

Une histoire contemporaine du rituel. Le mouvement en spirale

Julie Bacon

Number 106, Fall 2010

Rituels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62715ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bacon, J. (2010). Une histoire contemporaine du rituel. Le mouvement en spirale. *Inter*, (106), 59–63.

Une histoire contemporaine du rituel

Le mouvement en spirale

PAR JULIE BACON

> Mark Titchner, *Run, Black River, Run*, Baltic, Gateshead, 2008. Courtoisie de Vilma Gold et de l'artiste. Photo : Colin Davison.

La spirale, le mouvement en spirale, vers l'intérieur, vers le bas, crée des cercles toujours décroissants, toujours descendants. Cette description pourrait signaler une danse. Elle exprime également l'expérience d'être à bord d'un avion qui, étant donné un volume élevé de circulation aérienne, ne peut faire autrement que de retarder son atterrissage. L'avion entame donc un circuit d'attente. L'image n'est pas involontaire. Certains aspects de la vie contemporaine se rapprochent du rythme physique et de la signification psychique d'un circuit d'attente, il me semble... Cela veut dire que quelques exigences du quotidien – par exemple, la mécanisation du travail et des loisirs – ressemblent, de façons poétique et philosophique, à l'action de tourner en rond, entrevoyant encore et encore une destination, sans jamais y parvenir. Les exigences auxquelles je fais allusion pourraient s'inscrire sous la rubrique « Matérialisme technocratique », avec toute la rationalisation – et l'on a bien compris aussi le rationnement par l'excès – de la vie qu'il rend nécessaire afin de maintenir sa dynamique culturelle dominante, celle de la consommation. Les espaces qui sont conçus pour perpétuer cette culture nous emportent dans la préoccupation de ce qui est « hors portée », provoquant des sentiments d'envie, de nostalgie, d'obsession de la jeunesse, par exemple. Il s'agit d'un moment hors portée qui se réinvente continuellement. Partout le regard encerclé se jette sur le phénomène qui pourrait, peut-être, combler le manque, le besoin, qui est le compagnon de route de l'excès, ce qui contraste fortement avec les expériences de la consommation, dans son sens passionnel, dans la poursuite d'une chose au point de se consacrer entièrement à elle.

Je voudrais démontrer que le rituel nous offre précisément un contexte pour cette expérience de consommation, au sens de l'action liée à un apogée, par ce que je nommerai l'*acte consacré/sacré*, loin du circuit d'attente et de sa dynamique de retarder la vie¹. Il y a de cela bien longtemps, au cours du XX^e siècle et quelques années avant la Seconde Guerre mondiale, le philosophe et réformateur éducatif John Dewey a décrit l'art en termes « d'expériences ayant une qualité esthétique porteuse d'une unité, définie comme un mouvement qui se développe vers son propre apogée »². Selon Dewey, ces expériences concernent la traversée d'un seuil qui instaure une nouvelle perception. Parmi les moyens employés en art pour ouvrir une expérience de l'action consacré/sacré – ou de l'action qui se déploie jusqu'à sa propre apogée –, on remarque la création d'espaces rituels.

À proprement parler, disons sous l'optique de l'anthropologie, la consommation rituelle perpétue l'individu et provoque simultanément le changement en ouvrant un espace pour la « mise en scène-action » du moi qui a comme fin la libération de ce même sujet, aux sens physique et psychique³, tout comme la libération par le rituel en groupe signale une double manifestation-purgation des contraintes sur le plan social. Un espace rituel peut être individuel et toucher un sens de valeurs ou un sens collectif (par exemple lorsqu'une personne navigue à l'intérieur d'une installation d'art), ou il peut être un espace de groupe résultant d'une convocation pour une série d'actions ordonnées d'avance (par exemple lors d'une performance). Quel que soit le rapport, individuel ou collectif, du rituel (et il y a toujours une circulation entre les deux vues), il s'agit de participation et de cérémonie impliquant à la fois la présence de protocoles et une ouverture.

La libération rituelle a lieu au moyen de l'orchestration de processus bien ciblés qui engagent le corps et la pensée, pour ensuite installer un sens d'immersion à partir d'une exploration des rapports entre les sujets et les objets, y compris le jeu, et enfin créer des conditions qui privilégient l'échange entre les corps (de l'ordre sensoriel ou conceptuel). La libération par la voie du rituel est transformatrice. Elle perpétue donc l'intégrité ou la nature intacte du corps (social). La distinction qualitative entre le circuit d'attente de la consommation et l'espace rituel de la consommation par l'acte consacré/sacré (par l'apogée) repose sur ce qui est perpétué. Le circuit d'attente implique la suspension et le maintien d'un corps qui est toujours dirigé vers un système de valeurs externes, tandis que le rituel implique la mise en scène-action, c'est-à-dire la soutenance et la transformation d'un corps dans un dispositif qui accentue les relations entre les mondes interne et externe. Autrement dit, le rituel perpétue tout en provoquant le changement et en libérant le potentiel humain de (l'auto)renouvellement, par contraste au circuit d'attente et à son mouvement constant autour de l'image (d'une terre) promise. Voilà l'intérêt de la consommation par l'acte consacré/sacré par rapport au phénomène satellite⁴.

La distinction qualitative que j'emploie pour désigner dans quelle mesure un circuit d'attente n'est pas un espace rituel ne repose guère sur une vision de la vie quotidienne comme un phénomène séparé de l'art, ni sur l'idée que le rituel est à la portée exclusive de l'art. Dewey lui-même a insisté sur le fait que les expériences quotidiennes pouvaient posséder ce caractère esthétique issu du développement vers l'acte consacré/sacré. Ce constat signale une reconnaissance plus profonde qui est la suivante : la matrice du rituel peut se configurer dans les espaces divers de l'art et de la vie parce qu'il existe une relation fondamentale entre l'esthétique (ou la poétique) et la politique dans l'ensemble de nos expériences. On peut dire que ce que l'on constate de l'organisation du monde (sa physique) est lié à l'imagination de ce monde (sa métaphysique) de façon intime, voire indissoluble. L'architecture exprime le rêve. La loi exprime la mise en ordre des sens. Les clins d'œil transforment le monde en *cut-up*⁵. Pour employer le vocabulaire du philosophe Jacques Rancière, le rituel est de l'ordre à la fois poétique et politique grâce à l'espace offert pour une certaine « distribution du sensible »⁶. L'emploi du terme *distribution* accentue le rapport entre, d'une part, la structure des idées et celle de l'agencement, et de l'autre la réalité que les sens se déclinent par la structure d'un réseau. Essentiellement, les espaces du rituel sont ceux qui nous exposent à la réalité nous permettant de comprendre comment l'organisation et l'imagination coexistent.

Ces espaces entraînent l'engagement de l'humain (une perception active) en lien avec des objets et des conditions distincts, afin d'invoquer et de convoquer la réalité de la conscience symbolique en tant que forces génératrices. Depuis toujours, les individus et les sociétés ont initié le rituel afin de créer des ouvertures qui débouchent sur les renouvellements psychique et corporel de l'unité et des groupes auxquels ils se réclament.

Reculant : de la consommation par l'acte consacré au jeu

Si Dewey a mis l'accent sur le rôle de l'expérience esthétique (et sur sa capacité à aboutir au renouvellement), le psychiatre D.W. Winnicott a privilégié le rôle du jeu en tant que processus intégral à la vie humaine, faisant des études sur les rapports mouvants entre l'objet et le sujet qui existent au cœur du jeu⁷. À partir de ce travail, il a précisé une théorie de l'exploration et de la mise en scène-action de l'identité par l'intermédiaire des « objets transitionnels », y compris ceux que l'on retrouve en art. Il a présenté une image de l'artiste comme une figure qui perpétue la capacité du jeu à mettre en action la conscience individuelle et les relations de groupe. On sait comment, dans la plupart des cas, cette actualisation est souvent repoussée (au moins dans ce qui est dit) – rationalisé ou rationné – par la science, l'économie ou bien les deux conjointement, comme on le remarque dans le système technocratique. L'exploration des rapports entre le sujet et l'objet ainsi que les transitions font partie intégrante du rituel, qu'on peut maintenant lier au jeu.

Dans son livre *Malaise dans la civilisation*⁸, le psychanalyste Sigmund Freud a suggéré que l'art est une des consolations d'avoir échangé certaines libertés pour se procurer des confort accordés par une vie axée sur les systèmes. Toujours dans le domaine de la psychanalyse, Carl Jung a évalué le rêve et l'art sous l'optique de l'universalité du symbolisme et des transferts entre les états liés à l'alchimie. Il a cherché la juste reconnaissance de la signification fondamentale de l'alchimie dans la nature de l'humain-animal, traçant la filiation de ce fait à travers les cultures et le temps historique de l'homme. C'est sans doute une vision plus romantique, donc forcément scientifique... Selon cette analyse visionnaire, la nature transhistorique du mythe offre une matrice pour comprendre l'humain dans son ensemble. Elle met en place les concepts de l'« inconscient collectif » et des « archétypes ». Pour élaborer les caractéristiques du rituel (dans une réfraction de cette vision jungienne) et développer le constat de l'interdépendance de l'esthétique et de la politique, on peut dire que le rituel est une forme de mise en scène-action du pouvoir initiatique et transformateur des histoires. Il s'agit de l'expression de la réalité ancienne et

universelle de créer de l'ordre par l'activation du mythe au sein du flux des rapports de pouvoir. On remarque que, lorsqu'on parle d'histoire et des rapports de pouvoir, le jeu et la consommation par l'acte consacré/sacré sont des facteurs clés.

Reculant et avançant : le mythe

Au sujet du mythe, peut-être suis-je arrivée à l'acte consacré/sacré trop rapidement ? J'aurais dû jouer un peu plus avec les règles, avec la définition de la notion de rituel, à proprement parler. Dans *Middle Eastern Mythology*, S.H. Hooke affirme que « [l]e rituel consiste en la partie qui est faite, ce que les Grecs nommaient *dromenon*, et la partie du *dit*, qu'ils nommaient *mythos*, [...] on ne racontait pas le récit afin d'amuser une audience ; il s'agissait d'un mot de pouvoir. [...] la récitation a fait quelque chose ; elle a provoqué un changement dans la situation que le rituel mettait en scène-action »⁹.

Dans le discours critique contemporain, on remarque une tendance à positionner le mythe comme un sous-ensemble, un phénomène de langage plutôt qu'une matrice dont l'existence même nous signale certains aspects universels de la mise en scène-action de l'être qu'est l'humain. Cette relégation du mythe est souvent à la base d'une critique du rituel qui le lie, avec le mythe, à une perspective romantique ou moderniste. Cela n'est en rien un compliment et justifie au moins trois avenues critiques complexes.

Premièrement, on présente le mythe comme un mode de langage qui fait allusion *au monde*, plutôt que l'incarnation d'une expérience humaine qui fait partie du tissu *du monde*¹⁰. Ce n'est qu'un moyen de communiquer des idées qui nourrissent des images et qui circulent en tant qu'objets, telles des commodités du marché, selon les dires. Le mythe, plutôt que d'exprimer un « mot de pouvoir » au sein de l'expérience rituelle du corps dans l'espace, fait tout simplement partie d'une économie de signes, ce qui mène à la réalisation du corps, lui-même comme un espace dans une mise en scène-action, qui reste transformatrice.

Une deuxième critique du mythe repose sur une méfiance concernant l'emploi des mythes dans l'économie particulière de la propagande politique. Cette critique s'insère dans un programme (lui-même politique) discréditant la prémisse de l'acte et évaluant le politique en termes d'esthétique. Comme Rancière nous l'explique, il existe une voix critique affirmant la nécessité de privilégier un consensus éthique sur « la mise en scène du *dissensus* », ce dernier étant précisément « la dimension esthétique de la politique »¹¹. Il s'agit d'un regard envers le mythe qui le veut passif, susceptible à l'exploitation. Ici, son lien avec la transformation est considéré sous le signe du négatif, comme s'il entendait une forme de manipulation¹².

Sur un ton critique similaire, un troisième argument servant à minimiser l'importance du mythe est lié à l'essor du positivisme scientifique. Dans ce cas, on considère que les structures mythiques font partie d'un système primitif pour regarder et expliquer le monde, qui est remplacé par... la raison scientifique.

Force est de constater que les images-textes circulent sans les rituels corporels, et que l'on se perçoit en tant que signes, ce que le philosophe Jean Baudrillard a théorisé comme le concept de « simulacre », et à travers eux. On peut également dire que toute idéologie politique peut s'emparer de l'esthétique et du pouvoir politique des mythes. Enfin, certainement qu'il est possible de raconter une histoire sur le mythe selon laquelle un pouvoir quelconque, disons celui de la science, devient hégémonique. Cependant, rien de tout cela n'empêche le constat que tout acte d'occulter la réalité du rôle du *mythos*, dans une situation propice à générer un agencement transformateur, est lui-même une forme de mise en scène-action, plutôt qu'une définition du rôle du mythe dans la vie humaine. On peut dire que de telles histoires ne font que chercher à maintenir la hiérarchie de leur propre manière de raconter le monde, pour quelque intérêt ou nécessité. Le fait que les subjectivités construites jouent un rôle dans la vie (et qu'on peut nous en vendre des modèles), qu'on peut fabriquer l'identité et la vérité (!), tout cela n'exclut guère, ne discrédite nullement le phénomène d'une expérience incarnée qui se déroule : le mythe et le rituel.

Ces critiques témoignent d'une myopie et d'une méfiance que l'on peut mettre en contexte en citant l'assertion de Mark Seltzer selon laquelle « le système autoréférentiel de la société moderne se donne la priorité sur toute référence externe ». Il affirme que « le champ social modernisant consiste en l'autogestion intensifiée d'un système de systèmes autogérants ». Il poursuit en mentionnant que, « dans les conditions d'une époque modernisante et technogénique, les prémisses de l'anthropologie sont transformées en prémisses historiques, et par la suite, celles-ci sont transformées en techniques médiatiques ». Il conclut ainsi : « Voilà à quoi ressemble la réalité de s'acclimater aux systèmes qui transforment les données de sortie en données d'entrée¹³. »

Plus pertinent encore est le fait que le mythe est loin d'être une « référence externe » à la société moderne. Il est interne ou propre à l'humain étant donné que, comme Rancière nous l'explique, « la fondation des fondations est une histoire » et que « tous les territoires sont des *topoi*, prédiés sur une forme singulière de la distribution du sensible ». Il précise qu'« [u]ne topographie de ce qu'on peut penser est toujours la topographie du théâtre d'opérations ». Ainsi, il revendique

« une esthétique de la connaissance » qui « réinscrit [les discours] dans l'égalité d'un langage commun et d'une capacité commune d'inventer des objets, des histoires, et des arguments »¹⁴.

Run, Black River, Run

Revenons à la distinction entre l'acte consacré/sacré lié au renouvellement rituel et la consommation projetée par le matérialisme technocratique, donc à l'importance des espaces rituels où les principes actifs du mot-image et de l'expérience corporelle des symboles se révèlent : le *mythos* comme un « mot de pouvoir » lié à l'action ou le *dromenon* dans une mise en scène-action de changement. Je pourrais nommer de nombreux exemples de cette expérience, en art comme au quotidien, mais je me limiterai à un seul : une visite de l'installation de l'artiste Mark Titchner, intitulée *Run, Black River, Run*¹⁵.

Je pénètre l'espace industriel réaménagé, caverneux comme une cathédrale ou comme l'usine qu'il était autrefois. La grande salle est bordée à gauche et à droite de quatre bâches étirées et élevées à l'intérieur de cadres en métal sur pied. Chaque bâche porte un message écrit dans le style, disons, de graffitis-annonces fractales. Les deux allées rétrécissent vers un point culminant au fond de l'espace, où un grand écran nous présente une œuvre vidéo montrant des formes, parfois psychédéliques, en train de se transformer. Ces formes se relient, me paraît-il, à de multiples ordres mythiques. J'y vois des obélisques égyptiens, des signes du capitalisme global, des talismans de l'illumination, et j'en passe. Un bassin d'eau en bas de l'écran capte le reflet des images afin que

nous puissions entrevoir, sur le noir fluide, ce que nous sentons en blanc stroboscopique autour de nous et ce que nous voyons en couleurs devant nous. La salle entière résonne de la trame sonore de la vidéo, dont le mantra est le suivant : « *If you don't like your life you can change it, after all, what is life without conquest. If you can dream it, do it.* » L'ambiguïté des messages sur les bâches – leur évocation de la publicité, du graffiti et des fractales, notamment – s'est ajoutée à d'autres procédés esthétiques de collage et de mixage employés par Titchner pour créer un espace qui était à la fois absolument singulier et instable. La singularité, me semble-t-il, remontait à la tangibilité de son engagement esthétique et organisationnel, et à cette sensation qu'il y avait quelque chose de consacré dans cet espace. L'instabilité était liée à l'ouverture, à la possibilité offerte aux visiteurs de faire de cette installation leur propre voyage initiatique, par le schéma du *topo* de Titchner.

L'accent mis sur les qualités visuelles et matérielles du langage – par son emploi de la lumière, du son et des effets optiques qui affectent le corps (la peau, les yeux, la psyché...) – ainsi que son itération des archétypes exemplifiaient la présence du *mythos* dans un espace orchestré pour le rituel. Cette installation agissait sur le corps, et le mouvement de ce corps mettait en scène-action l'espace. Qui plus est, la présence simultanée d'une *singularité* et de l'*instabilité* dans l'œuvre remontait au caractère général du rituel. Elle était exprimée par sa double action de *perpétuer* et de *transformer*.

Un aspect distinct du rituel s'inscrit dans le champ de potentiel qu'il nous offre, dans



➤ Mark Titchner, *Run, Black River, Run*, Baltic, Gateshead, 2008. Courtoisie de Vilma Gold et de l'artiste. Photo : Colin Davison.

notre capacité d'y négocier des structures, ce qui demeure comparable à notre aptitude à porter ou à enlever des masques. Il importe de réaffirmer ici que la dynamique d'un circuit d'attente, évoquée plus tôt, par contraste au rituel, n'est pas estimée comme étant « artificielle » ou « fausse ». Je ne fais pas appel à l'histoire de l'authenticité du rituel, qui est une perspective axée sur une division particulière du rapport entre l'esthétique et la politique reposant sur la hiérarchie. Il est plutôt question de la manière dont nous envisageons ce rapport dans une « pratique de la philosophie qui indique l'histoire qui est en action dans toute situation »¹⁶ : un avion, rempli de corps, dans un circuit d'attente ; la foule d'un bal masqué ; une installation vidéo où circulent la lumière, le corps et le son.

Warpoems

Quelque chose est *en jeu* lorsqu'on entre dans les espaces rituels, et ce, sur le plan de l'ouverture qu'ils nous présentent pour le mouvement et la mise en scène-action du moi. Le rituel met en cause les états existants de la représentation, les subjectivités construites¹⁷. Ce qui est en cause, c'est le potentiel pour la transformation à l'intérieur de ces états pour mieux les transcender, tout en incarnant le point de départ. On pourrait décrire ce mouvement tel un continuum alchimique. Dans son livre *The Genius Decision : The Extraordinary and the Postmodern Condition*, Klaus Ottmann met l'accent sur le pouvoir transformateur de l'art par sa manifestation de la volonté de s'engager dans une ligne de conduite qui nécessite l'écartement du connu, dans l'acte d'insister que quelque chose, qui ne peut pas paraître, fait son apparition dans le monde visible¹⁸. D'une certaine façon, on peut dire qu'il s'agit d'un acte voué à l'échec. Mais l'entreprise est aussi une réussite dans la mesure où l'on vit la présence de la chose recherchée dans la tension (créée par le geste créatif) entre sa disparition perpétuelle

et l'insistance qu'elle se révèle. Dans un tel cas, le message de l'art est essentiellement celui d'entreprendre, voire l'acte même de se consacrer au-dessous et au-delà de la gestion des ensembles et des sous-ensembles du connu. Bien que le rituel nécessite une certaine gestion, l'essor de la gestion, sur une échelle qui semble proposer qu'il s'agisse d'une histoire fondatrice de la vie, paraît comme une entrave au rituel dans la mesure où le *paradigme* de la gestion a un impact profond sur les rapports de pouvoir entre l'organisateur et le participant. Ce paradigme délimite les choix, surtout ceux qui relèvent de l'initiation. Au lieu des animateurs du rituel et des sujets qui se mettent en scène-action, on constate comment les applicateurs et les assujettis peuvent s'en sortir en devenant des adeptes¹⁹.

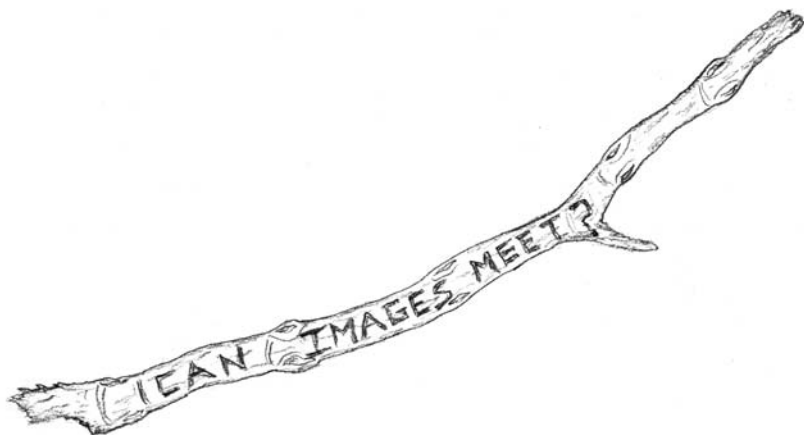
En 2007, j'ai entamé une série de huit performances intitulée *Warpoems*. Ces performances se concentrent sur l'exploration des rapports entre l'esthétique et la politique, ainsi qu'entre le *mythos* et les relations de pouvoir, telle qu'abordée dans cet essai²⁰. Cette série est caractérisée par les visées qui émergent de mon analyse du rituel. Il s'agit de réaliser un parcours à travers les subjectivités construites, de mesurer la différence entre la gestion de la représentation et la création d'espaces rituels, visant une ouverture vers la transformation. Autrement dit, je vise à mettre en jeu la vision de l'artiste et celle du public en tant qu'objet et sujet à partir de l'acte de me consacrer à une ligne de conduite marquée par la singularité et l'instabilité.

Dans les *Warpoems*, la singularité est signalée par mon insistance sur le symbole 8 dans la structure des performances. Il est question de son importance en tant que forme, à la fois ouverte et close, de même que de son évocation du continuum dans de nombreux ordres mythiques. Chaque *Warpoem* consiste en 8 actions, en 8 objets et en 8 interactions. Cette dernière partie du schéma ouvre la voie davantage à l'instabilité

dans l'œuvre. Le sacrifice entre en ligne de compte – « *Sacrifice only means choice*²¹. » – dans la mesure où l'interaction implique l'acte de céder certains contrôles. Le sacrifice, sur le plan de la représentation dans l'œuvre, est confirmé par la structure épurée de la performance et la décision de neutraliser toute forme de documentation audiovisuelle dans cette série²². Il est également question d'éclairage dans ces *Warpoems*. L'emploi de 8 sources de lumière permet d'accentuer une dynamique de croissance et de décroissance qui vise à intensifier l'ambiance d'initiation et à valoriser la matérialité ou la nature proprement corporelle de la perception. Quelques références servent à mieux contextualiser l'esprit de ces *Warpoems*. En l'occurrence, le philosophe Martin Heidegger définit la phénoménologie comme « le processus de créer un espace pour que les choses se manifestent par elles-mêmes ». Grâce à son concept de *lichtung* ou clairière, Heidegger nous montre comment l'acte d'apparaître dépend de ce qui est absent ou retiré. Simultanément, « l'éclairage limite et ouvre l'espace de ce qui peut se présenter et se faire » ; ainsi une autorité ne peut émerger sans qu'une autre s'éloigne²³. Du côté du philosophe Friedrich Nietzsche (et je pense ici au personnage du funambule dans le livre *Ainsi parlait Zarathoustra*²⁴), ces références lient les *Warpoems* à la présentation et au retrait des représentations dans un rituel qui met en jeu les rapports de pouvoir dans une danse de lumières et d'ombres. C'est un rituel qui a pour but la transformation, par la voie d'un parcours initiatique, d'une traversée qui suit une ligne dynamique, ici celle de la figure du 8.

Le mouvement en spirale : encore une fois

Pour revenir aux contours de la distinction que j'ai exprimée au début de cet essai entre un circuit d'attente et un rituel, je pourrais, en bout de parcours, déplacer l'accent vers le bout de la ligne. Tout avion retrouve le sol, même en cas de collision, même s'il disparaît. On pourrait dire qu'il s'agit alors d'une consommation de l'ordre de la mise en scène-action (de l'apogée), tout comme on pourrait argumenter que les actes d'acheter et de vendre constituent un rituel d'échange. L'histoire se raconte de plusieurs façons. L'emploi des distinctions pour ouvrir un espace discursif dépend, dans une certaine mesure, de la manière dont on cerne et dessine l'échelle du macrocosme et des microphénomènes. Il dépend aussi de notre compréhension de la différence entre le degré et le genre : à quel point peut-on faire le constat que la récurrence d'un événement établi par sa conséquence dans le monde matériel semble « y » transcender le genre de dynamique individuelle de ce qui est en jeu à chaque occurrence, pour être révélateur d'un autre sens, d'une autre distribution



> Julie Bacon, détail de la performance *Warpoem : Kindling*, Barbur Gallery, Jérusalem, 2010.

du sensible ? Autrement dit, dans quelle mesure est-on prêt à embrasser l'idée que la signification plus grande d'une situation, d'une pratique culturelle, ne s'éclaircit pas seulement dans une vue de ce qui paraît, mais aussi dans la contemplation de ce qui disparaît ?

On pourrait dire que « [l']histoire de l'homme s'accorde à, et se déroule par, la pensée et non pas les choses »²⁵. Il suffit qu'on cherche, dans les rapports que l'homme entretient avec le monde matériel, quelque chose d'autre que les processus et les buts immédiats et avoués, c'est-à-dire la causalité apparente. On cherche une saisie plus profonde de ce qui entre en jeu sur le plan psychique. Le philosophe Peter Sloterdijk aperçoit justement dans la modernité « un processus gigantesque dirigé par une sorte d'entropie psychique. L'entropie psychique, c'est le mouvement vers le bas déclenché par une détente rendue possible par la décharge technique »²⁶. L'entropie consiste en un mouvement vers un état d'homogénéité maximal à l'intérieur d'un système clos. Est-ce que le mouvement vers le bas dont parle Sloterdijk ressemblerait précisément à la spirale d'un circuit d'attente ?

Dans la lignée de l'analyse de l'espace amenée par le philosophe Gaston Bachelard, l'histoire de la technologie se présente comme un espace de l'imagination onirique qui alimente la matérialisation de la pensée scientifique²⁷. Lorsqu'on modifie le rapport entre les échelles macro et micro, ou entre notre façon de cerner le degré d'un phénomène et son genre, on peut voir dans le matérialisme technocratique une forme de consécration ritualiste. Peut-être l'entropie soulignée par Sloterdijk signale-t-elle le fait que l'avance de la civilisation est un acte de consécration de tout ce qui est systémique dans la conscience de l'humain-animal, ce que Freud associe à l'*anankè*, c'est-à-dire à la pulsion de la nécessité invincible²⁸ ? Pour faire suite à ce constat, on pourrait affirmer qu'au lieu d'occulter le sacrifice, l'excès de la gestion et le rêve de la technologie effectuent un sacrifice : celui de l'humain lui-même. Ou encore, étant donné la réalité de l'assentiment à cet état des choses – et malgré des phénomènes tels que le culte de l'individu et l'obsession de l'identité –, on constaterait dans le matérialisme technocratique l'action d'un grand mystère : celui d'une sorte d'autosacrifice implicite et de masse²⁹. Voilà pourquoi (et malgré tout ce que j'ai dit sur la dynamique du circuit d'attente) j'ai déjà eu l'impression, à bord d'un avion en attente d'atterrir, de me retrouver au cœur... d'une histoire contemporaine du rituel !

On soupire et, au-delà de l'eschatologie, on respire le présent. On réoriente ce dernier constat pour signaler une autre « distribution du sensible » dont il est porteur : la configuration de tout espace peut devenir ritualiste

dès qu'un homme ou une femme choisit de l'activer comme tel (en se servant des protocoles ou en les détournant), selon sa capacité d'intégrer les expériences psychique et corporelle pour ouvrir l'espace d'être.

En somme, l'appréciation et la pratique du rituel perpétuent cette capacité de s'engager dans l'espace pour vivre l'expérience de l'humain comme étant à la fois définie par et initiatrice des structures organisées et des forces de l'imagination. Elles perpétuent la capacité de sentir la singularité et l'instabilité dans les rapports de pouvoir – systémique, discursif ou autres – et de sentir notre prolongement et notre flux à l'intérieur comme à travers ceux-ci. Il s'agit de la capacité d'entrer dans la « clairière ». D'après mon expérience, l'art nous offre des espaces intenses, mémorables et favorables à cette rencontre, étant donné le potentiel qu'à l'artiste de pouvoir se consacrer à la configuration de telles ouvertures, ce qui augmente les possibilités du rituel de manières qualitative et quantitative. Comme le dirait certes un vrai romantique, un scientifique, je veux dire un artiste, les contours se rencontrent : la danse et le vol, le symbole et le corps, les ombres sur le mur de la caverne, le feu et la fumée... La spirale, le mouvement en spirale, vers l'extérieur, vers le haut, crée des cercles toujours croissants, toujours ascendants... ■

Notes

- 1 Notons qu'un seul mot français, *consommation*, remplace les termes *consumption* et *consumation* en anglais, l'un se rapportant à l'acte d'ingestion et l'autre à l'accomplissement ou à l'apogée, qui est de l'ordre de ce que je nomme l'acte consacré/sacré.
- 2 John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1934, p. 83-84. Il utilise le mot anglais *consumation* au sens d'apogée ou d'acte consacré/sacré.
- 3 En anglais, la mise en scène correspond au terme *staging*. Le terme *enactment* suggère une manifestation qui nous présente à la fois une apparence et quelque chose qui touche l'essentiel de l'être. L'emploi de l'expression *mise en scène-action* s'explique par la volonté de communiquer ce double sens.
- 4 Pour une discussion sur la manière dont les forces économiques remettent à plus tard les forces libidinales, en prolongeant un désir qui est toujours déplacé vers l'« à venir », voir Raoul Vaneigem (*Le livre des plaisirs* [1979], Bruxelles, Labor, 1993). Je laisserai à un autre jour l'analyse qu'on peut faire du rapport entre la consommation-ingestion et la consommation par l'acte consacré/sacré, comme elle a été abordée dans l'œuvre du marquis de Sade.
- 5 Terme popularisé par William Burroughs.
- 6 Jacques Rancière, « The Aesthetic Dimension », *Critical Inquiry*, n° 36, automne 2009 ; cf. id., *Le partage du sensible : politique et esthétique*, Paris, La fabrique, 2000.
- 7 Cf. D.W. Winnicott, *Play and Reality*, London, Routledge, 2005. La distinction qu'il tire entre le jeu et la fantaisie – l'un émergeant de l'inconscient et fournissant le matériel pour l'engagement présent, l'autre façonné par la conscience et visant la construction d'une réalité alternative – pourrait aider à contextualiser ma distinction entre le rituel et le circuit d'attente.
- 8 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [1929], Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- 9 S.H. Hooke, *Middle Eastern Mythology*, Middlesex, Pelican, 1966, p. 12.
- 10 Cf. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], New York, Cosimo, 2007, 116 p. La lecture de cet ouvrage m'a guidée dans ma réflexion sur cette distinction primordiale.

- 11 J. Rancière, *op. cit.*, p. 11. On pourrait dévouer un texte entier à une analyse du rapport entre le fonctionnement, et les visées, des consensus et des *dissensus* dans le rituel. Pour les besoins de ce survol, je voudrais accentuer le fait que le rituel *distribue* les rôles, le matériel et l'action, et que son potentiel est lié à la reconnaissance même de cette distribution, ou mise en scène-action.
- 12 Dans le climat actuel d'un monde dit « globalisé », toute allusion à l'universel peut, dans certaines sphères de l'entreprise humaine, occasionner une accusation d'impérialisme, de mysticisme ou bien de simple naïveté. Je tiens à la naïveté de mon expérience qu'il existe des phénomènes qui lient l'humain à travers les cultures et le temps.
- 13 Mark Seltzer, « Parlor Games », *Critical Inquiry*, n° 36, automne 2009, p. 100-133.
- 14 J. Rancière, *op. cit.*, p. 18-19. Le mouvement vers cette position se voit, par exemple, dans la légitimation de l'art en tant que recherche qui implique un approfondissement des relations entre l'art et l'épistémologie. Cf. Nathalie Loveless (dir.), *The Artist's Knowledge*, New York, Kentler Drawing Space, 2009.
- 15 Présentée au centre Baltic à Gateshead, en Angleterre, du 28 janvier au 27 avril 2008.
- 16 « A practice of philosophy that points to the story that is implied in each situation. » (J. Rancière, *op. cit.*, p. 18.)
- 17 Une exploration de ce risque serait à la base d'une analyse détaillée des fonctions individuelle et sociale du rituel.
- 18 Cf. Klaus Ottmann, *The Genius Decision : The Postmodern and the Extraordinary*, Putnam, Spring Publications, 2004.
- 19 Le fait que la gestion renvoie le rituel initiatique à son propre système de valeurs est un exemple de ce que Seltz décrit comme « le système autoréférentiel de la société moderne ».
- 20 Jusqu'à maintenant, j'ai présenté quatre performances de cette série : « Warpoem I : Almanach », PAIR, Taidepanimo, Lahti, Finlande (2007) ; « Warpoem II : Warehouse », *Manifestation : Agitation*, Western Front, Vancouver (2008) ; « Warpoem III : Exposure », *Open Art*, Beijing (2009) ; « Warpoem IV : Kindling », *Aesthetics and Bias*, Barbur Gallery, Jérusalem (2010).
- 21 J. Rancière, *op. cit.*, p. 15. Il faut dire que c'est une vision moderne du sacrifice, liée à la perception de la contingence du temps historique, par contraste au temps absolu.
- 22 Pour expliquer cette reformulation de la gestion paradigmatique, on peut dire qu'elle suspend le sacrifice – c'est-à-dire le choix –, limitant ainsi l'espace de la transformation.
- 23 Cf. Martin Heidegger, *La fin de la philosophie et la tâche de la pensée* [1964], Paris, Gallimard, 1976.
- 24 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883-85], Paris, Gallimard, 1985.
- 25 Marie-José Mondzain, « Can Images Kill ? », *Critical Inquiry*, n° 36, automne 2009, p. 20-52.
- 26 Peter Sloterdijk, « Le palais de cristal », *Beaux arts*, décembre 2006, p. 86-89.
- 27 Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* [1958] et *La poétique de la rêverie* [1960], Paris Presses universitaires de France, 2009 et 2010.
- 28 Freud décrit la civilisation dans les termes de l'amour, de la mort et de la nécessité, symbolisés par les divinités Eros, Thanatos et Anankè.
- 29 Cf. notre « Archive, Archive, Archive », *Arkive City*, Belfast/Newcastle, Interface/Locus+, 2008, p. 196-209.

Julie Louise Bacon est artiste, auteure et commissaire. Après la coordination d'une série de conférences et d'expositions intitulée *Performing the Archive* (Belfast), elle a conçu et réalisé l'anthologie *Arkive City* (2008). Dans cette publication, 16 auteurs de disciplines différentes nous informent et éclairent sur le rôle de l'archivage dans la culture contemporaine, y compris le rapport entre la performance et le document. Le livre est accompagné d'un site Web (www.interface.ulster.ac.uk/arkive-city/). Julie Bacon a occupé des postes au sein de quatre centres d'artistes autogérés et détient un doctorat en art contemporain et en muséologie. En 2009-2010, elle a exploré les entrelacements entre le rituel, la mythologie et la technologie dans des performances-vidéos présentées en Chine, en Israël et en Irlande. (julielouisebacon@gmail.com)