

L'ALCÔVE

cahiers interdisciplinaires

n° 1 – Le rituel

*

Décembre 2025

Manifeste

Chaque numéro s'organise autour d'un seul concept, non comme d'un thème à décliner, mais comme d'une structure à éprouver.

Chaque texte n'en propose qu'une coupe partielle, mais ces coupes, patiemment juxtaposées, composent une dentelle d'érudition : un tissu serré de correspondances, de tensions, de reprises, où le dialogue entre les disciplines devient la méthode même de la connaissance, chaque contribution ajoutant sa pierre à un édifice commun en perpétuelle transformation.

Ce qui s'élabore ainsi n'est pas une accumulation, mais une pensée en mouvement.

Le concept n'est jamais traité comme une notion à illustrer.

Il est travaillé comme une structure opératoire, soumise à des méthodes distinctes, déplacée d'un champ à l'autre, contrainte par des objets hétérogènes, jusqu'à faire apparaître ses lignes de force, ses limites, ses zones d'indétermination.

Ce sont ces déplacements successifs qui en construisent la compréhension.

Ce travail prend forme dans une configuration singulière :

un cabinet de curiosités où les analyses sont disposées comme dans des vitrines parlantes par leur seule présence ;

une bibliothèque en tension ;

un laboratoire d'essais, d'analyses précises, de productions artistiques, révélant les différentes faces sous lesquelles un concept se déploie.

Les textes, sélectionnés selon une exigence curatoriale, s'y répondent, se contredisent, se complètent, jusqu'à faire apparaître une configuration intellectuelle qui excède chacun d'eux.

Chaque auteur y écrit depuis sa position propre, devenant la voix de sa discipline sans entrave, dans une encourageant la prise de positions fortes.

La singularité des voix ne relève pas de l'ornement : elle est la condition même du travail conceptuel.

La correction demeure volontairement minimale, par fidélité à la pensée vivante, à son intensité, à son risque.

Ce qui se construit n'est pas une somme de textes, mais une architecture —
une alcôve dans la cathédrale de la science,
où chaque contribution devient pierre portante d'un édifice toujours en devenir.

Le rituel



Introduction du premier numéro de l'Alcôve :

Le rituel

Le rituel est ici appréhendé non comme un objet empirique stabilisé, mais comme une structure opératoire transversale, irréductible à ses manifestations historiques, sociales ou culturelles. Il constitue un opérateur de configuration des régimes de sens, de subjectivation et de normativité, organisant les seuils, les passages et les transformations à travers lesquels s'articulent les formes de l'expérience. Loin de se borner à mettre en scène des valeurs ou à répéter des gestes hérités, il configure les régimes mêmes du réel ; il institue, règle, distribue et contraint les modalités de la pensée, de la création, du pouvoir et de l'existence.

Ce numéro procède par déplacements contrôlés du concept. Chaque contribution l'engage dans un champ disciplinaire distinct, sans visée de synthèse ni de totalisation. Le rituel n'est jamais posé comme notion à définir, mais comme matrice de contraintes, soumise à des protocoles d'analyse hétérogènes dont l'enchaînement fait apparaître tensions internes, lignes de fracture et zones d'indétermination. L'unité de l'ensemble ne relève ni de la cohérence doctrinale ni de l'addition cumulative, mais d'une co-présence structurée de perspectives incompatibles.

L'architecture du volume n'obéit à aucun ordre thématique ni chronologique. Elle suit une logique de transformation conceptuelle séquentielle : le rituel est d'abord engagé comme dispositif de production de l'intelligible et de subjectivation ; il devient ensuite opérateur de création et de formalisation ; puis régime esthétique de constitution du sensible ; appareil de structuration socio-politique ; champ d'inscription corporelle et éthique ; enfin, dans ses dernières configurations, principe de reconfiguration des rapports entre réel et imaginaire. Cette trajectoire ne constitue pas une progression téléologique, mais une série de ré-codages successifs du même opérateur à travers des régimes de rationalité non commensurables.

C'est ainsi que s'ouvrent les analyses de Zied Smat et Halima Khelifi, où le rituel apparaît comme une véritable technologie de formation du sujet épistémique : dans la stylisation du discours savant comme dans l'architecture du dialogue, il ordonne les manières de dire, de voir et de penser, et institue les procédures par lesquelles le vrai devient praticable. Le rituel n'y s'ajoute pas à la rationalité : il en constitue l'armature invisible, la grammaire opératoire.

Avec Maria Ibrahim et Déborah Winterstein-Graciani, cette armature se déploie au cœur du processus créatif. L'invention y est comprise non comme rupture absolue, mais comme économie rigoureuse de la répétition, de la contrainte et du seuil. Le rituel se révèle alors comme condition de production des

formes, traversant le geste et la mémoire, la technique et l'imaginaire, inscrivant la création dans une dynamique de transformation continue des subjectivités.

Le déplacement se poursuit vers l'espace du sensible et du collectif avec Moulay Youssef et Karina Karaeva, qui mettent en lumière la fonction du rituel comme dispositif de régulation des corps et des regards : dans l'espace théâtral où se fabrique la communauté, comme dans les formes esthétiques modernes où la stylisation rituelle devient instrument de critique, de résistance et de recomposition de la mémoire sociale. Le rituel apparaît alors comme une scène où esthétique et politique se nouent indissociablement.

Chez Marie Manga Atedzoe et Tatiana Hugo, cette scène prend toute sa dimension normative et institutionnelle. Le rituel y opère comme instrument de transmission, de légitimation et de sélection, distribuant identités, appartenances et hiérarchies — des sociétés africaines contemporaines aux structures médiévales de l'enfance scandinave. Il ne se contente plus d'organiser le sens : il administre les existences, inscrivant les vies dans des cadres, des formes et des limites.

Ce mouvement conduit vers le corps et l'éthique avec Alexis Alliel et N'Dré Sam Beugré, qui montrent comment le rituel s'inscrit au cœur des pratiques contemporaines du soin, de la vulnérabilité et de la régulation affective. Le corps devient alors le lieu où se condensent les tensions entre normativité sociale, biopolitique et expérience morale, révélant le rituel comme technologie de gouvernement de soi et des autres.

Enfin, avec Jérôme Constantin, le rituel se déplace vers le champ de l'imaginaire et de la création littéraire, où il apparaît comme structure symbolique fondamentale articulant sacré et profane. Dans la littérature fantastique moderne, il ne fonctionne ni comme simple décor ni comme survivance folklorique, mais comme dispositif esthétique et narratif organisant l'irruption de l'irrationnel, reconfigurant les frontières du visible et de l'invisible, du croyable et du pensable. Le fantastique devient ainsi le lieu où le rituel, loin de se dissoudre dans la modernité, se recompose comme opérateur majeur de l'imaginaire contemporain.

Les œuvres de Robert Dandarov et le cycle poétique *Le Rituel* d'Elena Gueudet Motte prolongent cette traversée là où le discours conceptuel atteint ses seuils. Elles ne représentent pas le rituel : elles en rejouent la fonction, en éprouvent les passages, en reconduisent l'épreuve, faisant de la forme elle-même un lieu de transformation.

Ce volume ne propose pas une théorie du rituel.

Il met en œuvre un dispositif rituel de pensée.

Lire ce numéro ne consiste pas à interpréter un objet.

Il s'agit de traverser une configuration.

L'ALCÔVE — Cahiers interdisciplinaires

Numéro I — Le Rituel

Sommaire

*

Ouverture

Manifeste	3
Le Rituel — Premier numéro	4
Introduction	5

I

Zied Smat —Le rituel stylistique du savoir : Chronographie intime et fonction éthique du détail dans le récit d'apprentissage	11
---	----

Halima Khelifi — Le rituel du dialogue : Diderot et la liberté de penser dans Jacques le fataliste.....	18
---	----

II

Déborah Winterstein-Graciani — Rituels de création : gestes, seuils et métamorphoses à l'ère de l'image.....	25
--	----

Maria Ibrahim — Du rite à la création — La fidélité comme source d'innovation	37
---	----

III

Moulay Youssef Maftah El Khier— Quelle place pour le rituel dans le théâtre ? Liminalité, geste et communauté spectatorielle..... 47

Karina Karaeva — La stylisation du rituel — Sots Art et cinéma63

IV

Marie Fleur Manga Atedzoe — La chanson rituelle ewondo entre esthétique et identité....73

Tatiana Hugo — Présenter ou exposer — Les rituels fondateurs de l'enfance en Scandinavie médiévale (VIIIe–XIe siècle) 81

V

Alexis Alliel —Manger est un Rituel de Self-Care : Éloge du Placebo Conscient90

N'Dré Sam Beugré — Rituel et vulnérabilité — Les émotions comme soin de l'âme chez Nussbaum 97

VI

Jérôme Constantin — Formes et fonctions du rituel dans la littérature fantastique105

VII — Traces, œuvres, gestes

Robert Dandarov — œuvres visuelles 115

Elena Gueudet Motte — Le Rituel (cycle de poèmes) 120

Clôture 125

Le rituel stylistique du savoir : Chronographie intime et fonction éthique du détail dans le récit d'apprentissage

Zied SMAT Université Tunis El Manar, Institut supérieur des sciences humaines de Tunis

Laboratoire des recherches et des études brachylogiques (Discours, communication, arts et cultures, société, histoire)

Résumé

Notre proposition explore le rituel dans sa dimension personnelle et épistémique, en s'inscrivant à la croisée des lettres et de la philosophie. Nous postulons que le récit d'apprentissage (*Bildungsroman*) met en scène la construction de l'identité par des rituels stylistiques et non seulement sociaux. Nous analysons la chronographie intime — la fixation obsessionnelle et récurrente d'instants ou d'événements (études, lecture, écriture, moments de bascule intellectuelle) à travers le détail stylistique précis — comme un rituel de seuil (passage, quête du savoir). Cette pratique textuelle confère une fonction éthique au récit : elle ne décrit pas le monde, elle le structure pour le narrateur, transformant la dispersion de l'expérience en un principe axiologique (valeur morale). L'article montre comment l'attention stylistique au détail (syntaxe complexe, exphore, paratexte) agit comme un support pour l'identité, un fragment créatif qui soutient le soi face aux incertitudes.

Mots clefs : Rituel stylistique, Chronographie intime, Axiologie de la forme, Récit d'apprentissage, Exphore mémorielle, Détail.

Abstract

This paper explores the ritual in its personal and epistemic dimension, positioned at the intersection of literature and philosophy. We postulate that the learning narrative (*Bildungsroman*) stages the construction of identity through stylistic, rather than solely social, rituals. We analyze intimate chronography—the obsessive and recurrent fixation of moments or events (studies, reading, writing, intellectual turning points) through precise stylistic detail—as a threshold ritual (passage, quest for knowledge). This textual practice confers an ethical function to the narrative: it does not merely describe the world, it structures it for the narrator, transforming the dispersion of experience into an axiological principle (moral value). The article demonstrates how stylistic attention to detail (complex syntax, exphora, paratext) acts as a support for identity, a creative fragment sustaining the self against uncertainty.

Keywords: Stylistic Ritual, Intimate Chronography, Axiology of Form, Learning Narrative, Memorial Exphora, Detail.

Introduction : Le rituel au-delà de l'anthropologie sociale

Le rituel est, selon la définition anthropologique classique, un acte codifié et répétitif visant à marquer un seuil ou à garantir l'ordre social face au chaos (Van Gennep, 1909). Cependant, lorsque l'on déplace la focale vers l'écriture de soi et le récit d'apprentissage (*Bildungsroman*), le rituel se révèle sous une forme plus intime et épistémique : le rituel stylistique. Ce premier numéro de *L'Alcôve* offre l'espace nécessaire pour interroger cette dimension singulière : comment la récurrence formelle, le choix syntaxique et l'hypertrophie du détail fonctionnent-ils comme un rituel de subjectivation face aux incertitudes de l'existence et de l'acquisition du savoir ?

Notre proposition explore le rituel dans ses incarnations stylistiques et ses enjeux psychiques, en postulant que le récit d'apprentissage met en scène la construction de l'identité par des rituels formels, qui sont des actes de chronographie intime. La chronographie intime, loin d'être une simple narration du temps, est la fixation obsessionnelle et récurrente d'instants ou d'événements (études, lecture, écriture, moments de bascule intellectuelle) à travers un usage stylistique précis. Cette pratique textuelle confère une fonction éthique au récit : elle ne décrit pas le désordre du monde, elle le structure pour le narrateur, transformant la dispersion de l'expérience en un principe axiologique (valeur morale ou vérité). En nous appuyant sur des figures majeures du récit d'apprentissage francophone (de Proust à l'autofiction contemporaine), nous analyserons la syntaxe de la récurrence, l'esthétique du détail et la fonction du paratexte comme supports rituels de l'identité en quête de savoir.

1. La syntaxe de la récurrence : Le rituel comme topologie de l'enveloppement et exphore mémorielle

Si le rituel social se manifeste par la répétition des gestes, le rituel stylistique s'opère par la répétition des formes linguistiques, créant une topologie de l'enveloppement où la phrase et le paragraphe agissent comme des abris (Bachelard, 1957). Dans le récit d'apprentissage, le cheminement intellectuel est souvent marqué par une syntaxe qui transcende la linéarité simple (paratactique) au profit de la complexité hypotaxique ou de l'anaphore obsessionnelle.

Dans la prose proustienne, par exemple, l'univers labyrinthique de la phrase subordonnée n'est pas qu'une marque de style ; il est un rituel de la conscience. La phrase qui s'allonge, qui accumule en kyrielle les incises et les digressions, mime la tentative de l'esprit de saisir la durée et d'intégrer l'expérience passée dans le présent de la narration. La récurrence du motif (l'interrogation sur l'art, le moment de *la Recherche*) est un geste cyclique, un rituel de remémoration qui donne forme et sens à une vie fragmentée.

Ce rituel syntaxique est indissociable de l'exphore mémorielle. L'exphore désigne stylistiquement une référence à un objet ou une sensation qui, bien que présente dans le texte, renvoie le lecteur et le narrateur à un contexte (une mémoire, un univers référentiel) extérieur à l'immédiateté de la scène. Dans le récit d'apprentissage, l'exphore mémorielle ritualise la rencontre entre l'intime et le transcendant, souvent sous l'effet d'une sensation.

Le passage célèbre de la madeleine, qui inaugure la quête du savoir perdu, est l'archétype de cette exphore érigée en rituel stylistique. La complexité syntaxique de la description est nécessaire pour circonscrire l'émergence du souvenir et lui donner une forme textuelle stable :

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, d'une façon toute pareille à celle dont opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Comment l'appréhender ? (*Du côté de chez Swann*, Proust, 1913, p. 45-46).

La phrase hypotaxique, en retardant le point final, enveloppe le lecteur et le narrateur dans un espace-temps syntaxique clos, où le hasard de l'expérience est maîtrisé par la loi grammaticale. Ce « lieu » stylistique est un refuge contre l'oubli et contre la dispersion existentielle (Ricœur, 1985).

Cette longue évocation, loin d'être un simple développement, est un rituel d'auto-analyse par la phrase. L'hypotaxe — la multiplication des propositions subordonnées et des questions rhétoriques — enveloppe le narrateur dans un cocon stylistique, le forçant à donner une forme rigoureuse à une expérience éphémère. La phrase hypotaxique, en retardant le point final, enveloppe le lecteur et le narrateur dans un espace-temps syntaxique clos, où le hasard de l'expérience est maîtrisé par la loi grammaticale. Ce « lieu » stylistique est un refuge contre l'oubli et contre la dispersion existentielle (Ricœur, 1985).

La répétition anaphorique agit également comme un rituel d'incantation : elle insiste sur une idée ou une sensation jusqu'à la transformer en vérité axiomatique. Dans les récits de formation du soi, cette récurrence stylistique est l'équivalent textuel du mantra, un véritable axiome stylistique qui stabilise l'identité vacillante en la fixant sur un point de certitude, souvent lié à l'acte de lecture ou de découverte. Le rituel formel devient d'ores et déjà une garantie interne de la cohésion du moi face à la « modernité liquide » (Bauman, 2000).

2. Le détail hypertrophié : Chronographie intime et acte éthique

La chronographie intime se manifeste par la magnification formelle portée à l'hypertrophie du détail, souvent en lien avec un seuil d'apprentissage. Il ne s'agit pas de la description formelle, mais d'une fixation sélective qui confère une importance rituelle à l'insignifiant. Un objet, une atmosphère, un mot particulier, un geste précis lors d'un examen ou de l'ouverture d'un livre sont décrits avec une précision disproportionnée par rapport à leur importance narrative objective.

Ce détail hypertrophié ne se contente pas d'être un fragment créatif ; il s'érite en matrice ontologique qui soutient le sujet. Il devient le substrat textuel d'une épiphanie : l'instant précis où le savoir pénètre, par effraction, la trame existentielle du narrateur. Le fait de vouer un paragraphe entier à la description de la lumière rasante sur un bureau d'étude ou à l'odeur séculaire d'un vieux manuel instaure une hiérarchie de l'expérience sacralisée : l'instant est ritualisé par cette magnification formelle. En figeant sa matérialité, l'auteur lui attribue une valeur morale absolue : ce moment doit être retenu, car il a fondé l'identité du Sujet, le distinguant des échos non stylisés

du monde. Le rituel du détail atteste ainsi de la vigilance existentielle du narrateur face à l'émergence de son propre savoir.

Pour Roland Barthes (1980), le détail qui « pointe » (le *punctum*) interrompt la lecture. Dans le rituel stylistique du savoir, ce détail est au contraire ce qui fonde le récit. Il est le support matériel de l'acte spirituel ou intellectuel. Le choix d'un lexique spécifique (termes techniques, jargon universitaire, citations latines) dans un contexte intime agit de la même manière : l'intégration stylistique du vocabulaire du savoir est un rituel d'incorporation qui marque le passage du « non-savoir » au « savoir ».

3. Le paratexte comme autel : Le rituel de l'affichage

Le rituel stylistique ne se limite pas à la micro-syntaxe ; il englobe le paratexte (Genette, 1987), c'est-à-dire l'ensemble des éléments périphériques au texte (titres, sous-titres, notes de bas de page, mentions bibliographiques). Dans l'écriture réflexive et le récit d'apprentissage, le paratexte cesse d'être une simple convention éditoriale pour devenir un autel d'exposition rituelle.

Le recours abondant aux notes de bas de page ou aux références universitaires dans un texte personnel (typique de certains essais ou autofictions contemporaines) est un rituel d'auto-légitimation et de traversée de seuil. Ce rituel stylistique vise à :

1. **Marquer la filiation** : Le narrateur montre qu'il est capable de citer, donc d'appartenir à la communauté savante. L'étalage des références est le signe d'un rite de passage académique accompli.
2. **Externaliser la discipline** : Les notes de bas de page ancrent l'expérience subjective dans une structure objective du savoir, protégeant le moi de l'arbitraire en lui donnant une base solide, validée par l'institution.

Le titre même de l'œuvre ou des chapitres peut devenir un rituel d'orientation. En annonçant clairement le sujet ou la méthode (par exemple, un titre philosophique pour un récit personnel), le narrateur utilise le paratexte comme une balise qui structure la lecture et lui confère une dignité intellectuelle. L'acte rituel de nommer (le savoir acquis, la méthode employée) est une manière de prendre possession de l'expérience. Le rituel de l'affichage paratextuel est, en fin de compte, l'acte par lequel le narrateur se déplace lui-même dans l'espace intellectuel, passant du statut d'apprenti à celui de sujet légitime du discours.

Conclusion : De l'axiologie du style à l'éthique de la forme

Le rituel stylistique est au cœur du récit d'apprentissage parce qu'il répond à un besoin fondamental : transformer l'hétérogénéité des expériences vécues en un principe axiologique cohésif. La récurrence syntaxique, l'hypertrophie du détail et l'usage structurant du paratexte ne sont pas de simples tics d'écriture ; ils sont des gestes formels, répétés et codifiés, qui permettent au narrateur de structurer son identité face à la contingence.

L'itinéraire de cette analyse a consacré la chronographie intime comme l'opération la plus manifeste de ce rituel. En figeant les instants cruciaux du savoir par l'attention stylistique, l'auteur leur confère une fonction éthique décisive : la narration n'est plus un simple reflet, elle s'érige en véritable substrat moral. Le soi est soutenu, non par une morale prédefinie, mais par l'impératif de fidélité à la forme qu'il s'est donnée. Le rituel stylistique se révèle ainsi l'outil par lequel le sujet se crée un « espace autre » (Foucault, 1984), une hétérotopie textuelle souveraine, où l'acquisition du savoir n'est pas une simple accumulation, mais un acte de construction ontologique du lieu intérieur. La configuration stylistique est le premier et le dernier acte de résistance du sujet : soit il construit une forteresse syntaxique contre le chaos du dehors, soit il accepte d'être une surface d'inscription passive pour le monde extérieur. La littérature nous rappelle que l'espace n'est pas seulement un décor, mais une création formelle absolue qui, dans son déploiement le plus intime (la phrase), définit la possibilité même d'habiter le monde.

Références

- BACHELARD, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BARTHES, R. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- BAUMAN, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge : Polity Press.
- FOUCAULT, M. (1984). « Des espaces autres ». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1), 46-49.
- GENETTE, G. (1987). *Senils*. Paris : Seuil.
- PROUST, M. (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard.
- RICŒUR, P. (1985). *Temps et Récit III : Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- VAN GENNEP, A. (1909). *Les Rites de passage*. Paris : Émile Nourry.

Le rituel du dialogue : Diderot et la liberté de penser dans *Jacques le fataliste*

Halima Khelifi est docteure en Langue, Littérature et Civilisation françaises. Ses recherches portent sur la pensée des Lumières, la liberté de création et la poétique du vivant. Elle est l'auteure d'un mémoire de master intitulé *Le discours des Lumières dans Jacques le fataliste* et d'une thèse de doctorat intitulée *Le bénéfice du contact avec la nature chez Jean Giono*.

Résumé

Chez Diderot, le rituel quitte le domaine du sacré pour devenir la mise en scène de la pensée en mouvement. Dans *Jacques le fataliste et son maître*, le dialogue entre le valet et son maître se répète, se brise et se reforme selon une structure à la fois ludique et quasi rituelle. Cette circularité, faite d'interruptions et de reprises, mime les gestes d'un rite inversé : elle déconstruit les dogmes religieux et sociaux pour instaurer une dynamique de liberté. L'article interroge la fonction du rituel dans le texte diderotien, non plus comme soumission à un ordre établi, mais comme expérimentation de la parole. Entre théâtre, philosophie et littérature, Diderot transforme la conversation en une cérémonie du doute et de la réflexion critique, où le discours devient jeu, expérience et invention de soi.

Mots-clés : dialogue ; rituel ; Lumières ; liberté de penser ; scepticisme ; narration.

Abstract

In Diderot's work, ritual departs from the realm of the sacred to become the staging of thought in motion. In *Jacques the Fatalist and His Master*, the dialogue between the servant and his master is endlessly repeated, disrupted, and reconfigured according to a structure that is both playful and quasi-ritualistic. This circularity, composed of interruptions and resumptions, imitates the gestures of an inverted rite: it dismantles religious and social dogmas in order to establish a dynamic of freedom. The article examines the function of ritual in Diderot's text, no longer as submission to an established order, but as an experimentation of language itself. Situated between theatre, philosophy, and literature, Diderot transforms conversation into a ceremony of doubt and critical reflection, in which discourse becomes play, experience, and invention of the self.

Keywords: dialogue — ritual — Enlightenment — freedom of thought — skepticism — narrative

Introduction

Dans *Jacques le fataliste et son maître*, Denis Diderot propose une expérience narrative radicalement innovante, où le dialogue entre les personnages ne se limite pas à la transmission d'informations, mais devient un véritable rite de la parole, articulant jeu, réflexion et subversion. Dès l'incipit, la fluidité et l'imprévu sont au centre de l'écriture : « *Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde* »¹. Cette ouverture sur le hasard et la circularité du récit introduit le lecteur dans un univers où les événements ne suivent pas une progression linéaire, mais s'inscrivent dans une dynamique répétitive et digressive, propre à déconstruire les codes traditionnels du roman classique.

La critique diderotienne souligne l'originalité de ce dispositif. Starobinski² insiste sur l'effet de mobilité et d'ouverture créé par les reprises incessantes des dialogues, qui permettent aux personnages de circuler librement entre narration, digression et réflexion philosophique. Chouillet³ note, quant à lui, que l'ironie et les interruptions du narrateur subvertissent les normes sociales et religieuses, transformant le récit en espace de critique implicite et de remise en question des dogmes. De manière complémentaire, Goldzink⁴ observe que la répétition chez Diderot n'est pas seulement formelle : elle engendre une vigilance critique chez le lecteur et crée une interaction constante entre le texte et sa réception.

Cet article propose une analyse structurelle et fonctionnelle du dialogue diderotien, considérant le texte comme un espace ritualisé où la parole circule et se transforme. Trois axes principaux seront développés :

- La structure circulaire et répétitive du dialogue, qui mime les gestes du rituel tout en générant un mouvement narratif et réflexif ;
- Le désordre organisé comme rituel inversé, qui déconstruit les dogmes et les normes établies par la répétition et l'ironie ;
- Le dialogue comme laboratoire philosophique, espace où se conjuguent expérimentation de la pensée, invention de soi et liberté critique.

En combinant analyse textuelle, référence aux études critiques et observation méthodologique de la structure narrative, cet article montre comment Diderot transforme la conversation en cérémonie de la pensée, où chaque reprise, digression ou interruption devient un instrument de liberté, à la fois pour les personnages et pour le lecteur.

Une structure circulaire : la ritualité narrative de la répétition

Dès les premières pages, le dialogue entre Jacques et son maître adopte une logique répétitive et circulaire, qui rappelle la structure des rites traditionnels tout en subvertissant leur fonction normative. Le maître interroge : « *Eh bien, Jacques, comment avez-vous donc été blessé ?*⁵ » et Jacques

¹ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 43.

² Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, p. 112.

³ Chouillet, *Diderot et l'ironie des Lumières*, p. 88.

⁴ Goldzink, *Diderot : la répétition*, p. 75.

⁵ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 45.

commence à narrer ses mésaventures. Mais le récit est immédiatement interrompu : « *Lecteur, patience : nous reviendrons à l'histoire de Jacques* »⁶. Ce va-et-vient entre récit et digression crée un rythme discontinu qui ne cherche pas à stabiliser le sens, mais à le faire évoluer en permanence.

Jean Goldzink remarque que « *la répétition diderotienne produit un mouvement continu, où chaque reprise modifie légèrement le sens et invite le lecteur à la vigilance critique* »⁷. Chaque retour sur un événement antérieur n'est jamais identique : l'interruption narrative, la reformulation ou l'ajout d'un commentaire transforme le récit et introduit des nuances imprévues, comme si le geste répétitif avait une fonction exploratoire plutôt que normative. Turner (1974) définit le rituel comme une répétition structurée qui produit le changement ; dans *Jacques le fataliste*, la répétition fonctionne de manière analogue : elle crée un espace de réflexion, où la parole circule librement, se renouvelle et se transforme.

Cette circularité narrative se manifeste par de multiples reprises du même épisode, où Jacques raconte son destin, mais chaque intervention du narrateur ou du maître modifie la perspective et introduit de nouvelles digressions. Par exemple, lors du récit de l'incident avec la servante : Jacques commence à détailler l'événement, mais le narrateur interrompt pour une remarque ironique : « *Et pourtant, lecteur, ce n'est pas là la seule mésaventure qui les attendait* »⁸. Cette technique narrative alterne prédition et retardement, entraînant le lecteur dans un flux qui mêle suspense, humour et réflexion.

La polyphonie du texte engendre un rythme ludique, comparable à une cérémonie improvisée : chaque geste de parole est à la fois prévisible par la répétition et inédit par la variation. Les personnages répètent des motifs, mais la répétition est toujours modulée, créant une expérience dynamique pour le lecteur, qui devient témoin de la construction progressive du sens et de l'identité des personnages. Comme le souligne Hobson, « *Diderot transforme la répétition en espace de liberté critique, où l'attention du lecteur est sollicitée et mise en jeu à chaque reprise* »⁹.

Enfin, cette structure circulaire permet à Diderot de lier forme et contenu : la répétition narrative n'est pas un simple effet stylistique, mais un moyen de mettre en scène la pensée et la liberté. Le roman devient ainsi un rituel de parole inversé, où la répétition, loin de figer la structure, ouvre des possibilités infinies de sens, de réflexion critique et d'invention identitaire. Chaque digression et chaque retour en arrière participent à un labyrinthe discursif, qui oblige le lecteur à naviguer, interpréter et participer activement à la construction du récit.

Le rituel inversé : déconstruction des dogmes

Si la répétition évoque traditionnellement le rituel, chez Diderot elle fonctionne à rebours : au lieu de consolider un ordre, elle le remet en question. Jacques prononce par exemple : « *Tout ce qui nous arrive ici-bas était écrit là-haut* »¹⁰. Cette formule fataliste, qui pourrait fonctionner comme un credo imposé, est immédiatement subvertie par l'action et la parole : Jacques doute, se contredit et remet en cause sa propre déclaration à travers les événements qui se succèdent et par ses

⁶ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 58.

⁷ Goldzink, *Diderot : la répétition*, p. 75.

⁸ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 61.

⁹ Hobson, *Diderot et la subversion*, p. 126.

¹⁰ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 47.

interactions avec le maître. Ainsi, le rituel de répétition n'instaure pas la conformité, mais devient un outil de critique des croyances.

Marian Hobson souligne que « *Diderot rejone les systèmes de croyances pour les désamorcer par l'ironie et la digression* »¹¹. Les dogmes religieux ou sociaux ne sont pas simplement critiqués : ils sont déjoués par la forme narrative elle-même. Le récit met en scène une tension constante entre l'assertion et sa remise en question, comme si le rituel était inversé : ce qui est censé fixer le sens devient source de doute et de liberté.

Le narrateur joue un rôle central dans cette déconstruction. Il détourne l'attention du lecteur et transforme chaque assertion dogmatique en question critique : « *Je sais bien où ils allaient ; mais je ne vous le dirai pas tout de suite* »¹². Ces interventions créent un déphasage entre l'attente et le déroulement réel des événements, provoquant un effet comique, mais aussi réflexif. Chaque geste narratif devient ainsi un rite de désobéissance, où la parole se libère des contraintes sociales et religieuses, et le lecteur est invité à réfléchir sur la relativité des vérités établies.

Les digressions constantes et les interruptions comiques constituent un autre aspect du rituel inversé. Le roman multiplie les anecdotes, les interruptions du récit principal et les commentaires du narrateur, créant un mélange de répétition et de variation. Ces éléments provoquent un décalage, un effet de surprise et un renouvellement constant du sens. Par exemple, lorsque Jacques raconte ses amours contrariés et que le narrateur suspend le récit pour évoquer un événement insignifiant, mais savoureux, le lecteur prend conscience que l'ordre du récit n'est jamais fixe et que la liberté de pensée s'expérimente à chaque digression¹³.

Cette stratégie narrative illustre la notion d'espace critique décrite par Lojkine : « *Diderot crée un espace où le sujet se constitue dans le mouvement de la narration et de la réflexion critique* »¹⁴. Le rituel inversé n'est donc pas seulement une forme littéraire, mais un dispositif éthique et philosophique : il transforme le lecteur en acteur de la critique, le poussant à interroger les dogmes, les habitudes et les préjugés. La répétition, qui pourrait paraître contraignante, devient un instrument de libération intellectuelle, une manière de pratiquer la liberté de penser comme un exercice quotidien et interactif.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le rituel inversé permet à Diderot de réconcilier le sérieux et le ludique. La parole, ritualisée, mais subversive, oscille entre le jeu narratif et la réflexion philosophique. Elle montre que la liberté de pensée n'est pas un état figé, mais un processus dynamique, où le langage, la narration et l'interaction deviennent des outils d'émancipation personnelle et collective. Dans ce cadre, chaque répétition, chaque digression et chaque comédie narrative contribue à faire de la conversation un véritable rite de liberté, à la fois esthétique et intellectuel.

La conversation comme laboratoire philosophique

¹¹ Hobson, *Diderot et la subversion*, p. 124.

¹² Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 44.

¹³ Goldzink, *Diderot : la répétition*, p. 82.

¹⁴ Lojkine, *Le sujet et le texte*, p. 102.

Au-delà de la subversion des normes sociales et religieuses, le dialogue chez Diderot se présente comme un véritable laboratoire philosophique, où la parole est un instrument de réflexion et d'expérimentation intellectuelle. Jacques raconte ses aventures, le maître réagit et commente, tandis que le narrateur interrompt, digresse ou relance le récit. Cette dynamique tripartite crée un espace d'échange où les positions ne sont jamais fixées, mais toujours contestées et recomposées.

Pierre Chartier souligne que « *la pensée dialogique des Lumières se construit dans l'interaction et la confrontation* »¹⁵. Dans *Jacques le fataliste*, cette confrontation n'est pas seulement verbale : elle est structurelle et formelle. Par exemple, lorsque Jacques raconte son amour pour Madame de la Pommeraye, le maître le contredit systématiquement, non pour imposer une vérité, mais pour faire émerger de nouvelles perspectives : « *Vous dites cela, Jacques, mais qui peut savoir ? Peut-être n'est-ce pas ainsi* »¹⁶. Chaque objection du maître oblige Jacques à reformuler sa pensée, à nuancer ses jugements et à explorer des alternatives. Ainsi, le dialogue devient un terrain de jeu intellectuel, où la vérité se construit progressivement, et non pas comme un dogme imposé.

Le narrateur, quant à lui, joue un rôle essentiel dans cette expérimentation. Il suspend régulièrement l'action pour interroger le lecteur ou commenter les comportements des personnages : « *Mais lecteur, souvenez-vous que tout ce récit n'est qu'une manière de parler ; rien ne s'est encore accompli* »¹⁷. Cette intervention instaure ce que Starobinski appelle « *l'enchantement du doute* »¹⁸, un état dans lequel la vérité est toujours provisoire et révisable, et où la pensée critique se pratique comme un exercice continu. Le roman ne donne pas de conclusions définitives : il invite à la réflexion et à la participation active du lecteur.

Cette mise en scène polyphonique permet également l'invention de soi. Jacques ne se contente pas de narrer les événements : il improvise, se contredit, se réinvente par le langage. Chaque récit devient une expérience personnelle, un test de cohérence et d'authenticité : « *Je ne sais ce que j'ai dit, et je ne me souviens pas si c'est vrai ; mais ainsi va la vie* »¹⁹. La conversation fonctionne comme un rite d'auto-création, où la parole est un outil d'émancipation intellectuelle et morale. Elle offre un espace sécurisé pour expérimenter la pensée, tester les idées et éprouver les limites du savoir, tout en favorisant le développement de l'autonomie critique.

Diderot explore également les implications sociales et philosophiques de cette liberté expérimentale. Par exemple, les discussions sur le hasard, le destin et la morale quotidienne sont constamment remises en question à travers des digressions qui brouillent les frontières entre le sérieux et le jeu, le rationnel et l'absurde. Cette oscillation crée une forme de ritualisation cognitive : le lecteur, en suivant les interruptions, les digressions et les répétitions, participe à une pratique de la pensée libre et critique. Comme le souligne Lojkine, « *Diderot construit un espace où le langage n'est pas seulement communication, mais mode de constitution du sujet* »²⁰.

¹⁵ Chartier, *Les origines culturelles*, p. 88.

¹⁶ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 152.

¹⁷ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 145.

¹⁸ Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, p. 117.

¹⁹ Diderot, *Jacques le fataliste*, p. 163.

²⁰ Lojkine, *Lumières et pouvoirs*, p. 102.

Enfin, la dimension expérimentale du dialogue diderotien illustre une tension fondamentale de l'esprit des Lumières : la liberté de penser comme activité continue et non comme état acquis. La conversation, ritualisée, mais flexible, offre un cadre où la critique, le doute et la réflexion se conjuguent, permettant aux personnages et aux lecteurs de développer simultanément leur autonomie intellectuelle et morale. En somme, le dialogue devient un laboratoire vivant de la pensée, où la parole, le geste et l'écoute se combinent pour produire la liberté intérieure.

Conclusion

En guise de conclusion, dans *Jacques le fataliste et son maître*, Diderot transforme le rituel en dispositif critique et esthétique, où la parole n'est jamais figée, mais toujours en circulation. La répétition, les interruptions et les digressions ne sont pas de simples procédés stylistiques : elles créent un espace de liberté intellectuelle et morale, dans lequel le lecteur est invité à expérimenter le sens, à remettre en question les certitudes et à participer activement à la construction de la pensée.

Le dialogue diderotien fonctionne comme un rituel inversé, où la parole déconstruit les dogmes sociaux et religieux tout en les réinventant sous la forme de jeux discursifs. Chaque digression, chaque reprise et chaque intervention du narrateur constituent autant de moments d'émancipation critique, transformant le texte en laboratoire philosophique vivant. Comme le souligne Lojkine, Diderot crée ainsi « *un espace où le sujet se constitue dans le mouvement de la narration et de la réflexion critique* »²¹, et où la liberté de penser se pratique comme activité dynamique, expérientielle et dialogique.

Cette ritualisation illustre que la liberté de penser selon Diderot ne se réduit pas à la simple contestation des normes : elle se manifeste dans le mouvement, le jeu, la contradiction et le doute. La conversation, structurée, mais flexible, devient une cérémonie de la pensée, où la narration, la parole et l'écoute s'entrelacent pour former un dispositif critique inédit. Dans ce cadre, le lecteur n'est plus un simple spectateur : il devient partenaire de l'expérimentation intellectuelle, explorant avec Jacques et son maître les possibilités infinies de la réflexion libre et de l'invention de soi.

En définitive, *Jacques le fataliste* illustre magistralement la capacité de Diderot à faire du roman un espace ritualisé de pensée et de liberté, où la littérature, la philosophie et la réflexion critique s'articulent pour produire une expérience intellectuelle unique, combinant jeu, rigueur et créativité.

²¹ Lojkine, *Lumières et pouvoirs*, p. 102.

Bibliographie

- Chartier, Roger. 1996. *L'oral et l'écrit : histoire d'un rapport inégal*. Paris : Gallimard.
- Chouillet, Jean. 1973. *Diderot et l'ironie des Lumières*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Diderot, Denis. 1973. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Goldzink, Bernard. 1984. *Diderot : la répétition et le mouvement narratif*. Paris : CNRS Éditions.
- Hobson, Marian. 1992. *Diderot et la subversion des croyances*. Oxford : Oxford University Press.
- Lojkine, Serge. 2013. *Le sujet et le texte chez Diderot : narration et liberté*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Starobinski, Jean. 1970. *L'enchantement du doute : Diderot et la philosophie des Lumières*. Paris : Gallimard.
- Turner, Victor. 1974. *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing.

Rituels de création : gestes, seuils et métamorphoses à l'ère de l'image

Déborah Winterstein-Graciani est enseignante, rédactrice et chercheuse indépendante.

Spécialiste des cultures visuelles, elle explore les liens entre imaginaire, pédagogie et création.

Elle collabore à plusieurs revues et magazines culturels et prépare des ouvrages consacrés à

l'animation, au manga et aux formes narratives contemporaines.

Résumé

Créer, c'est toujours recommencer un rituel. Celui du silence avant la phrase, du trait avant la forme, du regard avant l'émotion. Dans les mondes animés ou numériques — du pinceau de Miyazaki au pixel des webtoons —, la création réinvente nos cérémonies intérieures. Chaque image, chaque récit répètent le geste initiatique du passage : l'épreuve, la chute, la renaissance. Cet article explore le rituel de la création comme un espace de transformation, à la fois intime et collectif, où les artistes, les enseignants et les spectateurs rejouent ensemble le mythe du commencement. Entre essai et méditation poétique, il interroge la persistance du sacré dans les gestes ordinaires de la culture contemporaine.

Mots clefs : création — rituel — transformation — culture contemporaine — mythe du commencement — gestes du sacré — arts numériques et animés

Abstract

To create is always to begin a ritual anew: the silence before the sentence, the line before the form, the gaze before emotion. In animated and digital worlds — from Miyazaki's brushstroke to the pixel of webtoons — creation continually reinvents our inner ceremonies. Each image and each narrative repeat the initiatory gesture of passage: trial, fall, and rebirth. This article explores the ritual of creation as a space of transformation, both intimate and collective, in which artists, teachers, and spectators together reenact the myth of beginnings. Situated between critical essay and poetic meditation, it examines the persistence of the sacred within the ordinary gestures of contemporary culture.

Keywords: creation — ritual — transformation — contemporary culture — myth of beginnings — sacred gestures — digital and animated arts

Créer, c'est entrer dans un état à part. Avant la première ligne, avant même l'apparition d'une forme, un basculement s'opère : une suspension du temps, un vide qui appelle le geste. Ce moment fragile, ce « *betwixt and between* » dont parlait Victor Turner, constitue le véritable seuil de la création : un espace où l'artiste quitte le monde ordinaire pour entrer dans une attention plus dense, plus vibrante. Qu'il se déploie dans un atelier encombré, au bord d'un story-board ou sur un écran rétroéclairé, ce passage conserve une structure rituelle. Les cultures visuelles contemporaines n'ont pas aboli ces gestes fondateurs : elles les ont déplacés. Le scroll d'un webtoon, l'ouverture d'un fichier, l'empilement des calques, le trait hésitant d'un animateur ou la lumière d'une interface rejouent aujourd'hui, autrement, les anciens rites du commencement. Explorer les rituels de création à l'ère de l'image, c'est comprendre comment les œuvres naissent : dans la résistance du geste, la mémoire des formes, les métamorphoses narratives et les liturgies numériques qui entourent nos pratiques. C'est aussi montrer que, malgré la vitesse du monde contemporain, la création demeure un passage : un espace où quelque chose change dans l'image, mais aussi dans celui ou celle qui la façonne.

Le seuil créatif : un espace liminaire

L'acte créatif débute par une légère rupture de l'ordre établi. C'est une phase transitoire, un temps de suspension où l'esprit et le corps ralentissent pour permettre une restructuration intérieure. Cet instant invisible est le véritable seuil où l'artiste se détache de la réalité quotidienne pour entrer dans une zone de transformation. Victor Turner nommait cette zone la phase liminaire, cet état ambigu de l'entre-deux (*betwixt and between*) où le sujet n'appartient plus à l'ordre ordinaire, mais n'a pas encore atteint sa pleine transformation¹. En création, cette liminalité est le cœur du rituel, non un préambule. Le seuil créatif est une intensification : l'attention se focalise, le monde extérieur s'estompe. Cette modification sensorielle (temps dilaté, gestes précis) induit une disponibilité intérieure essentielle à l'émergence de la forme. Elle est perceptible dans l'hésitation avant le premier trait ou la première phrase.

À l'ère numérique, le seuil créatif se manifeste par des actions techniques (nommer un fichier, organiser des calques, calibrer un outil digital) qui, bien que minimisées, remplissent

¹ Turner, *Ritual Process* (1969), p.94.

la même fonction que les rites préparatoires d'antan : séparer le monde profane de l'espace de création. Le créateur accède alors à un régime d'attention différent, un espace liminaire où image, corps et outil s'harmonisent. Ce seuil exige aussi l'acceptation du lâcher-prise pour s'engager dans l'inconnu. Chaque acte créatif rejoue ainsi la structure rituelle décrite par Arnold van Gennep : séparation d'avec le monde ordinaire, immersion dans une zone de transformation et retour modifié dans le réel². L'artiste ne fait pas que traverser une idée ; il traverse un état personnel. Le seuil marque cet instant où la pensée s'oriente vers une forme nouvelle.

Le rituel de création débute dans une tension subtile, ce seuil sensible où l'extérieur s'estompe. Le créateur se prépare à une transformation, laissant le champ libre à l'image.

L'atelier comme sanctuaire : matérialité, traces, rituels

L'atelier, qu'il soit physique ou numérique, est un espace consacré (territoire liminal) qui amplifie l'attention et la signification des actions. Historiquement, il délimitait une frontière (guildes médiévales, ateliers renaissants), son organisation spatiale marquant les degrés d'initiation. Fonctionnant comme un espace rituel, chaque objet y était chargé symboliquement. Cette fonction perdure aujourd'hui, malgré sa métamorphose. L'atelier d'Hayao Miyazaki, filmé dans *Ten Years with Hayao Miyazaki*³, est un sanctuaire saturé de traces (esquisses, carnets ouverts, outils) témoignant d'une énergie quasi sacrée et de la présence passée du créateur. Cette dimension est souvent assumée dans l'animation japonaise, où les animateurs conservent des objets fétiches (talismans shintô, photos) dans leur bureau, ancrant le geste créatif dans un environnement saturé de sens.

Dans l'environnement numérique, l'atelier se transforme en une interface. Le bureau digital est un espace aussi concret que le monde physique. Les actions comme nommer un fichier, organiser des calques ou sélectionner un outil numérique sont les nouveaux rituels préparatoires. Ces gestes technologiques créent une séparation entre l'ordinaire et le processus créatif. Le clic et le glisser-déposer remplacent la préparation des matériaux traditionnels, ritualisant l'acte créatif. Ce sanctuaire numérique est perçu par les créateurs comme un « espace mental matérialisé » où l'écran devient une zone d'immersion et de

² Van Gennep, *Rites de passage*, (1909), p.15.

³ Arakawa, *Ten Years* (2018), Part 1.

concentration créative. Même l'ouverture d'un fichier a une portée rituelle, réactivant une histoire en cours.

L'atelier hybride agit comme un sanctuaire, un espace isolé où la pratique créative se déploie et acquiert une valeur presque sacrée. Plus qu'un décor, il modèle l'acte de création, soutient la mémoire et sert de lieu de transformation, qu'il soit physique ou numérique, pour l'incarnation progressive de l'œuvre.

Le geste : résistance, incarnation et lenteur

L'acte de créer engage le corps dans sa totalité. Même si les outils sont numériques et le support lisse, la création reste fondamentalement incarnée. Le geste de l'artiste est la frontière vivante entre l'intention et la matière, la zone de négociation où la pensée se transforme en forme visible. Roland Barthes soulignait d'ailleurs que « le geste crée autant que la main »⁴, insistant sur le fait que le geste est un langage en soi, essentiel au rituel créatif. La résistance est le premier signe de cette incarnation. Elle provient du support (grain, porosité) ou de l'outil (pointe sèche, pixel glissant), et cette friction est cruciale : elle ancre l'acte créatif dans un espace où rien n'est garanti d'avance. Maurice Merleau-Ponty décrivait, à propos du dessin, un « corps qui cherche le monde »⁵: le geste devient une exploration tactile, une écoute de ce qui répond ou résiste. Dans le contexte numérique, la résistance rituelle se maintient malgré la vitesse et la fluidité, en se déplaçant vers la précision, la mémoire musculaire et la recréation d'une texture mentale. La lenteur reste un pilier essentiel, s'opposant au rythme numérique rapide. Historiquement liée à la pensée (ex : calligraphie), elle se manifeste aujourd'hui, par exemple, dans le temps d'ajustement précis en animation. Tim Ingold insiste sur cette dimension processuelle : « toute ligne est un mouvement avant d'être une forme »⁶. Le geste lent devient ainsi une résistance active au flux, une manière de maintenir un rapport sensible à la création et de reprendre possession du temps. Le geste créatif condense donc matérialité, mémoire et transformation. Chaque mouvement de la main, qu'il soit hésitant ou laborieux, rejoue une forme de rituel, engageant le corps dans la formation de l'image.

⁴ Barthes, *L'Obvie et l'Obtus* (1982), 42.

⁵ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (1964), 18.

⁶ Ingold, *Lines* (2007), 5.

Le geste lent s'affirme comme une résistance au rythme effréné, permettant de préserver un lien sensible avec l'acte de création et de se réapproprier le temps. L'acte créatif incarne ainsi la fusion de la matérialité, de la mémoire et de la transformation. Chaque mouvement de la main, qu'il soit hésitant ou appliqué, s'apparente à un rituel, engageant pleinement le corps dans l'élaboration de l'œuvre.

Figures rituelles de l'animation : seuils, lumières et déplacements

Le cinéma d'animation est idéal pour explorer les rituels. Il donne vie à l'immobile, faisant du mouvement une métamorphose. Souvent, une structure rituelle secrète organise le récit comme une série de passages. L'animation devient ainsi un espace de transformation où l'image agit comme un lieu de transit et d'initiation discrète, révélant la profondeur du geste créatif.

Chez Hayao Miyazaki, cette dimension rituelle prend la forme de seuils répétés (tunnels, ponts, portes). Dans *Le Voyage de Chihiro*, chaque franchissement est un abandon et un recommencement. Le tunnel agit comme un sas de séparation, reprenant la structure décrite par Victor Turner dans sa théorie des rites liminaires⁷. Chihiro perd son nom et reconstruit son identité à travers des gestes minuscules. L'acte de purification du « dieu putride » constitue même un rituel explicite, transformant l'animation en liturgie écologique. Isao Takahata explore une autre forme de rituel : celle du quotidien. Dans *Mes voisins les Yamada* ou *Omoide Poroporo*, les gestes ordinaires deviennent des cérémonies de la lenteur. *Le Conte de la princesse Kaguya* va plus loin : la scène du fusain en fuite est une véritable transfiguration, une irruption où le rite devient perte de frontière. Mamoru Oshii déplace le rituel dans une dimension technologique. Dans *Ghost in the Shell*, le corps cybernétique de Motoko Kusanagi est un sanctuaire fragile. Sa plongée dans l'eau à la structure d'un baptême inversé, un rite d'épreuve de soi et de dissolution⁸. Dans *Innocence*, les poupées gynoïdes rejouent les anciens cultes de l'effigie, leur rituel étant désormais codé dans le silicium. Makoto Shinkai développe une esthétique météorologique du rituel. Dans *Your Name* et *Weathering With You*, la comète, les nuées et la pluie constituent des liturgies atmosphériques. Le passage entre les mondes et les temporalités repose sur des gestes rituels (le nœud tressé, la coupe de saké) qui orchestrent la rencontre ou la traversée du ciel.

⁷ Turner, *Ritual Process* (1969), 41-43.

⁸ Bolton, *Interpreting Anime* (2018), 125-127.

L'animation elle-même est un rituel technique : le travail image par image (poses clés, intervalles) reproduit des gestes codifiés où la répétition mène à la création. Chaque plan est une accumulation et une correction de microgestes. Comme le souligne Deleuze, la répétition n'est pas reproduction, mais production d'une différence⁹. Le mouvement animé surgit de cette patience et de cette concentration du trait.

L'animation est l'espace où le rituel se révèle : elle concrétise les transitions, met en lumière les gestes et narre les transformations. Loin de représenter le rite, elle le génère, le recrée et en montre l'essence.

Le webtoon : gestes du doigt, temporalités communautaires et liturgies numériques

Le webtoon a créé un rituel visuel : le défilement vertical. Ce simple geste de glisser vers le bas, nécessaire à la lecture, est une forme de « procession visuelle » qui déroule l'histoire. L'écran devient un rouleau lumineux, proche des *emakimono* japonais, réactivant cette tradition dans un langage numérique où le doigt est le pinceau du lecteur¹⁰. Le *scroll* vertical du webtoon instaure un rythme continu, transformant la lecture en un rituel d'accès où l'histoire se révèle progressivement. Ce mouvement influence la création, qui s'organise en une longue colonne. De plus, la publication hebdomadaire régulière du webtoon crée une « liturgie numérique » qui rassemble les lecteurs. Pour les créateurs, cette attente se traduit par un cycle professionnel et créatif répétitif, constituant un véritable rituel professionnel qui forge une communauté active. Les sections de commentaires fonctionnent comme un « chœur antique » : on y débat, on y prophétise et on encourage l'auteur. Le commentaire (liker, déposer un emoji) devient un rituel communautaire. Walter Ong rappelle que dans les cultures fondées sur le récit, les communautés créent spontanément des rituels d'interprétation¹¹. Le webtoon invente ainsi une oralité numérique où le public accompagne chaque épisode comme une psalmodie.

Les récits de webtoons abondent en métamorphoses, reprenant des structures initiatiques (réincarnation, renaissance, ascension). Cet imaginaire ritualisé se traduit par un passage de frontière et une nouvelle vie pour le personnage. Transposant la structure de Van Gennep, le

⁹ Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 350-353.

¹⁰ Sakai, « Rouleaux narratifs » (2018), 12.

¹¹ Ong, *Orality and Literacy* (1982), 40.

webtoon intègre aussi un « rituel de la lumière » : la rétro-illumination de l'écran, avec ses halos et effets atmosphériques, guide la lecture comme un opérateur rituel. De plus, l'acte de création lui-même est ritualisé par la liturgie technique du webtooniste (calques, outils, exportation) où précision et répétition remplacent la friction matérielle.

Le webtoon prouve que le rituel est toujours présent dans les cultures numériques. S'il s'est transformé, passant de la matière au pixel, et du pinceau au doigt, il a conservé sa structure fondamentale : un geste réitéré qui rassemble une communauté. Il s'agit d'un rituel contemporain, une nouvelle façon de créer du lien social et un « monde » au sein de l'espace numérique.

Métamorphoses et passages : la création comme traversée

Toute création implique une traversée intérieure, un franchissement qui engage le corps, la pensée et la mémoire. La métamorphose n'est pas un motif narratif secondaire, mais le cœur du rituel créatif. Créer signifie s'exposer à une modification, accepter une perte et consentir à entrer dans un espace où l'on ne sait pas encore ce que l'on va devenir. Cette structure se manifeste dans les récits initiatiques.

Dans l'animation, *Le Voyage de Chihiro* ritualise explicitement ce passage par une série d'espaces liminaires (tunnel, pont, bains), suivant la dynamique d'Arnold van Gennep (séparation, marge, agrégation)¹². *Princesse Mononoké* présente, elle, la métamorphose comme une contamination, où Ashitaka porte la malédiction comme un rite de transformation involontaire, soulignant la porosité des corps. Cette logique irrigue aussi les webtoons, où les transformations identitaires sont omniprésentes. Des œuvres comme *Solo Leveling* et *Tower of God* présentent des successions de métamorphoses rituelles (renaissance, *leveling up*) qui marquent chaque étape de la traversée initiatique. Le passage est également corporel. Dans *Ghost in the Shell*, le corps cybernétique du Major Kusanagi est un seuil entre le vivant et le mécanique. Le rituel de la plongée, descente calme et silencieuse, teste la limite du soi face à l'absorption par le monde, soulevant la question de l'identité à l'ère de la technologie¹³. L'animation et le webtoon excellent à figurer ces zones de tension. Aby Warburg parlait d'*Pathosformel* pour désigner ces instants où le geste humain s'intensifie au point de devenir

¹² Van Gennep, *Rites de passage* (1909), 118.

¹³ Yamada, "Bodies in Flux" (2015), 58.

symbole, moments légion dans ces récits visuels qui marquent la rupture et le glissement intérieur précédant la transformation¹⁴. La temporalité elle-même devient un espace de passage (la lenteur chez Shinkai, les arrêts du temps dans *Demon Slayer*), inscrivant le rituel dans la stylisation graphique ou le décor. Finalement, toute œuvre est une traversée du possible : la métamorphose n'est pas seulement l'objet du récit, elle est la dynamique même du geste créatif. Créer revient à accepter un seuil, une vulnérabilité, une altération.

Les formes contemporaines de la culture visuelle ne se contentent pas de représenter des métamorphoses : elles en rejouent la structure profonde, rappelant que la création est elle-même un rituel et une transformation continue.

Mémoire des gestes : survivances, rémanences et strates du temps

Créer ne consiste jamais à produire une forme *ex nihilo*. Chaque geste est traversé par des rémanences, des survivances, et des strates invisibles de culture et d'histoire. L'acte créatif prolonge des gestes anciens, une idée qu'Aby Warburg désignait par les « formules de pathos » (Pathosformeln)¹⁵ — ces gestes qui persistent à travers les siècles.

Dans les arts visuels contemporains, les gestes créatifs portent la mémoire des pratiques antérieures (pinceau derrière le pixel, manuscrit derrière le rouleau numérique, lanterne magique derrière l'écran). L'animation traditionnelle et le webtoon (dont la verticalité rappelle les rouleaux narratifs et le *scroll* un accès progressif au visible) illustrent cette survivance. L'acte créatif repose sur la convocation, consciente ou non, de ces gestes ancestraux. Ernst Gombrich rappelait que toute image est construite à partir d'« habitudes visuelles »¹⁶ héritées, répétées, et transformées par le numérique (filtres, palettes, effets atmosphériques). La mémoire passe aussi par les outils. L'atelier numérique devient un espace stratifié où le présent se superpose au passé, où les calques, les historiques et les palettes forment un palimpseste. Le rituel créatif n'est pas seulement un passage, il est une mémoire en action. Cette mémoire s'incarne également dans les récits. La métamorphose, motif central de l'animation et des webtoons, réactive des mythes anciens. Gilbert Durand

¹⁴ Warburg, *Images from the Region* (1995), 12.

¹⁵ Warburg, *Essais florentins* (2003), 10.

¹⁶ Gombrich, *Art and Illusion* (1960), 24.

parlait de « régimes de l'imaginaire »¹⁷ : les récits numériques prolongent ces archétypes et réinterprètent les rituels fondateurs sous des formes nouvelles.

La mémoire des gestes n'est pas un poids, mais une force. Elle confère aux images contemporaines une densité temporelle. La création devient un espace où le passé survit en se transformant, où le rituel ancien renaît à travers des gestes réinventés.

Fatigue rituelle, saturation et résistance créatrice

Si le rituel est inhérent à la création, celle-ci est menacée par la crise, le risque d'épuisement ou de figement. Dans l'univers visuel contemporain (webtoons, animation, visibilité numérique), la cadence rapide exacerbe cette tension, générant une « fatigue rituelle ».

Cette fatigue, connue des anciens artisans, est paradoxale dans le numérique : elle naît de la fluidité même du médium. L'immédiateté digitale rend ardue le maintien d'une densité poétique dans la répétition. Quand la pratique répétée devient contrainte plutôt que nécessité, elle sature le regard. Le rituel se rigidifie, et l'acte créatif tend vers l'utilitaire. Pierre Bourdieu rappelait que toute pratique répétée court le risque de devenir un « *habitus vide* »¹⁸, un ensemble de gestes effectués sans conscience du sens. La crise se manifeste aussi dans le rapport au temps. Le rythme industriel (production hebdomadaire, délais) fragilise la création lente, méditative, imposant une surcharge perceptive menaçant le ressenti. Cette saturation est un rituel inversé, qui clôt l'espace de transformation.

Pourtant, le créateur résiste en inventant des marges (retrait, silence, désobéissance). Ralentir un geste ou modifier une couleur retrouve la dimension émancipatrice du rituel. Tim Ingold souligne que le geste n'est jamais soumis, il cherche toujours. Le rituel fatigué devient résistance, notamment par l'introduction de matière (croquis) dans l'espace numérique, réenchantant le rituel par une friction sensible.

La fatigue rituelle révèle sa fragilité constitutive. Même saturé, le rituel peut s'ouvrir. Créer, c'est affronter l'épuisement des formes pour en découvrir une nouvelle. Le rituel est une lutte intérieure pour maintenir vivant le passage.

¹⁷ Durand, *Structures anthropologiques* (1969), 14.

¹⁸ Bourdieu, *Esquisse d'une théorie* (1972), 200.

Conclusion : le rituel comme forme contemporaine du devenir

Le rituel de création persiste à l'ère de l'image, devenant même sa force discrète. Qu'il s'agisse d'un trait, d'un glissement de doigt ou d'une animation, cette structure est un espace sensible où notre lien au monde se redéfinit. Dans un univers saturé, le rituel résiste : il réintroduit la lenteur, favorise la concentration et donne un sens essentiel à l'éclosion de l'œuvre. Il est le rappel que la création est avant tout une traversée et une transformation, un passage liminaire qui remodelle l'artiste autant que la forme créée¹⁹. Sous le numérique, le rituel donne au geste créatif sa densité. Il l'inscrit dans une temporalité élargie, où l'acte créatif est un franchissement, une altération.

Créer, c'est accepter l'incertitude du passage. Le rituel n'est pas un héritage figé, mais une lutte intérieure continue qui maintient vivant le pouvoir de métamorphose de l'art. C'est en cela qu'il est la forme contemporaine la plus puissante du devenir²⁰.

Total caractères : 19 759

¹⁹ Van Gennep, *Rites de passage* (1909), 11.

²⁰ Turner, *Ritual Process* (1969), 140.

Bibliographie

- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le Sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et Répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Durand, Gilbert. 1960. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : Dunod.
- Gennep, Arnold van. 1909. *Les Rites de passage : Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* Paris : Émile Nourry.
- Gombrich, Ernst H. 1960. *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York : Pantheon Books.
- Ingold, Tim. 2013. *Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres : Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. Londres : Methuen.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing.
- Warburg, Aby. 2012. *Atlas Mnémoyne*. Édition française. Paris : L'Écarquillé. (Référence à l'idée de *Pathosformel*).

Films et Séries d'Animation Citées

- Ghost in the Shell* (film). 1995. Réalisé par Mamoru Oshii.
- Innocence* (film). 2004. Réalisé par Mamoru Oshii.
- Le Conte de la princesse Kaguya* (film). 2013. Réalisé par Isao Takahata.
- Le Voyage de Chihiro* (film). 2001. Réalisé par Hayao Miyazaki.
- Mes voisins les Yamada* (film). 1999. Réalisé par Isao Takahata.
- Omoide Poroporo* (film). 1991. Réalisé par Isao Takahata.
- Princesse Mononoké* (film). 1997. Réalisé par Hayao Miyazaki.
- Ten Years with Hayao Miyazaki* (série documentaire). 2019. Réalisé par Kaku Arakawa.
- Weathering With You* (film). 2019. Réalisé par Makoto Shinkai.
- Your Name* (film). 2016. Réalisé par Makoto Shinkai. Webtoons Cités (Exemples) *Demon Slayer* (manga et anime cités pour la temporalité).

Solo Leveling (webtoon). Auteur : Chugong

Tower of God (webtoon). Auteur : SIU.

Du rite à la création : la fidélité comme source d'innovation

Maria IBRAHIM est docteure en philosophie, affiliée à l'Université Saint Joseph de Beyrouth (USJ). Elle a soutenu en 2025 une thèse intitulée *L'arrachement moral, au croisement de la philosophie et de la littérature* sous la direction du Pr. Jad HATEM. Ses recherches portent principalement sur la philosophie morale, la philosophie du langage, l'analyse philosophique de la littérature et du cinéma, la théologie et la phénoménologie. Elle a publié notamment « *L'intime ou le lieu de la présence* » (dans *Alkemie* n° 35, 2025), et « *L'accueil du handicap dans une culture numérique* » (dans *La revue du RIRS*, n° 10, 2025). Enseignante de Philosophie à l'Université Libano-Américaine (LAU), où elle donne des cours sur l'éthique de la technologie et le rapport entre l'esprit et la machine. Titulaire d'un master professionnel et d'un master de recherche en Architecture de l'Université Libanaise. Formatrice et organisatrice d'ateliers de Philosophie pour enfants, dans le cadre du projet Erasmus+ dirigé par Pr. Edwige CHIROUTER.

Résumé

Cet article interroge la conception romantique de la création artistique comme surgissement spontané du génie, afin de montrer que l'innovation ne naît jamais dans le vide mais s'enracine dans une fidélité active à des formes, des gestes et des engagements symboliques. À travers une analyse des notions de création, de rite et de fidélité, il apparaît que le rituel ne constitue pas une contrainte stérile mais une matrice féconde de nouveauté. En mobilisant des références philosophiques majeures — de Kant à Ricœur, de Gabriel Marcel à Péguy — ainsi que de nombreux exemples d'artistes et d'écrivains (Balzac, Pollock, Rothko, Abramović, John Cage...), l'article met en lumière le paradoxe d'une créativité qui s'élabore dans la constance, la répétition et la discipline. La fidélité rituelle se révèle ainsi comme une disponibilité vigilante à une source créatrice qui dépasse le sujet, faisant du rite un espace de transformation où s'articulent engagement, liberté et invention.

Mots-clés : création — rituel — fidélité — innovation — génie — discipline artistique — sacré — esthétique

Abstract

This article challenges the romantic conception of artistic creation as a sudden and spontaneous eruption of genius, arguing instead that innovation never emerges from nothing but is rooted in an active fidelity to forms, gestures, and symbolic commitments. Through a conceptual analysis of creation, ritual, and fidelity, it demonstrates that ritual does not function as a sterile constraint but as a fertile matrix for novelty. Drawing on major philosophical references — from Kant to Ricœur, from Gabriel Marcel to Péguy — and on concrete examples of artists and writers (Balzac, Pollock, Rothko, Abramović, John Cage...), the article explores the paradox of a creativity that is forged through constancy, repetition, and discipline. Ritual fidelity thus appears as a vigilant openness to a creative source that exceeds the subject, making ritual a transformative space where commitment, freedom, and invention converge.

Keywords: creation — ritual — fidelity — innovation — genius — artistic discipline — the sacred — aesthetics

Introduction

La création artistique a longtemps été perçue comme un jaillissement soudain et spontané, produit par un génie libre de toute contrainte et capable de créer *ex nihilo*, rompant avec les codes et les formes préétablis. Cette conception romantique, qui présente l'artiste comme une figure d'exception, détachée des traditions, est séduisante, mais trompeuse. Cet article entend justement remettre en question cette vision dominante et montrer qu'en réalité, la nouveauté ne surgit jamais dans le vide. Loin d'être un simple éclat isolé, elle se déploie toujours sur un fond de constance et de fidélité.

C'est ici qu'intervient le rituel. Contrairement à l'habitude ou à la routine, le rite n'est pas une répétition mécanique et aliénante, mais il est la manifestation d'une fidélité à ce qui nous dépasse, à une forme de sacré qui structure et stabilise l'existence de l'artiste dans un monde en perpétuel mouvement. Fidélité à un geste, à un rythme, à une manière d'être au monde, le rite offre à l'esprit un cadre solide dans lequel la nouveauté peut apparaître. La répétition devient alors une matrice de l'innovation. À travers elle, l'artiste construit une identité stable, qui lui permet de déployer librement sa créativité et de faire émerger la profondeur invisible de son être.

Dans cet article, nous examinerons comment la fidélité à un rite peut devenir un moteur de création, et ceci, tout d'abord, en explicitant ces trois notions de création, de rite et de fidélité, et ensuite, en s'appuyant sur des exemples concrets d'artistes et d'écrivains, de Balzac à John Cage, pour illustrer comment la constance et l'engagement préparent le terrain d'où jaillit l'invention. Nous montrerons également que la véritable liberté artistique ne consiste pas à agir sans limites, mais à s'exercer dans une discipline consciente, où la répétition fonde la création.

Liberté absolue et génie isolé : limites d'un idéal romantique

Depuis plusieurs siècles, l'imaginaire occidental attribue la naissance des grandes œuvres à un principe unique : le génie. Mais encore faut-il savoir ce que recouvre ce terme. Une tradition philosophique solidement installée distingue deux facultés : le talent, d'un côté, qui renvoie à la maîtrise technique, à l'apprentissage patient, à ce que l'on peut acquérir et perfectionner ; et le génie, de l'autre, qui serait du côté de la véritable création. Si tout le monde peut travailler sa technique, nul ne peut, dit-on, décider de devenir un Racine ou un Shakespeare. Par suite, il ne servirait à rien

d'imiter les pratiques des grands artistes, de répéter leurs gestes. La création ne peut surgir, selon cette conception, que de l'imprévisible, de l'inédit absolu.

Kant donne, dans ce cadre, une définition devenue canonique : le génie est « la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature confère ses règles à l'art » (Kant [1790] 1968, 138). Il ne s'agit donc pas d'appliquer des règles préexistantes, mais c'est la nature propre de l'artiste qui les invente à mesure qu'elle crée. Le talent assimile des techniques ; le génie invente des possibles. Il est, en ce sens, irrémédiablement original, et ses productions sont à la fois inédites et exemplaires.

Les exemples abondent de chefs-d'œuvre d'abord rejetés parce qu'ils échappaient aux cadres connus : *Du côté de chez Swann*, refusé par André Gide, *Hernani*, qui scandalise le public, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, accueilli par l'émeute, ou encore les opéras de Wagner, qui bouleversent l'ensemble du genre. La véritable création semble ainsi se tenir à la frontière de l'inouï : elle renverse les habitudes, dévoile une forme encore jamais pensée.

Deux objections, pourtant, peuvent être adressées à cette conception romantique du génie. La première est qu'elle laisse entendre que tout se produit au-dedans de l'artiste, que tout provient de sa nature, de ses dispositions innées, de ses gènes, comme si la création dépendait exclusivement de cette source intérieure. Elle néglige ainsi toute dimension extérieure, tout appel, tout cadre ou toute présence autre que soi dans l'acte créateur.

Dans la pensée antique déjà, l'origine du génie est située hors de l'homme lui-même. Homère n'est Homère qu'à condition d'être visité par la Muse. L'inspiration — *in-spirare*, “souffler dans” — désigne justement ce mouvement venant de l'extérieur vers l'intérieur, ce message insufflé dans l'âme de l'artiste, et qui fait que la production de son œuvre lui échappe, ayant sa source en dehors de lui. Le génie apparaît alors moins comme une faculté que comme un accident heureux, un souffle divin trouvant un corps disponible pour se manifester.

C'est la raison pour laquelle Hésiode s'efforçait de rendre un culte aux Muses, afin de demeurer continuellement disponible, attentif, capable d'accueillir ce souffle qui ne dépend pas de lui. *La Théogonie* en témoigne : « Célébrons d'abord les Muses qui, dans l'Olympe, charment la grande âme de Jupiter et marient leurs accords en chantant les choses passées, présentes et futures. [...] Heureux celui que les Muses chérissent ! un doux langage découle de ses lèvres » (Hésiode, 2017, 5-7). La disponibilité de l'artiste est ici une attitude rituelle, un mode d'être qui appelle et honore l'inspiration.

La seconde objection touche au versant opposé de la création : on peut bien posséder les dispositions du génie, mais si aucune discipline, aucun exercice rituel, aucune répétition constante ne

vient développer ces germes, la création artistique avortera. Sans une longue fréquentation des formes et des techniques, rien ne peut venir donner forme à l'intuition créatrice. D'ailleurs, art et artisanat partagent une même racine. L'œuvre d'art présuppose un artisanat extrêmement poussé, même là où son éclat semble abolir tout effort. Les frontières entre talent et génie restent donc poreuses : toute création authentique se nourrit de gestes appris, répétés et perfectionnés.

Mais une objection, inverse cette fois, pourrait être formulée à l'égard de la conception que nous avançons — celle d'une création comprise comme fidélité à un rite. En effet, n'est-ce pas la pure technique, la répétition mécanique, qui produit des œuvres sèches et superficielles sans aucune originalité ? Si le rite n'était qu'un automatisme, il ne pourrait qu'étouffer l'élan artistique.

Or c'est précisément ce que nous nous attacherons à démontrer dans la suite de cet article : le rite n'est pas une routine, et la fidélité n'est pas une fixation stérile. Bien compris, le rite est un espace créateur, un milieu vivant, une forme de disponibilité active capable de nous relier à la source même de la création. C'est dans cette tension entre constance et nouveauté que le génie trouve son véritable lieu d'émergence.

Le rite : plus qu'une simple habitude

Si la création artistique ne peut se réduire à un jaillissement spontané du génie, il faut alors interroger la nature de ce fond régulier, stable et fécond sur lequel la nouveauté peut se déployer. C'est ici que s'impose la notion de rituel, trop souvent confondue, comme le souligne bien Gwen Erhel dans son mémoire « *Sacrés rites : la persistance du rituel et l'implication de l'œuvre* », avec des termes voisins, à savoir routine, habitude, coutume, superstition... Il est vrai que le rite se caractérise par un processus répétitif, mais il en va bien au-delà. Les rituels concernent, d'une part, « la communauté, l'appartenance à un groupe social car ils revêtent une forme communicative ». Et, d'autre part, leur mise en place « dérive d'une obligation de respecter un « sacré » » (Erhel, 2018, 10-11).

Ces deux traits caractéristiques du rite peuvent être regroupés sous la notion de fidélité. En effet, le rite est fidélité à un sens qui dépasse l'individu, à une cohérence symbolique qui l'unit au monde et aux autres, à un sacré qu'il reçoit avant de pouvoir le manifester.

Ce sacré incarne « 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 » ». Le rite n'est donc pas une simple répétition mécanique, mais il se déploie autour d'un contenu qui excède l'artiste et qui, pour cette raison, exige respect,

attention et vigilance. C'est un geste « à forte charge symbolique » (Erhel, 2018, 11-12). Le sacré, même dans les contextes profanes, s'exprime « 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 les préserver et les honorer » (Erhel, 2018, 32). Le rituel instaure ainsi un espace autre, où les gestes ordinaires se chargent d'une intensité particulière et où le temps lui-même semble suspendu. Dans cette zone symbolique, l'artiste devient à la fois acteur et témoin d'une force qui le dépasse. Le rite opère alors comme un cadre régulateur, permettant de canaliser cette puissance et d'en assurer la transmission.

Il importe, dès lors, de ne pas confondre le rituel avec la routine, confusion que déplore Erhel : « La menace qui pèserait sur la société actuelle est de ne pas distinguer les rituels et la routine ». La routine, comme son étymologie *rota* — la « route » — l'indique, n'est qu'un « cheminement pré-tracé » fait d'actions répétées « sans réflexion », intégralement codé : « Une formule A entraîné la réplique B ». Elle vise un but défini, mais « sans logique d'idéal à accomplir », et son résultat « n'a alors pas de sens » (Erhel, 2018, 52).

Le rituel, au contraire, est « riche en symboles ». Même s'il comporte un ensemble de règles, celles-ci ne sont pas rigides : « le rituel [...] était assez souple car l'opérateur pouvait l'adapter selon ses besoins et le sens qu'il lui donnait » (Erhel, 2018, 53). La répétition ne conduit donc pas à l'immobilisme, mais elle sert la mise en forme du sens, l'ouverture vers une profondeur plus grande. D'où la nécessité de distinguer soigneusement les régimes de répétition.

L'habitude, en effet, n'a pas de symbolique propre, « sa signification n'est pas plus profonde que ce qu'elle implique ».pire encore, « l'habitude devient dangereuse dès lors qu'elle fige le quotidien ». Répétée sans sens, elle entraîne un affaiblissement de l'existence, une réduction de la vie à la performance minimale : « En ne proposant aucune surprise et par son immobilisme, elle tend à rendre fade l'existence » (Erhel, 2018, 56-57).

Le rite, lui, ne fige pas, mais il dynamise le quotidien. Parce qu'il est symbolique, parce qu'il est fidélité à un sens plus vaste, parce qu'il est toujours offert à une réinterprétation, il enrichit l'expérience humaine et la rend plus profonde. Là où l'habitude engourdit et la routine isole, le rituel éveille, rassemble et relie. C'est pourquoi, loin d'être l'ennemi de la création, il en constitue l'une des conditions essentielles. Le geste répétitif, lorsqu'il est habité par le sacré, devient l'espace même où le nouveau peut advenir.

Le paradoxe de la fidélité : inventer dans la constance

Si le rituel n'est pas la routine et s'ouvre à une profondeur symbolique, c'est parce qu'il s'inscrit dans un mode particulier de présence au temps : la fidélité. Le rite, avons-nous dit, est élaboration d'un sens plus grand que soi et disponibilité à une altérité qui nous excède. Il importe donc de comprendre comment cette fidélité ne fige pas l'action, mais devient au contraire le lieu où s'invente du nouveau, permettant au geste répété de demeurer vivant et pleinement signifiant.

Paul Ricœur éclaire ce paradoxe dans son article « La promesse d'avant la promesse », en articulant mémoire et promesse : « Je vois la promesse comme un des deux pôles de la reconnaissance de soi par soi, l'autre pôle étant la mémoire [...]. Ensemble la mémoire et la promesse marquent la dimension temporelle de la reconnaissance de soi » (Ricœur, 2004, 25). En effet, le rite est, avant tout, la fidélité à une promesse, le maintien vivant d'un engagement qui oriente et donne forme au temps, et par là même, participe à façonner la sensibilité et l'identité propre de l'artiste. C'est ce qui fait que l'artiste a sans cesse à lutter contre ce qui menace de disperser cette identité et de la diluer au fil du temps, à savoir : « l'oubli pour la mémoire, la trahison, le reniement, le parjure pour la promesse » (Ricœur, 2004, 26). Et c'est dans cette lutte que la fidélité caractéristique du rite devient vivante et créatrice.

Dans cette perspective, la lutte de l'artiste n'est pas simplement un effort psychologique qui pourrait, au demeurant, se muer en une fixation stérile, mais elle relève d'une dynamique plus profonde. Car, comme le souligne Ricœur, la fidélité ne se fonde pas sur la seule volonté de reproduire un geste, mais sur l'appui d'une promesse plus originale d'où l'artiste tire sa force, « la promesse d'avant la promesse ». Ainsi, chaque acte rituel, même modeste, se nourrit d'une source plus fondamentale, d'un engagement premier qui continue de soutenir le sujet à travers les fluctuations du temps. C'est précisément cette profondeur qui permet à la fidélité du rite de devenir créatrice. Elle n'est pas maintien rigide du même, mais « une volonté de constance, de maintien de soi, qui met son sceau sur une histoire de vie affrontée à l'altération des circonstances et aux vicissitudes du cœur. C'est une identité maintenue *malgré...* en dépit de... » (Ricœur, 2004, 28).

L'identité de l'artiste se construit ainsi dans cette tension entre la promesse originale et les forces de dispersion, elle se maintient non par obstination, mais par cette « disposition habituelle, modeste et silencieuse, au respect de la parole donnée » (Ricœur, 2004, 28). Dès lors, la fidélité rituelle ne fige pas l'artiste dans une vaine répétition, mais elle lui offre une assise, discrète et souple, à laquelle se rattacher pour transformer l'épreuve du temps en matrice d'innovation. Le geste répété demeure

vivant parce qu'il reconduit, à chaque fois, à la source créatrice de l'engagement et fondatrice de l'identité.

Gabriel Marcel parle, lui aussi, d'une fidélité créatrice. Dans son article : « La « fidélité créatrice » Gabriel Marcel », Xavier Tilliette explique comment la fidélité prônée par le philosophe et dramaturge français peut être créatrice :

« Comment une fidélité créatrice est-elle possible ? Pour le comprendre il importe d'approfondir sa relation à la présence. La fidélité s'attache à la présence. [...] La fidélité créatrice est le renouvellement actif de la présence [...]. Être fidèle, c'est donc être ardemment réceptif, « activement en état de perméabilité », de disponibilité. » (Tilliette, 1976, 53).

Une telle fidélité n'est donc possible que dans la mesure où le sujet demeure ouvert à la présence qui l'appelle. Fidèle, selon Marcel, n'est pas celui qui s'agrippe au même, mais celui qui se rend perméable et disponible à accueillir, encore et toujours, une présence créatrice. La fidélité, pour ainsi dire, ne répète pas, mais elle reçoit à nouveau : « Créer, pour la fidélité, c'est littéralement recréer, renouveler, substituer au Moi étanche et opaque un autre Moi poreux et accueillant ». Tout se joue dans cette porosité : la conscience fidèle n'est pas une conscience close, « hermétique et orgueilleuse de son autonomie », mais une conscience qui sait sa fragilité et accepte de se laisser lier par un serment à la source créatrice, au sacré qui la précède et la fonde (Tilliette, 1976, 55). Ainsi, la fidélité créatrice apparaît comme une disponibilité vigilante, une manière de maintenir vivant le lien à la présence.

Ainsi comprise, la fidélité rituelle ne s'oppose pas à la créativité, mais elle en est la source. La nouveauté véritable ne surgit pas dans l'indétermination absolue, mais dans ce lien profond, tissé au fil du temps, avec la puissance créatrice. C'est de cette constance, modeste, mais tenace, que la création tire sa force. La fidélité ne s'oppose pas non plus au changement, au contraire, elle l'épouse. Comme le dit bien Charles Péguy : « la raideur est essentiellement infidèle et c'est la souplesse qui est fidèle » (Péguy, 1924, 57).

Rituels d'artistes : fidélité et émergence de l'œuvre

La fidélité au rituel apparaît chez de nombreux artistes. On pourrait croire qu'il s'agirait, pour eux, d'une simple préparation psychologique, mais on aurait tort. Le rituel leur permet, en effet, de créer un espace et un temps séparés capables d'accueillir ce que Mircea Eliade nomme « une hiérophanie, une irruption du sacré », non pas au sens religieux strict, mais comme surgissement d'une intensité, d'une qualité d'être qui n'appartient pas au quotidien (Eliade, 1965, 29). Les artistes qui répètent inlassablement les mêmes gestes, qui respectent des protocoles précis ou des atmosphères soigneusement construites, ne cherchent pas à se contraindre, mais à se rendre perméables à une présence. Ils ménagent un lieu où quelque chose peut advenir, une force créatrice qui n'est jamais entièrement de leur fait.

C'est ce que l'on observe chez Jackson Pollock, qui ne peignait jamais sans avoir engagé son corps dans une sorte de danse préparatoire autour de la toile posée au sol, rite qui permet d'accorder les gestes de l'artiste à une certaine énergie latente. L'œuvre d'art devient presque appelée, plutôt que construite. Yves Klein, quant à lui, dans ses cérémonials monochromes, cherchait délibérément à ouvrir un espace de vacuité où la création se ferait visitation. Il méditait avant d'agir, enveloppait ses actions de musique liturgique, et concevait ses Anthropométries comme des rituels destinés à manifester une présence invisible. Mark Rothko préparait son atelier comme un sanctuaire : lumière précise, silence absolu, toiles dressées verticalement comme des icônes. Il attendait longuement que la toile lui réponde et que la couleur émerge.

Dans la performance, cette logique est encore plus explicite. Marina Abramović pratique le jeûne, le confinement, la méditation prolongée pour atteindre un état de présence extrême. C'est comme si elle se vidait d'elle-même afin qu'une présence autre puisse l'habiter. Joseph Beuys, dans une logique chamanique, manipulait graisse, feutre, et objets symboliques pour activer un champ énergétique où la performance pouvait se déployer. La répétition du rituel n'y est jamais mécanique, mais elle est une manière de préparer un terrain, d'ouvrir un passage entre le monde visible et le monde invisible.

Les écrivains possèdent eux aussi leurs rites. Balzac, enfermé dans la nuit, saturé de café, revêtu de sa robe de moine, cherchait une intensité physique qui le dépassait. Virginia Woolf organisait méticuleusement son espace d'écriture, et s'entourait d'objets protecteurs, afin de créer une ambiance propice à l'affleurement de la création littéraire. L'écrivain se dispose, se rend présent, comme on se prépare à une visitation discrète.

Dans l'univers musical, le compositeur américain John Cage constitue l'un des exemples les plus éclairants d'une fidélité rituelle devenue génératrice d'œuvre. Sa pratique du zen, l'usage répétitif du

Yi Jing, sa manière d'écrire selon des structures rythmiques fixes — comme dans sa conférence *Lecture on Nothing* (Discours sur rien), dont une même page revient quatorze fois avec son refrain : « If anyone is sleepy let him go to sleep » (Si quelqu'un a sommeil, qu'il aille dormir) — manifestent une fidélité à des protocoles qui ne visent pas la maîtrise, mais l'ouverture (Cage, 1961, ix). La répétition fonctionne ici comme une manière de vider le langage jusqu'à ce qu'autre chose puisse apparaître. Le rituel cageien consiste à se rendre apte à une écoute radicale qui dégage l'esprit de tout vouloir pour laisser les sons advenir : « one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves » (On peut renoncer au désir de contrôler le son, faire le vide de toute musique dans son esprit, et se mettre en quête de moyens permettant aux sons d'être eux-mêmes) (Cage, 1961, 10).

Ainsi, pour tous ces artistes et écrivains, la répétition du rite est une manière d'instaurer une porosité, un état d'attention aiguë où l'on peut accueillir et s'imprégnier d'une source créatrice plus vaste. La fidélité devient alors une discipline d'écoute, une façon de se tenir à la lisière du visible ou de l'audible, prêt à accueillir ce qui cherche à naître. Elle n'est jamais rigidité, mais elle crée les conditions d'un dépouillement où l'œuvre peut se former d'elle-même.

Bibliographie

Cage, John. *Silence, Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, 1961.

Eliade, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris : Gallimard, 1965.

Erhel, Gwen. « Sacrés rites : la persistance du rituel et l'implication de l'œuvre ». In *Art et histoire de l'art*, 2018. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01923751v1>.

Hésiode. *La Théogonie*. Traduit et édité par Thomas Gaisford en 1814. Ernest et Paul Fièvre, 2017.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790). Traduit par A. Philonenko. Paris : Vrin, 1968.

Péguy, Charles. « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne ». In *Œuvres complètes de Charles Péguy*, vol. 9. Paris : Editions de la Nouvelle Revue Française, 1924.

Ricœur, Paul. « La promesse d'avant la promesse ». In *La philosophie au risque de la promesse*. Paris : Bayard, 2004.

Tilliette, Xavier. « La « fidélité créatrice » Gabriel Marcel ». In *La Revue catholique internationale*, n° 4, 1976.

Quelle place pour le rituel dans le théâtre ? Liminalité, geste et communauté spectatorielle

Moulay Youssef Maftah El Kheir

Docteur en études théâtrales (Université Mohammed V, Rabat). Ses recherches portent sur les régimes du temps dans le théâtre, les pratiques rituelles et les formes contemporaines de la présence scénique. Il est l'auteur de *Sachet noir* (nouvelles, Marsam, 2018) et de plusieurs articles consacrés aux relations entre théâtre, sacré, langage et temporalité, notamment « Lénigme entre le profane et le sacré » (2021), « La langue des jeux et des activités sportives » (2021) et « Théâtre et récit : la tyrannie du temps » (2023).

Résumé

Quelle est la place du rituel dans le théâtre, et que devient le théâtre si l'on prend au sérieux son inscription dans l'histoire des pratiques rituelles ? Plutôt que d'identifier quelques motifs sacrés dans certaines mises en scène, cet article propose de considérer l'ensemble de l'événement théâtral – des répétitions à la sortie de salle – comme un dispositif de ritualisation des corps, du temps et de l'espace. En dialogue avec l'anthropologie du rituel et les théories du théâtre comme « art de la présence », il s'agira de décrire la représentation comme une séquence liminaire où l'ordre ordinaire se trouve suspendu. L'article articulera une clarification conceptuelle (rite, rituel, ritualisation) à l'étude de dispositifs scéniques contemporains, en s'attachant aux microrituels des acteurs et aux transformations des expériences spectatorielle (participation, immersion, déambulation). Le théâtre y apparaît comme un laboratoire de rituels profanes où se rejouent, à échelle réduite, des enjeux politiques de distribution des places, de visibilité des corps et de partage des affects. En croisant études théâtrales, philosophie et clinique, on montrera que le rituel théâtral condense des expériences de crise, de passage et de recomposition subjective, et qu'il permet de déplacer les débats sur la représentation, la présence et la communauté en les inscrivant dans une histoire plus longue des pratiques symboliques.

Mots-clés : théâtre — rituel — ritualisation — présence — liminalité — corps — communauté — politique du sensible

Abstract

What is the place of ritual in theatre, and what becomes of theatre when its inscription in the history of ritual practices is taken seriously? Rather than isolating a few sacred motifs in specific stagings, this article proposes to consider the entire theatrical event — from rehearsals to the audience's departure — as a device of ritualization of bodies, time, and space. In dialogue with the anthropology of ritual and theories of theatre as an “art of presence,” the performance is described as a liminal sequence in which ordinary order is suspended. The article combines conceptual clarification (rite, ritual, ritualization) with the analysis of contemporary stage dispositifs, focusing on actors' micro-rituals and the transformation of spectators' experiences (participation, immersion, wandering). Theatre thus appears as a laboratory of secular rituals where, on a reduced scale, political issues of spatial distribution, bodily visibility, and the sharing of affects are replayed. By intersecting theatre studies, philosophy, and clinical perspectives, the article shows how theatrical ritual condenses experiences of crisis, transition, and subjective recomposition, and how it repositions debates on representation, presence, and community within a longer history of symbolic practices.

Keywords: theatre — ritual — ritualization — presence — liminality — body — community — politics of perception

Introduction

Quelle est la place du rituel dans le théâtre, et que devient le théâtre si l'on prend au sérieux son inscription dans l'histoire des pratiques rituelles? J'avance l'hypothèse qu'il faut considérer l'ensemble de l'événement théâtral, des répétitions à la sortie de salle, comme un dispositif de ritualisation des corps, du temps et de l'espace. Historiquement, cette hypothèse s'enracine dans la généalogie liturgique du théâtre européen (offices dramatiques, mystères, moralités) qui a fait de la représentation une «séquence liminaire» balisant l'entrée, le séjour et la sortie d'un monde séparé; elle explique aussi la persistance de formes codifiées (attente, obscurité, silence, lever de rideau, salut) qui rejouent aujourd'hui, sous des modalités profanes, des schèmes de passage et d'agrégation. En ce sens, l'«image» théâtrale, au Moyen Âge comme dans la modernité, n'est pas un simple ornement scénique: elle soutient une pragmatique collective où la communauté se reconnaît, se transforme ou se dispute sa propre forme. (Cohen 1951) ; (Mazouer 1998, 11–22).

Prendre le rituel au sérieux ne revient pas à sacrifier la scène, mais à décrire, sans idéalisme, la manière dont les arts du spectacle configurent des conduites réglées, des seuils, des adresses. D'un côté, le théâtre moderne a revendiqué la rupture avec l'illusion naturaliste et réinsisté sur l'artifice assumé de ses codes, condition d'une présence qui engage le spectateur dans une expérience située plutôt que dans un simple «trompe-l'œil» (Lioure 1998, 8–12). De l'autre, il a su jouer des «rites de la salle» en les distanciant, afin d'en éprouver les effets de savoir et de plaisir: Brecht rappelle que la scène est un lieu d'agrément dont l'efficacité tient à la clarté de ses conventions — clarté qui autorise précisément leur critique et leur reconfiguration en commun (Brecht 1948/1970, 11–16). L'article développera ainsi une double perspective: une archéologie des régimes rituels du théâtre, de la nef à la boîte noire, et une analyse des rituels micrologiques (échauffements, prises de parole, salut) et macrologiques (protocole d'accueil, obscurité, applaudissements) comme

techniques de soi et d'assemblée, où se rejouent la distribution des places, la visibilité des corps et le partage des affects.

Archéologie rituelle : des liturgies à la scène

La scène occidentale moderne se recompose à partir d'un noyau liturgicorituel. Les drames liturgiques, dialogues pascals, offices de Noël, tropes chantés, investissent la nef, les bas-côtés et parfois le parvis ; ils installent des « décors simultanés » (autel, crèche, sépulcre, paradis surélevé), recourent à une machinerie (étoile, trappes, tonnerres), et s'appuient sur une organisation capitulaire (clercs, enfants de chœur, maître du jeu). *L'Officium Sepulchri* dessine un dais abritant l'autel et le sarcophage ; *l'Officium Stellae* met en forme procession, apparition et adresse. De tels dispositifs découpent un temps sacral, codifié et transitif : le jeu n'est pas simple ornement du culte, il en aménage l'espace-temps et la circulation des corps (Cohen 1951).

Dans cette perspective, la synthèse de Charles Mazouer ne postule pas une « essence » liturgique du théâtre, mais un tournant : du rite partagé, communauté actante, vers la représentation séparant acteurs et spectateurs, sans que disparaissent l'appétit d'images, l'ampleur processuelle et la puissance de rassemblement des mystères, moralités et sotties. Le Moyen Âge théâtral demeure fondamentalement polyphonique : mansions simultanées, parcours d'une station à l'autre (paradis, enfer, palais d'Hérode, Golgotha), greffe de fêtes urbaines et de calendriers liturgiques sur la fabrique scénique. Le théâtre se détache du culte en laïcisant ses gestes et ses régimes d'attention : marquer des seuils, régler l'attente, distribuer les places, orchestrer l'entrée et la sortie — autant de techniques venues de la liturgie et reconfigurées pour la scène (Mazouer 1998).

Cette continuité se lit jusque dans la régie : marquage des lieux (mansions, stations, secrets), cadrage des temporalités (vigiles, aurores, épisodes en « journées »), codification des corps (prosternations, agenouilllements, embrasements, gestes votifs) composent une véritable ritualisation matérielle de la représentation. L'exemple du Mystère de la Passion joué à Mons (1501), documenté par le *Livre de*

conduite, montre l'art minutieux de la fabrication du sacré théâtral : substitution de l'acteur serpent pour Lucifer « afin d'être en temps », meurtre d'Abel « directement sur le secret » où l'« enfant représentant le sang Abel complainant » apparaît, rôle central du maître du jeu et d'un règlement qui articule apparition, adresse et déplacement. Ce n'est plus le culte, mais le théâtre conserve, remanie et déplace des techniques rituelles qui font de la scène un espace-temps liminaire où s'expérimentent des formes de communauté (Cohen 1951).

Clarifier : rite, rituel, ritualisation

Dans une perspective praxéologique, on appellera *rite* une séquence formalisée et prescrite qui institue une valeur (passage, alliance, sacralité) et dont l'efficacité tient à la répétition codée d'actes, de paroles et d'objets. Le *rituel* désigne plus largement l'agencement réglé de postures, d'énoncés et de choses qui produisent des effets d'assignation (qui est autorisé à parler? Comment? où?) et d'autorité symbolique; en ce sens, tout rituel est un dispositif de distribution des places, des gestes et des signes. Enfin, on nommera *ritualisation* l'ensemble des opérations par lesquelles une action ordinaire est cadrée, densifiée et «mise à distance» (marquage de seuils, itérations, formalisation), de sorte qu'elle acquiert un statut d'événement réglé. Les synthèses lexicographiques de Patrice Pavis sont précieuses pour distinguer ces niveaux: elles situent les «origines rituelles» du théâtre sans en faire une essence, et décrivent la manière dont des procédures (séparation scène/salle, codification des gestes et des prises de parole) instituent l'événement représentatif comme configuration d'énonciation régulée (Pavis 2019, s.v. «Rituel [théâtre et]»).

Cette clarification ouvre un double horizon de lecture. D'une part, une tentation généalogique: ressaisir le théâtre comme reprise, parfois rêvée, de puissances rituelles, de la «cruauté» d'Artaud à la quête d'un *théâtre des sources* chez Grotowski, en passant par le *Holy Theatre* de Brook, c'est-à-dire comme expérimentation d'une présence transformante et d'une exposition sacrificielle de l'acteur (Artaud 1964; Pavis 2019, s.v. «Rituel [théâtre et]»). D'autre part, une observation de surface, mais

décisive: à toutes les époques, les représentations laissent affleurer des «traces» rituelles — trois coups, salut, rampe, attentes et silences — qui, loin d'être de simples reliquats, orientent l'attention, la mémoire spectatorielle et la sanction du jeu (Pavis 2019, *ibid.*). Cette dialectique entre appel d'origine et micro régimes de ritualité profane permet d'éviter le piège d'une théologie implicite du théâtre: on ne «retourne» pas au rite, on travaille des formes de ritualisation scénique.

À ce titre, l'événement théâtral n'est pas un *rite* au sens strict, mais un complexe de *ritualisations* distribuées sur tout le «processus» du spectacle: cadrage des seuils (accueil, obscurité, lever/retomber du rideau), routines de travail des acteurs (échauffements, consignes, superstitions), ordonnancement des regards (plateau/salle, coulisses/avant-scène). Le *rideau* en condense l'anatomie: opérateur de séparation et de désir, il marque la frontière entre visible et invisible, présence et absence, «montrant qu'il cache» (*larvatus prodeo*), et institue la liminalité scénique par son ouverture/fermeture et par ses équivalents (oscillation obscurité/lumière, intervalles, musiques) (Pavis 2019, *s.v.* «Rideau»). Vue ainsi, la ritualisation théâtrale n'est ni nostalgie ni décor: elle règle l'accès à une expérience partagée, aujourd'hui reconfigurée par les dispositifs de participation, d'immersion et de déambulation, où la distribution des places, la gestion des seuils et la mise à l'épreuve de la présence composent un art des passages plus qu'un culte (Pavis 2019, *s.v.* «Rituel [théâtre et]»; *s.v.* «Participation/Immersion»).

Liminalité : la représentation comme séquence de passage

Suivant la grammaire rituelle décrite par Arnold Van Gennep — séparation, marge, agrégation — puis retravaillée par Victor Turner, l'événement théâtral installe une zone de seuil qui prend en charge le passage des spectateur·rices et des interprètes d'un ordre ordinaire à un temps «réglé autrement». Les protocoles d'entrée (accueil, billetterie, prise de place), le silence et l'obscurité initiale opèrent la séparation ; la scène fait ensuite exister une marge où les conduites usuelles se

suspendent et où se reconfigurent les places, les regards et les corps ; enfin le salut, la réouverture des lumières et la sortie agrègent à nouveau, mais autrement, un collectif qui commente, discute, prolonge — bref, réinscrit l'expérience dans le monde commun (van Gennep 1909 ; Turner 1969). Les formes anciennes l'attestent avec force : les « offices » pascals et la scénographie du Sépulcre transforment nef, autel et parvis en espaces de transit — dais, tabletombeau, déambulations — autant d'opérateurs de liminalité qui organisaient le franchissement symbolique du tombeau vers la joie pascale, selon une économie de seuils d'une grande précision matérielle. Cette architecture cérémonielle, amplement décrite par l'historiographie, rappelle combien le théâtre naît d'un acte de démarcation du lieu et du temps, où la communauté se rassemble pour « passer » (Cohen 1951, xvi–xx ; 126–32).

L'esthétique moderne n'abolit pas cette séquence ; elle en déplace la teneur. Au « procès de l'illusion » qui, du symbolisme aux avant-gardes, récuse l'assimilation du théâtre à la copie du réel, répond une ostension des conventions : montrer la pendule qui « sonne cinq heures » n'est plus chercher à duper mais à signaler la fiction comme telle, afin que la marge rituelle devienne un espace d'attention aux conditions de visibilité, aux « ficelles » et aux cadres (Lioure 1998, 6–10). De ce point de vue, la distanciation brechtienne n'est pas l'antirite ; c'est un autre régime du rite : elle institue des gestes, une diction, des adresses au public qui ritualisent la distance critique et transforment la « *communitas* » affective en communauté d'enquête. En restituant au théâtre sa fonction de « réjouissance » tout en réglant le mode de participation du spectateur, Brecht formalise un protocole où la marge n'absorbe pas celui qui regarde, mais l'active : la cérémonie théâtrale devient alors un exercice de lucidité partagée (Brecht 1948/1967, 9–16). Dans la même veine, les appels d'Artaud à « réveiller nerfs et cœur » réorientent la liminalité vers une intensification sensorielle, non vers l'illusion : l'entre-deux scénique s'y définit par la montée d'énergie, la contagion rythmique et la redistribution des signes, qui

reconfigurent les usages du corps autant que les attentes cognitives (Lioure 1998, 158–60).

La clôture — salut, applaudissements, retour à la lumière — n'est pas un simple « après-coup » : elle accomplit la phase d'agrégation en recodant ce qui a été éprouvé. C'est pourquoi tant de dispositifs travaillent aussi le « dehors » : programmes, rencontres, déambulations postspectaculaires, qui prolongent la marge en conversation et redonnent au collectif sa forme civique. Les traditions médiévales en offrent un modèle à grande échelle : par leur « appétit d'images » et leur forte dimension locale, mystères, moralités et sotties associaient au temps de jeu des processions, haltes et circulations qui tissaient la communauté autour d'un temps séparé, tout en réinscrivant les spectateurs dans la vie de la cité — preuve que le théâtre, loin d'être l'envers du rite, en assume la logique de seuils et de recomposition (Mazouer 1998, 18–24). Ainsi compris, l'événement théâtral relève moins d'un « rite » substantiel que d'un faisceau de ritualisations : il sépare, densifie, puis réagrège — qu'il s'agisse d'une liturgie spectaculaire du Moyen Âge, d'un plateau brechtien qui règle les adresses ou d'un dispositif contemporain qui engage les spectateurs dans une *communitas* liminoïde propre aux arts de la scène (Turner 1969).

Microrituels d'acteurs : techniques de soi et disponibilité

Les «microrituels» du jeu, échauffements, vocalises, réglages respiratoires, formules propitiatoires avant l'entrée, salut codé après la représentation, ne sont pas de simples routines de coulisses: ils forment un régime réglé d'actions par lequel l'acteur s'autoinstincte comme sujet scénique. Dans la perspective praxéologique du rituel, on dira qu'ils «qualifient» qui parle et comment il peut parler, en prescrivant gestes, circonstances et signes, ainsi que l'efficacité attendue de la parole proférée: ils installent l'autorité corporelle du performeur et cadrent la circulation d'énergie entre plateau et salle. Autrement dit, ils fonctionnent comme des techniques de soi: un art d'ordonner le souffle, le rythme, la tonicité, l'adresse et la mémoire

sensorielle, afin de basculer du quotidien vers l'exception scénique. Patrice Pavis, relayant Foucault, rappelle que :

Le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui, dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation, doivent occuper telle position et formuler tel type d'énoncés); il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours; il fixe enfin l'efficacité supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante. (Pavis 2019, s.v. «Rituel [théâtre et...]», citant Foucault 1971, 41).

De là, l'imaginaire d'une «mise à nu sacrificielle»: dans certaines traditions de travail (Grotowski, Brook), l'acteur n'«illustre» pas une intérriorité, il accomplit corporellement un mouvement de l'âme, transformant le corps en idéogramme vivant — ce que promeut aussi l'idéal d'Antonin Artaud d'un «nouveau langage physique à base de signes». Ces protocoles ne reconduisent pas naïvement le sacré; ils instituent un déconditionnement profane qui rend l'organisme disponible à une présence non possessive — «nerfs et cœur», non-psychologie—, où le travail préparatoire (répétitions, partitions d'actions, règles d'accès aux espaces: loges, coulisses, seuil de scène) fabrique l'acuité perceptive et la dépense juste. (Pavis 2019, «Rituel [théâtre et]»; Pavis 2019, entrée «Geste»; Artaud 1964; voir aussi l'anthologie et le commentaire chez Lioure 1998).

Au ras de la pratique, ces microrituels jouent une fonction d'écologie de l'attention: ils synchronisent le collectif (écoute, adresse, phrasé gestuel), densifient le temps (la répétition comme manducation du texte et du score d'actions) et régulent l'intensité (ouvrir/fermer, charger/décharger); ils tracent enfin les degrés d'accès à l'exposition de soi, en rendant partageables une vulnérabilité sans pathos et une énergie sans démesure. Le résultat n'est pas l'édification d'un rite clos, mais un

«dispositif de passage» itératif qui fait de chaque représentation l'épreuve d'un même seuil sous conditions variables, d'où la valeur des routines (sérialité, ritournelles) autant que leur plasticité. En ce sens, la ritualisation de l'acteur est la condition matérielle d'une présence adressée: une disponibilité sensible qui ne s'entend que comme promesse d'altérité, c'est-à-dire comme puissance de réponse au regard du public. (Pavis 2019, «Rituel [théâtre et]»).

Politique des formes : places, visibilité, partage

La ritualisation scénique institue toujours une politique du regard : elle distribue des positions (qui voit/qui est vu), prescrit des circulations (plateau/gradins, foyer/ coulisses, portes de service/entrée du public) et module la visibilité des corps. D'un point de vue matérialiste, rideau, rampe, obscurité et « adresse au public » sont des opérateurs qui tracent, et déplacent, la frontière entre scène et salle. Pavis analyse le rideau comme « barre » séparatrice et comme dispositif liminaire, à la fois cache et promesse de dévoilement ; suivant sa lecture, Brecht dénonçait le « traditionnel lourd rideau de velours » qui « découpe la pièce tel le couperet de la guillotine », et plaidait pour l'éloigner afin de reconfigurer la communauté spectatorielle que ce seuil matérialise (Pavis 2019, s.v. «Rideau»). L'« adresse au public » participe de la même politique des seuils : en rompant l'illusion du « quatrième mur », elle ouvre un passage entre fiction et situation des spectateurs et redistribue l'autorité de la parole (Pavis 2019 s.v. «Adresse au public»).

De là, deux régimes politiques du voir s'esquissent. Le premier, fondé sur l'identification et l'obscurcissement des médiations, agrège la salle dans une affectivité compacte ; Brecht y voyait une « assemblée de dormeurs » et proposait, à rebours, des procédures de distanciation — adresses, changements à vue, chansons, variation des niveaux de lumière, pour convertir l'emprise en activité critique (Brecht 1970, §26 ; Pavis 2019, s.v. «Distanciation»). Le second régime, explicitement ritualisé, substitue au simple effet d'envoûtement la lisibilité des opérations : montrer les ficelles, travailler les noirs et les pleins feux, déplacer la

limite scène/salle, c'est rendre sensibles les conditions de possibilité de la représentation et partant, les formes de communauté qu'elle rend imaginable (Pavis 2019, s.v. «Rideau» ; «Adresse au public» ; «Distance»).

Dans cette perspective, la «fonction du théâtre» n'oppose plus poétique et politie : elle agence des seuils, des passages et des partages. L'histoire moderne de la scène a constamment articulé puissance esthétique et visée civique — de la tribune des Lumières au « théâtre du peuple », jusqu'aux scènes qui, aujourd'hui, configurent des publics par l'espace, la lumière, le protocole d'accueil et la prise de parole (Lioure 1998, 31–32). Autrement dit, la mise en forme scénique est toujours distribution de places et de droits : qui parle, d'où, sous quelles conditions de visibilité, avec quelles possibilités de réponse. C'est à ce niveau, celui des dispositifs et des seuils, que le théâtre, art du rituel profane, fait apparaître la dimension politique de toute représentation. (Pavis 2019, s.v. «Rituel [théâtre et...]»).

Étude de cas : Valère Novarina, de la Cène à la *scène*

Chez Valère Novarina, la «cène» n'est pas un motif ponctuel mais un opérateur de composition qui organise la pièce comme une condensation rituelle: table dressée au milieu, communauté alignée face au public, circulation des voix et des gestes dans un espace-temps délibérément démarqué. Dans *La Scène* (séquence «Jeudi»), la table agit comme «table des matières», c'est-à-dire comme scènepivot où l'œuvre se résume et se redéploie sous forme de mémoire incorporée; l'effet est encore explicitement assumé dans *L'Espace furieux* et *L'Acte inconnu*, où la cène rassemble, concentre, puis irradie les autres séquences (Allen 2014, 60–61). Cette dramaturgie de la condensation s'éprouve jusque dans l'apparition de figuressouvenirs, ainsi Daniel Znyk dans *L'Acte inconnu*, revenant comme spectre de la communauté théâtrale juste avant le repas final: la cène n'abolit pas le temps, elle l'épaissit en articulant remémoration, présent de l'action et promesse de reprise (Allen 2014, 60).

Ce dispositif de «cènescène» s'accompagne d'une théorie implicite de la parole comme nourriture et comme puissance de passage. Novarina y opère un renversement théologico-poétique: «de messie, c'est la parole»; manger, c'est donc laisser la parole devenir chair, loger en nous, circuler à travers les corps; d'où cette logophagie où l'on «ne mange que des mots», rite profane par lequel le langage se fait substance, souffle, phonation (Allen 2014, 61–62, 64). La notion de «dogaèdre» condense cette pensée: forme paradoxale de la parole, à faces variables et toujours en mouvement, elle refuse tout arrêt de signification et engage un théâtre de l'énonciation plutôt que de la représentation finie (Allen 2014, 64–65).

La cène novarinienne transpose enfin la logique eucharistique sur la scène: transsubstantiation non du pain en corps, mais du corps de l'acteur en passage pour le Verbe. Dieu est «vide», la parole «vide» aussi bien que «vie»; de sorte que celui qui «mange» le Verbe s'efface pour devenir lieu de passage — l'acteur se retire afin que la parole agisse sur lui (passio du langage); l'analogie avec la liturgie est assumée: comme le prêtre qui s'efface au moment du rite, l'acteur officie en laissant passer la voix (Allen 2014, 61–63). Cette anthropologie de l'acteurofficiant culmine dans l'aphoristique novarinienne («L'acteur marche sur les eaux»), où l'énonciation opère l'union paradoxale du divin et de l'humain en «misen-corps» de la parole (Allen 2014, 62–63).

L'iconographie scénique insiste alors sur un doublet décisif: *L'Ouvrier du drame* «mange en vrai» (il ingère de la matière), tandis que les autres «mangent des mots» devant des assiettes vides: dialectique matière/langage, présence/absence, qui redessine la frontière entre faire et dire (Allen 2014, 58). Le photogramme du programme de la Comédie-Française (2006) saisit précisément ce dédoublement: l'Ouvrier, presque hors champ, demeure force motrice et silencieuse, pendant que la communauté parle et ingère symboliquement (Allen 2014, 58). De l'autre côté de la rampe, la profération rituelle — sa densité, sa vitesse, sa logophagie, produit chez le public une écoute exaucée, proche de la transe: le spectacle vise un «rite pour les masses», non pas par simplification, mais par excès d'intensité, d'images et

d'équivoques, qui suspend l'analyse phrase à phrase pour donner à sentir l'opération du verbe (Allen 2014, 63–64).

Enfin, la cène, en tant que séquence de passage, condense les temps: *Pessa'h* (passage/délivrance), annonce de la Passion, souvenir à venir, «manger pour se souvenir de tout», se superposent dans un seul geste liminaire qui reconfigure l'espace commun (Allen 2014, 60). C'est pourquoi les cènes agissent comme des «rosaces», points de densité et de volume d'où le sens se diffracte dans l'œuvre; elles s'adossent à une esthétique du pluriel, «entassement de significations», littérature «pariétaire», qui inscrit la scène dans la mémoire longue des fresques de la Cène tout en reconduisant, hors sanctuaire, un rite du langage: le «grand festin des mots» où s'éprouve la capacité du théâtre à fabriquer un commun par la profanation active de formes sacrées (Allen 2014, 64–66).

Contrepoint moderne : antiillusion, épique, fête

Chez les modernes, l'antiillusionnisme n'abolit pas la convention : il la rend visible. Michel Lioure lit ainsi Giraudoux, Apollinaire, Ionesco comme des dramaturges qui «grossissent les ficelles» plutôt que de feindre la transparence mimétique ; la scène n'y « imite » pas la vie, elle l'institue comme un « réel dans l'irréel », tandis qu'Apollinaire refuse explicitement « l'art en trompe l'œil ». Loin d'un simple effet de style, cette ostension du « comme si » déplace le contrat spectatorial : ce n'est plus la croyance naïve qui fonde la communauté, mais la conscience partagée des règles du jeu, assumées comme telles (Lioure 1998, chap. « Le procès de l'illusion »). Ce dévoilement des cadres réactive, sous une forme profane, la puissance rituelle des seuils. Le rideau, matériel ou symbolique, en est l'opérateur paradigmique : paupière qui protège puis s'ouvre, marque tangible de la frontière scène/salle, dispositif de « *larvatus prodeo* » qui « montre qu'il cache » et ponctue l'événement en le « sandwichant » entre lever et retombée. Pavis en détaille les fonctions (cacher/montrer, couper/relier, produire du désir et de l'attente) et rappelle, via Brecht, la critique du « lourd rideau de velours » qui « découpe la pièce telle le

couperet de la guillotine », critique visant moins le sacré que l’illusionachevante (Pavis 2019, s.v. « Rideau »). De même, les « traces » minimales, trois coups, salut, oscillation obscurité/lumière, rejouent, à chaque représentation, une microliturgie de passage dont la régularité fonde l’autorité du geste théâtral sans reconduire une essence religieuse (Pavis 2019, s.v. « Rituel [théâtre et] »).

Le théâtre épique brechtien systématise ce tournant en ritualisant la critique elle-même : distanciation, citation, gestes stylisés installent une forme de cérémonial cognitif où l’acteur « montre » son rôle, cite le texte et exhibe les médiations de la fable, autant de procédures qui substituent à l’adhésion fusionnelle une vigilance commune (Pavis 2019, s.v. « Citation » ; « Geste »). Ce « rite de la distance » ne supprime ni le plaisir ni la fête : il les requalifie comme fête critique — un rassemblement où l’on se sait rassemblé pour éprouver des formes et des idées. À cet égard, l’horizon festif que Lioure rattache à la modernité rejoint, par détour, l’énergie carnavalesque plus ancienne (défilés d’images, rythmes collectifs) que l’historiographie a mise en lumière pour le théâtre médiéval : d’autres époques, d’autres codes, mais la même puissance de configuration communautaire par des seuils et des rites réinventés (Lioure 1998, « Le théâtre et la fête » ; Mazouer 1998, chap. « La joyeuse culture carnavalesque »).

Conclusion

Prendre au sérieux la dimension rituelle du théâtre, c’est éclairer sa puissance de «fabrication de seuils»: entre parole et silence, visible et caché, plateau et salle, fiction et vie. De l’accueil au noir initial, du lever aux retombées du rideau, des adresses aux applaudissements, l’événement théâtral agence des séquences, des postures et des objets qui cadrent l’expérience, l’épaissent et lui confèrent autorité, autant d’opérations de ritualisation plutôt qu’un «rite» au sens strict. Dans cette économie, le rideau demeure l’opérateur paradigmique: frontière matérielle et symbolique, paupière qui montre en cachant, «*larvatus prodeo*» qui institue la liminalité même du théâtre en convoquant puis révoquant le monde scénique

(Pavis2019, entrée «Rideau»). Plus largement, si l'on entend le «rituel» comme agencement réglé des prises de parole, des gestes et des relations d'efficacité, la représentation se comprend comme mise en œuvre d'un ordre — au sens foucaldien de «l'ordre du discours», où qualifications, gestes et circonstances produisent des effets d'assignation et de présence (Pavis2019, entrée «Rituel [théâtre et]»). De ce point de vue, la «fonction du théâtre», morale, civique, critique, s'éclaire autrement: il ne s'agit pas seulement d'enseigner ou d'émouvoir, mais d'ouvrir un espace-temps réglé où une communauté s'expose à elle-même en éprouvant ses propres règles de jeu (Lioure1998, «Fonction du théâtre»).

Cette lecture ancre aussi le présent dans une longue histoire: depuis les drames liturgiques déployés dans la nef, entre autel, crèche, sépulcre et «paradis surélevé», avec processions, machineries et décors simultanés, la scène européenne a appris à séparer, rythmer, ordonner, bref à ritualiser, les gestes qui donnent lieu à la communauté du voir et de l'entendre (Cohen1951, 21–27; 29–33). Cette généalogie ne décrète aucune «essence sacrée»: elle signale le passage durable d'un rite partagé vers une représentation réglée, tout en conservant l'appétit d'images, la logique des processions et la valeur orientée des espaces (Mazouer1998, 63–68). Dès lors, penser la scène comme laboratoire de ritualisations profanes, c'est reconnaître ce qu'elle met à l'épreuve: la distribution des places et des regards, la visibilité des corps, les régimes d'attention et de temps (durée, suspens, répétition) qui refaçonnent la communauté spectatorielle. En exhibant parfois ses propres «ficelles» et ses seuils, plutôt qu'en les dissimulant, le théâtre n'abolit pas le rituel: il en déplace l'efficacité vers la conscience critique des formes qui nous tiennent ensemble (Pavis2019; Lioure1998).

Bibliographie :

- Allen, Leigh. «Le rituel de la (s) cène dans quelques pièces de Valère Novarina.» *Littérature*, no176 (décembre 2014).
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci.* Œuvres complètes, t.IV. Paris: Gallimard, 1964.
- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, suivi de *Additifs au Petit organon*. Texte français de Jean Tailleur. Paris: L'Arche, 1970.
- Cohen, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris: Librairie Honoré Champion, 1951.
- Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- Lioure, Michel. *Lire le théâtre moderne: De Claudel à Ionesco*. Paris: Dunod, 1998.
- Mazouer, Charles. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris: SEDES, 1998.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 4e éd. Paris: Dunod, 2019.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and AntiStructure*. Chicago: Aldine, 1969.
- Van Gennep, Arnold. *Les Rites de passage*. Paris: Émile Nourry, 1909.

La stylisation du rituel : Sots art et cinéma

Karina Karaeva Chercheuse en arts visuels et en cinéma, doctorante à l’École normale supérieure (Paris). Ses travaux portent sur le Sots Art, le cinéma post-soviétique, l’esthétique de l’absurde et les régimes symboliques du rituel dans les pratiques artistiques contemporaines. Elle a occupé de 2006 à 2016 le poste de responsable du département Films et Vidéos au Centre national d’art contemporain de Moscou, où elle a également exercé comme commissaire d’exposition. Elle a assuré le commissariat et la programmation de nombreuses expositions et cycles de cinéma en Russie et en Europe, et publié plusieurs études consacrées au Sots Art, à l’espace visuel du cinéma russe et aux pratiques artistiques contemporaines. Ses recherches actuelles interrogent les liens entre rituel, mémoire collective, image et résistance artistique dans les sociétés post-soviétiques.

Resumé

Le Sots art explore la stylisation du rituel comme moyen de créer de l’étrangeté et de critiquer la vie quotidienne soviétique. Des actions comme *Notre Moscou vue par un singe* ou l’expérience prolongée du groupe *Mukhomor* dans le métro transforment le geste ordinaire en rituel poétique et absurde. Dans le cinéma post-soviétique, notamment *Fontaine* de Youri Mamine et *Nuage-paradis* de N. Dostal, la farce, la souffrance et l’étrangeté linguistique mêlent réel et mythologique pour révéler l’absurdité et les tensions de la société. La photographie de Boris Mikhaïlov accentue cette tension entre visible et symbolique, transformant la misère en matériau critique et poétique. Ensemble, ces œuvres montrent que le rituel et l’absurde deviennent des instruments d’analyse, de mémoire collective et de résistance artistique dans un contexte social complexe.

Mots-clés : sots art, symbolique du rituel, quotidien mythifié, opacité de l’image, cinéma du sots art

Abstract

Sots Art explores the stylization of ritual as a means of producing estrangement and critically engaging with Soviet everyday life. Actions such as *Our Moscow as Seen by a Monkey* or the prolonged underground performances of the group *Mukhomor* in the Moscow metro transform ordinary gestures into poetic and absurd rituals. In post-Soviet cinema, notably in Yuri Mamin’s *The Fountain* and Nikolai Dostal’s *Cloud-Paradise*, farce, suffering, and linguistic estrangement intertwine the real and the mythological in order to expose the absurdity and the underlying tensions of society. The photography of Boris Mikhaïlov intensifies this tension between the visible and the symbolic, turning social misery into both critical and poetic material. Taken together, these works demonstrate how ritual and the absurd become instruments of analysis, collective memory, and artistic resistance within a complex social context.

Keywords: Sots Art — ritual symbolism — mythologized everyday life — image opacity — Sots Art cinema

Pour les artistes du sots art, la stylisation qui crée un sentiment d'étrangeté, les multiples formes de reproductions cultuelles, ainsi que l'usage de la farce et de la moquerie constituent des aspects fondamentaux de leur pratique de l'absurde.

L'œuvre *Notre Moscou vue par un singe*, réalisée en 1998 par Komar et Melamid, se composait d'une série de photographies de Moscou prises par un singe. D'après les auteurs :

Après la chute de l'URSS, le besoin de revisiter l'enfance et de retrouver des lieux préservés, figés dans la mémoire, s'est fait sentir à plusieurs reprises. Toutefois, seule l'intervention de Mickey a permis de dépasser le simple cadre de la photographie touristique. En un instant, déclenché par le clic de l'appareil, nous avons perçu Moscou à travers le mystérieux voile de notre passé préhistorique partagé avec Mickey... Celui-ci a rapidement appris à appuyer sur le déclencheur et à saisir le lien entre ce qu'il observait et l'image qui apparaissait. Par la suite, il est devenu un véritable partenaire, prenant souvent le dessus. L'utilisation d'un appareil ordinaire dépourvu d'autofocus a conféré aux photographies une imprévisibilité saisissante¹.

Cette action met en lumière la ritualisation du geste artistique, la portée de ce qui, tout en étant familier, conserve une étrangeté, ainsi que l'expression d'états *zéro*, tout en engageant intensément l'artiste dans la vie quotidienne. Elle contribue ainsi à une sorte d'analyse approfondie de la structure de l'utopie soviétique.

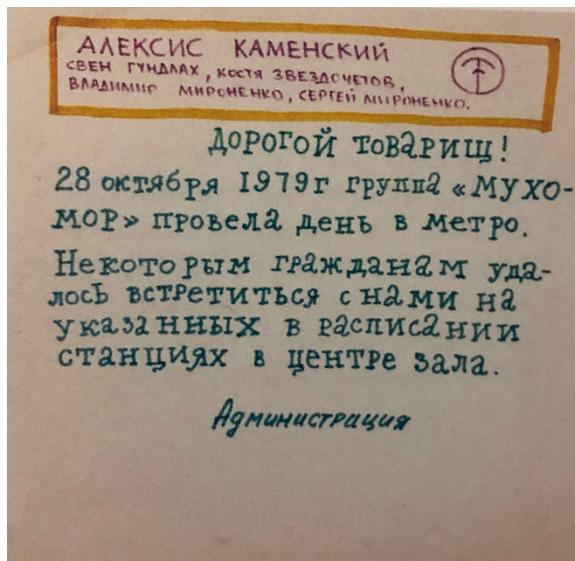
En 1979, le groupe *Mukhomor* (Sven Gundlach, Konstantin Zvezdochetov, Alexeï Kamenski, Vladimir Mironenko et Sergueï Mironenko) a mené une action dans le métro de Moscou, qui s'est déroulée de l'ouverture à la fermeture, soit de 6 heures du matin à 1h30 du matin. Pendant toute cette période, les *Mukhomors* ont vécu dans le métro, y ont satisfait tous leurs besoins quotidiens et ont même accueilli des invités, un programme des stations visitées ayant été préalablement communiqué à leurs connaissances.

Le mouvement continu dans l'espace en forme d'araignée du métro, évoquant le mouvement brownien, échappait à toute logique ; selon les *Mukhomors*, la seule manière de le saisir était de visiter l'ensemble des stations. L'un des objectifs de cette action consistait à apprivoiser psychologiquement l'espace du métro soviétique en tant qu'espace de vie – c'est-à-dire littéralement comme un lieu où il est possible de vivre. Cette approche constituait une critique implicite de l'environnement moscovite des conceptualistes de la génération précédente, pour qui la véritable zone de vie se situait toujours en dehors de l'espace social.

¹ Komar, V., Melamid, A. *Notre Moscou vue par un singe* // *World Art Museum* n°29/29. Actionnisme russe 1990–2000 / dir. A. Kovalev. — Moscou : Livres WAM, 2007, p. 310.

Parallèlement, le métro était perçu comme un espace mythifié : le métro soviétique, réputé « le plus beau du monde », se constituait comme un univers autonome, faisant partie intégrante de cette « terre promise » que représentait le mythe soviétique. Mais il s'agissait aussi d'un monde souterrain, conférant au lieu une dimension mythologique – presque infernale. En établissant un record de durée de séjour dans le métro, les *Mukhomors* pouvaient se considérer comme les habitants de ce « monde d'en bas », et leur retour était vécu comme une véritable renaissance.

Ainsi, l'apprivoisement du quotidien dans ce royaume souterrain ne se limite pas à une simple action de capture, d'acceptation ou de purification par la vie quotidienne : il prend également une portée symbolique plus profonde, en tant que processus d'interaction prolongée avec ces espaces.



Groupe *Mukhomor*. Feuilles de l'album-dépliant « Métro ». Papier, feutre, collage, texte dactylographié. 1979 © Mukhomor

En substance, cette action met en évidence l'interaction de diverses formes de déterminismes sociaux au sein de la culture héritée de l'existence soviétique. L'un des principes fondamentaux de la structure culturelle soviétique consistait à réduire la culture à une « coquille » sociale, supprimant ainsi presque toutes les formes de liberté. Dans le métro soviétique, cette contrainte se manifeste à la fois physiquement et métaphysiquement – la vie sous terre – mais également de manière symbolique, linguistique et visuelle, comme en témoigne la vitre du wagon portant l'inscription *Ne pas s'appuyer*. Le métro constitue également un microcosme où se rassemblent les individus se rendant au travail ou, de manière symbolique, à une manifestation ; la descente dans ses couloirs peut alors être perçue comme une procession strictement régulée. La vie « ordinaire » y est ainsi souvent considérée comme inadmissible : elle apparaît comme une violation ou un

décalage, tout en représentant néanmoins une forme de cohabitation collective, une pratique répétée. Cependant, une existence collective, même temporaire, demeure possible, ce qui souligne l'importance de la culture rituelle pour la vie en commun.

Par exemple, dans le film *Fontaine*² de Youri Mamine, la litanie – la souffrance perçue comme forme d'aliénation – se combine avec la diffusion télévisée. Lors de l'épisode où l'une des héroïnes, ancienne actrice, est arrêtée pour avoir vendu des tulipes cultivées chez elle, la télévision consacre un reportage spécial à l'événement. « Toutes les femmes sont avec vous maintenant », conclut la journaliste en fixant longuement la caméra, brisant ainsi le quatrième mur. Cet épisode comique, qui précède la conclusion du reportage, montre l'héroïne pleurant de manière prolongée et exagérée, maudissant la vie ; il met en évidence que, dans de telles conditions – manque d'argent, chômage généralisé –, il est devenu impossible de mener une vie normale.

Après cet épisode central s'ouvre la scène culminante, où se mettent en place plusieurs niveaux d'espace : celui du mythe et celui du réel. Alors que la maison, déjà fissurée, menace de s'effondrer, l'ingénieur — qui jusqu'au dernier moment a littéralement soutenu le toit sur ses épaules — s'exclame :

- On s'en va ; dans une heure, il fera en dessous de zéro dans l'appartement.
- Et les autres ?
- Ils se diront que c'est provisoire, iront se coucher, et risqueront de geler.
- Et alors ?
- Eh bien, s'ils peuvent dormir par moins vingt, c'est que tout est perdu : plus rien ne leur fait peur, ils peuvent vivre sans toit, sans eau, sans rien du tout. Moi, je ne peux plus. Je ne veux plus. C'est fini : je refuse d'y travailler, je refuse d'y vivre. Je ne supporte plus cette folie, je vous hais tous, allez brûler en enfer ; il y a une limite à tout.
- Donc il n'y aura pas d'électricité ?
- Eh bien... voilà.

² Le film *Fontaine* se divise en deux parties. Il débute comme un récit utopique, présentant une fontaine jaillissant dans un désert, en un lieu imaginaire et éloigné. À un certain moment, le récit s'interrompt pour amorcer un voyage vers une ville : Saint-Pétersbourg, où tout s'effondre également. Les toits s'écroulent, et les habitants tentent de survivre pendant la période de la perestroïka, cultivant par exemple des tulipes dans leurs salles de bain pour les vendre sur le marché, tout en éprouvant des remords. Le personnage principal, à la fois plombier et concierge, ne parvient finalement pas à contenir la fontaine jaillissante au milieu de la cour. Le récit bascule alors dans le surréalisme et s'achève par un vol – dans l'espace ou dans un enfer domestique – à bord d'un ascenseur. Ce récit fantasmagorique constitue l'un des motifs de l'éthique narrative du sots art. À ce titre, les films du quotidien de Mamine représentent un exemple éclatant de stratification narrative.



Photogramme du film *Fontaine* © Y.Mamine

Ce paradoxe constitue en réalité le cœur du sots art : tout va très mal, il est impossible de vivre, et pourtant, la vie continue, le tournage continue. Ce qui, plus tard, se traduira par des blagues sur le surréalisme de l'histoire soviétique conserve ici une dimension de résistance personnelle, un point de rencontre entre le « je ne peux plus ici » et une sorte de bacchanale dans des conditions où l'existence même paraît impossible. C'est le cas dans le film-allégorie *Le Jour de Neptune* (1986, réalisé par Youri Mamine), où, en quelques jours et avec des moyens improvisés, se monte une fête costumée pour des « morses » suédois, destinée à un regard étranger. Ce regard n'agit pas comme un deus ex machina, mais constitue plutôt un contexte extérieur de colonisation de l'image. Le récit du film bascule alors dans la farce, accentuée par cet éloignement critique.

Dans *Fontaine*, Mamine déploie plusieurs niveaux d'étrangeté mythologique, liés à l'irréalité de la vie : « la conviction de l'irréalité des améliorations, l'impuissance de l'individu (le film commence dans un désert où jaillit une fontaine) et du peuple tout entier sont devenues un « pain quotidien » discursif ». Cette impression se confirme lorsque le personnage, issu d'un espace mythologique, pénètre dans un univers moins mythique — le soviétique — et que sa désorientation devient le pivot dramatique du film.

Un autre niveau, où le pouvoir est fétichisé, se manifeste dans le dialogue entre deux protagonistes au sujet du nombre de toilettes :

— Ici, il y a un véritable entrepôt : des mitigeurs importés, du câble, de la moquette, un vrai trésor d'Ali Baba. N'y a-t-il pas trop de toilettes pour un seul derrière ? Tout le pays a été pillé.

Vous êtes le mal principal.

— Non, c'est vous le mal principal.

— C'est à cause de gens comme vous que tout s'effondre.

— Non, c'est à cause de vous que la maison tombe en ruine. Oui, oui, à cause de vous, car sans vos états, notre maison se serait écroulée depuis longtemps. Tout est pourri depuis longtemps, seulement grâce à votre stupide héroïsme elle tient encore debout, car vous réparez tout, portez tout sur vos épaules comme un chameau tête. Regarde-toi, tu es malade, un seul nez, tu vas crever et personne ne dira « merci », tandis que les chefs roulent tranquillement dans leurs Volga noires et comptent sur des idiots comme toi. Voilà, Piotr Nikolaïevitch, ce n'est pas moi le coupable, mais vous êtes le mal principal.

— Oui... peut-être que tu as raison.



Photogramme du film *Fontaine* © Y.Mamine

Ce principe d'inhabituelle immanence — la position au cœur du mythe — se révèle particulièrement dans *Fontaine* : le film s'ouvre sur la découverte d'une fontaine dans le désert, puis les participants et témoins directs de cet événement sacré se déplacent à Saint-Pétersbourg, dans un nouvel espace symbolique. On observe un changement de langage et de rituel, bien que celui-ci repose sur la vie quotidienne ordinaire : dans le métro, les *Mukhomors* (les amanites) vivent et accomplissent des actions banales semblables à celles de la vie « d'en haut ». Dans *Fontaine*, l'homme issu de cet espace symbolique — le héros Satibaldy Kerbabaevich Kerbabaev, dans la vie quotidienne simplement Kerbabaevich — un homme venu d'un autre monde, porteur d'une conception de la vie différente et d'une mythologie propre, effectue son déplacement d'Asie centrale vers Saint-Pétersbourg.



Photogramme du film Fontaine © Y.Mamine

Dans cet espace, une autre langue est parlée, tandis que Kerbabaevich utilise la sienne — qui, d'ailleurs, n'est jamais traduite à l'écran. Une scène illustre particulièrement cette altérité linguistique, reflétant également l'inégalité sociale, critique et symbolique : dans la cour, a lieu l'inauguration solennelle d'une plaque commémorative, à laquelle assistent les voisins et quelques habitants locaux. À Ivan Fedorovich Petrishchev, éminent créateur de mots, l'un des participants récite ses poèmes :

— A, B, V, G, D, vous, ga, dy, vous salauds, vous — ga — dy.

Ce simple jeu linguistique autour de la « saleté » structure en réalité toute la narration du film, tout comme le héros qui, à la fin, s'écrie « Je vous hais », incarnant l'absurde insoutenable et la tentative désespérée d'empêcher l'effondrement de la maison en soutenant le toit sur ses épaules — posture rendue possible uniquement grâce à la vodka, comme un instant figé.

L'esthétique de Boris Mikhaïlov est également révélatrice : ses sujets sont des sans-abri, le cadrage est singulier ; dans les films de Mamine, la lumière semble respirer un quotidien communautaire, sombre, vulgaire, mais profondément familier.



Boris Mikhaïlov. De la série « Histoire de la maladie ». 1998 © B. Mikhaïlov

Il subsiste néanmoins une faille au sein de l'espace mythologique, construit à la fois de manière factuelle et linguistiquement fragmentée. Dans le travail de Mikhaïlov, notamment la série *Histoire de la maladie* (1998), cet espace — à la fois mythologique et réel, avec lequel le sots art travaille fréquemment — se traduit par une séparation des horizons : l'espace d'un manoir abandonné représente un lointain espace mythologique, tandis que le sommeil ou la maladie d'un homme au premier plan constitue un espace proche, concret et réel.

La photographie opère toujours de manière sélective ; sa dimension documentaire absolue ne peut être revendiquée que lorsque chaque épisode de la réalité appelle à un témoignage. La dimension pathétique de la photographie réside dans sa capacité à considérer la réalité comme matériau. Dès lors, l'action photographique tend à transformer, voire à détruire, l'espace de la réalité, comme le souligne E. Petrovskaïa :

Dans la photographie, comme dans d'autres formes du visuel, il existe un résidu irréductible. C'est lui qui résiste à toute traduction en un quelconque langage, conservant à la photographie sa simplicité et, en même temps, son opacité³

Cette impossibilité d'une approche ontologique de la photographie dans le récit découle d'un recul conscient face aux problématiques spatiales, respectant leurs limites.

Ensuite, E. Petrovskaïa, en analysant l'orientation de la photographie vers le domaine du reconnaissable, évoque « une représentation qui constitue le point de départ du mouvement en général »⁴, bien que la reproduction du mouvement par la photographie demeure un mouvement

³ Petrovskaïa, E. *Antiphotographie*. — Moscou : Tri Kvadrata, 2003, p. 25.

⁴ *Ibid*, p.33

fictif, puisque tout passage ou dépassement implique la mobilité, laquelle est dans le cas de la photographie transférée au profit de la statique. Ainsi, la trajectoire de la mémoire — si centrale dans l'idéologie visuelle du sots art — se trouve limitée par les frontières du visible, ou plus exactement par ce qui a survécu à la censure visuelle.

En photographie, comme dans aucun autre art, sauf dans le cas de contraintes politiques explicites, la question de l'impossibilité de franchir la frontière du visible se pose de manière particulièrement aiguë. La photographie cadre et découpe l'image. Cette segmentation du visible est analogue à la politique visuelle du sots art : le passage d'un registre documentaire à un caractère affichiste constitue une forme de dissimulation de l'image.

Il s'agit d'un espace apparemment fortuit, qui révèle la faille entre le mythologique — rêve, illusion, songe — et le réel, entre sommeil et éveil. C'est ce que montre *Nuage-paradis* (1990)⁵ de N. Dostal, où le héros est entraîné dans un voyage dont nul ne connaît véritablement la destination, une forme d'« immigration intérieure », articulée à une ligne narrative majeure fondée sur l'étrangeté.

Le final de *Nuage-paradis* est particulièrement saisissant. Alors que tous attendent le bus, Natalia arrive en courant pour enfin prononcer des mots essentiels à l'adresse de Kolia. Mais elle ne les trouve pas : le silence, l'absence de parole ou le bégaiement constituent également un motif central du film, relevant de l'étrangeté et de l'interférence linguistique, éléments essentiels du sots art. Kolia, de son côté, tente une dernière fois d'empêcher la catastrophe qui le menace et de dire toute la vérité : personne ne l'a envoyé là-bas, il n'y a pas d'ami dans le Grand Est. Mais il est trop tard, Natalia ne peut accepter cette vérité. Le bus arrive, Kolia y est joyeusement poussé. Natalia se dégage des bras de sa mère, court vers le bus à la dernière seconde et demande à Kolia d'écrire, promettant qu'elle l'attendra.

Le film atteint alors un moment de drame poignant. Le bus démarre, et Kolia, les yeux emplis de larmes, regarde à la fois devant lui, sur la route qui s'évanouit dans l'inconnu, et derrière lui, là où sont restés ses amis et connaissances. À un instant, il croit que tous sont assis dans le bus, mais

⁵ Le héros de ce film s'invente un voyage. Vivant dans un village ou une petite ville, au « milieu du monde » pour ainsi dire, il est accompagné chaleureusement par tous ses voisins et amis sur un itinéraire mythologique. Pourtant, il devient difficile de renoncer au voyage, d'autant plus que le héros s'est déjà vu attribuer un déplacement sur une carte imaginaire, naturellement par ceux qui le soutiennent et qui, en partie, le jaloussent. En préparant son ami pour le départ, on découvre que le chemin du retour lui est interdit. Ce récit constitue une métaphore du désir constant de mouvement, de déplacement et de changement de lieu de vie. L'Extrême-Orient, point final choisi, n'est pas un hasard : il est lointain et presque inaccessible, surtout depuis la ville N. Ainsi, le film se transforme en un cycle narratif surréaliste, tournant en rond autour d'une idée fixe, où le héros demeure prisonnier des circonstances, tandis que son environnement le pousse vers un monde encore plus absurde.

Dostal choisit délibérément des acteurs comiques, et le récit prend presque la forme d'une clownerie ou d'un spectacle travesti.

en réalité, celui-ci est vide : il est seul dans tout le compartiment, se dirigeant vers un lieu et un objectif inconnus. Une destinée absurde, une existence insensée.⁶

Ainsi, l'étrangeté symbolique du rituel stylisé, l'action-voyage, l'action-déplacement, l'action-modification des circonstances deviennent une composante essentielle du cinéma de la période du sots art, car elles préfigurent toujours le récit surréaliste, la vie ou l'existence au-delà des frontières.

Bibliographie :

Komar, V., Melamid, A. Notre Moscou vue par un singe // *World Art Museum* n°29/29. Actionnisme russe 1990–2000 / dir. A. Kovalev. — Moscou : Livres WAM, 2007

Métro // Moukhomor / sous la direction d'A. Oboukhova. — Moscou : Bibliothèque du conceptualisme moscovite Hermann Titov, 2010.

Petrovskaïa, E. Antiphotographie. — Moscou : Tri Kvadrata, 2003

⁶ À la mémoire de Nikolaï Dostal : « Nuage-Paradis » 34 ans plus tard.

La chanson rituelle ewondo : entre esthétique et identité

MANGA ATEDZOE MARIE FLEUR

Doctorante en littérature orale, rattachée à l'Université de Yaoundé I, au sein de la filière *Littérature et civilisations africaines*. Ses travaux portent principalement sur la littérature orale et les formes d'expression culturelle et rituelle dans les sociétés africaines.

Résumé

En littérature, la chanson, en tant que genre majeur de l'oralité, accorde une place essentielle à la culture, aux usages et coutumes d'une communauté. Au Cameroun, l'ethnie ewondo possède des chansons rituelles d'une grande richesse, nourries par les musiques, les gestes et les prestations corporelles qui révèlent une structure rituelle profondément communicationnelle. A travers la performance poétique, la chanson funèbre devient une vitrine d'expression identitaire inscrit dans le patrimoine ancestral. Par le biais des structures formelles et narratives de la chanson, ainsi que les mobilisations des dimensions performatives et imagées, il sera démontré que la chanson rituelle dessine les contours de l'identité culturelle ewondo. En s'appuyant sur un corpus de chansons funèbres, cet article met en lumière la chanson comme mémoire intemporelle et modèle culturel autour duquel gravitent les mutations civilisationnelles.

Mot clé : oralité — chanson rituelle — identité culturelle — performance — Ewondo — patrimoine immatériel — mémoire collective — pratiques funéraires — communication rituelle

Abstract

In literature, song, as a major genre of orality, occupies a central place in the transmission of culture, customs, and social practices within a community. In Cameroon, the Ewondo ethnic group possesses a rich tradition of ritual songs, shaped by music, gestures, and bodily performances that reveal a deeply communication ritual structure. Through poetic performance, the funeral song becomes a privileged site of identity expression rooted in ancestral heritage. By analyzing the formal and narrative structures of these songs, as well as the mobilization of performative and visual dimensions, this article demonstrates how ritual song delineates the contours of Ewondo cultural identity. Based on a corpus of funeral songs, the study highlights song as a form of timeless memory and as a cultural model around which civilizational transformations gravitate.

Keywords: orality — ritual song — cultural identity — performance — Ewondo — intangible heritage — collective memory — funerary practices — ritual communication

Introduction

La pratique culturelle représente un levier d'identification et de cohésion pour un peuple. Elle contribue à l'ancrage et à la transmission de son patrimoine. Dans les communautés africaines, la chanson traditionnelle demeure un puissant vecteur de mémoire collective et de légitimation des rapports sociaux. Parmi les différents types de chants, la chanson rituelle retient une attention particulière. Prestée lors des naissances, de mariages, de funérailles, d'initiations, de soins, des échanges symboliques entre vivants et ancêtres, elle est un outil représentatif de la culture. Un cadre qui nécessite le rappel à la pratique répétitive du peuple pour une affirmation.

Dans ce travail, l'attention se porte sur la chanson funèbre, laquelle reflète une véritable vitrine du modèle de pensée et de l'univers symbolique du groupe. C'est dans ce sens que souligne Jacques Chevrier : « *la littérature orale traditionnelle fait partie du patrimoine ancestral légué aux vivants et sa réitération ne fait que consolider les liens étroits qui unissent les morts et les vivants ; elle montre aux vivants en quoi ils sont redéversables aux ancêtres* »¹. Au Cameroun, le grand groupe Beti² auquel appartiennent les Ewondo³, développe une chanson rituelle contemporaine sur laquelle repose les sources orales comme pratique vivante. L'investissement de cette richesse révèle une forte charge mémorielle.

Face à cette richesse, plusieurs interrogations émergent à l'esprit : comment la chanson funèbre ewondo en tant que pratique rituelle, articule-t-elle une esthétique poétique, performative et construction identitaire du groupe ? Comment se forme-t-elle et quelle en est sa particularité ? En quoi la chanson rituelle traduit-t-elle les fondements socioculturels du groupe ? Cet article propose d'analyser les structures esthétiques de la chanson funèbre ewondo et sa contribution à la construction d'une identité collective. L'analyse se fixera sur deux axes : l'approche textuelle qui met en avant la structure formelle, puis l'approche performative, centrée sur les éléments scéniques et corporels.

Présentation du corpus et démarche de collecte

Dans cette recherche, le corpus ci-dessous est composé de chansons funèbres exécutées habituellement lors des obsèques dans les villages ewondo de la région du Centre. Ces chants reflètent le mode de pensée et d'insertion sociale du clan. Chaque chanson s'identifie par une

¹ CHEVRIER Jacques, (1984), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, P. 20.

² Peuple Bantou de la forêt dense des régions Centre et Sud Du Cameroun.

³ Ethnie dense du Centre et en minorité au Sud.

transcription phonologique en langue ewondo, suivie d'une traduction littérale juxtalinéaire et de la traduction littéraire en français.

La collecte des données s'est appuyée sur l'observation participante lors des cérémonies accessibles aux non-initiés. Les entretiens menés avec les informateurs dépositaires de la tradition, l'écoute et la transcription directe des performances ont meublé et favorisé cette descente sur le terrain. L'ensemble des données ethnographiques a permis de constituer le corpus oral, représentatif et significatif.

Chant un

1 A Titi wa tság ma ñnem ai nyégē ééééé

Te/ Cécile/ tu/ piler (prés)/ me/ cœur/ avec/ pleurnichement/ eh eh eh eh !

Traduction : Cécile, tu m'énerves avec tes pleurnichements eh eh eh eh !

2 Yakob wa tság ma ñnem ai nyégē ééééé !

Jacob/ tu/ piler (prés)/ me/ cœur/ avec/ pleurnichement/ eh eh eh eh !

Traduction : Jacob, tu m'énerves avec tes pleurnichements eh eh eh eh !

3 Nia wam, nia wam, dzé ye mód ai nguəne abəle nia eyoŋ dzi ééééé !

Mère/ moi/ mère/ moi/ quoi/ que/ être (prés)/ homme/ encore/ avoir (prés)/ mère/ maintenant/ eh eh eh

Traduction : Ma mère, ma mère, mais plusieurs personnes n'en ont plus de nos jours eh eh eh !

Chant deux

1 U wulugú mívóá é biyoa a

Tu/ marcher (fut)/ santé/ épines/ ah ^

Traduction : Au revoir, mais fais attention aux épines en marchant

2 Biyoa bina ai zén é wa ké é

Epines/ être (prés)/ avec/ route/ eh/ tu/ partir (fut)/ eh

Traduction : Les épines sont le long du chemin eh !

3 Ú wulugú mívóá é biyoa a

Tu/ marcher (fut)/ santé/ eh/ épines/eh

Traduction : Au revoir, mais fais attention aux épines en marchant eh

4 Ané ma kád wa na biyoa a

Comme/ je/ dire (prés)/ tu/ là/ épines/ ah

Traduction : Je te préviens simplement

Les extraits de texte ne sont pas exhaustifs, mais suffisants pour illustrer la communication symbolique de la performance porteuse de sens et de significations.

L'esthétique poétique de la ritualité

D'entrée de jeu, la tradition ewondo comme celles d'ailleurs comporte de nombreux rites liés à la célébration funèbre. Dans cette ethnie, il se retrouve des variétés de rites comme les rites d'initiation avec les rituels tels que Esoá (conciliabule familial extrêmement restreint), et le Ñsílí awú (rite dédié aux témoignages sur le vécu du défunt). Il y a également les rites de passage, avec l'Ekamba (danse de la bru célébrant le défunt), le rituel Esani (c'est un rite qui consiste à effectuer une danse d'honneur au disparu). Il y a également les rites de purification, ici, il y a des rites comme le Tso (abolition symbolique de la mort par jet de sang comme des accidents dans la famille), l'Akus (rite de veuvage). Autres pratiques rituelles encadrant la période funéraire, l'on retrouve le recueillement nocturne au domicile du défunt. Le week-end marquant la célébration de la vie du disparu débute par une veillée mortuaire, durant cette période, se scendent des chansons de tout genre. A la fin, il est exécuté des pratiques liées aux funérailles comme Biwaren (purification du corps pour éloigner la mort au sein de la famille) ; ou encore le Bidí bí ndá awú

encore appelé funérailles (dernier repas partagé en communauté en mémoire du défunt). L'ensemble de ces rites comporte des chansons qui rentrent dans l'accompagnement. Elles deviennent dès lors omniprésentes, car elles posent une structure aux rituels. La chanson est performée pour embellir et façonner le rituel de couleurs et d'expression de sentiments les plus inouïs.

La chanson funèbre est une œuvre poético-rituelle riche, à la fois mouvante et collective. Sa mission première est de rassembler les vivants pour un ultime hommage au défunt. Nol Alembong va dans le même sciage avec la chanson funèbre en ceci : « *Dirges are sung on the occasion of death. They are often sung round the corpse or around the house in which the corpse lies in state. They are often accompanied by wailing and shading of tears* »⁴. Dans ce prisme, les éléments de la forme et de l'expressivité se performent pour rendre le texte assez narratif.

La base de la chanson traditionnelle révèle une conception, tant au niveau historique, sociétal, musical que poétique. L'aspect formel assure au texte la spécificité qui la diffère de l'autre. Sur le plan formel, la chanson traditionnelle repose sur les figures syntaxiques et sémantiques propres. Pour Jean Dérive, la chanson traditionnelle est une esthétique complète qui renferme ses propres canons : « *un système esthétique qui ne se réduit pas à une absence d'écriture : elle constitue une poétique spécifique fondée sur la voix, la performance, le rythme, l'interaction et la mémoire* »⁵. La répétition, très présente, crée une ossature rythmique qui structure le chant et renforce l'émotion. Les sensations fortes évoquées par les performeurs sont créées par l'usage répétitif des vers dans le poème. De ce fait, la chanson est déclamée comme hymne, mais elle pose un fixe relayé.

La chanson développe une pensée certes de douleur, mais elle dispose de mélodies récurrentes qualifiées de refrain ou chœur. Ainsi, dans la première chanson, l'alternance des noms « Cécile » et « Jacob » montre que le soliste s'adresse directement aux orphelins. Cette répétition vise à les consoler, à les exhorter à la résilience et à transmettre un message collectif. La chanson une est constituée d'un couplet est doté de vers répétitifs, modifiés pour le personnage que les performateurs désignent dans la prestation. Les répétitions scandées sont certes utilisées pour agrémenter la performance : « eh eh eh eh ! » ou encore « Ma mère, ma mère », mais elles sont entonnées pour compatir à la douleur. Il se déploie une forme d'insistance dans le récit pour signifier le message non seulement à l'auditoire, mais davantage aux proches du disparu. Le rassemblement effectué autour de la dépouille permet au soliste de modeler la chanson originale à celle produite à l'instant.

⁴ Nol ALEMBONG, *Standpoints on African Orature*, Yaoundé, P.U.Y, 2011. P.102.

⁵ Jean DERIVE, *Poétique de l'oralité*, Grenoble : Ellug, 2009, P. 28.

La seconde chanson repose aussi sur des vers récurrents centrés sur la mise en garde symbolique adressée au défunt. L'image des « épines » évoque les dangers de l'au-delà, que seuls les ancêtres connaissent. Cette répétition cyclique reflète le parcours de vie et le lien entre vivants et ancêtres. Le fait pour le vivant de conseiller le défunt « Au revoir, mais fais attention aux épines en marchant », « Les épines sont le long du chemin » est une forme de transcendance que le vivant exprime au défunt afin de lui souhaiter un sommeil paisible dans le monde des ancêtres. Une manière indirecte de recommander le déchu aux aïeux.

La chanson funèbre ewondo propose une mixité dans la forme avec la présence des strophes identiques servant non seulement à créer un même rythme de musique dans la prestation. En effet, cette technique consiste à émettre plusieurs vers identiques dans la chanson perçue comme refrain ou chœur. Cela est visible avec la chanson deux de notre corpus. La chanson est cyclique, car elle reflète le parcours résumant la vie via les rapports accordés aux deux mondes. La répétition articulée sur laquelle se repose la chanson funèbre donne lieu à une forme particulière.

Il se dessine dans la chanson funèbre ewondo une forte charge symbolique. La présence des emblèmes dans la performance participe à la réussite du rituel. Notamment, l'usage des lieux propices est indispensable pour la pratique rituelle. Les rites sont exécutés à des endroits spécifiques, le cas du veuvage qui se fait à la rivière et au village afin de purifier l'âme. Les enclos familiaux ou les conciliabules (dans la forêt s'agissant du rite Esoà) sont les mobilités favorables à la pratique culturelle où gestes, objets et déplacements contribuent à l'efficacité rituelle. Les images symboliques dont use la chanson rituelle ewondo mènent à prendre le cosmos de la forêt comme force indélébile. Déjà, les ancêtres sont les garants de la communauté. L'ensemble de ces performances marque une identité à travers laquelle le peuple s'autodétermine et présente son mode de vie.

La performance poétique : une mixité artistique au service de l'identité

La performance de la chanson funèbre mobilise plusieurs éléments pour être produite. Les éléments de la voix, du rythme, de la danse et les interactions entre soliste et le groupe, ainsi que les échanges avec le public favorisent la production de la chanson funèbre. La performance s'accompagne des mobilités du corps pour être produite. La gestuelle et les mimiques corporelles renforcent le message émotionnel. Paul Zumthor rappelle que : « *la voix est un corps acoustique qui crée une esthétique perceptible même sans mots* ».⁶ Le cas de la chanson ekamba contenue dans le corpus souligne la dimension universelle de la mort. Une redondance dans le vers crée une insistance ironique que le performeur adresse sur scène. Soit le troisième vers de la première chanson :

⁶ ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, P.45.

Ma mère, ma mère, mais plusieurs personnes n'en ont plus de nos jours eh eh eh !

Le soliste entonne les vers, le groupe reprend la fin « eh eh eh » créant ainsi une complicité performative. Les voix modulées traduisent la plainte, la compassion ou l'insistance symbolique. Les mots tels que « pleurnichements », « énerves », « épines », « attention » ou « préviens » fonctionnent comme des points d'ancrage émotionnels. À travers ces extraits de texte, il se lit un phénomène qui touche toutes les couches de la société. Déjà, nul ne détient la personne ou l'heure à laquelle il perdra la vie, tel le mystère de la mort. Cette manie donne une complicité à la prestation afin d'attirer l'attention du public présent. Les voix des prestataires sont modulées en fonction du message que véhicule la chanson.

Il est important de souligner que la performance des artistes varie en fonction de l'attention que le public accorde à la prestation. La chanson mise en avant ici vise à toucher l'âme afin d'avoir un œil de compassion et commémorer intérieurement son vécu. La performance rituelle donne lieu à une transmission des valeurs ancestrales. La connaissance sur le lignage et des généalogies permet à l'auditoire de se reconnecter au récit du passé de la communauté. La pratique des usages et coutumes traduit la fidélité à laquelle le peuple s'auto-définit. La chanson crée donc un espace de vitalité où tout l'auditoire revêt la vie inéluctablement. Le rituel accorde un modèle de pensée qui se propage dans la foulée pour être considéré comme une vérité générale. Il se crée dans la chanson funèbre ewondo une légitimité ; car la sacré et la mémoire sont les noyaux qui nourrissent les reconnaissances culturelles avec lesquelles le peuple rend hommage à ses défunt.

La performance permet au groupe de se réapproprier la nature. L'identité de l'ewondo se révèle à toutes les prestations du groupe. Dans ce cas, « chanter » c'est redevenir ewondo ; cette affirmation identitaire marque la place emblématique de la tradition dans la communauté. La pratique culturelle est le point central d'une communauté qui s'affirme. Le rituel devient dès lors un repère d'adaptation auquel le groupe se soumet pour exprimer son essence. L'usage performatif de la chanson funèbre dans les rites ewondo pose une teinte sur la beauté et une forme de mémoire vivante. L'identité du défunt se perçoit à travers les éloges rendus, la célébration de la vie, la valorisation de ses actes ayant aidé le groupe. La participation de toute la collectivité aux obsèques marque la reconnaissance de la perte dans le groupe. La mort marque le début d'une nouvelle. La chanson joue donc le rôle de pérennisation et de conservation de la mémoire. L'héritage culturel étant mis en avant, promeut une patrimonialisation et une numérisation des pratiques culturelles à l'ère de la mondialisation.

Conclusion

La chanson funèbre ewondo se présente comme une œuvre poétique, rituelle et performative, dont la fonction dépasse largement le cadre esthétique. Par ses structures formelles, ses répétitions, ses images et sa charge symbolique. Elle constitue un véritable outil de construction identitaire. En mobilisant la mémoire, le lien aux ancêtres et la cohésion communautaire. La chanson rituelle favorise les valeurs fondamentales du peuple. La performance mêlant voix, geste, mime et participation collective, renforce la dynamique en posant une cérémonie en un espace vivant de l'expression culturelle.

Bibliographie

- ALEMBONG, Nol. *Standpoints on African Orature*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 2011.
- CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*, Paris, Armand Collin, 1984.
- CONNERTON, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- DERIVE, Jean. *Poétique de l'oralité*, Grenoble, Ellug, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

Présenter ou exposer : les rituels fondateurs de l'enfance en Scandinavie médiévale.

Tatiana Hugo est en deuxième année de thèse de doctorat en histoire médiévale, en histoire des religions et en archéologie médiévale, sous la direction de Catherine Guyon (Université de Lorraine), Pierre-Brice Stahl (Université Paris-Sorbonne) et Sarah Croix (Université d'Aarhus, Danemark). Sa thèse porte sur « la représentation et le rôle des ‘invisibles’ (femmes, enfants, animaux, classes précaires et esclaves) dans les rites funéraires et sacrificiels pré-chrétiens en Scandinavie du VIII^e au XI^e siècle ». Elle est également agente d'accueil et de surveillance au Musée Lorrain et à l'église des Cordeliers.

Résumé

A l'époque viking (793 – 1066), l'enfance et le rituel est un sujet peu documenté, souvent associé aux femmes dans les sources littéraires et archéologique. Deux rituels marquent la naissance, qui sont le rite d'aspersion symbolisant l'acceptation de l'enfant par le père, et l'exposition, équivalent à un abandon. Cette exposition, souvent mortelle, est pratiquée quand l'enfant n'est pas reconnu par le père, pour des raisons économiques, sociales ou liées à des malformations. Les filles et les enfants difformes sont les plus exposés à cette pratique. L'exposition peut aussi résulter de conflits familiaux ou d'enjeux d'héritage, notamment entre épouse légitime et concubine. Les sagas mettent en scènes des enfants exposés promis à un grand destin, mais cela reflète plus un motif littéraire qu'une réalité historique. L'influence chrétienne a progressivement condamné cette coutume. Les justifications religieuses païennes de l'exposition restes incertaines. Enfin, l'expositon, souvent vue comme une régulation sociale, est aussi une source de grande souffrance, surtout pour les mères, bien que peu étudiée sous cet angle.

Mots clés : enfance, rituels, exposition, paternité / reconnaissance paternelle, infanticide, sexe et statut social

Abstract

In the Viking Age (793–1066), childhood and ritual remain poorly documented and are often associated with women in literary and archaeological sources. Two major rituals marked birth: the sprinkling rite symbolizing the father's acceptance of the child, and exposure, which amounted to abandonment. This exposure, frequently fatal, was practiced when the child was not acknowledged by the father, for economic, social, or physical reasons such as deformities. Girls and physically impaired children were particularly vulnerable to this practice. Exposure could also result from family conflicts or inheritance disputes, especially between a legitimate wife and a concubine. The sagas depict exposed children destined for greatness, but this motif reflects literary convention more than historical reality. Christian influence gradually condemned this custom, while the pagan religious justifications of exposure remain uncertain. Finally, although exposure is often interpreted as a form of social regulation, it also constituted a profound source of suffering, particularly for mothers — a dimension that remains largely understudied.

Keywords: childhood — rituals — infant exposure — fatherhood / paternal recognition — infanticide — sex and social status

Introduction

L'enfance et la mort à l'ère viking constituent un champ d'étude régulièrement abordé par les chercheurs, bien que les sources disponibles demeurent rares et fragmentaires. Ainsi, la question de la petite enfance et de la psychologie médiévale reste souvent traitée de manière secondaire, généralement liée aux figures parentales, en particulier à celle de la mère. Les connaissances actuelles reposent principalement sur les *sagas islandaises*, complétées par quelques découvertes archéologiques permettant alors d'approcher la réalité matérielle de la vie des enfants. Les travaux de spécialistes révèlent une forte mortalité infantile, pouvant atteindre 60 %, due à de multiples facteurs, comme les fausses couches, les maladies, la mort subite, ou encore l'exposition des nouveau-nés¹. Dans ce contexte, deux rituels essentiels marquent la naissance d'un enfant dans la société scandinave : l'*ausa vatni* ou rituel de présentation, et le *barnauðburðr* ou rituel d'exposition. L'étude de ces pratiques, qui relèvent autant de la norme sociale que du symbolique, permet de mieux comprendre les conceptions de la vie et de la mort chez les enfants.

L'*ausa vatni* : rituel de présentation et d'acceptation

Il convient d'analyser d'abord le rituel de présentation du nouveau-né, afin de mieux comprendre celui de l'exposition, auquel il fait directement écho. Selon R. Boyer, la mère accouchait à genoux, de manière à ce que l'enfant soit directement reçu par la terre battue, le sol des maisons étant constitué de planchers amovibles². Il est ensuite probable que le nouveau-né soit élevé vers le ciel par la mère, une sage-femme ou une domestique, dans un geste symbolique de présentation à l'air et à la Déesse-Mère, associée au soleil. Bien que cette élévation ne soit pas explicitement mentionnée dans les sagas, son absence ne suffit pas à infirmer l'existence de cette pratique. Après cette première mise au monde, l'enfant est *borit at fôður sínum* (porté à son père), ou à un tuteur en cas d'absence de ce dernier. Le père procède alors à une inspection de l'enfant, afin de juger de sa viabilité physique et mentale, déterminant ainsi s'il est apte à être élevé au sein du foyer. Ce n'est qu'à l'issue de cette reconnaissance que le père accomplit le rituel de l'*ausa vatni*, qui est illustré dans une saga :

« Hallgerdr donna naissance à une fille, qu'elle fit porter à Glümur. Glümur demanda à Hallgerdr comment on l'appellerait. « On l'appellera d'après la mère de mon père ; elle s'appellera

¹ Fridriksdottir, 2020, p.214-218.

² Boyer, 2008, p.722.

Thorgerdr, car elle descendait de Sigurd Fáfnísbani du côté de son père. La petite fille fut aspergée d'eau par son père et on lui donna ce nom-là »³.

Cette aspersion finalise symboliquement la présentation de l'enfant à la Déesse-Mère, marquant son entrée dans le monde des vivants. Elle consacre l'enfant aux quatre éléments fondamentaux, à savoir la terre (accouchement), l'air et le feu (élévation et soleil), et l'eau (aspersion). Ce schéma renvoie au naturalisme religieux propre aux peuples germaniques, qui semble avoir persisté à l'époque viking. Il est probable que ce rituel ait été placé sous la protection des *dísir*, divinités féminines peu connues, dont la nature reste débattue. Alors que F. Ström les considère comme des déesses de la fertilité, R. Boyer les rapproche davantage de divinités mineures associées à la mort et aux Nornes⁴. Cette seconde hypothèse paraît plus convaincante, dans la mesure où les Scandinaves accordaient une grande importance aux Nornes, responsables du destin de chaque être vivant. Il est donc cohérent que le nouveau-né leur soit consacré, directement ou par l'intermédiaire des *dísir*, dans l'espoir de lui assurer un avenir favorable. La dernière étape du rituel consiste pour le père à attribuer un nom à l'enfant. Par cet acte, il l'introduit officiellement au sein de la famille, lui conférant une légitimité sociale et successorale. Il est fréquent que le nom choisi rende hommage à un parent disparu, à un ancêtre, à un héros ou à un animal dont les parents espèrent que l'enfant héritera des qualités⁵. Enfin, l'enfant reconnu est ramené à la mère, qui l'allait. Ce premier allaitement marque la clôture du rituel de présentation. Toutefois, il est important de noter que ce rituel ne s'accomplit que si l'enfant est accepté par le père ou le tuteur. En cas de refus de reconnaissance, un autre destin l'attend.

Le *barnaútburðr* : à la frontière de la vie et de la mort

La pratique de l'exposition des nouveau-nés ne constitue pas une spécificité des sociétés scandinaves. Elle s'enracine dans une tradition beaucoup plus ancienne, attestée dès l'Antiquité, notamment dans la Grèce et la Rome antiques, où les mythes de Romulus, Rémus ou Oedipe témoignent de cette pratique. En l'absence de moyens de contraception efficaces et face au rejet de l'avortement, l'exposition a longtemps constitué une forme de régulation démographique courante, à la croisée de la nécessité économique et des normes sociales. Dans les sociétés nordiques, ce geste s'incarne dans le rituel du *barnaútburðr*, littéralement « porter un enfant à l'extérieur ». Lorsqu'un nouveau-né n'est ni reconnu par son père ni aspergé d'eau, il est confié à un tiers chargé de le déposer dans un lieu isolé, à distance des habitations. Dans le climat

³ Boyer, 1987, p.1228.

⁴ Ström, 1954. p. 22 ; Boyer, 2008, p.421.

⁵ Boyer, 2008, p.722.

rigoureux du Nord, un tel acte équivaut souvent à une condamnation à mort, assimilable à un infanticide. Les chercheurs peinent à en estimer la fréquence : les sources restent lacunaires, les ossements de nourrissons étant particulièrement fragiles. La dimension psychologique, quant à elle, demeure absente des textes, qui ne livrent pas d'information sur les émotions parentales. Néanmoins, les sagas offrent des indices précieux sur les motivations de l'exposition. Le premier facteur est d'ordre économique, comme l'illustre la *Gunnlaugs saga ormstungu* :

« Il existait en Islande païenne, une coutume qui permettait aux gens pauvres et possédant un grand nombre d'enfants, de faire exposer leurs nouveau-nés ; on trouvait que c'était mal agir »⁶.

Cette mention révèle la tension entre contrainte matérielle et conscience morale. L'exposition visait à réduire le nombre de bouches à nourrir et à limiter la proportion d'*umagi*, terme englobant les individus incapables de subvenir à leurs besoins, c'est-à-dire les personnes âgées, les infirmes, les malades, les vagabonds et les pauvres (*fatoekr* ou *felitill*). Il s'agissait de maintenir ces groupes dans des proportions jugées acceptables pour la survie collective⁷. Les auteurs chrétiens médiévaux, en relatant ces pratiques, y projettent leurs propres valeurs morales, condamnant une coutume païenne perçue comme immorale. Outre la misère, des motifs sociaux pouvaient également conduire à l'exposition, comme dans la *saga des chefs du Val-au-Lac* :

« Thorgrímr de Kárnsá eut un enfant de sa concubine qui s'appelait Nereidr, et sur l'ordre de sa femme, l'enfant fut exposé »⁸.

Cette scène illustre la rivalité entre l'épouse légale et la concubine : reconnaître l'enfant illégitime aurait compromis les droits successoraux des héritiers légitimes. L'exposition apparaît ici comme une solution sociale destinée à préserver la hiérarchie familiale. De même, la *Jómsvíkinga saga* évoque une autre transgression :

« Le comte avait une belle sœur, qu'il aimait plus qu'il n'aurait dû, et elle lui donna un enfant [...]. Ils [gardes du comte] arrivèrent dans une forêt du Danemark. Ils déposèrent l'enfant au pied d'un arbre et partirent »⁹.

L'inceste, perçu comme une faute grave, exclut l'enfant et ses parents de la communauté. Contrairement à la mythologie gréco-romaine, la mythologie nordique ne compte aucune divinité issue d'une union incestueuse : l'absence de modèle divin renforce la condamnation culturelle de ce type d'union. L'exposition devient alors le moyen d'effacer la honte d'une transgression morale. Il est également à noter que la majorité des enfants exposés sont des filles :

⁶ https://sagadb.org/gunnlaugs_saga_ormstungu.fr consulté le 30/04/2024.

⁷ Boyer, 2001, p.55-56

⁸ Boyer, 1987, p.1027.

⁹ Hollander, 2006, p.27-30.

« D'exposer l'enfant s'il s'agit d'une fille, mais de l'élever si c'est un garçon »¹⁰.

Ce déséquilibre sexuel s'explique par des considérations économiques et patriarcales : les garçons assurent la subsistance des parents âgés, participent à la production agricole et à la défense du foyer, tandis que les filles, une fois mariées, quittent leur famille et nécessitent le versement d'une dot. L'exposition touche également les enfants atteints de malformations physiques, jugés incapables de remplir leur rôle social. Les lois du *Gulaþing* et de l'*Eidsivæping* précisent :

« Si un enfant est né avec ces difformités telles que le visage est tourné là où l'arrière du crâne devrait être ou les orteils où les talons devraient être, ou si souffrent de difformités ou d'anomalies physiques, ou si ses jambes n'arrivent pas à le porter, ou si les enfants ayant les yeux derrière la tête ou affligés de nageoires de phoque ou d'une tête de chien, il doit être exposé »¹¹.

Ces prescriptions légales traduisent une volonté d'exclure ceux qui, par leur apparence, transgressent l'ordre naturel. L'historienne J. Jochens a proposé d'expliquer le taux élevé de malformations en Norvège par l'endogamie prolongée de communautés isolées, contrairement à l'Islande, dont la population plus métissée aurait bénéficié d'une meilleure diversité génétique¹². Par ailleurs, certains récits mentionnent des pratiques à dimension sacrificielle :

« Les Gotlandais sacrifient leurs fils, leurs filles, du bétail ainsi que de la nourriture et de la bière »¹³.

Cependant, cette référence ne permet pas d'établir un lien direct entre exposition et rituel religieux : aucune divinité ni cérémonie n'est explicitement évoquée. L'exposition demeure avant tout un acte relevant de l'autorité paternelle, puisque c'est le père qui décide du sort de l'enfant, la mère n'étant qu'un témoin impuissant. Avec l'essor du christianisme, cette pratique décline. L'*Íslendingabók* d'Ari Þorgilsson rapporte :

« Que les anciennes lois devaient être maintenues en ce qui concerne l'exposition des enfants [...]. Les gens avaient le droit de sacrifier [et exposer] en secret, mais ils seraient punis par la plus petite des illégalités si des témoins étaient produits »¹⁴.

Vers l'an 1000, le parlement islandais autorise encore certaines pratiques païennes, signe d'une transition religieuse graduelle. Cette tolérance disparaît au cours des années 1020, lorsque le roi Olaf II « le Saint » ou « le Gros » de Norvège impose la foi chrétienne :

¹⁰ https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2006121300022?page=17 p.3-6, consulté le 17/01/2025.

¹¹ Larson, réimpr 2011, p.69-89.

¹² Jochens, 1998, p.92.

¹³ Peel, 2010.

¹⁴ Ari Þorgilsson, traduit Grønlie, 2006, p.9.

« Dans des vallées et des régions de montagne, le paganisme dominait [...]. Mais le roi menaça des pires châtiments les hommes, qu'ils fussent puissants ou faibles, qui refusaient de se plier à ses injonctions concernant la pratique de la religion chrétienne »¹⁵.

Ainsi, l'exposition des enfants, jugée incompatible avec la morale chrétienne, est alors proscrite. Si la plupart des analyses se concentrent sur les dimensions sociales et économiques de cette pratique, il importe également d'en explorer la portée psychologique. La *saga de Finnbogi le fort* révèle ainsi la souffrance silencieuse des mères :

« Ásbjörn emmena sa fille nommée Þórný, en Norvège, pour la marier. Mais Ásbjörn ne voulait pas marier sa fille à Skiði. Puis, Skiði avait emmené la jeune fille sur les conseils de sa mère Þorgður. Il l'a emmenée en Norvège et l'y a épousée [...]. Mais quand Ásbjörn revint de l'assemblée, il devint très en colère que la jeune fille ait été emmenée, à la fois par Þorgerði et par Skiði. Plusieurs saisons se sont écoulées avant qu'il ne récupère sa fille, qui était enceinte [...]. Ásbjörn dit Þorgður : »» maintenant n'élevons pas cet enfant, mais emmenons le dehors »». Elle a dit »» tu ne le feras pas puisque tu es sage, et que cela serait le tour le plus scandaleux, même si un homme pauvre le faisait »». Ásbjörn dit »» c'était déjà dans mon esprit lorsque tu as donné notre fille Þórný à Skiði contre ma volonté, sachant que je ne voulais plus élever d'enfants [...] »». Plus tard Þórný donna naissance à un fils, grand, fort et très beau [...]. Ásbjörn a demandé à des hommes de porter l'enfant à l'extérieur. Ces hommes ont porté l'enfant hors du jardin et l'ont couché entre deux pierres, l'ont roulé sur une grande dalle et ont mis une bouteille dans la bouche de l'enfant, puis sont partis »¹⁶.

Cet extrait met en avant la dimension profondément hostile et traumatique de l'abandon d'un enfant. Bien que cela ne soit pas explicitement formulé, la peur de la jeune fille face à la réaction de son père est manifeste : elle attend plusieurs mois avant de revenir auprès de sa famille. Cette crainte s'explique par le fait que son enfant a été conçu lors d'un mariage non consenti par le père, ce qui constitue une transgression majeure dans le contexte familial et social. Ainsi, le père rejette non seulement sa fille, qu'il menace de renier, la laissant sans ressources, mais également son petit-fils, qu'il constraint à l'exposition, considérant l'enfant comme une honte. Cette exclusion aurait pour la jeune mère des conséquences graves : elle perdrait son statut social et basculerait dans les catégories marginalisées telles que les *umagi* ou les *fatoekr* ou *felitill*. Pour éviter cette déchéance sociale, elle se résigne à laisser son père exposer l'enfant. Même si la dimension psychologique n'est pas exprimée de manière explicite, elle est fortement suggérée : l'extrait souligne l'intense douleur que peut représenter l'abandon d'un enfant porté pendant neuf mois et mis au monde au prix d'un accouchement potentiellement douloureux, voire dangereux. L'extrait décrit également les modalités de l'exposition : l'enfant est déposé entre deux pierres, enveloppé

¹⁵ Snorri Sturlusson, traduit par Dillmann, 2022, p.153.

¹⁶ Bachman et Erlingsson, 1990 ; https://www.sagadb.org/finnboga_saga_ramma (paragraphe 1 et 2)

d'un drap, avec une bouteille placée dans sa bouche. Ce détail semble être un élément littéraire, mais il est possible d'y voir un geste destiné à étouffer les cris du nouveau-né, afin d'éviter qu'ils n'attirent l'attention et ne suscitent une intervention extérieure. Ce geste conférerait à l'exposition une dimension plus violente. Le contexte naturel et climatique accentue la brutalité de cette pratique. Le climat scandinave, bien que tempéré sur les côtes grâce au Gulf Stream, s'avère beaucoup plus rude à l'intérieur des terres et dans les régions septentrionales, où il est de type subarctique (hivers rigoureux, et étés peu chauds). Dans ce contexte, il est plausible que les communautés vivant sur les côtes aient transporté les enfants à l'intérieur des terres pour les exposer, afin d'assurer leur isolement et leur mort certaine. En ce sens, l'exposition dans un environnement extrêmement hostile pouvait avoir une double fonction : éliminer l'enfant tout en lui conférant une dimension quasi mythique en cas de survie miraculeuse. Toutefois, cette éventuelle « épreuve divine » ne saurait dissimuler l'intention réelle, à savoir faire mourir l'enfant, considéré comme indésirable. Outre les rrigueurs climatiques, l'enfant abandonné est exposé aux menaces naturelles, à savoir les prédateurs, qui peuvent s'attaquer à un nouveau-né sans défense. Ainsi, l'exposition peut être assimilée à une forme de mise à mort lente et passive : l'enfant meurt de froid, de faim ou est victime de prédateurs, dans un isolement total.

Souffrances silencieuses : l'impact psychologique des rituels de naissance

Longtemps négligée dans les études historiques et archéologiques, la question de l'affect connaît aujourd'hui un regain d'intérêt. Comme le souligne M.H. Erikson dans son analyse des pratiques de déposition, de tels événements suscitent inévitablement une réponse émotionnelle de la part de la mère¹⁷. Cette approche s'inscrit dans un mouvement plus large de l'archéologie, qui reconnaît désormais la place essentielle des émotions dans les expériences humaines. Si leur existence est universelle, leur expression et leur perception dépendent fortement du contexte social, culturel et historique. Parmi les émotions considérées comme universelles, l'attachement maternel occupe une place centrale. Dans les sociétés occidentales actuelles, la perte d'un enfant est perçue comme l'un des traumatismes les plus extrêmes, souvent assimilée à une forme de torture psychologique. Or, les recherches d'A. Cannon et K. Cook sur les réactions à la perte d'un enfant au Moyen Âge révèlent une réalité plus nuancée : dans un contexte de forte mortalité infantile, où le nouveau-né n'était pas encore pleinement intégré à la communauté, le deuil parental pouvait être atténué¹⁸. L'attachement affectif, encore fragile, n'atteignait peut-être pas l'intensité qu'il revêt aujourd'hui. Cependant, les sagas scandinaves invitent à relativiser cette

¹⁷ Hem Eriksen, 2017, p.1-19.

¹⁸ Cannon et Cook, 2015, p.399-416.

vision. Elles décrivent souvent un lien puissant entre la mère et l'enfant allaité, suggérant que l'allaitement crée une relation de proximité émotionnelle profonde. Ainsi lors de l'exposition, l'enfant est retiré à sa mère avant l'allaitement, ce qui engendre chez cette dernière une forme de privation d'ordre « physique ». La lactation, phénomène physiologique naturel du post-partum, voit alors sa fonction entravée : la « mission » biologique du corps maternel ne peut être accomplie, bien que le « produit » soit présent. Cette impossibilité d'exercer l'acte nourricier confère à la scène une dimension traumatique, révélant la violence symbolique et corporelle de l'exposition. Dans cette perspective, l'exposition des nouveau-nés, bien qu'inscrite dans la norme sociale et juridique, pouvait être vécue par les mères comme une véritable épreuve psychique. Si la décision d'exposer les enfants relève de l'autorité paternelle, les textes laissent entrevoir la désapprobation féminine : les femmes y manifestent fréquemment une résistance, même si leur voix reste sans effet. Leur impuissance face à la décision du père renforce la dimension tragique de cette expérience. Intervenir ou contester l'autorité masculine exposait les mères à de graves conséquences, à savoir le reniement, la répudiation, voire la marginalisation. En effet, le droit scandinave permettait au mari de divorcer en cas de conflit prolongé, faisant peser une menace constante sur celles qui osaient s'opposer. Ainsi, l'impact émotionnel du rituel d'exposition, bien que difficile à saisir dans les sources, ne saurait être minimisé. Il révèle une violence silencieuse, structurelle et genrée, inscrite au cœur de la société scandinave médiévale, celle d'une souffrance féminine intérieurisée, rarement exprimée, mais probablement omniprésente.

Conclusion

L'étude des premiers rites entourant la naissance à l'époque viking s'avère particulièrement complexe, tant les codes sociaux de cette époque diffèrent radicalement de nos représentations actuelles. Ces pratiques relèvent autant du symbolique que du social, et reflètent les conceptions profondément ancrées du statut de l'enfant dans la communauté. Pourtant, l'aspect psychologique de ces rites, en particulier l'exposition des nouveau-nés, demeure largement négligé par la recherche. La brutalité silencieuse de ce geste constitue une forme de mort lente et invisible, qui ne laisse que peu de traces archéologiques. L'exemple des quatre crânes d'enfants retrouvés dans un marais à Hå (Norvège) suggère une possible dimension rituelle de l'exposition, peut-être en lien avec des croyances religieuses visant à apaiser des divinités offensées. Cette hypothèse, bien que difficile à prouver, révèle la complexité des motivations sous-jacentes à cette pratique. Il convient enfin de souligner que si l'enfant exposé subissait une violence extrême, la mère, elle aussi, pouvait en être profondément marquée : l'exposition constituait potentiellement

une torture psychologique, à la fois individuelle et sociale, rarement interrogée dans les sources, mais pourtant essentielle à une compréhension plus humaine de ces sociétés anciennes.

Bibliographie

Ari Þorgilsson, *Livre des Islandais*, traduit du vieil islandais par S. Grønlie à partir du manuscrit *Íslendingabók* (vers 1130), Londres, University College de Londres, 2006.

Grágás, traduit du vieil islandais par V. Finsen à partir du manuscrit *Grágás*, Copenhague, Berling, 1852.

Guta Sage, the history of the Gotlander, traduit du gutnisk par C. Peel d'après le manuscrit *Gutasagan* (1285), Londres, University College, 2010.

Sagaen om Gunlaug Ormstunge og andre sagaer om islandske skalder, https://sagadb.org/gunnlaugs_saga_ormstungu.fr consulté le 14/10/2025.

Sagas Islandaises – Saga de Njall le brûlé, traduit du vieil islandais par R. Boyer à partir des *Íslendingasögur* (XIIIe), Paris, Gallimard, 1987, p. p.1203-1502.

Sagas Islandaises – Saga des chefs du Val-du-Lac, traduit du vieil islandais par R. Boyer à partir des *Íslendingasögur* (XIIIe), Paris, Gallimard, 1987, p.961-1052.

Snorri Sturlusson, *Histoire des rois de Norvège*, T.2, traduit du latin par F.X. Dillmann à partir du manuscrit *Heimskringla*, Paris, Gallimard, 2022.

The saga of Finnbogi the Strong traduit du vieil islandais par B. Bachman et G. Erlingsson par partir du manuscrit *Finnboga saga Ramma* (XIVe), Lanham, University Press of America, 1990 ; https://www.sagadb.org/finnboga_saga_ramma consulté le 14/10/2025.

The saga of the Jómsvíkings, traduit du vieil islandais par L.M. Hollander à partir du manuscrit *Jómsvíkinga saga* (vers 1200), Texas, University of Texas Press, 2006.

R. Boyer, *Les Vikings. Histoire, mythes, dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2008.

A. Cannon et K. Cook, « Infant Death and the Archaeology of Grief », *Cambridge Archaeological Journal*, vol 25, n°2, 2015, p.399-416.

M. Hem Eriksen, « Don't all mothers love their child ? Deposited infants as animate objects in the Scandinavian Iron Age », *World Archaeology*, 49(3) 2017, p.1-19.

J. K. Fridriksdottir, *Les femmes vikings, des femmes puissantes*, Paris, Autrement, 2020.

J. Jochens, *Women in Old Norse society*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.

L. Larson, *The Earliest Norwegian Laws : Being the Gulathing Law and the Frostathing Law (chapitre XXI)*, Clark, Lawbook Exchange Ltd, (1er éd 1939), réimpr 2011.

G. Lillehammer, *(Re)thinking the little Ancestor : New Perspectives on Archaeology of Infancy and Childhood*, Oxford, ed M. Lally & A. Moore, 2011, p.47-62.

F. Ström, *Diser, nornor, valkyrjor : fruktbarhetskult och sakralt kungadöme i norden*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1954.

Manger est un Rituel de Self-Care : Éloge du Placebo Conscient

Alexis Alliel

Diététicien-nutritionniste à Paris. Il travaille sur les liens entre alimentation, croyances et physiologie en croisant nutrition comportementale, neurosciences et anthropologie. Spécialisé dans l'accompagnement des troubles du comportement alimentaire, il développe une approche clinique du « placebo conscient », où le repas est pensé comme un rituel de *self-care* intégral. Ses travaux interrogent les dérives du *wellness* contemporain et les conditions d'une éthique incarnée du rapport à l'alimentation. alexis.alliel@ednh.fr <https://alexis-alliel-dn.fr>

Résumé

Cet article propose une relecture radicale de l'acte alimentaire en tant que rituel de *self-care* intégral, à la lumière des sciences contemporaines du placebo et du nocebo. Contre les discours anxiogènes du *wellness* et de l'orthorexie, il montre comment les croyances alimentaires façonnent directement la physiologie par des mécanismes neurobiologiques objectivables, impliquant l'attente, le conditionnement et les systèmes neurochimiques. À partir d'une approche clinique, anthropologique et philosophique, l'auteur met en évidence les dimensions physiologique, psychologique, sociale et symbolique du repas, compris comme un acte total structurant l'existence. Il propose un protocole de ritualisation consciente de l'alimentation visant à cumuler les effets placebo et à neutraliser les effets nocebo, afin de restaurer une relation apaisée, incarnée et signifiante à la nourriture. Le repas apparaît ainsi comme une « pharmacie existentielle », où se jouent simultanément le soin du corps, de l'esprit et du lien social.

Mots-clés : rituel alimentaire — placebo — nocebo — *self-care* — croyances incarnées — orthorexie — neurobiologie — anthropologie du repas — santé mentale

Abstract

This article offers a radical reinterpretation of eating as an integral *self-care* ritual in light of contemporary placebo and nocebo science. Against the anxiety-driven discourses of the wellness industry and orthorexia, it demonstrates how food-related beliefs directly shape physiological processes through measurable neurobiological mechanisms involving expectation, conditioning, and neurochemical systems. Drawing on clinical practice as well as anthropological and philosophical perspectives, the author highlights the physiological, psychological, social, and symbolic dimensions of the meal, understood as a total act structuring human existence. A protocol for the conscious ritualization of eating is proposed, aimed at accumulating placebo effects and neutralizing nocebo effects in order to restore an embodied, meaningful, and peaceful relationship with food. The meal thus emerges as an “existential pharmacy” in which the care of the body, the mind, and social bonds are simultaneously at stake.

Keywords: food ritual — placebo — nocebo — *self-care* — embodied beliefs — orthorexia — neurobiology — anthropology of eating — mental health

I. Ouverture : « This Is Water » à table

David Foster Wallace demandait aux diplômés de Kenyon College : « Everybody worships. The only choice we get is what to worship » (Wallace, 2005). Cette question traverse chaque repas. Car manger n'est jamais qu'un apport nutritionnel — c'est un acte total qui mobilise simultanément notre corps, notre psyché, notre tissu social et notre quête de sens. Trois fois par jour, nous choisissons nos autels. Autant qu'ils nous servent.

Le repas est l'un des derniers rituels universels qui structurent encore nos journées fragmentées. Mais dans une société où l'industrie du wellness génère 5,6 billions de dollars en parasitant notre anxiété alimentaire, ce rituel s'est saturé de croyances toxiques : peur, culpabilité, hypervigilance, restriction. L'orthorexie — l'obsession pour l'alimentation saine — touche désormais 49 % des utilisateurs d'Instagram dans la catégorie « santé » (Turner & Lefevre, 2017). Nos tables sont devenues des champs de bataille.

Pourtant, la science du placebo et du nocebo révèle une vérité troublante : nos croyances sur la nourriture façonnent littéralement notre physiologie. Un même aliment génère des réponses hormonales radicalement différentes selon qu'on le perçoit comme « toxique » ou « nourrissant » (Crum et al., 2011). Cet article propose une inversion radicale : faire consciemment le tri dans nos croyances alimentaires pour transformer le repas en rituel de self-care intégral, où se cumulent les effets placebo plutôt que les malédictions nocebo.

II. Le diagnostic : l'autel empoisonné

Nos rituels alimentaires contemporains sont saturés d'effets nocebo mesurables. L'effet nocebo — le frère sombre du placebo — désigne comment nos attentes négatives déclenchent des symptômes réels. En nutrition, ces effets sont omniprésents et documentés.

Les croyances anxiogènes sur la nourriture modifient notre physiologie de manière objective. Des études montrent que la simple perception d'un aliment comme « riche en calories » ou « pauvre en calories » altère la réponse hormonale du corps, indépendamment du contenu nutritionnel réel (Crum et al., 2011). Lorsque des participants pensaient boire un milk shake « indulgent » de 620 calories, leur taux de ghréline — l'hormone de la faim — chutait trois fois plus rapidement qu'après avoir bu le même milk shake présenté comme « diététique » de 140 calories. En réalité, les deux contenaient 380 calories. Le corps ne répondait pas aux calories, mais aux croyances.

Cette découverte bouleverse le modèle métabolique simpliste « calories in, calories out ». Comme le souligne Benedetti (2003), les mécanismes du placebo et du nocebo impliquent des processus cérébraux

hautement actifs médiés par l'attente et le conditionnement. Ces processus activent les mêmes voies neurochimiques que les substances pharmacologiques elles-mêmes — systèmes opioïdes, dopaminergiques, cannabinoïdes.

Dans ma pratique clinique auprès de patients souffrant de troubles du comportement alimentaire, j'observe quotidiennement ces prophéties autoréalisatrices. Une patiente anorexique me confie : « Quand je mange un morceau de pain, je sens immédiatement mon corps enfler. » Ce qu'elle décrit n'est pas délirant — c'est un effet nocebo réel, où l'anxiété déclenche une cascade de cortisol et d'inflammation. Son corps réagit à sa croyance, pas au gluten.

Nos rituels alimentaires sont devenus des chambres d'écho pour ces effets nocebo. Chaque étiquette nutritionnelle lue avec angoisse, chaque calcul calorique obsessionnel, chaque discours sur les « aliments toxiques » renforce le conditionnement négatif. Nous avons construit des autels empoisonnés.

III. La science du sacré : placebo, nocebo et croyances incarnées

Le placebo n'est pas une illusion. C'est une réalité neurobiologique. Comme le démontre la recherche contemporaine, les effets placebo et nocebo activent des circuits cérébraux spécifiques impliquant le cortex préfrontal, le système de récompense, et les voies de régulation hormonale (Benedetti, 2008).

Le cortex préfrontal — cette région sophistiquée qui nous distingue des autres primates — intègre le contexte présent, nos mémoires passées et nos anticipations futures pour moduler des fonctions physiologiques basiques. Lorsque nous approchons de table avec gratitude plutôt qu'anxiété, ce n'est pas qu'une posture mentale : c'est une cascade neurochimique différente qui se déclenche.

Les études sur le placebo alimentaire révèlent des mécanismes fascinants. Même l'odeur d'un aliment peut déclencher une réponse insulinique par conditionnement classique — le corps anticipe et prépare la digestion selon nos attentes (Huberman, 2024). Cette anticipation n'est pas consciente : des stimuli présentés en dehors du champ de conscience peuvent déclencher des réponses placebo et nocebo (Jensen et al., 2012).

Ce qui est particulièrement troublant, c'est que ces effets opèrent même sur des systèmes hormonaux ancestraux. Benedetti et ses collègues (2003) ont montré que si l'on conditionne des sujets avec un médicament activant la sécrétion de l'hormone de croissance, le simple placebo produit ensuite les mêmes changements hormonaux — alors que ces systèmes ont des millions d'années d'évolution. Le cerveau simplifie l'information, forme des prédictions, et ces prédictions deviennent réalité physiologique.

En clinique, j'utilise cette science du placebo conscient. Plutôt que de dire à un patient « ce yaourt contient des probiotiques bénéfiques », je l'invite à construire une histoire autour de cet aliment : « Ces

bactéries vivantes sont des alliées. Accueille-les comme des invités qui viennent restaurer ton écosystème intérieur. » Le rituel compte autant que le nutriment.

IV. Le repas comme self-care intégral

Un repas bien choisi, bien préparé, bien partagé nourrit la quasi-totalité des besoins humains fondamentaux. Cette affirmation n'est pas métaphorique — elle est anthropologique et neurobiologique.

Dimension physiologique. Oui, les macronutriments et micronutriments importent. Mais l'assimilation de ces nutriments dépend aussi de notre état émotionnel. Le stress chronique altère la perméabilité intestinale, modifie le microbiote, perturbe la digestion. À l'inverse, le plaisir alimentaire — savouré consciemment — optimise la biodisponibilité des nutriments. Manger dans la détente active le système nerveux parasympathique favorable à la digestion.

Dimension psychologique. Le repas structure le temps. Il offre prédictibilité et sécurité dans un monde incertain. Pour mes patients anxieux, le rituel du petit-déjeuner — même simple — devient un point d'ancrage quotidien. Il dit : « Je prends soin de moi. Je mérite ce temps. » Le réconfort alimentaire n'est pas une faiblesse — c'est une stratégie adaptative sophistiquée, aussi vieille que l'humanité.

Dimension sociale. L'étymologie de « copain » révèle tout : *cum panis*, « avec qui on partage le pain ». Nos relations les plus intimes se définissent par la commensalité. L'anthropologue Claude Fischler (1990) montre que l'incorporation alimentaire construit notre identité : nous sommes ce que nous mangeons, mais aussi avec qui nous mangeons. L'isolement alimentaire — symptôme classique des troubles du comportement alimentaire — n'est jamais qu'alimentaire. C'est un retrait social complet.

Dimension spirituelle. Non pas au sens religieux nécessairement, mais au sens du sens — ce qui nous relie à plus grand que soi. La gratitude envers les producteurs, le respect des saisons, la conscience de notre place dans la chaîne du vivant : ces rituels re-enchantent l'acte de manger. Ils le font passer du registre utilitaire au registre sacré.

Le repas est une pharmacie existentielle complète — à condition de nettoyer nos autels des fausses divinités qui nous épuisent.

V. Faire le tri dans nos autels

Comment distinguer les croyances qui nous servent de celles qui nous desservent ? Voici une méthode pratique, inspirée des travaux sur la restructuration cognitive et la thérapie d'acceptation.

Première étape : inventaire. Listez dix croyances que vous avez sur la nourriture. Sans filtre, sans

jugement. Par exemple : « Le sucre est toxique », « Je n'ai aucune volonté », « Manger doit être optimisé », « Mon corps me trahit », « Les glucides font grossir ».

Deuxième étape : questionnement. Pour chaque croyance, demandez-vous : « Cette croyance m'apporte-t-elle paix ou anxiété ? Liberté ou contrainte ? Connexion ou isolation ? » Si la réponse penche vers l'anxiété, la contrainte et l'isolation, cette croyance est probablement un effet nocebo déguisé en sagesse.

Troisième étape : traçabilité. D'où vient cette croyance ? Qui l'a plantée en vous ? Un magazine ? Un influenceur ? Un parent anxieux ? Un médecin mal formé ? Distinguer nos convictions profondes des conditionnements externes est déjà libérateur.

Quatrième étape : substitution consciente. Plutôt que d'essayer d'éliminer une croyance (ce qui est presque impossible), remplacez-la par une croyance plus utile. Non pas en se mentant, mais en choisissant délibérément une perspective différente également vraie.

Exemples de substitution :

- « Ce sucre est toxique » → « Ce miel est un cadeau des abeilles que je savoure avec mesure et gratitude »
- « Je n'ai aucune volonté » → « Mon corps me signale ses besoins ; j'apprends à l'écouter avec bienveillance »
- « Manger doit être optimisé » → « Manger est un moment de connexion à la vie, imparfait et humain »

Ces substitutions ne sont pas du « positive thinking » naïf. Ce sont des choix stratégiques pour cumuler les effets placebo documentés : gratitude (qui diminue le cortisol), plaisir (qui optimise la digestion), connexion (qui active l'ocytocine). Nous choisissons sciemment de vénérer ce qui nous élève plutôt que ce qui nous détruit.

VI. Le rituel du placebo conscient

Voici un protocole simple pour transformer chaque repas en rituel de self-care :

Avant le repas : Trois respirations profondes. Une intention formulée intérieurement : « Ce repas nourrit mon corps et mon esprit. » Une gratitude anticipée : visualisez les saveurs, les textures, le plaisir à venir. Cette anticipation positive déclenche déjà la cascade placebo.

Pendant le repas : Présence radicale. Absence d'écrans. Attention aux saveurs, textures, températures. Si vous mangez seul, ce n'est pas une privation — c'est une méditation gustative. Si vous partagez, c'est une communion. Mangez assis, dans un lieu dédié, avec une table mise (même simplement). Le rituel

formel compte.

Après le repas : Pause de deux minutes. Reconnaissance corporelle : « Comment je me sens maintenant ? » Célébration : « J'ai pris soin de moi. » Cette reconnaissance clôture le rituel, ancre l'expérience positive.

L'art de cumuler les placebos : Chaque détail compte. La beauté de la présentation active les circuits de récompense visuels. L'histoire de l'aliment (ce fromage artisanal, ces tomates du jardin de votre oncle) renforce l'effet narratif. Le partage démultiplie le plaisir par effet social. Les rituels personnels — toujours le même bol pour le thé matinal, toujours une bougie pour le dîner — créent des ancrages pavloviens positifs.

Ces rituels ne sont pas superficiels. Ils modifient votre neurochimie, votre digestion, votre relation au monde.

VII. Conclusion : la liberté de choisir ses dieux

Wallace concluait son discours par cette vérité : « The really important kind of freedom involves attention, and awareness, and discipline, and effort. » La vraie liberté n'est pas de manger ce qu'on veut sans conséquence. C'est de choisir consciemment ce qu'on vénère.

À table, nous faisons ce choix trois fois par jour. Nous pouvons continuer à vénérer le contrôle, la perfection, l'optimisation — et mourir d'anxiété. Ou nous pouvons choisir de vénérer la gratitude, le plaisir conscient, la connexion — et vivre.

Cette proposition n'est pas moralisatrice. Elle est pragmatique. La science du placebo et du nocebo montre que nos croyances sont des prophéties autoréalisatrices. Si vous croyez que manger vous nuit, votre corps le croira aussi. Si vous croyez que manger vous nourrit au sens le plus large, votre corps vous suivra.

Le repas peut redevenir un acte sacré — si nous nettoyons nos autels des faux dieux du wellness toxique, de la peur de l'abondance, de la méfiance envers notre propre corps. Si nous choisissons consciemment de cumuler les effets placebo plutôt que les malédictions nocebo.

« Choose what you worship », disait Wallace. À table aussi, nous choisissons nos autels. Autant qu'ils nous servent.

Bibliographie

- Benedetti F, Pollo A, Lopiano L, Lanotte M, Vighetti S, Rainero I (2003). "Conscious expectation and unconscious conditioning in analgesic, motor, and hormonal placebo/nocebo responses", *Journal of Neuroscience*, 23(10), 4315-4323.
- Benedetti F (2008). « New insights into the placebo and nocebo responses », *Neuron*, 59 (2), 195-206.
- Crum AJ, Corbin WR, Brownell KD, Salovey P (2011). "Mind over milkshakes: Mindsets, not just nutrients, determine ghrelin response", *Health Psychology*, 30(4), 424-429.
- Fischler C (1990). *L'Homnivore*, Paris, Odile Jacob.
- Jensen KB, Kaptchuk TJ, Kirsch I, et al. (2012). "Nonconscious activation of placebo and nocebo pain responses", *PNAS*, 109(39), 15959-15964.
- Turner PG, Lefevre CE (2017). "Instagram use is linked to increased symptoms of orthorexia nervosa", *Eating and Weight Disorders*, 22(2), 277-284.
- Wallace DF (2005). *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, New York, Little, Brown and Company.

Rituel et vulnérabilité : les émotions comme soin de l'âme chez Nussbaum

Ritual and vulnerability: emotions as care for the soul in Nussbaum's work

N'Dré Sam BEUGRÉ

Institut de Recherches et d'Études Philosophiques (iRePh) — Côte d'Ivoire
Réseau des universités des sciences et technologies d'Afrique (RUSTA) — Côte d'Ivoire
ndresam.beugre@outlook.be

Résumé

Cet article interroge la manière dont Martha Nussbaum repense la fonction morale des émotions à travers une approche thérapeutique de la philosophie. En s'inspirant d'Aristote et en s'opposant à l'idéalisme stoïcien, Nussbaum conçoit les émotions comme des jugements de valeur incarnés, exprimant à la fois notre attachement et notre vulnérabilité. Loin d'être de simples perturbations affectives, elles constituent pour elle des rituels de soin de l'âme, permettant de transformer la fragilité en lucidité éthique. L'analyse des émotions, comprise comme un rituel intérieur, devient alors une pratique réflexive de purification morale : elle éclaire nos dépendances, nous réconcilie avec notre condition humaine et ouvre la possibilité d'une éthique de la compassion. Ce rituel émotionnel, individuel et collectif, contribue à la formation d'une sensibilité démocratique fondée sur la reconnaissance d'autrui et la responsabilité partagée.

Mots-clés : soin de l'âme — éthique — compassion — philosophie morale — thérapie des désirs

Abstract

This article examines how Martha Nussbaum rethinks the moral function of emotions through a therapeutic approach to philosophy. Drawing inspiration from Aristotle and opposing Stoic idealism, Nussbaum conceives of emotions as embodied value judgments, expressing both our attachment and our vulnerability. Far from being mere affective disturbances, they constitute for her rituals of soul-care, allowing us to transform fragility into ethical lucidity. The analysis of emotions, understood as an inner ritual, then becomes a reflective practice of moral purification: it illuminates our dependencies, reconciles us with our human condition, and opens the possibility of an ethics of compassion. This emotional ritual, both individual and collective, contributes to the formation of a democratic sensibility founded on the recognition of others and shared responsibility.

Keywords: care of the soul — ethics — compassion — moral philosophy — desire therapy

Introduction

Depuis plusieurs décennies, la philosophie morale connaît un retour décisif des émotions au cœur de la réflexion éthique. Après avoir été longtemps considérées comme des forces irrationnelles à maîtriser ou à écarter du jugement moral, les émotions réapparaissent aujourd’hui comme des formes de compréhension du monde et des expressions de notre rapport aux valeurs. Cette redécouverte marque un tournant dans la pensée contemporaine : elle témoigne d’un effort pour réconcilier le sensible et le rationnel, le vécu et le concept. Parmi les philosophes qui ont le plus profondément contribué à ce renouveau, Martha C. Nussbaum occupe une place centrale.

Héritière d’Aristote, Nussbaum propose une lecture des émotions comme composantes constitutives de la vie éthique. Contre le rationalisme moral dominant et la tradition stoïcienne, elle soutient que la vulnérabilité et la dépendance affective ne sont pas des défauts à surmonter, mais les conditions mêmes de notre humanité. Les émotions, écrit-elle, révèlent ce que nous jugeons bon pour nous, ce que nous aimons et ce que nous risquons de perdre. En ce sens, elles traduisent une forme de jugement de valeur incarné, liant étroitement raison et sentiment.

La question se pose alors : en quoi les émotions, loin d’être des faiblesses, peuvent-elles constituer un rituel de soin de l’âme, révélant à la fois notre vulnérabilité et notre humanité morale ? L’hypothèse défendue ici est que, chez Nussbaum, les émotions fonctionnent comme des exercices spirituels laïcs, permettant un travail éthique sur soi comparable à un rituel intérieur. Comprendre et cultiver ses émotions, c’est accomplir un processus de purification et de clarification morale, où le soin de l’âme se confond avec l’apprentissage de la lucidité et de la compassion. Pour étayer cette réflexion, l’analyse s’appuiera sur les principales œuvres de Nussbaum : *La fragilité du bien* (2016), *The Therapy of Desire* (1994) et *Upheavals of Thought* (2001). Ces textes offrent une véritable philosophie thérapeutique, où la connaissance des émotions devient un moyen de guérison éthique, réconciliant la raison avec la vulnérabilité du cœur humain.

I. Rituel et vulnérabilité : le cadre anthropologique et moral

Dans la pensée de Martha Nussbaum, la notion de rituel n'apparaît pas comme un thème explicite, mais elle traverse son œuvre à travers la manière dont elle conçoit la formation morale de l'individu. Le rituel peut être compris ici dans un sens élargi : comme un ensemble de pratiques réflexives et affectives qui visent à orienter l'âme vers le bien. Si, dans les traditions religieuses et philosophiques anciennes, le rituel relie le corps, la parole et la communauté autour d'un acte symbolique de transformation, Nussbaum transpose cette dynamique au champ éthique. L'analyse des émotions, leur interprétation et leur cultivation constituent chez elle une forme de ritualisation intérieure de la vie morale, où la répétition et la conscience de la fragilité deviennent les moyens d'un soin de soi.

Dans *La fragilité du bien*, Nussbaum montre que la vulnérabilité n'est pas une imperfection humaine, mais une dimension essentielle de l'existence éthique¹. Loin de l'idéal stoïcien d'autarcie, elle s'inspire d'Aristote pour affirmer que « la vie bonne implique une exposition constante à la perte »². Le bonheur, dans cette perspective, n'est pas la suppression du risque, mais l'acceptation lucide de notre dépendance à ce qui nous dépasse : les autres, la fortune, le temps. La vulnérabilité devient alors une catégorie morale : elle fonde la possibilité de l'attachement, de la compassion et du jugement.

Ce cadre anthropologique de la fragilité conduit Nussbaum à revaloriser les émotions comme formes de connaissance incarnées. Contre la tradition cartésienne, elle refuse de voir dans les affects des perturbations du jugement. Chaque émotion, explique-t-elle dans *Upheavals of Thought*, contient une évaluation implicite du monde : « Les émotions ne sont pas des forces aveugles, mais des jugements concernant ce qui est important pour notre épanouissement »³. Aimer, craindre ou compatir, c'est déjà penser et juger. L'émotion révèle la texture éthique de notre expérience : elle expose ce que nous jugeons digne d'amour, de peine ou de soin.

De ce point de vue, la vulnérabilité n'est plus un signe de faiblesse, mais une condition de l'intelligence morale. Elle relie l'être humain à la communauté et au cosmos dans un mouvement de reconnaissance réciproque. Nussbaum souligne que c'est précisément parce que nous sommes affectés que nous sommes capables de justice : la compassion, par exemple, suppose la

¹ Martha C. Nussbaum, *La fragilité du bien : Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, Trad. Gérard Colonna d'Istria & Roland Frapet, Paris, Éclat, p. 5.

² Ibid., p. 25.

³ Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001, p. 19.

perception de la souffrance d'autrui comme un mal véritable, digne d'attention⁴. Ce lien émotionnel a une dimension quasi rituelle, car il exige répétition, introspection et apprentissage.

En s'inspirant des philosophies hellénistiques, notamment du stoïcisme et de l'épicurisme, Nussbaum redonne à la philosophie sa fonction première : soigner l'âme par la raison. Le rituel, dans cette perspective, n'est plus une cérémonie extérieure, mais un exercice intérieur, où la pensée et le sentiment s'unissent dans un travail éthique de transformation. Reconnaître sa vulnérabilité, c'est accomplir un acte de lucidité semblable à un rite de passage : une manière d'entrer dans une communauté morale où la conscience de la fragilité devient le fondement du soin de soi et des autres.

II. Les émotions comme soins de l'âme : la thérapeutique nussbaumienne

Chez Martha Nussbaum, les émotions ne sont pas seulement des expériences affectives passives ; elles constituent une voie de connaissance morale et un outil de transformation de soi. Cette conception repose sur une vision thérapeutique de la philosophie, inspirée de la tradition hellénistique, notamment du stoïcisme et de l'épicurisme. Dans *The Therapy of Desire*, Nussbaum affirme que la philosophie antique se présentait comme une « médecine de l'âme »⁵ : un art de guérir les passions destructrices par la raison et la réflexion. En reprenant cette métaphore, elle propose une véritable thérapeutique des émotions, où le travail intellectuel sur nos affects devient une forme de soin spirituel.

Les émotions, selon Nussbaum, sont des jugements de valeur incarnés. Elles contiennent une dimension cognitive : chaque émotion exprime une croyance sur ce qui importe pour notre bien-être. Ressentir la colère, la peur ou la compassion, c'est formuler, souvent de manière implicite, une évaluation du monde et de ce qui compte pour nous. « Les émotions, écrit-elle, sont des façons de voir le monde, intimement liées à la raison pratique »⁶. En ce sens, comprendre nos

⁴ Ibid., p. 302.

⁵ Martha C. Nussbaum, *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University Press, 1994, p. 13.

⁶ Ibid., p. 42.

émotions revient à examiner nos croyances : il s'agit d'une démarche réflexive et critique, analogue à une analyse philosophique de soi.

Cette introspection n'a cependant rien d'un retrait froid ou d'une maîtrise stoïcienne des affects. Nussbaum insiste au contraire sur la valeur morale de l'émotion : loin d'être un obstacle à la raison, elle est le lieu où s'élabore la reconnaissance de notre humanité partagée. La compassion, par exemple, joue un rôle central dans sa pensée morale et politique. Dans *Upheavals of Thought*, elle la définit comme « la douleur suscitée par la conscience d'un malheur injuste frappant autrui »⁷. Cette émotion, loin d'être une faiblesse, traduit une perception juste de la vulnérabilité d'autrui et fonde le sentiment de justice. Le soin de l'âme passe alors par l'apprentissage de ces émotions justes — ni la suppression de la sensibilité, ni l'abandon à l'émotivité brute.

Le travail thérapeutique que propose Nussbaum peut ainsi être compris comme un rituel rationnel : un exercice de mise en ordre des émotions, où la raison n'impose pas le silence, mais dialogue avec le cœur. Comme dans les pratiques spirituelles anciennes, ce rituel demande patience, répétition et discipline intérieure. Il vise à purifier non pas le corps, mais les croyances erronées qui engendrent la souffrance morale. En cela, la philosophie devient un chemin de guérison : elle transforme la confusion affective en compréhension lucide, la peur en responsabilité, la douleur en compassion active.

Cette conception rejoint la dimension esthétique de la pensée de Nussbaum. Elle considère la littérature et la tragédie grecque comme des médiations essentielles du soin de l'âme. En confrontant le lecteur à des situations de perte, d'amour ou d'injustice, la fiction éveille une sensibilité morale qui dépasse la simple argumentation rationnelle⁸. L'expérience esthétique devient ainsi un prolongement du rituel thérapeutique : elle forme le jugement moral en exerçant l'imagination et l'empathie. Ainsi, pour Nussbaum, soigner l'âme, c'est éduquer le regard émotionnel. L'analyse des émotions n'est pas un simple discours intellectuel : c'est une pratique vivante, un rituel intérieur où se construit une sagesse incarnée, ouverte à la vulnérabilité du monde.

⁷ Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001, p. 301.

⁸ Ibid., p. 382.

III. Vers une éthique de la vulnérabilité : l'émotion comme sagesse

L'analyse de Martha Nussbaum culmine dans une véritable éthique de la vulnérabilité, où les émotions deviennent non seulement des outils de connaissance de soi, mais aussi des vecteurs de sagesse et de justice. En réhabilitant la dimension affective de la vie morale, Nussbaum propose une conception élargie de la raison pratique : une raison incarnée, sensible et compatissante, qui reconnaît la dépendance mutuelle des êtres humains comme fondement de la communauté éthique. La vulnérabilité cesse ainsi d'être une condition à surmonter ; elle devient une forme de lucidité morale, la reconnaissance partagée de notre exposition à la perte et à la souffrance.

Dans *La fragilité du bien*, Nussbaum souligne que la vie morale ne peut être pensée sans accepter la contingence et la précarité de tout bien humain⁹. L'expérience de la perte, loin d'être une menace pour la rationalité, constitue un moment de vérité : elle nous rappelle la nature incarnée de nos valeurs et la finitude qui en est le prix. L'émotion, en nous exposant à cette fragilité, nous apprend la mesure — non celle du contrôle, mais celle de la reconnaissance du réel. Ainsi, la sagesse ne consiste pas à se détacher des affects, mais à les comprendre comme des révélateurs de ce qui mérite soin.

Cette perspective conduit Nussbaum à formuler une éthique de la compassion. Dans *Upheavals of Thought*, elle défend l'idée que la compassion constitue « le cœur moral de la communauté démocratique »¹⁰. En ressentant la douleur d'autrui comme digne d'attention, l'individu élargit son horizon moral : il reconnaît la vulnérabilité comme un lien universel plutôt qu'une faiblesse. Cette reconnaissance fonde la possibilité d'une justice véritable, enracinée dans l'expérience partagée de la dépendance. La compassion, loin d'être un simple sentiment, devient une vertu civique : elle alimente la responsabilité et la solidarité.

Le rituel émotionnel, tel qu'il se déploie dans cette éthique de la vulnérabilité, prend alors une dimension collective. Il ne s'agit plus seulement d'un travail intérieur de soin de soi, mais d'un processus d'humanisation partagée, une pédagogie sociale des émotions. Nussbaum insiste sur le rôle de l'éducation, de la littérature et des institutions démocratiques dans la formation du jugement affectif¹¹. L'apprentissage de la compassion et de l'empathie devient un acte politique : il fonde une communauté capable de reconnaître et de protéger la vulnérabilité de chacun.

⁹ Martha C. Nussbaum, *La fragilité du bien : Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, p. 345.

¹⁰ Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001, p. 403.

¹¹ Ibid., p. 430.

Ainsi comprise, la sagesse émotionnelle n'est pas un détachement, mais un engagement lucide. Elle suppose de vivre pleinement la fragilité humaine, non pour s'y complaire, mais pour en tirer une exigence éthique : prendre soin du monde comme de soi. Chez Nussbaum, l'émotion se fait alors médiation entre le personnel et le collectif, entre le sentiment intime et la justice publique. En cela, son œuvre renouvelle profondément l'héritage aristotélicien : elle inscrit la vertu non plus dans l'équilibre des passions, mais dans la conscience de leur valeur morale. La vulnérabilité devient ainsi le lieu même de la sagesse, le point où le soin de l'âme rejoint le soin du monde.

Conclusion

La réflexion de Martha Nussbaum sur les émotions s'inscrit dans une entreprise philosophique ambitieuse : réconcilier la raison et la sensibilité afin de repenser le soin de l'âme dans un cadre laïque et humaniste. Loin d'un simple plaidoyer pour l'émotivité, son œuvre montre que les émotions sont des jugements incarnés, des formes de compréhension morale qui révèlent notre manière d'habiter le monde. En assumant notre vulnérabilité, nous découvrons non pas une faiblesse, mais une source de lucidité et de sagesse éthique. Les émotions, chez Nussbaum, fonctionnent comme des rituels intérieurs : elles invitent à une pratique de soi où le discernement, la mémoire et la compassion deviennent des exercices spirituels. Ce rituel du sentiment n'est pas une célébration de l'affect, mais un travail éthique de clarification, une manière d'apprendre à sentir avec justesse. L'analyse philosophique se mue ainsi en une thérapie de la perception morale, où la pensée accompagne, éclaire et purifie le mouvement du cœur.

Cette perspective débouche sur une éthique de la vulnérabilité : reconnaître la dépendance qui nous relie aux autres, c'est fonder la possibilité de la justice et de la solidarité. Nussbaum fait de la compassion le centre d'une sagesse partagée, à la fois personnelle et politique. L'éducation émotionnelle, la littérature et les institutions démocratiques deviennent autant de lieux où se cultive ce soin collectif de l'âme. En définitive, le projet de Nussbaum nous invite à repenser la philosophie comme pratique vivante du soin, capable de guérir les blessures de la raison moderne. Les émotions ne sont plus des obstacles à la rationalité, mais les instruments mêmes d'une connaissance plus humaine. Dans la reconnaissance de notre fragilité commune se joue la promesse d'une sagesse compatissante, où soigner l'âme revient à apprendre à aimer et à comprendre le monde dans toute sa précarité.

Bibliographie

- Aristote.** 1990. *Éthique à Nicomaque*. Trad. J. Tricot. Paris, Vrin.
- Hadot, Pierre.** 2002. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel.
- Nussbaum, Martha.** 2016. *La fragilité du bien : Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, Trad. Gérard Colonna d'Istria & Roland Frapet, Paris, Éclat.
- Nussbaum, Martha.** 1994. *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton : Princeton University Press.
- Nussbaum, Martha.** 2001. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha.** 2013. *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge : Harvard University Press.
- Nussbaum, Martha.** 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford : Oxford University Press.
- Sen, Amartya, et Martha C. Nussbaum (dir.).** 1993. *The Quality of Life*. Oxford : Clarendon Press.
- Solomon, Robert C.** 1993. *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis : Hackett Publishing.
- Taylor, Charles.** 1998. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*. Trad. C. Melançon. Montréal, Boréal.
- Tronto, Joan.** 2009. *Un monde vulnérable : pour une politique du care*. Trad. F. Jarrige. Paris, La Découverte.

Formes et fonctions du rituel dans la littérature fantastique des vingtième et vingt-et-unième siècles

Jérôme Constantin, docteur en littérature, également titulaire d'un master de philosophie. Ancien professeur au département de philologie française de l'Université Karazin de Kharkiv (Ukraine), enseignant au Lycée français d'Alicante (Espagne) depuis 2023.

Résumé

Cet article a pour objectif d'analyser le statut du rituel dans les œuvres de littérature fantastique de ces deux derniers siècles, au travers des liens entre structures narratives, imaginaires religieux et surgissement de l'irrationnel et de l'inexplicable. Dans cette catégorie d'œuvres littéraires, le rituel se présente comme un dispositif tant formel que symbolique, illustrant une tension entre rationalité scientifique du monde moderne et survivances du suprasensible. Dans les nouvelles de Howard Philip Lovecraft et les romans d'Anne Rice ou encore de Jeff VanderMeer, liturgie occulte, sabbat païen, mélopées et danses macabres constituent des instants-charnières où l'ordre du réel semble vaciller. Cette analyse cherche à faire apparaître les deux dimensions constitutives du rituel : une dimension structurelle, marquée par la répétition et la performativité, et une dimension fonctionnelle, catalyseur de terreur et de métamorphose. Le rituel est donc bien plus qu'un motif folklorique : il apparaît comme un agent de déstabilisation du réel et de contamination du sens, au travers duquel le fantastique de l'époque contemporaine réinvente le rapport entre humain et non-humain, rationnel et irrationnel, profane et religieux, tout en interrogeant le statut du magique et du rituel dans une modernité en crise.

Mots-clés : fantastique ; rituel ; performativité ; surnaturel ; sacré

Abstract

This article aims to analyze the status of ritual in works of fantastic literature from the last two centuries, through the links between narrative structures, religious imagery, and the emergence of the irrational and the inexplicable. In this category of literary works, ritual appears as both a formal and symbolic device, illustrating a tension between the scientific rationality of the modern world and the survival of the supersensible. In the short stories of H.P. Lovecraft and the novels of Anne Rice and Jeff VanderMeer, occult liturgies, pagan sabbaths, chants, and danse macabre constitute pivotal moments where the order of reality seems to falter. This analysis seeks to reveal the two constitutive dimensions of ritual: a structural dimension, marked by repetition and performativity, and a functional dimension, a catalyst for terror and metamorphosis. Ritual is therefore much more than a folkloric motif: it appears as an agent of destabilization of reality and contamination of meaning, through which the fantastic of the contemporary era reinvents the relationship between human and non-human, rational and irrational, profane and religious, while questioning the status of magic and ritual in a modernity in crisis.

Keywords: fantastic; ritual; performativity; supernatural; sacred

Introduction

En tant que forme symbolique et usage codifié, le rituel semble de longue date occuper une place ambiguë dans l'imaginaire de notre espèce. En effet, il contribue à fonder l'ordre collectif et communautaire, mais ménage un espace pour l'irrationnel, l'invisible et le sacré. Et dans les œuvres fantastiques de ces deux derniers siècles, cette ambiguïté est l'un des principaux moteurs de la représentation de l'inexplicable et du surnaturel. De H.P Lovecraft à VanderMeer, en passant par Anne Rice (auteur représentatifs du genre au XXe et au XXIe siècles, dont nous analyserons les œuvres en priorité, tout en nous intéressant à d'autres écrivains), le rituel n'est pas qu'un motif folklorique mais un opérateur narratif qui structure l'apparition de l'inexplicable, de l'indicible, au sein de l'apparente tranquillité du quotidien. Son arrivée introduit une tension entre répétition et transgression, stabilité symbolique et menace d'effondrement.

Selon la définition de Tzvetan Todorov, le fantastique se déploie dans le doute entre explication cartésienne et explication extraordinaire, magique, terrifiante. En tant qu'action performative et généralement collective, le rituel actualise ce doute en donnant forme à l'attente de l'événement prodigieux et à la peur qu'il suscite. En cela, il représente un seuil, un espace paradoxal où le réel concret devient précaire, vacille, et où le sacré, mis à mal par la modernité, surgit à nouveau. En réinvestissant le rite, les écrits fantastiques contemporains font renaître un questionnement anthropologique sur les mécanismes du sens, de la croyance, de l'inexplicable et de la terreur.

Le but de ce travail sera d'étudier les formes et les fonctions du rituel dans la littérature fantastique de notre époque et du siècle dernier, à partir d'une liste d'œuvres représentatives comprenant principalement, ainsi que nous l'avons mentionné, des œuvres de Howard Philip Lovecraft, Anne Rice et Jeff VanderMeer. Cette analyse considérera le rituel à la fois dans sa dimension de structure narrative, reposant sur le performatif, le codé, le répétitif, et sa dimension de fonction symbolique, créant l'épouvrante et métamorphosant le réel. Notre but sera de montrer, à travers cette double approche, comment le rituel – dispositif esthétique et anthropologique – permet à la littérature fantastique de questionner la perméabilité entre visible et invisible, rationnel et inexplicable, univers profane et zones d'ombre ineffable.

Le rituel, une structure narrative : répétition, codification et performativité

Par définition, le fantastique articule l'étrange, l'inexplicable, au sein d'un cadre ordonné. Et comme dispositif structurant, le rituel permet justement cette articulation, car il établit un ordre, une coordination, un enchaînement, un système, des actions et des mots répétés qui paraissent perpétuer la

stabilité de l'univers, mais qui rendent en même temps possible son abolition. Sa valeur narrative repose sur cette tension entre cadre structurant et subversion, rigidité du rite et surgissement de l'irrationnel.

Cette structure est tout particulièrement notable dans les nouvelles horribles de Lovecraft : les sinistres sectes et leurs mélopées, les gestes à la fois sacrés et profanatoires dont *L'Abomination de Dunwich* et *L'Appel de Cthulhu* sont remplis, servent de matrices au récit : le dévoilement du mystère indicible passe par la reconstitution d'un rituel dont les origines se perdent dans la nuit des temps. La narration se développe autour d'une enquête, dans laquelle la connaissance du rite (son déroulement, ses formules, sa symbolique...) devient le moteur de l'action. Pour cette raison, le texte adopte une structure circulaire : le retour du même (comme les incantations répétées) prépare la rupture, l'irruption de l'irrationnel. Le rituel donne de cette manière aux contes fantastiques de Lovecraft leur rythme et leur cohérence, il structure l'arrivée progressive et l'intensification de l'anxiété puis de la terreur, en inscrivant en même temps l'histoire dans une sorte de temporalité archaïque : celle du mythe réactivé.

En revanche, le rituel prend une dimension bien plus intime et psychologique dans les romans d'Anne Rice. Les plus célèbres d'entre eux, *Entretien avec un vampire* et *Lestat le vampire*, décrivent à de multiples reprises les gestes codifiés de la métamorphose en mort-vivant buveur de vie (les crocs qui percent le cou, le sang échangé...) qui reproduisent les étapes et les symboles d'une liturgie blasphématoire. Ces moments-clés, codifiés et subversifs à la fois, confèrent à la narration une structure presque initiatique, où les gestes répétés sont au fondement d'une communauté marginale, cohérente, ordonnée, et parallèle à l'univers des hommes et du vivant. C'est en cela que le rituel est ici performatif, selon le sens que J. L. Austin donne à ce mot dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (1962). En effet, les paroles du rite ne sont pas prononcées pour décrire le surnaturel, mais bien pour le faire advenir : à travers la répétition des mots et des gestes chargés de significations, les fictions vampiriques matérialisent le changement d'identité, de l'humain au monstre.

Enfin, *Annihilation*, roman de Jeff VanderMeer, déplace la ritualité vers une dimension plus cognitive et écologique: un petit groupe de femmes explorent une zone contaminée par des phénomènes défiant la raison, en suivant un protocole très rigoureux et des consignes caractéristiques du « rituel » scientifique (observation, annotation, prélèvement, consignation, etc.) Toutefois, cette répétition disciplinée et méticuleuse des opérations mène peu à peu à l'effacement de toute rationalité, le protocole se changeant en rite et la science en liturgie, renversements qui montrent la perméabilité entre codification rationnelle et performativité mystique. Ainsi, dans les récits fantastiques de notre époque, le rituel conserve sa puissance de signification et se transforme en même temps en dispositif narratif de la perte de sens.

Nous aurions pu citer également d'autres auteurs célèbres appartenant au même genre littéraire : tout d'abord Stephen King et sa nouvelle *Les enfants du maïs* (1978) où le rite sacrificiel agit comme moteur de l'horreur, mais également Ira Levin et *Un bébé pour Rosemary* (1967), adapté en film à succès, où la grossesse

puis l'accouchement sont ritualisés comme une parodie satanique de la maternité. Dans une catégorie en apparence plus éloignée, il aurait aussi été possible de faire référence au roman *Le Parfum* (1985) de Patrick Süskind, dans lequel la création de la fragrance ultime relève d'un rite sacrificiel et esthétique.

Le rituel structure donc la narration fantastique autour d'une grammaire de la mise en scène et de la répétition, tout en organisant la temporalité du récit et en mettant en jeu la question du savoir : connaître le rite revient à s'exposer à la révélation de l'inconnu. Il s'agit donc de la forme narrative par excellence du fantastique, en cela qu'il en traduit la logique fondamentale : celle d'un ordre qui menace de s'effondrer sous le poids de sa propre répétition.

Le rituel considéré sous l'angle de la fonction symbolique : terreur, métamorphose, contamination du réel

Ainsi que nous l'avons analysé dans la partie précédente, le rituel constitue une structure narrative. Toutefois, il remplit également une fonction symbolique, celle de matérialiser les craintes, les désirs et toutes les fractures du réel. Cette fonction s'exprime à travers trois dynamiques essentielles dans les fictions fantastiques : la terreur, la métamorphose et la contamination, toutes trois participant à la mise en crise de l'univers rationnel. Le rituel, en plus d'organiser l'action, agit donc sur les protagonistes du récit et le lecteur comme un opérateur de trouble, qui révèle la fragilité des frontières entre normal et anormal.

Le rituel créateur de terreur

D'après *Folklore, Horror Stories, and the Rituals of Fear* (2008), ouvrage critique de Mikel J. Koven, le rituel fonctionne comme un amplificateur d'effroi collectif dans les fictions fantastiques et horrifiques : il métamorphose l'épouvante en expérience partagée, structurée par des gestes symboliques, des paroles proférées et des mélodies inquiétantes. Un exemple bien connu serait celui de *L'Exorciste* (1971), roman de William Peter Blatty adapté en film d'épouvante, dont toute l'intrigue s'organise autour d'un rituel pratiqué par deux prêtres affrontant une puissance démoniaque, l'ombre de l'enfer s'étant immiscée dans la réalité quotidienne d'une famille américaine. Dans l'œuvre d'H.P. Lovecraft, les cérémonies cabalistiques et les terrifiantes litanies (sacrilèges cette fois-ci) provoquent une terreur cosmique, en confrontant l'homme à son insignifiance devant des forces qui le dépassent. Plus qu'une simple réaction de l'affectivité, la peur est le signe d'un désordre métaphysique. Ainsi, le rituel se change souvent en langue du chaos, parole performative qui ouvre l'univers au déferlement de l'irrationnel et de l'informe. La terreur naît d'une apparente contradiction : le rite, supposé protéger (comme dans l'exemple précédent) et ordonner, peut aussi appeler l'irreprésentable, « l'indicible » cher à Lovecraft.

Le rituel opérateur de métamorphose

Le thème de la transformation s'avère omniprésent dans le genre fantastique, entre changements d'états, métamorphoses corporelles et morales, ou vacillement de l'identité. Et c'est souvent un rituel qui en est la condition, l'origine ou le détonateur. Par exemple, le vampirisme dans les fictions d'Anne Rice ressemble à une initiation inversée où l'aspirant-vampire troque son humanité contre une promesse de vie immortelle. La métamorphose s'opère, comme nous l'avons déjà mentionné, par un rituel de transmission (une morsure et un échange de sang entre vivant et mort-vivant) qui semble reprendre, de façon détournée et tout à fait blasphématoire, les codes du baptême ou de la communion. C'est dans son pouvoir de transgression que repose ici la fonction symbolique du rite, car celui-ci il met en scène le brouillage de repères, l'abolition des catégories « pur » et « impur », vivant et mort. Ce rituel de transformation transforme aussi la peur en fascination, en attribuant une dimension presque sacrée au monstrueux.

La métamorphose provoquée par le rituel atteint une dimension ontologique dans le roman *Annihilation* car les personnages – soumis à un protocole d'exploration presque liturgique, comme nous l'avons déjà évoqué – vivent peu à peu, au fil de leur progression, une altération radicale de leur perceptions comme de leurs identités. D'abord rationalisé, le rituel se transforme progressivement en vecteur de fusion avec l'environnement, et l'être humain, envahi par la bizarrerie de l'espace dans lequel il évolue, perd sa singularité pour se fondre dans un tout organique et totalement indifférencié. Le rite renvoie donc ici à un processus d'hybridation et de dissolution de l'individu, tout à la fois horrible et libérateur.

Le rituel comme contamination

Une autre fonction du rituel, que nous avons commencé à évoquer indirectement dans le paragraphe précédent, réside dans sa faculté de contaminer le réel. Dans *Le Mythe et l'homme* (1938), Roger Caillois fait allusion au « pouvoir d'incarnation du mythe », qui rencontre ici un prolongement. En effet, le rituel fait déborder le mythe dans la réalité quotidienne, et le surnaturel ne jaillit plus comme un coup de théâtre isolé mais il s'installe, comme une infection lente et progressive du réel. Chez H. P Lovecraft, le rituel secret réalisé au fin fond d'un endroit reculé finit par avoir un impact terrifiant sur des générations entières, en empoisonnant l'histoire et la mémoire, viciés par sa souillure. Dans *Les Veilleurs* (2018) de Jean-Luc Bizien, un rituel en apparence scientifique fait déferler sur Paris des milliers de créatures venues d'un monde de cauchemar, et les héros tentent d'éviter à tout prix que ce phénomène ne se propage au reste du monde, à la manière d'une contagion. Dans l'oeuvre d'Anne Rice, la ritualité des actes vampiriques contribue à mettre en place une esthétique du quotidien hanté, dans lequel chaque geste – se nourrir (de sang frais) se coucher (au petit matin, dans une tombe) se change en acte sacré inversé. Enfin, dans le roman de Jeff VanderMeer, le rituel scientifique se transforme en vecteur d'une contagion cognitive par l'irrationnel : dans sa tentative frénétique de dominer et maîtriser le monde, l'être humain se laisse absorber par lui.

On peut donc considérer que le rituel agit en tant que principe d'instabilité : ce qui semblait destiné circonscrire, confiner le chaos, finit en réalité par être le vecteur de sa propagation. Ainsi, le rituel n'est plus uniquement une forme ou un motif : c'est une énergie narrative qui repousse les frontières du vraisemblable. En mobilisant cette dernière, les fictions littéraires fantastiques questionnent la modernité sur sa foi dans la puissance du contrôle et du sens, le rite y devenant un miroir inversé de la rationalité, où ce qui ordonne va dérégler et ce qui structure va dissoudre.

Le rituel comme un dispositif de pensée : entre mythe, religiosité archaïque et modernité

En plus de sa dimension formelle et symbolique, le rituel dans la littérature fantastique contemporaine agit aussi comme un dispositif de pensée, en ceci qu'il permet à la fiction de d'interroger les métamorphoses du sacré dans un monde qui semble de plus en plus sécularisé. Le fantastique de notre époque laïcante, au lieu de se réduire à un art de la terreur, se change en espace de réflexion sur la perte de transcendance, de repères, et sur la soif, inchangée et intarissable, de formes symboliques. Dans un contexte semblable, le rituel représente l'intermédiaire au travers duquel la littérature médite la tension entre désacralisation du monde et survivance du mythe.

L'éternel retour du mythe

D'après Roger Caillois, précédemment cité, mythe et rituel représentent les deux faces d'une même pièce, le premier conférant du sens et l'autre actualisant ce sens par l'action. En réintroduisant le rituel, les fictions fantastiques de notre époque opèrent ce que l'on pourrait nommer une remythologisation du réel. Cette dernière, dans les nouvelles d'H.P Lovecraft, prend la forme d'un contre-mythe – celui d'un cosmos indifférent régi par des puissances non-humaines (cosmogonie que l'on retrouve d'ailleurs dans *Chaos* de Clément Bouhélier, roman paru dans 2016 où un rituel sacrificiel mène à l'apocalypse). Dans l'univers terrifiant de l'auteur américain, le rituel sert de relais entre l'homme, créature insignifiante, et cette altérité absolue qui remplace la transcendance divine. Le rite devient donc un instrument cognitif, qui exprime la soif désespérée de comprendre un monde échappant à toute logique anthropocentrique. En cela, le fantastique de Lovecraft traduit, par la fiction du rite, le désarroi de la modernité face à son propre vide métaphysique.

De même, dans les romans d'Anne Rice, la présence du rituel est le symptôme d'une nostalgie du sacré : dans sa dimension cérémonielle et esthétique, le vampirisme semble y rejouer le désir d'un ordre spirituel disparu et la codification des gestes, la transmission initiatique, redonnent à notre époque désenchantée une verticalité symbolique. Toutefois, cette sacralité est bien sûr corrompue, puisqu'elle repose sur la prédation et le meurtre, et que l'éternité du vampire apparaît souvent comme une malédiction. Le rituel

renvoie donc à un sacré dépourvu de toute idée transcendante, à travers lequel l'être humain cherche encore à croire, mais sans Dieu...

Le rituel contre la rationalité moderne

Dans les fictions que nous avons commentées, l'omniprésence de la ritualité est à mettre en parallèle avec crise contemporaine du paradigme rationaliste, héritage du siècle des Lumières. En effet, cette irruption du surnaturel et de l'irrationnel au cœur même de la méthode (avec l'exemple d'*Annihilation*, où la rigueur scientifique tourne à la transe) manifeste les limites du savoir objectif. L'expérience fantastique en elle-même s'appuie sur une remise en cause du contrôle, quand ce que l'on croyait maîtriser par la répétition échappe brusquement à toute logique. Dans *Le fantastique* (1992), Rosalba Campra décrit ce bouleversement comme « l'intrusion du non-sens dans l'ordre du monde », intrusion qui change le rituel en allégorie de la connaissance moderne, méthodique mais fragile. Par conséquent, les invocations, les mélopées, les cérémonies païennes, les sacrifices, ou même le protocole expérimental (qui d'ailleurs implique parfois une dimension sacrificielle) deviennent les variantes d'un même geste, celui de l'humain tentant de comprendre et de dompter le mystère – mais finissant par s'y perdre.

Cette critique indirecte de la rationalité moderne va de pair avec une redéfinition du sacré. Dans l'univers désenchanté des vingtièmes et vingt-et-unièmes siècles, le genre fantastique redonne au rituel une valeur d'interrogation : s'il ne ramène pas la religiosité disparue, il en rejoue les formes, en symptôme de la persistance d'un besoin de sens. Le rituel est donc semblable à une forme vide, à un cadre symbolique ayant survécu à la dissipation de son contenu transcendant. Vestige d'un temps disparu, il apparaît comme la manifestation d'une amère nostalgie de l'homme occidental qui, ayant perdu sa foi dans le divin, continue néanmoins à répéter les gestes du sacré.

Rituel et espace de médiation

Le rituel fantastique possède également une fonction de médiation entre plusieurs domaines séparés par la modernité, comme la nature et la culture, l'humain et le non-humain, le visible et l'invisible. En effet, la ritualité opère comme une écopoétique dans les fictions de Jeff VanderMeer, en réconciliant l'être humain avec des forces qu'il ne peut pas comprendre et en lui rappelant sa dépendance à un ordre qui le dépasse. Dans l'oeuvre de Lovecraft, elle ouvre sur une cosmogonie où notre espèce n'est qu'un élément totalement insignifiant d'un ensemble gigantesque. Dans les romans d'Anne Rice, enfin, elle médiatise la tension entre désir et interdit, pulsion et spiritualité. Dans chacun des univers fictifs que nous avons évoqués, le rituel représente l'espace d'un dialogue impossible, où s'exprime le regret d'une unité perdue entre monde et mystère. Il n'est donc pas uniquement un motif narratif, mais aussi une figure de la pensée fantastique, matérialisant les interrogations de la littérature quant à la condition moderne. Il invite à considérer la renaissance du sacré, non pas comme une retour en arrière, mais comme une reconfiguration symbolique, un mode de survie de l'invisible dans la prose de notre époque.

Conclusion

L'étude du rituel dans la littérature fantastique de ces cent vingt-cinq dernières années dévoile un motif d'une grande richesse, à la croisée de l'histoire et de la métaphysique. Chez les auteurs que nous avons évoqués, le rituel se manifeste comme une forme dynamique qui articule l'ordre et la transgression, la connaissance et le mystère. Plus qu'un simple ornement thématique, il représente un principe d'organisation de la narration : à travers lui, le récit fantastique met en scène les conditions de l'apparition de l'étrange et du terrifiant.

Le rituel instaure une grammaire de la répétition, de la performativité, qui permet de figurer l'intrusion soudaine de l'irrationnel, de l'indicible, au sein d'un monde codifié. Il agit comme catalyseur de terreur et de métamorphose, en brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire. Enfin, il interroge sur la persistance du sacré dans notre monde moderne et sur la survivance du mythe dans un univers désenchanté par les supposées lumières de la raison.

Le genre fantastique mobilise donc le rituel pour repenser le rapport entre fiction et croyance, visible et invisible. Par son caractère répétitif et sa dimension performative, le rituel réintroduit du mystère au cœur du langage humain. En somme, il incarne la tension à l'origine du fantastique, né avec la modernité : celle d'une humanité qui essaye encore, à travers le geste et la parole, de conjurer le vide de sens.

Bibliographie

Ouvrages de référence

- Caillois, Roger. *Le Mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 1938.
- Campra, Rosalba. *Le fantastique*. Paris : Seuil, 1992.
- Koven, Mikel J. *Folklore, Horror Stories, and the Rituals of Fear*. Lanham : Lexington Books, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

Œuvres littéraires étudiées

- Lovecraft, H. P. *L'Appel de Cthulhu*. Paris : Pocket, 1928.
- Lovecraft, H. P. *L'Horreur à Dunwich*. Paris : Gallimard, 1929.
- Lovecraft, H. P. *Le Cauchemar d'Innsmouth*. Paris : Denoël, 1931.
- Rice, Anne. *Entretien avec un vampire*. Paris : Plon, 1976.
- Rice, Anne. *Lestat le vampire*. Paris : Plon, 1985.
- VanderMeer, Jeff. *Annihilation*. Paris : Le Livre de Poche, 2014.

Études complémentaires

- Besson, Anne. *Les pouvoirs de l'enchantement : usages politiques de la fiction*. Paris : CNRS Éditions, 2021.
- Bricout, Bernard. *Le sacré dans la littérature contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- Viegnes, Michel. *Le fantastique. Essai sur la poétique de l'invisible*. Paris : Armand Colin, 2015.



Robert Dandarov

Robert Dandarov est un artiste peintre dont le travail explore les structures symboliques, architecturales et mythiques qui traversent l'histoire des formes.

À travers une pratique picturale dense et rigoureuse, il interroge les rapports entre construction, corps, pouvoir et mémoire, en mobilisant un vocabulaire visuel nourri aussi bien par l'histoire de l'art que par des références philosophiques et ésotériques.

Ses œuvres, volontairement laissées sans commentaire dans ce numéro, sont présentées comme des surfaces de pensée autonomes, appelées à dialoguer librement avec les textes réunis dans la revue.

<https://www.robertdandarov.com/cv>



Robert Fludd

oil on canvas -

48x48" - 2007



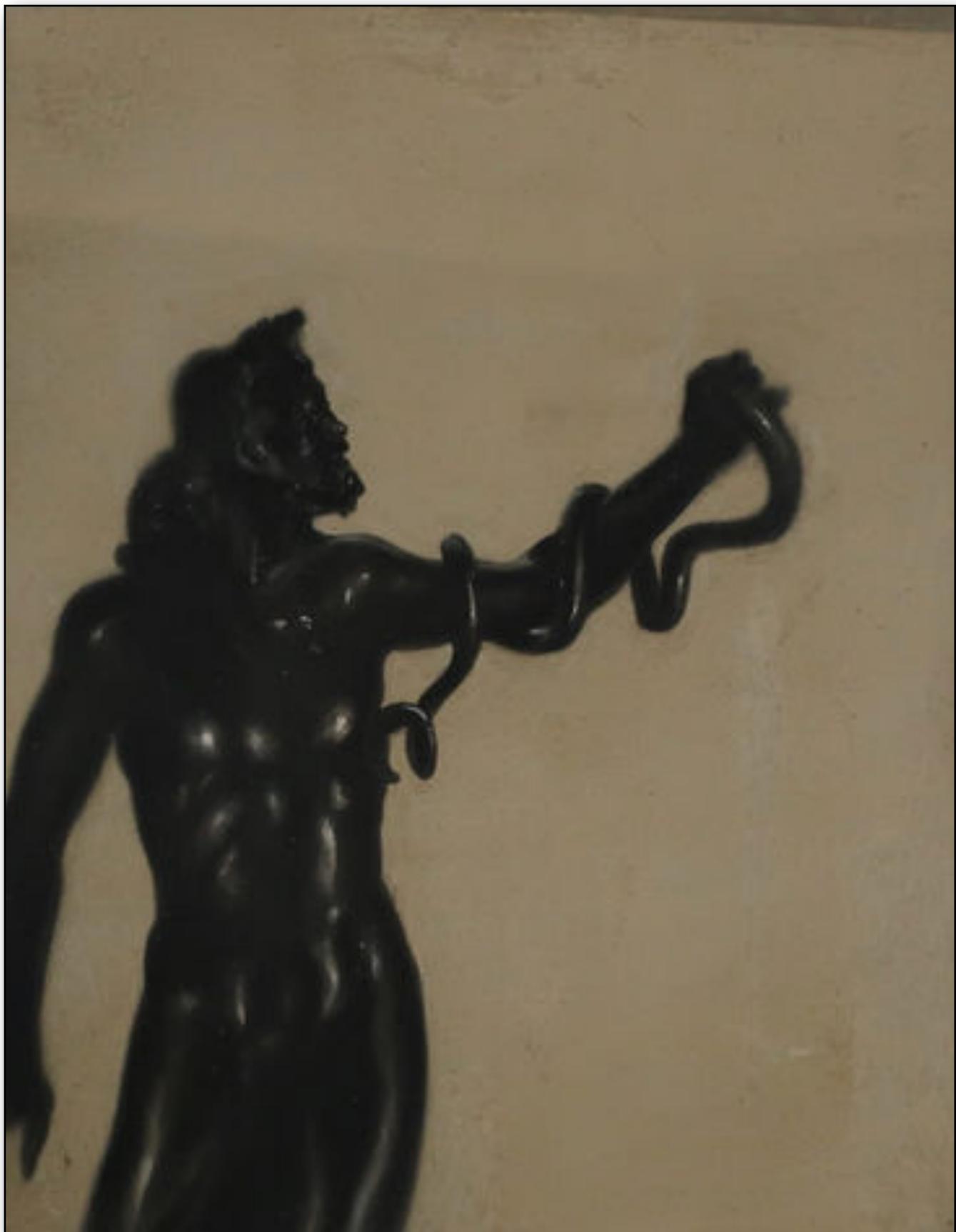
Structural Engeneering

oil on canvas - 20x20" - 2014



The Bishop

oil on canvas - 20x20" - 2013



Snake Eater

oil on wood - 11x14" - 2017

Elena Gueudet Motte

Elena Gueudet Motte est agrégée de lettres modernes et doctorante en Littérature française à l'Université de Paris Sorbonne. Sa thèse, dirigée par M. Olivier Belin, porte sur *La voix dans l'écriture poétique de Charles Juliet*.

**Le Rituel
Poèmes**

1.

Église

il fait froid dans l'église
sur le banc de bois
je me presse contre toi
effrayée sous les voûtes

m'imprégnier encore
du souvenir
l'odeur chaude du bois
et froide des pierres humides

s'adonner encore
à la rêverie
de la poussière qui constelle
le ciel de minuit

des chants qui nimbent
la pierre d'un halo
des lueurs furtives
des cierges allumés

et ta chaleur
qui fait vivre
et parler
ces pierres

à les faire fendre

j'ignore le lieu
ne vois rien
les cierges exhalent
un soupir

comment concevoir
comment toucher
le bois
je cherche encore

l'empreinte chaude
de ton passage
un regard vers toi
à travers le temps

il faut te conduire maintenant
jusqu'à la pierre
plus froide encore
que le bois

2.

Pierre

sur le chemin du retour
à la maison
il faut que le pas
croise
la tombe
que le pas
crisse
le gravier
sur le chemin du retour
tenter
de conjurer la mort

je sais la formule
qu'aucun autre ne sait
la formule murmurée
à voix haute
dans l'effleurement
de pierre et de peau
pour supplier

tout expire
quand mes pas creux
percutent les dalles

je sais qu'elle veut prévenir
ce qui doit advenir

mais elle repousse
dans son irréalité d'enfant
la menace
qui la hante
pour que ne compte
que la lumière rasante
du soleil couchant
qui la ramène
à la maison

et les mots qui suffisent
implorent

Ne mourrez pas
ne suffiront plus
les pas se dissolvent
et l'enfant n'est plus qu'ombre
qui conjurait
et passait
de la tombe
à la maison

si je n'existe devant toi
ce n'est que dans la clarté
du jour
car je voudrais que tu prennes
de mes yeux
la vision du soleil
brumeux
vois-tu
les rayons percent-ils la pierre
impassible
prends
le frisson de ma peau

comment la vaine fleur
pourrait-elle suffire
à concevoir
que tu es là

il faut gravir la pente
qui mène à la pierre
qui domine toute autre pierre

Je viens à ta rencontre
et comme j'aimerais être seule
que tu ne sois plus jamais seule

il est difficile de gravir
ces pierres
le pas s'enfonce échoue

je crois que je voudrais
me jeter à terre
et sentir le froid
écorcher les genoux
offrir un peu de sang
enfoncer les doigts
dans la terre
des poignées entières
arracher les ongles
les mains en sang
mordre la pierre
avec les dents
expirer là
parvenir jusqu'à toi

mais je me traîne absente
enveloppe creuse
d'une autre moi

je me redresse en vain
je ne vois rien
la formule échoue

nul mot
ne peut dire

s'effacer
se dissoudre alors
dans l'effleurement
passé
pierre et peau
humides de pluie

3. Couchant

cérémonial
je me glisse parmi les ombres
longues
de la fin du jour
yeux clos

que sous mes pas
s'épanouit le vert sombre
des herbes

qu'en silence
tout attend
la délivrance et l'horreur
du dernier rayon

je respire mieux
vis plus fort
en jetant le regard
à l'horizon

je regarde droit
pour ne voir que lumière
et implorer dire tout bas
une prière d'enfant

je vois rouge
sous l'écran de peau
inspire
lumière meurt rentre

le corps qui a souffert
et se dessèche
s'enfouit
le corps fuseau se vide

cherche l'ancrage
et se fond dans l'épaisseur
du noir qui étouffe

le creux au ventre
trouver à combler
ce qui creuse et dévore
du fond du ventre
où ne luit

rien

comment dire
le vide qui broie
et rétracte
en dedans

la faim
il me manque un monde
quand je me couche
le corps jeté
en attente de

sommeil
pour oublier le jour

comment traduire
la trop longue soif qui
fatigue exténué
gerce

mais
lèvres tendues
chérît la larme

appelle l'ombre
appelle le corps
s'y blottir
sombre

au creux de ton sein l'enfant
la source
renais

quand la nuit approche
et les ombres s'allongent
sois la main dans le noir
toujours prête à saisir
le battement de cœur
tout proche qui

brise le silence
rythme le souffle
enveloppe et relie
sois la voix qui dissout
le vide

longtemps cherchée
exhumée
en toi
pour lui faire don

sois unifiée enfin
imprègne-toi
de cette chaleur
de cet or
fait souffles et battements
qui auréole
l'Un

recréer
le cercle
dans la clarté du couchant

communier
avec l'enfant
contre ma poitrine creuse
ébranlée d'un tremblement

sentir le poids de son corps
abandonné
à l'étreinte
appesanti
de sommeil clair
et son souffle calme
me redonner vie

entonner la promesse
qui écarte la nuit

je pressens mesure
le cercle à fracasser
faire de mon vide
son plein

je ne suis plus l'enfant vois
le temps le chemin

Conclusion du numéro **Le Rituel**

Dans cette alcôve ont été déposés des fragments, des essais, des analyses, des images, des gestes de pensée. Rien n'y revendique la clôture.

Tout y demeure offert au regard, à la confrontation, au déplacement.

À la manière d'un cabinet de curiosités, chaque contribution conserve sa singularité, son éclat propre, sa part d'ombre, et c'est dans leur voisinage attentif que se révèle la valeur de l'ensemble. Non dans l'unité, mais dans la tension ; non dans l'achèvement, mais dans la circulation.

Chaque texte, chaque œuvre, chaque inflexion ajoute une pierre à cette cathédrale de la pensée qui se construit sans plan définitif, sans façade close, dans une patience partagée.

Il faut ici remercier celles et ceux qui ont accepté d'entrer dans cet espace de travail, d'y exposer leur méthode, leur regard, leur langue, leur manière singulière de contraindre le réel à répondre. Chercheurs, auteurs, artistes, praticiens ont chacun porté le rituel à leur manière, l'ont déplacé dans leur champ, l'ont soumis à l'épreuve de leurs outils, l'ont contraint à révéler ce qu'il ne contenait pas encore.

Et ce qui se laisse désormais entrevoir du rituel, à travers cette constellation de voix, n'est ni une fonction figée, ni une forme close.

Il apparaît comme une structure transversale et mouvante, travaillant à la fois les corps, les institutions, les images, les récits et les savoirs ; une opération par laquelle les sociétés organisent des passages, ouvrent des seuils, produisent du sens, inscrivent la vie dans des formes partageables.

Non un héritage immobile, mais une puissance active, à l'œuvre dans le présent.

Ce qui a été rassemblé dans ces pages n'appartient plus à personne.

Il est désormais confié à la circulation dans d'autres lectures, d'autres recherches, d'autres œuvres, d'autres expériences de pensée.

L'alcôve demeure ouverte.

La cathédrale n'est pas achevée.

Et le rituel, après ce parcours, ne se laisse plus regarder de la même manière.

Direction de la revue par Sarah Cohen

