

Musée universitaire de Louvain



Sous la direction de **Caroline Heering**  
et **Anne-Marie Vuillemenot**

# Art & Rite

Le pouvoir des objets





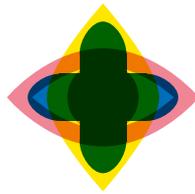
Art & Rite. Le pouvoir des objets



Sous la direction de  
Caroline Heering  
Anne-Marie Vuillemenot

# Art & Rite

Le pouvoir des objets



Cet ouvrage accompagne l'exposition **Art & Rite. Le pouvoir des objets**  
au Musée L du 23 avril au 25 juillet 2021.

**Coordinatrices de l'ouvrage, co-auteurs et commissaires de l'exposition:**

Caroline Heering, Assistante de recherche, UCLouvain (INCAL) et collaboratrice scientifique à l'IRPA  
Anne-Marie Vuillemenot, Professeure à l'UCLouvain (ESPO/LAAP/IACS/RSCS)

**Co-auteur-es (initiales mentionnées en fin de texte):**

Cédric Byl (ESPO/LAAP/IACS)  
Philippe Cornu (TECO/RSCS)  
Ralph Dekoninck (FIAL/INCAL/RSCS)  
Ingrid Falque (FIAL/INCAL)  
Arnaud Join-Lambert (TECO/RSCS/ARCA)  
Frédéric Laugrand (FIAL/LAAP/INCAL/IACS)  
Julien Volper (MRAC/ULB)  
Myriam Watthee-Delmotte (FIAL/INCAL/RSCS)

Nous remercions chaleureusement le Musée L et sa directrice Anne Querinjean de nous avoir offert l'opportunité de réaliser l'exposition *Art & Rite*. Nos sincères remerciements vont aussi à nos collègues du séminaire pluridisciplinaire mis en place par Charlotte Langohr, de même qu'aux auteurs des notices et capsules qui accompagnent ce parcours, et bien sûr à toute l'équipe du Musée L, sans oublier les institutions qui ont généreusement prêté leurs œuvres pour enrichir cette exposition.

**Caroline Heering et Anne-Marie Vuillemenot**



La publication de ce catalogue a bénéficié de subsides des instituts RSCS et INCAL de l'UCLouvain.

L'Institut de recherche Religions, Spiritualités, Cultures, Sociétés rassemble les chercheur-es dont au moins une partie des travaux porte sur les religions et le fait religieux dans leurs dimensions spirituelles, culturelles, sociétales et théologiques.

L'Institut des Civilisations, Arts et Lettres fédère des chercheur-es travaillant dans les domaines de l'histoire, l'archéologie, l'étude du patrimoine, l'histoire de l'art, la musicologie, la philologie, les études littéraires, et les études théâtrales. Par leur complémentarité ou l'interdisciplinarité, les unes et les autres ont en commun de contribuer à une meilleure connaissance scientifique des diverses cultures et civilisations humaines, présentes et passées.

**UCLouvain**



Musée universitaire de Louvain

© Presses universitaires de Louvain, 2021  
Dépôt légal : D/2021/9964/12  
ISBN : 978-2-39061-121-9  
ISBN pour la version numérique (pdf) : 978-2-39061-122-6  
Imprimé en Belgique par CIACO scrl - n° d'imprimeur : 101841

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays, sauf autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

Sauf indication contraire, les photographies des œuvres du Musée L sont de Jean-Pierre Bougné (Musée L)

Graphisme et mise en page : Joëlle Deuse (Musée L)  
Coordination éditoriale : Françoise Goethals (Musée L)  
Relecture : Elisa de Jacquier et Anne Colla (Musée L)

Diffusion : [www.i8doc.com](http://www.i8doc.com), l'édition universitaire en ligne  
Sur commande en librairie ou à  
Diffusion universitaire CIACO  
Grand-Rue, 2/14  
1348 Louvain-la-Neuve, Belgique  
Tél. 32 10 47 33 78 - Fax 32 10 45 73 50  
[duc@ciaco.com](mailto:duc@ciaco.com)

Distributeur pour la France :  
Librairie Wallonie-Bruxelles  
46 rue Quincampoix - 75004 Paris  
Tél. 33 1 42 71 58 03 - Fax 33 1 42 71 58 09  
[librairie.wb@orange.fr](mailto:librairie.wb@orange.fr)

---

# Préface

Ce catalogue de l'exposition *Art & Rite. Le pouvoir des objets* est l'aboutissement d'un processus formidablement créatif. Il émane d'un projet interdisciplinaire, porté par des membres de la communauté académique de l'UCLouvain désireux d'utiliser les collections du Musée L comme source inspirante et résonnante pour la recherche et l'enseignement. Penser le Musée L comme un laboratoire, dont les objets et œuvres d'art sont des matières originales et singulières pour élaborer des séminaires faisant dialoguer les disciplines – ici la théologie, la littérature, l'anthropologie, l'archéologie et l'histoire de l'art – c'est faire parler les objets de manière nouvelle. En s'appropriant les collections thématiques, ces enseignant-es-chercheur-es ont initié, puis aiguisé des regards originaux et avertis sur des objets souvent inédits conservés au Musée L.

Imaginé au cœur de discussions informelles entre collègues, le projet *Art & Rite* s'est peu à peu concrétisé dans le cadre du programme plus large «Enseignement et recherche au cœur du musée-laboratoire», soutenu par le Plan stratégique Louvain 2020. Le point de départ de ce programme était d'inviter la communauté universitaire à manipuler davantage les collections du Musée L, de sorte que ce matériel devienne le socle d'un dialogue dynamique entre disciplines des Sciences humaines, suscitant par-là de nouvelles perspectives de recherche et de formation. Ce musée-laboratoire se conçoit alors comme un lieu privilégié d'analyse et de confrontation à la matérialité de productions culturelles, situées en marge ou aux carrefours de multiples sociétés humaines, un laboratoire ouvert dont peuvent s'emparer avec vigueur étudiant-es, chercheur-es et professeur-es. Le contenu de l'exposition, ses fils conducteurs, et les réflexions nourries développées autour des objets que vous trouverez au fil des prochaines pages, sont tous nés de séminaires organisés au sein du Musée L. Ces séminaires thématiques croisaient, à tour de rôle, différents prismes disciplinaires. Ce faisant, les membres du projet questionnaient les pouvoirs animateurs des œuvres et des objets, à commencer par les nombreuses manières sensorielles et spirituelles de performer le rite à travers leurs usages. Se sont alors progressivement dessinés les différents formats et acteur-rices de ces objets rituels, dans les liens que ces derniers tissent ou détricotent entre symbolisme partagé et affect individuel. Que disent toiles peintes, sculptures, parures, masques, instruments de musique ou missels des différentes possibilités inventées et vécues d'être au monde ? Et comment percevoir aujourd'hui, une fois bien calfeutrés au sein d'un musée, la densité de vie dont ces objets sont porteurs ?

---

Une sélection d'œuvres religieuses européennes et d'objets rituels de cultures extra-européennes – Congo, Ladakh, Océanie-Nouvelle Guinée – conservés au Musée L ont ainsi été examinés, comparés et discutés. Tout en développant de la matière pour l'étude, le souhait est rapidement apparu de transmettre les nouvelles connaissances croisées ainsi générées au grand public, par la réalisation concrète d'une exposition temporaire. Un défi passionnant, nourri par la mise en commun généreuse d'énergies, d'intelligences et de sensibilités de la part des chercheur-es, qui sont aussi les auteur-es des textes captivants de ce catalogue. Exposition et catalogue ont pris forme grâce aux implications particulièrement complémentaires de deux des membres du projet, commissaires de l'exposition, Caroline Heering, historienne de l'art, et Anne-Marie Vuilleminot, anthropologue, ainsi que de l'équipe du Service exposition et édition du Musée L.

C'est donc bien d'un projet animé par un esprit de co-construction dont il s'agit. La confrontation des points de vue et des expertises fut souvent innovante, parfois détonante. Le processus méthodologique poursuivi se révéla en effet un patient apprentissage pour féconder l'échange et faire bouger les lignes d'une réflexion formatée. Placer l'objet d'art au centre de l'émerveillement, de la critique, de la curiosité et du questionnement contemporain, c'est tout à la fois considérer sa matérialité, son histoire, sa symbolique, son pouvoir opérant et agissant. De nombreuses fois, l'intelligence émotionnelle des chercheur-es a été convoquée pour avancer dans la compréhension sensible des objets et des rites. Les collections du Musée L, par leur étonnante diversité, sont propices à cette démarche. Peut-être sans trop le réaliser, nous avons contribué à la création de nouveaux *rites*, qu'il s'agisse d'animation de séminaires, ou d'activation d'objets issus de pratiques artistiques et rituelles qui, mis en scène dans un espace d'exposition, vivent *autrement*. Puisse la richesse des différents thèmes et approches proposés dans ce catalogue, reflets de l'immense travail des acteur-rices de ce projet, vous ouvrir des territoires inattendus, élargissant ainsi les *communautés interprétatives* tant des objets que des rites. Nous vous souhaitons un voyage initiatique captivant!

Charlotte Langohr et Anne Querinjean

---

Je remercie chaleureusement les membres du projet *Art & Rite* d'avoir croisé leurs métiers et leurs expertises.

Je remercie très particulièrement la Professeure et chercheuse Charlotte Langohr, promotrice de l'ensemble du projet, pour sa rigueur et sa finesse toujours au service du collectif.

Cette réalisation commune inaugure de belle manière de nouvelles collaborations entre le Musée L et la communauté universitaire.

Mes remerciements vont également aux collectionneurs privés et aux institutions prêteuses pour leur confiance et leur professionnalisme; je cite: le Musée royal de l'Afrique centrale, les Musées royaux d'Art et d'Histoire, le Museum aan de Stroom, le Musée Mode & Dentelle, le Musée diocésain de Namur, le Trésor de Liège, Piconrue – Musée de la Grande Ardenne, la Bibliothèque royale de Belgique et le Service des Archives de l'UCLouvain.

Anne Querinjean  
Directrice du Musée L

Je remercie vivement Emmanuelle Druart, responsable du Service aux collections du Musée L, ainsi que Clément Vandenberghe et Hélène Jacques, coordinateur-rices du projet Louvain 2020 susmentionné, pour leur collaboration précieuse et déterminante à la préparation des séminaires, de l'exposition et du catalogue. Je remercie également tous les membres du projet *Art & Rite* pour leur implication et pour cette expérience de recherche collective particulièrement passionnante.

Charlotte Langohr  
Chercheuse qualifiée F.R.S.-FNRS (FIAL/INCAL)  
Promotrice du projet Louvain 2020  
«Enseignement et recherche au cœur du Musée-laboratoire»





# Introduction

---



## Du rite et de l'art

Le rite, les rites, nourrissent une des bouteilles à encre des chercheurs, des anthropologues en particulier. Comment et en quoi ? En focalisant sur les logiques rituelles à l'œuvre dans les sociétés humaines, les anthropologues ont démontré maintes fois que le rite révèle un rapport particulier au monde qui s'inscrit dans une pensée où les humains ne s'adressent pas qu'à eux, entre eux, mais s'ouvrent à des échanges multiples avec leur milieu et les existants visibles et invisibles qui l'occupent. Dans un même temps, d'autres travaux démontrent que le rite ne circonscrit pas seulement l'ensemble des rapports ou des liens à une transcendance divine, quelle qu'elle soit.

Premier constat : le rite est rarement signalé sans un adjectif ou un autre substantif qui lui sont accolés ; par exemple : rites initiatiques, rites de passages, de purification, de transformation, de réparation etc. De plus, ce mot – devenu concept – prend des sens différents selon son contexte d'utilisation.

Ainsi, pour les éthologues, le rite en tant que comportement à motivation émotionnelle, se trouve présent aussi chez les animaux. En médecine, en psychiatrie en particulier, des comportements stéréotypés, sans nécessité immédiatement saisissable et sans rationalité apparente peuvent aussi être considérés comme des rites. *A minima*, le rite se trouve décrit comme un comportement social, répétitif, collectif ou non, qui n'a pas de finalité utilitaire ou rationnelle (Rivière 1995). Autant dire qu'une définition du rite ne permet en rien de progresser dans la réflexion tant le terme subit de multiples glissements de sens suivant les contextes d'énonciation et suivant la manière dont différentes disciplines scientifiques l'abordent.

En revanche, les conditions du rite permettent des observations et des pistes réflexives beaucoup plus intéressantes. D'abord parce que ces conditions contextualisent immédiatement, ensuite parce que le débat est renvoyé aux limites d'espace-temps qui se côtoient ou se chevauchent. Puisque tout n'est pas rite, il faut bien considérer un moment de bascule dans le rite et un moment de sortie du rite. Moments qui rompent le rythme de la quotidienneté pour ouvrir un espace-temps particulier où « quelque chose se passe »<sup>1</sup>. Ce quelque chose peut résulter d'une ou plusieurs actions organisées qui, mises bout à bout, permettent d'instaurer une transformation dans l'ordre initial des choses. Plus encore, cette transformation ne sera possible que si des techniques particulières concourent elles aussi à instaurer une ritualité. Enfin, une ou plusieurs personnes ont la charge de ces actions, toutes concertées par l'intervention d'un ritualisant

<sup>1</sup> En référence au titre de Jean DURING, *Quelque chose se passe : Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1994.

qui d'une manière ou d'une autre conduira le rite. Un courant théorique a particulièrement développé cette perspective, celui du rite-action<sup>2</sup>.

L'art. Comme pour le rite, les théories scientifiques qui l'accompagnent, emplissent des bibliothèques entières. Une fois encore, en tenter une définition piège. Une réflexion analogique des pratiques artistiques liées à l'univers du rite offre des points de rencontre à l'altérité artistique telle que conçue et pensée dans l'ensemble des sociétés humaines. A cet égard, tout autant que le rite, l'art et ses nombreuses déclinaisons culturelles nourrissent la perspective pluridisciplinaire du séminaire et du débat engagé à l'origine de cette exposition. Débat qui s'enrichit quand il s'agit d'harmoniser la complexité des pratiques rituelles investies d'un enjeu artistique et leur exposition au musée.

Certains artistes consacrent spécifiquement leur production à la sphère rituelle, produisant des objets qui occupent initialement une fonction et une place dans l'ordre rituel. En sus, et tout particulièrement, la production du beau, d'esthétique, de noble, voire d'extraordinaire permet l'efficacité rituelle, en ce sens qu'elle participe de l'exception et d'un au-delà de la quotidienneté. Aussi, l'alliance de l'art et du rite se réalise suivant des contextes particuliers et prend sens différemment de société en société, de groupe humain en groupe humain, d'individu à individu. **AMV**

<sup>2</sup> HOUSEMAN Michael et SEVERI Carlo, *Naven ou le donner à voir: Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éditions, 1994.



## Le rite et l'importance des objets

Associer art et rite ne va pas de soi dans les mentalités occidentales contemporaines. En effet, l'art est vu aujourd'hui comme un lieu de créativité et d'originalité; par contraste, le rite est souvent compris dans le sens banalisé de règle et de routine, ou encore de cérémonie religieuse appartenant à l'Ailleurs dans l'espace (les contrées lointaines) ou dans le temps (les pratiques désuètes ou originelles). L'anthropologie du monde contemporain montre pourtant que les rites se pratiquent incessamment dans des domaines aussi divers que la politique, les sports, la vie estudiantine, les loisirs ou les médias, mais elle note aussi qu'il n'y a pas de conscience nécessaire du caractère rituel par leurs acteurs<sup>3</sup>. Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, la plupart du temps, on accomplit des rites à son propre insu. C'est le fait d'en être soudain privé, comme en situation de pandémie, qui remet en lumière l'importance des rites tant dans les situations quotidiennes (se saluer, prendre des repas en commun...) qu'exceptionnelles (célébrer les noces, enterrer

<sup>3</sup> OLIVIERO Philippe et al., *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de Science Religieuse, 1991.

les morts...). Les rites sont le support continu des actions sociales des vivants. Bernard Kaempf résume leurs fonctions en ces termes : « le rite socialise et identifie, fait sens et rend intelligible. Il rassure ou renforce le sujet et lui permet de relever le défi du présent »<sup>4</sup>.

En termes simples, un rite est un pari sur la reprise d'une forme jugée efficace parce qu'elle a fonctionné précédemment dans une situation similaire, et que l'on adapte aux exigences du moment. Mais à la différence du code ou de l'*habitus*, l'action est ici investie d'un sens qui va au-delà du pragmatique et du rationnel : on lui accorde une signification supérieure de type symbolique, qui lui assure sa puissance. Exemple : déployer un drapeau blanc pour faire cesser la bataille. Le résultat n'est ni logique ni empirique, car s'avancer désarmé est au contraire la meilleure manière de s'exposer à être massacré. Cependant les hostilités cessent en présence de ce signe, parce que les deux camps en présence ont une clé d'interprétation commune qui fait appel, en Occident depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle, à l'honneur des combattants : transgresser ce signe serait déchoir de l'humanité. L'efficacité de ce rite repose donc sur l'exaltation de valeurs partagées par les acteurs et les témoins, qui produit un impact émotionnel lié à leur caractère identitaire.

Pensons à un rite familial comme le mariage ; toutes ses composantes se retrouvent dans la définition du rite que propose Claude Rivière, qui repose sur les invariants : « ensemble de conduites individuelles ou collectives relativement codifiées, ayant un support corporel, verbal, gestuel, postural, à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondé sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet »<sup>5</sup>.

À côté de cette définition du rite *par essence*, on peut aussi l'appréhender *par l'usage*. En effet, si le rite est un comportement à valeur symbolique, ce ne sont pas tant les ingrédients de la conduite rituelle qui importent que la manière dont on les investit d'un sens particulier. Exemple : suivre une recette de crêpes, c'est appliquer un code, mais reprendre la recette de ma grand-mère qui « fait les meilleures du monde » est un rite chargé d'affect qui célèbre et renforce mon identité familiale. Denis Jeffrey observe comment des activités communes comme boire ou manger peuvent être ritualisées, et constate qu'une même pratique peut prendre un sens différent selon les situations, les croyances des individus, leurs identités sociales et religieuses, etc. Lorsqu'un individu reproduit un rite, il adhère à des significations et à des valeurs qui affirment l'une ou l'autre de ses identités sociales et individuelles. En un mot, « l'identité crée du rite et le rite crée de l'identité »<sup>6</sup>.

Ces deux définitions soulignent communément que le rite est *un agir*. Il comporte un ensemble de règles dont le respect conditionne la production des effets attendus ; s'il laisse une marge à l'improvisation pour

<sup>4</sup> KAEMPF Bernard, *Rites et ritualités*, Paris & Ottawa, Le Cerf & Lumen Vitae et Novalis, 2000, p. 29.

<sup>5</sup> RIVIÈRE Claude, *Les rites profanes*, Paris, P.U.F., 1995, p. 11.

<sup>6</sup> JEFFREY Denis, « Distinguer le rite du non-rite », dans JEFFREY Denis et CARDITA Àngelo, *La Fabrication des rites*, Québec, Presses de l'université Laval, 2015, pp. 12-13.

adhérer au présent, il repose sur la reprise (aux deux sens de reproduction et d'ajustement à soi) d'un modèle reconnu pertinent parce que symboliquement signifiant. Il fixe donc des étapes et des rôles qui s'accommodent d'habillages divers. Jean-Yves Hameline analyse comment un rite se déroule dans *un espace et un moment particuliers, distincts* du cours ordinaire de la vie, nécessite *un décor et des vêtements* de circonstance. Les participants ont *un rôle* spécifique à jouer au sein d'*un scénario dont l'ordre des séquences est fixé* à l'avance. Des *actions corporelles* sont accomplies d'une certaine manière avec l'aide d'*objets*<sup>7</sup>. Tous les rites s'appuient donc sur un savoir immémorial ou mémoriel; parfois ils font l'objet d'une transmission organisée, enseignée oralement ou codifiée par écrit, transmise par l'expérience ou dans le cadre d'une initiation. On appelle ces instructions des rituels. Même lorsque le geste est posé dans la solitude, « le rite individuel est accompli par une personne qui utilise une scénographie collective »<sup>8</sup>, précise Claude Rivière, et cette scénographie est toujours adaptée à soi.

Art et rite sont ainsi corrélés tant par un « ancrage dans les savoir-faire antérieurs » que par « un rapport créatif à l'objet »<sup>9</sup>. Car quels que soient le temps et les cultures (c'est-à-dire les identités) en jeu, les rites inventés par l'homme pour agir sur le réel ont besoin d'objets pour fonctionner. Beaucoup d'entre eux n'ont pas de fonction rituelle préalable mais sont activés dans le cadre d'un scénario ritualisé. Exemple : un chapeau sert à protéger la tête d'une personne, mais ôter son chapeau en s'inclinant est un signe de respect dans le cadre d'un rite de salutation. Les objets, accompagnés de croyances, de gestes, de paroles, de sons, d'odeurs, s'inscrivent dans un ensemble d'actions qui leur donnent sens au sein d'un espace et d'un temps rituels déterminés. Certains objets sont créés intentionnellement pour un rite. Exemple : le crucifix est le support de la contemplation de la divinité incarnée et du sacrifice christique dans le culte chrétien et, à ce titre, signe de reconnaissance identitaire.

Les rites, accomplis dans un scénario individuel ou collectif, témoignent de l'appropriation de la culture que des individus partagent avec leur milieu. « On ne peut définir le rite qu'après avoir défini la croyance » déclare Durkheim<sup>10</sup>. En effet, pour qu'un rite s'opère, il faut qu'il repose sur des valeurs partagées. En ce sens, le rite dit quelque chose d'identitaire quant à ses utilisateurs. Il en découle que l'usage des objets intégrés aux rites ne peut être décodé que par des personnes initiées aux mêmes présupposés, qui forment ensemble une « communauté interprétative »<sup>11</sup>. On saisit alors pleinement le rôle des musées qui recueillent, conservent et protègent ces objets afin de restituer toute leur épaisseur de sens en tant que supports de rites dont ils éclairent les enjeux, mais aussi comme des créations investies de singularité, à regarder comme des œuvres d'art.

**MWD**

<sup>7</sup> HAMELINE Jean-Yves, *Une poétique du rituel*, Paris, Cerf, 1977.

<sup>8</sup> RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 15. Voir aussi GEBAUER Gunter et WULF Christoph, *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004. La ritualité est de nature mimétique, mais le sens sur lequel se fonde le rite et le scénario de sa mise en œuvre peuvent être strictement individuels (mon talisman secret, mon geste-fétiche pour me donner du courage); ils peuvent dégénérer en pathologie (la monomanie des tueurs en série).

<sup>9</sup> WATHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Rite et création*, Paris, Hermann, 2020.

<sup>10</sup> DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, [1925], Paris, P.U.F., 1968, p. 50.

<sup>11</sup> FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire, L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Paroisses ordinaires, 2007.



## Penser l'objet sous le prisme du rituel

Réfléchir sur les rapports entre art et rite, c'est commencer à se rappeler que bien des objets du passé dits artistiques et conservés aujourd'hui dans nos musées avaient pour fonction première de servir le rite, fonction à partir de laquelle ils prenaient sens. Cette dimension *fonctionnelle* ne doit pas nous faire perdre de vue leurs qualités sensibles qui ont pu être et peuvent rester une source d'émerveillement agissant sur nos sens mais aussi sur notre perception des gestes, du temps et de l'espace qui leur étaient intimement liés.

Pour comprendre aujourd'hui leur sens dans leur contexte historique et en particulier dans le contexte de leur pratique, on ne peut donc se contenter de les étudier comme des entités isolées dans une perspective strictement stylistique ou typologique (consistant à envisager chaque type d'objets au regard de l'ensemble auquel il appartient). Car ils n'existent et ne font sens qu'à travers un ensemble de relations: des relations avec les hommes qui les ont commandés, produits, manipulés, mais aussi avec le temps (scandé par des moments chargés de sens: naissance, mariage, deuil, célébrations liturgiques...) et l'espace (une église par exemple est structurée en des zones de sacralité distinctes et hiérarchisées); des relations entre ces différents objets également (un calice est lié à une patène...), comme avec les cadres prescriptifs qui les légitiment et en dictent les usages. Il importe donc d'opérer une contextualisation de ces objets et de les appréhender au sein de ce système de relations complexes qui les font contribuer à leurs fonctions religieuses, mais aussi esthétiques, symboliques et sociales.

Placés au centre de l'attention, les objets rituels de cette exposition nous invitent à dialectiser, c'est-à-dire à penser ensemble ou en dialogue ce qui a été opposé, oppositions sur lesquelles l'institution muséale s'est construite, ainsi que l'histoire de l'art dont elle est en quelque sorte le temple. En ouvrant le champ de la réflexion à l'anthropologie, à la théologie ou encore aux études littéraires – une approche interdisciplinaire qui fut celle du séminaire à l'origine de cette exposition – le rite permet en effet de penser les frontières mobiles – et les conditions historiques de construction de ces frontières – entre différentes catégories qui ont longtemps polarisé le discours en histoire de l'art. On prendra comme point de départ de notre réflexion les objets du culte catholique et, plus largement, de la culture chrétienne, dont le Musée L possède une riche collection. Souvent laissés à la marge dans les musées ou dans les études scientifiques, bien des objets rassemblés ici sont des objets hybrides,

---

traversant les frontières entre les médiums et les genres artistiques. Mais plus encore, ces objets souvent anonymes, décoratifs ou populaires nous amènent à penser les «refoulés» de la culture occidentale, pour reprendre les termes de Christine Buci-Glucksmann<sup>12</sup>, et à traverser les frontières entre le noble et le décoratif ou le majeur et le mineur, mais aussi entre le pur et l'impur ou encore entre le masculin et le féminin.

Envisageons tout d'abord le rapport entre création et réception. Voilà un partage très structurant : on est soit créateur, soit spectateur ou récepteur. Mais que se passe-t-il lorsqu'on est les deux à la fois ? C'est le cas pour certains objets confectionnés dans les couvents féminins, comme les reliquaires à paperolles ou les divers travaux d'aiguille. Les créateurs ou créatrices des objets rituels en sont aussi les destinataires. Par la répétition, le rythme, la cadence de leurs gestes emprunts de dévotion, accompagnés de certaines paroles ou prières prononcées, les religieuses ont produit des objets qui conservent la mémoire de ces rites de création. Cette ritualité qui imbibe et qui souvent préside à la fabrique de ces objets trouve un écho dans l'ensemble des rites qui structurent et modulent leurs usages. Porteurs de ces intentionnalités premières, ces objets ont en effet été le support à leur tour, du côté de leurs utilisateurs, d'une série de rites publics (comme les textiles liturgiques brodés et utilisés lors des messes) mais aussi privés (comme les reliquaires à paperolles, utilisés dans le cadre de la dévotion privée en tant que petits oratoires).

Ce type d'objets nous invite à repenser un autre partage, remontant à la Renaissance, qui est celui qui différencie, et parfois oppose, art et artisanat. La plupart des objets ici exposés relèvent ou ont longtemps relevé de la catégorie de l'artisanat, ou plus récemment d'une autre catégorie problématique : celle de l'*art populaire*, engageant une autre différence, celle entre le peuple et les savants ou les élites amateurs de beaux-arts. Indépendamment de ces catégories dont il serait trop long ici de déplier la riche historiographie, notons tout au plus que bien des objets présentés dans cette exposition sont caractérisés par un art du bricolage, régi par une logique cumulative et combinatoire. On peut dire que dans ce domaine les arts dits mineurs ou populaires miment les arts majeurs ou nobles, tout en s'en distinguant par un surcroît ou une emphase qui joue sur l'appréhension sensible des objets.

En lien étroit avec cette hiérarchie, la distinction entre richesse et pauvreté des matériaux utilisés peut elle aussi être interrogée. Si bon nombre d'objets rituels sont le résultat d'importants investissements en argent, la valeur ajoutée passe bien souvent par le soin apporté à une ornementation faite de matériaux qui ne sont pas nécessairement nobles, comme le papier, la cire, les fils de soie, etc. L'impression de richesse et de préciosité résulte d'un raffinement artisanal, créant la merveille (*mirabilia*) qui peut déboucher sur le miracle (*miraculum*, terme dont la racine renvoie également à la vue). L'art du pauvre (pauvreté pleinement assumée dans les couvents) prend toutes les apparences du riche : le papier imite l'orfèvrerie, la peinture imite le marbre, la broderie et les travaux d'aiguilles rivalisent avec la peinture mais aussi et surtout avec la nature elle-même.

<sup>12</sup> BUCI-GLUCKSMANN  
Christine, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, 2008.

Le propre de ces décors est en effet de jouer fréquemment sur la frontière entre le naturel et l'artificiel, en imitant par exemple une nature proliférante et exubérante. L'imitation ici ne se situe pas tant au niveau d'une transcription mimétique des différentes espèces de la nature que d'une reproduction de sa diversité, de son abondance et de sa force générative – estompant ainsi une autre distinction, celle qui oppose le naturalisme à la stylisation. Cette ornementation est caractérisée par une certaine horreur du vide qui, loin de se réduire à une surcharge qui manque d'épaisseur ou d'équilibre, peut conférer à certains de ces objets une dimension quasi organique, témoignant de toute la puissance expressive de l'ornement.

Aussi, tout en jetant des ponts entre ces oppositions traditionnelles, le concept d'ornement se présente-t-il comme un concept particulièrement opérant pour comprendre le pouvoir de ces objets au sein du rituel. Tous les objets rassemblés ici se caractérisent par un même soin accordé à l'ornement. Ses circonvolutions chimériques ou volubiles, ses couleurs, son éclat, son rythme – en un mot, sa densité de présence – attire le regard, anime l'objet et le rend attrayant. Face au vide de l'absence, l'ornement remplit, il structure et rassure. Par son grain, sa texture et ses reflets, la parure donne un surplus de vie à l'objet. Elle anime les artefacts inanimés. Sur bien des objets exposés ici, l'ornementation foisonnante tend même à devenir principale, jusqu'à parfois éclipser voire masquer ce qu'elle est destinée à orner, un renversement entre l'ornant et l'orné qui nous rappelle que l'ornement est aussi apte à repenser les rapports entre le centre et la marge ou la périphérie, entre le principal et l'accessoire. Pour reprendre les termes issus du champ de la philosophie dans lequel l'ornement a été pensé, on peut dire que la parure produit un « accroissement d'être »<sup>13</sup> ou un « élargissement de sa sphère d'existence »<sup>14</sup>. Autrement dit, elle augmente la valeur de l'objet orné, qui est souvent une valeur sacrée, l'ornement déployant sa sphère d'efficacité sur un registre tout à la fois axiologique et esthétique. Car c'est ce supplément de beauté qui soutient pour ainsi dire le rite, c'est-à-dire devient un puissant activateur de la croyance dans l'efficacité du rite. Mais l'ornement ne doit pas pour autant être compris comme une parure cache-misère qui serait destinée à embellir quelque chose de laid ou de peu de valeur. Comme le montrent tous les exemples exposés ici, selon une logique du *parce qu'il le vaut bien*, l'ornement embellit et rehausse toujours une chose qui a au départ une dignité propre : des reliques, une image pieuse, le corps des prélats, le calice contenant le vin de l'eucharistie, etc. C'est cette valeur inhérente de la chose ornée que l'ornement doit montrer et démontrer sur un mode sensible. Car orner, c'est honorer.

<sup>13</sup> GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976, p. 72-89.

<sup>14</sup> SIMMEL Georg, *La parure et autres essais*, trad. fr et présentation par M. Col-lomb, P. Marty et F. Vinas, Paris, Éditions de la MSH, 1998.

Rappelons par ailleurs que la frontière entre les beaux-arts et les arts décoratifs s'est précisément construite sur la distinction et parfois l'opposition entre le beau et l'utile ou entre la gratuité et la nécessité. Le terme « objet » choisi en sous-titre de cette exposition renvoie à la finalité d'usage de ces œuvres au sein du rituel. Les objets présentés ici n'ont pas, à l'instar du tableau moderne, d'existence esthétique autonome. L'apparente autonomie esthétique des objets que l'on contemple dans les musées lui est aujourd'hui conférée par ce nouveau cadre de présentation. Pas plus

---

que le reliquaire n'existe sans la relique – et que la relique n'existe sans le reliquaire –, les objets du rituel catholique ne trouvent leurs sens en dehors du cadre du rituel pour lequel ils ont été créés. Cette dépendance à une fonction qui les dépasse et à laquelle ils sont soumis est fondamentale – et c'est paradoxalement le propre des arts décoratifs (des arts qui ne font donc pas que décorer) –: le calice doit contenir le vin consacré, la chasuble doit habiller le prêtre, etc. Cette dépendance d'usage se double d'une dépendance à un ensemble dans lequel l'objet s'inscrit. Les objets du culte catholique s'inscrivent ainsi régulièrement dans des ensembles structurés par des relations et des hiérarchies, des ensembles unifiés par... l'ornement. Ce n'est à ce titre pas un hasard si on appelle «ornement» les pièces textiles qui faisaient jadis partie d'ensembles constitués de pièces de même tissu, de même parure et de même couleur (comprenant une chasuble, un manipule, une étole, un voile de calice, une bourse de corporal et, dans les églises plus riches ou les cathédrales, une ou plusieurs chapes, deux dalmatiques, un voile huméral, un parement d'autel).

À nouveau, l'alliance du rite et de l'ornement – on pourrait dire de l'ornement comme rite visuel –, permet de penser ensemble religion et esthétique. On peut parler à ce titre d'une fonctionnalité esthétique ou d'une esthétique du rite. Le sens premier du terme *ornamentum* (comme celui de *decorum*) renvoie bien à cette adéquation entre la forme et la fonction. Il dérive de l'étymologie grecque (*kosmos* en grec désigne l'ordre du monde comme la parure et l'équipement du guerrier), renvoyant à la fois à l'idée de beauté et à l'idée d'ordre et de convenance, c'est-à-dire d'adéquation à une fonction, voire même à ce qui en assure l'efficacité ou l'efficacité, tout le contraire donc du superflu auquel on a l'habitude d'attacher ce mot. Le lien intime qui soude l'ornement et le rite prend aussi tout son sens au regard de l'étymologie du mot rite, laquelle renvoie l'analyse vers l'ordre du *cosmos*, l'ordre des rapports entre les dieux et les hommes, l'ordre des hommes entre eux. On peut donc reconnaître que rite et ornement partagent un même rapport à l'ordre. À titre heuristique, on pourrait même se risquer à dire que l'ornement est à l'espace ce que le rite est aux comportements humains: un ordonnancement, plus ou moins répétitif, symbolique ou codifié, instituant le rapport à l'autre. Rite et ornement partagent en outre des proximités sémantiques avec le terme «cérémonie» ou «fête», mais aussi «culte», ce dernier provenant du latin *cultus* qui renvoie également à l'idée de parer ou orner et honorer. Ainsi, rendre un culte à une image de la Vierge, par exemple, c'est créer un lieu œuvré et l'orner: c'est la couvrir d'une parure de métal ou de tissus, de fleurs, c'est créer un écrin ou un lieu qui permettra sa vénération, mais aussi en témoignera.

L'ornement nécessaire au culte s'accompagne d'une réflexion plastique ou visuelle sur le rapport entre profane et sacré. Le profane est au sens étymologique ce qui se trouve devant le sacré (*pro-fanum*). Ce seuil fondamental ne cesse de bouger à travers les temps, les espaces et les rites qui leur sont propres. Les objets, accompagnés de gestes et de paroles, peuvent tracer et instituer cette frontière. Cela passe bien souvent par un travail sur les marges, les cadres et les seuils qui mettent littéralement en

---

scène le sacré. Sur ce point, il faut noter l'importance des textiles dans la révélation du sacré, comme le montrent plusieurs objets de cette exposition : tout en ornant et honorant, ces textiles matérialisent par leur pouvoir couvrant la séparation entre l'humain et le divin ; par le dévoilement, ils participent d'une théophanie visuelle. L'indication ou l'instauration du sacré peut aussi prendre la forme d'emboitements successifs qui, selon un procédé métonymique, construisent des réceptacles du sacré. Une chose est sûre : le traitement de ces objets est censé les déplacer dans la sphère de l'*extraordinaire*, et surtout est destiné à les distinguer des objets d'usages ordinaires et quotidiens.

L'ornemental permet en outre d'articuler deux dimensions, celle de l'objet et celle de l'image. Cette partition est le propre des musées qui distinguent les œuvres d'art qui font image (essentiellement la peinture et la sculpture) et les arts dits décoratifs qui remplissent une fonction qui n'est pas exclusivement artistique. Beaucoup d'objets ici exposés ne sont porteurs d'aucune image ; d'autres en présentent. Mais surtout ces objets nous rappellent que toute image est d'abord un objet et que bien des objets faisaient image. À cela s'ajoute le fait que certains de ces objets-images ou de ces images-objets pouvaient être assimilés à des corps lorsque, par exemple, ils enfermaient des reliques jusqu'à en prendre la forme (un buste reliquaire par exemple). C'est alors un nouveau rapport que les œuvres ici rassemblées interrogent : le rapport entre objet et sujet. Bien de ces objets peuvent être assimilés, aux yeux des croyants, à des agents doués d'une présence incarnée.

L'articulation entre l'image et l'objet se double d'une dialectique entre image et ornement, deux modes qui ont longtemps été considérés comme opposés au sein des régimes du figuratif. Tandis que la méthode iconographique s'intéresse, ou plutôt s'est longtemps intéressée, au contenu de l'œuvre, à sa signification, l'étude de l'ornement envisagé comme pur jeu de formes a longtemps été cloisonnée dans une approche strictement stylistique. Or, les objets rassemblés ici nous montrent que la signification des œuvres ne s'épuise pas dans le décodage de leur iconographie. L'ornement, même stylisé, voire abstrait, peut signifier, il fonctionne alors comme un symbole – ce que montrent à l'envi les objets africains ou kanaks exposés ici, dont les motifs ornementaux renvoient aux mythes et aux croyances. Mais la signification peut aussi se déplacer du côté de l'efficacité de la forme. Il en est ainsi des ramifications volubiles des arabesques, de l'enchaînement sans fin des lignes végétales, un décor *a priori* gratuit mais qui évoque visuellement, dans un contexte chrétien, la variété, l'abondance, la croissance, les merveilles de la Création ou du paradis céleste – le vitalisme ornemental traduisant précisément la profusion du monde créé par Dieu. C'est donc bien entre forme et symbole qu'il faut comprendre la signification de ces objets.

L'art du rite et le rite de l'art engagent également la relation entre le grand et le petit. L'idée de cosmos renvoie en effet à l'idée de macrocosme comme de microcosme. Les jeux d'échelle, que ce soit du côté de l'agrandissement ou de la miniaturisation, participent de la valeur, voire de l'aura

---

que l'on attribue aux objets du rite. Du côté du microcosme, l'expression « Dieu est dans les détails » prend ici tout son sens : le monde miniaturisé renvoie à l'idée de réceptacles du sacré où la merveille artisanale rivalise avec le miraculeux.

En agissant sur notre perception ordinaire, ces jeux d'échelle introduisent à la question de la juste distance à adopter vis-à-vis de ces objets. Les objets surdimensionnés, et ainsi magnifiés, incitent l'observateur à s'éloigner. Inversement, la miniaturisation crée un effet de proximité – on est invité à s'approcher au plus près des détails –, mais dans le même temps éloigne celle ou celui qui ne peut en maîtriser la richesse foisonnante : elle le perd littéralement dans les détails de ce microcosme, qui n'est finalement pas plus maîtrisable que le macrocosme. On peut donc dire que ces jeux d'échelle tout à la fois rapprochent et éloignent, connectent et séparent.

De la contemplation à distance à la manipulation au plus intime du corps, tout n'est finalement qu'une affaire de juste distance, que régit précisément le rite en appelant le contact ou au contraire l'éloignement. Quoi qu'il en soit de ces effets de proximité et de distance, ces objets sont censés créer ou participer à une expérience qui n'est pas seulement visuelle : elle est bien souvent synesthésique et kinesthésique, c'est-à-dire qu'elle convoque plusieurs sens et nécessite un mouvement du corps. Mais cette expérience n'est pas seulement extérieure. Bien des ces objets ritualisés agissent à l'intersection de l'intériorité et de l'extériorité. Ils ouvrent tout un espace imaginaire, celui d'un monde invisible, tout à la fois le plus intime qui soit et le plus éloigné qui soit, deux extrêmes qui se rejoignent toutefois pour constituer l'espace où habite le divin. On pourrait dire qu'ils engagent un mouvement tout à la fois introspectif et projectif. C'est bien à travers la relation entre le matériel et le spirituel qu'il faut comprendre la puissance opératoire de ces objets, lesquels peuvent être compris comme des médiateurs ou des connecteurs divins : par leurs qualités sensibles, ils ouvrent vers l'invisible. Sur un axe non plus vertical mais horizontal, cela se répercute dans le rapport entre deux sphères que l'on a tendance à opposer : le privé et le public, deux espaces que le rite à nouveau articule, engendrant une expérience qui peut être tout à la fois intime et communautaire.

Pouvoir, efficacité, agentivité, performativité, puissance, tous ces termes ont le vent en poupe sur la scène scientifique depuis quelques décennies quand il s'agit d'envisager les fonctions des images et des objets dans le contexte rituel pour lequel ils ont été créés et dans lequel ils ont été utilisés. Tous ces termes témoignent, d'une manière ou d'une autre, de la capacité de ces objets à agir, à activer et à faire agir au sein d'un réseau de relations humaines, de relations avec le divin ou avec le milieu. Mais ce bref parcours aura sans doute suffi à démontrer que le pouvoir de ces objets rituels, c'est aussi celui d'inviter à repenser les grandes catégories à travers lesquelles s'est formée l'histoire de l'art, une discipline forgée par ses propres ritualités, classificatrices, théoriques ou herméneutiques.

**RD et CH**



## Variations théologiques autour des objets rituels chrétiens

Dans cet apport théologique à la réflexion sur les objets rituels religieux, il s'agit d'approfondir comment et en quoi un objet banal ou spécifique devient la médiation d'une relation entre l'humain et ce qui le dépasse. La limitation au christianisme est ici justifiée par la profusion des objets rituels chrétiens dans les collections du Musée L et la cohérence évolutive d'une pensée propre parmi les religions. Nous suivrons les cinq grands tournants d'une interprétation chrétienne en devenir.

### **Du *mysterion* au *sacramentum*: le rite compris comme un pacte sacré**

Commençons par le tout début de la théologie chrétienne, pour évoquer une première dimension qui affecte les objets rituels. À l'origine, on parle de *mysterion* (mystère en grec) pour désigner le dévoilement du dessein bienveillant de Dieu pour l'humanité, qui était caché auparavant. L'entrée dans ce mystère n'est liée ni à l'activité d'un équivalent du prêtre dans les religions à mystère (*Mythra*, *Eleusis*), ni à celle d'un maître à penser: elle est un don de la grâce de Dieu. Le vocabulaire du *mystère* n'est alors pas appliqué aux rites, mais au Christ. Tertullien, théologien et juriste (2<sup>e</sup>-3<sup>e</sup> siècles), développe le *sacramentum* (la traduction latine usuelle du *mysterion*) en intégrant des notions empruntées au droit romain. «Ce qui est essentiel – comme l'a bien montré la grande latiniste Christine Mohrmann – [c'est] l'élément sacré combiné avec un sens juridique.» L'histoire des rites chrétiens latins et donc des objets rituels sera toujours marquée ensuite par la normativité et les règles. Par exemple Tertullien caractérise le baptême comme un pacte. Un ordre «légal» est en quelque sorte requis. En christianisme, on doit penser à l'ordre transmis dans la tradition ecclésiastique qui assure l'authenticité de la liturgie et aussi sa performativité rituelle. Il y a là une particularité notable par rapport aux rites chrétiens orientaux et aux rites d'autres religions.

### **Du signifiant au signifié, du matériel à l'immatériel**

Augustin d'Hippone (354-430) est un des plus grands philosophes et théologiens antiques. Il déploie une pensée originale et novatrice dans beaucoup de domaines, dont les rites. À l'aide des idées philosophiques de son temps, il distinguait le visible et l'invisible, le signifiant et le signifié. L'extérieur dans le concept augustinien, ce sont les célébrations liturgiques, les rites et les objets rituels. Cela sert à manifester entre autres la relation entre Dieu et les êtres humains dans toutes ses dimensions et spécialement leur amour, selon la foi chrétienne. Jusqu'à aujourd'hui,

---

les catégories de signifiant et de signifié sont encore utilisées. Ajoutons le binôme matériel/immatériel comme les deux faces du réel auquel aspire l'être humain religieux. L'objet rituel matériel ne surgit pas du néant. S'il peut « fonctionner », c'est qu'il a sa place dans une culture, dans un ordre symbolique, dans un milieu où le sujet advient et devient sujet. Pour chaque être humain, il y a un réel déjà construit qui le précède : réel matériel et sens immatériel qui l'interprète. À la suite d'Augustin, ce réel matériel (l'objet) est un indice du Dieu créateur dans le monde, mais il n'est pas sacré à proprement parlé. L'important est sa mise en œuvre dans une célébration, qui est le lieu où s'exprime la médiation entre Dieu et l'humanité.

### **De la finalité à la causalité**

Au Moyen Âge, l'avènement des écoles cathédrales puis des universités fait naître un besoin de préciser les catégories d'Augustin et d'autres théologiens et philosophes antiques. La grande question fut d'abord la finalité des rites. À quoi bon tout cela ? Une fois répondu que les rites servent au salut de l'être humain (la libération de la mort éternelle) et à tout ce qui contribue au salut, cela permettait de procéder à une classification et une hiérarchisation des rites. Puis une autre question s'est posée : la causalité. Comment cela fonctionne-t-il ? Le théologien Pierre Lombard dépasse la polarisation signifiant/signifié et explique comment un sacrement est un signe de la grâce de Dieu tel que « il en porte l'image et en est la cause ».

L'objet rituel utilisé dans les sacrements est alors considéré comme un instrument qui a sa fonction propre. Il n'est plus seulement participant d'une célébration comprise comme médiation. On va donc accorder encore plus d'attention aux objets. Certains théologiens actuels parlent de la naissance d'un *matérialisme sacré* ou encore d'un excès de *chosification du sacré*. Cela explique notamment pourquoi rien ne sera trop beau ni trop précieux pour les objets rituels. Au long des siècles, cette insistance sur le rituel et ses objets explique pourquoi le destinataire a parfois été minoré, que ce soit l'individu ou la communauté.

### **De l'intime à l'interprétation, et réciproquement**

La fin du 20<sup>e</sup> siècle a vu en Occident le triomphe du moi et de l'individu. La sécularisation a contribué à cet individualisme religieux qui a directement affecté les rites chrétiens et le sens même que les objets rituels avaient dans la société. L'expérience religieuse personnelle est devenue une donnée centrale. De quoi parle-t-on alors ? Deux dimensions forgent l'expérience religieuse : l'intime et l'incommunicable propres à chacun et chacune ; l'interprétation, une dimension collective qui à la fois précède les personnes et leur permet de rendre compte de ce qu'elles ont vécu. Pionnier en psychologie religieuse, André Godin avait caractérisé cela en mettant en contraste l'expérience religieuse passive et l'expérience chrétienne active. Il opposait ainsi une *expérience-émotion-subie* à une *expérience-synthèse-active*.

Les objets rituels ont une place décisive dans la dimension d'interprétation. On insiste alors sur leur appartenance à un langage et une culture

---

et leur inadéquation relative lorsqu'on change radicalement de milieu. En tout cas, ce n'est plus l'efficacité de l'objet ou sa performativité qui est mise en avant dans les recherches contemporaines, mais plutôt la mise en langage de quelque chose qui a précédé. Notons tout de même que l'objet peut toucher l'intime par lui-même, grâce à ses composantes esthétiques.

Pourtant, ce n'est pas un mouvement unilatéral d'une expérience personnelle vécue vers son interprétation. Il serait caricatural de penser que l'expérience intime précède sa relecture dans une communauté de foi, comme si l'on était absolument vierge de tout élément de culture(s) religieuse(s). Avant l'expérience intime de foi, certains théologiens parlent d'une rumeur. Cette notion rare en théologie est utile pour tenter de comprendre le rôle des objets rituels. L'interprétation religieuse précède de plus en plus souvent aujourd'hui l'expérience intime, que ce soit par le biais de textes spirituels, poétiques ou littéraires, de multiples œuvres d'art, et même de rites et d'objets rituels rencontrés sans en saisir leur sens propre. Des objets rituels exposés dans des musées peuvent ainsi contribuer à une rumeur, une petite musique intérieure inaudible qui résonnera ailleurs un autre jour. Ce serait donc faux que d'affirmer qu'un objet rituel est *mort* ou totalement *désactivé* dans un musée.

### **De la clé du mystère pascal aux clés de l'exposition *Art & Rite***

Une des idées théologiques les plus fécondes du 20<sup>e</sup> siècle fut la « théologie des mystères » (*Mysterientheologie*), influençant de manière décisive le renouveau rituel chrétien. L'un de ses penseurs majeurs fut Odo Casel (1886-1946). Il revalorise la catégorie de signe par une relecture de la théologie antique. Les rites chrétiens dans leur totalité sont d'abord des signes (signifiants). Ce qui est signifié, c'est en principe le mystère pascal dans sa plénitude, c'est-à-dire la passion, la mort, la résurrection et la glorification de Jésus-Christ. Ces signes ne rappellent pas seulement les faits du passé, mais ils *re-présentent* (rendent à nouveau présents) les effets provenant de ces faits de l'histoire du salut. Autrement dit, pour les chrétiens, l'action salvifique du Christ est rendue présente à ceux et celles qui célèbrent ces rites. Les objets rituels n'ont plus qu'une importance relative aux célébrations où ils sont utilisés. D'ailleurs la liturgie catholique actuelle ne prévoit plus de rituel de *consécration* d'objets, mais seulement des *bénédictions*.

Selon cette perspective, l'objet rituel muséifié ne fonctionne plus puisqu'il n'est pas utilisé dans une célébration. Et pourtant, est-ce si simple que cela? Nous pouvons sans aucun doute lui attribuer encore plusieurs effets, clés pour cette exposition. L'objet rituel exposé peut évoquer des rites passés et nourrir ainsi la connaissance des visiteurs. Par lui-même ou sa mise en écho avec d'autres objets de la même famille rituelle ou d'autres religions, il éveillera peut-être une réflexion personnelle. Sa beauté ou son originalité provoqueront, espérons-le, une émotion qui élargira le champ de conscience des petits et des grands. **AJL**



## En chemin dans l'exposition

L'exposition *Art & Rite* rassemble des objets rituels qui ont été, à un moment de leur histoire, détournés de leur objectif premier - servir le rite - pour rejoindre la collection du Musée L ou d'autres collections privées ou muséales en ce qui concerne les objets empruntés. Ce changement de statut pose de nombreuses questions, à commencer, une fois encore, par un glissement de sens, qui réduit l'objet rituel actionné à la seule représentation de lui-même ou d'une part de rite. Et, par conséquence immédiate, l'action rituelle multidimensionnelle se trouve restreinte à un destin bidimensionnel : exposition – contemplation. Comment rendre la richesse de leur dimension rituelle aux objets choisis pour cette exposition ? Ou comment ritualiser au Musée L ? L'idéal d'exposition serait sans doute de déposer simplement ces objets chargés chacun de leur histoire et du cumul d'expériences rituelles, pour que le visiteur puisse s'en emparer et entrer individuellement ou collectivement dans un espace-temps rituel instauré au moment même de la visite. La vision communément admise en Occident des préservations et conservations patrimoniales, tout autant que d'objets collectés, ne permet pas une telle réalisation qui semble par trop audacieuse voire iconoclaste.

En choisissant une diversité d'objets, une diversité d'origines culturelles et cultuelles, une diversité de points de vue disciplinaires, cette exposition tend, dans une certaine mesure, à concilier l'inconciliable. Mais peu importe puisqu'il s'agit avant tout de proposer une expérience sensorielle, des conditions, une ambiance rituelle, pour que *quelque chose* se passe pour le visiteur. Certains objets semblent parler d'eux-mêmes car ils entrent dans la sphère connue de logiques rituelles communes à nos sociétés occidentales, notamment les objets qui appartiennent aux rites chrétiens. Ne nous y trompons pas. Chaque objet renverra chacun à un vécu sensoriel particulier issu de son histoire individuelle, familiale et sociale.

**AMV**





**Objets rituels ou  
œuvres d'art ?**

---



Le musée recueille, conserve et protège des objets qui lui parviennent déracinés de leur milieu initial, en quelque sorte anesthésiés, vidés d'une partie de leur sens vécu.

Une des missions fondamentales du musée est donc de resituer ces objets dans leur contexte d'origine, de rappeler leurs usages en s'attachant à faire comprendre leur performativité et les rôles identitaires qu'ils ont joués dans leur culture. Par un jeu d'étiquetage, de documentation iconographique et sonore, de mise en scène et de commentaires, le musée vise à faire comprendre l'épaisseur de vécu que ne révèle pas toujours la simple observation extérieure des objets, en particulier lorsqu'ils relèvent de civilisations lointaines sur le plan géographique ou de temps anciens dont le spectateur n'a pas connaissance.

En matière de rites institués, le musée rappelle quels acteurs manipulaient les objets en vertu de quelles croyances partagées. Il éclaire le rôle dynamique des accessoires rituels, leur efficacité attendue. Il fait comprendre quelle action médiatrice ils exerçaient au sein de la communauté (ainsi un voile de calice est-il un marqueur du seuil de sacralité qui sépare les fidèles de l'officiant, qui seul a le droit de toucher l'objet liturgique) et la visée ordonnatrice qu'ils servaient à l'intérieur du corps social (un livre d'heures, par exemple, propose un calendrier de prières qui rythme la temporalité collective, incluant certaines particularités locales telles des fêtes spécifiques). Ils soulignent le pouvoir des objets de conforter les individus dans leur appartenance collective, en d'autres termes leur participation concrète à la vertu intégratrice des rites (telle est l'effet des masques kuba utilisés dans les danses rituelles, ou encore de la statue de bouddha dédoublé qui figure le lien non hiérarchique entre maître et élève sur le plan spirituel). Parmi les aspects pragmatiques de l'usage ritualisé des objets, le commentaire muséal éclaire entre autres l'effet sécurisant, car on considère



généralement que le rite a comme premier effet d'être anxiolytique: il permet de gérer dans l'imaginaire ce qui s'avère problématique dans le réel, en espérant un effet-retour vers celui-ci<sup>1</sup> (c'est avec une hache rituelle qui frappe symboliquement le soleil que l'on appelle la pluie chez les Kanak). Tel est le volet pédagogique, instructif du musée, sa vocation éducative.

Beaucoup d'objets initialement inscrits dans la sphère du culte sont aujourd'hui de simples objets culturels dans les galeries marchandes et les musées. Les aléas de l'Histoire ont favorisé cette reconversion: les butins de guerre, les mises à l'abri en temps de violences, la sécularisation des instruments du culte bannis des églises et forcés à se reconvertir en pièces de musée suite à la Révolution française, les appropriations en période de colonisation sont quelques-unes des circonstances qui ont entraîné la présence massive d'accessoires religieux dans les espaces dévolus à l'art en Occident. L'état d'abandon de lieux tombés en ruines ouverts au pillage et la fluctuation des goûts esthétiques ont aussi entraîné la marchandisation de beaucoup d'attributs rituels en tant qu'objets d'art. L'approche historicisante de ces objets devient d'autant plus nécessaire à leur compréhension à mesure que les réalités dont elles sont issues deviennent *terra incognita* pour les générations ultérieures.

Mais l'appréciation à poser sur ces objets peut aussi, légitimement, être de nature esthétique, car il serait injuste de limiter leur appréhension à leur usage. Les critères d'appréciation de la beauté sont toutefois, on le sait, éminemment culturels et non universels: ils varient selon les lieux et les époques. Ceci impose au musée la tâche d'éduquer le regard des spectateurs par la contextualisation des objets en regard de *l'histoire de l'art* qui détermine l'évolution des goûts en matière d'esthétique, mais *aussi indépendamment de l'époque et de l'usage originel* de l'objet: il faut amener le public à observer ce qui échappe au regard non seulement non-informé, mais aussi non-investi,

<sup>1</sup> «Le rite est essentiellement une imitation rituelle qui opère un effet réel. C'est le propre même de la définition du rite», DANIELOU Jean, «Les rites», dans CHOISY Maryse (dir.), *La signification des rites*, Méloans-Revel, Désiris, 1993, p. 17.



pour éviter le piège d'une lecture expéditive qui réduirait l'objet à être *représentatif* d'un temps, d'un lieu ou d'une action. Il s'agit donc d'attirer l'attention sur ses caractéristiques formelles: le choix des matières, les lignes de force et les masses, la préciosité de la fabrication, la particularité d'un procédé technique, le caractère ouvragé, l'aspect remarquable d'un détail, etc. Ces éléments peuvent être l'ancrage d'une approche émotionnelle des objets, que le musée s'attache à favoriser par des dispositifs particuliers de présentation.

C'est ainsi un regard autre que strictement informatif et analytique que le musée invite à poser sur les objets: une *appréhension sensorielle* qui doit permettre de goûter au plaisir d'invention qui a présidé à leur fabrication ou à leur maniement, et d'accompagner leur contemplation. Étymologiquement, le mot « musée » vient du latin *museum*, lui-même provenant du grec pour signifier: « lieu consacré aux Muses », soit un lieu dédié à la conservation et l'étude des objets et pratiques artistiques. Le musée est un « temple de l'art », comme le pictogramme qui lui est généralement associé le fait comprendre. Les objets rituels des collections muséales sont-ils des œuvres d'art? Ils sont à tout le moins des objets susceptibles d'être retirés de l'usage ordinaire afin de prendre vie dans l'espace-temps séparé du rite; cette particularité les prédispose à l'intégration dans la sphère de l'art qui, en dehors de la nature spécifique des arts décoratifs qui s'intègrent de façon usuelle au quotidien des hommes, se situe aussi hors de la banalité ordinaire. Le rite et l'art ont en commun de rehausser le vécu, de le faire accéder à un niveau d'intensité supérieure.

Une des particularités du fonctionnement rituel complique le rôle du musée à cet égard, à savoir le fait que tout objet est susceptible d'être intégré à une pratique rituelle. On conçoit dès lors que tous les accessoires rituels ne soient pas nécessairement des objets aux qualités plastiques ostensibles. Le rôle du musée est alors de favoriser la mise en disponibilité du spectateur pour une appréhension de l'objet dans



le cadre émotionnel de son usage ritualisé. Scènes peintes ou filmées et témoignages peuvent faire revivre la charge affective dont l'objet a été porteur et ressusciter son potentiel d'émerveillement dans l'esprit du spectateur.

C'est donc de deux manières complémentaires que le musée restitue la vie des objets qui lui sont confiés : par l'information et par l'émotion, en activant la rationalité d'une part, l'observation fine et l'imagination de l'autre. Il apporte des savoirs, informe sur des savoir-faire, et stimule parallèlement les expériences sensorielles et affectives qui ouvrent la possibilité d'une appréhension du monde à la fois pleine de sens et de saveur.

**MWD**

---

## Vajradhara



---

### Vajradhara

Tibet-Chine, Période  
Xuande (1426-1435)  
Alliage de cuivre doré  
28 x 17,5 x 11,5 cm  
Anvers, Museum aan  
de Stroom  
N° inv. AE.2002.0030

© Photo: Michel Wuyts - MAS

Cette magnifique pièce est un bronze doré du 15<sup>e</sup> siècle, probablement une œuvre newari (Népal) ou bien tibétaine, les Newars de la vallée de Katmandu étant depuis bien des siècles des artisans réputés exécutant des sculptures pour le compte des temples tibétains. Il s'agit d'une représentation du bouddha Vajradhara (tib. *rDo rje 'chang*), l'Adibouddha ou « bouddha primordial » des écoles nouvelles tibétaines (kagyüpa, sakyapa, guélougpa). Ce bouddha primordial n'est pas un dieu extérieur. En effet, les deux figures en union symbolisent l'union indissociable de la vacuité et de la clarté, c'est-à-dire une représentation de la bouddhité présente en chacun des êtres et simultanément, elles sont la figuration du bouddha-source de toutes les lignées tantriques de ces écoles dans ses principes masculin et féminin unifiés. Ce n'est pas contradictoire, car le

---

principe même de la bouddhité est à la racine de tous les maîtres successifs et constitue ce que les maîtres révèlent à leurs disciples au cours des initiations : il s'agit en vérité de la véritable nature de leur esprit pur et parfait lorsque ce dernier est enfin dégagé des voiles de l'ignorance et des passions qui l'obscurcissent. En d'autres termes, ce qui est figuré ici, c'est le Corps absolu de l'Éveil originel ou *dharmakāya* de la lignée de transmission des tantras, transmission qui passe ensuite par tous les maîtres du passé jusqu'au maître actuel et aboutit au disciple présent. Par l'initiation que lui confère le maître, ce disciple découvre peu à peu grâce à sa propre pratique que ce principe d'Éveil réside depuis toujours au plus profond de lui-même : ainsi le bouddha primordial initiateur de la lignée, par un effet de boucle, s'avère fort proche de l'étudiant puisqu'il en est la nature même.

Ici, dans sa statuaire, le bouddha primordial est en bronze recouvert de feuilles d'or, mais dans sa représentation picturale, Vajradhara (le détenteur du *vajra*) est de couleur bleu profond, couleur de la vacuité immuable et insondable de l'esprit dans sa nature ultime. Cette vacuité n'est pas un néant comme on pourrait l'imaginer en Occident, mais la dimension primordialement pure et ouverte de l'esprit non illusionné, la matrice vide de la luminosité d'où procèdent spontanément toutes les manifestations phénoménales sans qu'il soit question ici de la volonté d'un dieu créateur de l'univers. Il s'agit, encore une fois, de notre nature ultime. Le fait que Vajradhara représente la nature absolue de l'esprit n'empêche pas qu'il porte des ornements princiers comme la tiare de cinq joyaux, des colliers et bracelets précieux. Ces parures montrent que tout phénomène peut surgir de l'énergie de la vacuité, les apparences n'étant que l'ornementation fugace et toujours changeante de ce vide originel. Ainsi, la vacuité se manifeste dans les phénomènes et ces phénomènes, loin d'être des substances éternelles, sont de nature vide, dépourvus d'être en soi, n'étant que le jeu incessant ou le déploiement libre de l'énergie lumineuse jaillie de la vacuité.

Uni à sa luminosité sous forme féminine blanche, Vajradhara tient en ses mains un *vajra* ou sceptre-diamant à droite, figurant les méthodes tantriques ou moyens habiles de la pratique (sk. *upāya*), et une clochette (sk. *ghaṅṭā*) dans la main gauche, figurant la sagesse (sk. *prajñā*) née de la réalisation de la vacuité. Le fait que cloche et *vajra* soient croisés sur le cœur de Vajradhara souligne l'importance, pour le pratiquant du Vajrayāna ou tantra, de toujours unir la sagesse aux diverses méthodes de pratique qu'il applique, afin que ces dernières ne soient pas de simples outils spirituels dénués de sens. Ainsi, le chant, le rituel, les visualisations, les gestes sacrés ou *mudrā*, les formules sacrées récitées ou mantras sont autant de méthodes qui n'ont de sens qu'unies à la sagesse. Car c'est à cette seule condition que ces méthodes mènent à la libération de la souffrance et au plein Éveil du pratiquant. Elles ne seraient, à elles seules, que des instrumentalisation du spirituel au profit de l'individu désireux de maîtriser les pouvoirs spirituels de la pratique, ce qui serait une chute grave du point de vue de la voie tantrique — laquelle a pour seul but de favoriser l'atteinte de l'Éveil du pratiquant pour le bien de tous les êtres. **PC**

## Hache-ostensoir



Kanak  
**Hache-ostensoir**  
Nouvelle-Calédonie  
Déb. 20<sup>e</sup> s.  
Bois, jadéite, écorce  
de *bourao* et poils  
de roussette  
68 x 27 x 6 cm  
Tervuren, Musée  
royal de l'Afrique  
centrale  
N° inv.  
EO.1967.63.1230

© Photo : R. Pessemier - MFRAC Tervuren

En 1793, lors de l'expédition de l'amiral Bruni d'Entrecasteaux dans le Pacifique Sud, l'équipage surnomma cet objet « hache-ostensoir » du fait de sa double ressemblance avec une hache et l'ostensoir du culte catholique de monstration de l'hostie (voir en page 98).

Dans l'imaginaire colonial friand d'exotisme, les Kanak furent stéréotypés comme de dangereux cannibales utilisant cette « hache » pour dépecer les cadavres humains alors que cet objet n'avait en réalité aucune utilité technique compte tenu de sa fragilité.

La muséographie, influencée par son héritage naturaliste, a entretenu une vision erronée de cet objet en l'exposant encore trop souvent dans la catégorie « massue ». Or la hache-ostensoir, contrairement aux apparences ethnocentrées, n'est pas une arme ou un outil mais un objet symbolique exhibé dans les discours cérémoniels, utilisé en tant que monnaie lors d'échanges coutumiers ou encore manipulé dans les rituels pour faire tomber la pluie.

La partie supérieure de la « hache » est une pierre de jade tandis que le manche en bois est enrobé d'écorce de *bourao* recouverte de poils tressés de chauve-souris (la roussette). À la base du manche étaient originellement présents des coquillages rares qui représentent les clans et dont le nombre contribue à l'élévation du pouvoir du ritualisant.

Lors de la saison chaude, dressés à l'aube sur une crête de montagne, les « Maîtres de la pluie » brandissaient la hache-ostensoir face au soleil pour le frapper rituellement et l'éclipser afin de laisser place à la pluie, essentielle au bon déroulement du cycle horticole de l'igname qui structure l'organisation sociale et temporelle de la société kanak. Des tabous collectifs étaient associés à ce rituel, comme par exemple, le fait de ne pas consommer d'autres aliments que des animaux ou des végétaux humides (anguilles, taros...).

Également utilisées comme monnaies, les haches-ostensoirs participaient au maintien des liens sociaux et renforçaient les alliances claniques en parcourant un « chemin des richesses » (Dubois 1978) caractérisé par la circulation d'objets précieux dans un réseau d'échanges entre les chefferies.

En définitive, bien loin d'une mas-sue, le pouvoir de cet objet est notamment tiré de l'ensemble des agentivités symboliques des « existants » (Descola 2005) qui le composent (poils de roussette, jade, coquillages, végétaux) ou qui lui sont associés. À titre d'exemple, lors du rituel de la pluie, le pouvoir de la hache-ostensoir est ainsi renforcé par l'usage conjoint de la pierre à magie et du paquet magique.

Au-delà du prisme scientifique de classification des éléments animaux, végétaux et minéraux liés à cet objet, si l'on veut se rapprocher d'une certaine vérité concernant la hache-ostensoir, comme de nombreux autres objets d'art ethnique exposés dans nos musées, il s'agirait de se départir d'une logique classificatrice aveuglante au profit d'une approche associatrice éclairante.

On peut citer l'exemple de la roussette (dont les poils sont un des composants de la hache-ostensoir) qui est généralement exposée, elle, dans la catégorie « mammifère ». Or, chez les Kanak, la roussette n'est aucunement « taxonomée » avec d'autres animaux à mamelles mais est représentée selon son agentivité, c'est-à-dire son action sur le monde en tant que relais d'« intentionnalités agissantes » (Gell 2009). La roussette apporte ainsi une force ontologique à la hache-ostensoir en tant que totem, en tant qu'indicateur de prévision des cyclones et en tant qu'élément central de la monnaie traditionnelle confectionnée avec ses os. Sa catégorisation en tant que « mammifère » correspond en fait à un ordonnancement du monde propre aux sciences occidentales qui ne fait pas sens chez les Kanak.

De même, la pierre verte de jade, un autre composant de la hache-ostensoir, a une haute valeur non seulement en raison de sa rareté mais surtout parce qu'elle est le résultat d'un très laborieux travail de sculpture, d'usure et de polissage impliquant toute une chaîne opératoire de fabrication ritualisée, appelée le « cycle de jade » (Leenhardt 1930). La réduction de la pierre par frottement, générant un « chant de la pierre » (Leenhardt 1930), rend ses bords translucides et laisse apparaître un grand cercle lumineux auréolé lorsque la hache-ostensoir est rituellement brandie face au soleil.

**CB**



© Photo: Quai Branly



Kanak  
**Pierre à magie pour la pluie**  
 Nouvelle-Calédonie,  
 Houailou  
 Milieu 19<sup>e</sup> s. - déb. 20<sup>e</sup> s.  
 Lithique (concrétion de magnésite)  
 15 x 10,5 x 5 cm  
 Paris, Musée du Quai Branly  
 N° inv. 71.1930.30.23

Kanak  
**Paquet magique pour la pluie**  
 Nouvelle-Calédonie,  
 Houailou  
 Déb. 20<sup>e</sup> s.  
 Écorce, cordelettes de fibres de cocotier, cordonnet de poils de roussette, pierre, roseau, filet et feuilles séchées  
 33 x 8,5 x 4,7 cm  
 Paris, Musée du Quai Branly  
 N° inv. 71.1934.2.43.1-2

## Livre d'Heures



**Crucifixion**  
Extrait de *Horae  
latinae ad usum  
Rotomagensem*  
(Livre d'Heures à  
l'usage de Rouen)

°28-29

France, 16<sup>e</sup> s.

Parchemin, 18 x 13 cm

Archives de

l'UCLouvain, N° inv. BE

A4006 CO 001 MA018

Vers 1250, un nouveau type de livre de prières voué à un succès sans précédent en Europe jusqu'à la fin du 16<sup>e</sup> siècle voit le jour : le livre d'Heures. Véritables bestsellers associant textes et images, les livres d'Heures sont produits alors en plus grand nombre que la Bible. Ces objets personnalisés permettent à leurs propriétaires de pratiquer leurs exercices pieux, d'exprimer leur statut social et d'éprouver un certain plaisir esthétique.

Issus de pratiques monastiques antérieures, les livres d'Heures offrent aux hommes et femmes laïques la possibilité d'une pratique dévotionnelle routinière. Ils contiennent un ensemble de textes à réciter tout au long de la journée, en suivant le canevas des huit heures canoniales (matines, laudes, prime, tierce, sexte, none, vêpres, complies) et un calendrier reprenant les principales fêtes religieuses et des saints du jour. Le cœur de l'ouvrage est constitué de l'Office de la Vierge et de l'Office de la Croix, qui renferment des hymnes et des psaumes consacrés respectivement à l'Enfance et la Passion du Christ. Pour le reste, le contenu varie d'un exemplaire à l'autre, s'adaptant aux désirs et dévotions particulières des commanditaires. Les textes contenus dans ces livres présentent également des variations dépendant des liturgies locales (qu'on appelle « usages »). Elles s'observent notamment dans le choix des saint-es mentionné-es dans le calendrier et permettent de localiser les manuscrits. Le contenu textuel du livre d'Heures exposé ici correspond à l'usage de Rouen et suggère donc que les enluminures sont l'œuvre d'un artiste français.

La diversité des livres d'Heures s'exprime aussi par l'ampleur et la qualité des images et de leurs programmes iconographiques. Ce livre d'Heures de Rouen présente une décoration *standard*, composée de huit miniatures en pleine-page, de bordures à décoration florale et de nombreuses lettrines colorées ou fleuries. On retrouve l'ensemble de ces éléments dans les deux feuillets exposés : à gauche, le texte disposé en deux colonnes – il s'agit de l'office de none (l'heure canoniale célébrée vers quinze heures) des Heures de la Croix et des Heures du Saint-Esprit – est agrémenté d'initiales rouges, bleues et fleuries indiquant les différentes sections des offices. Il est aussi accompagné d'une bordure à compartiment doré orné de fleurs typiques de la production de manuscrits français et flamands dans les premières décennies du 16<sup>e</sup> siècle.

Cette page de texte fait face à une représentation de la Crucifixion. Cela n'étonne guère. En effet, l'office de none commémore la mort du Christ sur la croix. La composition de ce feuillet est dense : le Christ crucifié figure au centre, flanqué de part et d'autre des deux larrons, tandis qu'à l'avant-plan apparaît la Vierge éplorée, agenouillée au pied de la croix avec les saintes femmes et saint Jean, ainsi qu'un cavalier regardant intensément le Christ. À l'arrière-plan se déploie un vaste paysage avec un cours d'eau, une ville et des plaines occupées par des troupes militaires. Le style renaissant se reconnaît dans le soin porté au paysage, à la musculature des figures ou encore aux détails vestimentaires. L'enlumineur a accordé un soin particulier à l'encadrement mettant en évidence la miniature. De style renaissant également, il se compose de deux colonnes, dont l'une est torsadée et bicolore, surmontées d'un fronton orné de chutes de guirlandes et d'angelots. Les quelques lignes de texte situées dans le bas de la composition correspondent à l'invitatoire qui ouvre l'office de matines : « Seigneur ouvre mes lèvres ; et ma bouche publiera ta louange. Dieu, viens à mon aide, Seigneur, à notre secours ».

Les images des livres d'Heures sont souvent considérées comme des *prières peintes*. Comme on peut l'observer ici, elles se situent généralement à des emplacements stratégiques comme le début d'une nouvelle section de texte. N'étant pas de simples illustrations des textes, elles servent plutôt à stimuler l'imagination pieuse des dévot-es. Elles font écho aux textes qu'elles accompagnent en enrichissant la récitation des prières. Lire le texte et contempler les images étaient deux activités complémentaires dans l'usage de ces objets incitant à la prière, sans compter le plaisir esthétique qui pouvait découler de l'observation des miniatures et autres décors situés dans les marges. **IF**



Photo Rijksmuseum

Maître d'Alkmaar  
**Panneau droit d'une  
épitaphe avec neuf  
portraits féminins et  
Marie-Madeleine**  
Pays-Bas  
septentrionaux  
1515 - 1520  
Huile sur panneau  
101 × 35,7 cm  
Amsterdam  
Rijksmuseum  
N° inv. SK-A-1188-B

## Masque

Bushoong (Kuba)  
**Masque *Ngady a Mwaash***  
République  
démocratique du  
Congo  
20<sup>e</sup> s.  
Bois, pigments, perles,  
cauris et textiles  
32 x 20 x 25 cm  
Musée L, N° inv. E1891  
Collection Claire et  
Robert Steichen



D'après certains récits historico-mythiques kuba, l'origine du masque *Ngady a Mwaash* serait en relation avec la reine Ngokady, mère du souverain Mbwoong a-Lyeeng qui régna au 17<sup>e</sup> siècle.

Ngokady souhaitait dit-on donner une place plus importante aux femmes, notamment au travers de la danse. Toutefois, comme la souveraine n'excellait elle-même pas dans cette expression corporelle, elle aurait demandé à un bon danseur de se travestir en personne du sexe opposé. Ainsi serait né *Ngady a Mwaash*, un masque qui évoque un personnage féminin mais qui est toujours dansé par un homme.

Ngokady connut une fin tragique. Désavouée pour avoir eu ses règles au moment d'une réunion de l'assemblée des notables, elle fut enterrée vive. Par la suite, Mbwoong a-Lyeeng vengea sa mère en fracassant le crâne du principal instigateur de la condamnation.

Pour en revenir à *Ngaady a Mwaash*, nous pouvons dire que ce masque féminin intervenait notamment au moment des funérailles des hommes initiés en compagnie d'un masque masculin comme *Bwoom*. Sa danse était plutôt définie comme sensuelle et très fluide dans le mouvement du corps comme dans celui des membres. La visibilité qu'offre le masque étant assez mauvaise, voire inexistante, on observe parfois au cou du danseur un collier en fibres de palmier qu'un aide pouvait saisir afin de guider *Ngaady a Mwaash*.

On peut définir l'art et l'artisanat kuba comme parfaitement à même d'illustrer le concept d'*horror vacui*. Qu'il s'agisse de boîtes à *twool* (pigment rouge), de coupes à vin de palme ou de masques, les artefacts kuba se caractérisent par une abondance de motifs gravés ou peints aux noms souvent très poétiques tels que *lashyaang lantshetsh* (la gloire de la foudre), *mbish angil* (le dos du singe noir) ou bien encore *byoosh'dy* (les larmes). Ce dernier motif affecte la forme de lignes parallèles partant de la paupière inférieure des *Ngaady a Mwaash*. En Europe l'art kuba fut apprécié des Européens dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ainsi, lors de l'exposition Bruxelles-Tervuren de 1897, les magnifiques textiles kuba, les velours du Kasaï, furent particulièrement mis à l'honneur et considérés par la critique comme à même de rivaliser avec les productions des décorateurs de l'Art Nouveau !

Avec le renforcement de la présence belge au Congo, de nombreux artisans kuba se tournèrent vers une production d'objets dérivés des exemplaires traditionnels qui était destinée à cette nouvelle clientèle étrangère. Il pouvait s'agir de pièces faites pour être vendues comme « souvenirs du Congo » ou bien devant tenir lieu de cadeaux que le *nyim* (souverain) ou quelque important notable pouvait offrir à des visiteurs européens de marque.

Parmi ces objets d'exportation se trouvaient des masques... qui après avoir été achetés par un colon qui appréciait leurs motifs bigarrés finirent même parfois dans des musées.

Pour la petite anecdote, nous avons eu connaissance d'un de ces masques kuba de type touristique possédé par une famille belge qui y tenait sentimentalement. Loin des collectes ethnographiques, cet objet avait été gagné comme prix d'un « bal travesti » organisé en 1927 à Illebo au Congo. Si aucun rite kuba n'avait fait vivre ce masque, il n'empêche cependant qu'il participa à « un rite européen » bien singulier durant lequel on vit notamment un gouverneur habillé en détective et un commissaire de district vêtu en mandarin se livrer à un concours pour espérer le gagner.

**JV**



Photo anonyme, droits réservés

### Masque féminin dansant (détail)

République  
démocratique du  
Congo, Mushenge  
(Kuba), 1909  
Archives  
photographiques du  
MRAC Tervuren / N°  
inv. EP.0.0.9434

*Ce masque féminin est parfois légendé comme étant un Ngaady a Mwaash, mais son aspect plastique se rapproche plus du Mukasha ka muadi originaire de chez les Kete septentrionaux et adopté par plusieurs groupements kuba. Pour le chercheur D. Binkley, spécialiste du monde kuba, Ngaady a Mwaash peut être considéré comme une adaptation du Mukasha ka muadi. À l'arrière-plan sont visibles les masques Bwoom et Moshambwooy*

## Voile de calice

Atelier DORMAL-  
PONCE  
**Voile de calice avec  
colombe**  
Belgique, Ath  
Vers 1730-1740  
Soie, fil d'or et d'argent  
54 x 55 cm  
Trésor de Liège  
N° inv. F123  
Ancienne abbaye  
bénédictine Saint-  
Jacques à Liège



© Photo: Mireille Gilbert

Face à la préciosité de ce carré de tissu entièrement brodé de fils d'or, d'argent et de soie, on en vient presque à oublier sa raison d'être rituelle. Pourtant, si le voile de calice n'est plus utilisé dans certaines régions, il est depuis le 16<sup>e</sup> siècle un objet essentiel du *moment eucharistique*. La messe étant conçue comme une commémoration de la dernière Cène et du sacrifice du Christ, l'eucharistie est le point culminant de la messe au cours duquel le pain et le vin sont transformés en vrai corps et sang du Christ selon le dogme de la transsubstantiation. Comme son nom l'indique, le voile de calice avait pour fonction de recouvrir le calice pendant la première partie de la messe, jusqu'au moment où on le découvre pour y verser le mélange de vin et d'eau contenus dans les burettes. Mais quel est le sens de ce couvrement ?

Couvrir de tissu, c'est d'abord protéger. Avec la patène (plat utilisé pour poser l'hostie) et le ciboire (coupe contenant les hosties consacrées), le calice est en effet en contact direct avec la matière sainte. Calice, ciboire et patène sont à ce titre dotés d'une sacralité qui leur est conférée par la consécration. Cette sacralité les place en haut de la hiérarchie des objets liturgiques, elle impose l'usage de matériaux précieux et des manipulations bien définies (seuls les clercs, le sacristain et quelques personnes peuvent toucher ces vases consacrés) et elle implique leur association à différents textiles destinés à protéger leur contenu des souillures et profanations. Dans la planche ci-contre, où le découvrément du calice est mis en relation avec le dépouillement des vêtements du Christ avant sa flagel-

lation, on voit ainsi le calice surmonté de la pale (carton carré recouvert de lin empêchant toutes impuretés d'y tomber) et posé sur un autre textile de lin, le corporal (linge étendu par le célébrant à l'offertoire afin d'y déposer les vases sacrés et permettant de récupérer les miettes ou gouttes sacrées qui seraient tombées en dehors); le corporal étant lui-même conservé dans une bourse en tissu destinée à le protéger. C'est que le textile a cette capacité de s'imprégner des vertus et des odeurs des êtres ou des choses, il véhicule leur mémoire. Aussi, ces tissus situés au plus près du sacré sont-ils associés à d'autres pièces textiles décorant l'autel ou recouvrant le corps des prêtres et autres ministres et avec lesquels ils forment souvent un ensemble de même facture et de même couleur, comme c'est le cas de ce voile de calice, élément d'un ensemble richement brodé de couleur or dont les dalmatiques assorties sont présentées plus loin (voir page 91). Avec les autres objets du culte, ces textiles agissent comme des marqueurs visuels des seuils de sacralité: l'accès au « chœur » de l'espace ecclésial ne se fait depuis l'extérieur de l'édifice que par une succession de portes, de barrières, de cadres, de voiles ou de contenants, dont le voile de calice n'est qu'un maillon d'une chaîne participant à une mise en scène du mystère invisible de la présence réelle.

Car couvrir, c'est aussi insister, à la manière d'un déictique, sur la chose recouverte, c'est la faire voir et valoir sur un mode sensible. C'est ici donner au sang du christ une épaisseur sensible, ce que traduit à merveille – tant sur un plan matériel, que formel ou iconographique – ce voile de calice datant des années 1730 récemment identifié comme une production de l'atelier de brodeurs Dormal-Ponce (actifs à Ath), voile ayant servi la liturgie bénédictine de l'église abbatiale de Saint-Jacques à Liège. Recouvrant l'entièreté du tissu, la broderie composée de fils d'or et d'argent – plus précisément de filés, c'est-à-dire de lames de métal enroulées en spirale autour d'âmes en soie – confère une rigidité singulière au tissu, dont le maintien devait encore être renforcé par la pale située en-dessous et donner une épaisseur matérielle et visuelle à l'ensemble. Les fils métalliques, enrichis par quelques rehauts de soie colorée, sont travaillés en guipures et en couchure, c'est-à-dire couchés sur le tissu et attachés par des points de fixation en soie dont la disposition variée (en quinconce, en chevrons ou autre) confère des effets de texture subtils et nuancés. Il s'en dégage une délicatesse tout autant qu'un éclat singulier, une animation et une vitalité particulière, vitalité que traduisent encore les motifs floraux ondulants jaillissant de cornes d'abondance ou de rinceaux d'acanthé. À cette esthétique de l'opulence toute baroque, se rattache également la colombe aux ailes déployées émergeant d'une gloire rayonnante, allusion claire à la fonction eucharistique de l'objet. Matérialisant formellement et symboliquement la gloire du Christ à une époque où le faste participait pleinement de l'efficacité du rituel, ce voile de calice nous montre bien que sa part esthétique ne peut être désolidarisée de son identité rituelle et symbolique.

**CH**

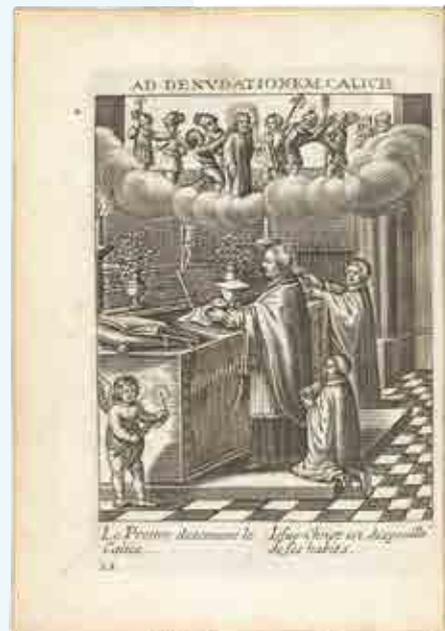


Photo: gallica.bnf.fr

### **Le prêtre découvre le calice**

Gravure de Jean COLIN, extraite de: *Le tableau de la croix représente dans les ceremonies de la S.te messe (...)*, Paris, Mazot, 1652, p. 12  
Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, N° inv. Réserve 8-NF-4017





# Fabriques rituelles

---

---

Yombe

**Statue à clous  
animalière**

République démocratique  
du Congo  
Vers 1900

Bois, fibre végétale, fer,  
textile et verre

21 x 20 x 66 cm

Tervuren, Musée royal de  
l'Afrique centrale  
N° inv. EO.0.0.22450

Par une mise en acte et en action, la fabrique d'objets rituels participe d'une préparation du rite, voire d'une action rituelle en elle-même. Comment? À partir de quelques objets exemplaires, cette section expose le résultat de savoirs-faire comme autant de moyens d'entrer en contexte rituel: clouer, nouer, rouler, coller, courber, tendre, brûler, dessiner... Plus encore, les assemblages artisanaux et savants qui conduisent à la production de ces objets, architecturent l'invisible. Littéralement, ils rendent présents – par des matières, des couleurs, des odeurs, des textures – d'autres dimensions de la vie quotidienne où la transcendance prend forme pour un temps limité ou à plus long terme lorsque l'objet est conservé. En d'autres termes, il s'agit d'ouvrir un espace-temps rituel par la fabrique d'objets initialement conçus comme supports de prière, de méditation, de conscientisation ou de mise en ordre du monde. Cet espace-temps sera ré-ouvert à chaque fois que le rite aura lieu, réactivant les objets fabriqués qui mènent ensuite une vie propre, chargée des gestes et des intentions qui y ont été déposées.

La fabrique de certains objets se déploie au travers d'une véritable *épaisseur* de gestes et d'actions rituelles accumulés au fil du temps. C'est ce que nous donne à voir la statue de chien à clous, un *nkisi nkonde* ou fétiche (appelé aussi statue à pouvoirs) du nom de *Semba* issu de la culture Yombe (un groupe kongo). Utilisés dans le cadre de pratiques divinatoires et pour la punition des malfaiteurs et des sorciers, les *nkisi nkonde* frappent leurs



© Photo: J. Van de Vyver - MRAC Tervuren

---

victimes au moyen de maladies graves et peuvent aussi être dotés de propriétés prophylactiques et curatives. La forme de chien n'est à ce titre pas anodine : capable de protéger comme d'agresser, le chien est efficace pour traquer sa proie, son flair symbolise la lucidité et la clairvoyance du devin. Toutes les strates d'élaboration de ces statues sont ritualisées, depuis le choix de l'abattage de l'arbre, accompagné d'offrandes, jusqu'au moment où la statue était chargée d'ingrédients (un mélange de matériaux végétaux, animaux et minéraux) qui, nichés dans la statue, constituent sa force. L'accumulation de lames et de pointes métalliques témoigne de l'usage rituel de la statue : au cours de chaque demande (vengeance, vœux, etc.) un élément métallique est enfoncé dans le corps de la statue, une activation qui permet de libérer, orienter ou contrôler ses forces. La statue que nous voyons est ainsi le résultat d'une accumulation de gestes et d'intentions rituelles : son apparence finale ne se limite pas à la taille de l'objet par le sculpteur, dont l'atelier est situé dans la forêt, éloigné de la communauté, mais inclut le temps long de son usage rituel.

Si la fabrique des *nkisi nkonde* se déroule à l'abri des regards, il en va de même, dans le contexte du monde chrétien occidental, de nombreux objets réalisés dans le cadre d'une réclusion volontaire, celle des religieuses dans les couvents de contemplatives. Broderies, dentelles, fleurs artificielles, moulages de cire, peintures, reliquaires à paperolles, chapelets, etc. sont autant de travaux manuels effectués par ces religieuses et dont le Musée L conserve de nombreux témoignages. En ouvrant les coffrets de couture et de bricolage des récollectines d'Assesse (province de Namur), nous découvrons l'univers personnel intime de ces religieuses. Habités d'images pieuses soigneusement colées et coloriées, ces coffrets révèlent l'identité dévotionnelle et spirituelle du travail manuel des religieuses.



---

#### Boîte d'outils de religieuse

Belgique, Couvent d'Assesse, 20<sup>e</sup> s.

Bois, matériel de couture et images de dévotion

21,5 x 15 x 7,5 cm

Bastogne, Piconrue – Musée de la Grande Ardenne,

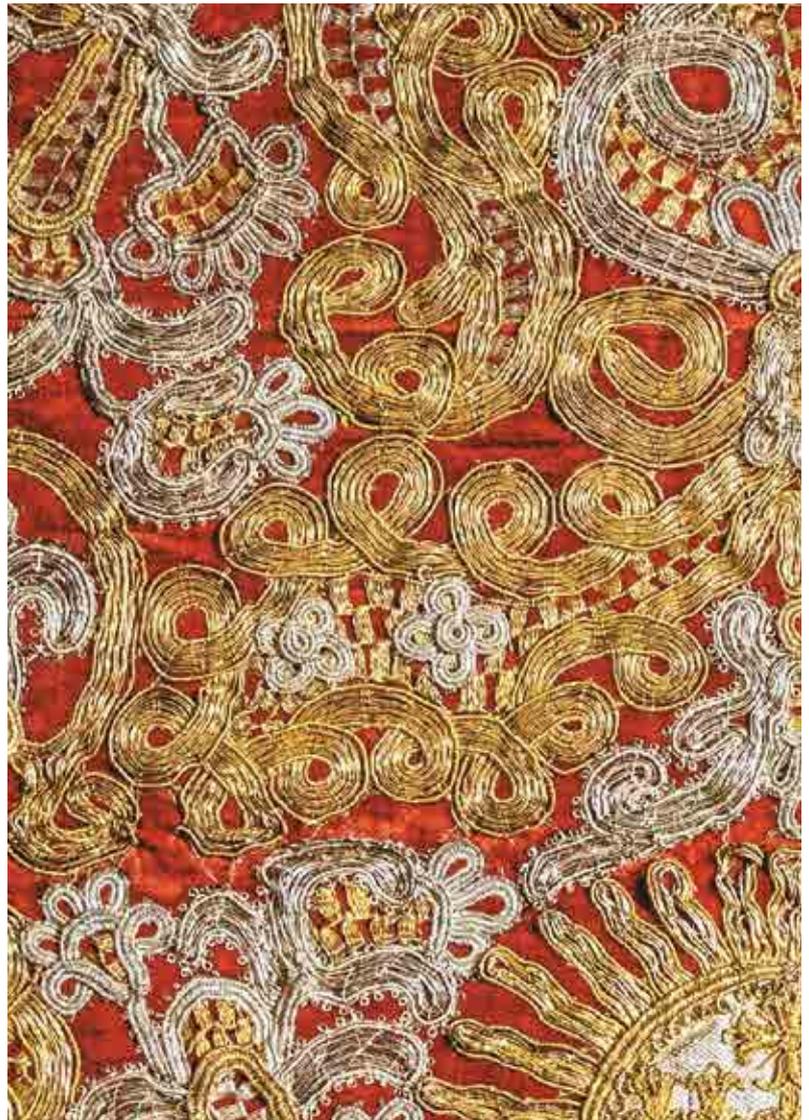
N° inv. B20161119009

© Piconrue



**Voile de calice des Ursulines**

Pays-Bas, 17<sup>e</sup> s.  
Dentelle de fils or et argent sur fond de velours  
53 x 54 cm  
Trésor de Liège  
N° inv. 150  
Couvent des Ursulines de Mons



© Photo : Alexandre Alvarez

Le voile de calice provenant du couvent des Ursulines de Mons offre un beau témoignage du labeur intensif et presque super-humain que constituent ces travaux d'aiguille féminins. Faits de gestes répétés, minutieux, saccadés ou rythmés, les travaux de ce type – ici un lacis de dentelle à l'aiguille de fils métalliques, rapporté sur un tissu de velours rouge – s'apparentent à un véritable rituel, surtout lorsqu'ils étaient accompagnés de prières, quand ils n'étaient pas eux-mêmes conçus et vécus comme des prières manuelles. L'exercice artisanal implique en effet une opération presque automatique des mains qui crée un flux de concentration extrême. Cette opération est propice aux exercices d'introspection méditative, et davantage encore quand elle est accompagnée de chants et de sons, sonorités qui peuvent se comprendre comme les translations rythmiques du travail manuel et qui, en servant de moyens mnémotechniques, en facilitent l'exécution. Un *topos* largement ancré

---

dans la culture occidentale est d'ailleurs celui de l'association entre les travaux d'aiguille et la vertu. À l'image de la Vierge dont une part des tâches quotidiennes consiste en divers travaux d'aiguille, les religieuses, épouses spirituelles du Christ, éloignent les péchés et cultivent leur vertu par le travail manuel, expression de l'union contemplative à Dieu recherchée par ces religieuses.

Mais c'est sans doute dans l'univers foisonnant des reliquaires à paperolles que s'exprime le mieux cet idéal contemplatif du travail manuel. Issus de la tradition des «jardins clos» qui s'épanouit dans les couvents féminins au 15<sup>e</sup> siècle, ces reliquaires sont réalisés à partir de minces bandes de papier, enroulées et frisées, dorées sur la tranche, formant des motifs volubiles et luxuriants qui encadrent, ornent et (donc) rehaussent des fragments de reliques, mais aussi des images pieuses ou des *Agnus Dei* en cire. La confection de ces objets est régie par une logique de bricolage et de réemploi, cumulative et combinatoire. Mais quel sens donner à la confection de ces objets ? Sont-ils une symbolisation du paradis ? Un lieu propice à l'union mystique à Dieu encouragée par les pratiques spirituelles héritées de la fin du Moyen Âge ? Un sanctuaire personnel ou une chambre de prière éveillant les sens ?

---

**Tableau-reliquaire à paperolles de sainte Catherine** (détail)

France (?), 1745-1765  
Papier, os, soie et dorure  
31 x 37 x 6 cm  
Musée L, N° inv. BO410  
Donation Boyadjian



---

**Moines bouddhistes  
réalisant un mandala  
avec du sable**

Ladakh, Monastère de  
Diskit dans la vallée de  
la Nubra, 2011

Ou encore, d'un point de vue psychologique, une cristallisation du déplacement libidinal de ces nonnes qui avaient refusé le monde? Quelle que soit la signification attribuée à la fabrication de ces reliquaires, ces objets n'en restent pas moins porteurs d'une charge émotionnelle puissante, d'une intention pieuse et amoureuse matérialisée en circonvolutions chimériques qui contrastent avec l'austérité du couvent. Que ces objets aient été conservés dans des couvents ou dans des intérieurs de particuliers pour lesquels ils étaient offerts ou commandés, cette charge est réactivée dans le cadre des pratiques religieuses personnelles; ces reliquaires fonctionnant à la fois comme des oratoires, comme des sanctuaires, ou comme des cabinets de curiosités, à mi-chemin entre le retable et l'objet domestique.



Photo: Istock by Getty image

---

Par son caractère spirituel, pour ne pas dire initiatique, et la démarche ornementale qui la sous-tend, la fabrique de ces reliquaires trouve un écho, au sein du monde bouddhique, dans celle des mandalas. Ces figurations éphémères en poudre de sable coloré, sont exécutées rituellement par des moines pour le besoin d'une transmission de pouvoir et détruites ou plutôt dissoutes après l'initiation, la poudre colorée étant récupérée dans une urne avant d'être dispersée dans les eaux d'une rivière ou d'un lac. Ordinairement, les représentations les plus connues en Occident contemporain sont tibétaines et participent de l'imaginaire occidental sur le bouddhisme réduit à sa plus simple expression ou mésinterprété. De manière extrêmement simplifiée, au sein du Vajrayana, troisième véhicule du bouddhisme, *véhicule du diamant* ou encore tantrisme, un certain nombre de pratiques permettent d'accéder à l'Éveil en peu de vies, parfois en une seule (le but du pratiquant étant de sortir du cycle de réincarnations). Seul habilité à autoriser la pratique du tantra, un maître guidera un disciple en l'initiant, en lui transmettant le *pouvoir*. La réalisation d'un mandala fait partie de cette initiation. En effet, dans le Vajrayana, les *sadhana* constituent la méthode par laquelle le pratiquant progressera vers la réalisation de l'Éveil à travers différents types de moyens rituels : visualisation, mandala, *puja* (pratique de l'offrande), mantra (formule sacrée), mudra (geste symbolique), activités éveillées (apaisement, accroissement, contrôle, subjugation). Que représentent les mandalas tibétains ? Un palais carré à quatre portes, orienté suivant les points cardinaux, encerclé de diamants (*vajra*) et de flammes ; palais à l'intérieur duquel seront reçues – c'est-à-dire, représentées – les divinités ou les différentes figures du Bouddha.

Il est aussi question de milieu avec le tambour inuit (voir page 50). Il lie le corps, la maison et le cosmos en une vision holistique du monde où chaque élément interagit sur l'autre. La bonne fabrique du tambour s'avère essentielle pour permettre une communication-communion harmonieuse entre l'humain, son habitat et le milieu qui l'entoure. Aussi, celui qui possède le savoir du tambour joue un rôle primordial au sein de la communauté.

Quant à lui, le masque effigie de Nouvelle-Irlande se trouve confectionné, activé et détruit lors de la cérémonie rituelle funéraire du *malanggan*. Ce dernier implique une chaîne opératoire de nombreux rituels tels que la construction d'un *siège funéraire de parade* du cadavre, la préparation de jardins potagers cérémoniels faisant l'objet de rituels de fertilité, des échanges de nourriture et de monnaies de coquillage, la fabrication secrète du masque destiné à être animé par des chants et des danses et sa destruction par le feu ou le pourrissement. La plus longue phase du *malanggan* est celle consacrée à la fabrique du masque impliquant de multiples sous-rituels tels que l'aménagement des sites de conception et de cérémonie, la quête dans la forêt de matériaux nécessaires à sa confection, les étapes de sa sculpture et la scénographie de son activation avec les reliques du défunt. À l'opposé d'une logique de conservation, la cérémonie *malanggan* de régénération



---

**Masque de cérémonie  
funéraire *Malanggan***  
Nouvelle-Irlande  
Déb. 20<sup>e</sup> (?)  
Bois, coquillage et fibre  
végétale  
52 x 24 x 24 cm  
Tervuren, Musée royal de  
l'Afrique centrale  
N° inv. EO.1979.1.1367

© Photo: R. Pesselmier - MRAC Tervuren



© Photo : J.-M. Vandyck - MRAC Tervuren

Kanak  
**Hache-ostensoir**  
Nouvelle-Calédonie, 19<sup>e</sup> s.  
Bois, jadéite, fibre  
végétale et poils de  
roussette  
52 x 17 x 12 cm  
Tervuren, Musée royal de  
l'Afrique centrale  
N° inv. EO.1979.1.1453

temporaire du défunt impliquait la destruction de l'objet afin de démontrer que la mort n'est pas une fin mais une renaissance. Au-delà de la célébration du mort, participer à la préparation de la cérémonie du *malanggan* était un moyen pour les membres du clan du défunt d'initier ou de réaffirmer leur prestige.

Il en va de même pour la hache-ostensoir kanak dont la création, loin de se limiter à ce seul objet, implique une longue chaîne opératoire et tout un système d'objets, d'éléments, de gestes, d'espaces et de temps (voir aussi page 32). **CB, CH et AMV**

---

## Le tambour *qilaut*



---

Inuit

### Tambour *qilaut*

Amérique du Nord, 2013

Bois, tissu gabardine  
imperméable

Tambour: 48 cm  
(diamètre: 37 cm),  
mailloche: 25,5 cm

Collection privée  
AM Vuilleminot

Même si les chamans pouvaient en faire l'usage lors de certains rituels, le tambour n'est pas un objet strictement chamanique. Il est utilisé lors de différentes fêtes du calendrier inuit. Rasmussen explique sa constitution : « La peau, (qui est) tendue sur un cadre en bois, parfois bien rond, parfois ovale, est en peau de caribou femelle ou d'un jeune caribou, mais dépourvue de ses poils. » Et il ajoute : « Ceci s'appelle *ija*, l'*œil* du tambour, et doit être humidifié avec de l'eau et bien étiré avant utilisation. Ce n'est qu'ainsi qu'il produira le véritable son mystérieux de grondement et de tonnerre. » (Rasmussen 1929 : 230)

Au-delà du sonore, c'est donc le code visuel qui est surtout marqué. Rasmussen indique que chez les Iglulingmiut, l'harmonisation (ou le réglage) du tambour était indispensable avant toute performance. Cet instrument, dont les Inuits disent qu'il n'appartient à personne, sert de véritable révélateur de visions et d'outil de communication avec les non-humains, connectant le joueur et son corps aux forces du cosmos et à ses ancêtres. Le tambour connecte plusieurs niveaux cosmologiques. L'étymologie du terme, *qilak* (les cieux), renvoie à la fois au toit de la maison et au palais de la bouche, reliant donc le corps humain à la maison et au cosmos. De nos jours, les tambours ne sont plus fabriqués avec des peaux mais avec du tissu synthétique.



Toutefois, ses connotations cosmologiques persistent. Jadis, de passage chez les Umingmaktormiut, Rasmussen les a évoquées de manière très explicite: «Parfois, un anneau se forme autour du soleil; il s'appelle *qilauta*: le tambour du soleil; car il forme une figure autour du soleil, tout comme le tambour lorsqu'il est utilisé dans la maison cérémonielle lors du festival. Nous ne savons pas très bien ce que cela signifie. Certains pensent, tout simplement, que c'est parce que cela ressemble au tambour avec lequel nous dansons; le tambour solaire est un présage que quelque chose d'agréable se produira. Si ce n'est pas un anneau, mais qu'on aperçoit seulement un arc qui se forme autour du soleil, on l'appelle *nataineq*, un terme qui désigne la partie en bois du bord du tambour. Cela signifie que quelqu'un est mort.» (Rasmussen 1932: 23)

Ce dernier exemple suggère que le tambour évoque à la fois les battements de la vie et les défunts.

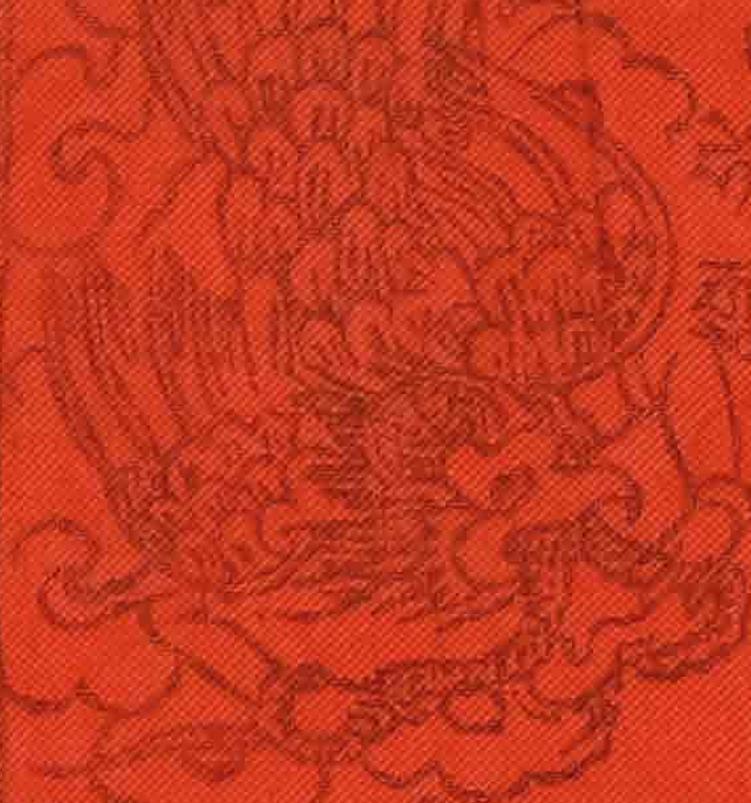
Un aspect à relever est la pratique des danseurs qui ferment les yeux lorsqu'ils arrivent au cœur de leur danse et poussent des «aaaaaah». La fermeture des yeux suggère que c'est bien l'œil du tambour qui à un moment précis, opère. La vision individuelle cède la place à la vision que permet le tambour. Selon certains aînés, le tambour pouvait à l'occasion se mettre lui-même à parler.

Une dernière règle à mentionner à propos de la danse au tambour est qu'il fallait la compléter entièrement. Il était impensable de l'arrêter au milieu, ce qui une fois de plus renvoie à cette dimension cosmologique du tambour et à son rôle dans le maintien de relations entre les vivants et les morts. À ce titre, Donald Suluk de Arviat a partagé un souvenir fort révélateur: «Il y a longtemps, la danse du tambour jouait un très grand rôle dans le mode de vie des Inuits. Cela se traduit par un exemple extrême: il était admis que si une personne mourait en dansant, d'autres devaient prendre la relève jusqu'à ce qu'elle se termine; alors seulement le deuil pouvait commencer. Même si les proches du danseur qui venait de mourir entraient alors dans un état de souffrance, ils devaient continuer à danser parce que la loi traditionnelle le voulait ainsi. Dans le cas où il n'y avait pas beaucoup de parents, d'autres devaient aider et plonger dans la danse parce que l'effort de se réjouir l'emportera toujours.» (Bennett et Rowley 2004: 110)

De nos jours, les séances de danse au tambour sont célébrées dans les halls communautaires ou à la maison des aînés du Nunavut, dans l'Arctique canadien mais aussi au Groenland, au Labrador et en Alaska. Le danseur émet des sons, des «ija ija» puis de longues expirations, illustrant ainsi la connexion établie avec d'autres mondes. Bien des danseurs racontent qu'ils voient leurs ancêtres lors de ces performances, autre preuve du fait que la fonction du tambour et ce qu'il permet perdurent en dépit des transformations de l'objet lui-même et de la société où le chamanisme est devenu invisible.

**FL et AMV**

ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ੍ਰਮਿਕਾ ਸਿਰ  
ਕੋ ੧ ੧੦  
ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ



ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ  
ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ੍ਰਮਿਕਾ ਸਿਰ  
ਕੋ ੧ ੧੦  
ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ  
ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ੍ਰਮਿਕਾ ਸਿਰ  
ਕੋ ੧ ੧੦



ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ  
ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ੍ਰਮਿਕਾ ਸਿਰ  
ਕੋ ੧ ੧੦

# Objets activés, objets manipulés

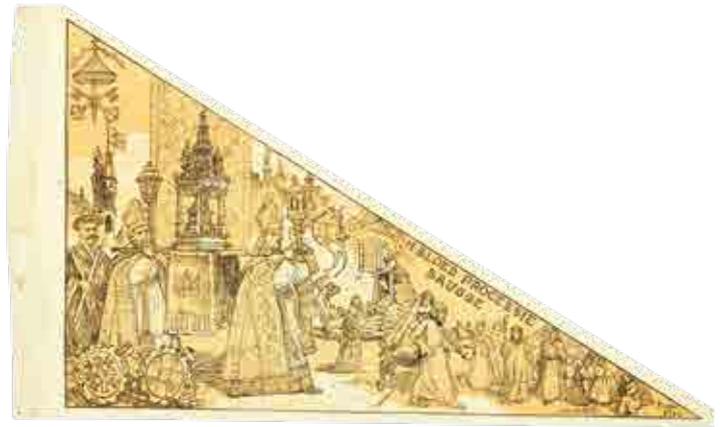
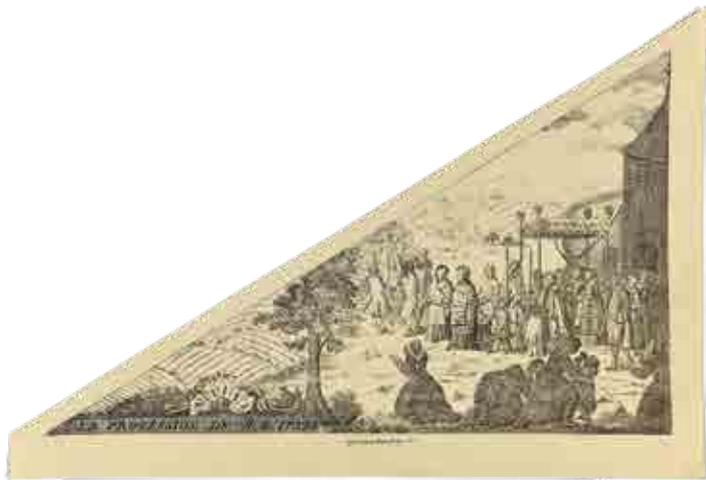
---

---

L'expérience des jeux d'enfants nous apprend qu'un jouet, comme une poupée, gagne, dans l'imaginaire de l'enfant, un surcroît de vie en étant manipulé. On peut parler d'un principe d'activation qui fait qu'un objet inerte (et ce n'est pas le propre des objets anthropomorphes) prend sens ou donne sens en étant manipulé, et plus encore acquiert une certaine agentivité, pour reprendre le terme de l'anthropologue Alfred Gell, c'est-à-dire une capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou à les influencer. C'est le propre des objets qui accompagnent les rites et en sont pour ainsi dire les prolongements, au sens où ils constituent le complément nécessaire aux gestes accomplis dans le rituel, et parfois l'agent essentiel dans l'effectuation et l'efficacité du rite. Déplacer, porter, déambuler, donner ou échanger, voiler et dévoiler, habiller, ouvrir ou fermer, agiter ou secouer, frapper, soulever, brandir... voilà autant d'actions rituelles, très souvent codifiées (on peut parler d'orthopraxie) qui actualisent les pouvoirs de l'objet et l'activent. À ce titre, il s'agit tout à la fois d'objets performés, au sens où ils sont manipulés, et d'objets performatifs, au sens où leur manipulation produit quelque chose. Mais encore, chargés des intentionnalités humaines et de celles prêtées aux intervenants invisibles, ils peuvent aussi s'autonomiser de l'action et des manipulations et, chargés de leur histoire et multiples expériences, mener une vie propre. L'objet devient alors sujet.

Parmi les formes que ces manipulations peuvent prendre, le déplacement et la déambulation dans l'espace, qui est aussi un espace-temps, sont fondamentaux ; ils contribuent à valider et amplifier les pouvoirs attribués à un objet. En témoigne la pratique, encore bien vivace de nos jours dans le monde catholique, des processions d'objets (reliques, statues, Saint-Sacrement, etc.), processions représentées sur des drapelets qui en conservent le souvenir. Le Musée L en détient de nombreux exemplaires. Dans le cas des œuvres figuratives, comme une sculpture qui donne lieu à une certaine dévotion, voire un culte, le simple fait de la déplacer selon un rituel précis l'anime. Selon une logique anthropomorphe, ce qui bouge est ce qui vit. C'est le cas, dans la culture des anciens Pays-Bas méridionaux, des statues mariales douées de pouvoirs miraculeux dont le culte se développe au 17<sup>e</sup> siècle. Au cours des *Ommegang*, les statues étaient portées en procession autour de la ville (ce que dit bien le terme *ommegang*, traduit par « aller autour »). Répétées chaque année lors des fêtes patronales, ces processions commémorent souvent le déplacement originel (miraculeux) d'une statue vers son lieu de culte – un transport qui est d'ailleurs à l'origine de son culte et de ses miracles. Quant aux drapelets de pèlerinage portés par les participants au cours de la fête, ils sont des images mouvantes de l'objet vénéré. Ils actualisent et redoublent le déplacement dans l'espace commun (en figurant une procession qui est en train de se faire) tout en en pérennisant le souvenir quand ils sont ramenés et conservés dans l'espace privé.

Parfois ces sculptures étaient vêtues, comme les statues mariales ou, suivant certaines pratiques catholiques notamment dans les couvents des béguines, comme des petites statues du Christ enfant, les bien nommées



**Drapelet de procession  
(Notre-Dame d'Ittre)**

Belgique, vers 1850  
Eau-forte  
20,5 x 30 cm  
Musée L, N° inv. E673  
Don de Mme Ch. Jany-Danhier

**Drapelet de procession  
(Saint-Sang à Bruges)**

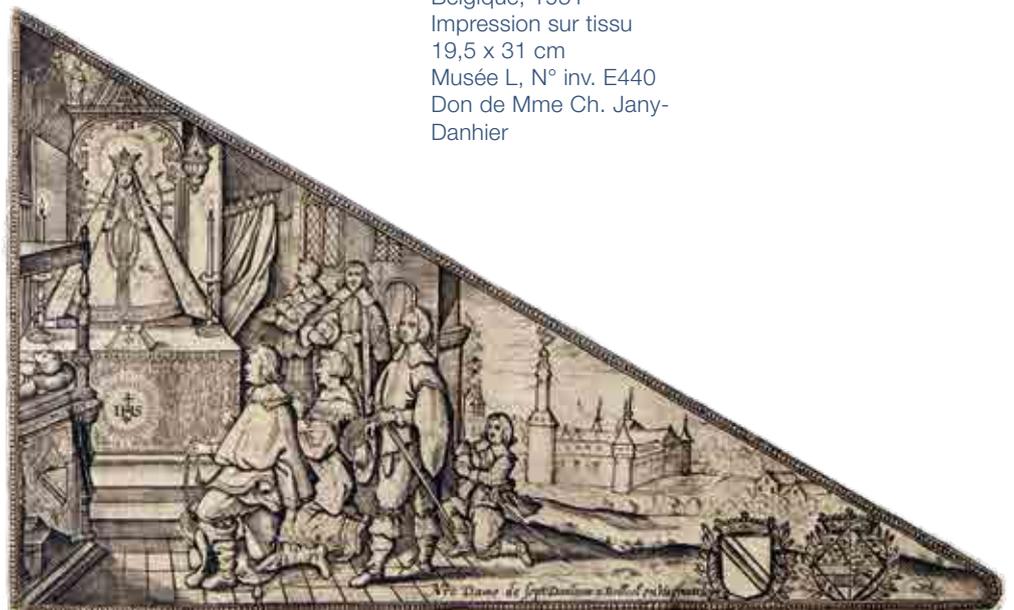
Belgique, 1945  
Impression sur papier  
25,7 x 42,7 cm  
Musée L, N° inv. E553  
Don de Mme Ch. Jany-Danhier

**Drapelet de procession  
(Notre-Dame de Basse-Wavre)**

Belgique, 1951  
Impression sur tissu  
19,5 x 31 cm  
Musée L, N° inv. E440  
Don de Mme Ch. Jany-Danhier

**Drapelet de pèlerinage  
(Notre-Dame de Beloeil)**

Belgique, 17<sup>e</sup> s.  
Eau-forte et burin  
24,6 x 33,8 cm  
Musée L, N° inv. E532  
Don de Mme Ch. Jany-Danhier



---

Attribué à l'atelier  
BORMAN  
**Berceau de Noël**  
Belgique, Bruxelles  
Déb. 16<sup>e</sup> s.  
Chêne, 62,5 × 34,5 ×  
17,5 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
N° inv. BK-2013-14-1



© Rijksmuseum

«poupées de Malines» particulièrement en vogue à la fin du Moyen Âge. Ces poupées étaient non seulement habillées, mais aussi placées dans des berceaux finement ouvragés, garnis de clochettes tintant lors de leur balancement et placés sur les autels lors de la fête de Noël, assimilant en quelque sorte l'événement de la naissance du Christ à la présentation de l'hostie sur l'autel à chaque messe.



De telles pratiques, impliquant une rencontre tactile avec l'objet, rappellent non seulement l'importance de la matérialité de l'objet mais aussi l'importance du textile dans des rites chrétiens d'activation du pouvoir des images. Les simples gestes de voiler et dévoiler des images, des objets (reliquaire, ostensor...), parfois même des espaces entiers réservés au rite, participent à la révélation et à l'institution d'un sacré particulier. Pour exemple, le drapelet figurant Notre-Dame de Beloeil montre comment le textile, en couches successives, recouvre le corps de la statue, le calice, l'autel, ainsi que l'espace de l'autel fermé par des courtines, créant un écrin propre à la vénération. Ou encore, la statue ici présentée voilée d'un drap de lin fait référence à la pratique, encore en usage aujourd'hui, de recouvrir les crucifix, les statues et les tableaux d'une église d'un voile opaque, habituellement violet, durant le temps de la Passion (c'est-à-dire le temps précédant Pâques, consacré à la commémoration des événements qui ont précédé et accompagné la mort du Christ), en signe de deuil.

---

**Poupée représentant l'Enfant Jésus**

Belgique, Malines, S.d.  
Bois  
22,5 x 12 x 7 cm  
Musée L, N° inv. BO663  
Donation Boyadjian

**Vierge à l'Enfant recouverte d'un drap de lin**

Belgique, 15<sup>e</sup> s.  
Bois et toile  
95,5 x 27,8 x 24,1 cm  
Musée L, N° inv. VH172  
Legs F. Van Hamme

*La statue voilée fait référence à la pratique qui consiste à couvrir les images d'un drap pendant le Carême dans l'Occident chrétien.*



**Thangka *Rta nag 'gos*  
*lo n°5***

Tibet, 18<sup>e</sup> s.  
Détrempé sur coton  
67 x 42 cm  
Bruxelles, Musées royaux  
d'Art et d'Histoire  
N° inv. VER.292



### Thangka activée car découverte

Ladakh, Monastère de Lamayuru, 2010

Dans le monde bouddhique, les peintures tibétaines, ou thangkas, présentent aussi un voile de couverture. Ce dernier est enroulé ou déroulé suivant le rythme d'adresses, par la récitation de mantras, aux différents bouddhas, taras, divinités, vécus comme littéralement incarnés dans ces représentations. Le geste du dévoilement permet l'activation de la thangka, alors que le voilement protège de toute souillure non pas les représentations mais bien les divinités à l'œuvre sur et dans cette thangka. Les artisans-artistes de ces peintures travaillent avec beaucoup de respect et de vénération, et veillent à maintenir, même pendant leur fabrication, ces objets en dehors de toute contamination. Support aux visualisations des pratiquants du Vajrayana, ces peintures reçoivent des offrandes journalières et répétées, à commencer par la lumière des lampes à huile, des petites sculptures de farine d'orge qui reproduisent différents symboles du bouddhisme tibétain et de l'argent déposé par les pratiquants lors de la récitation de mantras. La pratique de récitation permet l'accumulation de vertus et l'assurance d'une réincarnation idéalement souhaitée. Signifiant « peintures à enrouler », les thangkass, initialement conçues pour le mode de vie nomade ou itinérant de nombreux Tibétains, étaient faites pour être emportées. Leurs dimensions varient, certaines pouvant couvrir totalement la façade de la cour intérieure d'un monastère. Ces immenses thangkass ne sont offertes au regard et à l'adresse que pour la fête du monastère ou à l'occasion des grandes fêtes cycliques du bouddhisme tibétain.

---

### Pixyde

Limoges, 13<sup>e</sup> s.  
Cuivre doré et émaillé  
9,5 x 6,6 cm  
Namur, Musée diocésain  
N° inv. 16  
Trésor de la cathédrale  
Saint-Aubain



Photo: J.-P. Bougniet

À l'instar des thangkas, de nombreux objets rituels peuvent être portés, déplacés, emportés. Ainsi en est-il des pyxides, ces petites boîtes cylindriques munies d'un couvercle qui servaient depuis les premiers temps du christianisme à transporter l'eucharistie pour la porter aux malades. Les pyxides ont été progressivement remplacées par les ciboires ou des ostensoirs, réceptacles munis d'un pied conservant ou exposant l'hostie. L'exemplaire du 13<sup>e</sup> siècle exposé ici, décoré d'émaux, est assez caractéristique de la production limousine de l'époque.

À cela s'ajoutent les objets dont la manipulation contribue à magnifier l'expérience sensible de la ritualité, comme les luminaires, les objets sonores ou diffusant une odeur. Renforçant l'expérience synesthésique du rite, ces objets ouvrent vers l'immatériel et s'ouvrent à d'autres dimensions de la pratique.

Ainsi, dans les rites des *lha mo* et *lha pa* (oracles du Ladakh), l'usage de différents objets permet la possession du corps de l'oracle par les divinités: le *dorje*, le *dilbu* (clochette), le *daru/damaru* (tambour), mais aussi les vêtements rituels, l'encens, la lumière des lampes à huile. Ensemble, ces supports et prolongements du corps de l'oracle facilitent l'incarnation des *lha* (divinités) dans le corps du médium, manifestée par une série de brusques soubresauts (voir page 66).



Maître de la Fontaine  
de vie

### Messe de saint Grégoire

1505-1514

Huile sur panneau

92 x 78 cm

Utrecht, Museum

Catharijneconvent

N° inv. RMCC s194-1

### Encensoir

S.l., 1740-1741

Argent

22 x 8,5 cm

Namur, Musée diocésain

N° inv. 1552/1

Trésor de la chapelle de  
la Croix-Monet (Aische-  
en-Refail)

### Clochette d'autel

S.l., 1749

Argent

11 x 17,5 cm

Namur, Musée diocésain

N° inv. 1552/5

Trésor de la chapelle de  
la Croix-Monet (Aische-  
en-Refail)

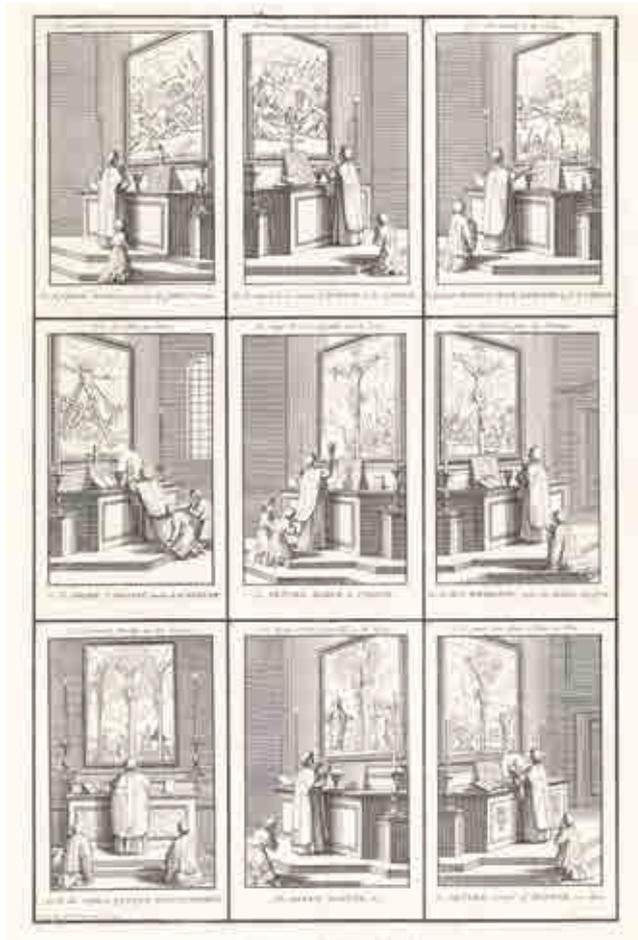
Du côté de la liturgie catholique, les clochettes d'autel, seaux à eau bénite (et goupillons), encensoirs (et navettes), chandeliers, ou encore baisers de paix contribuent à une expérience multi-sensorielle du rite de la messe. Les senteurs d'encens évoquent le souffle divin et évoquent spatio-temporellement et matériellement la transcendance. Tout à la fois réminiscence, évocation et invocation, l'encens actualise le parfum agréable de la Grâce dont le Christ fut rempli et permet d'entrer en contact avec la divinité. Quant aux clochettes d'autels agitées lors du rituel eucharistique, moment clé de la célébration liturgique, elles annoncent la présence du divin, marquant par là-même la sacralité de l'action qui se déroule.



© KIKIRPA

Antoine GOUBAULT  
**Calice**  
 Belgique, Mons,  
 1604 - 1605  
 Argent doré, battu et ciselé  
 24 x 18,6 cm  
 Namur, Musée Diocésain  
 N° inv. 20  
 Trésor de la cathédrale  
 Saint-Aubain

**Les séquences de la messe mises en parallèle avec les épisodes de la Passion du Christ**  
 Gravure de B. PICARD, extraite de S. LECLERC, *Les ceremonies des petites messes...*, 1722  
 Eau-forte, 33,7 x 21,8 cm  
 Amsterdam, Rijksmuseum  
 N° inv. RP-P-1911-3196



© Rijksmuseum

Une abondante littérature détermine l'adoption de postures et d'une gestuelle complexe et extrêmement précise que le prêtre doit accomplir lors de la prononciation de certaines paroles et en présence de certains objets, comme le calice mais aussi devant les images, les croix, le tabernacle, les reliques, etc. Ces différents objets supposent en effet des marques différenciées d'honneur et de respect en fonction de leur hiérarchie : inclination de tête, genuflexion, baisement, mouvement des yeux vers le ciel, etc. Ces images, issues d'un ouvrage du 17<sup>e</sup> siècle destiné à être lu au cours de la messe, illustrent les éléments comportementaux du prêtre (« le prêtre baise l'autel », « le prêtre découvre le calice », etc.). Ces gestes sont mis visuellement en lien avec le cycle de la Passion (dont les différentes scènes apparaissent sur le tableau d'autel) et se trouvent accompagnés d'une courte prière ou oraison individuelle destinée à être prononcée par le lecteur-spectateur-fidèle.

Le propre de toutes ces manipulations est en effet qu'elles sont la plupart du temps accompagnées de prières. L'activation est tout autant gestuelle que verbale. L'adresse à la divinité combine le geste et la circulation de paroles, prières dites secrètement ou chantées à haute voix. Ainsi du côté de la dévotion privée, une quantité d'objets tels les rosaires, chapelets, petites images pieuses, rassemblent paroles et objets dans une même ritualité. Les prières activent les objets. Les objets activent les prières.

Liés au monde tibétain, les moulins à prières (*mane* ou *mani*) permettent la circulation de la belle parole, celle qui s'adresse aux invisibles. Enroulé à l'intérieur du moulin, le mantra *om mani padme hum* se déroule et s'envole grâce au mouvement de rotation imprimé par chaque méditant au *mane*. Cet envol se double de la récitation du mantra par celle ou celui qui actionne. Quelles que soient l'apparence ou la richesse du moulin à prières, l'essentiel est qu'il puisse tourner pour que les paroles du support où s'inscrit le mantra de Chenrezig se fassent entendre en même temps que celles prononcées par la personne qui imprime la rotation. L'activation par le geste prévaut sur le décorum extérieur comme le montrent certains exemplaires bricolés. L'important est que le flux de la récitation du mantra qui se trouve à l'intérieur de l'objet ne soit pas interrompu.

Autant que l'humain, le vent, l'eau et parfois certains animaux agitent les drapeaux de prière tibétains. *Chevaux du souffle*, ces quadrilatères de tissus colorés et imprimés du mantra participent à la circulation des adresses, nourrissent le principe d'harmonisation des quatre grands éléments au sein de l'individu, symbole de la condition de chacun. Le cheval imprimé porte sur son dos le triple ou sextuple joyau *qui exauce les souhaits*. Rassemblés en guirlande sur des cordes où chaque drapeau revêt en alternance une des cinq couleurs du bouddhisme, ces supports du flux des mantras sont tendus au sommet des montagnes et des cols, sur les toits des monastères, des maisons, attachés aux mâts de prières et claquent au vent, emportant au loin les paroles et donc les vibrations des mantras qui y figurent. Ils participent ainsi à un vaste réseau d'adresses aux invisibles qui allient les différentes présences des humains, des divinités et de multiples non-humains dans le milieu local.



© Photo : A.-M. Vuilleminot



© Photo : A.-M. Vuilleminot

#### Récitation quotidienne de mantras Ladakh, Monastère de Lamayuru, 2010

#### Village de la vallée de la Nubra Ladakh, 2013

*La boîte de Nescafé remplace un moulin à prières, elle montre que l'essentiel (mantra de la grande compassion) est à l'intérieur du moulin et pas dans sa décoration extérieure.*

#### Au-dessus du monastère de Lamayuru Ladakh, 2010



© Photo : A.-M. Vuilleminot



© Photos : F. Laugrand

Mark TUNGILIK  
**Sculptures miniatures  
 représentant des  
 personnages**  
 Canada, fin 20<sup>e</sup> s.  
 Fabriquées par l'artiste  
 inuit avec deux de ses  
 propres dents  
 Churchill, Eskimo Museum

Inuit  
**Ceinture chamanique  
 (angaluk ou tapsi)**  
 Canada, 2013  
 Fabriquée avec de  
 la peau de caribou à  
 laquelle sont suspendus  
 par des tendons des  
 « couteaux » miniatures  
 (qalugiujait)  
 Churchill, Eskimo Museum

*Ces objets, habituellement  
 faits en os, sont considérés  
 être les armes des esprits  
 auxiliaires des chamanes.*

Parfois, c'est la circulation et l'échange entre personnes qui permet d'activer le pouvoir des objets. C'est le principe du don, comme l'illustrent ces petites sculptures inuits, fabriquées en 1983 par Mark Tungilik avec ses propres dents, suite à son évacuation pour raison médicale. Elles furent offertes à l'évêque du Diocèse de la Baie d'Hudson, Mgr. Omer Robidoux, lors de la fête de Pâques. Les deux miniatures comportent bien une part d'énergie vitale, mais elles n'ont pas de pouvoir en elles-mêmes. En revanche, le don a en retour *activé* leur pouvoir. D'une part, les gestes de l'Évêque Omer Robidoux ont pu ainsi guérir Tungilik qui avait fait un cadeau à son guérisseur, comme le veut la coutume. En acceptant ces cadeaux, l'évêque n'a pas anticipé une minute que ces deux miniatures étaient peut-être aussi pour Tungilik un moyen d'agir sur ce dernier. En acceptant un don de sa part, Tungilik a compris que l'évêque acceptait de recevoir sa protection. De ce point de vue, l'objet sanctionne le transfert d'un pouvoir. Les ceintures chamaniques et les *qalugiujait* acheminent ainsi les pouvoirs de ceux qui sont décédés et les ont fabriqués à leurs acquéreurs.

D'autres objets ne peuvent en revanche être manipulés que par une seule et même personne dont ils sont en quelque sorte l'attribut, comme les crosses abbatiales et épiscopales. L'iconographie de la crosse néo-gothique de Thomas-Louis Heylen est ainsi directement liée à la vie du prélat. D'abord élu abbé de l'abbaye prémontrée de Tongerlo en 1887, sa crosse figure en haut saint Norbert (fondateur de l'ordre de Prémontrés), saint Louis (nom de baptême), saint Thomas Beckett (choix de son nom de religieux) et Julie Billiard, fondatrice des Sœurs de Notre-Dame de Namur, congrégation qui a offert cette crosse. Celle-ci est tellement personnalisée qu'elle ne pourrait pas être portée par quelqu'un d'autre. Elle porte sa devise comme père abbé, «*Prudenter et simpliciter*», qu'il conservera comme évêque. Il aura alors une seconde crosse, elle aussi personnalisée, mais différemment.

Photos : J.-P. Bougnet



Atelier A. H. HAAN  
**Crosse abbatiale  
prémontrée** (détails)  
Anvers, vers 1887  
Argent doré  
188 x 20 cm  
Namur, Musée Diocésain  
N° inv. 1370  
Don des Sœurs de  
Notre-Dame



Si certains objets sont intimement liés à l'individu pour lequel ils ont été créés, d'autres sont dotés d'une autonomie, attachée toutefois aux intentionnalités dont ces objets sont porteurs. C'est le cas de nombreux objets, comme les reliques et les objets qui gardent les traces d'un contact avec leur histoire et expérience rituelle. C'est aussi le cas, dans la région des steppes et montagnes kazakhes et centrasiatiques, des Corans utilisés dans certains rites de guérison et au cours des consultations des *bakhsi* (chaman soufi). Sans être lus, ils sont présents, ouverts et touchés, fonctionnant comme des marqueurs spatio-temporels de pratiques rituelles, comme des passeurs entre l'espace-temps quotidien et l'espace-temps rituel.

**RD, CH, AJL, FL et AMV**

---

## Tambourin, clochette, dorje et khata



---

### Tambourin bouddhique

Népal, 20<sup>e</sup> s.  
Bois, cuir et coton  
10 cm  
Musée L, N° inv. E1124  
Collection Claire et  
Robert Steichen

Les quatre instruments appartiennent tous aux *lha pa* et *lha mo* (oracles) mais sont aussi utilisés par les nonnes et les moines bouddhistes. Le *dorje*, *vajra* en sanscrit, est « le diamant, symbole d'indestructibilité et de pureté » (Cornu, 1997 : 254). La *dilbu* est une cloche rituelle ; pendant du *dorje*, elle l'accompagne. Le *daru/damaru* est un « petit tambourin en os de crâne ou en bois, à double face et à boules, utilisé dans les rituels tantriques » (Cornu, 1997 : 231) et dans tous les rites des *lha mo* et *lha pa*. L'écharpe blanche ou *khata* entre dans la pratique de circulation des offrandes.

Chaque oracle rencontré-e durant mes enquêtes ethnographiques, entre 2010 et 2015, décline un récit de vie pratiquement identique : désignation en rêve par des divinités ou des ancêtres ; nécessité et contrainte d'accepter le rôle, la position et la charge d'oracle ; reconnaissance par une autorité de la hiérarchie bouddhiste ladakhie en la personne du Rinpoché du monastère de Stakna (monastère rattaché à la lignée et l'école Drukpa) ; initiation par des oracles confirmés et reconnus par les communautés ; pratiques de consultation et de prise en charge des autels des divinités qui les possèdent. Ce parcours se complète de l'achat des vêtements rituels nécessaires à la pratique ainsi que l'acquisition des objets rituels présentés ici.



**Ghanta, clochette rituelle**

Népal, 20<sup>e</sup> s.  
Alliage de cinq métaux fondus  
16,6 cm  
Musée L, N° inv. E1145  
Collection Claire et Robert Steichen

**Vajra (ou dorje), diamant**

Népal, avant 1978  
Alliage fondu  
11,5 cm  
Musée L, N° inv. E1144  
Collection Claire et Robert Steichen

Voici un exemple simplifié de séquences rituelles. Tout d'abord, la *lha mo* (oracle) s'agenouille face au petit autel construit autour de reproductions de thangkas représentant un bodhisattva de la compassion et un bouddha de médecine. Un petit portrait du Dalāi Lama et celui de Gyalwang Drugpa (chef de file de l'école Drukpa) sont déposés devant les autres images. La *lha mo* dispose sept bols devant l'autel. Deux récipients débordent de grains d'orge avec deux bâtons d'encens plantés dedans, trois contiennent de l'eau, un du thé, et un autre du *sur/bsur*, mélange de beurre et de farine. Puis la *lha mo* installe à côté d'elle un *phurbu* (sorte de long poignard, dont la lame présente trois faces d'un triangle isocèle aplati) dans un fourreau, une petite canule ou chalumeau (*pu-ri*) et un bol en inox. Elle déplie devant elle ses vêtements rituels tout en récitant des mantras, se gargarise avec du *susma* (thé au beurre) et sort cracher à l'extérieur de la maison où elle pratique des ablutions, passe rapidement de l'eau sur son visage, ses mains et avant-bras, commence à éructer et à souffler bruyamment à un rythme saccadé. Une jeune femme l'accompagne, elle servira d'aide pour le rituel. Cette dernière verse de l'eau pour la *lha mo*, échange les *kha-ta* avec les personnes présentes, entretient la fumée d'encens et sert également de traductrice quand les divinités s'expriment en tibétain par la bouche de la *lha mo*. Il s'agit en fait de ladhaki transformé mais



le rôle d'intermédiaire-interprète entre la ou les divinités présentes dans le corps de l'oracle et les participants au rite est essentiel.

La *lha mo* entre précipitamment dans la maison, en marchant de manière automatique tout en se frappant le milieu du dos avec le poing droit, se ré-agenouille devant l'autel en récitant des prières et invoquant les *lha*. Elle tourne la tête, ses yeux sont exorbités. Puis, elle enfile une à une les pièces de son costume de *lha mo*. Elle nomme un à un les *lha*, les divinités, qui l'investissent, tout en s'habillant. A chaque étape, elle semble plongée un peu plus dans la transe de possession. Elle enfile d'abord un tablier tibétain, puis passe par la tête une courte chasuble losangique ou étole, noue un foulard de coton rouge devant son visage et un autre sur ses cheveux. Son corps tressaute de plus belle et elle ceint enfin une couronne à cinq pans autour de la tête.

La *lha mo* saisit de la main gauche son *dorje* et sa *dilbu*, puis de la main droite, son *daru* ou *damaru*. Elle agite rapidement, mais en rythme régulier, ces trois instruments. Le niveau sonore augmente; la *lha mo* crie maintenant les mantras qu'elle récitait d'abord plus paisiblement. Elle se tourne vers les participants au rite, toujours agenouillée et les *lha* (divinités) commencent à s'exprimer à travers elle. L'oracle dépose le *dorje* et la cloche et jette par petits gestes saccadés des grains d'orge sur un des côtés du petit tambour. Selon elle, le nombre et la position des grains permettent aux *lha* de donner des conseils, de dire ce qu'il faut faire pour être soigné ou résoudre un problème; ce sont eux qui agissent, se manifestent et détiennent la parole que les participants au rite écoutent avec grande attention; si l'un ne comprend pas bien, les autres interviennent pour lui expliquer, compléter.

---

Les consultants tendent tour à tour une *khata*, non pas à la personne de la *lha mo* mais bien aux divinités, pour leur rendre hommage, avant d'énoncer la raison de leur participation au rite et leur demande. Les *lha* répondent par la voix de l'oracle, transformée, d'un tout autre timbre que celui qui précède la possession, délivrant des paroles rapides, saccadées et atones.

Les *lha* ne s'expriment pas en langue vernaculaire immédiatement compréhensible pour tous. Il faut régulièrement l'intervention d'un ou d'une aide proche de la *lha mo* ou du *lha pa* pour traduire. Si les séances sont accessibles à tous, un double filtre maintient la parole des *lha* à distance de tout un chacun : le foulard rouge devant la bouche du médium et une langue rendue inintelligible.

La première partie du rite s'achève. Débute celle des traitements physiques proprement dits. La *lha mo* demande à une des consultantes de se mettre de dos et de relever son vêtement. Elle tâte, palpe, se penche, crachote et souffle trois fois sur les zones douloureuses localisées avant d'entamer l'extraction du mal par succions successives directes. Les autres personnes soutiennent la consultante qui semble souffrir beaucoup durant cette manœuvre. Entre chaque aspiration, l'oracle recrache dans le bol en inox qui contient un fond d'eau. Peu à peu, l'eau noircit et se charge de filaments sombres. La *lha mo* se tourne à nouveau face à l'autel, récite des mantras dans le but de se débarrasser du mal extrait du dos. Des séquences identiques se succèdent avec d'autres consultants.

Enfin, tout en psalmodiant, en remerciant les *lha* les uns après les autres, l'oracle retire peu à peu tous les éléments de sa tenue rituelle. Elle sort totalement de la transe et emballe calmement ses affaires dans un bachelon qu'elle glisse derrière l'autel. Les participants quittent le lieu du rite au fur et à mesure des soins reçus. **AMV**

---

**Khata, écharpe  
bouddhique**

Tibet, S.d.  
Soie, 106 x 29,5 cm  
Musée L, N° inv. E1085  
Collection Claire et  
Robert Steichen

# Une forme rituelle : la spirale

---

---

Comme l'écrit Tim Ingold : « Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les hommes font des lignes, en marchant, en parlant, ou en faisant des gestes. Non seulement les lignes sont omniprésentes, autant que l'utilisation de la voix, des mains et des pieds – à travers respectivement, la parole, les gestes et le déplacement – mais tous ces aspects de l'activité quotidienne de l'homme sont englobés dans la fabrication de lignes qui, de ce fait, les regroupe dans un champ d'étude unique. » (Ingold, 2011). Tout autant que des lignes, les hommes produisent des spirales empruntées la plupart du temps au milieu, au monde environnant, au cosmos qui tous en offrent des exemples. De la double hélice d'ADN au mouvement d'expansion de l'univers, la spirale se trouve partout, bonne à penser le monde, le mouvement, l'énergie, l'origine et l'infini.

Les exemples foisonnent. Du serpent cosmique présent aussi bien dans des cosmologies amérindiennes qu'africaines ou asiatiques ; du caducée grec antique du dieu Hermès au bâton d'Esculape des médecins ou à la coupe d'Hygie des pharmaciens ; ou encore, de la queue du dragon de l'Hydre dont triomphe Ulysse à celle de la queue du dragon terrassé par saint Georges, la spirale traverse les mythes et les époques.

De même, l'art baroque se construit tout entier sur l'élan de la spirale, dont Rubens n'est pas le moindre des représentants. À côté de motifs qui abondent dans l'art baroque et en constituent presque la signature, comme les colonnes torsées, spirales doubles ou opposées, volutes ou formes hélicoïdales, il y a les compositions baroques elles-mêmes, qui déploient une dynamique interne en diagonale et/ou en spirale, reflétant un intérêt collectif pour un tel mouvement.

À l'avenant, le néologisme haïtien inventé par Frankétienne, Jean-Claude Figolé et René Philoctète dans les années soixante – le spiralisme – correspond à un mouvement littéraire et plus globalement artistique qui revendique la volonté de décrire la/une réalité du monde en perpétuel mouvement. Quoi de mieux que la métaphore de la spirale pour penser le mouvement, la diachronie, l'ascendance et la descendance... !

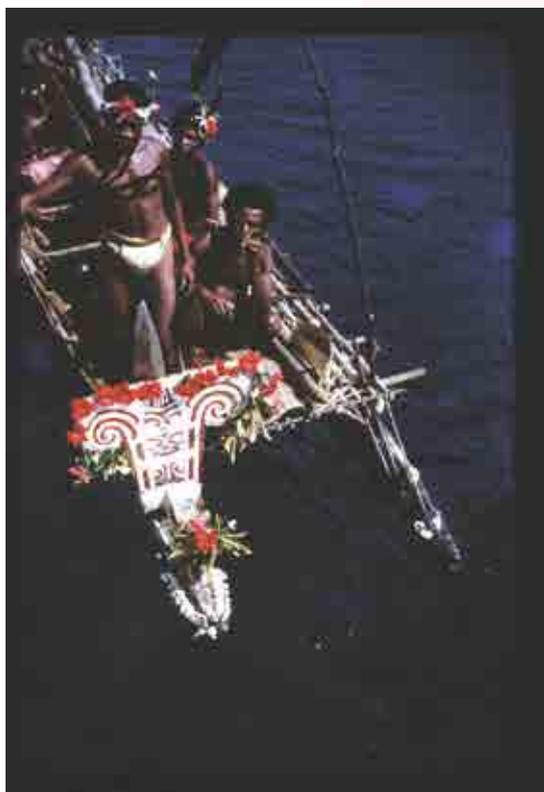
En écho à ce schème partagé, utilisé, interprété et de charge symbolique différente suivant le contexte culturel, la bulle spirale de l'exposition rassemble quelques exemples de représentations et d'usages hélicoïdaux.

Se côtoient ici des objets du cabinet de curiosités du Musée L, d'Océanie et des objets choisis dans les réserves. Tout comme pour certaines régions de l'Himalaya, des logiques similaires se retrouvent en Papouasie-Nouvelle-Guinée.

Sculptée sur une figure de proue, métaphorisée sur un bouclier, représentée naturellement sur un coquillage rituel, dansée avec des tambours ou encore gravée sur un crâne humain, la figure de la spirale est omniprésente dans l'univers rituel initiatique et funéraire papou marqué par la recherche permanente d'un équilibre cosmologique entre les vivants et les morts.

---

**Figure de proue**  
Îles Trobriand, 20<sup>e</sup> s.  
Bois, 62 x 79 x 9,5 cm  
Musée L, N° inv. E1530  
Collection Claire et  
Robert Steichen



---

**Canoés décorés pour  
la Kula**  
Îles Trobriand, 1965  
University of  
Wollongong Archives  
D160/03/440 et  
D160/03/441



© Photos: R. Cochrane



---

Asmat  
**Bouclier nommé  
jamasj**  
Nouvelle-Guinée, 20<sup>e</sup> s.  
Bois  
146 x 39,8 x 6 cm  
Musée L, N° inv. E1525  
Collection Claire et  
Robert Steichen

**Coquillage (*Conus  
betulinus*) pour la  
Kula**  
Papouasie-Nouvelle-  
Guinée, 20<sup>e</sup> s.  
Coquille  
7,5 x 7 x 12 cm  
Musée L, N° inv. E1875  
Collection Claire et  
Robert Steichen

**Coiffe à plume  
d'oiseau de Paradis**  
Nouvelle-Guinée  
Milieu 20<sup>e</sup> s. (?)  
Plume, fourrure et fibre  
végétale  
80 x 25 x 21 cm  
Tervuren, Musée royal  
de l'Afrique centrale  
N° inv. EO.1967.25.63

© Photo : J.-M. Vandyck - MRAC Tervuren

---

Les rituels initiatiques de régénération du clan impliquent des expéditions de chasseurs de têtes qui, arborant figures de proue et boucliers, exhibent des motifs qui effrayent l'ennemi et repoussent les esprits mal-faisants.

Ces figures de proues sont également associées au rituel de la *kula* qui implique de vastes parcours maritimes, cycliques et à double sens, de dons et contre-dons de coquillages spiralés.

Les représentations alternées de roussettes (chauve-souris) sur le bouclier sont associées à la continuité entre la vie et la mort symbolisée par l'équilibre de la spirale.



---

**Crâne d'ancêtre**

Nouvelle-Guinée, S.d.

Os

13,5 x 12,5 x 19 cm

Musée L, N° inv. E1529

Collection Claire et

Robert Steichen

Asmat

**Tambour**

Nouvelle-Guinée, 20° s.

Bois et peau de lézard

67,8 x 23 x 18 cm

Musée L, N° inv. E1528

Collection Claire et

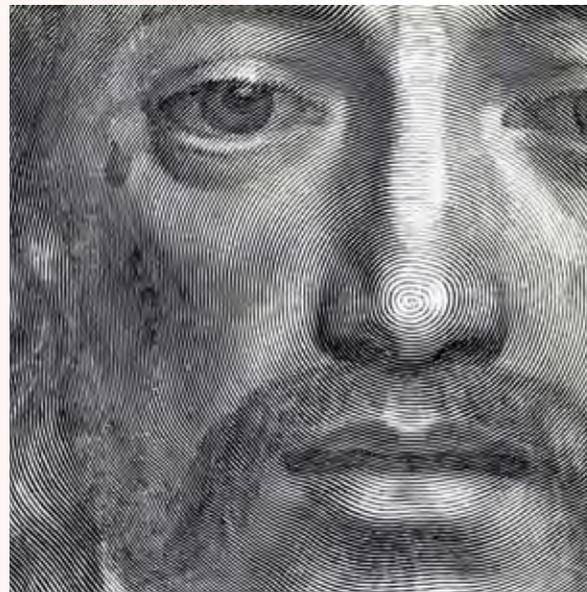
Robert Steichen



Les rituels funéraires sont exécutés par des danseurs tourbillonnant qui, coiffés de plumes d'oiseau de Paradis, simulent leurs danses nuptiales par des mouvements de balancier qui attirent l'esprit du mort dans la partie creuse du tambour. Percutés, ces derniers renvoient les défunts dans le monde souterrain des ancêtres qui tourbillonnent en sens inverse tel que représenté par la double spirale gravée sur le crâne.



En contexte chrétien, la spirale est également riche de significations. Pour exemple, l'exceptionnelle Sainte Face du Christ réalisée par le graveur français Claude Mellan en 1649. Cette image représente le voile de Véronique, le portrait miraculeux du Christ obtenu par l'application d'un linge sur son visage alors qu'il cheminait vers le Golgotha. Véritable tour de force technique, la gravure est constituée d'une seule ligne se déployant en spirale à partir du nez. Cette ligne consiste en un seul trait de burin dont l'épaisseur (variant en fonction de l'enfoncement progressif de l'outil dans la plaque de métal) forme les zones sombres et le modelé. Ce sont donc les irrégularités de la ligne qui font émerger le volume – parfait – du Christ. La technique du burin impose à l'outil de rester dans la même position, c'est la plaque qui, posée sur un coussin, tourne. La spirale est rite créatif et visuel. Cette prouesse technique répond à l'unicité du *portrait des portraits*. La devise au bas de l'image *Formatur unicus una, non alter* («Un Unique fait d'une Unique, pas un autre») le confirme, non sans ambiguïté. Elle signifie à la fois : l'unique empreinte miraculeuse du Christ est imprimée par l'unique main de Dieu ; mais aussi : le Christ, issu d'une personne unique, la Vierge, est ici produit par une ligne unique, qui est de la main de Mellan.



Claude Mellan  
**La Sainte Face :**  
**visage du Christ**  
**apparaissant sur**  
**le linge de sainte**  
**Véronique, 1649**  
Burin, 43 x 32 cm  
Musée L  
N° inv. ES1149  
Fonds Suzanne Lenoir

---

**Le Christ  
énergétique**  
Extrait du manuscrit  
intitulé Cantiques  
Rothschild  
France, Région de  
Thérouanne  
Vers 1300  
Manuscrit sur  
parchemin  
11,8 x 8,4 cm  
Yale, Beinecke Library  
MS 404, f°98 r



---

Tout en servant l'auto-proclamation du graveur, la spirale est donc aussi un discours visuel sur la nature divine. Mellan s'appuie en cela sur une longue culture chrétienne qui fait de la spirale (*spiraculum*) «un motif théologique essentiel pour comprendre le mouvement de l'énergie spirituelle en lien avec son activation par Dieu» (Palazzo 2020 : 207). Cette évocation du souffle de l'esprit envoyé par Dieu se traduit formellement dans le célèbre manuscrit dit *Cantique de Rothschild*, par les rayons qui montrent l'activation de l'énergie de la spirale et du vent tourbillonnant. Par sa qualité énergétique, n'ayant pas de fin, la spirale est aussi la représentation idéale de l'ascension spirituelle, comme en témoigne la présence de labyrinthes ou de spirales sur les pavements des églises médiévales, invitant, par analogie, le chrétien à accomplir son chemin spirituel à partir du pavement de l'édifice. **CB, CH et AMV**



# Jeux d'échelle

---





C'est une expérience assez commune que tout un chacun peut faire : les changements d'échelle contribuent à modifier la relation aux objets qui nous environnent et avec lesquels nous entrons en interaction. Ces changements jouent sur la valeur que nous attribuons aux objets. Par exemple, les agrandissements peuvent contribuer à exalter un objet, à lui conférer un prestige que sa taille habituelle n'appelle pas. Inversement, le miniaturiser peut lui conférer une certaine préciosité et exercer une fascination pour la prouesse technique. Bien sûr, tout dépend du contexte culturel où naissent les idées même de prestige et de préciosité liées au changement d'échelle.



**Amulette bouddhique**

Thaïlande, fin 20<sup>e</sup> s.  
Terre cuite et fibre végétale  
2,9 x 2,2 x 0,3 cm  
Musée L, N° inv. E1456  
Collection Claire et Robert Steichen

Une fois transposés aux mondes symboliques, les jeux d'échelle peuvent devenir des marqueurs de sacralité, ayant pour effet d'introduire une mise à distance du pratiquant vis-à-vis de l'objet, investi ainsi d'une certaine aura, sinon d'une dimension sacrée. Que ce soit par le surdimensionnement ou par la miniaturisation, on le distingue du monde profane, ou plutôt on le déplace à sa marge (le *pro-fanum* est ce qui se trouve devant le sacré).

Il s'agit de présenter et se représenter un dieu, une divinité, une figure d'esprit démoniaque ou non, proche ou lointaine, ancêtre ou maître possesseur de lieux, etc., et de se doter de supports et d'outils rituels qui permettront la mise en scène et en actes de liens tissés avec des invisibles. La taille de chacun des supports et des objets de culte dépend d'abord et avant tout du contexte d'énonciation et de représentation des liens en question.

En matière de ritualité en contexte chrétien, les deux échelles (grande et petite) jouent du côté de la liturgie communautaire d'une part, et de la spiritualité intime et privée d'autre part. Perçus et vécus souvent à distance par les fidèles, les objets qui participaient au rituel de la messe avant le Concile Vatican II étaient pour la plupart de grande taille, de manière à s'imposer à l'assemblée, comme le faisaient aussi les vêtements amples et imposants que revêtaient les célébrants. La grandeur de ces appareils liturgiques n'était d'ailleurs pas qu'une question de taille et donc de poids – rendant parfois la manipulation compliquée – mais aussi de richesse, l'un allant de pair avec l'autre.

À l'autre bout de l'échelle, la miniaturisation engage un rapport de proximité qui est celui de la dévotion privée ou de la spiritualité intime, même si la préciosité des objets religieux ainsi miniaturisés introduit une certaine distance, du moins repousse le toucher, pour préserver ces petites réserves de la puissance sacrale évoquée/convoquée par la prouesse, quasi miraculeuse, que représentent ces petits bijoux d'artisanat. Ils se laissent contempler comme un microcosme avec lequel le dévot interagit mentalement. On pourrait aussi parler d'un espace de projection imaginaire et spirituel.

Certains de ces objets, que l'on peut cette fois manipuler, partagent par ailleurs bien des traits communs avec les objets liés au monde du jeu et de l'enfance, le jeu et le rite ayant d'évidentes affinités anthropologiques. Pensons par exemple aux anciennes panoplies de petits objets liturgiques offerts jadis aux enfants pour qu'ils puissent *jouer à la messe*. D'une certaine manière, la miniaturisation pour les adultes participe à une forme de



© Photo: A.-M. Vuilleminot

régression, à ce retour à une grande intimité, voire à une certaine confusion entre l'objet et l'être (par exemple les petites images dévotionnelles comme les bien nommées «poupées de Malines»), mais aussi entre le sacré et le profane. La miniaturisation contribue malgré tout à tenir le croyant à distance vis-à-vis de ces petites choses qui, par leur taille, lui rappellent leur dimension fictive et fabriquée. Il n'en demeure pas moins que leur valeur religieuse, voire sacrée, dépend de cette réduction de la taille, alliée à cette idée de préciosité et de microcosme.

D'autres contextes culturels, comme ceux du bouddhisme tibétain, de l'hindouisme ou du chamanisme centrasiatique et himalayen, déploient quotidiennement des jeux d'échelle d'objets rituels dans l'espace de la montagne, au village, en ville, ou à la croisée des chemins. Ainsi, il n'est pas rare qu'une statue d'un immense bouddha impose et imprime sa présence aux lieux liés à la démesure des Himalayas. En écho aux monastères suspendus aux flancs de la montagne et aux constructions votives sises aux carrefours, près des sources ou au passage des cols, ces monuments gigantesques cartographient le monde présent et les mondes invisibles, tissant de multiples liens entre humains et non-humains.

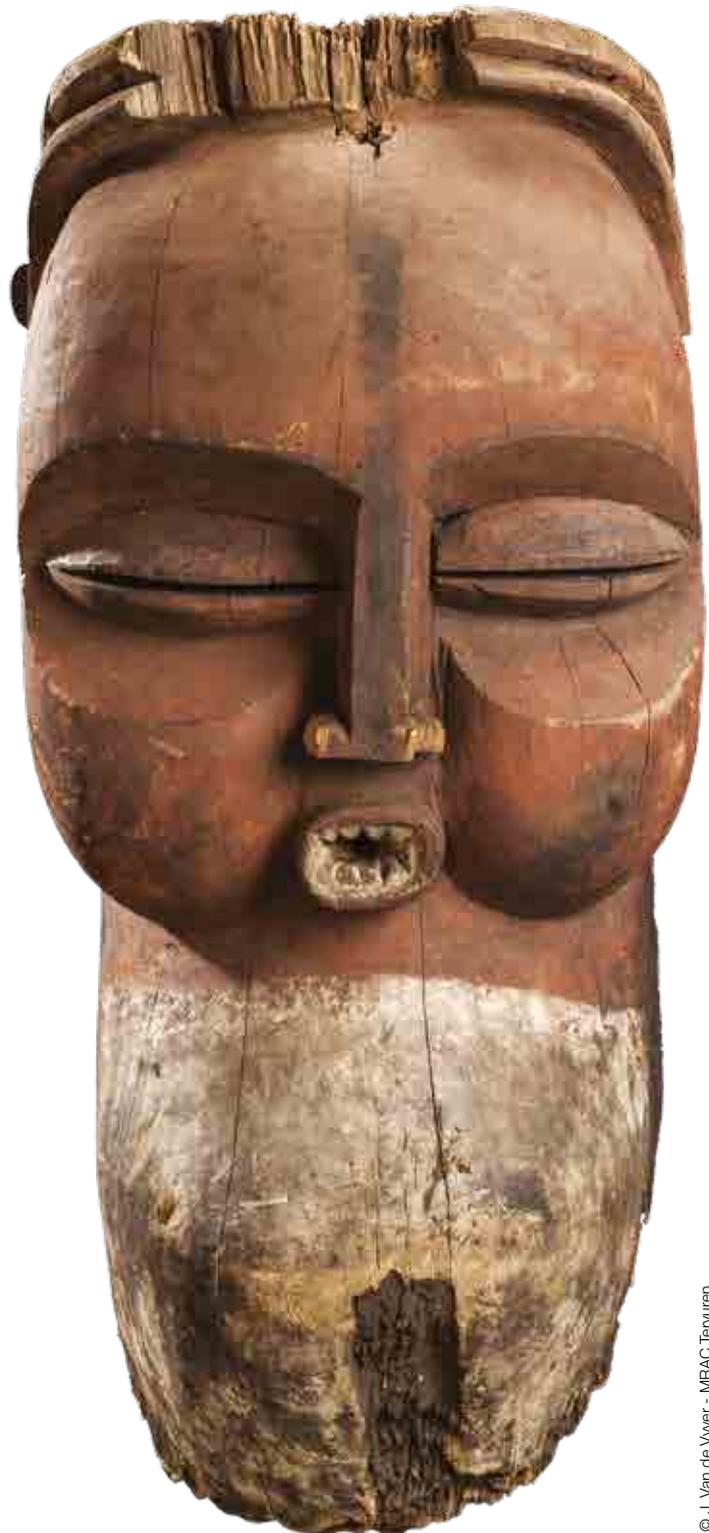
**Bouddha géant**  
Ladakh, Vallée de la  
Nubra, 2010



---

Pende  
**Amulette *Ikhoko***  
République démocratique  
du Congo, 20<sup>e</sup> s.  
Ivoire  
6,5 x 1,6 x 1,7 cm  
Musée L, N° inv. A688  
Don de Mme Nicole Van  
Impe

Suku  
**Masque géant  
*Kakuungu***  
République démocratique  
du Congo  
Collecté par le Père  
O. Butaye dans le village  
de Mwela  
Vers 1920  
Bois gravé et pigments  
87 x 41 x 32 cm  
Tervuren, Musée royal de  
l'Afrique centrale,  
N° inv. EO.0.0.34017



© J. Van de Vyver - MRAC Tervuren

---

De même, les villes indiennes regorgent de divinités colossales qui surgissent dans un enchevêtrement de boulevards, ponts et ruelles où, dans la toile dense du tissu urbain contemporain, le gigantisme statuaire s'impose autrement que dans un espace largement dégagé. Ce dernier fait pendant aux statues beaucoup plus petites, nichées dans des autels bâtis à chaque intersection ou changement de direction, où s'accablent quotidiennement les offrandes de fleurs, de fruits et de pigments.



© Photo: A.-M. Vuilleminot

---

**Arbre à souhaits**  
Kazakhstan, 2013

La dimension chamanique s'inscrit aussi dans les espaces centrasiatiques et himalayens par une multitude de signes rendant hommage aux maîtres possesseurs des lieux ou demandant leur protection. L'exemple majeur de ces marqueurs spatiaux de liens entre les humains et de multiples invisibles est celui de l'arbre à souhaits où chacun suspend un morceau de son vêtement pour s'assurer de pouvoir voyager paisiblement et être protégé. Littéralement, le fragment d'étoffe joue le rôle de miniature du vêtement, prolongeant physiquement la présence de celui qui l'offre.

Parmi la pléthore d'exemples possibles, l'exposition *Art & Rite* a fait un choix en fonction des circonstances et des histoires qui ont conduit certains objets au Musée L. Les associations d'objets de cette section tendent toutes à déployer un jeu d'échelles qui enrichit les univers de sens de différents contextes culturels et ce, à travers diverses époques. Elles ne sont en rien exhaustives mais exemplatives. Ainsi, certaines amulettes africaines se trouvent liées à la puissance et l'efficacité rituelles de masques – bien sûr, dans un même contexte culturel – protégeant du mal, du malheur et de la maladie. De même, l'amulette bouddhique protège, invoque et évoque les différentes figures de Bouddha, aussi gigantesques soient-elles.



**Autel sous verre avec ostensor, chandeliers et bouquets**

S.l., S.d.  
Papier, textile et papier "métallique"  
25 x 20 x 7,5 cm  
Musée L, N° inv. BO624  
Donation Boyadjian



**Pendentif-ostensor avec deux anges**

S.l., fin 17<sup>e</sup> s.  
Métal, verre et peinture  
5,2 x 2,4 x 1,2 cm  
Musée L, N° inv. BO1012  
Donation Boyadjian

Nicolas WODON  
**Ostensor-soleil**  
Namur, 1764  
Argent, alliage de cuivre doré et verroteries  
Hauteur 70 cm  
Namur, Musée diocésain,  
N° IRPA 10004885  
Dépôt de la Fabrique  
Saint-Rémi de Franc-Waret



Photos: J.-P. Bougnet

Un tout autre univers de sens s'ouvre dans le monde inuit où la miniature précède le modèle dans la mesure où l'âme *tarniq* est considérée comme une miniature de l'être qui l'héberge. Dans ce contexte, les miniatures disposent toujours d'un pouvoir de substitution et de transformation.

Héritage et transmission de la Grèce antique, la *korê* au sourire énigmatique s'expose en miroir d'une autre jeune femme du 6<sup>e</sup> siècle av. J.-C., celle de Tanagra, toutes deux drapées en offrande aux divinités.



---

Inuit  
**Couteau à neige *pana***  
Vers 1950  
Bois et métal, 49,5 cm  
Collection privée  
Fr. Laugrand

Inuit  
**Couteaux à neige  
*qalugiujaik***  
Vers 1940  
Os, 9 et 11 cm  
Collection privée  
Fr. Laugrand

Quant à eux, l'ostensoir, le pendentif chrétien et l'autel sous globe renvoient par l'usage du beau et de jeux d'échelle immédiatement signifiants, à l'omniprésence du divin dans les temps rituels et quotidiens.

En reproduisant à l'échelle miniaturisée un autel, l'autel sous verre se présente comme une *boîte à images* qui était censée créer un microcosme mettant littéralement en boîte le maître-autel avec en son centre l'ostensoir-soleil. Ce genre d'objet transportait ainsi dans l'espace privé du quotidien une parcelle miniaturisée du lieu le plus sacré de l'espace ecclésial. À l'image des panoplies d'objets liturgiques en modèles réduits, destinés aux enfants ainsi encouragés à *jouer* à la messe, cette boîte, qui ne peut être que contemplée, devait enclencher chez ses détenteurs un processus tout à la fois projectif et introspectif, processus purement imaginaire pour un rituel tout intérieur.

Du masque gigantesque que l'on porte à l'autel miniaturisé que l'on contemple, des effets immersifs et projectifs se jouent, en relation étroite avec la taille de ces objets.

**RD et AMV**

---

## Masque africain gigantesque



Photo anonyme, droits réservés

---

Le masque appelé *Kakuungu* (voir page 82) était notamment utilisé chez les Yaka et les Suku du Congo dans le cadre du *mukanda*, un rituel initiatique auquel devaient se soumettre les garçons adolescents. Ce rituel débutait par la circoncision et était suivi par une réclusion de plusieurs mois dans un camp en dehors du village. En ce lieu, les jeunes circoncis étaient placés sous la surveillance d'initiés qui leurs dispensaient certains savoirs touchant tout autant à la sexualité, qu'à l'apprentissage de diverses activités utiles à leur future vie familiale et communautaire ou bien encore aux connaissances des lois et des coutumes. La fin de ce parcours initiatique marqué par de dures brimades et des privations, correspondait à la fin de l'enfance et à l'entrée réelle dans le monde des hommes adultes.

Si certains masques utilisés lors de ce rituel étaient portés par les jeunes circoncis lors de danses marquant la fin de leur initiation, il n'en allait pas de même pour le *Kakuungu* qui était la possession exclusive de l'*isidika/kisidika*, c'est-à-dire le grand spécialiste rituel du *mukanda*. L'une des fonctions de ce masque était notamment de protéger les jeunes passant l'initiation contre un certain nombre de menaces, notamment celles émanant des funestes *baloki* (sorciers). Étroitement lié au liquide vital qu'est le sang, le *Kakuungu* pouvait intervenir si une hémorragie devait toucher un des jeunes garçons durant l'opération d'ablation du prépuce. À la différence d'autres masques qui étaient utilisés puis détruits à la fin du *mukanda*, le *Kakuungu* était conservé. En effet, ce masque *nkisi* (charme) pouvait aussi être utilisé dans d'autres contextes, notamment dans le cadre de certains rites de guérison touchant aux problèmes d'impuissance et de stérilité.

Avec le changement des coutumes, *Kakuungu* a disparu progressivement et n'existe plus de nos jours. Chez les Yaka de la zone de Pelende, *Kakuungu* participa encore au *mukanda* dans les années 1950.

À quelques exceptions près, les *Kakuungu* se caractérisent par leur coloris rouge et blanc, leurs grosses joues... et surtout leur taille gigantesque. En fait, avec les masques dits *ndunga* des Kongo-Woyo, les *Kakuungu* sont les plus imposants masques en bois du Congo-Kinshasa.

La grande taille du *Kakuungu*, commune à tous les exemplaires, ne relève certainement pas d'une fantaisie artistique mais participe pleinement à sa symbolique et à sa fonction. Il faut garder ici à l'esprit le fait que *Kakuungu* s'appuie sur son aspect effrayant, auquel n'est pas étranger son allure de géant, pour remplir certaines fonctions précises. Ainsi, lorsqu'il apparaissait devant les garçons se soumettant au *mukanda* peu de temps avant la circoncision ; il était là pour les protéger en intimidant et s'interposant comme un « colossal garde-du-corps » face aux *baloki* dont nous avons parlé. Toutefois, par son apparition, ce Goliath au visage rouge contribuait aussi à soumettre les jeunes par la peur afin de leur enjoindre de respecter et d'obéir aux anciens. **JV**

---

**Masque *Kakuungu***  
République  
démocratique du  
Congo, Suku, S.d.  
Archives  
photographiques  
du MRAC Tervuren  
N° inv. EP.0.0.14597



# La force du beau

---



---

Un rite ne s'accomplit pas sur le mode intellectuel : il s'éprouve. Dans un cadre rituel s'opère un « charme », du latin *carmen*, « formule magique, incantation ». Comprendre d'où vient cette énergie suppose d'admettre que l'efficacité ne concerne pas au premier chef le conceptuel mais le sensible, le sensoriel. Le dispositif rituel interpelle émotionnellement : ses mécanismes d'adhésion reposent entre autres sur les ressorts esthétiques de la scénographie et des objets, qui participent activement de l'élaboration du sens et de la valeur.

Si l'on peut parler d'efficacité rituelle, c'est-à-dire qui relève d'un au-delà de la simple technicité de la performance de telle sorte qu'autre chose intervient que l'efficience mécanique du code, cela tient à la dimension esthétique des aspects formels du rite : la dimension visuelle, auditive, olfactive, tactile, gustative des éléments mis en œuvre, autrement dit la relation au corps. Le sens du beau n'est ni antérieur, ni extérieur à l'émotion, mais partie prenante, car il contribue à la densité du vécu rituel.

Les marques de beauté et de magnificence contribuent à inscrire le processus rituel dans un plaisir partagé, dont il ne faut pas sous-estimer le rôle dynamique. Elles sont des supports de sensibilité qui exercent une performativité réelle : une stimulation de l'ordre du désir sera renforcée par le recours, entre autres, à des vêtements et des objets de grâce, de noblesse, qui ont le pouvoir de plaire, d'exercer un attrait puissant, voire une fascination. En un mot, la beauté offre en partage ce grain d'émotion sans lequel un rite ne nous toucherait pas, d'où l'importance de l'art dans ce contexte.

La séduction esthétique, mêlée à d'autres mises en œuvre de l'émotivité (comme par exemple le fait de pratiquer ensemble une gestuelle collective ou un chant), joue un rôle cohésif et intégrateur. Car l'émotion, loin d'enfermer chacun dans sa subjectivité, constitue un mode d'ouverture au monde. Comme son nom l'indique (é-motion), elle est un mouvement qui fait sortir de soi celui qui l'éprouve. Chacun cherche spontanément à partager ce qui enchante son rapport au monde et l'extériorise par des manifestations physiques : la nature de l'émerveillement est contagieuse.

L'effet intégrateur du charme sera d'autant plus garanti que les marqueurs du rite s'intègrent dans les canons de la beauté propres à l'époque, au contexte, à la contrée concernés. Car la beauté est culturelle : pour être efficaces, les objets doivent être ressentis comme beaux par les acteurs et les témoins du lieu et du moment. Tout objet d'art, et *a fortiori* tout objet rituel, n'a pas la potentialité de remonter vers des valeurs et des matrices de sens transhistoriques et interculturelles, bien qu'il y ait des exceptions qui confirment la règle. Ce sont généralement les objets qui attirent par leur puissance d'énigme, qui leur confère un large spectre de résonances.

Quels sont les ressorts de cette esthétique ? Préciosité, éclat, ornement, abondance, couleur, précision, finesse, force expressive, etc., telles sont les déclinaisons esthétiques qui participent de la puissance des objets rituels et que nous donnent à voir les œuvres exposées dans cette

section. Mais les analogies formelles et la poésie qui émanent de la mise en dialogue des objets rassemblés ici ne doivent pas nous faire oublier que les enjeux et les effets de cette esthétique sont un choix de société à chaque fois particulier, et dont la compréhension passe par une approche des singularités.



© Photo: Alexandre Alvarez

Atelier DORMAL-PONCE  
**Dalmatique**  
Ath, 1730-1740  
Soie, fil d'or et d'argent  
112 x 104 cm  
Trésor de Liège  
N° IRPA 10073225  
Ancienne abbaye  
bénédictine Saint-  
Jacques à Liège

Somptueusement brodée d'or et d'argent, la dalmatique provenant de l'église abbatiale de Saint-Jacques à Liège, réalisée au début du 18<sup>e</sup> siècle, est le reflet de la magnificence des célébrations liturgiques à une période où la sensibilité religieuse favorise une mise en scène théâtrale du sacré. Vêtement de prestige, les dalmatiques sont les habits des diacres, ministres servant l'évêque ou le prêtre lors des grandes cérémonies. Le miroitement des matières précieuses, obtenu par un jeu savant de textures et de couleurs, l'énergie et le rythme subtil du graphisme ornemental, ou encore les formes raides des vêtements, toutes ces déclinaisons du luxe tranchaient alors nettement avec l'espace-temps des hommes, contribuant à créer une expérience sensorielle séparée de l'univers quotidien. L'éclat est expression de la lumière divine. Avec les autres artefacts ornés du culte catholique (qu'on appelle les *ornamenta*), ces vêtements rendent sensible la sacralité du lieu, ils l'intensifient.

---

Ce traitement exceptionnel place ces objets dans la sphère de l'extra-ordinaire, le caractère éphémère et parfois festif du rite participant pleinement de l'expérience de la merveille, de la révélation, voire du miracle (compris dans son sens premier de ce qui est merveilleux à l'œil).



---

Yaka  
**Masque**  
République démocratique  
du Congo, 19<sup>e</sup> s.  
Bois et raphia  
65 x 59 x 40 cm  
Musée L, N° inv. A564

Nombre d'objets rituels étaient destinés à être détruits après la performance rituelle selon un principe propre à ce régime de l'excès que constitue la fête, et ce à travers de nombreuses cultures. Pour exemple, les masques africains *Ndeemba* portés lors des danses de conclusion du *mukanda*, les rituels de puberté et de circoncision Suku et Yaka (voir page 87), étaient destinés à être brûlés ou vendus après la fête. Les formes et les couleurs du masque renvoient symboliquement à la fertilité de la terre et les cycles du soleil et de la lune. La coiffe portait dans sa partie centrale un nombre de disques indiquant la position hiérarchique du jeune au sein de la classe des initiés. Au cours de ces fêtes de virilité qui vantaient la supériorité masculine, seuls les initiés les plus doués pour la danse étaient autorisés à porter un masque.

Ces objets nous rappellent les pouvoirs de transformation de la parure, manifestés par son décor. Mais la parure ne rend pas seulement visible un autre état ou un autre ordre, elle le rend aussi effectif, elle le crée en transformant les relations sociales nouées au sein du rite.



Ce qui vaut pour le corps vaut également pour les images et les objets, eux aussi rehaussés par l'ornement. C'est ce qu'illustrent le reliquaire à paperolles et l'image de la Vierge décorée d'une parure aux reflets métalliques, écho à la pratique qui consistait à recouvrir les icônes byzantines du Moyen Âge d'une parure en or ou en argent. L'ornement embellit, rehausse et honore ; il crée une enveloppe ou un écrin pour l'image et pour les fragments de reliques. Inépuisable, la prolifération de l'ornement tend même dans ces deux exemples à devenir principale. Mais c'est bien de ce processus de renversement entre ornant et orné – de cet excès – que provient toute la puissance expressive de ces objets. La profusion ornementale anime les objets inanimés, elle attire le regard et contribue à une surcharge de sens : elle augmente la valeur de l'orné, produit un « accroissement d'être » (Gadamer) et un effet de sacralité. Sans son décor, la relique ne serait qu'un morceau d'os. L'ornement active le pouvoir de l'objet. Cette abondance ornementale est ici réalisée avec une extrême économie de moyens, économie qui correspond pleinement à l'idéal de pauvreté des couvents où était réalisé ce type d'œuvres (voir page 43). C'est du travail manuel, investi de dévotion, que découle l'impression de richesse et de préciosité de ces œuvres qui imitent l'orfèvrerie à partir de morceaux de papier.

**Tableau-reliquaire à paperolles avec saint Sébastien**

S.l., S.d.  
Bois, verre et papier  
26 x 21,5 x 3,3 cm  
Musée L, N° inv. BO423  
Donation Boyadjian

**Vierge à l'Enfant avec parure**

Caucase, S.d.  
44,2 x 38,6 x 7,4 cm  
Musée L, S.n.  
Donation Boyadjian

---

### Thangka, Bouddha et ses disciples

Tibet, 17<sup>e</sup> s.  
Détrempe sur coton  
63,5 x 47 cm  
Bruxelles, Musées royaux  
d'Art et d'Histoire  
N° inv. VER.203



© Photo: MFAH, Bruxelles

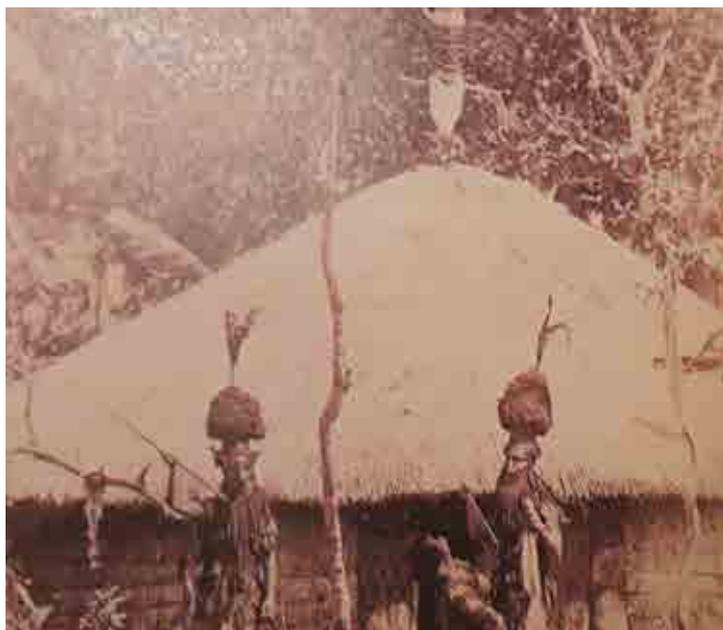
Dans les thangkas tibétaines, toute la force de la beauté réside dans la capacité de l'artiste à reproduire les formes et proportions canoniques des différentes écoles de peinture. Il ne s'agit pas d'innover mais de reproduire très exactement des préceptes centenaires. La surface est apprêtée et quadrillée de lignes et puis peinte selon des prescriptions précises, fournies dans des recueils d'iconographie, indiquant les proportions à respecter, les ornements, les postures et mudras des déités, etc. Mais la précision et la finesse sont aussi le fruit d'un acte religieux qui fait voir le cheminement accompli par le peintre sur la voie de l'éveil. La thangka est un engagement spirituel, fruit d'un long apprentissage, elle est une récitation, une adresse. La composition s'organise souvent autour de l'image centrale, image d'une divinité que peuvent encadrer des déités secondaires ou d'autres personnages de taille inférieure, des scènes de la vie des bodhisattva (sages, êtres éveillés); le tout s'inscrit dans un paysage agrémenté de lacs, de plantes, de rochers, de montagnes, de flammes et de nuées, chacun se référant à un univers symbolique du bouddhisme tibétain communément partagé.



**Sitatara, la Tara blanche**

Tibet, 18<sup>e</sup> s.  
Alliage de cuivre et pigment  
40 x 24 x 19 cm  
Anvers, Museum aan de Stroom, N° inv. AE.2002.0002.0032  
Legs de Jean-Pierre Esman

Quant à la sculpture tibétaine du 18<sup>e</sup> siècle, elle figure une Tara blanche. Dans les tantras, elle se révèle être un parfait bouddha sous forme féminine. La légende veut que, alors qu'elle n'était encore qu'une princesse *ordinaire* dévouée au Bouddha, des moines lui conseillèrent de prier pour obtenir une renaissance sous forme masculine pour pouvoir parfaire ses qualités et parvenir ainsi à l'Éveil. Mais elle leur répondit : « Ici, il n'est point d'homme ni de femme, pas de soi, pas de personne, pas de conscience. L'étiquetage "masculin" et "féminin" n'a pas d'essence, mais trompe le monde à l'esprit gauche ». Et elle fit le vœu d'accomplir le bien-être dans un corps de femme. Elle est la principale déité féminine de la compassion, vertu que représentent ses sept yeux (visage, mains et pieds). Elle est figurée sous les traits gracieux d'une jeune princesse richement habillée et couverte de bijoux, les mains esquissant le geste du don (*Varadamudra*) et celui de l'argumentation (*Vitarkamudra*).



**Deux masques  
funéraires kanak  
en simulation**

Photo ancienne,  
d'origine inconnue

Kanak

**Masque funéraire**  
Nouvelle-Calédonie  
Fin 19<sup>e</sup> s.

Bois, plumes de notou,  
cheveux, pigments et  
fibres végétales

154 x 23, 5 x 59 cm

Paris, Musée du Quai  
Branly

N° inv. 71.1895.15.3



© Photo : J.-M. Vandyck - MFRAC Tervuren

Kanak

**Masque funéraire**  
Nouvelle-Calédonie  
Fin 19<sup>e</sup> s.

Bois gravé avec  
imprégnation

46,5 x 17 x 20 cm

Tervuren, Musée royal  
de l'Afrique centrale

N° inv. EO.1979.1.1461

Ce masque du nord de la Nouvelle-Calédonie était utilisé lors du rituel funéraire de levée de deuil du chef. Considéré comme substitut du chef défunt, il était activé par un deuilleur qui, armé d'une sagaie et d'une massue, menaçait les membres du clan paternel. Il était surmonté d'une imposante coiffe composée des cheveux des deuilleurs et comportait un manteau de plumes de *notou* (totem). Son aspect grimaçant, menaçant et effrayant a d'abord été considéré par les Occidentaux comme hideux et rituellement diabolique, mais suscitera plus tard un intérêt majeur pour ses qualités esthétiques; cela démontre toute la subjectivité perceptive et interprétative de ce qui est beau. Au-delà de la beauté, l'intention première des sculpteurs kanak est de susciter de vives émotions chez les spectateurs pour rappeler le pouvoir du chef défunt, toujours bien présent mais en tant qu'ancêtre agissant.



Kanak

**Bambou gravé**

Nouvelle-Calédonie, 19<sup>e</sup> s.  
131 x 7 cm  
Tervuren, Musée royal de  
l'Afrique centrale  
N° inv. EO.1975.68.22

Kanak

**Bambou gravé**

Nouvelle-Calédonie, 19<sup>e</sup> s.  
143,3 x 5,5 cm  
Tervuren, Musée royal de  
l'Afrique centrale  
N° inv. EO.1979.1.1459

Les bambous kanak sont décorés de représentations figuratives et géométriques de rituels et d'activités quotidiennes kanak accompagnées de scènes illustrant l'occupation des colons. Les motifs abstraits, longtemps considérés comme de simples formes géométriques décoratives dénuées de sens, sont en réalité des représentations symboliques qui, par leurs typologies et agencements spatiaux, racontent des scènes de vie kanak et coloniale. Sous l'influence occidentale, les motifs figuratifs, plutôt rares dans l'art kanak, ont progressivement pris le pas sur les motifs géométriques. Les bambous gravés servaient de supports mémoriels aux grands événements coutumiers et aux savoirs techniques, de bâtons de voyage avec leur contenu de plantes protectrices ou encore d'instrument de musique de percussion dans les danses rituelles. **CB, CH et MWD**

---

## Ostensoir Art Déco



---

**Ostensoir Art Déco**  
France, 1958  
Laiton et cristal de  
roche  
63 x 48 x 24 cm  
Musée L, N° inv. E414  
Don du Comte  
Y. du Monceau

L'ostensoir est un objet rituel spécifique à l'Église catholique de rite latin. On ne lui trouve pas d'équivalent dans les autres rites chrétiens, ni les autres religions d'ailleurs. C'est l'objet du *voir* par excellence. Son nom est d'ailleurs totalement lié à sa fonction. Son but est en effet de montrer le corps eucharistique du Christ sous la forme de l'hostie. Il s'agit de l'exposer (du latin *ostendere*), comme le dit encore aujourd'hui l'adverbe ostensiblement. Et plutôt que voir, c'est *montrer* qu'il faudrait retenir comme verbe. En allemand, l'ostensoir s'appelle un *Monstranz* ; en ancien français on parlait aussi de monstrance.

Au milieu du Moyen Âge, les fidèles ne communiaient plus (peur du sacré, exigence de pureté, etc.). À la même époque se développe le désir de voir

---

l'hostie: on invente l'élévation au moment de la consécration pendant la messe. La Fête-Dieu instituée à Liège en 1246 – puis dans toute l'Église latine – s'amplifie jusqu'à des processions du Saint-Sacrement hors des églises au 14<sup>e</sup> siècle. L'ostensoir est né! Plus tard, d'autres processions eucharistiques existent, marquant profondément la mentalité occidentale.

Chaque époque verra alors s'exprimer par l'art le souci de mettre en valeur l'hostie consacrée présentée à l'adoration des fidèles. Sont bien connus les ostensoirs gothiques et baroques, rivalisant de détails et de magnificence, occasion pour des orfèvres d'exprimer tant leur talent que leur foi. La production d'ostensoirs diminue au 20<sup>e</sup> siècle. Pourtant, le renouveau de l'art sacré après la première guerre mondiale fait fleurir des bâtiments et objets art déco, jusque dans les années 1950. Les ostensoirs art déco sont en général assez petits, avec des exceptions dont celui de l'Expo 58.

Cet ostensoir réalisé pour le pavillon du Saint-Siège de l'exposition universelle de 1958 à Bruxelles est exceptionnel. Il est un témoin du changement d'époque, tant artistique que socio-politique et religieuse. L'église Saint-Pie X du Petit-Ry (Ottignies) est une reconstitution de la chapelle du Saint-Sacrement, avec des éléments originaux de l'Expo 58: crucifix, fonts baptismaux, grands panneaux en bois des cathédrales du monde.

Il a été exécuté dans les ateliers d'art liturgique Maurice Cheret (Paris). C'est un ostensoir de type soleil, avec 93 rayons et une étoile dorée à huit branches. Le chiffre huit symbolise la vie nouvelle reçue du Christ ressuscité apparu le premier et le huitième jour selon l'évangile de Jean (Jn 20,26). Une autre étoile à huit branches accentue le rayonnement éclatant. L'impression est renforcée par 72 petites pierres, au même nombre que les disciples envoyés en mission par Jésus (Luc 10,1-24). Ainsi au plus près du Christ se trouvent les disciples d'hier comme ceux d'aujourd'hui, chargés de l'annoncer. Le cercle central est bordé de flammèches en or. Tout a été pensé pour initier un mouvement centrifuge, partant du vide qui devient un plein lors des rites liturgiques. Et en retour, le regard est attiré par ce centre.

Pas besoin d'un grand discours explicatif, l'objet rituel parle par lui-même. Posé sur un autel, encensé, déplacé solennellement dans une église ou dans des rues, il exprime la foi des catholiques. L'ostension fait sens pour manifester la proximité du Christ au milieu de son peuple, corps rassemblé pour l'adorer. La richesse et la puissance esthétique de l'objet sont mises au service de la force symbolique de l'hostie, en soi un objet pauvre, insignifiant matériellement.

Que devient un ostensoir dans une vitrine de musée? Témoin du génie créatif et artistique des siècles passés, mais pas seulement. Par le vide en son centre, il exprime peut-être un manque. À une époque où tout est facilement accessible aux Occidentaux, les quêtes de sens s'expriment fortement et en toute direction, traduisant la profonde incertitude de chacun et chacune, jusqu'aux errances spirituelles. L'ostensoir vide serait-il un symbole paradoxal de la spiritualité dans l'Occident post-moderne?

**AJL**

# Un rite familial: le mariage

---



---

Dans toutes les cultures, le mariage donne lieu à des festivités rituelles pour célébrer l'union entre deux êtres et, au-delà d'eux, entre deux communautés (familles, villages, clans, etc.) qu'ils engagent dans un avenir commun. Le mariage est un rite de passage, en particulier pour la jeune fille qui change de condition et de nom, se sépare de son foyer d'origine pour entrer dans le cercle du jeune homme et y trouver une identité nouvelle. La fille se transforme en femme et envisage la perspective de la maternité et d'une nouvelle famille à construire.

Comme pour tous les rites, la cérémonie nécessite qu'on lui consacre un moment particulier hors du temps ordinaire, qui peut s'étendre, selon les civilisations, de quelques instants de déclaration officielle face à l'autorité locale à toute une semaine de réjouissances en grand groupe. Il s'agit de suspendre momentanément le flux ordinaire de la vie pour signifier l'importance d'un moment de refondation. Un lieu spécifique, différent de l'espace commun, accueille ce moment, qu'il s'agisse du siège de l'administration civile, ou d'un espace public préparé pour la fête (décoré, égayé de chants ou de musique, etc.), ou d'un sanctuaire si les noces s'opèrent en convoquant le sacré. Les efforts pour donner du faste à la cérémonie sont le signe de l'importance de l'instant. Il arrive qu'ils dégèrent en jouissance du paraître sans ajouter aucun sens à l'événement.

C'est la mise en scène rituelle, avec des déterminations formelles présentant des identités repérables, qui offre la possibilité de symboliser ce moment solennel auquel les participants s'intègrent eux-mêmes comme signes. Comme toujours, la prévisibilité du cérémoniel s'accompagne d'un taux d'imprévisibilité qui laisse la place à la créativité en vue de l'indispensable personnalisation du rite.

Le scénario comporte des séquences d'action identiques à tout rite de passage (la séparation avec le milieu d'origine, la préparation, l'épreuve principale dans un lieu spécifique, la sortie) et la cérémonie elle-même comporte au minimum l'accueil, le geste instituant et l'envoi. Les acteurs principaux entrent en cortège en marquant clairement par leur gestuelle le caractère inhabituel de l'instant (la marche non hâtive signifie la solennité, le chant et la musique traduisent l'émotion, les applaudissements et la danse signifient la joie, etc.). Le moment clé est marqué par des actes de langage car, dans le rite, la parole est performative : elle fait ce qu'elle dit. L'autorité administrative et/ou religieuse procède à une déclaration officielle et les mariés s'engagent dans une promesse de pérennité. Des gestes accompagnent la parole : ainsi, depuis la Rome antique en Occident, l'officiant organise l'échange des bagues entre les époux, symbole de leur alliance, qui a aussi pour fonction d'informer du statut civique des personnes qui la portent ; ou encore, la déclaration « je vous déclare unis par les liens du mariage » est suivie par le baiser des époux qui rend visible le lien en question. Les mots sont proférés oralement avec la posture, la voix et le jeu d'intonation de la solennité, afin de bien faire entendre les vocables importants à la communauté rassemblée. Dans toutes les cultures où l'écrit prédomine, ils sont confinés dans

---

des registres qui institutionnalisent la situation nouvelle et en préservent la mémoire. La signature des textes souligne leur caractère identitaire.

Le rite comporte une distribution de rôles (l'époux, l'épouse, l'officiant rituel, les familles, les témoins) marqués par des positionnements dans l'espace, des postures corporelles, des gestuelles, des vêtements et des accessoires. Les familles et les témoins ont à cœur de montrer l'importance du moment en portant des tenues festives ; la communauté réunie peut même s'attribuer un dressing code qui la distingue, ainsi que ses moyens de locomotion, des étrangers à la célébration. L'officiant civil ou religieux se munit de ses insignes de pouvoir (qui peuvent être extrêmement imposants ou se limiter à la détention du texte à prononcer et du registre à signer). Le marié revêt un habit non seulement cérémonieux mais identitaire (son vêtement militaire si telle est sa fonction, les couleurs de son clan, le hakama et le montsuki orné des armoiries familiales au Japon...).

Étant au centre du rite de passage, la mariée a les attributs les plus remarquables. Sa tenue nuptiale fait l'objet de beaucoup de soin et son habillage lui-même contribue pleinement à la phase rituelle de la préparation. Dans le monde occidental contemporain, la mariée revêt une robe blanche, symbole de la virginité avant le mariage, et le futur marié, significativement, ne peut pas découvrir cette tenue avant la cérémonie. Traditionnellement, elle porte aussi un voile : le mot latin *nuptiae*, qui a donné « noce », vient de *nubere*, qui signifie « se voiler », geste associé à la pudeur. Le jeune marié peut lever ce voile lors du premier baiser.





Maison VALENS  
**Robe de mariée avec  
manteau de cour**  
Belgique, Bruxelles  
1970  
Soie sauvage, broderie,  
perles, paillettes, strass  
et sequins blancs  
200 x 600 cm  
(manteau déployé)  
Bruxelles, Musée Mode  
& Dentelle  
N° inv. C2008.51.01



**Bouquet de mariage  
sous globe en verre**

S.l., S.d.  
42,7 x 32,2 x 17,1 cm  
Musée L  
N° inv. BO710  
Donation Boyadjian

Jacqueline DEVREUX  
**Verrine de mariage**  
Photographie  
60 x 50 cm  
Prêt de l'artiste



Parmi les attributs protocolaires de la mariée: le bouquet. Offert par le jeune homme, il est un symbole de fécondité. L'iconographie chrétienne de l'Annonciation montre d'ailleurs souvent, outre le lys qui orne la chambre de la Vierge pour signifier la pureté, l'Ange apportant à Marie une fleur en même temps que la promesse de l'Enfant. Ce bouquet, une fois la cérémonie achevée, peut subir deux usages qui traduisent deux attitudes opposées. Soit la mariée, à l'issue de la fête, jette le bouquet au groupe de jeunes filles présentes et la légende veut que celle qui l'attrape sera la prochaine à se marier; on privilégie ainsi la continuité du rite, la transmission du vivant, l'ouverture joyeuse au futur. Soit le bouquet, emblème du mariage, est séché et conservé sous globe, comme le signe permanent du *plus beau jour de la vie*, une tradition encouragée dans certaines régions de France par le don du globe par la mère ou la marraine. Cette fixation idéalisée du mariage peut s'avérer paralysante. C'est ce que pointe l'artiste contemporaine Jacqueline Devreux, avec une verrine qui se fait la métaphore du mariage comme possible enfermement: avec le temps, l'union peut s'avérer décevante et emprisonner une personne toute la vie avec un partenaire qui ne lui correspond pas. De 1850 à 1970, dans certains milieux catholiques, la mariée porte,



avec ou à la place du bouquet, un livre. Ce *missel de mariage* est un livre-objet symbolique. Certains exemplaires très luxueux du 19<sup>e</sup> siècle montrent combien le mariage est un moment décisif dans une vie. L'inspiration esthétique est néogothique, typique de la fascination romantique qu'exerce à cette époque le Moyen Âge. Les reliures et tranches sont très soignées, puisque c'est ce que les participants peuvent voir. Les exemplaires les plus précieux sont enluminés ou coloriés à la main et conservés dans des écrins. D'autres missels de mariage sont produits en série, à des prix accessibles au plus grand nombre. Par la suite, ces missels sont réutilisés par les filles ou belles-filles, puis les petites-filles. Sa symbolique change. Il ne représente plus le mariage d'un couple, mais l'identité d'une lignée familiale.

Les photos sont indispensables pour témoigner de l'usage de ce compagnon rituel de la fiancée pendant une centaine d'années. Suivons les pérégrinations du missel de Marie de Ménildurand, réalisé pour son mariage avec le comte Constant de Lesquen du Plessis Casso en 1898. Dans les générations suivantes, ce missel est porté au moins par ses belles-filles Mercédès (1932) et Anne-Marie (1935), par ses petites-filles Chantal (1962) et Viviane (1963) et son arrière-petite-fille Marielle (1988).

---

**Missel de mariage**  
***Nouvelles heures et prières composées dans le style des manuscrits du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle***, Paris, Gruel et Engelmann, réédition personnalisée de l'édition de 1858  
Livre réalisé pour le mariage de Marie de Graindorge d'Orgeville de Ménildurand et Constant de Lesquen du Plessis Casso, le 18 janvier 1898 à Saint-Léger-en-Bray (Oise, France)  
Reliure décorée à l'or, dos portant « Heures », tranche dorée marquée de fleurs de lys  
Collection privée



---

Photos anciennes du missel de Marie de Ménéildurand utilisé de génération en génération  
Collection privée

---

L'origine de ce rite n'est pas connue. Offrir à la fiancée un livre d'heures est une pratique établie depuis le Moyen Âge. Le porter symboliquement dans le mariage au 19<sup>e</sup> siècle rapproche la fiancée de la Vierge Marie. Reprenant rituellement le motif pictural de la Vierge au livre lors de l'Annonciation, la fiancée se doit d'être pure et vierge comme Marie, recevant sa fécondité de Dieu. Elle est priante, lisant les psaumes, et sera une bonne mère comme Marie. Le programme d'une épouse sainte est ainsi tout tracé. Le rite tend à disparaître à la fin des années 1960, en raison de la réforme de la liturgie catholique du mariage en 1969 et surtout des mutations du rôle des femmes dans le couple et la société.

Ce sont donc différents types d'art qui sont convoqués à l'occasion des noces : les arts sacrés (objets et ornements du culte) dans le cadre d'un mariage religieux, et dans tous les cas, les arts de la parole, de la musique et du geste, de la parure (vêtements, coiffures, bijoux) et toutes les formes d'art ornemental (floral, livresque, décoratif) ou de convivialité (boire, manger), pour contribuer à faire participer tous les sens corporels à l'émotion de ce rite de passage universel.

**AJL et MWD**





**Le musée : nouveau  
contexte rituel des  
objets**



### Étagère de rangement des livres de mantras

Ladakh, Monastère de  
Lamayuru

### Chasublier

Sacristie de la cathédrale  
Notre-Dame de Tournai



Puisque c'est le contexte qui détermine le rite, on comprend que les objets, en intégrant le musée, subissent une modification d'usage, puisqu'ils participent désormais à une ritualité d'une autre nature.

En effet, dès qu'ils sont exposés dans un cadre muséal, les objets ne sont plus les acteurs, mais les témoins d'un patrimoine culturel, placés au centre d'une curiosité intellectuelle que le musée s'emploie à stimuler par des dispositifs de médiation des publics : étiquetages et vidéos explicatives, parcours commentés, animations créatives, etc.

Cette modification de statut ne va toutefois pas sans poser de problèmes, car peut-on sans état d'âme décider que la fonction rituelle originelle est révolue, une fois l'objet exposé au musée en tant que témoin ethnographique ? Un musée doit-il être un espace neutre où les visiteurs ont le droit de ne tenir aucun compte des préceptes religieux attachés aux objets présentés, ou faut-il admettre que le sacré des uns devienne le sacré de tous, avec ses restrictions et interdits ? Exemple : les *tjurunga*, objets sacrés des Aborigènes australiens, ne peuvent dans leur contexte d'origine être vus et manipulés que par les hommes initiés, leur vision étant strictement interdite aux femmes. Comment dès lors les placer en vitrine ? Sans compter que certains usages rituels sont proprement inmontrables.

---

Exemple : en quoi un masque abîmé, rescapé d'une destruction rituelle dans une société locale, peut-il être exposé alors que son destin est précisément de disparaître ? Et peut-il, sous son aspect dégradé, isolé dans le silence et l'immobilité de sa vitrine, témoigner des effets émotionnels produits par la danse frénétique et colorée organisée autour de sa magnificence initiale, qui a procuré aux acteurs rituels le sentiment du transcendant ?

Une chose est certaine : la mise en contexte muséal octroie aux objets un statut d'exception, puisque seul ce qui est rare et précieux est digne de figurer dans un musée. Les objets y sont dès lors traités avec la précaution que nécessite leur caractère extraordinaire : placés sur socles et sur présentoirs, sous globes et sous vitrines, accrochés sur des fonds de couleur valorisants, entourés de lumière, offerts aux regards sous leurs meilleurs angles. Parallèlement, ils sont mis à l'abri des manipulations intempestives par des parois de verre, des cordelettes, des tiroirs, des écrans, quand ce ne sont pas des alarmes sonores qui avertissent de la distance respectable à adopter. L'objet muséal entre dans un rite exclusif de contemplation. On peut – mais pas toujours – reproduire son image (le dessiner, éventuellement le photographier avec les précautions d'usage), mais son mode d'exposition signifie clairement son

---

Cœur aux intentions dans  
une vitrine du Musée L



---

statut d'original intouchable. Dans le cas d'objets rituels, il peut s'agir d'une reconversion radicale si l'objet n'était, initialement, actif qu'à condition d'être manipulé. Exemple: le masque qui ne vaut que porté par un officiant et intégré à une gestuelle rituelle.

Spécifiquement, l'approche esthétique est une constante majeure du travail muséal. Par la qualité de l'éclairage et le dispositif de présentation, ainsi que par les assemblages valorisants des objets sur le plan strictement formel, le musée invite à les considérer dans leurs caractéristiques esthétiques et à laisser s'opérer le charme qu'ils dégagent. L'absence d'étiquettes explicatives au sein d'un *cabinet de curiosités* ou d'une collection peut ainsi être intentionnelle, viser à laisser chacun face à l'objet muni de sa seule sensibilité personnelle pour pouvoir l'appréhender en tant qu'œuvre. Exemple: la collection Delsemme au Musée L de Louvain-la-Neuve, qui met en dialogue des œuvres en provenance d'époques et de lieux très diversifiés, ou la collection de cœurs issus de l'art populaire rassemblée par le cardiologue Noubar Boyadjian. Le dispositif du cabinet de curiosités ou de la collection privée suffit en soi à intensifier le regard sur les qualités formelles intrinsèques des objets. L'accueil de ces éléments, y compris d'art populaire, au sein d'une institution muséale contribue à les légitimer sur le plan de leur valeur artistique, et à modifier en ce sens le regard posé sur eux.

---

Christ en croix au  
4<sup>e</sup> étage du Musée L



---

Tout objet placé en contexte muséal est donc pris dans des usages rituels, même si le public n'en a pas nécessairement conscience, y compris lorsqu'il pratique lui-même la fétichisation de l'œuvre d'art dans le cadre de sa présentation muséale. Exemple : les *selfies* devant la Joconde. Le musée peut sensibiliser à ces questions par des animations qui invitent le visiteur à prendre conscience des ritualités propres au contexte d'origine des objets. Exemple : ose-t-on toucher un objet du culte chrétien réservé au prêtre, ou une statue mortuaire ? Mais à prendre également conscience des pratiques ritualisées propres au contexte muséal lui-même. Exemples : faire pénétrer le public dans les réserves d'un musée où il découvre les coulisses de la conservation des chefs-d'œuvre, l'autoriser à feuilleter précautionneusement et muni de gants des livres anciens enluminés ou à assister à la restauration d'une œuvre selon des critères à la fois scientifiques et esthétiques.

En un mot, le musée joue un rôle capital dans l'éducation du regard. Il tente de guider le public dans la manière d'appréhender des objets aujourd'hui déracinés de leur contexte rituel et qui ont gagné un nouveau cadre, ritualisé lui aussi. Il sensibilise à la présence active des rites qui jalonnent le quotidien et à leur interférence permanente avec la sphère de l'art. Il fait éprouver combien la ritualité est une constante anthropologique qui touche toutes les époques et toutes les régions du globe, et dont chacun est amené à être un acteur. En définitive, aucun rite n'est totalement étranger à l'art, aucun art n'est exempt de ritualité. Le rite et l'art conjuguent leurs forces pour permettre à l'humanité d'être elle-même, c'est-à-dire une espèce vivante qui entend donner à son vécu un sens qui s'enracine dans ses croyances et son imaginaire, afin de s'épanouir à un autre niveau de réalité. **MWD**



---

## Bibliographie

ARIBAUD Christine, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Somogy Éditions d'art, 1998.

BENNETT John et ROWLEY S. (éd.), *Uqalurait: An Oral History of Nunavut*, Montréal et Kingston, McGill University Press, 2004.

BELEPE Bope Mabintch, *La triade des masques Bwoom, Mosh'ambooy et Ngady a Mwaash des Kuba du Zaïre*, Thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, 1982.

BERTHOD Bernard, HARDOUIN-FUGIER Elisabeth (éd.), *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*, Paris, L'amateur, 2006.

BINKLEY David, «Ukuba Stylistic Zone», dans *Congo Masks: Masterpieces from Central Africa*, Virginia Museum of Fine Arts & Tribal Arts SPRL, 2018, pp. 158-191.

BOURGEOIS Arthur P., «Kakungu among the Yaka & Suku», *African Arts*, XIV (1980), n°1, pp. 42-46 et 88.

CAYRON Fanny et STEYAERT Delphine, *Made in Malines. Les statuettes mali-noises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*, Turnhout, Brepols, 2019.

COLOMBO DOUGOUD Roberta (dir.), *Bambous kanak. Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach*, Follion (Suisse), Infolio éditions, 2008.

CORNET Joseph, *Art royal kuba*, Milan, Éditions Gradica Sipiel, 1982.

DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas, *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles (Problèmes d'histoire des religions, t. XIX), 2010.

DERLON Brigitte, *De mémoire et d'oubli: Anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.

DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, [1925], Paris, P.U.F., 1968.

CORNU Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*, nv. éd. augmentée, Paris, Seuil, 2006.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.

DUBOIS Marie-Joseph, «Maré, Îles Loyauté. Le chemin des richesses», *Journal de la Société des océanistes*, n° 58-59, (1978).

---

DURING Jean, *Quelque chose se passe: Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1994.

FAMIN Victoria, « Plus qu'une simple polyphonie: Voix spiralistes dans Aube tranquille et une heure pour l'éternité de Jean-Claude Fignolé », *Journal of Haitian Studies*, Special Issue on Re-Conceiving Hispaniola, 16 (2010), n°1, pp. 128-143.

FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire, L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Pairies ordinaires, 2007.

GEBAUER Gunter et WULF Christoph, *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004.

GELL Alfred, *L'art et ses agents: une théorie anthropologique [Art and Agency. An anthropological theory]*, trad. de l'angl par Sophie et Olivier Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.

HAMELINE Jean-Yves, *Une poétique du rituel*, Paris, Cerf, 1977.

HOUSEMAN Michael et SEVERI Carlo, *Naven ou le donner à voir: Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

ITERBEKE Hannah et WATTEUW Lieve (éd.), *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Revealed*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.

JEFFREY Denis, « Distinguer le rite du non-rite », dans JEFFREY Denis et CARDITA Ângelo, *La Fabrication des rites*, Québec, Presses de l'université Laval, 2015, pp. 9-28.

JOIN-LAMBERT Arnaud, *Sacrés objets*, Montrouge, Bayard, 2019.

KAEMPF Bernard, *Rites et ritualités, Actes du congrès de théologie pratique de Strasbourg*, Paris, Bruxelles & Ottawa, Le Cerf, Lumen Vitae & Novalis, 2000.

KASARHEROU Emmanuel, *Le Masque kanak*, Marseille, Parenthèses, 1990.

LAUGRAND Frédéric et OOSTEN Jarich G., *Inuit Shamanism and Chritianity. Transitions and Transformations in the Twentieth Century*, Montreal & Kingston, Mc Gill-Queen's University Press, 2012.

LEENHARDT Maurice, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, Paris, Institut d'ethnologie, 1930.

---

MIQUEL Pierre, *Dictionnaire des symboles liturgiques*, Paris, Le Léopard d'or, 1995.

OLIVIERO Philippe et al., *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de Science Religieuses, 1991.

PALAZZO Eric, *Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2020.

RASMUSSEN Knud, 1929, *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos*, Report of the Fifth Thule Expedition 1921- 24, vol. 7 (1929), n° 1, Copenhagen, Gyldendalske Boghandel.

RASMUSSEN Knud, *Intellectual Culture of the Copper Eskimos*, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24, vol. 9 (1932), Copenhagen, Gyldendalske Boghandel.

RIVIÈRE Claude, *Les rites profanes*, Paris, P.U.F., 1995.

VANDEBROECK Paul, «The Solomonian Column: A Rubenesque Motif in the light of Tradition», *RubensBulletin*, 5 (2014), pp. 25-91.

VANDEBROECK Paul (dir.), *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles, 1994.

VANDEVIVÈRE Ignace (dir.), *Collections africaines. Florilège*, Série «Musée» n°23, Regard sur... 3, Louvain-la-Neuve, 2000.

VOLPER Julien, «Kakuungu le géant écarlate: fonctions et ascendances d'un masque fameux du Bandundu (RDC)», dans *Masques géants du Congo: patrimoine ethnographique des Jésuites de Belgique*, Tervuren, éditions du MRAC, 2015, pp. 43-151.

VUILLEMENOT Anne-Marie, *L'intelligence des invisibles. Vivre avec les esprits: Kazakhstan, Ladakh*, Collection Anthropologie Prospective, Louvain-la-Neuve, Académia-L'Harmattan, 2018.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Rite et création*, Paris, Hermann, 2020.

---

# Table des matières

<b>PRÉFACE</b>	5
Anne Querinjean et Charlotte Langohr	
<b>INTRODUCTION</b>	9
<b>Du rite et de l'art</b>	10
Anne-Marie Vuillemenot	
<b>Le rite et l'importance des objets</b>	11
Myriam Watthee-Delmotte	
<b>Penser l'objet sous le prisme du rituel</b>	14
Ralph Dekoninck et Caroline Heering	
<b>Variations théologiques autour des objets rituels chrétiens</b>	20
Arnaud Join-Lambert	
<b>En cheminant dans l'exposition</b>	23
Anne-Marie Vuillemenot	
<b>OBJETS RITUELS OU ŒUVRES D'ART ?</b>	25
Myriam Watthee-Delmotte	
<b>Vajradhara</b>	30
Philippe Cornu	
<b>Hache-ostensoir</b>	32
Cédric Byl	
<b>Livre d'Heures</b>	34
Ingrid Falque	
<b>Masque</b>	36
Julien Volper	
<b>Voile de calice</b>	38
Caroline Heering	
<b>FABRIQUES RITUELLES</b>	41
Cédric Byl, Caroline Heering et Anne-Marie Vuillemenot	
<b>Tambour <i>qilaut</i></b>	50
Frédéric Laugrand et Anne-Marie Vuillemenot	

---

<b>OBJETS ACTIVÉS, OBJETS MANIPULÉS</b>	<b>53</b>
Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Arnaud Join-Lambert, Frédéric Laugrand et Anne-Marie Vuillemenot	
<b>Tambourin, clochette, dorje et khata</b>	<b>66</b>
Anne-Marie Vuillemenot	
<b>UNE FORME RITUELLE: LA SPIRALE</b>	<b>70</b>
Cédric Byl, Caroline Heering et Anne-Marie Vuillemenot	
<b>JEUX D'ÉCHELLE</b>	<b>79</b>
Ralph Dekoninck et Anne-Marie Vuillemenot	
<b>Masque africain gigantesque</b>	<b>86</b>
Julien Volper	
<b>LA FORCE DU BEAU</b>	<b>89</b>
Cédric Byl, Caroline Heering et Myriam Watthee-Delmotte	
<b>Ostensoir Art Déco</b>	<b>98</b>
Arnaud Join-Lambert	
<b>UN RITE FAMILIER: LE MARIAGE</b>	<b>100</b>
Arnaud Join-Lambert et Myriam Watthee-Delmotte	
<b>LE MUSÉE: NOUVEAU CONTEXTE RITUEL DES OBJETS</b>	<b>109</b>
Myriam Watthee-Delmotte	

---

Les objets présentés à l'exposition *Art & Rite* au Musée L (du 23 avril au 25 juillet 2021) sont légendés en bleu.

Les illustrations contextuelles (autres objets ou photographies) sont légendées en rouge.

Les détails présentés en pages d'ouverture des différentes parties proviennent des objets suivants :

Pages 8-9 et svtes : Figure de proue (voir page 72)

Pages 24-25 et svtes : Masque *Ngaady a Muaash* (voir page 36)

Pages 40-41 : Voile de calice des Ursulines (voir page 44)

Pages 52-53 : Drapeau de prière bouddhique, Musée L, N° inv. E1262

Page 70 : Claude MELLAN, La Sainte Face (voir page 75)

Pages 78-79 : Bouddha géant (voir page 81)

Pages 88-89 : Tableau-reliquaire à paperolles (voir page 93)

Page 100 : Robe de mariée (voir page 103)

Pages 108-109 : Cabinet de curiosités du Musée L

Les mentions S.l., S.d., S.n. signifient que l'objet est sans origine ou sans date connues à ce jour, et sans numéro d'inventaire attribué.



Que nous disent les textiles, sculptures, parures, masques, amulettes, instruments de musique, encensoirs ou missels de nos musées ? Comment percevoir aujourd'hui les usages et la densité de vie dont ces objets, déracinés de leur contexte d'origine et magnifiés dans des dispositifs muséographiques élaborés, sont porteurs ? **Pas-sant d'objets culturels à objets culturels, tous ont pourtant en commun d'avoir participé à un moment de leur histoire à une pratique rituelle** accompagnée de croyances, de gestes, de paroles, de sons, d'odeurs. Toutes ces composantes s'inscrivent dans un ensemble d'actions qui donnent sens aux objets, au sein d'un espace et d'un temps déterminés, dans une société particulière.

**Art & Rite** dévoile la beauté et l'étrangeté de ces objets témoins de la créativité rituelle et artistique de l'homme. Nouant un dialogue entre cultures, ces objets content **l'histoire des pratiques rituelles de l'humanité**. Mais l'ouvrage interroge aussi **la perte de sens qu'engendre leur « embaumement » dans un musée**, et observe dès lors **un nouveau phénomène de ritualisation ou de « re-sacralisation » des objets** à travers leur recontextualisation en milieu muséal.

Ce catalogue, coordonné par **Caroline Heering** et **Anne-Marie Vuillemenot**, commissaires de l'exposition **Art & Rite. Le pouvoir des objets**, publie plus largement aussi le résultat des travaux interdisciplinaires menés dans le cadre du projet : « Enseignement et recherche au cœur du Musée-laboratoire » (Louvain 2020 – UCLouvain).

i6doc.com  
la librairie des documents scientifiques

ISBN : 978-2-39061-121-9

