit la nature à la taille d'un tableau et en rassemble les éléments. Cette liaison prend forme dans les lois qu'établit la perspective. Pour le philosophe Alain Roger, reconnu pour ses travaux sur le paysage, la naissance du paysage serait liée à la naissance de la perspective à Florence au début du XV^{ème} siècle. La perspective introduit de nouvelles structures de la perception, comme l'écrit Anne Cauquelin : « le monde d'avant la perspective légitime n'est pas celui où nous vivons en Occident depuis le XV^{ème} siècle. »¹⁹⁶ La perspective dépasse le cadre du tableau pour transformer la vision globale que nous avons des

¹⁹⁶ CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 13.

choses, nos relations aux choses, les distances, les proportions, les symétries qui organisent notre vision. C'est en ce sens qu'Anne Cauquelin parle du monde et non pas seulement de l'espace pictural. La perspective modifie notre façon de voir le monde dans le tableau, en dehors du tableau et invente un nouveau regard qui sera ensuite reporté sur le monde.

Le paysage prendrait la consistance d'une réalité au-delà du tableau. C'est-à-dire que « l'image, construite sur l'illusion de la perspective, se confond avec ce dont elle serait l'image. »¹⁹⁷ Elle se confond dans la mesure où notre vision regarde la nature comme elle regarde le tableau. Le tableau ordonne, met en perspective, isole, distancie, organise, notre vision opère les mêmes processus de construction de l'image dans la réalité même. Cela signifie qu'il y a quelque chose qui va plus loin que la seule représentation graphique, c'est comme le décrit Anne Cauquelin, l'équivalence d'un artifice et de la nature. L'objet du tableau se confond avec son image. Le paysage en Occident, c'est donc de l'artifice. L'image se transpose sur l'original, et on ne termine par ne plus voir l'original qu'à travers son image elle-même construite selon les lois de la perspective. Finalement, « nous voyons en perspective, nous voyons des tableaux, nous ne voyons ni ne pouvons voir autrement que selon les règles artificielles mises en place à ce moment précis, celui où, avec la perspective, naît la question de la peinture et celle du paysage. »¹⁹⁸ Si comme le soutient Anne Cauquelin, nous voyons en perspective, cela implique que le paysage et plus précisément la perspective, s'interposent entre le sujet et le monde, son environnement. Il devient un filtre invisible et inconscient qui modèle notre perception et notre relation au monde. Entre nos sens et notre environnement, il y a cette loi, ce cadre qui les unit. Cette loi perspectiviste tisse, dans le plus profond de notre conscience, une vision « synthétique », « organisée », « modelée » de notre environnement. « Ce qu'il y a de « naturel » dans la nature, sa sensualité immédiate, n'est perçu qu'en énigme, par l'artifice d'une construction mentale. »¹⁹⁹ Entrent en opposition les sens et l'intellect. Ce ne sont plus nos sens qui nous permettent de rentrer en contact avec ce qui nous entoure, avec la « sensualité immédiate de la nature », comme le dit Anne Cauquelin, mais notre mental qui organise au travers de différents filtres perceptuels des formes pour leur donner du sens.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 75.

Ce qui s'instaure dans cette nouvelle façon de percevoir le monde est une révolution. Nos sens dans l'action de percevoir le monde transitent alors par des constructions mentales qui vont faire le lien entre ce que l'on sait et ce que l'on voit. Erwin Panofsky, historien de l'art, auteur de *La perspective comme forme symbolique*, refuse de considérer la perspective comme la simple résolution d'un problème technique, il entend établir que le recours à la perspective s'appuie sur une philosophie de l'espace qui est elle-même le reflet d'une prise ontologique spécifique entre le sujet et le monde. Il écrit :

« Outre qu'elle [la perspective] a permis à l'art de s'élever au rang de la "science" (et pour la Renaissance, il s'agissait bien de s'élever), elle pousse si loin la rationalisation de l'impression visuelle du sujet que c'est précisément cette impression subjective qui peut désormais servir de fondement à la construction d'un monde de l'expérience solidement fondé et néanmoins "infini", au sens tout à fait moderne du terme. [...] En fait, on avait réussi à opérer la transposition de l'espace psychophysiologique en espace mathématique, en d'autres termes, l'objectivation du subjectif. »²⁰⁰

Désormais, le monde est mis à distance et la pensée s'immisce comme trait d'union entre les sens et la réalité. Augustin Berque met à juste titre en parallèle la découverte du paysage en peinture et la mise au point de la perspective linéaire. Ces deux innovations témoignent de l'instauration, au XV^{ème} siècle, d'un certain regard. Un regard qui pour Augustin Berque « prend du recul par rapport aux choses, les toise (i.e. les mesure), et les institue peu à peu en un environnement objectif, abstrait du sujet. »²⁰¹ Cette « abstraction du sujet de son environnement » dont parle Augustin Berque fait précisément référence à ce filtre « invisible », objectif, cette « forme symbolique » que représente la perspective et qui s'instaure dorénavant entre l'homme et le monde. L'environnement de l'homme est organisé, synthétisé, modelé par la vision perspectiviste, l'homme se trouve retranché, isolé de son propre environnement. Sa capacité subjective de le connaître et d'y agir se voit refoulée par ces « sciences », par la peinture – comme *cosa mentale*, comme « chose de l'esprit » comme le disait Léonard de Vinci – qui s'instaurent comme la nouvelle façon de percevoir et d'agir sur le monde. C'est en cela qu'Augustin Berque écrit que la perspective, comme la célèbre thèse de Panofsky l'a mis en lumière, aura été la "forme symbolique" de

²⁰⁰ PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (1924), p. 159.

²⁰¹ BERQUE Augustin, *Paysage, milieu, histoire*, dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, BERQUE Augustin (dir.), Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1994, p. 22.

l'émergence du sujet moderne. Corrélativement, la découverte du paysage aura été la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, objectifié sous le regard du sujet. »²⁰²

Perspective et paysage, mis sur un pied d'égalité, se trouvent ainsi qualifiés de formes symboliques, l'un correspondant à l'émergence du sujet moderne (la perspective) et l'autre à l'émergence du monde moderne (le paysage). Dans la conférence qu'Ernst Cassirer donna à la Bibliothèque Warburg en 1921, il exposa une première formulation de la notion de forme symbolique :

« Par “forme symbolique”, il faut entendre l'énergie universelle de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. En ce sens, le langage, l'univers mythico-religieux et l'art se présentent chacun à nous comme une forme symbolique particulière. Tous en effet portent la marque d'un phénomène fondamental ; notre conscience ne se satisfait pas de recevoir une impression de l'extérieur, mais elle lie chaque impression à une activité libre de l'expression et l'en imprègne. Un monde de signes et d'images qui se sont créés d'eux-mêmes s'avance au-devant de ce que nous appelons la réalité objective des choses et s'affirme contre elle dans sa plénitude autonome et sa force originelle. »²⁰³

À partir de cette première définition, je conclus qu'une forme symbolique est quelque chose d'abstrait qui vient s'interposer entre le sujet et le monde, la réalité, pour donner une forme à ce dernier. Par forme, il faut entendre, un sens, des sens, Cassirer parle d'un « monde de signes et d'images ». C'est ce filtre, ce monde de signes et d'images qui, accolé au sensible, lui donne du sens. Il existe une multiplicité de formes symboliques. L'art est l'une d'entre elles, le langage, la religion, les mythes, etc., sont tous des formes symboliques. La forme symbolique imprègne la réalité objective des choses. Elle transforme donc la matière en « signifiant », en quelque chose qui fait sens. La forme symbolique ordonne la réalité sensible en quelque chose d'interprétable, c'est en cela qu'elle est formatrice. L'ensemble des formes symboliques tend à former ce que l'on appelle une culture, une réalité. Pour revenir à la citation d'Augustin Berque, le paysage comme la perspective sont des formes symboliques en ceci qu'ils forment et ordonnent la réalité sensible en une réalité

²⁰² *Ibid.*, p. 22.

²⁰³ CASSIRER Ernst, *Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit, Trois essais sur le symbolique, Œuvres VI*, Paris, Le Cerf, 1922, p. 13 cité par LASSÈGUE Jean, *Notes sur l'actualité de la notion de forme symbolique*, Revue Methodos, Savoirs et textes, 2002. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 5 avril 2017) : <https://journals.openedition.org/methodos/88>

signifiante, qui fait sens. La réalité s'imprègne de ces « schématisations » (au sens kantien du terme) jusqu'à ce qu'elles disparaissent comme forme symbolique et apparaissent comme « formes naturelles ».

En quoi la découverte du paysage a été la forme symbolique du monde moderne ? Augustin Berque dénote la simultanéité de l'apparition de la notion de paysage et de la révolution copernicienne à l'époque de la Renaissance. Ce que la révolution copernicienne réalise, c'est un véritable renversement des idées et des façons de concevoir le monde qui nous entoure. Copernic affirme que le mouvement diurne des astres est attribué à la rotation de la terre sur son axe et leur mouvement annuel à la rotation de la terre autour du soleil. Copernic renverse ainsi le modèle géocentrique en vigueur – selon lequel la terre se trouve immobile au centre de l'univers – par un modèle héliocentrique, selon lequel le soleil est au centre de l'univers. Cette révolution scientifique bouleverse la représentation du monde et notre façon de voir celui-ci, elle établit les bases de la science moderne qui se fonde sur une remise en question des précédents paradigmes. Les connaissances que l'homme peut avoir de l'univers, par son expérience, peuvent donc être erronées et ne sont pas sources de vérité. Seule la science se positionne comme garante de vérité et de connaissance. La modernité retire à l'homme l'assurance de son monde clos et connu pour l'exposer à un monde incertain et infini. Dans un même mouvement, le paysage qui se conforme à partir de la sélection d'une partie du tout que représente la « nature », s'interpose entre l'homme et le monde et devient ainsi un cadre à partir duquel percevoir est possible. L'homme n'est plus dans le monde, il s'extrait du monde et dépose sur celui-ci des images, des paysages, qui en viennent à se confondre avec la réalité même. Cette partie du pays sélectionné est visuellement et mentalement ordonnée, formée et calibrée pour pouvoir y projeter de la culture, du « paysage ». Le paysage, en tant que forme symbolique, participe donc au sein de la modernité à l'objectification du réel. Le réel est un objet à étudier, mesurer, analyser, utiliser, comme l'est aussi devenu par la suite le corps de l'homme, étudié par la science au même titre que les objets de l'environnement. Cette vision dualiste de la modernité, entre un individu sujet et un monde objet, constitue une déchirure qu'Augustin Berque qualifie d'insupportable, rendant notre propre existence invivable, elle restitue à l'homme un monde vidé de sens.

Georg Simmel, philosophe et sociologue allemand de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, dans son ouvrage intitulé *La tragédie de la culture*, revient sur ce sentiment de rupture que peut engendrer la question du paysage et plus généralement la culture :

« La nature, qui dans son être et son sens profond ignore tout de l'individualité, se trouve remaniée par le regard humain – qui la divise et recompose ensuite des unités particulières – en ces individualités qu'on baptise paysages. [...] Que la partie d'un tout devienne à son tour un ensemble indépendant, qui se dégage du précédent et revendique son droit face à lui – voilà peut-être la tragédie la plus fondamentale de l'esprit [...]. »²⁰⁴

La tragédie serait liée à l'autonomie que revendique cette partie isolée du tout, qu'est le paysage. Dans l'oubli de ce qui le constitue et le surpasse (la nature), le paysage (par le regard de l'homme) s'isole et se coupe du tout. Ce paysage est caractéristique pour Georg Simmel du monde intermédiaire de la culture qui s'autonomise et s'interpose, en tant que troisième monde, entre le sujet et la nature mais aussi entre les sujets. Il se creuse alors un écart infranchissable entre l'homme et le monde. L'homme est exilé, isolé, coupé de l'unité, de la nature et de cette division naît la tragédie dont parle Georg Simmel.

Dans ce contexte-là, il faudrait se demander ce que l'artiste est à même de représenter ? Ne cesserait-il de représenter que les cadres qui s'interposent entre lui et le monde ? Ou bien, existerait-il une possibilité de les détourner pour faire de son expérience du monde, une expérience et une représentation singulière ? Cette dernière question anime souterrainement l'ensemble de cette recherche, comme elle nourrit le désir de nombreux artistes. Elle est au cœur de l'acte de création, au regard des paradigmes de l'imitation et de l'invention. L'invention – en tant qu'expérience et représentation singulière du monde – s'initie sans doute là où termine l'imitation (qui serait finalement une répétition des formes symboliques, des filtres qui s'interposent entre l'homme et le monde et non une imitation du monde). L'invention sèmerait le trouble, la désorganisation des formes symboliques, pour tisser de singulières façons de représenter le monde et les relations qui nous lient à lui. Il s'agit de désobéir aux schèmes, aux formes symboliques qui nous lient au monde, pour les réinventer. Or, cette désobéissance s'initie avant tout dans l'expérience que l'homme, l'artiste fait du

²⁰⁴ SIMMEL Georg, *La tragédie de la culture*, Paris, Éditions Rivages, 1988, pp. 233-234.

monde. La représentation équivaut à un passage d'une expérience intérieure à une expérience extérieure, extériorisée.

Que disent les œuvres de Carsten Höller et de Joseph Beuys au regard des paradigmes de l'imitation et de l'invention ? D'une certaine façon, l'œuvre *Soma* de Carsten Höller illustre la répétition de la forme symbolique de la perspective et du paysage. L'homme, du point de vue surplombant qu'est le lit, est coupé du reste, du milieu, des animaux ; il ne cesse d'afficher un caractère dominateur, régnant sur tout ce qui l'entoure. La tour d'observation du lit est installée au-dessus d'un environnement sélectionné pour être visuellement et mentalement ordonné, formé pour y projeter de la culture, du paysage. L'expérience que peut faire l'homme du haut de ce lit (même s'il en vient à boire de l'urine de cerf) est totalement opposée à l'expérience chamanique, à la cosmovision du monde d'où proviennent ces rituels, dans lequel l'homme fait partie d'un tout, où tout communique, tout est vivant. Cette œuvre perpétue la vision eurocentriste de l'ontologie moderne, qui voit et observe l'autre depuis sa tour culturelle, annulant toutes singularités ontologiques. (En annexe, une brève analyse de la décolonisation du voir par les artistes latino-américain est esquissée. Annexe XIII, *Les vidéophages*.) En ce qui concerne l'œuvre *I like America and America likes Me* de Joseph Beuys, il me semble qu'elle détourne les cadres, la forme symbolique que représente le paysage ou la perspective. Il y a véritablement invention, ce qui implique un bouleversement des formes symboliques établies au profit d'une ré-invention singulière et personnelle de ces formes-là. L'artiste n'est pas coupé du milieu qu'il recrée, il partage l'espace de l'animal, il établit une relation avec ce dernier ; ce qui est définitivement beaucoup plus proche de ce que pourrait être une expérience chamanique.

En fin de compte, les œuvres de Joseph Beuys et de Carsten Höller questionnent les racines invisibles de l'œuvre, celles constituées par l'expérience et plus spécifiquement l'expérience chamanique. Je postule que c'est la qualité et l'intensité de l'expérience, vécue par l'artiste dans sa relation au monde, à l'autre humain et non-humain, qui fondent l'authenticité (le caractère inventif et transgressif) de l'œuvre.

3.1.2. Avant l'œuvre : l'expérience, une rencontre entre le monde et l'homme

Jean-Marc Besse, directeur de recherche au CNRS de l'équipe EHGO/UMR Géographies-cités, co-directeur de la rédaction de la revue *Les Carnets du paysage* est aussi l'auteur de nombreux essais sur les savoirs et les représentations de l'espace et du paysage à l'époque moderne et contemporaine. Il propose dans son livre *Le goût du monde* une alternative qui affirme que le paysage n'est pas uniquement une représentation mentale ou une œuvre de la culture. Le paysage possède selon lui une réalité. À cette réalité, l'auteur définit deux voies d'accès possibles : la science et l'expérience. C'est la deuxième voie qui m'intéresse dans le cadre de cette recherche. Il écrit : « Les paysages sont des ambiances, des milieux, des atmosphères avant d'être des objets à contempler. Selon cette quatrième perspective²⁰⁵, le paysage peut alors être compris et défini comme l'évènement de la *rencontre concrète* entre l'homme et le monde qui l'entoure. Le paysage est avant tout, en ce cas, une *expérience*. »²⁰⁶ Si les paysages sont des milieux avant d'être des objets à contempler, cela implique qu'ils possèdent en eux-mêmes un ordre et un agencement antérieur à celui que la pensée peut y projeter. Pour Jean-Marc Besse ces milieux existent donc au-delà de notre projection. C'est la notion même de projection qui va être remise en cause par l'expérience. L'expérience est définie dans cette citation comme « l'évènement de la rencontre concrète » entre l'homme et le monde. L'adjectif « concret » caractérise la rencontre par son caractère réel, dans la matière, dans la sensibilité, dans ce qui est palpable. Abstraite pourrait être la pensée qui élaborerait du paysage, une image. Concrète l'expérience qui met en relation l'homme et le monde lors d'un évènement. Si l'expérience de cette rencontre est un évènement, soit un fait discontinu dans le flux de l'existence, cela implique qu'il n'y a pas toujours expérience, soit que l'expérience est ponctuelle. La rencontre entre l'homme et le milieu peut ou ne pas déboucher sur une expérience.

²⁰⁵ Ces perspectives correspondent à cinq « entrées », problématiques paysagères qui cohabitent dans la pensée contemporaine, à savoir : le paysage est une représentation culturelle et sociale / Le paysage est un territoire fabriqué et habité / Le paysage est l'environnement matériel et vivant des sociétés humaines / le paysage est une expérience phénoménologique / Le paysage comme projet.

²⁰⁶ BESSE Jean-Marc, *Le goût du monde, Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud/ ENSP, 2009, p. 50.

Selon John Dewey il existe différents types d'expériences. Pour qu'une expérience soit complète, telle qu'elle soit, il faut aller jusqu'au bout de sa réalisation, pour qu'ainsi elle tende à former un tout. Il existe en effet des choses dont on peut faire l'expérience, sans pour autant composer une expérience. Selon l'auteur, différents motifs peuvent en être la cause : la dispersion, qui peut par exemple nous pousser à penser quelque chose d'inadéquat en relation avec la chose que l'on observe ; ou une certaine faiblesse voire léthargie intérieure qui nous amène à commencer quelque chose puis à l'abandonner, sans que cette action ait été menée jusqu'à sa fin. Contrairement à cela, nous vivons une « expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. »²⁰⁷ C'est dire que la personne qui mène jusqu'à son terme une expérience, vivra ce terme comme un parachèvement et non comme une cessation. Réaliser et parachever un travail par exemple ou bien écrire un article, un livre, faire une partie de jeu, soutenir une thèse, soit aller jusqu'au bout de l'action entreprise. Une expérience complète forme un tout. Un tout qui pour complet qu'il soit, – c'est ici que la proposition de Jean-Marc Besse rejoint celle de John Dewey – doit aussi être le résultat d'une « interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit. »²⁰⁸ Une interaction implique donc qu'il y ait une relation avec l'objet de l'expérience. Une relation qui aboutisse à une « harmonie sensible » écrit-il, mais aussi à un savoir qui permette à celui qui fait l'expérience de pouvoir se construire une idée, de pouvoir définir l'utilisation la plus adaptée de l'objet ou de la pensée qui fait l'objet de l'expérience. Selon John Dewey, la réalité elle-même doit être conçue *comme* expérience, car seule la multiplication des expériences, « l'accumulation de détails » pourra nous permettre de connaître la réalité du monde qui nous entoure de manière toujours plus complète. Lors d'une conférence intitulée *Expérience et Éducation*, que donna John Dewey en 1938, il expliqua que :

« chaque expérience faite (enacted and undergone) modifie le sujet (the one who acts and undergoes) et cette modification, à son tour, affecte – que nous le voulions ou non – la qualité des expériences suivantes, le sujet étant un peu différent après chaque expérience de ce qu'il était auparavant. »²⁰⁹

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁰⁹ INGOLD Tim, *L'anthropologie comme éducation*, Rennes, Collection « Paideia », 2018, p. 35, cite DEWEY John, *Experience and education* (conférence de 1938) Edition Reprint, 2008.

Chaque expérience modifie le sujet dans la mesure où chaque expérience expose le sujet à la réalité, ce qui en retour affecte le sujet, sa relation à son environnement et ses futures expériences. Et c'est parce que l'expérience m'affecte, m'enrichit, me perturbe, m'ébranle, me nourrit, qu'elle est indispensable à la connaissance du monde et de soi-même. C'est aussi parce qu'elle m'affecte que je ressens le besoin de donner une forme sensible à cette expérience, pour paraphraser John Dewey, j'éprouve un *besoin d'expression*. Ce besoin d'expression est susceptible de naître de l'expérience, en ceci qu'il est un développement de cette même expérience et non quelque chose d'extérieur à celle-ci. John Dewey le décrit ainsi :

« Supposons qu'une occasion, quelle qu'elle soit, vienne à bousculer la personnalité ainsi formée. Alors survient le besoin d'expression. Ce qui est exprimé, ce ne sont ni les événements passés qui ont influé sur la formation de la personnalité ni l'occasion dans sa littéralité. C'est, à des degrés variés de spontanéité, une union intime des traits caractéristiques de l'existence actuelle avec les valeurs que l'expérience passée a incorporé à la personnalité. »²¹⁰

L'occasion, l'expérience, bousculent, bouleversent le sujet, ses constructions, son identité, ses modes d'agir et de penser. Je reviens sur les œuvres *I like America and America likes Me* (Figure 59) et *Soma* (Figure 58) qui constituent selon moi différents types d'approches et de représentation de l'expérience ordinaire et chamanique. Je soutiendrai que Joseph Beuys semble avoir vécu une expérience complète, de celle qui bouscule la personnalité, qui modifie le sujet et affecte les expériences postérieures. Alors que Carsten Höller semble avoir de celle-ci une expérience limitée, extérieure. Joseph Beuys se met en relation avec les éléments qui composent l'œuvre, il cohabite avec le coyote, il établit une relation avec ce dernier, il met en avant son corps, comme élément fondamental de rencontre. Il raconte à travers cette performance une partie de son histoire, de sa rencontre avec une autre culture qui l'a fondamentalement touché. L'animal n'est pas un objet, placé là, exhibé. Il est présent dans l'œuvre parce que l'artiste tente de trouver dans la relation avec ce dernier quelque chose qui a été perdu, détruit ; comme peut l'être la simple cohabitation non-violente, le respect de l'autre, la non domination de l'humain sur l'animal (quoique que l'animal se voit en quelque sorte contraint de cohabiter avec l'artiste). La figure de l'artiste couvert de l'étoffe de laquelle dépasse sa canne ressemble à celle d'un sorcier ou d'un chaman, au visage

²¹⁰ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Éditions Folio Essais, 2010, pp. 135-136.

enfoui. L'instrument de pouvoir étant contenu dans la canne qui s'élève. Cette présence énigmatique de l'artiste dont la figure humaine s'annule, incarne en partie la transformation. La transformation qui modifie l'expérience de l'artiste, l'expérience de son corps, de ses relations aux non-humains et aux humains, à l'art, à la rationalité, à l'évolution et au changement de la société. Joseph Beuys incarne ce que pourrait être une expérience chamanique, il la fait sienne, il ne la présente pas comme quelque chose d'extérieur à lui-même, il en a intégré les éléments, les ébranlements. Ce que délaisse Joseph Beuys, c'est d'une part la primauté de l'intellect sur l'expérience du corps et des sens, et d'autre part la coupure sujet/objet qui isolait l'homme de son monde. C'est d'une certaine façon abandonner une conception cognitiviste de la perception et de la représentation (qui est indirecte) pour lui préférer une perception directe et une action performative immersive (qui est écologique, en relation immédiate entre l'individu et ce qui l'entoure). L'œuvre nous parle de présence du corps, corps qui se trouve touché, affecté par sa relation aux éléments physiques du monde environnant.

Quant à l'œuvre *Soma*, elle semble ne pas être l'objet d'une expérience complète de la part de l'artiste. Elle utilise des moyens tout à fait rationnels pour parler de quelque chose de totalement surnaturel. Il n'y a pas de relation qui se tisse entre l'artiste, l'animal et ce monde irrationnel, l'œuvre ressemble froidement à une expérience scientifique dans laquelle le chercheur n'établit pas de relations avec ce qu'il observe. De ce fait, la qualité de la rencontre, de la relation qui s'établit dans l'expérience entre l'artiste et l'autre détermine l'œuvre. Elle est fondamentale. Joseph Beuys instaure un dialogue entre les différentes cultures, les matériaux, qu'il est capable de manier dans la mesure où il en a fait l'expérience. Dans l'œuvre de Carsten Höller, le dialogue entre les cultures est absent. Il n'y a pas d'imprégnation, de porosité, d'échange ; les cultures se juxtaposent, les frontières qui les divisent sont étanches, difficilement pénétrables.

Autour de ces deux œuvres, s'affinent les notions de paysage et d'environnement qui font écho à une des problématiques centrales de cette recherche. Le mot et la notion de paysage sont tant enracinés dans une construction mentale et culturelle qu'il est difficile d'en déplacer le sens sans risquer la confusion. C'est pour éviter cela que j'ai choisi d'utiliser le terme *environnement* aux dépens de celui de paysage dans le titre de la thèse. De « Poïétiques cosmographiques : expériences

territoriales, poétiques paysagères » le titre est devenu « Poïétiques cosmographiques : expériences territoriales, poétiques environnementales ».

Parce qu'en utilisant le terme d'environnement, je parle de *relation*. C'est l'anthropologue anglais Tim Ingold qui orienta mes recherches sur ce thème. Il élabore une pensée alternative – à laquelle je fais souvent référence dans cette thèse – à celle qui préside au fondement même de la discipline anthropologique. Il précise la notion d'environnement à partir de trois remarques préliminaires. Tout d'abord l'environnement est un terme relatif, relatif à l'être pour lequel il est un environnement. De sorte qu'il ne puisse pas exister d'organisme sans environnement et inversement qu'il ne puisse pas y avoir d'environnement sans organisme. « *Mon* environnement est donc le monde tel qu'il existe et acquiert une signification par rapport à moi. En ce sens, il naît et poursuit son développement avec moi et autour de moi. »²¹¹ De surcroît, l'environnement n'est pas une donnée figée, immobile. Il évolue en temps réel, en croissance, en développement avec l'organisme avec lequel il forme une totalité indivisible. L'environnement est donc un processus en constante création. Enfin, l'environnement ne peut pas être confondu avec la nature, en ceci que « le monde ne peut exister comme nature que pour un être qui n'en fait plus partie et qui peut y porter un regard extérieur, semblable à celui du scientifique détaché, à une telle distance de sécurité qu'il est facile de céder à l'illusion qu'il n'est pas affecté par sa présence. »²¹² L'environnement n'est donc pas coupé de l'homme, comme peut l'être la « nature », il fait partie de son être, il le compose.

La différence entre le paysage et l'environnement est donc une question de différence de point de vue. Vit-on à l'intérieur d'un monde ou bien vit-on à l'extérieur du monde ? Est-on affecté par son monde ou bien vit-on isolé du monde ? L'environnement n'est pas ce décor immuable où se déroulent les activités humaines, il ne cesse de se renouveler au cours du temps et de nos vies. Nous façonnant autant que nous-mêmes le façonnons. C'est cette distinction que Tim Ingold pointe du doigt quand il sépare la « réalité de » et la « réalité pour ». Dans la « réalité de » le monde physique des objets neutres n'est visible qu'à l'observateur détaché et extérieur. Dans la « réalité pour », le monde est constitué en relation à l'organisme ou à la personne dont il est l'environnement.

²¹¹ INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, op.cit., p. 29.

²¹² *Ibid.*, p. 29.

3.1.3. Rendre le corps poreux

Comment alors l'environnement peut-il affecter, toucher le corps ? Comment inviter le corps à vivre une expérience complète qui le mette en relation avec son environnement ? Jean-Marc Besse reconnaît dans la marche une des voies qui pourrait mener à cette expérience ; et plus précisément le moment de fatigue dans la marche qui pourrait restituer au corps sa porosité²¹³. Cette notion de porosité me semble très intéressante, parce qu'elle figure une image très révélatrice : le corps n'est plus limité par une couche imperméable à l'environnement, il est au contraire poreux, dans le sens où il peut s'imprégner d'éléments extérieurs à lui-même. Dans la poursuite de son développement, Jean-Marc Besse supprime la question de l'expérience par celle d'un débordement de l'être qui constitue la cinquième entrée (la quatrième entrée étant celle que je viens d'esquisser, à savoir *le paysage comme expérience*). Il en détaille ainsi les caractéristiques :

« Il ne faut pas dire, par conséquent, que le paysage est conçu comme une expérience. Il est plutôt cet événement, singulier et toujours différent, de l'extériorité comme telle à laquelle l'expérience expose ceux qui s'y risquent, dans une confusion et une tension entre soi et le monde qui, proprement, ravissent. [...] On parlera ici d'immanence, d'immersion, de participation, pour mettre des mots sur cette rencontre préreflexive avec l'inobjectivable, qui fait le noyau de l'évènement-paysage. »²¹⁴

L'évènement-paysage naît ainsi d'une confusion, d'une tension entre soi et le monde. Confusion qui ne fait pas tant référence à l'état de ce qui est confus, par manque de clarté, mais davantage au fait d'identifier une chose à une autre jusqu'à les rendre indiscernables. Lors de cet événement, ce qui divisait le corps de son environnement est dissous (j'ai auparavant cité la culture, le paysage, la perspective comme formes symboliques qui opèrent cette division dont parle Jean-Marc Besse), il y a une fusion entre les deux éléments qui poussent à la dissolution de l'une dans l'autre. Cet événement qui selon Jean-Marc Besse ravit, est qualifié de « rencontre préreflexive » en ceci qu'elle s'établit en priorité dans les sens. Elle advient dans le corps et dans l'esprit de celui qui s'y immerge, de celui qui s'y ouvre et s'y expose. Jean-Marc Besse

²¹³ BESSE Jean-Marc, *op.cit.*, p. 51, cite Bouvier Nicolas, *Les chemins du Halla-san*, dans *Journal d'Aran et d'autres lieux*, Paris, Payot, 2001, p. 126 : « La fatigue de la marche, écrit Nicolas Bouvier au seuil du monastère Hae-in-sa, en Corée, rend poreux, ouvert au langage d'un lieu : impossible de franchir ce parvis sans se sentir allégé, lavé de quelque chose. »

²¹⁴ BESSE Jean-Marc, *op.cit.*, p. 53.

parle alors de confusion entre soi et le monde. Cette confusion pourrait s'immiscer quand les frontières qui divisaient préalablement l'humain à ce qui l'entoure se trouvent déplacées, comme si elles perdaient de leur étanchéité. Il n'existe plus de limite claire entre moi et ce qui m'entoure, c'est ce déplacement des frontières qui me permet de m'immerger dans ce monde-là.

Je voudrais analyser l'œuvre de l'artiste argentin Charly Nijensohn, *Dead Forest* (Figure 62), comme exemple très pertinent relatif à la question de l'immersion, de l'exposition au réel. *Dead Forest* se déroule dans la forêt amazonienne du Brésil, sur les territoires des communautés Waimiri Atoari. Ces territoires sont victimes de nombreuses exploitations souterraines, ils voient leur faune et leur flore mises en danger par la construction d'autoroutes. Dernièrement, la construction du barrage hydroélectrique de Balbina a détruit 2 360 km² de terres, inondant une grande partie des territoires des collectifs ethniques Waimiri Atoari.

La vidéo représente plusieurs éléments : le bruit des animaux de la forêt, l'eau, la pluie, les arbres morts, le ciel, le bruit de la pluie, le bruit de l'eau, deux silhouettes humaines, un radeau. Au début de la vidéo, avant qu'il y ait une image, sur un écran noir, on entend les bruits de la forêt, les bruits des animaux, des oiseaux ; ce sont les bruits d'une forêt vivante. Ensuite l'image d'un paysage tranquille dans les tons bleutés apparaît. Le bruit de la forêt qui s'ajoute maintenant à l'image ne lui correspond pas. Ces bruits sont nombreux et cette image paraît vidée de ces bruits, l'eau semble remplir l'espace. Plus tard, on dirait que le jour se lève. Des arbres morts s'érigent dans l'eau, au loin deux radeaux et deux hommes dérivent. Petit à petit on les voit davantage, ils sont plus près, ils flottent. Chacun regarde dans une direction opposée lorsqu'un orage vient interrompre les bruits de la forêt pour annoncer un nouveau bruit, celui de l'homme, la musique instrumentale, inquiétante. Cette musique pourrait être la métaphore de l'arrivée de l'homme, de l'instrument, de la machine dans cet espace vierge, dans cette forêt. Cette musique laisse la place à un tonnerre encore plus fort que le précédent, un déluge plutôt, la pluie ne s'arrête plus jusqu'à la fin de la vidéo. Maintenant l'image et le bruit de la pluie sont synchrones, l'image est dans le son. Le ton de l'image est plus grisâtre, l'horizon disparaît, le ciel et l'eau se mélangent. L'homme dérive vers la gauche puis est ramené inlassablement au plan suivant, à nouveau au centre de l'écran pour dériver à nouveau. L'homme résiste, il n'y a pas de terre où il puisse vivre. Debout, on ne distingue pas son visage. Juste son

expression corporelle : résistante. Le climat est hostile, sans possibilité de vie humaine. Le titre *Dead Forest* laisse entendre qu'avant d'être morte la forêt était bel et bien vivante. Nous sommes donc en face d'une forêt morte ou en train de mourir, parce qu'il y a encore quelques arbres morts qui résistent au flux de l'eau et que deux hommes résistent comme les arbres, comme si leurs racines les maintenaient là sur ces terres inondées.

Figure 62 – Nijensohn Charly, *Dead Forest*, (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo, 7 min, Amazonie Brésilienne, 2009, **exposé lors de l'exposition collective *Cosmovideografias latino-américanas***, 2013, Centro Nacional de las Artes, Mexico.

Figure 63 - Charly Nijensohn lors du tournage de *Dead Forest*, photographie, Amazonie, 2009, collection de l'artiste.

Les premiers contacts de l'artiste au territoire, à l'Amazonie se déroulent tout d'abord à travers une photo et ensuite à travers la mise en contact avec une personne de la communauté touchée par la construction de la centrale. Charly Nijensohn ajoute dans une autre interview qu'il est essentiel pour lui d'inclure, de travailler avec les gens des communautés concernées. Dans toutes ses installations, les acteurs ne sont autres que des personnes des communautés liées au territoire. En quoi ce détail requiert-il d'être interrogé ? Pourquoi telle importance donnée au lien avec le territoire ?

Il est intéressant de faire résonner le terme au travers d'un autre terme, issu lui aussi de la géographie, celui d'*espace*. En France, dans les années 1960, les géographes s'entendent à parler d' « espaces géographiques », dont les implications sont déterminées par des facteurs principalement économiques. Joël Bonnemaison, géographe français qui occupa la chaire de géographie culturelle à l'Université Paris IV de 1994 jusqu'à sa mort en 1997, note à ce propos :

« L'espace est une réalité physique, c'est un support qui renvoie pour l'essentiel à des rapports de production. Une certaine géographie en ressort. L'espace produit par le Système Monde ou par l'économie-monde s'expliquerait par le jeu des centres et des périphéries ; il serait d'abord une unité fonctionnelle déterminée par l'économie. [...] Cette vision, achèvement de la notion même d'organisation de l'espace, a laissé un certain nombre de chercheurs insatisfaits [...]. Travaillant hors de l'espace du Système monde, ils ont découvert son envers : le territoire. »²¹⁵

Le territoire, ce n'est pas une portion d'espace mesurable à l'aune de ses valeurs économiques et géométriques. Il ne se quantifie donc pas en termes de ressource, il ne peut non plus être le simple support matériel de l'activité humaine. Ce changement de l'espace au territoire reflète les débats épistémologiques internes à la discipline (la géographie), il témoigne aussi d'une transformation profonde du monde et des manières de la comprendre. Parler de territoire au lieu d'espace, c'est reconnaître que l'homme s'inscrit dans un lieu à travers des « actions techniques » mais aussi à travers des discours et des représentations. Le territoire ne s'oppose pas à l'espace, il le complète.

²¹⁵ BONNEMAISON Joël, *Le territoire, nouveau paradigme de la géographie humaine ?* dans BONNEMAISON Joël, Cambrézy Luc, Quinty-Bourgeois Laurence, *Le territoire, lien ou frontière ?*, Actes du colloque du 2 au 4 octobre 1995, Université Paris IV, Laboratoire Espace et Culture, Éditions de l'Orstom, 1997, p. 34. URL : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers08-09/010014865.pdf

Joël Bonnemaïson appréhende deux dimensions du territoire : le territoire comme support territorial des identités et le territoire comme enjeu politique. Deux facettes que l'œuvre de Charly Nijensohn questionne. La première dimension reconnaît qu'il existe un lien entre les hommes, la façon dont ils se définissent et se construisent –leurs identités– et les lieux qu'ils habitent. Joël Bonnemaïson à propos du territoire note qu'il est « la résonance de la terre en l'homme »²¹⁶. Les hommes s'enracinent dans des territoires qui participent de leurs êtres et sont constitutifs de leurs identités. La forme spatiale du territoire est très variée, elle peut d'ailleurs être imaginaire ou rêvée, elle peut aussi être un cheminement, une constellation de lieux d'errance ou de pèlerinage. Toute identité présente un lien avec un/ou des territoires. Pour Arturo Escobar la notion de territoire ne se conçoit pas en termes de propriété²¹⁷ (*espace* versus *territoire*), du moins dans le cadre des collectifs ethniques colombien dont il défend l'existence et le « droit au territoire »²¹⁸. Il définit le territoire en terme « d'appropriation effective par le biais de pratiques culturelles, agricoles, écologiques, économiques, rituelles, etc...²¹⁹ Ce sont donc les relations qui s'établissent entre les hommes et la terre (du latin *terra* dont découle le mot territoire) qui transforment l'espace en territoire. Relations dont les dimensions sont multiples, autant symboliques ou imaginaires, qu'économiques, écologiques... Toutefois, il convient de préciser que la terre n'est pas le territoire. Arturo Escobar soutient qu'en ce qui concerne les mouvements afro-descendants, indigènes et paysans colombiens, « la notion de "territoire" renvoie à autre chose qu'à la notion de "terre" »²²⁰. En effet, le territoire implique et présuppose « l'appropriation d'un espace géographique », dont le processus d'appropriation crée « les conditions pour l'émergence des identités »²²¹. C'est un processus d'appropriation socioculturel, économique et politique de l'espace et de ces écosystèmes qui fonde et traverse simultanément les identités et les territoires dans le temps.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

²¹⁷ Bien que la propriété collective soit reconnue.

²¹⁸ Dans son ouvrage *Sentir-penser avec la terre*, *op.cit.*

²¹⁹ ESCOBAR Arturo, *op.cit.*, p. 107.

²²⁰ *Ibid.*, p. 107.

²²¹ PORTO-GONÇALVES, Carlos, *Da geografia as geografias. Um mundo em busca de novas territorialidades*, dans Ana Esther CECEÑA et Emir SADER (dir.), *La guerra infinita: hegemonía y terror mundial*, Buenos Aires, CLASCSO, 2002, p. 230. URL : https://issuu.com/sedsc/docs/artigo_-_das_geografias_as_novas_te

Pour Carlos Porto-Gonçalves, géographe d'origine brésilienne ayant principalement travaillé sur des questions de territorialité (dans le cadre d'une géographie sociale), le terme « territoire » a émergé vers la fin des années 1980 et au début des années 1990, dans différents pays d'Amérique Latine²²², lorsque des groupes et des collectivités ethniques réclamèrent leur droit en affirmant : « Nous ne voulons pas une terre, nous voulons un territoire. »²²³ L'œuvre *Dead Forest* concrétise cet enjeu. Les communautés déplacées par la construction du barrage ne veulent pas une terre. Elles aspirent à vivre sur leur territoire, celui-là même qui se trouve inondé, celui sur lequel les radeaux flottent.

Ceci introduit la deuxième dimension du territoire qui fait de ce dernier un enjeu politique. Contrairement au territoire vu précédemment, dont les frontières restent poreuses ; le territoire en tant qu'espace politique marque et défend ses frontières. Il est le lieu du pouvoir où se jouent des rapports de force et de domination, le plus souvent aux dépens des hommes qui le peuplent. Les dimensions socio-culturelles, symboliques, affectives des territoires dont se sont appropriées les collectivités ethniques sont notamment mis à mal par les dimensions économiques que représentent les mêmes territoires. Car malgré elles, les collectivités ethniques sont inscrites dans des espaces clos, délimités par des frontières, inscrites à leurs dépens dans un Système-Monde, une Nation. S'affrontent dans ces conflits territoriaux différentes visions du monde, différents systèmes de valeurs, différentes façon de faire monde.

Pour en revenir au titre de la thèse, les « expériences territoriales » s'instituent dans ces réseaux de lien, de relation et d'appropriation de l'espace par l'homme. Ce ne sont pas de expériences de terrain, (on parle souvent de terrain de recherche, de pratique de terrain), ce sont des expériences du territoire ; qui se tissent entre les hommes, leurs représentations, leurs mythes, leurs histoires, leurs agricultures, leurs cuisines, leurs volcans. Faire l'expérience du territoire, c'est pénétrer dans des « fabriques » de monde distinctes, c'est une expérience du *plurivers*, ces nombreux mondes qui habitent la planète.

²²² Ces collectivités ethniques participèrent à l'instauration d'une nouvelle pensée et une nouvelle politique des territoires, dont l'enjeu portait sur la préservation de la biodiversité, la conservation des milieux naturels...

²²³ ESCOBAR Arturo, *op.cit.*, p. 100.

L'œuvre de Charly Nijensohn raconte ce lien, qui existe entre l'homme et son territoire. Ces hommes ordinaires, debout sur leurs radeaux sont déjà tous ensemble un récit, une mise en scène, une histoire, une manière de jouer, une pensée et un impensé du personnage qui s'ajoutent à la mise en scène de l'artiste et à celle du milieu. S'instaure un réel dialogue entre les habitants, le territoire et l'artiste. L'œuvre est le résultat de l'interaction de ces trois éléments. Les gestes de l'artiste sont donc primordiaux, ce sont les gestes qui initient une relation entre l'artiste et le territoire (Figure 63). La relation du corps à l'espace, à l'environnement est aussi fondamentale. Charly Nijensohn est immergé dans l'eau. Cette action relève précisément d'un *évènement-paysage* tel qu'il est théorisé par Jean-Marc Besse (parler d'évènement-environnement serait d'ailleurs plus pertinent dans la continuité et le choix des termes utilisés dans la thèse, sans remettre en question sur le fond la proposition de l'auteur.) Il s'expose à l'environnement, laisse celui-ci le toucher, l'entourer. Jean-Louis Comolli, réalisateur, scénariste et écrivain français, dans son livre *Voir et pouvoir*²²⁴ soutient qu'avant le moment du tournage, une écriture est à l'œuvre. Elle réside dans la façon du cinéaste de rentrer en contact avec les futurs personnages, avec l'environnement ajouterais-je, dans les détails de l'approche s'établit ce qui se jouera ensuite dans l'œuvre. La qualité de l'expérience que réalise Charly Nijensohn et sa capacité à recevoir et à rester ouvert aux aléas du tournage et de l'environnement (la tempête torrentielle non prévue devient en post-production le cœur de l'œuvre) marque et imprègne l'œuvre. Nous n'avons pas à faire à un paysage, nous sommes immergés dans l'environnement, partie prenante de celui-ci. Dans *Dead Forest*, la réalité représentée est constituée, filmée en relation aux personnes dont elle est l'environnement. Elle n'est pas filmée comme un objet neutre, celle de l'observateur détaché.

Comment cette immersion est-elle possible ou à peine envisageable ? Jean-Marc Besse suppose qu'il est sans doute nécessaire de sortir des codes occidentaux de la pensée paysagère pour accéder à ce qu'il nomme l'évènement-paysage. Il s'agit sans doute dans cette prise de distance d'apprendre à désapprendre, d'apprendre à défaire les filtres qui nous éloignent du monde et de mettre en avant notre corps et notre

²²⁴ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, 761 p.

expérience dans la saisie de ce qui nous entoure. Jean-Marc Besse propose de se déplacer vers la Chine, je me suis déplacée pour ma part au Mexique. L'expérience mexicaine me permet de vivre l'évènement-environnement en bousculant la perméabilité des frontières entre l'homme et ce qui l'entoure, en désobéissant aux divers prédicats qui me liaient au monde, « prédicat-monde »²²⁵ qui éclaire le cosmos sous un certain jour (et qui à ces marges naît comme autre chose).

3.2. LA MISE EN FICTION DE L'EXPÉRIENCE

3.2.1. Mise en incubation

Le Mexique a été pour moi un élément perturbateur, intensément créatif, imaginaire, magique, il m'a bouleversée. Cette expérience est venue effectivement pour reprendre les mots de Dewey, créer un *bousculement* dans ma personnalité. Cette mise en crise, je l'ai retranscrite sous forme de dessins, de mots, dans le *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*. Le dessin représenté en suivant (Figure 64) est représentatif de cette pratique. Il m'a permis de reconsidérer ce que pouvait être une pensée du dessin, dans ce que je peux proposer à travers les différentes étapes de la conception jusqu'à la formalisation et au regard de ces définitions et des propositions théoriques et artistiques.

Lors de la réalisation du dessin, il y a simplement le geste qui tente d'aller extraire, du plus profond de l'être, l'émotion, le bouleversement qui s'est imprégné dans le corps. Le corps, par le biais de la main, cherche à faire vivre à l'extérieur de lui, la pulsation qui l'anime depuis son intérieur. L'esprit veille sur le tracé, sans désir de maîtrise, de direction ; il accepte pour un court instant de céder la place au corps, au geste, au sens. Le geste donne au trait une dynamique vibratoire mouvante. Le trait ne semble avoir ni début ni fin, il ressemble à un grouillement ascendant et descendant ; il ne se pose pas, il donne l'impression de ne pas se fixer. Peut-être cela tient-il à la dimension et à la fonction vibratoire du trait du dessin, à ses tresses et ses multiples

²²⁵ BERQUE Augustin, *De terre en monde / La poésie de l'écoumène*, dans BERQUE Augustin, BIASE (de) Alessia, BONNIN Philippe (dir.), *L'habiter dans sa poésie première*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions donner lieu, 2008, p. 245.

plis ; un dessin qui communique, au travers de sa plasticité, sur le dedans, le trouble de l'espace intérieur de cette architecture de fortune. Le dessin du dedans, qui se comprend aussi comme un « envers » du dessin (dans sa voie académique), son opacité même. Le geste fait vivre au trait ce que le corps a vécu, senti, il est une expression des profondeurs. De plus, il y a ce que le dessin « dessine », ce qu'il projette, dans sa combinaison d'une voie représentative (une cabane comme un « feu de paille ») et d'une voie expressive (les traits consumés du dessin). Le dessin comme territoire de fiction, d'émergence ouvre la lecture à tous les possibles. Se dévoilent dans le croisement et la dynamique des traits, une cabane, un refuge, une hutte, un camp retranché, une « coiffe » du monde en repli du monde, comme me l'a si poétiquement noté Patrick Barrès au cours des relectures de ma thèse. Toutefois, ce dessin ne serait pas tant un acte d'expression que, pour reprendre les termes utilisés par Dewey, un « acte d'évacuation »²²⁶.

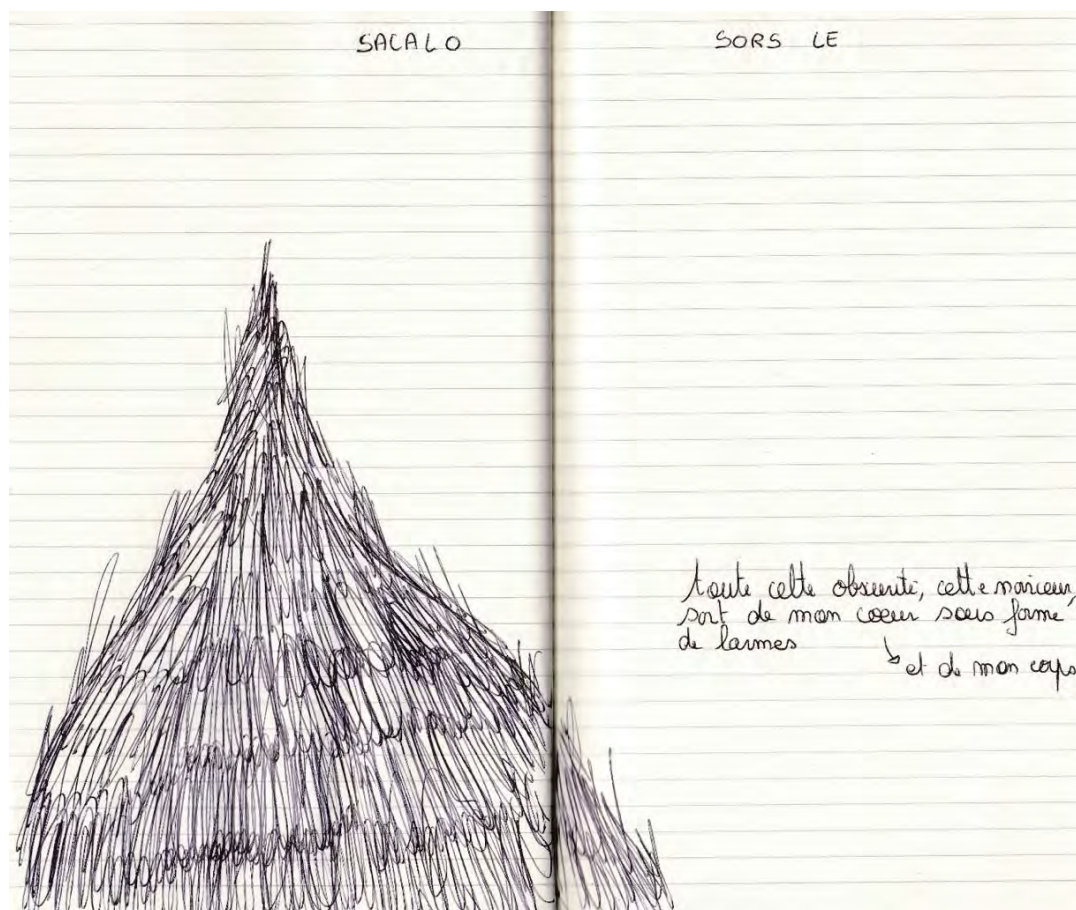


Figure 64 – Riboulet Célia, extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, encres sur papier, 14,8 x 21 cm, 2017.

²²⁶ DEWEY John, *op.cit.*, p. 121.

Pareils à des pleurs ou des rires, ce dessin et tous ceux qui composent mon *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles* extériorisent une manifestation intérieure sans constituer pour autant une expression. C'est de l'ordre de l'extériorisation, une évacuation qui équivaut à « se débarrasser de » pour ne plus « s'embarrasser de », autre expression redevable à Patrick Barrès. Cet acte d'évacuation est confondu à tort avec l'acte d'expression. Une crise de larmes, de pleurs, n'invite pas de gestion des conditions objectives, pas de mise en forme des matériaux dans le but de donner forme à cette émotion, cette excitation, cette détresse produites par l'expérience. Ces actes seraient des actes de mise à nu du moi, lors desquels les émotions sont extériorisées.

Un acte d'expression, selon John Dewey, décrirait davantage l'union entre d'une part des caractéristiques de l'existence actuelle et d'autre part des valeurs que l'expérience passée a intégré à la personnalité actuelle. Ce qui laisse entendre avant tout que l'acte d'expression est une construction dans le temps. Il n'est pas spontané, il émane d'une interaction entre quelque chose provenant de la personne et d'autres éléments extérieurs à celle-ci, liés à l'expérience, mais qui se trouvent mêlés dans un processus au cours duquel la personne acquiert une forme et un ordre qu'elle ne possédait pas au départ. Pour en revenir à mon expérience personnelle, j'étais durant ces nombreuses années, où je baignais littéralement dans l'expérience, incapable de réaliser des actes d'expression. J'étais incapable d'assembler, d'ordonner. Je n'ai pu envisager de donner une forme, une expression à ces expériences que plusieurs mois après être rentrée en France. Soutenue par le travail d'écriture de la thèse, ma personne s'est clarifiée, organisée, reconstruite en intégrant les valeurs de ces expériences passées. Le défi de ce retour fut d'articuler la dimension corporelle et intérieure de l'expérience, celle de l'écriture du carnet et du dessin et la distanciation d'une écriture analytique, celle de la thèse. Je ne voulais pas penser la distanciation comme une séparation, mais comme une prise de recul ; ayant pour fin d'observer à travers le prisme d'approches autres que celles qui l'a vu naître, l'expérience. Pour caractériser cette distanciation de l'expérience, de l'écriture sensible du carnet et de l'écriture théorique, je vais réutiliser l'expression du psychopédagogue Danis Bois²²⁷ qui parle

²²⁷ Directeur du Centre d'étude et de recherche Appliquée en Psychopédagogie Perceptive, à l'Université Fernando Pessoa de Porto.

de « distance de proximité ». Danis Bois conçoit des travaux reliés à des questions d'innovation méthodologique et épistémologique, d'inspiration phénoménologique et herméneutique. Il étudie plus précisément la question de la subjectivité et de l'expérience avec son corps comme appui actif et conscientisé de la production du savoir. La distance de proximité invite le chercheur à se situer ni « trop dedans » ni « trop dehors ».

« C'est sans doute le point clé de la posture permise par le rapport au corps Sensible : un positionnement de la conscience pleinement et clairement situé “ni dedans ni dehors”, permettant au chercheur de n'être ni fusionné avec son expérience, ni distant d'elle, permettant la distance de recul nécessaire à la recherche mais aussi, dans le même temps, la proximité avec sa recherche sur laquelle son implication peut se déployer, ainsi que la saisie du sens dès son émergence. »²²⁸

Cette « distance de proximité » invite à habiter une attention à la fois ancrée dans l'expérience et simultanément ouverte aux diversités des significations, une attention vigilante et disponible. Cette distance tout en n'excluant pas la relation à l'expérience, s'en éloigne, la contourne, change de point de vue pour permettre de l'interpréter, de l'enrichir, l'analyser. Danis Bois traduit cette coprésence par l'expression : « maintenir ensemble le “je” qui vit et le “je” qui observe »²²⁹. Je reprendrais cette expression en modifiant légèrement les temps : maintenir ensemble le « je » qui a vécu, qui « vit » et le « je » qui observe. En maintenant présent dans le corps du chercheur la mémoire du corps et de ses expériences, le chercheur préserve et maintient la place de son corps au centre de sa recherche. Le chercheur est marqué par l'expérience du corps, le corps nourrit la pensée tout autant qu'il imprègne son écriture.

La phase d'incubation de l'acte expressif s'est implantée dans cette période de digestion des expériences. Cette digestion a laissé place à l'*éprouver*, qui est une phase lors de laquelle le contenu de l'agir, de l'expérience vécue, est intériorisé, analysé, agencé, compris, intégré pour se stabiliser, s'unir à la personne, à ce qu'elle était, pour donner lieu à ce qu'elle est actuellement. Comme le note John Dewey,

²²⁸ BERGER Ève, AUSTRY Didier, LIEUTAUD Anne, *Faire de la recherche avec et depuis son corps Sensible : dix ans de recherches en psychopédagogie perceptive*, Réciprocités n°8, novembre 2013, p. 18. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 6 avril 2018) : http://www.cerap.org/sites/default/files/public-downloads/Berger_austry_lieutaud.pdf

²²⁹ *Ibid.*, p. 18.

« ce qui donne à une expérience son caractère esthétique²³⁰, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant. »²³¹

Cette transformation de la résistance et des tensions est véritablement ce qui a eu lieu lors de cette phase sans laquelle rien ne pouvait être fertile. Les tensions des expériences antérieures ont été assimilées, les résistances ont été considérées comme des invitations à la réflexion, les excitations liées à l'intensité des émotions vécues se sont tassées, pour n'en retenir que les simples faits. C'est dans cette transformation que l'acte créatif a pu émerger, s'y alimenter. Cette phase d'incubation s'est donc poursuivie d'une phase d'élaboration, lors de laquelle les idées et les matériaux se sont agencés tout d'abord en imagination.

Les expériences passées, digérées, se sont ainsi exprimées de façon indirecte lors de la recherche et de l'agencement des formes et des matériaux. Il s'agissait de transmettre une idée et des émotions plutôt vagues dans un véhicule précis, dans une matière qui donnent à cette idée une forme visible dans la réalité. Toutefois les premières images mentales créées me ramenaient de façon mécanique vers des modèles anciens, des choses banales, sans intérêt. Je filmais par exemple la vigne vierge rouge qui contrastait avec le bleu gris des volets et des murs ; sans réellement trouver de ligne directrice, de dessein qui pourraient faire de ces images, une œuvre, une expérience. Qu'est-ce que je voulais créer ? Qu'est-ce que je voulais exprimer ? Pourquoi le rouge de la vigne vierge et le mouvement des feuilles dans le vent n'étaient plus à même d'exprimer ce que je cherchais à transmettre ? Il y avait ce désir de vouloir partager mon expérience. Non pas les événements dans leur littéralité, mais ce que ces expériences avaient modifié en moi, ce qu'elles avaient bouleversé.

L'acte créatif s'est initié quand j'ai réussi à défaire les frontières qui figent les sens et les idées dans des tiroirs étanches pour ainsi tisser des relations entre ceux-ci, autrement dit, quand j'ai réussi à mettre en dialogue les cultures, les éléments, les matériaux, les idées. Les formes, les matériaux n'étaient plus isolés, repliés, retranchés.

²³⁰ Par esthétique, il faut entendre avec John Dewey « l'expérience en tant qu'évaluation, perception et plaisir. (...) C'est le "gusto", ou le goût », dans DEWEY John, *L'art comme expérience*, *op.cit.*, p. 98. L'esthétique est ici comprise comme un développement des traits caractéristiques de l'expérience complète.

²³¹ DEWEY John, *op. cit.* p. 113.

Ils commencèrent à tisser entre eux des relations, qui dans leur agencement commencèrent à produire du sens, de la cohérence. Je commençais à percevoir les relations entre les éléments, les idées. Je construisais sur le plan de la perception une expérience cohérente capable d'intégrer constamment le changement au fur et à mesure de son évolution. C'est de ce tissage de relations entre les éléments que s'est nourrie l'élaboration des œuvres.

3.2.2. Dialogue entre la recherche anthropologique, l'exploration chamanique, artistique et les mythologies personnelles

La série photographique *La mangeuse de pierres* est un de mes premiers travaux qui s'est généré dans cette phase d'élaboration-crédation (en annexe XIV, une première version de la série réalisée en 2018 est présentée).

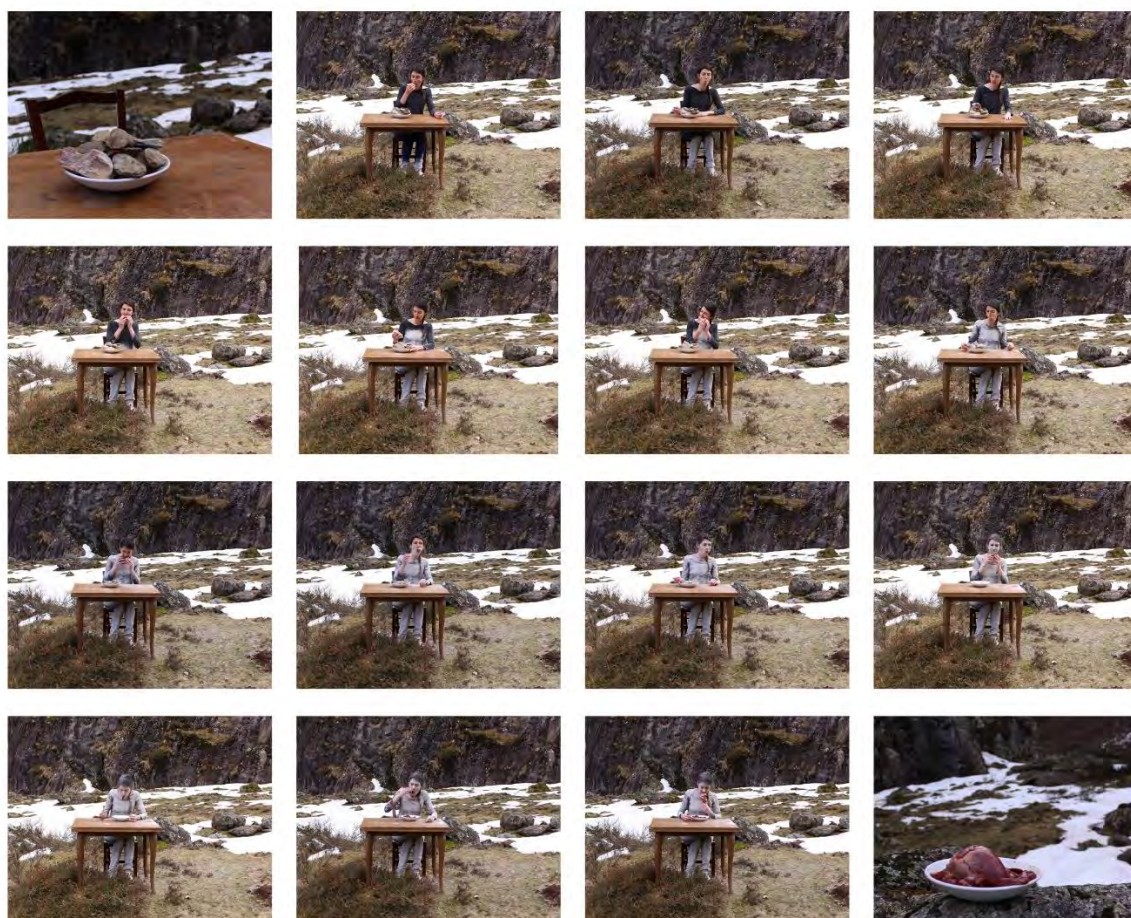


Figure 65 – Riboulet Célia, *La mangeuse de pierres*, (photographies : Sébastien Cassin), série de 16 photographies, 16 x 13 cm, 2019.

Je souhaitais travailler avec la pierre, je voulais interroger la question des frontières. J'avais vu les images du photographe Charles Fréger dont les figures semblaient repousser les limites de l'humain (Figure 66, Figure 67). Les hommes de ces photographies me fascinaient. Ils étaient les témoins d'une étroite union entre l'homme et son environnement, dans lequel l'homme incarnait une chair animale et végétale, l'autre non-humain.

Figure 66 – Fréger Charles, *Babugeri*, Bulgarie, 101 x 77 cm, série *Wilder mann*, 2010-2011, Paris, MAC VAL 2013.

Figure 67 – Fréger Charles, *Wilder mann*, 101 x 77 cm, 2010-2011, Paris, MAC VAL 2013.

Tel d'étranges totems, ces géants mi-animaux, mi-végétaux m'interpellaient. Ils problématisaient la question des frontières entre les humains et les non-humains²³². Immobilisés par la prise photographique, extraits du contexte traditionnel d'utilisation de ces parures, ces hommes ressemblent davantage à des sculptures verticales, des sortes d'êtres mythiques, des dieux. Le temps semble absent, le côté sculptural de la posture verticale invite à les considérer comme des êtres atemporels, que le temps ne

²³² Ils sont en outre les témoins de traditions lointaines qui persistent en Europe. Cf. *Kukeri* en Bulgarie où des hommes défilent dans la rue déguisés en immenses animaux à poils longs, sonnante des cloches géantes ; *Vasilij* (parade de boue) en Macédoine où chaque année le carnaval met en scène des troupes d'hommes couverts de boue ; *Poklade* en Serbie, festival lors duquel des danseurs sautent au rythme des tambours, vêtus de plumes, de têtes d'animaux, de peaux de moutons, de miroirs et de banderoles ; *Ursul* (danse de l'ours) en Moldavie ; etc.

pourrait ébranler, comme si la vie s'était figée, immobilisée là. Tel des arbres, des troncs s'alimentant de la terre, de l'air, de l'eau, leur présence est énigmatique, difficilement catégorisable, leur verticalité intrigante. Ils semblent provenir de nos mythologies, de nos imaginaires, de nos fantasmes d'union et d'appartenance.

La perméabilité des frontières entre l'humain, le végétal, l'animal, le minéral m'intriguait. De nombreux récits mexicains nourrissent ces ambiguïtés, ces fluidités des matériaux, des êtres et cette non-fixité des formes²³³. La série photographique *La mangeuse de pierres* est imprégnée de toutes ces histoires²³⁴. Dans cette série photographique, une assiette remplie de pierres est servie devant une femme. La scénographie de l'image plante un décor quelque peu surréaliste. La table est installée dans un environnement montagneux. Les pierres sont ingérées petit à petit. Au fur et à mesure de l'ingestion, le corps se teinte d'une couleur proche de la pierre en partant des pieds. Par strates, la couleur de la pierre s'élève jusqu'à recouvrir tout le corps. Une fois que le corps est entièrement recouvert de cendre – figurant la pierre – s'extraient de l'intérieur du corps, les organes. Les organes sont déposés dans l'assiette. La dernière image qui clôt la série présente ces organes installés sur une pierre, comme pourrait l'être un cairn balisant un chemin de montagne.

Cette série s'est construite à partir d'une réflexion sur la question de la perméabilité des frontières. C'est l'homme dans son état social et culturel qui est interrogé. La table, l'assiette, les vêtements, les gestes, le paysage, aussi sont ceux de l'homme occidental. Il n'y a pas de sauvagerie dans ces images, tout est dans la retenue. Cette femme mangeuse de pierres donne une forme visible et sensible à mon expérience.

²³³ L'histoire du *nahual*-chat pourrait être une bonne introduction à cette série photographique *La mangeuse de pierres*. Le *nahual* est je le rappelle celui qui a la capacité de se transformer, en animal, végétal ou minéral. On m'a un jour confié la recette pour devenir un *nahual*-chat. Il faut tout d'abord adopter un chat noir bébé. Il faut quotidiennement lui donner à boire de son propre sang (celui de l'humain), pour qu'ainsi, l'animal commence à s'unir avec l'humain. Lorsque le chat est devenu adulte, cuisez-le, faites le bouillir jusqu'à ce que le chat se défasse totalement. Une fois bouilli, sucer un à un les os du chat, et l'os qui dira « miaou » sera l'os qui donnera le pouvoir à l'homme de se transformer en chat noir. Ce type d'histoire est très courant au Mexique. Le corps, le sang, l'animal s'unissent pour devenir autre, pour se transformer, pour transgresser les frontières qui pour nous Occidentaux, sont impossible de franchir.

²³⁴ Un élève à qui je donnais des cours d'art vidéo à l'Université Autonome Métropolitaine de Lerma réalisa un jour une vidéo qui me surprit. Il y avait une partie de la vidéo où devant un volcan, des pierres venaient se poser dans la paume de sa main (il avait inversé le sens de la vidéo dans laquelle les pierres tombaient de sa main) et il avait appelé cette œuvre *Hommage aux Pierres*. Il n'y avait pas d'ironie dans ce titre.



Figure 68 - Riboulet Célia, *La mangeuse de pierres*, (Photographie : Sébastien Cassin), détails de la série, 16 x 13 cm, 2019.

Cette série ne relate pas un rituel existant, elle ne documente pas des faits réels, elle est cependant inspirée de différents faits réels, mythes et histoires issus de l'ontologie mexicaine. La cendre qui recouvre la peau et le vêtement donne au corps humain une qualité différente. Elle le recouvre, tout en laissant transparaître le corps et le vêtement. C'est la combinaison des qualités du corps alliées aux qualités de la cendre qui donne le caractère hybride de cette femme-pierre. Ce n'est ni une femme, ni une pierre, c'est une femme qui a intégré les qualités de la pierre, sa matière, sa mémoire, son temps. La pierre, la chair, le corps humain, entrent en dialogue. C'est dans le dialogue des matières et des formes que se tissent des fictions. C'est dans leur mise en contact qu'ont lieu les transformations. En ouvrant les frontières et les limites des formes et des matières, elles peuvent ainsi entrer en relation pour ouvrir le domaine de la signification et du sens. Se cristallise à nouveau dans cette série un des enjeux théoriques de la thèse, le déplacement du concept de paysage vers celui d'environnement. Ces images rendent sensible ce changement de point de vue. Le paysage installe l'homme face à la nature alors que l'environnement place l'homme dans son milieu. *La mangeuse de pierres* n'est pas dans un paysage, elle est dans un environnement-matière. Cette femme ingère un des composants de son environnement, la pierre. Métaphoriquement, elle déplace l'environnement de l'extérieur vers l'intérieur de son corps. Le paysage n'est plus face à elle, il est dans elle, c'est ainsi qu'il se transforme en environnement, son milieu. Ce fragment du milieu que la femme ingère, se mêle à elle, la modifie ; le changement de couleur extérieur traduit cette imprégnation. Elle ne se pétrifie pas, elle se transforme. Ensuite, le « vomissement » de ses organes peut être lu comme un don. Un don, entendu dans sa forme figurée, à savoir l'« action de (s') abandonner, de (se) remettre aux soins de quelqu'un, en se fiant à lui. »²³⁵ C'est cela que réalise la mangeuse de pierres en donnant ses organes, elle se remet aux soins de son milieu, elle s'y livre, elle se fie à lui. Son action pourrait être traduite ainsi : le milieu fait partie d'elle, elle fait partie de lui, il vit en elle comme elle vit en lui. Les frontières qui séparent les corps, les concepts, les matières, les cultures se dissolvent ; l'histoire fictionnelle de la mangeuse de pierres déborde des cadres de nos constructions mentales, de nos possibles. Elle s'ancre dans le réel tout en le débordant. Elle tisse de nouvelles relations entre le réel, les mythes, les rites, l'histoire, l'autre, le milieu, le corps. Elle s'inscrit dans un dialogue entre la recherche

²³⁵ Article *don*, CNRTL, consulté le 13 janvier 2019.

anthropologique, l'exploration artistique et les mythologies personnelles. S'articule dans cette œuvre une étroite relation entre d'une part la démarche anthropologique et d'autre part la démarche artistique.

Pourtant, la recherche anthropologique et la recherche artistique ne sont pas investies des mêmes enjeux. Il est intéressant d'observer dans l'œuvre *Musa paradisiaca*, de l'artiste colombien Alejandro Restrepo, une autre tentative d'articulation et de rencontre de ces deux disciplines. *Musa paradisiaca* est un projet de recherche d'images d'archives et un projet d'installation. Dans l'installation (Figure 69) l'artiste suspend des régimes de bananes auxquels il accroche des moniteurs de télévision désossés, qui montrent des images de journaux télévisés datant des conflits bananiers. *Muse paradisiaque* est un projet pluridisciplinaire qui s'articule autour du contexte belliqueux toujours d'actualité en Colombie. Le titre fait référence à une gravure du XIX^{ème} siècle du *Voyage de la nouvelle Grenade* du botaniste et docteur Charles Saffray (Figure 70). Sur la gravure, une mulâtre est allongée sous un bananier, représentant l'image typique de la vision idéologique coloniale du « Nouveau Monde » : un mélange d'exubérance sexuelle et naturelle. Étrangement le titre ne fait pas référence à la femme mais au nom scientifique de l'arbre *El banano (Musa Paradisiaca)*.

De cette façon se mélangent les mythes d'un paradis en terre américaine avec les classifications scientifiques, l'artiste revisite la relation entre le colonialisme, l'illustration et la classification taxonomique, essayant ainsi de démontrer comment l'ordre symbolique de la réalité américaine s'effectue à partir d'un modèle européen imposé (le lecteur trouvera en annexe XII une étude sur la décolonisation du voir). Pourquoi cet intérêt pour les bananiers ? Il faut revenir en arrière pour comprendre sa fonction. L'artiste explora les récits des voyageurs, il chercha dans différents médiums toutes références à ces derniers. Dans certains textes de voyageurs européens cités par l'artiste dans sa recherche documentaire, on peut trouver des allusions portant sur le regard de l'européen envers le nouveau monde se cristalliser autour de ce fruit.

Figure 69 – Restrepo Alejandro, *Musa paradisiaca*, installation, régimes de banane, moniteurs de télévision désossés, miroirs, 1996, Museo de Arte Moderno de Bogota.



Figure 70 – Saffray Charles, *El banano (Musa Paradisiaca)*, 1869, dans Saffray Charles, *Viaje a la Nueva Granada*, Litografía Arco, Bogota, Biblioteca Nacional de Colombia.

En 1823, Gaspard Mollien écrit : « L'obstacle majeur pour le progrès de l'agriculture en Amérique Latine est la culture de la banane ; une culture qui résulte être néfaste sur ces terres chaudes, où l'excès de chaleur incite au repos et favorise l'apathie naturelle des habitants des tropiques. »²³⁶ Le Docteur Saffray affirme aussi : « dans ce pays favori, la terre est, j'ose le dire, trop généreuse, sa fécondité retarde le progrès. Un sol riche et un climat agréable, n'exigent des hommes que peu de travail pour survivre »²³⁷. Ces passages révèlent une incapacité de l'étranger à tenter de comprendre d'autres formes de vie, non basées sur l'accumulation et l'exploitation de richesses ou de possessions. Par la suite, la culture bananière reflète les différentes étapes du développement capitaliste, comme les plantations sucrières, l'exploitation de l'or, de l'argent et des pierres précieuses. Le Guatemala, le Honduras, le Costa Rica, la Colombie, l'Équateur sont devenus sous l'emprise de la compagnie nord-américaine *La United Fruit Co* des républiques bananières, et ce depuis 1895. En 1980, en Colombie, renaît le « conflit bananier » (il avait débuté en 1928, quand eu lieu la fameuse grève, initiée par les guérilleros qui infiltrèrent les syndicats, qui se termina par de nombreux assassinats de travailleurs). L'histoire de la banane, au-delà de son exploitation, se révèle une icône de la violence, une image politique associée à l'idée du colonialisme.

Dans l'installation *Muse Paradisiaque* sont disposés des régimes de bananes prolongés par des moniteurs qui projettent sur le sol des images des journaux télévisés, des corps tombés pendant le massacre. Cette installation est une expérience sensorielle multiple : le corps du visiteur doit tourner et s'insérer entre les régimes, il doit s'accroupir pour voir avec précision les vidéos reflétées dans les miroirs, de plus il sent la putréfaction des régimes qui selon leur cycle naturel se dégradent. Les images du massacre, comme des bras technologiques artificiels, surgissent comme des extensions des régimes, traduisant ainsi la relation ou connexion intrinsèque entre la fonction des médias et l'exploitation capitaliste dans l'économie colombienne.

²³⁶ MOLLIEU Gaspard, *Viaje a la Republica de Colombia*, 1823, cité par RUEDA FAJARDO Santiago, *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*, Université de Barcelone, 2003-2004, p. 55. « El mayor obstáculo para el progreso de la agricultura en América del Sur lo constituye el cultivo del banano; cultivo que resulta funesto en las tierras calientes donde el excesivo calor incita al descanso y favorece la apatía natural de los habitantes de los trópicos. » [ma traduction]

²³⁷ SAFFRAY Charles, *Viaje a la Nueva Granada*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1869, p. 10 Disponible à l'adresse suivante (consulté le 3 février 2016) : http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/mapoteca/Documents/fdanilo_2847_pte1.pdf

Dans ce travail, il est particulièrement intéressant de voir comment la recherche anthropologique nourrit la création artistique. La proposition artistique s'établit sur des recherches historiques fondées, qui se tissent entre les images, les dessins, les noms, les fantasmes, les violences actuelles et passées. L'artiste travaille sur le terrain de l'anthropologue. Il partage ainsi avec l'anthropologue un terrain de recherche. Cependant, il n'opère pas de la même manière. L'artiste ne procède pas d'une méthodologie spécifique, il est le plus souvent libre de choisir ses matériaux, les formes qu'il leur donne, l'idée, les sensations qu'il veut partager. Ce qui ne signifie pas qu'il y ait une absence de méthodologie. La photographie de l'atelier de l'artiste Ana Maria Devis (Figure 71), prise lors de son travail de recherche-crédation de l'œuvre *Proceso infinito* – qui sera étudiée postérieurement –, permet d'aborder une de ces possibles méthodologies.

Figure 71 – Devis Ana Maria, Photographie de l'atelier (inventaire de tresses, d'empreintes, de codes...) durant le processus de recherche-crédation de l'œuvre *Proceso infinito*, 2016-2018, collection de l'artiste.

Travaillant sur les coiffures tressées de la culture afro descendante à Palenque (Bolívar, Colombie), l'artiste a collecté de nombreux postiches, tresses, textures, qu'elle a installés dans un atelier-laboratoire. L'atelier-laboratoire fait amplement référence à la posture de l'artiste anthropologue. L'atelier qui est le lieu privilégié de création de l'artiste, et le laboratoire celui du scientifique, se rencontrent pour désigner

un lieu dans lequel l'artiste entre création et recherche, réalise des expériences sur des matériaux, travaille la matière, ses réactions, ses correspondances, ses qualités. Les objets d'étude y sont suspendus, étirés, positionnés, rapprochés, démantelés, disséqués. La loupe située au centre de la table met en évidence l'importance que l'observation a dans la poïétique de l'œuvre. Les matériaux sont examinés de près, leurs matières sont mises à nue, étudiées. Le travail de récollection de matériel qu'a réalisé l'artiste, puis celui de dépouillement et d'analyse fait partie de la poïétique de l'œuvre. Ceci constitue une véritable méthodologie de recherche-crédation, qui empiète sur le territoire de l'anthropologie, de l'archéologie et de la recherche scientifique.

Le théoricien de l'art Jean Claude Moineau dans un article intitulé *L'artiste et ses « modèles »*²³⁸ analyse la référence extra artistique de l'art aux sciences et plus particulièrement à l'anthropologie. Pour l'auteur, l'apparition du paradigme de l'artiste comme anthropologue est à rapporter à l'entrée de l'art dans le champ élargi de la culture que l'anthropologie est traditionnellement supposée contrôler. Cette tendance s'inscrit dans des travaux d'artistes qui présentent et questionnent le problème des identités, de l'« autre culturel » dans une époque de globalisation. Les artistes réalisent des enquêtes de terrain au sein de leur quotidien, leur famille, leurs proches mais aussi à l'extérieur, dans les non-lieux, les terrains vagues, les friches, pour s'approcher des exclus, des sans domicile fixe, des nomades, des migrants, des rejetés du système, des sans-papiers. Jean Claude Moineau cite différents artistes. Entre autres, il mentionne le travail d'Anthony Hernandez qui photographie les « abris » des sans-abris de Los Angeles, sans jamais montrer les sans-abris eux-mêmes (Figure 72). Il évoque l'œuvre de Gabriela de Gusmao Pereira, *Invention Street*, qui expose des photographies de la débrouillardise, de l'inventivité, de l'art des SDF dans les rues de Rio de Janeiro au Brésil (Figure 73). Il cite aussi le travail de Jacqueline Salmon, *Chambres précaires* (Figure 74), qui présente des photographies des chambres d'accueil mis à la disposition des SDF pendant les mois d'hiver par les institutions caritatives. Ainsi que l'œuvre d'Andres Serrano qui dans sa série intitulée *Nomades* a photographié des SDF dans un studio improvisé au sein du métro new-yorkais (Figure 75).

²³⁸ MOINEAU Jean-Claude, *L'Artiste et ses « modèles »*, Revue Marges, n° 6, 2007. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 10 décembre 2017) : <https://www.cairn.info/revue-marges-2007-2-page-28.htm>

- Figure 72 - (gauche haut) Hernandez Anthony, *Fils d'Adam : paysages pour les sans-abri II*, photographie, (dimension non connue), Los Angeles, 1997, dans *Sons of Adam : landscapes for the homeless II*, Laussane, Paris, Musée de l'Élysée; Centre national de la photographie, 1997, p. 19.
- Figure 73 - (droite haut) Gusmao Pereira (de) Gabriela, *Invention Street*, photographies, (dimension non connue), Rio de Janeiro, 2004, dans Gusmão Gabriela, *Projet-témoignage « Rua dos Inventos »*.
- Figure 74 - (gauche bas) Salmon Jacqueline, *Chambres précaires*, tirage couleur à développement homogène, 61.8 x 90.2 cm, 1996-1998, 1998, Paris, Musée d'Art Moderne.
- Figure 75 - (droite bas) Serrano Andres, *Payne*, série *Nomades*, photographie, (dimension non connue), 1990, collection de l'artiste.

Les photographies des différents artistes présentés ne tendent pas tant à dénoncer une certaine « misère » sociale et culturelle, qu'à réhabiliter des non-lieux oubliés, à porter le regard vers les marges, vers ce que l'on ne voit pas. Dans ces travaux, l'artiste devient anthropologue en établissant son terrain de recherche et d'action dans des espaces auparavant « réservés » aux anthropologues ou à ceux qui les occupent. C'est donc essentiellement la déterritorialisation et l'immersion dans un milieu distinct de l'atelier de l'artiste qui fondent les bases de la rencontre de ces deux domaines : l'art

et l'anthropologie. Toutefois, l'artiste ne peut se confondre avec l'anthropologue, en ceci que nombreux artistes n'ont pas directement affaire aux populations concernées, pas plus qu'ils n'agissent à produire de la science (même s'ils produisent parfois des savoirs). De nombreuses photographies magnifient, esthétisent les non-lieux, leurs habitants sans pour autant montrer la relation de l'artiste avec ceux-ci. Cette esthétisation de la souffrance, de la misère peut d'ailleurs dans certains cas être dérangeante sur le plan de l'éthique. L'artiste n'en a pas non plus l'obligation ; rien ne lui dicte sa conduite ou le processus de création de ses images. Il est libre de déposer son regard et son appareil vers ce qui l'attire sans en donner une justification anthropologique. L'artiste et l'anthropologue partagent des thèmes, des terrains de recherches, cependant leurs méthodes d'analyse et leurs productions sont totalement différentes. L'artiste utiliserait ainsi le terrain d'étude de l'anthropologue comme une série d'objets et de thèmes à étudier, représenter, recomposer, présenter.

Il me semble toutefois important de revenir sur la question des relations au monde, des expériences, qui je suppose permet de faire une distinction entre les travaux cités d'artistes « anthropologues » comme Anthony Hernandez, Jacqueline Salmon, Andres Serrano, et Gabriela Gusmano de Pereira et l'œuvre d'Alejandro Restrepo. Le premier groupe d'artistes anthropologues cité, utilise l'autre comme un motif, un thème. L'expérience qu'ils ont de l'autre est en ce sens limitée, extérieure, lointaine. Ils ne partagent pas leur vécu, leur expérience, ils l'observent de loin seulement. Les images qu'ils produisent témoignent de cette extériorité, de cette distance voire d'une certaine incompréhension. Alors que l'œuvre d'Alejandro Restrepo et la poïétique de l'œuvre d'Ana maria Devis semblent être le fruit d'une étroite relation des artistes aux milieux, aux habitants, aux archives, aux thèmes étudiés. Le regard n'est pas extérieur, situé « face à », il s'initie dans le monde, dans la relation de l'artiste à la matière, à l'autre humain et non-humain. Ceci suppose qu'au geste purement technique qui rend l'œuvre concrète (lui donne une matière), préexiste un geste d'un autre ordre. Une sorte de *pré-geste* qui réside dans la façon de l'artiste de rentrer en contact avec les habitants, avec l'environnement, avec le matériau de son œuvre. Le poète et artiste français Henri Michaux – dont la troisième sous-partie offrira au lecteur une analyse plus détaillée – au cours d'un poème, explore l'importance de ces *pré-gestes* :

« Gestes
gestes de la vie ignorée
de la vie
de la vie impulsive [...]

Gestes du défi et de la riposte
et de l'évasion hors des goulots d'étranglement
Gestes de dépassement
du dépassement
surtout du dépassement
(*pré-gestes* en soi, beaucoup plus grands que le geste, visible et pratique qui va suivre) »²³⁹

Henri Michaux ajoute une note. Il écrit : « pré-gestes : surtout du dépassement // Gestes qu'on sent, mais qu'on ne peut identifier »²⁴⁰. Le geste technique, celui qui est visible, celui qui donne forme à l'œuvre, est animé, nourri, alimenté par ces pré-gestes. Le geste technique contient ces pré-gestes, qui sont effectivement beaucoup plus grands et plus nombreux que le geste final, qui est l'aboutissement de ces gestes qui ont précédés l'œuvre. La rhétorique du défi et du dépassement, du combat même, contre l'étranglement, l'enfermement dans des structures de penser et de faire, est très présente dans toute l'œuvre tant écrite que peinte d'Henri Michaux. Dépasser, déborder les limites des fondations, des lois de représentation, d'écriture, s'instaure dans son œuvre comme un geste pour la vie, pour survivre.

Autant dire qu'avant l'œuvre, avant la prise photographique et vidéographique, une écriture est à l'œuvre. Dans les détails de l'approche qui se constitue en expérience, s'établit ce qui se jouera ensuite dans l'œuvre. Une autre différence fondamentale entre les œuvres semble résider dans le fait que le premier groupe d'œuvres offre une possibilité de lecture et d'interprétation limitée pour le spectateur, tandis que le second semble ouvrir les significations à diverses interprétations. Le sens n'y est pas figé, il s'y tisse des relations entre les divers éléments composant l'œuvre. Peut-être cela est-il dû au fait qu'Alejandro Restrepo embrase sa subjectivité, sa corporalité alors que le premier groupe sans rechercher une forme explicite d'objectivité, ne paraît pas touché, lié à ce qu'il photographie. José Alejandro Restrepo

²³⁹ MICHAUX Henri, *Face aux verrous, Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Raymond Bellour avec Ysé Tran, Éditions Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 439.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 1224.

et Ana Maria Devis mettent en dialogue la plasticité du langage artistique et la recherche anthropologique. Dans ce dialogue, la fiction pourrait être l'élément moteur qui articule les deux disciplines. La documentariste Eliane de Latour se questionne à ce sujet :

« Ne pourrait-on pas renverser le problème et dire que le gage d'un bon travail anthropologique serait de pouvoir tirer un scénario de fiction qui fonctionnerait de bout en bout en s'appuyant sur l'analyse minutieuse des pensées et des comportements humains ? »²⁴¹

Parler des autres, comme j'ai pu le dire dans l'introduction de cette thèse, c'est parler des autres par l'intermédiaire du soi, par l'entremise de sa propre expérience. Comment la possibilité de la fiction, comme le propose Eliane de Latour, pourrait-elle être le gage d'un travail anthropologique ? Comment pourrait-elle parler de l'autre tout en s'assurant comme étant le fruit d'une création, d'une subjectivité et tout en garantissant ainsi une inter-culturalité, une interdisciplinarité qui seraient le propre d'un discours poétique anthropologique dans lequel l'autre est toujours vécu et appréhendé à partir du soi ?

3.2.3. Construire des mondes

Une idée courante veut que le documentaire parte de quelque chose qui existe tandis que la fiction ferait exister ce qui n'existe pas. Dans le domaine de l'art, les artistes ont toutefois tendance à ne pas marquer si clairement la distance entre ce qui relève de la réalité et ce qui relève de la fiction. Dans le corpus vidéographique latino-américain de cette thèse, les œuvres semblent animées par un désir de restituer le réel, l'évènement, le fait politique ou historique, par l'entremise de la fiction. La relation réalité-fiction-documentaire constitue une problématique féconde au cœur de nombreuses de ces œuvres, allant à l'encontre de la politique et des médias où il existe une volonté de départager clairement la réalité de la fiction.

²⁴¹ DE LATOUR Eliane, *Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie*, dans *Communications*, n°80, *Filmer, chercher*, 2006, p. 196. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 7 février 2018) : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2382

L'installation vidéographique de Clemencia Echeverri, intitulée *Juegos de herencia*, 2011, peut inviter à réfléchir sur cette problématique. L'œuvre est réalisée en Colombie, près du village d'El Valle dans la région du Pacifique nord. Elle a été filmée autour du 20 juillet, date qui marque la célébration de la Fête du Coq. L'installation vidéo est plutôt surprenante, huit écrans se font face et une dernière vidéo est projetée au sol sur un cercle de sable blanc. Cette dernière est l'espace du coq enterré, dont seule la tête dépasse du sol. Cette présence morte-vive, dans ce qui pourrait être une tombe improvisée de sable, impacte étrangement tout l'espace de l'œuvre. C'est aussi l'élément principal autour duquel s'organisent les événements de la fête. Sur les huit autres écrans, défilent au ralenti des images d'hommes, dans un temps presque suspendu, flottant. Un bruit de pluie inonde l'espace, puis des chants d'hommes accompagnés de tambours. Sur l'image, la tête d'un homme en gros plan à qui l'on bande les yeux ; des bruits de foule, de sabre. D'autres hommes à qui l'on bande les yeux. Parfois, le coq prend l'espace de l'homme, il est là enterré. Même si l'image le montre en train de crier, l'espace est plein de silence. Ensuite, les images montrent l'excavation du trou, où se trouve sûrement enterré maintenant le coq. Puis des hommes reviennent de la mer. Les bruits de l'océan inondent l'espace. Enfin, à nouveau le coq, cette fois-ci pour le coup fatal. Rien n'est montré mais le bruit du sabre et le passage au noir de l'image laissent sous-entendre sa décapitation. Temporellement, les différentes actions sont dispersées, il n'y a pas de suite logique dans les actions, mais elles sont cependant liées par une logique narrative. Le spectateur est face à une histoire qui est racontée par bribes, par fragments. L'image aussi se défragmente souvent. Des ralentis à l'extrême s'apparentent à des photogrammes, des arrêts sur images alternent avec des vitesses de défilement normales. C'est là toute la richesse du langage cinématographique qui est mis au service de cette narration. L'histoire racontée est celle de cette fête, qui est un héritage espagnol que la communauté de ce village a assimilé et a fait sien au début du XX^{ème} siècle. Lors de cette fête, un coq est enterré vivant, des habitants de la communauté, les yeux bandés, doivent décapiter à la machette la tête de celui-ci.

Figure 76 – Echeverri Clemencia, *Juegos de Herencia*, (photogrammes et vue de l'installation), 24 minutes, huit projections latérales et une projection à terre, 2011, Bogota, Galeria Alonso Garcés.

L'œuvre de Clemencia Echeverri relate un fait réel, cependant, elle a recours à différents outils qui ne font pas partie de ce que l'on pourrait ranger sous l'étiquette du documentaire. Tout d'abord dans la forme de l'œuvre, dans le montage des images, dans la répétition des différents plans sur les différents écrans qui tout en utilisant les ressources propres des arts visuels, s'éloignent des conventions propres au cinéma documentaire. L'œuvre n'est pas non plus le résultat d'un filmage en direct. L'artiste a recréé certaines actions pour faciliter leur filmage, la prise des détails, le positionnement de la caméra. Elle a donc recréé les gestes du rituel, dans le but de les adapter au langage cinématographique.

Cela peut nous renvoyer au documentaire de Robert Flaherty, *Nanook l'Esquimau*, 1922, qui avait été critiqué par la presse anglo-saxonne pour avoir reconstruit à des fins documentaires des situations qui n'avaient pas réellement existé, mais qui s'appuyaient cependant sur des faits réels. À propos de l'œuvre de Clemencia Echeverri, le philosophe colombien Gustavo Gomez écrit :

« *Juegos de Herencia* ouvre une réflexion sur ce que signifie faire l'histoire ou penser l'histoire, aspects qui sur ce point doivent être indiscernables. En effet, le rôle du son et de la vidéo, dans ce cas, sont utilisés pour révéler et intensifier le caractère violent qui en aucun cas ne pourrait se réduire à une seule image. »²⁴²

Le philosophe pose sur le même plan de référence le fait de *faire l'histoire* et le fait de *penser l'histoire* par le biais d'une matière sensible qui est représentée ici par l'outil vidéographique. Ne s'agirait-il pas aussi de rendre l'histoire sensible ? De faciliter la compréhension de cette histoire, qui n'est pas uniquement transmise via le discours scientifique du chercheur, de l'historien, de l'anthropologue ; mais qui peut aussi être donnée à sentir. Sentir, faire l'expérience de l'histoire, de l'anthropologie pour la transmettre, la partager. Dans son livre *Cinéma / Paysages. Carnet de notes pour un film sur le Pô*, Thierry Roche explore les territoires de la représentation du paysage entre le cinéma et l'anthropologie. Quand il s'agit de distinguer entre une approche scientifique et une approche artistique, il écrit :

« Il ne s'agit pas d'établir une relation étanche entre la poésie et la science, entre la science et l'humain – comme tend à le faire Flaherty – mais de penser le monde et

²⁴² GÓMEZ Gustavo, dans ECHEVERRI Clemencia, *Sin respuesta*, Bogotá, Université Nationale de Colombie, 2009, p. 22.

l'humanité de manière conjointe à partir d'approches scientifiques et artistiques, les unes et les autres devant se nourrir mutuellement. L'humain est l'objet et le sujet de la science et de l'art. »²⁴³

Clemencia Echeverri ne donne pas d'informations qui nous permettraient de contextualiser la fonction de cette tradition dans la communauté, d'en comprendre ses enjeux, ses héritages ; parce que son intérêt est ailleurs. Comme l'écrit Thierry Roche, son attention se situe au cœur de l'humain. Au-delà du rituel, c'est la relation de l'homme avec le monde, avec le passé, avec la violence, avec le monde animal qui se manifeste dans cette œuvre. Cette œuvre traverse les disciplines, elle s'en nourrit, elle ne les met pas en compétition. Clemencia Echeverri pense le monde à travers différentes approches qui nourrissent le processus de recherche-création.

La scénographie de l'œuvre *Juegos de herencia* qui favorise l'immersion du spectateur dans une multitude d'écrans, d'images exacerbe les sens, l'ouïe, la vue, le toucher et l'odorat. C'est un flux sonore et visuel qui submerge le spectateur favorisant les sensations corporelles et visuelles et ralentissant probablement les tentatives d'interprétation et de traduction de l'œuvre en mots et en pensées. L'installation ouvre à une expérience visuelle et auditive à la suite de laquelle pourra s'établir une lecture singulière de celle-ci. Tim Ingold à propos de l'art anthropologique écrit ce qui suit :

« J'ai affirmé, au contraire, que la promesse de l'anthropologie est de donner vie aux autres, de les amener dans le champ de notre attention de façon à ce qu'à notre tour nous puissions correspondre avec eux. Une œuvre d'art peut être anthropologique dans la mesure où cette promesse est tenue : si elle sert à mettre les autres en avant, dans toute la plénitude de leur présence, à les mettre "sur la table", à les libérer des déterminations des buts et des objectifs. L'art qui est anthropologique permet aux choses d'être *elles-mêmes*. »²⁴⁴

Cet extrait demande toutefois à être précisé voire déplacé. Quand Tim Ingold soutient que l'anthropologie a pour fins de donner vie aux autres, de les amener dans le champ de notre attention, ce n'est de mon point de vue pas tant pour que nous puissions correspondre avec eux mais surtout avec nous-même ; en cherchant ce qui dans les pratiques de l'autre, nous permet de questionner nos propres pratiques. L'art ne peut tenir le pari de mettre les autres en avant, dans toute la plénitude de leur présence, sans

²⁴³ ROCHE Thierry, *op.cit.*, p. 40.

²⁴⁴ INGOLD Tim, *L'anthropologie comme éducation, op.cit.*, p. 83.

mettre aussi en avant l'artiste et tout ce qu'il représente. Je soutiendrais qu'un art anthropologique est une construction fictionnelle dans laquelle se trouve mêlée l'expérience de l'artiste à l'autre humain ou non-humain, mais aussi à l'autre discipline.

Quels éléments interviennent dans cette reconfiguration ? Comment se construisent ces fictions ? Le terme fiction vient du latin *finigo* (modeler dans l'argile) qui par dérivation créa le terme *fictio* (action de façonner, action de feindre). Ces deux principaux registres de signification façonnent le mot, qui désigne d'une part la création (inventer du nouveau) et d'autre part, la tromperie (duper). Une troisième idée dérive du terme *fictio*, celle de figure. La figure est ce qui va incarner la fiction, lui permettant de se manifester sous une forme sensible. La fiction est en effet de double nature, comme l'écrit Jacques Aumont, universitaire et critique, auteur de nombreux ouvrages sur les images et l'esthétique notamment au cinéma, la fiction : « constate, et elle réécrit. »²⁴⁵ La fiction s'ancre dans un monde, un milieu, elle vise à nous parler de ce monde réel, toutefois ce monde est réorganisé par l'auteur, qui ne calque pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'il l'imagine. En le modifiant, l'auteur pointe du doigt certaines composantes du monde, certaines caractéristiques, situations, qui l'affectent personnellement. Jacques Aumont décrit ainsi l'action du créateur : « fictionner, c'est vouloir penser quelque chose du monde, en créant un simulacre soumis à un faisceau de raisons et de causes internes. »²⁴⁶ Fictionner, c'est en d'autres termes « traverser » le réel par l'entremise du soi, inventer le réel, le re-crée en l'investissant de subjectivité. Le réel et la matière sont façonnés par l'artiste qui ne crée pas un monde imaginaire opposé au réel mais bien une réalité modelée : l'œuvre. La fiction construit, modèle de nouveaux rapports entre le singulier et le commun, le visible et sa signification, l'apparence et la réalité. Construire une fiction, c'est avant tout bâtir un monde, une diégèse, dans laquelle va pouvoir se dérouler la fiction.

Dans la série photographique *La mangeuse de pierres*, le monde est créé par la table et la chaise installées entre les pierres. Construire un monde, c'est donc construire un contexte, un environnement qui donne une impression de réalité propre à ce monde. Cette mise en scène construit l'espace dans lequel va pouvoir se dérouler l'action.

²⁴⁵ AUMONT Jacques, *Fictions filmiques, comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Éditions Librairie Philosophique J. Vrin, 2018, p. 13.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

L'action est constituée par la succession de micro-récits (actions minimales, gestes, ...) qui tendent à constituer des macro-récits (l'organisation de micro-récits). Dans la série photographique, je pourrais la diviser comme suit :

Micro-actions : (1) la bouche mastique, (2) la femme porte une pierre à sa bouche,
(3) elle mâche, etc.

Action 1 : la femme mange des pierres

Micro-actions : (1) les pieds de la femme se teignent de blanc, (2) les jambes se teignent de blanc, (3) le buste se teint de blanc, etc.

Action 2 : la femme se transforme en pierre

Les macro-récits sont constitués par les micro-récits, ils s'inscrivent dans une structure temporelle et spatiale qui appelle à la narration ainsi que dans un contexte qui assigne aux différents mouvements et aux différentes actions des significations. Ces macro-récits sont-ils réellement significatifs pour les considérer comme des récits ? Quelle modalité de production de sens offre ces macro-récits ? Ces macro-récits semblent rester à une sorte de pré-compréhension, Roger Odin parle de « première sous-couche narrative »²⁴⁷. Dans ces photographies, je conçois que la femme ingère des pierres et qu'elle entre dans un processus de transformation, pour devenir pierre ; mais je ne comprends pas vraiment ce qui se passe. Je vois les choses bouger, la femme agir, mais je reste dans un travail de pré-compréhension. Roger Odin parle de *narrativisation* (qui contraste avec la narration), qui se situe à ce niveau de pré-compréhension, comme un arrière-plan, dans lequel le film est appréhendé comme une poussière de sens. Une structuration de niveau supérieur est nécessaire, c'est la voie de la narration, la production d'un récit, de la fiction. Roger Odin reconnaît trois opérations²⁴⁸ qui conjointement menées produisent le récit : une opération sémantique de structuration de contenus, une opération de structuration de forces et une opération de structuration syntagmatique temporelle.

La première opération consiste à créer une cohérence sémantique à l'ensemble des actions. Ce qui en termes greimasien peut être décrit comme la construction d'une

²⁴⁷ ODIN Roger, *De la fiction*, Paris, Éditions De Boeck, 2000, p. 29.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

*isotopie*²⁴⁹. Une isotopie étant un ensemble redondant d'éléments assurant la cohérence d'une construction. Cette redondance peut s'appliquer sur des unités de diverses natures, Roger Odin cite par exemple les isotopies prosodiques (les rimes), phonétiques (les allitérations), stylistiques (la redondance de telle ou telle figure caractéristique), etc. Une isotopie rend possible la lecture cohérente d'une phrase, d'un texte, d'un ensemble d'actions, d'une œuvre. L'isotopie permet au spectateur de déterminer ce qui est pertinent pour la compréhension et la construction du récit, de la fiction. Dans mon étude, je porterais mon attention sur les isotopies *matériologiques* et *sémantiques*.

Je commencerais cette analyse par un retournement. La série photographique *La mangeuse de pierres* pourrait-elle être lue comme la résurgence du mythe grec de Méduse ? Je rappelle succinctement les grandes lignes du mythe dont les premières versions apparaissent chez Homère. Méduse est la fille mortelle de Phorcys et de Cétéo. De cette femme s'éprend Poséidon. Une nuit, séduite, elle suit ce dernier dans un temple dédié à Athéna. Athéna, déesse de la guerre, offensée par cette action, transforme Méduse en gorgone ; ses cheveux deviennent des serpents et ses yeux se dilatent, transformant en pierre tous ceux qui les croisent. Autrement dit, la lecture de l'œuvre photographique au regard du mythe grec orienterait davantage la lecture vers la question de la pétrification, de la punition et non vers le thème de la transformation. Quels sont les éléments qui vont orienter la construction sémantique de l'œuvre ? Je postulerais que c'est d'une part l'articulation et la combinaison de micro et macro-récits au sein de l'ensemble des œuvres vidéographiques et photographiques réalisées dans le cadre de cette recherche ; et d'autre part les isotopies matériologiques et sémantiques des œuvres qui donnent une cohérence sémantique à l'ensemble des actions, tendant à conformer une *poétique environnementale*.

Les significations se tissent dans l'œuvre, et par ailleurs entre les œuvres. L'œuvre est une unité qui existe en co-présence avec d'autres œuvres, tendant à créer un ensemble, un environnement plastique et sémantique. La circulation des formes, des thématiques, des matières entre les œuvres participe à la construction des fictions,

²⁴⁹ Algirdas Julien Greimas définit l'isotopie comme la répétition signifiante d'unités linguistiques qui manifestent une « cohérence sémantique ». Pour « l'énonciataire, l'isotopie constitue une grille de lecture qui rend homogène la surface du texte, puisqu'elle permet de lever les ambiguïtés. » GREIMAS, A.-J., COURTÈS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Éditions Hachette, 1979, p. 333.

à la construction du sens. Deux animations accompagnent la série de *La mangeuse de pierres*. Il s'agit de l'animation *Sauver sa peau* réalisée en 2019 (Figure 77) ; et de l'animation *À tire-d'aile* initiée en 2015 (dessins) et terminée en 2019. (Figure 78). Les deux animations tentent de saisir, par l'entremise de la fiction, quelque chose qui a trait à l'humain, à ce qui le compose ou le décompose, l'organise ou le défait.

Dans *Sauver sa peau*, une texture végétale (cf. image n°1 de la Figure 77) remplissant l'image se fait petit à petit absorber. Elle est d'ailleurs littéralement dévorée, des bruits de mastication et de déglutition accompagnent l'image, jusqu'à la disparition du végétal. Par la suite, dans l'espace laissé vide (cf. image n°2 de la Figure 77), croît lentement une matière déliée qui s'agglutine pour créer la forme d'un homme recroquevillé. La formation de cette figure, la texture des matériaux utilisés rappelle vaguement une image échographique d'un fœtus en gestation. Le son participe de cette impression. Quelque chose est en train de germer, de prendre vie. Une fois le fœtus formé (cf. image n°3 de la Figure 77), une ligne vient dessiner les détails des jambes et des bras. Cette ligne fait irruption dans la forme « informe » aux contours flous, créée par la matière végétale. Jusqu'à présent, il n'y avait pas de présence véritablement marquée de l'action de l'homme sur le dessin. La matière semblait s'organiser par sa propre force. L'apparition de ce tracé dans la figure végétale annonce un processus distinct. Peut-être celui d'une volonté, d'une décision qui s'initient dans le déploiement du fœtus. Ce dernier se déplie (cf. image n°4 de la Figure 77), pour ramper sur l'image jusqu'à disparaître de celle-ci. L'animation a été conçue pour être projetée sur le sol (cf. photographie de l'installation (Figure 77), le cadre de l'image projetée correspond avec les limites de la pièce. L'échappée de l'homme végétal hors de l'espace de la projection donne l'impression au spectateur que l'homme s'échappe littéralement hors de l'espace construit. En disparaissant sous le mur de l'espace construit, l'homme végétal « sauve sa peau », dans tous les sens du terme ! La peau de l'homme est naît de la végétation, elle en a gardé la texture, les couleurs, les contours, la vibration. Cette homme végétalisé s'échappe hors les murs, en dehors du construit, en dehors du cadre, peut-être pour sauver ce qu'il y a de vivant en lui, de vital, d'humain.



1.



3.



2.



4.



Figure 77 - Riboulet Célia, *Sauver sa peau*, (lichen), animation de 1 minute et 30 secondes, projection au sol, 2019.



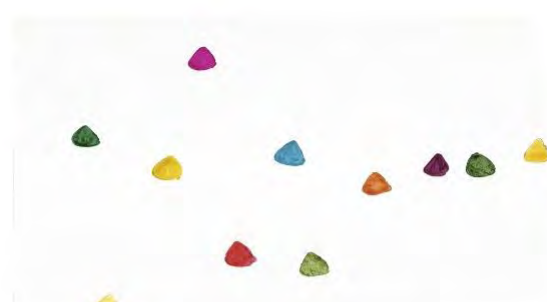
1.



2.



3.



4.

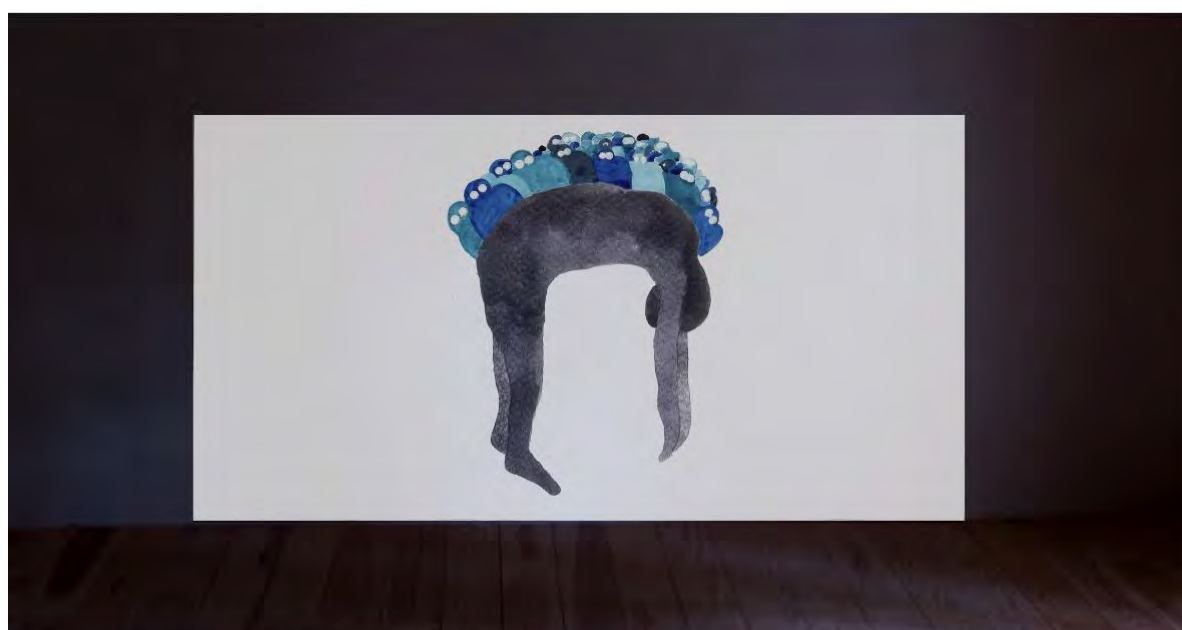


Figure 78 - Riboulet Célia, À *tire-d'aile*, (encres), animation de 1 minute et 30 secondes, projection murale, 2015-2019.

Dans l'œuvre *À tire-d'aile* (Figure 78), un vol d'oiseaux bleutés ondoie dans l'espace blanc de l'image, une musique accompagne ce mouvement. Les oiseaux viennent ensuite se poser sur une pierre, disposée au centre, en bas de l'image (cf. image n°1 de la Figure 78). Puis, par un bruit d'aspiration, ces oiseaux se gonflent d'air (cf. image n°2 de la Figure 78) pour s'élever, semblables à des ballons, attirant sous eux la pierre. Le son évoque un éboulement, un mouvement lourd, une extraction à même la terre, à même la pierre, qui en sortant du sol, se révèle être un homme pétrifié (cf. image n°3 de la Figure 78). L'homme est immobile, il est transporté par ces oiseaux qui s'élèvent jusqu'à disparaître de l'image. Une fois disparu, accompagné d'un bruit d'expiration, des gouttes, des perles ou des pétales de diverses couleurs traversent l'écran, du haut vers le bas. Il n'y a pas de relation logique entre ces différents éléments qui pourraient être interprétés de multiples façons. Il y a des tensions, voire plutôt des dialogues, des relations qui s'établissent entre les couleurs, entre les déplacements. L'homme déterré par les oiseaux s'élève, il devient peut-être pluie, ou couleur, ou larme, ou simplement eau ; ce qui peut marquer le début d'une nouvelle histoire ou bien la fin d'une ancienne. Projeté sur le mur au niveau du sol, la limite de l'image côtoie la limite du plancher. La pierre semble reposée sur le sol de l'espace de la projection.

On retrouve dans ces deux animations ainsi que dans la série photographique *La mangeuse de pierres* diverses isotopies. Tout d'abord des isotopies thématiques, notamment celle de la transformation. Une femme se transforme en pierre ; du végétal se métamorphose en homme et enfin une pierre se révèle être un homme. Ces transformations de la matière surviennent à la suite de micro évènements qui dans leurs enchaînements initient les changements de matière et de forme. Les transformations ne sont pas brutales, elles sont une évolution de la matière qui, prise dans un enchaînement d'actions, se voit affectée dans sa composition et dans sa forme. Cette transformation est stratifiée. Le végétal et la figure humaine croissent lentement. La pierre sur laquelle viennent se poser les oiseaux, ne se révèle être un homme qu'après plusieurs images dans lesquelles la forme apparaît petit à petit. La mangeuse de pierres se teinte graduellement, la cendre recouvrant le corps par palier. Par ailleurs, il existe entre les œuvres des isotopies formelles, soit l'association de l'homme aux non-humains, au minéral ou au végétal. Mais aussi des isotopies processuelles, c'est au travers de l'ingestion que les transformations s'initient : la femme ingère des pierres,

l'homme végétal aspire la végétation pour se former et les oiseaux se gonflent d'air pour s'envoler et ainsi révéler l'humain pétrifié. Toutes les transformations s'initient à partir d'un processus d'ingestion. Manger, aspirer, mastiquer, c'est faire vivre à la matière ingérée un processus de transformation lors duquel celui qui ingère, absorbe et transforme la matière pour se nourrir de celle-ci. La matière absorbée donne alors à celui qui la mange, les qualités de son essence. C'est toute une relation entre l'intérieur et l'extérieur qui se joue dans cette absorption. Le végétal de l'animation ou bien la pierre de la série photographique sont considérés comme un élément extérieur au corps humain. En franchissant la frontière du corps humain par son absorption, l'élément extérieur entre dans l'intériorité du corps. Depuis cette intériorité, il transforme le corps. L'intérieur et l'extérieur ainsi assemblés construisent de nouvelles relations, brisent certaines conceptions, limitations. Ils invitent la matière à dialoguer pour construire de nouvelles relations à soi et aussi à l'autre humain ou non-humain.

Se trament en fond de ces explorations plastiques, des isotopies matériologiques à travers la présence renouvelée de certains matériaux : le minéral qu'il soit présent sous forme de pierres, de cendres couvrant le corps pour le faire devenir pierre ou bien d'aquarelle couleur pierre ; le végétal apparaît littéralement avec le lichen (ou bien avec la poudre de lichen écrasé); la figure humaine qui est présente dans les trois vidéos. Ces matières créent des relations, des rimes, des dialogues, des passages entre les différentes œuvres qui permettent de tisser des liens au-delà de leurs frontières formelles.

Ce qui point dans la construction de ces œuvres, et que j'étudierai dans la dernière sous partie, c'est la notion de force qui correspond à la deuxième opération relevée par Roger Odin comme constitutive du récit. La notion de force déplace la question de la forme. C'est la présence de différentes forces qui entrent en action pour mener à bien la transformation de la figure, de la forme. Ces forces peuvent être humaines, animales, végétales ; c'est toujours le produit de leur interaction qui crée l'évènement, la transformation : la série photographique implique l'intervention des pierres et de la femme ; l'animation *Sauver sa peau* : celle du végétal et de l'humain et l'animation *À tire-d'aile* : celle de l'animal et de l'humain. Il n'y a pas de fiction sans la mise en relation de ces différentes forces.

Ces différentes forces opèrent en corrélation avec la structuration syntagmatique, correspondant à la dernière opération, qui conjointement menée au deux précédentes, clôturera la production narrative. Les actions s'organisent en une succession syntagmatique temporelle qui correspond aux phases attendues pour un récit. Certaines phases syntagmatiques ont été formulées comme essentielles pour la production d'un récit. Celles-ci correspondent comme le cite Roger Odin à sept différentes phases qui vont de la présentation d'une situation initiale à l'achèvement par la description de l'état final. Les vidéos étudiées ne possèdent pas toutes les phases essentielles à la production d'un récit. Cependant, elles utilisent certains éléments clés de celui-ci. Les situations initiales sont présentées dans les trois œuvres : des oiseaux sur une pierre, une table avec une assiette remplie de pierres et un parterre végétal. Un élément déclencheur vient modifier les situations initiales : les oiseaux se gonflent d'air, une femme mange les pierres, un homme aspire les végétaux. S'ensuivent des changements qui poussent les catégories vers des hybridations: la femme minérale, la pierre humaine et l'homme végétal. Un seul de ces récits aboutit à un résultat mesurable, celui de la femme qui extrait de son corps les organes pour les déposer ensuite dans l'assiette où se trouvaient auparavant les pierres. Les œuvres possèdent certaines phases correspondant à la production d'un récit au détriment d'autres. Elles pourraient être qualifiées de récit-minimaliste.

C'est dans l'interaction de ces divers éléments que s'opère la fiction qui est la création d'un monde singulier qui élabore un simulacre non dans l'intention de duper, mais pour questionner, interroger les fondements de nos relations au monde et à nous-mêmes. La fiction se tisse au sein des œuvres et entre les œuvres. Ces isotopies matériologiques et formelles m'orientent vers la question des poétiques environnementales. Les œuvres ne sont pas des unités isolées, mais les fragments d'un tout, ceux d'un environnement poétique et plastique.

3.3. POÉTIQUES ENVIRONNEMENTALES

Poétique, le terme est assez vaste pour y prêter attention. Du grec *poiein*, « créer », la poétique est l'étude de la théorisation de la création artistique, discipline instaurée par Aristote dans son ouvrage intitulé *La poétique*, en -335. Il ne s'agit

pourtant pas ici d'une théorisation des formes. Mais davantage de l'analyse de ce qu'est le poétique, poétique entendu en tant que substance (matériau) de la poésie, non limitée au texte littéraire²⁵⁰. Dans sa conférence intitulée *La parole poétique*, Yves Bonnefoy, poète, philosophe et critique d'art de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle, signale qu' « il existe au sein de notre parole, une expérience fondamentale enracinée si profond sous l'emploi des mots qu'elle peut assurer une spécificité authentiquement commune aux manifestations de la poésie. »²⁵¹ Ce dont Yves Bonnefoy est convaincu, c'est qu'il existe quelque chose de commun à toute la poésie – quel que soit le lieu ou l'époque dans lequel elle voit le jour – qui se trouve contenu dans l'*expérience fondamentale*. Il faut pour en comprendre le sens dans la pensée du poète faire une remarque (qui a toutefois été posée dans le cheminement de cette thèse, les écrits du philosophe indien Jiddu Krishnamurti²⁵² soulevant répétitivement dans ses écrits, les caractéristiques de l'expérience fondamentale) à propos du langage. Le langage – qui nous élève de la condition animale – est à la fois un instrument conceptuel et un péril pour l'expérience immédiate de la réalité. Dans le concept qui a pour vocation de comprendre, c'est toujours un aspect d'un élément qui est fixé en concept, c'est une abstraction prélevée sur une réalité qui est séparée de son environnement immédiat. C'est en ceci qu'il est un péril pour l'expérience, parce que dans le concept, quelque chose a été perdu.

La réalité possède une existence, une durée, un temps spécifique. La vie d'une fleur dure quelques jours. Le concept quant à lui nie tout rapport au temps et au lieu. Le concept de fleur est un concept hors du temps qui ne me permet pas de participer de l'intérieur de moi-même à la vie de la fleur, à son éclosion, sa floraison, son flétrissement. L'intellect seulement voué à la pensée conceptuelle se coupe du soi et aussi des autres. Yves Bonnefoy lors de la même conférence dit : « [...] voici cette

²⁵⁰ C'est à Paul VALÉRY que revient le mérite d'avoir réintégré dans la langue française le nom de *poétique*, dans un sens autre que celui d'un catalogue de règles concernant les rimes (cf. *Première leçon du cours de poétique*, 1937.)

²⁵¹ BONNEFOY Yves, *La parole poétique*, conférence à l'Université de tous les savoirs, 2001, disponible à l'adresse suivante (consulté le 8 septembre 2018) : <https://www.youtube.com/watch?v=bNhUKsTxAEc>

²⁵² Nombreuses de ces réflexions circulent autour de la question du langage et du rapport au monde, il écrit : « Lorsque nous pensons voir un arbre, une fleur, ou une personne, les voyons-nous réellement, ou voyons-nous l'image que le mot a créée ? Lorsque vous regardez un arbre, un nuage, par une soirée lumineuse, délicate, ne les voyez-vous qu'avec vos yeux et votre intellect, ou les voyez-vous totalement, complètement ? », KRISHNAMURTI Jiddu, *De la nature et de l'environnement*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 61.

personne laissée par sa propre pensée sans possibilité de mener jusqu'au bout cette expérience de soi qui pourrait pourtant lui permettre en retour de percevoir ce que les autres êtres sont pour eux-mêmes. »²⁵³ Le monde se transforme ainsi peu à peu en énigme, jusqu'à la propre existence d'ailleurs, qui privée d'expérience ne perçoit d'elle-même et des autres que des généralités déjà connues. Mener jusqu'au bout une expérience, c'est donc la mener depuis son intériorité et le rôle de la poésie dans cette pensée-là, c'est d'« échapper aux limitations de la pensée conceptuelle ». Tout d'abord, en se souvenant de l'origine poétique de tout concept, Friedrich Nietzsche écrivait à ce sujet que le concept « n'est que le résidu d'une métaphore »²⁵⁴. La métaphore, d'une figure rhétorique, devient le procédé de formation du mot lui-même. Une métaphore, comme le note Augustin Berque, c'est « ce qui va d'un sujet (S) vers un prédicat (P), lequel saisit le sujet en tant que quelque chose qui est autre que le sujet en soi. »²⁵⁵ La poésie se doit donc d'inventer de nouvelles métaphores, qui seraient de nouvelles saisies du sujet qui sont autres que le sujet-en-soi et qui sont autres que ce qui a été auparavant prédiqué ; mais elle peut aussi jouer sur les métaphores préexistantes, en les prédisant autrement. Ce que fait par exemple Arthur Rimbaud quand il écrit :

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes »²⁵⁶

L'acte de poésie fait déborder les cadres, les balises posés par les règles, par l'autoritarisme du concept, qui tend à s'imposer comme unique prédicat de tout sujet. Elle relève du paradigme de l'invention, et non de l'imitation. L'usage que fait du langage la poésie vise précisément à détisser et à refaire, recréer un lien entre la chose et le mot, par le jeu sur la musicalité de la langue, le choc des images poétiques. Entre le monde et l'homme, il y a des métaphores. Augustin Berque le note ainsi :

« Pour le même rouge, par exemple, une robe de mariée, ou une muleta : cela dépend dans quel monde on se trouve ; mais quoi qu'il en soit, l'on s'y trouve toujours de par l'histoire de quelque métaphore. Et cela, c'est la naissance de tout poème. »²⁵⁷

²⁵³ BONNEFOY Yves, *La parole poétique*, op.cit., (12:30).

²⁵⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Écrits posthumes*, Paris, Éditions Gallimard, 1870-1873, p. 283.

²⁵⁵ BERQUE Augustin, *De terre en monde / La poétique de l'écoumène*, op.cit., p. 245.

²⁵⁶ RIMBAUD Arthur, *Voyelles*, dans le recueil intitulé *Poésies*, Paris, Éditions Flammarion, 1989, p. 191.

²⁵⁷ BERQUE Augustin, *De terre en monde / La poétique de l'écoumène*, op.cit., p. 246.

La poésie s'attache ainsi à repenser et à délier les fils qui nous lient au monde, pour en tisser de nouveaux, pour faire du monde une nouvelle expérience, pour construire de nouvelles relations. Le poète s'ouvre à la présence des autres êtres, à la profondeur de la réalité, de ses symboles. L'œuvre naît de l'intériorité, de cette intuition de présence de soi en relation avec l'environnement (humains, non-humains, éléments matériels ou bien abstraits, les concepts). Et la combinaison des formes qui en découlent, est la substance de la poésie, la création de nouvelles formes, qui rend au rapport à soi une qualité de présence. Somme toute, par *poétiques environnementales*, j'entends la création et la mise en relation de formes, de matières, de concepts, de couleurs qui soient l'expression d'une mise en relation du soi (depuis son intériorité) avec ce qui l'environne. Une ré-invention des liens qui nous lient à ce qui nous entoure, qui est aussi le reflet d'une désobéissance vis-à-vis des « en tant que », des prédicats qui clôturaient ce monde, ce milieu. C'est une intrusion des marges, des lointains au sein de l'ordre des formes symboliques établies. C'est une invitation à la pluralité des mondes au sein de ce monde-là. Les poétiques environnementales détissent et recréer de nouveaux liens entre l'homme et le monde. Dans cet environnement, les éléments communiquent entre eux, de par leurs régimes formels, matériologiques, visuels (transparence, opacité, recouvrement, rime...) et thématiques. Les différents régimes existent en relation les uns des autres. Ils ne cohabitent pas les uns avec les autres, ils sont là les uns pour les autres. Chaque œuvre sert l'autre dans un environnement qui permet le tissage de liens sensibles et signifiants. Les formes partagent leur espace-temps. Elles ne sont pas isolées. C'est dans ce partage, dans cette coprésence entre soi et l'environnement, entre les œuvres que se génèrent les poétiques environnementales.

3.3.1. Le corps à l'œuvre : dissoudre les frontières

Comment à partir d'une expérience – qui mette en relation sa propre intériorité avec un ou plusieurs éléments (humains ou non humains) de son environnement – est-il possible d'une part de détisser les cadres qui nous lient à l'autre (humain ou non-humain) sur le plan du concept, et d'autre part de recréer le lien entre l'autre et nous-même par le biais de la création plastique et poétique de la forme ? Deux œuvres de l'artiste colombienne Ana María Devis permettent d'amorcer une première tentative

de réponse. La première œuvre est réalisée en 2016, elle s'intitule *La mujer tortuga*, (*La femme tortue*).

Figure 79 - Devis Ana María, *La mujer tortuga*, 2016, vue de l'installation lors de l'exposition collective, *Desde la hoguera*, Instituto de vision, Bogota.

Figure 80 - Devis Ana María, *La mujer tortuga*, (détail de l'œuvre), dessin, carapace, papier, 2016, Instituto de vision, Bogota.

L'œuvre est une installation qui réunit sur des tables en bois des carapaces de tortues, des fragments de carapaces intégrés à des dessins sur papiers ainsi que des carapaces comme support du dessin. Après plusieurs mois de recherche, l'artiste a recueilli treize carapaces de tortues galapagas dans la région de l'Orénoque colombienne où elles sont nombreuses à trouver la mort suite à des périodes de sécheresse prolongée. L'artiste a ensuite administré leur prélèvement auprès de l'organisation pour l'environnement Yopal-Casanare, qui confirma à la suite de plusieurs visites et prises photographiques, le prélèvement responsable et respectueux de l'environnement. Deux ans plus tard, l'artiste obtint la permission d'utiliser les carapaces qui lui furent remises. Durant les six mois qui suivirent la réception des tortues en état avancé de décomposition, l'artiste se dédia à nettoyer, couper et préparer les carapaces. Elle les observa, elle commença ensuite à les dessiner, à tisser des histoires communes entre les carapaces, les dessins et elle-même. Peu à peu, elle intégra les carapaces au dessin, qui formèrent partie intégrante de celui-ci et qui devint aussi support du dessin.

Cette œuvre invite à définir la différence entre le matériau et la matière. Les carapaces sont les *matériaux* qu'utilise l'artiste comme support du dessin. Le matériau désigne la substance qui constitue un objet dans un contexte de fabrication. Le bois est par exemple un matériau dans lequel peut être réalisée une table. Quant aux carapaces qui font partie de l'œuvre sans que celles-ci soient le support du dessin, elles seraient ce que l'on peut dénommer comme étant de la *matière*. La matière renvoie aux propriétés du matériau, à son état physique. Dans l'exemple du bois, lorsqu'il s'agira d'étudier la détérioration du bois par des insectes, il sera question de matière. Les carapaces, leurs caractéristiques physiques sont intégrées au dessin en tant que matière. De fait, une matière organique, dont les fissures, les dessins, les marques, les tonalités entrent en dialogue avec les tracés de l'artiste qui se sont inspirés de cette matière dans le processus de fabrication de l'œuvre.

L'artiste utilisa la loupe pour détailler le plus finement les marques de la carapace, quand elle parle de cette expérience, elle se réfère souvent à la posture de son corps, qui a dû prendre certaines positions, lui permettant de pouvoir accéder aux formes internes des carapaces. Lors de cette étrange observation, il y eut comme une adaptation, qui poussa le corps de l'artiste à partager celui des carapaces. Elle écrit :

« Dans le transfert de mon corps avec le leur, je partageai la lenteur, le passage du temps et la patience. [...] Ce fut un choc de vitesse. Il y avait la mienne, qui est très rapide et dispersée et celle des tortues, qui est plus lente et concentrée. Chaque vitesse se rencontra sur le papier et sur les carapaces. Sur ces deux superficies j'appris à être amphibie, jusqu'à me convertir, tout au long de ces trois mois²⁵⁸, en femme tortue. »²⁵⁹

L'expérience que relate l'artiste dénote la profondeur de la relation qu'elle établit avec ce qu'il restait de ces animaux. Lorsque précédemment je définissais l'expérience complète comme une expérience qui aboutit à une modification dans le sujet, c'était précisément parler de cette expérience qui fait qu'avant elle et après elle, le sujet ne soit plus le même. L'artiste se voit affectée dans sa vitesse, dans son rythme par la vitesse propre des carapaces et de leurs marques. La relation que l'artiste établit avec elles, est telle qu'elle se laisse absorber par l'expérience et altérer par celle-ci, jusqu'à devenir métaphoriquement une femme tortue. Le titre de l'œuvre soutient cette fusion de l'artiste et de l'animal. Ce type de pratique participe à ce que j'identifiais plus haut au sujet de la fluidité des frontières entre humains et non-humains. L'humain se voit affecté par le non-humain et vice-versa. C'est aussi la thématique de l'exposition collective intitulée *Desde la hoguera*, (que je traduis maladroitement par *Du feu de joie*) lors de laquelle Ana María Devis expose son œuvre. Cette exposition réunit quatre artistes dont les œuvres questionnent les pratiques rituelles, magiques et mystiques de leur environnement. Le titre de l'exposition fait référence à diverses pratiques en lien avec le caractère rituel des œuvres exposées. Le feu est un des éléments centraux de nombreuses cérémonies et rituels. C'est souvent par le biais de la fumée qui monte vers le ciel, que les paroles et les prières peuvent s'élever et communiquer avec le surnaturel. Le feu, c'est aussi celui de la transformation, de la chaleur qui change le plomb en or, qui transforme la matière, l'invisible en visible. C'est aussi le bûcher dans lequel étaient brûlés les sorcières, les livres, les femmes soupçonnées de pratiques démoniaques. L'exposition réfléchit avec les œuvres sur ces pratiques magiques et sur leur persistance dans la société actuelle.

Les dessins qui sont tatoués sur les carapaces et ceux qui les environnent sur le papier prolongent l'organicité des formes et des marques de la tortue ainsi que d'autres espèces végétales. En dessinant ces marques, en suivant les traces, en les recopiant, en

²⁵⁸ L'artiste fait référence à une performance qu'elle réalisa dans la galerie FLORA à Bogota, lors de laquelle elle s'exposa travaillant conjointement les carapaces de tortues et le dessin.

²⁵⁹ DEVIS, Ana Maria, *La mujer tortuga*, dans *Florae, Viajes y derivas*, Flora Ars + Natura, n°3, Colombie, 2017, p. 24.

disséquant les carapaces, en les nettoyant, l'artiste a intégré en elle ces qualités organiques des formes de vie végétale et animale. Elle les a fait siennes, pour petit à petit les fusionner avec ses gestes, son corps, sa sensibilité, ses rythmes, pour faire advenir un dessin hybride, organique, habité par l'autre non-humain. Elle a détissé et repoussé les cadres de la relation ordinaire entre l'homme et l'animal ; pour intégrer dans sa propre intériorité, dans son geste, dans ses postures, des « qualités », des caractéristiques de son environnement. Dans ce lien recréé entre elle et l'animal, elle a pu, par la création plastique et poétique du trait, transcrire la singularité de cette rencontre. C'est véritablement toute la pratique de l'artiste qui s'est vue affectée par cette expérience. Le geste, la densité, le graphisme et la vie dont l'artiste habite ses dessins sont totalement différents avant et après l'expérience de *la femme tortue*.

L'œuvre qui suit *La femme tortue*, intitulée *Proceso infinito (Processus infini)*, 2016-2018 montre l'impact que cette expérience a eu sur son geste et son dessin. Ce projet est une installation de grande taille dans laquelle le spectateur peut déambuler. Différents éléments structurent la composition visuelle et sensible des formes. Il existe au commencement de l'œuvre, une recherche réalisée par l'artiste sur les coiffures tressées de la culture afro descendante à Palenque (Bolivar) (Figure 71). Aux origines, un grand nombre de ces coiffures reproduisaient des chemins de fugue. Les coiffures retranscrivaient les points spécifiques de la topographie du territoire, révélant les zones de passage, de fugue, durant l'esclavage. Les coiffures étaient en elles-mêmes des instruments de résistance, d'insubordination, des langages codés. Cette recherche s'est croisée avec un intérêt de l'artiste pour les empreintes digitales. En menant une recherche sur ces dernières, l'artiste s'est aussi aperçue que l'analyse de ces traces mettait en jeu un vocabulaire relatif à la topographie. Il était question d'île, de bifurcation, de jonction, de déviation, etc... Et c'est en observant les coiffures et les empreintes digitales que l'artiste y a trouvé des associations.

Elle a tracé dans des premiers exercices de traduction, les points caractéristiques des empreintes, les liant par la suite à des éléments propres au milieu naturel (espèces végétales, graines) et aussi aux coiffures. Par la suite, elle les transforma en tampons. Enfin, sur une période de deux ans, elle construisit à partir de ces tampons les formes organiques précédemment représentées. Les tampons se jouxtent, se superposent, s'éloignent, se rassemblent, il n'existe pas de dessin préliminaire, de forme imposée.

Figure 81 - Devis Ana María, *Proceso infinito*, (papier, linogravure), 2018, Miami, Pinta.

Figure 82 - Devis Ana María, Photographie de l'artiste durant la réalisation de l'œuvre *Proceso infinito*, papier, linogravure, 2016-2018, collection de l'artiste.

L'artiste déplace librement les formes sur le sol pour créer à partir d'un tampon des structures plus complexes, organisées, initiant des fictions, tissant des narrations sensibles entre les formes, telles des chemins de fugue (ceux qui mènent de la pensée structurée des formes et des concepts vers la pensée libre et déliée de l'imaginaire, du sensible). Ces marques mêlent ensemble des éléments issus de la culture (les coiffures tressées), du corps (les empreintes digitales) et du milieu (les espèces végétales, les graines). Ces trois éléments se structurent dans une topographie imaginaire qui fusionne ces trois éléments (le corps, la culture et la nature). Il n'y a plus de division, de frontière, les formes s'assemblent, se désassemblent sans ordre ou hiérarchie. Les

traces tissent des analogies, des correspondances entre des plans que l'esprit logique avait séparés.

S'explicité au travers de cette œuvre, les enjeux qui se nouent entre les « expériences territoriales » et les « poétiques environnementales ». Comme les coiffures retranscrivent les points spécifiques de la topographie du territoire, l'œuvre s'approprie et transporte dans le domaine visuel et sensible, des données du territoire. Les poétiques environnementales se tissent dans les expériences du territoire et non seulement dans les expériences de l'environnement. Le territoire, précédemment défini, possède une existence physique qui est le reflet des différents modes d'appropriation du territoire (qui se traduisent en termes d'aménagement du territoire). Mais il est aussi constitué de pratiques socio-culturelles, d'histoires qui perdurent et qui se racontent de génération en génération, de mémoire qui se tissent en relation avec les lieux, ce sont aussi des modes d'appropriation. Faire l'expérience de ces territoires, c'est faire l'expérience de l'environnement en tant qu'autre chose, c'est faire naître le monde sous un autre jour, une nouvelle vision. Les expériences du territoire visent à dénouer ces « naître-comme »²⁶⁰, pour repenser le lien qui nous unit au monde, pour réétudier nos « en-tant-que », nos prédicats, nos métaphores. Les expériences territoriales font entrer les marges au sein de l'environnement, elles invitent l'ailleurs à cohabiter avec le connu. Elles sont une invitation au *plurivers*, elles déconstruisent pour construire de nouvelles poétiques, des poétiques environnementales, qui s'inscrivent dans nos milieux. Les poétiques environnementales donnent une forme sensible et concrète aux pratiques et expériences territoriales.

Ces expériences territoriales peuvent aussi se déplacer vers d'autres lieux, celui des matériaux, des corps, des surfaces, celui de la peau qui sont autant de territoire à échelle réduite. Le travail sur l'empreinte menée par Ana Maria Devis invite à se remémorer des œuvres de Guiseppe Penone qui reproduisent sur de grands murs blancs le dessin agrandi d'empreintes de bouches et de paupières. *Paupière*, réalisé en 1989, retrace au fusain le délinéament de l'empreinte de la paupière de l'artiste. Guiseppe Penone recopie fidèlement la trame démesurément agrandie de sa paupière, invitant le spectateur à une sorte d'immersion tactile. Entre l'œuvre et la carte topographique, il y a peu d'écart. Cette exploration et cette représentation de la peau comme d'un

²⁶⁰ BERQUE Augustin, *De terre en monde / La poétique de l'écoumène*, op.cit., p. 245.

territoire invite à penser l'expérience du territoire en tant qu'expérience par corps, par peau, qui peut aussi être une façon de défaire pour faire, impliquant une délocalisation des territoires de l'expérience.

Figure 83 – Penone Giuseppe, *Palpebra*, fusain fixé sur toile préparée à l'acrylique, 218 x 714 cm, 1989, Paris, Centre Georges Pompidou.

La paupière en tant que partie identifiée du corps se perd, il n'y a que le titre qui permet de lier cette surface organique à une partie du corps humain. La paupière du corps est habituellement visible lorsqu'elle recouvre l'œil, lorsque le sens de la vue est mis au repos. Mettre la vue au repos pour engager les autres sens, c'est sans doute une des pistes de lectures possibles de l'œuvre. L'œuvre semble inviter à fermer les yeux pour rentrer dans un domaine tactile et sensitif distinct de celui qu'offre la vue. Le toucher semble mis en avant, la texture de la peau, ses fissures, ses plis, ses nervures paraissent étrangement organiques, sensibles, vivants. Cette insistance sur la peau donne l'impression qu'un autre regard est possible. Un regard non pas visuel, mais tactile, une approche charnelle, qui explore une autre dimension du réel. Giuseppe Penone dans un entretien, dit :

« Il y a deux sens très importants – trois avec le son – qui nous permettent de nous rapporter à la réalité qui nous entoure : le regard et le toucher. Mais le regard est souvent faux par rapport au toucher. Pour comprendre la dureté d'une pierre, il faut la toucher. »²⁶¹

Le toucher permet d'accéder à une partie de la réalité qui n'est pas accessible à simple vue. Le toucher est par là même le sens que développe le sculpteur, l'artiste,

²⁶¹ PENONE Giuseppe, *Adhérer à la surface des choses*, rencontre avec Giuseppe Penone, Revue Geste 01, p. 5. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 8 février 2019) : <https://www.revue-geste.fr/articles/geste1/GESTE%2001%20%3A%20Rencontre%20%3A%20Penone.pdf>

qui entre en contact physique avec la matière de son œuvre. La peau, le corps invitent à un rapport au monde et aux matières de l'œuvre qui s'initient dans l'espace sensible du toucher. La peau est une surface-frontière, une zone d'échange entre soi et le monde, entre l'intérieur et l'extérieur, elle est au centre du processus créatif.

Cette peau qui est au centre du processus de création, Guiseppe Penone la parcourt dans le livre qu'il publie en 1971, intitulé *Dérouler sa propre peau (Svolgere la propria pelle)*.

Figure 84- Penone Guiseppe, *Svolgere la propria pelle*, livre de photographies argentiques, Turin, Editeur Sperone, 1971.

Il y recense en 608 clichés, la surface de sa peau pressée sur un morceau de verre. Il invite le regard à se focaliser sur la peau, qui est la zone de contact entre soi et le monde, entre l'intérieur du corps et le monde extérieur. Dans le toucher s'initie la rencontre avec la réalité, le toucher procure le sens de soi et de ce qui est au dehors. L'artiste focalise son attention sur cette frontière qui se déplace sans cesse, le positionnant à la fois face au monde, et immergé en lui. En 1989-1991, une autre œuvre intitulée *Paupières*, réalisée au fusain sur des fibres non tissées et du plâtre, explore la matérialité du corps, du toucher et du regard. Les nervures de la peau, ses fissures, ses plis, sont démesurément agrandis, ils tendent à constituer une sorte de paysage

organique. Le corps disparaît en tant qu'image ; il advient en tant que matière, une matière dissoute entre les règnes animal et végétal.

Figure 85 – Penone Guiseppe, *Palpebra*, fusain sur fibres non tissées, plâtre, 350 x 1500 cm env., 1989-91, Tilburg, Hollande, Collection De Pont Foundation for Contemporary Arts.

Un changement d'échelle, du sur mesure au hors échelle, de l'échantillon du naturaliste à l'effet grossissant des formes du monde, vient inquiéter, troubler le regard. Les œuvres étudiées d'Ana Maria Devis et de Guiseppe Penone explorent le microscopique, opérant un passage du « micro » au « macro », pour travailler et inquiéter le regard, le monde et les en-tant-que qui les lient. Ces détails microscopiques démesurément agrandis tendent à constituer des micro-actions, voir des micro-récits qui se tissent dans les plis de la matière, opérant une traversée des milieux, une confrontation des mondes et des modèles.

La peau qui caractérise l'espace du toucher est un des points sur lequel Giuseppe Penone porte son attention et celle du spectateur. La peau permet de se mettre en contact avec le monde, « parce que le corps est essentiel à la compréhension de la réalité. »²⁶² déclare-t-il lors d'une rencontre. Le corps, par le toucher, sent la matière, la texture des objets, leur densité, leur forme, leur qualité, leur surface. L'anthropologue David Le Breton écrit à ce propos : « en ce qui concerne la matérialité du monde, le toucher est souverain, il atteste de la concrétude des choses, il y a un statut de vérification de leur véracité. »²⁶³ En effet, les choses qui ne sont pas palpables restent irréelles, c'est le toucher des choses qui atteste leur réalité. Dans le toucher s'élabore la rencontre du sujet avec la réalité, avec la matière qui l'environne. Le toucher permet à celui qui en fait l'expérience de rentrer en contact avec un corps étranger, révélant autant la peau de celui qui ressent que celle qui est touchée. Par la peau, par le toucher, l'artiste établit une relation entre lui et le monde extérieur, il peut êtreindre ce qui n'est pas lui, il peut toucher la matière. Giuseppe Penone écrit : « Avoir les mains blanchies d'être resté dans l'eau pour faire, au moins une fois, partie du ruisseau. »²⁶⁴ Il s'agit de soumettre son corps, par le toucher, à l'expérience de la matière, d'une autre température, d'une autre texture, d'une autre forme, pour expérimenter ce qui n'est pas soi, pour faire partie de ce qui n'est pas soi, pour êtreindre la matière, le monde. Le travail de Giuseppe Penone s'inscrit dans une démarche d'immersion tactile de l'artiste dans le lieu. Le toucher invite à une focalisation sur l'échange incessant qui se fait entre le monde et le corps, entre le corps et la matière de l'œuvre. La peau est en prise avec la matière de l'œuvre, dans les œuvres de Giuseppe Penone, l'attention est portée sur le contact avec la matière, la réalité qui nous entoure. Ce contact s'inscrit dans le geste de l'artiste en dialogue avec les matières.

3.3.2. Explorer la matière pour ré-inventer le geste

Questionner le geste, le corps dans le processus de création de l'œuvre ne convoque pas tant, dans le cadre de cette recherche, des préoccupations liées à la

²⁶² PENONE Giuseppe, *Adhérer à la surface des choses*, op.cit., p. 5.

²⁶³ LE BRETON David, *La saveur du monde / Une anthropologie des sens*, op.cit., p. 181.

²⁶⁴ PENONE Giuseppe, *Adhérer à la surface des choses*, op.cit., p. 1.

représentation du corps, que des problématiques explorant les zones de contact de l'artiste avec la matière ; ce qui met l'accent sur les processus créateurs, les poétiques cosmographiques qui ont été définies préalablement en tant que systèmes d'écriture non-systématisés, formes sensibles pour écrire et dire le monde.

Figure 86 – Devis Ana María, *La mujer tortuga*, performance, 2016, Bogota, Galerie FLORAE, collection de l'artiste.

Mettre l'accent sur le processus créatif de la rencontre du corps de l'artiste avec la matière de l'œuvre, est le propos d'Ana María Devis, dans l'installation *La femme tortue* exposée à la galerie FLORAE, Bogota, Colombie. L'artiste a pris le temps de s'installer, trois heures par jour, et ce à raison de deux jours par semaine durant deux mois dans la vitrine de la galerie FLORAE où elle exposait ses dessins. La présence du corps de l'artiste, son geste et sa rencontre avec les carapaces de tortues est un élément essentiel de l'œuvre. Cette galerie-aquarium dans laquelle l'artiste s'installe expose l'œuvre en train de se faire, permettant d'une part d'attirer l'attention sur le contact de l'artiste avec la matière (et plus généralement, sur les contacts que tous nous multiplions avec le dehors), et d'autre part de révéler l'échange qui est au fondement de l'œuvre et de la vie, un échange incessant entre le monde et notre corps. Le contact du corps de l'artiste à ceux des carapaces a modifié le geste de l'artiste. Elle a expérimenté dans cet échange une autre dimension du temps, de la lenteur, du détail,

de la posture, du geste, qui modifia son tracé, son souffle, son ressenti. Les gestes de l'artiste se sont littéralement imprégnés des carapaces. Cette imprégnation s'est réalisée en différentes strates, elle s'initia dans le milieu naturel des tortues galapagos, que l'artiste arpenta durant de long mois en quête des animaux morts. Vint ensuite le temps de l'attente, celui de l'administration de leur prélèvement responsable qui dura deux ans. Puis, arriva le temps du nettoyage, de la dissection et par la suite celui de l'observation. Lors de cette observation, l'artiste utilisa des loupes, pour s'approcher au plus près de la matière. Elle écrit : « j'ai découvert des positions de mon corps que je méconnaissais dans le seul but de m'adapter à leur formes, j'ai partagé la lenteur, le passage du temps, la patience. »²⁶⁵ L'artiste adapte son corps, ses gestes, en vue d'observer cette matière animale dont la rencontre fonde le centre de son œuvre. L'œuvre se base sur la rencontre de l'artiste avec son environnement, du contact de l'artiste à la matière naît l'œuvre. Ce contact, de sa peau, son corps avec les carapaces est fondamental, il ouvre un dialogue.

Le corps, écrit David Le Breton, est « une fausse évidence, il n'est pas une donnée sans équivoque, mais l'effet d'une élaboration sociale et culturelle. »²⁶⁶ Le corps, ses gestes, ses postures sont le plus souvent le résultat d'une construction sociale et culturelle. Le corps est façonné, construit par la société, le geste est par conséquent le produit d'un monde social, économique, moral, religieux, culturel. Le corps et ses gestes sont contextualisés, construits par le monde environnant. Explorer le geste artistique, c'est donc avant tout libérer le geste du carcan imposé par la société sur le corps et ses sensibilités. L'opinion que j'émetts à ce propos est la suivante : le contact avec la matière (extérieure à l'artiste) permet à l'artiste d'une part de libérer et d'autre part de réinventer son geste. Il faut prendre en considération le fait que la matière de l'œuvre contient en elle-même une force, des qualités qui, si l'artiste y est attentif, pourront participer à sa fabrication. L'artiste, en établissant un dialogue avec la matière de l'œuvre, permet à cette matière de s'exprimer à travers lui. Le geste créatif n'est en ce sens-là pas une imposition d'une forme à une matière, mais plutôt un dialogue de l'artiste avec la matière. Ce dialogue permet à l'artiste d'enrichir, d'explorer ses gestes, qui ne sont plus des gestes reproduits, mais des gestes inventés dans le cadre d'une

²⁶⁵ DEVIS Ana María, *Flora Ars*, Bogota, 2016. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 10 janvier 2019) : <http://arteflora.org/exposiciones/la-mujer-tortuga/>

²⁶⁶ LE BRETON David, *Sociologie du corps*, Paris, PUF, Collection « Que Sais-je ? », 1992, pp. 29-30.

rencontre singulière et attentive avec l'environnement, la matière de l'œuvre. Une œuvre de Guiseppe Penone me semble pouvoir enrichir cette problématique du geste artistique. L'œuvre s'intitule *Être fleuve 1* (Figure 87), elle a été réalisée en 1981. L'œuvre met en présence deux pierres presque identiques. La différence entre celles-ci tient à leur fabrication. Une pierre est prélevée du fleuve par l'artiste. Cette pierre a été travaillée par l'érosion, les mouvements et les chocs que l'eau lui a fait subir. L'autre pierre a été taillée par l'artiste selon le modèle de la pierre précédente. Il est difficile de différencier entre la pierre qui est issue d'un processus d'érosion naturelle et la pierre taillée par l'artiste. Ce qui compte dans cette œuvre n'est en fin de compte pas tant l'objet que le processus mis en jeu.

Figure 87 – Penone Guiseppe, *Essere fiume 1*, pierre naturelle et pierre taillée, 40 x 40 x 50 cm env. chacune, 1981, Turin, collection particulière, Ph. Salvatore Mazza.

Le titre de l'œuvre *Être fleuve* identifie le geste du sculpteur à celui du fleuve. Le sculpteur devient le fleuve, de l'intérieur il en habite l'acte d'érosion. L'objet de la sculpture devient cet *être-fleuve*, l'acte de se mettre à la place de. Le geste du sculpteur est identifié à celui du fleuve, et inversement le « geste » du fleuve à celui du sculpteur. En s'identifiant au fleuve, en devenant fleuve, Guiseppe Penone ne recopie pas la

Pierre qu'il sculpte dans un processus de *mimésis*, mais au contraire il épouse le processus générateur de formation de la forme. En devenant le fleuve, l'artiste se libère des gestes « communs », ordinaires pour explorer une gestualité singulière née de la rencontre entre lui et la matière eau, la pierre.

En 1955, le poète et artiste Henri Michaux dans son premier livre dédié à la mescaline, intitulé *Misérable miracle*, écrit : « Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. La mescaline est l'explorée. »²⁶⁷ Ce livre, qui est en partie réécrit pour en faciliter sa réception – le manuscrit « plus sensible que lisible », « plus dessiné qu'écrit » ne pouvant suffire, affirme le poète dans l'avant-propos – retrace sous forme de dessins et d'écriture les expériences que fait le poète de la mescaline, un alcaloïde tiré du *peyotl* mexicain. La matière de l'œuvre, celle qui est explorée, est la mescaline. Toutefois, ce qui est exploré à travers elle, c'est aussi le poète. C'est comme énoncé précédemment, dans la rencontre entre l'artiste et la matière que se génère l'œuvre. La matière permet à l'artiste d'explorer quelque chose d'étranger à lui-même, le poussant par là-même à découvrir en lui, des gestes, des sensations nouvelles, renouvelés par le biais de la rencontre. Henri Michaux utilise le terme de frontières pour décrire ces franchissements, il raconte :

« On va aux frontières. Une autre fois à une autre frontière, puis à une autre.
La mescaline vous y porte, sans efforts et juste au-delà. On reçoit en cadeau la distance franchie. C'est stupéfiant d'aisance.
Là où peut-être vous vous étiez déjà porté en vue de chercher ce qui était au-delà et en face, maintenant tout à coup vous êtes rendus à destination. Dans ce juste au-delà de vos frontières. »²⁶⁸

La mescaline porte l'artiste au-delà des « limites » de ses cadres, de ses constructions. Elle permet de franchir les frontières du moi connu, construit, du moi social, culturel, familial. Elle libère le geste, les mots et le visuel des contraintes de la similitude, des conventions littéraires et picturales. Henri Michaux dans plusieurs de ses textes affirme une volonté de créer un nouveau langage qui soit capable de le « *déconditionner* »²⁶⁹ de ce moi-construit, de cette *fabrique de mot* aliénante. Dans un texte intitulé

²⁶⁷ MICHAUX Henri, *Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001, p. 619.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 771.

²⁶⁹ Il écrit : « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du verbal. Je peins pour me déconditionner. », MICHAUX Henri, *Émergences-Résurgences*, Éditions Skira, 1972, p. 9.

Parenthèse, rédigé en 1959 pour le catalogue d'une exposition collective dont il fait partie, il insiste sur ce fait :

« A la façon d'un poète qui, avant tout, laisse se *défaire* le savoir-dire, et veut que disparaissent les colonnes et les fondations de la réalité pour la faire ensuite tenir à sa façon, [...] le peintre actuel dans son bouillonnement intérieur, *défait d'abord*, (pas de métamorphose sans autophagie), rature, massacre nature et modèle de nature, pour suivre, débarrassé de contrainte, une tempête qui n'est pas du dehors [...]. »²⁷⁰

De cette volonté de « défaire » se dégagent deux lignes de forces. Une liée au rejet des « fondements de la réalité », qui pourrait se lire comme un refus du concept qui enferme et lisse le réel dans un cadre connu et limité ; mais aussi comme l'abandon de la représentation mise au service de la *mimésis*. Et l'autre relative à la libération de tout ordre hérité, de tout *savoir-dire*, de toute construction aliénant l'expression provenant de l'intériorité du créateur. L'enfermement qu'expérimente l'artiste est vécu comme une véritable souffrance existentielle qui fait du problème du verbal, de la représentation, un problème du moi. Le combat contre le verbal, le concept est un combat profond contre le moi-verbal, le moi-conceptuel, le moi-intellectuel. Pour Michaux, « se déconditionner » c'est avant tout se débarrasser d'un moi emprisonné par les mots. En *défaisant* les constructions sédimentées, le poète s'ouvre vers l'expression singulière de l'intériorité. Ce *défaire* est en définitive une mise en crise du soi, une *tempête* intérieure, une auto-destruction programmée, dans lequel le sujet qui s'y livre atteint à la stabilité de son unité identitaire et psychique. La mescaline est l'élément extérieur qui active l'auto-destruction d'Henri Michaux ; lors de sa troisième expérience, il écrit : « De petite mort en petite mort, des heures durant, de naufrages en sauvetage, on va, succombant sans inquiétude toutes les trois ou quatre minutes pour ressusciter doucement, merveilleusement. »²⁷¹ Cette mise à mort du soi l'invite implicitement à une renaissance. Le soi qui a connu lors de ces expériences ses propres frontières, qui a exploré et dépassé ses propres limites, renaît dans ses propres décombres. Henri Michaux, toujours à propos de la troisième expérience de mescaline, évoque ce dépassement, ce déplacement des frontières corporelles et intellectuelles :

« Moi-même j'étais torrent, j'étais noyé, j'étais navigation. [...] Le ruissellement qui en ce jour extraordinaire passa par moi était quelque chose de si immense, inoubliable, unique que je pensais, que je ne cessais de penser : "Une montagne malgré son

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 1028.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 648.

inintelligence, une montagne avec ses cascades, ses ravins, ses pentes de ruissellements serait dans l'état où je me trouve, plus capable de me comprendre qu'un homme..." »²⁷²

Les frontières qu'il dépasse, déplace, le mènent vers des expériences corporelles inédites, totalement irrationnelles et incompréhensibles pour une conscience « ordinaire » (par opposition à l'état de conscience modifié par la mescaline). L'expérience de la drogue offre à l'artiste la possibilité d'explorer sa corporalité d'une façon renouvelée, étrangère à lui-même. La comparaison ou plutôt la fusion avec l'élément « eau » revient répétitivement dans ces écrits. Dans *Connaissance par les gouffres*, écrit en 1961, Henri Michaux affirme que se droguer, est « une façon d'être mer lui-même autant que dans la mer ou traversé de mers »²⁷³. La drogue efface les distances, retisse les liens entre l'extérieur et l'intérieur, entre le milieu et l'artiste, entre l'eau de la mer et l'eau de son corps, entre l'artiste et son corps. C'est précisément l'« intelligence » de la montagne qui lui permettrait de comprendre ce que le poète vit. Ce déconditionnement passe par le corps d'Henri Michaux, par la mise en veille de l'« intelligence », de la pensée conceptuelle ; il s'emploie à le décrire de la sorte :

« Ondes me propagent
Indéfiniment me prolongent »²⁷⁴
« Séparé de la séparation
je vis dans un immense ensemble inondé de vibrations
Flux
[...]
vagues de vertige. »²⁷⁵

Cette idée de fraction, de séparation entre en résonance avec les propos du physicien, biologiste et anthropologue, Philippe Bobola qui s'est intéressé aux relations entre le chamanisme et la physique quantique. Dans un documentaire intitulé *De la physique moderne au chamanisme*, il détaille et explore les relations existantes entre ces deux pratiques, pour mettre à jour le fait que les avancées de la physique quantique tendent à s'approcher de la conception du monde et du vivant prônée par de nombreuses collectivités ethniques. Dans ce documentaire, Philippe Bobola revient sur l'étymologie du mot « analyse » :

²⁷² *Ibid.*, p. 649-650.

²⁷³ MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, (1961), 1967, p. 188.

²⁷⁴ MICHAUX Henri, *Moments, Œuvres complètes III*, 1973, p. 97.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 108-109.

« Analyse : du grec ancien ἀνάλυσις, *analysis*, de ἀναλύω, *analuô* “délié”. »²⁷⁶

L'analyse délie le lien entre l'homme et le monde. L'analyse est la « décomposition d'une chose en ses éléments, d'un tout en ses parties. »²⁷⁷ L'analyse dissout l'unité d'une chose, elle fractionne et divise une chose en ses éléments, un tout en ses parties. Elle les isole, les sépare. Les différentes sciences sont divisées, il n'y a que trop peu de dialogue interdisciplinaire. Les hommes sont isolés de leurs environnements, comme de leur être. Quand Henri Michaux affirme qu'il est « séparé de la séparation », « qu'il vit dans un immense ensemble », on pourrait être amené à penser qu'il a retissé ce que la pensée, le concept et l'analyse ont séparé, délié, ce qui le maintenait douloureusement hors du monde et de lui-même. Il existe ce désir qui traverse de nombreux écrits d'Henri Michaux de « réveiller » le corps.

C'est par le corps et la peinture que ce sentiment d'être séparé du monde pourra être dépassé. Henri Michaux ne suit pas de formation artistique. Poète, il s'initie de façon autodidacte à la peinture, ses maîtres sont les matériaux de ses explorations. Des premières tentatives plastiques s'attaquent à l'alphabet, à la langue. Des idéogrammes à mi-chemin entre l'idée et la forme participent à la création d'un nouveau langage qui lui soit propre (Figure 88). Ces alphabets constituent une première rupture avec l'écriture habituelle, les tracés de Michaux sont des « signes » libérés de leur charge conceptuelle. Une étape importante que relate Henri Michaux dans *Un barbare en Asie* est l'impact qu'a eu sur son geste le voyage en Chine qu'il réalisa en 1931. À partir de ce voyage, les gribouillis alphabétiques de ses débuts prennent peu à peu l'allure de caractères, de « compositions idéographiques »²⁷⁸ comme les nomme Henri Michaux. Un jour, un spectateur curieux qui observait ces signes – qui sera le futur éditeur de *Mouvements* (1951) – demande à Henri Michaux de les faire « plus grands ». Il raconte cette rencontre :

« Fâché – car peut-on agrandir une écriture ? – j'empoigne un pinceau (qui a remplacé la plume fine) pour tout de suite démontrer impossible la scandaleuse opération.

²⁷⁶ *Analyse*, étymologie du dictionnaire en ligne Wiktionary.org

²⁷⁷ Article *analyse*, CNRTL, consulté le 12 mars 2019.

²⁷⁸ MICHAUX Henri, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, p. 598.

Tout en traçant les premiers traits, je sentais à mon extrême surprise, que quelque chose de fermé depuis toujours s'était ouvert en moi, et que par cette brèche allaient passer quantité de mouvements.

L'ampleur du geste, réclamée par les caractères qu'on voulait plus grands, avait changé l'esprit du dessin. Au lieu de caractères, au lieu de ces « je ne sais quoi » notés, ils arrivaient lancés, ils devenaient élan, participation, entraînement. »²⁷⁹

Figure 88 – Michaux Henri, *Alphabet*, encre sur papier, 36 x 26 cm, 1927, collection particulière.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 372.

Figure 89 - Henri Michaux peignant ses Mouvements, 1950, Meudon. Cliché : Maurice Fourcade.

La modification de la taille de ces signes impacte le geste créatif à différents niveaux. En premier lieu, il implique un changement d'outil, l'utilisation du pinceau au détriment de la plume. Puis, une modification de la posture du corps. Le corps de l'artiste se dresse : une photographie datant de cette époque montre Michaux, debout, en train de peindre ses signes (Figure 89). La posture verticale qu'adopte Henri Michaux libère l'ampleur de son geste, ses mouvements. La posture assise qui est celle de celui qui écrit, réduit la capacité de mouvements corporels, elle limite le geste. En se relevant, Henri Michaux explore le corps en mouvement d'où naît le geste calligraphique. Les signes qu'il y peint ne sont pas tant des signes ayant un sens prédéterminé, que des signes ouvrant la porte à des mouvements intérieurs ; le signe s'efface, laissant place au geste. Le geste libère l'éclosion de la vie intérieure, il enclenche le déconditionnement tant désiré par Michaux, en libérant le corps de la pensée, pour le soumettre au mouvement du pinceau. Il décrit ainsi cette opération : « Une ressemblance interne, ce serait plus excitant à attraper, non par ruse, mais à bras-le-corps si je puis dire ; ce serait aussi plus redoutable. »²⁸⁰ Henri Michaux a réussi d'une certaine façon à déjouer l'autoritarisme de la forme, du modèle, en lui

²⁸⁰ MICHAUX Henri, *Saisir, Œuvres complètes III, op.cit.*, p. 958.

« désobéissant », en plongeant dans un bras-le-corps avec lui-même et la peinture, jusqu'à ses profondeurs, son intériorité.

Ce déconditionnement se poursuit et s'intensifie dans les dessins mescaliniens initiés dans les années 1956. Les premiers dessins d'Henri Michaux (Figure 90, Figure 91) réalisés lors de ses expériences tracent et détracent les vertiges, les gouffres, les frontières que le poète traverse, dans lesquels il s'immerge, s'engouffre, se défait, se dissout. Le tracé retrouve la sensibilité du geste, de la main et du stylo, il est des ondes, des vagues des ondulations, des points. Sa texture, son pouls imprègnent le papier, la vibration des organes, du souffle de la respiration, de la fugacité des pensées et des visualisations éphémères. Les dessins d'Henri Michaux, réalisés sous l'effet de la mescaline décrivent cette rencontre corporelle de l'artiste avec la matière, avec l'hallucinogène.

Figure 90 – Michaux Henri, *Dessin mescalinién*, encres sur papier, 32 x 24 cm, 1956, publié dans *Misérable miracle, la mescaline, Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001.

Figure 91 – Michaux Henri, *Dessin mescalinién*, encres sur papier, 32 x 24 cm, 1956, publié dans *Misérable miracle, la mescaline, Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001.

Figure 92 – Michaux Henri, *Dessin mescalinién*, encre sur papier, 31 x 24 cm, 1958, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Figure 93 – Michaux Henri, *Dessin de réagrégation*, encre sur papier, 32 x 24 cm, 1969, collection particulière.

Ces dessins réalisés à la plume sont encore tout vibrants des émotions éprouvées. Une vibration créatrice, gestative anime toute matière. Le tracé ébranle la forme figée, il semble naître d'une vibration interne que la main, le geste insufflent au papier. Le dessin, ressemblant à un « tapis vibratile, qui avait quelque chose de commun avec des décharges électriques à étincelles ramifiées »²⁸¹ est pourtant retenu, contracté par une sorte de tension qui l'empêche de déborder tel le contenant d'un corps, d'une peau invisible qui contiendrait la matière.

D'autres dessins, dans la suite des dessins mescaliniens, accomplis dans les années 1958-1969 sans mescaline, témoignent d'une exploration plus avancée de l'univers mescalinién (Figure 92). Ces dessins semblent moins documentaires, ils ne sont plus de simples traductions graphiques du spectacle mescalinién, celui de formes élémentaires, hachées, brisées que l'artiste s'attachait à restituer. Quelque chose a mûri, évolué, Henri Michaux le constate, en 1959 à propos de *Paix dans les brisements* : « Nous n'avons plus les mêmes rapports la mescaline et moi. En tout ce qui est répété, quelque chose s'épuise et quelque chose mûrit. Une sorte de plus profond équilibre est obscurément cherché et partiellement trouvé. »²⁸² A partir de 1965, Henri Michaux

²⁸¹ *Ibid.*, p. 996.

²⁸² MICHAUX Henri, *Paix dans les brisements, Œuvres Complètes II, op.cit.*, p. 1001.

intitulera ces dessins de *Dessin de réagrégation* (Figure 93). Ces dessins continuent de prolonger sans mescaline l'état mescalinen, ils délaissent le rythme affolant de la vibration propre à la drogue, celui de la vitesse et du flux des images que l'artiste tente de traduire. Henri Michaux y saisit l'espace même de l'apparition mescalinenne, son envahissement par les formes, le mouvement des formes, ses structures, ses divisions, ses multiplications. Ces agglutinations de traits construisent un « espace qui regorge, espace de gestation, de transformation, de multiplication et dont le grouillement même s'il n'était qu'une illusion rendrait mieux compte que notre vue ordinaire de ce qu'est le Cosmos. »²⁸³ Ce fragment de texte écrit par Henri Michaux – suite à ses expériences de mescaline, dans le troisième chapitre de *Misérable miracle* intitulé *Caractères de la mescaline* – résonne dans la profusion des traits qui anime le papier. Ça grouille, ça fourmille, ça pullule, jusqu'à prendre corps. On assiste à une création, à une fiction des matières du corps au plus profond de la matière, du cosmos, constituées par des regroupements d'infime unité, cellule. À propos de ses dessins, dans un texte intitulé *Signification des dessins*, Henri Michaux écrit : « je crois donc montrer, ayant plusieurs fois pendant des heures été en sa présence alors prodigieuse, je crois montrer l'arbre sans fin, l'arbre de vie qui est une source »²⁸⁴. Ces traits dans leur agglutinement semblent reproduire le souffle vibratoire habitant toute matière, dont chaque entité, chaque homme est constitué. La mescaline donne à voir ce que l'artiste ne pouvait voir. La rencontre d'Henri Michaux avec la mescaline transforme et affine sa vision des choses, elle modifie son geste, le pouls de son tracé qui tente de saisir non pas par le dessin la forme, mais bien la force qui donne forme à la forme. Les formes que dessinent l'agglutinement des traits ne sont que les traces de forces qui à même la matière transforment le tracé. La forme travaille de l'extérieur la matière, tentant de lui donner une figure, une forme ; tandis que la force travaille de l'intérieur la matière, agissant sous la pression et les effets de la rencontre entre l'homme et la matière explorée. Bei Huang, professeur à l'Université Fudan, en Chine, spécialisé dans l'étude des poétiques entre certains écrivains français et la culture chinoise, écrit à propos d'Henri Michaux :

²⁸³ MICHAUX Henri, *Œuvres complètes II, op.cit.*, p. 679.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 1000.

« Le geste traçant se débarrasse peu à peu du désir de « dire », pour devenir une pure danse rythmique. Des signes purifiés devenus de purs tracés rythmés, l'encre, battant le rythme du cœur, peut désormais faire résonner une musique intérieure. »²⁸⁵

Les dessins d'Henri Michaux sont les résultats d'une rencontre entre l'encre, le geste et le monde. Henri Michaux peint les battements, les vibrations de la vie qui le traversent ; comme une caisse de résonance, dans laquelle vibreraient les rythmes du monde. L'artiste souligne à ce sujet :

« Pas de contour. / Pas faire le tour. / Traverser ! »²⁸⁶

Traverser à même la matière, créer un art des profondeurs de l'être, ni descriptif, ni anecdotique, plutôt sismique, organique, viscéral ! Des foisonnements de cellules, de fibres, de molécules, de neurones, qui se donnent à voir et surtout à sentir. Le déconditionnement tant désiré par l'artiste s'est orchestré au travers du désir complémentaire d'approfondir le réel, d'explorer par tous les moyens l'espace de l'humain et de la vie, l'espace du dedans, dans lequel les formes se dissolvent pour laisser place à d'autres forces, énergies qui agitent et animent la matière.

Cette traversée de la matière met à jour de nouvelles topographies du vivant et du territoire. Les dessins de *réagrégation* d'Henri Michaux (comme les œuvres précédemment étudiées d'Ana Maria Devis et de Guiseppe Penone) deviennent de véritables cartographies du vivant, de ses territoires internes et des milieux qui les environnent. Les explorations des territoires, dans les œuvres étudiées, ont pris différentes modalités plastiques, celle de l'immersion (Charly Nijensohn dans *Dead Forest*), de l'ingestion (moi-même, comme Henri Michaux et d'autres artistes auparavant cités), de l'observation (Ana Maria Devis dans *La mujer tortuga* ainsi que Guiseppe Penone), et de la recherche d'archive (Jose Alejandro Restrepo). Les divisions que j'opère ici ne visent qu'à montrer la richesse des possibilités. Les artistes ne privilégient généralement pas une forme d'exploration du territoire, mais en combinent plusieurs, l'observation se trouvant souvent au cœur de toutes les pratiques.

²⁸⁵ HUANG Bei, *Henri Michaux et l'aventure du geste*, dans Littérature, *Artifice de mémoire*, Edition Armand Colin, 2014, pp. 106-122, p. 117. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 17 mars 2019) : https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LITT_175_0106#

²⁸⁶ MICHAUX Henri, *Saisir, Œuvres complètes III, op.cit.*, p. 959.

Les résultats plastiques de ces explorations territoriales semblent se nouer autour de la question de la porosité : porosité des matériaux, des frontières, des formes, des disciplines, des mondes, des concepts. En explorant les territoires, les frontières préexistantes semblent se déplacer. Elles sont de fait questionnées et mises en doute par les artistes. Ces déplacements, ces réorganisations des frontières entre les règnes, animal, végétal, minéral et humain, entre les choses et leurs significations et entre les classifications sèment le désordre dans l'ordre des mondes. Les frontières des *cosmos* semblent en intégrer les marges. De ces inventions, de ces explorations territoriales naissent les poétiques environnementales qui à même la matière dé-tissent et re-tissent les liens de l'homme au monde, aux humains et aux non-humains.

Augustin Berque à propos de l'architecture fait la remarque suivante :

« On ne doit pas couper la ficelle du cerf-volant, affranchir le prédicat du sujet, ni le monde de la Terre ; il faut d'abord ériger la matière, qui ne flotte pas dans le ciel. Etc. : tout cela est affaire de sens. Or si l'humain déploie librement le sens pour en faire toujours de nouveaux mondes, il ne le crée pas dans sa tête : il le tient toujours déjà d'un certain monde, qui le tient de sa chair qui le tient de la Terre, qui le tient de l'Univers. »²⁸⁷

Ces poétiques environnementales naissent à travers l'exploration des territoires, qui sont aussi et avant tout des explorations de la matière, de cette « chair » du monde dont parle Augustin Berque. Les artistes en sont conscients. Ils érigent cette matière comme fondement de leur œuvre et plus précisément cette rencontre avec la matière. Comme il l'a été dit, c'est dans la rencontre de l'artiste avec la matière que naît le geste artistique, celui qui permet l'invention et non la reproduction, la répétition. Les œuvres étudiées poussent l'esthétique relationnelle dans ses retranchements, vers ses seuils.

Le corpus d'œuvres que j'ai réalisées dans le cadre de cette recherche explore ces frontières au-delà desquelles chaque irruption, chaque dépassement devient un événement plastique, lors duquel le sens est soumis au doute, ouvert à la pluralité, à la réinvention. La frontière du corps humain, sa peau, (qui protège et qui expose) est interrogée. À fleur de peau, couverte de cendre, végétalisée, minéralisée, se tisse des fictions plastiques, matériologiques et narratives. Ces fictions qui s'infiltrent dans les marges questionnent le vivant, l'humain ainsi que les fondements de nos classifications.

²⁸⁷ BERQUE Augustin, *De terre en monde / La poétique de l'écoumène*, op.cit., p. 246.

Les frontières deviennent des zones d'échange (plus que des limites), où l'intérieur et l'extérieur dialoguent, générant des opérations à même la matière, à même la forme, tendant à repousser les seuils de ces propres frontières. C'est de ce dialogue qu'est né l'homme végétal dans *Sauver sa peau*. Il est le résultat d'au moins six premières expérimentations dont l'imperméabilité des limites graphiques me laissait insatisfaite. Les dessins semblaient dans l'incapacité d'exprimer ce qu'il me tenait à cœur d'en extraire. Dans l'expérimentation que j'ai réalisé à partir du lichen, plusieurs frontières ont été franchies et principalement, celle qui limite la représentation du corps à un dessin sur papier. Ce franchissement, ce déplacement a été rendu possible par l'introduction d'un matériau distinct dans le processus de création de l'œuvre. De matériaux préfabriqués, produits élaborés et raffinés de l'industrie que j'avais coutume d'utiliser, je me suis orientée vers l'utilisation d'un matériau organique, le lichen, que j'avais ramassé en certaine quantité, lors d'une marche en montagne au début du printemps. En intégrant le lichen dans le processus de création, j'ai accepté certains compromis inhérents à sa matière. Le lichen, avec ses caractéristiques physiques et sa puissance propre, s'est glissé entre mes projets, mes aspirations plastiques et formelles et leurs réalisations. L'image ci-dessous (Figure 94) montre une étape lors de la réalisation de la vidéo *Sauver sa peau*.

L'épaisseur du lichen, ses raideurs (dus à un certain temps d'éloignement en dehors de son environnement) ont imposé et orchestré le mouvement de l'image.



Figure 94 - Riboulet Célia, *Sauver sa peau* (image 39), vidéo, 1min. et 30 secondes, 2019.



Figure 95 – Célia Riboulet, photographie prise durant la réalisation de l’animation *Sauver sa peau*, (poudre de lichen sur scanneur), 2019.

Jean Dubuffet à propos de cette relation « de force » entre l’autonomie des matériaux et « les hasards de la création » écrit : « l’artiste est attelé avec le hasard. [...] Le terme de hasard est inexact : il faut parler plutôt des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe »²⁸⁸. Le matériau résiste à l’artiste et lui impose les caractéristiques de sa matière. Entre les aspirations du matériau et celles de l’artiste, un dialogue s’instaure. Dialogue qui est au cœur de la construction de l’œuvre. C’est le travail avec le matériau qui nourrit les gestes et les projets de l’artiste. Lors de l’utilisation du lichen dont j’arrachais petit à petit les ramifications dans le but de le faire disparaître de l’image, une poudre verdâtre commença à s’accumuler. Cette poudre n’était pas voulue, ni désirée. Elle était là, comme le résultat des contacts quelques peu violents que j’entretenais avec le lichen (on peut voir dans l’image du lichen ci-dessus un amoncellement de poudre vers la gauche, Figure 94). Cette poudre est par la suite devenue le matériau utilisé pour construire le dessin de l’homme. Ces découvertes provenant de la rencontre entre l’artiste et son matériau, sont intégrées dans l’œuvre. Elles font parties de la poïétique de l’œuvre qui s’alimente de ces aléas, ces imprévus.

Une autre dimension importante de l’œuvre est la relation qu’entretiennent entre eux les différents matériaux de l’œuvre. Marie-Noëlle Delorme-Louise dans un texte

²⁸⁸ DUBUFFET Jean, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 53, cité par PASSERON René, *Poïétique et nature*, dans *Recherches poïétiques, Tome II Le matériau*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976, p. 20.

intitulé *Matériau et créativité au Bauhaus*, souligne qu'il faut :

« comprendre ses relations avec les autres matériaux, tels la pierre, la laine ou le verre, les faire réagir les uns par rapport aux autres, découvrir leurs affinités et leurs antipathies. Le contact des matériaux entre eux est aussi important que le contact du matériau dans la main. »²⁸⁹

Dans le contact de la matière organique du lichen avec le verre du scanner et postérieurement celle de l'image numérique se noue un évènement. Pour réaliser cette œuvre, l'outil numérique (le scanner) est couplé matériellement à la matière organique, le lichen (voir la photographie représentant une étape dans la réalisation de l'animation : Figure 95). L'élément organique se superpose sur l'image numérique²⁹⁰. Le lichen qui possède une certaine chaleur, une humidité et une odeur se dépose sur le verre froid du scanner. C'est la rencontre d'un matériau organique avec un matériau industriel, technologique. Cet assemblage donne à l'image numérique une qualité de « vie », une vibration, une présence qui fait défaut à l'outil technologique (dont la fonction première est d'ailleurs celle de la reproduction). La matière du lichen, ses ramifications, ses textures, ses entremêlements, habitent la matière « dématérialisée » de l'image numérique. Se créer une esthétique hybride, comme j'ai pu aussi le noter au sujet des analyses d'œuvres vidéographiques latino-américaines. Cette esthétique hybride donne aux moyens technologiques une expérience multisensorielle. La peau du dessin suggérée par la texture du lichen devient en quelque sorte une des multiples chairs de l'homme, une chair du monde²⁹¹ au croisement de la technologie et du monde vivant.

²⁸⁹ DELORME-LOUISE, Marie-Noëlle, *Matériau et créativité au Bauhaus*, dans *Recherches poétiques, Tome II Le matériau, op.cit.*, p. 164.

²⁹⁰ Le fait de « salir » l'outil numérique a été un seuil à dépasser. Tant habituée à maintenir propre et éloigné de toute substance organique ces matériaux numériques, leur rencontre engagea sur le plan matériel, d'étranges pensées contradictoires.

²⁹¹ Revêtu de cette chair du monde, l'homme végétalisé sauve sa peau. Il se faufille hors du cadre de l'outil numérique, hors des murs, et des frontières qui délimitent son territoire restreint, peut-être pour s'évader vers le *plurivers*, ou comme le disent les zapatistes vers « un mundo donde quepan todos los mundos » (« un monde dans lequel tiendrait de nombreux mondes »). Le mouvement zapatiste s'est soulevé en armes publiquement le 1 janvier 1994, en déclarant la guerre au gouvernement mexicain et en occupant de nombreuses villes au Chiapas. Ils réclament le droit au territoire, le droit au respect, le droit des femmes et le droit à vivre en liberté. Depuis lors, les stratégies des zapatistes ont évoluées, ils ont abandonné les armes (il n'y a toutefois pas eu de remise officielle des armes, ceci maintenant ouvert la possibilité d'un retour armé en dernier recours). Ils se défendent avec leur parole, leur qualité morale, leur capacité d'organisation et leur force collective. Pour l'élection présidentielle qui eut lieu en 2018, les zapatistes ont élu une femme Maria de Jesús Patricia, issue du groupe ethnique *nahua*, comme candidate pour les élections.

Mes explorations plastiques s'initient majoritairement dans ces territoires de l'hybridation, dans ces rencontres singulières qui bouleversent et qui donnent vie à d'étranges fictions. Ces poïétiques cosmographiques construisent des mondes (*kosmos*) plastiques, sensibles, au seuil des territoires, des règnes animaux, végétaux, minéraux et humains. Elles se nourrissent des savoir-faire, des mythes, des histoires qui rendent le monde vivant et qui nous font appartenir au monde. Ces poïétiques cosmographiques s'enracinent dans des expériences du territoire, d'autres façons de faire monde et plus précisément dans l'ontologie relationnelle mexicaine. À propos de ces ontologies et de leur classification réalisée par Philippe Descola, Augustin Berque tient à préciser que l'ontologie occidentale ne peut être classée sur le même plan que les trois autres ontologies (totémisme, animisme, analogisme). Il constate que :

« du point de vue de la mésologie, la modernité a ceci en propre que, à la différence des trois autres ontologies, elle prive le sujet humain (S) de monde, alors que celles-ci l'intègrent justement à un monde, et réciproquement. »²⁹²

Privée de monde, cette ontologie est qualifiée par Augustin Berque d'« acosmique ». C'est en cela qu'elle n'est pas équivalente aux autres. Acosmie qui est insoutenable écologiquement, éthiquement, esthétiquement, politiquement et socialement parlant. Et qui de plus conduit et atteint aujourd'hui au cosmocide (l'élimination des mondes, du plurivers). Mes explorations plastiques tentent à leur échelle, de « recosmiser » le monde, sans doute et avant tout en rappelant que l'homme est vivant, comme tout ce qui l'entoure, que toutes les entités qui l'habitent sont douées de vie et qu'elles méritent de ce fait le respect. Les *poïétiques cosmographiques* retracent ces traversées de mondes, de *kosmos*. Elles sont le fruit de nombreuses expériences du territoire qui m'ont permis de tisser de nouvelles relations avec l'environnement, et de créer un monde qui ait du sens. Ces nouvelles relations, je les ai exprimées dans la matière, les matériaux qui m'entourent, c'est ainsi qu'ont vu le jour des poétiques environnementales.

²⁹² BERQUE Augustin, *Recosmiser la terre, op.cit.*, p. 33.

CONCLUSION

Je postulai au commencement de cette recherche, du désir de réduire la distance qui sépare l'homme du monde, une aspiration profonde pour être *dans* le monde. Pressentant intuitivement le fait que cette distance soit d'ordre culturel et non pas un fait en soi, j'ai mis en place les conditions favorables pour expérimenter la déconstruction des schèmes acquis et stabilisés. Ainsi cette thèse de recherche-crédation se présente comme le fruit d'une double aventure, qui est celle de l'image, de l'œuvre mais surtout et avant tout, celle de la transformation du soi (qui impacte l'œuvre). Cette importance donnée à l'expérience subjective du chercheur a modelé la forme même de cette thèse qui circule entre des textes analytiques de rigueur scientifique, des comptes rendus d'expériences, des récits autobiographiques, des écrits mystiques, des croquis, des dessins et des œuvres. Les explorations plastiques et les recherches théoriques se sont fabriquées l'une dans l'interaction de l'autre, dans les plis marqués par l'expérience, dans des allers-retours constants, l'une éveillant, surprenant l'autre et *vice versa*.

Dans la première partie de cette thèse, je me suis penchée sur l'étude de cette séparation, qui au-delà d'une problématique personnelle se faisait l'écho d'un questionnement plus général de la société actuelle française, qui, confrontée à une crise environnementale, observe tout en niant les limites d'un mode de vie capitaliste basé sur une consommation à outrance. J'ai retissé les liens de l'Histoire pour comprendre l'avènement de ce qu'Augustin Berque appelle le POMC : le paradigme occidental moderne classique. Je me suis attachée à comprendre les impasses et les menaces du POMC, en rendant leur caractère « construit » aux dichotomies qu'il a instituées comme allant de soi : l'individu et le milieu, la culture et la nature, le sujet et l'objet, l'esprit et le corps. Rendant à la modernité son caractère artificiel, dont aucun argument ne parvient à justifier sa domination et sa prétention à la globalité, j'ai par la suite observé et analysé l'ontologie mexicaine, basée sur un système de pensée non dualiste. J'avais alors la conviction, comme le proclame le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos, que la réponse aux crises de la modernité ne pouvait pas venir de la modernité. Que la réponse à ces crises se trouvait dans le *plurivers*, dans l'autrement des façons de vivre et de penser le monde, dans la réinvention de nouvelles relations entre l'homme et le territoire. L'ontologie mexicaine trouve sa justification dans les mythes, fondateurs de cosmos, de mondes, dans lesquels l'homme et toutes les autres entités existent en tant que sujet, ce qui déjoue toute tentative

d'« objectivation », d'exploitation et d'individualisme. Cependant, il n'est pas question de confronter théoriquement des ontologies dont les fondements correspondent à des milieux géographiques très différents et à des histoires toutes singulières. En réalisant ces recherches historiques, sociales, anthropologiques au sein de chacune de ces ontologies, il s'agissait de comprendre l'évolution de l'homme afin d'en saisir sa nature actuelle, son point de vue, sa perception et de construire finalement le cadre d'expériences dans lequel s'est déroulée la recherche. Le territoire mexicain, ses coutumes, ses façons d'être au monde, m'ont donné des outils pour mener à bien la déconstruction des schèmes occidentaux et pour « recosmiser »²⁹³ mon monde.

Il m'a fallu pour cela penser une autre façon de percevoir le monde, autre que celle prônée par la théorie cognitive basée sur le postulat selon lequel la réalité est vide de sens (*sens* au sens de humainement constitué), seule la perception par l'humain et le décryptage culturellement construit qu'il en constitue permettant de donner sens au monde extérieur. Pour surmonter cette impasse, j'ai eu recours à la théorie de la « perception directe » élaborée par James Jerome Gibson. La « perception directe » traite le sujet comme un système global qui comprend le cerveau et les organes récepteurs ainsi que leurs relations neuronales et musculaires. C'est à travers l'action que le sujet dans son ensemble perçoit et connaît le monde, son environnement. Le monde n'est pas vidé de sens, il est plein et contient des informations. Ce sont ces informations que le sujet connaît par la voie de l'action. Le monde ne peut pas être connu antérieurement à l'action. Avoir vu une chose c'est donc avoir recherché l'information qui nous permet de la connaître. La perception directe contrairement à la perception cognitive introduit dans la sphère de la perception le fait que l'environnement de l'homme soit un élément « plein » de sens et de vie. En ceci, elle constitue une véritable révolution. Elle perpétue toutefois un certain anthropocentrisme qui maintient la distinction entre un homme « sujet » et un environnement « objet », dichotomie à la base de l'ontologie occidentale moderne et conséquemment de ses actuelles crises. Pour que la dimension écologique de la perception gibsonienne s'exprime pleinement, il m'a fallu concevoir un réel dépassement de cette ontologie.

²⁹³ BERQUE Augustin, *Recosmiser la terre*, *op.cit.*

C'est dans les écrits de l'anthropologue Carlos Castañeda, plus précisément son livre intitulé *Voir. Les enseignements d'un sorcier yaqui*, que j'ai trouvé une piste me permettant de formaliser et de verbaliser des expériences perceptives difficilement traduisibles. Ce *voir*, que je qualifierai de « chamanique », est le fruit d'un apprentissage qui met en relation le sujet et son environnement dans une relation directe ayant pour seules fins celles de la rencontre, de l'échange et du dialogue. L'apprentissage de cette perception se trouve lié au développement des qualités humaines, dépendantes du cœur et de l'identité. Apprendre à voir, c'est « apprendre à entrer en relation » avec l'autre humain ou non-humain. L'apprentissage de cette vision s'est déroulé durant de nombreuses années à travers la pratique de diverses expériences « chamaniques » et autres enseignements, dont la prise de « plante de vision ». Les prises de plantes de vision ont été réalisées dans le cadre de cérémonies traditionnelles, intégrées aux cosmovisions qui les pratiquent. En fin de compte, il s'agissait de s'explorer, d'explorer l'homme, l'humain, le monde, sous la lumière d'une autre conscience, éloignée des limitations et des dogmes acquis. À travers ces expériences, en définitive, j'ai découvert l'espace d'une origine commune entre deux éléments, *l'homme* et *l'environnement*, liaison qui donne finalement sens au monde, à la vie et à la création.

Dès lors, l'œuvre a voulu exprimer ces relations entre soi et le monde, elle s'est tissée dans l'expérience des matières, l'expérience des frontières déplacées, revisitées. L'œuvre s'est d'elle-même éloignée des normes et des lois prônées par un académisme profondément ancré dans des modes de perception et de représentation implicites. De ce fait, elle s'est inscrite dans des problématiques liées à des questions environnementales, immersives, écologiques, délaissant par conséquent la notion de paysage. Dans cet écart vis-à-vis des formes de l'art, le corps et la peau, comme lieux d'échanges entre l'homme et le monde, ont été mis en avant. C'est au contact de la matière que le corps a pu explorer et réinventer le geste. Le geste technique, celui qui donne vie à l'œuvre, celui qui est visible, mais aussi et surtout, celui que j'ai appelé après Henri Michaux, le *pré-geste*. Au geste purement technique qui rend l'œuvre concrète, lui préexiste un geste d'un autre ordre, un *pré-geste* qui réside dans la façon de l'artiste de rentrer en contact avec les habitants, avec l'environnement, avec la matière de son œuvre. Un pré-geste contenu dans l'expérience qui déterminera la

forme et la force de l'œuvre en gestation. Un pré-geste qui est à inclure dans la poïétique de l'œuvre.

En fin de compte, l'œuvre, le geste artistique au contact de la matière, de l'environnement, s'inventent et se transforment. Lors d'un entretien²⁹⁴ avec Joseph Beuys, on lui demandait s'il considérait ses actions, ses œuvres comme la mise en place d'un principe de réaction vers un monde premier. L'œuvre-mot, l'œuvre matière, l'œuvre-acte contiennent en elles-mêmes et au-delà d'elles, un principe d'action ou de réaction qui invite son récepteur vers un « monde primaire ». « Un monde primaire signifie avant tout un intérêt pour commencer d'un point de vue réellement élémentaire »²⁹⁵ répondra Joseph Beuys. Je m'attarde sur ce dernier terme : élémentaire, du latin *elementarius*, signifie en bas latin : « des principes des rudiments (de la grammaire) » et « des quatre éléments de l'univers »²⁹⁶. Les quatre éléments de l'univers, l'eau, la terre, le feu et l'air sont au fondement du monde et par là-même du corps qui est composé selon l'ontologie mexicaine et dans beaucoup de cosmogonies de ces quatre éléments (la physique moderne dirait que c'est faux !). L'œuvre ouvre l'accès à ce monde primaire – à ce monde de forces et d'énergies dans lequel la matière se crée, se transforme et se défait – dans la mesure où l'œuvre est née d'une relation tissée entre l'artiste et la matière, entre l'artiste et un ou plusieurs de ces éléments composant l'univers. Les œuvres plastiques réalisées dans le cadre de cette recherche peuvent aussi être assimilées à ce principe. Les œuvres retissent le lien qui nous unit au monde, en se reliant à ce monde primaire et en permettant au spectateur de s'y relier à travers l'œuvre.

Trois corpus d'artistes ont été mis en avant, chacun engageant différentes problématiques liées à leurs lieux de création, à leurs auteurs et aux actualités. Au fil de la recherche, les différents corpus se tissent autour des notions de matière, de matériau et d'environnement. Un premier corpus d'artistes latino-américains se compose principalement des œuvres de Charly Nijensohn, Ana Maria Devis, Jose Alejandro Restrepo et Clemencia Echeverri. Ce sont ces œuvres qui ont éveillé en moi un intérêt pour comprendre et expérimenter les mondes qui peuplent leurs images. En

²⁹⁴ Entretien publié dans BEUYS Joseph, *Número monográfico*, Madrid, Éditions Galería Buades, mai 1996.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Article *Elémentaire*, CNRTL, consulté le 25 mars 2019.

fait, dans l'ordre des choses, cela n'a pas été aussi direct. Mon premier comportement, à la rencontre de l'art latino-américain contemporain a été une réaction de méfiance, voire de dépréciation. Pensant que ces artistes utilisaient les outils numériques d'une façon erronée, j'ai proposé et construit un cours théorique destiné à un public d'artistes et d'intéressés, qui se déroula au Centre National des Arts de Mexico (mai-juin 2011) et qui consista en l'analyse de vidéoartistes occidentaux et étasuniens (Bill Viola, Tony Oursler, Pipilotti Rist, Richard Billingham, etc.). Ce n'est que plus tard, lors de mon travail de recherche en temps qu'enseignante chercheuse à l'Université Autonome de l'État de Mexico et à l'Université Autonome Métropolitaine (2011/2017), que je découvris les richesses d'un univers artistique foisonnant de mondes et de sensibilités, à même la surface de l'image. Mon attention s'est alors portée sur l'hybridation que réalisent les artistes entre l'image numérique et d'autres techniques plus traditionnelles appartenant à l'art populaire ou à l'artisanat. Les artistes façonnent des cosmographies, des façons d'écrire le monde, des poétiques plastiques, considérées comme le fruit d'une manière d'être avant d'être une manière de faire. Avec du recul, ce dont ces œuvres se faisaient l'évidence, c'était l'appartenance à un monde, un cosmos, dans lequel l'homme, les pieds sur terre, cohabite au même titre que d'autres entités, dans un environnement vivant.

Un deuxième corpus, situé si je puis dire dans l'« entre-mondes » est composé d'artistes européens, principalement Joseph Beuys, Henri Michaux, Giuseppe Penone et Antonin Artaud. Entre la société et l'asile, entre la conscience ordinaire et la conscience modifiée, entre l'environnement et l'homme, entre la peau et le matériau, leurs œuvres ont été analysées dans la perspective de cette recherche, celle d'un questionnement ontologique sur la place de l'homme dans le monde et sur son impact sur la poétique et l'esthétique des œuvres.

Un dernier corpus est constitué de mes productions plastiques, sonores et visuelles. Celles-ci s'« entretoisent » (expression de Jean Lancri) à la recherche théorique, toutes deux ont cheminé ensemble, s'alimentant continuellement l'une l'autre. Certaines œuvres qui avaient été initiées au Mexique ont été terminées en France, cela explique les dates des œuvres qui peuvent parfois inclure de longues périodes temporelles. À même le matériau, elles ont cherché à dire mes découvertes, mes apprentissages, mes bouleversements, inhérents à l'exploration de ces territoires lointains.

La série photographique *La mangeuse de pierres* met en abîme les différentes problématiques abordées dans cette recherche qui s'articulent autour de la notion de frontières, de peau, de corps, d'environnement, de fiction, d'intériorité et d'extériorité. Le sujet de la photographie, c'est moi-même. Parce que c'est par l'entremise de ce moi, que le réel est traversé, inventé, re-créé, investi de subjectivité. C'est la création fictionnelle d'un *évènement-environnement*, d'une immersion entre moi et le monde, celle-là même qui me permis de sortir des codes occidentaux de la pensée paysagère, pour accéder au monde. Les frontières perdent de leur étanchéité, l'intérieur et l'extérieur se mêlent, la peau s'imprègne littéralement du monde. Cette œuvre nourrie de mes recherches anthropologiques et de mes expériences du territoire met en avant l'autre (autre façon de faire monde) et moi-même dans une construction fictionnelle. Elle condense d'autre part un élément fondamental qui a surgi dans le courant de cette recherche, qui est celui de la matière, du matériau, de la peau, du geste. L'immersion tactile dans le lieu, le contact avec la matière permet à l'artiste d'une part de se libérer de ses prédicats et d'autre part de réinventer son geste. En observant, en soumettant son corps par le toucher à l'expérience de la matière, en établissant un dialogue avec la matière, l'artiste est à même de créer une œuvre qui ne soit pas de l'ordre de la reproduction mais bien de l'invention. Il ne s'agit pas d'imposer une forme à une matière, comme un prédicat impose son sens à un sujet du monde, mais d'instaurer un dialogue avec la matière, le matériau de l'œuvre, qui est aussi un dialogue avec le concept qui nous lie aussi au monde. Cette œuvre concentre la problématique de cette recherche, à savoir, comment être *dans* le monde ? Comment poïétiquement la position de l'homme *dans* ou *face* au monde impacte l'œuvre ? L'homme qui est dans le monde s'imprègne du monde, c'est là ma première constatation. Cette imprégnation se traduit plastiquement par des déplacements, des débordements, des régimes de matières, de textures et de couleurs qui ne distinguent pas ontologiquement les différentes entités du monde. En remettant en cause les classifications ontologiques occidentales, les régimes de formes et de matières se voient affectés. Ça circule, l'univers plastique se fluidifie, s'harmonise, les fictions qui s'y tissent nous parlent de la pluralité, de la malléabilité et de la plasticité des mondes et de nos constructions.

Être dans le monde, c'est appartenir au monde, c'est accepter d'être un parmi d'autres, c'est aussi consentir à céder la supposée supériorité de l'homme sur les autres êtres vivants. C'est, en tant que plasticienne, mettre en avant poïétiquement le matériau de l'œuvre, qui fait œuvre dans un corps à corps avec l'artiste. L'œuvre naît de cette

rencontre avec le matériau, avec la matière qui nourrit et déplace les intentions, les projets et nourris les trajets poïétiques de l'œuvre. Dans le monde, l'artiste se laisse toucher, impacter par ce qui l'environne, par les matériaux qui sont des participants actifs de l'œuvre.

Cette recherche est le début, je le souhaite, d'un déploiement du processus créatif qui a été mis en marche et a vu le jour dans l'«entretoisement» de la recherche théorique et de la recherche plastique. Quelque chose a mûri, a germé au travers du dialogue entre les matériaux du langage et les matériaux de l'œuvre. Les frontières ont été déplacées, fragilisées, inquiétées. Dans ces marges, des zones de fertilité ont été découvertes. Des horizons plastiques en friche patientent et patientent aux marges de la thèse. Mon plus grand désir est de les voir s'épanouir.

BIBLIOGRAPHIE

ESTHÉTIQUE ET THÉORIE DE L'ART

- AUMONT** Jacques, *Fictions filmiques, comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Éditions Librairie Philosophique J. Vrin, 2018, 180 p.
- BERQUE** Augustin, *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, 2008, 103 p.
- BERQUE** Augustin (coordination), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994, 123 p.
- BESSE** Jean-Marc, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Éditions Actes Sud/ ENSP, 2009, 228 p.
- BORILLO** Mario et **SAUVAGEOT** Anne, *Les cinq sens de la création. Art, technologie, sensorialité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1998, 218 p.
- BOURRIAUD** Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998, 128 p.
- CASSIRER** Ernst, *Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit, Trois essais sur le symbolique, Œuvres VI*, Paris, Le Cerf, 1922, 164 p.
- CAUQUELIN** Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2000, 181 p.
- COMOLLI** Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, 761 p.
- CORBEL** Laurence, *Le discours de l'art, Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2012, 312 p.
- DERRIDA** Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, 113 p.
- DEWEY** John, *L'art comme expérience*, Paris, Éditions Folio Essais, 2010, 608 p.
- DUBUFFET** Jean, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, 160 p.
- FRÉCHURET** Maurice et **DAVILA** Thierry, *L'art médecine*, Réunion des Musées Nationaux, 1999, 272 p.

- GOSSELIN Pierre & LE COGUEC Éric** (coord.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, 141 p.
- GROUPE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES DU CNRS**, *Recherches poétiques, Tome II Le matériau*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976, 353 p.
- KÜRTÖS Karl**, *Henri Michaux et le visuel / Ekphrasis, mimésis, énergie*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2009, 237 p.
- ODIN Roger**, *De la fiction*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck, 2000, 183 p.
- PACQUEMENT Alfred**, *Henri Michaux peinture*, Paris, Gallimard, 1993, 183 p.
- PANOFSKY Erwin**, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975 (1924), 276 p.
- RIBOULET Célia** (coord.), *Encuentros, Arte y nuevos medios en las prácticas artísticas contemporáneas*, Lerma, Université Autonome Métropolitaine, 2016, 153 p.
- ROCHE Thierry**, *Cinéma / Paysages. Carnet de notes pour un film sur le Pô*, Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2013, 252 p.
- ROGER Alain** (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, 464 p.
- RUIZ Raul**, *La poétique du cinéma*, Paris, Edition Dis voir, 2005, 128 p.
- VIRAMONTES ANZURES Carlos**, *Grafica rupestre y paisaje ritual*, México, Éditions Conaculta, 2006, 301 p.

PHILOSOPHIE ET SOCIOLOGIE

- CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire Européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 1560 p.
- CASSIN Barbara, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Éditions Fayard, 2016, 247 p.
- CASSIN Barbara, *L'effet sophistique*, Paris, Éditions Gallimard, Collection NRF Essais, 1995, 708 p.
- CHOAY Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 464 p.
- BATESON Gregory, *La nature de la pensée*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, 242 p.
- BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 299 p.
- BONNEMAISON Joël, CAMBRÉZY Luc, QUINTY-BOURGEOIS Laurence, *Le territoire, lien ou frontière ?*, Actes du colloque du 2 au 4 octobre 1995, Université Paris IV, laboratoire Espace et Culture, Éditions de l'Orstom, 1997, 819 p.
URL : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers08-09/010014865.pdf
- BUZAN Tony, BUZAN Barry, *Mind Map. Dessine-moi l'intelligence*, Paris, Éditions Eyrolles, 2003, 228 p.
- DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, 1641 (traduction française du Duc de Luynes 1647), Paris, Éditions Garnier Flammarion, 2009, 226 p. URL : <http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Meditations.pdf>
- DESCARTES René, *Les Discours de la méthode*, 1637, Édition électronique réalisée le 19 février 2002, dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 42 p. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/discours_methode/Discours_methode.pdf
- DESCARTES René, *Principes de la philosophie : première partie*, (1644), Paris, Éditions Hachette, 1904, 174 p. Version numérique mise en ligne le 17/08/2009 par la Bibliothèque nationale de France, département Philosophie,

histoire, sciences de l'homme. URL :

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303285358>

- ESCOBAR** Arturo, *Sentir-Penser avec la Terre, une écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, (2014), 2018, 225 p.
- FOUCAULT** Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 360 p.
- GIBSON** James Jerome, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, 332 p.
- GREENBLATT** Stephen, *Quattrocento*, Paris, Éditions Flammarion, 2013, 352 p.
- JULLIEN** François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Éditions Gallimard, 2014, 258 p.
- KOYRÉ** Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973, 350 p.
- KRISHNAMURTI** Jiddu, *De la nature et de l'environnement*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, 182 p.
- LE BRETON** David, *Sociologie du corps*, Paris, PUF, Collection Que Sais-je ?, 1992, 128 p.
- LE BRETON** David, *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2013, 244 p.
- LEROI** Armand Marie, *La lagune. Et Aristote inventa la science...*, Paris, Éditions Flammarion, 2017, 560 p.
- MERLEAU PONTY** Maurice, *La nature*, Notes et cours du Collège de France, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 384 p.
- MONTAIGNE** Michel de, *Les Essais*, Paris, Éditions J. Balsamo, C. Magnien-Simonin et M. Magnien, Éditions Gallimard, Collection la Pléiade, 2007, 2080 p.
- NIETZSCHE** Friedrich, *La volonté de puissance*, Tome I, Paris, Éditions Gallimard, 1995, 462 p.
- PAQUOT** Thierry et **YOUNES** Chris, *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Nietzsche à Platon*, Paris, Éditions La découverte, 2012, 316 p.
- PIC DE LA MIRANDOLE** Jean, *Œuvres philosophiques*, (traduit du latin par Olivier Boulnois et Guiseppa Tognon), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 416 p.
- PLATON**, *Timée*, tome XII,-360. URL :
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timee.htm>

SIMMEL Georg, *La tragédie de la culture*, Paris, Éditions Rivages, 1988, 255 p.

ANTHROPOLOGIE, GÉOGRAPHIE, ÉTHOLOGIE

- BERQUE** Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, 1987, 446 p.
- BERQUE** Augustin, *Recosmiser la terre, quelques leçons péruviennes*, Rennes, Édition B2, 2018, 64 p.
- BERQUE** Augustin, **BIASE** (de) Alessia, **BONNIN** Philippe (dir.), *L'habiter dans sa poésie première*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions Donner Lieu, 2008, p.
- BONFIL BATALLA** Guillermo, *Mexique profond*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2017, 248 p. (traduction de Pierre Madelin, première publication en espagnol en 1987).
- BRODA** Johanna, **IWANISZEWSKI** Stanislaw, **MONTERO** Arturo (coord.), *La montaña sagrada en el paisaje ritual*, Première édition México, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, 490 p.
- CASTANEDA** Carlos, *Voir. Les enseignements d'un sorcier yaqui*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, 254 p.
- DESCOLA** Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, 623 p.
- DESCOLA** Philippe, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quae, 2011, 110 p.
- DESCOLA** Philippe, *Vers une anthropologie cosmopolitique*, enseignement à l'extérieur du Collège de France, 24 janvier 2018, (conférence).
- DIAZ** Frank, *Kinam, El poder del equilibrio. Antiguas técnicas toltecas*, México, Edición Alba, 2002, 262 p.
- ÉLIADE** Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 2007, 410 p.
- ÉLIADE** Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, 185 p.
- ÉLIADE** Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963. 251 p.

- INGOLD** Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Éditions Zones sensibles, 2013, 379 p.
- INGOLD** Tim, *Le dédale et le labyrinthe, la marche et l'éducation de l'attention*, dans la Revue du Laboratoire des intuitions, *Intuitive notebook # 2, Diagrams, drawings and spaces*, Numéro 2, juillet 2015, Annecy, ESAAA éditions, 28 p.
- INGOLD** Tim, *L'anthropologie comme éducation*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, Collection Paideia, 2018, 121 p.
- FALS BORDA** Orlando, *Una sociología sentipensante para América Latina*, México, Éditions Siglo veintiuno, 2015, 492 p.
- JACORZYNSKI** Witold, *Entre los sueños de la razón, filosofía y antropología de las relaciones entre hombre y ambiente*, México, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, 2004, 313 p.
- KOHN** Eduardo, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2017, 335 p.
- KOPE NAWA** Davi et **ALBERT** Bruce, *La chute du ciel, paroles d'un chaman Yanomami*, Paris, Éditions Plon, 2010, 1010 p.
- LE BRETON** David, *La saveur du monde / Une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2015, 452 p.
- LENKERSDORF** Carlos, *Voces y testimonios tojolabales, Lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cosmica [Voix et témoignages tojolabals, Langue et société, nature et culture, art et communauté cosmique]*, Mexico, Éditions Siglo XXI, 1996, 70 p.
- LENKERSDORF** Carlos, *Cosmovisión maya*, México, Centro de estudios Antropológicos, Científicos, Artísticos, Tradicionales y Lingüísticos "Ce-Acatl", A.C., 2003, 77 p.
- LEÓN PORTILLA**, Miguel, *La filosofía nahuatl*, Mexico, Institut des Recherches Historiques, 1959, 153 p.
- LOPEZ AUSTIN** Alfredo et **LOPEZ LUJAN** Leonardo, *Le passé indigène, Histoire pré-coloniale du Mexique*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2012, 377 p.

- LOWENHAUPT TSING**, Anna, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, 416 p.
- MEDINA** Andrés, *en las Cuatro Esquinas, en el Centro. Etnografía de la cosmovisión mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones antropológicas, México, 2000, 350 p.
- SAFFRAY** Charles, *Viaje a la Nueva Granada*, Bogota, Biblioteca Nacional de Colombia, 1869, 64 p. URL : http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/mapoteca/Documents/fdanilo_2847_pte1.pdf
- SANDOVAL FORERO** Eduardo Andrés, *El temazcal Otomí, Ritual de purificación, sanación y refrescamiento*, México, Universidad Autónoma Indígena de México et Universidad Autónoma del Estado de México, 2003, 129 p. URL : <https://docplayer.es/8428349-El-temazcal-otomi-ritual-de-purificacion-sanacion-y-refrescamiento-eduardo-andres-sandoval-forero.html>
- TYLOR** Edward, *La civilisation primitive*, Tome premier, 1873 (deuxième édition), Paris, Ancienne Librairie Schleicher, Alfred Cortes, Éditeur, 1920, 584 p. Édition numérique réalisée le 21 avril 2017 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/tylor_edward-b/civilisation_primitive_tome_1/La_civilisation_primitive_t1.pdf
- UEXKÜLL** Jacon von, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010 (1ere édition, 1956, Jacob von Uexküll), 174 p.

MONOGRAPHIES, CATALOGUES D'EXPOSITIONS, ÉCRITS D'ARTISTES

- ARTAUD** Antonin, *Les tarahumaras*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, 184 p.
- ARTAUD** Antonin, *Antonin Artaud, dessins* [catalogue d'exposition], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, 63 p.
- ARTAUD** Antonin, *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, Marseille, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1995, 271 p.
- BEUYS** Joseph, **HARLAN** Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, 230 p.
- BEUYS** Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, 158 p.
- BEUYS** Joseph, *Beuys, Número Monográfico dedicado a Joseph Beuys*, Madrid, Éditions Buades, 1996, 44 p.
- BEUYS** Joseph, *Joseph Beuys*, [catalogue d'exposition] Paris, Centre Georges Pompidou, 30 juin-3 octobre 1994, 1994, 399 p.
- BOUVIER** Nicolas, *Les chemins du Halla-san*, dans *Journal d'Aran et d'autres lieux*, Paris, Payot, Collection Petite Bibliothèque Payot, 2001, 166 p.
- COMMENT** Bernard et **STOULLIG** Claire, *Henri Michaux, Frottages*, Genève, Éditions Bärtschi-Salomon, 2001, 111 p.
- DELIGNY** Fernand, *Cartes et lignes d'erre / Maps and wander lines, Trace du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, Paris, L'arachnéen, 2013, 411 p.
- ECHEVERRI** Clemencia, *Sin respuesta*, Bogota, Université Nationale de Colombie, 2009, 142 p.
- FLORAE**, *Viajes y derivas, (Voyages et dérives)*, Bogota, Flora Ars + Natura, n°3, 2017, 156 p. URL : <http://arteflora.org/publicaciones/revista-florae-3/>
- GRADALIS**, Carnet de Topoïétique n°1, *Limitis, Hodologie de la frontière*, sous la direction de Patrick Barrès et Sophie Lécole Solnychkine, Éditions Passage(s), 2016.
- GUSMÃO** Gabriela, *Projet-témoignage « Rua dos Inventos », Marges* [En ligne], juin 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/marges/632>
- HERNANDEZ** Anthony, *Fils d'Adam : paysages pour les sans-abri II = Sons of Adam : landscapes for the homeless II*, Laussane, Paris, Musée de l'Elysée; Centre

national de la photographie, 1997, 71 p. URL :

http://photobookselysee.ch/page/Anthony-hernandez-fils-dadam_991018105109702851/1

- KANDINSKY** Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, (1954), Paris, Éditions Denoël, 1989, 206 p.
- LE CLEZIO** J.M.G., *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, 274 p.
- MICHAUX** Henri, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Raymond Bellour avec Ysé Tran, Éditions Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 1584 p.
- MICHAUX** Henri, *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Raymond Bellour avec Ysé Tran, Éditions Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1418 p.
- MICHAUX** Henri, *Œuvres complètes III*, Paris, Éditions Raymond Bellour avec Ysé Tran, Éditions Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, 2048 p.
- MICHAUX** Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, (1961), 1967, 288 p.
- MICHAUX** Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Éditions Skira, 1972, 130 p.
- MICHAUX** Henri, *Henri Michaux*, [catalogue d'exposition] Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 15 mars - 14 juin 1978, 205 p.
- PENONE** Guiseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Édition École Nationale des Beaux-arts, 2000, 176 p.
- PENONE** Guiseppe, *Svolgere la propria pelle*, livre de photographies argentiques, Turin, Éditeur Sperone, 1971.
- Resisting the present, Mexico 2000 / 2012*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC Museo Amparo, Éditions RM, S.A de C.V., 2011, 361 p.
- RIMBAUD** Arthur, *Poésies*, Paris, Éditions Flammarion, 1989, 316 p.
- THÉVENIN** Paule, **DERRIDA** Jacques, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Munich, Éditions Schirmer Mosel, 2019, 256 p.

ARTICLES

- ALBERTI** Carine, *Antonin Artaud : Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art*, Le Philosophoïre, 1999/1, n°7, pp. 242-251. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-1999-1-page-242.htm>
- BARRÈS** Patrick, *Pratiques du site, écologie du lieu*, Marges [En ligne], pp. 94-107, 2012. URL : <http://journals.openedition.org/marges/298>
- BARRIENDOS** Joaquín, *Apetitos extremos, la colonialidad del ver*, EIPCP (institut européen pour des politiques culturelles en devenir), août 2008. URL : <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>
- BERGER** Ève et **PAILLIÉ** Pierre, *Écriture impliquée, écriture du sensible, écriture analytique : de l'implication à l'explication*, Recherches qualitatives, Hors-Série, numéro 11, 2011, pp. 68-90. URL : http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v11/RQ-HS11-berger_Paille.pdf
- BERGER** Ève, **AUSTRY** Didier, **LIEUTAUD** Anne, *Faire de la recherche avec et depuis son corps Sensible : dix ans de recherches en psychopédagogie perceptive*, Réciprocités n°8, novembre 2013, pp. 7-25. URL : http://www.cerap.org/sites/default/files/public-downloads/Berger_austry_lieutaud.pdf
- BERTEAUX** Patrick, *Influence des modes d'enculturation scolaire sur les styles cognitifs : l'exemple des écoles coraniques et laïques à La Réunion et aux Comores*, Carrefour de l'éducation, n° 29, Éditions Armand Colin, 2010, pp. 215-238. URL : <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2010-1-page-215.htm>
- BONFIL BATALLA** Guillermo, *El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial*, México, Anales de Antropología n° 9, 1972, pp. 105-124. https://www.academia.edu/10495931/EL_CONCEPTO_DE_INDIO_EN_AM%C3%89RICA_UNA_CATEGOR%C3%8DA_DE_LA_SITUACI%C3%93N_COLONIAL
- CHÁVEZ LANDA**, *Huicholes*, (Mémoire de Licence en Art appliqué), Puebla, Département d'Art Appliqué de la Faculté d'Arts et d'humanités, Université des Amériques de Puebla, Nov. 2003. URL : http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldg/landa_c_al/

- CORONA BERKIN Sarah**, *La fotografía indígena en los rituales de interacción social*, Comunicación y sociedad, Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, 2006, pp. 91-104. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/25656318.pdf>
- DE LATOUR Eliane**, « *Voir dans l'objet* » : *documentaire, fiction, anthropologie*, dans Communications n° 80, 2006, *Filmer, chercher*, pp. 183-198. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2382
- DÍAZ DE SALAS Marcelo**, *Notas sobre la visión del mundo entre los tzotziles de Venustiano Carranza, Chiapas*, La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, no. 26, pp. 253-267, 1963. URL : <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2889/196326P253.pdf;jsessionid=0A76122E20D3824F654AC5330CCB2882?sequence=1>
- DRAPEAU Martin, LETENDRE Robert**, *La recherche qualitative d'inspiration psychanalytique : quelques propositions pour en augmenter la rigueur*, Recherches Qualitatives, 22, pp. 73-92, 2001. URL : http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero22/22Drapeau%26Letendre.pdf
- DUPONT Louis**, *Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie*, Géographie et cultures [En ligne], pp. 89-90, 2014, mis en ligne le 09 octobre 2015. URL : <https://journals.openedition.org/gc/3235>
- GORDON WASSON Robert**, *Le champignon divin de l'immortalité*, 2000, 10 p. URL : <http://jontrot.free.fr/champignons/le-champignon-divin-wasson.pdf>
- GRIMBERG Jacobo**, *El chamanismo en Mexico*, entretien réalisé par Eugenia Flores, publié dans la revue de l'Université Nationale Autonome de Mexico, (sans date). URL : https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiz1_eB3JPXAhXBBBoKHTmnCjkQFggpMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.unam.mx%2Findex.php%2Frmspys%2Farticle%2Fdownload%2F51547%2F46034&usg=AOvVaw0dBT5O8vzi7BSePLuljBm8
- GUI EKWA Matthieu**, *Temps cyclique temps linéaire*, dans Aspects sociologiques, Vol. 3, no 1, Mars 1995, pp. 4-9. URL : http://www.aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca/sites/aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca/files/guiekwa1995_0.pdf

- HOVELACQUE** Abel, *Ethnologie et ethnographie*, dans *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, II^o Série, tome 11, 1876, pp. 298-306. URL : http://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1876_num_11_1_9622
- HUANG** Bei, *Henri Michaux et l'aventure du geste*, dans *Littérature, Artifice de mémoire*, Paris, Edition Armand Colin, 2014, pp. 106-122. URL : https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LITT_175_0106#
- LASSÈGUE** Jean, *Notes sur l'actualité de la notion de forme symbolique*, Methodos [En ligne], février 2002, mis en ligne le 05 avril 2004. URL : <https://journals.openedition.org/methodos/88>
- LÉCOLE SOLNYCHKINE** Sophie, *La fabrique du neutre, vers une dialectique de l'envers*, Implications philosophiques, espace de recherche et de diffusion, juillet 2015. URL : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/la-fabrique-du-neutre/>
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ** Roberto, *El chamanismo y la corporalización del chaman : argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica*, dans *Cuicuilco*, número 46, mai-aout 2009, pp. 197-220. URL : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000200010
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ** Roberto, *Lo que el chamanismo nos dejó : cien años de estudios chamanicos en México y Mesoamérica*, dans *Anales de Antropología*, Université Nationale Autonome de México, *volumen* 41, número II, 2007, pp. 113-156. URL : http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/15054/pdf_510
- MOINEAU** Jean-Claude, *L'Artiste et ses « modèles »*, *Revue Marges*, n^o 6, 2007. URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2007-2-page-28.htm>
- PAQUIN** Louis Claude, *Les cercles heuristiques : une méthodologie de la recherche création* », Montréal, Ecole des Médias, Faculté de Communication, UQAM, 2014. URL : http://lcpaquin.com/conf/r_c_2014/cercles_heuristiques_colloque.pdf
- PENONE** Guisepppe, *Adhérer à la surface des choses*, rencontre avec Guisepppe Penone, *Revue Geste* 01, URL : <https://www.revue-geste.fr/articles/geste1/GESTE%2001%20%3A%20Rencontre%20%3A%20Penone.pdf>
- PORTO-GONÇALVEZ**, Carlos, *Da geografia as geografias. Um mundo em busca de novas territorialidades*, dans Ana Esther Ceceña et Emir Sader (dir.), *La*

- guerra infinita: hegemonía y terror mundial*, Buenos Aires, CLASCSO, 2002, p. 230. URL : https://issuu.com/sedsc/docs/artigo_das_geografias_as_novas_te
- PRADEAU** Jean-François, *Être quelque part, occuper une place. Topos et chôra dans le Timée*, Les Études philosophiques n°3, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 375-400. URL : <https://fr.scribd.com/document/363324968/Pradeau-JF-E-tre-quelque-part-occuper-une-place-%CE%A4%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CF%82-et-%CF%87%CF%89-%CF%81%CE%B1-dans-le-Time-e-Les-E-tudes-philosophiques-1995>
- REZSOHAZY** Rudolf, *Les mutations sociales récentes et les changements de la conception du temps*, dans *Revue Internationale des Sciences sociales*, n°107, 1986, pp. 37-52.
- RIBOULET** Célia, *Los videofagos, USA*, Revue Karpa, Université de Californie, Été 2012. URL : <http://csula.development-preview.com/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/celia.pdf>
- RONDEAU** Karine, *L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au coeur de la construction identitaire*, dans *Recherches qualitatives*, Vol. 30 (2), 2011, pp. 48-70. URL : [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero30\(2\)/RQ_30\(2\)_Rondeau.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero30(2)/RQ_30(2)_Rondeau.pdf)
- RONDEAU** Karine, *Expérience réflexive de l'internat au primaire et interaction théorie-pratique : une étude autoethnographique sur le processus de construction identitaire*, (Mémoire de Master en Education), Québec, Université du Québec à Trois-Rivières, Mars 2010, 259 p. URL : <http://depote.uqtr.ca/1465/1/030137046.pdf>
- RUBIO CANO** Raúl A., *Conservar la danza del venado*, Journal Democrata Norte de México, le 11 octobre 2012. URL: <http://democratanortedemexico.com/portallwp/2016/10/conservar-la-danza-del-venado/>.
- RUEDA FAJARDO** Santiago, *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*, Barcelone, Université de Barcelone, 2004, 79 p. URL : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll23/id/494>
- VERMERSCH** Pierre, *Bases de l'auto explicitation*, *Expliciter*, numéro 69, 2007, pp. 1-3. URL : http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/bases_de_l_autoexplicitation_un_expliciter_69_mars_2007.pdf

VILLEGAS Leobardo, *GODS, MYTHS, TEMPLES AND SYMBOLS : The religious universe of the Huichol people*, *Americanía*, Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla), n° 3, pp. 4-48, Janvier-juin, 2016.
URL : <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/viewFile/1718/1542>

VIDÉOTHÈQUE

- AITKEN** Doug, *Migrations*, vidéo projection 3 écrans, 2008. URL :
<https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/doug-aitken3/video?view=slider>
- BERQUE** Augustin, *Y-a-t-il du sacré dans la nature?*, Conférence, Séminaire scientifique mené par Augustin Berque dans le cadre de la Chaire Développement des territoires et innovation, Fondation de l'Université de Corse / Laboratoire Lieux, Espaces, Identités et Activités. URL :
<HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=CGWS3TXOJIU>
- BEUYS** Joseph, *Il like America and America likes Me*, Performance, coyote, artiste, paille, feutre, cane, triangle, lampe de poche, exemplaires du Wall Street Journal, Galerie René Block, New York, 1974. URL : <https://vimeo.com/5904032>
- BOBOLA** Philippe, *De la physique moderne au chamanisme (DVD)*, Rennes les Bains, Debowska Productions, 48 min, 2008.
- BONNEFOY** Yves, *La parole poétique*, conférence donnée à l'Université de tous les savoirs, le 17 novembre 2001, 1 heure et 20 minutes. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=bNhUKsTxAEc>
- DEVIS** Ana María, *La mujer tortuga*, performance Bogota, Galerie FLORAE, 2016. URL : <https://vimeo.com/168853432>
- ECHEVARRÍA** Nicolás, *Eco de la montaña*, 2014, Mexico, Production Cuadro Negro, 92 min.
- ECHEVERRI** Clemencia, *Juegos de Herencia*, 24 minutes, huit projections latérales et une projection à terre, Bogota, 2011. URL :
<http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/project/juegos-de-herencia/>
- ECHEVERRI** Clemencia, *Apetitos de familia*, (photogramme extrait de la vidéo), vidéo, 8 min, Bogota, 1996. Source Internet : URL : <https://vimeo.com/64731564>
- ECHEVERRI** Clemencia, *Noctulo*, installation multicanal, 14 min, 2015, Bogota. Source Internet : URL : <https://vimeo.com/143768544>
- ECHEVERRI** Clemencia, *Sin cielo*, installation de 9 moniteurs, 11 min, 2017, Bogota. Source Internet : URL : <https://vimeo.com/192702526>
- JULLIEN** François, *La notion de temps en Occident, au miroir de la pensée chinoise*, conférence pour la Forum Le monde, 20 août 2014, 1 heure 30 minutes, disponible à l'adresse suivante (consulté en mars 2016) :

<http://www.ekouter.net/la-notion-de-temps-en-occident-au-miroir-de-la-pensee-chinoise-avec-francois-jullien-au-forum-le-monde-le-mans-1604>

MARINO Iván, *Five pictures of a seated woman*, (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo, 9 min, Argentine, Espagne, 1998-2004. URL : <http://www.ivan-marino.net/>

NIJENSOHN Charly, *Dead Forest*, vidéo, 7 minutes, Amazonie Brésilienne, 2009.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=94fvxlHmpRc>

OCHOA Tomas, *Indios Medievales*, Partie 1, 6 minutes, Espagne, 2008.

URL : <https://vimeo.com/67732052>

RIBOULET Célia, *Konfeso I et II*, vidéos en double projection, 5 minutes, México,

2011. URL : [URL : https://vimeo.com/40271831](https://vimeo.com/40271831)

**CORPUS D'ŒUVRES DE CELIA
RIBOULET**

Pratiques sonores, visuelles et plastiques

Sauver sa peau, vidéoprojection, (lichen), animation de 1 minute et 30 secondes, France, 2019.

À tire-d'aile, vidéoprojection, (encres sur papier), animation de 1 minute et 30 secondes, (avec la participation de Huehue Yei Cuauhtli), Mexique / France, 2015/2019.

Casa de flores, installation vidéo, (photographies), animation de 1 minute et 30 secondes, avec la participation de Adriana Ronquillo Vásquez, Mexique / France, 2015/2019.

La mangeuse de pierres, (série de 16 photographies), avec la participation de Sébastien Cassin, France, 2018.

Verre de terre I, installation, (30 ventouses en verre, terre), Halle de Gibel, 2019.

Verre de terre II, installation, (5 ventouses en papier mâché), Commune de Gibel, 2019.

Verre de terre III, installation, (3 « œufs » en verre), avec la participation de l'Atelier de verre *Tipii* et de Ilun Juarez Riboulet, France, 2019.

Je te vois, tu me regardes, installation, (engrudo), France, 2018.

Celle qui voit, vidéo N&B, 10 minutes, Mexique, 2015/2016.

Carnets

Carnet d'expérience et de pratiques rituelles, France / Mexique, 2017-2019.

Carnet de laboratoire plastique, France, 2017-2019.

Carnet du laboratoire d'appropriation, France, 2017-2019.

INDEX

A

Acosmie 115
AITKEN DOUG 82, 83, 84
Amanite tue-mouche..... 205, 206, 208
Animal 5, 32, 36, 72, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 108,
114, 117, 118, 119, 122, 125, 129, 130, 132,
133, 145, 158, 159, 162, 168, 170, 209, 212,
225, 228, 229, 232, 244, 245, 260, 268, 275,
276, 281, 284, 320, 365, 388
Anthropocentrisme 147, 163, 304
Anthropologie 40, 41, 46, 50, 51, 54, 57, 58, 67,
163, 227, 252, 254, 256, 259, 260, 282, 318,
319, 324, 325, 396
Art latino-américain 31, 32, 36, 38, 40, 44, 50,
122, 133, 232, 248, 272, 306, 387, 390
Art relationnel..... 50
Art vidéo 27, 28, 32, 33, 34, 39, 42, 82, 83, 84, 98,
135, 136, 203, 232, 233, 245, 257, 259, 328,
329, 345, 363, 387, 391, 393
ARTAUD ANTONIN 142, 143, 144, 171, 185, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
200, 313, 321, 323
Artiste anthropologue..... 260, 261
AUMONT JACQUES..... 261
Autofiction-ethnographique..... 56, 59
Ayahuasca 174

B

Banane 248, 250
BARREDA FABIANNA..... 37
BARRÈS PATRICK..... 29, 114, 239, 240, 321
BARTHES ROLAND 151, 152
BATESON GREGORY..... 70, 315
BERGER ÈVE 177, 241, 323
BERQUE AUGUSTIN..... 42, 43, 51, 76, 90, 94, 96,
115, 221, 222, 303, 313, 318, 328, 396
BESSE JEAN-MARC..... 226, 227, 231, 237
BEUYS Joseph 49, 172, 210, 211, 212, 213, 217,
225, 228, 229, 306, 321, 328

C

Cannibalisme 22, 389, 390, 392
Carnets d'expériences et de pratiques rituelles
.27, 29, 59, 168, 173, 174, 175, 176, 178, 196,
198, 239, 240, 321, 358, 359, 379
CASSIN BARBARA 46, 47
CASTAÑEDA CARLOS 163, 305
CAUQUELIN ANNE..... 218, 219, 220, 313
Cérémonie..... 170, 171, 172, 174, 209, 275, 305,
352, 375, 378
Chamanisme..... 56, 141, 168, 169, 171, 211, 212,
213, 228, 288, 319, 325, 328, 365, 372
Chôra 89, 90, 92, 326
Cognitivism 67, 153, 154, 156, 159, 161, 163,
217, 229, 304, 358
Conscience ... 24, 41, 55, 70, 80, 85, 108, 165, 173,
174, 176, 187, 191, 192, 195, 198, 199, 200,
201, 222, 241, 288, 305, 353, 356, 373
Conscience modifiée 176, 288
Corps..... 136, 151, 171, 201, 203, 205
Cosmographie 40, 42, 45, 51, 58, 229, 283
Cosmopolitique..... 41, 42, 318
Cosmos..... 41, 42, 58, 59, 77, 120, 122, 129, 130,
131, 132, 134, 136, 137, 191, 195, 294, 303
Cosmovision.... 109, 120, 122, 127, 132, 167, 171,
199, 200, 210, 225, 305, 353, 370, 377
Création recherche .56, 59, 60, 61, 151, 303, 314,
325, 360, 361

Culture 23, 31, 39, 44, 45, 51, 53, 55, 56, 57, 58,
63, 68, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 97,
105, 106, 107, 126, 133, 147, 151, 155, 159,
169, 184, 187, 188, 190, 205, 208, 222, 224,
225, 226, 228, 231, 250, 251, 252, 276, 286,
294, 303, 317, 318, 319, 362, 388, 396
Cycle de problématique..... 61, 175, 360, 361

D

Décolonisation 49, 225, 248, 387, 392
Dé-construction..... 55, 288, 291, 292, 295, 303
DELIGNY FERNAND 182, 183, 184, 321
DERRIDA JACQUES 142, 187, 192, 194, 200

DESCARTES RENÉ.....76, 86, 87, 94, 315
DESCOLA PHILIPPE 28, 41, 46, 68, 71, 72, 73, 75,
76, 78, 79, 80, 318
DEWEY JOHN..227, 228, 238, 239, 240, 241, 242,
313, 355
Documentaire..106, 140, 248, 256, 259, 288, 324

E

ECHEVERRI CLEMENCIA 34, 35, 257, 258, 259,
260
Ecologie .23, 24, 31, 41, 44, 46, 51, 114, 158, 210,
315, 316, 318, 323
Écoumène.. 43, 44, 45, 49, 59, 67, 74, 90, 94, 147,
396
ELIADE MIRCEÁ. 95, 97, 128, 129, 131, 132, 139,
168
Entités animiques (âmes)..... 108, 365
Entretouement..... 60, 61
Environnement..23, 31, 39, 43, 44, 49, 50, 51, 53,
63, 67, 70, 71, 76, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 92,
99, 105, 114, 119, 120, 122, 126, 129, 136,
138, 147, 153, 155, 156, 158, 159, 162, 163,
164, 166, 170, 171, 175, 178, 190, 196, 199,
201, 205, 206, 210, 217, 220, 221, 223, 225,
226, 228, 229, 230, 231, 237, 238, 244, 247,
254, 261, 263, 269, 270, 272, 274, 275, 276,
284, 285, 304, 305, 306, 316, 355, 367, 373,
396
Épistémologie..... 42, 45, 46, 53, 67
ESCOBAR ARTURO..... 23, 41, 49, 50, 68
Espace absolu 92, 93, 94, 95
Espace profane..... 95, 97, 140
Espace sacré.....95, 118, 129, 130, 132, 135, 140,
370
Êtres surnaturels 129, 130, 131, 140
Europocentriste..... 41

F

FALS BORDA ORLANDO 167
Fiction 59, 128, 167, 192, 238, 239, 256, 261,
264, 268, 294, 314, 324
Filtre 158, 159, 220, 221, 222, 237, 388, 390, 396
FLORAE..... 283, 328

Force36, 99, 108, 144, 145, 156, 167, 187, 189,
191, 193, 206, 222, 268, 284, 294, 306
Forme symbolique . 183, 221, 222, 225, 231, 313,
314, 325
FOUCAULT MICHEL..... 387
Frontière....27, 29, 36, 46, 58, 122, 133, 174, 200,
229, 232, 238, 242, 244, 245, 268, 272, 275,
277, 280, 286, 287, 288, 292, 305, 321

G

Géographique 31, 42, 44, 90, 304, 370
Geste . 27, 32, 39, 63, 68, 119, 120, 132, 136, 138,
140, 173, 183, 184, 185, 187, 188, 237, 238,
245, 254, 255, 259, 262, 276, 279, 282, 283,
284, 285, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 305, 306, 325, 370, 391, 396
GIBSON JAMES JEROME ... 24, 155, 156, 157, 162,
171, 304, 316
GORDON WASSON ROBERT 206, 208
GRADALIS..... 27, 29, 321
Gris-gris..... 142, 195
Guérison / Guérisseur 49, 108, 132, 163, 164,
169, 170, 171, 212, 351, 353, 366

H

Hallucinogène.141, 170, 173, 205, 206, 208, 210,
292, 372, 373, 374, 375
HÖLLER CARSTEN . 205, 206, 207, 209, 217, 225,
228, 229
Huichol..... 97, 121, 124, 125, 130, 140, 141, 142,
145, 146, 170
Humain ...24, 32, 36, 41, 43, 44, 67, 69, 72, 81, 82,
84, 85, 86, 110, 114, 117, 119, 122, 128, 133,
154, 159, 162, 164, 167, 183, 190, 194, 213,
224, 225, 228, 232, 244, 245, 247, 254, 264,
268, 272, 275, 276, 279, 295, 304, 305, 320,
353, 376

I

Identification 71, 72, 73, 74, 96, 107, 108, 110,
114, 117, 204
Incubation28, 175, 238, 241, 242, 361, 362

INGOLD TIM 51, 54, 55, 56, 62, 151, 155, 156,
157, 158, 160, 227, 230, 260, 319, 355, 358

K

KRISHNAMURTI JIDDU 270

L

Laboratoire 77, 357, 358, 359, 360

LANCRI JEAN 60, 61, 62

Langage 80, 117, 119, 121, 125, 146, 159, 183,
200, 204, 222, 231, 256, 257, 270, 286, 289,
370

LE BRETON DAVID 85

LE CLEZIO J.M.G. 189, 190, 191, 200, 322

LÉCOLE SOLNYCHKINE SOPHIE 27, 29, 152, 321,
325

LENKERSDORF C. 108, 109, 116, 125, 167

LEON PORTILLA M. 136, 167

Lien 53, 56, 92, 102, 105, 108, 114, 120, 141,
167, 168, 190, 191, 195, 199, 200, 208, 219,
221, 255, 271, 272, 275, 276, 289, 305, 306,
345, 376, 396

M

MARINO IVÁN 32, 33, 42

MARTINEZ GONZALEZ R. 169

Matière. 39, 42, 46, 47, 50, 63, 85, 88, 92, 99, 134,
136, 158, 178, 179, 193, 194, 222, 226, 242,
247, 254, 259, 261, 267, 272, 275, 280, 281,
282, 283, 284, 286, 292, 293, 294, 295, 305,
306, 396

MAYA RUBEN 122, 123

Médecine traditionnelle 169, 365

MEDINA ANDRÉS 127, 130

Mescaline 171, 286, 287, 288, 292, 293

MICHAUX HENRI 171, 254, 255, 286, 287, 288,
289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 305, 314,
322, 325

Migration 16, 28, 31, 105, 134, 172, 201

Milieu 43, 44, 45, 51, 52, 58, 63, 68, 69, 71, 77,
78, 81, 90, 94, 95, 97, 103, 110, 114, 125, 127,
130, 158, 162, 165, 193, 221, 225, 226, 237,

247, 253, 261, 276, 284, 286, 288, 303, 318,
320, 355, 367, 370

Modification .. 61, 85, 91, 136, 151, 153, 172, 201,
205, 217, 227, 275, 291

Montagne 108, 119, 120, 121, 125, 127, 129, 130,
137, 138, 140, 145, 158, 168, 205, 287, 288,
370, 371

MUÑOZ OSCAR 36, 37

Mythe 23, 39, 44, 120, 125, 126, 128, 129, 130,
132, 139, 140, 210, 222, 247, 248, 303, 318,
376, 391

N

Nahuatl 108, 135, 164, 167, 319, 376

Neutre 45, 90, 96, 97, 151, 152, 237, 325

Nierika 141, 145

NIJENSOHN CHARLY 232, 233, 234

Non-humain 24, 28, 32, 36, 41, 54, 67, 70, 71, 72,
79, 80, 82, 84, 105, 106, 107, 110, 116, 125,
156, 168, 205, 213, 225, 229, 244, 254, 267,
271, 272, 275, 276, 305

O

Objet. 23, 32, 43, 45, 46, 56, 57, 59, 70, 73, 74, 80,
82, 85, 86, 90, 92, 94, 96, 101, 102, 107, 108,
116, 119, 129, 132, 141, 142, 145, 146, 156,
158, 159, 160, 162, 163, 165, 175, 176, 190,
195, 204, 220, 223, 226, 227, 228, 229, 230,
237, 254, 256, 282, 285, 303, 304, 324, 365,
390, 391

OCHOA TOMAS 391, 393

Ontologie mexicaine .. 53, 68, 75, 95, 96, 105, 106,
108, 126, 138, 147, 151, 153, 204, 247, 303,
306, 396

Ontologie occidentale 23, 24, 54, 62, 63, 68, 79,
86, 87, 105, 106, 107, 126, 138, 146, 152,
153, 155, 163, 190, 217, 304

Ontologie politique 41

OPALKA ROMAN 103, 104

Opposition 78, 87, 88, 97, 106, 126, 151, 220,
288

OURSLER TONY 98

P

PANOVFKY ERWIN 221, 314
Paradigme oppositionnel.....23, 78, 87, 88, 126
Participatif.....40, 209
PAUCCAR CALCINA NICOLAS47, 353
Paysage....63, 82, 84, 97, 114, 120, 136, 171, 192,
209, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225,
226, 229, 230, 231, 232, 237, 247, 253, 280,
305, 313, 316, 321, 370, 371, 396
Peau.....32, 36, 39, 122, 135, 136, 173, 179, 194,
247, 279, 280, 282, 284, 293, 305
Peintures rupestres 370, 371, 375, 377
PENONE GUISEPPE.88, 89, 91, 92, 278, 279, 280,
281, 282, 285, 322, 325
Perception directe.....24, 155, 156, 157, 158, 160,
161, 162, 163, 171, 229, 304
Perception indirecte..... 153
Perspective .63, 76, 152, 159, 217, 219, 220, 221,
222, 226, 231, 314, 396
Peyotl..... 141, 170, 172, 188, 191, 192, 196, 200,
286
PIC DE LA MIRANDOLE JEAN78, 316
Pierre..... 22, 72, 73, 107, 108, 121, 122, 129, 133,
138, 158, 168, 179, 184, 243, 244, 245, 246,
250, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 279, 285,
286, 351, 352, 366, 376, 394
Plante de vision 141, 205, 209, 305
PLATON..... 87, 89, 90, 92, 101, 316
Plurivers..... 23, 50, 115, 217, 303
Poésie9, 135, 136, 270
Poétique27, 63, 110, 136, 230, 256, 269, 270,
271, 272, 276, 314, 328
POMC76, 303
Porosité 229, 231, 396
Pratique rituelle27, 142, 145, 173, 174, 177, 178,
196, 198, 208, 239, 240, 275, 358, 364, 379
Pré-geste..... 254, 255, 305
Prise écrouménéale.....44, 45, 147

R

Réexistence..... 47
Relativisme46, 396
Reliance 105

Représentation 48, 74, 86, 104, 126, 140, 143,
171, 176, 213, 217, 218, 219, 220, 223, 226,
228, 255, 283, 287, 305, 367, 371
Resistance 114, 156, 242, 276
RESTREPO JOSE ALEJANDRO...34, 248, 249, 250,
254, 255, 326, 388, 390
Rituel 39, 119, 120, 121, 131, 132, 135, 138, 139,
140, 142, 145, 168, 170, 171, 172, 176, 179,
199, 205, 206, 208, 210, 225, 247, 259, 260,
275, 351, 352, 366, 367, 370, 371, 374, 378,
379

S

SAFFRAY CHARLES248, 249
Savoir-faire 39
Schème.....41, 67, 69, 71, 74, 75, 160, 303, 396
Sentir-penser..... 167, 319
SIMMEL GOERG..... 224
Sorts 144
Spatialisation.....74, 94
Sujet .23, 46, 47, 54, 56, 58, 69, 73, 80, 81, 85, 94,
97, 107, 108, 110, 115, 116, 130, 131, 145,
155, 156, 159, 160, 162, 163, 165, 169, 171,
175, 177, 192, 194, 195, 204, 220, 221, 222,
224, 227, 228, 256, 275, 282, 287, 295, 303,
304, 387, 390, 391
Symbole (rituel, art).... 32, 40, 43, 51, 77, 80, 133,
145, 160, 183, 201, 206, 221, 222, 225, 231,
248, 272, 313, 314, 325, 373, 376, 390

T

Tarahumaras ..171, 188, 189, 190, 191, 192, 321,
374
Temazcal.....170, 320, 351, 352, 378
Témoignage.....107, 108, 109, 119, 132, 193, 196,
253, 319, 321, 388
Temporalité.....73, 74, 100, 375
Temps cyclique /Temps sacré 139
Temps linéaire101, 102, 324
Teonanacatl (voir plante de vision)173, 174,
179, 208
Tojolabal 107, 109, 116, 125, 167, 204
Toltèque (enseignements) 164, 165

Tortue.....273, 274, 275, 283
Totem195, 244
Tracer.....36, 68, 175, 183, 355
Tradition..... 28, 39, 45, 51, 53, 63, 118, 119, 122,
133, 158, 164, 170, 244, 260
Traduire (traduction)..... 40, 46, 47, 87, 106, 119,
121, 130, 136, 151, 165, 166, 167, 193, 250,
260, 276, 293, 315, 318, 379
Trajet.....61, 127, 147, 355

U

UEXKÜLL Jakob von81, 82, 320

V

VARDA AGNÈS.....201, 203

Ventouse 41, 110, 170
VERMERSCH PIERRE..... 175, 326
VESALE86, 105
Vidéophage.....225, 387, 392
Vision..... 39, 57, 76, 86, 102, 122, 125, 141, 158,
159, 160, 164, 170, 191, 204, 205, 208, 209,
218, 219, 220, 221, 223, 225, 248, 273, 294,
305, 351, 355, 379, 387, 388, 390, 391, 392
Voyage... 27, 28, 55, 142, 169, 171, 188, 189, 191,
196, 200, 289, 362, 387, 389, 392

W

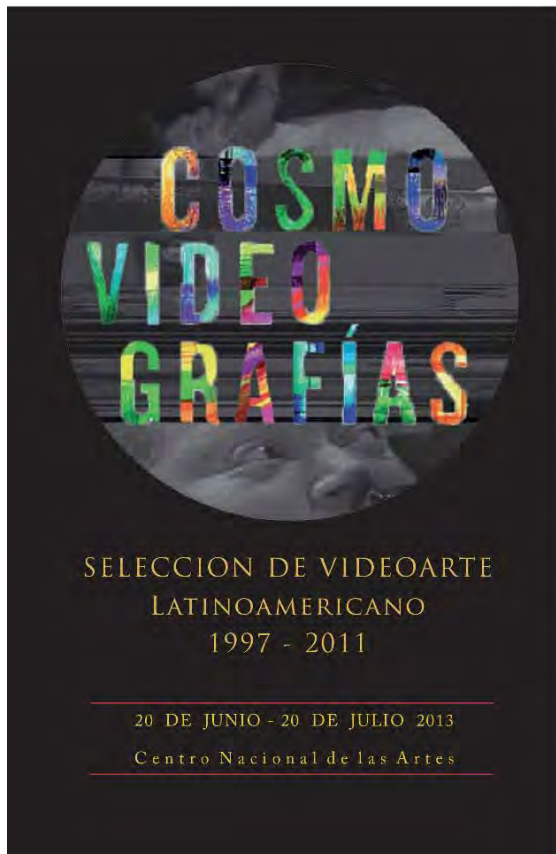
Wirikuta96, 125

ANNEXES

I. CONCEPTION DE L'EXPOSITION

COSMOVIDEOGRAFIAS

Cosmovideografias est une exposition qui eut lieu du 20 juin au 20 juillet 2013. Cette exposition a suivi la réalisation d'un atelier théorique portant sur l'art et les nouvelles technologies qui eut lieu en mai-juin 2011 au Centre National des arts de Mexico et un atelier pratique sur la vidéo en avril-juillet 2012. De sorte que la réalisation de ce projet d'exposition se présenta comme une continuité de ce travail pédagogique sur les arts vidéographiques mais portant cette fois-ci sur leur diffusion. Le projet d'exposition émergea à partir de différentes vidéos mettant en doute la construction de l'histoire, de l'image, des sens post-coloniaux et coloniaux de celle-ci, dans différents pays latino-américains. Je pris contact avec les artistes pour qu'ils acceptent de prêter leurs œuvres, je dessinai la scénographie de l'exposition, et construisis des structures adaptées de cabine audio, d'espace vidéo avec le soutien de Carlos Santiago Fuentes, sous-directeur de l'extension académique, qui fut celui qui accepta et m'encouragea dans mes différents projets en lien avec le Centre des arts. Un catalogue DVD de l'exposition fut réalisé.



PRESENTACION

La muestra de video *Cosmovideografías* es una iniciativa curatorial, que pretende indagar sobre los puntos de coincidencia que diferentes artistas latinoamericanos trabajan desde el video, la video instalación y la animación.

En el cruce de las obras se generan cuestionamientos fundamentales acerca de la función de las imágenes pasadas, actuales y futuras que se encuentran en la frontera de lo político, lo social y lo cultural, y entre el límite de lo real frente a la ficción.

De ahí el título de la muestra, que evoca el acto de escribir el mundo a través de la visión, para operar como un diálogo de prácticas videográficas, heterogéneas y con una intención central: generar una reinterpretación original, alternativa y viva de las problemáticas sociales y políticas del lugar en el cual imagen, sociedad, cultura y arte se encuentran.

Estas propuestas artísticas proponen un examen de las narraciones que constituyen la identidad. Son obras que subvierten y reescriben una historia que abre una reflexión acerca de la historia colonial y post-colonial nacional y latinoamericana. La historia, la cultura, la política son más que nunca re-apropiadas por los artistas para incitar a una reafirmación local no tanto con la finalidad de reconstruir las raíces de la identidad y la historia, sino para intentar que aparezcan todas las discontinuidades que la atraviesan.

La selección de proyectos de creación reciente funciona como el punto de partida hacia un espacio crítico de recepción de nuevos contenidos culturales. El espacio, el cuerpo, los objetos, tradiciones, costumbres, religiones, drama, memoria y palabra se encuentran cuestionados a través de estas propuestas que interrogan y abrazan el mundo contemporáneo interconectando de forma intangible ideas, personas, contextos, historias y tiempos, que aparecen no sólo como una retahíla de problemas, sino también como un desafío a la imaginación.

Célia Riboulet

TOMÁS OCHOA Y ADRIANA MEYER OCHOA

(Ecuador) Residen y trabajan en Suiza y España

La casa ideal

Video monocal, B&N / 2008 / 6:40 min.

Un retrato de los anhelos, sueños y expectativas de inmigrantes que trabajan en la construcción inmobiliaria. La idea de hogar es buscada y explicitada como un lugar de compañía, expansión y libertad, más que como un espacio físico anónimo en la traza urbana de las ciudades prototipo de la modernidad.

Mirror

Video monocal, B&N / 2002 / 1:40 min.



Una serie de personas están esperando haciendo fila para el Consulado de EUA en Guayaquil, Ecuador, y se les hace la pregunta: ¿De qué raza es usted? Las respuestas son el motivo del video, y su ambigüedad cuestiona los discursos de poder ligados a la identidad.

Indios Medievales – Parte I

Video monocal, B&N / 2008 / 6 min.



Este video de Tomás Ochoa es una crítica a la mirada decimonónica que sigue viva en los grandes centros cosmopolitas, donde lo latinoamericano es un producto cultural, colorido, exótico. Las retóricas sobre el canibal resultaron tan resistentes que desde entonces éstas no han hecho sino adaptarse y renovarse. Las Crónicas de las Indias operan desde este punto de vista, como relatos transhistóricos y transmodernos en el contexto de los intercambios migratorios y laborales de nuestros días. La obra se inicia a partir de un grabado de Théodore de Bry, el cual representa a indios fundiendo oro en la boca de los conquistadores y diciendo: "Come oro insaciable cristiano. (Y para más tormento y humillación les cortan a varios, aún vivos, los brazos, las piernas, y los ponen sobre las brasas y se los comen.)"

En su video, Tomás Ochoa reproduce el mito desplazando el contexto (lugar y tiempo) hacia la época actual en España. Los indios se volvieron migrantes trabajadores y los conquistadores cambiaron de disfraces.

JUAN MANUEL ECHAVARRÍA

(Colombia) Vive y trabaja en Bogotá

Bocas de Ceniza

Video monocal, color / 2003-2004 / 18:15 min.

Desde 1950 Colombia ha participado en múltiples y horribles guerras civiles, desde 1995 el trabajo de Juan Manuel se ha enfocado, con bastante delicadeza y preocupación, en encontrar formas convincentes y perspicaces para documentar la violencia de su país, que amenaza a la población de Colombia. Su obra emplea el canto para hacer frente a la horrenda normalidad de la violencia en Colombia poniendo como principales responsables al gobierno de los 50 años de guerra civil.



Guerra y pá

Video monocal, color / 2001 / 8:37 min.

"Nueve guerras civiles en el siglo XIX. 60 años de guerra en el siglo XX. 11 años continuos en los primeros 11 años del siglo XXI en la historia de Colombia. Guerra y Paz, dos conceptos trascendentales. Paz incompleta en la historia de la humanidad. Pá, Pá, Pá, es lo que repetimos en Colombia sin saciarnos. 15 años investigando la violencia con mi cámara de fotografías y a través del arte. Un camino muy corto."¹⁸

¹⁸Juan Manuel Echavarría

Bandeja de Bolívar

Video monocal, color / 1999 / 3:14 min.

Para conmemorar la independencia de Colombia de la Corona española, Simón Bolívar encargó una vajilla de porcelana que llevaba la inscripción "República de Colombia para siempre". Bandeja de Bolívar reúne una serie de fotografías y un video que metafóricamente ilustran la destrucción de una réplica a partir de la destrucción progresiva de este plato que, en la imagen final, presenta una gran cantidad de polvo blanco, fácilmente identificable con la cocaína. Esta obra refleja de manera directa la principal fuente de la crisis colombiana contemporánea: el narcotráfico.

AMANDA GUTIÉRREZ

(México) Vive y trabaja en Chicago

En el barrio

Video monocal, color / 2010 / 4:23 min.



Observando un escenario de la ciudad de Chicago, una voz entre el español y el inglés logra revelar las huellas de la memoria y cuestionar el complejo paisaje de la migración. Es un juego de contraste, del día a la noche, de la periferia al centro, de la narración a la dramatización, que cuestiona un flujo migratorio subterráneo. En su oportunidad, Octavio Avendaño señaló que el trabajo de Gutiérrez toma como punto de partida la memoria, la cual desarrolla a manera de paisaje y a este como instrumento de memoria.

IVÁN MARINO

(Argentina) Vive y trabaja en Barcelona

In Death's dream Kingdom

Video monocal, B&N / 2002 / 18 min.



El título proviene de un verso de T. S. Eliot, del poema *Los hombres bucos*, de 1925. El trabajo tiene la estructura de un poema audiovisual, inspirado en la poesía experimental: tiempos muertos sin anécdota, collage de imágenes realistas con representaciones del subconsciente, articuladas con la técnica de la acumulación temporal simultánea. El video fue grabado en instituciones que albergan a enfermos mentales o incapacitados, cuyo sentido de la percepción se encuentra alterado por la enfermedad. La pista de audio está compuesta por una combinación de silencios y sonidos minimalistas, obtenidos de cajas negras de aviones estrellados, máquinas industriales y monólogos incomprensibles.¹⁹

About the colony

Video monocal, B&N / 1997 / 18 min.

El video retrata las vicisitudes de la vida cotidiana en una antigua colonia penitenciaria que, desde comienzos del siglo XX, acoge a delincuentes menores de edad. La obra fue editada mediante la combinación de dos tipos de registros audiovisuales: por una parte, material contemporáneo filmado por el propio autor, y por otra parte, material de archivo registrado en la misma institución en la década de 1920. La interpolación de estos registros da origen a sorprendentes metáforas que invitan a reflexionar sobre la función de las instituciones de encierro, sus transformaciones durante el siglo XX y la dudosa idea de progreso de la vida en sociedad.¹⁹

SEBASTIÁN DÍAZ MORALES

(Argentina) Reside y trabaja en Ámsterdam y Argentina

Oracle

Video instalación de 2 pantallas, color / 2009 / 11 min.
Produced by HERMES.



"Oracle" es una video-instalación de imágenes que no están vinculadas unas con otras. Existe una disociación que las homogeneiza y que al mismo tiempo alude a la tradición griega del oráculo, en su sentido más estricto de la sabiduría y el misticismo que hay detrás de las profecías. En las palabras de Cecilia Alemani, "Oracle" es "capaz de ofrecer una visión del futuro a través de una combinación de elementos del presente".

Litany

Video monocal, B&N / 2000 / 8 min.



Retrato del cuerpo desnudo de una mujer en la cornisa. El relato está prologado por el poema *Canto para matar a una culebra* de Nicolás Guillén, interpretado por la actriz Idilia Solari. La pista de audio emplea paisajes sonoros capturados en un hospital psiquiátrico. Los elementos narrativos que construyen el poema visual se centran en los pares de imágenes y sonidos que representan los conceptos de equilibrio y desequilibrio, exterior e interior, concreto y abstracto.⁸

A bravo day

Video monocal, B&N / 1987-1999 / 18 min.

La obra de carácter documental, narra las vicisitudes de la vida de una anciana en el transcurso de un día. Las escenas del vídeo se desarrollan en un entorno familiar temeroso y reticente al rodaje. El callado consentimiento del personaje principal (la anciana) y el carácter intrusivo e inquisidor de la cámara, que pone al desnudo escenas de escandalosa intimidad, constituyen el conflicto central presentado por el trabajo. Parafraseando a la teórica Raquel Schefer, la obra pone en escena el conflicto entre el deseo de ver y los límites éticos del acto de mirar.⁹

⁸Catálogo Iván Marino, *Nor in the case*, 1998



CLEMENCIA ECHEVERRI

(Colombia) Reside y trabaja en Bogotá

Juegos de Herencia

Versión Monocal, color / 2011 / 24 min.



Cada 20 de Julio se celebra la Fiesta del Gallo en el pueblo El Valle, Chocó, Pacífico colombiano. Clemencia Echeverri se acerca para nombrar su singularidad, para hacer visible aquello que, si bien parte de un ritual concreto no se reduce a él. Como espectadores sentimos el anticipo de la muerte, la violencia del acto por venir, y al mismo tiempo la resistencia de la vida en el animal enterrado. No se trata solo de la muerte del gallo, la violencia de quienes lo sacrifican y la resistencia-fallida tal vez -del animal concreto. Muerte, violencia y resistencia ya no le pertenecen a ninguno de aquellos que intervienen en el acto particular. Superamos a la víctima ejecutada y al victimario que ejecuta sin dejar de percibirlos... La operación fundamental radica en la dislocación del tiempo cronológico. Esta ruptura permite descubrir instantes que parecían perdidos en medio de la linealidad del evento.¹⁰

Estos sistemas narrativos sometidos a cortes sonoros y a encuentros con la imagen fija realzan el gesto que deja al descubierto una comunidad afectada y sin noción de límite.

¹⁰Juan Carlos Arias, *Teórico del arte*

CHARLY NIJENSOHN

(Argentina) Vive y trabaja en Berlín

Dead Forest Storm

Versión monocal de la instalación, color / 2009 / 4:48 min.



En este viaje poético por el cual transita Charly, se puede observar la soledad de un hombre lleno de nostalgia al tener de frente el horizonte, metáfora de la sociedad actual, pareciera que el tiempo se ha detenido por una gran tragedia ecológica. Efectivamente. "Treinta años atrás -explica el artista- el gobierno brasileño autorizó la construcción de una represa hidroeléctrica en el corazón del Amazonas. El objetivo era proveer de energía a la ciudad de Manaus. En realidad lo que pasó es que esa represa creó el lago artificial más grande del mundo y obligó a las comunidades originarias a desplazarse. Sus tierras de toda la vida se estaban inundando y ellos tuvieron que irse."

De ese descubrimiento de usurpación de tierras, nació esta obra. "Dead Forest Storm" contiene una intensidad existencial provocadora, pues más que contener imágenes contiene metáforas sobre el consumo inapropiado de la naturaleza, sublimando los signos de complejidad y contradicción, admiración y furor, paraíso y movimiento.

MUESTRA DE ANIMACION

CURADURÍA : MIGUEL JARA MORENO

CRISTALES CRISTALES


El resplandor puntual y sorprendente en el interior de una mina anuncia una fascinación en medio de la oscuridad. Los ojos dudan y quedan estupefactos ante el encuentro con los cristales subterráneos. Un leve sentimiento de desorientación y ansias pulsa desde el fondo del pecho antes de arremeter esfuerzos en la búsqueda de la veta. Todo esto en medio de la oscuridad que elimina muchas de las certezas que da la visión en la vigilia. El suelo irregular se hace notar, las manos sienten la materia húmeda del piso, el brillo de los cristales hace vertiginoso el camino para llegar a la veta, un camino sin retorno. Una experiencia radical.

Latinoamérica es un lugar diverso como cualquier otro. Con el devenir de la globalización la homogeneización de dicha diversidad se ha hecho presente y plantea gran cantidad de problemas al tratar de establecer diferencias con respecto a las elecciones creativas y de investigación abordadas por los artistas provenientes de esta zona. El sistema en el que nos encontramos tiene falencias que le son propias y que resuenan con distintas partituras en todos los lugares en donde le rendimos culto. Los comentarios a esta estructura bien puede ser similares entre artistas de distintos pueblos en todo el globo. Latinoamérica es un lugar diverso, sin embargo para muchos resulta inevitable preguntarse por todos aquellos lugares en los que se tejen los intrincados y fundamentales hilos que sostienen muchos de los saberes importantes que manejan la gran mayoría de las comunidades originarias de esta geografía y con las que desde la escuela tenemos un contacto presente y enigmático.

Cristales es un proyecto curatorial transversal, posiblemente lejano a los centros convencionales de estructuración discursiva sobre los vínculos político-geográficos de producción. Las obras escogidas, como su nombre lo indica, son cristales brillantes nacidos para ser vistos en lugares oscuros.

Todos son portales de invitación, son tránsitos psíquicos que traen en su interior la energía del llamado profundo que ha alcanzado a los artistas que hacen parte de

la muestra. Exploraciones de sueño y de pesadilla, de psicodelia y de pornografía, de misterio y de locura, de leyendas de espantos y de magia; es un llamado reaccionario a la gran imposibilidad de ignorar las dimensiones de la realidad para las que los ojos del intelecto y sus certezas resultan ser insuficientes. Cristales es un corredor lleno de puertas.

Artista	País	Título de la Obra	Año
Amautalab	Argentina	The Blindness of the Woods	2011
Ana Anderson	Brasil	Jonas & a Baleia	2010
Andrés Cuartas	Colombia	Frecuencia 110	2011
		Morbo	2010
Animatorio	México	Neomorphous	2011
Benjamin Gelcich	Chile	Anadantha	2011
Bruno 9li	Brasil	Exploda	2010
Bruno Dicolla	Brasil	Return as an Animal	2008
		Poems	2011
			
Diego Mur	Argentina	Animaliens	2009
Diluvio	Chile	Lucia	2007
		Luis y el Lobo	2008
		El Arca	2012
Eduardo Gunteris	México	Error en uso	2010
Eduardo d.J Mano	Venezuela	White Spider	2012
Emerson Pingarilho	Brasil	Video Mortal	2011
		Hassan Haxan	2010

Emilio Jiménez	México	El hombre del Maguey	2011
Interdimensional	Costa Rica	Pipiricum	2010
Igor Bastidas	Venezuela	Protest to M1	2011



Javier Fabregas	Colombia	Infinite Girlfriend	2011
		Ashtar Veritas	2011
Malvado Labs	Colombia	Efecto Desintegrador	2007
Moushon Studios	Bolivia	Paranoia	2003
		¿Por qué no?	2004
		Ere's	2005
Pedro Castro	México	Y nada será castigado	2010
Rosario Cobo	Chile	La permanente certeza	2011
Ulysses Castellanos	El Salvador	Luca Magnotta	2012
		Lucky Joo Joo	2012
		They Shoot People, Don't They?	2012
Yvonne Navas	Colombia	Empatía	2012
Xnografikz	México	Arbol Sex Mex	2007

SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA
SECRETARÍA DE CULTURA

AGRADECIMIENTOS:
Clemencia Echeverri, Tomás Ochoa y Adriana Meyer Ochoa,
Juan Manuel Echevarría, Iván Marino, Charly Nijemolin,
Sebastián Díaz Morales, Amanda Gutiérrez,
Miguel Jara Moreno, Erick Moreno,
Alberto Ramos

CONACULTA COMISARIA
Rafael Tovar y de Teresa | *Presidente*
Francisco Consejo Rodríguez | *Secretario Ejecutivo*
Sutil Juárez Vega | *Secretaria Cultural y Artística*

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES IDENTIDAD VISUAL
Álvaro Rodríguez Titoado | *Director General*
Guadalupe Moreno Toscano | *Directora General Adjunta de Artes Visuales*
Cristina Bazarán | *Directora de Diversidad Artística*

COORDINACIÓN PAGINA WEB Y DISEÑO
Carlos Santiago Fuentes | *Subdirector de Extensión Artística*
Alejandra Cruz Ruiz | *Jefe del Departamento de Extensión Artística*
Alejandro Rocán Bahena | *Jefe del Departamento de Extensión Artística*

AGRADECEMOS TAMBIÉN A:
Centro de Cultura Digital
y Centro de la Imagen



<http://www.cosmovideografiaslatinoamericanas.com>



II. LOCALISATION DES GROUPES ETHNIQUES



Figure 96 – Riboulet Célia, Croquis représentant la localisation des différents groupes ethniques cités dans la thèse, 2019.

III. *TEMAZCAL*, LA MAISON DE VAPEUR

Tihta, Temazcal

« Je suis ton ventre
Ta maison
Ton lit de vapeur
Ta médecine
Je suis ton nombril
Ton manteau obscur
Je suis ta lumière
Ton bain sacré
Je suis ta purification
Ta bénédiction
Femme de pierre je suis
De terre je suis
Femme de feu je suis
De sueur je suis
Femme infatigable je suis
D'eau je suis
Femme gardienne je suis
De la vision je suis
Femme amour je suis
Mère je suis. »²⁹⁷

Poème de Thaayrohyadi, Mexico.

Le *temazcal* est une pratique cérémonielle pratiquée par de nombreux collectifs ethniques de toute l'Amérique. C'est un rituel de purification et de guérison physique et spirituelle, un rituel d'amour entre le père soleil (le feu) et la mère terre. Un homme otomi guide de *temazcal* a dit :

« Nous autres, nous appartenons à la terre, la terre ne nous appartient pas à nous autres, nous reconnaissons que nous faisons partie de la nature et que nous sommes seulement une infime partie de cette nature. Nous sommes un petit fil de plus, dans la trame de la vie parce que nous nous intégrons avec tous les éléments de l'univers au moyen de l'amour et de la paix entre tous nos frères. »²⁹⁸

²⁹⁷ Sandoval Forero Eduardo Andrés, *El temazcal Otomí, Ritual de purificación, sanación y refrescamiento*, México, Éditeurs Universidad Autónoma Indígena de México et Universidad Autónoma del Estado de México, 2003, p. 6, cite le poème de Thaayrohyadi, poète du peuple Otomi, originaire de Ndongu, Temoaya, Mexique. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 6 mars 2017) : <https://docplayer.es/8428349-El-temazcal-otomi-ritual-de-purificacion-sanacion-y-refrescamiento-eduardo-andres-sandoval-forero.html>

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 26.

Le *temazcal*, au travers de la vibration cosmique qui circule grâce à l'énergie, est un rituel qui s'occupe tant du corps physique que spirituel. Il aide à libérer les toxines d'ordre physique et psychique, par le biais du feu, de l'eau, de la terre, de l'air et des prières.

Le *temazcal* photographié ci-dessous a été construit en 2018 dans le Lauragais. Lorsque la cérémonie a lieu, le *temazcal* est recouvert de couvertures qui permettent de garder la chaleur produite par les pierres chauffées dans un grand feu de bois à l'extérieur du *temazcal*. Les pierres sont ensuite introduites en différentes étapes (portes) durant toute la cérémonie.



Figure 97 - Riboulet Célia et Gerardo Juarez Jurado (construction), *temazcal*, Mareillagues, 31560 Gibel.

IV. RETRAITE MAPA CRISTAL

Organisée par Miguel Valls, Nicolás Paucar Calcina, Juan Antonio Reig, du 20 au 27 février 2017, Barcelone, Espagne.

Miguel Valls est fondateur de l'École Cristal, Espagne. Il développe et porte la Fréquence Cristal, un type de vibration que lui permet de créer, d'intégrer des informations et de les partager. C'est un référent dans le domaine de la magie, de l'évolution et de la création consciente de la réalité.

Nicolás Paucar Calcina est fondateur de l'école initiatique Kawsay Pacha, Pérou. Cette école partage des savoirs ancestraux du peuple Quero sur l'évolution de l'être humain. La cosmovision andine reconnaît neuf niveaux de conscience humaine. L'homme naît partiellement inconscient, il doit lors de ce chemin gagner la conscience et le droit de s'appeler « être humain » pour évoluer.

Juan Antonio Reig est fondateur de l'École M.I.T.O., Espagne. Il est guérisseur, thérapeute. Il enseigne la magie et l'initiation.

Cette retraite chamanique basée sur un travail énergétique travailla sur différents points, entre autres celui de réveiller la conscience pour se rendre compte que chacun est créateur de sa réalité, la découverte des principes d'auto guérison, la rupture de structures mentales pour en installer de nouvelles, la guérison de la partie génétique qui empêche l'homme d'être qui il est ou qui il souhaite être.

V. CARTE LOCALISANT MES ACTIVITÉS



Figure 98 – Riboulet Célia, Carte de l'État de Mexico localisant mes diverses activités (2013/2017), 2019.

VI. LE TRAJET, LA CARTE, LES ITINÉRAIRES THÉORIQUES ET PLASTIQUES

La « distanciation », tant proche soit-elle de l'expérience, demandait un effort d'extraction. S'extraire du milieu dans lequel j'étais immergée, pour me permettre de me distancier. Lors de cette étape, j'ai failli renoncer au projet de la thèse. C'est le moment où je suis rentrée en France. Mais bien décidée à ne pas me laisser faire, ma première intuition pour organiser cette écriture explicative, fut de tracer et d'organiser mes idées sous forme de carte.

La théorisation de ces expériences, de ces déplacements, de ces trajets a initialement pris la forme de « cartes sensibles et conceptuelles » dans lequel le trajet hasardeux et accidentel tente d'être saisi. Cela correspondait à un besoin de comprendre le fonctionnement des différents éléments du trajet et de les mettre en relation. Ces cartes tissent des itinéraires théoriques, elles cartographient à partir de l'expérience sensible et raisonnée des tissus de concepts. Ce sont de véritables outils de travail. Elles ne sont pas réalisées comme des synthèses où seraient schématisés les différents éléments du discours, mais comme des outils dans lesquels la pensée se forme, se génère, s'organise, émerge.

Ces cartes, pour prendre l'exemple de la carte présentée ci-dessous (Figure 99) sont réalisées sur du papier blanc, sans ligne (pour ne pas forcer l'ordre, le tracé géométrique, contraindre les déplacements), de format A4, juxtaposées au fur et à mesure de leur réalisation pour pouvoir suivre les déplacements des lignes, des mots et de la pensée. Les lignes qui s'organisent, ne définissent pas des limites mais des relations, des flux, des forces, des paramètres qui tracent des champs dynamiques, des réseaux de connectivité. Elles s'initient à partir d'un mot, celui de l'exemple est : « Expériences territoriales ». À partir de ce mot, s'échappent des idées qui le définissent : « déplacement, interaction, monde, environnement » et aussi des auteurs : Bateson, Dewey, Ingold. À partir de ce second groupe d'idées se développent d'autres lignes qui mènent vers d'autres idées en relation avec celles-ci : « vision du monde,

cosmophonie, compénétration, pratique, expérience personnelle ». Ces idées s’organisent dans l’espace du papier parallèlement à un code de couleur²⁹⁹.

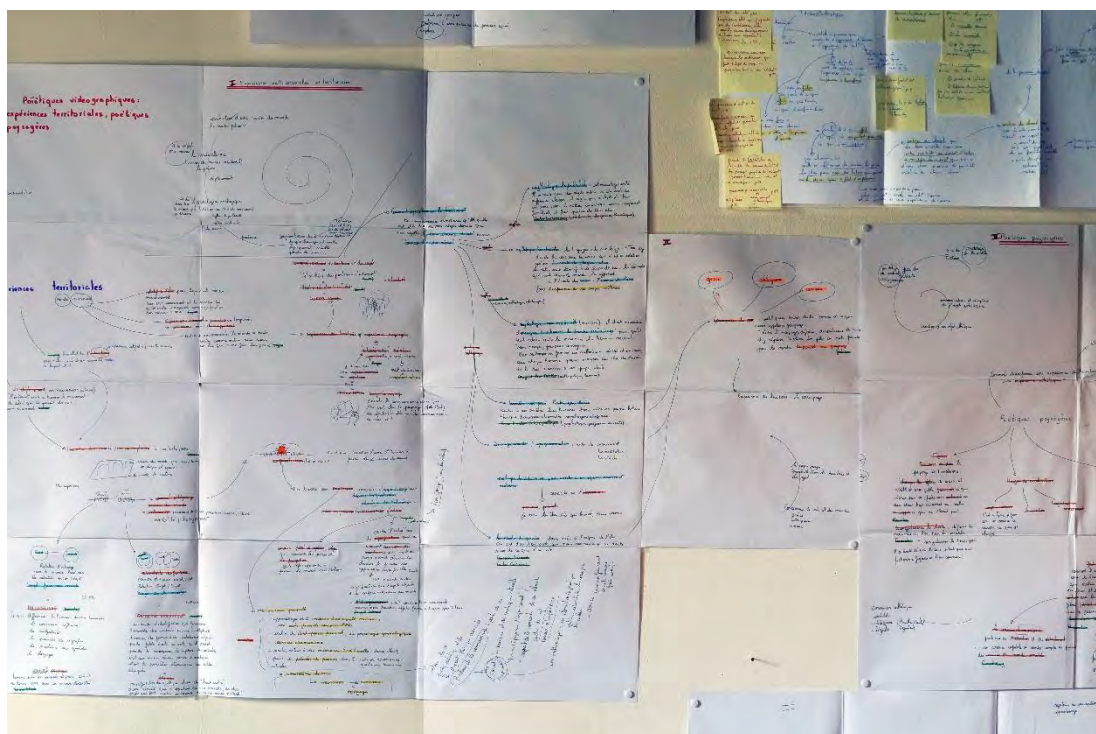


Figure 99 - Riboulet Célia, *Cartes conceptuelles*, août 2017.

Ces cartes conceptuelles pourraient être définies comme des « mind maps », ou « carte heuristique ». C’est dans les années 1970 que le psychologue anglais Tony Buzan modélise et rend populaire la méthode du schéma heuristique³⁰⁰. « Le mind map réunit l’ensemble des facultés corticales – mot, image, nombre, logique, rythme, couleur et conscience spatiale – en une seule et même technique d’une efficacité exceptionnelle. C’est en cela qu’il vous laisse libre de parcourir l’espace infini de votre cerveau. »³⁰¹

²⁹⁹ En orange sont soulignées les idées majeures, idées clés ; en bleu sont soulignées les idées qui permettent de comprendre ou de développer les idées clés ; en vert sont soulignés les noms d’auteurs de référence, et en jaune sont soulignés les éléments se référant directement à ma pratique personnelle. Ce code de couleur me permet de localiser les différents éléments permettant une majeure lisibilité de la carte. Aux mots, aux lignes et aux couleurs s’ajoutent aussi des dessins ou des croquis qui viennent synthétiser l’idée sous une forme graphique. Ces dessins permettent d’évoquer au-delà des mots, les idées mises en place.

³⁰⁰ Heuristique vient du grec εὕρησις et signifie « je trouve ».

³⁰¹ Buzan Tony et Buzan Barry, *Mind Map. Dessine-moi l’intelligence*, Éditions d’Organisation, 2003, p. 84.

Le mind map est ainsi un espace dans lequel se rencontrent différentes formes de schématisation de la pensée : les mots, les images, les nombres qui s'organisent dans une logique, des rythmes, des relations qui sont propres à chaque carte mentale. Il laisse libre de parcourir l'espace infini du cerveau, qu'il s'organise sur un modèle similaire au fonctionnement de notre propre cerveau. Contrairement aux listes, aux notes linéaires qui vont à l'encontre du fonctionnement cérébral, elles génèrent des idées, qu'elles séparent de celles qui la précèdent ou la succèdent. La carte mentale, de nature associative est similaire à la nature associative du cerveau. La méthode heuristique développée par Tony Buzman définit tout d'abord des idées, forces clés qui sont les concepts de base à partir desquels peuvent s'organiser d'autres concepts par association. Bien que je ne connaisse pas cette méthode avant de réaliser mes cartes mentales, elle me paraît correspondre à ma propre méthodologie. C'est la réalisation de ces cartes qui m'a permis de débiter le travail concret d'écriture de la thèse. Elles m'ont facilité l'organisation de mes idées, leur création, leur mise en relation. Elles sont de véritables laboratoires de la pensée.

Parallèlement à ces cartes conceptuelles, qui sont de vrais laboratoires où s'organise et se génère la pensée, je réalise aussi des « cartes croquis » dont la thèse est parsemée. Elles fonctionnent comme des « laboratoires d'appropriation » où les pensées des auteurs étudiés sont décortiquées, analysées, reliées, réorganisées graphiquement pour une meilleure compréhension. Ce n'est qu'après avoir réalisé ces schémas qui mettent en relation les arguments et les thèses soutenues par les auteurs, que j'arrive à les identifier et à les comprendre. Ces schémas peuvent illustrer par des formes graphiques, des dessins, des croquis, la compréhension des thèses exposées ou bien résumer sous forme de schémas les pensées d'autrui.

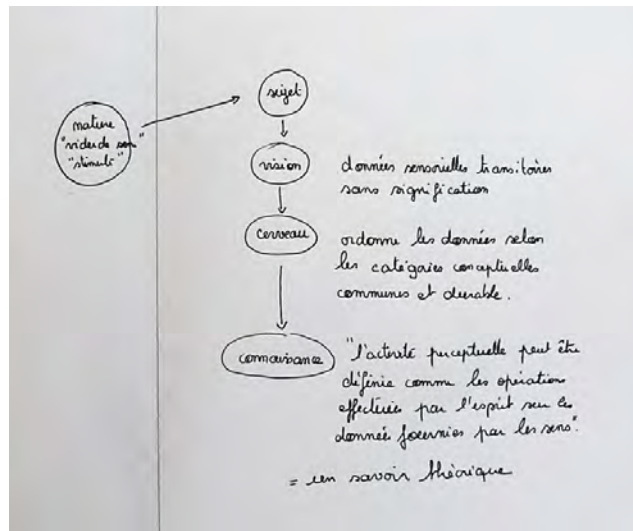


Figure 100 – Riboulet Célia, extrait du *Laboratoire d'appropriation*, analyse du cognitivisme à partir de la lecture de Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*.

Ces « laboratoires d'appropriation et de conception théorique » (pôle recherche) s'entrevoient à des « laboratoires d'expériences pratiques » (pôle pratique). Ce laboratoire se déroule dans la réalisation d'un carnet de pratiques personnelles où s'organise le savoir acquis par l'expérience propre. L'écriture de ce carnet réunit plusieurs matériels de collecte et d'analyse des données issues de l'observation, de l'expérience à partir de mon propre vécu. Il n'est pas un simple outil où je décris les événements et mes réactions. Il est un véritable dispositif qui me permet de maintenir une pratique réflexive constante sur ma propre pratique.

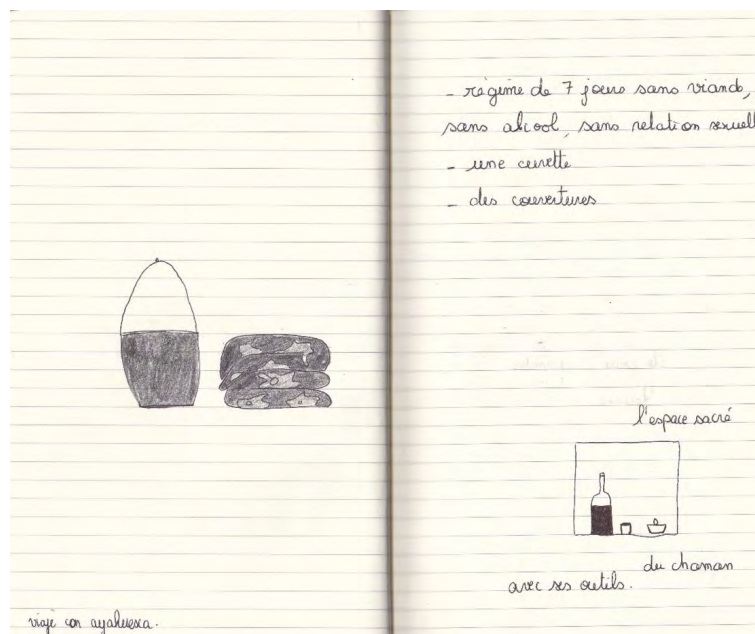


Figure 101 – Riboulet Célia, Extrait du *Carnet d'expériences et de pratiques rituelles*, 2017.

Ces deux laboratoires s'unissent à un « laboratoire plastique », celui de l'artiste dans lequel les expériences ordinaires se transforment en expériences esthétiques. C'est un laboratoire d'expérimentations dans lequel les matériaux se forment et se déforment suivant les intentions de l'artiste. Dans ce laboratoire, je mets en marche plusieurs processus d'expérimentation des matières, des formes, des médiums, des lieux, des idées, des sensibilités qui aboutissent à des propositions plastiques particulières.

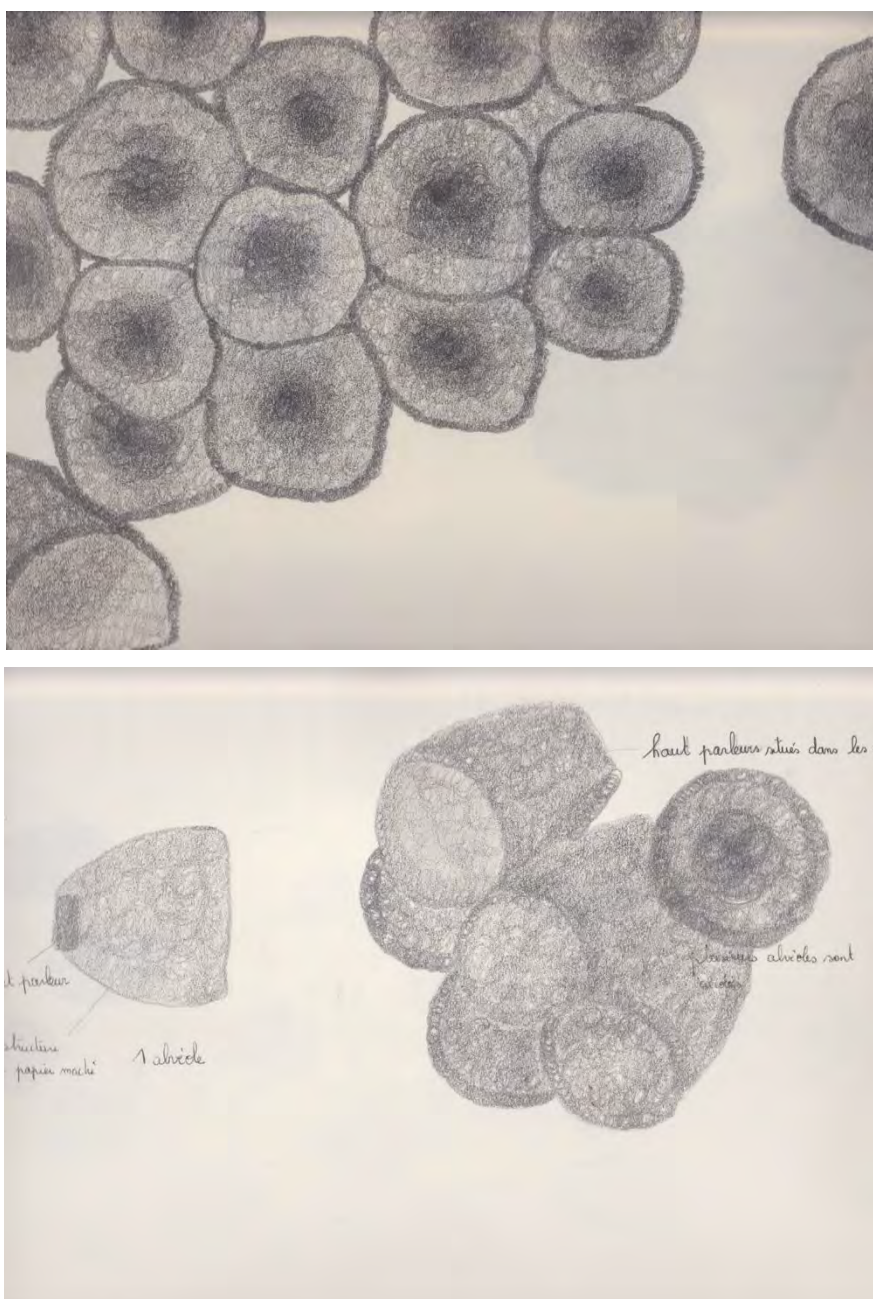


Figure 102 - Riboulet Célia, Extrait du *Carnet de Laboratoire plastique*, 2017.

VII. LES CYCLES DE PROBLÉMATIQUES

Ces laboratoires font évoluer ma recherche-crédation dans plusieurs directions, plusieurs cycles, que je pourrais appeler des cycles de problématiques. Ces cycles font référence aux trois pôles étudiés précédemment (pratique, création, recherche). Quand un cycle se termine, un autre initie, rétro alimenté lui-même et enrichi par la recherche, la création et la pratique. J'ai illustré par le schéma suivant cette dynamique des cycles. De nouveaux cycles voient le jour dans différents laboratoires qui engendrent d'autres cycles, qui peuvent par la suite s'unir à des cycles passés pour générer d'autres problématiques et perspectives nouvelles.



Figure 103 - Riboulet Célia, *Évolution des cycles de problématique*, schéma, 2017.

Au sein de chaque cycle, je pourrais dénoter avec l'aide de Claude Paquin une méthode qui s'organise implicitement. Ce n'est pas une méthode qui a précédé mon processus de travail. C'est une méthode qui au cours de ma recherche m'a parue ressembler à mes propres processus d'action.

Cette méthode est utilisée par Claude Paquin³⁰² dans ses cours de méthodologie de la recherche-crédation (méthode d'inspiration phénoménologique qui permet au chercheur d'investiguer un problème dans lequel il est lui-même immergé). Cette méthode évoque celle du psychologue Clark Moustakas, qui a ensuite été appliquée et condensée par Éric Craig. Elle me permet de détailler les processus qui interviennent dans chaque cycle.

Voici la méthode :

- « .1. La question (engagement initial) qui demande au chercheur d'être conscient d'une question, d'un problème ou d'un intérêt ressentis de manière subjective.

- .2. L'exploration (immersion+incubation) où le chercheur explore la question à travers l'expérience.

- .3. La compréhension (illumination + explication) où le chercheur clarifie, intègre et conceptualise les découvertes faites lors de l'exploration.

- .4. La communication (synthèse créatrice + validation) où il s'agit pour lui d'articuler ses découvertes afin de pouvoir les communiquer à d'autres. »³⁰³

J'ai pu faire ressortir au sein de l'évolution de ma pratique un cycle de problématiques générales et trois cycles de problématiques plastiques spécifiques. Le cycle général est davantage un cycle personnel puisqu'il ne renvoie pas précisément à des problématiques plastiques mais plutôt à des questions d'ordre existentiel ; il constitue cependant le fond sur lequel viennent évoluer les problématiques d'ordre plastique qui sont en constantes relations avec ce cycle général.

³⁰² Claude Paquin est professeur à l'École des médias de la Faculté de Communication de l'Université du Québec à Montréal.

³⁰³ Peter Craig, *The heart of the teacher : a heuristic study of the inner world of teaching*, 1978, cité par Louis Claude Paquin, *Les cercles heuristiques : une méthodologie de la recherche création*, 2014 disponible à l'adresse suivante (consulté le 8 août 2017) : http://lcpaquin.com/conf/r_c_2014/cercles_heuristiques_colloque.pdf

Cycle de problématique _ niveau général

Questionnement

Qui suis-je ? Que suis-je ? Ou vais-je ? Pourquoi suis-je ici ?

Exploration

Dix années d'incubation et de recherche pratique et rituelle au Mexique pendant lesquelles je chemine sur mes questionnements.

Compréhension

J'ai répondu à mes questions, je sais qui je suis, ce que je suis et vers où je me dirige. Je conceptualise mon vécu et les expériences faites lors de l'exploration. Phase difficile.

Communication

Je réalise ma thèse en Doctorat d'Arts Plastiques qui se base sur mes expériences vécues.

Et les problématiques plastiques :

Cycle de problématique _ plastique 1

Questionnement

Avant de partir au Mexique, je réalisais des carnets de voyage vidéographiques, des poésies d'images en mouvement. Confrontée aux différents conflits qui s'organisent au Mexique, j'ai de plus en plus de mal à déambuler pour réaliser mes carnets d'images en mouvement. Comment réaliser des images qui puissent parler de ces conflits qui m'entourent ? Quelle est ma place dans ces conflits ? Comment mon art peut-il être engagé politiquement ?

Exploration

Je filme différents éléments de la culture traditionnelle mexicaine que je mets en tension avec la culture contemporaine. Je confronte mes pensées et mon monde à cet autre monde. Je travaille sur des questions de machisme. Réalisation de premiers travaux en studio avec des acteurs.

Compréhension

Mes explorations artistiques restent isolées. Le point de vue de mon discours est occidental, il n'a pas de réelle interaction avec ce nouveau pays.

Communication

Ce n'est pas dans l'intérêt porté à des problèmes politiques ou sociaux que je peux développer ma création. Perte de sens de ma création personnelle. Pourquoi créer ? Sentiment de ne rien avoir à dire sur les choses. Besoin de renouveau qui s'établit sur un renouveau personnel.

*Cycle de problématique_ plastique 2***Questionnement**

Comment les images que je produis peuvent-elles parler de ce que je vis ? Comment donner du sens, de la sensibilité à l'image vidéo ? Sensation d'avoir à faire à un médium froid, distant, qui ne permet pas de réel contact avec le spectateur et avec moi-même.

C'est une période où j'entre durant de longues années avec le pire de moi-même.

Exploration

Rejet de la vidéo durant une longue période. Retour à ma pratique du dessin. Puis j'utilise la vidéo pour établir un dialogue avec moi-même. La vidéo est un support d'exploration dans ma pratique autobiographique. Je cherche la sensibilité du médium en l'introduisant dans mon intimité.

Compréhension

L'intimité que j'entretiens avec le médium isole l'œuvre. Ce n'est peut-être pas partageable.

Communication

Il existe des processus personnels intimes qui font partie d'un espace si personnel qu'il est difficile de les partager. Je dois trouver une autre forme de sensibilité autre que celle liée à mon intimité (mon histoire, mon vécu) pour donner un sens et une sensibilité à l'image vidéo.

Cycle de problématique_ plastique 3

Questionnement

Comment faire vivre au spectateur non pas mon passé (par exemple l'autobiographie avant citée) mais mon présent, son présent, dans toute la présence de son attention et de ses sens ?
Comment l'image se construit-elle avant « la prise d'image » ?

Exploration

Je filme la nature en portant mon attention sur la qualité de ma présence. Comment je rentre en contact avec les entités filmées ? Comment je me dirige vers elles ? Comment je les considère, quel est leur statut pour moi ? Quelles relations j'établis avec elles ? Comment amener le spectateur à expérimenter et développer ses « sens » ?

Compréhension

C'est dans la qualité de mes relations (moi/entités filmées) que j'établis avant le filmage, ce qui va faire l'image. L'image est le résultat de cette relation, elle dépendra donc de la qualité et du type de relation que j'établis avec les entités filmées.

Communication

L'image se construit avant l'image.

La « pratique rituelle de la filmation » et le « caractère chamanique du film » (travail en cours).

VIII. SÉMINAIRE DE MÉDECINE TRADITIONNELLE MEXICAINE

Séminaire dispensé par une guérisseuse traditionnelle prénommée *Mago*, séminaire reconnu et coordonné par l'Université Autonome de Morelos. Séminaire imparti à la Clinique Homéopathique de Tenango del Valle, du mois de février 2015 au mois de juillet 2015, à raison d'un week-end d'enseignement par mois.

Février 2015

Séminaire théorique de la conception de la médecine traditionnelle mexicaine.

- Cosmovision : les trois âmes (*tonali, teyolia, Ihiyotl*)
- Conception de la maladie : deux types de maladie.
 - Celle où un être ou un objet étranger s'introduit dans le corps du patient (*mal de ojo,...*).
 - Celle où le patient perd ou voit altérer une de ces âmes, de ces entités animiques.³⁰⁴
- Conception de la maladie et de la médecine basée sur les qualités de froid et de chaud.

Mars 2015

Séminaire pratique.

- Guérison au travers de différents massages
 - Massage pour remonter les ovaires, la vessie, l'utérus et les testicules
 - Massage pour soigner les angines
 - Massage pour soigner l'*empacho* (dérangement digestifs)

³⁰⁴ Par exemple plusieurs causes peuvent pousser à la perte du *tonali* (entité animique localisée dans le cerveau) : des rencontres soudaines avec des défunts, des *chaneques* (esprits vilains), *naguales* (chaman ou sorcier ayant la capacité de se transformer en différents éléments, animaux...), fantômes, ombres, animaux, personnes saoules, soldats... / souffrir un coup ou un accident / marcher dans des lieux dangereux (cimetières, rivières, cavernes...) / certains cauchemars / violer certaines règles ou être surpris en le faisant (se comporter mal vis-à-vis de la terre, voleur, assassin, ...) / être témoin de violence / être menacé / se perdre... Selon l'origine dont l'agent causal est issu (froid ou de chaud), les signes du mal seront distincts et seront traités différemment. Le but du soin étant de ramener au patient son entité animique perdue.

- Recettes de purges à base de plantes
- Les différents biorythmes

Avril 2015

Séminaire pratique.

- Massage de la *manteada* : pour les sciatiques, problèmes de dos, de jambes...

Mai 2015

Séminaire pratique.

- *Juntada de pulso* (recentrage du pouls), massage. Lorsque le pouls du cœur ne se situe pas au centre du nombril, cela affecte l'organisme ; ce massage cherche à ramener le pouls au centre du nombril.

- *Curada de espanto* (guérison de l'effroi, de la peur subite), rituel.

- *Levantada de sombra* (levée de l'ombre), rituel réalisé à la mort de quelqu'un pour l'aider à partir, pour ne pas que son âme reste à errer sur terre.

- Prière de guérison

Juin 2015

Séminaire pratique.

- Différentes façons de réaliser des *limpias* (nettoyages) avec : œufs, feu, bouquet de plantes et de fleurs, *popochcomitl* (sahumador, un contenant pour le feu rituel, le copal, résine et herbes sacrées).

Juillet 2015

Séminaire pratique.

- Massage relaxant aux pierres chaudes.

IX. PORTRAITS D'INDIGÈNES ET DE NON-INDIGÈNES

Il est par ailleurs très intéressant d'analyser à travers des photographies réalisées par des jeunes photographes amateurs huichols, la façon dont ils conçoivent leur représentation à travers l'exercice du portrait. Sarah Corona Berkin, Docteur en Communication, est responsable de nombreux projets éducatifs dans la Sierra Huichol où elle étudie les formes de communication orale, écrite et visuelle du peuple wirarika. Son article *La fotografía indígena en los rituales de la interacción social (La photographie indigène dans les rituels de l'interaction sociale)* se base sur l'étude comparative de deux corpus : l'un composé de 2 700 images produites par des jeunes huichols (100 appareils photographiques ont été donné à 100 élèves et professeurs du collège Tatutsi Maxakwaxi qui durant une semaine ont produit 2 700 photographies de leur communauté) et l'autre par une sélection de 1076 photographies d'indigènes prises par des non-indigènes, datant de 2000 jusqu'à nos jours, publiées dans des livres sur la photographie mexicaine et latino-américaine.

Je reproduis les photographies réalisées par les amateurs huichols (Figure 104) et les photographies réalisées par des photographes non indigènes faisant le portrait de personne indigène (Figure 104). On peut remarquer dans les photographies réalisées par les non indigènes une tendance à segmenter, à fragmenter le corps tandis que dans les photographies réalisées par des membres des collectifs ethniques (sur les 2 700 photographies produites) la chercheuse n'a vu aucune photographie où le corps soit fragmenté. Généralement les photographies sont posées, la personne photographiée regarde l'objectif, les bras le long du corps et se présente dans son milieu. Les portraits réalisés par les non indigènes sont pour la majorité fermés sur une partie du corps ou du visage, isolés de leur corps mais aussi de leur environnement. Le corps est coupé de son milieu alors que les photographies faites par les amateurs wirarikas intègrent totalement le corps à l'espace. Dans les photographies réalisées par les non-indigènes prédomine une image de l'indien pauvre, victime, tandis que les photographies réalisées par les membres des collectifs ethniques les montrent présents à eux-mêmes, intègres. Chaque groupe de photographies (photographies indigènes / photographies non-indigènes) représente souterrainement les différentes ontologies analysées.

Figure 104 - Photographies réalisées par des élèves et des professeurs du collège Tatutsi Maxakwaxi, dans la Sierra Huichol, Mexique, 2006, photographies publiées dans l'article de Corona Berkin Sarah, *La fotografía indígena en los rituales de interacción social*, dans *Comunicación y sociedad*, Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, 2006.

Figure 105 - Photographies réalisées par des photographes non indigènes représentant des portraits d'indigènes, photographies publiées dans l'article de Corona Berkin Sarah, *La fotografía indígena en los rituales de interaccion social*, dans *Comunicación y sociedad*, Nueva época, núm. 6, julio-diciembre, 2006.

X. LES ESPACES SACRÉS ET RITUELS DES CHASSEURS CUEILLEURS

Comment huit mille ans avant Jésus-Christ les sociétés des chasseurs-cueilleurs transformèrent-elles l'espace en espace sacré ?

« Certains auteurs considèrent que les sociétés traditionnelles de chasseurs-cueilleurs semblaient avoir un concept stratifié de l'univers. Divisé en trois niveaux basiques, desquels le milieu intermédiaire était généralement occupé par les êtres humains de la *réalité ordinaire*, tandis que les deux autres correspondraient à des *réalités extraordinaires* auxquelles sont accordés des forces et des pouvoirs ostensibles sur la première réalité. »³⁰⁵

C'est l'existence de « *différentes réalités* » qui transforme une partie du territoire en un territoire sacré. Certaines parties du territoire devenant, « *une porte* » vers l'« autre » monde, l'« autre » réalité. Tout en gardant présent que pour ces sociétés, il n'existait pas de différence catégorique comme dans la pensée occidentale entre la réalité objective et cette autre réalité située au-delà du monde tangible. C'est à dire que pour les peuples de chasseurs cueilleurs, le monde surnaturel est simplement une autre strate de la réalité, elle est de fait tant imbriquée dans la réalité tangible, qu'elle y définit ce qui s'y déroule quotidiennement. Le territoire devient donc sacré quand il devient une porte d'accès à une autre réalité. Comment fonctionne cette porte ? Comment s'ouvre-t-elle ? Comment donne-t-elle accès ? Carlos Viramontes Anzures poursuit :

« [...] le paysage sacré était marqué par des espaces rituels dans les montagnes, les collines, les grottes, les sources, les parois de peintures rupestres et petro-gravure, ..., c'est à dire, des éléments significatifs qui se constituent en un langage visuel [j'ajouterais géographique] qui définit la structure du territoire. »³⁰⁶

Les « lieux sacrés » marqués par des « espaces rituels » désignent par la spécificité de leur propre « géographie » cette porte d'accès à l'autre monde. Le rituel est donc une série de gestes, de paroles, d'actions qui en accord avec la cosmovision, met en contact

³⁰⁵ Viramontes Anzures Carlos, *Grafica rupestre y paisaje ritual*, México, Editions Conaculta, 2006, p. 81.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

différents types de réalité qui agissent l'une sur l'autre. Le rituel est réalisé par une certaine personnalité douée de certaines qualités que je nomme avec Carlos Viramontes Anzures « le spécialiste rituel ». Ce spécialiste est l'intermédiaire entre la réalité objective et l'autre réalité qui se situe dans un complexe système de croyances. Ces lieux rituels se retrouvent le plus souvent reliés à des éléments manifestes de la nature comme les sources, les rivières, les ruisseaux, les abris et les fronts rocheux, les grottes. Des lieux qui possèdent une signification spéciale dans le cadre de leur cosmovision. Ce sont ces mêmes lieux où l'on trouve la forte présence de peintures rupestres. La majorité des peintures rupestres se trouve effectivement dans les montagnes, les grottes, les sources et très souvent près de cours d'eau. Dans la diversité des paysages présents dans le semi-désert, les chercheurs ont observé que ces lieux possèdent des caractéristiques qui les rendent différents et particulièrement importants pour les peuples qui vécurent dans la région. Carlos Viramontes Anzures écrit : « La distribution des sites de la graphique rupestre du semi-désert est déterminée par la perception des peuples de chasseurs cueilleurs en terme de distribution du pouvoir surnaturel du paysage. »³⁰⁷

Ainsi la peinture pourrait-elle aussi faire partie de ces lieux rituels ? La peinture rupestre pourrait-elle donc être un signe de ritualisation d'un territoire ? Oui, mais plus qu'un signe, elle est ritualisation du territoire, elle participe à la transformation du territoire. La peinture est un dialogue entre les différentes réalités, entre la roche et le peintre, entre les accidents géologiques et les motifs, entre les différents mondes. La peinture et son support sont l'espace d'une représentation sociale et le produit d'une intentionnalité décidée à transformer conceptuellement le lieu. Les sites de peinture rupestre représentent physiquement et conceptuellement les lieux où les diverses réalités entrent en contact, se connectent. Les peintures seraient donc plus que de simples images sur la superficie de la roche mais une part constitutive de l'expérience qui relie le monde spirituel au monde de la roche, le monde physique³⁰⁸. Le peintre pourrait-il être le « spécialiste rituel » ? Si le rituel peut être une activité qui se réalise

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁰⁸ La graphique rupestre s'initie pour de multiples motivations et répond à diverses possibilités : elle a pu fonctionner comme « marqueur territorial », ou comme registre d'événements astronomiques, historiques, cartographiques; comme écriture pictographique, marque d'identité...; comme rite de passage, d'initiation, thérapeutiques, en connexion à l'eau, à la fertilité animale, végétale, humaine.... C'est cette dernière utilisation, rituelle, qui intéresse cette recherche.

en groupe, l'acte de peinture est plus souvent une activité individuelle. Comment penser que le spécialiste rituel, le « chaman » pourrait-il être l'auteur des peintures ? Observons la reproduction d'une peinture rupestre d'une paroi de la « Cueva de las monas », située à 59 kilomètres de la ville de Chihuahua, dans le nord du Mexique.



Figure 106 - Peinture rupestre d'une paroi de la « *Cueva de las monas* », Mexique.

Dans la reproduction, on peut observer des formes anthropomorphes, zoomorphes, des formes géométriques, des lignes peintes le plus souvent en rouge qui s'adaptent à la superficie du support.

Ce qui m'intéresse ici, ce sont les lignes, les formes en zig zag, les cercles. Comment mettre en relation ces formes avec la pratique du chamanisme et la consommation de substances hallucinogènes (liée à la pratique du chamanisme) ? Au XX^{ème} siècle, des archéologues ethnologues recherchent des points de comparaisons systématiques entre le chamanisme, la consommation d'hallucinogènes et la peinture rupestre en Australie, Afrique méridionale, Sud des Etats Unis. En 1970 en Colombie, l'archéologue colombien-autrichien Reichel-Dolmatoff réalise une étude de terrain dans laquelle il établit un parallèle entre l'art décoratif des ethnies Tukano et les expériences hallucinatoires inspirées par les expériences de *Yagé* (banisteriopsis caapi, plus connu sous le nom d'*Ayahuesca*). En comparant les motifs qui apparaissent dans

les peintures et les gravures rupestres de la région, il observe une correspondance basique entre ceux-ci et les phosphènes étudiés par la neuropsychologie³⁰⁹.

Observons les phosphènes regroupés par le physicien allemand Max Knoll et par le chercheur en neurosciences Philip Nicholson :

Figure 107 - Phonèmes regroupés par Max Knoll, dans Viramontes Anzures Carlos, *Gráfica rupestre y paisaje ritual*, Ed. Conaculta, Mexique, 2006.

³⁰⁹ Les phosphènes sont des sensations lumineuses de formes géométriques que perçoivent les êtres humains par un effet mécanique, électrique ou chimique (comme la consommation de plantes hallucinogènes) , ou par la privation sensorielle, le jeûne ou les mouvements rythmiques. Ils présentent des formes qui furent systématisées dans les années 1960, par divers neuropsychologues, formes dans lesquelles prédominent les patrons qui forment des quadrillages, des spirales, des tunnels... Ces phénomènes se présentent lors des premières étapes des états altérés de conscience, non seulement lors des rituels cérémoniaux, mais aussi durant des expériences réalisées sous contrôle clinique sur des individus provenant de zones urbaines à qui l'on administrait des substances hallucinogènes ou à travers un état d'auto hypnose. Ce phénomène a été jugé universel dans la mesure où il dépendait de la structure cérébrale. Selon le chercheur sud-africain David Lewis William, les êtres humains partagent la même structure du système nerveux depuis plus de cent mille ans. Dans ce sens, il existerait une réponse similaire du système nerveux à un stimuli équivalent. Ceci pourrait justifier la répétition de certains motifs du graphisme rupestre dans plusieurs parties du monde, même si le chercheur établit clairement que le contenu symbolique donné à chaque forme dépend de chaque environnement culturel.

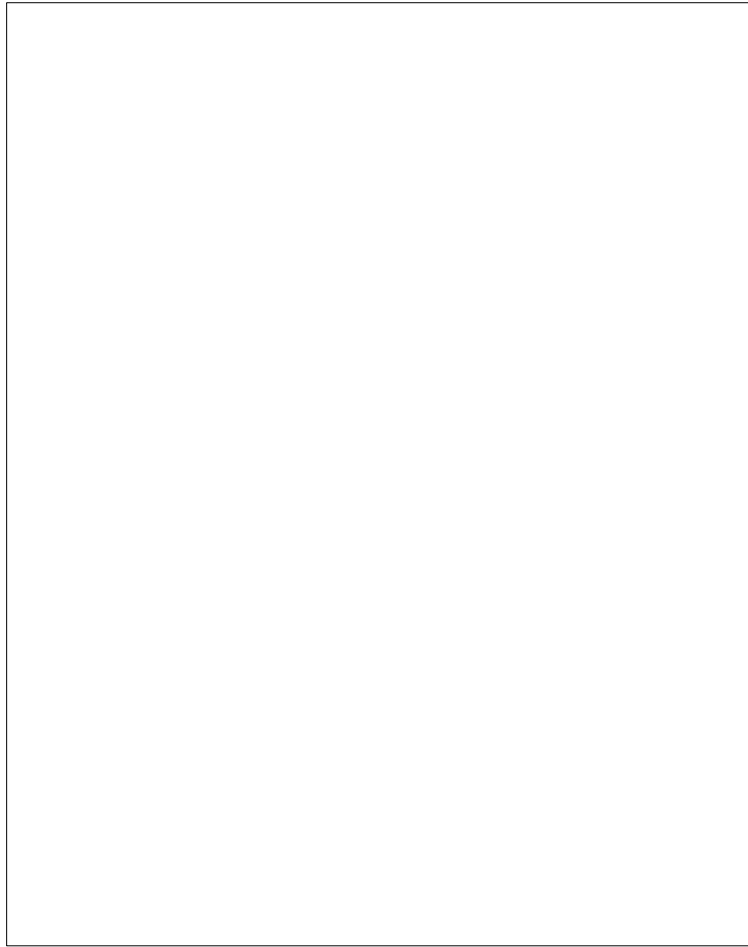


Figure 108 - Phonèmes regroupés par Philip Nicholson, dans Viramontes Anzures Carlos, *Gráfica rupestre y paisaje ritual*, Ed. Conaculta, Mexique, 2006.

C'est intéressant de voir comme certains phonèmes correspondent à certaines formes peintes sur la roche par les chasseurs-cueilleurs. Il pourrait donc exister une probabilité pour que le peintre soit le spécialiste rituel ou du moins consomme des substances hallucinogènes.

Il est d'ailleurs très intéressant d'analyser de plus près une des peintures située sur le même site archéologique « Cueva de las monas ». L'analyse de cette peinture révèle trois étapes de réalisation. La première étape date de la période archaïque (500 ans apr. J.-C.) durant laquelle des groupes de chasseurs, cueilleurs-pêcheurs peignèrent les parois de la roche. La seconde période date du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle qui représente des éléments iconiques propres au Tarahumaras. Et la troisième période correspond au XIX^{ème} siècle où apparaissent des représentations d'apaches, des hommes de profil portant une huppe et des griffes d'ours. La scène principale de

la peinture date de la seconde étape. Elle représente la cérémonie du « raclage » du *peyote* (plante hallucinogène du désert mexicain).

Si l'utilisation de substances hallucinogènes faisait partie du processus de réalisation des peintures rupestres, c'est que les peintures représentaient une forme d'accès ou de connexion à cet autre monde, auquel on avait accès par la voie de l'hallucination. Il y a donc dans ces peintures des références implicites (les phosphènes) et explicites quant à l'utilisation de substances hallucinogènes. Ce qui est tout aussi important c'est la « réutilisation » de ces mêmes peintures. On peut observer dans la peinture suivante, différentes étapes de réalisation de la peinture sur une période de dix-neuf siècles.



Figure 109 - Peintures rupestres découvertes en 2012 à 59 kilomètres de la ville de Chihuahua, dans le nord du Mexique sur le site archéologique *Cueva de las monas*.

On retrouve la présence de phosphènes peints en rouge. On remarque aussi en blanc des formes humaines représentées de manières distinctes. Sur la tête d'une des formes humaines s'érige une croix. On pourrait alors dater cette seconde étape de la période coloniale ou post-coloniale. Ce qui est intéressant ici c'est la rencontre dans un même espace de différentes temporalités, époques.

Pourquoi repeindre sur la même roche ? En accord avec certains registres ethno-historiques, les sites de graphismes rupestres, leur situation, leurs supports

physiques et les superficies sur lesquels ils sont peints ou gravés, pourraient être des symboles aussi importants que la propre iconographie reproduite sur le front rocheux ou l'abri. Citons l'exemple repris par Carlos Virramontes Anzures contenu dans le récit raconté par l'ecclésiastique franciscain Juan de Torquemada (XVI^{ème} siècle) à propos du passage de Quetzalcoatl à Tlalnepantla (récit qui fait clairement référence à une main imprimée sur la roche typique des sociétés des chasseurs-cueilleurs) :

« où il [Quetzalcóatl³¹⁰] s'assit sur une pierre et posa ses mains sur elle, leur trace resta imprimée [...] ils étaient certains [les habitants] et ils pouvaient le prouver, que ces traces les avait laissé Quetzalcoatl [...] et ainsi s'appela l'endroit Temacpalco, qui signifie "dans la palme de la main." »³¹¹

Ce qui s'avère très intéressant dans cet exemple, c'est la ré-utilisation, la re-fonctionnalisation du site : peut-être originellement destinée à des rites de passages, la

³¹⁰ Quetzalcoatl est une des principales déités des civilisations préhispaniques, présentes dans presque toute la Mésoamérique du XV^{ème} siècle, déité entourée de mystère depuis son origine : considérée par différentes histoires comme un homme, un mythe ou une légende.

Son nom, d'origine nahuatl se compose de : *quetzal*, un oiseau au beau plumage et *coatl*, qui signifie serpent. Il est ainsi connu comme le « serpent emplumé. La légende raconte que quand la création du monde fut terminée, les dieux et les humains vivaient en harmonie, excepté le dieu Quetzalcoatl qui observait avec énervement comment les humains étaient subjugués par les autres dieux. Il décida de se convertir en humain pour leur partager ses connaissances et l'art que possédaient les dieux. Sur terre, il de l'eau, jusqu'à son arrivée à Tollan, où il interrompit un sacrifice humain réalisé en l'honneur du dieu son frère. Le prêtre qui organisait le sacrifice devint furieux, le ciel se chargea de nuages, annonçant une grande tempête. Quetzalcoatl les calma, et leur assura que tandis qu'il régnerait sur Tollan, la ville fleurirait comme aucune autre ville. De ses bras, il chassa les nuages, et les vents commencèrent à souffler en chassant les nuages. Les hommes voulurent lui rendre hommage comme à une déité, il refusa et les invita à vivre avec humilité et sagesse. A partir de ce moment, la ville de Tollan devint grande et belle, le dieu en forme humaine apprit aux humains l'art de cultiver, de tisser, etc.. Il interdit les sacrifices humains, prônant l'auto-sacrifice avec des épines de maguey.

Mais le dieu son frère n'était pas satisfait des réalisations de Quetzalcoatl, il inventa un plan pour nuire à son image. Un jour, il se présenta comme un vieillard et offrit un cadeau à Quetzalcoatl, qui le reçut avec plaisir et humilité. C'était un maguey, au jus exquis dont les effets étaient inconnus (que l'on connaît aujourd'hui comme le pulque). Cette boisson soûla Quetzalcoatl, qui rompit son célibat en ayant des relations avec Quetzalpetatl. N'étant plus digne de diriger Tollan, furieux, le lendemain, il prit une décision difficile, il prit la mer, et navigua vers là où le soleil se couche. A son départ, il promit de revenir dans un an, venger cette trahison. Étrangement, l'année suivante correspondait à la date de 1519, du calendrier chrétien. Date où arrivèrent les premiers espagnols sur la même cote d'où était parti Quetzalcoatl un an avant. (Selon certains historiens, les représentations de Quetzalcoatl le montrent comme un homme blanc et haut de taille. Ils assurent que ce personnage ait pu être un viking qui arriva par les côtes du golfe du Mexique, et qui fût converti en dieu par les habitants de par toutes ses connaissances). Le plus surprenant, c'est que ce sont précisément ces caractéristiques physiques qui trompèrent les habitants, confondant Hernan Cortes avec ce dieu (de plus, la date prévue de son retour coïncidait). Lamentablement, ils se rendirent compte trop tard que cet homme n'était pas le dieu, mais un homme avide d'or et prêt à exterminer toute une civilisation. Quetzalcoatl reste dans les mémoires lié à la figure du héros, du savant, du dirigeant, du chercheur...

³¹¹ Torquemada fray Juan de, *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra, Volume I et III*, México, UNAM, 1975.

main en perdant sa signification première s'adapte à la cosmovision en vigueur, l'empreinte des mains résultant être la trace du passage d'une déité. D'autres exemples nourrissent cette « re-fonctionnalisation » qui accorde à ces sites un statut important voire exclusif. Le cas de la peinture rupestre étudié précédemment où différentes étapes se superposent, met en avant le même procédé de re-signification. Les sites de peintures rupestres de par leur propre morphologie ou de par la présence de peintures représentent des lieux « habités », des lieux forts, importants dans les différentes cosmovisions. Si importants, qu'ils invitent les différentes populations à marquer la roche de leurs images ou à déposer sur celle-ci une signification en accord avec leur cosmovision.

XI. LA DANSE DE LA LUNE

La danse de lune (réservée aux femmes) est une pratique héritée ou inspirée des Indiens d'Amérique du Nord. Une *danse de la Lune* se réalise sur un cycle de quatre ans, quatre jours par ans, dans un cercle de danse construit pour accueillir la cérémonie. Les danses se réalisent la nuit, au rythme d'un énorme tambour (le *huehuetl*) et des chants. Avant de rentrer dans le cercle de la danse, le corps est purifié dans le *temazcal* (le bain de vapeur), à l'aube, la danse se conclut également par un *temazcal*. Un feu accompagnera la cérémonie durant les quatre jours, sans s'éteindre. Les danseuses ne consommeront ni aliment ni eau durant ces quatre jours. J'ai participé durant deux ans (2014-2015) à cette cérémonie. Il existe avant la cérémonie de nombreux rituels de préparation (*temazcal*, cérémonie de pleine lune, chants, réalisation de petit sac de prière), ainsi que de nombreux travaux collectifs (*tekio*) pour préparer le terrain de la danse qui se réalise en pleine nature (construction de toilette sèche, construction du *temazcal*, du campement...)



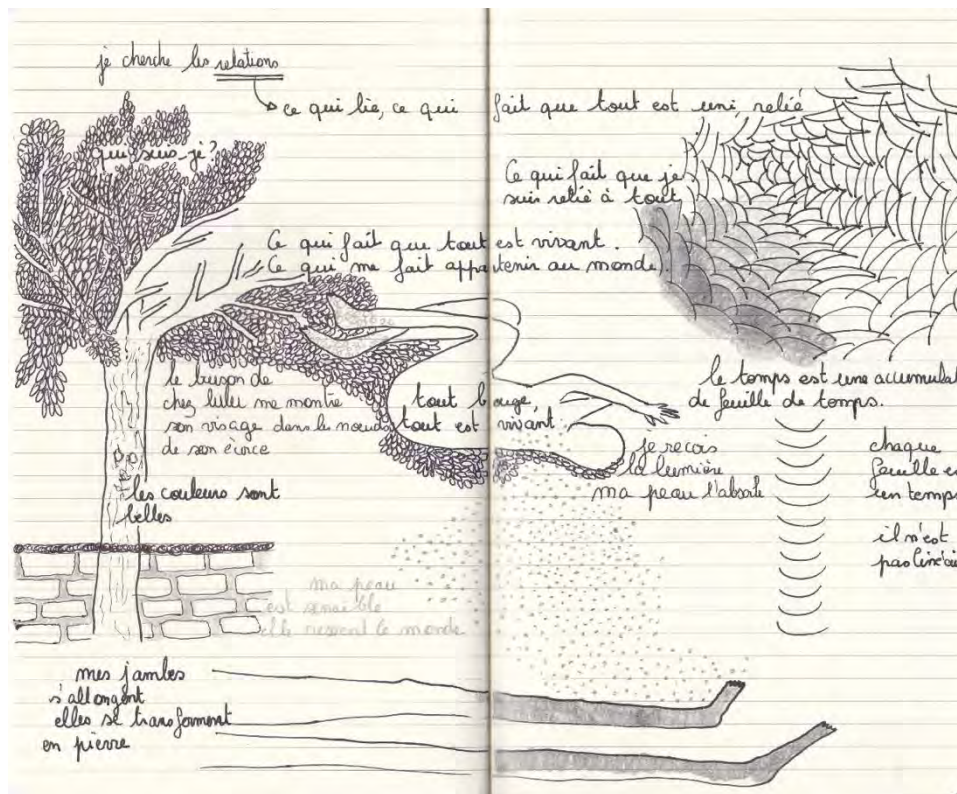
Figure 110 - Danse de la lune *Atlanchane*, (photographie : grupo de danza de luna *atlanchane*), Tenango del Valle, Mexico.

XII. CARNET D'EXPÉRIENCES ET DE PRATIQUES

RITUELLES

« C'est un savoir
qui comme une épine et un vent gelé passera sur toi,
te jettera par terre et t'abattra,
pour que tu reviennes à toi. »³¹²

-Expériences du rituel de *Teonanacatl* (champignon, plante de pouvoir et de vision),
2017.



³¹² Díaz Frank, *op.cit.*, p. 242, cite *Las palabras de la serpiente emplumada*, I.4. « Es un saber que como espina y viento helado pasara sobre ti, que te arrojara a la tierra y te abatirá, para que vuelvas a ti. » [ma traduction]

il y a le forest de l'ambrose et boues
des habitants. de me parlent.

je touche ma peau, c'est une
surface vivante. je sens que c'est
ma même qui me gène mes
maladies.

les traces sur ma peau, c'est
ma même qui me
les créer.

Ma peau n'est pas extérieure
à moi, elle fait partie de
moi.

je ressens ma voix.
elle est belle.
je chante.
je le salue
quelque part
dans tout mon
corps.

l'eau dans ma bouche. elle a une
texture, elle est épaisse, elle m'envahit.

me revata face à moi-même, j'avais
senti la beauté et le vivant du monde. je

je ressens une angoisse dans le
la peur dans le corps

je suis cette
peur couché sur le sol

je suis le dedans →
dans la mémoire d'oubliure de mon
corps. ce ne sont pas des idées. ce sont
des sensations de peur et d'angoisses
qui m'envahissent.

j'ai peur de me
plus pouvoir sortir de ces
douleurs

oublié que ce n'est pas un jeu. après avoir
suis la avec moi. avec mes profondeurs.

corps

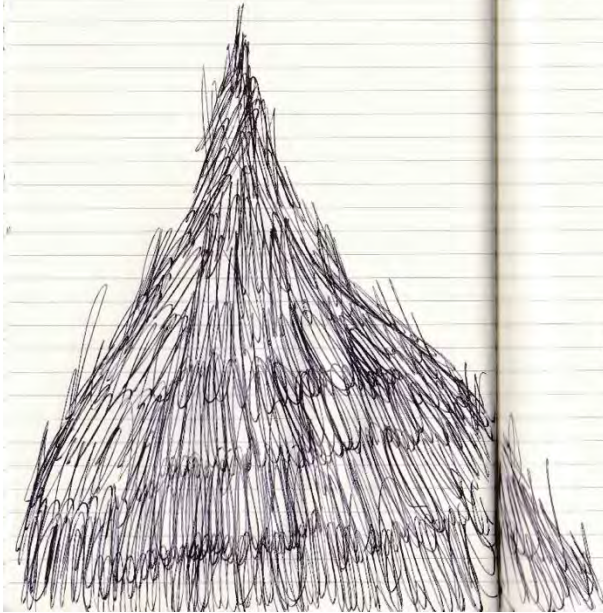
pourquoi est-ce que j'ai mangé
tout les champignons que l'on
m'a donné.
j'entends les autres, revenir à eux,
et moi, je suis toujours dans cet
autre monde. celui du dedans.

sensation

mon corps est cette machine, cette obscurité.
il est rempli de douleur.

SACALO

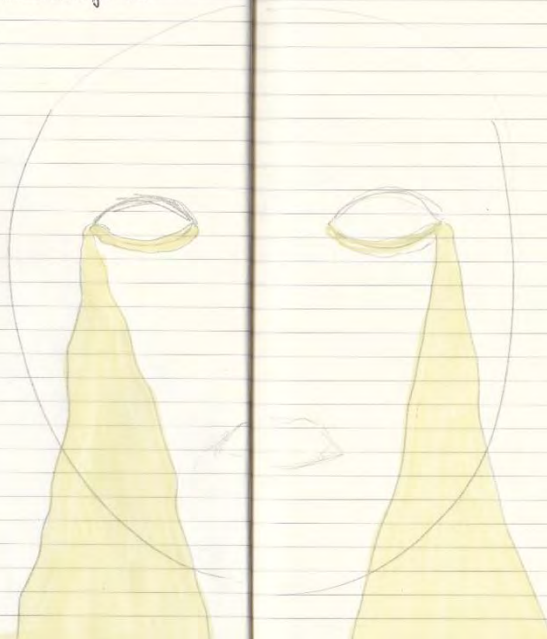
SORS LE



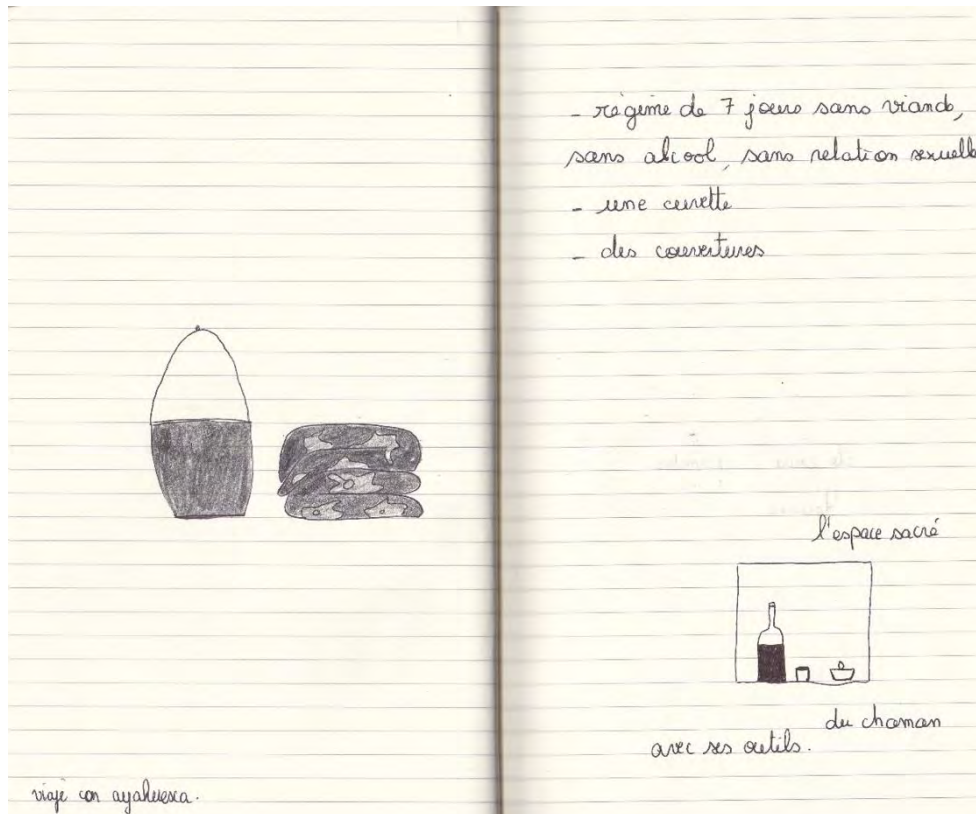
toute cette obscurité, cette marécque,
sort de mon cœur sous forme
de larmes
↳ et de mon corps

je m'assis et je pleure.
l'eau de mes larmes est épaisse,
elle gèle de mes yeux pour venir
rouler sur mon visage et
sur mon corps.

je
me
libère
mon
corps
et
mon
cœur
s'apaisent.
je me
repose enfin.



-Expériences Rituel d'Ayahuasca (Liane : Plante de pouvoir). Décembre 2017.



je m'incline devant elle et
je fais cette préparation
des fruits de l'amazone.

ayahuasca

je m'assois
j'attends
j'entends des roulements de vomissement
autour de moi.

je suis assise
je me sens mal
la tête entre les jambes
je suis bloquée

le chaman au dessus de moi,
il chante pour moi et pour
la plante qui est en moi,
il l'a guidé

et des très fonds, des profondeurs
de mon être,
jaillit la merveilles des pensées
égarées, la persévérance des
sentiments, réflexes,
la pesanteur des probelles accumulés.

Je vomie. Chaque vomissement
est douloureux. Comme si l'on
venait m'arracher dans le profond
de mon être.

Je vomie la douleur, en même
temps que je vomie cette douleur.
Mon corps se vide, se nettoie.

Je me couche.

Me revais encore face à moi-même.
Dans le dedans de mon être.
J'ai encore oublié que ce n'est
pas un jeu, mais un travail
laborieux.

La plante est en moi. Le chaman
la guide avec ses chants. Il est
là, un peu partout. Il prend
soin de moi.

Quelques hallucinations très
peu.

Je ne peux plus bouger.

Je suis de nouveau un nouveau-né.
Je vois les bras de ma mère,
la douceur de la couverture,
le bonheur d'être embrassé et de
m'être qui un corps d'enfant aimé.

RESPIRA

Une chose à ne pas oublier. Respirer.
Je ressens l'air qui rentre dans mon
corps. Il le gonfle, l'alimente, et ressuscite.
L'air fait partie de moi.
Je respire.
Je respire.
Je suis heureuse de respirer.
Je le fais en conscience. Ce n'est
plus un automatisme. D'ailleurs
j'ai peur d'oublier de respirer.
Respire.
Tout mon corps est engagé dans ce
mouvement là.
Je suis cette respiration. Je suis l'air
qui entre en moi.

Je répète mille fois merci
gracias, gracias, gracias, gracias
gracias a mi padre
gracias a mi madre
gracias a mi hermana
gracias a mis abuelas
gracias a mis abuelos
gracias a mis oncles
gracias a la vida
gracias a las plantas
gracias a los animales
gracias a todas las formas de vida
je vous aime
...
soy una mujer agradecida.

GRACIAS

AMOR

Je vis et je ressens l'amour inconditionnel

l'amour pur

l'amour qui suffit à tous, qui remplit tout

qui rend le cœur joyeux sans attente ni dépendance

l'amour pour tout ce qui est un sentiment de joie immense

de complétude

de fin en soi

l'amour qui porte tout ce qui est

qui naît sans raison

qui s'épanouit sur tout et dans tout

un amour sans limite

l'amour de moi.

Je ressens la lumière, celle de l'âme
elle brille. elle est joyeuse. elle
est splendide.

Elle fait partie de l'amour. Mais
elle est autre chose.

elle est pure lumière.

lumière de la création.

lumière nourricière, matrice.

Lumière dans laquelle tout naît

lumière infinie

Ce que je dois faire,

donner de la lumière à mes enfants
et à qui me le demande.

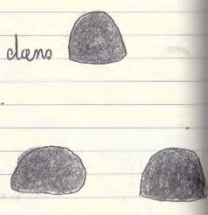
Prendre soin d'eux, leur donner
de l'amour. Me dédier à eux.

LUZ

le chaman est un nettoyeur d'âme, "un limpiador de almas".



Toutes les âmes sont là, présentes
 recroquevillées sur elles-mêmes,
 en souffrance.
 elles souffrent
 elles sont enfermées dans
 leur souffrance.
 elles me peurent
 par s'ouvrir.



autour de moi, il y a ces âmes
recroquevillées, en souffrance.

et il y a ces âmes souffrantes,
sorties des ténèbres de la douleur.

je suis heureuse, comblée.

Les chants du chaman, toujours.
beau.

magnifique.

maintenant je sais.

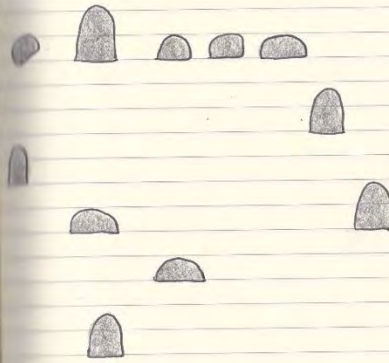
je sais ce qui est vrai et ce qui ne
l'est pas.



je sais qui je suis.

je sais vers quoi je dois me diriger.

je connais l'amour, la lumière, la
joie.

C'est un sentiment réel que je
ne peux pas oublier.



 : alma souffrante
 : alma heureuse

XIII. LES VIDÉOPHAGES³¹³

1. La décolonisation du voir

Pour comprendre comment l'image construit, déconstruit et reconstruit les identités, les vidéo-artistes latino-américains ont eu recours à l'image archive produite par les colonies étrangères à partir du seizième siècle. Ces images « anodines » de faune, flore, portrait, malgré leur objectivité apparente témoignent d'un regard colonial et répondent à ce que Joaquín Barriandos qualifie comme « le regard panoptique colonial » dans son livre intitulé : *Apetitos extremos, la colonialidad del ver*. Le « panoptique » est un centre pénitentiaire imaginé par le philosophe Jérémie Bentham en 1791. Il est aménagé de telle façon que le gardien puisse observer tous les prisonniers, sans qu'ils le sachent. Michel Foucault dans son livre *Surveiller et punir*, analyse de nouveau cette image de la surveillance et propose que « le panoptique soit interprété comme un modèle généralisable des comportements, une manière de définir les relations de pouvoir dans la vie quotidienne des hommes »³¹⁴. Appliqué à une vision ethnographique, le panoptique équivaut à un état permanent de surveillance. Depuis sa « tour culturelle » il observe, il classe, ordonne un monde à coloniser.

« Modelé par les visions démonologiques des missionnaires, par la littérature des voyages des conquérants, par les récits des Chroniques des Indes, par l'argumentation juridico-territoriale des propriétaires et par la rhétorique de l'impérialisme cartographique, depuis l'intérieur du regard panoptique colonial, [...] surgit ce qui peut se décrire – suivant Anibal Quijano- comme la colonisation du voir. »³¹⁵

Comment « la colonisation du voir » s'orchestre-t-elle ? Nous pourrions la rencontrer dans l'étroite relation qui s'est tissée entre la production visuelle de l'altérité et la racialisation de la subjectivité, créant dans la réalité des matrices de lecture et

³¹³ Cette annexe fait la synthèse d'un article sur le sujet qui a été publié. Cf. Riboulet Célia, *Los videofagos*, USA, Revue Karpa, Université de Californie, Été 2012.

<http://csula.development-preview.com/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/celia.pdf>

³¹⁴ Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993, p. 55.

³¹⁵ Barriandos Joaquín, *Apetitos extremos, la colonialidad del ver*, EIPCP (institut européen pour des politiques culturelles en devenir), août 2008, p. 11. Disponible à l'adresse suivante (consulté le 16 novembre 2017) : <http://eipcp.net/transversal/0708/barriandos/es>

d'interprétation. Quelle relation existe entre cette colonisation du voir et le regard panoptique colonial ? Le second est la conséquence du premier. Le regard eurocentriste ordonne et colonise un monde, le classifiant à travers des concepts importés de sa propre culture, organisant une colonisation culturelle, « langagière », spirituelle. Cette colonisation dépose une réalité sur une autre réalité, une autre construction, interprétation. « Voir » devient « voir à travers ». Il n'existe pas de vision « naturelle ». Toute vision est le résultat d'un processus culturel, historique. La colonisation du voir se déploie en déposant un filtre. Un exemple révélateur de l'eurocentrisme du regard est l'anecdote contée par l'anthropologue J.E Lips. Un jour, il faisait le portrait d'un vieux maori de Nouvelle Zélande, selon les règles strictes de l'académie. Lorsqu'il révéla à son modèle le résultat, celui-ci ne se reconnut pas. Le peintre déconcerté lui demande qu'il réalise lui-même son autoportrait. Le maori dessina minutieusement les marques de son tatouage facial. Cette expérience révélatrice est consternante. L'image comme la vision sont des constructions culturelles. La colonisation du voir à différentes facettes.

De même, l'artiste José Alejandro Restrepo signale un certain mécanisme tactile, apparu durant la conquête, par lequel on substituait les idoles par des images. C'est le cas, par exemple chez les indiens de la vallée du Cauca, en Colombie, qui adoraient une vierge appelée « Femme sauvage du bois » cachée dans un lieu secret. Les autorités ecclésiastiques la volèrent, et l'emmenèrent à Cali où ils lui construisirent une chapelle et la rebaptisèrent « Notre dame des remèdes ».

Autre exemple de colonialisme ultra-mer, est celui qui constitue l'imaginaire collectif européen à travers les registres visuels, les témoignages iconographiques qui naissent, corroborant cette distinction du « bon » et du « méchant » sauvage. Représentée nue, la corporalité indigène souffre d'une hybridation avec le modèle de la Renaissance qui applique au corps indigène nu un régime visuel apollinien eurocentriste. Les indigènes sont peints à travers les fantasmes de leurs créateurs. On peut les voir fumant, mangeant des corps...

Les fameux témoignages de Théodore De Bry contribuent à la construction du regard panoptique colonial d'outre-mer. Ses œuvres sont l'une des premières représentations européennes des indigènes américains représentés comme des cannibales. On pourrait trouver dans ces gravures une certaine ressemblance (qui marque l'imaginaire européen de l'époque) avec les représentations médiévales des animaux et des hommes. Cependant, il ne faut pas oublier que ce peintre hollandais

n'a jamais vu le nouveau continent et que ses dessins ne sont que le fruit de ses fantaisies, ses fantômes basés eux-mêmes sur les récits des voyageurs et qui demeurent pourtant des documents d'archives scientifiques.



Figure 111 - Bry (de) Théodore, *The Sons of Pindorama*, gravure (datée d'avant 1562), [réalisé à partir des récits de voyage au Brésil de Hans Staden].



Figure 112 - Bry (de) Théodore, *Peuple cannibale nu (Amérindiens)*, gravure en taille douce, 1592, dans *Grands Voyages, America tertia pars*, Vol. II p. 128, BNF, département des Estampes et de la photographie, EC-7 (D, 2)-FOL, Bibliothèque nationale de France.

Cette vision pro-ethnographique coloniale impériale se base sur une double stratégie :

1. Faire apparaître « l'objet sauvage ».
2. Ne plus apparaître comme sujet d'observation, c'est à dire occulter le lieu d'observation et d'énonciation de la connaissance.

Montaigne lui-même est explicite en affirmant :

« Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ; comme de vrai, il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usages du pays où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses. Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages. En ceux-là sont vives et vigoureuses les vraies et plus utiles et naturelles vertus et propriétés, lesquelles nous avons abâtardies en ceux-ci, et les avons seulement accommodées au plaisir de notre goût corrompu. »³¹⁶

C'est cela que Santiago Castro Gomez a appelé « la hybris du point zéro », qui correspond à un « non-lieu épistémique ». Voilà comment à travers un régime visuel euro centriste et universalisant, le « nouveau monde » est passé de territoire incognito à *la territorialisation symbolique et matérielle du cannibale*. Il ne faut pas oublier que l'anthropophagie fut une des bases théologiques argumentaires qui justifia la colonisation, les tueries et l'esclavage.

Pour l'artiste colombien José Alejandro Restrepo, les images produites à travers ce filtre eurocentriste se révèlent colonisantes, pleines de sens, de hiérarchie, révélatrices de cette vision panoptique coloniale. À partir de ses observations, l'artiste initia des processus créatifs à travers lesquels se retrouvent comme fondement de la problématique artistique et comme base d'étude pour comprendre des problématiques trans-modernes, les images produites par la colonie.

³¹⁶ Montaigne, *Les Essais*, Paris, Éditions J. Balsamo, C. Magnien-Simonin et M. Magnien, Éditions Gallimard, Collection la Pléiade, 2007, p. 211.

2. La transmodernité de la « colonialisation du voir »

« Comme s'il s'agissait d'une spirale ontologique, des formes anthropophages d'observation et de di-gestion de l'altérité apparue au XVI^{ème} siècle persistent dans nos imaginaires économiques globalisés, dans l'actuelle rhétorique concernant l'interdépendance géopolitique et dans les négociations commerciales et patrimoniales de l'ère postcoloniale ; c'est dire que de nos jours, elles coexistent sous une forme réactualisées dans l'économie culturelles bi-régionale euro-latino-américaine. »³¹⁷

Comment la colonisation du voir du XV^{ème} siècle perdure-t-elle dans la face occulte de la modernité du XXI^{ème} siècle ? Je souhaite aborder ce sujet à travers l'œuvre vidéographique *Indios medievales* (Partie I) de l'artiste équatorien Tomas Ochoa (Figure 114).

Cette œuvre est une critique à la vision du XIX^{ème} siècle qui persiste dans les grands centres cosmopolites, dans lesquels la latino-américanité est un produit culturel, coloré et exotique. Les rhétoriques cannibales s'avèrent tant résistantes que dès lors, elles n'ont fait que s'adapter et se renouveler. La Chronique des Indes opère depuis ce point de vue comme des récits trans-historiques et trans-modernes actualisés dans le contexte actuel des échanges migratoires et de la main-d'œuvre. La vidéo de Tomas Ochoa s'élabore à partir d'une gravure de Théodore de Bry (Figure 113) qui représente des indiens en train de fondre de l'or dans la bouche des conquistadors tout en leur disant :

« Mange de l'or insatiable chrétien. Et pour davantage de torture et d'humiliation, ils découpaient à plusieurs conquistadors encore vivants, les bras, les jambes, pour les mettre sur le braises et ensuite les manger. »³¹⁸

La vidéo de Tomas Ochoa reproduit le mythe tout en déplaçant le contexte (temps et espace) à l'époque actuelle en Espagne. Les indiens sont devenus des travailleurs immigrés et les conquistadors changèrent de chemise pour s'incarner en un homme d'affaire. Le geste reste identique, les « mauvais sauvages », répriment le colon en l'étouffant et en le brûlant avec l'objet de sa propre avidité. L'œuvre est une parole volée et une parole rendue, toutefois, en la rendant l'artiste ne la met pas exactement à sa place. Ce trucage, ce déplacement du mythe par l'artiste dévoilent les généalogies

³¹⁷ Barriendos Joaquín, *op.cit.*, p. 12.

³¹⁸ De Bry Théodore, *Libro IV*, cité par Ochoa Tomas, *Indios medievales*, disponible à l'adresse suivante (consulté le 30 décembre 2017) : <http://tomasochoa.com/indios-medievales/>

à partir desquelles se sont superposées des couches d'images et d'interprétation qui ont façonné un prototype qui se réactualise au fil du temps : celui de l'indien, du mauvais indien, du cannibale, de l'immigré. L'œuvre opère une sorte de mise en crise du « regard », en problématisant et en rendant visibles les formes anthropophages d'observation. Le titre de cette annexe *Les vidéophages*, désigne ce « système » de vision et de classification. Les artistes cannibales contemporains, mangent et cuisinent la vidéo, le regard, le « je vois » ; pour le mâcher, le digérer, le broyer et l'expulser. Après cette étape d'ingestion et de digestion, ces « mangeurs de vision » explorent distincts processus de décolonisation du voir et du représenter. Cette décolonisation du voir redéfinit et questionne les stéréotypes générés et diffusés à partir de la conquête espagnole, lors de laquelle l'autre fut étiqueté et catalogué comme un produit exotique et sauvage à observer. D'indiens homophages, les artistes se convertissent ironiquement en indiens *vidéophages*, proposant au travers de l'art une révision des récits historiques constitutifs des identités internationales. *Indios medievales* propose une révision des stéréotypes transmodernes générés lors de la conquête, l'œuvre déplace le point de vue de l'observateur pour se situer dans celui de de l'observateur observé, questionnant depuis un autre point de vue et d'énonciation, les fondements de ce regard panoptique colonial.



Figure 113 - Bry (de) Théodore, gravure illustrant *Amérique. Livre IV*, inclut dans *Grands voyages*, 1594.

Figure 114 - Tomas Ochoa, *Indios medievales* (photogrammes extraits de la vidéo), vidéo monocanal, 6 minutes, Espagne, 2008, *Cosmovideografias Latino-américanas*, Centro Nacional de las Artes, Mexico 2013.

XIV. LA MANGEUSE DE PIERRES

Première version du projet artistique *La mangeuse de pierres*

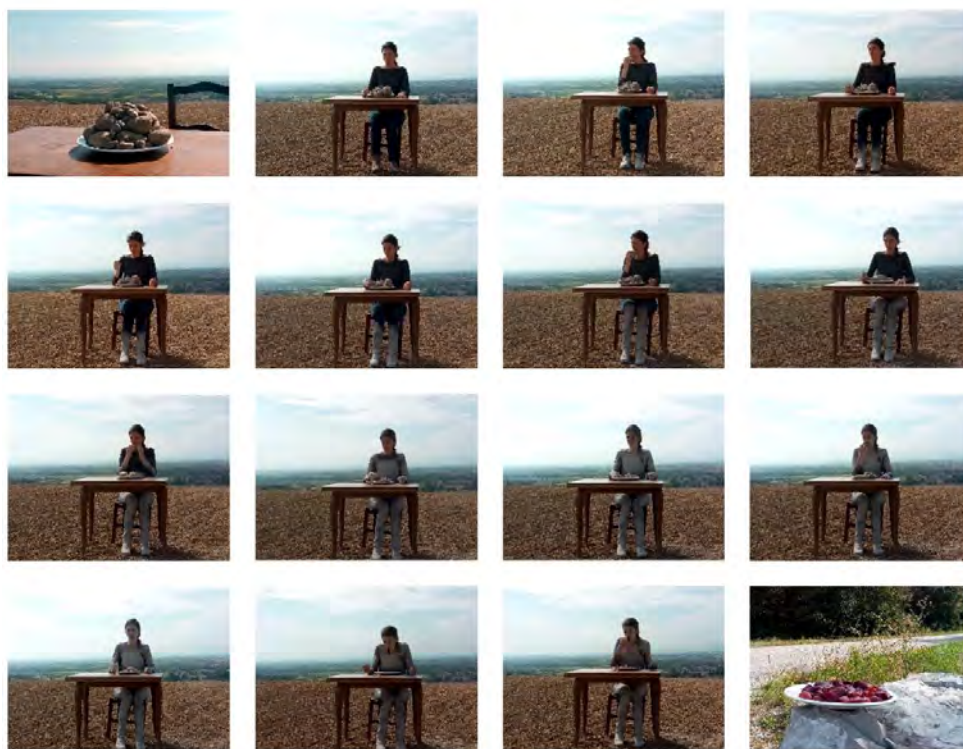


Figure 115 – Riboulet Célia, *La mangeuse de pierres*, (photographie : Gaëlle Riboulet), 60 x 80 cm, 2018.

Résumé

L'origine de cette recherche se trouve dans une expérience de terrain, engagée durant dix ans, qui a favorisé l'observation comparative de deux cultures, en s'intéressant tout particulièrement aux modalités d'accès au monde qu'elles engagent. La recherche s'organise entre deux territoires constituant deux « prises écuménales » (Augustin Berque) très différentes : la France et le Mexique. La thèse, située dans le domaine des arts plastiques, offre le cadre de construction d'un double régime d'investigation, discursif et plastique, en mesure d'accueillir la diversité des deux cultures, en mettant en jeu la porosité des disciplines (arts visuels, sciences du paysage, anthropologie, ethnographie, philosophie), au contact d'un ailleurs qui déplace, modifie et repositionne les connaissances et les sociétés qui les formulent.

À partir de l'analyse d'œuvres (corpus constitué d'artistes latino-américains contemporains et d'artistes européens marqués par des expériences non-occidentales) et des apports de l'expérience de terrain, la thèse questionne, en croisant les questions du paysage, de la nature et de l'environnement, la place de l'homme dans le monde et sa façon de se mettre en relation avec celui-ci, en envisageant alternativement deux postures, liées aux deux cultures étudiées : être *dans* le monde (régime continuiste de l'ontologie mexicaine) ou être *face* au monde (construction culturelle occidentale du paysage). Ce questionnement conduit dans un premier temps à exercer une mise en doute du paysage – considéré comme une construction mentale, comme un filtre culturel au travers duquel le monde est perçu (modèles paysagers européens, perspective) – au profit de l'émergence de questions liées à l'environnement. Il s'agit alors de repenser la question de la perception, en distinguant le « voir comme » (lié à l'exercice de filtres perceptuels) du « voir » (envisagé comme une perception « directe »), interrogation qui positionne le corps du chercheur au centre de la recherche. Le bilan prospectif d'une expérience corporelle de l'espace, menée au Mexique, invite à analyser comment déconstruire les schèmes constitutifs de notre rapport au monde issus de la culture occidentale, au travers de l'expérience chamanique. Cette démarche, apparentée à l'autoethnographie, implique sur le plan épistémologique une prise en compte du relativisme et de la subjectivité du chercheur dans la recherche. Elle voit son accomplissement dans le geste artistique, dans la mise en œuvre d'une poïétique plastique, considérée comme le fruit d'une manière d'être – une étroite relation entre l'homme, le monde et la matière – avant d'être une manière de faire.

Mots clefs : Arts plastiques – Recherche-Création – Poïétique – Interculturalité – Autoethnographie – Cosmovision – Geste – Chamanisme – Corps

Abstract

The origin of this research lies in a ten-year field experiment, which favoured the comparative observation of two cultures, with particular attention to the modalities of access to the world with which they engage. The research is organized between two territories constituting two very different ecumene (Augustin Berque): France and Mexico. The thesis, dealing in the field of visual arts, offers the framework for the construction of a dual regime of investigation, verbal and plastic, in order to accommodate the diversity of both cultures, by shedding light on the porosity of each discipline (visual arts, landscape science, anthropology, ethnography, philosophy), in contact with an elsewhere that moves, modifies and repositions knowledge and the civilisations that formulate it.

From the analysis of artworks (contemporary Latin-American artists and European artists marked by non-Western experiences) and the contributions of the field experience, the thesis examines, by intertwining the issues of landscape, nature and the environment, the place of Mankind in the world and his means of relating to it, by alternately considering two postures, related to the two studied cultures: being in the world (continuous regime of the Mexican ontology) or facing up to the world (Western cultural landscape construction). This examination leads at first to questioning the landscape - considered as a mental construct, as a cultural filter through which the world is perceived (European landscape models, perspective) - in favour of the emergence of questions related to the environment. It becomes then a question of rethinking the question of perception, distinguishing the "seeing as" (linked to the exercise of perceptual filters) from the "seeing" (considered as a "direct" perception), an interrogation which positions the body of the researcher at the centre of research. The prospective study of a bodily experience of space, conducted in Mexico, invites us to analyse how to deconstruct the patterns of our relationship to the world stemming from Western culture, through the shamanic experience. This approach, akin to autoethnography, implies on the epistemological level a consideration of the relativism and the researcher's subjectivity in the research. It sees its accomplishment in the artistic gesture, in the implementation of a plastic poiesis, considered as the fruit of a way of being - a close relation between Mankind, the world and matter - before being a way of doing things.

Keywords : Plastics Arts – Research-creation – Poiesis – Interculturality – Autoethnography – Cosmovision – Shamanism – Gesture – Body