



HAL
open science

La notion trouble de rituel

Marc Higgin

► **To cite this version:**

Marc Higgin. La notion trouble de rituel. European ceramic art & research team, ECART; Matray, Maxime. Resonating Ceramics, La Cambre - Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels, pp.78-88, 2023, 978-2-930990-11-8. hal-04707895

HAL Id: hal-04707895

<https://hal.science/hal-04707895v1>

Submitted on 24 Sep 2024

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

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



•
 •
 •
 •
 •
 •

EUROPEAN
 CERAMIC
 ART &
 RESEARCH
 TEAM

RESO NATIN G CERAMICS MICCS

RESO
 NATIN
 G CERAMICS



ECART
 PRO
 GRA
 MME 5
 2021
 2023

ECART
 PROGRAMME 5
 2021—2023



RESONATING CERAMICS

ECART



Handwritten captions for the top-left and top-right photos, including names like 'Liam', 'Noah', 'Jonathan', 'Liam', 'Scottie' and 'Karyna', 'Ash', 'Ash', 'Liam', 'Karyna'.



Handwritten captions for the bottom-left and bottom-right photos, including names like 'Sam', 'Ella', 'Mia', 'Mia', 'Ella' and 'Ben', 'Ash', 'Ash', 'Ella', 'Liam'.



Handwritten captions for the top-right photo, including names like 'Sam', 'Mia'.



Handwritten captions for the bottom-right photo, including names like 'Liam', 'Ella'.

RESONATING CERAMICS

PROGRAMME 5
2021—2023

suggests that, at the time of their implementation, the pots were most likely thought of as amplifiers rather than stiflers of sound. Indeed, a reference to *the control of sound* in the church never appears explicitly. However, as the number of pots increase with the size of the church, one notices that the modification seems more “dramatic” when the churches are larger, apparent in the application of pots with two resonant frequencies. The intent to influence the acoustics of the space can be presumed in the light of these facts. There is, moreover, a text of the Abbey of Montivilliers that directly testifies to this.

The symbolic dimension (*transitus*) of the pots is known to us through their arrangement and their association with the wall decorations. The evidence for this is observed primarily in an arrangement of the pots in geometric motif such as in a triangle, a square, or a cross and secondly, the pot’s association with murals depicting musical angels or the cosmic music of a celestial vault. Finally, the insertion of pots into the wall decorations, as in St. Severin in Cologne where they form the bell of the angel’s trumpet.

Thus, the use of acoustic pots, continuous in time and space, illustrates the enduring will of individuals to act on the acoustics of their buildings and to bring together, from this the simplest of terracotta objects, the sensory, symbolic and spiritual dimensions they bestow on it, where reasoning and resonance come together in harmony.

★

LA NOTION TROUBLE DE RITUEL : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR UN HÉRITAGE ANTHROPOLOGIQUE AMBIGU

Marc Higgin
Docteur en anthropologie,
Chercheur et Enseignant,
UGA et AAU – CRESSON

Considérés séparément, chacun de ces trois mots ouvre de larges horizons de culture matérielle et de recherche. Pris ensemble, ils évoquent parfaitement un terrain d’étude très prometteur. Prometteur et quelque peu troublant, spécialement avec l’addition du rituel. C’est précisément ce trouble qui nous intéresse ici ¹.

La pensée anthropologique à propos du rituel – c’est-à-dire, *l’idée* de rituel qui ne doit pas être confondue avec les phénomènes qu’elle prétend expliquer – a une histoire longue et compliquée ; une histoire qui a profondément formé la discipline et la manière dont celle-ci a théorisé la société et la socialité, la religion et le sacré, le corps, l’identité et bien davantage. Et, en retour, la théorie anthropologique a été mise en œuvre au sein des sociétés dans lesquelles la discipline a été intégrée, suivant l’arc colonial et post-colonial de leurs histoires. Alors que cette idée avait participé d’un discours scientifique et public depuis le XIX^e siècle, je considère que, sous les différents usages du terme, il y a le rôle durable que le « rituel » a joué comme marqueur de l’altérité, un moyen de *rendre autres* des peuples particuliers, des cultures particulières, des communautés particulières. Cela fait du rituel un concept délicat, épineux, et même piégé, à manier avec précaution. En fait, *manier avec précaution* pourrait être l’incantation rituelle qui accompagnerait ce texte, puisque nous suivons les traces de trois penseurs paradigmatiques du rituel – Émile Durkheim, Victor Turner et Erving Goffman – en vue de dégager à la fois les nutriments et les toxines de ce concept sournois.

◀ 1 ▶ NB : Le texte original de cette contribution a été rédigé en anglais.

Au commencement...

Fig. 1: Vénus de Dolní Věstonice

Il y a la Vénus de Dolní Věstonice.

Exhumée par l'équipe de Karel Absolon, en 1925, cette très belle figurine de céramique est l'une parmi des milliers d'autres qui ont été trouvées sur ce site archéologique exceptionnellement riche – daté de la période du Gravettien il y a entre 29 000 et 25 000 ans – dans le bassin Morave au sud de Brno. Cette enceinte villageoise a permis la découverte de deux sites funéraires exceptionnels décorés à l'ocre, riches de coquillages de la Méditerranée, d'une omoplate de mammoth, d'un bâton de comptage et de figurines d'ivoire. Mais ce sont ces autres figurines qui nous intéressent ici, ces toutes premières traces de céramiques à avoir été trouvées dans les données archéologiques.

Cuites à la température relativement basse de 800 à 900°C, ces figurines – animaux, personnes – ont une vitalité qui traverse 25 000 ans pour nous donner une idée de la maîtrise qui a présidé à leur fabrication et de l'attention que leur auteur a prêtée à la vie et au monde animé autour d'elles. La glaçure de la Vénus porte l'empreinte digitale d'un enfant qui a dû tenir la figurine alors qu'elle était encore malléable, et on a trouvé de la kératine dans quatre petits trous en haut de la tête, probablement laissée par des plumes qui ornaient sa couronne. Elle a été exhumée en deux morceaux, en fragments comme à peu près toutes les figurines exhumées, éparpillés parmi les restes du four qui avait été creusé dans le flanc d'une berge à environ 80 m en amont du village. Cet humble apprentis marque dans le patrimoine archéologique la première trace d'un palier dans les relations de l'homme au feu. Il est impossible de dire l'histoire d'*Homo sapiens*, et de nos proches ancêtres hominidés et cousins, sans inclure cette constitutionnelle intrication avec le feu.

Certaines interprétations du patrimoine géologique et fossile suggèrent que les hominidés pourraient avoir commencé à faire des expérimentations avec le feu il y a 1,6 million d'années, à travers la pratique du brûlage extensif, qui accélérerait les cycles naturels des feux de forêt, avec des conséquences de grande envergure pour la flore et la faune autour du monde (Roebroeks and Villa, 2011, Pyne, 1997). Une forme – médiée et amplifiée par le feu – de ce que les biologistes appellent la construction de niche.

Les foyers portent le premier témoignage fiable du développement de la relation entre les hominidés et le feu, ou, pour être plus précis, du développement de la (pyro)technologie dont dépend cette relation. Les plus anciens vestiges exhumés, sur le site archéologique de la grotte de Qesem en Israël, ont été datés de 300 000 ans, mais il y a preuve indirecte de foyers remontant jusqu'à un million d'années, jusqu'à *Homo erectus* (Wrangham, 2017). Les foyers apprivoisent le feu en le confinant dans un espace circonscrit, ce qui le rend dépendant d'un combustible. Contenu de cette manière, le feu présente d'extraordinaires capacités transformatrices qui devinrent centrales dans l'évolution des hominidés et de leurs/nos modes de vie. Pensez seulement à ce que cuisiner à l'aide du feu a



Fig. 2: Patrimoine géologique et fossile

permis: un système digestif plus petit, un cerveau plus grand, une palette d'aliments comestibles plus large, des formes plus complexes de vie sociale et culturelle.

Beaucoup, beaucoup de générations plus tard, nous arrivons à Dolní Věstonice et son four.

En élargissant l'espace circonscrit du foyer dans les trois dimensions, les fours donnent une demeure au feu. Cela permet à la fois le contrôle du combustible et du flux d'air, avec pour résultat un feu bien plus fort, à la chaleur encore intensifiée par la masse thermique de son logement. À travers la « technologie du conteneur » du four (Sofia, 2000), le feu devient plus chaud, son *pouvoir métabolique* est multiplié. Rétrospectivement, les possibilités technologiques ouvertes par les fours sont claires: ils ont précipité dans la technologie et la culture matérielle des révolutions en cascade qui ont donné forme aux modes de vie humains à travers le monde (Wertime, 1973).

À quoi les populations de Dolní Věstonice utilisaient-elles donc cette forme radicalement nouvelle de (pyro)technologie? Elles ne fabriquaient rien de ce que nous qualifierions de *fonctionnel* aujourd'hui. Elles ne fabriquaient pas des bols ou des pots mais des figurines. Elles ne nous ont même pas laissé des figurines, mais des fragments de figurines éparpillés sur le sol d'un apprentis. Il semble que celles-ci aient été encore humides au moment de la mise au four, où la chaleur intense les a fait « dégager de la vapeur, grésiller et exploser, peut-être à des fins rituelle ou divinatoire » (Rice, 1999). On peut presque voir les archéologues hocher la tête d'incompréhension. Ces figurines précèdent les premières traces de poterie – c'est-à-dire d'objets céramiques fonctionnels – d'au moins 6 000 ans. L'apparente inutilité de ces figurines met à mal les habituelles explications fonctionnelles qui motivent nos récits à propos de l'innovation technologique.

Nous avons ici notre première définition valide du rituel: une pratique, un objet avec une forme répétée et stable, d'importance évidente, mais dont la raison ou la fonction nous demeure inconnue. Vous ne comprenez pas? Un point pour le rituel. Utilisé comme explication, le rituel souligne la distance qui nous sépare de ces populations qui vivaient il y a 25 000 ans.

Brève note au lecteur. Ces populations de Dolní Věstonice faisaient des expérimentations avec le feu, mais elles en tentaient aussi avec la terre, avec l'argile, ou, plutôt, avec les deux ensemble. Comme il est clair pour quiconque l'a manipulée et façonnée, l'argile est un matériau extraordinaire. Sa plasticité permet un jeu très particulier et réactif d'improvisation qui forme activement la main et l'esprit aussi bien que le pot. L'archéologue Lambros Malafouris (2014) soutient que la longue histoire entre l'argile et les peuples nous permet de voir comment la créativité humaine ne vient pas seulement de l'intérieur de la tête des gens, mais réside dans la rencontre des matériaux, des outils et des techniques improvisées avec l'insatiable curiosité d'un praticien habile pour accompagner la transformation de la matière, de la forme et de l'expérience au-delà de ce qui (lui) est connu.

Fig. 3: Dolní Věstonice I, croquis des fouilles



Le rituel comme marqueur du « fou »

Un comportement ritualisé, intuitivement reconnaissable par sa stéréotypie, sa rigidité, sa répétition et son apparent manque de motivation rationnelle, se rencontre dans une variété de conditions de vie, coutumes, et pratiques quotidiennes : dans des rituels culturels, qu'ils soient religieux ou non religieux ; dans bien des routines enfantines compliquées ; dans la pathologie des troubles obsessionnels compulsifs (TOC) ; chez des adultes normaux autour de certains stades du cycle de vie, en particulier la naissance. (Boyer et Liénard, 2006)

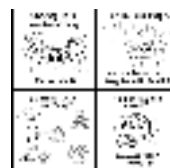
Ceci est une définition du rituel, ou du comportement ritualisé, prise dans un article de neuropsychiatrie et qui fonctionne presque comme une caricature de son usage dans la littérature médicale en tant qu'élément de diagnostic dans les troubles psychiatriques : autisme, TOC, psychose, et bien d'autres. Encore une fois, nous avons ici une insistance sur la dimension répétitive et formalisée du comportement, aussi bien que sur l'absence de motivation discernable. Se référer à ce que font des personnes quand elles sont sur le point de donner naissance, ou de subir les transformations qui font d'elles des adultes ou quand elles sont submergées par une expérience sensible, se référer à cela comme à *des rituels ou des comportements ritualisés* revient à définir ces choses comme irrationnelles et est par conséquent aberrant. Ce n'est pas une définition que je défends, mais elle est utile pour mettre au premier plan la dimension normative, souvent implicite, de la façon dont le rituel est mobilisé par la science et la société. Les activistes militant pour une plus large reconnaissance de la neurodiversité ont ouvertement attaqué cette définition médicale du comportement ritualisé, tentant de s'arracher à ses connotations d'idiotie (incompréhensibilité) pour se la réapproprier (dans le contexte de l'autisme) en tant que *stimming*².

Amanda Baggs, une réalisatrice autiste non-verbale, exprime cela, encore davantage, dans son film *Dans Mon langage* (2007).

Le court-métrage se divise en deux parties : la première dans laquelle ce qu'elle appelle son *langage naturel* en dialogue avec son environnement serait sans aucun doute « reconnu intuitivement comme comportement ritualisé » par les professionnels médicaux ; la seconde, la même séquence avec une traduction parlée qui « explique » ce langage qui – de l'extérieur – semble dépourvu de motivation rationnelle. Avec une force incroyable, Baggs dénonce le schéma « neuro-normatif » de la profession médicale et son incapacité de perception, d'empathie, de curiosité, et, à la place, elle procure à l'observateur les moyens d'un accès par le « ressenti » à son mode d'être dans et avec le monde. Une façon d'être – une forme de langage – qui a ses formes, sa grammaire, sa façon de faire sens. Nous reviendrons à Amanda Baggs un peu plus tard, mais ce sur quoi je veux insister ici est que le concept de rituel penche

Fig. 4 : L'autostimulation

Fig. 5 : Armanda Baggs, *Dans Mon langage*



< 2 > Stimming : auto-stimulation. Le terme est plus souvent en usage en anglais. (NdT)

dangereusement sur cette corde raide, hautement politique, qui distingue le rationnel de l'irrationnel, le normal de l'aberrant, l'homme de l'idiot, le civilisé du sauvage.

Le rituel comme marqueur du « mauvais »



Ici nous avons un usage encore plus explicite du rituel comme raccourci vers l'irrationnel, le sauvage : vers une altérité perçue comme menace pour le civilisé (ces pauvres et innocents marins). Le rituel – sous la forme de festins « cannibales », de danses et de vêtements « primitifs », d'« armes rudimentaires » – est l'optique à travers laquelle le XIX^e et le XX^e siècles européens ont perçu les peuples non-occidentaux ; le rituel était la forme même de ces apparentes étrangeté, irrationalité et violence qui définissaient le « sauvage » dans sa distance par rapport au civilisé. C'est la dimension normative du rituel qui arme le discours colonial.

À l'époque où cette affiche était placardée sur les murs de l'état colonial de l'Australie, les récits des rituels des sociétés non-occidentales de petite taille devenaient les « données » qui permettaient aux sciences sociales naissantes de comprendre l'évolution de la « civilisation ». Des auteurs comme Edward Tylor, James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl se sont tournés vers les soi-disant sociétés primitives pour comprendre les origines des institutions modernes telles que le mariage, la famille, l'état et la propriété. Et c'est ici que nous abordons Durkheim.

Fig. 6 : Affiche pour un spectacle ambulant, fin XIX^e siècle

Le rituel comme forme élémentaire de vie religieuse

La vie des sociétés australiennes passe alternativement par deux phases distinctes. Parfois la population est fractionnée en de petits groupes qui errent indépendamment les uns des autres, dans leurs diverses occupations ; chaque famille vit seule, chassant et pêchant. Parfois, au contraire, la population se concentre et se rassemble en des points déterminés pour un laps de temps variant de sept jours à plusieurs mois... ces deux phases contrastent l'une avec l'autre de la manière la plus forte.

(...) L'une des cérémonies religieuses les plus importantes chez les Warramunga est celle qui concerne le dieu-serpent Wollunqua. Elle consiste en une série de cérémonies s'étendant sur plusieurs jours... La cérémonie réelle commence seulement après la tombée de la nuit. Aux alentours de dix ou onze heures du soir, les hommes Uluuru et Kingilli arrivaient sur le terrain, s'asseyaient sur la butte et commençaient à chanter. Chacun était à l'évidence très excité. Un peu plus tard dans la soirée, les Uluuru amenaient leurs femmes et les donnaient aux Kingilli qui avaient avec elles un rapport sexuel. Puis les jeunes hommes récemment initiés étaient amenés et toute la cérémonie leur était expliquée en détail, et jusqu'à trois heures du matin le chant continuait sans pause. Puis suivait une scène de la plus sauvage excitation. Alors que des feux étaient allumés de tous côtés, faisant violemment ressortir la blancheur des gommiers sur l'obscurité environnante, les Uluuru s'agenouillaient l'un derrière l'autre à côté de la butte, puis s'élevant du sol ils en faisaient le tour dans un mouvement de concert, les deux mains sur les cuisses, puis un peu plus loin ils s'agenouillaient de

nouveau, et ainsi de suite. En même temps, ils balançaient leur corps, tantôt à droite, tantôt à gauche, tout en produisant un cri perçant, un véritable hurlement, Yrrsh ! Yrrsh ! Yrrsh ! Pendant ce temps les Kingilli, en état de grande excitation, s'emparaient de leur boomerang et leur chef était encore plus agité que ses compagnons. Quand la procession des Uluuru avait fait deux fois le tour de la butte, ils quittaient la position agenouillée, s'asseyaient et recommençaient à chanter ; à certains moments le chant mourait, puis il reprenait brusquement. Aux premières lueurs de l'aube, ils sautaient tous sur leurs pieds ; les feux qui s'étaient éteints étaient rallumés, et les Uluuru, pressés par les Kingilli, attaquaient furieusement la butte de leurs boomerangs, lances et bâtons. En quelques minutes elle était réduite en miettes. Le feu mourait et un profond silence régnait de nouveau.

Fig. 7: Nathagura ou Cérémonie du feu de la tribu Warramunga

Au moyen du matériel ethnographique rassemblé par deux anthropologues britanniques, Francis James Gillen et Walter Baldwin Spencer, Durkheim a tiré de ces « scènes de la plus sauvage excitation » ce qu'il appelle les *formes élémentaires* de la vie religieuse. Ces formes élémentaires — dépouillées de leur excitation de surface — constituent le cœur battant de toutes les sociétés, qu'elles soient religieusement organisées ou non, qu'elles soient « primitives » ou « civilisées ». Dans les passages qui suivent cet extrait ethnographique, Durkheim souligne la distinction fondamentale entre le sacré et le profane, entre la banalité de la vie quotidienne et les expériences intensément collectives des cérémonies et des rituels qui la ponctuent. Là où la notion de sacré délimite l'espace et le temps de cette effervescence collective, le rituel assume la tâche d'expliquer comment cette effervescence est organisée et codifiée, comment la conscience et l'émotion sont coordonnées collectivement, médiées et intensifiées par la géométrie de l'architecture (sacrée), par la chorégraphie des objets, du costume et de la décoration corporelle, comment le geste et la danse prennent consistance en tant que (poly)rythme collectif, comment les voix s'assemblent en chant et incantation. Ces « scènes de la plus sauvage excitation », l'excitation et la sauvagerie mêmes qui ont servi de marqueur d'altérité dans la construction du « sauvage », sont alors domestiquées, rendues compréhensibles, comme la quintessence organisatrice de la vie sociale.

Durkheim poursuit et montre que ces formes élémentaires de vie religieuse — dans le sens de « liens qui unissent », du latin *religare* — sont en jeu dans chaque société humaine. À mesure que le périmètre d'analyse de Durkheim se déplace des Warramunga aux Français, nous commençons à discerner une tension entre la mise en exergue descriptive des dimensions performatives du rituel que nous voyons dans les passages cités plus haut et son insistance sur le fait, qu'en analyse finale, ces rituels sont simplement l'expression d'une réalité plus profonde : celle des représentations symboliques. Ce sont les croyances partagées, les mythes, les cosmologies — les structures de pensées — qui définissent et organisent une société.

Contre le racisme pur et simple de l'affiche du spectacle ambulante australien, Durkheim tente de donner sens aux rituels des soi-disant sociétés primitives en tant que forme élémentaire



de toute société. Alors qu'il émousse les usages les plus virulents du rituel comme raccourci de la sauvagerie dans le discours colonial occidental, il maintient pourtant une version plus cachée. Durkheim a fondé son analyse sur l'ethnographie de Gillen et Spencer, des chercheurs qui ne parlaient pas le langage des Warramunga et dont la compréhension du rituel était limitée à ce qu'ils en voyaient et comprenaient, en toute ignorance de la quasi-totalité de leur cosmologie, de la richesse de leur culture matérielle, de la profondeur de leur savoir écologique. Gillen et Spencer, et plus tard Durkheim, ont interprété ce qu'ils ont vu à leur aune, c'est-à-dire avec les sensibilités et les catégories européennes. Cette *vue de l'extérieur* est la source de l'idée que, parmi les « sauvages », le rituel est plus développé que la doctrine parce que leurs facultés mentales sont moins développées que leurs facultés physiques. Cette image du *primitif* — dans laquelle les peuples non occidentaux, les enfants, les femmes, les fous ont été englobés — a échappé aux couloirs de l'université pour se loger dans l'imaginaire du XX^e siècle des sociétés occidentales, surtout à travers le rôle que le « primitif » a joué dans la naissance de l'Art Moderne. Ce balayage de l'ancien, du poussiéreux, de l'académique s'est déroulé en confrontation avec une altérité qui était autant une projection des dimensions jusque-là impensées, inarticulées, indéterminées de « nos » sociétés que tout autre chose. Avec le « primitif », le rituel est devenu une boîte de costumes dans laquelle les Européens « d'avant-garde » pouvaient puiser pour « épater la galerie » en s'épargnant le travail difficile de réellement rencontrer et comprendre ces autres populations (Miller, 2006). Même sous le costume du « noble sauvage », ces tropes sont un héritage trompeur et piégé.

Cette division de la vie religieuse entre doctrine et cérémonie, entre croyance et rituel, dans la sociologie de Durkheim reflète un dualisme encore plus fondamental dans la pensée européenne entre « esprit » et « corps ». Dans la cosmologie endémique de l'Occident, l'esprit est la demeure et le foyer du social, le corps — et le rituel qui le mobilise — est cantonné aux effets superficiels (voir Taussig, 2011). Dans la tradition Durkheimienne, le rituel — ses objets, sa chorégraphie, sa matérialité, sa richesse esthétique — devient bien secondaire au symbolique, à la vie de l'esprit.

Rituel et anti-structure



Avec Victor et Edith Turner, nous arrivons à la seconde génération d'anthropologues qui — en s'opposant à l'anthropologie de salon de Tylor, Frazer et Durkheim — se sont engagés dans un travail de terrain à long terme, apprenant le langage local, l'organisation sociale de la communauté au sein de laquelle ils vivaient, sa culture et ses mythes. Dans les années 50, pendant qu'il préparait un doctorat à « l'École de Manchester » sous la direction de Max Gluckman, Victor Turner a passé cinq ans chez les Ndembeu de Zambie, alors colonie britannique de Rhodésie du Nord, avec sa femme Edith. Ils ont ensuite publié la plupart de leurs travaux ensemble.

Fig. 8: Le tombeau composite d'un grand chasseur

Les Turner ont suivi le modèle de la littérature ethnographique initié par Bronislaw Malinowski, qui visait à décrire les sociétés non-occidentales « de l'intérieur ». Depuis les années 20, la monographie ethnographique était devenue une forme narrative semblable à de la science-fiction, transmettant au lecteur occidental, au moyen de langues et de notions occidentales, non seulement une description « objective » d'une société mais aussi un sens de la vie quotidienne en tant qu'elle est vécue « là-bas ». Son but était d'évoquer auprès du lecteur le sens d'une autre forme de normalité. L'École de Manchester visait à comprendre les dynamiques de conflit et réconciliation dans des sociétés et des organisations de taille modeste (dans un dialogue difficile avec les administrations coloniales de l'Empire britannique) mais les Turner cherchaient, eux, particulièrement à comprendre et décrire le *drame social* de la vie au milieu des Ndembu. Ils ont rapidement réalisé que le rituel était — comme dans la plupart des petites sociétés aux institutions politiques et légales limitées — absolument central en ce qui concerne le drame de la vie quotidienne. C'est devenu le cœur de leurs recherches, ouvrant la voie à un vocabulaire conceptuel qui a dépassé de beaucoup la discipline de l'anthropologie.

Le rituel est défini comme « une séquence d'activités stéréotypée impliquant des symboles — gestes, mots, et objets — réalisée dans un lieu reculé, et conçue pour influencer les entités ou les forces préternaturelles selon les buts et les intérêts des acteurs. » (Turner, 1973 : 1100). Le symbole est la plus petite unité du comportement rituel. Tout symbole peut avoir plusieurs significations, conjuguant des constellations opaques de phénomènes (voir Turner, 1973). Les symboles et les rituels émergent tous deux dans leurs écrits, comme étant seulement à demi domestiqués, quelque peu opaques. Comme Durkheim, les Turner ont approché le rituel comme « réserve à symboles signifiants » qui révèle les récits, les valeurs au cœur de l'organisation de la communauté. Mais, dans leur analyse, le rituel est aussi proprement *effectif* ; les rituels opèrent parce qu'ils induisent, canalisent et expriment des émotions collectives puissantes. Le symbolique demeure ancré dans la dimension esthétique et ressentie de l'expérience plutôt que dans la simple représentation des structures de pensée abstraite. Le rituel ne concerne pas seulement la transmission de messages, mais la mobilisation des énergies :

Le rituel n'est pas seulement une concentration de référents, de messages à propos de valeurs et de normes ; ce n'est pas non plus un jeu de guides pratiques et un jeu de paradigmes symboliques pour l'action quotidienne... C'est aussi une fusion des pouvoirs que l'on croit inhérents aux personnes, aux objets, aux relations, aux événements, et aux récits représentés par les symboles rituels. C'est une mobilisation des énergies autant que des messages (Turner, 1973 : 1102).

Ici les Turner font deux choses. Premièrement, ils nous donnent un vocabulaire efficace pour comprendre la forme du rituel, comment les corps, les choses, la musique, les architectures se rencontrent, comment ils produisent et reproduisent

certaines formes de sentiment et sensation, certaines formes d'être-ensemble qui ne sont pas juste « illustration de ce qui a été dit et fait », mais qui « constituent des systèmes de communication autonomes agissant directement sur l'observateur. » Deuxièmement, en parlant de la mobilisation des énergies et des forces, les Turner rompent avec la sécularisation du rituel que Durkheim avait instituée. Les dieux, les déesses, les ancêtres, les esprits n'étaient pas seulement des symboles mais des interlocuteurs. Dans le rituel, « l'humain » interagit avec le *supernaturel* autant que les forces naturelles. Pas seulement les esprits, mais la terre rouge, le sang menstruel ou la sève de l'arbre à lait. Les dieux et la terre ne sont pas seulement les véhicules d'une signification symbolique, mais bien des acteurs, des *actants* (Latour, 2007), dans le drame social.

En prêtant une attention sérieuse à la vie rituelle, notre image (anthropologique, sociologique) de la société devient un peu moins transparente, un petit peu moins stable, un petit peu moins familière. Nous nous approchons du *langage naturel* d'Amanda Baggs.

Dans des travaux postérieurs, souvent en dialogue avec le théâtre, l'art, ou la politique, les Turner ont insisté sur la nature *processuelle* du rituel, suivant l'arc de séparation du récit — liminalité — réintégration. En particulier, ils ont pointé l'importance de cette phase *intermédiaire* — plus un enfant, pas encore un adulte — en tant que moment d'anti-structure dans la structure quotidienne de la société ; un moment d'égalitarisme, d'esprit de *communitas*, comme « royaume du pur possible », d'émancipation même, expérimenté dans la vie rituelle parmi les Ndembu mais aussi au long d'une performance théâtrale, dans l'art, dans la participation à une manifestation violente, ou dans des concerts ou des rave-parties. Ces moments de liminalité peuvent transfigurer une société de l'extérieur, allumer des révolutions ou des évolutions, ou finalement se retrouver absorbés dans une autre structure quotidienne. Pendant que les Turner s'attachaient à l'extra-ordinaire, au sacré, aux dimensions du rituel, Erving Goffman insistait sur le commun, le banal même qui est lié au rituel.

Les rituels qui font la vie quotidienne

Chaque personne vit dans un monde de rencontres sociales, qui l'impliquent avec d'autres participants soit dans des contacts face-à-face soit dans des contacts médiés. Dans chacun de ces contacts, elle a tendance à ce qu'on appelle parfois jouer un rôle — c'est à dire, suivre un schéma verbal ou non verbal d'actes par lesquels elle exprime sa vision de la situation et à travers cela son évaluation des participants, spécialement d'elle-même. Indépendamment du fait qu'elle ait ou non l'intention de jouer un rôle, elle finira par comprendre que c'est ce qu'elle a fait effectivement.

Ce sont les premières lignes d'Erving Goffman dans son livre : *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior*, publié en 1967. Il prend l'analyse du rituel de Durkheim et de Turner et l'applique au minuscule de la vie quotidienne. Voici sa définition : « un acte

Fig. 9 : Masque de « Chizalaki » représentant l'autorité des ancêtres

Fig. 10 : Garçons Ndembu



formel et formalisé par lequel un individu montre du respect et de la considération pour un objet de valeur absolue, pour cet objet ou pour son représentant.» Ce que Goffman appelle « le rôle³ » est le moyen – verbal ou non verbal – par lequel un individu « exprime sa vision de la situation, et à travers cela son évaluation des participants, en particulier de lui-même ». La situation partagée qu'une rencontre sociale suppose est le sacré au cœur de chaque jour.

Ce scénario est toujours formalisé, stéréotypé. Goffman donne l'exemple suivant. Prenez un homme – je l'imagine en costume-cravate – qui entre dans une pièce et que l'on salue : « Bonjour Bob » atteste d'une relation différente de « Bonjour mon cher », ou « Bonjour M. Knight » ou « Bonjour Votre Honneur ». Chaque salutation est plus ou moins appropriée à la rencontre de deux personnes dans un endroit particulier : chaque salutation ouvre la possibilité d'une rebuffade ou pire. Goffman développe un vocabulaire de la dramaturgie – il parle de rôle et de scripts, de la scène et des coulisses, d'accessoires ou de décors – de sorte à décrire et analyser comment la vie quotidienne est structurée en tant que série d'interactions rituelles.

Comme dans le cas des Ndembu, le rituel est central au drame de la vie sociale, il médie ses contradictions, ses conflits et ses réconciliations. Le rituel est ce que Goffman appelle la *figuration/le rôle*⁴ : il réalise et positionne les relations sociales. À travers leurs formes reconnaissables, les rituels de la vie quotidienne – salutations, adieux, cour, blagues, échanges au comptoir – soulignent la possibilité d'une compréhension partagée d'une situation sociale, le positionnement de ses participants et les règles du jeu. Les conflits surgissent quand deux personnes ont une compréhension différente d'une situation donnée, du « rôle » qu'elles jouent et du « rôle » que l'autre joue. Mr Knight peut se sentir offensé par le manque de respect montré par son employé qui le salue par « Bob », son froncement de sourcil momentanément trahissant la friction produite par la rencontre. Nous pouvons imaginer comment les scénarios pourraient se décliner, vers une réconciliation ou un pugilat à la fête du bureau.

Le pouvoir agit à l'intérieur de ces normes situationnelles et sociales. Plus important encore, le pouvoir concerne le cadre lui-même. Rosa Parks savait que l'homme – en tant que « blanc » – s'attendait à ce qu'elle – en tant que « noire » – lui cède sa place dans le bus de Montgomery, Alabama, début décembre 1955 et elle refusa. Elle refusa le rôle qui lui était assigné, et ce faisant, rejeta le cadre. Cet acte de résistance déclencha le boycott des bus qui marqua la première protestation massive contre la ségrégation dans le Sud des États-Unis.

La société ne va pas de soi, la banalité qui définit la « réalité » de la vie quotidienne n'est pas automatique mais construite et reconstruite, interaction après interaction, situation

< 3 > « *The line* » : comme Goffman use beaucoup du vocabulaire du théâtre, nous traduirons par rôle. (NdT)

< 4 > « *Face-work* » : le travail sur la face – le visage/le masque, le personnage, le rôle que l'on joue. (NdT)

par situation. Dans l'analyse de Goffman, le social est interaction ritualisée, formalisée ; le *social est rituel*. Et ce quotidien est un espace intrinsèquement et intensément politique. Pensez aux réalisations de Martha Rosler sur le champ de bataille discursif de la cuisine. En effet, l'art est l'un des terrains discursifs où la question des cadres est rendue explicite, plastique et modifiable, où l'on expérimente d'autres normalités.



Fig. 11 : Martha Rosler, *Sémiotique de la cuisine*, 1975

Goffman se concentre sur le face-à-face. Les objets, les vêtements, les pièces, les rues, les cités deviennent la scène et les accessoires du théâtre de la vie quotidienne mais il ne cherche pas en réalité comment la culture matérielle médie et transforme cette interaction rituelle. Le « social » demeure étroitement circonscrit à l'humain. Goffman demeure dans un « méta-cadre » – ou une ontologie – qui fait du visage humain le premier plan du social. Les corps, les animaux, nos choses, le temps qu'il fait, le monde vivant sont un arrière-plan indifférencié.

Un de mes premiers projets de recherche fut de travailler avec les chiens d'aveugle. Je voulais comprendre comment un partenariat opérationnel pouvait émerger entre deux êtres aussi différents, deux corps aussi différents. J'ai passé du temps avec différents binômes de chiens-guides, à leur domicile et « au travail », observant comment l'hésitation laissait la place au naturel, la peur à la confiance, ce qui était appris (et gagné) non pas à travers une pensée désintéressée mais parce que chacun jouait son rôle et apprenait à connaître un autre être dans un contexte de pratique quotidienne en faisant des choses ensemble. Cet « apprentissage » n'était pas « symétrique », mais plutôt consistait en une chorégraphie partagée, dans laquelle chacun inscrit ses propres préférences dans l'autre, constituant ensemble les motifs de perception et d'action qui grandissent au sein des performances quotidiennes du travailler, marcher ensemble dans la ville. En d'autres termes, le rituel était ici à la base de formes de mobilité et socialité hybrides – plus qu'humaines.

Ce qui nous ramène à Amanda Baggs. Son film nous montre le langage – ou les actes formels et conventionnalisés pour reprendre les termes de rituel – qu'elle a développé « dans une conversation constante avec chaque aspect de mon environnement ». Ses mains s'agitent sous l'eau du robinet ; le livre jouant sur son visage, renvoyant le son de son souffle chantant ; le papier voletant devant la fenêtre. Ce ne sont pas là des actes symboliques mais les formes et les motifs d'une chorégraphie qui se déroule entre elle et le monde. À travers ces (inter)actions, elle nous montre une forme de socialité radicalement différente qu'elle a développée avec le monde autour d'elle. La « traduction » dans la seconde partie du film rejette explicitement le cadre normatif endémique des attitudes médicales et sociétales envers l'autisme, qui définit ce qu'est le langage, ce qui légitime la connaissance, ou ce que peut être l'individu. Comme les partenariats avec le chien-guide, Amanda Baggs nous permet un coup d'œil moins anthropocentrique, une prise en compte plus généreuse du social. Dans mon travail comme anthropologue, je suis fasciné par ces formes de rituel « plus-qu'humain » en tant qu'elles sont des chorégraphies

émérgentes dans lesquelles la forme de la vie sociale est négociée dans l'interaction de différentes entités. Et ici nous revenons finalement à la Vénus de Dolní Věstonice. En contraste avec les motivations opaques du « rituel », ces figurines nous semblent également traduire la curiosité qui a conduit ces peuples à expérimenter les possibilités pas-encore-connues que le feu permet dans la transmutation et la métamorphose de la matière. Une curiosité que l'on reconnaît chez tout créateur.

Références

- Boyer, P. & Liénard, P. (2006). « Why ritualized behavior? Precaution Systems and Action Parsing in Developmental, Pathological and Cultural Rituals ». *The Behavioral and Brain Sciences*, 29(6), 595–650.
- Durkheim, E. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*. Chicago: Aladine Press.
- Latour, B. (2007). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Malafouris, L. (2014). « Creative thinging: The feeling of and for clay ». *Pragmatics & Cognition*, 22(1), 140-158.
- Miller, D. (2006). Primitive art and the necessity of primitivism to art. In S. Hiller (ed) *The Myth of Primitivism* (pp. 55-72). London: Routledge.
- Rice, P. (1999) « On the Origins of Pottery », *Journal of Archaeological Method and Theory*, 6(4), 1-54.
- Roebroeks, W. & Villa, P. (2011). « On the earliest evidence for habitual use of fire in Europe ». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 108(13), 5209-5214.
- Sofia, Z. (2000). Container Technologies. *Hypatia*, 15(2), 181-201.
- Taussig, M. (2010). *What Color Is the Sacred?*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, V. W. (1973). « Symbols in African Ritual ». *Science*, 179(4078), 1100-1105.
- Wrangham, R. (2017). « Control of Fire in the Paleolithic: Evaluating the Cooking Hypothesis ». *Current Anthropology*, 58(S16), S303-S313.

★



Fig.1: Vénus de Dolní Věstonice
Venus of Dolní Věstonice



Fig. 2: Patrimoine géologique et fossile
Geological and fossil record

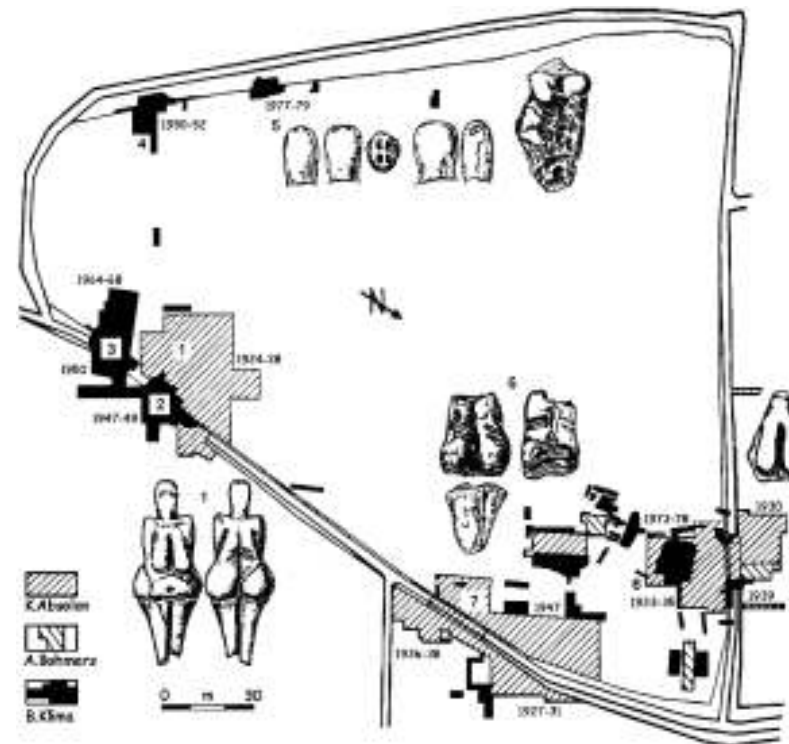


Fig. 3: Dolní Věstonice I, croquis des fouilles. <1> : foyer central avec la Vénus 1; <2> : structure 1 avec la sépulture féminine DV3; <3> : large accumulation of mammoth bones; <4> : structure 2 – « une hutte chamanique »; <5> : installation du sol le plus haut (niveau ?); <6> : partie centrale du site avec de nombreuses statuettes de céramique; <7> : couche inférieure (aurignacienne) dans la partie centrale du site. D'après Klíma, 1983.

Dolní Věstonice I, sketch of excavations. <1> : central hearth with the Venus 1; <2> : structure 1 with the female burial DV3; <3> : large accumulation of mammoth bones; <4> : structure 2 – « a shamanic hut »; <5> : settlement of the highest floor (level ?); <6> : middle part of the site with numerous ceramic statuettes; <7> : lower (Aurignacian) layer in the middle part of the site. After Klíma 1983.



Fig. 4: Stimming.
 (« L'autostimulation est une chose merveilleuse, nous le faisons tous. Pour les personnes autistes, c'est un important moyen d'auto-apaisement. Il y a tant de façons d'autostimuler. C'est sain et normal. Adoptez vos autostimulations. »)



Fig. 5: Armanda Baggs, *In My Langage* (Dans Mon langage)



Fig. 8: Le tombeau composite d'un grand chasseur
 A Great Hunter's composite Shrine



Fig. 9: Masque de « Chizalaki » représentant l'autorité des ancêtres.
 Masked figure "Chizalaki" representing the authority of the ancestors. From *Forest of Symbols*, Turner, 1968

Fig. 6: Affiche pour un spectacle ambulante qui montrait les membres de communautés indigènes à des colons australiens à la fin du XIX^e siècle. (« La toute première colonie fraîchement découverte de cette race étrange, sauvage, défigurée et brutale à avoir jamais quitté les terres sauvages reculées, où ils se complaisent dans d'interminables querelles et incursions sanglantes, pour ensuite se repaître de la chair les uns des autres. L'ordre le plus bas du genre humain, et la curiosité la plus inimaginable à contempler. »)

Poster for a travelling show that featured people from indigenous communities as a spectacle for Australian settlers in the late 19th century



Fig. 7: Nathagura ou Cérémonie du feu de la tribu Warramunga. Nathagura or Fire Ceremony of the Warramunga tribe. Baldwin Spencer and F. J. Gillen's *The Northern Tribes of Central Australia* (Macmillan & Co, England, 1904)



Fig. 10: Garçons Ndembu
 Ndembu boys



Fig. 11: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975

THE TROUBLESOME NOTION OF RITUAL: SOME THOUGHTS ON AN AMBIGUOUS ANTHROPOLOGICAL INHERITANCE

Marc Higgin
PhD in anthropology,
Researcher and Teacher
UGA, AAU—CRESSON

Considered individually, each of these three words opens broad horizons of material culture and research. Taken together, they conjure a wonderfully potent field on which to pitch the tent of a workshop. Potent and somewhat troubling, especially within the addition of ritual. It is this trouble that interests us here.

Anthropological thinking about ritual—that is, the idea of ritual which is not to be mistaken for the phenomena lumped under it—has a long, complicated history; a history that has profoundly shaped the discipline and how it has theorized society and sociality, religion and the sacred, the body, identity and much more. And, in turn, anthropological theory was put to work within the societies in which the discipline has been embedded, following the colonial and post-colonial arc of their histories. While it has been part of scientific and public discourse since the 19th century, my argument is that underlying the many uses of the term is the enduring role “ritual” has played as a marker of alterity, a means for *othering* particular people, particular cultures, particular communities. This makes ritual a tricky concept, tricky even, to be handled with care. In fact, *handle with care* could be the ritual incantation to accompany this text, as we follow in the footsteps of three paradigmatic thinkers of ritual—Émile Durkheim, Victor Turner and Erving Goffman—with a view to drawing out both the nutrients and toxins from this shifting concept.

In the beginning...



There is the Venus of Dolní Věstonice.

Unearthed by Karel Absolon's team in 1925, this beautiful ceramic figurine is one of the thousands that have been found at this extraordinarily rich archaeological site—dated to the Gravettian period between 29,000 and 25,000 years ago—in the Moravian basin south of Brno. This ancient village enclosure has given up two extraordinary burial sites decorated with ochre, shells from the Mediterranean, mammoth scapula, a tally stick and ivory figurines. But it's these figurines that interest us here, these earliest traces of ceramic that have been found in the archaeological record.

Fired at the relatively low temperature of 800 to 900°C, these figurines—animals, people—have a liveliness that reaches across 25,000 years to whisper to us something of the skill of their making and the close attention their maker paid to the living, breathing world around them. The fired skin of the Venus holds the fingerprint of a child that must have handled the figurine while it was still plastic and keratin has been found in the four small holes at the top of the head, probably from feathers that graced her crown. It was unearthed in two pieces, in fragments like pretty much all the figurines unearthed, scattered around the remains of the oven that had been dug into the side of the embankment around 80m upstream from the village. This humble lean-to shelter marks the first trace in the archaeological record of an extraordinary step-change in humans' relationship to fire. It is impossible to tell the story of Homo sapiens, and our close hominids ancestors and cousins, without including this constitutional entanglement with fire.



Some interpretations of the geological and fossil record suggest that hominids may have begun to experiment with fire 1.6 million years ago, through the practice of broadcast burning, that accelerated natural cycles of wildfire, with far-ranging consequences for floral and faunal regimes the world over (Roebroeks and Villa, 2011, Pyne, 1997). A form—mediated and amplified by fire—of what biologists call niche construction.

Hearths bear the first reliable witness to the developing relationship between hominids and fire, or, to be more precise, to the developing (pyro)technology mediating this relationship. The oldest vestiges unearthed, at the archaeological site at Qesem cave in Israel, have been dated to 300 000 years ago, but there is indirect evidence of hearths that date back a million years, to Homo erectus (Wrangham, 2017). Hearths tame fire by confining it within a circumscribed space, making it dependent on us for fuel. Contained in this way, fire presents extraordinary transformative power that became central to the evolution of hominids and their/our ways of life. Just think of what cooking with fire allowed: smaller digestive system, larger brains, wider palette of comestible foods, more complex forms of social and cultural life.

Many, many generations later, we arrive at Dolní Věstonice and its oven.

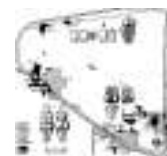


Fig. 1: Venus of Dolní Věstonice

Fig. 2: Geological and fossil record

Fig. 3: Dolní Věstonice I, sketch of excavations

By extending the circumscribed space of the hearth into three dimensions, kilns house fire. This allows the control of both fuel and air flow, resulting in a much fiercer fire, its heat further intensified by the thermal mass of its housing. Through the “container technology” of the kiln (Sofia, 2000), fire becomes much hotter, its *metabolic power* multiplied. Looking back from the present, the technological possibilities kilns opened are clear: the transformation of otherwise stable earths—clay, sand, stone, ores—into other, more useful materials—ceramic, glass, plasters, iron, bronze, lead, tin and so on—that precipitated cascading revolutions in technology and material culture that have shaped human ways of life throughout the world (Wertime, 1973).

So, what did the people of Dolní Věstonice do with this radically new form of (pyro)technology? They didn’t make anything that we today would call *functional*. They didn’t make bowls or pots but figurines. They didn’t even leave us figurines but fragments of figurines scattered on the floor of a lean-to shelter. It seems they were fed, still humid, into the oven, where the intense heat caused them to “steam, sizzle, and explode, perhaps for ritual or divinatory purposes” (Rice 1999). You can almost see the archaeologists shaking their head in incomprehension. These figurines pre-date the first traces of pottery—that is, *functional* ceramic objects—by at least 6000 years. These figurines’ lack of apparent usefulness trouble the usual “in-order-to” explanations that drive most of our stories about technological innovation.

We have here our first working definition of ritual: a practice, an object with a repeated and stable form, of obvious importance, but whose reason or function remains unknown. *Don’t understand it? Chalk it up to ritual.* Used as an explanation, ritual underscores the distance between us and these people that lived 25,000 years ago.

A little note to the reader. These people in Dolní Věstonice were experimenting with fire but they were also experimenting with earth, with clay, or, rather, the two together. As is clear to anyone who has handled and shaped it, clay is an extraordinary material. Its plasticity affords a very particular form of responsive, improvisational play that actively shapes hand and mind as well as pot. The archaeologist Lambros Malafouris (2014) argues that the long history between clay and people allow us to see how human creativity does not come entirely from inside people’s heads, but it lies in the coming together of materials, tools and improvised techniques, and in the insatiable curiosity of a skilled practitioner to follow the transformation of matter, form and experience beyond the already known.

Ritual as the marker of the “mad”

Ritualized behavior, intuitively recognizable by its stereotypy, rigidity, repetition and apparent lack of rational motivation, is found in a variety of life conditions, customs, and everyday practices: in cultural rituals, whether religious or non-religious; in many children’s complicated

routines; in the pathology of obsessive-compulsive disorders (OCD); in normal adults around certain stages of the life-cycle, birthing in particular. (Boyer and Liénard, 2006)

This is a definition of ritual, or ritualized behaviour, taken from a paper in neuropsychiatry that functions almost as a caricature of its use in the medical literature as a diagnostic feature in psychiatric disorders: autism, OCD, psychosis and many others. Once again, we have an insistence on the repeated and formalized dimension of a behaviour, as well as the absence of discernible motivation. To refer to the things people do when they are about to give birth, or undergoing the transformations of becoming an adult or when overwhelmed by a perceptual experience, as *ritual* or *ritualized behaviour* is to define these things as irrational and therefore aberrant. This is not a definition that I defend, but it is useful in order to foreground the normative dimension, often implicit, in how the idea of ritual is mobilised by science and society. Activists militating for a broader recognition of neurodiversity have openly attacked this medical definition of ritualized behaviour, attempting to wrest it from connotations of idiocy (incomprehensibility) to re-appropriate it (in the context of autism) as *stimming*.



Fig. 4: Stimming



Fig. 5: Armanda Baggs, *In My Language*

Amanda Baggs, a film-maker and non-verbal autistic, develops this even further in her film *In My Language* (2007).

The short film falls in two parts: the first in what she calls her *natural language* in dialogue with her surroundings that would be no doubt “intuitively recognizable as ritualized behaviour” by medical professionals; the second, the same sequence with a spoken translation that “explains” this language that—from the outside—seems devoid of rational motivation. With incredible force, Baggs denounces the “neuro-normative” frame of the medical profession and its failure of perception, of empathy, of curiosity, and, in its stead, provides the means for the viewer for a *feeling-into* her way of being in and with the world. A way of being—as a kind of language—that has its forms, its grammar, its way of making sense. We’ll come back to Amanda Baggs a bit later but what I want to emphasize here is that the concept of ritual balances dangerously on this highly political tightrope that divides the rational from the irrational, the normal from the aberrant, the *mensch* from the idiot, the civilized from the savage.

Ritual as marker of the “bad”



Here we have an even more explicit use of ritual as shorthand for the irrational, the savage: for an otherness as a threat to the civilized (those poor, innocent sailors). Ritual—in the form of “cannibal” feasts, “primitive” dancing and dress, the “crude weapons”—is the lens by which 19th and 20th century Europeans viewed non-Western peoples; ritual was the form itself of the seeming strangeness, irrationality and violence that defined the “savage” in its distance from the civilized. This is the normative dimension of ritual weaponised within colonial discourse.

Fig. 6: Poster for a travelling show, late 19th century

At the same time as this poster was plastered on the walls of colonial state of Australia, stories of the rituals of small-scale, non-Western societies were becoming the “data” that allowed the nascent social sciences to understand the evolution of “civilization.” Authors like Edward Tylor, James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl turned to so-called primitive societies to understand the origins of modern institutions such as marriage, family, state and property. And it is here that we turn to Durkheim.

Ritual as elementary form of religious life

The life of the Australian societies passes alternately through two distinct phases. Sometimes the population is broken up into little groups who wander about independently of one another, in their various occupations; each family lives by itself, hunting and fishing. Sometimes, on the contrary, the population concentrates and gathers at determined points for a length of time varying from several days to several months. These two phases are contrasted with each other in the sharpest way.

(...) One of the most important religious ceremonies among the Warramunga is the one concerning the snake Wollunqua. It consists in a series of ceremonies lasting through several days. The real ceremony only commenced after nightfall. Towards ten or eleven o'clock, the Uluuru and Kingilli men arrived on the ground, sat down on the mound and commenced to sing. Everyone was evidently very excited. A little later in the evening, the Uluuru brought up their wives and gave them over to the Kingilli, who had intercourse with them. Then the recently initiated young men were brought in and the whole ceremony was explained to them in detail, and until three o'clock in the morning singing went on without a pause. Then followed a scene of the wildest excitement. While fires were lighted on all sides, making the whiteness of the gum-trees stand out sharply against the surrounding darkness, the Uluuru knelt down one behind another beside the mound, then rising from the ground they went around it, with a movement in unison, their two hands resting upon their thighs, then a little farther on they knelt down again, and so on. At the same time they swayed their bodies, now to the right and now to the left, while uttering at each movement a piercing cry, a veritable yell, “Yrrsh! Yrrsh! Yrrsh!” In the meantime the Kingilli, in a state of great excitement, clanged their boomerangs and their chief was even more agitated than his companions. When the procession of the Uluuru had twice gone around the mound, quitting the kneeling position, they sat down and commenced to sing again; at moments the singing died away, then suddenly took up again. When day commenced to dawn, all leaped to their feet; the fires that had gone out were relighted and the Uluuru, urged on by the Kingilli, attacked the mound furiously with boomerangs, lances and clubs; in a few minutes it was torn to pieces. The fires died away and profound silence reigned again.

Using ethnographic material collected by two British anthropologists, Francis James Gillen and Walter Baldwin Spencer, Durkheim draws out what he calls the *elementary forms of religious life* from these “scenes of the wildest excitement.” These elementary forms—shorn of their surface excitement—constitute



Fig. 7: Nathagura or Fire Ceremony of the Warramunga tribe

the beating heart of all societies, whether religiously organised or not, whether “primitive” or “civilized.” In the passages that follow this ethnographic vignette, Durkheim underlines the fundamental distinction between sacred and profane, between the humdrum of everyday life and the intensely collective experiences of ceremonies and ritual that punctuate it. While the notion of the sacred delimits the space and time of this collective effervescence, ritual does the work of explaining how this effervescence is organised and codified, how awareness and emotion is coordinated collectively, mediated and intensified by particular geometries of (sacred) architectures, by particular choreographies of objects, dress and bodily decoration, how gesture and dance gain consistency as collective (poly)rhythm, how voices come together as song and incantation. These “scenes of the wildest excitement,” the very excitement and wildness that served as the marker of otherness in the construction of the “savage,” becomes domesticated, rendered understandable, as the organising quintessence of social life.

Durkheim goes on to show how these elementary forms of religious life—in the sense of *the ties that bind* of the Latin *religare*—are at play in every human society. As the scope of Durkheim analysis moves from the Warramunga to the French, we begin to discern a tension between the descriptive foregrounding of the performative dimensions of ritual that we see in the passages cited earlier and his insistence that, in the final analysis, these rituals are simply the expression of a deeper reality: that of symbolic representations. It is shared beliefs, myths, cosmologies—the structures of thought—that define and organise a society.

Against the outright racism of the poster of the Australian travelling show, Durkheim attempts to make sense of the rituals of so-called primitive societies as the elemental forms of every, of any, society. While it defangs the most virulent uses of ritual as shorthand for savagery in colonial, Western discourse, it does maintain a more hidden version. Durkheim based his analysis on the ethnography of Gillen and Spencer, researchers who did not speak the language of the Warramunga and whose understanding of ritual was limited to what they saw and made sense of, in ignorance of much of their cosmology, the richness of their material culture, the depth of their ecological knowledge. Gillen and Spencer, and later Durkheim, interpreted what they saw with the means at their disposal, that is, with European sensibilities and categories. This *view from the outside* is the source of the idea that, among the “savages,” ritual is more developed than doctrine because their mental faculties are less developed than their physical faculties. This image of the *primitive*—in which non-Western peoples, children, women, the mad have been lumped—escaped the halls of academia to lodge itself in the imaginary of 20th century of Western societies, not least through the role that the “primitive” played in the birth of Modern art. The sweeping away of the old, the fusty, the academic, was played out in the encounter with an otherness that was as much a projection of the hitherto unthought, unarticulated, unvalued dimensions of “our” society as anything else. With the “primitive,” ritual became

a dressing-up box in which the European "avant-garde" could dip into to shake things up without the difficult work of really encountering and understanding other peoples (Miller, 2006). Even dressed in the clothes of the "noble savage," these tropes are a tricky and tricky heritage indeed.

The division of religion life into doctrine and ceremony, into belief and ritual, in Durkheim's sociology reflects an even more fundamental dualism in European thought between "mind" and "body." Within this cosmology endemic to the West, the mind is the home and hearth of the social, the body—and the ritual which mobilises it—is relegated to surface effects (see Taussig, 2011). In the Durkheimian tradition, ritual—its objects, its choreography, its materiality, its aesthetic richness—becomes very much secondary to the symbolic, to the life of the mind.

Ritual and anti-structure

Fig. 8: A Great Hunter's composite Shrine

With Victor and Edith Turner, we arrive at the second generation of anthropologists who—contra the "armchair" anthropology of Tylor, Frazer and Durkheim—engaged in long-term fieldwork, learning the local language, the social organisation of the community they lived amongst, its culture and myths. In the 1950s, while studying for his PhD at the "Manchester School" under Max Gluckman, Victor Turner spent five years with Ndembu people of Zambia, then the British colony of Northern Rhodesia, together with his wife Edith. They went on to publish much of their work together.

The Turners followed the model of ethnographic writing pioneered by Bronislaw Malinowski, that aimed to describe non-Western societies "from the inside." From the 1920s, the ethnographic monograph becomes a narrative form akin to science fiction, conveying to the Western reader, using western languages and notions, not just an "objective" description of a society but also a sense of everyday life as it lived "over there." Its aim is to evoke in the reader a sense of another form of normality. The Manchester School was interested in understanding the dynamics of conflict and reconciliation in small-scale societies and organizations (in uneasy dialogue with colonial administrations of the British Empire) but the Turners were particularly interested in understanding and describing the *social drama* of life amongst the Ndembu. They quickly realised that ritual was—like in most small-scale societies with limited political and legal institutions—absolutely central to the drama of everyday life. It became the centre of their research, pioneering a conceptual vocabulary that travelled well beyond anthropology.

Ritual is defined as "a stereotyped sequence of activities" involving symbols—gestures, words, and objects—performed in a sequestered place, and designed to influence preternatural entities or forces on behalf of the actors' goals and interests" (Turner, 1973: 1100). The symbol is the smallest unit of ritual behaviour. Every symbol can have multiple meanings, holding together opaque constellations of phenomena (see Turner, 1973). Both symbols and ritual emerge in their writing as only half domesticated, somewhat opaque. Like Durkheim, the Turners approached ritual as "storehouses of meaningful symbols"



Fig. 9: Masked figure "Chizalaki" representing the authority of the ancestors



Fig. 10: Ndembu boys



that reveal the stories, the values at the organising heart of a community. But, in their analysis, ritual is also effective in its own right; rituals work because they elicit, channel and express powerful collective emotions. The symbolic remained anchored in the aesthetic, felt dimension of experience rather than simply representing abstract structures of thought. Ritual is not just about the transmission of messages but the mobilisation of *energies*:

Ritual is not just a concentration of referents, of messages about values and norms; nor is it simply a set of practical guidelines and a set of symbolic paradigms for everyday action... It is also a fusion of the powers believed to be inherent in the persons, objects, relationships, events, and histories represented by ritual symbols. It is a mobilization of energies as well as messages (Turner 1973: 1102).

The Turners do two things here. Firstly, they give us a working vocabulary for understanding the form of ritual, how bodies, things, music, architectures come together, how they produce and reproduce certain forms of feeling and sense, certain forms of being-together that are not just "illustrative of what is being said and done" but that constitute "self-contained systems of communication acting directly on the beholder." Secondly, in talking about the mobilisation of energies and powers, the Turners break out of the secularisation of ritual that Durkheim had instituted. Gods, goddesses, ancestors, spirits were not just symbols but interlocutors. In ritual, the "human" intersects with supernatural as well as natural forces. Not just spirits but also red earth, menstrual blood or the sap of milk tree. Gods and earth are not just vehicles of symbolic meaning but actors, actants, in their own right. Through a serious attention to ritual life, our (anthropological, sociological) image of society becomes a little less transparent, a little less stable, a little less familiar. We are getting close to the *natural language* of Amanda Baggs.

In later works, often in dialogue with theatre, art, politics, the Turners emphasised the *processual* nature of ritual, following the narrative arc of separation—liminality—reintegration. In particular, they stressed the importance of this middle *in-between* phase—no longer a child, not yet an adult—as moments of anti-structure in the everyday structure of society; a moment of egalitarianism, of *communitas*, as a "realm of pure possibility," even of emancipation, experienced in ritual life amongst the Ndembu but also over time of a performance in theatre, in art, in the riotous co-presence of demonstrations, of concerts and raves. These moments of liminality can transfigure society from without, spark revolutions and evolutions, eventually becoming folded back into another everyday structure. While the Turners concerned themselves with the extra-ordinary, the sacred, dimensions of ritual, Erving Goffman emphasised how the ordinary itself was bound up with ritual.

The rituals that make everyday life

Every person lives in a world of social encounters, involving him either in face-to face or mediated contact with other participants. In each of these contacts, he tends to act out what is sometimes called a line—that is, a pattern of verbal and nonverbal acts—by which he expresses his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself. Regardless of whether a person intends to take a line, he will find that he has done so in effect.

These are the first lines of Erving Goffman's *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* published in 1967. He takes Durkheim's and Turner's analyses of ritual and applies it to the miniscule of everyday life. His definition is as follows: a "formal and conventionalized act by which an individual shows respect and consideration to an object of absolute value, to that object or to its representative". What Goffman calls the "line" is the means—verbal, nonverbal—by which an individual "expresses his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself." The shared situation that a social encounter presumes is the sacred at the heart of the everyday.

This line is always conventionalized, stereotyped. Goffman gives the following example. Consider a man walking into a room and being greeted; "hello Bob" testifies to a different relationship than "hello dear," or "hello Mr Knight" or "hello Your Honour." Each greeting is more or less appropriate to the encounter of two people in a particular place: every greeting opens the possibility of a snub or worse. Goffman develops a language of dramaturgy—he speaks of roles and scripts, of the stage and the backstage, of props and settings—in order to describe and analyse how everyday life is framed as a series of ritual interactions.

As with the Ndembu, ritual is central to the drama of social life everywhere, mediating its contradictions, conflicts and reconciliations. Ritual is what Goffman calls *face work*: it performs and positions social relationships. Through their recognisable forms, the rituals of everyday life—greetings, goodbyes, courtship, jokes, over the counter exchanges—underwrite the possibility of a shared understanding of a social situation, the positioning of its players and the rules of the game. Conflict arises when two people have a different understanding of a given situation, of the "role" they are playing and the "role" the other is playing. Mr Knight might be offended by the lack of respect shown by his employee in greeting him as "Bob," his momentary frown betraying the friction generated in the encounter. We can imagine how the scenarios that might play out, towards a reconciliation or a bust-up at the office party.

Power operates within these situational and social norms. Even more importantly, power is about defining the frame itself. Rosa Parks knew the male bus passenger—as a "white"—expected her—as a "black"—to give up her seat on the bus in Montgomery, Alabama, in the early December of 1955 and she refused. She refused the role that was expected of her and, in so doing,

rejected the frame. This act of resistance sparked the bus boycott that marked the first mass protest against segregation in the American South.

Society is not a given, the ordinariness that defines the "reality" of everyday life is not automatic but constructed and reconstructed interaction by interaction, situation by situation. In Goffman's analysis, the social is ritualized, conventionalized interaction; the social is ritual. And this everyday is an inherently, intensely political space. Think of Martha Rosler's skewering of the discursive battleground of the kitchen. Indeed, art is one of the discursive terrains in which the question of frames is made explicit, plastic and changeable, where other norms are experimented with.

Goffman focuses on the face-to-face. Objects, clothes, rooms, streets, cities become the stage and props of the theatre of everyday life but he isn't really interested in how material culture mediates and transforms this ritual interaction. The "social" remains tightly delineated on the human. Goffman remains within a "meta-frame"—or ontology—that foregrounds the social as the human face. Bodies, animals, things, weather, the living world, an undifferentiated background.

One of my first pieces of research was working with guide dogs for the blind. I wanted to understand how a working partnership could emerge between two such different beings, two such different bodies. I spent time with different guide dog partnerships, in their homes and "at work," seeing how hesitation gave way to fluency, fear to trust, learned (and earned) not through disinterested thought but by each putting their body on the line and getting to know another being within the practical everyday context of doing things together. This "getting to know" was not symmetrical but, rather, consisted of a shared choreography, in which each inscribes their own preferences in the other, co-constituting the motifs of perception and action that grow within the daily performances of working, of walking the city together. In other words, ritual was here the basis of quite a different form of hybrid—or more-than-human—mobility and sociality.

Which brings us back to Amanda Baggs. Her film shows us the language—or the formal and conventionalized acts—she has developed "in a constant conversation with every aspect of my environment." Her hands flicking in and out of the water of her tap; the book playing on her face, returning the sound of her sung breath; the flickering paper in the front of the window. These are not symbolic acts but the forms and motifs of an ongoing choreography. Through these (inter)actions, she shows us a radically different form of sociality she has developed with the world around her. The "translation" in the second part of the film explicitly rejects the normative frame endemic to medical and societal attitudes towards autism, that define what language is, what legitimate knowledge is, of what an individual can be. Like the guide dog partnerships, Amanda Baggs allows us to glimpse a less anthropocentric, much more generous account of the social. In my work as an anthropologist, I am fascinated by these forms of "more-than-human" ritual as emergent choreographies in



Fig. 11: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975

DIRECTION DE PUBLICATION
EDITOR IN CHIEF
Ondine Bréaud-Holland

ÉDITION
BOARD OF EDITORS
Réseau ECART

ÉDITEUR RESPONSABLE
RESPONSIBLE PUBLISHER
Benoît Hennaut

CONCEPTION GRAPHIQUE
EDITORIAL DESIGN
Maxime Matray

SUPERVISION DE LA TRADUCTION
TRANSLATION SUPERVISION
Ondine Bréaud-Holland
Sandrine Perrin

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION, RELECTURE
COPY EDITOR
Sandrine Perrin

IMPRESSION
Graphius, Bruxelles
sur Novatech Satin

PARTICIPANT.E.S
PARTICIPANTS

PROFESSEUR.E.S DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
TEACHERS
ENSAV — La Cambre

Caroline Andrin, responsable de l'option céramique
Raymond Delepierre, écriture du son dans les arts plastiques et les arts numériques

Villa Arson
Frédéric Bauchet, sculpture et installation, spécialité céramique

Pascal Broccolichi, pratiques sonores
HEAD — Genève (HES–SO)
Magdalena Gerber, responsable du CERCCO, Centre d'expérimentation et de recherche en céramique contemporaine
Swann Thommenn, pratiques sonores
ESAP — Pavillon Bosio

Laurent P. Berger, scénographie de spectacle et d'exposition
Ondine Bréaud-Holland, philosophie esthétique
Mathieu Schmitt, volume, installation et dispositif

ÉTUDIANT.E.S
STUDENTS
Debbie Alagen, **Sophie Conus**, **Sebastián Dávila**, **Ban Lei** et **Arielle Christina Tarzia** (HEAD — Genève), **Béatrice Guilleman**, **Arpy Gokceyan**, **Antoine Moulinard**, **Marta Rachlewicz** et **Roxane Rajic** (ENSAV — La Cambre), **Séraphine Boucreux**, **Moacir Ferreira**, **Eva Filipczak**, **Céleste Laurent** et **Élise Leleu** (ESAP — Pavillon Bosio), **Perrine Boudy**, **Léonore Chastagnier**, **Héloïse Farago**, **Nikita Leroy** et **Sébastien Schnyder** (Villa Arson)

INTERVENANT.E.S ET MÉDIATEUR.ICE.S
SPEAKERS AND MEDIATORS

SÉMINAIRES ET CONFÉRENCES
ENSAV — La Cambre, Bruxelles
Caroline Andrin, coordinatrice
Salômé Guillemin-Poeuf, artiste et designer
Eckhard Kahle, physicien et chercheur, fondateur de Kahle Acoustics
Léna Babinet, artiste
Bénédicte Bertholon, archéologue et archéomètre

Natacha Massar, conservatrice des antiquités grecques du Département Antiquité — Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Christian Vialard, musicien, compositeur, producteur et plasticien, professeur de cultures numériques et photographie à la Villa Arson

Myriam Pruvot, artiste
Tim Ingold, anthropologue, professeur d'anthropologie sociale à l'Université d'Aberdeen
Ranti Tjan, directeur de l'EKWC — European Ceramic Workcentre

VOYAGE D'ÉTUDE
Paris
Frédéric Bauchet, coordinateur
Jean-Baptiste de Beauvais, directeur des études, Beaux-arts de Paris
Delphine Herisson, adjointe, cheffe du service de la vie scolaire, Beaux-arts de Paris
Stéphanie Elarbi, chargée de restauration au musée du quai Branly — Jacques Chirac
Anne Dressen, commissaire d'exposition à l'ARC, département contemporain du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Alexandre Girard-Muscagorry, conservateur du patrimoine, chargé des musiques et cultures non occidentales, Musée de la musique (Cité de la musique — Philharmonie de Paris)
Marguerite Jossic, chercheuse en acoustique et mécanique de l'instrument de musique

WORKSHOPS
EKWC, Oisterwijk
Geertje Jacobs, directrice (et auparavant, **Ranti Tjan**)
Froukje van Baren, consultante atelier
Annette van den Hout, coordination administrative
Nico Thöne, cheffe de projet

RESTITUTION
HEAD — Genève
Magdalena Gerber, coordinatrice générale
Charlotte Laubard, responsable du Département Arts visuels et directrice artistique de LiveInYourHead
Swann Thommen et **Johan Pardo** responsables des installations sonores
Académie Internationale de la Céramique (AIC)

CONFÉRENCE
HEAD — Genève
Marc Higgin, anthropologue, chercheur au CRESSON

EXPOSITION
Villa Arson, Nice
Frédéric Bauchet, coordinateur général
Mathieu Schmitt, co-coordinateur général
Éric Mangion, directeur artistique du centre d'art
Pascal Broccolichi, responsable des installations sonores

CONTRIBUTEURS, RÉDACTEURS
CONTRIBUTORS, EDITORS

Bénédicte Bertholon, archéologue et archéomètre
Ondine Bréaud-Holland, Docteure en esthétique, professeur de philosophie esthétique, ESAP — Pavillon Bosio
Raymond Delepierre, professeur de pratiques sonores à l'ENSAV La Cambre
Marc Higgin, Docteur en anthropologie, chercheur et enseignant, UGA et AAU — CRESSON
Stéphanie Le Follic-Hadida, Docteure en histoire de l'art, spécialisée en céramique XIX^e–XXI^e siècles, commissaire d'expositions et auteure
Natacha Massar, conservatrice des Antiquités grecques, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Jean-Christophe Valière, enseignant à l'ENSI de Poitiers et chercheur à l'Institut Pprime (CNRS)

REMERCIEMENTS
THANKS

*PARTENAIRE*S
PROJECT PARTNERS
Programme Erasmus+ partenariat stratégique
Agence AEF — Europe

ÉQUIPES ADMINISTRATIVE ET TECHNIQUE
ADMINISTRATIVE AND TECHNICAL TEAMS
ENSAV — La Cambre
Benoît Hennaut, directeur
Hélène Perreau, administratrice
Lucas Limongelli, coordinateur administratif Erasmus et relations internationales
François Pintus, commandes
Marie Pantanacce et **Laura Linder**, chargées de communication
Joëlle Swanet, professeure de technologie céramique
Abel Jallais, assistant
Coline Rosoux, assistante
Régine Carpentier, bibliothécaire

Villa Arson
Sylvain Lizon, directeur
Vittorio Parisi, responsable des études et de la recherche
Sylvie Christophe, relations internationales
Alexandre Capan, régisseur
HEAD — Genève
Lada Umstätter, directrice (et auparavant, **Jean-Pierre Greff**)

Charlotte Laubard, responsable du Département Arts visuels et de LiveInYourHead
Katrin Kettenacker, adjointe scientifique au Département Arts visuels
Marli Mul, responsable du Workmaster
Anthony Masure, responsable d'IRAD, Institut de recherche en Art et Design
Isabelle Schnederle, responsable technique et suivi de projets du CERCCO
Johan Pardo, assistant technique, son
ESAP — Pavillon Bosio

Thierry Leviez, directeur (et auparavant, **Isabelle Lombardot**)
Béatrice Augier, adjointe au directeur
Sandrine Perrin, responsable des études et de la recherche
Maxime Matray, professeur de communication visuelle et design graphique
Jean-Sylvain Marchessou, technicien supérieur
Ambre Rougier, stagiaire
EKWC
Luc van Dامن, **Tjalling Mulder** et **Katrin König**, consultant.e.s techniques

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
PHOTOGRAPHIC CREDITS

Amanda Baggs : page 76 (fig. 5)
Béatrice Bertholon : pages 52 (fig. 3), 53 (fig. 9)
Ondine Bréaud-Holland : couverture (1, 4) et pages 25 (fig. 3), 26 (fig. 5), 27 (fig. 8), 101, 106 (fig. 2), 107 (fig. 4, 5, 8), 108 (fig. 11), 109 (fig. 13, 14, 15)
Pascal Broccolichi : page 20 (fig. 10)
Bell Carr : page 76 (fig. 4)
Raymond Delpierre : page 95
Magdalena Gerber : couverture (2, 3) et pages 2, 3, 19 (fig. 4), 20 (fig. 9), 21 (fig. 11, 12), 106 (fig. 1, 3), 107 (fig. 6), 114, 115, 116, 117, 119
Getty Museum, Malibu : page 37 (fig. 6)
Alex Höning : page 76 (fig. 6)
Jean-Christophe Lett : pages 109 (fig. 16), 127, 132, 133, 139, 142, 143, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 167, 170, 178, 179, 184, 185, 192, 193, 194, 195, 196
Metropolitan Museum of Art, New York : page 36 (fig. 1)
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles : pages 36 (fig. 2), 37 (fig. 5)
Museum of Fine Arts, Boston : page 36 (fig. 3)
Head – Genève, Raphaëlle Müller : pages 124, 128, 130, 131, 136, 137, 138, 140, 144, 150, 156, 158, 162, 164, 168, 172, 176, 177, 180, 182
Alberto Piazza : page 75 (fig. 2, 3)
L. Philippon : page 52 (fig. 1, 2, 4)
RMN–Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle : page 37 (fig. 4)
Martha Rosler : page 77 (fig. 11)
W. B. Spencer & F. G. Gillen : page 76 (fig. 7)
Victor Turner : page 77 (fig. 9, 10)
Majda Vidakovic : pages 126, 134, 148, 149, 165, 166, 173, 174, 183
Jean-Christophe Valière : page 53 (fig. 4, 8)

Composé avec des logiciels libres
(ConTeXt, Inkscape)
en Karla de Jonathan Pinhorn
et Bespoke de Metaflop

Achévé d'imprimer en août 2023 à Bruxelles
ISBN : 978-2-930990-11-8
Dépôt légal : D/2023/10.863/4
© 2023 La Cambre – École Nationale Supérieure des Arts Visuels
21 Abbaye de la Cambre, 1000 Bruxelles
www.lacambre.be

- **EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM**

— **HEAD**
Genève

Hes-so // **Genève**
Hauts de Savoie

m
La Cambre

PAVILLON BOSIO ART & SCÉNOGRAPHIE

villa arson
nice



Co-funded by
the European Union

