



HAL
open science

Sacrés rites : la persistance du rituel et l'implication de l'oeuvre

Gwen Erhel

► **To cite this version:**

Gwen Erhel. Sacrés rites : la persistance du rituel et l'implication de l'oeuvre. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01923751

HAL Id: dumas-01923751

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01923751>

Submitted on 15 Nov 2018

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.

LA PERSISTANCE
DU RITUEL ET
SACRÉS
L'IMPLICATION DE
RITES
L'ŒUVRE

École des arts de la Sorbonne, Master 2 Design,
Arts, Médias, Mémoire de recherches, Session 2018,

Directeurs de recherches : Pierre-Damien HUYGHE,
Françoise PARFAIT, Sophie FETRO.

Gwen ERHEL / 11 700 931

Gwen ERHEL / 11 700 931

SACRÉS RITES

LA PERSISTANCE DU RITUEL ET
L'IMPLICATION DE L'ŒUVRE

École des arts de la Sorbonne, Master 2 Design,
Arts, Médias, Mémoire de recherches, Session 2018,

Directeurs de recherches : Pierre-Damien Huyghe,
Françoise Parfait, Sophie Fetro.

REMERCIEMENTS

Je remercie Pierre-Damien Huyghe, dont les cours ont été d'une richesse inégalable, merci également à Françoise Parfait pour le suivi régulier.

Je remercie aussi Sophie Fetro pour sa disponibilité et ses bonnes questions.

Merci à mon entourage qui a pris le temps de discuter avec moi, qui a su rester patient et encourageant, particulièrement grâce à des mots doux.

Au cours de ces derniers mois, tous m'ont accompagnée à leur manière dans la réalisation de ce mémoire et chacune des façons m'a été précieuse, merci.

SOMMAIRE

002 REMERCIEMENTS

006 PRÉAMBULE

010 I- INTRODUCTION AU RITUEL

010 A// Comprendre le rituel

010 1 | Définition théorique du rituel

013 2 | Différences entre rites et rituels

015 B// Rituel et Art

015 1 | Du rituel à l'œuvre d'art ou de l'œuvre d'art
au rituel

021 2 | Valeur d'exposition et valeur culturelle ou l'évi-
dence du lien entre art et rituel

**030 II- LES ANTINOMIES DU RITUEL FACE À
L'ART ET AU DESIGN**

030 A// Le caractère sacré du rituel

030 1 | Sacré n'est pas que religieux

033 2 | L'objet sacré de la face

036 3 | L'individu déifié

040 B// Renouveau des sacrés dans l'art

- 040 1 | Nouvelles techniques et baisse des croyances
- 046 2 | L'écoulement du temps comme objet à honorer

055 C// L'efficacité du rituel

- 050 1 | Répondre à un but ou une fin
- 054 2 | La répétition, caractéristique du rituel mais aussi de l'habitude et de la routine
- 058 3 | Action quotidienne et répétitive pouvant relever du rituel

062 III- PERSISTANCE ET LÉGITIMITÉ DU RITUEL CONTEMPORAIN**062 A// Le rituel profane préservé par l'artiste**

- 062 1 | Culte de l'art, de l'artiste
- 066 2 | Protégé des exigences productivistes, l'art devient un terrain fertile pour le rituel

069 B// Dynamique des échanges de valeurs

- 069 1 | Nature de l'instrument magique
- 074 2 | Nature de l'œuvre d'art
- 078 3 | Nature de l'objet fonctionnel
- 081 4 | L'ambition de fabriquer de nouveaux objets magiques

084	C// Du temple à la galerie d'art
084	1 Le temple renouvelé
087	2 Le rite de passage
089	3 L'emprunt des outils symboliques des espaces solennels
092	4 Quelques précautions dans l'exposition d'objets magiques
95	CONCLUSION
99	BIBLIOGRAPHIE
102	ICONOGRAPHIE
112	VISITES
113	ANNEXES

PRÉAMBULE

L'usage d'un terme comme celui du rituel a envahi notre langage. Synonyme de routine ou d'habitude, l'emploi qui en est fait met à distance sa signification originelle et ce qu'il englobe. La simple répétition de gestes ou de paroles suffit à définir n'importe quelle action telle un rituel. Si parfois sa sémantique initiale est considérée plus précisément, elle semble enfermée dans un cadre religieux. L'imaginaire construit autour du rituel découle d'études anthropologiques d'usages magico-religieux d'autres peuples avec d'autres croyances à d'autres époques. Elles laissent à penser qu'il ne peut plus y avoir de rituels aujourd'hui. D'autant plus que la baisse des pratiques religieuses entretient cette idée. Sans croyances, le rituel n'a pas sens, il n'a donc pas de raison d'être.

⁽¹⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.11.

« [Certains] soutiennent que l'individualisme et l'autodétermination du sujet, caractéristiques de notre époque, ont rendu inutiles ces manifestations qui relèvent du collectif. » ⁽¹⁾

Faut-il se préparer à une société déritualisée ? Devons-nous appréhender un monde qui ne croit plus en rien, qui ne donne plus de sens à quoi que ce soit et qui ne se réunisse plus autour d'évènements communs ? Ce mémoire ne défend pas une telle thèse et cherche plutôt à trouver les signes d'une ritualité renouvelée – bien qu'elle puisse parfois sembler contraire aux valeurs actuelles – dont les formes pourraient nous échapper.

Il ne semble pas que les rituels soient tout à fait sur la voie de disparaître de notre monde social. Nous les retrouvons dans tout ce qui constitue des étapes dans l'existence. Il y a les rites de passage liés au mariage (religieux mais aussi civil), à l'adolescence mais aussi à la maternité et à la paternité. Il y a aussi les rituels funéraires, dont l'évolution est plus lente (on ne touche pas à la mort). Aucun n'est étranger à nos modes de vie ou à celui de notre entourage, ils convoquent des souvenirs qui parlent à chacun et au collectif. Par ailleurs, les rituels évoluent et peuvent s'adapter à de nouveaux besoins. Les religions ont exploité à leurs propres fins cette dimension dynamique pour se donner du sens et rassembler.

⁽²⁾ AUGÉ, Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, [1986], Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXe Siècle, 1991, p.46-47.

« Ainsi voit-on parfois en Afrique ou en Amérique la religion chrétienne s'emparer de formes rituelles archaïques auxquelles elle redonne une substance, sans qu'il soit pour autant facile à l'observateur de décider ce qui l'emporte alors de la forme ou de la substance et de caractériser la religion nouvelle. » ⁽²⁾

Comme nous le verrons tout au long de ce travail, le rituel, rigoureusement défini, n'a plus autant d'affinités avec le religieux, le magique ou le traditionnel. Le rituel n'est pas du tout l'opposé du moderne ou du profane. Disons plutôt qu'il honore des sacralités de formes différentes que celles qui sont habituellement admises. Il n'est pas désuet car il donne du jeu aux processus de création, commémore une mémoire collective, donne du sens alors que nous ne savons plus où en placer, ou en trouver.

Nombre de spécialistes ont déjà travaillé sur la notion de rituel et sur ses nouveaux enjeux. Martine Segalen s'est penchée sur leurs formes contemporaines, Claude Rivière et Erving Goffman se sont intéressés à leur nature profane, Arnold Van Gennep sur le principe de rites de passage... Quelle est donc l'ambition de ce mémoire ?

Les pratiques rituelles ont toujours été accompagnées d'objets dont le statut a pu changer. Souvent pourvues de pouvoirs, les formes plus anciennes de ces objets s'apparentent désormais à des œuvres d'art. Cependant, les utilisations et les statuts de ces objets paraissent rester différents et rendent ce constat curieux. La frontière entre objet culturel et œuvre d'art n'existant plus vraiment, des questions se présentent autour des valeurs propres au monde de l'art et celles propres au monde des croyances (toutes confondues). En effet, les finalités des instruments religieux ne semblent pas être les mêmes que celle des créations artistiques qui ne sont pas non plus les mêmes que celles des objets fonctionnels. Toutefois, le ready-made initié par Marcel Duchamp a montré que nous pouvions, grâce à des contextes précis, basculer d'un domaine à un autre. Ces révolutions dans le monde de l'art ont traduit des changements sociétaux propres à leurs époques et ont libéré la création.

L'art et le rituel montrent des liens ambigus. Quels sont précisément ces liens ? Comment se traduisent-ils dans les réalisations artistiques et que révèlent-ils de la société d'aujourd'hui ? Est-ce que comprendre ces interactions pourrait aider à remarquer les nouvelles natures et fins du rituel ? A-t-il d'ailleurs réellement des raisons d'exister aujourd'hui ? De plus, est-il compatible avec les besoins contemporains incarnés par exemple par le domaine du design ? Explorer ces questions s'oriente vers l'objectif d'essayer de comprendre leur implication et leur légitimité dans l'espace contemporain.

Dans la première partie, nous aborderons les définitions de rituel mais aussi de rite tels qu'ils seront utilisés par la suite. Ce sera aussi l'occasion de commencer à comprendre leur relation avec l'art et celle possible ou non avec le design.

La partie suivante déconstruira les antinomies d'une ritualité propre à notre époque grâce au support d'œuvres qui ont souhaité changer des manières de faire jusqu'alors figées. Elle permettra d'examiner comment les rituels se sont adaptés à de nouvelles valeurs sociales qui ont fini par investir le champ du design et de l'art.

Enfin la dernière partie analysera de quelle façon la perméabilité entre l'objet magique et l'objet d'art a laissé le rituel et certaines de ses caractéristiques, notamment le culte d'un quelque chose, pénétrer la sphère artistique. Assimilant ainsi le temple et l'espace d'exposition, le dieu et l'artiste...

I- INTRODUCTION AU RITUEL

A// COMPRENDRE LE RITUEL

1) DÉFINITION THÉORIQUE DU RITUEL

Comment définir le rituel ? La notion a de grandes chances d'être confondue avec routine, habitude, coutume, usage, superstition et bien d'autres termes caractérisés par des processus répétitifs. Cette dernière donnée fait en effet partie de ce qui façonne le rituel. Il s'organise autour d'un ensemble de gestes, de paroles, accompagnés en plus d'objets supports. Les rituels concernent la communauté, l'appartenance à un groupe social car ils revêtent une forme communicative. Martine Segalen explique :

⁽¹⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.15.

« *Le caractère d'obligation, comme le caractère collectif, deux traits qui entrent dans la définition du rituel* ». ⁽¹⁾

⁽²⁾ GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, [1969], Paris, Ed. Edition de Minuit, Coll. Le Sens commun, 1974.

Souvent, il intervient tel une ligne de conduite à adopter lors de situations auxquelles chacun peut faire face au cours de sa vie. Des moments quotidiens pendant lesquels certains comportements sont organisés, ritualisés (interactions sociales...), à ceux qui impliquent des épreuves brutales au cours d'une vie (décès...). Des sociologues tels que Erving Goffman ⁽²⁾ ou Claude Rivière ⁽³⁾ ont développé ces notions de rites quotidiens et profanes au sein de plusieurs

⁽³⁾ RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1995.

⁽⁴⁾ BAUDRY, Patrick, *La Place des morts : Enjeux et rites*, Ed. Harmattan, Coll. Nouvelles études anthropologiques, 2006, 1ère Ed. Armand Collin, 1999.

⁽⁵⁾ URBAIN, Jean-Didier, *La Société de Conservation : Etude Sémiologique des Cimetières d'Occident*, Langages et sociétés, Ed. Payot, Paris 1978.

⁽⁶⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.17.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, p.23.

ouvrages. Tandis que Patrick Baudry ⁽⁴⁾ ou Jean-Didier Urbain ⁽⁵⁾ par exemple ont davantage écrit sur les rituels funéraires. Le rôle du rituel est donc de rassurer et peut-être de contenir,

« offrant un soutien pour exprimer des émotions, ordonner le monde ». ⁽⁶⁾

La mise en place de rituels dérive d'une obligation de respecter un « sacré ».

« En résumé, les rites [rituels] sont des règles de conduite qui prescrivent à l'homme comment se comporter avec les choses sacrées ». ⁽⁷⁾

Quel est ce sacré ? Bien sûr, il ne se rattache pas seulement aux valeurs religieuses. Après avoir longuement restreint la ritualité au champ du religieux, les sociologues ont découvert toute une définition nouvelle du rite s'inscrivant dans nos quotidiens. Il faut admettre que le sacré revêt d'autres figures que celles d'hier pour remarquer les nouveaux rites dans le monde social. Les dieux en sortant des temples ont laissé place à de nouveaux sacrés. Nous reviendrons plus tard davantage sur leurs natures.

Ces sacrés, souvent difficiles à illustrer incarnent une forme supérieure qui échappe parfois même à celui qui réalise le rituel. Il dira qu'il l'exécute « parce que c'est comme ça ». On pourrait dire qu'il s'agit d'un ensemble de comportements gonflés de symbolique ne parvenant pas à être signifiés par l'acteur, sans pour autant être dénués de sens.

Claude Rivière propose cette définition qui souligne à nouveau quelques aspects du rite tels que la communauté, la ligne de conduite collective ou individuelle, les codes exprimés par des gestes, des paroles, la répétition, le symbolique et leur réalisation consciente ou non.

⁽⁸⁾ RIVIERE, Claude,
Les Rites profanes,
Paris, Ed. Presses
universitaires de
France, 1995, p.11.

« Nous proposons cette définition initiale des rites [rituels] : qu'ils soient fortement institutionnalisés ou quelque peu effervescents, qu'ils régissent des situations de commune adhésion à des valeurs ou aient lieu comme régulation de conflits interpersonnels, les rites [rituels] sont toujours à considérer comme ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet. » ⁽⁸⁾

Enfin un dernier point intervient dans la réalisation d'un rituel, c'est le lieu où il s'exerce. Il est à distance des autres lieux de la vie ordinaire de part sa charge sacrée. S'il n'est pas séparé, cet espace change sa nature le temps de sa réalisation.

2) DIFFÉRENCES ENTRE RITES ET RITUELS

Rites et rituels sont utilisés tels que des notions équivalentes. Martine Segalen ou Erving Goffman, pour ne citer qu'eux, ne sont pas clairs sur un usage qui serait propre à chacune et les utilisent de manière équivalente. Pour les auteurs, la distinction ne semble pas évidente et chacun se charge de fabriquer sa propre définition ou tente d'y échapper en mentionnant seulement leur ambiguïté. Voici par exemple le commentaire de Martine Segalen sur la question :

⁽⁹⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.11.

« L'usage des termes est aujourd'hui très répandu, au risque de leur faire perdre toute efficacité sémantique : les médias en usent et abusent et donnent parfois à penser que tout comportement répétitif est un rituel. » ⁽⁹⁾

Selon Claude Rivière, les tentatives pour distinguer rites et rituels sont restées inefficaces.

⁽¹⁰⁾ RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1995, p.12.

« Au XXe siècle, on cherche en vain, en dehors de l'Eglise, une véritable distinction, aussi bien en anglais qu'en français, entre rite et rituel (cf. Moore, Lane, Higgins, Moingt). » ⁽¹⁰⁾

Il suggère que ces travaux n'ont pas permis de classer les deux termes et que la différence reste trouble. En revanche son commentaire ouvre des pistes. D'abord le sens donné par l'Eglise semble être le suivant, le rituel serait le livre qui contient les rites à accomplir lors des cérémonies. Toutefois, Martine Segalen ajoute,

⁽¹¹⁾ SEGALEN, Martine, *Ibid.*, p.30.

« Mary Douglas dénonce l'étroitesse de la définition donnée au «rite», qui finit par s'assimiler, exclusivement, au champ religieux. » ⁽¹¹⁾

C'est alors que l'étymologie des mots peut servir de support. Le CNRTL (Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales) rattache le rituel en tant que nom au latin rituales (libri) soit « (livres) traitant des rites ». C'est donc cohérent avec la dimension religieuse du terme qui reste profondément lié au rite puisqu'il est dérivé du latin ritus. Or ritus porte pour sens premier rite, cérémonie, puis usages et coutumes, à la manière de. De façon plus contemporaine et séculière, les rituels pourraient être les règles à suivre tandis que les rites seraient les actions à accomplir.

Ambre Charpier, étudiante en Master Design Arts et Médias à la Sorbonne choisi une facette pour les séparer, la répétabilité.

« *Un rite sera répétitif, dans une constance obligatoire et nécessaire, alors que le rituel sera répétable.* » ⁽¹²⁾

⁽¹²⁾ CHARPIER, Ambre, #YOLO, *persiste sur Internet : pratiques funéraires rituelles et éternités numériques*, Paris, Consultable sur demande auprès de l'UFR 04, École des arts de la Sorbonne, 2017, p.13-14.

Répétitif signifiant qui se répète sans cesse, d'une façon monotone (CNRTL) réduit le rite à une action figée et place son acteur dans une posture aliénée. Le rituel, répétable, qui peut être répété, recommencé, refait ou reproduit (CNRTL), semble plus souple dans son expression. « Peut-être » émancipe le rituel d'un caractère obligatoire. Il doit être réalisé parce qu'il a du sens. Un sens qui revient à celui qui le réalise. Par cette dimension plus personnelle du rituel, on comprend qu'il est nécessaire de pouvoir l'ajuster à une situation sur un espace-temps donné.

Pour tenter d'exprimer une nuance moderne entre ces notions, nous pourrions dire que les règles à suivre, soit les rituels, pourraient contenir une certaine flexibilité. Ils servent de modèles de conduite dans des situations données et peuvent faire appel à des exemples types et invariables qui parlent à chacun ; les rites. Ces derniers seraient des actions automatiques qui détachées les unes des autres sont asensées. A l'inverse, le rituel, lui chargé de sens, serait composé et organisé par ces rites qui y fonctionnent ensemble.

B// RITUEL ET ART

Pourquoi parler de ritualité et d'art ? Retenons que l'une et l'autre sont intrinsèquement liés depuis toujours. Il s'agit de comprendre le lien qui les unit historiquement notamment grâce aux travaux de Walter Benjamin mais aussi grâce au support d'œuvres d'art sélectionnées qui convoquent le rituel. La nature de ce lien a évolué de même que le rituel s'est adapté aux époques. Les conséquences sur les productions artistiques pourraient attester d'une ritualité contemporaine et permettre de comprendre les nouvelles sacralités honorées.

1) DU RITUEL À L'ŒUVRE D'ART OU DE L'ŒUVRE D'ART AU RITUEL

Bien que les rituels puissent être critiqués à cause d'une image rétrograde et pour ce qu'ils portent d'obligations, ils servent parfois d'inspiration à des artistes inscrits dans l'art contemporain, en l'occurrence.

C'est ainsi que Sophie Calle décide en 1980 de mettre en place un rituel à l'occasion de son anniversaire. Etant donné que fêter le jour de sa naissance est déjà un rituel, nous pourrions nous demander si sa proposition est un enchaînement de rites qui s'inscrivent dans le rituel propre à son anniversaire ou bien s'il s'agit d'une mise en abyme du rituel.

⁽¹⁾ CALLE, Sophie,
Le Rituel d'anniversaire, Paris, Ed.
Actes sud, 1998,
p.11.

« Le jour de mon anniversaire, je crains d'être oubliée. Dans le but de me délivrer de cette inquiétude, j'ai pris en 1980 la décision d'inviter tous les ans, le 9 octobre si possible, un nombre de convives équivalent à mon nombre d'années. Parmi eux, que l'un des invités serait chargé de choisir. Je n'ai pas utilisé les cadeaux. Je les ai conservés, afin de garder à portée de main les preuves d'affection qu'ils constituaient. En 1993, à l'âge de 40 ans, j'ai mis fin à ce rituel. » ⁽¹⁾

Tout en travaillant sur l'anxiété suscitée par le rituel, Sophie Calle fait appel à d'autres paramètres de ce dernier pour se rassurer. Nous disions précédemment que le rituel était comme un mode d'emploi à suivre et qu'en ce sens, il est supposé rassurer son exécutant.

Pourtant l'artiste parle ici de « crainte », « d'inquiétude », « d'oubli ». Elle a finalement peur que le rituel dont l'une des fonctions est d'honorer la mémoire (ici le jour de sa naissance) ne soit pas accompli au moment de son anniversaire. Son appréhension traduit l'importance du rituel ne serait-ce que pour le sentiment d'existence de l'individu par rapport à son environnement. Elle montre aussi comment la nécessité de réaliser un rituel peut incarner l'exigence et la pression d'un groupe. Si personne ne se présente pour cet événement, la traduction offerte sera celle que Sophie Calle n'est pas appréciée ou alors qu'elle est très isolée.

En organisant elle-même la fête, mais aussi en prenant le contrôle dessus grâce au prétexte d'un « quelque chose » pour l'art, elle parvient à se rassurer et à mettre les caractéristiques positives du rituel à son service. Par exemple, la répétition annuelle mais souple (propre du rituel), « le 9 octobre si possible », la libère d'un sentiment d'échec qui pourrait se dégager d'une organisation compliquée.



◀▲ CALLE, Sophie,
Rituel d'anniversaire,
1981-1992, Photos
extraites de l'ouvrage
*Le rituel d'anniver-
saire (Livre II)*.

Photographies du
repas d'anniversaire
ritualisé par l'artiste.

► CALLE, Sophie,
Rituel d'anniversaire,
1981-1992, Série de
15 vitrines compre-
nant divers objets
personnels, 170 x
78 x 40 cm (chaque
vitrine), Unique.

L'artiste traite le rituel
de l'anniversaire et
les anxiétés qu'il
succite (celles de se
retrouver seule, pas
aimée...).



Elle confie à ses amis le soin d'inviter un inconnu et détourne l'usage habituel des cadeaux en les conservant comme des objets sacrés. Ils deviennent afunctionnels et, après avoir été mis en scène dans des vitrines, s'élèvent même au rang d'œuvres d'art. Sophie Call fait du rituel de son anniversaire une expérimentation sociale et artistique qu'elle décrit dans des publications et détournent les cadeaux pour les exposer en preuves tangible de ses projets.

▼ SPOERRI, Daniel, *Le repas hongrois*, (Le restaurant de la galerie J. Paris, Tableaux-pièges), mars 1963, Métal, verre, porcelaine, tissu sur aggloméré peint, 103 x 205 x 33 cm, 114 kg.



A l'occasion de son exposition, «723 ustensiles de cuisine», en 1963, Daniel Spoerri organise des menus à thèmes, hongrois, suisses ou autres. A l'issue de chaque repas, il en fait des «tableaux pièges» en fixant chacun des éléments qui composent la table. Ces diners, moments éphémères et banales, rituels profanes, se retrouvent conservés et élevés au rang d'art.

2) VALEUR D'EXPOSITION ET VALEUR CULTUELLE OU L'ÉVIDENCE DU LIEN ENTRE ART ET RITUEL

Les cadeaux exposés de Sophie Calle rappellent la valeur de l'objet décrite par Walter Benjamin. Dans son ouvrage *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il explore le statut de l'œuvre d'art au fil de l'avancement des époques et des techniques. Il y développe des notions particulièrement importantes telles que la « valeur culturelle » ou la « valeur d'exposition » pour décrire la réception d'une œuvre et comprendre la nature dynamique de l'objet d'art (comprenons que cette appellation enveloppe de multiples propositions artistiques, soit de multiples médium).

⁽²⁾ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus philosophie, 2008, p.21-22.

« La réception des œuvres d'art est diversement accentuée et s'effectue notamment selon deux pôles. L'un de ces accents porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition. La production artistique commence par des images qui servent au culte. » ⁽²⁾

L'objet culturel ; support pour la croyance ou œuvre réservée à une puissance supérieure :

De manière chronologique, son texte explique comment la condition d'existence de l'œuvre dépendait dès la Préhistoire de besoins culturels. C'est-à-dire que sa création répondait aux nécessités de rites religieux. Les pratiques rituelles de l'époque exigeaient la mise à l'écart de ces objets avec le monde profane, la vie ordinaire. Ils étaient alors présentés seulement lors de cérémonies. Ce qui se nomme aujourd'hui œuvre d'art était à cette époque plutôt un « instrument magique » non pas destiné à un spectateur mais à un esprit.

⁽³⁾ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus philosophie, 2008, p.18.

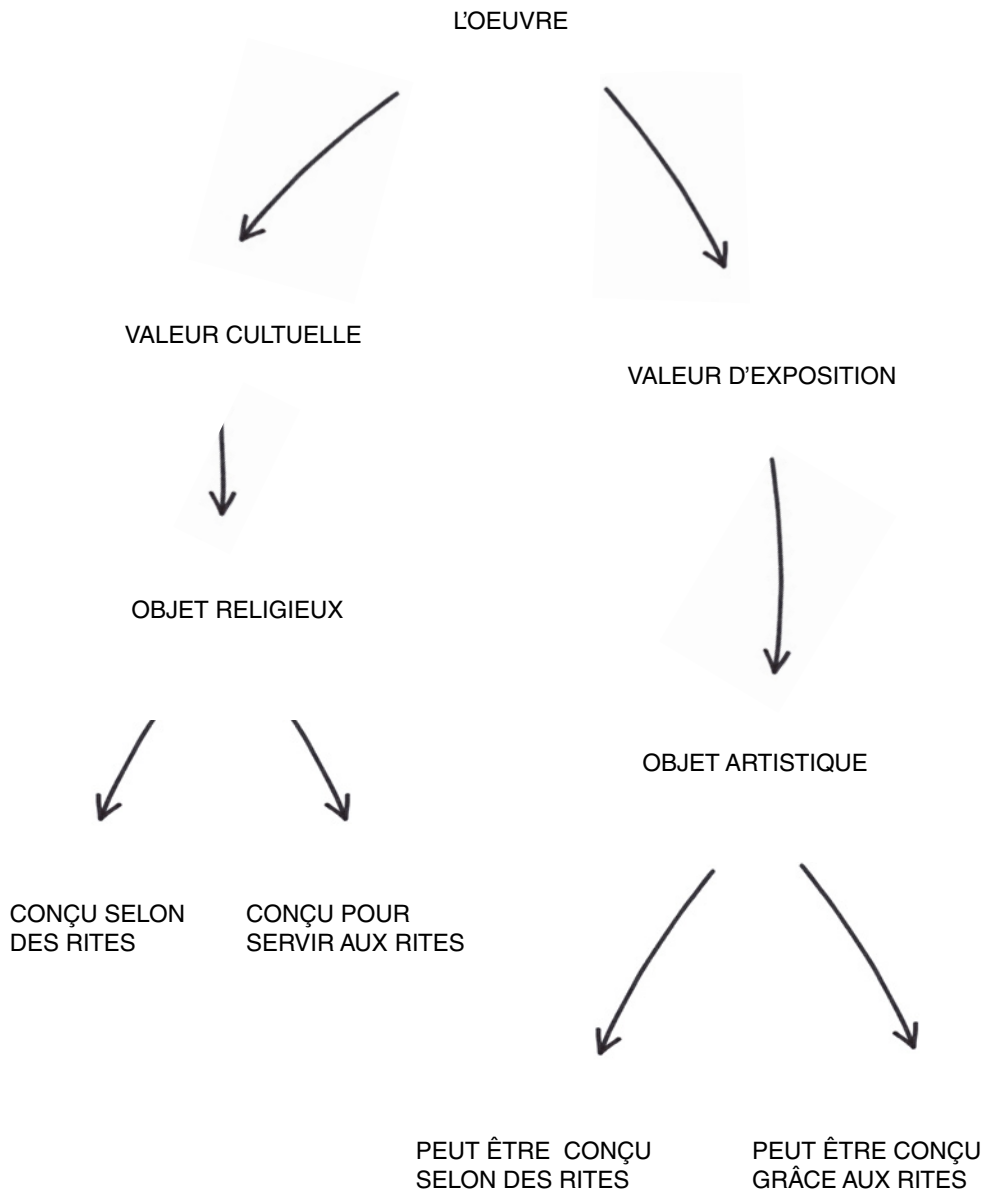
« Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. » ⁽³⁾

Le rapport à l'œuvre d'art (la définition d'art n'est pas tout de suite visible) à ces périodes semble profondément différent de l'actuel. L'œuvre est un instrument religieux, qui n'est pas supposé être déplacé (les supports ne le permettent pas toujours). Elle ne s'adresse pas à un spectateur humain et n'a donc pas de raison de lui être exposé.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p.23-24.

« A l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admit que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique. » ⁽⁴⁾

Bien que la valeur de l'œuvre puisse évoluer au fur et à mesure des époques, l'auteur constate qu'elle contient un caractère permanent ; son aura ou son unicité. Elle appartient à l'objet unique créé pour une époque et un lieu spécifique, le « hic et nunc », soit un cadre spatio-temporel. Or il pourrait sembler que cette aura soit soumise à une évolution puisque l'œuvre qui traverse le temps conserve son statut d'œuvre mais porte des usages, des regards différents. Il prend l'exemple de la statue antique de Vénus à laquelle les Grecs attribuent une valeur culturelle mais qui devient un objet nuisible dont il faut se méfier au Moyen Age. De cette manière l'objet culturel a été soumis à des évolutions selon les époques et a pu devenir une œuvre d'art parce qu'il contiendrait intrinsèquement une espèce de pouvoir particulier (peut-être cette aura) qui a perduré et muté selon des besoins et des manières de concevoir l'objet propre à un temps donné.



⁽⁵⁾ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus philosophie, 2008, p.18.

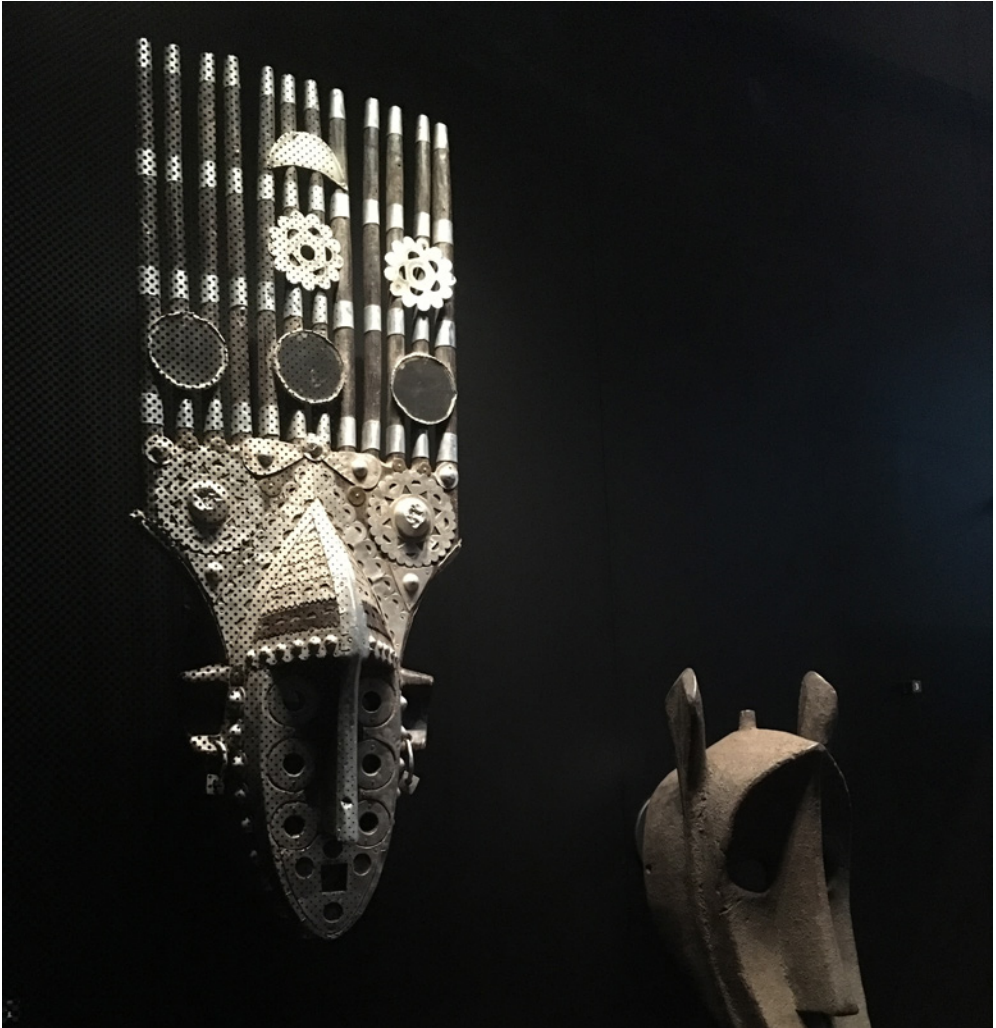
« C'est un fait de la plus haute importance que [le] mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. » ⁽⁵⁾

En tout état de cause, l'œuvre, en tant qu'œuvre, honorerait toujours une sacralité dont la nature est devenue différente de celle d'hier.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p.19.

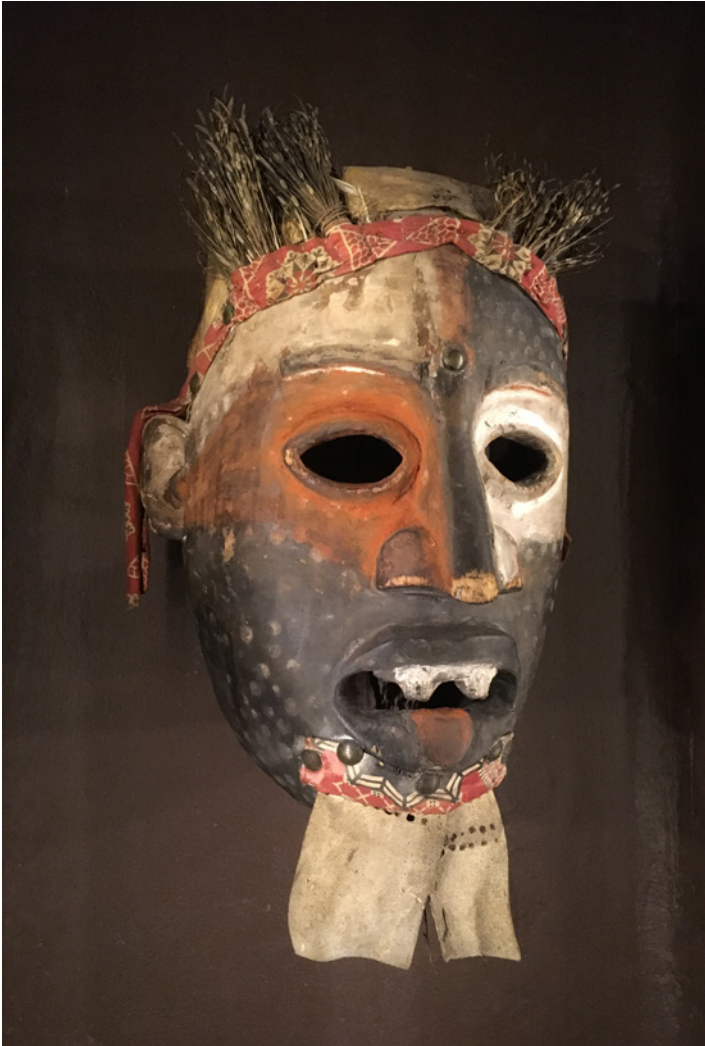
« En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première. Aussi indirect qu'il puisse être. Ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. » ⁽⁶⁾

Or cette unicité de l'œuvre, si elle semble compatible avec la nature de certaines réalisations artistiques [attendons le choc que représente l'émergence croissante de techniques de reproductions qui deviendront les conditions de créations de nombreux objets considérés désormais comme des œuvres d'art], rompt avec les volontés du design de proposer des objets qui puissent être produits en série mais aussi accessibles au plus grand nombre. Une conception du design qui a notamment été diffusée par l'école du Bauhaus à partir de 1919. Comme si l'objet culturel ne pouvait répondre à un moule. Si la valeur que son usager y projette semble a priori plus puissante que celle due à sa réelle unicité, pour Benjamin, à certaines époques, il en a été autre chose. L'objet magico-religieux pouvant contenir les propriétés des arts plastiques ne pourrait peut-être pas contenir celles des arts appliqués. Il n'est à ces périodes en tout cas pas diffusable auprès de l'humain ordinaire comme la production du designer est supposée l'être.



▲ *Masque, société d'initiation du Konden, population malinke, Guinée, XXe siècle, bois, aluminium, laiton, miroir, Paris, Musée du Quai Branly.*

Ce type de masques était porté par les enfants lors de rites d'initiation.



◀ *Masque porté par le devin nganga, population kongo, République démocratique du Congo, XIXe siècle, bois, pigments, textiles, fibres végétales, cuir, clous, Paris, Musée du Quai Branly.*

Le blanc, telle que couleur des morts et le rouge, couleur du sang pour montrer le lien entre les morts et les vivants.

**L'œuvre se désolidarisant de la religion existe
pour être vue :**

Aujourd'hui, l'objet d'art et le travail de finitions qui le compose semblent avoir pour fin d'être rendus visibles au reste du monde. Ils peuvent devenir support de nouveaux messages, esthétiques, politiques, émotionnels, etc.

⁽⁷⁾ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus philosophie, 2008, p.23.

« À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel. Les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. » ⁽⁷⁾

L'œuvre d'art pourrait sembler ne plus exister tout à fait en tant qu'art si elle est dissimulée. La cacher, c'est ne pas lui faire hommage. Prenons l'exemple des sept merveilles du monde dont la disparition de six d'entre elles constitue une tragédie (tout en participant au mythe). Autant que les collections particulières d'œuvres qui peuvent être sujettes à de vives controverses dans la mesure où elles sont le privilège d'une élite fortunée ou d'héritiers qui en feraient un usage exclusif.

Alors que la valeur culturelle a longtemps dominé sur la valeur d'exposition d'une œuvre, c'est dorénavant le phénomène inverse. L'art devrait être accessible par tous bien que la réalité tende à montrer qu'il demeure réservé à de nouveaux initiés. L'œuvre qui s'adressait auparavant à une figure divine, s'adresserait désormais à monsieur tout le monde (avec pour conséquence que ce dernier pourrait parfois confondre son véritable statut et se prendre pour un demi Dieu). La valeur d'exposition serait devenue plus signifiante pour le spectateur que la valeur culturelle qui n'a probablement pourtant pas disparu.

Le monde magico-religieux a toujours eu recours à l'art en tant que support du culte. Considérons les masques,

⁽⁸⁾ ASLAN, Odette, BABLET, Denis, *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris, Ed. CNRS, Coll. Arts du spectacle, 1999, p.13.

« *Se masquer, dans un rituel, c'est prêter vie à un être supérieur, à un Dieu.* » ⁽⁸⁾

Ceux-ci étaient sortis seulement lors de cérémonies et prenaient leur valeur quand ils étaient portés, utilisés. Les places qu'ils occupent à ce jour sont les vitrines de musées des arts et civilisations. Cet objet cultuel illustre la transition des valeurs puisqu'il apparaît qu'il n'existerait peut-être plus en dehors du musée. Ce sont ces lieux d'exposition qui vont pourtant à l'encontre de la nature même de l'instrument religieux. Le masque porte aujourd'hui un intérêt en tant qu'objet culturel et historique et semble dévêtu de son caractère magique. L'objet du designer, lui aussi, lorsqu'il est exposé dans une vitrine perd sa valeur (bien que celle-ci soit de l'ordre du fonctionnel et peut-être pas du cultuel). Ainsi des enjeux communs aux deux types d'objets peuvent parfois se croiser et ouvrir des problématiques partagées.

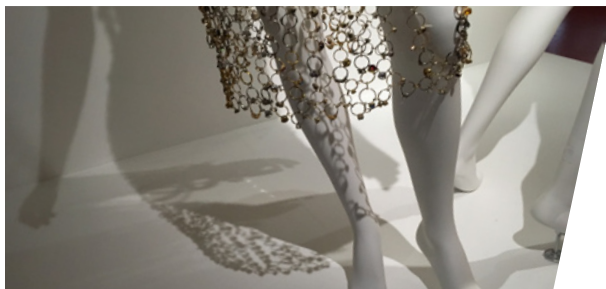
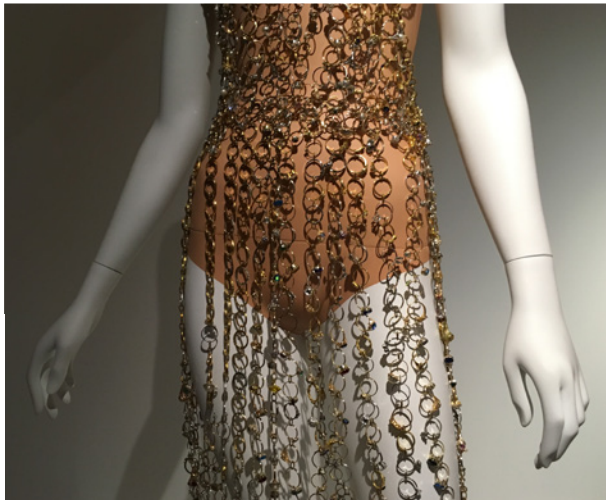
Les différentes techniques de reproduction sont intervenues selon Walter Benjamin dans ces changements de valeur et bien sûr dans la conception même de l'art. L'œuvre, bien qu'elle ne soit plus unique peut prétendre appartenir au monde de l'art.

⁽⁹⁾ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus philosophie, 2008, p.20.

« *Pour étudier l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, il faut tenir compte de ces contextes. Car ils mettent en lumière le fait qui est ici décisif : pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel.* » ⁽⁹⁾

Le basculement entre objet cultuel et œuvre d'art n'est pas propre aux arts ancestraux. Ainsi les cadeaux d'anniversaire de Sophie Calle, supports matériels participant au rituel de cette fête, se retrouvent exposés dans les vitrines d'une exposition tels des œuvres d'art.

Par ailleurs, Martin Margiela à l'époque où il travaillait pour Hermès, a fabriqué une pièce composée exclusivement de bagues de fiançailles. Le bijou support symbolique du rite de passage que représente une demande en mariage se retrouve ici démultiplié, confondu avec les histoires de chaque couple. Il perdrait presque dans ce recyclage sa valeur d'origine. Ces deux exemples rappellent comment les artistes peuvent parfois détourner des objets relevant du champ de la ritualité pour créer des œuvres d'art. Leur regard, le contexte d'exposition suffisant à laisser une valeur prédominer sur l'autre.



◀ MARGIELA,
Martin, *Robe confec-
tionnée à partir de
bagues de fiançailles
anciennes (vintage),
Automne-Hiver 2007.*

II- LES ANTINO- MIES DU RITUEL FACE À L'ART ET AU DESIGN

A// LE CARACTERE SACRÉ DU RITUEL

1) SACRÉ N'EST PAS QUE RELIGIEUX

Considérer que le rituel se réserve au domaine du religieux dissimule toutes les formes contemporaines qu'il peut revêtir. Dès lors qu'intervient l'hommage à un sacré, il semblerait qu'il y ait confusion parce que nous regardons ces choses selon une pensée religieuse qui impose de classer ce qui nous entoure de deux façons, selon si elles sont profanes ou sacrées. Cependant la sacralité ne se résume pas seulement à la religion.

⁽¹⁾ RIVIERE, Claude,
Les Rites profanes,
Paris, Ed. Presses
universitaires de
France, 1995, p.8.

« *Dire qu'il n'existe de rites profanes que par analogie avec le rite religieux, c'est oublier que le rite religieux a été élaboré initialement par analogie avec des habitudes codifiées entre vivants.* » ⁽¹⁾

Le chemin pris par les sociétés d'aujourd'hui montre une baisse des valeurs et des pratiques religieuses. Pour autant, nombre de spécialistes refusent de constater la disparition des rituels. Il leur semble simplement incontournable d'observer qu'ils ont pu devenir profanes et qu'ils s'inscrivent dans nos quotidiens. Erving Goffman a écrit en 1974 un ouvrage, *Les Rites d'interaction*, dont la finalité est de prouver comment les échanges entre individus sont organisés selon des codes équivalents aux rituels. L'auteur nomme ces derniers comme le titre de son livre – rites d'interaction – et admet ainsi le caractère séculier du rituel. Il faut comprendre par cette définition qu'il s'émancipe du religieux mais qu'il continue de contenir une sacralité d'un nouvel ordre. Marcel Mauss dit :

⁽²⁾ HUBERT, Henri et MAUSS Marcel, *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux*, dans MAUSS Marcel, OEuvre I, Les fonctions sociales du sacré, Paris, Ed. Editions de Minuit, p.16.

« Si les dieux chacun à leur heure sortent du temple et deviennent profanes, nous voyons par contre des choses humaines, mais sociales, la patrie, la propriété, le travail, la personne humaine y entrer l'une après l'autre. » ⁽²⁾

Ces « choses humaines mais sociales » semblent encore très proches de nos vies ordinaires, très neuves et leur dimension sacrée n'est pas tout de suite accessible, cependant, elle n'est pas inexistante. Claude Rivière a publié en 1995 *Les Rites profanes*, il y a écrit :

⁽³⁾ RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1995, p.8.

« Si les sociétés religieuses placent en des limites différentes la distinction entre sacré et profane, c'est que le sacré est une construction de divers imaginaires sociaux. » ⁽³⁾

Ainsi, il émet la variété du champ du sacré dont la réalité dépend davantage de la définition de valeurs par un groupe sur un temps et un espace donnés. Rivière nous évite de cette manière de penser que la sacralité s'inscrirait dans un

cadre dont les lisières seraient infranchissables. Elle peut en effet couvrir à la fois la religion, l'individu, le travail, mais peut-être aussi la politique, le temps, sa face et celle de l'autre (comme décrites par Erving Goffman dans le livre précédemment cité)... En soit, un quelque chose qui mérite de mettre en place d'autres quelques choses pour attester du grand respect qui lui est accordé.

⁽⁴⁾ RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1995, p.17.

« Dans une modernité dont la religion oriente de moins en moins les activités, quelques secteurs de la vie sociale développent cependant des formes de fascination à l'égard de certains objets, idéaux. Personnages ou phénomènes, considérés comme plus ou moins mystérieux parce que au-delà des performances habituelles, ainsi que des réactions de crainte, éventuellement traduite ou conjurée par des rites, à l'égard des risques que pourrait comporter l'excès de proximité avec le domaine de l'autorité impérative et préservée (le pouvoir), du légitime indubitable (la science), de la force insoupçonnée (la soucoupe volante), du fonctionnement logique extraordinaire (l'ordinateur), ou de problèmes qui nous tourmentent (sexe et mort). [...] Les objets, symboles, comportements, idées, qui font partie des rites profanes, sont aussi inquestionnables que ceux des rites religieux et peuvent avoir un aussi fort impact affectif et mobilisateur. » ⁽⁴⁾

La sacralité du monde dit profane s'exprime donc toujours à destination d'objets ou de sujets qui suscitent la « fascination ». Par ce statut, ils sont contenus et mis à distance, les rituels visent à la préserver et les honorer. C'est donc le ressenti d'un intérêt profond presque magique qui subjugué doublé de la crainte d'un pouvoir inexplicable mais légitime et de mystères pas tout-à-fait résolus.

2) L'OBJET SACRÉ DE LA FACE

Pour comprendre quelles formes le sacré peut épouser dans le monde profane, arrêtons-nous quelques instants sur la face décrite par Goffman. Cette dernière est une image sociale positive de soi que chacun se sent obligé de conserver par l'accomplissement d'épreuves rappelant les schémas du rituel et l'usage de masques magiques. Il dit :

⁽⁵⁾ GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, [1969], Paris, Ed. Edition de Minuit, Coll. Le Sens commun, 1974, p.16.

« Tous ces moyens de sauver la face, que la personne qui les emploie en connaisse ou non le résultat réel, deviennent souvent des pratiques habituelles et normalisées elles ressemblent aux coups traditionnels d'un jeu ou aux pas codifiés d'une danse. » ⁽⁵⁾

C'est particulièrement dans son ouvrage *Les Rites d'interaction*, qu'Erving Goffman explique en quoi la ritualité contemporaine s'affiche lors les rapports sociaux. Le sacré, aspect intrinsèque au rituel, s'exprime à travers « la face », soit l'honneur, la dignité de chacun. Or nous nous devons pour nous-mêmes mais aussi au service de nos interlocuteurs de préserver la face de chacun afin de permettre des échanges sereins. Rites de réparation, d'évitements sont des options permettant de rétablir un équilibre ayant pu être bousculé. La raison de l'ensemble de nos comportements interactionnels s'organiseraient autour de cette volonté, presque de ce devoir de maintenir la face de chacun. Lors d'une interaction, si la situation venait à basculer en devenant malaisante et qu'elle en arrivait à faire perdre la face à l'un des interlocuteurs, quelques actions devront être entreprises :

⁽⁶⁾ GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, [1969], Paris, Ed. Edition de Minuit, Coll. Le Sens commun, 1974, p.20-21.

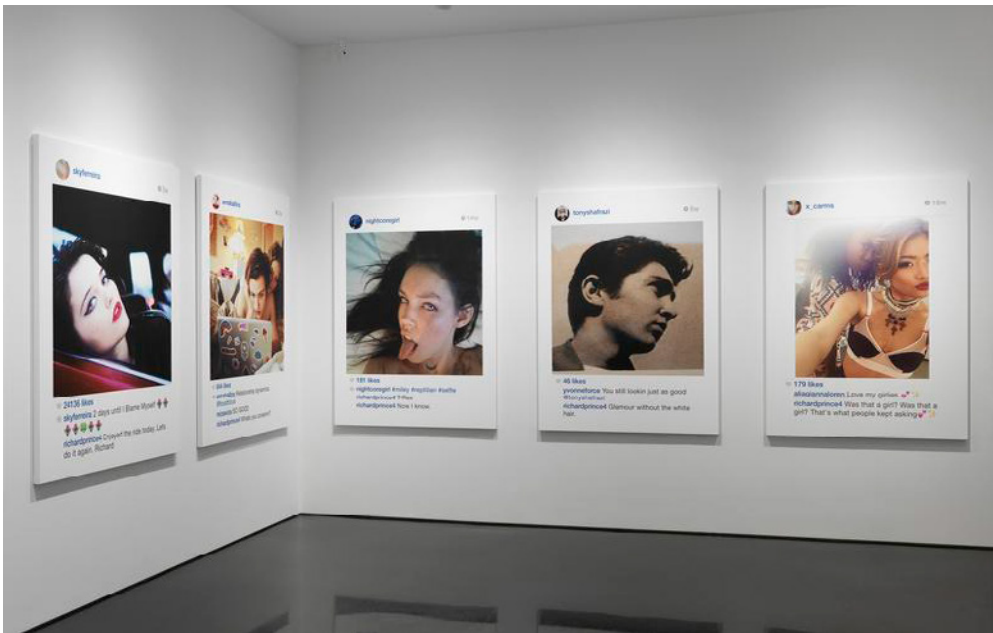
« Il leur faut essayer de rétablir entre eux un état rituel satisfaisant. J'emploie le terme rituel parce qu'il s'agit ici d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes. » ⁽⁶⁾

Les échanges sociaux pendant lesquels il s'agit parfois simplement de se dire « bonjour » ou « au revoir » sont comparés à de modestes cérémonies. Le raisonnement du sociologue justifie donc un sacré qui s'exprime en dehors des murs de l'église, dans des scènes quotidiennes rythmées par l'exécution intériorisée de rites et rituels. Il n'hésite pas à formuler clairement la dimension sacrée de la face :

⁽⁷⁾ *Ibid.*, p.21.

« La face est donc un objet sacré, et il s'ensuit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel. » ⁽⁷⁾

▼ PRINCE, Richard, *New Portraits*, exposition septembre et octobre 2014, New York, Gagosian Gallery.



Le développement du selfie traduit un rapport à l'image de soi plus que jamais sacralisé. Richard Prince lorsqu'il récupère les photos de ces inconnus sur intagram qu'il vend plusieurs dizaines de milliers d'euros fait scandale. Cela pose des questions autour de la surexposition de notre image et autour de l'instrumentalisation qui pourrait en découler.

3) L'INDIVIDU DÉIFIÉ

Cette image de soi (mais aussi celle de ceux respectés) élevée au rang de sacré traduit un rapport à notre individualité propre à notre époque. Erving Goffman ajoute ceci :

⁽⁸⁾ GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, [1969], Paris, Ed. Edition de Minuit, Coll. Le Sens commun, 1974, p.43.

« *Dans notre monde urbain et séculier, la personne se voit impartir une espèce de sacralité qui se manifeste et se confirme au travers d'actes symboliques.* » ⁽⁸⁾

De ce fait, il ne semble pas exagéré de dire que l'individu lui-même peut contenir une part de sacralité qu'il se doit d'honorer logiquement quotidiennement. D'une ritualité, orientée vers le culte d'une puissance supérieure qui peut échapper aux protagonistes, s'est fabriquée une ritualité d'un genre nouveau dirigée vers l'actant directement. Gilles Lipovetski dans son livre, *L'Ère du vide*, publié en 1983 peint le profil de l'individualisme contemporain et de ses travers.

⁽⁹⁾ LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide : Essai sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1993, p.73.

« *Aujourd'hui nous vivons pour nous-mêmes, sans nous soucier de nos traditions et de notre postérité.* » ⁽⁹⁾

Ce rapport de priorité, où l'individu prime, s'oppose à la collectivité et à l'hommage offert à l'Histoire commune. C'est donc un contresens quant à la définition durkheimienne du rite et du rituel en tant qu'ils s'adressent au groupe. Marc Augé dans *Un Ethnologue dans le métro* résume ainsi cette pensée :

⁽¹⁰⁾ AUGE, Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, [1986], Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXe Siècle, 1991, p.32.

« Durkheim [...] faisait de la remémoration et de la célébration une source et une condition du sacré. Il ne peut y avoir de société, pensait-il, « qui ne sente le besoin d'entretenir et de raffermir, à intervalles réguliers, les sentiments collectifs et les idées collectives qui font son unité et sa personnalité » et, sous ce rapport, les cérémonies civiles ne lui paraissaient pas différer en nature des cérémonies proprement religieuses. Mais ces cérémonies sont toujours pour Durkheim des cérémonies du souvenir, des fêtes de la mémoire collective. » ⁽¹⁰⁾

Toutefois, le rituel en étant profondément associé à chaque fête peut permettre de célébrer l'individu dans la mesure où il y a un actant et des participants. Mais peut-il y avoir une fête qui ne fasse pas appel au collectif, où l'individu se célèbre lui-même pour lui-même ? Lipovetski dit :

⁽¹¹⁾ LIPOVETSKI, Gilles, Gilles, *L'Ère du vide : Essai sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1993, p.87.

« En tant que personne, le corps gagne la dignité ; on se doit de le respecter, c'est-à-dire veiller en permanence à son bon fonctionnement, lutter contre son obsolescence, combattre les signes de sa dégradation par un recyclage permanent chirurgical, sportif, diététique, etc. » ⁽¹¹⁾

Il apparaît que plutôt que d'entretenir les sentiments collectifs, c'est de son propre corps dont il faut désormais prendre soin. Comme nous le disions précédemment, Marcel Mauss avait alors justement remarqué au début du XXe siècle que « la personne humaine » rentrait dans le temple pour remplacer les dieux. Des gestes répétitifs et codifiés sont mis en place pour préserver une immortalité fantasmée.

⁽¹²⁾ BAUDRY, Patrick, *La Place des morts : Enjeux et rites*, [1999, Ed. Armand Collin], Ed. Harmattan, Coll. Nouvelles études anthropologiques, 2006, p.14.

« *Notre société marquée par le désenchantement ne peut plus trouver de ressort dans quelques croyances, sans savoir dans le même temps qu'on veut y croire ou qu'on tente d'y croire, et donc sans appauvrir dans le même temps la sève mythologique qu'il faut mobiliser pour que des pratiques se mettent en place et se maintiennent.* » ⁽¹²⁾

Les rituels exécutés par pur respect de la tradition perdent de leur sens. Ceux-là peuvent disparaître (par exemple les rituels funéraires tels qu'ils ont été particulièrement riches à la période romantique – lire *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* de Philippe Ariès – ne font plus sens aujourd'hui). Mais la redéfinition du sacré et des cultes entraîne le renouveau du rituel. L'être humain du nouveau millénaire ne croyant plus tout à fait à un possible au-delà s'engagerait « corps et âme » du côté d'un paradis terrestre et s'adresserait à lui-même comme à un possible Dieu. Face au renoncement d'une vie possible après la mort, la ritualité reprend plus de sens lorsqu'elle s'adresse aux instances en lesquelles nous pourrions de nouveau croire ; or ce serait peut-être en « nous-mêmes ».

⁽¹³⁾ LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide : Essai sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1993, p.316.

« *L'individualisme disciplinaire et militant, héroïque et moralisant a été relayé par un individualisme à la carte, hédoniste et psychologique. Faisant de l'accomplissement intime la fin principale des existences.* » ⁽¹³⁾

⁽¹⁴⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.15.

« *La découverte des rites contemporains est aussi associée à la montée de l'individualisme.* » ⁽¹⁴⁾

Il peut y avoir une ritualité individuelle du moment qu'il y a symbolisation. Les obligations collectives selon Lipovetski ont disparu pour devenir obligations individuelles :

⁽¹⁵⁾ LIPOVETSKI,
Gilles, *Ibid.*, p.328.

« Quel que soit l'état de grâce de l'éthique, la culture sacrificielle est morte, nous avons cessé de nous reconnaître dans l'obligation de vivre pour autre chose que nous-mêmes. » ⁽¹⁵⁾

Si ces obligations individuelles ne sont donc pas à nier, la disparition des obligations collectives (et dans ce prolongement du rituel) qui serait due à la montée de l'individualisme, est discutable. L'impératif des rites d'interaction pour la personne normalement insérée dans le monde sociétal, tels que décrit par Goffman, prouve que l'obligation collective n'a sûrement pas cessé d'exister mais qu'elle s'insère dans des cérémonies plus discrètes.

La sacralité émancipée du champ religieux a donc permis de percevoir des rites sur de nouvelles scènes de la vie quotidienne.

⁽¹⁶⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.16.

« De très nombreux rites et rituels se manifestant au cœur du social. Ainsi investissent-ils le champ du politique, du sport, du spectacle, du travail, comme du hors-travail, tout en continuant de baliser sous des formes renouvelées, le cycle de la vie individuelle. » ⁽¹⁶⁾

B// RENOUVELEMENT DES SACRÉS DANS L'ART

1) NOUVELLES TECHNIQUES ET BAISSÉ DES CROYANCES

L'art et le rituel ont été profondément liés l'un à l'autre puisque les œuvres avant même d'avoir été définies en tant que telles ont servi de supports aux cérémonies.

⁽¹⁷⁾ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus philosophie, 2008, p.18.

« Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. » ⁽¹⁷⁾

Néanmoins, l'évolution de la valeur des œuvres passant selon la pensée de Walter Benjamin « d'objets religieux » à « objets artistiques » a détaché l'art des obligations rituelles. La baisse des valeurs religieuses et l'émergence de nouvelles techniques, particulièrement celles de reproductions comme la photographie, ont libéré la création artistique.

⁽¹⁸⁾ *Ibid.*, p.20.

« Pour étudier l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, il faut tenir compte de ces contextes. Car ils mettent en lumière le fait qui est ici décisif : pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. » ⁽¹⁸⁾



▲ COURBET, Gustave, *Un enterrement à Ornan*, 1850, Peinture à l'huile, 315 x 660 cm, Paris, Musée d'Orsay.



◀ MILLET, Jean François, *La Becquée*, 1860, huile sur toile, 74 x 60 cm, Lille, Palais des beaux-arts.

La nature du lien qui unissait jusqu'ici l'œuvre d'art et le rituel a évolué. L'œuvre, en n'étant plus obligée de gratifier un sacré religieux, s'est délivrée.

La révolution qu'incarne la moitié du XIXe et XXe siècle pour le monde de l'art n'est pas seulement due à l'émergence de techniques telles que la photographie ou le cinéma. Elle s'incarne par la volonté de s'émanciper d'un académisme qui fige les modes de représentation et les thèmes. Ainsi le mouvement réaliste porté par les œuvres des peintres Gustave Courbet ou Jean François Millet par exemple montrent la volonté de représenter d'autres scènes qui n'honorent pas de puissances supérieures, qui ne sont pas des moyens d'éducation religieuse, mais seulement des représentations de la vie ordinaire. Pourtant, même la représentation de rituels, accomplis en suivant les règles religieuses, qui animent la vie de chacun, sont considérés comme des thèmes vulgaires. C'est le cas de *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet achevé en 1850.

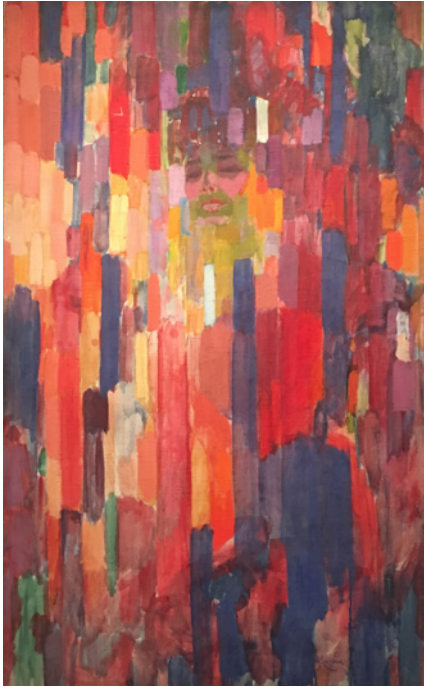
Alors que nous pensions que la photographie tuerait la peinture, il s'est avéré qu'elle l'a transcendée. Dès lors que l'outil permettait de faire des portraits avec une rapidité inégalée, pourquoi ne pas représenter des sujets nouveaux ? Le peintre, en sortant des ateliers, se trouve confronté à des paysages autres. Tandis que la photographie est en noir et blanc, il redécouvre la puissance des couleurs. Et l'appareil qui calque le réel invite à s'abandonner dans l'abstraction, les travaux de Kupka ou Kandinsky par exemple en témoignent. Alors que l'art représentait le sacré, l'art devient lui-même sacré.

Considérons le Salon Des Refusés qui offre au XIXe siècle une visibilité aux œuvres récusées au Salon très académique. Edouard Manet y présente *Le déjeuner sur l'herbe* qu'il a peint en 1863. L'œuvre fait scandale parce qu'elle

n'est justifiée par aucune référence mythologique et que le spectateur n'y retrouve pas d'allégories. A qui s'adresse la peinture ? L'art, est-ce représenter des scènes profanes et des personnages du quotidien, sans même respecter les conventions techniques ? Victorine, nue, ne correspond pas aux idéaux de la féminité habituellement représentée. En tant que femme ordinaire, elle ne doit pas être mise en scène de la sorte. Par ailleurs, la composition du tableau et la perspective ne séduisent pas non plus le grand Paris. Il se passe pourtant quelque chose de particulier dans ce tableau. Emile Zola considère qu'elle est la plus grande toile de l'artiste. En se détachant des carcans religieux et des règles de peinture conventionnelles, Manet ouvre une voie qui introduit une conception autre de l'art. Honore-t-il une autre sacralité ou bien, n'est-elle finalement plus nécessaire ? Est-ce la preuve de l'existence d'une sacralité inscrite dans le monde quotidien, est-ce le culte du beau, du corps, de l'instant figé ?

Monet avec *Impression soleil levant* introduit lui aussi un mouvement révolutionnaire dans l'art, l'impressionnisme. L'enjeu est de se fier à ses impressions, d'illustrer rapidement un sentiment, un ressenti. Ce pourrait être une déclaration à la nature elle-même, à un temps éphémère qu'il tente de saisir ; le lever du soleil. Le sacré est ici l'instant.

Ces deux dernières peintures n'ont pas été réalisées dans le cadre d'un rituel, toutefois, elles semblent pertinentes car elles montrent la naissance de sacrés d'un autre ordre ; la nature, l'instant... Plutôt que réellement de nouvelles sacralités (comme celles accordées au travail, à la science, à l'ordinateur, au pouvoir, à l'individu...), nous pourrions plutôt y percevoir le retour de cultes païens. C'est-à-dire de croyances épurées de toutes exigences religieuses soutenues par l'académisme de l'époque (rappelons que les rituels religieux se sont construits à l'origine sur des croyances plus anciennes afin de les absorber).



◀ KUPKA, František, *Madame Kupka dans les verticales*, 1910-1911, huile sur toile, 135,5 x 85,3 cm, New-York, The Museum of Moderne Art.

▼ KUPKA, Fran-tišek, *Amorpha, fugue à deux couleurs*, 1912, huile sur toile, 210 x 200 cm, Prague, Národní galerie v Praze.



Le peintre explore les possibilités qui échappent à la photographie, par exemple, la couleur, le mouvement... Ainsi il espère transcender la peinture. Il se détache complètement d'une représentation du réel (propre à la photo) grâce à l'oeuvre *Amorpha*.



▲ MANET, Edouard, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863,
Huile sur toile, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.



◀ DERAÏN, André,
Vue sur la Tamise,
Londres, 1906 -
1907, Washington,
National Gallery of
Art.

2) L'ÉCOULEMENT DU TEMPS COMME OBJET À HONORER

Après qu'il eut été admis que la sacralité honorée grâce à l'art puisse être profane, d'autres questionnements émergent. L'œuvre d'art contemporaine peut-elle alors être créée dans le cadre d'un rituel ? L'idée selon laquelle l'art est plus libre lorsqu'il n'est pas soumis à la ritualité pourrait inviter à imaginer que l'obligation rituelle scléroserait la création artistique...

Les travaux de Roman Opalka et On Kawara par exemple participent à la déconstruction de cette hypothèse. Représenter l'écoulement inexorable du temps composa l'essence de leur travail. Ils consacrèrent leurs vies à leurs œuvres en mettant en place un processus de production finissant par relever du rituel.

Dès 1965, Roman Opalka matérialisa le temps à travers sa peinture par l'action d'écrire en blanc les chiffres de 0 à l'infini sur une toile noire. La trace de chaque nombre attestant du caractère irréversible de ce dernier. Après sept années, le peintre décida de poursuivre son œuvre en ajoutant 1% de peinture blanche au fond noir. L'idée étant de peindre à terme des chiffres blancs sur un fond blanc (dès 2008, il parvient à cette étape). Le programme déjà soumis à plusieurs règles strictes était complété par d'autres principes dépendant de médium différents de la peinture. Lors de chaque séance, Opalka enregistrait sa voix dictant les nombres qu'il inscrivait sur la toile. Puis, il achevait sa session de travail par un autoportrait photographique devant le détail sur lequel il avait travaillé.

La démarche de l'artiste était, malgré ses dires, un peu répétitive. Toutefois répétitive ne veut pas dire routinière.

Relevant de l'art conceptuel, l'œuvre d'Opalka valorise l'idée et la démarche de l'artiste avant sa forme esthétique. A la façon du rituel, l'accomplissement de geste prime sur le l'œuvre achevée. Le processus qu'il avait mis en place devait permettre de saisir des signes rendant réel et palpable l'instant présent. La mise au monde de son travail semble avoir été possible grâce à l'organisation de rituels quotidiens.

Un autre artiste s'est efforcé d'illustrer la temporalité, il s'agit d'On Kawara. Il est connu pour ses séries *I Met, I Read, I Got up at, I Went, I Am still Alive* qui constituent des archives précisément complétées pendant plusieurs années sur ses rencontres, ses lectures, ses déplacements... En ritualisant son processus de création, l'artiste a tenté de faire l'expérience de l'espace-temps.

Pour ces deux exemples, les œuvres produites dépendaient intégralement du respect de conventions fixées par les artistes eux-mêmes. Autrement dit, ces artistes ont suivi ce que l'on pourrait repérer comme des rituels ayant permis de donner naissance à leurs travaux inscrits sur la durée.

Reprenons les concepts de valeur culturelle ou de valeur d'exposition de Walter Benjamin. L'objet magico-religieux d'origine existait selon sa valeur culturelle. Il était mis au monde pour répondre à un rituel lors de cérémonies. Il ne s'adressait pas aux êtres humains mais à des esprits. En dehors de ces fêtes, ou de ce cadre rituel, ces instruments n'avaient pas de raison d'être exposés au regard de l'Homme ordinaire. Progressivement, la valeur d'exposition a pris le dessus sur la précédente. L'objet magique s'est mis à exister en tant qu'œuvre d'art. Ainsi la nature de l'objet a évolué. Alors qu'il était précédemment conçu selon des rites et surtout pour répondre à des rites, il peut désormais (ce n'est pas exigé) être conçu selon des rites et plutôt grâce aux rites. Le rituel est devenu dans certains cas – On Kawara et Opalka – un processus de création.



▲ Série d'autoportraits de Roman Opalka dont la finalité est de donner à voir l'écoulement du temps.



▲▼ Différents projets d'On Kawara tel *I got up* dont l'existence est soumise à l'organisation de rituels quotidiens



C// L'EFFICACITE DU RITUEL

Quel est l'accomplissement du rituel ? Doit-il être efficace et répondre à un but ? Ou bien doit-il répondre à une fin, et dans ce cas, le processus deviendrait plus important ? Les réponses à ces questions pourraient participer à préciser la notion de rituel si souvent confondue avec d'autres termes. Comprendre la finalité des rituels pourrait aussi permettre de décider s'ils sont toujours pertinents lorsqu'ils sont associés à l'art et s'ils sont compatibles avec le design.

1) RITUEL, ROUTINE, SUPERSTITION, RÉPONDRE À UN BUT OU UNE FIN

Le designer qui réalise pleinement sa tâche met au monde des choses qui permettent à l'être humain non pas seulement de vivre mais d'exister, soit, de sortir de ses conditions de vie d'origine. Son travail est amené à s'inscrire dans le quotidien des utilisateurs, de ce fait dans les rituels accomplis. Ses créations, promptes à satisfaire le groupe dans son ensemble doivent éviter au monde d'être uniforme, elles doivent reconnaître et valoriser la singularité de chaque sujet traité.

Or les rituels s'inscrivent dans le respect de conventions qui pourraient s'opposer à cette définition du design. Toutefois, accomplir un rituel semble avoir du sens. De plus les différentes manières de réaliser certains rites traduisent une certaine souplesse qui montre une adaptation aux individus qui organisent ou éprouvent le rituel. Il pourrait se concilier

avec le design en ce qu'il est construit également par des bricolages.

On peut supposer que la redéfinition du sacré a invité l'art et le design à se fondre dans d'autres attentes, caractérisées par les logiques plus consuméristes produisant des œuvres en quantité et répondant au plus grand nombre. La place et la fonction du rituel peuvent être interrogées dans ces nouvelles manières de penser l'art et le design.

⁽¹⁸⁾ Voir ces définitions en annexes.

Il se peut que ce que l'on considère comme les nouvelles formes de rituels se confonde avec de la routine ou de la superstition ⁽¹⁸⁾. Pour les distinguer, on pourrait se demander de quel motif relève leur accomplissement. Est-ce la réponse à un but, à une fin ? Si la réalisation répond à un but, cela signifierait qu'il s'agit d'une simple action dont le résultat est possible et réalisable, elle n'a donc pas de sens. Certains rituels (Noël...) sont déformés à la suite de la baisse de valeurs religieuses, ils semblent maintenus entre autre par le besoin de faire consommer. Tandis que s'il s'agit de répondre à une fin, il faut admettre qu'elle puisse être inaccessible, qu'elle soit de l'ordre d'un idéal donc de l'inatteignable.

L'artiste ou le designer sont susceptibles de s'accomplir à la force d'un optimisme inébranlable et s'engageant dans la quête d'une fin menaçant à chaque étape de leur échapper. C'est en tous cas ce qui les porte, les motive, les contient. L'exemple de certaines œuvres dépendant du mouvement de l'art conceptuel peut sembler intéressant puisque son fondement réside dans le concept plus que la réalisation matérielle finale. C'est donc dans la démarche de mettre en lumière un concept pour répondre à un objectif défini qu'un ensemble d'actes sont accomplis. Pourtant le résultat n'est pas garanti, l'artiste a le courage de prendre un risque.

Lorsque Roman Opalka s'engage dans la tentative d'illustrer le temps, il n'est pas certain que ses œuvres pourront prétendre à cela. Il fait confiance au rituel pour le soutenir dans une œuvre qui devient obsessionnelle.

La menace qui pèserait sur la société actuelle est de ne pas distinguer les rituels et la routine. La routine d'après ses racines vient de « route », ce serait donc un cheminement pré tracé qui consisterait en l'accomplissement d'actions sans réflexions. Elles seraient devenues spontanées car très codées. Une formule A entraîne la réplique B. Elles répondent à un but, sans logique d'idéal à accomplir. Leur résultat n'a alors pas de sens. Le rituel, puisqu'il est parfois difficile à expliquer par ses propres acteurs et répondant souvent à des traditions, présente une position ambiguë. Il est accompli par espèce d'automatismes et par obligations, ce qui laisse imaginer qu'il serait dénué de sens.

► Exposition de certaines toiles de Roman Opalka à la Galerie Yvon Lambert, à Paris :

Opalka 1965/1 à l'infini, plusieurs détails, peinture acrylique sur toile de coton, 196 x 135 cm.



Possibilité d'observer le détail
n°3324388-3339185
au Centre Pompidou
de Paris.

⁽¹⁹⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.20.

« Pour les spécialistes de l'histoire des religions, et notamment ceux de l'histoire romaine, le rite ne serait précisément que «ritualisme », un cadre formel vide de sens pour les acteurs ». ⁽¹⁹⁾

Toutefois, il peut sembler délicat de considérer que le rituel soit vide de sens dans la mesure où il est riche en symboles et qu'il honore un sacré. S'il se réfère à des systèmes de croyances (religion ou simplement croyance individuelle), c'est qu'il s'agit de répondre à un espoir, un idéal pour lesquels les réponses sont en suspens. C'est pourquoi il tenterait de répondre à une fin. Toutefois, Martine Segalen trouble cette idée lorsqu'elle dit :

⁽²⁰⁾ *Ibid.*

« Le rite est activité pure, sans signification ni but et sa seule valeur est intrinsèque. [...] Ce qui importe, c'est le respect des gestes et des paroles. » ⁽²⁰⁾

La distinction précédemment faite entre rites et rituels pourrait aider à comprendre la difficulté à définir le dessein de ces derniers. Nous y disions que le rituel, l'ensemble de règles à suivre, était assez souple car l'opérateur pouvait l'adapter selon ses besoins et le sens qu'il lui donnait. En revanche, le rite serait constitué de rites auxquels nous choisissons de faire appel au non. Eux, seraient figés et dénués de sens s'ils ne composent pas, ensemble et rassemblés, un rituel.

2) LA RÉPÉTITION, CARACTÉRISTIQUE DU RITUEL MAIS AUSSI DE L'HABITUDE ET DE LA ROUTINE

Le respect d'un sacré participe à la définition d'un rituel. Nous avons vu précédemment qu'il pouvait sortir du cadre religieux et qu'en ce sens la notion de ritualité profane n'était pas un contresens. En revanche, une autre caractéristique peut troubler leur interprétation, il s'agit du caractère répétable des rituels et répétitif des rites. Notamment lorsqu'il s'agit de remarquer leurs nouvelles formes dans un contexte séculier. Afin de proposer des outils qui permettraient de les mettre en évidence, il est nécessaire de les distinguer des habitudes et des routines qui animent nos quotidiens.

Pour commencer, il y a les habitudes qui paraissent profitables à notre existence. Ce sont nos manières d'être, de sentir, de faire. Soit notre manière d'être au monde, à la fois l'environnement et les personnes côtoyées. Adopter des habitudes, c'est s'habituer, c'est habiter. Par les habitudes, la répétition de petits gestes, l'humain s'établit sur un lieu. Elles sont bien souvent effectuées machinalement et sur ce point, elles se distinguent des rituels, supposés être plus interrogés. Un beau jour, lors d'un voyage en voiture, un grand-frère qui avait pour habitude de s'asseoir derrière le conducteur, décide de se placer entre ses petits frères qui ne cessent de se disputer sur la banquette. L'action porte ses fruits car les cadets ne se querellent plus. Ils ont grandi et leur tempérament ne les pousse plus à se chamailler, pourtant, par « habitude », le grand frère continue de se placer entre eux. La démarche a perdu tout son sens mais est devenue habituelle car c'est une manière de faire qui serait troublée si l'un des frères venait à prendre un autre siège.

Dans le chapitre XXI du *Petit Prince*, Antoine de Saint-Exupéry se sert d'un renard sauvage pour expliquer *l'appropriation* à notre héros. Voici la définition qui émerge :

⁽²¹⁾ SAINT-EXUPÉRY,
Antoine de, *Le Petit prince*, [1946], Ed.
Gallimard, Coll.
Folio, 2012, p.71.

« *Ca signifie «créer des liens...»* » ⁽²¹⁾

L'étymologie d'habitudes contient cette référence à la relation, au lien, essentiel à l'humain qui existe. Sans appropriation, tout un chacun reste ordinaire et sans valeur.

⁽²²⁾ *Ibid*, p.72.

« *Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'appropries, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde...* » ⁽²²⁾

Le renard explique au petit prince que l'appropriation se fait à la seule condition du temps qui s'écoule. Il faut mettre en place quelques entreprises répétitives qui ici s'inscrivent sur la quotidienneté, « *chaque jour* » écrit Saint-Exupéry.

⁽²³⁾ *Ibid*, p.73.

« *Il faut être très patient, répondit le renard. Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe. [...] Mais, chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près...* » ⁽²³⁾

L'habitude aurait donc pour dessein d'adoucir le quotidien et d'y prendre sa place avec l'autre. L'influence du lieu et de l'heure intervient dans le réglage des habitudes. Il arrive qu'un espace particulier stimule un acte. Par exemple, en rentrant chez soi, le simple espace dédié aux boîtes aux lettres nous fait penser à relever le courrier. Par ailleurs, au moment de se coucher, nous penserons à régler un réveil pour le lendemain...

L'habitude nous implique dans un espace-temps, nous rend participant. Elle se met en place de façon volontaire ou non mais finit par passer inaperçue. La différence avec le rituel, c'est qu'elle n'est pas symbolique, que sa signification n'est pas plus profonde que ce qu'elle implique.

Voici comment Saint-Exupéry parle du rite juste après le rôle des habitudes dans l'appropriation qu'on pourrait associer à l'idée d'habiter, d'exister :

⁽²⁴⁾ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit prince*, [1946], Ed. Gallimard, Coll. Folio, 2012, p.73-74.

*« Qu'est-ce qu'un rite ? dit le petit prince.
- C'est aussi quelque chose de trop oublié, dit le renard. C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres jours, une heure, des autres heures. Il y a un rite, par exemple, chez mes chasseurs. Ils dansent le jeudi avec les filles du village. Alors le jeudi est jour merveilleux ! Je vais me promener jusqu'à la vigne. Si les chasseurs dansaient n'importe quand, les jours se ressembleraient tous, et je n'aurais point de vacances. »* ⁽²⁴⁾

Le rite, ici, revêt une nouvelle fonction, celle d'enchanter le quotidien, le jeudi est jour merveilleux. Il se distingue de l'habitude parce qu'il est vécu comme un événement, une fête. L'habitude rend un lieu ou un individu familier et spécial. Elle permet de les apprivoiser pour ainsi être à son monde. On comprend également davantage par cet extrait la dimension collective que peut impliquer le rite. Les chasseurs dont parle le renard retrouvent pour l'évènement du jeudi « *les filles du village* ».

L'habitude devient dangereuse dès lors qu'elle fige le quotidien ou bien qu'elle propose de mauvais buts. Les « mauvaises habitudes » sont à déconstruire. Le terme semble être utilisé de bien des manières qui s'opposeraient à son sens premier (rappelons nous ; « relation, rapport »,

« disposition acquise par la répétition » selon le CNRTL). Avoir pour habitude signifie aujourd'hui, « être accoutumé », par la répétition de gestes, elle rend son opérateur plus performant (c'est-à-dire rapide et efficace dans les actions accomplies). Les habitudes pourraient inviter à basculer vers la routine. Or celle-ci porte une connotation négative, celle d'un enfermement dans une répétition machinale d'actions qui structurent nos jours. En ne proposant aucune surprise et par son immobilisme, elle tend à rendre fade l'existence. Le renard du Petit Prince raconte :

⁽²⁵⁾ SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Le Petit prince*, [1946], Ed. Gallimard, Coll. Folio, 2012, p.72-73.

« Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent, et tous les hommes se ressemblent. Je m'ennuie donc un peu. Mais, si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. Je connaîtrai un bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sous terre. Le tien m'appellera hors du terrier, comme une musique. » ⁽²⁵⁾

3) ACTION QUOTIDIENNE ET RÉPÉTITIVE POUVANT RELEVER DU RITUEL

Les habitudes qui tendent à devenir routines et qui affadissent le quotidien ne sont pourtant parfois pas ce que l'on croit qu'elles sont. Lorsque Marc Auger écrit *Un ethnologue dans le métro*, il parvient à contourner l'inévitable routine qui pourrait ronger ses déplacements en y appliquant ses méthodes d'analyse d'ethnologie. A travers l'ouvrage qu'il en dégage, il démontre que la routine des transports s'apparente plutôt à un rituel. La passivité des voyageurs renaît sous la forme d'une activité riche en symboles. Il parvient à transformer l'expérience routinière du métro en un exemple d'ethnologie où s'investi le rituel contemporain. L'auteur fait référence aux travaux de Durkheim pour qui le travail de mémoire collective fait parti des célébrations et participe au sentiment d'unicité du groupe. Le culte du souvenir s'exprime tout autant dans les cérémonies religieuses que civiles.

⁽²⁶⁾ AUGÉ, Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, [1986], Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXe Siècle, 1991, p.32.

« Durkheim [...] faisait de la remémoration et de la célébration une source et une condition du sacré. » ⁽²⁶⁾

Ainsi Marc Augé remarque le culte discret dans le métro à la mémoire d'Hommes ou d'évènements. Chaque station est en effet nommée pour honorer un pan de l'Histoire, même si elle ne parle pas souvent aux usagers. La comparaison avec le rituel apparait grâce à des caractéristiques communes telles que l'obligation et la répétition :

⁽²⁷⁾ *Ibid*, p.16.

« La majorité des parcours singuliers dans le métro sont quotidiens et obligatoires. » ⁽²⁷⁾

L'ethnologue ajoute quelques arguments pour appuyer sa comparaison :

⁽²⁸⁾AUGE, Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, [1986], Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXe Siècle, 1991, p.49.

« S'il fallait parler de rite à propos des parcours métropolitains, et en un sens différent de celui que prend le terme dans les expressions communes où il se dévalue, simple synonyme d'habitude, ce serait peut-être à partir du constat suivant, qui résume le paradoxe et l'intérêt de toute activité rituelle : récurrente, régulière et sans surprise aux yeux de tous ceux qui l'observent ou y sont associés de façon plus ou moins passive, elle est toujours unique et singulière pour chacun de ceux qui y sont impliqués plus activement. » ⁽²⁸⁾

Complétons par ceci, les rituels et les rites contiennent un caractère répétable et répétitif, ils sont chargés de symboliques afin d'honorer une sacralité. Bien que « l'expérience » du rituel soit particulière à chacun, elle en appelle au collectif et elle pourrait enchanter le quotidien de ceux qui y participent.

Les rituels constitués de leurs rites se distinguent des habitudes parce que le résultat importe moins que le processus de réalisation. Ils répondent à un but tandis que ces dernières n'existent que dans une logique d'efficacité.

Lorsque le designer français Ferréol Babin réalise un ensemble d'objets *Everyday Ceremony* pour l'exposition collective *Good Morning*, sa proposition bien qu'esthétiquement sensible pourrait donner le sentiment de se servir du prétexte du rituel pour se donner du sens. Le designer justifie son travail final en décrivant la cérémonie quotidienne que représente notre préparation. Il fabrique un ensemble d'accessoires destinés à la salle de bain, un lieu certes organisé par des gestes répétitifs et codés réservés à l'individu face à lui-même (il en est le symbole sacré, pourquoi pas), mais dont l'efficacité des actions au quotidien peut davantage

rappeler un espace d'habitudes que de cérémonies. Sans nier, que la salle de bain puisse se prêter à ces événements de ritualité renouvelée, la définition que nous en avons fait invite à penser que ceux-ci, en tant que tel, se réservent sur des temps plus rares et posés. A la manière des masques de cérémonie ancestraux, il faudrait peut-être en plus que ces objets soient mis à l'écart de la vie habituelle pour relever du rituel ou bien cela signifie qu'ils peuvent être incarnés par n'importe quels contenants similaires (plus qu'objets magiques, ils seraient supports du rituel). Cela pose des questions, est-ce alors réellement un travail de designer ? N'a-t-on pas déjà fait le tour des accessoires de salle de bain ? Que proposent-ils ici de nouveau ? Leur forme est séduisante mais que propose leur fonction ?

La collection d'objets ambitionne de « réveiller nos sens », probablement, leur texture, le son émis par le bois de chacun des éléments ou leur forme qui valorise des techniques d'ébénisterie artisanale participent à en faire des objets singuliers. Toutefois de là à les investir dans le champ du rituel et donc de l'objet culturel sans lesquels la cérémonie ne peut s'accomplir apparait peut être en décalage. Comme si essayer d'insuffler une spiritualité par le scénario de l'objet suffisait à justifier de son existence. Cet ensemble sans être tout à fait fonctionnel ou innovant peut traduire des aspects critiquables quant au design contemporain. Des objets « jolis » qui semblent parfois fabriqués selon cette dimension et pour lesquels on tente d'inventer une histoire poétique dont le but est de leur donner du sens. Tout l'inverse de ce que les enseignants nous transmettent, « *la forme est seconde mais pas secondaire* ».

▼ BABIN, Ferréol, *Everyday Ceremony*, 2017, Accessoires de bois, 20 essences de bois différentes, pour l'exposition *Good Morning*, Design Week, Milan, 2017.



III- PERSISTANCE ET LÉGITIMITE DU RITUEL CONTEMPORAIN A- LE RITUEL PROFANE PRESERVÉ PAR L'ARTISTE

1) CULTES DE L'ART, DE L'ARTISTE

Lorsqu'il faut décrire le talent d'un artiste, nous parlons parfois de don. Comme s'il s'agissait d'un cadeau inné venant d'une décision divine. L'individu qui porterait ce cadeau serait l'artiste. La période romantique a participé à la construction de ce mythe ; âme torturée, inadaptée au monde social dont une espèce de génie permet la création innée de chefs-d'œuvre qui échappent à toutes explications. L'artiste ne serait pas un être humain comme les autres. Pourtant cette manière de considérer les faits éclipse le travail, les méthodes, l'application d'un apprentissage qui interviendraient davantage dans la possible mise au monde d'une œuvre. Bien sûr l'objet d'art n'est pas n'importe quelle production humaine. Il ne suffit pas d'appliquer un ensemble de règles pour parvenir à un résultat efficace, cela relèverait plutôt de l'activité technique qui s'inscrit dans une logique de production.

Fabriquer c'est répondre à un but puisque l'artisan ou l'ouvrier connaît déjà le résultat de son travail. Bien qu'à force d'exécution, il puisse améliorer son savoir-faire, il ne prend pas réellement de risques, ne s'abandonne pas dans l'inconnu et en restant dans les habitudes, il ne fait pas de découvertes. Tandis que créer c'est répondre à une fin. L'artiste met au monde quelque chose qui n'y avait auparavant pas sa place. Il ne rend pas meilleur un objet en l'améliorant, il révèle quelque chose de nouveau et d'inattendu.

▼ ARNATT, Keith, *The Absence of the Artist*, 1968,
photographie en noir et blanc, 28.9 × 28.9 cm, exposé
en septembre 2015 à la Sprueth Magers London.



Keith Arnatt, en laissant penser qu'il nie sa présence l'a sublime et affirme son statut, devenant ainsi le sujet même de son oeuvre.

2) PROTÉGÉ DES EXIGENCES PRODUCTIVISTES, L'ART DEVIENT UN TERRAIN FERTILE POUR LE RITUEL

Dans cette logique, le processus propre au rituel, qui n'engage en aucun cas une véritable efficacité ou un résultat, se rapporte plutôt à l'art. Alors que les exigences économiques (bien que présentes dans le monde l'art), s'appliquent plus visiblement auprès du designer. Le temps de préparation et d'exécution du rituel ne se prête pas aux logiques consuméristes et de rentabilité du monde des entreprises. Quoiqu'elles puissent tenter de les utiliser de même que les religions peuvent s'en servir pour donner du sens à ce qui ne devrait pas tout à fait en avoir. L'artiste pourrait se servir du rituel également pour justifier d'un sens. Cependant, le prévisionnel, l'utilité et l'efficacité ne sont pas des caractéristiques supposées se rapporter à l'art et de cette manière, ces domaines ne sont pas comparables.

Le rituel pourrait être comparé à un mode d'emploi, un ensemble de règles à suivre ou du moins une ligne de conduite à adopter. Ceci est similaire aux outils et dictats académiques. En faisant comme ceci, en respectant tels modèles, il sera possible de créer une œuvre qui réponde à des idéaux. Pourtant, le quelque chose proposé à terme apparaît vide et sans nouveauté, rien n'est découvert et en ceci, le spectateur n'est pas amené à produire un espace de pensée, de réflexion, de partage, de beauté, d'esthétique ou de questionnement. Ainsi, appliquer strictement un ensemble de règles ne suffit pas à permettre de créer l'œuvre. De cette manière là, le rituel ne peut pas être un processus de production. Il peut permettre de donner du sens à une démarche, d'offrir une rigueur, d'améliorer un geste par la répétition, de rassurer son protagoniste mais il n'est pas la seule condition à la pure création.

Nous ne devons pas oublier combien le travail, l'acharnement, la persévérance de l'artiste participent à l'élaboration d'une idée originale. Le rituel par sa dimension magique et symbolique laisserait imaginer que quelque chose de supra-humain intervient dans la création. Alors qu'il pourrait simplement être l'une des méthodes qui permette de stimuler l'inconscient où se nichent les idées qui parfois peuvent échapper au rationalisme. Des idées qui n'ont pour autant pas une nature mystique et qui sont bel et bien humaines. La révolution industrielle a construit un monde qui propose un schéma de vie organisé par la production, la consommation et l'uniformisation. Les objets qui existent pour leur utilité sont fabriqués en série et quittent nos vies dès lors qu'ils ne sont plus fonctionnels voire seulement démodés. L'objet d'art rompt avec ces caractéristiques parce qu'il pourrait porter une valeur intemporelle qui échappe aux versatilités des modes et à l'obligation d'efficacité. Ainsi l'œuvre et l'artiste se trouvent en parfait décalage de ces modèles et tendent à être considérés au-dessus de l'humanité, comme de nouveaux divins. (La réalité est à nuancer, combien d'esquisses préparatoires, d'études de détails, d'ébauches restent invisibles devant l'œuvre accomplie ?). Curieusement, il n'en est pas de même pour d'autres « marginaux ». Michel Foucault pense que tout personnage qui ne répond pas aux besoins de sa production se fait exclure de la société, or l'artiste est traité différemment.

⁽¹⁾ FOUCAULT, Michel, *Folie et déraisons*, 1961, extrait d'un discours de Michel Foucault entendu dans l'émission *La tête au carré, Mai 68 et la recherche scientifique*, par Mathieu Vidard, sur France Inter, le 14/05/2018 vers 14h40).

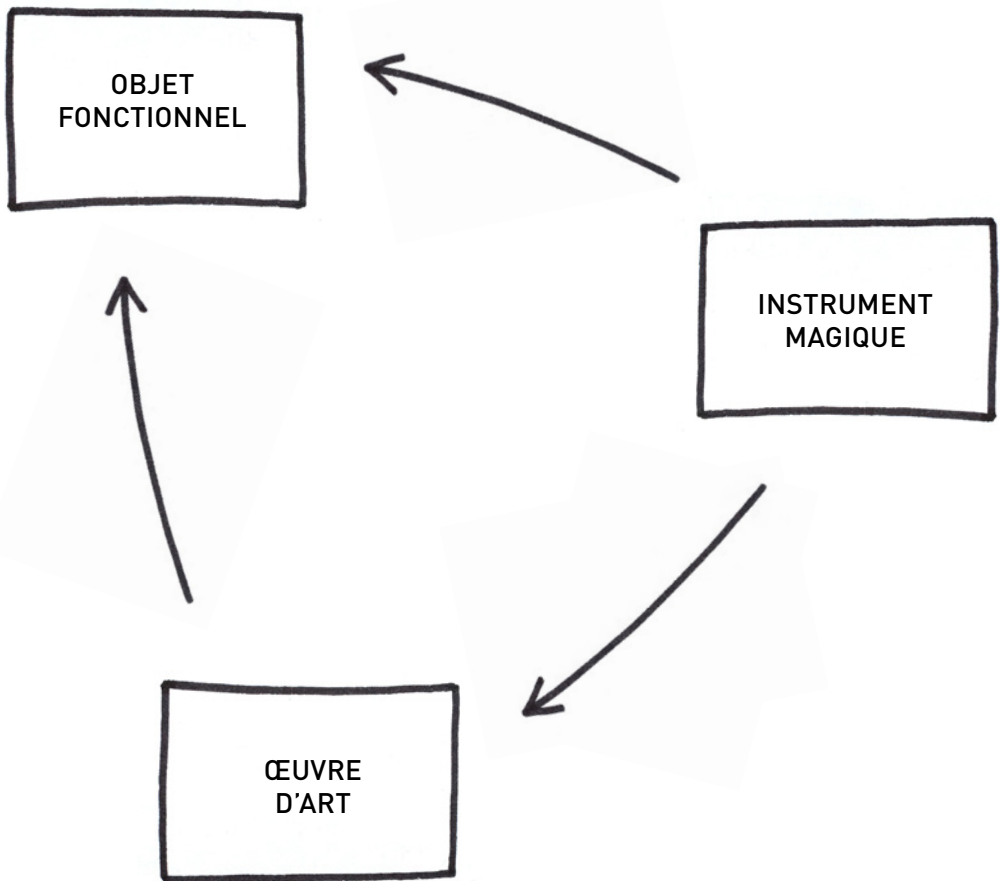
« Il est clair qu'on ne pouvait plus admettre dans une société tout entière organisée autour de la propriété bourgeoise du travail, de la production et comme nous dirions maintenant de la productivité, il est clair qu'il n'y avait plus de place pour des gens comme les fous. » ⁽¹⁾

L'artiste ne fabrique pas mais il crée. Il est peut-être distingué de celui qui serait « fou » parce qu'à terme, il émerge un quelque chose de son travail. Ainsi, il est valorisé et devient particulier de par la nature de sa création. Au même titre que l'individu pourrait être aujourd'hui sacralisé, que son existence hédoniste ne soit sa seule raison d'être, l'artiste et l'œuvre sont aussi sacrés. Ils contiennent cet inexplicable mystère qui pousserait l'humain à les penser providentiels. De ce fait, nous pourrions imaginer que la valeur culturelle pourrait presque prédominer à nouveau sur la valeur d'exposition. A présent que les valeurs religieuses ont évolué et que la sacralité est contenue dans de nouvelles formes plus individualistes, quelles seraient les conséquences d'un tel renversement ?

► EMIN, Tracey, *My Bed*, 1998, matelas, literie, oreillers et divers objets, dimensions variables, London, Tate Britain.



Après un mauvais épisode, Tracey Emin (associée au groupe des Young British Artists) s'est abandonnée plusieurs jours dans son lit. En prenant du recul sur le désordre accumulé, elle s'est rendue compte qu'elle avait créé quelque chose. Cette oeuvre est intéressante car elle montre la relation qui lie l'artiste et l'individu quotidien. Elle montre de quelle manière les préoccupations individuelles actuelles peuvent avoir des influences sur un type de réalisations qui comprend l'intimité, profondément humaine, de l'artiste.



B// DYNAMIQUE DES ECHANGES DE VALEURS

Au fil du temps, la valeur culturelle ne s'est pas tout à fait substituée à la valeur d'exposition. Nous pourrions dire plutôt que la valeur artistique de l'œuvre (qui n'apparaissait pas à l'époque) est devenue aussi fondamentale que la valeur culturelle qui aujourd'hui pourrait passer inaperçue. Or l'œuvre contemporaine créée dans le cadre d'un rituel souligne cette ambivalence. L'œuvre pourrait être donc à la fois culturelle et artistique.

1) NATURE DE L'INSTRUMENT MAGIQUE

Essayons de comprendre les basculements de valeurs des objets à l'aide du schéma proposé. Selon Walter Benjamin, il y a donc l'œuvre d'art et l'instrument magique. L'objet aurait commencé à exister selon des besoins culturels, tout en contenant déjà un caractère artistique qui n'était pas encore défini tel quel. Aujourd'hui la valeur culturelle se serait substituée à la valeur d'exposition. L'objet qui servait aux cérémonies est désormais présenté immobile et sans vie dans des vitrines, il a perdu ses pouvoirs.

L'instrument magico-religieux pourrait également être agrémenté d'artefacts supports de rituels. Par exemple, les chapelets, les bancs d'église ou autres accompagnants des cérémonies. Ce sont des éléments qui ne sont pas porteurs d'une force singulière comme pourraient l'être les masques ou les poupées mais sans lesquels la réalisation de rites est contrainte.

Ces objets-là ne portent pas une valeur d'exposition mais plutôt une valeur fonctionnelle, ils répondent à des besoins de manière efficace.

Nous pourrions concevoir que l'objet culturel pourrait être soit une œuvre d'art s'il revêt un caractère magique, soit un objet utile s'il sert de support au rituel sans contenir d'aura (il donne seulement l'impression d'être indispensable, n'est pas unique et peut être aussitôt remplacé par un objet ressemblant).

La *Stalker Zone* de l'exposition *Extravaillance Working Dead*, lors de la Biennale du Design de Saint-Etienne en 2017, proposait une interprétation fictionnelle d'objets banals propres à notre époque. Les scénarios imaginaires étaient attribués à des sociologues de l'an 2217 se retrouvant face à des artefacts symboliques et expressifs d'un culte 200 ans plus tôt, celui du travail. Partant de cela et à la manière des hypothèses parfois alambiquées faites dans les musées d'art et de civilisation, ils analysent le gobelet en plastique comme support d'un temps rituel, la boulette de papier, le miroir, la pièce de monnaie d'euro, etc, offrant à ces derniers une signification qui nous parait, nous véritables usagers, excessive. Cela n'empêchant pas de rendre l'installation très amusante. Elle nous invite à rester mesuré quant aux choses ayant pu appartenir à d'autres civilisations et qui nous sont inconnus.

« Le gobelet en plastique : “ Super gobelet, icône majeure de la société du travail entre 1850 et 2050, rituel de la pause salvatrice, remarquable par la fragilité du cylindre droit blanc. Émotion, bref instant de tristesse, besoin de retour sur soi, de méditer sur ses propres conditions. Interruption d'un travail convulsif en se précipitant de manière compulsive vers la machine à café. Symbole pétrole de la pause urgente, écoulement lent du temps. ”



▲ *Cuillères cérémonielles*, Côte d'Ivoire, XIX^e et XX^e siècle, bois, Paris, Musée du Quai Branly.



◀ *Poupées de fécondité*, différents pays, divers matériaux, Paris, Musée du Quai Branly.

(2) Extraits des scénarios retrouvés sur ce site : <https://admirabledesign.com/?p=9233>

FIUZA FAUSTINO, Didier, DAMASIO, Alain, MERJAGNAN, Norbert, la *Stalker Zone*, 2017, l'exposition *Extravaillance Working Dead*, Saint-Etienne.

La boulette de papier : " Volume complexe à 127 faces, de l'aire libérale démocrate, variation de l'aire utile de 21x 29,7 cm au volume, configurant la symbolique de déchets dans les communautés travailleuses, intellectuellement dans le "one shot ". Origami volontaire retraçant le passage de l'acceptation au rejet de l'ancienne civilisation du travail qui utilisait du papier différent de l'écran pliable et étirable, symbolisant le lâcher par culpabilisation"

Le miroir : "Artefact daté d'environ 2030, qui marque le 3e millénaire, la capitalisation narcissique avec sa concurrence déloyale, l'industrie des retouches et reflets, la machine à filtres digitaux. Interface sociale, il mettait en évidence les perversions et carences narcissiques, l'optimisation de son capital désir lèvres, nez, bouche, cheveux, décisif sur son emploi ou la qualité de son réseau social et sa rémunération. " » (2)

► NEDJAR, Michel, *Poupée, Chair d'âme*, 1976 - 1980, tissus, toile de jute, paille, teinture (orange), 97 x 34 x 18 cm, Paris, Centre Pompidou.

NEDJAR, Michel, *Masque, Chair d'âme*, 1980 - 1983, tissus, toile de jute, paille, teinture (rouge, brun), 33 x 19 x 21 cm, Paris, Centre Pompidou.



Les travaux de Michel Nedjar peuvent-ils être réellement tout autant des objets culturels que des oeuvres d'art ?

2) NATURE DE L'ŒUVRE D'ART

L'œuvre d'art, si elle avait pu porter une valeur culturelle, semble en être presque affranchie quand elle exposée dans les conditions du musée. Elle conserve l'histoire relative à son usage rituel plus que son pouvoir. Cela pose des problèmes de scénographie pour des lieux comme le musée du Quai Branly de Paris. Si la plupart des objets sont désactivés, certains visiteurs assurent qu'ils ressentent une force émaner de certains d'entre eux et que leur présentation offense parfois les coutumes et usages rituels d'origine. Ces œuvres, ne l'oublions pas étaient auparavant des objets magiques. Il faut rappeler que lorsque l'œuvre est culturelle, c'est qu'elle est fabriquée, pensée selon des rites religieux donc des conditions strictes et de création et d'utilisation, elle est conservée souvent dans des espaces sacrés. Le musée est-il un espace de cet ordre ?

Cependant, longtemps déterminée selon cette valeur culturelle, l'œuvre a été enfermée dans une définition réduite par ces mêmes conditions. Alors qu'aujourd'hui, elle ne semble pas porter automatiquement ce type de valeur.

Le rituel, notamment religieux, bien qu'il n'ait pas de figure figée, impose le respect de certaines conventions qui peuvent réduire la marge créative. Ainsi, en s'émancipant du rituel religieux et en s'abandonnant dans l'œuvre selon son caractère d'exposition, les objets ont pu être questionnés. Si l'instrument magique était finalement un travail artistique et que désormais le rite et les besoins magico-religieux ne définissent plus les contextes pour créer, la production artistique se libère. Pour autant, est-ce que le rituel sclérose la production artistique ? Ce serait plutôt la définition figée du rituel avec une sacralité exclusivement religieuse qui ferait frein.

Le concept du *ready-made* (pré-fabriqué) selon lequel un objet, sans aucune élaboration, peut être élevé au rang d'art ouvre des questionnements. Qu'est-ce qui fait une œuvre ou qu'est-ce qui fait un objet du quotidien ? Par le seul choix de l'artiste, un objet manufacturé qui habite nos vies et qui pour cette raison est devenu invisible, devient une œuvre.  lev  à ce statut grâce à la présentation dans le cadre d'une salle d'exposition, il est à nouveau regard  et interrogé. La perception proposée dans le musée se voit transformée. Le travail de Marcel Duchamp bouscule la fonction de l'art, critique sa marchandisation et sa dimension culturelle. Pareillement, il force à examiner les échanges de valeurs des objets.



◀ DUCHAMP, Marcel, *Fontaine, Urinoir*, 1917 / 1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm, Paris, Centre Pompidou.



◀ DUCHAMP, Marcel, *Porte-bouteilles, Egouttoir ; Séchoir à bouteilles ; Hérisson*, 1914 / 1964, fer galvanisé, 64 cm x diamètre 42 cm, Paris, Centre Pompidou.

▲ DUCHAMP, Marcel, *Roue de bicyclette*, 1913 / 1964, métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, Paris, Centre Pompidou.



▲ SERRANO,
Andres, *Immersion*
(*Piss Christ*), 1987,
photographie cou-
leurs, 152 × 102 cm.

Cette photographie d'Andres Serrano réemploie un objet destiné à la dévotion, un crucifix, qu'il dit avoir plongé dans un mélange d'urine et de sang. L'œuvre a pour but de critiquer ceux qui utilisent l'enseignement religieux pour répondre à leurs propres fins.

Emancipé des exigences religieuses, l'artiste se permet de dépasser des limites de représentation jusqu'alors infranchissables. L'objet support de culte n'est pas seulement exposé, il est vivement critiqué.

3) NATURE DE L'OBJET FONCTIONNEL

L'objet manufacturé devenu œuvre d'art se voit-il attribué une valeur culturelle ? Ou bien seule la valeur d'exposition est acquise ? Dans la mesure où la démarche plus que la production est valorisée (le ready-made ouvre les portes de l'art conceptuel), nous pourrions trouver ici les qualités propres au rituel, celles qui permettent de convoiter une fin plutôt qu'un but, celles qui donnent plus d'importance aux sens des choses et à la perception que nous en avons, qu'à leur résultat. De plus, c'est l'artiste et l'observateur qui décident d'accorder une signification artistique à la création. L'objet ne s'adresse plus à des forces supra-humaines inconnues mais à ces nouveaux dieux qu'incarnent l'individu ou l'artiste.

Lorsque nous nous penchons une nouvelle fois sur le schéma de la nature des objets, il apparaîtrait que n'importe lequel des objets puisse emprunter une définition ou une autre s'il rassemble quelques conditions :

– L'objet fonctionnel : Il est utile, il donne l'impression d'être indispensable. Il est fabriqué selon des logiques d'efficacité, des règles préétablies qui mènent à un but. Il n'est pas nouveau, bien qu'il puisse être une innovation. Nous pourrions y placer les objets conçus par les designers.

– L'œuvre d'art : Elle est censée être le comble de l'inutile, nous n'en avons pas besoin pour vivre mais elle donne du sens à nos vies ou du moins les questionne. Elle ne devrait pas faire l'objet d'un marché économique qui trouble sa nature. Elle doit aider à découvrir des quelques choses. Elle invite à exister plutôt qu'à vivre. Elle est définie par l'artiste, le contexte où elle se trouve et le spectateur.

– L'instrument magique : Il portait (selon les croyances, la conjugaison est à adapter) un pouvoir mystérieux employé lors de rituels. Il s'adressait à une puissance supérieure. Il peut être un support d'éducation religieuse et sert de passerelle entre le monde divin et le monde humain. Il est supposé servir lors d'occasions telles que les cérémonies (même les micro-cérémonies), soit dans un espace-temps précis.

Les designers propres à notre époque s'inspirent souvent des objets anciens culturels, des techniques ancestrales pour la forme de leurs produits. Sans tout à fait parvenir à fabriquer un quelque chose qui fasse hommage à cette influence, ils prennent seulement le risque de déformer cette mémoire.

Ainsi les vases *Egypt* de Jean-Baptiste Fastrez, paraissent inspirés des statuares magiques. Ils empruntent les noms de divinités égyptiennes, les formes d'urnes dédiées aux restes de défunts. De telles références doivent-elles devenir des outils de formes destinés à des vases ?



▲ FASTREZ,
Jean-Baptiste, *Egypt*,
vases, céramique,
2016.

► *Statuette de
gardien de reliquaire*,
population kota, Ga-
bon, XIXe siècle, bois,
laiton, Paris, Musée
du Quai Branly.



4) L'AMBITION DE FABRIQUER DE NOUVEAUX OBJETS MAGIQUES

En tant que consommateurs nous concevons les objets comme des ressources éphémères. Notre pouvoir d'achat et les grands groupes participent en plus à nous inculquer l'idée qu'ils sont remplaçables. D'une part, leur esthétique est périssable, soumise à des modes qui font et défont notre amour et notre haine pour ces objets. A cause desquelles, comme le dit joliment Georges Perec, « *se succèdent les impressions rapides et légères* »⁽³⁾. Ces objets sont d'ailleurs produits en si grande quantité qu'ils perdent leur unicité, celle-ci devenant une nouvelle qualité pour son propriétaire. D'autre part, leur faible coût permet de valoriser la possibilité de pouvoir les renouveler à « notre » guise (est-ce réellement la nôtre ?). Les conséquences sur le rapport que nous avons avec ces objets, c'est que l'attachement que nous en avons s'en voit quelque peu bouleversé. Sans cette affection pour l'objet, de l'ordre du respect qu'on réserve aux choses auxquelles on attribut un caractère vivant, ou bien de la crainte qui anime souvent le rapport aux artefacts magiques, il se retrouve à meubler nos vies. Si certains d'entre eux devraient peut-être se suffire à cette place de serviteurs discrets, il semble que cette problématique interpelle les designers. L'un des angles adopté pour aller à l'envers de cet aspect, c'est de proposer des fabrications rattachées au monde des croyances, tenter de créer des objets mystiques afin de leur donner du sens (voir annexes).

⁽³⁾ PEREC, Georges, *Penser/classer*, Ed. Du Seuil, Coll. La librairie du XXIe siècle, 2003, p.48.

Cependant, les designers qui créent des objets qui se veulent nouveaux supports de croyances présentent peut-être trop d'ambition. En effet, leurs compétences ne leur permettent probablement pas de les activer (voir annexes sur les objets chargés et activés par les prêtres), s'ils ont l'apparence d'être magiques, ils ne font en réalité qu'imiter

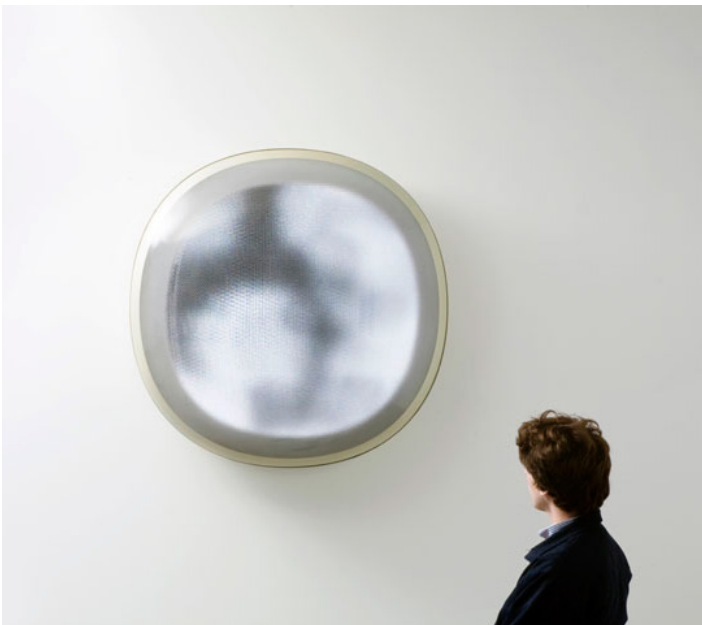
les qualités esthétiques de ces objets culturels.

Aujourd'hui, ces designers qui ambitionnent de créer, sur la seule base d'anciennes pratiques, des objets culturels risquent de proposer des quelques choses inefficaces. Ceci atteste d'une confusion et d'un doute profond quant à la sacralité d'une chose et quant au statut d'un objet.

Ya Wen Chou explore son héritage culturel taïwanais par la série *Precious objects* qui sont un ensemble d'objets symboliques supports de croyances. Elle souhaite pour eux les usages et le sens propres aux objets rituels afin de réinstaurer une certaine spiritualité dans le monde contemporain. Si l'objectif est noble, les moyens mis en œuvres font fabriquer des objets qui n'auront sûrement jamais ces propriétés. Le rôle du designer est-il de faire constat, d'ouvrir une réflexion sur la tournure prise par le monde d'aujourd'hui ? En tout cas, il semble difficile qu'il créé des objets culturels dont la crédibilité puisse être comparable à celle de ceux qui ont existé par le passé. Non pas que le designer en soit incapable mais que fabriquer des objets culturels quand il n'y a plus de croyances (telles qu'elles ont été auparavant) n'a pas de raison d'être. Il faudrait peut-être tenter de s'abandonner dans les nouvelles formes de spiritualité, et de sacralité pour proposer des produits qui répondent à ces appétences.

Mathieu Lehanneur grâce à *Demain est un autre jour*, ouvre les champs d'un possible objet support d'un culte adapté à notre époque. Son dispositif pensé à destination des chambres d'hôpitaux pour les soins palliatifs. Il offre une fenêtre qui donne à voir la météo du ciel du lendemain. Les informations sont calculées en temps réel et sont transmises visuellement comme « une peinture impressionniste » dit-il. Le designer permet de réfléchir à la constance et l'inconstance des choses. Par cet objet oracle, il donne le statut de devin à celui qui le regarde comprenant la puissance symbolique du temps, de la mort qui pèse sur l'individu.

► Ya Wen Chou, *Precious object*, matériaux divers, dimensions variables, Taiwan, 2013 .



▼ LEHANNEUR, Mathieu, *Demain est un autre jour*, prototype, nid d'abeilles LED, surface thermoformée ordinateur, 60 x 60 x 25 cm, 2012.

C// DU TEMPLE A LA GALERIE D'ART

1) LE TEMPLE RENOUVELÉ

De même que de nouveaux corps ont rejoint le temple à la place des dieux, nous pourrions également concevoir que le temple a pu lui aussi être métamorphosé. La visite des lieux d'exposition mais aussi la mise en espace des œuvres peuvent parfois sembler ambiguës. Comprendre la nature de l'espace d'accueil de ces œuvres pourrait permettre de comprendre quelle forme ont pris les rituels contemporains face à l'art.

La valeur d'exposition de l'œuvre d'art était précédemment la valeur culturelle. L'instrument magico-religieux était exposé dans les temples, les églises... Benjamin a écrit de quelle manière durant l'Antiquité, ces œuvres ont pu être évincées du monde ordinaire. Il évoque dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* la « *cella* » des temples, une pièce appelée également « *naos* », qui protégeait la statue de la divinité adorée. Cette pièce n'était accessible que par un nombre très restreint d'individus du corps religieux. Le Parthénon fonctionnait similairement. Ce temple construit sur l'acropole d'Athènes durant le Ve siècle avant J.C abritait au sein de ses murs une monumentale statue chrysléphantine (statue conçue en partie d'or et d'ivoire) d'Athéna Parthénos qui n'était pas visible par le monde séculier. La valeur culturelle était ici prédominante et apparaît dans la mesure où la valeur d'exposition était très limitée pour plusieurs raisons.

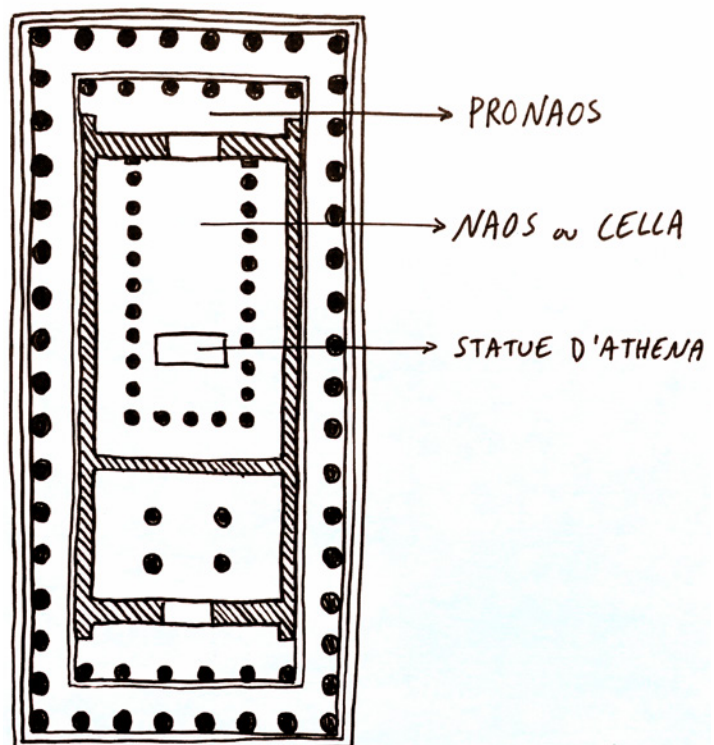
La place de la sculpture n'avait de sens que dans le temple qui lui était dédié, elle n'avait pas de raison d'être ailleurs, ni de se rendre accessible à un public divers. Si ce dernier avait voulu se déplacer pour l'admirer, il n'aurait de toute façon pas été reçu pour cela puisque l'œuvre ne s'adressait pas à lui mais à une puissance mystique.

Cependant, l'objet support du rituel accepté désormais en tant qu'œuvre d'art mérite un nouveau traitement. Il est exposé dans des lieux entièrement dédiés à sa nature nouvellement acceptée, les salles d'exposition, les galeries, les musées, et il doit être vu.

Nous disions précédemment que le sacré doit être mis à distance. Or pour cette entreprise, il faut dédier des espaces dans l'espace, séparés du monde profane. Les rituels les plus visibles sont organisés autour de ces espaces. Prenons le cas très parlant du cimetière. C'est un lieu appartenant à chaque ville ou village. Il est régi par des règles différentes du reste de l'espace urbain parce qu'il abrite nos morts à qui nous avons décidé de faire hommage par l'organisation d'un endroit autre où peuvent prendre place des rites funéraires. Le cimetière est également organisé selon une temporalité autre. Le temps y semble figé, les architectures d'une autre époque, les fleurs n'y fanent plus (bouquets artificiels). Par peur de l'oubli, des actes sont mis en place pour faire croire à un culte éternel. Et bien que les rituels funéraires tels que nous les connaissions ou tels qu'ils étaient représentés dans les livres et les films semblent disparaître, il est difficile d'accepter et de remarquer qu'ils peuvent prendre d'autres formes. En ce qu'il paraît intouchable, le cimetière conserve cette sacralité.

L'instrument magique maintenant œuvre d'art invite à poser des hypothèses. S'il était avant support de culte, mais qu'il contenait intrinsèquement le statut d'œuvre d'art alors

l'œuvre d'art aujourd'hui pourrait sûrement porter dans certains cas ce caractère magico-religieux. Par extension, l'espace qui les abrite pourrait logiquement être assimilé à un espace culturel, sacré, qui met à distance ces objets du monde profane. Or l'espace d'exposition reprend tant de caractéristiques qui rappellent la cérémonie rituelle qu'il semble important de s'y pencher.



PLAN SCHEMATIQUE DU TEMPLE DU PARTHÉNON

2) LE RITE DE PASSAGE

Selon Arnold Van Gennep, tout au long de la vie, l'individu et le groupe participent à des cérémonies qui ont pour objet de faire passer des étapes, (âge, statut social, etc.) Trois phases se succèdent : la séparation, la marge, la réintégration. Ils appellent cela les rites de passage. Claude Rivière explique plus précisément ces derniers décrit par Van Gennep :

⁽⁴⁾ VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage : étude systématique des rites*, Ed. Picard, Paris, 1981, p.22.

« A. Van Gennep, indépendamment des universitaires en place, identifiait des rites de passage (naissance, initiation, mariage, mort entre autres) comportant généralement trois phases :

1 / Séparation et rupture d'avec le monde profane.
 2 / Marginalisation dans un lieu sacré et formation à un nouveau mode d'être.
 3 / Résurrection symbolique et agrégation solennelle dans la communauté, avec un statut supérieur. » ⁽⁴⁾

Van Gennep pense :

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p.02.

« Entre le monde profane et le monde sacré il y a incompatibilité, et à tel point que le passage de l'un à l'autre ne va pas sans un stage intermédiaire. » ⁽⁵⁾

Par profane, il sous-entend le monde quotidien et ordinaire tandis que sacré engloberait la part d'inconnu, de mystères à un moment donné dans une vie et notamment face à l'autre.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p.16.

« Un homme qui vit chez lui, dans son clan, vit dans le profane ; il vit dans le sacré dès qu'il part en voyage et se trouve, en qualité d'étranger, à proximité d'un camp d'inconnus. » ⁽⁶⁾

Le rite de passage semble prendre forme dans l'espace d'exposition en ce sens que la démarche de la visite reprend ses spécificités. L'accès au lieu d'exposition d'un contenu culturel est ritualisé par un ensemble d'espaces et de portes à franchir, de gestes et d'actes répétitifs qui s'agrémentent selon les besoins sociaux. En cela la visite d'exposition, le vernissage prennent la forme de cérémonies rituelles, elles rythment les calendriers comme des évènements qui enchanteraient nos quotidiens.

⁽⁷⁾ SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2005, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017, p.17.

« Associant rigidité et flexibilité, recourant à des références anciennes et incorporant des inventions, les rites et rituels assurent ainsi la continuité sociale. S'ils font moins appel à une transcendance commune, ils ont cependant des effets certains sur l'individu, lui offrant un soutien pour exprimer des émotions, ordonner le monde. » ⁽⁷⁾

Par exemple depuis les attentats de novembre 2015, le plan Vigipirate impose un contrôle d'accès à chaque visiteur des musées. Ils sont donc fouillés à l'entrée par des agents de sécurité. Ils devront ensuite se rendre à l'accueil afin d'acheter un billet pour la visite qui fonctionne comme une clé de passage auprès d'un autre opérateur. Une fois ces premières étapes passées, les visiteurs se retrouvent en dehors du monde ordinaire, à l'intérieur d'un espace sacré face aux objets d'art, (ou bien culturels, la limite n'est plus vraiment tangible). Stimulés par ces instruments/œuvres, les visiteurs pourraient changer leur regard sur leur environnement, pourraient sortir de ces espaces en tant qu'êtres nouveaux. Comme dit Alberti, *« La peinture est une fenêtre ouverte sur le monde »*. Il faudrait considérer cette dernière davantage comme une porte puisque par la visite du musée et la confrontation à l'œuvre d'art, nous ne faisons pas que regarder le monde, nous essayons d'être au monde autrement. De sortir de « l'expérience » en étant peut-être meilleur.

3) L'EMPRUNT DES OUTILS SYMBOLIQUES DES ESPACES SOLENNELS

Les codes architecturaux confondent également le temple et le musée. Le critique d'art Brian O'Doherty publie en 1986, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, livre dans lequel sont rassemblés quatre essais rédigés entre 1976 et 1981. Il y questionne la tendance, émergeant à partir des années 60, des galeries d'art blanches et aseptisées. Le concept étant que le lieu d'exposition se fasse oublier afin que l'œuvre parle d'elle-même. Le blanc se prêterait à cet objectif de par sa pureté. Valeur immaculée et silencieuse, le pouvoir symbolique du blanc porte une sacralité universelle. Il saurait évoquer la lumière divine et emprunter son pouvoir mystique. D'un autre côté il normalise l'appréhension esthétique du contenu proposé (notamment à des fins commerciales pour les galeries d'art). Les rétrospectives organisées au Centre Pompidou ou au Grand Palais pour ne citer qu'eux continuent d'utiliser régulièrement ces codes. Des aménagements spatiaux donnant le sentiment qu'ils peuvent tout autant accueillir David Hockney, André Derain ou Kupka.

Associé à une hauteur sous plafond conséquente, aux usages liés aux comportements des visiteurs tels que le fait de ne pas pouvoir y accéder à n'importe quel moment, de ne pas y courir, d'y parler tout bas, toutes les qualités des espaces sacrés transpirent dans le musée. Ceux-ci convoitent clairement ces caractéristiques.

En 2009, dans le cadre de la 9^{ème} Biennale Internationale de Design à Saint-Étienne, la scénographie de l'exposition *Form Follows Information* (détournement de la célèbre citation de Louis Sullivan ; « *form follows fonction* ») se construit littéralement autour d'un ensemble de six autels.

Chacun rassemble des objets pour répondre à des thèmes d'une sacralité renouvelée tels que le data, la science, l'écologie, les croyances, etc. Les modes de présentation dont l'esthétique fait appel à des couleurs plus vives, des formes retravaillées s'inspirent tout de même des codes propres à l'autel religieux. Les loges sont encadrées par les marches, elles sont inaccessibles au monde laïque...

Toutefois le nouveau temple demeure avant tout espace d'exposition et demande un traitement particulier. Les architectes et scénographes sont tenus de prendre en considération cette double valeur dont la dimension culturelle peut parfois prédominer pour certains spectateurs. Ces cas particuliers montrent combien les valeurs de l'artefact ne s'équilibrent jamais mais dominant toujours l'une sur l'autre. Plus particulièrement pour les œuvres qui continuent de contenir une valeur culturelle. L'histoire personnelle du visiteur, sa culture l'obligent à ressentir l'objet selon l'une ou l'autre.



◀ ▼ Exposition *Form follows information*, Studio GGSV, Biennale Internationale du Design de Saint-Étienne, *Le sens du beau*, 12 Mars au 12 Avril 2009, Saint-Etienne.



4) QUELQUES PRÉCAUTIONS DANS L'EXPOSITION D'OBJETS MAGIQUES

Jean Nouvel lorsqu'il dessine le musée du Quai Branly doit concevoir un espace à mi-chemin entre le musée et le temple pour y présenter un contenu presque intégralement destiné aux cérémonies rituelles. Alors que la valeur d'exposition sous-entend de rendre visible tout ce contenu, la valeur culturelle oblige à des usages contradictoires. Certains objets ne doivent pas être manipulés ou ne doivent pas apparaître devant d'autres yeux que ceux des chamanes ou prêtres. S'ils sont censés être désactivés, la réalité en est différente et il faut se souvenir de cet aspect dans l'aménagement. L'éclairage des salles est l'un des moyens privilégiés pour proposer une proximité avec ces œuvres et rappeler les espaces dans lesquels elles sont en général conservés. Il y a aussi les micro-pièces qui éloignent des masques, *minkisi* ou poupées. Parfois, ces préoccupations échappent et des objets considérés comme très puissants se retrouvent présentés sans plus de précaution autre que celle de leur conservation. (Voir le masque de la population Malinke au Quai Branly). De cette manière, le caractère magico-religieux disparaît maladroitement des questions d'exposition et rappelle qu'il ne s'agit pas tout à fait d'une œuvre d'art.

Lors de l'exposition, *J'y crois, j'y crois pas* aux Champs Libres à Rennes, l'enjeu était de présenter entre autre les objets accompagnant des rituels magiques, de sorcellerie, dans les croyances populaires. Sans décider de choisir s'ils ne sont que des mythes ou s'ils fonctionnent vraiment, l'exposition faisait état de ces artefacts particuliers et uniques. Afin de respecter les croyances de chaque visiteur, les ethnologues en charge de l'enquête sur ces objets ont fait appel aux conseils de médiums pour les exposer au public.

Ainsi il a été décidé qu'un miroir potentiellement actif (et contenant selon les croyances une magie noire) soit placé dans une boîte en polystyrène remplie de charbon (matière poreuse qui absorbe les ondes négatives) et de papiers sur lesquels figuraient des symboles protecteurs. Le spectateur ne pouvait voir son reflet dans ce miroir magique puisque son inclinaison et la présence d'une vitre l'en empêchait. Les objets de cette exposition finissaient pas ne plus du tout être associables à des œuvres d'art en dehors de leur mode d'exposition tant ils étaient rapportés à leur valeur culturelle. Peut-être ces choix de présentation invitaient le spectateur à s'abandonner dans ces croyances et superstitions mais que le recul fait grâce au temps permettra de concevoir leur valeur artistique.



◀ *Miroir dit de sorcellerie, et boîte du miroir magique contenant du charbon et la lettre de don, XXe siècle, bois, verre, papier, polystyrène, charbon.*

► *Masque Société d'initiation du Komo, population malinke, Guinée, début XXe siècle, bois, peau, poils et crocs de phacochère, piquants de porc-épic, Paris, Musée du Quai Branly.*



CONCLUSION

Chaque société semble faire appel aux rites et rituels. Si la réalisation de certains d'entre eux peut donner le sentiment qu'ils ont perdu de leur contenu, la persistance de la ritualité, même renouvelée, montre que tous les hommes ont besoin de symbolisme.

Nous ne sommes pas humains comme nous l'étions hier puisque nous ne vivons pas dans les mêmes conditions que nos ancêtres. La temporalité et la spatialité sont vécues autrement, la notion de distance et de temps a changé. Ce qui paraissait lointain hier est devenu désormais proche. Les objets ont donc modifié notre condition d'existence. Si les buts sont les mêmes, les moyens utilisés ont évolué. C'est-à-dire que ce qui nous échappe, ce que nous avons besoin de mettre en paroles et en gestes, demeure du même ordre qu'autrefois mais que la manière d'y répondre a dû évoluer. Les rituels ont été reconvoqués sur un autre mode.

Aujourd'hui, la sacralité telle qu'elle était instituée par la religion tend à disparaître. Elle ne s'éteint pas pour autant mais se déplacerait vers d'autres sujets. Si la transition peut sembler, pour ses acteurs, inconsciente, il n'empêche pas qu'ils honorent ces matières autres. Sans s'en apercevoir, l'homme contemporain construit une spiritualité plus personnelle, qui, bien qu'elle puisse lui échapper, ait besoin d'être exprimée d'une manière ou d'une autre. Les rituels contemporains se mettraient en place de façon inattendue

et donc imperceptible. Nous pourrions supposer que la re-définition du sacré a invité l'art et le design à se fondre dans d'autres attentes.

Celles-ci interrogent à la fois nos croyances et nos objets. Pourquoi ces derniers peuvent contenir une sacralité et d'autres non ? Et qu'est-ce qui donne à ceux-ci ce caractère sacré ? Peut-être que l'artiste ou le designer pourraient parvenir à figer ce phénomène et à identifier ainsi cette situation fugitive.

Chez certaines populations, seuls quelques intercesseurs (prêtres, chamanes, ngangas...) sont en mesure de fabriquer les objets culturels mais surtout de les charger et de les activer (voir annexes, entretien quai Branly, pour plus de précisions), soit d'y insuffler une force vitale. Ces compétences ne semblent plus être attribuées, ni détenues dans nos sociétés contemporaines occidentales. Pour cette raison d'une part, il paraît difficile de concevoir des objets d'une telle puissance. D'autre part, ont-ils une raison d'être si nous n'y croyons plus ? Réveiller l'esprit qui loge dans un objet n'appartient peut-être plus au champ des possibles actuels. Il est donc curieux que certains artistes ou designers (Michel Nedjar par exemple) continuent d'en imiter la forme.

Le besoin de spiritualité, bien qu'il soit évident, ne s'exprime peut-être de la bonne manière dans le réemploi des techniques anciennes de fabrication ou création et d'apparence de ces objets. Probablement que les réalisations devraient tenter d'abord de témoigner sur ces nouveaux sacrés, d'apercevoir l'imperceptible, de les rendre visibles. A premier abord, il y aurait la valeur du temps et celle de la mort, qui demeurent des sujets inquiétants, immaîtrisables ou inconnus. Il y a aussi le rapport de l'individu à lui-même...

⁽¹⁾ RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1995, p.43.

« Notamment à travers le sens péjoratif du terme ritualisme, le rite est pensé comme ensemble de gestes stéréotypés et récurrents, vidés de signification symbolique. Du moins, sous l'effet du refoulement, son sens est devenu inconscient. Dans la névrose obsessionnelle, pour lutter contre l'angoisse, le malade utilise des procédés ritualisés d'exécution répétitive d'un acte quotidien (rituels de lavage, de couchage, de fermeture de portes). » ⁽¹⁾

Finalement, par le rituel, la société veut redonner du sens à ses actes. Elle semble chercher à unifier les regards vers un art qui solliciterait les rituels pour lui donner un sens. Menacée d'avancer sans guide, elle chercherait à se dissuader de mal faire par l'entremise de rituels comme pour reprendre pied, pour redonner un fil conducteur.

L'être humain met au monde des choses qui n'existaient pas avant sa venue, le designer s'en fait l'auteur. Par la techné (telle que décrite par Aristote), il fait pousser quelque chose dans le monde qui n'aurait pas existé sans lui. Il appartient à l'auteur de l'œuvre d'art de se distinguer du nombre pour initier quelque chose d'inédit. Il porte là une grande responsabilité humaine et peut vite manquer de s'y perdre dès lors qu'il s'abandonne dans la nostalgie ou le mimétisme.

Le design pose des questions autour de l'esthétique et de la technique. Il trouve ses origines aux prémices de l'ère industrielle en apportant l'exigence de rendre possible non pas l'idée de vivre mais bien d'exister lorsque le progrès vient mettre à mal l'identité propre de chacun. Les produits du design supposent d'entretenir une vie vive. Fabriquer des objets qui tentent de reproduire un effet, un sentiment, propre à une autre époque n'est peut-être pas en adéquation avec cette pensée.

Si la création artistique s'appuie sur le rituel pour composer avec le temps et l'espace, elle canalise une énergie qui s'ordonne selon des rituels dont nous avons énuméré les étapes et le lien qu'elles entretiennent avec l'art. La recherche de sens sous-entendue dans ce long parcours a été mise à mal lorsque la société productiviste a imposé ses schémas d'efficacité et de résultats en désaccord avec le rituel. Certaines de ses caractéristiques tendent à être subies par certains participants, par exemple, l'implication du temps, de la durée qui donne sa valeur au rituel.

Pour autant, l'existence interpellée dans son aspect le plus vif vient limiter ce que la société moderne évincerait des rituels. Sans comprendre tout à fait où ils s'expriment, elle les préserve de n'être plus que des étapes dénuées de sens vers des buts sans acteurs impliqués. Elle défend les rituels dans ce qu'ils convoquent de répétitif, d'obligatoire, de mémoire collective, de ligne de conduite à respecter et de sacré. Elles assignent l'humain à la place de revendiquer ce à quoi il donne naissance par son art parce que la création est un acte personnel offert aux autres.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : Du Moyen Âge à nos jours*, Points Histoire, Paris, Ed. Du Seuil, 1975.

ASLAN, Odette, BABLET, Denis, *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris, Ed. CNRS, Coll. Arts du spectacle, 1999.

AUGE, Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, [1986], Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXe Siècle, 1991.

BAUDRY, Patrick, *La Place des morts : Enjeux et rites*, Ed. Harmattan, Coll. Nouvelles études anthropologiques, 2006, 1ère Ed. Armand Collin, 1999.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folioplus philosophie, 2008.

CALLE, Sophie, *Le Rituel d'anniversaire*, Paris, Ed. Actes sud, 1998.

CHARPIER, Ambre, *#YOLO, persister sur Internet : pratiques funéraires rituelles et éternités numériques*, Paris, Consultable sur demande auprès de l'UFR 04, École des arts de la Sorbonne, 2017, p.13-14.

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraisons*, 1961, extrait d'un discours de Michel Foucault entendu dans l'émission *La tête au carré, Mai 68 et la recherche scientifique*, par Mathieu Vidard, sur France Inter, le 14/05/2018 vers 14h40).

GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, [1974], trad. de l'anglais par Alain KIHM, Paris, Ed. Edition de Minuit, Coll. Le Sens commun, 1993.

HUBERT, Henri et MAUSS Marcel, *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux*, dans MAUSS Marcel, *Œuvre I, Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Ed. Editions de Minuit, p.3-39.

LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide : Essai sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1993.

PEREC, Georges, *Penser/classer*, Ed. Du Seuil, Coll. La librairie du XXI^e siècle, 2003.

SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Le Petit prince*, [1946], Ed. Gallimard, Coll. Folio, 2012.

SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, [1998], Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus, 2017.

RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1995.

URBAIN, Jean-Didier, *La Société de Conservation : Etude Sémiologique des Cimetières d'Occident*, Langages et sociétés, Ed. Payot, Paris 1978.

VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage : étude systématique des rites*, Ed. Picard, Paris, 1981.

OUVRAGES CONSULTÉS

DAGOGNET, François, *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Ed. J. Vrin, Coll. Problèmes et controverses, 1989.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 02 : Relations en public*, [1973], trad. de l'anglais par Alain KIHM, Paris, Ed. Edition de Minuit, Coll. Le Sens commun, 2000.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, [1958], trad. de l'allemand par André Préau Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1980.

JACKSON, BRINCKERHOFF, John, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Trad. de l'américain par Xavier Carrière, Préf. de Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien, Ed. Actes Sud, Rennes, 2003.

LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, [1998], Paris, Ed. La découverte, Coll. La découverte / Poche / Essais, 2001

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, [1974], Ed. Galilée, Coll. L'espace critique, 2000.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [1982], Paris, Ed. C. Bourgois, Coll. Titres 70, 2008.

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [1905], Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs classiques, 2017.

ICONOGRAPHIE



Photo : Photographie 1/2 extraite de l'ouvrage : CALLE, Sophie, *Le rituel d'anniversaire*, Paris, Ed. Actes sud, 1998.

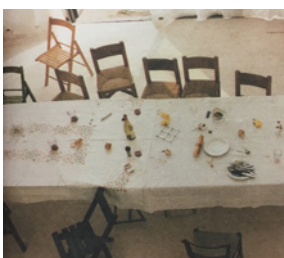


Photo : Photographie 2/2 extraite de l'ouvrage : CALLE, Sophie, *Le rituel d'anniversaire*, Paris, Ed. Actes sud, 1998.

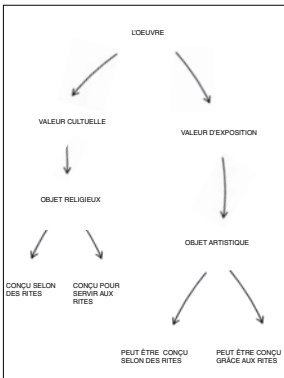


CALLE, Sophie, *Rituel d'anniversaire*, 1981-1992, Série de 15 vitrines comprenant divers objets personnels, 170 x 78 x 40 cm (chaque vitrine), unique.

Photo : https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/rituel-danniversaire-1981/10064.

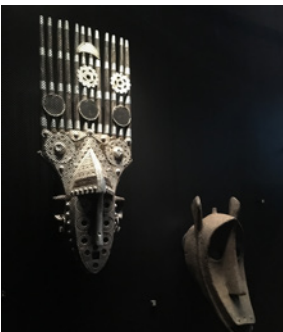


SPOERRI, Daniel, *Le repas hongrois*, (Le restaurant de la galerie J. Paris, Tableaux-pièges), mars 1963, Métal, verre, porcelaine, tissu sur aggloméré peint, 103 x 205 x 33 cm, 114 kg.
Photo : <https://www.photo.rmnm.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0VB54KR>



L'oeuvre, sa valeur culturelle, sa valeur d'exposition.

Schéma : Gwen ERHEL, 2018, dessin, logiciel.



Masque, société d'initiation du Konden, population malinke, Guinée, XXe siècle, bois, aluminium, laiton, miroir, Paris, Musée du Quai Branly.

Masque hyène, société d'initiation du Korè, population bamana, Mali, début du XXe siècle, bois, Paris, Musée du Quai Branly.

Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, collection permanente, Paris, Musée du Quai Branly.



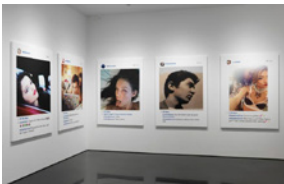
Masque porté par le devin nganga, population kongo, République démocratique du Congo, XIXe siècle, bois, pigments, textiles, fibres végétales, cuir, clous, collection permanente, Paris, Musée du Quai Branly.

Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, Paris, Musée du Quai Branly.



MARGIELA, Martin, *Robe confectionnée à partir de bagues de fiançailles anciennes (vintage)*, Automne-Hiver 2007.

Photos : Gwen ERHEL, exposition *Margiela, les années Hermès*, 22 mars au 2 septembre 2018, Paris, photo en couleurs, Paris, Musée des Arts Décoratifs.



PRINCE, Richard, *New Portraits*, exposition septembre et octobre 2014, New York, Gagosian Gallery.

Photo : <http://www.richardprince.com/exhibitions/new-portraits/#/detail/11/>



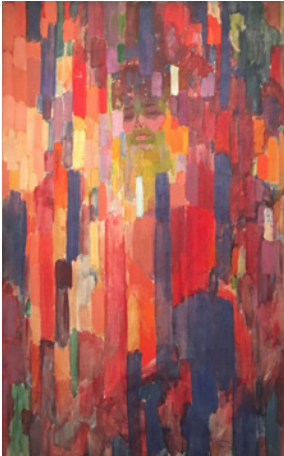
COURBET, Gustave, *Un enterrement à Ornans*, 1850, Peinture à l'huile, 315 x 660 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Photo : <http://lesmaterialistes.com/files/images/img65/800.jpg>



MILLET, Jean François, *La Becquée*, 1860, huile sur toile, 74 x 60 cm, Lille, Palais des beaux-arts.

Photo : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Lille_PdBA_millet_la_becqu%C3%A9e.jpg/1200px-Lille_PdBA_millet_la_becqu%C3%A9e.jpg



KUPKA, František, *Madame Kupka dans les verticales*, 1910-1911, huile sur toile, 135,5 x 85,3 cm, New-York, The Museum of Moderne Art.

Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, exposition *KUPKA Pionnier de l'abstraction*, 21 mars 2018 au 30 juillet 2018, Paris, Grand Palais.

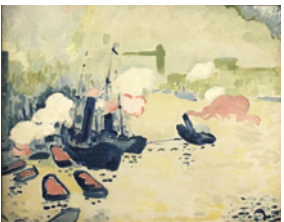


KUPKA, František, *Amorpha, fugue à deux couleurs*, 1912, huile sur toile, 210 x 200 cm, Prague, Národní galerie v Praze. Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, exposition *KUPKA Pionnier de l'abstraction*, 21 mars 2018 au 30 juillet 2018, Paris, Grand Palais.



MANET, Edouard, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Huile sur toile, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Photo : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg



DERAIN, André, *Vue sur la Tamise, Londres*, 1906 -1907, Washington, National Gallery of Art.

Photo : Gwen ERHEL, janvier 2018, photo en couleurs, exposition *André Derain, Une décennie radicale*, 4 octobre 2017 au 29 janvier 2018, Paris, Centre Pompidou.



OPALKA, Roman, *Autoportraits*, 1965-, photographies en noir et blanc, 24x30,50 cm.

Photo : <http://artpla33.blogspot.fr/2014/09/avec-le-temps-references-4.html>



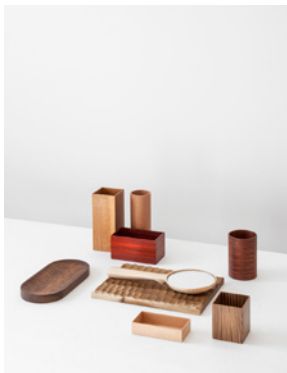
KAWARA, On, *I met*, édité en 2004, 12 volumes, 21 x 14,8 cm, total 4790 pages, 90 exemplaires,
Photo : <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/lists-i-met>



KAWARA, On, *I got up*, 1972, cartes postales, reproduction photomécanique, tampon encreur, 9 x 14 cm.
Photo : <https://www.thenation.com/article/silence-and-slow-time/>



Exposition de certaines toiles de Roman Opalka à la Galerie Yvon Lambert, à Paris.
Photo : <http://2.bp.blogspot.com/-gF1YePqjAL8/Tb5rOkWb6WI/AAAAAAAAEQc/U4jvcztHE20/s1600/Opalka%2BYLambert.jpg>



BABIN, Ferréol, *Everyday Ceremony*, 2017, Accessoires de bois, 20 essences de bois différentes, pour l'exposition *Good Morning*, Design Week, Milan, 2017.
Photo : <http://www.ferreolbabin.fr/EVERYDAY-CEREMONY>

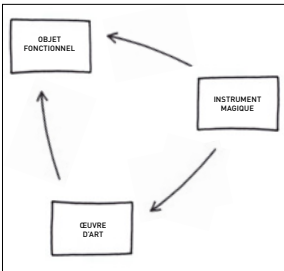


ARNATT, Keith, *The Absence of the Artist*, 1968, photographie en noir et blanc, 28.9 x 28.9 cm, exposé en septembre 2015 à la Sprueth Magers London.
Photo : <http://www.bjp-online.com/2015/09/keith-arnatt-the-conceptual-photographer-who-influenced-a-generation/>



EMIN, Tracey, *My Bed*, 1998, matelas, literie, oreillers et divers objets, dimensions variables, London, Tate Britain.

Photo : http://www.tate.org.uk/art/images/work/L/L03/L03662_10.jpg



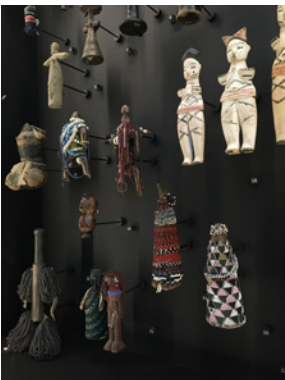
Les échanges de valeurs,

Schéma : Gwen ERHEL, 2018, dessin, logiciel.



Cuillères cérémonielles, Côte d'Ivoire, XIX^e et XX^e siècle, bois, Paris, Musée du Quai Branly.

Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, Paris, Musée du Quai Branly.



Poupées de fécondité, différents pays, divers matériaux, Paris, Musée du Quai Branly.

Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, Paris, Musée du Quai Branly.



DUCHAMP, Marcel, *Fontaine, Urinoir*, 1917 / 1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm, Paris, Centre Pompidou.

Photo : http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg



DUCHAMP, Marcel, *Porte-bouteilles, Egouttoir ; Séchoir à bouteilles ; Hérisson*, 1914 / 1964, fer galvanisé, 64 cm x diamètre 42 cm, Paris, Centre Pompidou.

Photo : <http://www.panoramadelart.com/sites/default/files/styles/grand/public/F094-duchamp-porte-bouteilles-1-f.jpg?itok=6P84j4pw>



DUCHAMP, Marcel, *Roue de bicyclette*, 1913 / 1964, métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, Paris, Centre Pompidou.

Photo : <http://www.panoramadelart.com/sites/default/files/F094-duchamp-roue-bicyclette-a-f.jpg>



NEDJAR, Michel, *Poupée, Chair d'âme*, 1976 - 1980, tissus, toile de jute, paille, teinture (orange), 97 x 34 x 18 cm, Paris, Centre Pompidou.

Photo : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

© Michel Nedjar



NEDJAR, Michel, *Masque, Chair d'âme*, 1980 - 1983, tissus, toile de jute, paille, teinture (rouge, brun), 33 x 19 x 21 cm, Paris, Centre Pompidou.

Photo : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

© Michel Nedjar



SERRANO, Andres, *Immersion (Piss Christ)*, 1987, photographie couleurs, 152 x 102 cm.

Photo : <https://lamortdanslart.files.wordpress.com/2014/02/andres-serrano-immersion-piss-christ-597-x-406-cm-ilfo-chrome-montc3a9-sur-plexiglas-1987.jpg>



FASTREZ, Jean-Baptiste, *Egypt*, vases, céramique, dimensions variables, 2016.

Photo : <https://blog-espritdesign.com/deco/vase/egypt-vases-rituels-jean-baptiste-fastrez-41658>

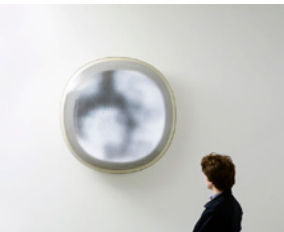


Statuette de gardien de reliquaire, population kota, Gabon, XIX^e siècle, bois, laiton, Paris, Musée du Quai Branly.
Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, Paris, Musée du Quai Branly.



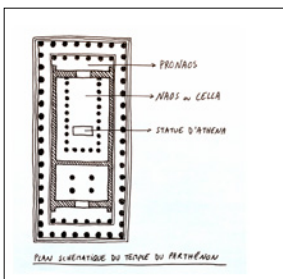
Ya Wen Chou, *Precious object*, matériaux divers, **dimensions variables**, Taiwan, 2013 .

Photo : <https://blog-espritdesign.com/artiste-designer/concept/matiere-a-croire-30964>



LEHANNEUR, Mathieu, *Demain est un autre jour*, prototype, nid d'abeilles LED, surface thermoformée ordinateur, 60 x 60 x 25 cm, 2012.

Photo : <http://www.diisign.com/2011/11/demain-est-un-autre-jour-mathieu-lehanneur-ouvre-une-fenetre-sur-le-futur/>



Plan schématique du Parthénon.

Schéma : Gwen ERHEL, 2018, dessin, logiciel.



Miroir dit de sorcellerie, et boîte du miroir magique contenant du charbon et la lettre de don, XX^e siècle, bois, verre, papier, polystyrène, charbon.

Photo : Gwen ERHEL, 2017, photo en couleurs, exposition *J'y crois, j'y crois pas, Magie et sorcellerie*, 20 octobre 2017 au 1er avril 2018, Rennes, Champs Libres.



Masque Société d'initiation du Komo, population malinke, Guinée, début XX^e siècle, bois, peau, poils et crocs de phacochère, piquants de porc-épic, Paris, Musée du Quai Branly.

Photo : Gwen ERHEL, mai 2018, photo en couleurs, Paris, Musée du Quai Branly.



Exposition *Form follows information*, Studio GGSV, Biennale Internationale du Design de Saint-Étienne, *Le sens du beau*, 12 Mars au 12 Avril 2009, Saint-Etienne.

Photo : <https://blog-espritdesign.com/actus/evenement/quand-la-creation-materialise-linvisible-entretien-studio-ggsv-30739> et <http://ggsv.fr/form-follows-information/>

VISITES

Exposition permanente, *Éternités, visions de l'au-delà*, 2017, Musée des confluences, Lyon.

10e Biennale Internationale du Design de Saint-Étienne, *Working Promise, Les mutations du travail*, 9 mars 2017 au 9 avril 2017, Saint-Etienne.

Exposition *David Hockney, Retrospective*, 21 juin 2017 au 23 octobre 2017, Paris, Centre Pompidou.

Exposition *Jean-François Millet*, 13 octobre 2017 au 22 janvier 2018, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Cimetière Du Montparnasse, Janvier, Paris.
Exposition *André Derain, Une décennie radicale*, 4 octobre 2017 au 29 janvier 2018, Paris, Centre Pompidou.

Exposition *Sophie Calle et son invitée Serena Carone, Beau doublé, Monsieur le marquis !*, 10 octobre 2017 au 11 février 2018, Paris, Musée de la chasse et de la Nature.

Exposition *J'y crois, j'y crois pas, Magie et sorcellerie*, 20 octobre 2017 au 1er avril 2018, Rennes, Champs Libres.

Exposition *Margiela, les années Hermès*, 22 mars au 2 septembre 2018, Paris, Musée des Arts Décoratifs.

Visite guidée de la collection permanente, mai 2018, Paris, Musée du Quai Branly.

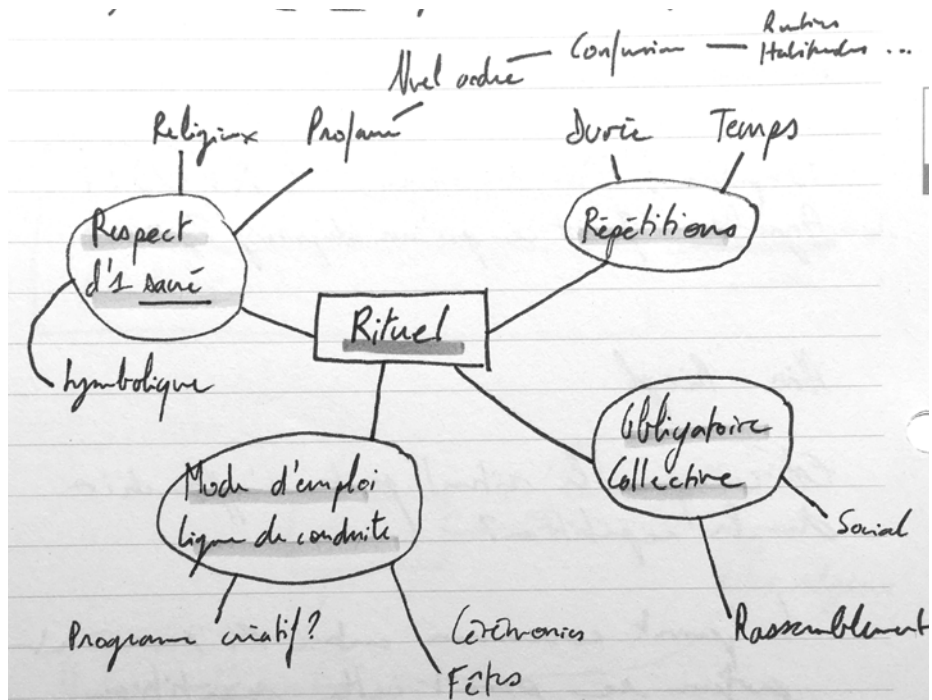
Exposition *KUPKA Pionnier de l'abstraction*, 21 mars 2018 au 30 juillet 2018, Paris, Grand Palais.

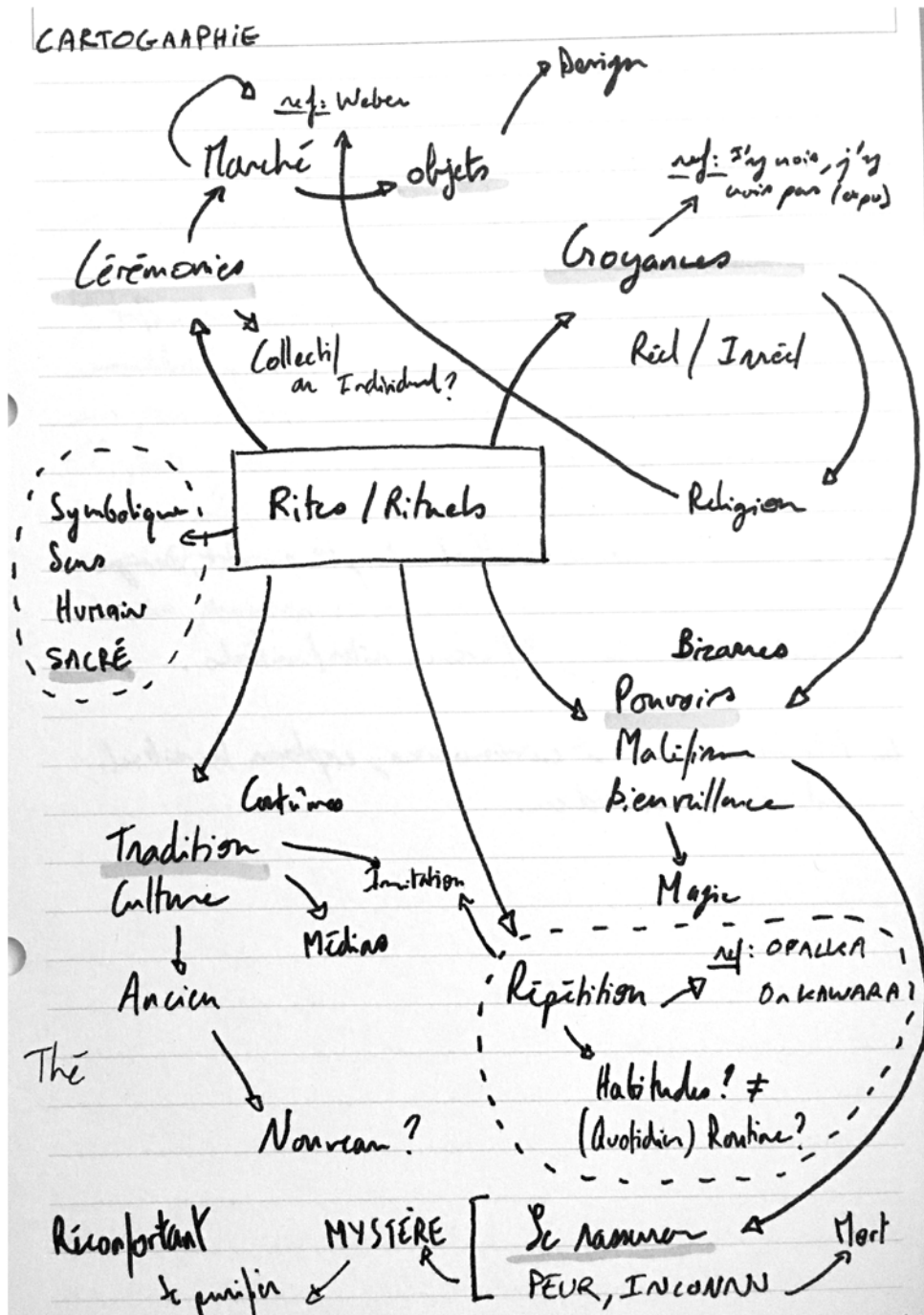
ANNEXES

SOMMAIRE

p. 113	Cartographies
p. 115	Notes exposition 1
p. 116	Notes exposition 2
p. 117	Définitions (schémas de recherches)
p. 120	Entretien 1 (Toc, habitude, rituel...)
p. 131	Entretien 2 (Quai Branly)
p. 138	Entretien 3 (Design produit, vendre)

CARTOGRAPHIES





NOTES EXPOSITION « J'Y CROIS, J'Y CROIS PAS »

« J'Y CROIS J'Y CROIS PAS » Les champs libres
MAGIE & SORCELLERIE - EXPO RENNES 20.10.2017 au 01.04.2018

Quelle place l'irrationnel, la sorcellerie, la magie occupent dans notre sté- ?

Particulièrement en Bretagne, terre des druides ... ?



Poupée d'envoûtement, 20^e siècle, MUSEM

Mythe ou réalité ?
Place des croyances.
Croyances et / ou savoir ?
• Médecine. Sorcellerie. Religion.
Croyance ≠ Divination ?
Objets d'envoûtement → puissance ⊖.

PERCEVOIR LE MONDE.

Les images du magique.
Quand l'invisible fait signe.
Septième sens.

W de Jeanne Favret-Saga.
Claude Lévi-Strauss.
↓
Anthropologie, Arts ...

MAGIE BLANCHE OU MAGIE NOIRE ?

L'agression magique en question.
Soigner et se soigner.
"Délivrez-nous du mal."
Le "dormeur du mal".

Croyances Populaires
Sciences
Médecine
Charlatans
Religion, Saints
Astrologie
Mauvais sorts

Discussion objets rituels avec Pauline + Li Edelkoort.

En design, l'objet rituel, "magique".

La sté qui cherche à
expliquer du rituel.

L'objet mystérieux
reprenant les caracté-
ristiques de l'objet religieux.

Comment l'objet du
quotidien peut-il devenir
support du rituel, du rite ?

- L'objet fonctionnel.
- ≠ support croquant ?

Ref: "Oracles du design, un regard sur la
collection du Centre national des arts plastiques".
À la Gaîté Lyrique, PARIS 3^e (03/04/15 au 16/08/15).
Lidewij Edelkoort → chasseur de tendances.

↳ Penser le design comme discipline permettant de
nous faire part de notre destin.

↓
Incarnes métamorphoses du quotidien = le design.
L'objet est tjrs chargé d'histoires & de symboles.

↓
Le design traduit notre rapport
au monde, il éclaire nos états d'âme.

NOTES EXPOSITION « ORACLES DU DESIGN »*

* Oracles du design: Un regard de Lidewij Edelkoort, 3
avril au 16 août 2015, paris, La Gaîté Lyrique.

DÉFINITIONS (SCHEMAS DE RECHERCHES)

Rituel

livre religieux traitant des rites.
 ensemble de règles qu'on suit
 organisé comme par un rite ; de manière obligatoire et précise

Usages, coutumes
Religieux
 geste
Sacré, symbolique

Rite

Ritus (latin)

Rite, cérémonie.
 Usage, coutumes.
A la manière de/dont/comme.

Répétable

Qui peut être répété, recommencé, refait, reproduit.

Qui se répète sans cesse, de façon monotone.

Répétitif

Superstition

Déviation de sentiment religieux fondée sur la crainte ou l'ignorance et prêtant abusivement un caractère sacré à des cerémonies / pratiques. obligatoire

Coutume


Manière d'agir habituelle, courante

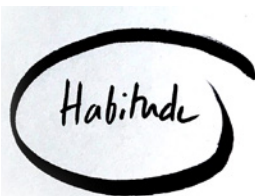
Habituellement.

Manière d'être établie par l'usage et le groupe.

Comportement fréquent, répétitif et attendu d'une personne.

Quasi: obligation.

Pratique, continue
Manière d'être connaissant obscur
 Pas d'impératif moral
Ce qu'il convient de dire, de faire
 Normal, habituel 



Relation, rapport.
Manière d'être, de sentir, de faire.
 Disposition acquise par la répétition.
 Avoir l'hab. = bien faire → geste
 Permanent, fréquent, attendu = se rassurer
 Être accoutumé - "savoir" - coutume

De route (via)
Immobiliste
Machinale
Sans surprises
 Pratique régulière, répétée



-  Sauri / Religieux
-  Répétitif
-  Habituel
-  Obligatoire
-  Devoir
-  Le groupe
-  Manière de...

ENTRETIEN AUPRÈS DE SOAZIK LH SUR LA PLACE DU RITUEL DANS SON QUOTIDIEN.

Toutes les retranscriptions de ces entretiens tentent de ne pas modifier les propos tenus. Le style d'écriture peut sembler surprenant mais « on parle pas comme on écrit »...

De façon globale, qu'est-ce que le rituel évoque pour toi ?

Ca représente un rassuré. Ca représente un rendez-vous dans le temps. Ca veut dire que ça s'inscrit dans le temps. Heu, ça représente un cadre [silence] donc un repère. C'est toujours dans la valeur de rassurer... hum d'inscrire quelque chose aussi parce que ça va appel aussi à quelque chose de matériel.

Quel matériel par exemple ?

Si je prends les messes heu et les objets de messe quand on sort l'encens ou tous ces objets qu'on trouve seulement dans les églises, ça inscrit un lieu et ça pose un cadre. Donc c'est par là que ça rassure et que ça pose un temps parce que quand c'est ce rituel là, on comprend que c'est ce moment là parce qu'on voit l'objet et l'espace parce que l'objet n'est que dans cet espace d'église par exemple.

Est-ce que tu peux imaginer un espace de rituel en dehors de l'église, de l'espace religieux ?

Hum, à titre hum de groupe, je peux penser au rituel, qui est interdit maintenant, mais des bizu, qui est quand même un passage obligé pour que les gens appartiennent au groupe. Donc c'est une garantie de faire parti du groupe si on a passé cette épreuve là. Comme une adhésion. Ca peut être en dehors de l'église puisque là c'est un champ complètement différent, celui-là, pour les étudiants par exemple le bizu. Et à titre plus individuel, euh, on peut même se poser chez soi le rituel d'un temps par exemple quand on arrive et qu'on a le rituel.. Je vais te donner un

exemple complètement farfelu mais de se mettre en tenue légère parce que ça veut dire que là la journée est terminée et qu'on passe à quelque chose de plus personnel, de plus intime, de plus léger, donc c'est la marque qu'on enlève au corps tout ce qui était contraintes et qu'on a le droit de s'appartenir de façon très privée, très intime, qu'on pourrait considérer comme ça sur la personne.

Ca voudrait dire que le rituel n'est pas forcément collectif ? (question trop fermée, zut)

Pour moi non.

A ce moment là c'est quoi la différence entre rituel et routine ?

La routine c'est quelque chose qui te rattrape dont tu ne peux rien faire parce que tu es pris dedans. Le rituel c'est quelque chose que tu viens convoquer parce que c'est toi qui le demande. C'est toi qui le met en place pour poser un temps et poser un sens à ce moment là et basculer avant le rituel, au rituel et à après le rituel donc il met un tempo dans le temps.

Et par exemple par rapport à l'habitude ?

[Hésitation] L'habitude ça pourrait vite basculer dans la routine parce qu'elle a vite tendance à te rattraper alors que le rituel c'est un acte déterminé. Pour moi le rituel, c'est toi qui en est décideur, l'habitude, c'est bien souvent quelque chose qui est venu se mettre sur ton espace de temps parce que ça s'est imposé comme ça et t'en a pas fait totalement le choix. Le rituel c'est toujours quelque chose que tu détermine toi. Tu vas le chercher. L'habitude, elle te... elle te rattrape malgré toi quand même.

Tu as l'air de voir quelque chose de très positif par rapport au rituel ?

Oui parce que pour moi, le rituel c'est toujours quelque chose qui vient rassurer, ça apaise, ça donne un sens. La routine ou l'habitude, ça n'a pas de sens. Dans le rituel, il y a un sens, il y a du sens. On vient chercher du sens, c'est un acte posé. Heu un acte moral, mental, alors que l'habitude et la routine, ce ne sont pas des actes mentaux, ce sont beaucoup plus des tâches matérielles pour moi. L'habitude

même de heu.. , si c'était l'habitude de se mettre au lit avec l'idée que pendant une demie heure je vais me vider la tête en faisant du heu, du yoga. Enfin ou quelque chose qui détende. J'ai toujours l'impression qu'il faut qu'il y ait un objet particulier et qui a une certaine valeur en plus parce s'il n'en a pas en tant qu'objet en tout cas, il est nourri d'une valeur qu'on lui donne à titre individuel ou à titre du groupe ou à titre de l'institution qui le produit mais il y a toujours pour moi quelque chose qu'on a choisi, qu'on a voulu avec du sens et peut-être même beau ou qu'on trouve beau parce qu'il représente ça, on lui détermine un sentiment.

Cet objet là qui devient différent des autres objets ?

Il sort du lot, il est décalé. Même s'il ne l'était pas, de toute façon, il prend un sens de décalé. Parce que tu lui adresses quelque chose à cet objet.

Mais pour le cas des rituels très traditionnels, réalisés par automatisme, qu'en pense-tu ? (question en retard)

A partir du moment où ça a été mis en œuvre pour marquer quelque chose, si après ça s'est fondu dans la pratique parce qu'on ne sait plus trop bien d'où ça vient, de toute façon, c'est chargé d'histoire. Parce que pour moi, si ça a pris ce sens là, c'est que le temps a marqué son travail dessus. Et que de toute façon, le sens qui est donné à ce rituel là, même s'il s'est fondu après dans un acte un petit peu plus léger, ou un petit peu plus détaché, il est d'abord nourri par une valeur.

Lorsque tu disais que ça permettait de se rassurer, est-ce que pour toi ça permet de matérialiser autre chose le rituel ?

Heeu, oui pour moi ça permet de, c'est toujours le retour à rassurer, mais ça permet de matérialiser quelque chose qu'on ne peut pas attraper parce c'est de l'ordre d'un sentiment, ou au moins d'un ressenti et si on ne le calle pas, on le cloisonne pas sur un objet qu'on peut déterminer, par ces limites, il part daaaans... c'est diffus. Et donc on peut pas le loger.

Est-ce que tu as des exemples de choses qu'on aurait besoin de loger et de matérialiser justement ?

Bah je vais te raconter une histoire intime [rire]. Quand j'étais petite, euh, on n'a pas été élevé dans le religion, ni rien, donc je me retrouve avec quelque chose que je ne connais pas mais je savais par mes copines que, elles avaient fait euh, euh des communions, des préparations à tout ça donc j'y connaissais rien mais je voyais que quelque chose marquait pour elles, un endroit très personnel ou elles mettaient du sens et moi je me suis créée un tiroir dans lequel j'ai mis des petites photos, une icône, une petite croix donc j'ai voulu que ce soit de cet ordre là parce que je n'avais pas d'autres repères sinon j'aurais pu prendre une poupée à moi ou quelque chose mais j'avais un petit meuble en carton avec trois tiroirs et le troisième tiroir, c'était mon tiroir secret dans lequel j'avais ces deux petites photos et cette croix et cette petite statuette. Et moi si j'avais besoin un moment donné de me caler, et de repérer que je pouvais me poser et me soulager de quelque chose qui me dé.. dépassait, qui me dévorait un peu, j'allais vers ce tiroir, je l'ouvrais, le simple fait d'ouvrir, ça te diffusait quelque chose, j'y avais mis tout son sens et moi dans mon intime, ce que je mettais là-dedans, c'était quelque chose que je matérialisais par ce geste là, d'ouvrir le tiroir, de toucher les objets et du coup ces objets là venaient concentrer heu toute cette heu angoisse un peu diffuse ou cette heu cette petite peur d'enfant qui pouvait être de quelque chose qui pouvait m'inquiéter hein, n'importe quoi. Et à ce moment là, le fait d'aller dans ce tiroir et de le représenter, sous cette petite boîte là, avec ces objets dedans, ça ça posait l'instant. Et heu une fois que ça c'était ouvert et que je pouvais toucher les objets, il se passait un acte qui me limitait au corps et même au geste et donc à la pensée. Ca venait reee, re, reposer sur un lieu précis, dans un temps précis, ce qui sinon aurait été complètement diffus.

Tu sentais que tu n'appartenais pas à ce groupe, pratiquant, religieux ? C'était ta façon de t'appartenir à quelque chose ?

Heu, puisque les autres y trouvent... J'appartenais pas à quelque chose puisque j'appartenais à rien puisque c'était la simple création de mon petit esprit mais au moins comme eux, je voyais que eux ça leur faisait un repère et qu'ils y trouvaient du mieux être, moi je me disais à ma petite échelle en reproduisant quelque chose de très décalé, par rapport à ce qu'ils faisaient, ça recomposait ce système

de convocation dans le temps, sur un lieu précis, avec un objet sur lequel on est concentré parce que c'est là-dessus qu'on met toute son attention et là ça prend du sens parce que c'est moi qui décide d'aller et je ménage ce temps là parce que c'est moi qui le décide. Donc je lui donne tout son sens.

Comment, à quel moment, tu t'es détachée de ce rituel ?

Il s'est défait tout seul parce qu'il existait, c'est ce que je disais tout à l'heure, à partir du moment où il a pris un sens dans le temps. Il existe donc heu si j'y reviens ou si j'y reviens plus, de toute façon il a existé donc il y a un endroit ou quelque chose qui existe, qui fait qu'on peut se caller quelque part à un moment donné et qu'on n'est pas une espèce de poussière, un ensemble de paillettes éclatées, explosées. Il y a un endroit où quelque chose existe et si je veux y aller, je peux.

Est-ce que tu as refais ce système là à une autre mesure dans ta vie ?

Ouais, je pense que de manière systématique je l'ai reproduit sans m'en rendre compte parce que je savais que ça ça se mettait en route et que c'est une détermination sur un temps et un objet et donc je pense que bien malgré moi, je l'ai reproduit heu heu, dans une manière d'être et donc de décider un temps, de poser quelque chose.

Et là ça fait appel aux mêmes objets qu'à l'époque ?

Non. Les autres objets par exemples, ça aurait pu être par exemple de garder les objets de mes enfants qui sont justement dans ma chambre. Leurs petites créations, tout ce qu'ils ont pu m'offrir, c'est la représentation de mon temps maternel, comme il ne serait plus jamais le même, il est posé là et donc je suis tranquille, il peut ne plus exister, ce n'est pas grave. Il a pris tout son sens parce que j'ai concentré ces petits objets là si précieux dans ce lieu et si j'ai besoin, ça dure très peu de temps si je m'arrête devant et que je me pose et que je pense même quelques fragments de secondes, le système se met en route tout seul parce que je le convoque mais ce n'est pas une habitude ni une routine, je vais chercher ça et il suffit de très peu de temps parce qu'il existe, il est là, il suffit, il irradie quoi.

Ce sont des objets qui sous-entendent le souvenir aussi ?

Beaucoup le souvenir et ça marque beaucoup pour moi le temps, ça me redistribue le ruban du temps.

Est-ce que tu pourrais le dire ce que signifie le rituel en psychologie, sur une entrée théorique pourquoi pas ?

Pour moi le rituel c'était, alors j'espère que je ne vais pas aller dans tous les sens là, mais pour moi si on en revient à Freud par exemple, qui a écrit Totem et Tabou, Freud définit la vie à partir de la notion du nom du père, c'est-à-dire l'incarnation du pater familias qui est la représentation de la loi, de la limite et du cadre et soi on se met dans ce cadre et on existe à travers ce cadre et on s'y confie parce que c'est rassurant, soi on transgresse ce cadre mais ce cadre sert de limite qu'on franchi ou pas et il pose un avant et un après le cadre ou un intérieur du cadre et un extérieur. Si on veut sortir de ce cadre alors on le transgresse et il peut se passer des choses très positives mais on pose un acte et le fait de poser un acte, ça veut dire inscrire sa position subjective pour exister en tant que personne. ... Etre un être unique et donc si on est dans le cadre, on décide d'y être et si on décide de transgresser, on décide de transgresser mais on a une position subjective sur laquelle on n'est pas un mouton de panurge pris dans une routine ou une habitude mais on décide d'y rester ou de le transgresser donc on POSE quelque chose.

L'objet transitionnel, tu penses qu'il peut avoir un lien avec l'objet de culte, de rituel ?

Je pense que par essence, tous les objets de rituels sont un objet transitionnel évolué. Peut-être à titre de groupe parce que peut-être que l'objet transitionnel qui est un objet individuel pour chacun qui fait le lien entre le lieu d'attachement et le fait de quitter ce lieu d'attachement, ça permet de faire un lien, bah finalement c'est qu'on fait à titre individuel. Finalement l'objet rituel, c'est ce qu'on fait à titre du groupe, pour faire créer un objet transitionnel commun à tous et que tous se repèrent à cet objet là pour appartenir au groupe. Mais cet objet transitionnel traduit dans le rituel devient le lien d'attachement à quelque chose pour le groupe au même titre qu'il l'a été pour le petit sujet.

L'objet transitionnel dans le rite de passage trouve son application dans la séparation.

Ouais dans la séparation mais l'objet transitionnel si on le laisse sur une place et qu'on sait qu'il existe, le simple fait qu'il existe, il permet de se détacher d'eux puisque on n'a pas peur de le perdre.

Je me demande si cet objet transitionnel, une fois qu'il a fait son « travail » de séparation conserve une existence liée au rituel ou s'il devient un simple artefact qui fait souvenir.

Comme le rituel est supposé se renouvelé dans le temps sous la même expression, on peut dire qu'il a une existence dans le temps puisqu'il est réutilisé mais de toute façon si à un moment donné, il n'est plus réutilisé, il continue d'avoir du sens et d'exister puisqu'il diffuse son existence sur le souvenir comme on disait ou sur le repère. En tout cas il représente quelque chose donc il a inscrit son existence dans le temps donc il a, il existe à lui tout seul ensuite.

Chez tes patients, tu as perçu des comportements qui bien qu'ils soient bons ou mauvais, puissent relever du rituel ? Est-ce que tu as des exemples qui te viennent ?

Chez nous, on... on repère tout ce qui est de l'ordre du toc donc tout ce qui fait appartenance à la phobie. Et la phobie fait appartenance à la névrose donc c'est une structure. Donc la névrose phobique qui est une structure, dans les névroses, psychoses, perversions, si on suit le champ lacanien qui est le mien, celui qui est pris dans la phobie, c'est quelqu'un qui est névrosé qui a besoin de l'objet et qui pose son angoisse sur un objet qui devient son objet concentré, d'angoisse en l'occurrence, pour pouvoir la délimiter quelque part. Ça permet de canaliser l'angoisse sur quelque chose qu'on peut attraper donc si c'est un TOC, là ça devient une espèce d'habitude et là c'est une espèce d'habitude dont on voulait dire tout à l'heure qu'elle nous rattrape. C'est quelque chose qu'on a d'abord déterminé pour canaliser une phobie. Et puis ensuite on se fait rattraper par le besoin de convoquer cette tâche là parce qu'on a l'impression que ça rassure. Donc pour moi, oui, ça fait référence au TOC, le TOC faisant référence à la phobie et la phobie étant une manifestation de la névrose.

Le toc relève du rituel ?

Le TOC je pense, le TOC c'est très individuel, souvent le TOC n'appartient qu'à une personne. Il est justement la manière de canaliser une angoisse à titre particulier, personnel, privé et individuel. Donc pour moi le TOC c'est l'expression d'un rituel individuel. De toute façon il est là pour canaliser quelque chose, pour représenter quelque chose ou pour délimiter un ressenti sur quelque chose de palpable.

Donc pour toi, le TOC et le rituel permettent de rassurer. Mais à quel moment ils sont différents ?

Pour moi, c'est exactement le même schéma sauf que le rituel fait appel beaucoup plus au groupe, parce que ça a permis de contenir des communautés, des sociétés. Au même titre que la loi pour tenir une société. Le rituel vient mettre quelque chose de beaucoup plus personnel et de beaucoup plus subjectif. Autant la loi est posée pour tous, pour canaliser le groupe, autant le rituel est posé à titre plus subjectif pour venir y mettre une volonté d'appartenir à.

Le TOC est plus subi à la manière des habitudes et de la routine ?

Oui, voilà. Parce que l'habitude c'est quelque chose d'assez léger qu'on peut laisser venir un petit peu comme on veut, ce n'est pas dérangeant. La routine c'est pareil, ça te tombe dessus, ça te t'appartient plus, ça peut t'enquiquiner, c'est bien tout. Le TOC ça te dérange parce que c'est une pulsion le TOC. C'est toi qui est appelé à et tu ne peux pas t'en défaire. L'habitude à la limite si tu pars en voyage, tu ne l'as plus quoi. Le TOC, tu l'embarques partout avec toi, il fait parti de ta peau quoi.

Les finalités permettent de les différencier alors ? Quelles sont celles de chacun ?

Dans tous les cas pour moi, le rituel vient de manière pensée, réfléchi, rassembler sous un même mode de fonctionnement, un ensemble de personnes. Pour ce qui est du TOC c'est quelque chose de très privé et intime qu'on ne partage pas justement parce que c'est gênant et qu'on a voulu se protéger de l'angoisse et que ça s'est logé là. Et c'est quand même une pulsion, t'es obligé d'aller vers, c'est pas comme l'habitude et les routine, mais en même temps ça te pollue, ça te fait pas

de bien. Le rituel pour moi, il est beaucoup plus rassurant. La valeur du rituel, c'est quelque chose qui est pour moi définitivement rassurant, posé comme ça pour être rassurant, pour avoir du sens. Le TOC, c'est quelque chose qui t'appelle, qui te happe mais ça n'a plus de sens. Ça te déborde. Le TOC il te déborde n'importe quand dans le temps. Il ne respecte pas le temps. Le rituel est inscrit dans le temps.

Les formes modernes ou traditionnelles du rituel s'expriment selon quel modèle pour toi ?

Je trouve que comme dans ma pensée je mets le rituel sous forme de croyance, parce que je suis très vite rattrapée par ça, parce que c'est une facilité de réflexion, je trouve que par exemple dans la société agnostique ou euh athé ou tout ce qu'on veut qui n'a pas trop de ces repères là, elle vient se mettre des rituels en se disant, tous les vendredi soirs on se retrouve à Rennes et on prend l'apéro avec la bande, au même endroit dans le QG parce ce que notre rituel c'est de se retrouver en groupe pour prendre un bon moment dans lequel on s'implique parce qu'on y va, parce qu'on a envie d'y aller parce que c'est un évènement, une cérémonie un peu. Pour moi aller prendre l'apéro en groupe tous les vendredis soirs... Je vais te donner un exemple, avec JF, on est allé samedi place saint-Yves et il y a une petit troque qui est là et il y a une association qui s'est montée. C'est l'association de l'humour et des jeux de mots et compagnie et c'est les « Gérard » et fait je pense qu'au départ, des Gérard étaient là le vendredi à prendre un pot à la fin de la semaine et finalement ils se sont tellement retrouvés réunis que ça a représenté un rendez-vous et qu'ensuite il a fallu donner du sens à ce rendez-vous et donc ils ont monter une assos parce qu'ils ont dû tellement rire et trouver des jeux de mots, qu'ils en ont fait un recensement précis, c'est extrêmement drôle, et c'est le rendez-vous de l'humour et des potes qui se retrouvent et ça a l'air d'être toutes les semaines et de toute façon ça devait être tellement prégnant qu'il a fallu qu'ils en fassent une assos quoi ! Une mini communauté. Ils se repèrent sous le signe de la rigolade et tout ça mais ça leur est incontournable. Pour moi c'est ça leur rituel mais c'est un rituel qui a une telle valeur qu'ils se creusent le ciboulot pour trouver des jeux de mots fumants, enfin ils y mettent toute leur force créative. Ils s'y impliquent, ça les rattrapent pas, c'est eux qui ont décidé ça, ils lui ont donné tout le sens qu'il fallait. Ça s'est euh, agrémenté de cette valeur de tous les mots trouvés, c'est devenu vraiment un vrai bouquin, il sont des objets, ils ont leurs petites vignettes sur lesquelles ils ont imprimé tous leurs jeux de mots.

Donc pour toi, l'objet rituel peut se retrouver dans quels types d'objets ?

A vrai dire, il fini par être de toutes les valeurs possibles et la plus neutre, un bout de papier avec de l'inscription noire dessus. Parce que c'est ce qui est posé dans le mot écrit qui a de la valeur. Donc à partir du moment où il a été chargé de la valeur que les uns et les autres y ont mises, il en avait partout des vignettes, sur les placards, des vignettes, des étiquettes, des badges. En fait, l'objet il est dans tout ce qui représente la création du mot rigolo et qu'ils ont voulu inscrire parce qu'il ne faut pas l'oublier. Et donc ce petit papier sur lequel est inscrit le jeu de mot ou la petite trouvaille verbale, c'est ça l'objet. Mais ils en ont plein parce que que l'objet représente leur rituel. Celui qui nourri ce vrai bouquin humoristique, il vient mettre les objets du rituel et les objets du rituel, c'est tout ce qui est écrit sur le papier, découpé, collé, ou mis dans la boîte, ils avaient même un petit panier avec les mots pliés dedans et tu ouvres et tu trouves le mot au hasard et tu rigoles quoi. C'est, en fait ça n'a aucune valeur mais si ! Ca a toute la valeur de leur recherche intellectuelle pour trouver quelque chose drôle, il faut que ce soit drôle donc ça demande un effort intellectuel.

Peux-tu me parler des sacralités, celles qu'on disait tout à l'heure, qu'on a tendance à restreindre au champ religieux. Les nouveaux sacrés peuvent s'inscrire dans quels champs maintenant ?

Bah justement, je pense que ce sacré s'es imposé parce qu'il fallait canaliser la pensée humaine sur des choses qu'elle pouvait aborder et comprendre et il y a eu très longtemps les gens qui étaient incultes qui n'avaient que la ressource de la religion pour être guidés, informés, interdits de ou autorisés à, avec les valeurs morales. Et donc ça a été d'abord, à mon sens, un repère pour canaliser la pensée du groupe qui partait sinon dans tous les sens et sur laquelle on n'avait aucun mode de réflexion possible parce que euh, si tous les hum, sujets étaient incultes ou incapables d'une réflexion, en tout cas, on leur mettait un repère sur lequel ils pouvaient se poser et qu'il leur faisait référence donc ensuite on a voulu y mettre de plus en plus de sens pour pouvoir l'intellectualiser mais au départ c'était une manière de rendre le groupe dirigeable et pas seulement sous le registre de la loi et de la règle. Mais aussi par une implication parce que pour moi le rituel impliquait la personne au-delà de ce que la loi oblige à respecter. Parce qu'on fini par la loi par tomber la routine ou l'habitude, la loi dit « tu ne vas pas foutre une claque à ton prochain »,

ça va de soi. Quand le rituel te pousse à faire cas de cet objet et faire cas de ce moment rituel pour le respecter et t'y impliqué, il te convoque en tant que personne censé et réfléchi. Et même si tu n'as pas la matière à réfléchir parce que tu n'as pas la connaissance ou que tu n'est pas informé, tu t'y plie parce qu'on te demande de t'y impliqué même si tu n'as aucune connaissance de. C'est une manière d'investir la personne, de l'impliquer quand bien même elle n'aurait aucun moyen de se repérer à ce que c'est.

Les religions ont parfois beaucoup instrumentalisé les rituels qui pouvaient venir de cultes païens. Elles y ont repris la forme pour y mettre leur contenu à elles et en faire des outils qui permettent d'adhérer à leur pensée, à leur système de croyance. A quel moment le rituel peut donc devenir un outil de manipulation ?

Heu dès qu'on y met la peur, dès qu'on y met de la superstition à mon sens on perd. A mon sens quand on y met une valeur de superstition ou de débordé dans lequel on n'est plus inscrit en tant que position subjective mais qu'on se fait débordé par l'effet que ça pourra laisser, là on est pris dedans et là c'est un objet pervers. Si tu ne viens pas faire le rituel et que tu pourrais être puni ou en danger, dès que ta volonté propre de t'y mettre est remplacé par le fait qu'on te dit que TU dois t'y mettre, par la convocation forcée, ça n'a plus la valeur pour moi de rituel parce que c'est une manipulation. Alors que la loi, si tu transgresses la loi, tu es puni mais ça fait parti des règles communes à tous. Alors que si tu ne vas pas au rituel, alors que tu en as fait un objet de superstition, parce que tu te dis que « si jamais », là ça t'isole. Et dès qu'on commence à t'isoler ça veut dire qu'il a y a de la perversion.

Le rituel dans une sorte de croyance, de collectivité, est-ce que ce n'est pas une autre façon d'assurer un ordre ?

Bah je pense que... on pourrait s'y fondre facilement parce que le rituel il convoque une sorte de tempo alors que la loi est tout le temps posée. Il n'y a pas un jour où ça fonctionne et un jour où ça ne fonctionne pas. Le rituel il y a un jour où on se dit qu'on y va et puis il y a le reste du temps où il existe mais on n'y va pas, on ne le marque pas. La loi on l'a marqué en permanence. Le rituel on s'y met pour moi. La loi, elle est non contournable, le rituel, on s'y met ou on ne s'y met pas.

ENTRETIEN AUPRÈS DE L'UNE DES GUIDES DU MUSÉE DU QUAI BRANLY À L'OCCASION D'UNE VISITE DE LA COLLECTION PERMANENTE.

Toutes les retranscriptions de ces entretiens tentent de ne pas modifier les propos tenus. Le style d'écriture peut sembler surprenant mais « on parle pas comme on écrit »...

VISITE, CONTEXTUALISATION DES QUESTIONS :

Comment Jean Nouvel valorise l'objet rituel ici :

Vous avez très peu de luminosité dans le musée, c'est la pénombre qui a été valorisée pour différentes raisons. Alors non, ce n'est pas des questions de conservation ici. Les objets qui sont ici sont assez peu sensibles à la lumière hormis les textiles et les plumes qui font l'objet d'une préservation particulière lorsqu'ils sont exposés. Donc, heu, il a été décidé de ne pas avoir d'entrée de lumière naturelle parce que les objets qui sont présentés sont en général des objets rituels, sacrés qui sont conservés dans les pièces sombres et, pour permettre une plus grande proximité, en tout cas, c'est ainsi que Jean Nouvel l'a envisagé, une plus grande proximité avec les objets.

La force vitale :

Ici vous êtes dans une salle qui présente des objets qu'on appelle des minkisi donc ces minkisi sont des objets qu'on trouve en territoire Congo, c'est-à-dire dans le Congo actuel, en Angola. La différence, c'est que la population kongo s'écrit avec un K alors que le pays s'écrit avec un C. Euh donc les kongos, considèrent comme beaucoup des populations présentes ici qu'il existe une force vitale en chaque chose. Cette force vitale, on l'a traduite par esprit qui est un terme qui est un peu

trop galvaudé dans notre langage puisque souvent quand on dit les esprits on imagine les gens, les spirits vous savez qui sont en train de tourner avec la table ouija etc etc. Y'a pas que ça, force vitale, c'est beaucoup plus cohérent parce que ça veut dire qu'il y a cette force qui anime chaque chose. [...] Cette force vitale, on la trouve dans les humains ou dans les animaux ou dans les plantes, dans les cailloux, dans les arbres, dans tout. C'est ainsi que cela fonctionne. Or il y a des intercesseurs dont le nom général est chamane et qui ensuite vont avoir des noms particuliers en fonction de bah leur origine. Par exemple dans les populations kongos, le prêtre c'est le nganga. Le nganga lorsqu'il manipule les objets qui contiennent les esprits des morts doit porter un masque ou des peintures qui vont systématiquement contenir la couleur blanche et la couleur rouge. Le blanc, c'est la couleur des morts, le rouge c'est la couleur du sang qui permet de montrer le lien entre les morts et les vivants. Le nganga va être consulté en diverses occasions. Il est le juge, il est le devin, il est le sorcier, il est le guérisseur de la communauté. Les objets qui sont ici, particulièrement ces deux là [deux statuettes avec des clous], la plupart on le même fonctionnement, mais ceux là sont très pratiques. Ce sont des minkisi parce que les esprits des morts s'appellent des minkisi donc on appelle les objets qui les contiennent minkisi. Donc on dit un minkisi, deux minkisi. Le minkisi est conçu de la manière suivante. Il est en bois, il est anthropomorphe ou pas, il peut être de forme animale, ça n'a aucune espèce d'importance ou plutôt si ça correspond à l'esprit qui va l'occuper.

Activer et charger l'objet magique :

Le nganga, lorsqu'on va avoir besoin d'utiliser cet objet va créer ce qu'on appelle un bilongo, c'est-à-dire un médicament. En fonction de la demande qu'on va faire au nganga, le bilongo va être différent. Il va cependant, systématiquement contenir des éléments végétaux, minéraux et autres en fonction des demandes. Cet amalgame est placé dans une cavité qui ici ressemble à un nombril, qui va être fermé par de la terre qui va sécher et qui peut parfois recevoir un coquillage ou autre chose. A partir de ce moment là, il est chargé, d'accord ? Mais il est pas encore actif. C'est-à-dire qu'il faut réveiller l'esprit qui est dans le, dans le minkisi. Pour le réveiller on va plusieurs solutions. Utiliser une corde comme celle que vous voyez et sérer très fort comme si vous vouliez l'étrangler ou alors on peut planter des clous, comme si on toquait à la porte et ainsi en ajoutant des paroles magiques, le minkisi devient actif en plus d'être chargé.

Leur utilité ; protéger :

Ce sont des statuettes protectrices, donc pas exemple, vous êtes un marchand, vous devez faire un voyage pour vendre votre marchandise, vous allez demander la protection d'un minkisi qui va faire en sorte que votre voyage soit fructueux et euh sécuritaire. On a observé aussi que certains nganga... s'il y a une magie noire, s'il y a une magie blanche, il y a forcément une magie noire, toujours le contrebalancement... certains nganga mais très très peu, peuvent détourner ces statuettes de protection qui vont devenir plus agressives. Celle-ci a une lance quand même [montre l'une des statuettes du début] et qui vont pouvoir agresser vos ennemis. Donc on a observé que il y a eu une période dans le bassin du Congo, une heu épidémie de vengeances. De cette manière là on retrouvait des gens morts dans des circonstances très étonnantes et on s'est rendu compte qu'en fait, des mikondi donc en fait des minkisi mikondi c'est agressif avaient été lancés contre telle ou telle famille ou telle ou telle population. Encore une fois, tout ça fonctionne si on y croit. [...] Le prêtre Vaudoume est entré ici et nous a dit vous êtes hyper protégés, c'est qu'en réalité la plupart sont actifs et chargés. Plus un minkisi es chargé de clous, plus il a été utilisé. Ça veut dire qu'il est très puissant aussi. Ces objets peuvent être activés à distance.

Les fétiches à clous :

Par ailleurs celui-ci quand les européens l'ont découvert a été nommé fétiche à clous. Ces fétiches à clous sont partis d'Afrique avec les populations asservies dans les bateaux vers l'Amérique latine, vers le euh Haïti et ce sont ces fétiches à clou mélangés au christianisme qui ont donné naissance aux poupées vaudous. Poupées vaudous qui ne sont pas du tout négatives et qui sont en général à l'origine protectrices. Et qui sont en réalité ce qu'on appelle des paquets magico-religieux, c'est-à-dire que vous avez le bilongo dans le tissu et dessus vous pouvez avoir un crucifix, un objet chrétien. Et c'est à partir de ça que le cinéma hollywoodien a créé la poupée dans laquelle on met des piques pour faire mal aux gentils blancs. C'est un peu ça qui s'était créé.

Ressentir l'objet :

Mon collègue a fait une visite pour un lycée, il y avait une jeune fille dans sa classe qui était d'origine congolaise et qui arrivant devant la porte, à l'extérieur, a dit : « moi j'entre pas là dedans, c'est de la magie noire ». Donc à distance, elle a senti la présence de ces objets. On lui vait expliquer sans doute que c'est de la magie noire alors que ça n'en est pas. Comme quoi, si on est sensible à ce type d'objets, on peut les sentir.

Le cas des masques :

Ici vous êtes dans une salle qui permet de montrer la variété et la diversité des masques parce que les masques, encore une fois c'est un terme que les occidentaux ont appliqué à un type d'objets. Pourquoi ? Parce que ça ressemble à un masque que l'on porte au carnaval. Donc on a appelé ça ainsi, cependant, ce n'est pas suffisant. Parce que des masques, il y en a que l'on porte sur la face, donc des masques faciaux. Ceux qu'on va porter comme un casque de chevalier, des masques heaumes. Et les masques cimiers qui se portent sur le haut de la tête. Parfois les enfants qui ont étudié Picasso trouvent des ressemblances avec certains de ces masques. Certes mais c'est Picasso qui y ressemble.

Un masque n'est pas nécessairement porté sur le corps, il peut être tenu à la main, porté à 2, 3, 10. Il peut être posé au sol, accroché à une barrière, ça reste un masque à partir du moment où l'esprit est dedans. Quand je vous disais le contenant servant à contenir le contenu, en fait, un masque c'est une maison pour un esprit. Lorsque l'esprit trouve que son masque est trop vieux, il le dit et le père des masques va refaire des masques et va procéder à une cérémonie qui va faire passer l'esprit de l'ancien dans le nouveau masque. A ce moment là, l'ancien masque ne sert plus à rien. Ce qui explique qu'il soit abandonné dans la brousse pour se décomposer ou qu'il soit détruit. C'est souvent à ce moment là que survient la collecte, soit avec autorisation, soit sans autorisation, il faut bien le dire. Une grande partie de ceux qui sont ici [au musée] ont été prélevé avec autorisation, tout de même. Il faut noter qu'avec le masque, il y a toujours, le costume, la musique et la danse, sinon, ce n'est pas une sortie de masque. Certains des masques doivent répondre aux critères esthétiques de la population en question.

Ce masque du Komo est un masque secret qui n'est jamais, jamais, jamais, montré. Donc très particulier de l'avoir présenté ici. C'est un masque, on ne sait pas comment il est fait, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. C'est un objet extrêmement puissant. Alors ce ne sont que des anecdotes mais c'est pour vous donner un ordre d'idée de ces objets car encore cette semaine on m'a dit comment les populations d'origine de ces objets prennent le fait que vous les exposés dans un musée ? En faisant le tour du musée avec un monsieur, qui était africain, il nous a dit, mais vous êtes complètement fou de le montrer... C'est trop trop secret et c'est trop puissant pour le montrer comme ça. Eux ne voient pas, jamais de leur vie ces objets là sauf dans certains cadres extrêmement spécifiques et pour des circonstances très particulières. Donc nous on les présente comme ça, on ne devrait pas. Ou on devrait puisque ça nous permet de les comprendre.

QUESTIONS PENDANT LA VISITE ET POST VISITE :

Qu'est-ce qu'on fait des masques en dehors des cérémonies ?

On ne porte pas en dehors des cérémonies, ils sont en général dans une demeure particulière qui appartient au ganga ou à l'intercesseur pour éviter que quiconque n'utilise mal l'objet (pareil pour les poupées). C'est pour ça qu'ils sont dans le sombre ici aussi, ce ne sont pas des objets du quotidien, ça c'est très important. Il peut y en avoir. Par exemple des cuillères utilisées en Côte d'Ivoire et ces cuillères sont offertes aux meilleurs hôtes, c'est-à-dire aux femmes qui savent le mieux recevoir. Ce sont des cuillères géantes.

Et elles sont exposées dans la maison ?

Elles sont exposées dans la maison parce qu'elles les utilisent en fait, pour la cuisine... et parfois il arrive que les femmes qui sont de super hotesses aient plusieurs Wakemia [nom de ces cuillères]. Et quand elles se lèvent le matin, en fait, elles voient que ces wakemia sont un peu abîmées parce qu'elles se sont tapées dessus pour obtenir la faveur de l'hotesse. Ce type d'objet peut-être du quotidien mais pour les masques non. C'est vraiment dans des cadres très particuliers.

C'est quoi la différence entre rites et rituels ?

Je l'utilise moi tout à fait indifféremment, en fait le... le rituel pour moi, ce serait plus le geste de le faire et le rite c'est l'ensemble, le rituel. Pour le coup, je l'utilise relativement... c'est peut-être l'inverse. Pour les termes de rites et rituel, j'avoue que je n'ai pas recherché le, la définition. Il y a un dictionnaire spécifique des mots de l'ethnographie. N'hésitez pas à regarder, vous aurez une bonne définition de ce point de vue là.

Dans ce musée, on a des objets culturels ou fonctionnels, en même temps, c'est le musée donc ils deviennent objet d'art. Est-ce qu'aujourd'hui on pourrait encore fabriquer des objets rituels ?

Alors s'il n'y a plus de pratiques, non. Pour le coup, l'objet n'a plus d'intérêt s'il n'est plus utilisé. Donc, à priori, par exemple, refaire des masques de deuilleurs n'a pas de sens puisqu'on ne fait plus ce type de cérémonies funéraires.

Et si on répond à des formes de rituels plus contemporaines ?

Ah là, j'imagine qu'il y aurait une évolution effectivement. Qu'on reprendrait le type d'objets pour répondre à une adaptation du rituel, effectivement. En ce moment, tous les kanaks, en l'occurrence, sont chrétiens donc ça n'a pas de raison d'être, pas dans le sens d'un retour à ça.

Est-ce qu'on ne bascule pas en permanence de la valeur culturelle à la valeur artistique de l'objet ?

Ah si, surtout ici, en fait le hum, pour tout vous dire, ces objets ont été essentiellement collectés pour leur valeur culturelle, heu, puisque c'était des objets pour la plupart étaient dans le musée d'ethnographie du Trocadéro et c'était dans le but de connaître les populations des colonies et autre. Or lorsque le musée d'ethnographie a fermé et que les collections ont été versées ici, le... la politique mise en œuvre ici, dans le musée du quai Branly, c'est plutôt l'objet d'art. On les présente plus comme des objets d'art. Ce qui fait que ça nous met parfois assez mal à l'aise parce que oui, ils ont une esthétique, mais c'est pas le propos de l'objet en fait, vous voyez. Et donc pour le culturel et l'artistique, c'est vrai qu'on jongle sans cesse.

Comment est-ce qu'on pourrait honorer les objets culturels dans les expositions ? Est-ce possible ?

Je ne suis pas certaine. La seule exposition vraiment magnifique, c'était Kanaks où il y avait vraiment une mise en scène, regardez les catalogues si vous voulez. Il y avait une très belle mise en scène de la parole, enfin, ça s'appelait l'art est une parole justement mais donc c'était vraiment pas l'objet esthétique qui intéressait le conservateur et le commissaire, c'était l'utilisation culturelle de l'objet alors que l'exposition que nous avons avant Enfers et Fantômes, c'était une exposition où on avait que des reliquaires et des gardiens de reliquaires et des masques [...] et [...], c'était uniquement l'art du Gabon et là c'était une exposition qui par le commissaire était très clairement une exposition artistique et quasiment stylistique.

Quel est l'intérêt pour ce musée de proposer ce genre de sélections ?

Je n'sais pas. Je m'interroge encore, c'est pour ça qu'il y a des expo que je ne présente pas. Parce que quand je ne crois pas à l'exposition, je ne la présente pas. Vous pourrez aussi le voir, ça s'appelait, hum, Arts du Gabon, quelque chose comme ça. Vous allez la voir au niveau du, heu, en fait on a une section au salon de lecture, il y a une étagère spécifique pour les anciennes expositions donc vous trouverez le catalogue et l'art du Gabon. Et en voyant les photos, vous verrez la différence, voilà.

ENTRETIEN AUPRÈS DE SARAH W, DESIGNER PRODUIT SUR SON EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE.

Toutes les retranscriptions de ces entretiens tentent de ne pas modifier les propos tenus. Le style d'écriture peut sembler surprenant mais « on parle pas comme on écrit »...

Alors tu me disais que vous avez sorti une nouvelle collection d'objets en début d'année ?

On va sortir, en fait, on a dessiné des objets depuis deux mois, il y avait un plateau, un service à thé et heu, et alors les dessins venaient de croquis de Thomas [le patron], de croquis de, de certains employés en Chine, de moi, enfin il y avait un peu un mix, un melting pot et puis ça s'est un peu formé au fur et à mesure et on a sorti des différentes typologies et il y en a qui vont... il y a une partie de la collection qui va sortir en septembre pour la Paris Design Week et puis le reste va sortir en décembre parce que ce sont des objets plus lourds à produire donc on n'a pas le temps de les faire. Et euh, et euh, je crois que c'était lundi, hier, on fait la liste avec ma bosse, mais celle qui n'est pas du tout créa, celle qui fait la finance. Elle fait la liste des objets et puis elle prend les dimensions, enfin elle fait un Excel tu vois, de l'objet, du nom, des dimensions, description, matériaux et puis en fait toutes les cases noms étaient vides. On n'avait jamais donné de noms quoi. On n'avait pas réfléchi aux noms quoi. Et là elle dit qu'il faut qu'on fasse une séance de noms [rire], de noms d'objets et on a créé toute l'histoire mais après quoi. Parce ce que ce qui se vend, c'est un objet qui a une histoire, elle a été puisée d'une inspiration asiatique blabla. Et donc on regarde le plateau là, on voit avec une boule et une sorte de saucisse, ça a l'air un peu japonisant, ça nous rappelle un sushi tu vois [rire]. Alors je demande à mon amie japonaise comment on dit sushi tray en japonais. C'est « ita ». Donc finalement, on décide de l'appeler « Ita Ita » et tout est comme ça.

Tous les objets qu'on a trouvé, c'était « à quoi ça me fait penser ? ». Donc là encore, on va recréer une histoire mais à l'envers. Mais c'était pas tout à fait faux parce qu'en vrai, il y avait une autre, c'était une inspiration, tout ce qui est de Calder, Tinguely, Miró, cette esthétique là, les mobiles, les machins. Et c'était vraiment de là qu'était tirée l'inspiration. On ne voulait pas nommer Calder, ce n'était pas un hommage, ni une copie, c'était une inspiration et on ne voulait pas les citer. Et du coup, on a, je ne sais plus c'est quoi qui a été choisi, mais je crois que c'était « Mobile, Immobile » parce que ça ressemble à des mobiles mais ils sont immobiles parce que ce sont des bougeoirs. Et donc on fait une référence à Calder de cette façon là et donc on réintègre Calder dans le discours. Et dans la petite description de l'objet, il va y avoir cette référence là, un peu comme un hommage. Ce qui est soit, ce qui est vrai.

C'était de la forme pour de la forme au début ?

Non non, au début c'était vraiment conscient cette référence à Calder et Tinguely. On avait vraiment fait des recherches sur eux. On a essayé de s'en détaché mais en fait ça transperçait tellement que... que c'était pas possible. Mais l'idée de mobile, immobile, de tout ce qui va être écrit autour, c'est, fin ça vient vraiment après coup quoi. Et tout est comme ça.

Mais le pire c'est que... On avait dessiné deux bougeoirs, un couple de bougeoirs, enfin deux en fait mais ils étaient pas en couple. Et c'était juste une forme quoi, mais jolie, mais, fin, il y avait vraiment pas d'inspiration, c'était plus dans la continuité de ce qu'on avait déjà fait. Et comme c'était en collaboration avec « Cire Trudon » qui eux vendent des bougies et eux vont les produire, enfin c'est une collaboration. Et bien ils voulaient qu'on parvienne à vendre le [se reprend], enfin à créer une histoire autour du produit pour qu'on achète la paire et non pas « un ». Parce que les bougeoirs, ça ne se vend pas très cher pas rapport à d'autres choses.

Et du coup, on a monté cette histoire d'amour éternel [ton amusé, gêné], avec le nom gravé et du coup, t'as pas envie de les séparer ou si tu les sépare, tu sais mais tu as toujours la possibilité d'acheter l'autre. Et en vrai, les gens vont plus acheter le couple. Parce qu'en plus c'est la même forme, le même profile mais il y en a un qui est plus grand que l'autre donc t'as vraiment l'homme et la femme, et heu, enfin bon. Mais c'est tellement toujours comme ça, mais c'est décevant parce que moi

quand je suis rentrée dans le boîte et que je voyais ces inspirations heu coréennes, heu « un voyage en Corée qui m'a inspiré », en fait quand j'ai vu la réalité, que j'ai vu l'arrière et que en fait non c'était faux quoi. [rires]. Enfin c'était pas tout à fait faux mais c'est beaucoup du discours pour le marketing quoi, c'est pas profond.

Tu me dis, il y a une influence qui est plus esthétique ou formelle au départ mais un peu par hasard ou parce qu'ils aiment bien ça à ce moment là ?

Bah, eux en fait, ils sont basés à Shanghai, donc il y a une énorme influence chinoise. Surtout qu'ils sont d'abord adaptés aux goûts chinois puisque 90% de leurs ventes c'est la Chine. Peut-être 5% en France et en Europe parce que ça fait 20 ans qu'ils sont là-bas. Donc ils ont dû d'adapter aux goûts et puis aussi aux typologies d'objets qu'ils utilisaient. Il y avait, justement, je crois que les bougeoirs ne se vendaient pas alors qu'ici c'est l'accessoire qui se vend par excellence mais là-bas, pas tant que ça. Ils ont pas cette culture des bougies. Donc il y a plein de choses dans le catalogue comme ça qui ont dû être adaptées. Et notamment au niveau de l'esthétique et puis je pense qu'ils ont juste été influencés par la culture chinoise.

Et toi ça te fait quoi que le designer produit soit souvent assigné à ce genre d'objets, bougeoirs, ou..., est-ce que c'est le véritable travail du designer ou bien c'est purement décoratif ?

Bah en générale, par exemple quand là on fait la collection pour Moroso, bah vraiment le cœur de la collection, en plus c'est Moroso, ce sont les fauteuils, c'est vraiment le centre quoi, le noyau, c'est là où il y a le plus d'idées mais par contre, on sait très bien que c'est pas du tout ce qui va se vendre en plus grand nombre. Et donc c'est toujours intéressant dans une collection de sortir des accessoires tels que des bougeoirs ou des vases parce qu'en réalité c'est ce qui va se vendre. Parce que les gens n'ont pas les moyens de s'acheter, ou pas le besoin de s'acheter un nouveau canapé. Par contre, ils veulent bien s'acheter la petite tasse qui est à côté, qui est en relation avec le canapé mais il n'ont pas le canapé mais ils ont, en voyant ça, ils voient toute la collection. Et donc c'est toujours comme ça, en fait, des petits bougeoirs, des petits vases, et donc c'est toujours des trucs faciles mais qui se vendent. Et inintéressant quoi, c'est juste culturel. Enfin, inintéressant, au niveau de la fonction, de l'ergonomie, c'est pas... complexe quoi.

Est-ce que tu penses que c'est pour se dire « j'ai quelque chose de ce créateur là » ?

Il y a peut-être des gens qui le font pour ça et puis il y a aussi les gens qui rentrent dans les magasins d'édition en disant, voilà quoi, « je cherche des objets déco », genre ils ont besoin d'un truc déco. Ils ont pas besoin de fonctionnalité mais ils ont besoin d'habiller leur appartement. Et donc ils vont se tourner vers des objets sculpturaux mais ce qui en soit n'est pas grave, enfin c'est assez logique finalement. Mais les bougeoirs qu'on fait nous, ils sont assez grands, ils sont en métal et ça prend vraiment de l'espace, mais ils sont beaux en vrai. Mais c'est vrai que tu poses juste une bougie, t'as pas besoin de tant d'apparats pour la fonction de la bougie. Mais du coup, ça se vend très très bien pour les gens qui veulent une pièce un peu iconique pour dans leur appart. C'est une œuvre d'art mais comme il y a une petite fonction, enfin c'est pas vraiment une œuvre d'art, ce n'est pas non plus le prix d'une œuvre d'art, et donc euh, donc c'est souvent ça.

C'est vraiment de l'image pour moi ces objets là, on les utilise à peine. C'est pas un objet usuel. C'est un objet qu'on touche pas en plus. C'est du métal poli, tu le touches, t'as une trace sur le doigt. Enfin c'est typiquement le genre d'objets que tu le poses et une fois qu'il est posé, tu n'y touches plus. A la limite, je pense qu'on allume même pas le bougie quoi, très rarement, on allume la bougie.

C'est du design ?

Bah en soit c'est sympa pour le designer parce qu'il peut un peu se lâcher, il n'y a pas de contraintes même au niveau de la production. Tout ce qu'on fait là en production, on a des bougeoirs, des plateaux, parce que c'est très facile à faire. Ça prend 2 à 3 semaines à prototyper, parce que prototyper un fauteuil, c'est directement un projet sur 2/3 ans. Et puis il y a plus de liberté formelle et là tu peux vraiment exprimer l'identité esthétique de la marque, euh purement quoi. Dans les magasins, les bougeoirs sont partout quoi.

Donc ces objets font pub, ont une logique de rentabilité, c'est agréable à concevoir pour le designer...

C'est pas hyper intéressant, c'est sympa à faire, c'est sans prise de tête.

Rentabilité, sympa à faire et visibilité.

Bah Tom Dixon par exemple, il est tellement malin ce mec, il vend, sa boîte est devenue énorme maintenant. Et il s'est orienté, réorienté sur des accessoires mais ces accessoires de luxe, c'est un service à café qui te coûte 300 balles mais c'est un SUPER CADEAU. Alors là, tu vois ça, tu te dis, je sais à qui je peux l'offrir. Tom Dixon sur son stand de maison et objets, d'ailleurs, il présente ses ses sets d'accessoires, ça peut être des services de table, des services à café, de thé, des bougeoirs, des bougies. Enfin différentes petites choses un peu qui se relatent au rituel, il y a un peu tous les objets qui vont autour. Et genre la cafetière avec vraiment le filtre hyper fin et tu dis c'est incroyable de faire encore tout ça pour un petit café et d'investir autant et qu'il y ait des gens derrière qui aient pris le temps de polir chaque truc et le filtre, c'est un micro filtre, tu le vois même pas, comme si c'était un tissu mais c'est en métal, enfin c'est vraiment très très beau comme objet. Et en fait, il les présente avec les packagings. Ca donne comme information aux gens qui passent « cadeaux quoi », tu peux l'acheter sur le moment. C'est pas comme si c'était sous cloche, ou sous vitrine comme dans un musée, ou là, t'as un autre rapport. Là c'est vraiment « achète-moi ! » quoi, t'as le pris limite. Et vraiment quand j'ai vu ça, mon père il m'a dit « oh bah je sais ce que je vais t'offrir à Noël », c'est instinctif quoi. Il suffit que les gens aiment un peu le café ou le thé, un peu. Lui il a vraiment trouvé un filon mais alors c'est dommage parce qu'il a fait d'autres projets quand il était plus jeune. Mais il continue de faire des luminaires mais... il est malin, vraiment. Mais les anglais, ils sont forts je trouve, ils sont forts pour le côté créa mais vraiment allié au marketing, allié à la vente quoi.

