Thèse présentée pour l'obtention du titre de
Docteur en Arts et sciences de l'art
mention Arts Plastiques
École Doctorale APESA
Soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne
le 12 novembre 2025 à 17h



Exploration poïétique du corps Wixárika

Tissages pluriversels

Armando Zacarías

Sous la direction de

Pascale Weber

Jury :

Pascale Weber - Directrice
Professeure des Universités - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Cécile Croce - Rapporteure
Professeure des Universités - Université Bordeaux-Montaigne

Christine Douxami - Rapporteure
Maîtresse de conférences HDR, Université de Franche-Comté

Miguel Almiron - Président du jury
Professeur des Universités - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Marie-Pierre Lassus - examinatrice
Professeure Émérite - Université de Lille

Carolin Schurr - examinatrice
Professeure - Université de Berne

Denis Lemaistre - examinateur
Docteur en anthropologie sociale

ÉCOLE DOCTORALE 279 | ARTS PLASTIQUES, ESTHÉTIQUE & SCIENCES DE L'ART

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE

institut acte Sorbonne Paris 1 - EA 7539

Pamipariyutsi niuki

'Ipai meri nepaine meyunaime wixáritari pamipariyutsi nepitiwarahiawe meminetsi'anu'eniki, meminete'uti'ikitiaki temawiekameki. Pamipariyutsi yu'ikitiarika xeminetsi'upitia, xehamiku nematia, xenetsi'anukuparewieku hutiapai neputineni ne'ikitiarikatsie. Heiwati ke mireuyewetsé netiukemakaxiani, tiita nemiranupí ke nemireuyiweni naime nerakunuitiani.

Pamipariyutsi nehamíkuma meyuxexuime Tiwetatari hepaina tsiere maana 'itsikate nepitiwarahiawe menetsihepitiaku ya paimexa wakiekaritsie ke miti'ikitire secundaria memayetei nemitiwareti'ikitia. Pamipariyutsi tsiere nepitiwarahiawe miiki meyuxexuime teyu'ikitiwamete yeme meteheuyu'ikitiakuti memanuyehaxiaki: Haiwima, Matsiwa, Niitiama, Puwari Temai tsiere Edgar.

'Ukiratsi mimara'akame Ángel ya xeikia 'iyaya María, miiki 'ukaratsi tsiere mimara'akame, pamipariyutsi nepitiwarahiawe. Cecilia, "ne'amigui" mihiiki, ke paimexa temetakaxeiki, xatsika temetiwewi, minereti'ikitia tsi'umayaremeki, miiki tsi 'aku ya xeikia yukié minetsihepitiaki, muixa taikaiyari temitehetiwewiwakaiki, temitehetixaxatakaiki, crochetki tsiere kuukaki tetehetiwewiwati. Carrillotsixi —Alicia, Ángel, Lencho, Lidia, Patricio, Paulina, Socorro hepaina Luis— tai 'aurie temekapariyariwakaiki. Ya xeikia pamipariyutsi nepirehiawe Hayuaneme Mijarez, minehamiku tsiere mitine'ikitame: pamipariyutsi yu'ikitiarikaki, temitahamíkumaki tsiere muwayeka minereuyepiriki. Ya xeikia tsiere maamaya 'ukaratsi, Benita Mijarez, hetsiana nemeye'aki, minetiuti'ikitiaki tsiere 'eetsiwa yuyeiyari, yuniuki minetsi'upitiaki.

Nepikahetimaiya tsiere pamipariyutsi nepirehiawe netesis muhaxime, Pascal Weber, minetsiku'iwawiyakaiki tsiere 'iiki 'ikitiarika huyeyari ke matia 'aixi 'anemeki minetsi'anukuteitaxiki. Pamipariyutsi nepirehiawe minetsiwaitiakaiki neyiweme nemikane'eriekaitsie, 'iyari minetsikupitiwaki tsiere kename 'aixi netikuwewiwani minetikuwawiriwaki.

Ke mitiwayaki pamipariyutsi netuxeri nepirehiawe, François Kramp, parewiyayaki tsiere wairitiarikayaki, nemanukaweximekaitsie minetsi'ukuhanakaiki, teitsiyayaki miranuku'exanareki tsiere hiiki temiyiriyarietsie makananekatsie mukuhekikiareki.

Nemaremá, yeme waiká 'iiki 'ukari meyu'auxuwiti meminetsi'utaweerí —Irene, Irma, Martha, Laura hepaina Luisa—. Wamemeneika heiwati wahepai ne'uyiní.

'Imatirieka ri ta, meyunaime nehamíkuma yukie meminetsi'apitiawawe: Adriana, Thibaut, Nelly, Armando, Sofía. Annie-Claire, nemitiuti'ikitaxitsie mitiuparewi hepaina Tiwetia minetsiheuyenetia. Yolin, ne'uximayatsika yuri mineti'eririeki, heiwatzi hékwameki tiwaneikani tahuyetá.

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier le peuple Wixárika, pour sa patience, ses enseignements et son accueil chaleureux. Merci de m'avoir permis d'apprendre de vous, de m'avoir offert votre amitié et de m'avoir donné l'opportunité de grandir professionnellement. J'espère être à la hauteur et pouvoir rendre, dans la mesure de mes possibilités, tout ce que j'ai reçu.

Merci à chacun des ami·es de Cerro de los Tigres et aux autorités traditionnelles qui ont rendu possible mon séjour pour réaliser des ateliers de photographie avec les étudiant·es du collège de la communauté. Ma reconnaissance va également à chacun des étudiant·es qui ont participé avec tant d'enthousiasme à ces ateliers : Haiwima, Matsiwa, Niitiama, Puwari Temai et Edgar.

Ma gratitude s'adresse au *mara'akame* Don Ángel Carrillo et à son épouse, également *mara'akame* Doña María. À Cecilia, mon "amigui" pour tous les moments partagés, les conversations, les enseignements, la tendresse et, bien sûr, pour m'avoir accueilli dans sa maison et pour ces après-midi de création, de bavardage, de crochet et de perles de rocaille. À toute la famille Carrillo —Alicia, Ángel, Lencho, Lidia, Patricio, Lucina, Paulina, Socorro et Luis— pour les soirées autour du feu, Tatewari. Ma reconnaissance s'adresse également à mon cher professeur et ami Hayuaneme Mijarez, merci pour les enseignements, l'amitié et pour m'avoir ouvert les portes de son foyer. Et à sa mère, Doña Benita Mijarez, pour m'avoir accueilli, enseigné et partagé également sa culture et sa langue avec moi.

Ma reconnaissance et ma gratitude à ma directrice de thèse, Pascale Weber, pour ses questionnements et pour son accompagnement patient et bienveillant tout au long de ce parcours doctoral. Merci de m'avoir motivée quand je croyais le moins en moi, de m'avoir inspirée tout en m'exigeant de la rigueur.

Je remercie profondément mon compagnon, François Kramp, pour son soutien et ses encouragements, pour avoir été là quand j'étais sur le point de craquer, pour alléger le monde et pour son sourire qui illumine ce présent sombre.

À ma famille, et spécialement aux cinq femmes qui m'ont élevée —Irene, Irma, Martha, Laura et Luisa—. J'espère également être à la hauteur de leur résilience.

Et, finalement, à tou·te·s mes ami·e·s qui m'ont toujours accueillie dans leur maison : Adriana, Thibault, Nelly, Armando, Sofía. À Annie-Claire, qui a soutenu les ateliers et m'a emmenée à Cerro de los Tigres. À Yolin, pour sa confiance en mon travail, j'espère que nos aventures continueront.

Note aux lecteur·ices

D'une posture critique et anti patriarcale, et pour être à la hauteur de la langue wixárika où la troisième personne du singulier et du pluriel – *miki*– n'est pas genré, ce texte est rédigé de façon inclusive. Je considère qu'aucune pensée critique ne peut être possible sans reconnaître l'agentivité et potentialités des femmes, des personnes non binaires ou des personnes trans, etc., dans les exercices épistémologiques. De la même manière, il convient de préciser l'usage du je, du nous et du on. Bien qu'il s'agisse d'une thèse en recherche-création, je pars du principe qu'aucune pensée ne se construit de manière isolée. J'ai donc choisi d'utiliser le je lorsque j'évoque ma pratique et mes réflexions personnelles, et le nous dans une visée pédagogique, afin d'inclure les lecteurs et lectrices dans ce cheminement.

Il faut également prendre en compte l'utilisation de « ɨ », connue comme i brissé, représentée dans plusieurs textes comme « + ». Il s'agit d'un signe phonétique spécial qui indique la présence d'une glottalisation dans la voyelle « ɨ ». Phonétiquement, cette voyelle est produite par une brève interruption du flux d'air dans la glotte, ce qui la distingue clairement d'un « ɨ » normal. Dans la langue wixárika, cette caractéristique est fondamentale, car elle modifie le sens des mots. Son utilisation dans l'orthographe officielle permet de représenter avec précision les sons propres à la langue, garantissant ainsi la fidélité dans la lecture, l'écriture et la transmission orale de cette langue.

En ce qui concerne les citations, toutes celles issues de textes en langues étrangères – principalement en espagnol et en anglais – ont été traduites par mes soins, sauf mention contraire lorsque le texte disposait déjà d'une traduction officielle publiée.

J'ai opté pour le style de référencement Aix-Marseille Université – Département d'études asiatiques. Vous pouvez consulter ce style ici : https://citationsy.com/styles/aix-marseille-universite-departement-d-etudes-asiatiques

Veuillez noter que l'italique est employé pour les mots en langue étrangère – à l'exception de Wixárika et Wixáritari – ainsi que pour souligner certains éléments que l'on souhaite mettre en valeur. Elle est également utilisée pour les titres d'œuvres d'art et de publications.

Les guillemets servent à encadrer des termes faisant l'objet de questionnements, comme « indigène » ou « nature », par exemple, ou à signaler des citations courtes. Les citations plus longues sont quant à elles présentées dans un paragraphe séparé, avec une taille de police réduite par rapport au texte principal et un retrait de paragraphe. Les appels de note sont numérotés et redémarrent à chaque page, une disposition choisie pour faciliter la lisibilité.

Enfin, il convient de noter que plusieurs sections de cette thèse ont été publiées dans des revues académiques, en espagnol et en français[1].

1 Les textes publiés sont : « Arte, magia y ritual, procesos sensibles y asimilacionismos culturales », dans *Espacios Transnacionales*, 18, Sentires Decoloniales, 2022, p. 52-67.
« Poïétique-rituelle: l'art comme rituel ou le rituel comme art? Une question de magie ». dans *Figures de l'art* No. 43. Editions PUPPA, Pau. Université Bordeaux, Montaigne. France (accepté en cours de publication).
« Corpophagie : la sensualite de l'incorporation », dans Art, Écologie, Érotisme (Dir. Pascale Weber & Evangelia Naka). (Accepté en cours de publication) (Chapitre de livre)..
D'autres segments de la thèse sont sous soumission et se trouvent en lecture double aveugle.

Résumé

Partant du principe Zapatiste d'un « monde où plusieurs mondes coexistent », ce travail propose d'explorer la plasticité et les poétiques issues d'un dialogue pluriversel centré sur le corps. Il s'agit d'interroger, à travers une approche plastique, les tensions et les potentialités qui émergent de la rencontre entre la ritualité des Wixáritari – nation originaire du nord-ouest du Mexique reconnue pour sa défense des territoires et de leur souveraineté – et les perspectives du posthumanisme critique.

Le caractère décolonial, sous-jacent à la notion de plurivers, nous invite à repenser la manière dont les catégories conceptuelles wixáritari peuvent interroger et affecter les cadres de pensée occidentaux, en particulier la conception du corps. La modernité occidentale repose en effet sur une vision dualiste qui hiérarchise le corps comme simple réceptacle d'une substance, qu'il s'agisse de l'âme dans une perspective théologique, ou de l'esprit dans une approche séculière.

Ce texte cherche à esquisser une alternative à cette ontologie. À travers les pratiques artistiques et la ritualité wixárika, ainsi que des approches posthumanistes et décoloniales, ce travail vise à remettre en cause la marginalisation du corps dans la modernité. Il ne s'agit pas ici d'analyser les représentations du corps dans l'art occidental ou Wixárika, mais plutôt de questionner la manière dont l'engagement corporel dans la création artistique – la poïétique – et le rituel contribue à reconfigurer – ou à défier – les fondements mêmes de l'ontologie moderne du corps. Ce faisant, cette recherche défend une perspective moniste et matérialiste, non réductible au scientisme, attentive aux dimensions sensibles et ouverte aux potentialités magiques que porte la matérialité corporelle.

Mots clés : Analéctique, Corps, Cyborg, Décolonialité, *Iyari*, Magie, Mysticisme, *Nierika*, Ontologie relationnelle, Plurivers, Poïétique, Posthumanisme philosophique, Rituel, Savoirs situés, Spiritualité, *Tewiyari, Wixárika*.

Abstract

Based on the Zapatista principle of "a world where many worlds coexist," this work explores the plasticity and poetics that emerge from a pluriversal dialogue centered on the body. Through a plastic approach, it questions the tensions and potentialities that emerge from the encounter between the rituality of the Wixáritari—an first nation in northwestern Mexico known for defending their territories and sovereignty—and the perspectives of critical posthumanism.

The decolonial nature underlying the notion of pluriverse invites us to rethink how Wixáritari conceptual categories can question and affect Western frameworks of thought, particularly the conception of the body. Western modernity is based on a dualistic vision that hierarchizes the body as a mere receptacle for a substance, whether it be the soul in a theological perspective or the spirit in a secular approach. This text seeks to outline an alternative to this ontology. Through Wixárika artistic practices and rituals, as well as posthumanist and decolonial approaches, this work aims to challenge the marginalization of the body in modernity. The aim here is not to analyze representations of the body in Western or Wixárika art, but rather to question how bodily engagement in artistic creation—*poietics*—and ritual contributes to reconfiguring—or challenging—the very foundations of the modern ontology of the body. By doing so, this research defends a monistic and materialist perspective, not reducible to scientism, attentive to the sensitive dimensions and open to the magical potentialities that bodily materiality carries.

Keywords: Analectics, Body, Cyborg, Decoloniality, Iyari, Magic, Mysticism, Nierika, Philosophical Posthumanism, Pluriverse, Poietics, Relational Ontology, Ritual, Situated Knowledge, Spirituality, Tewiyari, Wixárika.

Sommaire

8 **Introduction**

15 I. Épistémologies païennes
18 II. Le problème de l'anthropologie
19 III. Le plurivers et la question du posthumanisme
22 IV. La problématique
24 **Méthodologie**
24 I. La poïétique
26 II. Situer
29 III. L'analéctique
33 IV. Méthodologie tsikirienne
35 V. Les enjeux éthiques

36 **Chapitre 1**

Le tournant artistique : Yeiyari, art, rituel et sens

38 I. Le rituel et l'ordinaire
43 II. Art et nierika : pluralité des formes et frontières coloniales
46 III. Naviguer la modernité et la question de l'artisanat
50 IV. Aisthésis décoloniale - Nierika - Poïétique-rituelle : une recherche de sens
55 V. Représenter ou (se) transformer ?

58 **Chapitre 2**

Divino y pagano, sagrado y profano

60 I. Une ontologie Wixárika du corps?
63 II. Tewiyari
65 III. Wixárika, sens et significations ?
67 IV. Corps sans Nature
70 V. Soma exoderma : au-delà de la peau
82 VI. Métamorphoses
85 VII. Transformismes queer
87 VIII. Le corps, une identité ?

92 **Chapitre 3**

Iyari : l'intime, la mémoire et la raison 92
I. Le cœur créateur, lieu intime 98
II. Cadences liquides, l'empreinte poïétique du cœur 100
III. Dé-cerveau-centraliser la pensée 106
IV. De la raison poétique à la sensibilité de la chair 109
V. L'eau que nous sommes 111

116 **Chapitre 4**

116 **Poétiques cyborgiennes des objets rituels**
120 II. Objets actifs, une magie discrète
123 III. Objets actifs incorporés
130 IV. Machinations sensibles
132 V. Esquisses cyborgiennes
139 VI. Cyborgs, posthumains, transhumains : quelques éclaircissements
145 VII. La question de la technologie

Chapitre 5 148

Chimères : incarner les mythes 148
I. Macrocorps et microcosmes **150**
II. L'extractivisme néocoloniale **155**
III. Le fantasme du progrès **160**
IV. Tournant et conflits ontologiques **164**
V. Un anthropomorphisme non anthropocentrique **168**
VI. Stratégies sympoïétiques-rituelles **170**
A. Offrandes : mutActions **172**
B. La mimesis intra-active **182**
C. L'analogie agentielle **188**
D. Mutaniunitechnite ou technoascétismes **192**
E. Corpophagie **202**
VII. Guérir ensemble **206**

Chapitre 6 210

Tame-poïétique : tisser le corps collectif 210
I. Concordia **212**
II. Po(i)étiques de l'art comme pédagogie décoloniale **216**
III. Défis et enjeux du travail collectif **219**
IV. Mystiques du fil **222**
V. L'individu, l'artiste, le génie, l'originalité : des produits modernes **228**
VI. L'artiste : isolé du monde, couvert par l'égo **230**
VII. Le corps-individu, un fantasme, une réalité ? **232**
VIII. Poïétiques relationnelles de la ré-existence **235**
IX. La lutte politique comme corps collectif **241**

Chapitre 7 246

Ceci n'est pas du chamanisme 246
I. L'exotisation de l'autre comme concept anthropologique ? **248**
II. Narcisse voyage au Wirikuta : à la recherche du palliatif perdu ? **250**
III. Une anthropologie renversée comme geste artistique **254**
IV. La blessure intime **256**
V. Quelle transcendance ? **260**
VI. La décréation mystique de l'art **263**
VII. Une magie néomatérialiste **266**

Conclusion 272

Glossaire **280**
Annexes **284**
Tables d'illustrations **302**
Index de noms propres **304**
Index de notions **307**
Bibliographie **310**

Introduction

Il y a plusieurs années, lors de mon master en arts plastiques et création contemporaine, une professeure a reproché mon intérêt pour les questions du corps sur le plan spirituel. Pour elle, cela relevait de la théologie, non des arts plastiques. Cependant, après de nombreuses réflexions, dans la mesure où ce que nous appelons corps est intimement imbriqué dans la création artistique, ces questions me préoccupent :

> ...il n'y a pas d'art dans lequel le corps ne soit pas impliqué : qu'on soit engagé dans un processus de création ou simple spectateur. [...] C'est pourquoi, toute œuvre artistique, même l'œuvre la plus dématérialisée et conceptuelle, doit d'une manière ou d'une autre prendre le corps en considération[1].

Refuser à l'art la possibilité d'interroger les liens entre corps et spiritualité, c'est, à mon sens, restreindre sa portée. Cela ne reflète pas son potentiel transdisciplinaire ni sa capacité à devenir un espace d'expérience transcendantale. De plus, comme le constate l'artiste et chercheur Miguel Almirón, « le corps est devenu un vrai protagoniste de la scène artistique contemporaine. Il est désormais un territoire de mutations, il présente une nouvelle enveloppe signifiante qui demande à être auscultée et redéfinie[2]. » Le corps reste un sujet central dans l'art : il est objet de représentation, mais aussi vecteur d'expérience du monde.

En Occident, la notion de corps demeure largement traversée par des binarismes. L'un des plus visibles reste celui qui oppose masculin et féminin selon des attributs biologiques. D'autres dualismes comme nature/culture, normal/anormal, privé/public, continuent de structurer les représentations sociales du corps, voire de son ontologie même.

Le dualisme le plus persistant est celui de corps-esprit où le corps est considéré comme un simple réceptacle d'une substance éthérée, supposée supérieure. Cette vision nous coupe des capacités perceptives et créatives propres à notre corporalité. Ces catégories sont aujourd'hui remises en cause par des mouvements féministes, queer et décoloniaux qui proposent des visions plus fluides, plurielles et situées du corps. Mais dans les faits, notre conception du corps reste profondément ancrée dans une logique occidentale, rationnelle et binaire.

Antonio Damasio critique cette vision dans *L'erreur de Descartes*[3] où il souligne l'importance de l'intelligence du corps dans nos décisions par exemple. D'autres chercheur·euses et artistes d'Abbya Yala s'inscrivent dans cette perspective[4]. Silvia Citro, par exemple, affirme que :

> L'exclusion et l'invisibilisation des potentialités corporelles et sensibles dans le champ académique est héritière non seulement de la pensée dualiste du rationalisme mais aussi de la discipline politique de la modernité occidentale et du régime géopolitique colonial[5].

L'art a aussi participé de cette construction. D'un côté, les systèmes de représentation modernes ont largement contribué à forger notre compréhension du corps et du monde. Serge Gruzinski par exemple montre le rôle fondamental de l'image dans l'entreprise coloniale en Abbya Yala dès 1492[6]. Marcelle Bruce de son côté, met en lumière les pratiques artistiques alternatives qui subvertissent l'idée de l'esthétique moderne/occidentale, soulevant comment « l'art et l'esthétique sont intrinsèques à la matrice coloniale du pouvoir[7]. »

---

1 Sally O'Reilly et Lydie Échasseriaud, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, coll.« L'univers de l'art », n° 102, 2010, p. 7

2 Miguel Almiron, *À la recherche du visage perdu dans l'art numérique*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle. Images et sons », 2022, p. 129

3 Antonio Damasio, *El error de Descartes: la razon de las emociones*, Santiago de Chile, A. Bello, 1996

4 Je pense notamment au groupe et réseaux d'études sur le corps comme Cuerpo en Red et Red de Antropología del cuerpo qui s'intéressent aux potentialités épistémologiques des corporalités

5 Silvia Viviana Citro, Adil Podhajcer, María Luz Roa et Manuela Rodríguez, « Investigar desde la performance », *Antropología Experimental*, 20, 12 avril 2020, p. 13-24

6 Serge Gruzinski, *La Guerre des images: De Christophe Colomb à «Blade Runner»*, Illustrated édition., Paris, Fayard, 1990

7 Marcelle Bruce, « De l'exposition « Estéticas Decoloniales... » (Bogota, 2010) à « HD Haceres Decoloniales... » (Bogota, 2015) : Une enquête sur les concepts, discours et pratiques des arts en Amérique Latine au XXIème siècle », phdthesis, Université de Lille, 2023

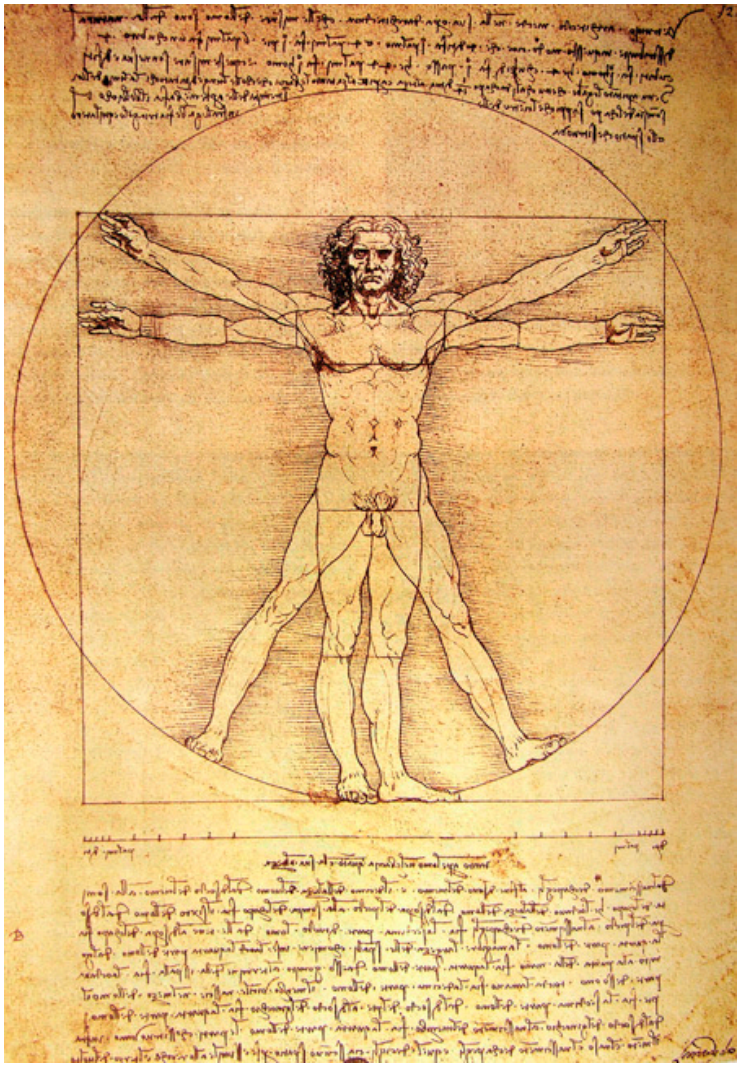


Figure 1 Leonardo da Vinci, *The Vitruvian Man*, 1490.
Photo par Jordi ENP. Image sous licence Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International CC-BY-SA-4.0.

En outre, même si l'art a cherché différentes formes de représentation notamment avec l'apparition de la photographie au XIXe siècle, l'impressionnisme et toutes les avant-gardes, certains symboles persistent. L'*Homme de Vitruve*, par exemple, reste une figure incontournable.

Rosi Braidotti analyse ce dessin de Leonardo da Vinci. Selon elle, il ne montre pas seulement l'*idéal de perfection corporelle*, mais un ensemble de « valeurs intellectuelles, discursives et spirituelles [qui] soutiennent une conception précise de ce qu'est l'humain à propos de l'humanité »[1]. Il s'agit d'une figure discursive, « un concept historique[2]. » Même si Michel Foucault a déjà proclamé la mort de l'*Homme*[3] en tant que mesure de toute chose, Braidotti ajoute : « l'Homme vitruvien s'élève bien au-dessus des cendres, continuant à tenir le rôle de modèle universel et exerçant une attraction fatale.[4] »

Cet idéal repose, esthétiquement, sur des règles de proportion du corps et du visage qui ont marqué l'histoire de l'art. À travers ma pratique du dessin et mon vécu personnel, je veux interroger sa pertinence aujourd'hui. Au Mexique, dans les écoles d'art, on enseigne encore ces normes comme fondements de l'apprentissage du dessin. Mais lorsque j'ai commencé à dessiner le visage de personnes appartenant à une nation originaire, j'ai réalisé que ces proportions ne sont pas *universelles*. Elles excluent une grande partie de l'humanité.

1 Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, traduit par Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa, 2015, p. 24
2 *Ibid.*, p. 29
3 Michel Foucault, Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, coll.« Collection tel », n° 166, 2014., 396-398
4 *Ibid.*, p. 34



Figure 2 *Invocations*, Armando Zacarías. Encre, gouache et pyrogravure. 2021



Figure 3 Portrait de Yalitza Aparicio, aquarelle Armando Zacarías 2021

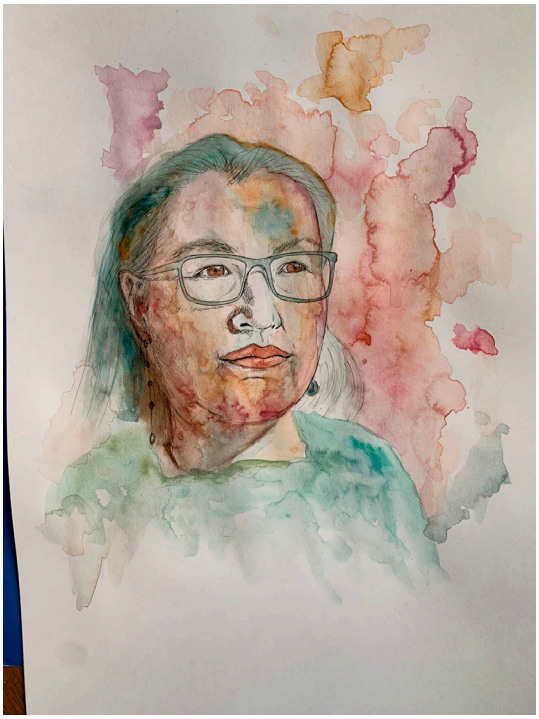
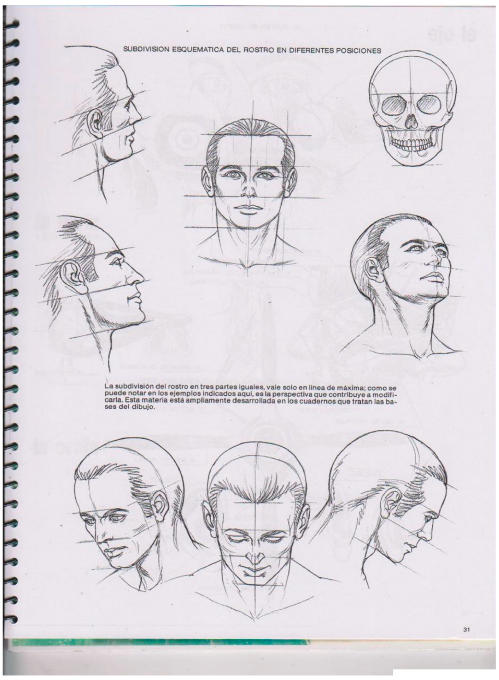
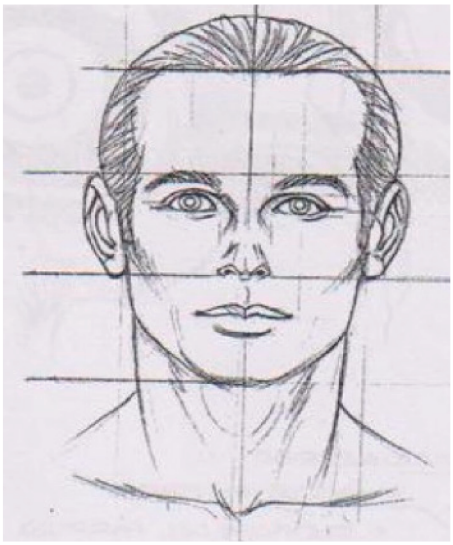


Figure 4 Portrait de Yásnaya Aguilar. Aquarelle, Armando Zacarías, 2022





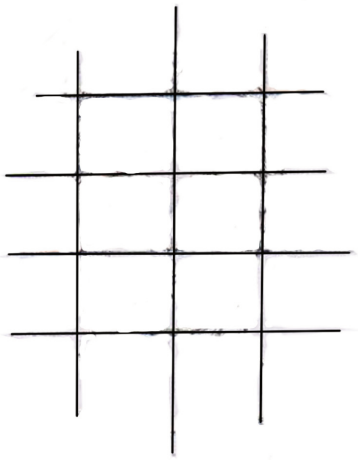


Figure 5 Scan de la page 31 du manuel de dessin Anatomía para artistas.

Quatre visages m'ont particulièrement marqué : María Sabina[1], Macedonia Blas Flores (Fig. 2), Yalitza Aparicio (Fig. 3) et Yásnaya Aguilar (Fig. 4). Intrigué par la difficulté à dessiner ces visages, j'ai décidé d'approfondir cette interrogation plastique. J'ai pris un manuel de dessin[2] au hasard et je me suis focalisé sur la page consacrée aux proportions du visage (Fig.5). Même si ce ne sont pas les proportions vitruviennes, le type de visage qu'on y retrouve est révélateur. J'ai utilisé la grille de proportions sans le visage du manuel.

Réalisant un calque avec du papier carbone, j'ai superposé cette grille à des portraits de personnes appartenant à des nations originaires. Il fallait veiller à respecter les alignements des traits. J'ai nommé cette série *Portraits idéaux* (Figs.6-9).

Bien que les grilles soient utiles pour la pratique du dessin, ces dessins cherchent avant tout à questionner, de manière poïétique, la notion de l'*homme idéal* comme figure hégémonique.

On pourrait m'objecter légitimement que ces portraits sont calqués des photos, et donc influencés par les objectifs de l'appareil. Mais je pense à Braidotti qui rappelle que :

1 Maria Sabina est une sorcière mazatèque très connue pour avoir guérie les personnes qui venaient à sa rencontre. Elle a développé une connexion très forte avec les champignons hallucinogènes ou comme elle les appelait « niños santos ». Elle est décédée en 1985.
2 *Anatomia Para Artistas.* Milano: Vinciana Editora, 1980

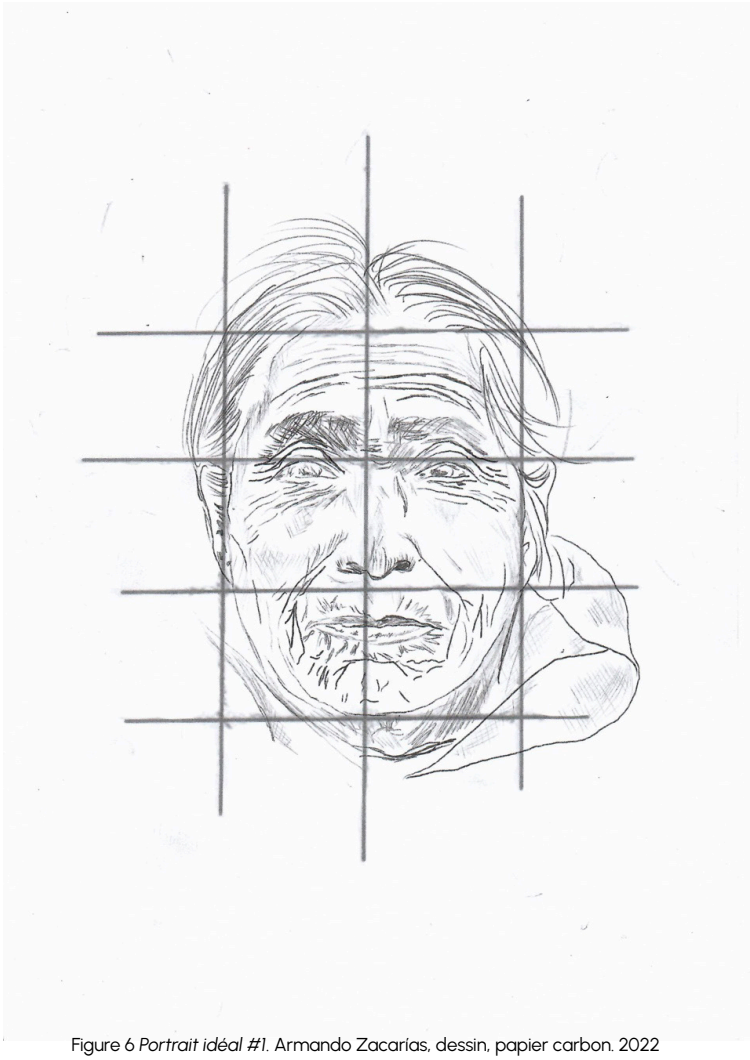


Figure 6 *Portrait idéal #1.* Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022

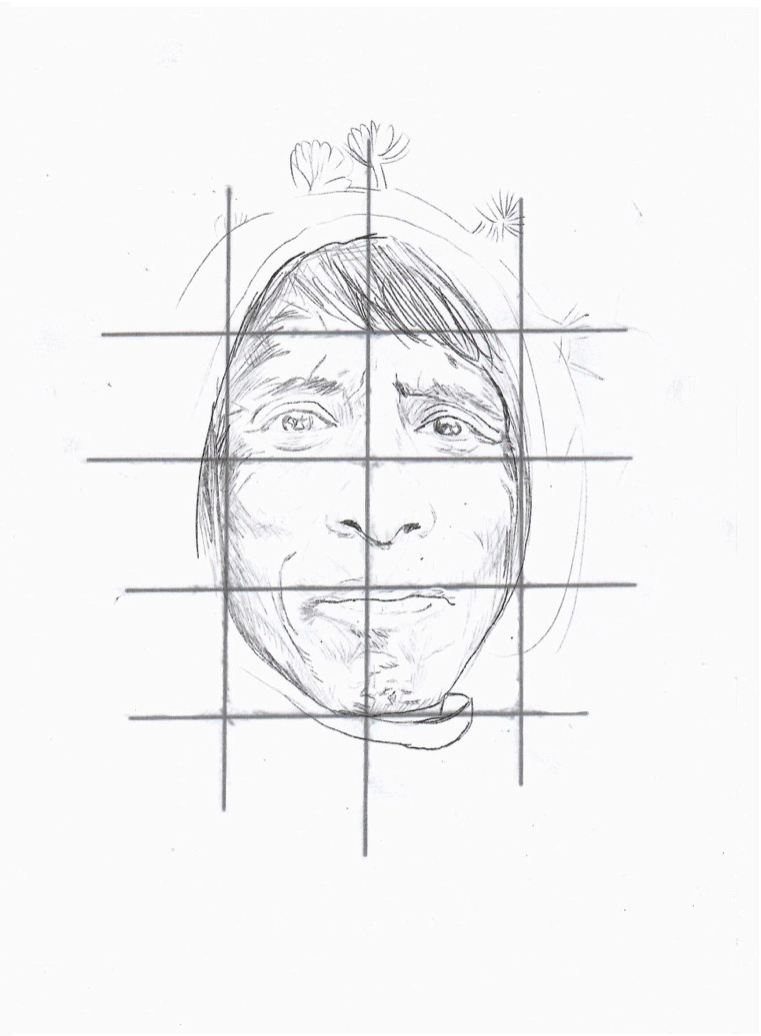


Figure 7 *Portrait idéal #2.* Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022

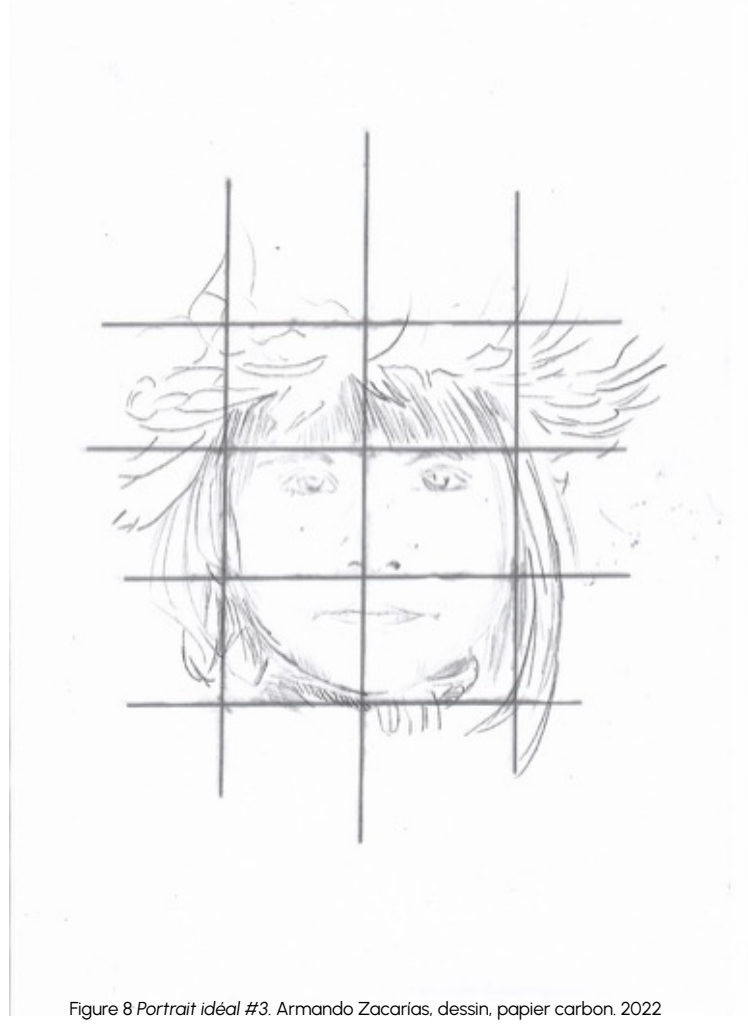


Figure 8 *Portrait idéal #3.* Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022

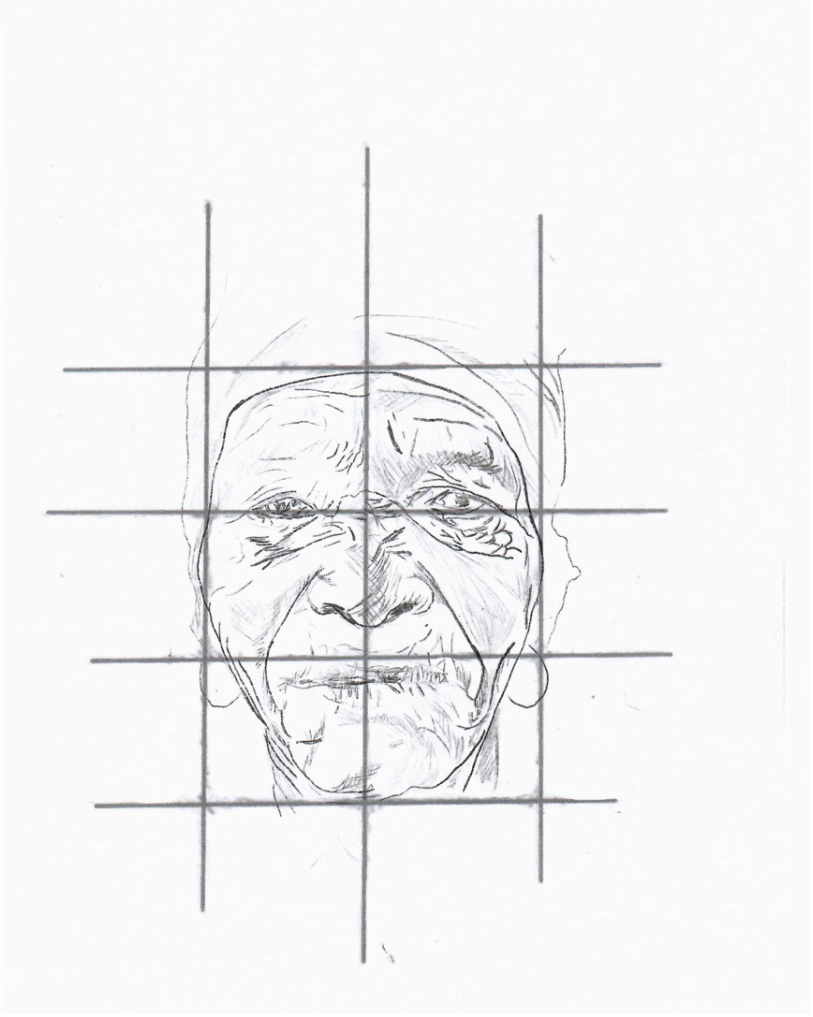


Figure 9 *Portrait idéal #4.* Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022

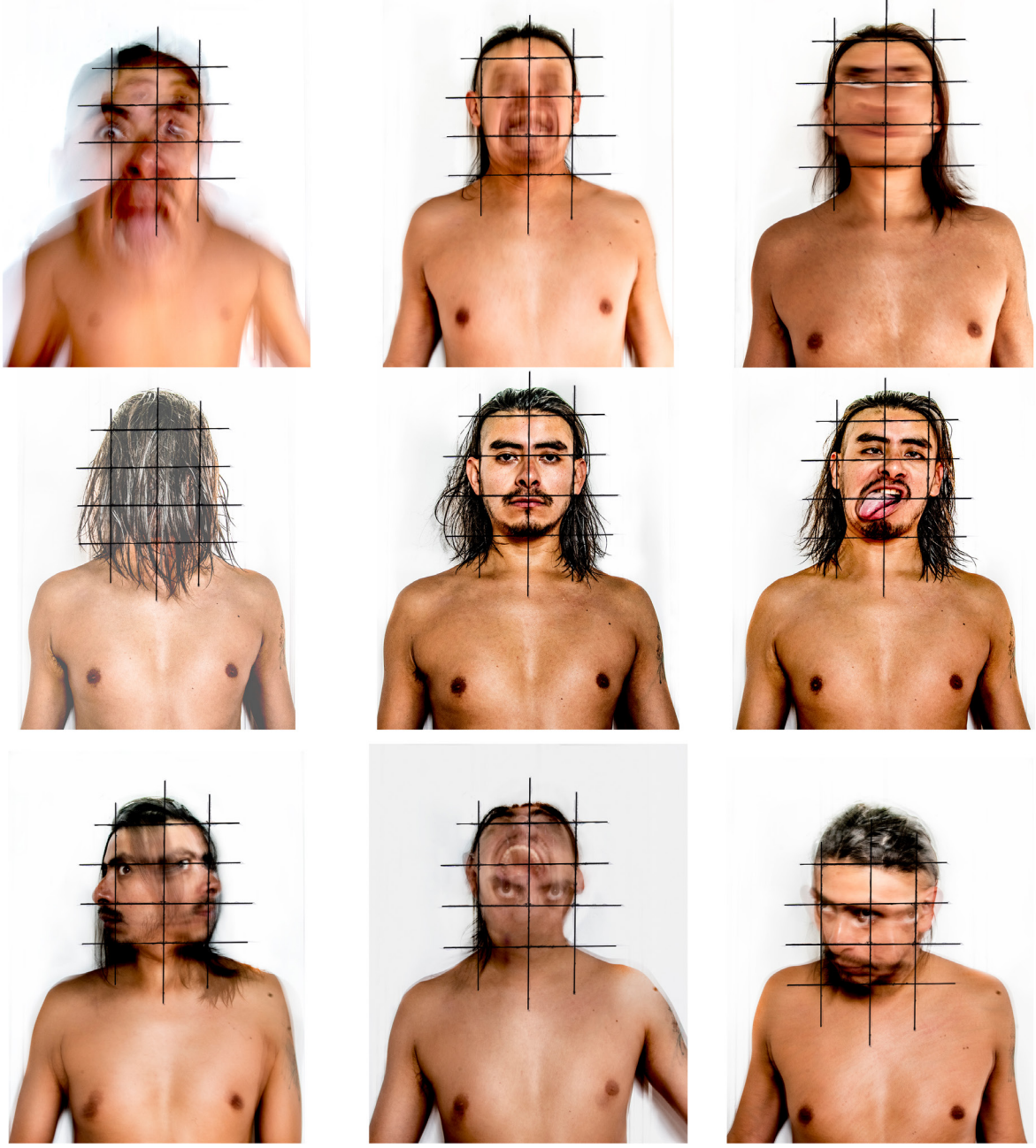


Figure 10 *Selfideal*. Armando Zacarías. Photographie numérique, 2022

> ...cet homme universel coïncide implicitement seulement avec le mâle, blanc urbanisé, parlant une langue standard, hétérosexuel inscrit dans l'unité reproductive de base, citoyen de plein droit d'une communauté politique reconnue[1].

J'ai ensuite repris cette grille dans une série d'autoportraits photographiques. Il s'agit d'une série où mon visage cherche à rentrer dans les cases avec ironie et mouvement. Je me transforme presque en caricature, voire en *monstre* comme Paul B. Preciado le propose[2] : un non idéal. Mettre en parallèle cette grille de proportions avec les visages –et le mien– permet de dire qu'un idéal esthétique peut aussi être un idéal politique. Il renvoie à une forme de discrimination toujours actuelle.

Cela me rappelle aussi un souvenir d'enfance, qui resurgit au moment même où j'écris ces lignes. Je me souviens de ces moments où l'on nous demandait à l'école de dessiner et de colorier. Aujourd'hui, je prends conscience de la violence symbolique que pouvaient contenir certains gestes anodins, comme le choix des couleurs. Au Mexique, par exemple, le rose pâle était couramment désigné comme « couleur chair » (« *color carne* ») pour représenter la peau. Or, cette désignation, implicitement liée à une carnation claire, révèle une norme silencieuse : une conception esthétique de la « normalité » du corps, dans un pays pourtant traversé par une grande diversité, mais où la majorité des peaux sont mates.

1 R. Braidotti, *Lo posthumano...*, *op. cit.*, p. 68.
2 Cf. Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle: rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Bernard Grasset, 2020.

Ces réflexions plastiques et sociales montrent l'urgence de créer d'autres imageries et d'écouter d'autres récits. Comme le dit Donna Haraway, nous avons besoin

> ... des histoires re-racontées, des nouvelles versions qui renversent et déplacent les dualismes hiérarchiques qui organisent les identités sur une soi-disant nature.
> En racontant à nouveau les histoires de l'origine, les auteurs cyborgiens subvertissent les mythes fondateurs de la culture occidentale [1].

Il suffit de voir les commentaires que Yalitza Aparicio, par exemple, reçoit sur les réseaux sociaux quand elle montre son travail en tant que mannequin. Voici la traduction de quelques-uns des messages qu'elle reçoit avec la traduction faite par mes soins :

« C'est dégueulasse que tes orteils soient visibles ainsi, ne portes pas ce genre de chaussures qui ne sont pas faites pour tes pieds laids, ce sont de chaussures pour des pieds beaucoup plus esthétiques et jolis ».

« Nègre comme mes couilles »

« Elle n'est même pas à la hauteur de Schtroumpfette »

« Représentante de la tribu de la garnacha et le tlacoyo[2] »

« Mais qu'est-ce qui fait la servitude portant les vêtements de la patronne ? »

« Même si la guenon s'habille en soie, elle reste une guenon[3] »

L'esthétique du corps, dans la construction de la modernité a été, sans doute, un outil de contrôle, de domination et d'exclusion coloniale. Peut-on reconsidérer le corps non seulement comme objet à représenter, mais comme un agent actif de la création et de la transformation ? Comme un agent de la connaissance ? Si nous comprenons l'art parmi les sciences sociales, comme le dit Silvia Rivera Cusicanqui : « il faut penser une autre science sociale qui ne sépare pas le cerveau du corps, l'éthique de la politique et l'action de la pensée[4]. »

C'est dans ce cadre que se situe ma recherche doctorale. Toutefois, quel est le rapport de mes inquiétudes artistiques et épistémologiques pour le corps et sa relation avec la nation Wixárika ?

1 Donna Jeanne Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencion de la naturaleza - Science, cyborgs et femmes : la réinvention de la nature*, Madrid, Catedra, 1995, p. 300

2 Garnacha est un mot qui exprime le genre de nourriture vendue dans la rue au Mexique. Tlacoyo est un repas mexicain de consommation populaire, dont le sens dans ce commentaire fait référence au fait que Yalitza vient de classe blasse.

3 Pour cette traduction j'ai décidé de faire une traduction littérale, une expression française qui exprimerait cela serait « une truie reste une truie », cependant l'expression en espagnol démontre donc le racisme.

4 S. Rivera Cusicanqui, J. Domingues, A. Escobar et E. Leff, « Debate sobre el colonialismo intelectual y los dilemas de la teoría social latinoamericana », *Cuestiones de Sociología*, e009-14, 2016, https://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/download/CSn14a09/7294.



Figure 11 Vochol au musée du quai Branly, Francisco Bautista, Kena Bautista, Roberto Bautista, Diego Diaz Gonzalez, Emilio Gonzalez Carrillo, Victor Gonzalez Carrillo, Alvaro Ortiz, Herminio Ramirez. Polimero Bitsuka, alcool, fils, toile.
Photographie par Palamède. Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 Image prise du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2012_11_Paris_%28128%29_Branly_coccinelle_Vochol.jpg

I. Épistémologies païennes

L'Histoire est un conte avec lequel les menteurs de la culture occidentale trompent les autres ; la science, un texte discutable et un champ de pouvoir ; la forme est le contenue.

Donna Haraway[1]

En 2010, mon premier contact avec le peuple Wixárika fut possible grâce à l'exposition du *Vochol* dans ma ville natale, Puebla. Le *Vochol,* œuvre emblématique, a été réalisé par des artistes Wixáritari issus de deux familles : les Bautista et les Ortiz. Sous la direction de Francisco Bautista, cette voiture Volkswagen – une coccinelle, appelée « Vocho » au Mexique –, a captivé l'attention nationale. Cette pièce a même voyagé à l'international, exposée au musée du Quai Branly – Jacques Chirac du 2 octobre au 2 décembre 2012.

Face à cette œuvre, j'ai pris conscience de l'existence de nombreux peuples originaires au Mexique que j'ignorais complètement. J'étais loin de mesurer la richesse culturelle présente dans le territoire géopolitique où je suis né et grandi avec des nations que l'on continue à nommer, à tort, « indigènes ». C'est le cas des Wixáritari.

La nation Wixárika est un peuple autochtone vivant dans le nord-ouest du Mexique, dans la région de la Sierra Madre Occidentale. Selon les données de l'INALI (Institut national des langues indigènes), en 2020, la population parlant le wixárika s'élevait à 60 263 personnes, réparties dans les États de Jalisco, San Luis Potosí, Durango et Nayarit[2]. Au Mexique, ils sont souvent désignés par l'exonyme « Huicholes ». Toutefois, les membres de cette communauté s'auto-nomment Wixárika (au singulier) ou Wixáritari (au pluriel), et revendiquent d'ailleurs cette appellation.

1 D.J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres…, op. cit.*, p. 158.
2 INALI, https://www.inali.gob.mx/detalle/lengua-wixarika-huichol. Consulté le 25 août 2025.

C'est pourquoi, tout au long de cette recherche, j'utiliserai le terme Wixárika, qui donne également son titre à cette thèse.

Avant d'aller plus loin, l'usage du terme « indigène » mérite d'être clarifié. Au Mexique, les termes « indigène » ou « *indio* » ont longtemps été des qualificatifs péjoratifs. Jaime Lopez Reyes constate que, depuis le XIXe siècle et jusqu'aux gouvernements d'aujourd'hui « ceux qui ont été nommés 'indios' ou 'indigènes', ont été vus comme l'un des principaux problèmes de la nation mexicaine, puisqu'on considère que leur existence gène le développement et la modernité du pays[1]. »

Le mot « *indio* » porte une forte charge coloniale : il renvoie à une erreur géographique des premiers Européens, croyant avoir atteint les Indes[2]. L'usage du mot repose sur une logique eurocentrée, une domination blanche qui gomme les différences entre les peuples.

« *Indio* » a ensuite été substitué par indigène. Même si le mot « indigène » a été réapproprié de manière stratégique par des figures comme Macedonia Blas Flores[3] ou Yalitza Aparicio[4] il reste problématique. Sa re-signification peut certes devenir un acte de résistance, mais elle ne suffit pas à effacer la violence de sa charge historique et contemporaine. En plus, « indigène » n'est pas souvent un terme utilisé par les peuples eux-mêmes, comme les Wixáritari.

La théorie critique de la race et les réflexions par exemple de Yásnaya Aguilar, nous font comprendre que « indigène » s'agit d'une catégorie politique coloniale. En effet, nous ne pouvons pas parler d'une identité « india » ou « indigène » homogène et monolithique. La notion d'« indigène » exprime une forme de « déviation[5] » de la norme, du centre. Ainsi, Aguilar dit : « Je n'ai jamais souhaité cesser d'être *mixe*[6] mais j'ai souvent souhaité ne plus être indigène.[7] »

Or, cette discussion est très longue et loin d'être conclusive. D'autres polémiques apparaissent par exemple avec d'autres appellations telles que « autochtone », dont la nuance avec le terme indigène est à mon avis quasi-inexistante.

Je préfère donc le terme de « nations originaires », utilisé par plusieurs communautés d'Abya Yala. Je choisis également d'utiliser le terme Wixárika – et non « huichol » –, comme revendiqué par la nation elle-même.

Dans un autre ordre d'idées, parler d'épistémologies païennes c'est proposer une reformulation de la notion d'épistémologies du Sud, théorisée par Boaventura de Sousa Santos et d'autres penseur·ses du Sud[8]. Le mot *païen* désignait, en Europe, ceux qui n'étaient pas chrétiens. Si la norme était le christianisme, le païen était le déviant.

Les savoirs non occidentaux ont longtemps été relégués au rang de superstition ou de mythe. Voltaire, par exemple, parlait de ces croyances comme « ridicules et absurdes.[9] »

1 Jaime Lopez Reyes, « Identidades impuestas », *in* Jaime Lopez Reyes et Eugenia Iturriaga Acevedo (éd.), *Pueblos indigenas frente al racismo mexicano. Caja de herramientas para identificar el racismo en México II*, LIBRUMAN Universidad Nacional Autonoma de México., México, 2020, p. 11-26.
2 *Ibid.*
3 Macedonia Blas Flores est une activiste pour les droits humains d'origine otomie nommée en 2005 au Prix Nobel de la Paix.
4 Yalitza Aparicio, actrice nommée à l'Oscar en 2018 pour sa participation dans le film *Roma* d'Alfonso Cuarón. En profitant de sa visibilité, elle est aussi devenue activiste pour les droits des indigènes. En 2019 elle a été nommée Ambassadrice de bonne volonté de l'UNESCO.
5 Yasnaya Aguilar, *Nous sans l'Etat*, traduit par Amandine Semat, Toulouse, Ici-bas, 2022, p. 75.
6 Le peuple *mixe*, ou *ajuujk*, est une communauté qui habite dans le nord-est de l'état d'Oaxaca, dans le sud du Mexique.
7 *Ibid.*, p. 81.
8 Boaventura de Sousa Santos et María Paula Meneses (éd.), *Epistemologías del Sur*, España, Ediciones Akal, SA, 2014.
9 Voltaire, *Traité sur la Tolérance*, Édition libre 2016., Bibebook, 1763, p. 45.

En ce qui nous concerne, il s'agit de reconnaître les savoirs Wixáritari comme des systèmes de connaissance à part entière, marginalisés par l'entreprise coloniale. Cette marginalisation constitue une *violence épistémique*, décrite par Genara Pulido Tirado comme « ...une série de discours systématiques, réguliers et répétés qui ne tolèrent pas les épistémologies alternatives et prétendent nier l'altérité et la subjectivité des Autres, de façon que l'oppression de leurs savoirs est perpétuée et justifie ainsi sa domination[1]. »

La violence épistémique a construit ainsi des discours qui cherchent « l'annihilation d'autres formes de savoir considérées comme sauvages, primitives ou féminines[2]. » Face à cette violence, nous devons chercher des voies pour décoloniser le savoir. Catherine Walsh propose trois axes de réflexion, dont la deuxième nous dit que « Le chemin vers la décolonisation requiert la récupération, revalorisation et application des savoirs ancestraux, mais aussi, il requiert d'un questionnement de la temporalité et localité associées à eux...[3]. »

De son côté, la philosophe Rosi Braidotti nous invite elle aussi à « apprendre respectueusement des plus anciens gardiens de la terre constitue un terrain pour commencer à construire »[4].

La violence épistémique a des effets concrets : elle nourrit les exclusions et la discrimination, elle alimente les mécanismes du colonialisme interne[5]. Pablo González Casanova a développé ce concept pour décrire les rapports de domination à l'intérieur du Mexique. Ces rapports ne se limitent pas à la dimension de classe, mais aussi au caractère ethnique et racial, comme le signale la synthèse de Lissell Quiroz et Philippe Colin[6].

En tant que Mexicain métis, j'ai grandi entouré d'un discours romantique sur les peuples originaires –vus comme des ancêtres d'un passé glorieux, les « racines de la culture mexicaine » –. Ce récit masque leur réalité actuelle. Il les enferme dans une image folklorisée et figée dans le passé, en les excluant du présent. Enrique Dussel, philosophe de la libération, invite à penser depuis la périphérie. Il propose de construire d'autres formes de savoir, à partir des voix que la modernité a exclues. Apprendre des épistémès wixáritari, c'est remettre en question la hiérarchie instaurée par l'humanisme eurocentré, qui érige l'« Homme » occidental comme norme de l'humanité.

1 Genara Pulido Tirado, « Violencia epistémica y decolonizacion del conocimiento », *Sociocriticism*, XXIV-1,2, 2009, p. 173-201.
2 *Ibid.*
3 Catherine Walsh, « Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonialización(1) », *Boletín ICCI-ARY Rimay*, 60, mars 2004, p. 1-6.
4 Rosi Braidotti, *El conocimiento posthumano*, traduit par Jùlia Ibarz, Barcelona, Gedisa, 2020, p. 70.
5 Pablo González Casanova, *Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo*, Centro Latinoamericano de Investigaciones en Ciencias sociales, 1963.
6 Philippe Colin et Lissell Quiroz, *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, Zones, 2023, p. 59-61.

II. Le problème de l'anthropologie

Quand on s'intéresse aux nations originaires, inéluctablement nous croiserons le champ de l'anthropologie. Il est impossible d'ignorer l'héritage colonial de cette discipline. Même si elle a évolué, elle reste encore perçue comme une science tournée vers l'étude des peuples non occidentaux. Cette tension apparaît dans le langage lui-même. Les termes fréquents dans la littérature anthropologique comme *ethnodanse*, *ethnomédecine*, *ethnogenre* renvoient à une logique classificatoire. Ces termes reflètent, à mon sens, une problématique similaire à celle du terme indigène. Comme le dit Lissell Quiroz dans son entretien pour Paroles d'Honneur : « à chaque fois que j'écoute ethnie, j'entends race[1]. » Quel que soit le terme, nous constatons une assignation à une altérité, à la périphérie d'un centre. C'est l'expression même de la matrice coloniale[2].

L'essentiel des recherches sur la culture Wixárika a été produit par l'anthropologie. Elle repose sur une division classique issue de l'épistémologie occidentale : celle entre sujet et objet. Ainsi, cette science transforme la culture Wixárika en simple objet d'étude, une entité à observer, analyser, décrire. C'est ici que surgit pour moi une difficulté : cette posture objectivante entre parfois en contradiction avec l'idée que les savoirs wixáritari sont des savoirs qui ne se laissent pas réduire à une description extérieure.

Je reconnais pleinement les transformations contemporaines de l'anthropologie : de nouvelles méthodologies, l'observation participante renouvelée, les travaux sur les mondes euro-nord-occidentaux, les apports de personnalités comme François Laplantine, Eduardo Viveiros de Castro ou de Philippe Descola lui-même. Ma critique ne nie rien de cela. Mais, même avec ces évolutions, demeure un problème structurel : les pratiques des peuples d'ailleurs continuent trop souvent d'être lues à travers des cadres théoriques produits dans le Nord global. Je considère que cette asymétrie demeure épistémologiquement problématique. Il ne s'agit donc pas d'une posture anti-anthropologie. Ma perspective est située : je formule une critique légitime des conditions dans lesquelles s'est construite une discipline, tout en reconnaissant sa capacité à se transformer et à se décentrer. Ici apparaît un autre élément de l'asymétrie épistémique : les apports des anthropologues du Sud global sont encore très peu pris en compte dans l'académie française. Or, si l'on reconnaît aujourd'hui les transformations de l'anthropologie, il faut également rappeler que nombre de ces déplacements – épistémologiques, méthodologiques, politiques – proviennent précisément de zones historiquement colonisées, où la discipline a été réinterrogée depuis ses propres blessures et urgences. Ne pas reconnaître cette contribution revient à reconduire, malgré soi, la hiérarchie coloniale du savoir.

Cette critique s'inscrit par ailleurs dans un champ plus large : ce que je reproche à certaines pratiques anthropologiques peut être étendu à d'autres sciences sociales. La question fondamentale est celle du lieu d'énonciation et du rapport de pouvoir qui traverse toute production de savoir. Mais alors, peut-on espérer que l'art permette d'échapper à cet héritage colonial ? L'art pourrait-il abolir la distance entre læ chercheur·se et ce qu'iel cherche à comprendre ? Peut-être pas. L'art non plus n'est pas neutre dans l'histoire coloniale. C'est pourquoi il faut adopter un autre regard. Il est nécessaire de transformer notre approche, de revoir notre manière de produire du savoir.

Dans cette perspective, je propose de considérer la culture Wixárika comme un véritable cadre théorique pour penser le corps. Cette thèse ne cherche donc pas à produire une connaissance *sur* le peuple Wixárika, mais bien à apprendre *avec* et *d'*elleux, à partir de leurs enseignements, et grâce à l'accueil qu'iels m'ont accordé c'est pourquoi, le terme de plurivers apparaît comme une option subverssive de la prétendue objectivité et neutralité scientifique.

1 *Pensées décoloniales - Lissell Quiroz*, 2023. Paroles d'Honneur URL: https://www.youtube.com/watch?v=qhlrk6O-W9U consulté le 14 juin 2025.
2 Anibal Quijano suggère la notion de matrice colonial comme la structuration eurocentrée de plusieurs aspects de la vie d'une société même après les processus de décolonisation. Cette structure est donc basée sur la racialisation, le control du travail, le genre et les manières de produire de la connaissance. Cf. A. Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina »..., *op. cit.*

III. Le plurivers et la question du posthumanisme

Pour le peuple Wixárika, reconnu pour ses créations en perles et en laine, la ritualité est indissociable de la fabrication d'objets. Mais comment penser la ritualité sans le corps ? Qu'il s'agisse de danse, de chants ou d'ascèse, les expériences rituelles Wixáritari mobilisent le corps. Cette ritualité s'ancre dans une cosmogonie complexe, traversée par l'agriculture, les cycles cosmiques, les rêves, les territoires sacrés… autant d'éléments qui impliquent une corporalité vécue. Au fil de mes rencontres avec les Wixáritari, je me suis interrogé : Comment le corps est-il vécu dans la vaste ritualité Wixárika ? Peut-on y percevoir une forme de plasticité corporelle ? La spiritualité semble centrale : expériences mystiques, magie, mais aussi une rationalité propre, enracinée dans un système à la fois matériel et spirituel.

À l'inverse, l'Occident – et particulièrement la France, où je mène ce travail – véhicule une vision séculière[1], binaire et figée du corps et du vivant. Il est important de faire quelques précisions sur le terme d'Occident, qui pourrait être considéré par plusieurs comme caduque ou « fourre-tout ». D'abord, je ne considère pas l'Occident comme un monolithe homogène culturellement. Au sein de l'Occident habitent plusieurs sociétés diverses entre elles, la culture française, par exemple, n'a rien à voir avec celle des États-Unis. Cependant, comme précisé dans le glossaire, l'Occident doit être compris comme une construction géopolitique structurant le système-monde, selon les termes d'Immanuel Wallerstein[2]. La critique selon laquelle l'Occident serait aujourd'hui trop flou, poreux ou indéfinissable constitue, de mon point de vue, un problème épistémologique. Pour les peuples du Sud global, l'Occident n'est pas un concept abstrait : il est une expérience concrète, quotidienne, historique, perceptible dans les corps et les territoires même à l'heure actuelle. Dire que « l'Occident n'existe plus » revient souvent à occulter les structures de pouvoir qui continuent d'organiser le monde et à effacer les asymétries héritées de la colonialité. Dans ce contexte, nier l'Occident conduit à déresponsabiliser les formations politiques, économiques et militaires qui ont occupé – et occupent encore – la position centrale du système-monde. C'est pourquoi je n'emploie pas le terme Occident comme un fourre-tout, mais comme un outil analytique, au sens de plusieurs auteurs comme Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo ou encore Arturo Escobar, permettant de rendre visible les structures de pouvoir, les hiérarchies de savoir et les formes d'organisation du vivant produites depuis cette centralité historique. De plus, il se trouve que ce centre de pouvoir s'inscrit dans un système capitaliste et ce capitalisme véhicule à son tour une métaphysique et une ontologie du monde et du vivant, fondées sur une logique dualiste[3].

Pour sortir de ces dualismes, le posthumanisme critique offre des outils féconds. Certes, le posthumanisme peut avoir plusieurs lectures. Par exemple, les transhumanistes ont leur utopie post-humaine. Or, le posthumanisme avec lequel je dialogue est celui qui remet en cause les catégories occidentales et ouvre un espace pour d'autres formes d'agencement du corps et des savoirs[4]. Le posthumanisme, ici, est donc celui qui délocalise la place de l'*Homme* comme sujet central de l'humanisme moderne pour dévoiler que cette catégorie ne représente pas l'humanité générique, cet *Homme* n'est pas une figure neutre. C'est cette lecture critique du posthumanisme que je prends comme ligne méthodologique. Elle permet de réinterroger les corps et leurs agences relationnelles, principalement la différenciation humain / non-humain.

1 Lorsque je parle de la France comme d'une société séculière, on me fait souvent remarquer qu'il existe encore des expressions spirituelles — voire magiques. Je suis conscient que certaines régions témoignent de la présence de ces pratiques. Toutefois, il me semble difficile d'affirmer qu'elles structurent la société française, qui reste profondément marquée par la laïcité. Par ailleurs, bon nombre de ces pratiques adoptent aujourd'hui une forme individualiste, éloignée du tissu social collectif et qui ne se traduisent pas dans des manifestations populaires. Je vous invite à approfondir ces nuances au chapitre 7.

2 Immanuel Wallerstein, Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde, traduit par Camille Horsey et François Gèze, La Découverte, 2009.

3 De la même manière, il est important de nuancer l'idée que parler de « l'Occident » revient à désigner un système politique, et non chaque individu occidental en tant que tel. Néanmoins, cette distinction me semble particulièrement complexe. En tant que migrant vivant en France, il m'apparaît clairement que les rapports de pouvoir se manifestent à travers les personnes elles-mêmes, souvent sous forme de microfascismes dans les relations quotidiennes, y compris chez celles et ceux se réclamant de la gauche. Le système-monde et le capitalisme qui le soutient exercent une hégémonie telle que, malgré nous, nous l'incarnons. Par ailleurs, comme le souligne Houria Bouteldja, la qualité de vie en France –du moins en grande partie– demeure étroitement liée à l'appareil colonial toujours exercé sur plusieurs pays, notamment africains. Donc oui, la nuance doit se faire, sans pour autant conduire à innocenter les Blancs. J'aborderai cette problématique au long de cette thèse et également dans le chapitre 7.

4 Nous approfondirons dans les confusions entre transhumanisme et posthumanisme dans le chapitre 4.IV.

Mais pourquoi faire appel au posthumanisme dans une thèse en arts ? Pourquoi l'articuler aux épistémès Wixáritari ? Parce que la violence épistémique évoquée plus tôt prend racine, entre autres, dans l'humanisme occidental et sa définition très étroite de l'humain. Ce modèle a exclu, hiérarchisé, classifié – jusqu'à établir une taxonomie raciale où l'homme blanc trônait au sommet, reléguant les Noirs aux côtés des singes –[1]. Rosi Braidotti, dans sa conférence *La connaissance posthumaine*[2], retrace la généalogie de ces critiques. Elle rappelle qu'Olympe de Gouges, pour avoir publié *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, a été guillotinée. Tout comme Toussaint Louverture, figure de l'abolition de l'esclavage, qui est mort en prison dans un des moments les plus « révolutionnaires » de la modernité.

Francesca Ferrando, de son côté évoque, la polémique de Valladolid entre Bartolomé de las Casas et Juan Ginés Sepulveda sur l'humanité des « indiens du nouveau monde[3]. » Elle constate que Sepúlveda « les considérait aussi différents des humains que les singes[4]. » Enrique Dussel, quant à lui, voit dans ces débats les premiers questionnements antimodernes et anticolonialistes. Pour le philosophe argentin-mexicain, De las Casas a été le premier critique de la modernité coloniale[5]. Ainsi, Dussel montrait que la naissance de la modernité a aussitôt engendré sa contestation.

Dans cette logique, Bruno Latour affirme que *Nous n'avons jamais été modernes*[6]. Titre qu'on pourrait reformuler comme *Nous n'avons jamais été humains*. La modernité a produit un modèle unique d'humain, permettant « la naissance conjointe de la 'non-humanité', celles des choses, ou des objets, ou des bêtes…[7] ». Est-ce que les peuples originaires, les Noirs, les femmes ont été exclu·es aussi de cette humanité ? Latour nous dit : « La constitution moderne permet au contraire la prolifération démultipliée des hybrides dont elle nie l'existence et même la possibilité[8]. »

C'est pourquoi le concept de *plurivers* est pertinent. Il affirme la pluralité du monde, des façons d'habiter, de vivre, de créer. Il s'oppose à l'universalisme, qui prétend construire une seule vision du réel. Développé par plusieurs auteurs comme César Carillo Trueba[9] ou Arturo Escobar[10], le plurivers est résumé par la consigne zapatiste « pour un monde où plusieurs mondes coexistent ». Adopter et assumer le plurivers comme entrée épistémologique signifie adopter aussi une posture décoloniale.

Cela dit, afin de complexifier la question du plurivers dans cet exercice, il peut sembler que j'établis une opposition dualiste entre l'Occident et les Wixáritari. Pourtant, cette démarche ne repose pas sur une telle dichotomie. Il est essentiel d'y intégrer une autre perspective : la mienne, en tant que migrant en France, mais aussi en tant qu'étranger à la culture Wixárika. Cette position me pousse à rester attentif à la mise en garde formulée par Ramírez et al., afin d'éviter de tomber dans une posture dualiste :

> …la tendance à opposer le savoir traditionnel au savoir occidental […] [finit par] mettre en avant une série de caractéristiques exclusives, où l'acceptation de l'un impliquerait nécessairement le rejet de l'autre. C'est ce qui se produit lorsque l'on formule des oppositions telles que : tandis que l'un est moderne et civilisé, l'autre

1 Nombreux personnages du XIXe siècle ont soutenu ces idées, notamment Paul Broca, Ernst Haeckel, Joshiah Clark Nott, Georges Vacher de Lapouge, Arthur de Gobineau. Un autre exemple de la déshumanisation raciale est dans les expositions universelles et les zoo humains.
2 *Rosi Braidotti, «Connaissance posthumaine»*, 2019., https://www.youtube.com/watch?v=0CewnVzOg5w , 2022-04-15 23:47:04
3 Francesca Ferrando, *Philosophical posthumanism*, Paperback edition., London New York Oxford New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, coll.« Theory », 2020, p. 78.
4 *Ibid.*
5 Enrique D. Dussel, *El primer debate filosófico de la modernidad*, [Amsterdam] : CABA, Argentina, TNI, Transnational Institute ; CLACSO, coll.« Biblioteca Masa crítica », 2020.
6 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Nachdr., Paris, Editions La Découverte [u.a.], 2010.
7 *Ibid.*, p. 23.
8 *Ibid.*, p. 53.
9 César Carrillo Trueba, *Pluriverso: un ensayo sobre el conocimiento indígena contemporáneo*, 1. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, coll.« Colección La pluralidad cultural en México », n ° 11, 2006.
10 Arturo Escobar, *Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*, Durham, Duke University Press, coll.« New ecologies for the twenty-first century », 2018.

> est primitif et traditionnel ; tandis que l'un est universel, l'autre est local ; tandis que l'un est rationnel, l'autre relève du sens commun ; tandis que l'un est analytique, l'autre est historique ; tandis que l'un est objectif, l'autre est subjectif. Le problème avec cette manière de distinguer les savoirs traditionnels autochtones du savoir scientifique réside précisément dans une compréhension essentialiste des deux pratiques épistémiques, ainsi que dans le fait que les critères de distinction sont arbitraires et eurocentrés[1].

Penser en termes de plurivers, c'est aussi reconnaître le caractère fluide et dynamique des cultures. Comme Rosi Braidotti, nous rejetons « les systèmes de pensée fermés[2]. » Le plurivers n'est pas un catalogue de mondes séparés et figés : c'est un tissu, un entrelacement. Ce travail ne cherche pas à substituer l'universalisme occidental par plusieurs micro-universalismes – ou dans cette étude, par un universalisme Wixárika –. Il s'agit cependant, et en assumant cette posture, de reconnaître que l'Occident, en tant qu'entité géopolitique et épistémique historiquement colonisatrice, s'est imposé comme centre de production de savoirs, marginalisant ou folklorisant les autres ontologies. C'est pourquoi il est légitime de poser que certaines catégories conceptuelles et sensibles issues des pratiques rituelles et cosmologiques wixáritari puissent agir en retour sur les cadres de pensée dominants, y compris ceux du posthumanisme critique. Certes, par moments on pourrait suggérer que j'insinue que la culture Wixárika aurait les réponses à un Occident corrompu. Or, aucune société dans le monde n'est parfaite ; il s'agit ici de valoriser les savoirs et les épistémologies wixáritari dans un cadre académique formel occidental.

En outre, ce travail ne cherche pas à inscrire la pensée rituelle autochtone dans les catégories posthumanistes, mais à mettre en tension des perspectives plurielles : faire résonner des modes de subjectivation rituelle, corporelle et cosmique avec les figures du posthumain, du cyborg, ou de l'agentivité non humaine. Ce déplacement a pour fonction d'interroger les limites de la pensée posthumaniste elle-même, notamment dans ses oublis persistants du spirituel, du rituel et des cosmologies situées. En ce sens, le plurivers n'est pas seulement une collection de mondes coexistant horizontalement : c'est un espace de friction asymétrique, où certaines ontologies subalternisées peuvent affecter les catégories hégémoniques. Il ne s'agit pas de réenchanter la modernité depuis l'*autre*, mais d'en déstabiliser les fondements ontologiques en rendant possible une pensée incarnée, relationnelle, et radicalement située.

Cela implique d'accepter les tensions, les ponts, les rencontres, parfois les conflits. Il ne s'agit pas d'opposer, mais de construire à partir de la différence comme le suggère Gilles Deleuze[3].

1 Sandra Lucía Ramírez, Luis Antonio Velasco, Julián Zarate et Maria del Carmen Gomez Martinez (éd.), « Perspectivas en torno a los conocimientos tradicionales », *in* Sandra Lucía Ramírez, Luis Antonio Velasco, Julián Zarate et Maria del Carmen Gomez Martinez (éd.), *Saberes híbridos: reflexiones sobre la técnica, el destino y el conocimiento en el mundo contemporáneo*, Primera edición., Mérida,Yucatán, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, coll.« Ensayos », n° 11, 2014, p. 159-180.

2 Rosi Braidotti, « Posthuman Critical Theory. », *in* Debashish Banerji et Makarand R. Paranjape (éd.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, New Delhi, Springer, coll.« SpringerLink Bücher », 2016, p.13-32

3 Pour Gilles Deleuze la différence n'est pas une opposition naturelle ou la négation de ce qui existe déjà. La différence est créative et productive, une puissance en devenir. Pour le philosophe la différence est affirmative. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 12e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Épiméthée », 2011.

IV. La problématique

C'est dans ces tensions propres au plurivers que prend forme la question centrale de cette recherche :

Quelles formes plastiques peuvent émerger de la rencontre – ou de la friction – entre la ritualité du corps Wixárika et les conceptions occidentales du corps ?

Un autre enjeu, en lien avec l'anthropologie et le plurivers, réside dans le fait que l'Occident a longtemps interprété les peuples du Sud à travers ses propres grilles de lecture. En renversant cette dynamique de pouvoir, je me demande : les catégories Wixáritari peuvent-elles influencer les conceptions occidentales du corps et de l'art ? Et quelle matérialité pourrait naître de ce changement de perspective ? Sur un plan plus personnel, je m'interroge aussi : comment cette exploration peut-elle transformer ma propre pratique ?

Ces questions en ouvrent d'autres : Attribuer une dimension rituelle à l'acte artistique peut-il jouer un rôle dans cette reconfiguration ? Qu'est-ce qui fait œuvre dans une rencontre ? Dans un tissage pluriversel ? La rencontre elle-même peut-elle être pensée comme une forme de plasticité ? Comment le corps devient-il créateur dans une tension pluriverselle ? L'approfondissement de la ritualité Wixárika fait aussi émerger des interrogations spécifiques. Pour pouvoir explorer les tensions du plurivers, il faut d'abord s'attarder sur la conception wixárika du corps : Quelle est la place du corps dans la cosmovision Wixárika ? Les objets rituels et les rituels eux-mêmes font-ils du corps une forme de plasticité performative ? Les perspectives Wixáritari peuvent-elles enrichir les réflexions contemporaines, notamment occidentales, sur le corps comme entité sociale, spirituelle, artistique, politique et relationnelle ? Explorer les dimensions sensibles du corps, dans ce dialogue, permet-il aussi de reconfigurer notre notion d'*humain*, en s'éloignant de la figure de l'*Homme* universel ? Peut-on subvertir notre conception de l'individu ? Comme Silvana Vignale s'interroge, « quelle nouvelle expérience est possible à partir d'admettre la relationnalité des corps si on ne les considère plus comme séparés les uns des autres ?[1] »

D'ailleurs, le mot *exploration* dans le titre de cette thèse appelle lui aussi à la réflexion. Qu'on l'appelle aussi expédition, ce terme, lié à l'anthropologie ou à la géographie, convoque un imaginaire colonial. La modernité s'est ouverte par un geste d'exploration : l'arrivée de Christophe Colomb et la prétendue *découverte* d'Abya Yala. Aujourd'hui, les projets d'exploration spatiale ou sous-marine s'inscrivent dans une logique de colonisation et d'exploitation. Tant que l'exploration reste liée à ces logiques, elle participe de la matrice coloniale. Elle révèle aussi une vision anthropocentrée, où la « nature » est perçue comme une réserve de ressources à disposition de l'humanité propriétaire. L'exploration suppose la découverte, et parfois même l'appropriation. Cela peut devenir une forme d'épistémicide lorsque, sous couvert de recherche scientifique, on s'approprie les façons d'être et de savoir des nations originaires. Pourquoi alors conserver ce terme dans une thèse en arts, portant sur la question du corps en dialogue avec la nation Wixárika ?

Ici, il ne s'agit pas d'exploiter les savoirs wixáritari, mais de reconnaître leur place dans un ensemble pluriel. Peut-on détacher la notion d'exploration de son imaginaire colonial ? Peut-elle devenir un geste artistique ? Un mode d'attention et de relation plutôt qu'un acte de conquête ? Ces questions accompagnent la réflexion tout au long de la recherche.

1 Silvana Vignale, « La vida y la incertidumbre. Ensayo sobre perspectivismo y ontología relacional », *En-Claves del Pensamiento*, 37, 1 janvier 2025, p. 1-25.

En outre, je retrouve certaines dimensions du corps chez les Wixáritari qui m'intéressent particulièrement :

1 - L'intime, la mémoire et la raison
2 - Le lien entre le corps et les objets
3 - La relation du corps avec le vivant
4 - Le rituel comme créateur d'un corps collectif

Cette recherche est alors une tentative de proposition face à la crise écologique, mais aussi spirituelle que traversent les sociétés occidentales. Nos corps, confrontés à cette crise, sont pathologisés. Les problématiques collectives deviennent des problèmes individuels, ce qui affaiblit nos capacités d'action politique. En outre, la spiritualité, souvent absente du champ académique comme l'a noté Adèle Harrer dans sa soutenance de thèse[1], mérite d'être réinvestie. Harrer aborde la spiritualité à partir du bouddhisme en lien surtout avec le féminisme. Ici, je propose de penser la spiritualité et le geste spirituel dans l'art en tenant compte des relations de pouvoir issues du colonialisme, ainsi que des dynamiques sociales et politiques qui traversent le monde Wixárika. Il ne s'agit pas d'aborder la spiritualité sous l'angle de la nostalgie, mais bien à partir du monde tel qu'il est aujourd'hui, en tentant de repenser notre réalité sans l'ancrer dans un passé idéalisé. Cette approche vise également à mettre en lumière les contradictions inhérentes à toute démarche spirituelle, en soulignant qu'une spiritualité profonde – « ou une expérience mystique » – ne rime pas nécessairement avec bien-être ou confort, contrairement à ce que véhiculent les discours *New Age*.

Longtemps, les savoirs des nations originaires –les Wixáritari y inclus·es–, ont été classés sous l'étiquette réductrice de *chamanisme*. Or, pour comprendre ces pratiques, il faut interroger cette notion en tant que catégorie eurocentrée, homogénéisante et réductrice. De même, que penser des *néo-chamanismes* ou des courants *New Age*? Quelles implications politiques et plastiques produit leur expansion ?

Enfin, à quel point les concepts et approches Wixáritari reposent-ils davantage sur le sensible que sur le rationnel ? Ou le sensible est-il une autre forme de rationalité ? Ces questionnements s'inscrivent dans une approche poïétique qui propose de penser à partir du corps, des rituels, des objets et des liens.

1 Adele Harrer, « Le corps paysage », Thèse Doctorale, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2024

Méthodologie

I. La poïétique

Puisque nous sommes dans le cadre de la recherche-création, notre intérêt porte avant tout sur les processus qui mènent à une nouvelle œuvre. À ce sujet, Chloé Persillet estime que parler de recherche-création revient à évoquer la même idée que la poïétique[1]. En effet, cette dernière désigne l'étude de l'œuvre « en train de se faire[2]. » Initialement, poïétique vient du grec *poíēsis*, évoqué par Platon dans *Le Banquet*. Dans les temps modernes, Paul Valéry a proposé la poïétique pour parler de la poésie. René Passeron, quant à lui, suggère non seulement de l'élargir au domaine des arts en général, mais il parle « d'une poïétique des religions, des langues, des mythes, des philosophies, des techniques et des sciences, des mœurs et du droit, comme une poïétique politique[3]. » Passeron a défini la poïétique comme « la science normative des opérations instauratrices, ou mieux, comme la science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent[4]. »

Grâce à cette approche, il devient possible de réinterroger la question de l'anthropologie, cette fois à travers le prisme de l'art. Hal Foster, par exemple, soulève des points essentiels en parlant de « l'artiste comme ethnographe[5]. » Ses critiques m'interpellent particulièrement puisqu'il questionne le narcissisme de l'artiste dans des contextes « subalternes ». Il critique également la perception de l'altérité avec le concept de *self-othering* (une identification excessive avec l'outre), ou encore les postures paternalistes d'artistes qui attendent des réponses ou des attitudes de la part de certains groupes. Foster met aussi en garde contre les risques des créations collaboratives *in situ*, notamment dans des milieux défavorisés, qui peuvent conduire à des démarches éthiquement discutables, voire à la gentrification des lieux ou à des formes d'*autoreprésentation assistée*[6].

Ces réflexions soulèvent chez moi des interrogations personnelles comme par exemple, ma difficulté à m'assumer en tant qu'artiste. L'artiste comme figure romantique est aussi une incarnation très individualiste. En plus, il est possesseur d'une originalité qui le démarque du *reste*. Cette figure m'est très problématique, pourtant, je crée : je fais de la photographie, du dessin, du crochet et des objets d'art. Comment résoudre ce paradoxe ? Nous explorerons cela dans le chapitre 6.

Cela pose une autre question : quelles sont les limites poïétiques dans une étude comme celle-ci ? Comme je l'ai exposé auparavant : je ne suis pas anthropologue et je ne prétends pas l'être. Cette thèse se construit sous un regard d'artiste. Mais qu'est-ce qu'un regard d'artiste ? Il ne peut se réduire à la maîtrise de techniques artisanales des œuvres textiles ou des *tablas*[7] wixáritari. Ce serait tomber dans le piège de l'appropriation culturelle. Pouvons-nous concevoir que ce regard vise à comprendre la construction du sensible chez les Wixáritari ? À saisir le dynamisme de leurs objets rituels ? À explorer non seulement l'esthétique, mais aussi le lien entre rituel et création ? À analyser l'œuvre dans son contexte culturel et social ? À comprendre la transformation du corps et des matériaux impliqués dans les processus sensibles ?

Ce regard artistique se développera au fil de la recherche. Il tentera de concilier sensibilité et esprit critique comme véritables voies épistémologiques. Cependant, nous retrouvons des pistes dans l'art contemporain. L'artiste Pascale Weber, par exemple, ayant grandi en Indonésie, s'inspire des rituels

1 Chloé Persillet, « Poïétique, pratique et théorie : méthodologie de la recherche en arts plastiques », *Marges*, 39-2, 7 novembre 2024, p. 21-42.
2 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique », n° 49, 1989.
3 *Ibid.*, p. 24.
4 *Ibid.*, p. 22.
5 Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », *in Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique*, traduit par Marine Planche, Centre Georges Pompidou., 1996, p. 498-505.
6 L'auteur évoque ici le "Projet Unité" réalisé à Firminy en 1993, dans le cadre duquel une quarantaine d'installations artistiques ont été commandées. Hal Foster s'attarde en particulier sur une initiative intitulée *The Open Music Library – Project Unité*. Dans ce projet, le duo d'artistes Clegg et Guttmann a invité les habitants de l'Unité à fournir des cassettes audio destinées à constituer une discothèque collective. Ces enregistrements ont ensuite été compilés et exposés en fonction des appartements et des étages, avec l'intention de représenter symboliquement l'ensemble de l'immeuble.
Cependant, cette démarche a fini par trahir les habitants. Pensant participer à une initiative collaborative, ils ont en réalité livré des éléments de leur culture personnelle, qui ont été transformés sans leur consentement en une sorte d'exposition à visée anthropologique.
7 Les tablas wixáritari sont aussi appelé *nierika* (sg), *nierikate* (pl). Ce sont des tableaux en fils de laine collés à la cire d'abeille. Nous approfondirons dans cette thèse sur ces productions.



Figure 12 César Menchaca avec des représentants de la ville de Puebla. Image prise de: https://efekto10.com/puebla-despide-la-exposicion-cesar-menchaca-pasiones-por-mexico-con-mas-de-108-mil-visitantes/

autochtones sans les fétichiser en évitant tout exotisme pour un œil européen[1]. Le duo Art Orienté Objet[2], de son côté, a intégré le rituel *Bwiti*[3] dans son travail, en le considérant non comme un objet mais comme un cadre de création. Ce type d'approche montre qu'il est possible d'adopter une posture respectueuse, critique et consciente.

Le regard d'artiste, s'il veut rester éthique, doit s'interroger en permanence. Comme je l'ai dit, la figure classique de l'artiste m'interpelle. Il semble parfois qu'un artiste puisse tout se permettre. Pourtant, des exemples montrent que cette posture est dépassée. En 2022, à Puebla, une exposition commandée par le gouvernement et réalisée par l'artiste César Menchaca a suscité la polémique. En s'appuyant sur les techniques et iconographies Wixáritari, Menchaca a fait produire des sculptures monumentales représentant des animaux caricaturés. Il affirme avoir collaboré avec des artisans Wixáritari tout en voulant « rendre visibles » les peuples « indigènes ». Cependant, l'absence de ces peuples dans la signature des œuvres et dans les événements protocolaires est frappante, comme l'illustre la photo publiée par le site efekto10 (Fig.12).

Ce genre de situation m'amène à reconsidérer l'importance de faire une thèse en arts pour situer sa propre pratique et ses implications éthiques, surtout lorsqu'on travaille avec des groupes ou des populations mises en marge par le système-monde. Dans ce contexte, la critique de Libertad Mora, qui accuse Menchaca d'appropriation abusive, est tout-à-fait pertinente[4].

Par ailleurs et pour revenir à la question anthropologique : jusqu'à présent, ce sont surtout les anthropologues qui se sont penché·es sur les peuples autochtones. Mais dans quelle mesure leurs analyses sont-elles biaisées par leur propre subjectivité ? Leur compréhension des concepts issus de cultures originaires est-elle limitée par leur propre cadre de pensée ? On peut ainsi interroger les écrits des ethnologues ayant travaillé avec les Wixáritari : n'ont-ils pas parfois adapté, interprété, voire manipulé les concepts pour les faire entrer dans leurs propres grilles d'analyse, idéalisant ces peuples ou projetant sur eux le désenchantement de la modernité occidentale ?

Lors d'un de mes séjours, une femme Wixáritari m'a confié qu'elle ne se reconnaissait pas dans ce que certains ethnologues avaient écrit sur sa culture. C'est pourquoi je propose une poïétique située, accompagnée d'une démarche *analéctique*, pour prendre au sérieux les réflexions et pratiques des Wixáritari. Comme l'affirment Sahlins et Johannes Neurath « une théorie critique amérindianisée ne vise pas seulement à 'dissoudre' les dichotomies… mais cela implique aussi leur subversion[5]. »

1 Annexe 1 Interview de Pascale Weber
2 Duo d'artistes conformé par Benoît Mangin et Marion Laval-Jeantet.
3 Rite et religion d'origine gabonais.
4 Libertad Mora, « "La apropiación indebida en exposición" el juego del absurdo - Puebla », *La Jornada de Oriente*, 29 août 2022, http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/la-apropiacion-indebida-en-exposicion-el-juego-del-absurdo/.
5 Johannes Neurath, « La dialéctica de la ilustración antropológica : mitología huichola como crítica de la modernidad », *in* Gemma Orobitg et Pedro Pitarch (éd.), *Modernidades Indígenas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuet, 2012, p. 21-36.

II. Situer

Bien que ce soit la création artistique qui articule cette recherche, elle nécessite également un cadre méthodologique complémentaire. Il ne s'agit pas d'imposer une technique artistique en particulier, mais d'articuler la poïétique et la réflexion critique. De plus, étant donné le dialogue établi avec les pratiques Wixáritari, il est pertinent de tracer un chemin méthodologique approfondi.

Dans ce contexte, je mobilise la notion de *savoirs situés* proposée par Donna Haraway[1]. Elle invite à réfléchir à notre localisation en tant que producteurs de la connaissance, en reconnaissant que le regard n'est jamais neutre. Cette approche rejoint le problème de l'anthropologie soulevé auparavant : comment être sûr que les discours des anthropologues sur les Wixáritari ne sont pas eux-mêmes biaisés ?

Ainsi, les savoirs situés questionnent l'objectivité revendiquée par les sciences modernes. Ils nous poussent à reconnaître nos subjectivités, à situer nos expériences, nos références et nos perspectives. Pour moi, il s'agit d'une proposition éthique : interroger nos paradigmes, nos perceptions et comprendre également nos processus de subjectivation qui produisent un regard sur ce que nous voulons comprendre.

Selon Haraway, l'*objectivité* n'est atteignable que depuis une perspective partielle, localisée et incarnée : « seulement la perspective partielle promet une vision objective[2]. » Les savoirs situés reposent sur une subjectivité autoréflexive, consciente de sa place dynamique dans une trame collective – trame que j'envisage ici dans une perspective non anthropocentrique –.

Dans cette thèse, adopter les *savoirs situés* implique de questionner en permanence les processus épistémologiques et poïétiques de ma démarche vis-à-vis des Wixáritari. Cela suppose un travail préalable : poser et approfondir la question harawayienne « d'où vois-je ? ». En tant que mexicain, je suis construit comme un métis. Pour les Wixáritari, je suis un *teiwari*[3]. En tant qu'artiste, humain et chercheur, d'où je regarde ? Cette question dépasse la simple localisation géographique. Il s'agit d'une localisation subjective, géopolitique, sociétale, mais aussi théorique. En ce qui me concerne, j'assume le regard de la décolonialité et de la convergence posthumaine[4], comme Rosi Braidotti l'appelle.

Cette posture éthico-épistémologique invite également à être critique envers soi-même. C'est-à-dire, pourquoi m'intéresse-je au peuple Wixárika ? Est-il possible que je romantise leur mode de vie ? Haraway met en garde contre les dangers de l'appropriation des regards des autres : « les points de vue des subjugués ne sont pas *innocents*[5]. » S'approprier un regard qui ne nous appartient pas reviendrait à adopter une posture « aussi hostile que les versions plus explicites et totalisantes de prétention à l'autorité scientifique[6]. » L'appropriation du regard est une posture en fin de compte aussi paternaliste que colonialiste.

C'est pourquoi, tout en m'inspirant d'auteur·es occidentaux·ales tels que Donna Haraway, Rosi Braidotti ou Bruno Latour, je choisis également de m'appuyer sur des voix du Sud global – tant les Wixáritari que des académicien·nes –. Ce choix vise à contester l'asymétrie épistémologique que j'observe : trop de recherches dans le Sud restent eurocentrées, utilisant majoritairement des références occidentales. À l'inverse, les savoirs du Sud global sont presque absents dans le Nord ; lorsqu'ils apparaissent, ils sont souvent réduites à « objet d'étude ». Pourtant, une simple visite dans les librairies de l'Université Nationale Autonome du Mexique révèle la richesse et l'innovation de la production intellectuelle, largement

1 D.J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres…, op. cit.*
2 *Ibid.*, p. 326.
3 Mot en wixárika qui signale es personnes allochtones à la culture Wixárika. Beaucoup d'anthropologues ont traduit ce terme comme « métis ». Mais comme Johannes Neurath il faut le comprendre aussi comme le « voisin » non autochtone. Neurath Johannes, « Máscaras en mascaradas. indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos », *Relaciones - Museo Nacional de Antropologia INAH,* XXVI-101, Invierno 2005, p. 30.
4 Rosi Braidotti entend par « convergence posthumaine » comme le croissement des crises, transformations et problématiques contemporaines. Que ce soit l'écologie, la technologie, les mouvements sociaux, les études décoloniales, queer, etc, ces changements déstabilisent la conception traditionnelle occidentale de l'humain.
5 D.J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres…, op. cit.*, p. 328.
6 *Ibid.*

ignorée par le Nord. Un autre exemple de cette asymétrie épistémique me vient lorsque je pense à mon éducation formelle au Mexique. Dans l'école primaire, on nous a appris la Révolution française, le Siècle des Lumières et le Moyen Âge. Au-delà du fait que ces temporalités sont purement européennes et ne correspondent pas à l'histoire du Mexique, en France, difficilement l'Indépendance mexicaine sera-t-elle enseignée aux élèves de primaire par exemple. Cela soulève ce que Lisell Quiroz évoque comme arrogance épistémique[1].

Assumer cette méthodologie me permet aussi d'interroger ma propre fiction identitaire, notion abordée aussi par le concept de cyborg de Donna Haraway. Pour la philosophe, læ[2] cyborg n'est pas seulement une figure postdualiste qui efface les frontières entre nature et technologie, mais aussi une figure d'identité en devenir. Lorsque Haraway dit « je préfère être cyborg que déesse[3] » c'est, comme Manuela de Barros le signale : « ...choisir sa fiction, modifier les représentations et renouveler les modèles historiques[4]. » Reprenant cette idée, je conçois ma pratique artistique sous un angle cyborgien. C'est-à-dire, la pratique comme une technologie quasi-prothétique qui me permet de me situer en tant que Mexicain métis et *teiwari*, mais aussi en tant que migrant en Europe : je suis un étranger tant en France que pour les Wixáritari. J'écris alors à partir d'un spectre dynamique, d'une frontière.

La catégorie de métis, dans le contexte mexicain, est également problématique. Après la Révolution mexicaine, l'État-nation mexicain a mis en place un projet de métissage. Ce projet était destiné à effacer progressivement les identités indigènes pour forger une identité nationale, la «race cosmique» de José Vasconcelos. Ce processus a débouché, entre autres, sur un linguicide. Bien que cette *désindigénisation* ne fasse pas partie explicite des politiques mexicaines actuelles, aujourd'hui encore ce colonialisme interne persiste. Dans une démarche engagée pour les droits linguistiques, la militante Yásnaya Aguilar a pris la parole en langue mixe devant le Sénat mexicain. Par cet acte symbolique, elle a affirmé sa fierté de parler une langue en défiant cette histoire de désindigénisation.

En prenant conscience que mon « identité métisse » est le produit de cette politique, je me rends compte que je suis, en quelque sorte, vomi par l'histoire. Comment cesser d'incarner cette forme de colonialisme interne ? Puis-je dire à l'état mexicain : « Regardez comment je me réindigénise » ?

Cependant, je ne peux pas non plus prétendre à devenir « indigène ». D'abord car il ne s'agit pas d'une identité, et deuxièmement, car je n'ai pas subi les discriminations qui atteignent les « indigènes » au Mexique. En plus, nous avions discuté de l'hostilité que cette appropriation du regard peut engendrer. En revanche, mon expérience de migrant en France m'a placé dans un autre seuil. En 2019 et 2022, j'ai vécu un processus juridique contre une *Obligation de Quitter le Territoire français*. Cette injustice administrative a transformé ma création artistique en un outil thérapeutique. Cette expérience donne encore plus de sens à cette thèse. Car, si au Mexique je suis blanchi par mon statut d'étudiant en France, ici je suis l'indésirable, le migrant, j'ai été le « sans papiers », bref, le « grand remplaçant[5]. »

Ce projet de recherche-création est né d'un véritable questionnement identitaire, dans un lieu où rien n'est donné pour moi. De plus, mon soutien à la lutte anticoloniale palestinienne peut également jouer contre moi, comme c'est le cas pour les militant·es de la cause.

Je ne cherche pas à influencer le regard porté sur mon travail à travers cette expérience migratoire, ni à me comparer aux problématiques coloniales des Wixáritari. Mais personnellement, cela a joué un rôle majeur dans mon intérêt pour leur culture. Devenir moi-même l'*autre*, le sans-papiers, m'a permis

1 Je transpose l'exemple donné par Quiroz. Dans son texte, Quiroz évoque que « la Révolution Française est un thème obligatoire des programmes scolaires. En revanche, aucune référence n'est faite à la révolution haïtienne – pourtant l'une des plus importantes de l'histoire – et qui a de surcroit, des liens étroits avec le processus révolutionnaire français. Lissell Quiroz, « Le leurre de l'objectivité scientifique. Lieu d'énonciation et colonialité du savoir », 18 février 2020, https://decolonial.hypotheses.org/1630.

2 Étant donné que le concept harawayien de cyborg s'agit d'un concept post dualiste, et donc post genre, il me semble tout-à-fait pertinent d'utiliser le phonème æ.

3 Donna Jeanne Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, coll.« Essais », 2007.

4 Manuela de Barros, *Magie et technologie*, Nouvelle édition augmentée., Paris, UV éditions, 2017, p. 62.

5 J'utilise ce terme en assumant l'ironie. En effet, la théorie du « grand remplacement » venant de l'extrême droite catégorise la migration –surtout maghrébine–, comme un danger pour les français de « souche ».

de porter mon regard vers l'altérité au Mexique. Il est triste d'avoir dû subir une discrimination pour être sensibilisé aux problématiques raciales du Mexique. Mais reconnaître cela ouvertement et sincèrement me permet aujourd'hui de situer mon processus créatif et épistémologique de manière plus juste vis-à-vis des Wixáritari et de moi-même.

Dans la continuité d'une réflexion ancrée dans une perspective située, il est essentiel de préciser que situer le point de vue ne revient pas à produire un simple récit autobiographique. Ici, le propos – tout comme les œuvres présentées dans ce travail – s'appuie sur une position particulière non pour se raconter, mais pour interroger le monde depuis un lieu. Je pense notamment à Yásnaya Aguilar qui, dans ses écrits, part fréquemment d'expériences personnelles en tant que femme *Mixe*, non pour parler d'elle-même, mais pour faire émerger des analyses sociales et politiques plus larges. À partir de l'intime, elle questionne ainsi les rapports de pouvoir entre l'État-nation, les nations autochtones ou encore les enjeux de souveraineté linguistique. C'est cette capacité à faire dialoguer le vécu avec les structures, sans se replier sur soi, qui inspire ici la démarche de cette recherche.

Il est essentiel de situer également la posture décoloniale mobilisée dans ce travail. Cette recherche s'inscrit dans une convergence entre les approches décoloniales et les perspectives posthumanistes. Toutefois, il convient de rappeler que le champ décolonial n'est ni homogène ni exempt de tensions internes. Le groupe Modernité/Colonialité[1] a incontestablement permis une critique radicale des rapports de pouvoir coloniaux persistants, tant à l'échelle internationale qu'à l'intérieur des États postcoloniaux. Il a aussi contribué à une remise en question profonde de l'eurocentrisme dans les modes de production du savoir, y compris dans le Sud global.

Cependant, la pensée décoloniale ne constitue pas un ensemble monolithique ou un dogme. Elle se compose d'une hétérogénéité de positions, souvent traversées de controverses. Plusieurs autrices ont d'ailleurs mis en lumière les angles morts de ce courant. María Lugones ou Rita Segato, par exemple, ont introduit des réflexions fondamentales autour du genre, du corps et de la sexualité comme dimensions constitutives de la colonialité, apportant ainsi des complexités critiques aux approches initiales.

De son côté, Silvia Rivera Cusicanqui a formulé l'une des critiques les plus incisives. En mobilisant la notion de « colonialisme interne » proposée par Pablo González Casanova, elle dénonce la reproduction de logiques coloniales à l'intérieur même de certains discours et pratiques décoloniales[2]. Elle met en garde contre la décontextualisation et la dépolitisation de concepts issus des nations originaires, souvent réappropriés dans des cadres académiques sans lien réel avec les luttes concrètes.

Dans une perspective similaire, des auteurs comme Ramón Grosfoguel[3] ou Claudia Zapata[4] ont dialogué avec ces critiques. Les deux soulignent les dérives d'un extractivisme académique qui transforme les savoirs des nations originaires en capital culturel, construisant ainsi une légitimité dans les universités du Nord global.
Ainsi, conscient des contradictions internes et des tensions inhérentes au champ décolonial latino-américain, j'aborde ici la décolonialité non comme une vérité épistémique, mais comme une posture critique : un levier pour penser autrement la production de la connaissance, au-delà des cadres eurocentrés.

C'est dans ce sens que la notion d'*analéctique*, développée entre autres par Enrique Dussel, me semble particulièrement pertinente : elle ouvre une voie de dialogue horizontal avec les savoirs subalternes, sans prétendre les englober dans un système théorique fermé.

1 Le groupe Modernité/Colonialité est un collectif pluridisciplinaire né en Amérique latine, rassemblant des penseur·euses tels qu'Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, María Lugones, Catherine Walsh, Aníbal Quijano, Walter Mignolo ou encore Arturo Escobar. Leur objectif principal est de montrer que la modernité occidentale est indissociable de la colonialité : un système mondial né au XVIe siècle avec la colonisation, fondé sur des hiérarchies raciales, économiques et épistémiques.
2 Silvia Rivera Cusicanqui, Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores, Buenos Aires, Tinta limón Editorial Retazos, 2010.
3 Ramón Grosfoguel, « Del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y al "extractivismo ontológico": una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo », Tabula Rasa, 24, juin 2016, p. 123-143.
4 Claudia Zapata, « El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina », Pléyade (Santiago), 21, juin 2018, p. 49-71.

III. L'analéctique

Pour que ce dialogue pluriversel ait lieu, il est nécessaire d'apprendre ce que les Wixáritari disent sur leurs pratiques. Cela soulève la question de l'*analéctique*, proposée entre autres par Enrique Dussel[1]. Cette méthode nous invite à aller à la rencontre de ces corps et ces peuples aux marges du système épistémique moderne-occidental : « Il est propre à la méthode analéctique d'être intrinsèquement éthique, et non purement théorique[2]. »

L'analéctique nous invite à reconnaître l'autre, sans crainte, en accueillant la différence. Elle demande de donner à l'altérité son droit d'exister par soi-même, et surtout : d'écouter sa parole. Cette approche rejoint la philosophie de la différence de Gilles Deleuze. Pour le philosophe, la différence ne consiste pas à nier ou opposer de façon binaire, mais de la comprendre comme une puissance créatrice[3]. Un peuple comme le Wixárika représente, au moins pour la société mexicaine occidentalisée – ou en quête d'occidentalisation –, une forme d'altérité. Il m'apparaît fondamental de suivre la proposition de Dussel pour « descendre de l'oligarchie culturelle et académique pour savoir écouter la voix qui vient de l'au-delà, du haut (*aná*), de l'extériorité de la domination[4]. »

Dans le cadre de cette étude, l'analéctique s'est concrétisée par une immersion culturelle de trois mois durant l'été 2023. Ce séjour a été rendu possible grâce à un premier contact établi en 2022 par l'Association Civile L'art d'être Wixarika, basée à Niort, et sa présidente, Mme Annie Claire Diaz. Par l'intermédiaire de cette association, j'ai proposé un atelier de photographie aux élèves du collège de Cerro de los Tigres, constituant un échange entre mes compétences et ce qu'iels m'ont transmis. Ces ateliers ont été approuvés par le mara'akame et fondateur de la communauté, Don Ángel Carrillo, ainsi que par le comité de gouvernement traditionnel et la professeure du collège, Liliana Meza. D'autres séjours ont eu lieu après 2023, notamment en janvier 2024 et février 2025. Toutefois, leur courte durée n'a pas permis d'organiser des ateliers photographiques comparables à ceux de 2023, ni de disposer du budget nécessaire pour une restitution de qualité, telle que le livre *Kur'eriwa Tiikiemete*, qui sera également abordé et développé dans le chapitre 6.

De plus, ces séjours et les liens qui en sont issus ont dynamisé encore le « seuil » que j'évoquais auparavant. En effet, si je suis étranger en France et chez les Wixáritari, j'ai néanmoins été accueilli par ces derniers très chaleureusement jusqu'à être baptisé. Je porte aujourd'hui cinq noms wixáritari, dont l'un fera l'objet d'un travail plastique dans le chapitre 3. J'ai eu la chance et l'honneur de recevoir ce baptême à Haramara, l'un des cinq territoires sacrés de la nation Wixárika. Ce jour-là, Ángel Carrillo, qui est depuis devenu un ami proche, m'a dit : « tu es maintenant un des nôtres[5] ». Mon dernier nom m'a été donné en février 2025. Je les conserve tous avec beaucoup de respect.

En effet, au cours de ces années de doctorat, j'ai aussi rencontré plusieurs personnes issues de milieux *new age* qui, une fois baptisées et nommées, utilisent ces noms de manière ostentatoire, comme une sorte de légitimation qui « justifierait » parfois des comportements discutables, une attitude qui me semble problématique. Certes, le simple fait de partager ses noms ne signifie pas en soi adopter une posture extractiviste ou d'appropriation. Il s'agit plutôt, à mes yeux, de chercher une manière de les *transmettre* qui soit à la fois cohérente et respectueuse. Ces réflexions soulèvent par ailleurs une question fondamentale : si je me soucie tellement du respect pour mes ami·es Wixáritari, est-ce peut-être car on a trop souvent nié ce respect de manière systémique et banalisée aux nations originaires ?

L'analéctique s'est également traduite dans l'apprentissage de la langue wixárika. Grâce au précieux accompagnement de mon professeur Hayuaneme Mijarez, j'ai pu acquérir des bases en langue wixárika

1 Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Docencia, 2013., et Enrique Dussel, *Método para una filosofia de la liberacion Superacion analéctica de la dialéctica hegeliana*, Salamanca, Ediciones Sigueme, 1974.
2 *Ibid., p. 183.*
3 G. Deleuze, *Différence et répétition..., op. cit.*
4 E. Dussel, *Filosofía de la liberación..., op. cit.*, p. 184.
5 Conversation informelle avec Angel Carrillo. Cerro de los Tigres 2023.

et communiquer de manière élémentaire. Ce travail m'a permis d'entrer en contact avec des structures et des phénomènes linguistiques particulièrement intéressants de la langue. Par ailleurs, cet apprentissage m'a ouvert le chemin vers une compréhension de leur conception du corps et leur vie rituelle – limitée par ma propre subjectivité –. Cette démarche s'est révélée être un outil essentiel pour saisir les nuances de leur rapport au monde. L'apprentissage du wixárika ne découle pas uniquement d'un intérêt linguistique personnel. Mon apprentissage basique de la langue Nahuatl, également originaire du Mexique, a joué un rôle déclencheur. Dès les premiers cours de nahuatl, on apprend que la « nature » parle. Puisque le nahuatl et le wixárika appartiennent à la même famille linguistique (yuto-nahua), il serait pertinent d'explorer comment le wixárika construit un rapport où culture et nature ne sont pas divisées par exemple. En tant que polyglotte, je considère que l'aspect linguistique de notre subjectivité façonne nos processus créatifs et épistémologiques.

Cependant, étant donné que la langue wixárika s'est transmise par tradition orale, la consultation des textes ethnologiques reste pertinente. Nous pourrions ainsi approfondir l'état de l'art des concepts wixáritari sur le corps, l'art, le rituel ou la nature et. Même si je garde une posture critique face à l'ethnologie, méthodologie issue du colonialisme, ce sont aussi les études ethnologiques qui nous permettent d'accéder à une partie de la ritualité wixárika. Je ne porte pas un regard manichéen sur l'ethnologie. Il se trouve qu'aujourd'hui des ethnologues soutiennent activement les luttes wixáritari. Il reste crucial de situer ces concepts et pratiques pour comprendre les enjeux politiques auxquels les Wixáritari sont confronté·es.

Un autre aspect de cette recherche où l'analéctique s'est manifestée réside dans les échanges, les entretiens et les moments de co-présence vécus avec des artistes et artisan·es Wixáritari. J'ai notamment été accueilli par Cecilia Carrillo, Alicia Carrillo, Lucina Muñoz et Santos López, qui m'ont généreusement accordé du temps pour des entretiens. D'autres personnes, comme Don Ángel Carrillo, Doña María, ainsi que leurs fils Ángel Carrillo, Lencho et Patricio, ont également marqué cette recherche par les instants partagés, bien que sans entretiens formels. Je tiens à souligner que Don Ángel Carrillo, en particulier, a clairement exprimé ce qu'il ne souhaitait pas voir figurer dans ma thèse. En signe de respect pour son amitié, ainsi que pour la communauté dans son ensemble, les passages qu'il m'a demandé de ne pas divulguer resteront dans notre mémoire partagée.

En ce qui concerne la voix de mes ami·es Wixáritari, j'ai fait le choix de privilégier des reformulations contextualisées plutôt que des citations directes. La plupart de nos échanges ont eu lieu dans des situations relationnelles précises – moments de travail, de marche, de préparation ou de convivialité – où la spontanéité, la langue et la densité conceptuelle rendent la traduction littérale partielle ou infidèle. Transcrire ces paroles hors de leur contexte reviendrait à les figer ou à les instrumentaliser, ce que je souhaite éviter pour des raisons éthiques. Lorsque cela est pertinent, leurs paroles apparaissent en note sous la forme de communications personnelles lors d'entretiens ou des communications informelles lors des situations hors entretiens. Néanmoins, ces citations ne représentent qu'une part des nombreux échanges partagés ; d'autres doivent rester dans le cadre intime où elles ont été formulées, par respect pour la confiance accordée et pour la nature relationnelle de ces moments. Il convient aussi de rappeler que les voix wixáritari ne se limitent pas au verbal. Elles s'expriment pleinement à travers leurs productions plastiques : les tableaux et dispositifs visuels réalisés par des artistes et mara'akate mobilisés dans ce travail constituent non seulement des œuvres, mais de véritables sources épistémiques. À cet égard, il faut également rappeler l'importance du livre photographique *Ku'eriwa Tiikiemete*, évoqué au chapitre 6, dont la démarche consiste précisément à laisser la « parole visuelle » aux Wixáritari elleux-mêmes.

Ainsi, l'analéctique pourrait aider à construire le regard de l'artiste mentionné précédemment – un regard ouvert à l'autre qui, croisé avec la poïétique, nous conduirait à repenser la place de l'artiste et s'éloigner de la figure si problématique du génie-individuel. Dans une étude telle que celle-ci, il est nécessaire de remettre en question le narcissisme présent dans cette figure. Le chapitre 6.VI est dédié à cette problématique.



Photographie avec Hayuaneme Mijarez, professeur de wixárika et activiste pour les droits des wixaritari en milieu urbain, Benita Mijarez et une amie de la famille.



Instant capturé après le baptême avec Cecilia Carrillo et Amani, chercheuse en ethnobotanique



Photo de nos séances de création et commérage à Cerro de los Tigres, Nayarit. De gauche à droit: Cécilia, Alicia, Doña Maria Carrillo et moi.



Figure 13 Exemple de tsikiri Wixárika. Image prise de Cosas de Nayarit.

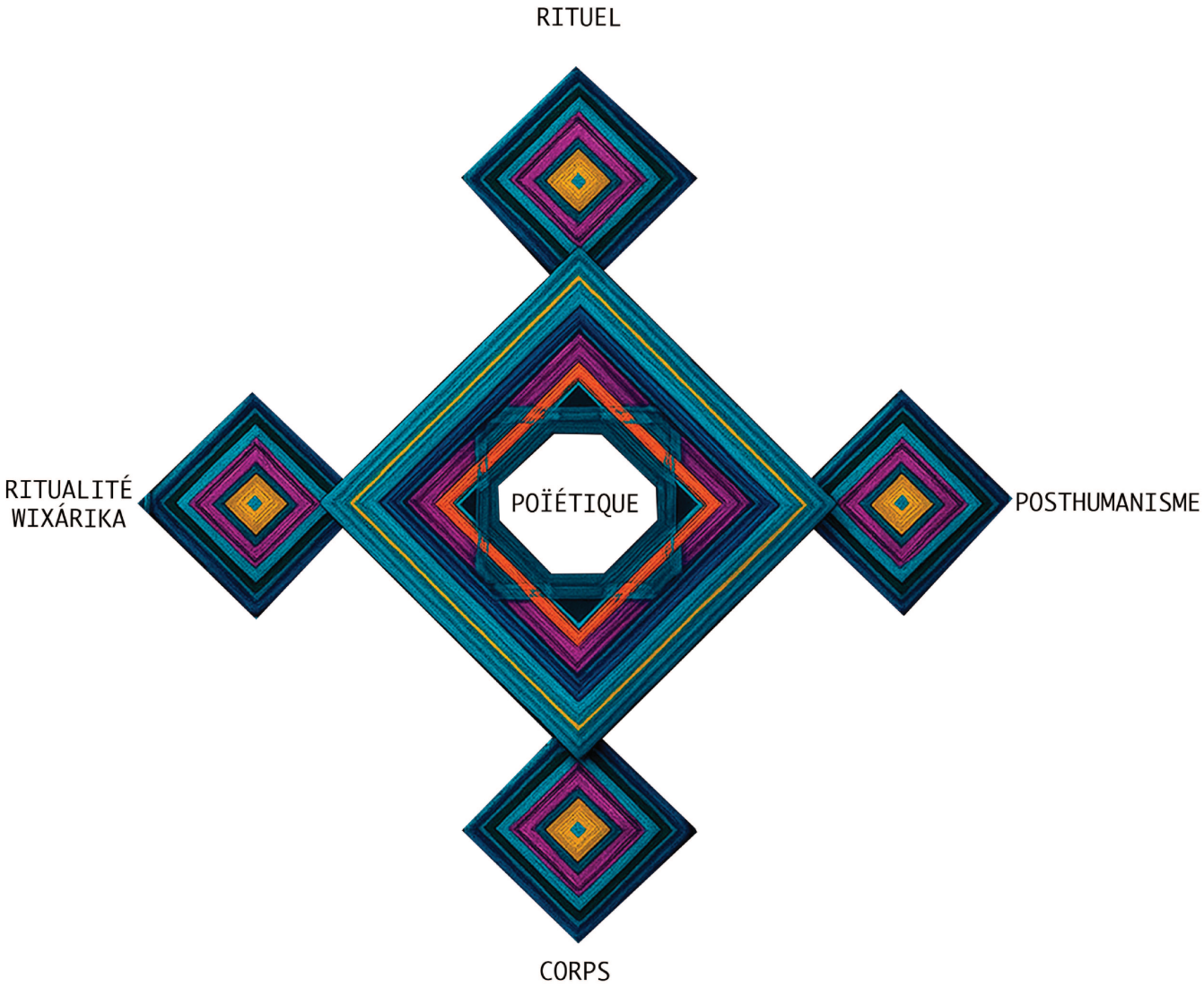


Figure 14a *Tsikiri* méthodologique

IV. Méthodologie tsikɨrienne

Afin que les pratiques et la ritualité Wixárika influencent réellement la manière de produire du savoir, la méthodologie de cette thèse s'appuie sur la plasticité du *tsikɨri* wixárika. Le *tsikɨri*, communément appelé « œil de Dieu », est un objet de la culture Wixárika, essentiel dans de nombreux rituels.

Présent dès la naissance dans la vie des Wixáritari, le *tsikɨri* constitue un point d'intersection entre le corps et la terre, entre les Wixáritari elleux-mêmes et leurs divinités. Il est également utilisé comme un objet apotropaïque. La méthodologie de cette recherche adopte ainsi la structure d'un *tsikɨri* pour visualiser le dialogue pluriversel de manière horizontale et l'articulation corps-art-rituel de manière verticale.

Le *tsikɨri* incarne le corps dans ses dimensions d'espace et de temps. Les enfants doivent ajouter un losange chaque année pendant les cinq premières années de leur vie. Toutefois, le *tsikɨri* est également une cartographie du territoire, « représentant » les terres sacrées des Wixáritari. Comme Leobardo Villegas le signale, le *tsikɨri* est une construction du cosmos wixárika[1]. À partir de ce principe je me suis interrogé : si le *tsikɨri* construit le cosmos, pourquoi ne construirait-il pas également de la connaissance ? Ainsi, son architecture permet de conférer à la méthodologie une forme plastique. Le *tsikɨri* offre alors une cartographie du plurivers sur lequel s'appuie cette recherche, permettant de rendre visible le croisement de regards pluriversels (Fig.13).

De la même manière que le *tsikɨri* cartographie les terres sacrées pour donner forme au monde, il schématise ici les dimensions corporelles auxquelles cette recherche s'intéresse (Fig. 14b). Ainsi, le chapitre 1 est dédié à une réflexion sur le rituel et l'art par une lecture croisée des paroles et praxis wixáritari et de l'art contemporain. Plus précisément, nous aborderons la notion de *nierika*, un concept central dans la ritualité Wixárika. Nous examinerons comment celui-ci entre en résonance avec la conception occidentale de l'art, tout en invitant à repenser les notions d'*aisthesis*, de perception et de sensible proposant la notion de *poïétique-rituelle*. Reprenant donc le modèle *tsikɨrien* (Fig.14b), le centre correspond au chapitre 2 dans lequel on s'intéressera au corps et à la notion wixárika de *tewiyari*. Afin d'explorer la notion de personne et de comprendre le corps au-delà des dualismes, ce chapitre explorera la tension entre le *yeiyari* – notion endogène de rituel et de culture – avec le corps-sans-organes de Deleuze et Guattari. La coordonnée nord du *tsikɨri* se déploie dans le chapitre 3, consacré à l'intime, la mémoire et la raison. Dans cette partie je présenterai la pièce *Hatemai*, issue du dialogue entre le concept wixárika d'*iyari* mise en dialogue avec la notion de rationalité, déplaçant le verbe penser du cerveau vers la sensibilité de la chair. La relation entre le corps et les objets sera explorée dans le chapitre 4, correspondant à l'aile droite du *tsikɨri*. Il s'agit de comprendre l'agentivité des objets *nierikate* tout comme l'agentivité des matériaux artistiques dans la reconfiguration du corps, profilant ainsi un regard spirituel du cyborg harawayien. Le chapitre 5 examinera la relation entre le corps et le non-humain. Le rituel, en tant que constructeur du corps collectif, sera analysé dans le chapitre 6 posant la question du tournant social de l'art à partir d'un livre photographique participatif et d'une performance collective. Ces questionnements dirigent la critique vers la figure de l'artiste, perçu normalement comme un individu-génie. Enfin, le chapitre 7 portera sur les spiritualités contemporaines, les risques qu'elles représentent pour les nations autochtones, ainsi que sur la notion anthropologique de *chamanisme*, que nous interrogerons de manière critique.

1 Leobardo Villegas, « El universo religioso de los huicholes », *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos.*, 3, janvier 2016, p. 4-48, coll.« Nueva Época ».

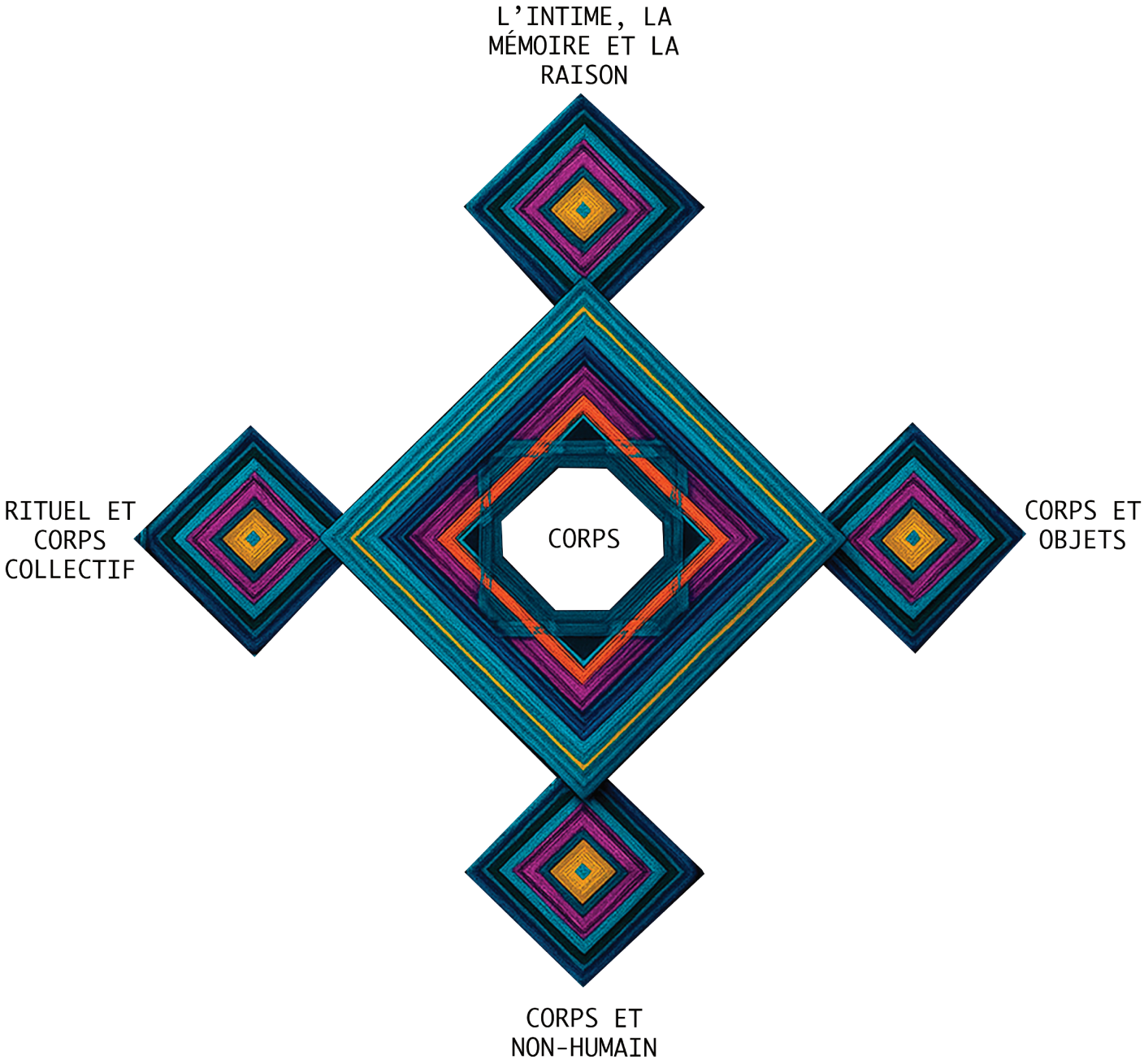


Figure 14b *Tsikiri* méthodologique #2

V. Les enjeux éthiques

L'enjeu principal de ce processus de recherche réside dans la question éthique de l'appropriation culturelle, souvent justifiée dans l'art sous couvert de « l'inspiration artistique ». Ces dernières années, plusieurs artistes et créateurs de mode ont profité de l'iconographie de divers peuples autochtones. Parmi eux, on peut citer César Menchaca ou encore la créatrice française Isabel Marant, qui a utilisé des symboles propres au peuple mixe, de l'État d'Oaxaca.

Je ne prétends en aucun cas devenir porte-parole, ni « visibiliser » le peuple Wixárika. Une telle posture relèverait d'un paternalisme aussi nocif que l'appropriation culturelle elle-même. Mon intention, en tant qu'artiste et chercheur, est de comprendre autrement le corps en apprenant des Wixáritari et leurs épistémologies, tout en respectant leurs symboles, leur iconographie, leurs techniques et leur mythologie.

Il importe donc de clarifier cet enjeu : Il ne s'agit pas ici d'ériger la culture Wixárika en objet d'étude, ni de prétendre devenir leur « porte-parole ». Les Wixáritari ont leur propre voix, et iels sont pleinement actif·ves dans la défense de leurs droits. Il peut paraître redondant d'insister sur ce point, mais je tiens à être précis. Cet essai vise à replacer et à ouvrir le champ épistémologique vers une culture dite « périphérique », dans le cadre d'un dialogue pluriversel sur les manières de produire de la connaissance. Il ne s'agit pas non plus d'idéaliser ou de romantiser la culture Wixárika. Ma posture est celle de l'écoute et de l'apprentissage d'une culture parmi d'autres, que mon historicité ne m'avait pas permis d'approcher jusqu'à présent, comme cela a été évoqué avec le projet du métissage.

Une autre problématique s'impose : celle de l'extractivisme, non seulement économique, mais également épistémique. C'est pourquoi je précise mes ambitions : elles sont modestes, sans prétention de créer des « idées nouvelles » qui existeraient déjà dans la culture Wixárika. Ma motivation naît d'une certaine frustration face aux limites imposées par mon propre contexte historique. Aujourd'hui, à travers la recherche et l'adoption de postures éthiques, je souhaite avancer de la manière la plus respectueuse possible, afin de souligner l'importance de penser en termes de plurivers.

À un autre niveau, un enjeu éthique supplémentaire apparaît, lié à l'intérêt croissant des sociétés occidentales et occidentalisées pour les cultures dites de l'*invisible*[1]. Cet intérêt est souvent accompagné d'un désir psychédélique pour le *hikuri*. C'est pourquoi, tout en m'intéressant à la question de l'expérience mystique, j'assume également la non-consommation du *hikuri, ou* peyote. Il me paraît essentiel de réfléchir à l'expérience mystique-corporelle dans le processus de *faire œuvre*, au-delà du recours aux enthéogènes. Ce choix est d'autant plus crucial que le *hikuri* est aujourd'hui menacé d'extinction, en grande partie en raison de l'extractivisme et de la prolifération des spiritualités *New Age*. Il est donc impératif d'adopter une position critique vis-à-vis du psychédélisme, perçu comme une échappatoire aux réalités matérielles de l'Occident. Cette réflexion sera développée plus en détail au chapitre 7.

1 Ce terme est utilisé par Pascal Pique par exemple et pour évoque les activités culturelles et artistiques au sein du Musée de l'Invisible. Cf. https://lemuseedelinvisible.org/presentation/



CHAPITRE 1 LE TOURNANT ARTISTIQUE : YEIYARI, ART, RITUEL ET SENS

Yeiyari

Yeiyari est un concept central de la culture Wixárika souvent mentionné dans la littérature ethnologique. Il est nécessaire d'éclaircir ses significations pour mieux comprendre son importance épistémique dans cette étude. Les textes de Diana Negrín et d'Arturo Gutiérrez del Ángel seront pris comme référence, tout en les confrontant à mon propre apprentissage de la langue wixárika.

Selon Negrín, qui cite son père Juan Negrín, *yeiyari* « dérive du verbe *yeiyá*, aller, marcher, parcourir, et du mot *iyari*, le cœur qui prend forme et reflète toute sorte de mémoires en retraçant un chemin marqué par les empreintes de nos ancêtres collectifs[1]. » De son côté, Gutiérrez del Ángel l'écrit *yei'iyari*, avançant que *yei* signifie mouvement et *iyari*, le cœur.

-yari

Or, après plusieurs cours de langue wixárika, je constate une certaine forme de romantisation sur ce concept. *Yei* a effectivement un lien avec la notion de chemin. Nonobstant, mon professeur Hayuaneme[2], ainsi que l'enseignant de l'Université de Nayarit, M. Tutupika Carrillo[3] m'ont précisé que *iyari* (cœur) ne fait pas partie de la formation du mot *yeiyari*. Pour comprendre correctement *yeiyari*, il faut saisir la manière dont la langue wixárika agglutine les termes : en l'occurrence, *-yari* est un suffixe indiquant la composition ou la consistance de quelque chose. Pour illustrer cela, je prends un exemple donné par Hayuaneme : pour dire « sac en tissu »[4] on utilise l'expression : *Ixuriki kitsiriyari.*

Dans cette construction, *ixuriki* signifie « tissu », *kitsiri* désigne le sac ou « *morral* » et *-yari* indique que le sac est « fait de » tissu, comparable au « en » de « sac en tissu » en français.

Pour le linguiste Jose L. Iturrioz, *yeiyari* serait plutôt le concept endogène de culture, en lien avec l'idée de « chemin, route ou trajectoire[5]. » Si l'on prend en compte le suffixe *-yari* comme il a été expliqué, une traduction de *yeiyari* pourrait être « ce qui constitue le chemin ». Cela nous amène également à penser le terme *yeiyari* comme une notion endogène de rituel : parcourir le chemin des ancêtres, recréer le monde à travers l'accomplissement des cérémonies. L'accomplissement du *yeiyari* est aussi nécessaire pour que les dieux soient *gentils*[6] et accomplir une *dette* souvent évoquée envers les divinités et les ancêtres.

Le tournant

Ce n'est pas un hasard si cette partie s'intitule « tournant artistique », en écho au « tournant ontologique » étudié ces dernières décennies en anthropologie. À mon sens, si nous souhaitons que l'art retrouve une capacité d'agentivité plus forte face aux problématiques contemporaines, il devient nécessaire de repenser ce que nous entendons comme art et comme acte créatif.

En ce qui me concerne, la ritualité wixárika, ou *yeiyari*, m'enseigne que le rituel participe à la construction du sens. Cette réflexion peut-elle s'appliquer à la pratique artistique ? Le tournant artistique que je propose invite à reconnecter l'art au rituel et à la magie. Si l'on définit la magie comme la capacité d'agir sur la réalité, quelle est alors la vocation de l'art, sinon de transformer la matière et de se transformer avec elle ?

Penser ainsi revient à concevoir l'art comme un processus sensible, comme une expérience[7] corporelle. Le rituel offre un cadre pertinent pour comprendre cette dimension sensible de la création, qu'il est nécessaire d'explorer. La création est-elle un acte extraordinaire ? Ou bien est-elle beaucoup plus ordinaire que nous le pensons ?

---

1 Diana Negrin da Silva, « Introducción El Acervo Negrín: Caminos y compromisos compartidos », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 20-32.
2 Communication informelle dans un cadre informelle. Guadalajara, Jalisco, 2022.
3 Communication informelle avec le Professeur Tutupika Carrillo, Tepic, 2023.
4 En espagnol ce serait *morral de tela*..
5 José Luis Iturrioz Leza, « El valor de una lengua ».
6 Il est intéressant d'observer que les dieux qui composent le panthéon Wixárika ne sont pas « bons » ou « méchants », ce sont des dieux qui vivent leurs paradoxes.
7 John Dewey, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, coll.« Folio », n° 534, 2010.

I. Le rituel et l'ordinaire

À l'instar de Byung-Chul Han – qui affirme que l'art est un héritier direct de la magie[1] –, il semble intéressant d'élargir la notion de rituel à la pratique artistique. Gwen Erhel soutient d'ailleurs que le rituel et l'art « sont intrinsèquement liés depuis toujours[2]. » Toutefois, l'objectif ici est d'interroger plus spécifiquement la triangulation art-corps-rituel. Il s'agit aussi de déconstruire l'idée moderne de l'art comme événement exceptionnel pour le considérer comme une forme à la fois utile et transcendante, offerte par le corps.

Le rituel

Il faut alors s'attarder sur la compréhension du rituel. Des auteurs comme Aurélien Yannic[3], Erving Goffman[4], Claude Rivière[5] et Martine Segalen[6] ont analysé la persistance des rituels dans les sociétés occidentales sécularisées, ou « profanes », selon Rivière, s'éloignant ainsi de leur dimension cosmogonique présente chez les Wixáritari.

À la différence du vaste panthéon wixárika, les sociétés modernes occidentales sont aujourd'hui privées de référents spirituels. Le seul qui subsiste est d'ordre moral : il s'agit de la chrétienté[7] et de sa déclinaison séculière, l'humanisme[8]. Pourtant, des formes d'expression où magie et rituel survivent émergent encore, notamment dans l'art, qui devient alors un espace d'échappée face à la rationalité et au progrès. Ainsi, des expositions telles que *Au-Delà*[9], dirigée par Agnès Gryczowska, ou *Magiciens de la Terre*[10], organisée par Jean-Hubert Martin, montrent comment le rituel et la quête d'une nouvelle sacralité investissent les pratiques artistiques aujourd'hui.

Ana Mendieta, pour sa part, a assumé pleinement le rituel comme mode magique de création, en témoignant d'une « préoccupation pour la nature comme lieu mythique dépositaire de vérités premières.[11] » Elle affirme :

> Mon art est construit sur la croyance d'une énergie universelle qui court à travers toutes les choses [...]. Mes œuvres sont les veines de l'irrigation de ce fluide universel. La sève ancestrale, les croyances originaires, l'accumulation primordiale, la pensée inconsciente qui animent le monde courent à travers ces veines[12].

Le sacré

Ces propos rejoignent ceux de Gwen Erhel, qui remarque qu'évoquer le rituel dans des sociétés non occidentales implique souvent une réflexion sur la notion de sacré. Or, dans un contexte d'art contemporain, Michèle Fellous s'interroge : « La rupture avec la figuration et la notion d'œuvre aboutit à une valorisation du processus artistique conçu comme un rituel. Une question surgit alors : à quelles valeurs, à quel sacré ces créations renvoient-elles ?[13] »

Cependant, la notion de sacré ne paraît pas pertinente pour notre étude. Olivia Kindl souligne que, chez les Wixáritari, ni les matériaux ni la fabrication d'objets ne reposent sur une dichotomie entre sacré et profane[14].

---

1 Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales: Una topología del presente*, traduit par Alberto Ciria, Edición digital., Barcelona, Herder Editorial, 2020.
2 Gwen Erhel, « Sacrés Rites. La persistance du rituel et l'implication de l'oeuvre », Master 2 Design, Arts, Médias, Mémoire de recherches, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2018, p. 15.
3 Aurélien Yannic, *Le rituel*, Paris, CNRS éd, coll.« Les essentiels d'Hermès », 2009.
4 Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. de Minuit, coll.« Le sens commun », 1998.
5 Claude Rivière, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.
6 Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, 2e éd., Paris, A. Colin, coll.« Domaines et approches », 2009.
7 Nous pourrions également évoquer l'Islam et son importance historique pour le monde occidental. Or, l'islamophobie – à caractère raciste – grandissante en Occident, surtout après le 09/11, place l'Islam comme cible de discriminations qui méritent d'une réflexion à part entière.
8 Comme le suggère Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris : Flammarion, 1996 (GF Flammarion, 754).
9 Agnes Gryczkowska (dir), *Au-delà*, Paris, Lafayette Anticipations, Fondation d'entreprise Galeries Laf, 2023.
10 Jean Hubert Martin et Centre Georges Pompidou (dir), *Magiciens de la terre: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, La Villette, la Grande Halle*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.
11 Carlos Domingo Redón, « Viejas-nuevas ideas. Adaptación y cambio desde el desarraigo Old-new ideas. Adaptation and change from cultural uprooting », *Educaciòn artistica: revista de investigaciòn*, 4, 2013, p. 67-76, coll.« Universitat de Valencia ».
12 Mendieta citée par *Ibid.*
13 Michèle Fellous, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain », dans *Médium*, 7-2, 2006, p. 106.
14 O. Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) »..., *op. cit.*



Figure 16 Silhouettes, Ana Mendieta. Image prise de: https://www.fenmuguerza.com/wp-content/uploads/2017/02/Serie-siluetas.jpg

La temporalité

Concernant la définition du rituel, Aurélien Yannic le décrit comme « une séquence d'actions codifiées et organisées dans le temps [...] *Le* rituel est une répétition d'occasion et de forme chargée de signification 'symbolique'.[1] » De son côté, Erhel remarque que, dans sa version séculière, le rituel est souvent confondu avec la routine ou l'habitude, mettant en avant la dimension répétitive[2]. Cependant, dans l'optique de lier art, magie et rituel, nous devons nous demander : est-ce bien la répétition et la temporalité qui construisent le rituel ?

La performance

Dans l'art contemporain, la performance est particulièrement liée au rituel. Ana Mendieta illustre ce rapport, notamment par ses vidéoperformances et photographies, influencées par la *santería* de son Cuba natal. Chez Mendieta, la connexion à l'altérité – la terre, les éléments, l'environnement – est fondamentale.

La performance artistique présente généralement deux caractéristiques : l'éphémère et l'irrépétible[3]. Cette singularité semble a priori incompatible avec l'idée d'un rituel répétitif. Pourtant, l'œuvre de Mendieta montre que le rituel peut être efficace sans être soumis à la répétition temporelle. Il pourrait sembler, à première vue, que rapprocher rituel et performance soit incompatible, surtout du point de vue Wixárika où la ritualité est hautement codifiée, répétitive et inscrite dans un calendrier agricole précis. Toutefois, comme le montrent plusieurs ethnologues – parmi lesquels Johannes Neurath – la répétition rituelle ne produit pas pour autant une expérience identique. Chaque rituel, même lorsqu'il suit un schéma stable, est vécu comme un événement singulier : il actualise de manière sensible la relation aux entités non humaines, au territoire et au tewiyari. C'est ici que la tension entre répétition et différence prend sens. Dans une perspective deleuzienne, la répétition n'est jamais la reproduction à l'identique, mais un processus qui renouvelle l'expérience en l'actualisant à chaque occurrence :

> La tradition Huichol peut être définie comme visionnaire et créatrice de choses éphémères, bien que toujours radicalement nouvelles. Les visions chamaniques sont des événements originaux, des inventions au sens poétique (Wagner 1981 [1975]). Ce ne sont pas de simples répétitions. D'une certaine manière, chaque rituel est le premier, chaque aube est un événement unique (Preuss 1933)[4].

1 A. Yannic, *Le rituel..., op. cit.*, p. 11.
2 G. Erhel, *Sacrés Rites. La persistance du rituel et l'implication de l'oeuvre..., op. cit.*, p. 10, 54.
3 Ángela Neira Muñoz, « El cuerpo en la performance social », *Revista virtual de arte contemporaneo y nuevas tendencias*, 90, Décembre 2006, p. 12.
4 J. Neurath, « La dialéctica de la ilustración antropológica : mitología huichola como crítica de la modernidad »..., *op. cit.*

Ainsi, si les rituels Wixárika sont répétitifs dans leur structure, ils sont toujours différents dans leur effectuation. C'est précisément dans cette dynamique – et non dans une assimilation simpliste – que le rapprochement prudent entre rituel et performance devient opératoire : les deux reposent sur une actualisation située du geste, du corps et de la relation. À cet égard Il faut aussi considérer que la création plastique, même lorsqu'elle vise la singularité, implique souvent des gestes répétitifs comme Olivier Long le souligne :

> Nombre d'œuvres naissent d'un travail austère, elles sont le fruit de processus de répétition réguliers qui font de ce travail des 'disciplines' à part entière. Avant de sédimenter dans des *œuvres ces exercices austères constituent la matière même de leur processus de production. De ce point de vue, toute œuvre est un exercice spirituel*[1].

Des artistes tels que Christian Boltanski, Michel Journiac, Lygia Clark, Joseph Beuys ou Vito Acconci effacent la frontière entre performance et rituel. Plus récemment, des collectifs comme Art Orienté Objet, Hantu (Weber + Delsaux), ainsi que des artistes comme Myriam Mihindou, Heather Hansen ou Olivier Long prolongent cette recherche du rituel et de la magie dans l'art contemporain occidental. Iels montrent que cette articulation entre art et magie est une recherche latente. Si la relation entre rituel et performance semble aujourd'hui établie, je souhaite aller plus loin : explorer comment la ritualité traverse la création artistique dans d'autres médias, tels que la peinture, le dessin, la sculpture, ou encore la photographie – mon médium principal – ainsi que les nouveaux médias.

La performativité de l'art plastique

Penser la création photographique par exemple comme une pratique rituelle peut sembler audacieux. Pourtant, la photographe Graciela Iturbide éclaire cette approche : « La photographie est un rituel pour moi. Partir avec mon appareil, observer, saisir la partie la plus mythique de l'homme, puis pénétrer dans l'obscurité, développer, choisir le symbolique[2]. » Iturbide témoigne non seulement de son intérêt pour la capture des rituels à travers le monde, mais aussi de sa propre pratique photographique comme processus rituel[3]. Sa démarche s'inscrit dans une quête de sens, rejoignant la réflexion d'Olivier Long sur l'ascèse. Si l'on comprend l'ascèse comme un rituel, Long rappelle qu': « jusqu'à Pindare, le verbe *askein* n'avait qu'un seul sens, celui de 'façonner avec l'art'[4]. »

L'ordinaire

Le terme *yeiyari* chez les Wixáritari, désignant entre autres le rituel, élargit encore cette réflexion. Lors de ma première visite au Cerro de los Tigres, à Nayarit, on m'a offert du *nawá*, une boisson fermentée de maïs. Cecilia Carrillo m'a expliqué alors que le processus même de sa préparation est considéré comme rituel. J'ai retrouvé un autre exemple chez Hayuaneme, qui affirme qu'il est « presque né en sachant tisser et broder[5]. » Si la création se manifeste dans le quotidien de Hayuaneme dès l'enfance, et que ce geste est conçu comme à la fois rituel et artistique, le quotidien constitue donc un élément à prendre en considération. Denis Lemaistre, quant à lui, rappelle que, pour les Wixáritari, le rituel n'interrompt pas le temps ordinaire : « *Pour comprendre l'idée autochtone du 'rituel', l'ethno-linguiste devra composer avec plusieurs verbes, récurrents dans les discours et les chants: waika*, 'jouer', *wiya* 'unir, accomplir', *yeiyá*, 'marcher, être', *nuiwa*, 'naître'[6]. »

Segalen, de son côté, nous montre aussi que les rituels contemporains se retrouvent dans plusieurs domaines : le sport, la vie politique, la fête, ou encore dans la vie culturelle[7].

---

1 Olivier Long, *L'oeuvre comme exercice spirituel: l'imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, Hermann, 2012, p. 240.
2 Graciela Iturbide dans Fabienne Bradu et Alexis Fabry, *Graciela Iturbide, Heliotropo 37: exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 12 février-29 mai 2022*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022.
3 Communication informelle avec Cécilia Carrillo. Cerro de los Tigres, 2022.
4 O. Long, *L'oeuvre comme exercice spirituel..., op. cit.*, p. 239.
5 Communication informelle avec Hayuaneme. Guadalajara, 2022
6 Denis Lemaistre, *Le chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, Paris, Harmattan, coll.« Recherches Amériques latines », 2003, p. 117.
7 Comme le présente le texte de Monique Segré *Rituels dans une institution d'art* paru dans Segré, Monique, y Jean-Pierre Daviet. *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*. Paris: Laboratoire de recherche et d'étude en sciences sociales, 1996.

Élargir nos concepts

Ainsi, à partir de la notion de *yeiyari* et des pratiques plastiques et performatives, je tiens à dire que loin d'être fondée sur la répétition, le rituel apparaît d'abord comme une expérience corporelle et sensible. Placer le corps au centre de la création artistique et de la ritualité permet aussi de comprendre son agentivité dans la convergence posthumaine. À ce propos Juliana Restrepo Jurado note :

> L'art d'aujourd'hui, à l'ère du posthumanisme, est étroitement lié au corps, au corps et à ses nouvelles possibilités expressives, physiques et relationnelles. Nous vivons à une époque marquée par les expériences génétiques, les avancées scientifiques et technologiques, le brouillage des frontières entre le réel et le virtuel, entre l'humain et le non-humain, entre l'homme et la femme; dans lequel les tests de laboratoire biologique, les réassignations de genre, la médiation informatique, l'utilisation de téléphones intelligents et de combinaisons, les jeux de réalité virtuelle, les expériences informatiques, entre autres, ont donné une importance et une signification nouvelle au corps[1].

La remarque de Restrepo permet de situer le corps dans les discussions posthumaines où ses capacités, ses limites et ses frontières deviennent poreuses. Or, pour comprendre comment ces transformations s'inscrivent aussi dans des pratiques sociales il est nécessaire de replacer le corps dans une poïétique qui n'est pas réservée aux artistes. C'est pourquoi, la proposition de Richard Schechner, qui dépasse la scène artistique pour intégrer au champ de la performance des formes de pratiques culturelles, rituelles ou vernaculaires longtemps marginalisées s'avère importante à prendre en compte :

> L'influence des expérimentations de la période dont je traite, ainsi que l'intérêt pour la danse, les traditions performatives de cultures non-européennes ou non-américaines, ont conduit récemment à l'émergence d'une relecture de l'histoire de la performance. Il ne s'agit pas d'une histoire du répertoire, ni de la mise en scène des grandes pièces, ni même des 'styles de jeu' des grands acteurs, mais de l'histoire d'un éventail très large d''activités performatives', parmi lesquelles, on trouve les sports, les rituels, les divertissements populaires, les interactions quotidiennes, certaines formes de thérapie et les manifestations publiques
> Une tradition populaire vivante a toujours existé, produisant des spectacles comme le cirque, les numéros de bateleurs, le music-hall et le burlesque, la *commedia dell'arte*, les spectacles de rue ; des événements quasi théâtraux, comme les boniments des charlatans, les magiciens, les chanteurs itinérants et les conteurs ; et des spectacles de l'ordre du rituel, de la cérémonie, qui servaient aussi bien à divertir qu'à transmettre un message religieux ou social. Ces traditions théâtrales, ainsi que les textes les documentant, ont été délaissés par la critique universitaire : parce qu'elles ne pouvaient pas faire l'objet d'une « transcription fiable », il était impossible de faire de ces traditions des œuvres canoniques et de les considérer comme du 'grand art'. Dans la plupart des universités, elles sont encore jugées dignes d'un simple survol, et non d'une étude approfondie[2].

Cette ouverture théorique proposée par Schechner trouve un prolongement éclairant dans les travaux d'Erving Goffman. Si Schechner élargit la performance aux rituels, aux interactions vernaculaires et aux gestes du quotidien, Goffman, de son côté, rappelle que nos interactions sociales reposent toujours sur des mises en scène, des cadres, des dramaturgies du comportement[3]. Autrement, le monde est performativité. Ainsi, prendre en compte l'aspect corporel-sensible et le concept de *yeiyari* nous permet d'élargir le sens de rituel. Cela n'efface-t-il pas, en réalité, une soi-disant distinction entre extraordinaire et ordinaire ? Est-ce que cette distinction ne ferait pas partie d'une vision de l'esthétique focalisée sur l'originalité et une conception de la transcendance assez étroite ?

L'ordinaire et les frontières occidentales

Chez les Wixáritari, de nombreuses activités quotidiennes s'inscrivent dans une logique rituelle. Cela questionne la séparation occidentale entre art et artisanat, entre quotidien et œuvre. De cette manière, le rituel, tout comme l'art est une recherche de sens :

---

1 Juliana Restrepo Tirado, « Cuerpo y arte en el posthumanismo de Hayles y Braidotti », Maestría en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2018, p. 51.
2 Richard Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit par Marie Pecorari et traduit par Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éd. théâtrales, coll.« Sur le théâtre », 2008, p. 314-315.
3 Erwing Goffman, *La présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit, coll.« La mise en scène de la vie quotidienne / Erwing Goffman », n° 1, 1996.

> Le rituel fait sens : il ordonne le désordre, il donne sens à l'accidentel et à l'incompréhensible ; il donne aux acteurs sociaux les moyens de maîtriser le mal, le temps, les relations sociales. L'essence du rituel est de mêler temps individuel et temps collectif…le rituel fait sens pour ceux qui le partagent[1].

John Dewey appelait déjà à « restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience[2]. » En ce sens, élargir le rituel par *yeiyari* et par les apports de la performance studies revient à défaire une hiérarchie ontologique : celle qui place d'un côté les pratiques considérées comme « hautes », sacrées ou artistiques, et de l'autre les pratiques corporelles quotidiennes jugées banales ou profanes. Ce déplacement permet de comprendre que la puissance du rituel wixárika ne réside pas dans une séparation du monde, mais dans une continuité sensible et relationnelle entre les gestes, les lieux, les corps et les temporalités.

Une esthétique de l'ordinaire ?

Pionnière dans la réflexion sur l'esthétique du quotidien, Katya Mandoki propose le concept de *prosaica*[3] pour désigner l'esthétique ancrée dans la vie de tous les jours. Elle cherche ainsi à élargir le champ de l'esthétique comme expérience sensible, en refusant de la limiter à l'objet artistique – souvent marqué par des logiques élitistes ou classistes – et en déconstruisant l'idée d'un art séparé de la vie[4]. Sur cette ligne, Barbara Formis envisage l'esthétique comme « un champ d'expérience qui peut indifféremment surgir à partir d'un contexte reconnu comme artistique ou d'un autre reconnu comme ordinaire. L'esthétique fonde finalement un rapport d'indiscernabilité entre le monde de l'art et le monde de la vie[5]. » Formis suggère aussi que « l'ordinaire doit être réévalué et considéré comme source d'étonnement philosophique et d'émerveillement esthétique[6]. » Les propos de Formis sont essentiels, comme le signale Évelyne Toussaint, pour interroger la distinction Art Majeur et Art Mineur[7]. il me reste le doute si c'est l'esthétique en charge de pouvoir effacer la ligne entre art et quotidien, ou comment Formis l'appelle l'ordinaire. Or, même si la philosophe essaie de trouver une place pour la *poïésis ordinaire*, je trouve assez problématique qu'elle reste dans le *continuum* de la différenciation entre l'artistique et la vie[8], et que pour elle ce soit l'esthétique le moment « d'indiscernabilité » entre ces deux mondes. Si pour les Wixáritari, les rituels consistent à (re)faire le monde et, en plus, il n'existe pas de distinction entre la ritualité et le quotidien, l'esthétique, en tant que science du *beau*[9], est peu apte à rendre compte de leur pratique. C'est pourquoi nous approfondirons dans le chapitre 1.IV la diversité des facteurs qui traversent les corps au-delà du seul beau. En plus, cela laisse entrevoir, d'une certaine manière, que la discussion occidentale sur les gestes ordinaires n'a rien d'innovant : l'interprétation poétique du rituel et du quotidien est une réalité wixárika.

Ou une poïétique de l'ordinaire ?

Je me permets donc de changer le terme *esthétique* dans les propos de Formis, par la jonction des termes *poïétique-rituelle*. En effet, l'ordinaire ritualisé peut être source de l'artistique et le corps est le principal impliqué : « Ce qui est au cœur de l'art, comme de la politique, ce sont d'abord les usages du corps dans le temps et l'espace[10]. » Il est temps de s'intéresser au concept de *nierika*, qui articule également beaucoup de la ritualité wixárika. Nous verrons comment certains objets wixáritari, considérés comme *nierika*, sont pour l'Occident de l'artisanat. Cette exploration nous amènera à interroger la frontière coloniale entre art et artisanat.

---

1 M. Segalen, *Rites et rituels contemporains…*, *op. cit.*, p. 26.
2 J. Dewey, *L'art comme expérience…*, *op. cit.*, p. 30.
3 Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, 2. ed., México, Siglo veintiuno, coll.« Prosaica / por Katya Mandoki », n° 1, 2008., p. 112
4 *Ibid*, p. 17.
5 Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Lignes d'art », 2010, p. 44.
6 *Ibid.*, p. 8.
7 Évelyne Toussaint, *Existe-t-il des arts mineurs ? traditions, mutations et dé-définitions, de la Renaissance à l'art actuel*, Pau, PUPPA, coll.« Collection Cultures, arts et société », 2012.
8 Notamment quand elle soutient que la poïésis « détermine un état de création qui transforme la matière brute de l'ordinaire pour s'en différencier ontologiquement ». B. Formis, *Esthétique de la vie ordinaire…*, *op. cit.*, p. 112.
9 Les définitions proposées par le CNRTL reposent notamment sur la question du beau. Il convient de le souligner avant même de croire que nous faisons de l'esthétique un homme de paille. Cf. définition d'esthétique du CNRTL : https://acortar.link/KmfqNC
10 Jacques Rancière et Bernard Aspe, *L'expérience esthétique: dialogue avec Bernard Aspe*, Marseille, Nous, 2025, p. 21-22.

II. Art et nierika : pluralité des formes et frontières coloniales

Art en Wixárika ?

Peinture, sculpture, tissage, broderie, bijouterie, masques, flèches, danses et cants… Les Wixáritari utilisent de nombreux moyens pour construire leur ritualité. En apprenant un peu leur langue, je me suis demandé s'il existait en wixárika une traduction du terme *art,* tel qu'il est conçu en Occident. Je me suis rapidement aperçu que ce concept, ainsi que les objets qu'il désigne, n'existent pas en wixárika. Comment peut-on donc qualifier d'« artistiques » leurs expressions plastiques ?

Olivia Kindl posait déjà la question bien avant moi. Elle soulignait les problèmes liés au fait de « désigner des phénomènes qui pourraient être interprétés [comme de l'art] *a priori* »[1]. Une telle désignation risque, comme elle l'indique, de provoquer des conjectures eurocentrées. En effet, nous validons ou assimilons des expressions profondément différentes sous le prisme d'une épistémè prétendument universelle : celle de l'art. D'autant plus que longtemps, les créations – notamment les objets rituels – ont été classées par l'Occident comme de l'art mineur, reléguées au simple *artisanat*, au folklore ou à la superstition. Cette discrimination reposait sur le caractère quotidien de certains objets et leur dimension mythique ou rituelle.

L'aura

L'esthétique nous a appris qu'il y a une distinction ontologique entre l'art et la vie. Ticio Escobar, s'appuyant sur Walter Benjamin, évoque cette distance par la notion d'aura :

> L'aura fétichise les objets artistiques de propriété privée avec le charme méprisant de sa propre distance ; remarque son origine mythique en effaçant les traces de son passé historique, sa matérialité technique et son inscription idéologique. Son sort suspend les conditions de production, sacralise le produit de l'art et l'éloigne des masses[2].

Cependant, pour une vie enchevêtrée au rituel et à la magie, cette distinction n'est pas pertinente. Toute théorie postulant une distinction ontologique entre art et vie perd son sens face à la praxis wixárika.

La grande division

D'ailleurs, il est également frappant de constater que les productions des « génies » occidentaux ont été intégrées à l'Art majeur, tandis que les créations des peuples du Sud, poursuivant d'autres finalités que l'esthétique, ont été reléguées à l'art mineur. Cela révèle non seulement l'assimilation des expressions plurielles par l'Occident à travers ses propres paradigmes, mais aussi la construction de hiérarchies glorifiant l'Europe. L'exemple de Picasso est révélateur : présenté comme un « génie du XXe siècle », il bénéficie encore aujourd'hui d'une ou deux expositions par an à Paris. Pourtant, il s'est largement inspiré des expressions rituelles et spirituelles africaines. Tandis que Picasso est érigé au rang de génie, ces expressions africaines sont cantonnées au statut d'*arts primitifs* ou d'*artisanat*. Ne s'agit-il pas d'un vol épistémique ?

1 Olivia Kindl, « L'art du nierika chez les huichol du Mexique. Un instrument pour "voir" », dans *COQUET, Michèle, Brigitte DERLON et Monique JEUDY-BALLINI (dir.), Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art, Biro éditeur – Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 225-248.*
2 Ticio Escobar, *La invención de la distancia: cuatro ensayos*, Paris Asunción, Asunción AICA press Fausto ediciones, 2013, p. 99.

La question sur la grande division[1] n'est pas récente. Déjà, dans le pragmatisme, Richard Shusterman s'interrogeait sur la place des expressions « populaires » dans la culture occidentale[2]. Malgré la justesse de sa critique, il manque à Shusterman une approche décoloniale. Car, nous le verrons, la grande division et l'impératif esthétique ont hiérarchisé les cultures, en niant les dimensions spirituelles, politiques et sociales des peuples colonisés, légitimant ainsi l'entreprise coloniale.

Même si les termes *art mineur*, *arts primitifs* ou *arts premiers*[3] tendent aujourd'hui à disparaître de la lexicologie occidentale, ils ont longtemps véhiculé l'idée que ces objets étaient rudimentaires, inachevés ou archaïques. Néanmoins, les cultures comme celle des Wixáritari, et toutes les autres à travers le monde, sont pleinement contemporaines. Ce que la modernité nous a présenté comme du « passé » ne l'a jamais été[4].

Replacer l'Occident dans le plurivers

Revenons vers Shusterman. Il propose une série de stratégies afin de défendre la légitimité de l'art populaire. Dans sa quatrième proposition, il insiste sur une défense de l'esthétique qui aurait été longtemps « exclusivement appropriée au grand art et à un style sophistiqué comme si la notion même d'esthétique populaire offrait presque une contradiction dans les termes.[5] » Bien que, comme Shusterman le rappelle, le terme d'esthétique ait « cessé d'être confiné au discours intellectuel sur les beaux-arts et l'appréciation raffinée de la nature.[6] », il semble plus pertinent, au lieu de vouloir rassembler toutes les expressions sous les concepts d'*art* ou d'*esthétique*, de chercher à comprendre chaque manifestation selon ses propres logiques épistémiques et poïétiques. Larry Shiner le formule ainsi :

> Plutôt que de simplement assimiler les arts des cultures traditionnelles ou amérindiennes aux normes européennes avec la croyance condescendante que de cette manière nous les accueillons bien, nous devons accepter la compréhension différente des arts que ces cultures offrent[7].

Je pense également à Yásnaya Aguilar Gil qui nous invite aussi à repenser la place de l'Occident dans le monde :

> Tous les systèmes de production de connaissances ne relèvent pas de la science, tous les mouvements de femmes ne relèvent pas du féminisme et toutes les manifestations poétiques ne relèvent pas de la littérature [...] il est important de replacer la tradition occidentale dans la multiplicité du monde, [...] une chose parmi d'autres[8].

Nous pourrions également élargir la réflexion d'Aguilar en disant, avec pertinence, que toutes les productions plastiques ne relèvent pas de l'art.

---

1 Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, traduit par Pablo Gianera, Buenos Aires, Hidalgo, coll.« filosofía e historia », 2002.

2 Richard Shusterman, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste & l'esthétique populaire*, traduit par Christine Noille-Clauzade, Paris, Éditions de l'Éclat, coll.« L'éclat/poche », n° 33, 2018, p. 196.

3 Certes, le terme « art premier » peut également suggérer une sorte de « primauté ». Néanmoins, la vérité c'est que comme Nelia Dias le montre dans « Des « arts méconnus » aux « arts premiers » : inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art », *Histoire de l'art*, vol. 60, n° 1, 2007, p. 715, la notion d'« art premier » reste très ambiguë, et dans tous les cas, il faudra comprendre que beaucoup des efforts mis en place pour nommer certains objets non-occidentaux, son biaisés par l'histoire coloniale.

4 Cf. Adolfo Alban Achinte, « Artistas indigenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la ré-existencia », dans *Arte y estética en la encrucijada décolonial*, Zulma Palermo (dir)., Buenos Aires, Ediciones del Signo, coll.« Razon Politica », 2009, p. 83-112

5 R. Shusterman, *L'art à l'état vif...*, *op. cit.*, p. 200.

6 *Ibid.*, p. 201.

7 L. E Shiner, *La invencion del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidos, coll.« Estética », 2014, p. 27.

8 Y. Aguilar, *Nous sans l'Etat...*, *op. cit.*, p. 116.

Nierika

Dans la culture Wixárika, c'est le terme *nierika* qui est souvent associé à la question de l'art. Néanmoins, il est difficilement traduisible en français ou en espagnol. Pour la plupart des ethnologues, il est irréfutablement lié au verbe *niere* (voir), mais en approfondissant, nous y retrouvons une richesse polysémique et polymorphique : « si le *nierika* ne constitue pas l'équivalent du concept occidental d'art tel qu'il a été défini par les théories classiques, il a été considéré pourtant comme "l'origine de toute l'expression artistique religieuse des Huichols"[1]. »

Si l'étymologie du terme renvoie d'abord à la vision, les travaux de Kindl et Faba[2] montrent que le *nierika* se localise dans tout le corps. Ainsi, son sens s'élargit à la perception, comprise comme un processus actif, partagé et déterminant l'efficacité du rituel[3]. Comprendre le *nierika* dans ce sens élargi nous invite à réfléchir à l'importance de la perception et de la sensation dans l'appréhension du monde, comme l'avait souligné Elliot Eisner[4]. Ainsi, la notion de *nierika*, fondement des expressions religieuses wixáritari, met en évidence le lien entre perception et création d'objets. Je me demande alors : bien qu'aucune filiation historique ne relie ce concept aux notions grecques d'*aisthésis* (sensation) et de *poïésis* (production), un rapprochement herméneutique est possible : nierika désigne une pratique où l'expérience sensible devient geste créateur.

Explorons maintenant une autre forme de *nierika*. Aujourd'hui les *nierikate*[5] sont populaires sous la forme des *tablas*. Ces tableaux fait en laine collée à la cire réjouissent d'une grande popularité dans le marché de l'art, phénomène qui nous permettra de comprendre comment les Wixáritari naviguent la modernité.

1 O. Kindl, « L'art du nierika chez les huichol du Mexique. Un instrument pour "voir" »..., *op. cit.*
2 Paulina Faba Zuleta, « Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25-82, 7 août 2012, p. 73-92.
3 Olivia Kindl, « Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas Wixáritari (huicholas) », dans *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 2014, p. 206.
4 Elliot W Eisner, *El arte y la creacion de la mente: el papel de las artes visuales en la transformacion de la conciencia*, traduit par Genis Sanchez Barberan, 2004.
5 Forme plurielle de *nierika*.

III. Naviguer la modernité et la question de l'artisanat

Les *tablas nierikate*

Les *tablas* sont des cadres faits de fils de laine collés à la cire d'abeille du Campeche sur des panneaux en bois. Marina Anguiano note que c'est à partir des années 1960 que ces cadres se popularisent, témoignant ainsi des changements et adaptations que ces objets ont connu[1]. En effet, ces *tablas* sont les descendantes directes du *nierika,* concept fondamental de la culture Wixárika mais également objet rituel majeur. Diana Negrín le décrit comme « offrande circulaire ou ovale faite en bois, fils de laine, fils et d'autres matériaux et il sert comme miroir et bouclier[2]. » Nous retrouvons une image ancienne extraite du catalogue présentant la collection de l'ethnologue Léon Diguet[3] qui illustre cette offrande circulaire en pierre (Fig. 17).

Concernant les *tablas* modernes, Ramón Medina fut l'un des premiers à utiliser la technique du fil de laine pour matérialiser la cosmovision et les mythes fondateurs des Wixáritari (Fig.18). Les ethnologues constatent que dans les années 1960, les *tablas* étaient encore rustiques et iconographiquement humbles. Ce n'est qu'avec le développement progressif du tourisme que l'iconographie des *tablas* s'est enrichie[4].

La recherche de l'authenticité du « bon sauvage »

Les Wixáritari ont donc adapté et développé leurs *tablas* pour répondre aux attentes des acheteurs, comme l'expliquent Neurath, Kindl et Le Mûr : « Les pièces d'artisanat abondamment décorées se sont développées avec et par la demande touristique et les acheteurs urbains[5]. » L'intérêt pour la culture Wixárika dans les années 1960-1970 était, bien entendu, influencé par le *castanédisme*[6] et le psychédélisme. Ce n'est pas un hasard si l'esthétique de l'art moderne wixárika est souvent qualifiée d'*art visionnaire* ou *psychédélique* par les acheteurs et collectionneurs. Le discours des collectionneurs d'art wixárika est largement lié à la quête d'authenticité –ou d'aura– que procureraient les œuvres produites par des artistes autochtones, souvent en contraste avec leur propre culture occidentale jugée « moderne, superficielle, individualiste ou matérialiste[7]. » Je pense ici à un collectionneur d'art wixárika à Paris, dont je préfère taire l'identité. Sa collection, composée d'au moins une centaine de tableaux wixáritari, montre son admiration pour l'iconographie des *tablas*.

Cependant, il privilégie l'achat d'œuvres anciennes réalisées par des artistes reconnus. Selon lui, les œuvres contemporaines ne seraient que de simples copies sans authenticité, motivées uniquement par un intérêt commercial. Ce type de jugement est également porté sur le projet *Vochol*, perçu par certains comme « mondain » et « vulgaire », tandis que l'on suppose que les Wixáritari « devraient » produire des œuvres plus « élevées ».[8] Cela révèle une idéalisation tenace des cultures autochtones, question qui me préoccupe également mais qu'il est nécessaire de confronter. D'une certaine manière, le phénomène des *tablas* wixáritari pourrait être lu comme un processus d'assimilation culturelle, où les créateurs seraient assimilés aux artistes tels que Picasso ou Dalí.

Naviguer la modernité

Je tiens à préciser que je ne porte aucun jugement de valeur sur le phénomène commercial des *tablas*.

1 Marina Anguiano Fernàndez, *Los huicholes o wixaritari: entre la tradicion y la modernidad : antologia de textos 1969-2017*, Ciudad de México, CNDH México, 2018.

2 Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 144.

3 Mireille Simoni-Abbat (éd.), *Collections HUICHOL*, Paris., Muséum National d'Histoire Naturelle, coll.« Catalogues du Musée de l'Homme », 1963.

4 Rozenn Le Mûr, « La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural », *Desacatos - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social*, 49, décembre 2015, p. 114-129 ; Olivia Kindl, *La jícara huichola: un microcosmos mesoamericano*, México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia Universidad de Guadalajara, coll.« Etnografía de los Pueblos Indígenas de México », 2003 ; Johannes Neurath et Olivia Kindl, « Materiales del arte huichol », *Artes de México*, 75, 2005 ; M. Anguiano Fernàndez, *Los huicholes o wixaritari..., op. cit.* ; Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika..., op. cit.* ; Johannes Neurath, *La vida de las imágenes: arte Huichol*, 1a ed., México, D.F, Artes de México : CONACULTA, 2013.

5 Kindl et Neurath cités par R.L. Mûr, « La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural »..., *op. cit.*

6 Terme utilisé par Denis Lemaistre (op. cit.) pour parler de l'intérêt éveillé chez le public occidental envers les Wixáritari par le biais de l'œuvre de Carlos Castaneda.

7 R.L. Mûr, « La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural »..., *op. cit.*

8 Ces genres de jugement je les ai beaucoup entendus provenant des gens qui s'intéressent à la culture Wixárika et à une soi-disant pureté de cette culture.



Fig. 30. - Disque en pierre volcanique, dédié à *Tayau*, le soleil. Diam. : 9 cm ; épais. : 2-2,5 cm (93.38.210).

Figure 17 Disque en pierre volcanique. image prise de: ireille SIMONI-ABBAT (éd.), Collections HUICHOL, Paris., Muséum National d'Histoire Naturelle, coll.« Catalogues du Musée de l'Homme », 1963.



Figure 18 Medina Sila, Ramon. How One Person Received a Huichol Name. Non daté. Fils, Textiles, 23 11/16 x 23 11/16 (60.1 x 60.1 cm). FASF.129667. /fpx/amico/san_francisco/fasf.129667.fpx.jpg. http://library.artstor.org/#/asset/AMICO_SAN_FRANCISCO_103844213.

Au contraire, j'admire leur capacité d'adaptation. Comme l'écrit Neurath, les Wixáritari parviennent à « reproduire leur culture dans le contexte d'un monde globalisé[1] », et à maintenir un art rituel endogène et un art vendable exogène. Cela nous montre également que « ce n'est pas vrai que maintenir une identité indigène et vivre dans la modernité s'excluent mutuellement[2]. » J'essaie en revanche de donner une lecture à ce phénomène qui nous permet de reprendre la discussion du chapitre précédent pour questionner davantage l'universalisme occidental.

L'exemple des masques

Ce phénomène se retrouve aussi dans d'autres productions artisanales dites « typiquement huichols », qui sont en réalité des adaptations d'objets rituels encore utilisés dans la pratique endogène. Un autre exemple est celui des masques rituels analysés par Johannes Neurath :

> Tandis que les masques rituels avec leur typique « laideur » et avec des visages barbus sont vus, de manière exagéré comme sacrés, son développement comme un succès commercial est surprenant. À la place des cheveux emmêlés et des barbes sur les masques rituels, ceux conçus pour le marché de l'art folklorique montrent un travail coloré en petites perles avec des 'symboles' huicholes facile à reconnaître tels que les cerfs, l'aigle et le peyote pour satisfaire aux touristes qui viennent des grandes villes à la recherche de la spiritualité indigène[3].

1 J. Neurath, « La dialéctica de la ilustración antropológica : mitología huichola como crítica de la modernidad »..., *op. cit.*
2 *Ibid.*
3 Johannes Neurath, « Máscaras en mascaradas. indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos », *Relaciones - Museo Nacional de Antropologia INAH*, XXVI-101, Invierno 2005, p. 30.

Neurath révèle ainsi que les masques rituels portent une charge symbolique et mystique très puissante, ce qui les rend presque dangereux (Fig.20). À titre de comparaison, la Figure 21 montre des masques destinés au commerce. Neurath ne considère pas l'art commercial wixárika comme une simple dérivation de l'art rituel, mais comme une véritable rupture. La cosmogonie wixárika repose en effet sur des paradoxes[1]. Cette approche me semble important pour éviter des conceptions essentialistes de l'art wixárika. Lire cette coexistence du rituel et du commerce comme un paradoxe créateur de savoir est une piste précieuse. Au-delà du phénomène commercial des *tablas*, il faut saisir la richesse de *nierika* :

> Le terme *nierika* a [des] formes multiples qui vont du plus concret au plus abstrait. Il désigne à la fois différents objets rituels percés d'un trou au centre, des figures iconographiques (peyotl, fleur, étoile…) et encore certains lieux de culte considérés comme des passages entre les différents niveaux du cosmos huichol. Il se réfère également au "don de voir" des *mara'kate*[2].

Explorer la polysémie du *nierika* permet de comprendre la limite de la division art majeur / art mineur, fondée notamment sur la séparation entre art et vie, distinction qui semblait, à un moment, non négociable pour l'esthétique[3].

La question de la reproductibilité

Un autre aspect de cette division est la question de la reproduction. L'art serait « unique », tandis que l'artisanat serait reproductible. Pourtant, le marché nous montre l'exemple inverse : voyez les lithographies de Banksy, éditées en série et vendues à des prix très élevés. La reproductibilité nous renvoie à la notion d'aura, abordée notamment par Walter Benjamin[4].
Je pense aussi à Passeron qui rappelle que ce n'est pas la signature d'un artiste génie qui fait l'aura de l'œuvre, mais « quelque chose qui a passé à travers lui, devenu de ce fait artiste, ou créateur, par 'cela' qui est maintenant dans l'œuvre et qui n'était peut-être pas dans l'homme, en tout cas pas consciemment[5]. »
Dans l'« artisanat » wixárika, cette question de l'aura se manifeste autrement. La production d'objets destinés à la vente révèle leur capacité à naviguer la modernité avec agentivité. L'œuvre n'est pas seulement le bracelet vendu à la Zitacua[6]. Le bracelet condense l'histoire même d'un peuple et de sa résistance face à la modernité et au racisme contemporain.

La production d'objets existe aussi dans les rituels. Nous l'avons vu avec les *nierikate* ou *tablas*, mais aussi avec l'art votif wixárika, tel que le *tsikiri*. Le *tsikiri*, par sa multiplicité sémiotique et rituelle, est aussi considéré dans la catégorie de *nierika*. Au cours de ses cinq premières années, chaque enfant Wixárika réalise un losange par an, avec l'aide de ses parents ou de manière autonome lorsqu'il ou elle en est capable. Ensuite, læ *mara'akame* l'amènera auprès des dieux pour qu'ils protègent l'enfant en question[7] : chaque *tsikiri* est configuré spécifiquement pour un enfant. Bien que leur forme puisse sembler identique, chaque *tsikiri* est unique ontologiquement par son intention rituelle. Les regards occidentaux tendent à voir ces productions comme artisanales et répétitives. Pourtant, en comprenant la complexité rituelle et sensible qui les anime, on mesure toute leur profondeur. Les visions – présages, rêves et transes –, le passage et la connexion avec leurs dieux[8] sont les fondements du *nierika*. Par l'action rituelle, il se matérialise sur plusieurs objets et même sur le corps à l'aide de peintures faciales à base d'*uxà*[9], confirmant ainsi l'importance du sensible.

1 J. Neurath, *La vida de las imágenes…*, *op. cit.*
2 O. Kindl, « L'art du nierika chez les huichol du Mexique. Un instrument pour "voir" »…, *op. cit.*
3 R. Shusterman, *L'art à l'état vif…*, *op. cit.*, p. 239.
4 Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époquee de sa reproductibilité tecnique*, Payot&Rivages., coll.« Petite bibliothèque Payot; 936 », 2013.
5 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création…*, *op. cit.*, p. 157.
6 La Zitacua s'agit d'un quartier Wixárika fondée par l'artiste et mara'kame José Benitez Sanchez dans la ville de Tepic. Ce quartier a été objet de multiples recherches, puisqu'il s'agirait de la première grande communauté Wixárika en milieu urbain et destination touristique où l'on peut acquérir plusieurs créations Wixáritari.
7 *Qué significa el Ojo de Dios- Ts+k+ri*, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gC3lZJy-EhA, consulté le 28/04/2025.
8 Dans l'ouvrage *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición, Guadalajara, México : Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, 339 p.139-145, Diana Negrín repertorie 35 divinités et ancêtres déidifiés. Parmi lesquelles nous retrouvons Kauyumari (le grand frère cerf), Takutsi Nakawé (Notre Grande Mère et mère de tous les dieux), Tatewari (le Grand Père feu), Tatéi 'Utianaka (Mère de la terre, les rivières et les poissons) Watakame (le premier cultivateur).
9 *Uxà* est une racine jaune que les Wixáritari utilisent pour effectuer les peintures faciales. Cf. Paulina Faba Zuleta, « Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita », dans *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25-82, 7 août 2012, p. 73-92.



Figure 19 À Paris nous pouvons retrouver une œuvre Wixárika dans la station Palais Royal. Celle-ci, est créée avec des perles mais avec les mêmes principes iconographiques et figuratives Wixáritari. Photographie : Armando Zacarias 2023.



Figure 20 Mascara ritual Wixárika gardé dans une grotte sacrée. Nakuta, Laguna de Santa Teresa, Nayarit. Photographie de J. Neurath. Imagen prise de: Johannes Neurath, « Máscaras en mascaradas. indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos », Relaciones - Museo Nacional de Antropologia INAH, XXVI-101, Invierno 2005, p. 30.



Figure 21 Masques décorés en petites perles destinées au commerce. Image prise de: https://mxc.com.mx/2020/05/09/mascaras-Wixárika-un-arte-hermoso-lleno-de-mistica-y-simbolismos/

IV. Aisthésis décoloniale - Nierika - Poïétique-rituelle : une recherche de sens

« Au cours de l'histoire, la transformation du réel en discours et en objets significatifs a donné lieu à de multiples esthétiques. C'est pourquoi, lors de l'expansion de l'esthétique européenne, dans le cadre de la rencontre culturelle des processus de colonisation, alors que de nombreuses esthétiques se sont estompées et sont devenues invisibles, d'autres ont émergé et se sont imposées sans nécessairement correspondre au concept classique de l'art.[1] »

Citlally Vargas Cortez

L'art comme produit moderne

Le terme grec *aisthésis* fut repris par Alexander Baumgarten pour introduire celui d'esthétique, formalisé au XVIIIe siècle comme champ disciplinaire. Ce moment marque également l'émergence d'un problème fondamental – reflet de la modernité et de la colonialité – : le goût pour le beau devient un élément distinctif de la bourgeoisie blanche. Larry Shiner, dans sa recherche sur « l'invention de l'art », constate que « [...] les pauvres vulgaires, les races de couleur et la plupart des femmes ont été identifiés comme dépourvus de capacité intellectuelle nécessaire pour le goût...[2] ».

En Occident, avant la modernité, ce que nous nommons aujourd'hui « art » était intimement lié au rituel et à la magie ou tout simplement à un savoir-faire[3]. La notion d'*art* comme domaine séparé, associé au Beau, est une invention récente, issue de l'esthétique moderne, comme le montre Larry Shiner. Dans son étude, Shiner démontre que, en effet, « le système moderne d'art n'est ni une essence ni un destin, sinon quelque chose que nous avons créé. L'art, compris de manière générale, c'est une invention européenne datant d'à peine deux siècles.[4] » Dans le Sud Global, cette réflexion a été également menée, notamment par des personnalités comme Walter Mignolo, Alfonso Alban Achinte, Suely Rolnik et Ticio Escobar. Ces deux derniers vont rendre compte également que cette conception d'art construit aussi un système de l'art qui « a enfermé la création dans un domaine institutionnel construit entre les XVIII et XIX siècles[5]. » En France, Jacques Rancière rappelle que, même si les récits sur l'art aiment remonter jusqu'aux origines préhistoriques avec les peintures rupestres, l'idée d'« Art » entendue comme une forme d'expérience distincte n'apparaît réellement en Occident qu'à la fin du XVIIIe siècle[6]. Cette invention conceptuelle a donc provoqué ce qu'on appelle la « grande division[7] », qui a fait de l'art une expérience extraordinaire coupée du quotidien et réservée à un certain public.

Aisthesis et *Nierika*

Dans ce sens, Walter Mignolo, de la même manière que Katya Mandoki[8], se soucient de recupérer le sens grec d'*aisthésis*, en rappellant que les « significations [d'*aiesthésis*] tournent autour de vocables comme 'sensation', 'processus de perception', 'sensation visuelle', 'sensation gustative' ou 'sensation auditive'[9]. Par conséquent, *aisthésis* est un phénomène commun à tous les organismes vivants ayant un système nerveux[10] », et non l'apanage d'un esprit cultivé capable d'apprécier le beau. La proposition de Mignolo vise alors à décoloniser l'*aisthésis* de l'esthétique, ce qu'il appelle *aiesthésis décoloniale*. En ce qui concerne notre étude, ce clivage entre esthétique, *aisthésis* et art s'avère féconde pour dialoguer avec la notion wixarika de *nierika*. En effet *nierika* s'agit d'une composante du corps lié à la vision et au sensible mais il s'agit également d'une catégorie qui abrite une série d'objets rituels. Nous approfondirons

1 Citlally Vargas Cortez, « Cosmografías wixárika y shipibo: de la visión ritual a la materialidad artística »,UNAM, Ciudad de México, 2024, p. 26.
2 L.E. Shiner, *La invencion del arte..., op. cit.*, p. 198.
3 Walter Mignolo, « Ars, Aesthesis, y (De)Colonialidad », *Estudios Artísticos*, 11-19, 1 juillet 2025, p. 13-31.
4 L. E. Shiner, *La invención del arte: una historia cultural*, Primera edición en esta presentación, Tercera reimpresión., Barcelona, Paidós, 2014, p. 21.
5 Ticio Escobar, *Aura latente: estética, ética, política, técnica*, 1ª ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta limón, coll.« Nociones comunes », 2021, p. 62.
6 Jacques Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éd. Galilée, coll.« La philosophie en effet », 2011, p. 9.
7 Andreas Huyssen, Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo, traduit par Pablo Gianera, Buenos Aires, Hidalgo, coll.« filosofía e historia », 2002.
8 Katya Mandoki, Estética cotidiana y juegos de la cultura, 2. ed., México, Siglo veintiuno, coll.« Prosaica / por Katya Mandoki », n° 1, 2008.
9 Walter D. Mignolo, « Aiesthesis decolonial », dans *Calle14*, 4-4, juin 2010, p. 13-25.
10 *Ibid.*

au long de la recherche la complexité de ces objets, tant dans leur construction que dans leur fonction soit comme offrande soit comme des objets apotropaïques.

La non universalité de l'art

Le système de l'art moderne a, de surcroît, enfermé la création dans des catégories exclusives : art majeur / art mineur, art / artisanat. Et cela dans un cadre de distinction sociale marqué par l'exclusion des classes populaires, des paysans et des femmes du monde de l'Art Majeur, sous le paradigme du Beau, du bon goût et de la bonne conduite[1]. Mignolo, de son côté, met en évidence comment la construction des concepts modernes comme art ou esthétique ont consisté également à deux processus de destitution. La première correspond à « l'effacement du vocabulaire et discours européens des époques précédentes, subsumés sous les significations du présent au XVIIIe siècle, ils ont été relégués aux archives et à la mémoire des choses passées[2]. » La deuxième destitution correspond aux « langues et concepts qui n'appartiennent pas aux langues modernes occidentales fondées dans le grec ou le latin ». En effet, pour Mignolo, il est étonnant que l'on prétende étudier l'« art » d'ailleurs –comme le chinois, l'arabe, l'aztèque, etc. – sous des concepts propres à la modernité occidentale. Cela ne permet pas de comprendre les logiques de chaque culture pour des manifestations culturelles diverses :

> L'utilisation de ces termes pour décrire et caractériser les connaissances et les modes d'appréhension, ainsi que les créations visuelles ou sonores des civilisations occidentales, en employant des termes tels que « épistémologie », « art » et « esthétique », opère une double destitution : l'une par le silence et le déni, l'autre par l'absorption et l'usurpation. Dans les deux cas, le vocabulaire des langues occidentales postule son universalité dans les processus constitutifs et destitutifs de sa propre histoire et mémoire européenne, tout en s'immisçant dans l'histoire et les mémoires des civilisations co-existantes, qui commencent à avoir la possibilité d'interrompre et de disloquer à la fois l'homogénéité et l'hégémonie de l'universalisme occidental[3].

Certes, Duchamp et le mouvement Dada ont porté un premier coup à cette conception moderniste. À quoi bon – pourra-t-on objecter – critiquer notre conception de l'art, étant donné que cette discussion a déjà été largement menée, au sein même de mouvements artistiques occidentaux ? Il reste qu'aujourd'hui encore, la pratique artistique et la consommation culturelle sont imprégnées de cette conception de l'art – colonialiste et eurocentrée –, malgré la distance de l'art contemporain avec le formalisme :

> Aujourd'hui encore, nous parlons d'art. Et plus que jamais ; même si l'on sait peut-être moins que jamais de quoi on parle. […] D'un autre côté, la culture occidentale refuse de rompre avec ses origines des Lumières, même si elle nie souvent ses implications compromettantes. […] L'art s'est écarté de cette tradition, mais accepte volontiers le patronyme hérité[4].

L'in/accessibilité et l'initiation à l'art

Repenser l'art n'est donc pas une question close, loin s'en faut. Même au sein du Sud global, l'exemple d'Avelina Lésper au Mexique en est révélateur : elle défend une vision de l'art fondée sur les paradigmes esthétiques modernes, rejetant l'art contemporain qu'elle accuse de manquer de *technique* et d'*esthétique*. Elle critique également son discours complexe et son « inaccessibilité », tout en dénonçant l'art contemporain comme une fraude[5].

Or, ce que Lésper oublie, c'est que même l'art de la Renaissance avait besoin d'une certaine « initiation ».

1 L.E. Shiner, *La invención del arte…*, *op. cit.*, p. 198.
2 W. Mignolo, « Ars, Aesthesis, y (De)Colonialidad »…, *op. cit.*
3 *Ibid.*
4 T. Escobar, *Aura latente…*, *op. cit.*, p. 42-43.
5 Avelina Lésper, *El fraude del arte contemporáneo*, Primera edición., Ciudad de México, Madre Editorial, 2023.

Le travail de Michael Baxandall par exemple, révèle que l'art du *Quattrocento* nécessitait des clés d'interprétation codifiées, loin d'être immédiatement accessibles au simple regard[1]. Baxandall expose également le lien commercial entre les commanditaires des œuvres et les artistes. Ainsi, il montre que l'art a toujours été inséré dans des systèmes symboliques et politiques précis[2].

Curieusement, en France, Michel Onfray a exprimé une idée similaire : « L'art contemporain est une langue à laquelle il faut être initié de la même manière qu'il faut l'être à toute œuvre d'art quelle qu'elle soit, quel qu'en soit le siècle[3]. »

En 2021, Onfray soutenait également que l'art est une recherche de sens plutôt que du beau : « le beau est moins un souci d'artiste que la préoccupation de qui parle d'art. [...] Kant a tort d'écrire dans sa Critique de la faculté de juger que le 'Beau est ce qui plaît universellement et sans concept'[4]. »

Citer Michel Onfray n'est pas anodin. À travers cette citation, on pourrait être tenté de lui prêter une posture « progressiste », proche par certains aspects de celle d'un Jacques Rancière, par exemple. Pourtant, derrière cette façade, Onfray s'impose surtout comme un philosophe médiatique au service du pouvoir et des sphères réactionnaires. Il incarne, selon moi, une forme de schizophrénie propre à l'Occident contemporain. En 2024, il déclarait notamment : « Il y a des cultures qui ne se valent pas, il y a des sous-cultures[5] » à propos des productions africaines. Une telle affirmation laisse entendre que, pour lui, l'art occidental serait producteur de plus de sens que les expressions artistiques d'autres cultures. Il légitime ainsi une hiérarchisation culturelle profondément eurocentrée et difficilement défendable. Ce type de discours témoigne de la persistance de binarismes hérités du colonialisme et souligne la nécessité de remettre en question les catégories occidentales.

L'art comme expérience sensible

Laissons de côté les polémistes pour revenir à la question du sensible travaillée par Mignolo et Rancière. Ce dernier rappelle l'esthétique dans son sens étymologique plutôt que dans son sens moderne : « Esthétique ne veut pas dire d'abord ce qui concerne la beauté mais ce qui se rapporte au sensible, à une expérience sensible qui est commune aux pratiques que l'on nomme politiques et à celles que l'on nomme artistiques[6]. » Rancière précise encore : « Le mot d'esthétique ne renvoie pas à une théorie de la sensibilité, du goût et du plaisir des amateurs d'art. Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets[7]. »

Du côté des Wixáritari, les termes *nierika* et *yeiyari* sont intimement liés. *Nierika* est l'une des technologies qui permet l'accomplissement du *yeiyari*. Paulina Faba nous explique que « la notion d'art, dans le sens de contemplation esthétique et mimèsis, est une approche qui ne correspond pas avec la vie et la place que ces éléments [*nierikate*] possèdent parmi les Huichols[8] ». Dans cette perspective, les objets produits pour et par l'action rituelle prennent de l'importance à partir du moment où ils s'insèrent dans une série de pratiques qui construisent du sens, en devenant ainsi des agents actifs.

Dans les discours des artistes, il apparaît également que leurs préoccupations s'éloignent souvent de la quête du *beau*. Par exemple, Francis Bacon, qui a éveillé en moi une profonde admiration pour l'art, affirmait dans une interview que les artistes cherchent à pénétrer le plus profondément possible dans le

1 Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, 3a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
2 *Ibid.*
3 Michel Onfray, *Les raisons de l'art. Une initiation à l'art, de Lascaux à Koons.*, Paris, Albin Michel Editions, 2021, p. 4.
4 *Ibid.*, p. 159.
5 *Il existe des sous-cultures ?*, 2023. Le Crayon URL https://www.youtube.com/watch?v=_mOP25DlWjA consulté le 27/04/2025
6 J. Rancière et B. Aspe, *L'expérience esthétique..., op. cit.*, p. 21.
7 J. Rancière, *Le partage du sensible..., op. cit.*, p. 31.
8 Paulina Faba Zuleta, « Arte y presencia entre los huicholes (Wixáritari) del occidente de méxico », dans *Revista de Teoría del Arte*, 26, 2014, p. 43-54.

système nerveux humain[1].

Antonin Artaud de son côté, propose le théâtre de la cruauté qui fait appel à la sensibilité et à la magie à travers le « langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet[2]. » Pour Artaud, le théâtre doit retrouver sa dimension métaphysique en rejetant en même temps l'idée d'un art réservé à une élite, une perspective que je partage.

Cela fait écho aux propos de Pascale Weber, pour qui la performance est

> … un acte cognitif, en ce sens qu'il développe un travail sur la perception de l'espace et du mouvement en proposant d'explorer différentes qualités de présence. […] les expériences sensorielles ne sont pas isolées dans une partie du corps, notre imagination se déploie dans tout notre organisme, nous rêvons et imaginons avec notre corps et notre système nerveux entier. Nous rencontrons les êtres de nos rêves en impliquant tout notre corps[3].

Mais même si aujourd'hui le sensible est davantage reconnu, on observe une rationalisation excessive de l'art : le « discours » semble avoir remplacé le *beau*. Ces discours se veulent subversifs et critiques, mais la machinerie capitaliste les récupère : « … dans la société du divertissement global, non seulement la 'perversion arrête d'être subversive', mais aussi – et encore plus grave – la subversion devient lucrative.[4] »

Le système de l'art

Dans un autre ordre d'idées, j'éprouve personnellement des difficultés à évoquer la « réception de l'œuvre » par un spectateur dont on attend qu'il soit « connaisseur ». Certes, les critères esthétiques du XVIIIe siècle ont été réinterrogés, tant par les philosophes contemporains que par les artistes eux-mêmes. Pourtant, force est de constater que ces schémas continuent à structurer notre rapport à l'art. Le fétichisme de l'objet artistique et la valeur distinctive qui lui est associée demeurent profondément ancrés dans les institutions qui en légitiment la valeur, à savoir les musées et les galeries. Comme le souligne Peter Sloterdijk « même la propre production d'art est irrésistiblement colonisée par les musées et les galeries.[5] » Ce constat devrait occuper une place centrale dans nos discussions sur la pratique artistique, car cette dernière est bien souvent conçue pour être accrochée au mur blanc et contemplée. Ainsi « le système moderne d'exposition d'art se referme sur sa propre tautologie : la production d'art gravite autour de l'exposition d'art, qui à son tour tourne autour de la production d'expositions.[6] » Le musée, par exemple, reste l'institution consacrée à l'art, mais l'idée même de « musée » mérite d'être interrogée. Il incarne aussi l'espace où se sont manifestés – et institutionnalisés – le vol et la violence exercés à l'encontre des peuples du Sud, perpétrés et légitimés par le pouvoir colonial.

La bonne conduite

Dans ces espaces, se pose également le problème de la bonne conduite, soulevé par Larry Shiner[7]. À titre d'illustration, mon expérience personnelle dans les musées durant mon enfance et même jusqu'à mon âge adulte témoigne de cette distinction : Enfant issu d'un milieu populaire, accompagné de ma mère, femme de ménage, je ne disposais pas des codes culturels nécessaires pour m'y sentir légitime. J'y ressentais un profond malaise.

---

1 « Francis Bacon Fragments Of A Portrait - Interview by David Sylvester ».
2 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll.« Collection folio essais », n° 14, 1998, p. 138.
3 Pascale Weber, « Le corps comme création », *TK-21 La Revue*, 84-85, Août 2018, https://www.tk-21.com/Le-corps-comme-creation, p.
4 Slavoj Zizek cité par T. Escobar, *Aura latente…*, *op. cit.*, p. 61.
5 Peter Sloterdijk, *El imperativo estético*, Ediciones Akal, 2020, p. 344.
6 *Ibid.*
7 L.E. Shiner, *La invención del arte…*, *op. cit.*, p. 191.

Cela apparaît d'autant plus paradoxal que l'art contemporain affiche une critique du *statu quo* tout en s'exposant dans des espaces qui, en réalité, comme l'indique Françoise Vergès, sont : « ...peu accueillants pour les classes populaires, indigènes, les pauvres et les racisé·es. Ceux-ci d'ailleurs les fréquentent à peine, car non seulement iels ne s'y reconnaissent pas, mais tout est fait pour qu'iels ne se sentent pas les bienvenues.[1] »

Nous parlions auparavant de *yeiyari*. Ce concept me pousse alors à interroger ma pratique artistique et sa dimension rituelle. Dans les rituels wixáritari, les objets, la danse, le chant, manifestent que le rituel n'est pas une simple tradition répétée systématiquement. Leurs rituels se présentent comme une manière d'habiter et de (re)faire le monde où l'implication corporelle est importante.

En étendant le questionnement de Mignolo à la sphère de la poïétique[2], j'ai proposé la notion de *poïétique-rituelle* née dans les chapitres précédents. Cette notion s'inspire avant tout du polymorphisme du *nierika* et de son rôle central dans le rituel. Plus qu'une catégorie figée, la poïétique-rituelle se présente, selon moi, comme un cheminement :

1. Pour penser la pratique artistique hors du cadre de l'esthétique moderne.
2. Pour prendre en compte la situation[3] de la production artistique et la diversité de généalogies de créations.
3. Pour revendiquer le rituel et la magie comme subversions de la rationalité coloniale.
4. Pour reconnaître la création comme une connexion avec l'altérité humaine et non humaine.

À mon sens, si nous voulons que l'art conserve une puissance d'agentivité, il faut le concevoir non comme un produit esthétique, mais comme un acte magique, créateur de collectivité face à l'individualisme moderne. Toutefois, soulever le sensible comme priorité nous met face à la question de la représentation, l'une des grandes questions de l'art.

1 Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023, p. 24.
2 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création..., op. cit.*
3 Ici je transpose la proposition épistémologique des *savoirs situées* : Donna J. Haraway, « Savoirs situées », *dans Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*, traduit par Oristelle Bonis, Nîmes : Actes Sud, 2009, ainsi que les *politiques de la localisation* : Rosi Braidotti, *Metamorfosis: hacia una teoria materialista del devenir*, Tres Cantos, Madrid : Akal Ediciones, 2005.

V. Représenter ou (se) transformer ?

Christoph Wulf aborde la performativité du rituel à travers l'importance de la « mise en scène » et de la « représentation » du corps, insistant sur son articulation avec la parole pour garantir l'efficacité du rituel[1]. Les rituels doivent-ils vraiment être considérés comme des représentations ? Peut-on inverser cette perspective ? Plutôt que de parler de la performativité dans le rituel, ne devrait-on pas envisager la ritualité dans la performance ? L'anthropologie relie souvent le rituel au symbolique, mais dans une perspective artistique, peut-on évoquer une matérialité non-représentationnelle du rituel ? Une œuvre d'art n'est-elle qu'une représentation ou, plutôt, une matérialisation de ce qui traverse le corps, comme dirait Passeron, une « matérialité de la trajectoire » ? Cette inversion d'approches rappelle les réflexions d'Olivier Long sur *L'œuvre comme exercice spirituel.* En analysant des peintures de Nicolas Poussin ou de Paul Cézanne, Long propose une analyse où le geste créateur est similaire à celle de l'ascèse. Ainsi, la peinture n'est pas seulement une représentation, mais un exercice de transformation personnelle.

Ces questions entreraient en conflit avec la pensée de Muriel Gagnebin, pour qui les performances de Michel Journiac, Vito Acconci ou Gina Pane transgressent précisément l'idée de représentation :

> Lorsque l'acte n'est plus monstration mais pure action, autrement dit si le mot est la chose elle-même -tout comme dans l'eucharistie catholique l'hostie est le corps et le vin est le sang du Christ à l'opposé de la communion protestante où pain et vin ne sont que les symboles des attributs christiques -, ne se trouve-t-on pas comme plongé dans l'univers de la psychose ?[2]

La non-représentation : microcosmes objectales

Pour les wixáritari la représentation n'articule ni les objets ni les rituels :« les objets rituels ne symbolisent pas les dieux, ils sont ces dieux.[3] » Olivia Kindl souligne ainsi l'importance des formes, couleurs et matériaux dans les *xukuuri*[4] ou *jícaras* votives, car ils permettent de matérialiser des personnes, des animaux ou d'autres entités :

> Dans les *jícaras* votives, des figures anthropomorphes, zoomorphes et phytomorphes, entre autres, sont modelées en cire, en matérialisant un être affecté par un problème de santé ou considéré comme vulnérable. Pour protéger les enfants des maladies, des figures de cire sont réalisées en forme d'êtres humains. Pour chaque enfant que vous souhaitez protéger, vous devez placer une de ces figurines dans la coupe. Si vous voulez aider une famille entière, il est nécessaire d'inclure chacun de ses membres dans le bol[5].

J'ai moi-même expérimenté cela lors de mon baptême aux côtés d'Amani[6]. J'ai été chargé de fabriquer une flèche (ɨ̈ɨri, elle une *jícara*. J'y ai joint un dessin de moi – peu importe sa fidélité –, pour les Wixáritari il était *moi*. Amani, de son côté, a modelé une forme anthropomorphe en cire, qui était elle-même. Nous avons ainsi vérifié ce que Kindl affirme : « ...les individus apparus comme des figures en cire dans les *jícaras* votives ne sont pas simplement des représentations d'eux, mais bien ces personnes elles-mêmes.[7] » Ce lien entre image et être nous renvoie à nouveau vers le *nierika* : « Comprendre l'art comme *nierika* implique que l'image ne se conçoit (uniquement) comme représentation. Il y a au moins un niveau de lecture où la différence entre signifiant et signifié n'existe pas[8] ». Ainsi, plus que de représentation, nous devons comprendre la plasticité et ritualité wixárika, comme le propose Faba Zuleta, plutôt sous l'idée de présence, d'agentivité et de réflexivité[9].

---

1 Christoph Wulf, « Introduction: Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », *Hermès*, traduit par Nicole Gabriel, n° 43-3, 2005, p. 9-20.
2 Murielle Gagnebin, « Poïétique de l'ostentation dans le Body-Art », *in* René Passeron (éd.), *La Présentation*, Centre national de la recherche scientifique (France)., Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, coll.« Recherches poïétiques », 1985, p. 67-76.
3 O. Kindl, *La jícara huichola...*, *op. cit.*, p. 228.
4 Les *xukuurite* sont des calebasses découpées en coupes et ornées à des fins rituelles.
5 O. Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) »..., *op. cit.*
6 Amani était une mastérante en ethnobotanique pour l'Université de New York.
7 O. Kindl, *La jícara huichola...*, *op. cit.*, p. 228.
8 J. Neurath, *La vida de las imágenes...*, *op. cit.*, p. 84.
9 P. Faba Zuleta, « Arte y presencia entre los huicholes (wixaritari) del occidente de méxico »..., *op. cit.*

Le rituel de renouveau du monde ou de pétitions de pluies[1], célébré à l'équinoxe de printemps chez les Wixáritari, illustre encore cette vision : il ne *représente* pas le monde, il le *refait*. Le rituel est acte, agentivité. Ne pas le réaliser, c'est risquer l'effondrement du cosmos. Lors de mon séjour à Cerro de los Tigres, nous avons partagé des moments de travail collectif chez Cecilia Carrillo et sa famille (Cf. Page 29). Quand elles travaillaient sur leurs créations de bijoux en petites perles, j'ai observé ce lien intime entre matière et monde : faire tomber une perle enfilée, par exemple, c'est appeler la grêle, car les perles sont associées à l'eau[2]. Elles *sont* l'eau, dans un microcosme objectal.

L'incidence matérielle des rituels

Au lieu de penser le rituel comme un symbole, il faut le concevoir comme geste matériel producteur de liens, de communauté, de transformation., « Il n'existe pas de rituel pur, ni un art qui soit seulement une représentation »[3]. Prenons le mariage : les époux ne se représentent pas, ils deviennent mariés, juridiquement et matériellement. L'engagement est réel, et sa dissolution implique un processus bien tangible. Ce regard rejoint l'ontologie amérindienne évoquée par Villegas :

> … les singularités de l'ontologie amérindienne ne finissent pas ici. À différence de celle de l'Occident, dans la pensée amérindienne le tout équivaut à la partie […] Ainsi, pour les amérindiens un temple équivaut à l'univers, une colline à toutes les collines, un animal à tous les animaux de son espèce[4].

Lors du séminaire *Végéter*, du projet scientifique *Gestes Ordinaires* dirigé par Barbara Formis, la notion de représentation a été vivement débattue. Agnès Foiret Collet s'en détache, estimant que c'est un concept obsolète hérité de l'esthétique moderne. Pascale Weber, en revanche, défend sa valeur comme outil dans la construction de nouveaux imaginaires face aux impasses contemporaines[5].

Expérience esthétique ou *continuum*-poïétique ?

Cela nous amène à reconsidérer la réception de l'œuvre. L'expérience artistique n'est pas purement esthétique ou formelle : elle est transcendantale et processuelle. Dès lors, ne pourrait-on pas considérer que l'expérience de réception ou de consommation artistique s'inscrit elle-même dans l'œuvre et participe à son processus de création ? S'agirait-il alors d'un *continuum-poïétique* plutôt que d'une simple expérience esthétique ? Le spectateur n'est jamais passif. Son corps perçoit, agit, transforme. Elliot Weisner disait « les sens constituent notre première voie vers la conscience[6]. » La perception sensorielle participe d'une reconfiguration du réel. Pascale Weber rappelle d'ailleurs que l'émerveillement, fruit de l'observation, est moteur de création d'imaginaires.

La triade classique de l'artistique : production – présentation ou exposition – consommation/réception, est également interrogée. Le tournant social de l'art, ainsi que de nombreuse pratiques artistiques participatives ou collaboratives effacent la ligne entre le créateur et le public. Ces pratiques collectives et poïétiques effacent les séparations figées, et bousculent les hiérarchies modernes. Elles permettent aussi de reconfigurer les notions de corps et d'art[7].

Le problème de la représentation

C'est ici que la représentation devient problématique, non seulement en art, mais aussi en politique. Yásnaya Aguilar cite le cas d'Oaxaca, où des représentants autochtones siègent à l'assemblée sans réellement défendre leur peuple, souvent utilisés comme quotas par les partis. La représentation peut donc masquer la réalité, voire la déformer. Comme le dit David Abraham Varela Trejo lors du colloque *Le*

1 Arturo Gutiérrez del Ángel, « Los hacedores de las lluvias. Peregrinaciones y ceremonias de los jicareros wixaritari », *Revista de El Colegio de San Luis*, 1, 13 août 2014, p. 92-117.
2 Communication informelle avec Cécilia y Alicia Carrillo. Cerro de los Tigres, 2023.
3 J. Neurath, *La vida de las imágenes…*, *op. cit.*, p. 127.
4 L. Villegas, « El universo religioso de los huicholes »…, *op. cit.*
5 Notes de séminaire
6 E.W. Eisner, *El arte y la creaci?…*, *op. cit.*, p. 11.
7 Dans le chapitre 6 cette question sera développée.

posthumain, temps, contextes, expressions : « représenter, c'est taire l'autre[1] ». Une critique fondamentale des démocraties libérales. Ticio Escobar rejoint cette réflexion :

> Le concept de représentation est encombrant car il promet de présenter une idée ou un objet irrémédiablement absent. [...] Les divisions de la représentation empêchent, à chaque fois, la rencontre entre le signe et la chose. [...] L'esthétique moderne naît imprégnée de la négativité du désir, vouée à l'échec : la chose reste toujours en dehors du cercle de la représentation, elle ne peut jamais être pleinement symbolisée. La chose reste à l'extérieur mais ne se retire pas : elle est là, rôdant, assiégeant, heurtant les murs infranchissables de la sphère de l'art, laissant des traces, des taches et des marques[2].

(Se) Transformer

Dans cette logique, je propose que nous parlions de transformation poïétique. L'art dans sa relation avec la magie devient un processus, une poïétique qui nous amène à la transformation matérielle, comme le propose Starhawk : « Le langage donne forme à la conscience, et utiliser le langage pour donner forme à la conscience est une branche importante de la magie[3]. » Quoi de mieux pour donner forme que l'art ? Dans l'art, la magie est la forme et le contenu « La magie au travail est elle-même un langage, un langage d'action et d'images, de choses plutôt que d'abstractions[4]. »

Contrairement à Gagnebin ou Lésper, je rejette donc l'idée d'un art purement représentationnel. Pour moi, l'œuvre est issue d'une co-transformation corporelle et matérielle, affective et située. Elle est devenir, transformation, hybridation de matière et de langage. Envisager l'œuvre à travers cette matérialité magique lui confère une forme d'agentivité politique et inaugure une ontologie dans laquelle corps et objet fusionnent pour former un nouveau *corps-sensible* : l'œuvre elle-même. Kandinsky avait déjà pressenti cette idée dans ses réflexions :

> C'est d'une manière mystérieuse, énigmatique, mystique, que l'œuvre d'art véritable naît 'de l'artiste'. Détachée de lui, elle prend une vie autonome, devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d'un souffle spirituel, qui mène également une vie matérielle réelle – un être[5].

Cette perspective rejoint les néo-matérialismes : « Les néo-matérialismes ne posent aucune division entre le langage et la matière : la biologie est culturellement conciliée autant que la culture est construite de manière matérielle »[6]. On peut donc se questionner, comme le fait Karen Barad : « le signe représente bien ce qu'il prétend de représenter ?[7] » « Est-ce que nous n'avons pas trop donné d'importance au langage ?[8]. »

Ces échanges entre art, poïétique et rituel, appuyés sur des notions telles que *nierika* ou *yeiyari*, offrent des perspectives fructueuses pour envisager la création non plus comme un objet à posséder, mais comme un processus sensible. L'art peut alors se concevoir comme un instrument d'expérience transcendantale, permettant une connexion avec les altérités. Si le corps occupe une place centrale dans ces processus sensibles, il devient pertinent de lui consacrer un moment de réflexion tout en explorant la manière dont il est appréhendé par les Wixáritari.

1 David Abraham Varela Trejo, « Estudios críticos multiespecie: espacio, posthumanismo y cultura ».
2 T. Escobar, *La invención de la distancia..., op. cit.*, p. 21, 24.
3 Starhawk, *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*, traduit par Morbic, Paris, Cambourakis, coll.« Sorcières », 2015, p. 66.
4 *Ibid.*, p. 69.
5 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Mexico, Premia, 1981, p. 103.
6 F. Ferrando, *Philosophical posthumanism..., op. cit.*, p. 159.
7 Karen Barad, *Frankenstein, la grenouille et l'électron: les sciences et la performativité queer de la nature*, traduit par Luigi Balice et traduit par Christophe Degoutin, Le Pré Saint Gervais, Asinamali, 2023, p. 29-30.
8 *Ibid.*, p. 25.



CHAPITRE 2 DIVINO Y PAGANO SAGRADO Y PROFANO



Figure 22 *Divino y pagano, sagrado y profrano*, Armando Zacarías, collage numérique. De la série *Oniric*, 2021.

Divin et païen, sacré et profane est le titre d'une œuvre de ma série *Oniric* (2021). À travers l'usage des médias numériques, j'ai cherché à composer des scènes où le corps fusionne avec les éléments de son environnement. Ce titre, mêlant références religieuses apparemment opposées, m'a permis d'interroger le corps comme lieu de convergence de tensions et de dichotomies qui le traversent. Bien que ces termes renvoient d'abord à des sphères religieuses, la dichotomie qui me semble la plus structurante – et peut-être la plus violente – est celle qui oppose le corps à l'esprit.

Cela m'a naturellement conduit à m'interroger sur la conception du corps chez les Wixáritari. La plupart des ethnologues les décrivent comme dualistes, affirmant qu'iels distingueraient clairement deux substances.

Il est vrai que certaines dualités existent dans leur culture, comme celle entre homme et femme, incarnée notamment par les objets rituels : les ɨ̈rite (flèches) pour le masculin, les xukuri *jícaras* pour le féminin. Mais je m'interroge : serait-ce une erreur de croire que la présence de certaines dualités implique automatiquement l'existence de dualismes tels qu'ils sont compris en Occident ? Par exemple, les Wixáritari ne semblent pas connaître le dualisme culture/nature ; en est-il de même pour celui du corps et de l'esprit ?

Il me semble alors fondamental de distinguer rigoureusement la notion de dualité de celle de dualisme. Trop souvent, dans les lectures que je consulte, ces deux termes sont confondus, ce qui, à mon sens, peut mener à des lectures erronées, en particulier lorsqu'il s'agit d'analyser les visions du monde non occidentales. Reconnaître cette différence pourrait contribuer à des recherches plus justes et moins biaisées.

I. Une ontologie Wixárika du corps?

Les quatre aspects de l'esprit et leur matérialité corporelle-territorielle

Yikaiye Kikame, également connu sous le nom de José Benitez Sánchez, est l'un des artistes les plus reconnus du peuple Wixárika. En tant que *mara'akame*, ses œuvres sont profondément imprégnées de narratives mythologiques. Sa connaissance intime des voies spirituelles et curatives wixáritari confère à son art une richesse singulière. Dans son tableau *Les quatre aspects de l'esprit* (Fig.23), il montre que l'esprit n'est pas seulement une entité immatérielle. D'une part, les *muwierite* (bâtons à plumes) renvoient à la matérialité et à la délimitation des territoires sacrés. D'autre part, les cercles représentés évoquent différents aspects spirituels : celui situé à gauche symbolise l'*iyari* (le cœur), tandis que le cercle supérieur est associé au *kɨpiri*.

Dans cette pièce, *kɨpiri* est conçu comme un œil spirituel qui « nous permet de voir le surnaturel dans les rêves et les visions.[1] » Le cercle inférieur évoque le *nierika*, perçu comme une composante essentielle de l'être. À droite, le *tukari*, défini par Yikaiye comme « l'énergie et la force pour vivre[2]. » Pour Olivia Kindl *tukari* « peut être défini comme le potentiel de vie d'une personne avant la naissance.[3] »

Yikaiye assure que ces aspects de l'être se trouvent dans le corps. Kindl fait le même constat : « Chacune de ces qualités se situe dans des parties spécifiques du corps : l'*iyari* au niveau du nombril, le *kɨpiri* au sommet du crâne (la fontanelle) et le *nierika*, qui traverse les yeux ; il désigne par extension les pommettes et l'ensemble du visage[4]. »

Puisque *tukari* et *kɨpiri* sont de concepts assez abstraits, il est essentiel de ne pas calquer les concepts wixáritari sur les conceptions chrétiennes de l'âme, au risque de tomber dans des oppositions réductrices.

Dans les textes de Yikaiye Kikame, ces entités, bien que paraissant éthérées, sont souvent reliées à des formes matérielles du monde et du corps. L'*esprit* peut ainsi se manifester sous forme de vent, de pierre, de pluie ou même d'insecte. Il est difficile de déterminer si les termes *esprit* ou *âme* sont le fruit d'un biais de traduction ou s'ils renvoient réellement à des entités immatérielles dans la culture Wixárika. Quoi qu'il en soit, il est manifeste que, contrairement au dualisme occidental opposant corps et esprit, matière et immatériel ne sont pas ici en conflit.

Dualisme et dualité

C'est pourquoi il est crucial de distinguer le *dualisme* de la *dualité*. Le dualisme repose sur l'idée de deux principes irréconciliables et opposés. Des penseuses comme Rita Segato[5] et Ángeles Eraña[6] soulignent que penser en termes binaires mène inévitablement à la hiérarchisation : l'un devient l'universel, l'autre son altérité résiduelle. À l'inverse, la dualité peut être envisagée comme une unité dynamique, une totalité ouverte en perpétuel devenir, une complémentarité ontologique[7].

Cette réflexion se complexifie avec Johannes Neurath, qui affirme que « la cosmologie wixárika est dualiste[8] mais asymétrique[9]. » L'anthropologue constate que, en effet, les hiérarchies existent et ont une répercussion rituelle, sociale et politique concrète. Il est certain que personne ne peut nier l'existence d'hiérarchies dans la société Wixárika.

---

1 Yikaiye Kikame, « Los cuatro aspectos del espíritu », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Arquitónica, 2019, p. 150-151.
2 *Ibid.*
3 Olivia Kindl, « El cuerpo y la cuerda: El ritual de la amarrada de los peyoteros huicholes (occidente de México) », *Ateliers d'anthropologie*, 40, 3 juillet 2014, http://journals.openedition.org/ateliers/9749.
4 *Ibid.*
5 R.L. Segato, *La guerra contra las mujeres...*, *op. cit.*, p. 118-122.
6 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas...*, *op. cit.*, p. 139.
7 *Ibid.*
8 Il reste à savoir si Neurath entend la différence entre dualisme et dualité tel que nous la développons ici.
9 Johannes Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. », *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 39-156, 30 novembre 2018, p. 167-194.



Figure 23 Les quatre aspects de l'esprit. Fil sur bois. Yikaiye Kikame. Collection Negrín Image prise de : https://www.wixarika.org/es/artists/jos%C3%A9-ben%C3%ADtez-s%C3%A1nchez

Un panthéisme Wixárika ?

Or, le tableau de Yikaiye Kikame me fait penser que plus que dualiste, la cosmologie Wixárika est plurielle, pourrons-nous parler d'une pluriontologie ?

En fait, et à titre personnel, je me demande si les manifestations physiques et spirituelles décrites par les wixáritari, ainsi que les aspects décrits par Yikaiye, ne s'apparenteraient pas à une forme de panthéisme animiste, une qui dialogue davantage avec la pensée de Spinoza plutôt qu'avec celle de Platon ou Descartes. Cette hypothèse demeure toutefois une réflexion personnelle qu'il faut aborder très soigneusement. En effet, parler d'un possible *panthéisme* wixárika peut rentrer en conflit avec l'existence de dualités hiérarchiques au sein de leur cosmologie. Toutefois, si l'on considère que les Wixáritari conçoivent ces dualités non comme des dualismes rigides, mais comme des relations dynamiques de complémentarité – même si elles sont hiérarchiques –, cela ouvre la voie à undialogue avec une forme de panthéisme. Dans cette perspective, les hiérarchies pourraient être configurées comme des niveaux d'organisation qui se reflètent aussi dans l'organisation politique ou dans la hiérarchie des cinq territoires sacrés. Ainsi, chaque divinité et ancêtre serait une forme vivante et plurielle de ce tout connecté.

Cette hypothèse d'un possible « panthéisme » wixárika doit être abordée avec la plus grande prudence méthodologique. Utiliser des catégories philosophiques occidentales pour décrire des cosmologies non-occidentales reproduit précisément l'impérialisme épistémologique que cette recherche entend critiquer. Comme le souligne Héctor Medina, les récits wixáritari évoquent effectivement un temps primordial où « tout était la même chose au début » (todo era lo mismo al principio), suggérant une unité originelle qui se différencie progressivement[1].

1 Héctor M. Medina Miranda, « Las personalidades del maíz en la mitología wixarika o cómo las mazorcas de los ancestros se transformaron en peyotes », *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 13 août 2014, p. 164-183.

Cependant, cette conception cosmogonique ne peut être réduite au panthéisme spinoziste sans violence herméneutique. Il s'agit plutôt de reconnaître que les Wixáritari possèdent leurs propres catégories ontologiques – comme *nierika*, *kipiri, tucari, iyari, yeiyari* ou les relations dynamiques entre entités come le terme de *kakaiyari* et d'autres concepts que nous aborderons au long du texte – qui ne nécessitent pas de traduction dans le vocabulaire philosophique occidental pour être légitimes ou compréhensibles. Cette tension méthodologique révèle la difficulté de penser depuis un « entre-deux » épistémologique : comment articuler des savoirs sans les réduire l'un à l'autre ? La mention du « panthéisme » reste donc une hypothèse heuristique personnelle, non une catégorisation définitive de la cosmologie wixárika, qui relève davantage de ma propre grille que d'une réalité wixárika.

Le corps prisionnier de l'âme et de l'identité

Poursuivons sur la notion de *dualisme*, notamment l'idée du corps comme prison de l'âme, héritée de Platon mais renforcé par Descartes. Michel Foucault a renversé cette perspective en affirmant que c'est plutôt l'âme qui constitue la prison du corps[1]. Il distingue ici l'âme chrétienne de l'âme moderne, qu'il définit comme une entité immatérielle façonnée par la morale humaniste et les mécanismes du pouvoir, lesquels disciplinent et contrôlent les corps.

En actualisant cette pensée foucaldienne, on pourrait dire qu'aujourd'hui, cette âme moderne prend la forme de l'identité. Ainsi, le corps se retrouve soit soumis à une identité, soit enfermé par elle. Ce concept d'identité – et tout ce qu'il implique – reviendra fréquemment dans les pages suivantes, tant il est devenu central dans les discours contemporains sur le corps.

Plutôt que de s'attarder sur ces schémas dualistes, intéressons-nous aux alternatives que propose la ritualité et la langue wixárika.

1 Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Tel », n° 225, 1993, p. 38.

II. Tewiyari

« Être une personne signifie ne jamais être sûr d'en être une ».
Timothy Morton[1]

Corps en Wixárika ?

Il convient d'examiner la difficulté à identifier un mot qui désignerait le *corps* dans la langue wixárika. De la même manière que Foucault n'a pas trouvé de terme correspondant à l'unité du corps chez les Grecs d'Homère[2], il semble que la culture Wixárika présente une situation similaire. J'ai alors entrepris une recherche lexicale du mot *corps* en wixárika, en m'appuyant à la fois sur mon apprentissage de la langue et sur des documents consacrés à cette notion.

Trois études autour du corps s'avèrent intéressantes : celle d'Ilario Rossi[3], d'Arturo Gutiérrez del Ángel[4] et de Mariana Fresan[5]. Cependant, je me suis d'abord tourné vers les locuteur·ices Wixáritari elleux-mêmes ainsi que vers des textes écrits par des *mara'akate*[6].

Parmi les textes des *mara'kate* cueillis et publiés par Diana Negrin[7], le mot utilisé pour désigner l'idée de « corps » est *tewiyari*. Lors de mon apprentissage auprès de Hayuaneme, et lors d'une séance avec Hayuama[8], j'ai posé la question : comment on dit « corps » en wixárika ? Les deux m'ont répondu qu'il n'existe pas un terme spécifique équivalent à l'idée occidentale de « corps ». Cependant, iels m'ont expliqué que le mot qui se rapproche le plus – et employé comme tel – est *tewiyari*. Cette information concorde avec les récits des *mara'akate* comme José Benítez Sánchez (Yikaiye Kikame), Tutukila Niukame, et Ketsetemahé Teukarieya, publiés par Diana Negrín[9], on constate diverses déclinaisons du mot *tewiyari*.

***Tewiyari* : la notion de personne**

Il est important de préciser que *tewiyari* signifie littéralement « vingt », en référence au nombre de doigts que possède un corps humain. Toutefois, ce terme renvoie plutôt à la notion de *personne* que de *corps* à proprement parler, selon Hayuaneme, Hayuama, et plusieurs ethnologues.

Une tendance problématique apparaît chez de nombreux ethnologues : ils associent le terme *tewiyari* à celui de *iyari*, qui signifie « cœur » ou « siège de la mémoire ancestrale ». Je reviendrai plus en détail sur *iyari* dans le chapitre suivant, mais ici je m'en tiendrai à l'analyse du terme *tewiyari*, développée notamment par Rossi et Fresan. Pour Rossi « Chez le Wixáritari, la traduction du terme 'corps' pose également un problème. Elle peut s'exprimer en effet sous des formes très différentes. [...] Ou encore tewiiyàari, qui renvoie à l'ancêtre-cœur, et plus largement à l'idée de personne[10]. » De son côté, Fresan décompose le mot *tewiyari* : « ...le mot qui nomme le numéro vingt ou une vingtaine est *xeitewiyari*, lequel contient le préfixe xei- qui parle de l'unité, le terme *tewi* 'une personne' et encore une fois *iyaari*. Avec cette information nous voyons que le numéro vingt voudrait dire « un cœur de personne dans le vingt[11]. »

Romantisation des termes wixáritari

Pour les deux anthropologues l'*iyari* à *tewiyari* sont liés. Fresan donne une analyse intéressante, notamment en expliquant que *xei* est une contraction de *xevi*, signifiant « un », et que *tewi* désigne bien la personne.

Un autre terme, présenté par Gutiérrez[12] est *Váí'iyáari*. Ce terme, selon l'auteur, serait composé de deux

1 Timothy Morton, *La pensée écologique*, traduit par Cécile Wajsbrot, Paris, Zulma, coll.« Zulma essais », 2019, p. 24.
2 Michel Foucault, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009, p. 18.
3 Ilario Rossi, *Corps et chamanisme: essai sur le pluralisme médical*, Paris, A. Colin, coll.« Collection Références », 1997.
4 Arturo Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? », *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 13 août 2014, p. 258-286.
5 Mariana Fresan Jimenez, « El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana »,UNAM, 2010.
6 Notamment dans l'ouvrage effectué sous la direction de Diana Negrín, où elle répertoire les *nierikate* ou tablas en laine appartenant à la collection Negrín et où les *mara'akate* ont écrit des textes expliquant leurs créations. C'est un des seuls textes qui se trouvent écrit en Wixárika et en espagnol.
7 Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika..., op. cit.*
8 Communications personnelles avec Hayuaneme et Hayuama lors des cours de langue. Cours en visioconférence, 2021.
9 Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika..., op. cit.*
10 I. Rossi, *Corps et chamanisme..., op. cit.*, p. 71.
11 M. Fresan Jimenez, *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana..., op. cit.*, p. 73.
12 A. Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? »..., *op. cit.*

mots : *Vái* et *iyáari* « Le premier terme signifie chair morte et le deuxième signifie le cœur »[1]. Mais il tombe dans le même piège que Rossi et Fresan. Hayuaneme par exemple l'écrit différemment : *waiyari*.

En apprenant la langue, j'ai compris que *wai* signifie simplement « chair », sans indication sur son état – vivant ou mort–. En ce qui concerne *iyari*, il ne constitue pas une composante de *waiyari*. On retrouve alors la même erreur déjà mentionnée dans l'analyse de *yeiyari* au chapitre 1.I. En effet, il s'agit du suffixe *-yari* qui sert à désigner la constitution matérielle d'un objet, et non un lien direct avec *iyari* comme certains auteurs comme Rosi, Fresan et Gutiérrez l'ont supposé. Cette association se retrouve aussi dans le travail de Liz Estela Salinas en 2009[2]. Il s'agit alors d'un phénomène très présent chez les « huichologues ».

Poursuivant l'étude de Mariana Fresan, on découvre qu'elle propose un autre mot, *xeiwixárikayari*, comme désignant le corps. Ce terme remplace *tewi* par *Wixárika*. Toutefois, cette forme ne se retrouve que dans son travail, ce qui soulève des doutes sur sa validité. Rossi, de son côté, évoque un autre mot : *tanabitzie*, qu'il considère comme un terme profane[3]. Or, ce mot ne figure ni dans la littérature ethnologique ni dans les témoignages recueillis auprès de mes ami·es à Cerro de los Tigres.

Enfin, comme mentionné plus tôt, il se pourrait que certains ethnologues aient tendance à surinterpréter certains termes. Dans le cas de *tewiyari* ou *yeiyari*, on pourrait même parler d'une sorte de romantisation, où l'on cherche à attribuer à des mots une profondeur symbolique qui n'est pas forcément perçue ainsi par les locuteur·ices natif·ves.

Comprendre *tewiyari* autrement

Par ailleurs, des anthropologues comme Olivia Kindl[4] ou Mariana Fresan[5], ont mis en lumière la difficulté de traduire la notion de corps dans la langue wixárika. Il apparaît que, pour évoquer le *corps* en wixárika, il ne faut pas recourir à la conception occidentale du terme. L'absence d'un mot spécifique pour désigner le corps dans cette langue pourrait-elle indiquer que le corps n'est pas perçu comme une entité ontologiquement fixe ? À partir de cette réflexion, je retiens trois éléments principaux :

1. Le terme *tewiyari* est prédominant lorsqu'il s'agit de parler du corps. Contrairement à l'interprétation fréquente des ethnologues, le terme d'*iyari* (cœur) n'en fait pas partie. Par contre, cette notion est liée au chiffre vingt – *tewi* – en lien avec le système numéral vigésimal des Wixáritari, fondé sur le principe que les êtres humains possèdent vingt doigts.

2. Malgré mon désaccord avec quelques interprétations ethnologiques, je reconnais que *tewiyari*, au-delà de sa dimension numérique, parle plutôt la notion de personne, comme en témoignent les récits des *mara'akate*. En m'appuyant sur la signification du sufixe *–yari*, je propose de comprendre *tewiyari* comme « ce dont est construite/faite une personne » ou « ce qui constitue une personne ». Cela fait également écho aux explications de Cecilia Carrillo lorsque je lui ai demandé sur le terme *tewiyari*. Pour elle le suffixe *-yari* évoque « ce qui est fait », « l'être[6]. » Cette notion ne distingue pas entre la matérialité du corps de ses dimensions morale, intellectuelle ou spirituelle. Ilario Rossi souligne d'ailleurs que, dans la cosmovision wixárika, les concepts de corps et de personne « doivent être considérés comme indissociables[7]. »

3. Contrairement à l'analyse de Fresan qui ajoute le préfixe *xei-*, pour exprimer l'unité, les récits des *mara'akate* n'utilisent pas ce préfixe. Cette absence m'amène à penser que *tewiyari* n'exprime pas une unité corporelle à l'image du mot corps ou *cuerpo* en espagnol. En reprenant ma lecture de *tewiyari* comme « ce qui constitue une personne », on peut en conclure que le corps en est un élément.

1 *Ibid.*
2 Liz Estela Islas Salinas, « Persona sana, persona enferma. Cuerpo, enfermedad y curación en la práctica del chamán huichol », *Gazeta de Antropología*, octobre 2009, http://hdl.handle.net/10481/6909.
3 I. Rossi, *Corps et chamanisme…, op. cit.*, p. 71.
4 O. Kindl, « El cuerpo y la cuerda »…, *op. cit.*
5 M. Fresan Jimenez, *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana…, op. cit.*
6 Cf. Annexe 4
7 I. Rossi, *Corps et chamanisme…, op. cit.*, p. 72.

III. Wixárika, sens et significations ?

Quelle est la signification de Wixárika ?

C'est maintenant le terme Wixárika qui me travaille. Selon Ilario Rossi, ainsi que la proposition de Fresan, ce terme semble être également associé à la notion de personne ou d'humain. Pour Rossi il signifie : « êtres humains, êtres oiseaux, gens qui se soignent, gens qui soignent »[1]. Pour Luz Chapela le mot wixárika signifie : « personne de cœur profond qui aime la connaissance[2]. » Dans le prolongement de la réflexion menée autour du terme *tewiyari*, il paraît pertinent d'approfondir également le sens de *wixárika*.

Une divergence d'interprétation se dessine clairement entre ces deux auteurs, ce qui n'est pas surprenant, étant donné les difficultés historiques à retracer l'étymologie exacte du terme. Ainsi, Carl Lumholtz était convaincu que wixárika signifiait « devin » ou « guérisseur », tandis que le Français Léon Diguet suggérait qu'il désignait un « agriculteur » [3].

Bien que la définition proposée par Chapela est intéressante, il convient également de considérer celle de Juan Negrín, grand collectionneur d'art wixárika et fondateur du Centre de Recherche Wixárika pour qui « ses informateurs disent que le mot signifie 'celui qui s'habille en honneur de nos ancêtres'[4]. » Cette interprétation fait écho aux rituels des Wixáritari, profondément ancrés dans une connexion avec leurs ancêtres et divinités, incarnés en collines, sources d'eau, grottes, pierres, etc.

Une interprétation trop médicale ?

Le fait que l'ouvrage de Rossi s'intitule *Corps et chamanisme, essai sur le pluralisme médical*, explique sans doute pourquoi il associe la signification de wixárika à la notion de *guérison*. Cependant, cette interprétation me semble réductrice. Pourquoi faudrait-il ramener systématiquement le *chamanisme* à la seule idée de soigner ? Et, d'ailleurs, pourquoi ce terme de *chamanisme* ? Ces interrogations, bien que déjà posées par d'autres, méritent d'être reprises, et j'y reviendrai plus loin. Pour l'instant, je souhaite poursuivre l'exploration du sens du mot *wixárika*.

Raprochements sonores avec les oiseaux

Il faut noter que la traduction que Rossi fait de *wixárika* comme des « êtres oiseaux » attire particulièrement mon attention. Cela m'a poussé à me demander : comment on dit « oiseau » en wixárika ? J'ai alors trouvé le mot *wiki*, et, par hasard, les termes aigle et buse : *wierika* et *wiriki*, respectivement. Nous pouvons voir que ces mots partagent une structure phonétique proche de wixárika, notamment par la répétition des syllabes wi – ri – ki / wi – xa -ri - ka. Cela pourrait suggérer une proximité sonore, voire symbolique.

Nous pouvons observer que, en effet, il y a une pluralité d'interprétations du terme *wixárika*, proposées par divers chercheurs s'étant penchés sur cette culture depuis plus d'un siècle. Le meilleur sera d'aller à la source. Lors du cours de wixárika ainsi que lors de mes interviews auprès des Wixáritari, je n'ai pas hésité à poser la question sur la signification de *wixárika*. Cependant, on m'a répondu que dans les récits transmis au sein de la communauté, il n'est jamais explicitement indiqué que ce mot ait une signification autonome.

1 Ilario, Rossi. *Corps et chamanisme, essaie sur le pluralisme médical*. Ed. Armand Colin/Masson. Paris, 1997, pp. 12-13.
2 Luz Maria Chapela, *Wixarika: un pueblo en comunicacion*, México, : Secretaría de Educación Pública, Coordinación General de Educacion Intercultural y Bilingüe, 2006.
3 Saul Santos Garcia, Tutupika (Haik+kame) Carrillo et Maria (T+karima) Carrillo Diaz, *Taniuki Curso de Wixarika como segunda lengua*, Culturas Populares., Mexique, 2008.
4 *Ibid.*

Le terme *Huichol*

Je voudrais également aborder un point essentiel concernant le terme huichol, l'ethnonyme utilisé le plus couramment au Mexique pour désigner ce peuple. Il s'agit en réalité d'un exonyme, dont l'origine reste incertaine, et dont les interprétations sont multiples, tout comme pour *wixárika*. Selon Luz Chapela, le mot *huichol* signifierait « celui qui fuit[1]. » (du verbe en espagnol *huír*) Elle affirme avec force le caractère péjoratif de cette étymologie, en déclarant sans détour que : « les Wixáritari ne fuient pas[2]. »

Le linguiste José Luis Iturrioz Leza a étudié de manière très détaillée et rigoureuse des langues yuto-nahuas et notamment la langue wixárika. Dans le recueil *Lenguas y Literaturas indigenas de Jalisco (Langues et littératures indigènes du Jalisco)*, Iturrioz adopte une posture très critique envers les premiers ethnologues ayant rapproché les Wixáritari comme Lumholtz ou Diguet. Il leur reproche de produire « des transcriptions très déformées des mots huicholes, il n'est donc pas étrange que les chroniques qui nous ont transmis n'aient aucune garantie de fidélité[3]. »

Certains avancent qu'il s'agirait de l'hispanisation du mot wixárika comme Léon Diguet l'aurait fait. Or, pour Iturrioz il peut y avoir une erreur de Diguet qu'étant français, il aurait compris le mot Wixárika comme *houitcharika*[4]. L'origine du mot huichol demeure sujette à controverse. Tout comme la signification de *wixárika* dont l'interprétation comme notion endogène d'humain semble la plus plausible.

De la même manière qu'il est difficile de parler de « l'art pour l'art », je constate que, en wixarika, nous ne pouvons pas non plus de parler du « corps pour le corps ». Je comprends qu'il ne faut pas le comprendre comme une entité autonome mais sujet à l'accomplissement du *yeiyari* et traversé par des notions comme *iyari, tukari* ou *kɨpiri*. Le corps, tout comme le tissage social créé par les rituels, se construit et se renouvelle. Est-ce que ces réflexions nous permettraient de comprendre le corps comme un système ouvert ?

1 L.M. Chapela, *Wix?..., op. cit.*, p. 11.
2 L.M. Chapela, *Wix?..., op. cit.*
3 José Luis Iturrioz Leza (éd.), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, 1. ed., Guadalajara, Mex, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, coll.« Las culturas populares de Jalisco », n ° 4, 2004, p. 87.
4 José Luis Iturrioz Leza (éd.), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco..., op. cit.*

IV. Corps sans Nature

Le titre de ce chapitre n'est pas choisi au hasard : il évoque délibérément le célèbre concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari de Corps sans Organes (CsO), lui-même emprunté à Antonin Artaud.

Potentia

Le Corps sans Organes vise à libérer le corps des systèmes d'assujettissement et des structures qui l'organisent. Il ne s'agit plus de considérer le corps comme un organisme, mais comme un ensemble de potentialités. Pour illustrer leur propos, les philosophes comparent le CsO à un œuf :

> Le corps sans organes est un œuf : il est traversé d'axes et de seuils, de latitudes, de longitudes, de géodésiques, il est traversé de gradients qui marquent les devenirs et les passages, les destinations de celui qui s'y développe. Rien ici n'est représentatif, mais tout est vie et vécu : l'émotion vécue des seins ne ressemble pas à des seins, ne les représente pas, pas plus qu'une zone prédestinée dans l'œuf ne ressemble à l'organe qui va y être induit. Rien que des bandes d'intensité, des potentiels, des seuils et des gradients[1].

Devenir un CsO implique donc de subvertir les normes sociales qui encadrent ce qu'un corps doit être, et de se libérer de ces territoires imposés. Mais Deleuze et Guattari mettent en garde : il ne s'agit pas de pousser cette déterritorialisation jusqu'au néant, mais de l'alimenter en intensités[2]. C'est ici que les connaissances et pratiques spirituelles wixárika peuvent nous aider.

Un corps trop humain

Avant d'aller plus loin, de la même manière que Ticio Escobar se dit qu'aujourd'hui nous parlons d'art sans trop savoir ce que c'est, je m'interroge alors : lorsqu'on parle du corps, de quoi parle-t-on vraiment ? La première réponse qui me vient peut sembler paradoxale, compte tenue de la visée post-humaniste et post-anthropocentriste de cette thèse : quand on dit *corps*, on pense spontanément au corps humain. Mais les animaux ? les plantes ? un arbre ? sont-ils des corps ? Pour l'instant, je choisis de centrer la réflexion sur le corps humain, car cela nous permet d'interroger notre manière d'être et d'agir dans le monde. Une seconde réflexion personnelle que j'en tire, c'est que le corps ne doit pas être compris comme une unité indissociable et facilement limitée et limitable, comme quelque chose d'immuable. Et en cela, le rituel se présente comme un espace à explorer en vue de ses potentialités, mais de ses paradoxes aussi.

Le rituel et le devenir CsO

Effectivement, un paradoxe apparaît : si le *yeiyari* peut être envisagé comme un espace d'exploration du CsO, il peut aussi être perçu comme une structure assujettissante, ce qui semble aller à l'encontre même de cette logique. Le *yeiyari* synthétise le cosmos et ordonne les codes du « chemin » wixárika de la connaissance. Or, il faut distinguer ici entre des structures qui figent et assignent, et celles qui organisent des devenirs sans les enfermer. Le *yeiyari* ne vise pas à fixer une identité[3] stable ou à imposer une norme corporelle, il est un dispositif transitoire, un agencement rituel qui permet l'exploration des intensités du corps, sa traversée par des forces non humaines.

En effet, les potentialités du CsO décrites par Deleuze et Guattari peuvent être observées dans les rituels wixáritari : « … l'aspect du rituel c'est l'aspect de la transformation de ce qu'est un humain, et l'humain est toutes ces relations possibles qui se produisent à un moment et temps déterminé, à côté de toutes les relations données[4]. » Ce constat se retrouve également dans l'étude de Paulina Faba Zuleta, par exemple, à propos des peintures faciales wixáritari :

---

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éd. de Minuit, coll.« Capitalisme et schizophrénie », n° 1, 2012, p. 28.
2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll.« Collection "Critique" », 1980, p. 189.
3 En utilisant ce mot un autre paradoxe semble surgir, puisque d'une certaine manière, le *yeiyari*, compris comme l'ensemble de rituels qui construisent el costumbre wixarika, peut réaffirmer une appartenance, un rapport au monde qui s'inscrit dans une tradition, une cosmologie, et une territorialité vécue. Dans un contexte de néocolonialisme, cette ritualité devient aussi un acte politique : elle oppose une mémoire, une cohérence, un mode d'être collectif à l'effacement ou à la folklorisation.
4 A. Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza… o con la naturaleza? »…, *op. cit.*

> Les peintures faciales expriment non seulement les expériences mystiques des *Jicareros* Huichol, mais permettent également leur transformation en divinités, concevant le visage et les peintures qui y sont capturées comme un tout, un masque qui révèle le monde caché des divinités[1].

Ainsi, loin d'être un vecteur d'assujettissement ou de fixation identitaire, le *yeiyari* est une forme d'agencement souple : Il montre qu'un rituel peut simultanément ouvrir un corps à des devenirs multiples, tout en maintenant vivant un monde menacé. Face à la menace latente du vide du CsO annoncée par Deleuze et Guattari, le *yeiyari* se présente aussi comme contention. Autrement dit, le risque nihiliste ne se pose pas dans le *yeiyari* dans la mesure où il construit activement du sens à plusieurs niveaux : cosmique, religieux, culturel et même politique, lorsque le yeiyari se présente aussi comme outil de résistance face au néocolonialisme.

Corps-sans-nature

Du côté de ce que nous appellerons l'art occidental, nous trouverons dans la performance des dialogues proches de la question du corps et du rituel. Dans ce registre, l'artiste française Pascale Weber, partageant et décortiquant sa pratique artistique s'appuyant sur son expérience de vie en Indonésie, propose la notion de *corps-nature*[2]. Dans cette proposition, Weber nous parle des liens invisibles qui se déploient dans ses performances *in situ* et qui, comme dans toute performance, se jouent dans la spontanéité. Cependant, bien que Weber vise précisément à dépasser la séparation moderne entre corps et environnement à travers ses performances in situ, le terme même de corps-nature conserve involontairement une catégorie – celle de « nature » – qui n'existe pas dans la langue wixárika et qui véhicule malgré elle l'héritage dualiste occidental.

C'est ainsi qu'apparaît l'idée du Corps-sans-Nature : d'abord comme prolongement de la proposition deleuzienne-guattarienne, ensuite parce que le concept de « nature » n'existe pas dans la langue wixarika, et enfin pour ajouter une réflexion posthumaniste au concept de Pascale Weber. En effet, le posthumanisme critique comment le terme nature engendre non seulement en matière écologique, mais aussi en termes moraux, en délimitant et en fixant le corps de manière essentialiste ou comme synonyme d'une identité fixe.

La « nature »

Il est intéressant de constater que, tout comme les termes d'art ou de corps qui occupent cette thèse, le terme nature n'existe pas non plus en langue wixárika. Les éléments du milieu sont considérés comme les divinités ou possédant une forme d'agentivité. Par exemple le territoire sacré de Wirikuta est souvent évoqué comme un « livre de sagesse ancestrale ». Ainsi, si nous voulons parler de nature chez les wixáritari, il faut connaître le panthéon Wixárika, connu comme *kakaiyari*, ainsi que les mythes ou les chants. La « nature », chez elleux ne serait donc pas une entité figée, mais plusieurs divinités en communication et dans un dynamisme qui se restructure et renouvelle.

Cette remise en question du mot « nature » s'inscrit dans une réflexion déjà amorcée dans le champ anthropologique depuis le tournant ontologique, et reprise par des penseurs contemporains comme Rosi Braidotti, Timothy Morton, Donna Haraway ou encore Bruno Latour.

Selon ces auteurs, « nature » est une invention de la modernité : elle sert à objectiver et soumettre le monde sous couvert de la suprématie humaine et d'une opposition entre culture et nature. Elle devient un « autre » – une altérité primitive dont la modernité se serait « émancipée »[3]. Par ailleurs, on mobilise

1 P. Faba Zuleta, « Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita »..., *op. cit.*
2 Pascale WEBER, L'attachement, Bandol, Éditions Al Dante, 2015.
3 J'aborderai la problématique écologique lié à la question de *nature* dans le chapitre IV, pour l'instant je veux rester dans la discussion autour du corps et sa soi-disant nature.

souvent la notion de nature pour désigner ce qui est pur, originel, et ainsi condamner ce qui échappe aux normes sociales[1].

Les essentialismes

Associer trop vite le corps à une idée *naturaliste* revient à l'essentialiser. Cela ouvre la porte à des idéologies purificatrices et identitaires, souvent dangereuses, voire xénophobes. Je réalise alors que l'une des plus grandes formes d'oppression du corps vient justement de l'idée de *nature*, lorsqu'elle est instrumentalisée.

Pour Deleuze et Guattari, le *Corps sans Organes* est un devenir. L'idée que je développe dans ce chapitre autour du *Corps-sans-Nature* s'inscrit dans cette même dynamique. Tandis que le CsO déterritorialise le corps des strates d'assujettissement, le *Corps-sans-Nature* libère de l'idée d'une nature figée ou « pure. »

Ce *Corps-sans-Nature* remet en question ce que l'on attend d'un corps dit « naturel ». Cette idée propose alors de subvertir la vision du naturalisme occidental moderne – dans le sens de Descola[2] –. Cette ontologie naturaliste fixe et essentialise. Or, à mes yeux, Il est urgent de s'opposer aux essentialismes biologiques[3] défendus par les mouvances conservatrices et réactionnaires et aussi par le féminisme TERF[4].

Être contre-nature

Personnellement, en tant qu'homme homosexuel, je me souviens que l'un de mes plus grands tourments était d'entendre que mon orientation était *contre-nature*[5]. Comme si j'étais un être artificiel, privé du droit d'aimer, d'exister. Comme si les normes sociales et morales autour de la sexualité étaient « naturelles » par essence.

C'est pourquoi le mot « nature » devient pour moi problématique dès qu'il sert à figer le corps, à en faire une entité immuable, voire *pure*. Il devient alors synonyme d'une identité figée, close sur elle-même. À cet égard, je rejoins Rosi Braidotti lorsqu'elle affirme que :

> La condition incarnée du sujet est une forme de matérialité corporelle qui n'est pas réductible à une catégorie naturelle ou biologique. À mon avis, le corps est une interaction complexe de forces sociales et symboliques construites de manières sophistiquées. Ce n'est pas une essence, et beaucoup moins une substance biologique, il s'agit d'un jeu de forces, une surface d'intensités, que des simulacres sans originaux[6].

Je tiens à préciser que revendiquer un *corps-sans-nature* ne revient pas à affirmer, comme le ferait une vision moderne, que la culture doit dominer la nature. Mais je ne partage pas non plus les positions telles que celle de France Borel, selon laquelle « le corps n'est pas un produit de la nature, mais de la culture[7]. » Reproduire cette opposition binaire entre nature et culture me semble aujourd'hui dépassé. Le corps, en perpétuelle mutation – même après la mort –, participe du grand hasard cosmique. Il ne relève ni de la nature, ni de la culture. Le corps, dans sa dimension la plus vaste – qu'il soit végétal, animal, minéral ou cosmique – est poussière d'étoile en devenir.

1 Bruno Latour, « Sur l'instabilité de la (notion de) nature. », *in Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte : Les Empêcheurs de penser en rond, coll.« Les Empêcheurs de penser en rond », 2015, p. 15-55.

2 Descola définit l'ontologie naturaliste comme la manière dont les sociétés occidentales modernes perçoivent le monde, en séparant culture et nature et donnant une "intériorité" seulement aux êtres humains. Ainsi, la nature est une entité figée et extérieur aux humains. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio », n° 607, 2015.

3 Il convient de préciser que ce n'est pas la biologie en elle-même qui est essentialiste, mais son instrumentalisation par des discours conservateurs et réactionnaires, notamment pour discréditer ou rejeter les identités sexuelles et de genre qui échappent aux cadres binaires hétéropatriarcaux. Lorsqu'on écoute les biologistes eux-mêmes, on comprend qu'il s'agit d'une science descriptive, et non d'une science déterministe.

4 Abréviation anglaise pour *Trans-exclusif radical feminism*.

5 Il faudra comprendre que je viens du Mexique, et pendant mon enfance et adolescence l'homosexualité était encore un tabou très puissant.

6 Rosi Braidotti, *Metamorfosis: hacia una teoria materialista del devenir*, Tres Cantos, Madrid, Akal Ediciones, 2005, p. 36-37.

7 France Borel, *Le vêtement incarné: Les métamorphoses du corps*, S.l., Calmann-Lévy, coll.« Essai société », 1992, p. 19.

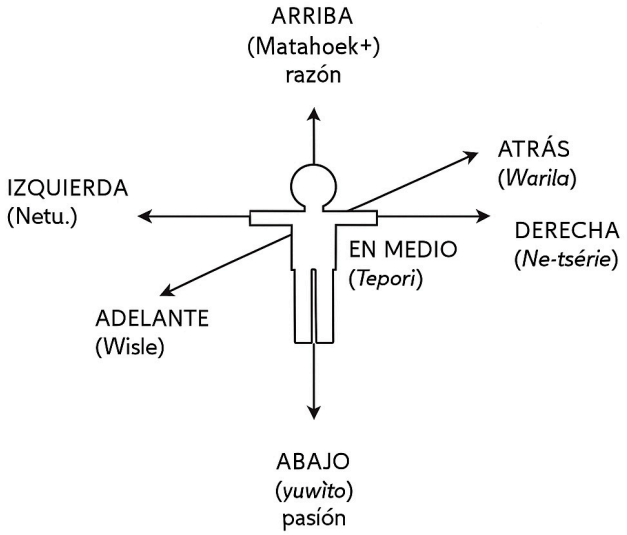


Figure 24 Schéma construit par A. Gutierrez selon les paroles de Yikaiye Kikame. Image prise de: Arturo Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? », Revista de El Colegio de San Luis, 5, 2014

V. Soma exoderma : au-delà de la peau

« *La peau est une illusion. Le contact de deux épidermes ne serait rien, et encore moins l'amour, s'il n'y avait, sous l'apparence de la carnation, la chair même, la substance du corps*[1]. »
René Passeron

Les parties du corps Wixárika

Dans son texte *Les métaphores du corps, au-délà de la nature ou avec la nature ?* l'anthropologue Arturo Gutiérrez relate sa rencontre avec l'artiste et *mara'kame* Yïcaïye Kïkame, également connu sous son nom hispanique José Benitez Sanchez. Lors de la vente d'un tableau, Yïkaïye lui a exposé sa vision du corps humain. Le *mara'akame* identifie trois parties fondamentales : le haut, le centre et le bas. Ces trois parties sont complémentées par d'autres éléments qui ont un rapport avec la gauche et la droite. Ainsi, pour Yïkaïye le corps est pensé en résonance avec la géographie sacrée et les mouvements cosmiques. Le soleil joue un rôle central, orientant le corps et guidant ses mouvements : le devant correspond à l'est, direction où le soleil naît chaque jour : Wirikuta. Ce mouvement s'exprime aussi verticalement, du bas (*yuwita*) vers le haut (*mataheki*), « puisque c'est ainsi que le soleil se lève[2]. »

Gutierrez schématise ce que Yïkaïye lui a appris d'un dessin qui fait tout à fait écho au *tsikïri*, voir Fig. 24.

Au-delà de la peau

La conception du corps selon Yïcaïye dépasse les limites physiques de la peau : elle s'étend à plusieurs dimensions : temporelle, spatiale et cosmique. Le corps n'est pas une entité fermée, mais un système ouvert en constante interaction entre intérieur et extérieur. Pourtant, évoquer ces termes suppose l'existence d'une frontière entre les deux. Dans la pensée commune, cette frontière serait la peau. Mais peut-on vraiment considérer la peau comme une limite ?

C'est cette interrogation qui se trouve à l'origine de la pièce *Soma exoderma*. Reprenant un geste enfantin, j'ai utilisé du scotch pour le coller sur ma peau, afin de capturer la peau morte de ma couche cornée. La peau est considérée comme une enveloppe protectrice, une forme de frontière du corps. Or, la science actuelle nous apprend que cette surface est faite de cellules mortes, renouvelées en un cycle d'environ trois semaines. Autrement dit, nous changeons de peau régulièrement.

1 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création...*, *op. cit.*, p. 245.
2 A. Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? »..., *op. cit.*



Figure 25 Extraits de la pièce *Soma exoderma*, Armando Zacarías, 2023



Figure 25b Extraits de la pièce *Soma exoderma*, Armando Zacarías, 2023



Figure 26 *Soma exoderma*, Armando Zacarías, Impressions en encre, couture et installation. Lors de l'appel Wixárika 2023 pour le renouveau du monde.



J'ai ensuite transféré le scotch sur du papier noir, afin de faire apparaître les textures de l'empreinte cutanée. À travers cette œuvre, je souhaite poser une question centrale : ces fragments visibles, sont-ils encore mon corps ? Ces éléments issus de ma peau sont-ils une part de moi ?

Le *tsikiri*, une extra-corporalité

Il convient également de revenir sur le *tsikiri*. Objet sacré façonné au cours des cinq premières années de vie de chaque enfant wixárika, il est élaboré par læ *mara'akame* avant d'être offert aux divinités, afin que l'enfant devienne visible à leurs yeux. Cela soulève une question : le *tsikiri* ne constituerait-il pas, en ce sens, une extension du corps ? Une forme d'*extra-corporéité* ?

La notion d'*extra-corporalité* a déjà été explorée dans le champ artistique par Marion Laval-Jeantet dans sa pièce *Cultures de peau d'artistes*. Selon l'artiste, cette œuvre est « la mise en forme d'une expérience vécue l'ayant permis d'observer, à distance, un morceau d'elle-même[1]. » À cette approche s'ajoute une hypothèse scientifique selon laquelle 70 % de la poussière domestique serait composée de peau morte, à laquelle s'ajoutent bactéries, virus, acariens et autres résidus organiques[2]. Au Mexique, lors de visites dans les maisons, on évoque « des vibrations » ou de « l'énergie » des lieux. Je comprends aujourd'hui que cela peut aussi renvoyer à une empreinte physique réelle. Si l'hypothèse est juste, alors les corps des habitants imprègnent littéralement l'espace.

Par ailleurs, le fait que la couche de peau visible soit constituée de cellules mortes, tout en jouant un rôle fonctionnel essentiel dans le renouvellement cutané – et donc corporel – révèle un lien profond entre vie et mort. Une part de nous est déjà morte, et c'est précisément cette part qui permet la régénération d'une nouvelle peau. Penser la couche cornée sous cet angle, et en considérant que corps et esprit ne

1 Cette citation est originellement dans la première personne. Je me suis permis de la mettre à la troisième personne pour insérer ses mots et motivations concernant son oeuvre d'art. Marion Laval-Jeantet, « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, 50, 27 septembre 2011, p. 15-32.

2 Grâce à des études, nous savons aujourd'hui que le pourcentage de peau dans la poussière est de 20 à 30%. Cf. Pelley Janet, « Dust, Unsettled », ACS Central Science, 3-1, 25 janvier 2017, p. 5 9.



Figure 27 Photographie de la poussière sur un écran, reflet. Armando Zacarias. 2023



Figure 28 Emptied gestures, Heather Hansen. Dessin performance. 2012.
Image : https://artificialofficial.com/heather-hansen-emptied-gestures/

forment pas deux entités opposées mais une seule substance, ouvre une dimension poïétique, propre au *devenir Corps-sans-Organes* de Deleuze et Guattari. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si pour les auteurs, l'*Éthique* de Baruch Spinoza est le grand livre sur le CsO. Pour Spinoza, le corps est une puissance dynamique issue d'une substance infinie[1].

La magie du corps au-delà des frontières

De son côté, Silvia Federici se soucie de ne pas oublier que le corps n'est pas que performatif, mais des potentialités construites avec l'environnement :

> Il y a quelque chose que nous avons perdu en insistant sur le fait que le corps est socialement construit et performant. La vision du corps en tant que production sociale (discursive) a occulté le fait que notre corps est un réceptacle de pouvoirs, de capacités et de résistances qui se sont développés au cours d'un long processus de coévolution avec notre environnement naturel, ainsi qu'avec des pratiques intergénérationnelles qui en ont fait une frontière naturelle pour l'exploitation.
> Par corps en tant que « limite naturelle », j'entends la structure des besoins et des désirs créés en nous non seulement par nos choix conscients ou nos pratiques collectives, mais aussi par des millions d'années d'évolution matérielle : le besoin de soleil, de ciel bleu et d'arbres verts, l'odeur des forêts et des océans, le besoin de toucher, de sentir, de dormir, de faire l'amour[2].

La proposition de Federici rejoint ce que Yikaiye Kikame exprimait lorsla questionqu'il décrit la corporalité comme liée à la géographie et au cosmos. Ce lien entre matière corporelle et action à distance n'est pas étranger à d'autres pratiques magiques, comme le vaudou, où l'on requiert souvent un cheveu ou un objet pour influencer une personne. Ce cheveu, bien que détaché, reste une part d'elle-même. Cette réflexion est aussi au cœur de la pièce *Soma exoderma*. En gardant mes cheveux longs pendant deux ans, je les voyais tomber fréquemment. Collés sur les murs de la douche ou sur le savon (Fig.27), ils devenaient pour moi une énigme : font-ils encore partie de mon corps, *au-delà de ses frontières*[3] ? Une interrogation qui réapparaît aussi lorsqu'on pense aux excrétions : la sueur, l'urine, les selles…

1 Baruch Spinoza, *Éthique*, Paris, Flammarion, 2021, p. 59.
2 Silvia Federici, *Par-delà les frontières du corps: repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, traduit par Léa Nicolas-Teboul, Paris, Éditions Divergences, 2020, p. 124.
3 S. Federici, *Par-delà les frontières du corps…, op. cit.*

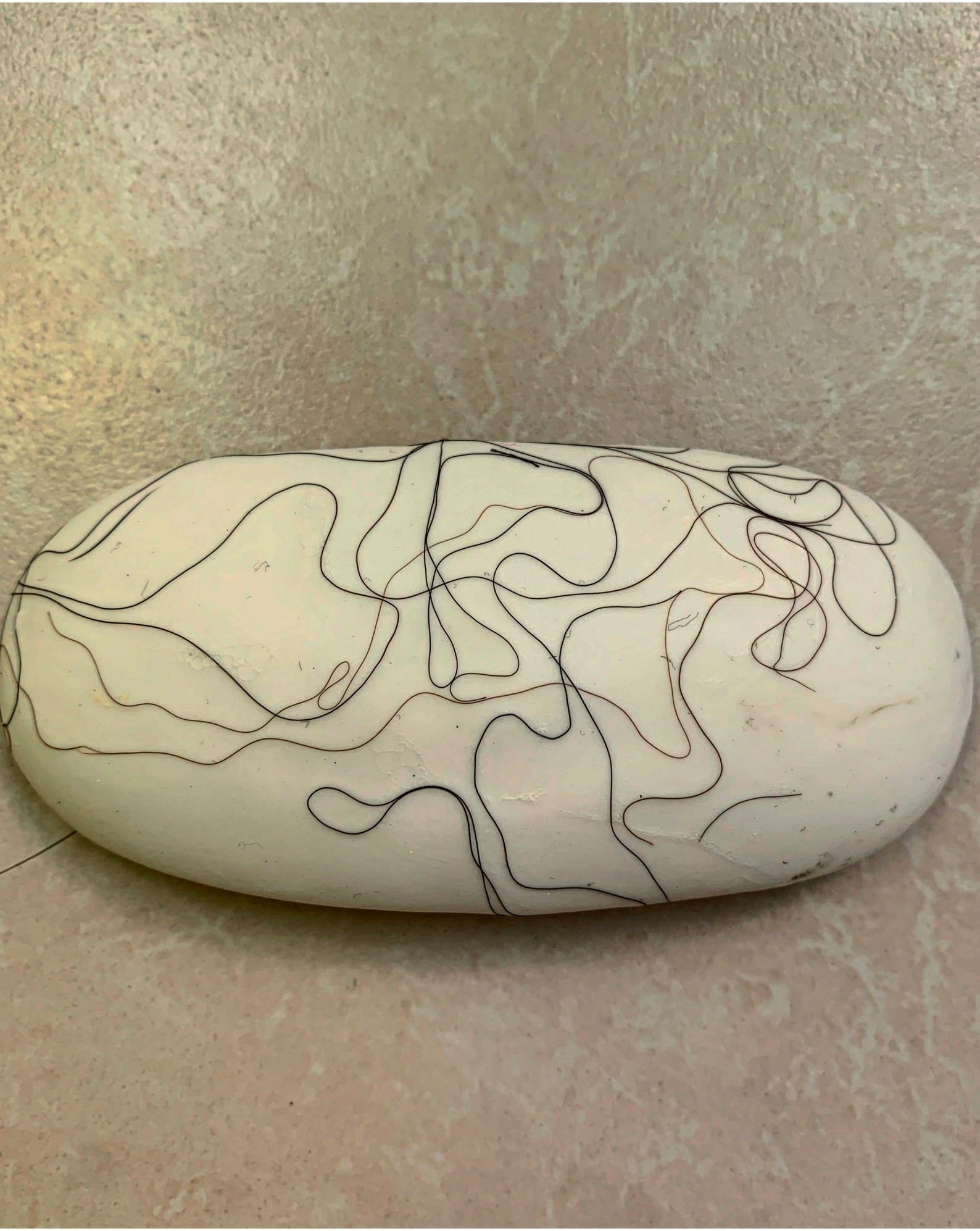


Figure 29 Cheveux sur savon. Armando Zacarías 2023.

Le mouvement

Même en dehors des sécrétions corporelles, le simple mouvement du corps révèle déjà sa multiplicité. L'artiste Francis Bacon cherchait, selon ses propres mots, à saisir ce mouvement comme on capturerait la bave laissée par un escargot[1]. Plus récemment, Heather Hansen a développé une pratique dans laquelle le corps devient lui-même producteur de traces. C'est en observant l'empreinte laissée par son corps sur le sable qu'elle eut l'intuition de remplacer ce support par une vaste toile. Par le biais de chorégraphies, elle y dessine avec du fusain des formes presque mandaliques. Ces œuvres naissent du corps en action, d'une sorte de rituel[2] dans lequel dessin et mouvement convergent.

La question d'un corps qui existerait au-delà de ses frontières apparemment physiques reste encore peu explorée dans les cercles intellectuels travaillant sur le corps. Pourtant, l'art semble depuis longtemps pressentir cette extension possible, en interrogeant les limites du corps et son rapport au monde. C'est dans cette logique que, bien avant de m'engager dans un parcours académique, j'ai réalisé la série *Atrofia Corporea* entre 2014 et 2016. Fasciné par la tension entre l'image figée et le corps en mouvement, j'ai utilisé la technique de la longue exposition pour capter cette dynamique. Mon objectif était aussi de produire des images où le corps devienne méconnaissable, étranger, jusqu'à se désanthropomorphiser, en se dé-dessinant lui-même.

La mort

Le travail de Teresa Margolles, artiste et médecin légiste mexicaine, a profondément nourri ma réflexion sur la matérialité du corps. Engagée face à la violence au Mexique, elle s'est concentrée sur les corps invisibilisés, victimes de morts violentes. Dans sa pièce *Vaporisation*[3], elle utilise l'eau qui a servi à nettoyer les cadavres non identifiés à la morgue de Mexico. Cette eau, transformée en vapeur, imprègne l'espace de l'installation. Le public y déambule, respirant littéralement l'immanence de ces corps oubliés au-delà de leur peau.

De Thésée à *Soma*

À mon sens, ces expériences poïétiques et la question du corps au-delà de la peau doivent être prises au sérieux pour leur portée ontologique, car elles nous ramènent au paradoxe du bateau de Thésée. Ce célèbre paradoxe philosophique interroge l'identité à travers la transformation matérielle.

Cela m'amène à imaginer que, tant que nous concevrons les corps et les objets comme des systèmes clos, nous ne saisirons pas que le bateau de Thésée, même remplacé pièce par pièce, demeure ce bateau. Mais il existe aussi *au-delà* de lui-même, à travers les fragments écartés. Libérés de leur forme première, ces morceaux participent d'un devenir autre : ils deviennent un *corps sans organes*. Nous pouvons ici convoquer la notion wixárika de *personne* selon laquelle l'identité est indissociable de la corporalité. On dit que nos empreintes digitales sont uniques, or, les miennes, dans *Soma exoderma,* détachées de moi, sont déposées ailleurs, toujours composées de cellules en décomposition. Elles deviennent, comme les pièces du bateau, des fragments encore porteurs d'un *moi* pluriel. Ainsi, le bateau, comme ma peau, *est* une et plusieurs choses à la fois. Rien n'est figé : les corps se transforment, tout comme le bateau. Nous sommes des métamorphoses permanentes.

1 Francis Bacon cité par Louis Gevart, « Plongée dans l'âme humaine avec les portraits de Francis Bacon dans une magistrale exposition à la fondation Gianadda », *Beaux Arts*, mars 2025, https://www.beauxarts.com/expos/plongee-dans-lintimite-de-francis-bacon-avec-une-magistrale-exposition-a-la-fondation-gianadda/

2 Laura Molina Vicente, « Dance, Art and Yoga in Heather Hansen's work », *Indialogs*, 5, 20 février 2018, p. 89.

3 Aperçu sur : https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766/installation_images/42554



Figure 30 De la série *Atrofia Corpórea.* Armando Zacarías 2016

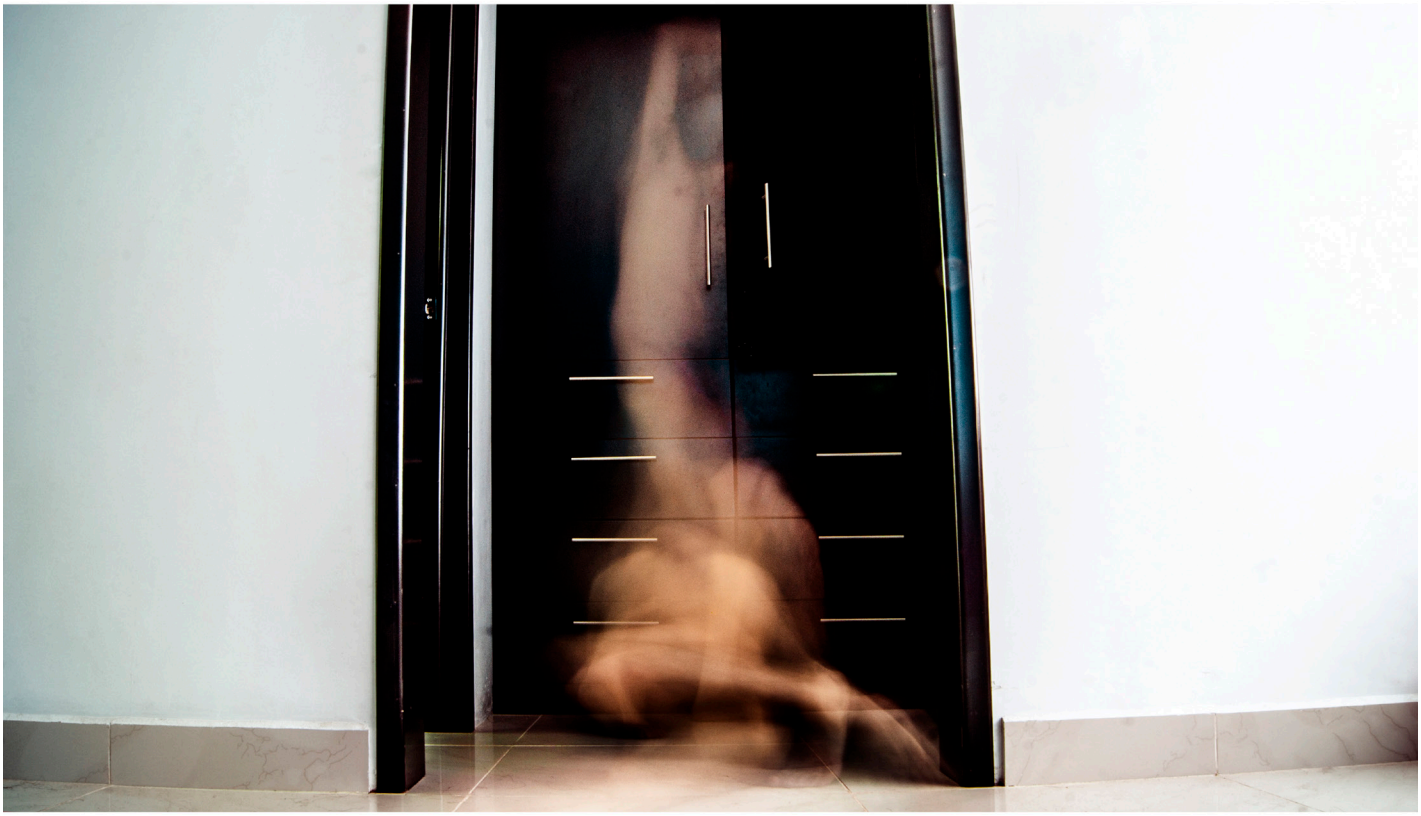


Figure 31 *Mutaciones desde el closet*. De la série *Atrofia Corpórea*. Armando Zacarías 2016



Figure 32 De la série *Atrofia Corpórea*. Armando Zacarías 2016

VI. Métamorphoses

« …il ne s'agit pas de savoir qui sommes-nous,
sinon plutôt, enfin, de savoir ce que nous voulons devenir… »[1].
Rosi Braidotti, 2005

La chance que ce travail se développe dans le champ de l'art est précieuse, car l'art, tout comme le rituel, offre un cadre propice à ce devenir *Corps-sans-Nature,* idée surgie auparavant. Réfléchir à l'idée de métamorphoses, transformations ou mutations, me renvoie instinctivement aux rituels Wixáritari, qui visent à « renouveler le monde ». Pour moi, muter est un acte, et plus encore, un acte rituel.

Corps mutant

Cette notion s'est précisée à travers la collaboration avec mon amie, l'anthropologue Yolinliztli Pérez-Hernández, diagnostiquée d'un cancer du sein en 2022. Lors de ses examens médicaux, on lui a détecté une mutation génétique augmentant le risque de développer la maladie. Bien que seul un sein ait été atteint, la décision médicale a conduit à une double mastectomie préventive. Dans ce contexte, Yolinliztli m'a sollicité pour concevoir un projet artistique qui rende compte de cette transformation corporelle, qu'elle désignait comme celle de son « corps mutant ».

Même avant l'intervention chirurgicale, la chimiothérapie avait déjà commencé à transformer le corps de Yolin. Mais c'est l'opération, ainsi que l'annonce de la mutation génétique, qui ont déclenché notre collaboration. Le projet s'est déroulé sur trois séances. Chacune d'elles nous a amenés à réfléchir à l'espace, à la distance entre nous, et à la notion de mouvement. La série commence avec des portraits fixes de Yolin avant la mastectomie. Puis viennent des images en exposition multiple et en longue pose, qui traduisent la transformation en cours. Étant donné qu'il s'agit d'un projet très intime pour Yolin, je lui ai demandé la permission pour savoir quelles images elle serait prête à partager. L'image montrée ici, c'est la seule pour laquelle Yolin était d'accord pour montrer. Elle a elle-même donné le titre à la série : *My Metamorphosing Body*, accompagné d'un récit personnel intitulé « *An Autoethnographic Exploration of My Breast Cancer Journey: Egg Freezing, Childfreeness, and "Going Flat"*[2] ». Dans ce texte, Yolin exprime comment ce processus photographique a eu un impact thérapeutique. Ainsi, le processus artistique ne reflète pas seulement un processus médical, il y a eu un impact transformateur aussi.

La « nature » comme piège

Le projet réalisé avec Yolin m'amène à ce que Bruno Latour appelle *l'instabilité de la (notion de) Nature*[3]. Aujourd'hui, comme le note Rosi Braidotti, les produits bio sont très populaires. On les associe souvent à l'authenticité, à l'absence de contamination[4]. En somme, « si c'est naturel, c'est bon ». Mais n'est-ce pas une forme simple de voir les choses ? Par exemple, la mutation génétique de Yolin qui la prédispose à développer le cancer est aussi « naturelle ». Pourtant, personne ne dirait que c'est une bonne chose. Pour ceux et celles qui défendent une *nature* biologique du genre, une question se pose : maintenant que Yolin n'a plus de seins, est-elle encore considérée comme une femme ? Est-elle devenue trans ? Comme quoi ? Les représentations du corps féminin, souvent effectuées par les hommes, sont souvent adossées au vagin et aux seins : les attributs sexués les plus représentés. Le corps, alors, se retrouve piégé, pris dans des impasses, enchaîné par les normes de la modernité patriarcale traduites par la notion de « nature ».

La « nature » juridique

Je pense à une exposition vue entre 2021 et 2022, au mémorial de la Shoah. Elle s'intitulait *Homosexuels et lesbiennes dans l'Europe nazie*. Elle a été organisée par Florence Tamagne. Dans presque tous les documents présentés – témoignages, arrestations, condamnations – revient un même terme : le délit

1 R. Braidotti, *Metamorfosis…, op. cit.*
2 Yolinliztli Pérez-Hernández, « An Autoethnographic Exploration of My Breast Cancer Journey: Egg Freezing, Childfreeness, and "Going Flat" », *Health Communication*, 10 octobre 2023, p. 1-4.
3 B. Latour, « Sur l'instabilité de la (notion de) nature. »…, *op. cit.*
4 R. Braidotti, *Metamorfosis…, op. cit.*, p. 172.



Figure 33 *My metamorphosing body*, Armando Zacarias & Yolinliztli Pérez-Hernandez, 2023

contre-nature. Latour se soucie de ce phénomène en constatant que « la 'nature' peut être conçue comme un ensemble de règles quasi juridiques[1]. » Cette exposition montre alors que les nazis ont utilisé l'idée de nature comme base juridique pour punir.

Dans cette exposition une œuvre m'a particulièrement marqué : *Weitermachen*[2], de Ralf Marsault (Fig.33). Elle parle de l'histoire de Walter Willi Erich Richter qui fut envoyé au camp de concentration de Sachsenhausen pour le délit de *luxure contre-nature*. Walter, d'après Marsault, « ne cachait pas son envie de porter des sous-vêtements féminins, et il faisait des robes en papier crépon ». Walter est décédé en 1942. En 2013, l'artiste Ralf Marsault a réalisé une performance à Sachsenhaussen. Pour lui, plus qu'une performance, il s'agissait plutôt d'un rituel, où il danse en portant des sous-vêtements féminins et une jupe en papier crépon.

Incarner

Le geste artistique de Marsault a quelque chose de magique. En plus d'être un exemple de l'idée d'une poïétique-rituelle, à travers sa performance, l'artiste a, d'une certaine façon, ravivé en lui l'énergie et la mémoire de Walter. Comme Marsault l'exprime lui-même :

> Au-delà de toute représentation animiste, sans l'usage de substance psychotrope, il s'agit seulement, chacun face à sa propre solitude, de retrouver l'invisible. En s'y reconnectant, inventer un rituel sans religion ou improviser un mouvement de danse, certes maladroit, car sans expérience, et chercher à construire un espace, une temporalité, pour qu'un souffle de vie soit partagé avec la mémoire de celles et ceux auxquels il fut refusé[3].

1 B. Latour, « Sur l'instabilité de la (notion de) nature. »., *op. cit.*, p. 31.
2 *Weitermachen!*, 2013., disponible sur: https://vimeo.com/148013866
3 Ralf Marsault. Texte de l'œuvre *Weitermachen* à l'exposition *Homosexuels et lesbiennes dans l'Europe nazie*



Figure 34 Capture d'écran de la pièce Weitermachen! de Ralf Marsault, 2013

Cette œuvre possède une forte portée politique. Mais elle a aussi une dimension poétique, liée au corps et à l'espace, en l'occurrence, la réalisation du geste dans un espace « vécu » par Walter. Ce geste me rappelle une autre œuvre de l'artiste Yikaiye Kikame intitulée *Les morts se réunissent sous un champignon* (1973). Yikaiye explique que, après la mort, l'âme retourne dans les lieux où l'on a laissé « des traces du cœur, de la mémoire.[1] » Pour Yikaiye, nous revenons là où nous avons vécu pleinement. Mais aussi là où nous avons perdu notre temps. Ces lieux doivent alors être « nettoyés ». Dans le cas de Walter, il n'a pas gaspillé sa vie. Ce sont les nazis qui la lui ont volée. C'est donc Marsault, avec son geste, qui redonne à Walter sa dignité. Il ne nettoie pas sa trace, il l'incarne.

Cette manière d'incarner à l'aide des objets a déjà été évoquée précédemment lorsqu'on parlait des peintures faciales par exemple. Nous y reviendrons dans le chapitre 4, mais gardons à l'esprit que ces formes rituelles et plastiques – tant des Wixáritari que des artistes comme Marsault –, explorent les potentialités du corps ainsi que ses transformations.

1 Kikame Yikaiye, « Los muertos se reúnen debajo de un hongo », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p.160-162.

VII. Transformismes queer

Mon intérêt et respect pour le travestissement et le *drag* est né, entre autres, de la série *Retratos de Familia* de Chispilla Tronik[1]. Mais aussi d'une expérience marquante quand j'ai assisté aux performances burlesques de Cucusa Minelli[2], une drag queen très connue à Puebla dans les années 2000 et 2010. Les artistes *drag* se définissent d'ailleurs comme des « transformistes ». En effet, à travers ces pratiques, le corps devient un terrain d'expérimentation, révélant des métamorphoses qui remettent en question l'idée d'une identité corporelle figée et immuable.

La pluralité du soi

À première vue, évoquer le transformisme *drag* dans une approche qui s'intéresse à la matérialité du corps, comme celle que je développe ici, pourrait sembler contradictoire. Ces artistes mobilisent souvent des figures métaphysiques ou immatérielles, qu'iels incarnent à travers les costumes, le maquillage et les perruques. Pourtant, il n'y a pas de contradiction véritable : le transformisme interroge les multiples dimensions qui composent nos identités, et c'est justement par les moyens de la création – qu'il s'agisse de couture, de maquillage, de performance ou de danse – que ces identités s'expriment et se transforment. Comme le formule Karen Barad à propos de la question du toucher : « Tout toucher implique une altérité infinie, de sorte que toucher l'autre, c'est toucher tous les autres, y compris le « soi », et toucher le « soi », c'est toucher l'étranger (ou les nombreux étrangers), qu'il y a en moi[3]. »

On pourrait alors me demander ce que le *drag* a de rituel ou pourquoi y faire référence dans un travail en lien avec les savoirs Wixáritari. Or, fête, glamour, excès et kitsch sont aussi des éléments du rituel, car ils permettent de rompre avec les normes qui encadrent le corps et ses représentations. Le *drag* renouvelle le corps, c'est un acte artistique porteur de devenir. En incarnant un personnage, les *drag queens* transforment avant tout leur propre corporalité. Elles sont transformistes au sens le plus littéral. Certes nous pouvons également trouver cela dans le théâtre. C'est pourquoi, plutôt que de comprendre le théâtre ou le *drag* comme l'incarnation des personnages qui existent de manière éthérée, je préfère comprendre ce phénomène comme l'exploration des potentialités du corps. Cette idée s'est renforcée un jour, alors que nous cuisinions, lorsque mon amie Cecilia Carrillo m'a fait une remarque qui m'a surpris. Elle m'a dit : « Quand je t'ai rencontré, j'ai tout de suite su que tu avais deux personnalités[4]. » Intrigué, je lui ai demandé lesquelles. Sa réponse m'a encore plus surpris, car je craignais qu'il s'agisse d'un reproche. Mais non : c'était simplement un constat. Pour elle, je suis à la fois garçon et fille. Dans ce sens, bien que le terme queer ne soit pas une catégorie wixárika, le transformisme et la pluralité de soi oui.

Expressions queer wixáritari

Inclure le *drag* et le travestissement dans cette thèse me permet également d'aborder les enjeux liés au machisme et à l'homophobie. Ainsi, durant mon master, une professeure qui avait rencontré les Wixáritari les qualifiait de « très misogynes et homophobes ». Cette affirmation est réductrice et problématique de la part de quelqu'un qui se présentait comme « experte en anthropologie ». Je ne cherche pas ici à présenter le peuple Wixárika comme un modèle de progressisme queer. On observe facilement l'existence de rôles de genre, parfois fortement enracinés, qui se traduisent par des gestes et attitudes pouvant être machistes, voire homophobes. En même temps, il est possible de voir des expressions LGBT très fortes et ouvertes.

Des penseuses comme María Lugones ont souligné qu'avant la colonisation, certaines cultures

1 Cf. https://www.chispillatronik.com/fotografia

2 Elvia García, « Se abrió brecha para diversidad sexual en Puebla: Cucusa Minelli Creel- Grupo Milenio », *Milenio*, 22 juin 2024, https://www.milenio.com/politica/comunidad/abrio-brecha-diversidad-sexual-puebla-cucusa-minelli-creel.

3 Karen Barad, *Cuestion de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*, traduit par Silvana Vetö, 1re éd., Barcelona, Holobionte Ediciones, 2023, p. 43. Traduction au français personnelle.

4 Communication informelle avec Cécilia Carrillo. Cerro de los Tigres 2023.

précolombiennes exprimaient des identités de genre plus fluides. Cependant, dans le cas wixárika, il reste difficile de retracer la généalogie des expressions de genre actuelles, notamment en raison du contact avec les franciscains et d'autres congrégations, les colons espagnols ainsi qu'avec l'État mexicain[1]. Pour Villagrana et al., l'hypothèse qu'un certain patriarcat s'est dessiné avec ces «zones de contact » est très forte. Les auteures présentent ainsi des preuves historiques qui suggèrent ce processus de *colonialité du genre* n'a pas été unilatéral, et est aussi le résultat de négociations et adaptations de la part des Wixáritari.

Selon Mota-Pérez et Vizcarra-Bordi, il faut garder à l'esprit que la culture Wixárika hérite de la tradition mésoaméricaine[2] et donc elle est dualiste avec un sens de la complémentarité[3] pour y comprendre le genre. Ces auteur·es observent les transformations qu'ont connues les rituels, espaces où le genre peut être réaffirmé. Ainsi, certaines fonctions autrefois réservées aux hommes peuvent désormais être assumées par des femmes, ce qui entraîne une adaptation ou un « réaménagement » des objets rituels et de la manière d'organiser le *yeiyari*[4].

Pourtant, il existe un collectif LGBTQ+ autochtone nommé *Lxs Nativxs*, composé de militant·es Wixárika, Nayéeri et Meshican[5], qui revendiquent leurs droits à travers diverses actions, y compris la pratique du drag. On pourrait croire que cette pratique est une forme d'acculturation, voire une intrusion occidentale. Mais *Lxs Nativxs* intègrent le drag à leur culture avec leurs vêtements traditionnels et en parlant la langue wixárika. Certains puristes[6] pourraient y voir un manque de respect envers la sacralité des rituels Wixárika, mais ces jeunes artistes nous rappellent que « refaire le monde » est au cœur même de la spiritualité Wixárika et le drag ne fait pas exception à cette dynamique.

En 2025, j'ai pu m'entretenir avec Santos López, un artiste membre du collectif. Bien que *Lxs Nativxs* soient aujourd'hui moins actif·ves, Santos m'a confié l'importance de faire rayonner sa culture dans ses créations, que ce soit à travers les vêtements ou les bijoux. Lors de notre échange, je lui ai demandé s'iel percevait une tension entre son identité de genre et sa culture Wixárika. Iel a répondu sans hésiter que non. Iel reconnaît bien sûr l'existence de l'homophobie et du machisme, mais pas davantage que dans les sociétés *mestizas*[7]. En d'autres termes, les Wixáritari ne sont pas intrinsèquement plus homophobes ou misogynes que la société mexicaine dominante, ou même que la société française, qui sont aussi marquées par des violences sexistes et homophobes.

1 Paulina Ultreras Villagrana, Jennie Gamlin et María Teresa Fernández Aceves, « The messy coloniality of gender and development in Indigenous Wixárika communities », *Gender & Development*, 31-2-3, 2 septembre 2023, p. 705-723.
2 L'usage du terme « Mésoamérique » comme point d'ancrage méthodologique pose problème. En réalité, la notion même de « Mésoamérique » n'existait pas avant l'époque précolombienne et ne correspond pas non plus à une forme d'autoreprésentation des peuples qui y vivent aujourd'hui. Il s'agit d'une catégorie construite à partir d'un regard essentiellement eurocentré. C'est notamment Paul Kirchhoff qui a proposé ce concept en s'appuyant sur un ensemble de similarités entre différentes cultures (linguistiques, religieuses, etc.). Or, dans le cas de Mota-Pérez et Vizcarra-Bordi, l'emploi de ce terme comme prémisse soulève une contradiction : dans leur texte, iels affirment adopter une méthodologie anthropologique décoloniale pour analyser la masculinité dans le monde wixárika, mais l'utilisation de « Mésoamérique » semble révéler un angle mort.
3 José de la Luz Mota-Pérez et Ivonne Vizcarra-Bordi, « La masculinidad huichol en reacomodo para el costumbre », *La Manzana de la Discordia*, 13-1, 13 juillet 2018, p. 36.
4 *Ibid*,
5 La culture Nayéri et Meshican sont d'autres nations originaires du nord-ouest du Mexique. Elles partagent les territoires sacrés les Wixáritari, mais il y a également des différences liés à certaines pratiques rituelles, vêtements, la langue, etc.
6 Il est très intéressant de constater que celleux qui cherchent à garder une soi-disant pureté de la culture Wixárika sont en général *teiwari* ou des occidentaux. Comme si les Wixáritari leur devaient cette « pureté » culturelle.
7 Communication personnelle lors d'un entretien. Cf Annexe 5, 2025.

VIII. Le corps, une identité ?

Une problématique annoncée au début de ce chapitre se pose : la question de l'identité. Si le corps se transforme, l'identité se transforme-t-elle aussi ? Le terme de *tewiyari* nous enseigne que, pour les Wixáritari, *corps* et *personne* sont des aspects inextricablement liés. Si je soutiens l'idée que le corps n'est ni fixé ni matériellement immuable, doit-on en conclure que l'identité ne l'est pas non plus ? Yásnaya Aguilar avance en ce sens que « nul ne peut se retrouver sans identité, cette dernière ne fait que se reconfigurer[1]. »

Contrastes

L'analyse d'Aguilar me semble particulièrement intéressante pour aborder cette question. D'une part, car elle, étant d'origine *mixe*, est souvent catégorisée dans le spectre du terme *indigène* – une catégorie que nous avons identifiée non pas comme une identité en soi, mais comme une construction politique –, malgré elle-même. D'autre part, car Aguilar offre une perspective riche et nuancée de ce qu'est l'identité. Elle définit l'identité comme

> … le sous-ensemble de caractéristiques qui établissent des contrastes. […] Les identités collectives se forment par la mise en valeur de certains traits contrastés communs à travers l'histoire, qui finissent par faire partie d'expériences identitaires particulières. Cependant, les facteurs qui déterminent quel trait sera le plus contrasté, celui qui est mis en valeur par les symboles, les récits et les rituels, peuvent être le produit d'une manipulation déterminée par des groupes de pouvoir pour atteindre certains objectifs[2].

Il s'avère que les processus de contraste, tels que les décrit Aguilar, sont aussi à l'origine de discriminations et impositions sur lesquelles, nous ne sommes pas forcément maîtres. Une sorte de déterminisme fait surface lorsqu'on parle d'identité.

(Auto)déterminismes

J'ai précédemment suggéré que l'identité semblerait, à mes yeux, la nouvelle version de l'âme moderne dont Michel Foucault parle. Laurent Dubreuil, pour sa part, alerte contre cette idée en critiquant les politiques de l'identité. Il ne nie pas l'existence d'identités plurielles. Néanmoins, il s'inquiète de la vision (auto)déterministe sur l'identité individuelle[3], qu'il s'agisse d'une auto-proclamation où n'importe quoi pourrait faire l'objet d'une identitarisation[4]. En ce qui nous concerne, nous adoptons une posture non essentialiste. C'est pourquoi, l'identité comme une forme de délimitation qui renferme le corps suscite chez moi une certaine inquiétude.

Parlons de la question de l'autodétermination. Pour Dubreuil, les politiques de l'identité s'inscrivent aujourd'hui dans une logique libérale problématique. Il dénonce une tendance où il suffirait de se proclamer quelque chose pour l'être, comme si l'individu se suffisait à lui-même. Pensons dans des contextes de racisme structurel comme les États-Unis et le cas de George Floyd. Le fait que Floyd ait pu déclarer à la police qu'il s'identifiait comme blanc n'aurait en rien modifié le traitement qu'il a subi et qui l'a tué. L'identité ne repose pas uniquement sur l'autodéfinition, mais dépend aussi profondément du regard social et du contexte contrastant dans lequel elle se manifeste.

1 Y. Aguilar, *Nous sans l'Etat…*, *op. cit.*, p. 77.
2 *Ibid.*
3 Laurent Dubreuil, *La dictature des identités*, Paris, Gallimard, coll.« Le débat », 2019, p. 14.
4 *Ibid.*, p. 15.

Identités imposées

Aguilar raconte qu'au sein de sa communauté, elle a grandi en sachant qu'elle était *mixe*, mais que ce n'est qu'en arrivant en ville qu'elle a su qu'elle était aussi perçue comme « indigène ». Si je transpose cela à mon expérience, au Mexique j'étais un Mexicain parmi d'autres, avec la particularité de venir de Puebla. C'est en France que j'ai acquis, sans le vouloir, l'étiquette de « *Latino* ». Je ne sais pas ce que cela signifie d'être « *Latino* », mais c'est ainsi que les Français·es me contrastent avec elleux-mêmes. Selon certains commentaires entendus au fil de mes neuf années en France, être « *Latino* » signifierait aimer la chaleur et être sexuellement ardent. Est-ce là une identité ? Je ne le pense pas. C'est une catégorisation imposée.

Revendications stratégiques

Pour ma part, je revendique souvent mon homosexualité et mon appartenance à la communauté LGBTQ+. Cela me rattache-t-il, comme dirait Laurent Dubreuil, à un cliché[1] ? D'une certaine manière, oui et cela ne me dérange pas. Je suis dans un processus continu de transformation. En effet, pour moi le G –de LGBT– n'est pas une identité à part entière. Le G ne me définit pas. Ce G fait partie d'une multiplicité qui m'habite. Je rêve pourtant, d'un jour ne plus revendiquer mon homosexualité, non pas par honte, mais car je souhaiterais habiter dans une société où des enfants comme Lucas[2] ne se suicident pas et où les personnes trans soient en sécurité – sociale, médicale, psychologique –. Autrement dit, je rêve d'une société inclusive où les revendications soient inutiles.

À un autre niveau et pour revenir avec les Wixáritari, j'ai remarqué que plusieurs ethnologues parlent d'une essentialisation des Wixáritari de leur propre culture. Comme je l'ai précisé dans la méthodologie, je ne suis pas ethnologue et je ne prétends pas décoder ce phénomène. Or, si cette essentialisation existe, je la comprends comme une stratégie, afin de protéger leur patrimoine culturel gravement menacé par le néo-colonialisme : une résistance politique, bien différente des essentialismes nationalistes occidentaux. Cela montre l'importance de situer et contextualiser les usages du mot *identité*. Dubreuil considère que toute revendication identitaire, même issue d'un groupe minorisé, constitue une forme de repli. Or, ni Dubreuil ni personne ne peut ignorer que les corps s'inscrivent dans une histoire, dans un contexte. Ils se transforment, certes, mais ils sont marqués, traversés par l'histoire, sans pour autant en être prisonniers.

Aliénation

Je comprends tout à fait la critique de Dubreuil à l'égard des politiques de l'identité, surtout lorsqu'elles sont récupérées pour défendre un *statu quo*. Comme le signale Aguilar, la notion d'identité fonctionne souvent comme un outil d'aliénation :

> Les États-nations s'érigent actuellement comme l'une des entités détenant le monopole de la création de discours identitaires et de leurs symboles : ils établissent une hiérarchie des différences, déterminent un ensemble de caractéristiques de ce qui devrait être normal et par rapport à quoi nous contrastons[3].

Dans les discours nationalistes, par exemple, le corps devient porteur d'une « identité nationale », construite à partir d'un ensemble de caractéristiques construites par le pouvoir dominant et non par les dynamiques sociales réelles et proches qui nous construisent.

Le soi-même

En plus, souvent la question de l'identité est liée à une sorte de *soi originel*. Combien de fois avons-nous entendu des phrases telles que : « *be yourself* », « *be original* » « sois toi-même », « *sé tu mismo* », « sois authentique » ?

Cependant, que désigne-t-on par « soi-même » ? Existe-t-il un noyau stable, une essence intérieure,

1 *Ibid.*, p. 36.
2 En 2023, Lucas de 13 ans, s'est suicidé après avoir été victime de harcèlement scolaire lié à son homosexualité.
3 Y. Aguilar, *Nous sans l'Etat…*, *op. cit.*, p. 79.

immuable, authentique et originelle ? Je ne le pense pas. En plus, ces discours sur l'originalité de soi me mettent mal à l'aise. En effet, l'originalité me semble être une valeur façonnée par le capitalisme, intimement liée à la propriété et à la paternité de l'œuvre – une obsession bien ancrée dans le monde de l'art occidental. Cela me pose évidemment des questions dans ma propre pratique artistique, mais c'est un autre débat.

L'*authenticité*, l'*originalité*, et un *soi-même* sont souvent présentés comme des trésors intérieurs à découvrir, une espèce de graal. Parler de l'identité en ces termes est d'autant plus problématique lorsque ce sont les *néo spiritualités* qui cherchent à trouver ce soi intérieur et originel. Je crains que ces recherches, plutôt que la construction dans une chemin spirituel, aboutissent plutôt à la construction d'un Narcisse.

Identifier pour figer

Revenons au corps, au centre de mes inquiétudes. Si le corps est en perpétuel devenir, alors ce sont ces transformations qui déstabilisent le *statu quo*, adepte des identités figées et facilement limitables, et comme Dubreuil le dit, instrumentalisables.

Le débat sur l'identité est vaste et complexe, comme nous le voyons. Cependant à l'ère des nouvelles technologies, il est plus pertinent que jamais d'en discuter. La notion de « identité numérique » se trouve au cœur du questionnement posthumain. Rosi Braidotti, dans *Les Savoirs Posthumains* (*The posthuman knowledge*) commence justement sa réflexion avec une image CAPTCHA, demandant à s'identifier pour prouver qu'on est bien humain.

Aujourd'hui, chaque site, chaque service gouvernemental ou privé exige des « identifiants » et un mot de passe. Toutes nos informations concernant la santé, revenus, déplacements, cartes bancaires, etc., laissent derrière une traçabilité numérique. Les algorithmes s'adaptent à nos recherches pour nous proposer des contenus « personnalisés », une personnalisation au service de la consommation.

C'est pourquoi, il est important de comprendre que l'identité n'est pas seulement une quête intime ou communautaire. Elle est aussi un outil biopolitique entre les mains des États et du capital.

Modifier la chair numérique

Au-delà des usages biopolitiques, le développement technologique est aujourd'hui aussi visible avec l'utilisation des filtres, qui modifient le visage. Le visage semblerait donc être le caractère de l'identité, mais lorsque celle-ci est confrontée au numérique les défis sont pluriels. Miguel Almirón a dédié un ouvrage à cette question en explorant, entre autres, la modification d'images photographiques par les technologies. L'artiste précise que

> ...la manipulation de photographies par des moyens technologiques est l'une des propositions du numérique qui a facilement été accepté par le milieu artistique. Cela explique la très large diffusion de nos jours des programmes comme 'morphing', de manipulation d'images ; ils sont devenus courants dans les ateliers d'artistes[1].

Je pense à l'œuvre de Chispilla Tronik *Devenir Anime*, où l'artiste montre son visage modifié avec l'esthétique d'un animé japonais par un site internet. Ces genres d'outils qui s'assimilent plutôt à de la chirurgie esthétique, octroient aux gens la possibilité de reconstruire leur propre image. ORLAN était sans doute pionnière en ce qui concerne la modification de la *chair numérique*, comme elle l'appelle, avec son projet *Self-hybridations*. Pour Almirón, ces manières de transformer la « chair numérique » font du corps un « *ready made modificable*[2]. » Avec ce projet réalisé entre 1998 et 2002, ORLAN nous présentait déjà

1 M. Almiron, *À la recherche du visage perdu dans l'art numérique..., op. cit.*, p. 107.
2 *Ibid.*, p. 118.

une réalité qui s'est banalisée aujourd'hui. Récemment, l'explosion des filtres style studios Ghibli sur les réseaux a également mis en évidence cette réalité numérique.

Certes, chacun devrait pouvoir faire ce qu'il veut de son apparence. Mais ces transformations – qu'elles soient numériques ou physiques – répondent souvent à une volonté d'adhérer aux normes esthétiques eurocentrées. Je pense par exemple à l'utilisation de filtres qui éclaircissent la peau, très populaires en Amérique Latine, perpétuant la notion de *pigmentocratie*[1].

Déstabiliser

C'est à partir de là que l'art transformiste prend de l'importance. Pensons aux artistes transformistes, aux corps en mutation permanente, que l'État –fondé sur une logique humaniste, binaire et homogène – a du mal à reconnaître. Ce n'est que récemment que les droits des personnes trans, comme le changement de nom et de genre sur les papiers officiels, ont été (partiellement) reconnus. Le cas de Neil Harbisson, reconnu comme cyborg, est un exemple emblématique, mais cela reste une exception.

D'ailleurs, nous devons interroger les fondements libéraux d'une partie du militantisme LGBT ou féministe. Ce n'est pas que je refuse des droits pour les personnes LGBTQ+ ou les femmes, bien au contraire. Mais au lieu de demander à intégrer une structure qui nous oppresse[2] et de penser notre émancipation par le travail, ne vaudrait-il pas mieux chercher à transformer ce système ? Tant qu'existera une structure qui prétend gérer les contrastes des identités et en faire une hiérarchie, elle ne pourra jamais garantir notre sécurité. Je ne veux pas non plus caricaturer le militantisme LGBT ou féministe. De nombreuses luttes actuelles s'opposent aux fondements libéraux et résistent contre la montée de l'extrême droite.

L'identité peut devenir l'arme des États et du capital pour nous enfermer, aliéner et rejeter les altérités. Ne tombons donc pas dans le piège de s'auto-enfermer. Ne remplaçons pas l'âme ou l'esprit par l'identité. L'État et le capital nous ont longtemps violenté·es, et lorsqu'ils ne le font pas, ils nous utilisent comme marchandise. Pourquoi donc leur demander la permission d'exister ? Transformons-nous, déstabilisons-les.

1 Bien que les catégories raciales soient aujourd'hui abordées comme des catégories politiques, il est indéniable que la couleur de peau, en Amérique Latine, structure aussi les rapports de pouvoir. Ainsi, bien que d'autres éléments soient racialisés, la couleur de la peau demeure encore un élément structurant. Cf. Edward E. Telles, Pigmentocracies: ethnicity, race, and color in Latin America, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2014.
2 Yásnaya Elena Aguilar Gil, *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, Primera edición., Ciudad de México, Almadía Ediciones, coll.« Ensayo », 2020, p. 75.



CHAPITRE 3

IYARI : L'INTIME LA MÉMOIRE ET LA RAISON



Figure 35 De la série Ensayos del Corazón. Armando Zacarías. Crochet/Photographie 2021



Figure 36 Eclipse, de la série Ensayos del corazón. Armando Zacarias. Crochet/ Photographie 2020

Il y a quelques années j'ai découvert un plaisir pour le crochet. De façon naïve, je commençais à tricoter un cœur sans me rendre compte que ce processus, ainsi que mon intérêt pour la culture Wixárika, pourraient changer la façon dont j'interprétais mon objet artistique ainsi que cet organe si mystérieux à mes yeux.

Chair, cœur et sang

Lorsque j'ai commencé à crocheter ce cœur, mon intérêt portait sur la chair, le sang, l'organicité du corps, une dimension qui m'avait vraiment marqué avec l'œuvre photographique de Joel-Peter Witkin et David Nebreda.

Commençons par Witkin, qui met en scène des corps considérés comme « non désirés » : personnes présentant des malformations, des amputations, vivant avec un handicap, personnes agées voire des cadavres. À première vue, ses images peuvent sembler relever d'un certain exhibitionnisme, mobilisant une esthétique du choc pour heurter le regard. Mais s'arrêter à cette lecture morbide serait réducteur. En effet, Witkin a exprimé que ses motivations artistiques relèvent d'une volonté de confronter les normes esthétiques dominantes, en rendant visibles et dignes les corps que la société rejette. L'auteur défie les standards de beauté et de perfection corporell, dans une démarche qu'il qualifie de spirituelle : un cheminement qui passe par le corps et sa matérialité.

Du côté de Nebreda, la lecture peut sembler similaire, à la différence près que l'ensemble de son œuvre repose sur l'autoportrait, avec une approche profondément introspective, intimement liée à sa schizophrénie. Ayant fait le choix de ne pas se médicaliser, il a vécu dans un isolement quasi-total pendant plusieurs décennies. Ses photographies ne se contentent pas de témoigner de sa maladie ; elles révèlent un processus ascétique, rituel, presque mystique, dans lequel le corps est sans cesse mis à l'épreuve. Contrairement à Witkin, Nebreda ne produite pas de mise en scène, mais montre une expérience vécue.



Figure 37 Nature Morte, Joel Peter Witkins.



Figure 38 Autoportrait, David Nebreda

Loin de romantiser la souffrance psychique de Nebreda, à mes yeux, son œuvre témoigne d'une quête spirituelle radicale, brutale même, qui contribue à désesthétiser le corps, à le libérer des canons de beauté, pour l'amener vers une forme de sincérité : celle d'un corps souffrant, troublé, en recherche de sens.

Perspective inattendue

Pour revenir à ce fameux cœur crocheté, il est clair que l'esthétique souhaitée avec ce crochet n'est pas du tout en résonance avec l'œuvre de Witkin ou de Nebreda. Il est devenu, à bien des égards, un guide dans ma réflexion et, d'une certaine manière, dans ma transformation personnelle. Comme pour beaucoup d'aspects de nos vies, ma vision a évolué au fil du temps, et cet objet en est devenu le symbole. Ce cœur, paradoxal par nature, portait en lui une double intention : d'un côté, l'ambition d'atteindre une esthétique organique et perturbatrice – pas atteinte –, et de l'autre, la douceur inhérente à la technique du crochet. Ce geste, souvent associé à une connotation maternelle et protectrice, a fini par imprégner l'œuvre et éclipser mon objectif initial. Et finalement, cela ne me dérange pas : cette évolution a donné une nouvelle direction, inattendue mais riche de sens.

Cœur dansant

Une fois fini, en collaboration avec la danseuse et chorégraphe Scheherazade Zambrano nous avons fait une séance photo/danse (Fig. 39-40). Elle a pris le cœur et dansé avec lui, et moi, derrière mon appareil photographique, je suivais les mouvements, je m'intégrais dans la danse. Le corps de Scheherazade développait une relation intime avec le cœur, et moi j'orbitais, j'étais un satellite qui voyai cette relation. Or, sans toucher, sans avoir contact physique, je m'apercevais que le contact existait, puisque j'avais tricoté ce cœur et puisque à travers l'œil de l'appareil je faisais partie de la chorégraphie.

À un moment donné, j'avais l'impression que ce cœur vivait, qu'il battait. De plus, il faut rappeler que le cœur est un organe très autonome, c'est-à-dire « isolé du corps, il est capable de continuer à battre s'il est perfusé par du sang oxygéné »[1]. Cette expérience avec Scheherazade a sans doute dépassé le langage, nous sommes arrivés à une dimension où les corps impliqués échangeaient par le biais du mouvement et du sensible. Grâce à cette chorégraphie, j'ai pu voir comment ma vision sur ce cœur a changé au fil du temps.

Iyari

Ce cœur nous mène à un autre concept fondamental de la culture Wixárika : l'*iyari*. Dans la plupart des textes où cette notion est abordée, elle est souvent traduite par « cœur », voire parfois par « âme ». Or, la pièce de l'artiste Yikaiye Kikame, *Les quatre aspects de l'esprit*, évoque l'*iyari* non seulement comme un organe, mais comme « un guide de nos pensées et il contient la mémoire de nos coutumes ancestrales.[2] »

Ce concept occupe une bonne partie du travail effectué par Ilario Rossi autour du corps[3]. L'anthropologue affirme qu'« *iyari* est composé de deux mots *iya* (souffle) et *ri* (essence)[4]. » Ainsi, il établit également une analogie où « l'iyari est à l'*humain* ce que le soleil est au cosmos et le feu à la terre.[5] »

Iyari, cœur et âme ?

D'après ma compréhension de la langue, je peux affirmer être partiellement en accord avec Rossi. En effet, selon lui, l'*iyari* se situe au niveau du diaphragme, d'où il se répand dans l'ensemble du corps, ce qui peut très bien se rapporter au cœur. Bien qu'il soulève l'importance du terme comme une partie du corps

1 Bernard Sablonnière, *Les mystères du corps humain: petits et grands secrets de nos organes*, 2000, p. 44.
2 Yikaiye Kikame, « Los cuatro aspectos del espíritu »..., *op. cit.*
3 I. Rossi, *Corps et chamanisme...*, *op. cit.*
4 *Ibid.*, p. 101.
5 *Ibid.*, p. 100.

et comme faisant partie fondamentale des processus et des fins rituels, l'auteur se soucie de ne pas traduire *iyari* par des concepts occidentaux comme « cœur » et « âme ». Je partage cette problématique dans la mesure où, dans la culture occidentale moderne, le mot « cœur » est généralement associé à un organe, perçu de manière mécanique, ou, dans une vision plus romantique, lié aux émotions. En revanche, l'*iyari*, bien qu'il puisse aussi être compris et traduit comme le cœur, revêt une dimension rituelle et cosmique qui a disparu dans les sociétés occidentales.

Mémoire et pensée

Mon accord partiel avec Rossi tient au fait que, lors de mon apprentissage de la langue wixárika, Hayuaneme m'a affirmé sans hésitation que l'*iyari* correspond au cœur. Il a également accentué qu'*iyari* est associé à la mémoire et à la pensée, tel que Yikaiye l'a dit. Ainsi, bien que Rosi le traduisse par « cœur », il ne faut pas non plus penser l'*iyari* comme entité animique ou éthérée, comme le suggèrent certains propos de l'anthropologue.

Organe pensant

Cela m'amène à la thèse de Mariana Fresan dans laquelle elle fait la dissociation entre l'organe et l'entité animique[1], qu'elle applique en plus pour plusieurs parties du corps Wixárika. Mais, pourquoi penser en termes d'entité animique éthérée qui habite un organe ? Ne serait-ce pas un biais issu des dualismes ? Il serait intéressant d'adopter, par exemple, une lecture matérialiste de plusieurs concepts, en l'occurrence d'*iyari*. Et si plutôt que de rester dans un *continuum* des dualismes on pense l'organe ou la partie du corps comme partie intégrale du corps et qui ont une importance vitale ?

Il ne s'agit pas de remettre en question l'importance d'*iyari* dans la ritualité Wixárika, ni d'en imposer une interprétation conclusive. Ce chapitre vise plutôt à repenser les organes, en l'occurrence le cœur, non comme dépôts d'entités animiques comme le réitère Fresan[2], mais à reconsidérer le cœur comme une entité vitale et lieu intime. Adopter un autre regard sur les organes pourrait nous permettre d'appréhender l'intelligence et la sensibilité à partir de leur dimension organique et matérielle. Maintenant je lance la question : comment le cœur peut-il faire œuvre ?

1 M. Fresan Jimenez, *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana..., op. cit.*, p. 85.
2 *Ibid.*, p. 89.



Figure 39. De la série *Ensayos del Corazón*. Armando Zacarias et Schéherazade Zambrano. 2019



Figure 40 De la série *Ensayos del Corazón*, Armando Zacarías et Scheherazade Zambrano. 2019

I. Le cœur créateur, lieu intime

Depuis ma lecture du célèbre conte *Le cœur révélateur* d'Edgar Allan Poe, la question du cœur est restée imprégnée dans mes pensées. Dans cette histoire, ce sont les battements du cœur qui poussent l'assassin à la folie et le conduisent à avouer son crime. À l'instar de Poe, je me demande comment ce petit bruit incessant et vital peut révéler plusieurs aspects de notre corporalité, constituant ici une source d'exploration pour la création plastique.

Bulle de l'intime

Dans son ouvrage *Bulles*, Peter Sloterdijk consacre un chapitre à la question du cœur. Il y affirme que cet organe est le directeur de l'humanité intériorisée[1], avançant par ailleurs que la société occidentale moderne est *cardiocentrique*. Pour lui, le cœur constitue une *sphère* où se façonnent l'intime et l'intériorité. Certes, le cœur reste le centre lorsqu'on parle d'émotions et de sentiments. Or, je crois que le véritable centre de gravité symbolique et culturel reste le cerveau, héritage du dualisme cartésien qui valorise la pensée rationnelle – le *cogito* – au détriment de l'affect et le sensible.

Cardiocentrisme, cerveaucentrisme

Sloterdijk lui-même situe ce *cardiocentrisme* à partir de l'héritage chrétien : « dans le cercle d'influence du christianisme, la religion personnaliste par excellence, la recherche de la focale de l'animation est imperturbablement allée vers l'organe cardiaque[2]. » Cependant, dans les sociétés occidentales-capitalistes la raison domine, des aspects qui traversent le corps comme le sensible, l'émotionnel et le sentimental n'ont pas de place vis-à-vis des macrostructures qui ne pensent qu'en termes d'utilitarisme et bénéfice économique.

Battements

Nous avions évoqué que pour les Wixáritari, l'*iyari* est également considéré comme siège de la mémoire[3] personnelle et ancestrale. Cette mémoire doit impérativement être préservée et entretenue par le biais des rituels, faute de quoi des maladies ou des malheurs pourraient survenir[4]. En explorant plastiquement le croisement entre cœur et *iyari* j'ai commencé à enregistrer les battements de mon cœur. N'ayant qu'un stéthoscope, j'ai réussi à enregistrer mes battements avec le microphone de mon portable. Avec beaucoup de bruits polluants, j'ai effectué un nettoyage de l'audio, tant du bruit de fond que des bruits de coups du stéthoscope. Ensuite, j'ai fait le montage de tous les morceaux propres et « exploitables » du son pour en créer une petite séquence de 3min et 2 secondes. En cherchant à améliorer la qualité du son j'ai dû remplacer le stéthoscope par une doppler fœtal.[5]

1 Peter Sloterdijk, *Bulles*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Pluriel, coll.« Sphères », n° 1, 2011, p. 112.
2 *Ibid.*, p. 112-113.
3 Regina Lira Larios, « Feathers, crosses, mirrors, and gourds: Embedding words and images in a Wixárika ritual chant », *Res: Anthropology and Aesthetics*, 79-80, mars 2023, p. 65-80.
4 L.E. Islas Salinas, « Persona sana, persona enferma. Cuerpo, enfermedad y curación en la práctica del chamán huichol »..., *op. cit.*
5 Un doppler fœtal est un appareil de vente libre qui permet d'écouter les battements du bébé pendant la grossesse.

Quelle mémoire du cœur ?

En développant ce travail, je pensais beaucoup à la mémoire qui m'habite, quelle est cette mémoire ? Comment je la décode ? mon cœur, qu'est-ce qu'il a à dire de mes ancêtres, de ma famille, de mon passé et présent ? qu'est-ce que le cœur a à dire sur notre soi-disant humanité ? Les Wixáritari par exemple gardent beaucoup de leur mémoire grâce aux chants, aux rituels, aux danses, aux tablas, aux rêves et à la lecture du monde, ses formes, ses sons. Autrement dit, ce sont des processus sensibles qui agissent comme des véritables vecteurs de la mémoire et de la construction du sens. Mais ces gestes performatifs et de lecture du monde doivent s'aligner à la mémoire ancestrale en impliquant le cœur. Plusieurs fois j'ai entendu les Wixaritari dire, en synthèse, « qu'il faut faire les choses avec le coeur[1]. »

Hatemai

C'est ainsi que j'ai pensé à l'expérience de mon baptême Wixárika. Comme je l'ai mentionné dans les chapitres introductifs de cette thèse, j'ai reçu cinq noms dans cette langue que je ne garderai que pour moi et ma nouvelle famille Wixárika. Je souhaite toutefois évoquer l'un d'eux, car il est lié à la continuité de cette pièce. La veille du départ pour Haramara[2] avec la famille Carrillo, le *mara'akame* Don Ángel a demandé au groupe de prêter attention aux rêves, car c'est à travers eux que mes nouveaux noms seraient révélés[3]. L'un d'eux est *Hatemai*, qui signifie « eau jolie » ou « eau magique » qui peut tout guérir. En discutant de ses significations en espagnol avec Cecilia[4], j'ai compris que la frontière entre « jolie » et « magique » n'est pas très marquée dans ce contexte. Peut-être faut-il comprendre que, pour elleux, ce qui est joli est aussi magique. *Temai* peut également signifier « muchacho » (garçon), ce qui, dans mon cas, n'est pas anodin. Pourtant, Cecilia a insisté sur l'interprétation liée à l'eau guérisseuse.

Cymatique

Porter aujourd'hui un nom lié à l'eau, m'a amené à penser l'eau comme un agent qui pourrait nourrir cette pièce en construction. J'ai ainsi repris le principe du projet *Sonic Water* du collectif Kymat, basé sur la question de la cymatique, qui consiste « du processus de visualisation du son à travers la matière, comme le sable ou l'eau[5]. » *Sonic Water* consiste en une installation où le public peut voir les formes que le mouvement de l'eau produit en réaction à différents sons : de la musique, des sons corporels, des instruments, etc. Les images obtenues par *Sonic Water* donnent comme résultat une géométrie impressionnante très attractive aux yeux, mandaliques pour les plus adeptes du *New Age*.

1 Notes des terrains de recherche.
2 Haramara est l'un des cinq principaux lieu sacrés Wixáritari. Ce territoire se trouve dans la côte pacifique de San Blas, à Nayarit. C'est dans ce territoire que le baptême a eu lieu, lors d'autres cérémonies de la famille Carrillo.
3 Notes de terrain de recherche.
4 Communication personnelle informelle. Cerro de los Tigres, 2023.
5 « Sonicwater », http://www.sonicwater.org/sonicwater.html.

II. Cadences liquides, l'empreinte poïétique du cœur

Rythme cardiaque

L'exposition *Latidos* (battements), de l'artiste mexicain Rafael Lozano-Hemmer, explore de manière très intéressante la poétique du rythme cardiaque en tant que signe vital. L'installation *Pulse Room*, par exemple, capte les pulsations des visiteurs pour en faire matière artistique. Les visiteurs touchent les senseurs de fréquence cardiaque. Ces pulsations sont enregistrées et transmises à des ampoules suspendues, qui s'allument au rythme des battements. L'installation devient ainsi une chorégraphie lumineuse au rythme de la vitalité de celles et ceux qui y participent.

Cymatique de l'eau magique

Pour le processus que j'ai nommé Hatemai, j'ai utilisé les enregistrements sonores de mon cœur pour que l'eau montre les formes de mes battements. Il s'agit, à mon avis, d'explorer cette mémoire qui habite cet organe. En posant une bassine d'eau à l'envers, j'ai mis à l'intérieur une enceinte afin de faire sonner ce morceau audio. Sur la bassine, j'ai mis une couche d'eau en forme de cercle, qui reprend l'idée du *nierika*, souvent référencié sous la forme d'un cercle dans les *tablas*. Une fois le son activé, j'ai filmé le mouvement cymatique de ce cercle d'eau, obtenant donc la vidéo et des captures d'écran que j'ai retravaillées pour mettre en avant les lumières et textures que l'eau m'a offertes (Figures 41,42,43).

Yuimakwaxa

Lorsque l'eau a commencé à bouger sur le tambour, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à la cérémonie de *Yuimakwaxa*, connue aussi comme la Fête du Tambour déjà évoquée auparavant. Dans ce rituel, le *mara'akame* chante en même temps qu'il fait sonner le tambour. Selon les paroles du *mara'akame* et artiste Ramon Medina Silva collectées par Marina Anguiano, ainsi que dans le documentaire *Volar como pájaros*[1] (Voler comme des oiseaux), le son des tambours permet aux enfants, de moins de 5 ans, d'entrer dans une sorte de trance. Cet état leur permet de « se transformer en petits oiseaux » et ainsi voler et pèleriner vers le Wirikuta[2] : une forme d'initiation à la vie rituelle Wixárika ou au *yeiyari*. D'ailleurs, le fait que les sons des battements m'aient fait penser à la Fête du Tambour ou *Yuimakwaxa* m'interroge également sur la question du rythme comme facteur qui permet aux corporalités Wixáritari d'accomplir et de construire le sens de cette cérémonie.

Harmonisation rituelle

Le son joue un rôle essentiel dans cette cérémonie, notamment à travers les *sonajas* (hochets) que les enfants doivent faire sonner sans arrêt. Il n'est donc pas difficile de faire le lien entre le rythme du tambour, des *sonajas* et celui du cœur. Peut-on penser cela comme une bulle de l'intime en termes de Sloterdijk ? Dans cet espace rituel, le son devient une expression d'intimité collective, participant non seulement à la vitalité de la cérémonie, mais aussi à sa transmission aux enfants. Lorsque les *mara'akate* affirment que le cœur se construit à travers les rituels ou le *yeiyari*, il paraît clairement que le cœur n'est pas inné, il se façonne. Si l'on considère le *Yuimakwaxa* sur le plan sensible, il est plausible que l'harmonisation entre le tambour, les *sonajas* et les battements du cœur favorise une mise en résonance avec le Wirikuta. L'étude menée par De Miranda et collègues va dans ce sens, suggérant même qu'il est impossible de dissocier ces différents éléments :

> Le tambour pulse les battements du cœur. Le corps vibre avec la vibration du tambour. La vibration du tambour, pulsant avec le cœur, vibre aussi dans la voix. La voix répond, réagit, crée une forme, occupe l'espace, occupe l'autre. La voix produit des vibrations dans le tambour, pulse avec le corps, occupe le cœur de l'autre. Il n'est plus possible de dissocier la voix, le tambour, le cœur, le corps, le sujet. La voix devient une expérience unique. Ensemble, ils produisent et émanent l'expérience[3].

1 *Volar como Pájaros*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=Vx0DxeAacmc
2 M. Anguiano Fernàndez, *Los huicholes o wixaritari..., op. cit.*, p. 67.
3 Helder Carlos De Miranda, Patricia Ordaz Gusmán, Elderso Melo, Renata De Lima Silva et João Marcos De Souza, « Escritos sobre poetnografias vocais », *Conceição/Conception*, 8-1, 28 août 2019, p. 30-41.

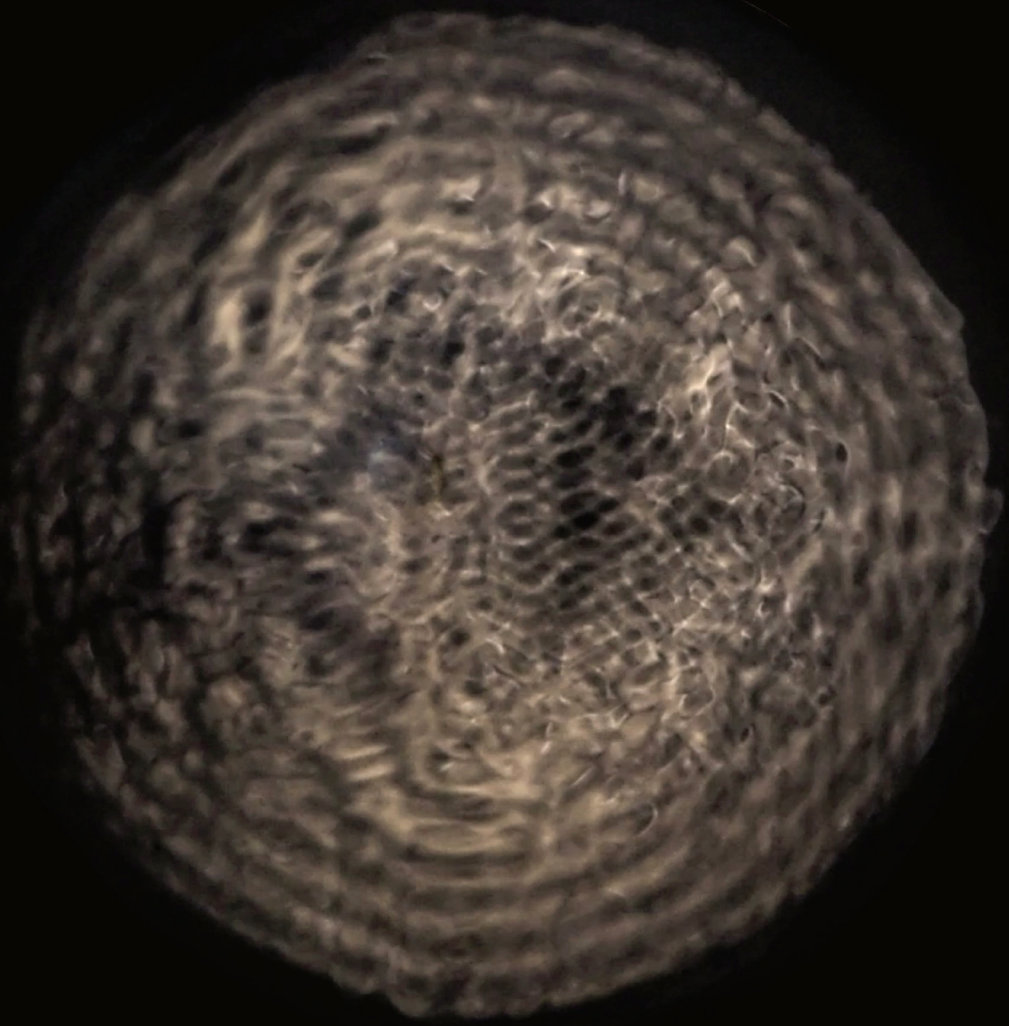
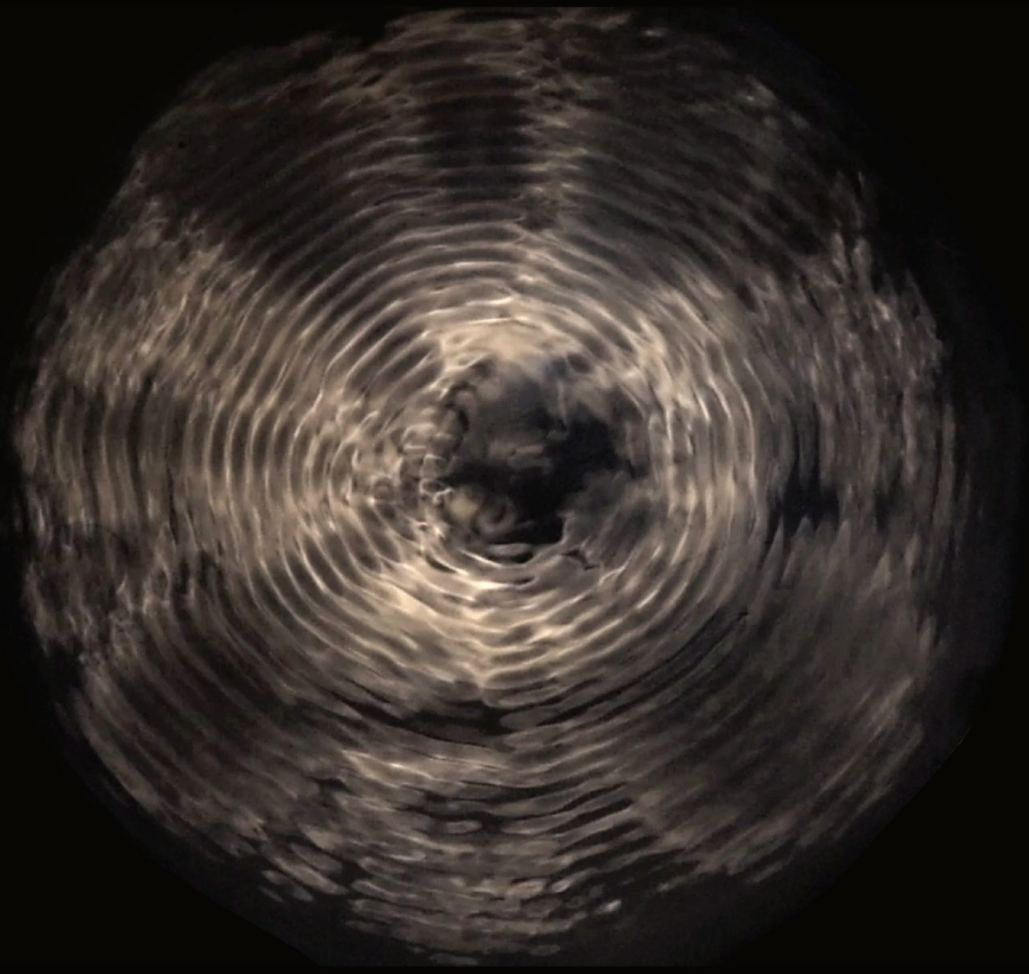


Figure 41. De la série *Hatemai*. Armando Zacarías, eau et son. 2024.



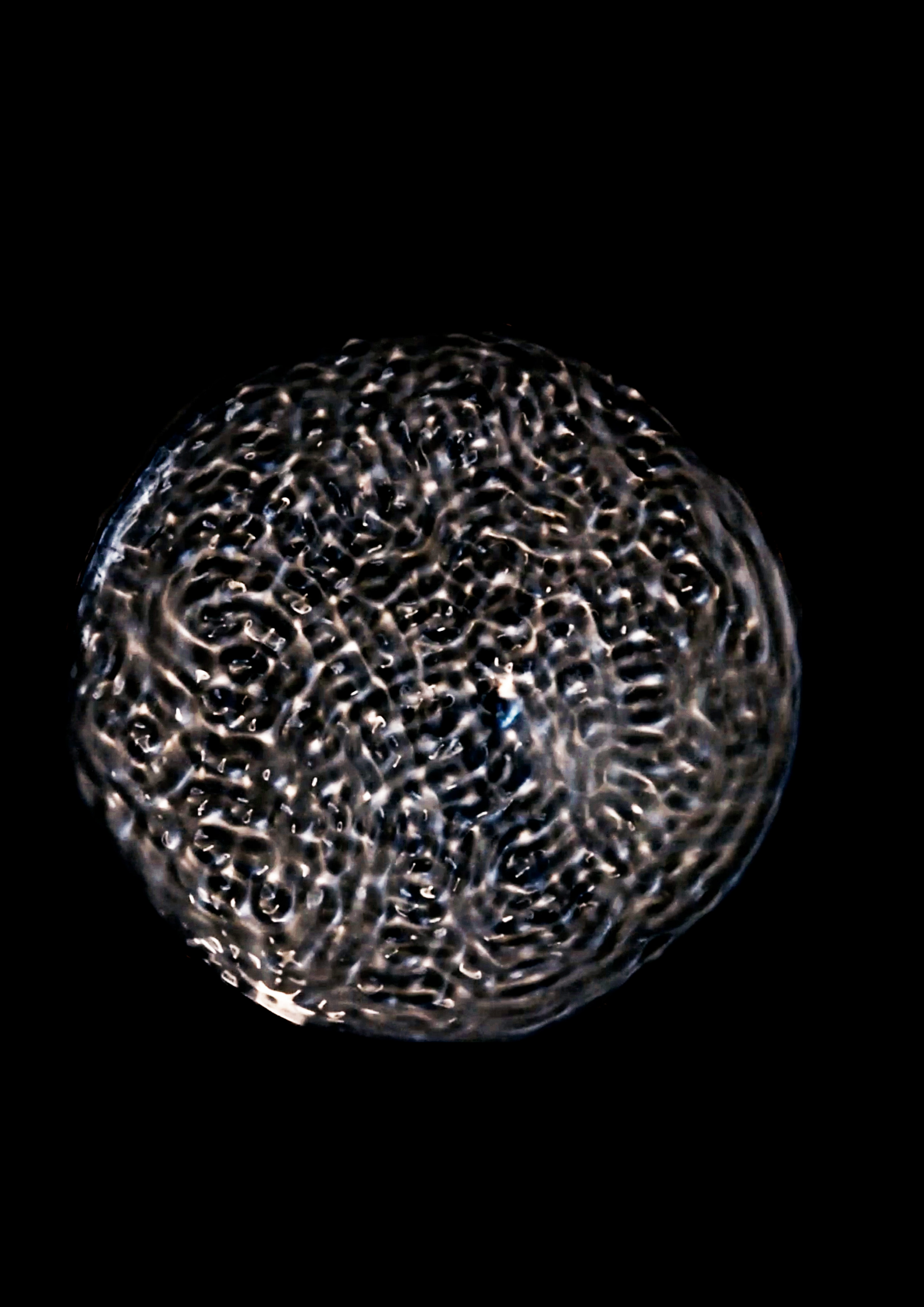
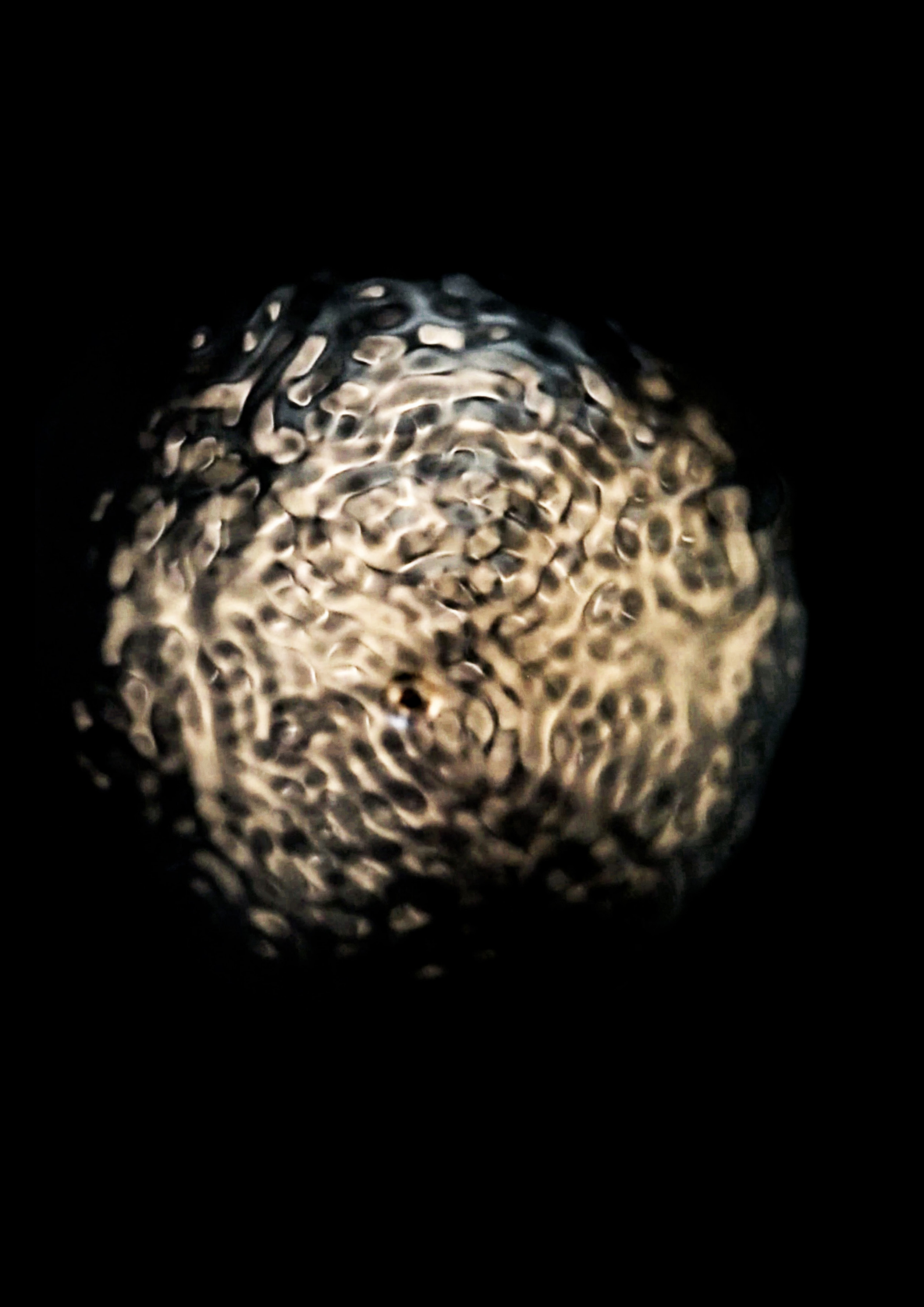




Figure 42. De la série *Hatemai*. Armando Zacarías, eau et son. 2024.



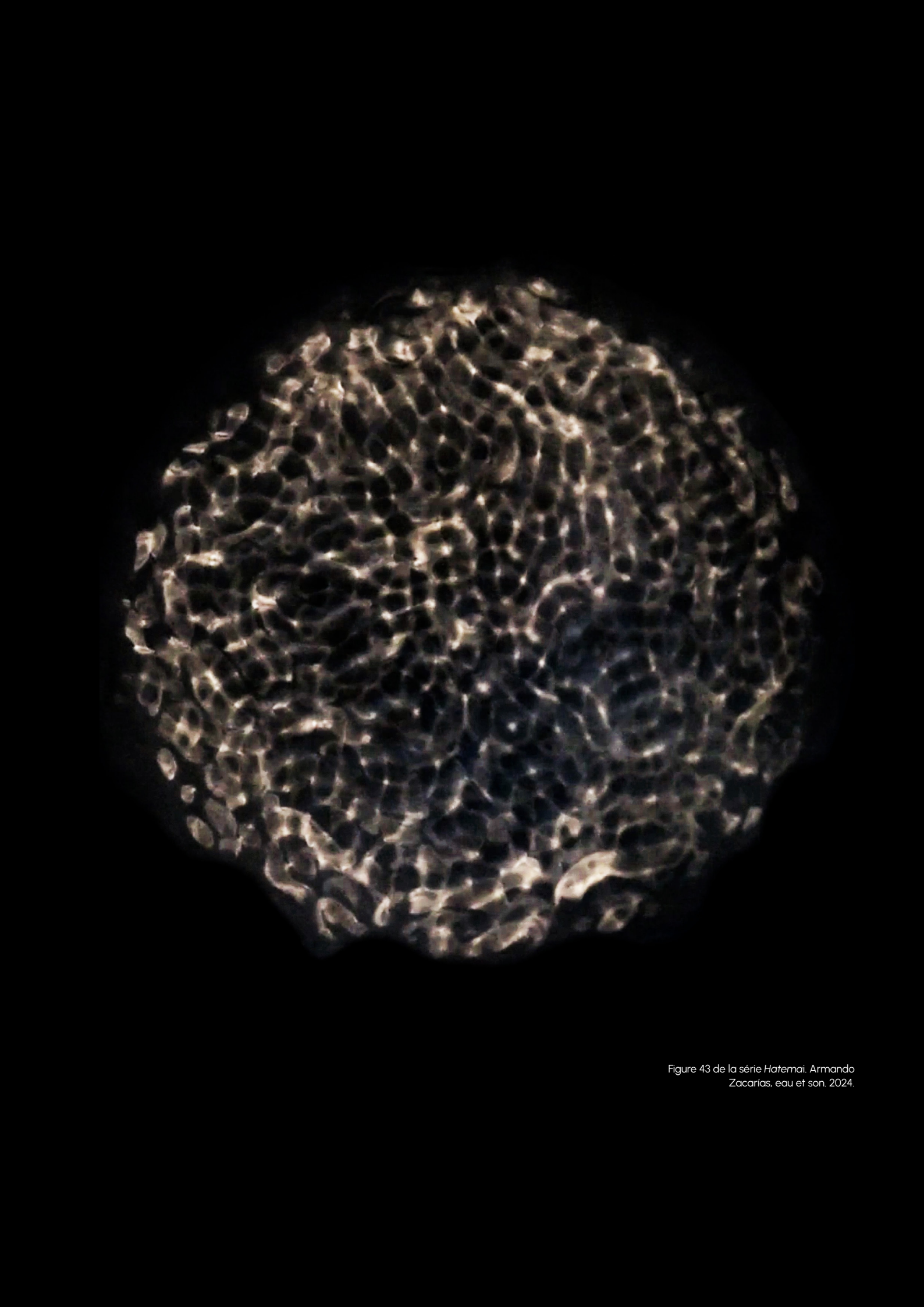


Figure 43 de la série *Hatemai*. Armando Zacarías, eau et son. 2024.

III. Dé-cerveau-centraliser la pensée

Centralité du cerveau

La notion d'*iyari* ouvre également des perspectives pour interroger l'une des valeurs les plus ancrées de la modernité : la rationalité comme vecteur de l'hégémonie épistémique occidentale. Cette rationalité tend à nier, objectiver et reléguer les cosmovisions dites « indigènes » au rang de superstitions.

Dans ce sens, la pièce *Hatemai* articule plusieurs réflexions interconnectées. Tout d'abord, elle s'intéresse au rôle du cœur en tant qu'organe vital et à son importance dans l'ensemble que nous appelons le corps. La primauté accordée par la rationalité occidentale au cerveau repose sur une conception hiérarchique valorisant la rationalité. Cependant, depuis les travaux d'Andrew Armour dans les années 1990, il est établi que le cœur possède des neurones organisés dans une structure aussi complexe que dans le cerveau[1]. À travers *Hatemai*, l'objectif n'est pas de placer le cœur au centre de la rationalité. Il s'agit plutôt de remettre en question la centralité accordée au cerveau dans la rationalité occidentale – une perspective héritée du dualisme cartésien – et de reconnaître le rôle du sensible dans la construction de ce que l'on appelle, de manière très anthropocentrique, « l'intelligence humaine ».

Iyaritiarica : **penser avec le cœur**

Dans le contexte de la forte prédominance de la rationalité en Occident, un verbe représentatif de cette rationalité est *penser*. À partir de cette observation, j'ai cherché la manière dont le concept de « penser » est exprimé en langue wixárika. Selon le lexique élaboré par Grimes et McIntosh, le mot correspondant à ce verbe est *iyaritiarica*. Cependant, lors de mes cours de langue avec Hayuaneme, et après consultation avec Cecilia Carrillo, le terme *iyaritia* a été identifié comme étant le verbe « penser ». Nous voyons une petite différence avec le vocabulaire de Grimes et McIntosh. Cela peut indiquer une évolution linguistique depuis les travaux de Grimes et McIntosh, ou bien l'existence d'une variation dialectale. Or, dans les deux cas la racine *iyari* est bien présente.

Hayuaneme et Cecilia m'ont fait savoir qu'il existe d'autres manières d'exprimer le verbe penser[2]. Cependant, Cecilia m'a confirmé que *iyaritia* signifie donc « penser avec le cœur ». Hayuaneme, lors de notre première rencontre à Guadalajara, en rigolant m'a fait savoir qu'en effet, en wixárika on pense avec le cœur[3]. Le positionnement du cœur en tant que centre de la pensée constitue un axe particulièrement fécond pour interroger les fondements épistémologiques du rationalisme occidental comme le propose également Bruno Latour : « Celui qui n'a jamais senti vibrer en lui cette double puissance ou qui n'a jamais été obsédé par la distinction du rationnel et de l'irrationnel, des faux savoirs et des vraies sciences, n'a jamais été moderne[4]. »

Rationnalité des rituels

Le propos de Latour me ramène aux rituels wixáritari, dont l'un des objectifs fondamentaux est d'établir un lien ou une communication avec les dieux, que l'on pourrait, dans une perspective séculière, associer aux éléments de la « nature ». Tout comme *Yuimakwaxa,* mentionnée dans la page 102, les rituels wixáritari nous montrent la puissance des éléments si simples comme le son, le tambour, les *sonajas*, et l'importance d'une synchronicité que, à nos yeux, semble étroitement lié au rythme cardiaque. Cette modalité de connaissance, ancrée dans la pratique rituelle, peut être lue comme un symptôme latourien de ceux qui « n'ont jamais été modernes ». Comme l'ont souligné Horkheimer, Adorno, également cités par Neurath : « le rituel implique déjà des manières de rationalisation[5]. »

1 J. Andrew Armour, « Intrinsic Cardiac Neurons », *Journal of Cardiovascular Electrophysiology*, 2-4, août 1991, p. 331-341.

2 Communications personnelles informelles avec Cécilia Carrillo et Hayuaneme Mijarez entre 2022 et 2025.

3

4 B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes..., op. cit.*, p. 55.

5 Cf Max Horkheimer et Th W. Adorno, La dialectique de la raison: Fragments philosophiques, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer, s.l., Gallimard, coll.« Coll. tel », n° 82, 1974.. Et Johannes, Neurath. "La dialéctica de la ilustracion antropologica : mitologia huichola como critica de la modernidad" dans *Modernidades Indigenas*, Iberoamericana, Vervuet, 2012, pp. 21–36.



Figure 44 *Anatomy of a Hug*. Luna Lu Céramique 2026

Si, comme nous l'avons évoqué précédemment, l'art ne se limite pas à la seule quête du beau – lequel renvoie généralement à une rationalité esthétique fondée sur l'harmonie et la proportion –, alors une autre forme de rationalité devient possible. Dans cette perspective, le rituel apparaît comme une source féconde. C'est particulièrement le cas dans les pratiques rituelles wixaritari, où le *nierika* – concept lié à la vision, à la perception et à la sensation – constitue le fondement d'un système agentiel porteur de sens.

La dimension collective de l'intime

Reprenons la question de l'*intime* travaillée par Sloterdijk. Pour lui, l'intime se construit à partir des liens existentiels qui donnent la possibilité de proximité et d'affects[1].

Dans son chapitre dédié au cœur, il a même proposé une réflexion sur le plan religieux en compagnie notamment de Sainte Catherine de Sienne et l'échange de cœurs avec le Christ, considéré par Sloterdijk comme un excès d'eucharistie. Dans ce passage, la question de l'intime se dessine également comme un espace et moment de transcendance, qui résonne également avec la notion de mémoire ancestrale assignée au concept d'*iyari* chez les Wixáritari. En effet, comme nous l'avons observé dans plusieurs rituels, les Wixaritari incarnent différentes figures, souvent des ancêtres déifiés. Ce type d'expérience rappelle, d'une certaine manière, celle de Sainte Catherine telle que l'analyse Peter Sloterdijk, dans la mesure où elle permet d'envisager l'intime comme un espace existentiel fondamentalement relationnel. Sloterdijk propose justement une conception de l'intime non pas comme un espace strictement individuel ou isolé –une perspective qu'il critique– mais comme une bulle relationnelle. Ainsi, dans sa lecture, l'intimité n'a de sens qu'à travers l'ouverture à l'autre : un cœur, pour exister comme lieu de l'intime, a besoin d'un autre cœur.

En fait, il lui octroie aussi une dimension intersubjective également visible dans la sculpture intitulée *Anatomy of a hug* (Fig.44) de l'artiste Luna Lu[2]. Dans l'ensemble des travaux de Lu nous pouvons voir la recherche autour du corps et sur son organicité, sa chair et ses os, que ce soit en sculpture, dessin ou tatouage. Elle relève d'une esthétique impressionnante qui nous rappellent que nous sommes des êtres organiques. *Anatomy of a hug* pourrait être considérée comme mièvre par quelques-uns, et je comprends ; utiliser le mot *hug* en anglais nous évoque davantage une échelle émotionnelle qui, selon moi, ne devrait pas être négligée par l'art.

1 P. Sloterdijk, *Bulles..., op. cit.*
2 Œuvre visible sur le site Instagram de l'artiste : https://www.instagram.com/p/Bqkzaf7AnRr/?utm_source=ig_web_copy_link

Chez les Wixáritari, cette dimension relationnelle s'inscrit également dans une perspective non anthropocentrique : l'*iyari* se construit avec la mémoire, les ancêtres et les rituels. Les pratiques wixáritari nous invitent à concevoir le monde et le cosmos comme un espace profondément intime, propice à la réflexion. Dans cette conception, il n'est pas question d'un *cogito ergo sum* qui laisse l'individu responsable de sa propre existence par les biais de la raison. L'*iyari* prend ainsi une place dans les questions des ontologies relationnelles. Dans ce sens, même un aspect qui semble, de prime abord, personnel et intérieur, fait partie en réalité dans un tissage de relations. Dans le chapitre 6 nous approfondirons sur les questions de la communauté et la relationnalité de l'art.

Dans un autre ordre d'idées, Peter Sloterdijk évoque de manière critique à Julien Offray de La Mettrie, philosophe matérialiste des Lumières qui adhère à la conception de l'homme-machine et refuse la métaphysique dualiste entre âme et corps. Pour La Mettrie, le cœur « n'est en soit, par principe, rien de plus qu'un élément du tissu organique susceptible d'en être isolé ; par lui-même, cet élément ne possède pas de dimension intersubjective, mais uniquement un potentiel automatique de mouvement, un faisceau des circonstances[1]. » Chez le Wixáritari, l'*iyari* n'est pas qu'un organe, est « un concept cosmogonique avec une multiplicité de significations[2] », ce qui s'oppose à cette vision purement mécaniciste qui n'offre pas la possibilité à une subjectivité capable de penser le corps à partir d'une ontologie nomade, sensible et relationnelle. Tant les pièces de Rafael Lozano-Hemmer (p.102),que la pièce *Hatemai* développée tout au long de ce chapitre, nous montrent la magie d'un organe qui est plus qu'un organe.

Engagement corporel de la pensée

La notion d'*iyari*, – en tant que mémoire ancestrale –, nous apprend aussi que, même si la mémoire est fondamentalement collective, elle requiert un engagement personnel pour être préservée et perpétuée. Par exemple, Perrin, Geiste et Fresan constatent un lien entre l'*iyari* et les pensées. Ils s'accordent à souligner que, lorsqu'émergent des pensées ou des rêves négatifs, il devient nécessaire d'engager un processus introspectif accompagné de pratiques rituelles telles que les offrandes ou l'ascèse[3]. C'est-à-dire, le seul processus cognitif pour comprendre les malheurs ne suffit pas, il faut entamer un processus dans lequel le corps est traversé.

Bien que le matérialisme moderne tende à reconnaître l'importance du corps, il attribue également une importance considérable au cerveau, perçu comme l'organe principal de la pensée. Cependant, en observant que chez les Wixáritari la pensée repose sur une autre logique, – centrée sur un organe différent et répondant à des logiques propres au rituel –, il devient pertinent de s'interroger sur l'excès d'importance accordée au cerveau, un biais qui reflète les présupposés du rationalisme moderne ainsi que l'hégémonie épistémique amplement évoquée par les décoloniaux·les latino-américain·es : la colonialité du savoir[4]. Autrement dit, l'importance du cerveau comme siège de la pensée ne nous permet pas de comprendre d'autres formes de *penser* qui soient plus intégrales vis-à-vis du corps, *ergo*, du monde. Il apparaît alors nécessaire d'explorer des formes de rationnalité qui ne s'opposent pas au sensible. C'est pourquoi, il serait intéressant de continuer ces réflexions en compagnie de María Zambrano, philosophe et mystique espagnole, et sa notion de raison poétique.

1 P. Sloterdijk, *Bulles..., op. cit.*, p. 148.
2 A. Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? »..., *op. cit.*, p. 277.
3 M. Fresan Jimenez, *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana..., op. cit.*, p. 89-90.
4 La colonialité du savoir, selon Anibal Quijano, est le constat selon lequel le savoirs produits en Occident seraient universels au détriment des savoir produits ailleurs, surtout, ceux des nations originaires. Ainsi, la colonialité du savoir replique les logiques coloniales en supposant que la vérité objective et universelle et celle que les sciences occidentales offrent.

IV. De la raison poétique à la sensibilité de la chair

Raison poétique

La pensée de la philosophe espagnole María Zambrano, très peu lue en France, peut nous aider à comprendre et explorer nos manières de penser en dehors des limites de la modernité. La notion de *raison poétique*, amplement travaillée dans son ouvrage *Claros del Bosque*[1], nous conduit, entre autres, à penser le corps comme un espace de révélation poétique où la dimension spirituelle se manifeste de manière incarnée. Bien que dualiste dans le sens où elle parle de l'âme, Zambrano appelle à une forme de connaissance qui passe par le corps, par l'intuition et l'expérience sensible :

> Dans la différence entre la vie entière et l'exigence d'exister qui se manifeste chez l'être humain, l'intelligence s'ouvre en lui, dans son être. Elle n'est pas un produit de deux contraires, elle ne pourrait être le produit d'aucun autre aspect de la condition humaine, et encore moins, l'émanation d'un organe habilité à cet effet, qui, s'il existe, est là pour servir cette intelligence qui doit trouver le moyen de s'exercer. Car l'intelligence est action, même passive. Même considérée selon Aristote, l'intelligence passive montre une légère action : celle de se laisser imprimer de manière spécifique, l'aptitude à révéler, ce qui est sensibilité, vie[2].

Los claros del cuerpo

La raison poétique de María Zambrano, en réhabilitant le mystère et la profondeur de l'existence, apparaît comme une forme de spiritualité incarnée. Pour elle, l'expérience du corps n'est pas un simple obstacle à franchir, comme le prétendent les pensées dualistes ou spiritualistes centrées sur la conscience et l'âme, mais bien une voie d'accès à la transcendance. À l'image de la forêt (*bosque*), il s'agit de marcher, de cheminer, d'emprunter des sentiers de pensée autres, qui mènent vers les claros : ces clairières d'éveil, de vérité. Ici, art et corps se rejoignent : le corps devient médium, porteur et révélateur des mystères de la vie. Mouvement, danse, dessin, peinture, photographie, performance artistique incarnent cette raison poétique, dans laquelle le corps est à la fois source de connaissance et expression du spirituel : « Et ensuite, il faut continuer de clair en clair, de centre en centre, sans qu'aucun d'entre eux ne perde ni ne contredise quoi que ce soit. Tout s'inscrit dans un mouvement circulaire, dans des cercles qui se succèdent de plus en plus ouverts jusqu'à ce qu'on arrive là où il n'y a plus que l'horizon[3]. » Le corps est notre forêt : c'est au travers d'un corps non unitaire, relationnel, existant au-delà de la peau que nous pouvons trouver les *claros*.

Dans cette proposition, je réitère une posture non dualiste du corps où le spirituel et le corps ne sont pas en opposition, mais dans un tramage qui rend possible l'expérience sensible, voire transcendantale. C'est pourquoi, la voix de Zambrano me semble particulièrement riche. Bien que la pièce *Hatemai* se focalise sur le cœur, nous comprenons que le cœur agit sur tout le corps en pompant du sang. Ce qui nous ramène à nouveau à la question du *nierika* puisqu'il a un rapport tant à la vision qu'à la perception sensorielle. Ainsi, *nierika, tout* comme la *raison poétique* embrassent le corps, le traversent, le construisent.

1 María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, coll.« Biblioteca de bolsillo », 1993.
2 *Ibid.*, p. 12.
3 *Ibid.*, p. 3.

Puissances de la chair

La question du sensible a été également travaillée dans les sciences sociales par Silvia Citro déjà citée. L'anthropologue et artiste souligne un *logocentrisme* qui nous éloigne des questions sensibles du corps[1]. Dans ses recherches, Citro met en avant l'importance de comprendre les expériences corporelles sous d'autres angles, constatant également que ce logocentrisme est le résultat des binarismes modernes et de l'hégémonie coloniale et patriarcale[2]. Citro se soucie donc d'explorer les potentialités des savoirs incarnés, en montrant que l'organicité du corps n'est pas une limite, mais des puissances.

Et si ce que nous nommons *conscience* n'était autre que l'ensemble des cellules et des molécules du corps, en perpétuel mouvement et en communication constante ? Pourquoi ne pas imaginer que l'ensemble des différentes micro-réalités du corps, intelligences, sensibilités et affectivités à diverses échelles constitue notre mémoire ? Et si à la place d'« intelligence humaine », nous explorons plutôt des manières de *sentir/penser*[3] ?

Corps sentipensant

Si nous voulons questionner donc le dualisme corps-âme, ou encore corps-esprit, ce ne sera pas, évidemment, à partir des coordonnées d'un matérialisme comme celui de Le Mettrie. Nous avons besoin d'un matérialisme qui nous permette de comprendre que la matière est beaucoup plus que ce que l'on voit et ce que l'on croit comprendre. La vision d'Offray ne nous permet pas de voir dans l'organicité du cœur – et du corps – des aspects qui peuvent construire une subjectivité profonde remplie d'affectivités, de devenirs et d'apprentissages. Sur cette même ligne et de la même manière que Josefina Ramirez, « nous ne pensons plus le corps comme un espace neutre sur lequel la culture s'inscrit et s'articulent les apprentissages. Il faut expliquer le corps comme un espace de production idéologique sur lequel s'articulent des réseaux de savoir et de pouvoir[4]. »

Ramírez articule ses réflexions autour de la notion de *corps sentipensant*, travaillée aussi par Fals Borda. Or, lui n'est pas non plus à l'origine « sinon les pêcheurs des Caraïbes colombiens qui, à partir de leur propre sentir ils se décrivent eux-mêmes comme des êtres sentipensants qui combinent la raison et l'amour, le corps et le cœur, pour faire face à la vie quotidienne[5]. »

1 Silvia Citro, « Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista », *Horizontes Antropológicos*, 29-67, 2023, p. e670405.
2 *Ibid.*
3 Josefina Ramírez Velázquez, « Una reflexión epistemológica para la construcción del cuerpo sentipensante: La búsqueda del cuerpo perdido », *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 11-11, 2 juillet 2024, https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/22352.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*

V. L'eau que nous sommes

La danse de l'eau

En revenant sur la pièce *Hatemai*, un autre élément fondamental émerge : l'eau. Car si mon intention était d'explorer ce que les battements de mon cœur révèlent de la mémoire qui m'habite, la danse de l'eau et la poésie de cette œuvre m'ont enseigné l'importance de prêter attention à la simplicité des choses. Observer l'eau onduler au rythme de mon cœur pourrait sembler narcissique, comme si la pièce se centrait excessivement sur moi. Pourtant, elle me rappelle que ce n'est pas l'eau qui danse avec mon cœur, mais bien mon cœur qui bat grâce à la présence de l'eau. Cette pièce suggère une interdépendance profonde : « se reconnaître soi-même comme de l'eau et faire partie d'une planète d'eau[1]. » Lors d'une cérémonie wixárika à laquelle j'ai eu l'occasion de participer, j'ai également observé que les rivières et les sources sont des lieux sacrés où l'on dépose des offrandes. Car *Ha*, l'eau, est bien plus qu'un besoin agricole : elle est aussi la condition essentielle de la vie.

Lorsque je regardais les formes et textures je remarquais que la symétrie n'était pas comme le projet *Sonic Water* le présente. Cela peut être le résultat d'utiliser une enceinte non circulaire ainsi que d'une surface irrégulière. Or, même si les formes sont asymétriques, elles, avec les mouvements, nous rappellent la fluidité du corps, les devenirs.

Analogismes liquides

Il est également intéressant d'évoquer l'étude de Johannes Neurath concernant la question de l'eau chez les Wixáritari. En effet, l'anthropologue montre qu'il y a un lien analogue entre l'eau et le sang : « Entre les huicholes, le monde est un corps où le sang circule [...] Le sang est le liquide vital par excellence. Il ne peut pas y avoir de pluie et de l'eau dans les rivières sans que le sang sacrificiel coule et les sacrifices soient pratiqués[2]. » Cela nous amène également à comprendre le lien entre l'eau et le sang comme vitaux et tissant la vie. Dans cette perspective, le cœur pourrait-il être envisagé comme l'analogue d'une source d'eau ? La question demeure ouverte. Toutefois, l'importance accordée à l'eau par les Wixaritari, ainsi que leur manière de la défendre, révèle une compréhension profondément ancrée de l'eau comme nécessité vitale. Lors de mon séjour à Cerro de los Tigres, cette relation est devenue particulièrement tangible : l'une des principales préoccupations locales concerne la proximité d'un centre pénitentiaire, situé à seulement deux kilomètres du village. Cette prison constitue une source de pollution du ruisseau qui accompagne et soutient les activités quotidiennes du peuple.

1 María del Rocío Nejapa Alonso et María José Pérez Castro Alonso, « La resignificación del agua del cuerpo y nuestros vínculos con los cuerpos del agua a través de las artes del movimiento corporal: la danza, la somática y el performance como herramientas para la construcción de una propuesta ecopedagógica inclusiva », *in* Esmeralda Pliego Alvarado, Vanessa González Hinojosa et Oliver Gabriel Hernández Lara (éd.), *Diálogo de saberes, experiencias y estudios del agua en México*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2024, p. 175-194.

2 Johannes Neurath, « El agua en la cosmovisión wixarika », *in* Jose Luis Martinez Ruiz et Daniel Murillo Licea (éd.), *Agua en la cosmovision de los pueblos indigenas en México*, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales., Mexique, coll.« Comisión Nacional del Agua », 2016, p. 45-57.

La *liquidité* dans l'art contemporain

En prenant en compte l'importance de l'eau dans la culture Wixárika ainsi que la profondeur de la réflexion suscitée par un geste aussi simple dans l'œuvre *Hatemai*, il devient pertinent de s'interroger sur la place du liquide dans la création contemporaine. Il ne s'agit pas ici d'aborder la représentation symbolique de l'eau ou de l'élément liquide dans l'art, mais bien de considérer l'eau comme matériau à part entière, un médium liquide qui participe activement à la construction de l'œuvre. L'une des références incontournables en la matière est sans doute Bill Viola et ses vidéos, notamment *Reflecting Pool*[1].

Cette œuvre, chargée d'une dimension spirituelle manifeste, met en lumière la tension entre le mouvement et l'immobilité du corps, tout en évoquant l'eau comme seuil, comme pont entre deux états. On peut également penser à *Beauty* d'Olafur Eliasson[2] ou aux *Fog Sculptures* de l'artiste Fujiko Nakaya[3], où l'eau –sous forme de vapeur dans le cas de Nakaya– est au cœur des préoccupations artistiques et soutient les processus de création.

Penser la liquidité au cœur de la création artistique entre en résonance avec les principes développés par Zygmunt Bauman, pour qui notre époque est celle de la « modernité liquide ». Contrairement à la modernité dite « solide », structurée autour d'institutions stables, la modernité liquide est marquée par des formes sociales éphémères, des liens humains fragiles et un individualisme croissant. Dans cette métaphore, la liquidité devient synonyme d'instabilité[4] : « les liens entre les particules (des liquides) sont trop faibles pour résister[5]. »

La liquidité est-elle, vraiment, une forme d'instabilité ?

Mais pourquoi supposer que le liquide ne résiste pas ? Pourquoi considérer que seule la solidité incarne la stabilité ? Bauman semble oublier que certaines formes solides, comme la porcelaine, sont infiniment fragiles, tandis que l'eau, elle, peut s'adapter, persister et même transformer profondément ce qu'elle touche. Comme le dit l'artiste et chercheuse Maud Maffei : « Si un film pouvait nous donner à voir en accéléré les millions d'années au cours desquelles se déploie le cycle des roches, on verrait qu'aucune roche n'a un état définitif, toutes sont en constante transformation[6]. »

Cette analogie entre liquidité et instabilité, bien qu'éclairante dans certains contextes sociaux, me semble problématique lorsqu'elle est généralisée. Elle réduit le liquide à une forme de faiblesse, oubliant que l'eau possède aussi une puissance et une force d'organisation. Penser que le liquide est nécessairement instable, c'est ignorer les formes de résistance, d'interdépendance et de persistance que l'eau manifeste dans son état même, mais aussi dans de nombreuses cultures qui lui reconnaissent une sagesse et une force de cohésion.

1 Visible sur: https://www.youtube.com/watch?v=GHdX7sApIMc

2 Beauty est une installation dans laquelle artiste, grâce à un jet d'eau et à des réflecteurs des lumières dans une chambre noire crée l'effet d'un arc-en-ciel dans la salle. Il s'agit d'une œuvre poétique dans laquelle l'aspect sensoriel invite à une expérience intime elle-même sujette au regard. Cf. https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/olafur-eliasson-sience-spectacle-singapore-moca-pst-1234718663/

3 Les Fog Sculptures sont des installations à base vapeur d'eau propre afin de former des nuages qui se dissipent et se transforment avec le vent. Ces œuvres invitent à une posture méditative. Cf. https://hero-magazine.com/article/171200/fujiko-nakaya

4 Zygmunt Bauman, Modernidad líquida, Di 1 ban., Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 2010.

5 Zygmunt Bauman et Xavier de la Vega, « Vivre dans la « modernité liquide » », *in L'Individu contemporain*, Éditions Sciences Humaines, 2014, p. 100-107.

6 Maud Maffei, « Ce qui arrive à la terre. La céramique comme accélération géologique », *Plastik*, 16, 18 novembre 2024, https://plastik.univ-paris1.fr/2024/11/18/ce-qui-arrive-a-la-terre-la-ceramique-comme-acceleration-geologique/.

Transformations liquides

Ces réflexions m'ont conduit à photographier deux échantillons d'eau congelée : l'un ayant dansé au rythme du cœur et l'autre n'ayant pas dansé (Figs. 44, 45). Ce geste pourrait rappeler sans doute le projet mené par Masaru Emoto[1] sur la mémoire de l'eau où celle-ci réagirait à des mots/intentions « positives » et « négatives ». Amplement critiqué par son manque de rigueur scientifique, le travail d'Emoto a été surtout repris par le courant *New Age* en soulignant que les pensées et les mots peuvent affecter notre état physique, puisque le corps est composé d'eau. Cependant, en ce qui nous concerne, avec ces images il s'agissait de voir l'eau comme une entité en devenir et qui affecte le geste artistique. La prise photographique a dû se faire rapidement car la glace, comme état solide de l'eau, se transforme rapidement en fondant, ce qui nous dit que l'état solide n'assure pas la stabilité.

Ainsi, plutôt que de rejeter la liquidité comme un signe d'instabilité, pourquoi ne pas y voir une qualité fondamentale du vivant ? Une puissance d'agencement, de mémoire, de relation. L'eau relie, porte, irrigue. Elle est à la fois souple et tenace. Par exemple, les projets somatiques et performatifs menés par Nejapa et Pérez nous invitent à :

> … se souvenir, à reconnaître et à sentir que l'eau fait partie de notre corps, que l'eau voyage au travers de nos artères et veines, que nous sommes des êtres aqueux, que le corps est un miroir des mers, rivières et lacs et des animaux aquatiques qui habitent dans les corps d'eau. […] L'eau que nous buvons aujourd'hui à la maison et qu'aujourd'hui intègre nos cellules, peut-être a fait partie d'un nuage dans l'Amazonie, la goutte d'une rivière en Indonésie, la larme d'un animal, la rosée d'une fleur[2].

À l'image des photographies du projet *Hatemai*, les images de l'eau congelée visent à de garder la mémoire d'un monde qui nous enseigne, d'un monde sage, accueillant et dansant en résonance avec les autres corporalités. Si le corps est constitué à 75% d'eau à la naissance et le cerveau humain possède plus de 80% d'eau[3], qui ne nous dit que les battements du cœur font également danser l'eau que nous sommes ? Et si danser est déjà une autre manière de penser ? Et si être vivant, c'est une danse cardiaque liquide intime et relationnelle ?

Enfin, si pour Bauman la liquidité est synonyme de manque de résistance, il ne faut pas oublier que les gouttes d'eau, de manière persistante, peuvent perforer la roche. Et que l'eau, sous pression, est capable detrancher le métal. Cette résistance physique de l'eau trouve un écho politique dans les luttes contemporaines pour sa défense. Comme nous l'avons évoqué concernant la prison près de Cerro de los Tigres, l'eau devient aujourd'hui un terrain de conflit entre logiques extractivistes, l'usage polluant et cosmologies relationnelles. Pour les Wixáritari, défendre l'eau n'est pas seulement protéger une ressource, c'est préserver les conditions même de la vie. Cette défense révèle une logique de la résistance : là où la modernité capitaliste voit une marchandise liquide et instable, les cosmologies wixáritari reconnaissent une entité agentielle à laquelle il faut faire des offrandes. La persistance de l'eau devient ainsi métaphore d'une forme de résistance qui ne s'oppose pas frontalement aux structures dominantes, mais les transforme par infiltration, érosion patiente, réorganisation moléculaire. Et si nous nous pensions comme des molécules d'hydrogène et d'oxygène, organisées et constantes, capables, ensemble, d'éroder le capitalisme et de fissurer le colonialisme ?

Dans ce chapitre, nous avons consacré notre réflexion à la notion d'*iyari* et à l'intime, afin d'explorer d'autres manières de sentir et de penser. À travers le développement de la pièce *Hatemai*, nous nous sommes immergés dans les rythmes cardiaques en tant qu'éléments de création artistique, pour aboutir à la question de l'eau, cette eau que nous sommes, et qui danse avec les battements du cœur. Il est désormais temps d'ouvrir une nouvelle réflexion : celle portant sur la relation entre le corps et les objets.

1 Cf. https://masaru-emoto.net/en/crystal/

2 M. del R. Nejapa Alonso et M.J. Pérez Castro Alonso, « La resignificación del agua del cuerpo y nuestros vínculos con los cuerpos del agua a través de las artes del movimiento corporal: la danza, la somática y el performance como herramientas para la construcción de una propuesta ecopedagógica inclusiva »..., *op. cit.*

3 Gilles Bœuf, « L'eau liquide, molécule-clé pour le vivant », *Annales des Mines - Responsabilité & environnement*, 112-4, 9 novembre 2023, p. 83-87.

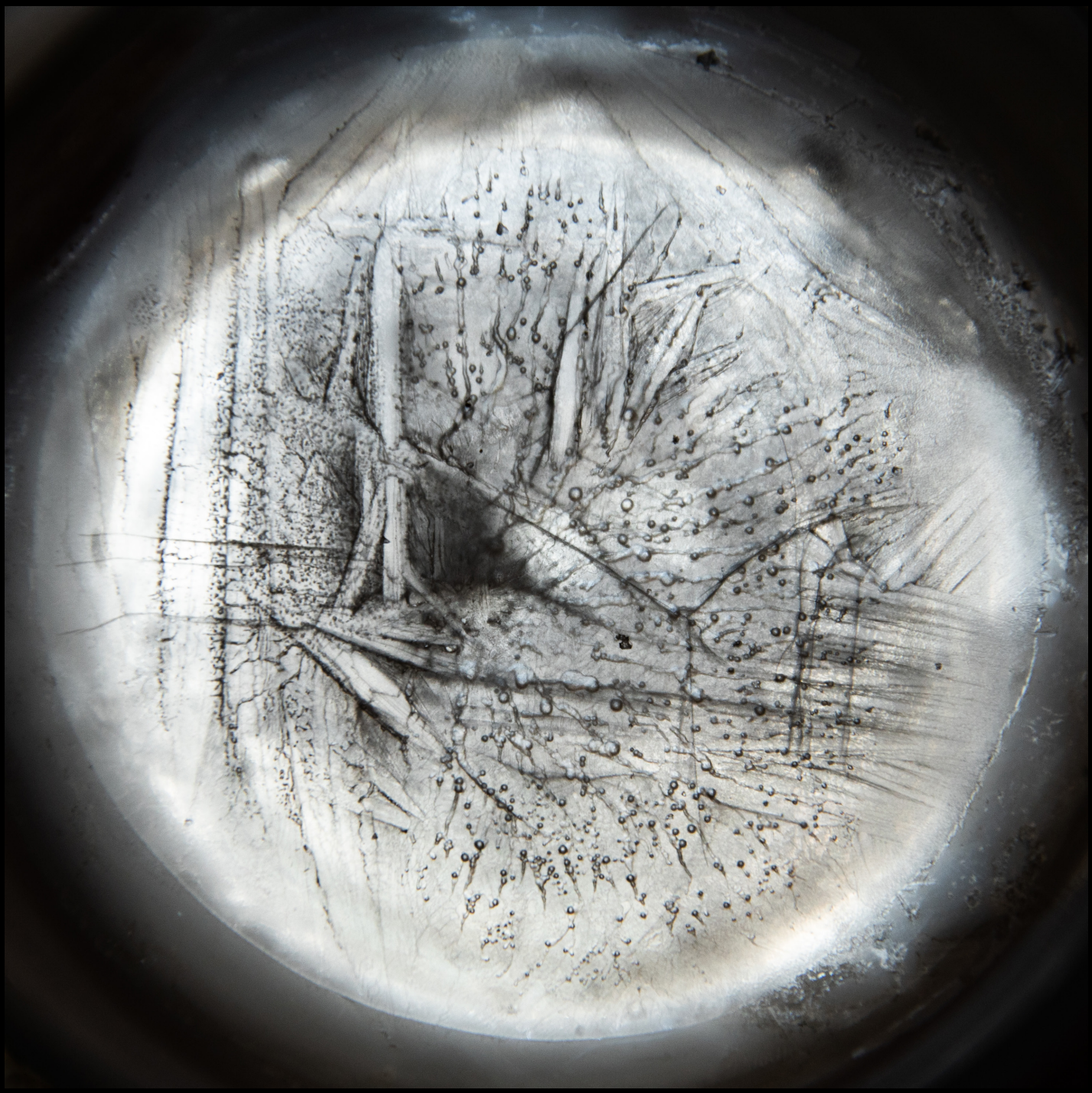


Figure 45 *Hatemai. Eau non dansante*. Armando Zacarias, eau et photographie numérique. 2024

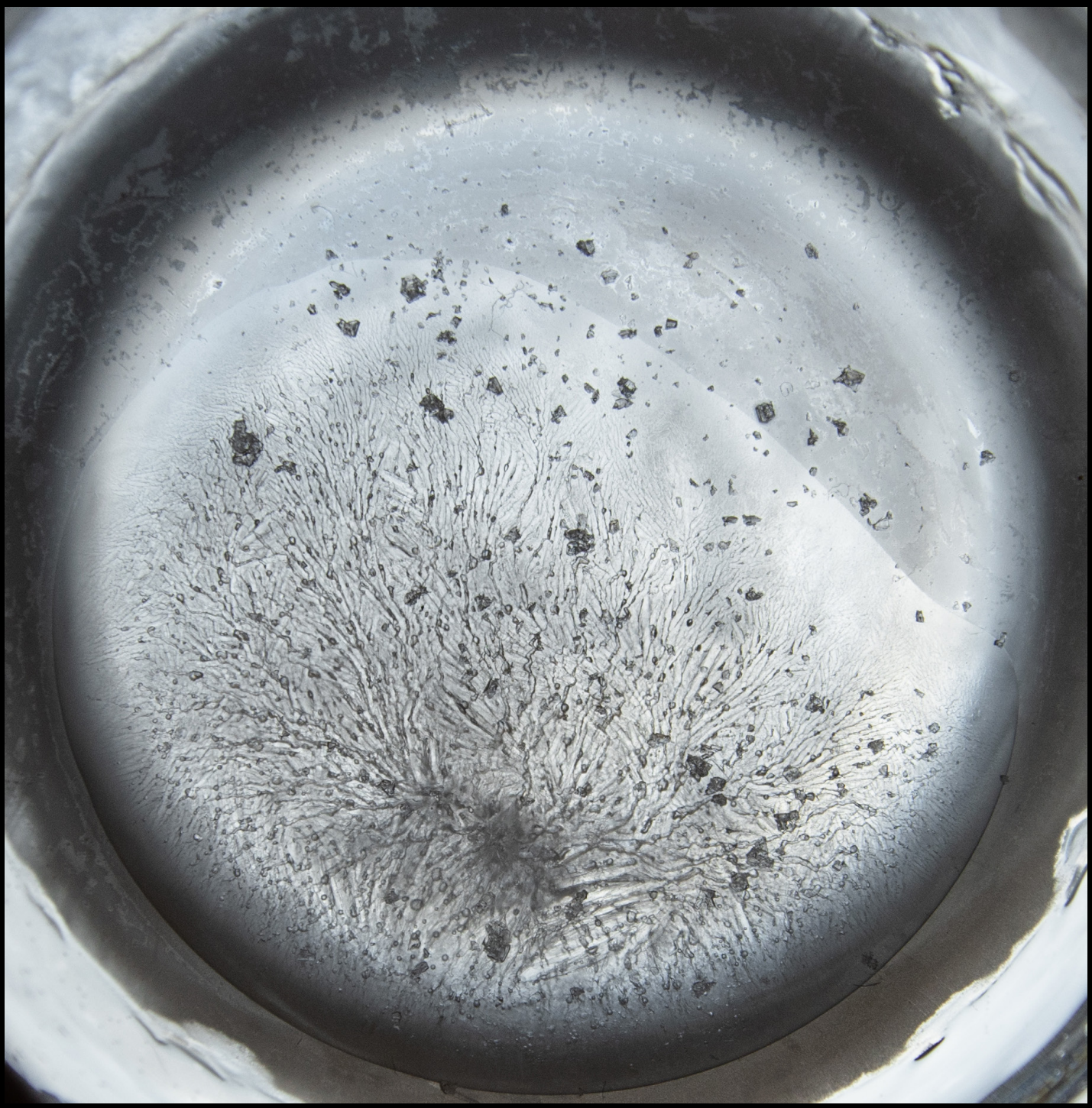


Figure 46 *Hatemai, eau dansante*. Armando Zacarias, eau et photographique numérique. 2024



CHAPITRE 4

POÉTIQUES CYBORGIENNES DES OBJETS RITUELS



Figure 47 *Plank Piece I and II* (1973) Charles Ray. Photographie par Armando Zacarias lors de l'exhibition au Centre Pompidou.

« ... les technologies qui nous permettront de sortir du labyrinthe ressembleront davantage au fil d'Ariane qu'aux ailes d'Icare, peut-être plus modestes et moins ambitieuses, mais plus astucieuses, flexibles et capables de s'adapter à la complexité de la réalité dans laquelle nous vivons. Sur ce chemin semé d'embûches, l'intelligence des matériaux que nous utilisons pour nous orienter dans le monde devra, comme un fil dans un tissu, s'entremêler inextricablement avec la nôtre. »

Laura Tripaldi[1]

Dans les chapitres précédents, j'ai développé l'idée de *poïétique-rituelle*, où la création artistique, envisagée comme un rituel, établit une connexion entre le corps humain et « l'autre », qu'il soit animal, végétal ou minéral. Dans ce chapitre, nous approfondirons cette réflexion en nous concentrant spécifiquement sur la question des objets. À cet égard, l'artiste Charles Ray offre une illustration particulièrement éloquente. Lors de son exposition en 2022 au Centre Pompidou et à la Fondation Pinault, il a présenté, entre autres œuvres, le diptyque photographique intitulé *Plank Piece I and II* (1973). Cette œuvre met en lumière l'implication corporelle de l'artiste dans le processus sculptural, témoignant ainsi de la manière dont le corps expérimente et s'intègre à l'acte créatif.

En ce sens, le choix du terme *cyborg* dans le titre de ce chapitre est intentionnel et significatif. En effet, plus je réfléchis à la relation entre le corps et les objets, plus la notion harawayienne – postdualiste – de cyborg s'impose à moi. Il ne s'agit pas ici d'adopter une démarche artistique semblable à celle de Stelarc, dont les pratiques suscitent chez moi un questionnement critique, mais pour des raisons différentes de celles que l'on pourrait supposer de prime abord[2]. Il s'agit donc d'analyser comment les objets et le corps interagissent ou se cocréent ensemble. Plus précisément, cette réflexion cyborgienne vise à examiner les liens qui se tissent entre l'artiste et les objets, –souvent désignés comme des matériaux de création–, ou encore comme l'œuvre elle-même. Je propose de voir comment le seul matériau peut être donneur de sens tout en remodelant les frontières du corps.

1 Laura Tripaldi, *Mentes paralelas: descubrir la inteligencia de los materiales*, Primera edición., Buenos Aires, Argentina, Caja Negra Editora, 2023, p. 218-219

2 Les travaux de Stelarc et la notion de cyborg suscitent souvent des critiques fondées sur l'idée que le corps ne devrait pas être modifié, ou que les technologies corporelles viendraient altérer une supposée pureté ou « nature » du corps. Ces questionnements seront également explorés tout au long du chapitre.

Tékhnē

Objet, outil, rituel, technique ou technologie : ces termes, souvent discutés en philosophie et en anthropologie, semblent marquer des distinctions. Pourtant, à mes yeux, il apparaît qu'ils renvoient à des dimensions complémentaires d'une même réalité – celle de l'agir humain et l'appréhension de la réalité –. Ainsi, ce que l'on nomme « rituel » peut être également considéré comme une technologie à part entière, dans la mesure où il engage le corps, structure l'action, et produit des effets tangibles dans le monde social et symbolique. « Corps et technologie sont en effet au cœur de la définition de l'humain[1] », signale Fortin-Tournès. De plus, Il ne faut pas non plus oublier que l'étymologie du mot « art » renvoie au grec *t*ékhnē, une racine que l'on retrouve également dans le mot « technologie ».

Depuis plus d'un siècle, le terme *Homo Faber* –Homme qui fabrique– s'est imposé dans les réflexions sur la « nature humaine ». Laisson de côté l'usage de « Homme » comme synonyme d'humain, qui est, comme le cadre théorique l'indique, très problématique. Henri Bergson soutient que l'intelligence humaine repose sur la capacité à fabriquer des outils, à inventer des instruments pour agir sur la matière[2]. Si cette conception souligne l'importance de la technique comme prolongement de l'action humaine, des approches contemporaines en renversent la perspective : il ne s'agit plus seulement de fabriquer des outils, mais de reconnaître que ces outils participent à la constitution même de ce que nous sommes. C'est dans ce sens que Manuela de Barros, s'appuyant sur Andy Clark et Donna Haraway, affirme :

> Nous sommes des cyborg-nés […]. Et nos technologies contemporaines n'ont rien à y voir. Nul besoin d'être hybridés avec des machines, nous sommes ontologiquement des cyborgs […]. Autrement dit, nous avons toujours créé des techniques qui nous mènent à accomplir des sauts cognitifs et les technologies qui en découlent, et nous permettent d'effectuer des tâches, mais aussi de modifier notre réalité quotidienne et notre environnement[3].

Corps et objet dans le geste créatif

En me questionnant sur comment la pratique artistique modifie elle-même tant la matière comme le corps, la pièce *Le chant* a surgi. Inspirée en grande partie du célèbre tableau d'Edward Munch, *Le cri*, cette pièce est en quelque sorte ma version de ce cri. Cependant il fallait changer le regard. Pour Munch, ce tableau exprime l'angoisse que la modernité exerce sur l'humain. Cette angoisse, constatée à plusieurs niveaux et reprises, il faut la bouleverser. Dans l'œuvre *Le chant*, le matériau est fond et forme. En effet, en utilisant des vieilles cordes de clavecin, j'ai modelé cette sorte de tête déformée par la nécessité de crier, ou plutôt de chanter. Le fait que ces cordes aient joué de la musique constitue un aspect très poétique pour cette pièce, comblant mon envie et grande frustration sur le fait de chanter en ajoutant mon dentier imprimé en 3D obtenu lors d'une consultation dentaire. Ici, acte artistique et geste rituel sont hybridés par une poïétique où corps et objets sont en alliance et symbiose le temps nécessaire pour devenir œuvre. Certains comme Passeron diraient même que l'œuvre est une partie du corps ou une extension : « toute œuvre est ouverte close et qu'en ceci, elle a le statut, non seulement d'une personne, mais d'un corps obscurément glorieux, expulsé du corps de l'artiste et posé dans le transitoire[4]. » Avec cet objet plusieurs questions se soulèvent. Peut-on maintenant considérer que d'une manière assez poétique, cet objet possède une dimension magique qui fait de moi un chanteur sans chanter ? Dans la culture Wixárika, que disent les objets ? Comment ils sont conçus et qu'est-ce qu'ils articulent dans la ritualité ?

Pour ce chapitre, nous commencerons par explorer les objets sur le plan magique, pour ensuite comprendre comment ces objets modifient même le corps tout en modelant œuvre. Il s'agit également d'une métaréflexion autour de la création artistique dans laquelle le corps et les objets se créent mutuellement.

---

1 Anne-Laure Fortin-Tournès, « Introduction : Corps et technologie, au-delà de l'humain », *Sillages critiques*, 30, 5 octobre 2021, http://journals.openedition.org/sillagescritiques/11014.
2 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Réimpression de la 12 éd., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadrige », 2013.
3 M. de Barros, *Magie et technologie…*, *op. cit.*, p. 33.
4 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création…*, *op. cit.*, p. 250-251.



Figure 48 *Le chant*, Armando Zacarias. Impression 3D, cordes musicales. 2024

II. Objets actifs, une magie discrète

Objets

De la même manière que pour l'idée du corps dans les chapitres antérieurs, posons-nous la question : quand on parle d'objets, nous parlons de quoi ?

Étymologiquement l'objet est « 'ce qui est placé devant', c'est-à-dire objet de perception et, de ce fait, lié à un sujet percevant et connaissant »[1], perspective que l'on prend plutôt en épistémologie. Basé sur la notion de *connaissances situées* de Haraway, voir l'objet (épistémologique) comme quelque chose de loin, chosifié, ne nous convient pas dans cette thèse. À l'ère actuelle on parle même de *hyperobjets*[2], ces objets vastes dont la complexité dépasse notre capacité de les percevoir ou comprendre dans sa totalité comme le réchauffement climatique, le capitalisme ou internet.

Cependant, et bien que les *hyperobjets* de Morton modifient le corps, je m'en tiendrai à parler des objets quotidiens et artistiques, qui ont parfois une charge magique ou qui s'insèrent dans la vie rituelle. Dans les cas de Wixáritari la première catégorie d'objets à laquelle je pense est sans doute les *nierikate*, dont nous avons parlé auparavant en vue de leur assimilation comme objet artistique de cette culture.

***Nierika* comme objet/jouet**

Les Wixáritari ont un rapport singulier aux objets, des plus simples comme les bijoux – considérés aussi comme des *nierikate* – au plus complexe comme une voiture. Hayuaneme m'a fait savoir que les objets sont considérés par elleux comme des jouets et, par conséquent, la vie est considérée comme un jeu[3]. Bien entendu, leur conception de la vie est plus complexe que ça comme en témoignent les chants, le *yeiyari* et tous les tableaux à la laine.

Néanmoins, cette idée du jeu – appliquée tant aux objets qu'à l'existence – me semble particulièrement féconde, surtout dans le cadre académique, où le jeu est discrédité comme une approche « infantilisante ». Nous constatons un certain adulte-centrisme académique, lui aussi très euro-centré[4].
En plus, comme Passeron l'observe, le jeu est également un élément qui peut instaurer une œuvre[5]. Je développerai la question du jeu dans le chapitre 6 à propos d'une série d'ateliers artistiques. Pour l'instant, j'aimerais continuer sur la question des objets et son rôle rituel.

Objets rituels

À ce point, il m'est difficile de ne pas concevoir les objets sous un angle magique, en particulier lorsqu'ils entretiennent un lien intime avec le corps – comme dans la pièce *Le chant* ou, dans un autre registre, les objets apotropaïques –. Je pense par exemple aux années où j'ai été sous menace d'expulsion de la France. Mon compagnon m'a offert une pierre en jade à porter comme bijou. Ayant en tête que n'importe quel jour je pouvais me faire renvoyer au Mexique involontairement, je portais ce bijou quotidiennement pour sentir la présence de mon compagnon. Il me procurait un sentiment de protection lorsque je sortais seul, car je me sentais en danger rien que de regarder les policiers. Celle-ci, était bien sûr la manière de m'attacher à l'objet et pouvoir faire face à un moment assez dur. Sans rentrer dans l'histoire personnelle, n'est-ce pas ce genre d'expériences qui fait des objets des objets magiques ? La culture Wixárika est vaste en ce qui concerne les objets à fonction rituelle. Nous avons vu la notion de *nierika* et sa richesse polysémique et polymorphique. Plusieurs objets sont produits pour les donner en tant qu'offrandes, et chaque aspect de ces objets a une finalité bien précise. Beaucoup de ces objets sont conçus comme un message, comme une pétition ou comme un œil pour montrer une présence aux divinités.

1 Laurent Lepaludier, « Chapitre 8. Ces choses qui en disent long… : Les objets dans Great expectations1 », *in L'objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Interférences », 2016, p. 113-132.
2 Timothy Morton et Laurent Bury, *Hyperobjets: philosophie et écologie après le fin du monde*, Saint-Étienne Faucogney-et-la-Mer, EPCC Cité du design, École supérieure d'art et design It éditions, 2018.
3 Communication personnelle informelle avec Hayuaneme Mijarez, Guadalajara 2022.
4 Dans les formes traditionnelles d'organisation politique et sociale Wixárika, nous voyons que les enfants sont agents très importants tant pour les rituels comme pour la politique. Il y a notamment des enfants qui font partie des autorités traditionnelles qui changent tous les cinq ans.
5 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création…*, *op. cit.*, p. 57.

La mémoire des objets

Il faut également reconnaître que des objets *nierikate* tels que le *tsikiri*, les *tablas*, les vêtements, incarnent la résistance politique des Wixáritari. Pour les modernes, les nations originaires sont « primitives » en raison de l'absence supposée d'un système d'écriture. Or, comme le souligne Yásnaya Aguilar, cet argument est fallacieux. En réalité, les langues, les textiles, les chants, les danses ainsi que les objets eux-mêmes constituent des vecteurs de transmission du savoir[1] : des livres porteurs de mémoire et cosmologie. Dans ce sens, la magie des objets Wixáritari ne se limite pas à leur rôle dans les rituels. Elle s'exprime aussi face au colonialisme, comme une technique qui maintient en vie leur culture et sa transmission :

> Pendant des siècles, les Wixáritari ont développé leurs techniques de mémorisation, dont les plus importantes sont leur langue et leurs chants, mais également leurs rites, et, par conséquent, chacun des éléments préparés pour ces rites. Les tableaux en fils de laine s'inscrivent dans ce groupe de techniques de mémorisation du sacré et, en tant que tels, par leur déplacement, ils contribuent à enrichir la perception de ce qui est compris comme réalité[2].

Objets actifs

Dans l'art contemporain, un concept retient particulièrement mon attention pour cette étude : celui d'*objet actif*. Le duo français Art Orienté Objet s'est approprié ce terme, emprunté au vocabulaire de l'informatique orientée objet. De cette même source, le duo a pris le concept d'*objet-actif*, en l'ameneant au croisement avec l'ethnopsychiatrie. Cette vision ethnopsychiatrique associée à l'art thérapeutique me gêne un peu. En effet, je trouve cette approche partiellement réductrice. J'approfondirai cette critique dans le chapitre 7.

L'artiste et chercheuse Marion Laval-Jeantet définit le terme *objet actif* comme « un objet doté d'un comportement qui lui permet d'agir sans qu'il soit sollicité par d'autres objets[3]. » L'artiste propose une réflexion en mettant en contraste les propositions de Georges Devezux, Tobie Nathan, Lucien Hounkpatin et la sienne même. D'une part l'*objet actif* pourrait se définir « comme un objet assumant dans sa fabrication une capacité à manipuler le spectateur »[4]. Cette définition nous montre surtout une manière séculière d'aborder l'objet et me fait penser à Denis Lemaistre. Lors de notre rencontre, Lemaistre me racontait une anecdote concernant les objets de pouvoir Wixárika. Au début de son séjour chez les Wixáritari, Lemaistre voyait comment les *mara'akate* parlaient du pouvoir des objets lors des rituels. Pour Lemaistre le fait qu'un *mara'akame* dise que l'objet est possesseur d'un pouvoir est juste une façon de se détacher de toute responsabilité liée à l'interprétation correcte ou incorrecte. Ainsi l'objet n'aurait aucun pouvoir.

Or, au fil du temps, Lemaistre a modifié son regard envers les objets de pouvoir wixáritari. Tout comme Laval-Jeantet qui explique :

> … l'activité de l'objet existe, certes, mais si l'objet 'parle' au sorcier, ce n'est pas seulement parce que ce dernier détient une technique de lecture de l'objet, c'est aussi parce qu'il sait que cette technique est connue des personnes appartenant au monde de l'invisible, ancêtres et/ou entités[5].

Le rêve et la vision dans la construction des objets

Cette explication fait écho à un objet comme le bâton de pouvoir Wixárika. Des bâtons dont seulement les *mara'akate* sont les détenteurs. Ces bâtons sont décorés par des plumes et des cercles pendants qui font office de *nierika* et, à travers eux, les *mara'akate* peuvent effectuer des lectures divinatoires.

1 Y.E. Aguilar Gil, *Ää…*, *op. cit.*, p. 84-85.
2 Ingrid Arriaga, « La Colección Negrín: Arte en perspectiva », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 46-76.
3 Marion Laval-Jeantet, « De la Vision à l'objet actif », *in Du sacré dans l'art actuel ?*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 43-54.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*

Revenons aux bijoux. Comme me l'ont confié Cecilia Carrillo et Lucina Muñoz, artistes de la communauté de Cerro de los Tigres, la création de leurs pièces repose sur les rêves[1]. L'importance du rêve chez les Wixáritari se manifeste dans de nombreux domaines : les noms, les offrandes, la projection de l'avenir, et bien sûr, les objets. Selon les deux artistes, ce sont les rêves qui leur indiquent les motifs à dessiner avec les petites perles.

Dans un registre similaire, l'artiste de la mode Santos López m'a dit que dans son cas, c'est le *hikuri* qui le guide à concevoir et manufacturer ses vêtements[2]. Cette idée est également développée par Olivia Kindl, qui décrit comment les *mara'kate* s'entraînent également à la lecture de rêves, chants et visions pour orienter la fabrication des objets en fonction de leur finalité : « la conception d'objets votifs dépend des indications des *mara'akate* qui, à la fois, suivent les ordres des *kakaiyari*[3] au travers des rêves, les visions et les chants cérémoniaux.[4] » C'est ici que la question de la vision émerge.

Peut-on parler d'une matérialisation des rêves/vision par les objets ? Kindl confirme que oui. En plus, pour l'anthropologue, c'est là que la différence de plusieurs objets wixáritari avec les exvotos, par exemple, se trouve :

> En contraste avec les interprétations classiques des exvotos en termes de substitution (comme la substitution d'un corps d'os et chair par un en cire, par exemple), les éléments qui constituent les objets votifs huicholes obéissent à des principes de matérialisation, anthropomorphisation, condensation et miniaturisation, tant des *kakaiyari* ou de l'âme des initiés et défunts[5].

En intégrant la question du rêve dans la conception d'un objet, il dépasse sa valeur esthétique pour devenir un vecteur de subjectivité. L'objet s'érige alors comme un pont entre l'intime de l'artiste et la réalité tangible. Cette charge onirique rend l'activité de l'objet encore plus complexe, mobilisant à la fois l'affect et la mémoire.

Les objets comme présences

Dans le chapitre 1, nous avions discuté de la question de la représentation. Ainsi, nous comprenons que pour les wixáritari, la plasticité repose plutôt sur une idée de présence et de perception, contribuant également à l'activité de l'objet.

Johannes Neurath de son côté, contraste les postures de Carl Lumholtz, George F. Frazer et de Konrad Theodor Preuss concernant la vie des objets. Neurath opte pour comprendre les objets wixáritari sous la notion de *conception complexe* et *état d'esprit magique*[6] proposée par Preuss. Ce dernier lie les objets de la nature avec la totalité du cosmos[7]. De cette manière, pour Neurath les objets sont une présence active :

> Selon la perspective de Preuss, on ne peut pas différencier entre dieux et instruments magiques. Dans les textes qu'il a enregistrés, les objets rituels parlent et agissent comme des personnes divines, au même niveau que d'autres divinités de forme humaine ou animal. Les artefacts sont aussi des personnes et, c'est pourquoi, ils savent parler [...] ces objets plus que des simples objets, ce sont des êtres avec agentivité, animés ou déifiés. Si l'on approfondit cette ligne de pensée, nous pourrions conclure que les instruments ne font pas partie de l'attirail ou des attributs des dieux ; ce sont les dieux eux-mêmes, puisqu'en eux se trouve leur pouvoir[8].

---

1 Communication personnelle lors d'interviews avec Cecilia Carrillo y Lucina Muñoz. Cf. Annexes 3 et 4.
2 Communucation personnelle lors d'une interview. Cf. Annexe 5.
3 Kakaiyari est un concept qui fait référence au panthéon wixárika. Kindl met l'accent sur le fait de ne pas comprendre le terme Kakaiyari comme des entités surnaturelles. Si le terme kakaiyari devrait être compris comme le terme endogène de « dieux », il faudra le comprendre dans un sens très large où le dieux ne sont pas seulement des entités éthérées mais les dieux pétrifiés également
4 O. Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) »..., *op. cit.*
5 *Ibid.*
6 La version en espagnol de ce concept est « modo de pensar mágico ».
7 J. Neurath, *La vida de las imágenes...*, *op. cit.*, p. 42.
8 *Ibid.*, p. 43-44.

III. Objets actifs incorporés

Si les objets possèdent une agentivité propre, il convient désormais d'examiner comment, bien au-delà de leur statut d'accessoires, ils interagissent activement avec le corps. Cette section explore le rôle des objets dans les processus rituels et créatifs, où ils deviennent médiateurs entre le corps et le monde, catalyseurs de relations sensibles, symboliques et matérielles. Une telle approche nous mène progressivement vers la figure du cyborg telle que pensée par Donna Haraway : un être post-dualiste, non pas porteur d'un idéal eugéniste comme dans certaines visions transhumanistes, mais une entité subversive, capable de déjouer les frontières et binarismes hérités de la modernité occidentale. Nous tenterons ainsi de reconsidérer le cyborg à travers le prisme des objets et techniques rituels. Commençons par le *tsikɨri*, un objet central dans la ritualité wixárika.

Le *tsikɨri* et la formation du corps rituel

Nous avons évoqué à plusieurs reprises le *tsikɨri*, un objet d'une grande importance dans la culture Wixárika. Cet objet, à la fois symbolique et multidimensionnel, est aussi une forme de *nierika.* Le *tsikɨri* est construit par chaque Wixárika dès la naissance. Ainsi, ils et elles doivent construire un losange pendant leurs premiers cinq ans de vie[1]. Vu que les bébés ne sont pas aptes à le construire, ce sont les parents ou grands-parents qui le font à leur place. L'objectif est donc de parvenir à un *tsikɨri* composé de cinq losanges. À partir de l'âge de cinq ans, l'enfant est considéré comme un membre actif et important de la communauté Wixárika. En effet, les Wixáritari estiment qu'à cet âge, l'*iyari* de l'enfant a atteint un certain degré de maturité, il n'est plus perçu comme « vert[2]. »

Corpographie

Le fait que le *tsikɨri* soit produit pendant cinq années et accompagne le processus de maturation de l'enfant Wixárika, à mon avis, est un acte rituel qui connecte l'objet-rituel au corps. Nous pouvons donc le considérer comme un objet connecté au corps dans sa dimension temporelle : une *corpographie* qui évolue parallèlement à la croissance de l'enfant. Toutefois, cette relation n'est pas que temporelle. Le *tsikɨri* constitue également un objet apotropaïque propre à l'enfant, qui aura été configuré par læ *mara'akame*.

Je me permets d'utiliser ici le terme *corpographie*, utilisé dans le domaine de la danse par Graziela Andrade[3]. Pour Andrade, cette notion est une cartographie sensible du corps en mouvement et ses interactions avec l'espace à travers la danse. En effet, pour la chorégraphe et philosophe brésilienne, corps et espaces « s'inscrivent simultanément l'un dans l'autre, se spatialisent, se corpographent.[4] » Par conséquent, les corpographies sont donc une mise en évidence de ce processus subjectif établi quasi-ontologiquement entre corps et lieux[5]. Je ne propose pas de considérer le *tsikɨri* comme une corpographie. Mon approche, en tant que plasticien, se situe d'abord au niveau de la matérialité du *tsikɨri*. En tant que nierika, le *tsikɨri* ajoute une complexité à ce concept : il synthétise la territorialité mais aussi la maturation du corps en même temps. Il pose alors une question féconde : met-il, lui aussi, en évidence une forme d'inscription mutuelle entre le corps Wixárika et son territoire ?

Ainsi, je mobilise le terme principalement dans sa dimension littérale : une graphie du corps. Or cette graphie a ceci de singulier qu'elle n'est pas anthropomorphe. Elle n'inscrit pas le corps comme forme, mais comme relation. Le tsikiri ne représente pas un corps : il écrit une manière d'être-corps dans un monde tissé de relations, où maturation, protection, territoire et cosmos s'entrelacent.

Le couleurs du maïs

À un autre niveau, le *tsikɨri* entretient également un lien avec le maïs, notamment à travers les couleurs utilisées pour sa fabrication. En effet, au Mexique, il existe une variété de couleurs, comme bleu, rouge,

1 *Qué significa el Ojo de Dios- Ts+k+ri..., op. cit.*
2 A. Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? »..., *op. cit.*
3 Graziela Andrade, *Corpographies en danse: les tracés sensibles du corps dans l'espace essai*, traduit par Leonardo Assis, Paris, L'Harmattan, coll.« Le corps en question », 2015.
4 *Ibid.*, p. 74
5 *Ibid.*, p. 78

violet, etc. Durant mon séjour, je n'ai toutefois pas perçu une exigence stricte quant au choix des couleurs. J'ai remarqué une approche esthétique mais aussi pratique, consistant à utiliser les matériaux disponibles. Cela n'enlève rien à l'importance symbolique du maïs ni à sa relation avec le *tsikiri*. Il est essentiel de rappeler que le maïs, *Kauyumarie* (le cerf bleu) et le *hikuri* sont liés de manière ontologique : pour les Wixáritari, le maïs est à la fois le cerf et le *hikuri*, et réciproquement. Dans ce sens, le *tsikiri* agit à la fois comme objet apotropaïque mais aussi comme un objet qui lie le corps wixárika au maïs.

Objets rituels et pratiques quotidiennes

Au-delà du *tsikiri*, de nombreux autres objets portent en eux une charge rituelle. Les flèches *('iiri)* et les *jícaras (xukuuri)*, par exemple, sont utilisés pour invoquer la fertilité agricole, le renouveau de la vie ou comme des offrandes pour les pétitions personnelles ou *mandas*. Je pense aussi aux *matsiwate*, ou bracelets. J'ai appris qu'ils ne sont pas seulement des objets de « décoration corporelle ». Il s'agit d'un objet sacré qui permet aux Wixáritari de rester visibles et en communication auprès des divinités : ils sont aussi des *nierikate*.

Il en va de même pour les vêtements traditionnels, dont la valeur dépasse largement l'apparence : la broderie et le tissage qui les composent sont en eux-mêmes une *action rituelle*[1]. Les témoignages de femmes brodeuses, ainsi que les textes recueillis par Gutiérrez del Ángel[2], mettent en lumière l'importance des objets conçus pour être portés. Qu'il s'agisse des vêtements de gala réservés aux cérémonies ou des objets plus quotidiens comme les *kutsi+rite* (sacs), leur importance se trouve dans l'action rituelle qui les engendre mais aussi dans l'ornementation. Focalisons alors l'attention sur la question de porter des objets issus des actions rituelles.

Porter pour se transformer

Peut-on affirmer qu'en portant un objet, celui-ci modifie le corps ? Aborder la question de la modification corporelle, ainsi que celle des objets qui lui sont associés, ouvre un champ d'analyse très vaste. Au-delà du sens cosmogonique du tissage, même lorsqu'on parle des vêtements uniquement sous leur aspect ornemental, on évoque déjà une forme de transformation du corps, comme le souligne France Borel :

> Si une femme porte une plume à son chapeau, son corps se prolongera jusqu'à l'extrémité de la plume et, automatiquement, elle adaptera gestes et attitudes à sa nouvelle dimension. L'artifice du vêtement, de l'ornement s'intègre et s'intériorise parfaitement. Que dire alors de la cicatrice ou des marques noires des tatouages que Michel Tournier qualifie, avec justesse, de "joyaux incarnés" ou de "bijoux vivants"[3].

Cela me rappelle Don Ángel. Lors de mon anniversaire, que j'ai célébré à Cerro de los Tigres, la famille Carrillo m'a offert de nombreux cadeaux. Parmi eux, Alicia Carrillo m'a remis un pendentif en forme de *hikuri*, fait en un os de cerf. Lorsque Don Ángel l'a vu, il l'a trouvé d'abord très beau, puis il m'a dit qu'il ne fallait plus que je le retire puisqu'« il faisait dorénavant partie de moi[4]. »

Les paroles de Don Ángel par rapport à mon pendentif me font inférer que pour lui, porter des objets va au-delà d'une fonction esthétique : c'est un geste poïétique qui transforme simultanément le corps et l'objet, ancrant cette pratique dans une matérialité significative. D'ailleurs le port de bijoux ne se limite pas à afficher une appartenance communautaire : il constitue également un acte de protection de la sagesse ancestrale, ce qu'elle nomme « la sagesse du cœur.[5] »

Microcosmes objectaux

1 Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012.
2 *Ibid.*
3 F. Borel, *Le vêtement incarné..., op. cit.*, p. 19.

4 Communication personnelle informelle avec Don Ángel Carrillo, Cerro de los Tigres, 2023.
5 Annexe 3.

L'agentivité des objets comme les vêtements, est liée au geste de tisser et broder, reproduisant ainsi la composition du cosmos où tout est interconnecté, tissé. Comme évoqué dans les chapitres précédents avec les études d'Olivia Kindl, ces créations peuvent être comprises comme des formes de transsubstantiation, de métonymie ou encore de miniaturisation matérielle du cosmos. Porter sur soi des objets qui « relient le cosmos » fait écho aux réflexions de Haraway, Braidotti et Barad, qui nous rappellent que « nous faisons partie de ce que nous voulons comprendre ». Porter donc des objets issus de l'action rituelle Wixarika est un acte de connexion au cosmos relevant ainsi le caractère relationnel de leur cosmovision.

Porter pour se montrer

En ce qui concerne le fait de porter David Le Breton, attribue au port de bijoux, de vêtements ou des modifications corporelles une fonction identitaire et communautaire[1]. Même si ce n'est pas le but initial, chez les Wixáritari nous constatons ce besoin et plaisir de montrer cette appartenance. L'artiste Santos López en est un bon exemple : bien qu'il conçoive des robes aux lignes résolument occidentales, sa démarche vise aussi à affirmer sa culture à travers ses créations. Ainsi, plutôt que de reproduire fidèlement les formes traditionnelles des jupes wixáritari, il opte pour des coupes et des designs « modernes » qu'il hybride avec des motifs et ornements propres à la tradition wixárika. Or, il y a aussi la question de l'action rituelle évoquée précédemment qui est liée au geste créateur et rituel, comme les peintures faciales.

Peintures rituelles et incarnation

Les paroles de Don Ángel, me font penser à un geste rituel fondamental chez les Wixáritari : la peinture faciale. Celle-ci est particulièrement présente lors de la cérémonie du *Hikuri Neixa*. Appliquée sur le visage, elle constitue déjà en soi une forme de modification corporelle. Comme le souligne Paulina Faba:

> [...] les peintures faciales n'expriment pas seulement les expériences mystiques des *Jicareros* huicholes, mais elles permettent également leur transformation en divinités, en concevant le visage et les peintures sur lui comme un tout, un masque qui dévoile le monde occulte des divinités[2].

Cette approche diffère des conceptions occidentales, où la transformation du corps, qu'il s'agisse de vêtements, tatouages ou piercings, exprime avant tout une esthétique individualiste et une séparation d'avec le cosmos[3]. Le Breton souligne ainsi que le corps, en Occident, tend à devenir un « décor », valorisant l'apparence plus que l'existence[4].

L'*uxá* ne se limite pas à transformer les corps humains pour permettre la présence des ancêtres lors des rituels ; selon Paulina Faba, cette peinture agit également sur les objets. L'*uxá* est appliquée comme peinture « faciale » aux instruments de musique comme le violon et la guitare à des fins rituelles.

Si l'*uxá* transforme les personnes qui se l'appliquent, pourquoi n'en serait-il pas de même pour les instruments ainsi peints ? Dans cette perspective et prenant en compte le travail de Carlo Severi sur certains cultures africaines[5], est-ce que le violon et la guitare, modifiés avec l'*uxà*, ne deviennent-ils pas ainsi les voix des dieux et des ancêtres Wixáritari ? Nous avons bien compris que certains objets wixáritari se fondent sur une idée de présence et non de représentation, il est donc fort probable que les instruments eux-mêmes incarnent d'autres voix.

Mais en réfléchissant à cela, vu que j'ai utilisé des cordes de clavecin pour la pièce *Le chant*, je pense maintenant qu'un clavecin ne se réduit ni à la virtuosité du claveciniste, ni au génie du compositeur.

1 David Le Breton, *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, coll.« Traversées », 2002.
2 P. Faba Zuleta, « Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita »..., *op. cit.*
3 *Ibid.*, p. 19.
4 *Ibid.*, p. 21.
5 Carlo Severi, *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm-Ens : Musée du quai Branly, coll.« Aesthetica », 2007, p. 16.

Un clavecin est aussi le son du bois et du minéral : des éléments de la terre transformés qui résonnent avec nous et participent à l'acte artistique. Mais revenons aux objets destinés à être portés et sur comment ils modifient le corps cette fois-ci dans le cadre de l'art contemporain.

(Se) Porter

Porter n'est pas que porter. C'est cette réflexion qui était au cœur de la performance participative *(se) porter*, conçue par Hantu (Weber + Delsaux), à laquelle j'ai activement participé, y compris dans l'organisation, en novembre 2022. Cette performance, d'une durée de 36 heures, avait pour objectif d'explorer la notion de *porter* à travers les propositions de plusieurs artistes. Que porte-t-on, et comment se porte-t-on ? Porte-t-on uniquement des objets, ou aussi des éléments intangibles, invisibles mais pesants ? Une consigne traversait toutes les interventions : ne rien laisser au sol.

Dans ce cadre, j'ai proposé un dispositif autour du crochet, invitant les participant·es à confectionner des sacs (Figs. 48, 49, 50). Le sac, objet intimement lié à l'acte de porter, devient ici une extension du corps, un espace de passage entre l'intime et le pratique, permettant de transporter ce dont nous avons besoin pour exister au quotidien.

Cette proposition ne vient pas seulement de ma pratique du crochet, mais aussi d'une expérience personnelle : celle de la période où j'étais sous la menace d'expulsion du territoire français. À cette époque, je transportais chaque jour, dans mon sac à dos, tous les documents nécessaires à ma demande d'aide juridictionnelle. Pendant ces longues journées, je portais sur moi les preuves censées justifier mon droit de rester, des papiers que je portais, mais qui, eux, ne me portaient pas. Porter devient alors un acte profondément transformateur : il altère le corps, son énergie, son état d'esprit, sa posture. Cette dernière me fait penser aux orthèses et à leur pouvoir normatif. Explorons cela.

Orthèses

Je pense alors au projet artistique *Orthèses*, également du duo Hantu. Il s'agit d'une série d'objets –en bois, tissus, céramique, verre soufflé ou pierre– qui, bien qu'exposables, possèdent une « potentialité à usage indéterminé, imaginés pour être fixés sur le corps[1]. »
Ces objets agissent aussi comme des réceptacles accueillant des plantes. Ils instaurent ainsi une triangulation corps-objet-végétal. Lorsqu'ils sont utilisés dans le cadre de performances participatives, aucune instruction précise n'est donnée quant à la manière de les porter[2]. Les performeur·euses doivent alors entrer en dialogue avec la matérialité de l'objet, laissant place à une écoute corporelle intuitive. Weber et Delsaux précisent le choix du mot « orthèse », puisque, à la différence de la prothèse, « l'orthèse est un dispositif de correction, un instrument de normalisation[3]. »

Parmi ces *Orthèses*, la plus intrigante à mes yeux est sans doute le *Diorama-Essai de réalité diminuée* (Fig.51). Ici, l'orthèse conçue par le duo s'assimile à un objet de torture : elle se porte sur les épaules, encercle le cou, et renferme la tête dans un paysage miniature, une réalité

1 Pascale Weber et Jean Delsaux, « Perturbations », *in* Patricia Signorile (éd.), *Comme l'herbe pousse, HANTU: la question des normes face à la création*, Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône), Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2023, p. 31-122.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*



Figure 49 Dispositif sac-à-porter, Armando Zacarias. Dans la performance *(SE) PORTER*, Hantu (Weber+Delsaux) 2022



Figure 50 Dispositif sac-à-porter, Armando Zacarias. Dans la performance *(SE) PORTER*, Hantu (Weber+Delsaux) 2022



Figure 51 Dispositif sac-à-porter, Armando Zacarias. Dans la performance *(SE) PORTER*, Hantu (Weber+Delsaux) 2022



Figure 52 *Diorama-Essaie de réalité diminuée*. Orthèse. Hantu (weber-delsaux).2021

diminuée[1]. Aucun doute que cet objet altère la posture, le geste, la manière d'habiter l'espace. Le corps, confronté à cette forme contraignante, s'y ajuste par instinct, entrant dans une relation de cohabitation et de rééquilibrage avec l'objet : l'objet est désormais incarné.

La question des objets comme entités incarnées est centrale dans cette étude, car dans les processus poïétiques, rituels et magiques, les objets sont omniprésents au point que corps et objets semblent devenir ensemble. Dans une interview, Alicia Carrillo, créatrice wixárika de bijoux et couturière, m'a confié que lorsqu'elle coud, la machine à coudre devient une forme d'extension de son corps[2].

De son côté, l'artiste Nathalie Smaguine par exemple, dont le travail pictural explore le corps[3], le mouvement et l'érotisme, évoque une relation similaire avec ses outils artistiques. Pour elle, les pinceaux font partie de son corps. Et même quand elle ne les utilise pas pour peindre directement avec ses mains : c'est avec la peinture qu'elle fait corps[4].

Qu'il s'agisse donc de porter des objets ou de les façonner pour créer, il existe une forme de *sympoïèse*, c'est-à-dire une cocréation dans laquelle corps et objets se transforment mutuellement. Les objets, loin d'être de simples outils, participent intrinsèquement à un processus de création, au cœur même de l'art plastique. Les dynamiques entre corps et objets incarnent ainsi une ontologie post dualiste cyborgienne, pour faire du corps « un hybride de machine et d'organisme, une créature de réalité sociale mais aussi de fiction[5] » en échange ontologique continu entre l'humain et le non-humain.

Dans notre quotidien comme dans les rituels, les objets ne sont pas de simples outils passifs. Nous avons compris qu'ils deviennent parfois des extensions du corps, des appareils prothétiques ou *orthétiques* qui participent à notre manière d'être au monde. Cette observation nous a conduit à explorer la relation entre le corps et les objets. Vu l'intérêt porté à la question cyborg, il serait intéressant maintenant d'aborder la question de la machine.

1 *Ibid.*
2 Communication personnelle lors d'une interview avec Alicia Carrillo. Cf. Annexe 2
3 Son travail est visible sur : https://www.instagram.com/nathaliesmaguine/
4 Interview a Nathalie Smaguine Annexe 3
5 D. J. Haraway, Ciencia, cyborgs y mujeres... op;, cit., p.253

IV. Machinations sensibles

Dans les chapitres précédents, j'ai exprimé mon opposition à une conception du corps comme une unité essentielle. Je m'oppose également à l'héritage cartésien qui conçoit le corps comme une machine contrôlée par l'esprit. Cette vision assujettit le corps à une autorité extérieure et nie sa matérialité relationnelle. Pourtant, ce rejet de la conception machinique du corps ne m'empêche pas de m'intéresser à la machine en tant que telle. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la machine comme objet de domination, mais comme partenaire relationnel, comme objet avec lequel se tissent des liens profonds, parfois même intimes. Il faut donc partir d'un regard deleuzien sur la machine pour la comprendre comme un agencement qui relie et coupe les flux multiples du réel[1]. Ainsi, une machine n'est pas un objet, c'est un mode opérationnel et relationnel : une machine ne fonctionne jamais seule, elle est toujours couplée avec une autre[2].

J'oscille ici entre machine comme objet concret et la machine comme agencement ontologique, comme Deleuze et Guattari le proposent. Cela constitue à mes yeux une ressource conceptuelle permettant de penser des dispositifs matériels, rituels ou artistiques avec une agentivité capable de transformer le réel.

Machines rituelles

C'est dans cette optique que l'exemple des objets Wixáritari peut nous guider. Comme nous l'avons vu, dans la culture Wixárika, plusieurs objets rituels sont dotés d'une ontologie propre qui leur confère une forme d'agentivité. Ces objets ne sont pas seulement utilisés, ils agissent et articulent la ritualité. Le concept-objet de *nierika*, par exemple, établit un lien direct entre les humains et les dieux ; d'autres, à vocation apotropaïque, participent activement à la protection et au bon déroulement des rites. Une fois activés par un·e *mara'akame*, ces objets remplissent des fonctions spécifiques : ils deviennent presque des machines programmées à une finalité. Il faut néanmoins clarifier que si une machine peut être vue comme un objet configuré pour une fonction, tous les objets ne sont pas des machines. Dans le cadre d'une *poïétique-rituelle,* machines et objets ne sont ni purement extérieurs, ni simplement utilitaires ; ils s'intègrent dans une dynamique relationnelle, où le corps n'est plus une unité isolée, mais un point de jonction entre matière, rituel, milieu et intention.

Je pense notamment à la cofondatrice de la Fondation Cyborg, l'artiste cyborg Moon Ribas. Lors d'une interview, Ribas signale notre relation par exemple avec les appareils téléphoniques portables. Elle nous dit que lors de l'apparition des premiers portables, nous utilisions l'expression « mon portable n'a plus de batterie ». Cependant, l'usage de ces dispositifs est devenu tellement intime qu'aujourd'hui nous disons « je n'ai plus de batterie[3]. » Ribas constate ainsi qu'on considère maintenant le portable comme faisant partie de notre personne et notre langage en témoigne. Cette remarque de Ribas sur notre langage révèle à quel point les technologies peuvent s'intégrer intimement à la corporéité, jusqu'à devenir indissociables de notre subjectivité. Or, si certains dispositifs technologiques nourrissent une forme d'hybridation créative ou sensorielle, d'autres soulèvent des enjeux critiques. C'est ce que souligne Manuela de Barros, en interrogeant la nature même de ces objets qui nous lient autant qu'ils nous conditionnent.

Ésoterisme technologique

Certes, il peut sembler inapproprié d'assimiler des dispositifs de communication mobile à des objets rituels. En effet, le téléphone portable – qualifié par Manuela de Barros comme l'une « des addictions technologiques les plus toxiques[4] » –, semble répondre aux impératifs des sociétés technologiques capitalistes, tandis que les objets artistiques ou rituels des nations originaires ont un rapport sensible et

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Œdipe, Paris, Éd. de Minuit, coll.« Capitalisme et schizophrénie », n° 1, 2012, p. 45.
2 *Ibid*, p. 13.
3 Filosofia para millenials, « Cyborgs e inmortales (I) ». URL: https://open.spotify.com/episode/6GSclTZv9TNRK1QjSSVQtI?si=65afc2c04b384865 consulté le 11/05/2023
4 M. de Barros, *Magie et technologie…, op. cit.*, p. 9.

cosmogonique. Toutefois, il ne faut pas croire qu'il s'agit de réalités opposées. De Barros met en évidence l'idéologie ésotérique cachée dans le développement technologique, notamment dans les téléphones, conçus entre autres, avec l'idée sous-jacente d'une possible communication avec l'au-delà[1]. Il n'est donc pas pertinent de penser que magie et technologie sont en dispute. Au contraire, à mes yeux c'est dans l'art où ces deux concepts se rejoignent.

Les techniques du corps

Toutefois, le but ici est de montrer que, comme Gilbert Simondon[2], Maurice Merleau-Ponty[3], Jean Baudet[4], Donna Haraway[5] ou Francesca Ferrando[6] le postulent, les objets et la technologie font partie de l'ontologie du corps humain. En ce sens, la ritualité et l'art peuvent être pensés comme des technologies corporelles, des dispositifs qui transforment le corps et ses relations au monde.

Un exemple remarquable est offert par le danseur Kaiji Moriyama. Grâce à des capteurs et de l'intelligence artificielle sensibles aux mouvements, l'artiste est connecté à un piano. Ainsi, en dansant, il joue simultanément l'instrument. L'artiste et la machine ne forment plus qu'une entité unie, poursuivant ensemble un double objectif : danser et produire de la musique[7].

Cette logique ne se limite pas aux environnements *high-tech*. Chez les Wixáritari, la danse, le mouvement, le rythme, le son, les objets et les chants constituent un agencement hétérogène qui produit des effets corporels, sociaux et cosmiques. La danse, par exemple, dépasse le simple geste : elle devient interface entre individus, entre intentions humaines et forces cosmiques. Johannes Neurath souligne que la danse possède également un sens communautaire, analogue au tissage[8] : les mouvements autour du feu ou les danses collectives créent des corps sociaux spécifiques, des relations et des liens partagés[9]. Il ne s'agit pas de lire la ritualité wixárika avec un regard deleuzien, mais de voir que la ritualité est plus qu'un ensemble de gestes répétés automatiquement : c'est un agencement hétérogène producteur du réel.

Reprenant l'idée du projet *Hatemai* où l'eau a dansé au rythme du cœur, j'ai pensé à explorer à nouveau le potentiel plastique de la danse sous une forme cyborgienne que je vous invite à découvrir.

1 *Ibid.*, p. 9-11.
2 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Nouvelle éd. revue et Corrigée (1 ed. 1958)., Paris, Aubier, coll.« Aubier philosophie », 2012.
3 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Tel », n° 4, 1976, p. 167.
4 Jean Baudet, *Histoire des techniques: de l'outil au système*, Paris, Vuibert, 2016.
5 D.J. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais...*, *op. cit.*
6 Ferrando, « Who are we in the 21st century? », *B@belonline*, 2024, p. 13.
7 *Yamaha Artificial Intelligence (AI) Transforms a Dancer into a Pianist - Full version*, 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tLFe2AzCodk
8 J. Neurath, *La vida de las imágenes...*, *op. cit.*, p. 79.
9 Cf. *Danza wixarika, Lo mejor de nuestro patrimonio cultural.*, 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=951FjYYxVJo



Figure 53. *Je prefère être cyborg que Déesse.* Armando Zacarias. 2020. Autoportrait

V. Esquisses cyborgiennes

Entre la réalité et la fiction

Influencé par le cyborg harawayien et par des artistes comme Moon Ribas ou Neil Harbisson, je ne peux pas nier mon désir de devenir moi aussi un cyborg. À la manière harawayenne, il s'agit ici d'explorer, par le geste créatif, ce qu'elle appelle « l'illusion optique des frontières[1] » entre la réalité sociale et la fiction dans lesquelles la figure de cyborg s'inscrit. L'art devient alors un terrain d'expérimentation où ces lignes floues se révèlent, se déplacent, voire se brouillent entièrement, restant fidèle à la dimension post-dualiste menée par Haraway.

Le visage, lieu suspect

Réalisé en 2020, en pleine pandémie de COVID-19, l'autoportrait *Je préfère être cyborg que Déesse* (Fig.52), constitue une première esquisse plastique cyborg. À cette époque, le port du masque était obligatoire partout dans le monde, ne révélait-il pas, d'une certaine manière, notre condition de cyborgs ? Au-delà de cette lecture, le fait même de dissimuler le visage traduisait une certaine méfiance envers ce dernier, comme si le visage devenait soudain un espace de danger ou de soupçon.

Le duo Hantu a développé tout un projet de création en pleine pandémie, centré sur la question du port de masque. Alternant entre des situations teintées d'humour et d'autres plus énigmatiques, cette série interroge la place du visage, confirmant son actualité en tant que sujet artistique (Fig. 53). Il en va de même pour le travail remarquable de Miguel Almirón, *À la recherche du visage perdu*. L'artiste et chercheur s'intéresse notamment à ce que les arts numériques font au visage humain.

1 D. J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres... op., cit.*, p.253



Figure 54 No.16 Masque Intégral Homologué. Hantu (Weber + Delsaux) 2 mai 2020

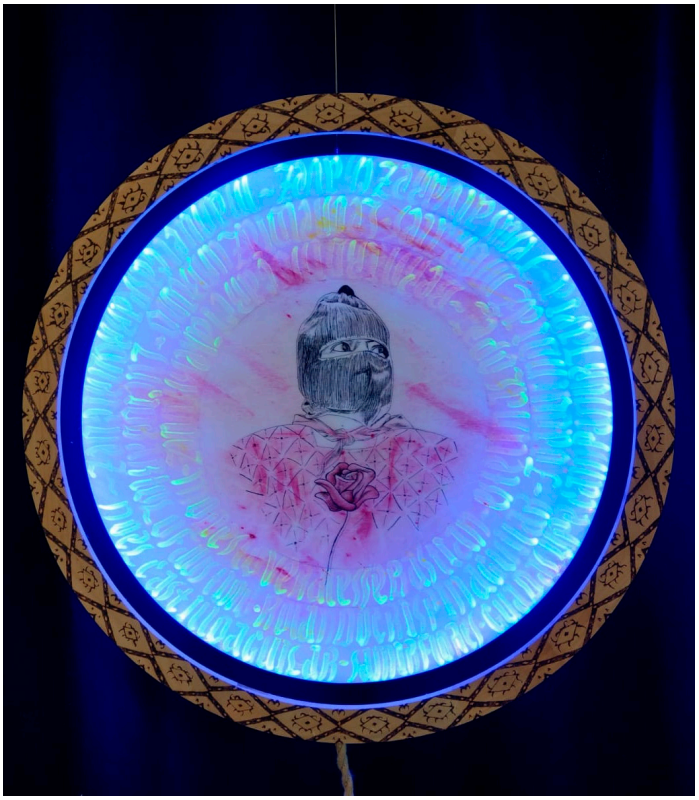


Figure 55 Du projet Invocations, portrait de la Comandanta (Zapatista) Ramona. Encre, gouache, peinture invisible et lumière noire. 2021.

À travers cette démarche, il s'interroge sur les raisons qui poussent les créateurs à investir ces outils qui confrontent la matérialité de la « chair et des os[1] » aux dimensions virtuelles et numériques. Ainsi, Miguel Almirón explore la manière dont les technologies reconfigurent notre rapport au visage, à l'identité et à la présence. En mettant en évidence la soi-disant transparence du visage humain, il révèle sa fragilité, sa malléabilité, mais aussi sa mise en scène à travers les dispositifs numériques.

Visagéité

Reprenons l'image de Hantu : un visage entièrement couvert qui m'a immédiatement évoqué la cagoule zapatiste (Fig. 54). Couvrir le visage, ce geste, chez les zapatistes, ne relève pas uniquement de l'anonymat, il traduit aussi une volonté symbolique d'effacer l'identité individuelle au profit d'une incarnation collective de la lutte. Cela fait écho au concept de « visagéité[2] » forgé par Deleuze et Guattari. Pour les auteurs, le visage n'est pas que biologique, mais aussi la production d'un système abstrait et des agencements de pouvoir et de subjectivation[3]. En se cagoulant, les zapatistes – ou d'autres mouvements –, déterritorialisent ce pouvoir et subvertissent les subjectivations normées, iels défont le visage[4]. La cagoule devient ainsi une extension corporelle politique. La cagoule zapatiste n'efface pas le visage, elle en construit un autre.

1 M. Almiron, *À la recherche du visage perdu dans l'art numérique…*, *op. cit.*, p. 12.
2 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux…*, *op. cit.*, p. 205.
3 *Ibid.*, p. 215.
4 *Ibid.*, p. 228.

Corpus Voltis

Les objets, la technologie, la production plastique réinventent le corps. Ainsi, même si je suis un cyborg né[1], je voulais explorer une plasticité corporelle cyborgienne. Prenant donc comme référence la danse ainsi que l'aspect votif des objets wixáritari comme une technologie rituelle d'existence, j'ai développé les esquisses du projet *Corpus Voltis*. Inspiré aussi de la démarche de Kaiji Moriyama, ce projet consiste à danser avec des capteurs piézoélectriques fixés sur ma peau. À la différence près que, dans mon cas, l'objectif est de générer de l'électricité, stockée ensuite dans une pile AAA rechargeable. Le chapitre V approfondit la finalité de la collecte d'électricité, en particulier dans le sous-chapitre *Stratégies sympoïétiques – Technoascétismes*. Pour l'instant, il s'agit d'évoquer cette esquisse cyborgienne, une tentative modeste et *low-cost* d'incarnation technologique au-delà des logiques technophiles ou technomessianiques.

Tout comme les objets, vêtements, bijoux ou peintures possèdent une agentivité rituelle chez les Wixáritari, j'ai cousu et intégré un système électrique à un costume dans le but de capter l'énergie générée par la danse, créant ainsi un costume actif, un vêtement avec lequel le corps ne fait plus qu'un. Mais plus j'y réfléchis, plus je réalise que cette relation corps-objet s'observe aussi dans des pratiques plus modestes, comme le dessin. Le corps entre alors en relation avec le crayon : cet outil ne devient-il pas une extension du corps de l'artiste ? Une sorte de prothèse intime, qui participe à l'émergence de l'œuvre ? Et si l'on inversait la perspective : le corps ne serait-il pas lui-même l'extension du crayon, mis au service de sa finalité : celle de transformer un simple outil en acte de création ?

Ces interrogations rappellent sans doute les principes de l'Ontologie Orientée Objets (OOO)[2] qui, dans une perspective post-anthropocentrique, défendent l'idée d'une autonomie ontologique des objets, indépendante de toute perception humaine. Toutefois, en considérant des pratiques telles que le tissage et la broderie chez les Wixáritari – qui matérialisent l'interconnexion inhérente à tout ce qui existe –, il semble plus pertinent de parler d'ontologies relationnelles que d'ontologies autonomes. Même si l'OOO se situe dans le tournant ontologique, Francesca Ferrando soulève par exemple que cette école de pensée de ne se soucie pas de repenser le sujet moderne[3]. C'est pourquoi, je peine à inscrire ma réflexion dans le cadre de l'OOO. Je privilégie plutôt une approche *intra-actionnelle*[4] pour reconnaître que les objets participent, de manière poïétique et agentielle, à la formation d'un corps-personne et d'une œuvre d'art.

Zone sensible

Maurice Merleau-Ponty signalait déjà les relations entre corps et objets avec son idée de « corps propre ». Il évoque notamment l'exemple de l'aveugle pour qui le bâton cesse d'être un simple objet pour devenir une prolongation de son corps : une « zone sensible[5]. » L'exemple de Merleau-Ponty me renvoie à Lisa Bufano, une danseuse états-unienne amputée des jambes et des doigts, à l'âge de 21 ans à cause d'un staphylocoque[6].

Ces prothèses, qui ne rappellent en rien les membres humains, mais évoquent plutôt des formes coralliennes[7], s'inscrivent dans la zone sensible de Bufano. L'artiste a exploré différentes configurations prothétiques, adaptant leur forme en fonction de ses performances. Dans tous les cas, à travers la danse et les mouvements, l'artiste montre une autre forme humaine[8]. Elle incarne le post dualisme harawayien tout en redessinant la figure humaine que l'humanisme nous a légué..

1 Andy Clark, *Natural-born cyborgs: minds, technologies, and the future of human intelligence*, Oxford New York, Oxford University Press, 2003.
2 Graham Harman, « Object-Oriented Ontology », *in* Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck et Curtis D. Carbonell (éd.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan UK, 2015, p. 401-409.
3 F. Ferrando, *Philosophical posthumanism..., op. cit.*, p. 163-165.
4 Ce concept a été travaillé par Karen Michelle Barad, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham, Duke University Press, 2007. Il s'agit d'une ontologie relationnelle qui subvertit l'idée d'interaction et de l'idée que les individus préexistent à leurs relations. Pour Barad, ce sont les relations qui construissent les individus et les objets. Nous approfondirons sur cette idée dans les chapitres à venir.
5 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception..., op. cit.*, p. 167.
6 Aurélie Martinez, « Prothèses et modifications corporelles. De l'appareillage fonctionnel au détournement artistique », *Le devenir-cyborg du monde*, 2018, coll.« Figures de l'art ».
7 *Ibid.*
8 Zach B, *Lisa Bufano*, 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=vWZi2uGRQms consulté le 14/05/2025



Figure 56 Costume et installation piézoélectrique du projet *Corpus Voltis*

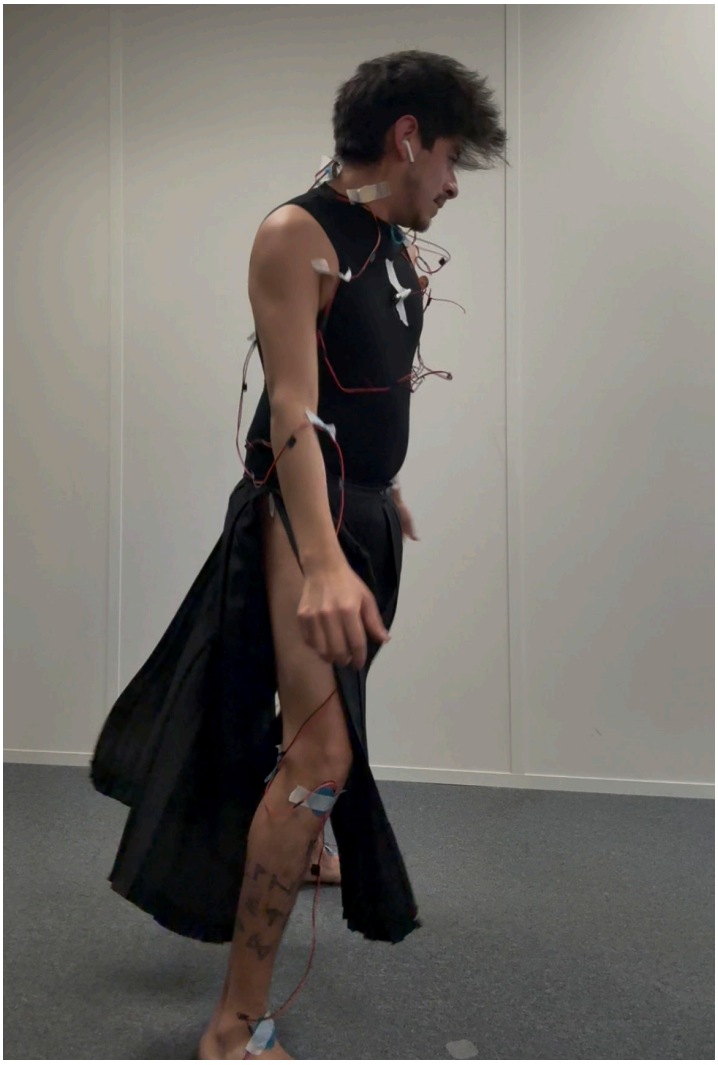


Figure 57 *Corpus Voltis*, performance, Armando Zacarías 2025



Figure 58 Lisa Bufano (on right) performs at the Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco, California. 9 October 2013, 19:29:01 Photographie : sfslim. Commons Wikimedia Attribution 2.0 Generic licence. CC-BY-2.0. Image prise de : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LisaBufanoAtYBCAinSF.jpg

Au-delà du métal

Je souhaite évoquer ici le remarquable travail de Maxime Derian, focalisé sur la philosophie des techniques. Dans sa thèse *La chair et le métal*, il développe une réflexion approfondie sur le concept de cyborg. Néanmoins, sa définition du cyborg me semble réductrice, car elle limite le concept à une fusion entre chair et métal : « L'hybridation cyborg se caractérise avant tout par une totale interdépendance, au sein d'un même corps, entre des parties de Métal et des parties de Chair[1]. » Or, d'autres formes d'hybridation me semblent tout aussi importantes sans que le métal soit l'élément central. Le cyborg, dans le sens harawayien, dépasse les représentations de la science-fiction. Il incarne l'interface entre un corps et le monde : une zone de contact qui permet d'abolir les frontières pour mieux percevoir, comprendre, résister et ré-exister. Post-dualiste, il remet en question les dualismes antagoniques et hiérarchiques qui structurent la pensée moderne.

Je pense notamment à Thibaut Guilmin, facteur de clavecins et accordeur de pianos. Dans son métier, il est obligé d'avoir une connaissance intime et précise de la mécanique de ces instruments qui, par la suite, constitueront une symbiose avec les musicien·nes. En accompagnant Guilmin souvent dans son travail, j'ai observé une forme de fusion subtile entre son savoir-faire, ses gestes et les instruments, une relation, à mes yeux, cyborgienne. Dans son cas, il ne s'agit pas seulement de métal : il y a aussi le bois, le plastique, la peinture et les plumes de corbeau. Je pense également aux *iggaak*, les lunettes de soleil traditionnelles des Inuits. Faites avec plusieurs matériaux, ces lunettes deviennent une extension des corps à la fois utilitaire et symbolique. Elles permettent de protéger les yeux de la réverbération solaire sur la neige. Ornementées avec soin, il est difficile de ne pas voir une version singulière du cyborg.

Un bracelet musical

Dans cette perspective, j'ai souhaité créer, à travers un bracelet, un objet actif qui témoigne du lien intime entre Thibault Guilmin, les instruments et la musique. Prenant comme référence les *matsiwate* – bracelets – des Wixáritari, j'ai conçu ce bracelet à partir des matériaux utilisés pour la fabrication et la réparation de clavecins et de pianos : du bois et des cordes – des fils en laiton ou en cuivre –. J'ai pris des cordes ayant déjà servi à produire

1 Maxime Derian, « Le métal et la chair. Anthropologie des prothèses informatisées. »,Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013, p. 402.



Figure 59 Bracelet musical. Bois, pyrogravure et cordes de clavecin.Armando Zacarias. 2023

de la musique, comme pour la pièce *Le chant* (Fig.47). Ce sont des cordes fatiguées qu'il a fallu remplacer pour que l'instrument puisse poursuivre son chemin musical. Refusant l'idée de jeter ces cordes qui ont vibré jadis au service de la musique, je les ai donc récupérées. De même pour le bois, que j'ai pyrogravé avec une clef d'ut, mettant en avant ce lien avec la musique.

Depuis plusieurs années, les cordes des instruments m'intriguent. J'avais d'ailleurs réalisé une œuvre sans titre, très simple, aujourd'hui conservée dans l'atelier Guilmin, qui leur rendait hommage en prolongeant leur existence artistique : Un hommage objectal rendu à une forme de cadavre musical. Mais créer un bracelet destiné à être porté ravive non seulement la vie de ces matériaux, mais réaffirme aussi le lien vivant entre Thibaut et la musique.

Les matériaux parlent

Si, comme je l'ai évoqué, le rituel et la magie nous relient à l'altérité, alors il devient essentiel de percevoir le bois et les métaux non seulement comme des ressources matérielles dans l'art, mais comme les agents d'une magie où arbres et minéraux collaborent avec l'humain dans un devenir poïétique commun. Cette perspective rejoint celle de Laura Tripaldi, qui invite à reconnaître dans la matière des formes d'intelligence non conscientes, capables d'agir et d'orienter notre relation au monde[1]. Dans le cadre du rituel, de la création artistique, du jeu ou de la transformation des corps et des matières, se dessinent ainsi des formes technologiques sensibles, proches de ce que Tripaldi nomme des « fils d'Ariane » : des dispositifs modestes et adaptatifs qui ne s'imposent pas à la réalité, mais la tissent en dialogue avec elle[2].

1 L. Tripaldi, *Mentes paralelas ... op. cit...*
2 *Ibid.*, p. 218-219.



Figure 60 Sans titre. Armando Zacarías. 2021

VI. Cyborgs, posthumains, transhumains : quelques éclaircissements.

L'humanisme mesure toute entreprise à l'aune de ce que l'on peut imaginer et/ou réaliser ;
son mot d'ordre est, comme il se doit: "L'Homme est la mesure de toute chose".
L'humanisme est une idéologie très arrogante, anthropocentrique expansionniste et dynamique.

Richard Schechner[1]

Il me semble important, à ce stade, de clarifier certains points liés à la notion de *cyborg*, ainsi que les confusions fréquentes entre posthumanisme et transhumanisme. Je propose donc ici une parenthèse sur ces questions, avant de revenir aux épistémès Wixáritari et à la création artistique.

L'hégémonie transhumaniste dans la pensée critique

De nombreux textes abordant la notion du cyborg ou du posthumain, ne se focalisent pas exclusivement sur les travaux de Donna Haraway, ni sur les perspectives développées par Rosi Braidotti, Katherine Hayles[2] ou Karen Barad, – des autrices très peu prises en compte dans le contexte académique français[3] –. Et lorsqu'elles sont mobilisées, c'est souvent de manière partielle, sans intégrer pleinement les critiques qu'elles formulent à l'égard de l'humanisme, ni leurs ancrages dans les pensées féministes, postcoloniales et décoloniales[4]. Cela, à mes yeux, est une forme de dépolitisation d'une pensée si subversive face à ce que nous appelons la modernité-colonialité. Ainsi, dans ces textes, les concepts de *cyborg* et de *posthumain* sont fréquemment –voire uniquement– interprétés à travers le prisme du transhumanisme.

Amalgamations

Bien que j'aie déjà évoqué la question du posthumanisme dans l'introduction, il est important d'y revenir. Car si la critique du manichéisme technologique – technophilie vs technophobie – semble avoir été posée, la confusion entre posthumanisme et transhumanisme persiste. Cet amalgame est alimenté, d'une part, par les discours transhumanistes, – qui envisagent le posthumain comme horizon, la phase d'après d'un progrès technologique centré sur l'« amélioration » du corps humain : « l'avenir posthumain » –. Et d'autre part, les positions conservatrices, pour qui le posthumanisme représenterait une menace, une transgression à l'humanité, celle-ci entendue comme synonyme d'humanisme.

Je pense notamment à Mara Magda Maftei. En plus d'avoir dirigé un ouvrage collectif sur la question posthumaine en 2023[5], elle s'y intéressait déjà en 2020 dans son texte *La fiction posthumaniste – Michel Houellebecq* –. Dans sa définition du transhumanisme, elle évoque – de manière attendue – l'idée d'« amélioration du corps ». Nous sommes d'accord sur ce point. Or, plus loin dans le texte, elle dit :

> Le transhumanisme met en question 'l'humanisme libéral', l'idée qu'un individu est rationnel et autonome. Il est en rupture avec la centralité de la reconnaissance de la liberté – (cf.la polémique autour de Règles pour le parc humain de Peter Sloterdijk et les préoccupations exprimées par Jürgen Habermas dans L'avenir de l'espèce humaine. Vers un eugénisme libéral)[6].

Cette remise en question de l'humanisme libéral ne fait pas partie du projet transhumaniste classique[7].

1 R. Schechner, *Performance..., op. cit.*, p. 275.

2 N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago, Ill, University of Chicago Press, 1999.

3 Voici un corpus académique recueilli et pris en compte pour développer les réflexions de ce sous chapitre : Mara Magda Maftei, « La fiction posthumaniste - Michel Houellebecq - » ; Jean-Michel Besnier, « Le posthumanisme ou la fatigue d'être libre: », *La pensée de midi*, N° 30-1, 1 mars 2010, p. 75-80 ; Mara Magda Maftei et Dominique Viart (éd.), *Les récits du posthumain*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Perspectives », 2023 ; David Le Breton, « L'adieu au corps : vers homo silicium », *in* Brigitte Munier (éd.), *Technocorps - La sociologie du corps à l'épreuve des nouvelles technologies*, Paris, Éd. François Bourin, coll.« Penser le monde », 2013, p. 43-65 ; Laetitia Pouliquen, *Femme 2.0: féminisme et transhumanisme [quel avenir pour la femme ?]*, Le Coudray-Macouard, Saint-Léger éditions, coll.« Noosphère », 2016 ; Dominique Lestel, « Des enjeux de la tentation posthumaine », *in* Brigitte Munier (éd.), *Technocorps: la sociologie du corps à l'épreuve des nouvelles technologies*, Paris, F. Bourin, coll.« Collection Penser le monde », 2014, p. 145-170.

4 Plusieurs sont les auteur.es d'Abbya Yala à critiquer l'humanisme à partir de l'angle décolonial : Enrique Dussel, Rita Segato, María Lugones, Walter Mignolo, Anibal Quijano, entre autres.

5 Mara Magda Maftei et Dominique Viart (éd.), *Les récits du posthumain..., op. cit.*

6 M.M. Maftei, « La fiction posthumaniste - Michel Houellebecq - »..., *op. cit.*

7 Je choisis d'appeler transhumanisme classique celui qui, de toute évidence, hérite de l'humanisme. En effet, il est pertinent d'évoque certains courant tranhumanistes accelerationistes ou post-libéraux. Ces courants se déttachent des principes humanistes dans des radicalités technophiles plus évidentes. Ces courants pourraient être prises en compte dans notre notion de posthumanisme. Cependant, nous cherchons ancrage dans la déco-

En revanche, elle constitue de manière centrale le posthumanisme, –qui vise à décentraliser le sujet traditionnel de l'humanisme : l'*Homme*–, et c'est sur cette perspective que notre étude s'appuie. Il est d'autant plus gênant que Maftei cite des personnages comme Peter Sloterdijk[1], ou encore Katherine Hayles, qui prennent leurs distances du transhumanisme de manière explicite[2].

Je dois dire que je trouve très problématique la manière de Maftei d'employer les termes « posthumanisme » et « transhumanisme » de façon largement indiscriminée dans ce texte-là. Or, en 2022, Maftei a publié le livre *Fictions posthumanistes : Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*[3], où elle mène un travail plus rigoureux de distinction entre ces deux concepts – même si Francesca Ferrando avait déjà mené ce travail cartographique auparavant –.

Confusions persistantes

Cependant, parmi ceux qui restent dans la confusion, je pense à Jean-Michel Besnier et son texte *Le posthumanisme ou la fatigue d'être libre*. Il s'agit d'un article, certes, publié beaucoup avant les textes de Ferrando et Maftei, mais qui demeure dans cette confusion :

> … le posthumanisme apparaît comme une démission sur le terrain de l'action politique, puisqu'il promet la rupture avec l'humanité, qui s'est efforcée jusqu'à présent de stabiliser éthiquement les conditions de son existence dans un espace commun. Les perspectives du posthumanisme tournent le dos à cet idéal universaliste et elles ont toutes les chances de ne concerner que les individus qui pourront bénéficier des bienfaits des technosciences et qui interagiront sans avoir besoin de le décider librement, mais en s'en remettant par exemple à des dispositifs scientifiquement élaborés[4].

Or, c'est le texte de Besnier, publié en 2021 où cet amalgame est encore présent :

> Les transhumanistes travaillent à la transition entre l'homme tel qu'il est aujourd'hui et l'homme tel qu'il pourrait être moyennant les transformations que pourraient lui apporter de nouvelles technologies. Les posthumanistes sont plus radicaux et considèrent que les technologies que nous mettons en place établissent les conditions initiales qui feront rupture et rendront possible l'émergence d'un être inédit, d'un posthumain imprévisible et appelé à relayer l'espèce dans l'ordre de l'évolution. En résumé, les posthumanistes envisagent l'au-delà de l'humain alors que les transhumanistes s'en tiennent à un humain augmenté[5].

Bien que Jean-Michel Besnier entretienne la confusion entre transhumanisme et posthumanisme, il serait réducteur de ne pas prendre en compte que ses critiques sont justes à l'égard des dérives technoscientifiques. Ma critique vient du fait qu'il le fait à partir d'un point de vue ancré dans la tradition humaniste. Cette posture le rend peu réceptif à l'idée de critiquer l'universalisme et à saisir l'influence de l'humanisme dans la constitution du système-monde actuel.

Cyborg : clé de distinction

Besnier reste dans cette idée selon laquelle le posthumain est une radicalité du transhumanisme. Or, étant donné que le posthumanisme fait partie de notre cadre théorique, il est essentiel de déconstruire cet amalgame. Car en plus, cela révèle les difficultés persistantes de l'académie française à intégrer les lectures critiques du posthumanisme. Pour les transhumanistes le cyborg est eugéniste, individualiste et libéral. Pour le posthumanisme philosophique le cyborg, dont Donna Haraway[6] est fondatrice, est une créature hybride, oui, mais qui dépasse et transgresse les dualismes hiérarchiques établies par l'humanisme moderne-occidental comme nature/culture, homme/femme, humain/machine. Ainsi, dans

---

lonialité, les épistémologies du sud, le féminisme et les questions queer, non dans la technophilie.

1 Peter Sloterdijk critique les techno-enthousiastes, mais il est aussi un critique de la modernité. Cf. Peter Sloterdijk, « Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la "Carta sobre el Humanismo" », p. 21.

2 N. Katherine Hayles, « Wrestling with Transhumanism », *in* Gregory R. Hansell et William Grassie (éd.), *Transhumanism and Its Critics*, USA, Metanexus Institute, 2011, p. 215-226.

3 Mara Magda Maftei, *Fictions posthumanistes: représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, Paris, Hermann, coll.« Classiques du fonds Hermann », 2022.

4 J.-M. Besnier, « Le posthumanisme ou la fatigue d'être libre »..., *op. cit.*

5 Jean-Michel Besnier, « Posthumanisme et transhumanisme », *Homo Ludens*, 2021, p. 37-40.

6 D.J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres...*, *op. cit.*



Figure 61 Neil Harbisson. 2012. Creative Commons CC-BY-2.0. Image prise de : https://www.flickr.com/photos/25958224@N02/8122856863

une perspective posthumaniste, cyborg n'a rien d'un projet eugéniste : il incarne au contraire une vision post-dualiste et critique, radicalement opposée aux aspirations technocentriques du transhumanisme.

Le corps pour le transhumanisme

Pour les transhumanistes, le corps humain est perçu comme incomplet – voire obsolète et défectueux – et donc perfectible grâce à la technologie. L'une de leurs recherches majeures porte sur la possibilité de transférer l'esprit vers des serveurs, ce qui implique une adhésion au dualisme cartésien et à la suprématie de l'esprit sur le corps. Mais l'obsession centrale du transhumanisme demeure sans doute la quête de l'immortalité.

Le corps pour le posthumanisme

À l'inverse, le posthumanisme ne considère pas le corps comme une entité figée ou comme une essence biologique[1], et encore moins comme un objet améliorable. Il le pense comme un territoire politique et historique qui se reconfigure constamment : le corps est pluriel en puissances et potentialités. La mort, loin d'être un problème à résoudre, devient un élément constitutif de l'existence. Donna Haraway, par exemple, aborde cette question à travers la métaphore du compost[2] : la vie enchevêtrée avec la mort, la décomposition et régénération[3].

Clivages cyborgiens

L'artiste Neil Harbisson est reconnu comme le premier cyborg officiellement reconnu par un gouvernement, en l'occurrence, le gouvernement britannique. Né avec achromatopsie – la particularité de ne percevoir que l'échelle en grises – il a implanté une antenne directement dans son crâne. Maintenant, il est capable de percevoir même les couleurs infra-rouges et ultraviolets[4]. Harbisson prend néanmoins ses distances avec le transhumanisme[5] « qu'il trouve trop figé dans des représentations stéréotypées ou commerciales[6]. » De son côté, Moon Ribas se montre également critique vis-à-vis de ce courant, en particulier à l'égard de la hiérarchisation implicite contenue dans l'idée même « d'amélioration », ainsi

1 R. Braidotti, *Metamorfosis..., op. cit.*, p. 36-37.

2 Dans son livre *Staying with the trouble*, (vivre avec le trouble), Haraway ne se revendique plus du posthumanisme mais comme une post-compostiste. Pour l'autrice la notion de posthumanisme, même si elle est critique, reste centrée sur l'humain. Elle cherche donc à surpasser la centralité de l'humain. Même si elle ne se dit plus posthumaniste, elle est loin d'être une humaniste.

3 Donna Jeanne Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit par Vivien García, Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2020.

4 Au propos du développement technologique dans le domaine médical, ils surgissent beaucoup de questionnement d'ordre éthique. L'article d'Anne Marcellini s'avère intéressant à ce sujet, soulevant la question capacitiste face à des personnes avec des capacités corporelles divergentes. Cf. Marcellini Anne, « Réparation des corps "anormaux" et des handicaps. Nouvelles biotechnologies et vieux débats ? », *Quasimodo*, 7, mai 2003, p. 269-288.

5 Même si Harbisson critique le transhumanisme, dans plusieurs de ses conférences l'artiste a parlé d'une « amélioration corporelles ». Le terme d'amélioration est bien contestable. La posture d'Harbisson reste un peu ambiguë à nos yeux.

6 Frédérique Chlous, Évelyne Heyer et Guillaume Lecointre, *Aux frontières de l'humain: exposition, Musée de l'homme, 13 octobre-31 mai 2021*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 2021, p. 77.

que de l'usage de la technologie comme outil de pouvoir[1]. En effet, le transhumanisme est aujourd'hui étroitement lié aux logiques capitalistes portées par la Silicon Valley.

De l'autre côté, la démarche artistique de Stelarc est très représentative du transhumanisme. Pour lui :

> … la relation symbiotique entre le corps humain et la technologie, entre ce qui est naturel et ce qui est artificiel, constitue une nouvelle étape en termes d'évolution et une nouvelle énergie a priori positive. Si nos activités technologiques accélèrent les changements environnementaux, la technologie peut peut-être nous permettre en retour de nous adapter, d'évoluer, de venir à bout de ces changements et même de nous surpasser[2].

Nous constatons que l'artiste reste dans un *continuum* du dualisme culture-nature, ou dans son texte : naturel-artificiel, très présent dans le transhumanisme. Or, le posthumanisme, le monde et ce que nous appelons « nature » nous ont montré de mille manières que ces frontières n'existent pas.

L'attachement à l'humanisme

C'est pourquoi j'affirme que le transhumanisme est héritier direct de l'humanisme et peut être sa face la plus extrême. Aurélia Gaillard, étant elle-même spécialiste des Lumières, retrouve des points très étroits entre le transhumanisme et les Lumières[3]. Même Francesca Ferrando retrace la généalogie du transhumanisme dans le Siècle des Lumières :

> L'aspiration au progrès et à la rationalité au cœur des idéaux des Lumières, sont portés par le Transhumanisme, qui se situe lui-même dans la tradition humaniste. L'humanisme n'est pas seulement réaffirmé, mais il est radicalisé […] Si le Posthumanisme est un post-humanisme (et aussi un post-anthropocentrisme et un post-dualisme), le Transhumanisme NON[4].

Je pense maintenant à David Le Breton, qui fait partie de ceux qui comprennent la figure de cyborg seulement à partir de l'angle transhumaniste, et dont la lecture de Donna Haraway me semble particulièrement maladroite. L'anthropologue du corps, comme il est connu, affirme que læ cyborg d'Haraway « est une autre version du mythe messianique des technologies de la communication[5]. » Plus troublante encore est son interprétation selon laquelle læ cyborg harawayien relèverait d'un fantasme d'« l'élimination du corps[6]. » Pour l'auteur, toute modification corporelle signifie, par principe, une négation du corps ? Il semblerait alors utile de rappeler que læ cyborg, selon Haraway, se situe à l'opposé de l'imaginaire transhumaniste.

Comme Maxime Derian, Le Breton associe également la figure de cyborg à une fusion avec le métal, ce qu'il nomme : l'*homo sicilium*[7]. Certes, il est légitime de dénoncer les dérives du transhumanisme et ses fantasmes technocratiques comme le fait Besnier. Or, l'interprétation de Le Breton semble ignorer la visée critique et post-dualiste du concept harawayien, qui ne relève pas d'un fantasme de disparition du corps, mais au contraire d'une reconfiguration des frontières entre nature, culture, genre et technologie. L'hybridation est bien réelle, qu'on le veuille ou non. Dès lors, une question se pose : cet attachement à une certaine idée « pure » du corps ne relèverait-il pas aussi d'un essentialisme moral ? Et cet essentialisme moral ne serait-t-il l'humanisme ? La machine, ou le métal, retirerait-il à l'humain quelque chose qui ferait de lui un être véritablement humain ? Ne s'agirait-il pas là d'une crainte fondée sur une vision normative du corps et de l'humanité, dessinée par l'humanisme ?

1 Filosofia para millenials, « Cyborgs e inmortales (I) »..., *op. cit.*
2 S. O'Reilly et L. Échasseriaud, *Le corps dans l'art contemporain...*, *op. cit.*, p. 136.
3 Aurélia Gaillard, « Des objets et des hommes : l'humain et le désir d'objet dans les fictions du posthumanisme », *Figures de l'art*, 35, 2018, p. 169-179, coll.« Le devenir-cyborg du monde ».
4 Ferrando Francesca, *Philosophical posthumanism*, Paperback edition., London New York Oxford New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, coll.« Theory », 2020., p33.
5 D. Le Breton, « L'adieu au corps : vers homo silicium »..., *op. cit.*
6 *Ibid.*
7 *Ibid.*

La « nature » humaine ?

L'humanisme nous a fait croire que ses valeurs seraient intrinsèques à la « nature humaine » comme l'expose Aurélia Gaillard[1] :

> ...la seule caractéristique discriminante entre l'humain et le non-humain serait alors celle des affects, c'est-à-dire la classique définition de l'humain comme créature 'humaniste', au sens des Lumières bien plus que de son essor à la Renaissance, une créature douée d'empathie, de tolérance, un humain sensible[2].

Par ailleurs, si l'on se tourne vers certaines pratiques spirituelles contemporaines – adeptes du *new age* – on retrouve également une technophobie. Les *new agers* adoptent souvent un naturalisme, c'est-à-dire, une vision idéalisée de la nature proche d'un naturalisme moral : « Quand on dit que les Occidentaux sont des 'naturalistes', on veut dire que ce sont des amateurs de paysages peints et que Descartes imagine le monde comme projeté sur la toile d'une nature morte dont Dieu serait l'agenceur[3]. » Ces postures déplacent le corps de *culture* pour le figer en *nature*. Un exemple éclairant est celui du collectif mexicain *Brujas del Mar* (Sorcières de la mer). Il s'agit d'un groupe se revendiquant féministe mais militant contre les droits des femmes transgenres, qu'elles ne reconnaissent pas comme « naturellement » femmes. Cette vision, profondément essentialiste, produit non seulement de la transphobie, mais aussi du racisme. Rappelons que les origines de l'eugénisme transhumaniste sont étroitement liées aux (pseudo)sciences de la race.

Paradoxe de la « nature » humaine

Or, ces valeurs attribuées par l'humanisme méritent d'être interrogées. Si elles étaient réellement constitutives de l'humain, comment expliquer que le développement technologique occidental des dernières décennies s'oriente vers des logiques d'(auto)destruction ? Ce paradoxe met en lumière l'écart entre les idéaux humanistes et les pratiques concrètes de nos sociétés dites rationnelles et civilisées. Cette question devrait donc être enrichie avec le regard décolonial, puisque le développement technologique repose sur l'extractivisme et l'exploitation des territoires et de la main d'œuvre du Sud. La technologie de guerre est un autre problème. Israël, par exemple, est pionnier dans le développement de technologies de chasse et de persécution à l'encontre des palestinien·nes. Cette même technologie est vendue au reste du monde et Israël s'érige comme « modèle d'État sécuritaire[4]. » Ces dimensions coloniales de la technologie, ne sont pas non plus abordées par les techno-alarmistes qui se soucient tellement de la condition humaine comme Jean-Michel Besnier[5], Christian Godin[6] ou Le Breton lui-même.

L'humanisme comme un biais ?

Je suis conscient que soulever ce biais dans le contexte français peut être très problématique pour la réception et l'évaluation de ma recherche, tant dans la société que dans l'institution académique. En effet, avant de vivre en France, grâce à des penseurs comme Foucault, Deleuze, Derrida, Fanon ou Césaire je croyais retrouver une académie plus critique, radicale, voire décoloniale. Or, je constate une forme de conservatisme au moment de remettre en question l'humanisme comme une épistémè structurante, génératrice d'inégalités dans le monde à cause de la définition si étroite de l'humain. Ce cadre de pensée est rarement mobilisé. Quand c'est le cas, c'est surtout pour parler d'*écologie* ou de *genre* et non pour dénoncer l'impérialisme occidental. Pourtant, les approches décoloniales et posthumanistes considèrent que ces enjeux sont profondément connectés.

Après tout, l'humanisme constitue l'un des piliers idéologiques de l'État français. Je pense notamment à Rosi Braidotti, ancienne élève de Deleuze qui se montre très frontale contre l'humanisme. Ses livres n'ont pas été traduits en français. Ce silence éditorial est significatif[7]. Dès lors, l'absence de Braidotti – tout

1 A. Gaillard, « Des objets et des hommes : l'humain et le désir d'objet dans les fictions du posthumanisme »..., *op. cit.*
2 *Ibid.*
3 B. Latour, « Sur l'instabilité de la (notion de) nature. ».., *op. cit.* p.29
4 Mathieu Rigouste, *La guerre globale contre les peuples: mécanique impériale de l'ordre sécuritaire*, Paris, La Fabrique Editions, 2025, p. 163.
5 J.-M. Besnier, « Le posthumanisme ou la fatigue d'être libre »..., *op. cit.*
6 Christian Godin, « La haine de la condition humaine: Le posthumanisme est un antihumanisme », *Ecologie & politique*, No. 55-2, 2017, p. 95.
7 Isabelle Stengers par exemple, lors d'une discussion avec Houria Bouteldja, met en évidence la difficulté de traduire Starhawk au français. Starhawk, en plus de sorcière, est une militante anticoloniale. Cf. *Rencontre discussion avec Houria Bouteldja et Isabelle Stengers*, 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3p-REEpokaw

comme les intellectuel·les du Sud – dans le paysage intellectuel français, malgré le fait qu'elle y ait étudié, me semble particulièrement révélatrice et, malheureusement, tout à fait normal.

Ceci me fait aussi penser à un cours où l'enseignante a évoqué la notion d'*art posthumain*, étant pour elle un art pensé pour rester comme trace archéologique de l'existence humaine après sa disparition. Cette affirmation m'a profondément interpellé, car il est évident qu'il existe une pluralité de posthumanismes[1], mais je n'ai retrouvé aucun qui envisage le monde après l'extinction de l'espèce comme axe central. Je trouve donc très problématique que, pour elle, il est plus facile de penser la fin de l'humain que celle des structures qui perpétuent l'injustice.

Peur de la décolonialité ?

J'oserais avancer que l'humanisme constitue un biais idéologique qui empêche nombre d'auteur·ices évoqué·es de saisir les critiques adressées à l'humanisme. Il s'est tellement imposé comme fondement moral de la pensée occidentale qu'il fonctionne, en réalité, comme un cadre idéologique qui neutralise ou atténue les responsabilités historiques de l'Occident dans les violences coloniales. Ces universitaires ne font que reproduire cette logique. Nous avons dit auparavant que le posthumanisme se nourrit également des pensées post et décoloniales. À mon avis, ce biais idéologique dont je parle vient de là. Il suffit de constater à quel point la pensée décoloniale est mal perçue en France par exemple. Ou, pour être plus juste : elle est tolérée lorsqu'elle vient de l'extérieur, d'autres contextes géographiques ou culturels. Mais quand elle est portée par des intellectuel·les ou militant·es issu·es des diasporas ou des marges propres à la France, elle rencontre souvent un rejet. Je pense à Houria Bouteldja, dont la voix est systématiquement disqualifiée, quand elle n'est pas ouvertement attaquée. Un autre exemple très révélateur est Judith Butler. Figure majeure de la théorie du genre, elle a été censurée par le gouvernement français à l'occasion d'une conférence antisioniste. Certes, le gouvernement n'est pas l'académie, mais la logique est un peu la même : Butler est bien accueillie lorsqu'elle intervient sur les questions de genre, mais elle devient *persona non grata* dès lors qu'elle exprime son antisionisme. Cette censure est encore plus hilarante lorsque le prétexte évoqué était le fait que Houria Bouteldja était impliquée dans l'organisation de cet événement[2].

Chauvinisme épistémique

Je ne m'empêcherai pas non plus de lancer l'hypothèse que, cette réticence française à l'égard du posthumanisme critique, repose en partie sur une forme de chauvinisme épistémique. En tant que « pays des Lumières », assimiler les critiques vers cette « lumière » peut paraître suspecte : « trop militante ». Lisell Quiroz constate que, pour la tradition française, il est impératif de « revendiquer la neutralité et l'universalisme[3]. » Cette prétention à l'universalité, qui frôle l'objectivité, relève de ce que les décoloniaux·ales nomment comme arrogance épistémique[4]. En outre, étant donné que le posthumanisme a beaucoup été construit dans le monde anglophone, ce chauvinisme peut être un symptôme, éventuellement, d'une méfiance envers ce qui vient d'ailleurs. Ceci est donc paradoxal, puisque le posthumanisme critique a beaucoup pris de la *french theory*.

Je suis conscient que ces propos peuvent laisser penser que je caricature le contexte académique français. Pourtant, au-delà des idées développées par les auteur·ices cité·es, ce qui me pousse à dire que le posthumanisme et les pensées décoloniales sont mal compris – voire ignorées – en France, c'est le constat récurrent de l'usage du terme « Homme » comme synonyme d'humanité générique. En effet, une réelle compréhension de l'effort épistémologique visant à décentrer le sujet moderne impliquerait précisément l'abandon de « Homme » comme synonyme d'humanité générique.

1 F. Ferrando, *Philosophical posthumanism…*, *op. cit.*

2 Cf. Judith Butler, « Naïve et instrumentalisée ? », *Mediapart*, 26 janvier 2024, https://blogs.mediapart.fr/judith-butler/blog/260124/naive-et-instrumentalisee.

3 Lissell Quiroz, « Race, discours et colonialité. Analyse autoréflexive à partir d'une expérience située », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2021-3, 29 août 2022, https://journals.openedition.org/itineraires/11470.

4 L'arrogance épistémique, selon Quiroz, s'agit d'un regard surplombant qui ne reconnaît pas sa propre position de pouvoir.

VII. La question de la technologie

Contre les regards manichéens

J'insiste sur la question de cyborg, tout en partageant avec Braidotti, Ferrando ou encore Haraway une position critique face aux attitudes technophiles comme technophobes. Ni l'enthousiasme aveugle envers la technologie, ni sa diabolisation ne me semblent pertinents pour penser ses enjeux contemporains.Il serait réducteur de qualifier la technologie comme « bonne » ou « mauvaise ». Cela dit, il est indéniable que le développement technologique actuel est largement orienté par des logiques de biopovoir. Cependant, assumer que nos problématiques actuelles « sont la faute de la technologie » me semble dangereux. Une telle posture déresponsabilise ceux qui investissent des fortunes pour promouvoir des technologies au service de la surveillance, du contrôle et de l'accumulation de capital. Je pense notamment à la techno-trinité : Jeff Bezos, Elon Musk ou Mark Zuckerberg –financés/assistés souvent par l'État–. La technologie fait partie de l'ontologie du corps comme le dit Francesca Ferrando : « la technologie ne détruira ni ne sauvera l'humanité, la technologie fait partie de ce que nous sommes[1]. » Et ça c'est pour le bon comme pour le pire :

> ...le brouillage des frontières entre humains et machines est présent à tous les niveaux de la société, de la médecine aux systèmes de télécommunications, de la finance à la guerre moderne. [...] En tant que cartographie politique, ou figuration, læ cyborg évoque l'offensive triomphante du Terminator de Schwarzenegger et, en même temps, les corps fragiles des travailleurs dont les fluides corporels –essentiellement la sueur– sont le carburant de la révolution technologique[2].

Les possibilités subversives

Il est donc pertinent de voir la technologie non comme une propriété exclusive des élites capitalistes, mais comme une ouverture à plusieurs possibilités de subversion, ou comme Denis Vidal le formule :

> Contrairement, en effet, à toutes celles comme à tous ceux qui s'inquiètent de la dissolution de l'idée de nature humaine qui pourrait résulter des nouvelles formes d'hybridation permises par les nouvelles technologies, les adeptes du mouvement [cyborg] se réjouissent d'une telle possibilité. Leur enthousiasme ne saurait être identifié cependant au modernisme exacerbé mais – bien souvent aussi - profondément conservateur des adeptes de la trans-humanité et des théoriciens de la singularité. Contrairement à eux, les cyborg-enthousiastes voient dans l'avènement du "cyborg" la possibilité enfin offerte à l'humanité de récuser définitivement toute forme d'essentialisme, grâce à la technologie. Ce qui inclut la disparition de la race et d'espèce aussi bien que de genre ou sexualité [3].

J'ai cependant peur de ce que l'*Homme* fait de la technologie : le transhumanisme. Francesca Ferrando est à nouveau pertinente : « Une intelligence artificielle éthique ne peut émerger d'une société dépourvue d'éthique[4]. »

Les problématiques actuelles de la technologie et du développement des machines, nanotechnologies et de l'intelligence artificielle sont donc, à mes yeux :

1) Être soumises aux intérêts capitalistes, de biopouvoir et de contrôle étatique.
2) L'eugénisme
3) Faire des machines trop humaines – et j'entends par « humaines » le sujet central de l'Humanisme.

1 Ferrando, « Who are we in the 21st century? »..., *op. cit.*
2 R. Braidotti, *Metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 33.
3 Denis Vidal, *Aux frontières de l'humain: dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, Alma éditeur, 2016.
4 Ferrando, « Who are we in the 21st century? »..., *op. cit.*

Machine trop humaine

À ce propos, nous observons l'ampleur des débats suscités par le développement des intelligences artificielles, en particulier dans le milieu artistique. Certaines IA se sont montrées capables de dessiner et peindre, comme « les grands artistes » de l'histoire de l'art, remettant en question la déjà très problématique notion de paternité – et la figure de l'artiste-génie –. Je souhaite donc évoquer la vidéo réalisée par une intelligence artificielle sous ordre de Nathan Moore : *The Evolution of Visual Expression : A Tale of Art and Technology*[1]. Cette production illustre le fait que les machines et les algorithmes sont traversés par les biais culturels et cognitifs des milieux qui les conçoivent. Pourquoi je dis ça ? Car cette vidéo, censée retracer « l'évolution de l'expression visuelle » ne montre que l'art occidental – à l'exception d'une brève allusion à l'art égyptien ancien –. Tant que nous ne comprenons pas que les IA sont biaisées par la culture occidentale moderne, son humanisme et son eurocentrisme, elles sont, en effet, une grande menace. Néanmoins, j'apprécie que l'IA remette en question la notion de la paternité.

Nous devons faire face au transhumanisme, certes, et leurs délires eugénistes. Or, face à la (dys)utopie transhumaniste, je revendique une ré-existence posthumaine : post-anthropocentrique, post-dualiste, féministe, queer et décolonial.

La technologie comme argument de l'exceptionnalisme humain

Ces réflexions ne traitent pas seulement des confusions entre post et transhumanisme. Nous interrogeons également notre rapport à la technologie, mot fils de technique. Comme l'exprime Baudet[2], pour beaucoup d'intellectuel·les, technique et technologie seraient des synonymes. Cependant, il s'avère que d'après ses longues études sur le sujet, il y aurait donc une coupure « correspondant au passage de l'ère technique (des origines à environ 1800) à l'ère technologique (de 1800 à nos jours) [...]. Je dirai donc que la technique est spontanée et archaïque, préscientifique, et que la technologie est intellectuellement très raffinée, moderne, scientifique[3]. » Les propos de Baudet et son raisonnement ont du sens. Cependant, il fonde sa pensée sur l'exceptionnalisme humain, argumentant que le développement de la technique et de l'outil serait ce qui nous a fait sortir de notre *animalité*. Il me serait difficile de soutenir une pensée qui repose sur l'idée d'une supériorité de l'humain sur les autres espèces. En plus, cette supériorité est toujours pensée à partir de critères qui lui sont favorables. Je souligne donc l'importance de comprendre que chaque espèce, chaque communauté et chaque individu développerait des manières différentes d'être vivant comme l'a dit Baptiste Morizot. Et à mes yeux, ces formes d'existence multiples constituent déjà, en elles-mêmes, des expressions d'autres technologies possibles.

1 *The Evolution of Visual Expression : A Tale of Art and Technology*, 2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1PpG4MRzfcc consulté le 13/03/2023
2 J. Baudet, *Histoire des techniques..., op. cit.*
3 *Ibid.*, p. 8.

Reprendre la technologie

La question de la technique et/ou technologie est importante à soulever, car au fond, il s'agit « d'une production culturelle », dont l'art en est sans doute l'une des manifestations les plus riches et diverses. En fin de compte l'art partage la même étymologie. L'art a aussi traversé cette transition que Baudet identifie, dans la mesure où ses modes de production ont évolué au rythme des avancées technoscientifiques. Au-delà des IA, un autre exemple nous est octroyé par la recherche menée par David Hockney autour de la peinture de la Renaissance et son perfectionnement technique grâce à la chambre noire et l'optique[1]. Ces découvertes remettent en question l'idée selon laquelle la virtuosité de ces artistes relevait exclusivement d'un « génie » individuel ou d'une main quasi divine. Cela n'enlève rien de la beauté des œuvres, mais cela permet de démythifier la grandeur, souvent excessive, attribuée à leurs auteurs, c'est-à-dire, des hommes occidentaux.

Il m'est difficile d'opter pour un terme entre technique ou technologie. Bien que la notion de technologie parle de sophistication et complexité comme le signale Baudet, je choisis de continuer à utiliser le terme de technologie : non pas par aliénation face aux technosciences, mais comme une manière d'assumer notre réalité. Nous vivons dans un monde où la technologie, dans sa version occidentale, entretient une relation étroite, – parfois toxique, mais dans tous les cas transformatrice –, avec les corps et les environnements. Il serait illusoire de prétendre y échapper. Même raisonnement pour le mot cyborg. Nous ne pouvons pas nier la portée transhumaniste du concept, or, je refuse de leur en céder l'exclusivité. Il nous appartient de construire d'autres récits, représentations et imaginaires technologiques au-delà de Robocop, de Terminator ou même de Stelarc. Des imaginaires où les nations originaires, leurs visions et savoirs aient une place. Il nous faut des imaginaires pluriversels où la technologie ne soit pas un dispositif de pouvoir mais une interface corps-terre-cosmos : un outil spirituel. On nous vole la terre, les minéraux, l'argent, l'eau, la vie dans le travail. Ne leur permettons pas de nous voler les rêves.

Somme tout,e les multiples intraactions entre les corps, les objets ou les technologies relèvent d'une intimité telle au point de questionner la définition classique de l'humain. Qu'il s'agisse des dispositifs les plus sophistiqués ou des objets les plus simples comme les vêtements ou les bijoux, ils partagent cette capacité à participer à une transformation du corps, à en redessiner les contours, les usages, les perceptions, l'ontologie. Pour Haraway, læ cyborg est un être qui transgresse les frontières ; du côté des Wixáritari les *nierikate*, les métamorphoses corporelles, les alliances avec le non-humain et les objets témoignent d'une technologie non numérique, mais rituelle, relationnelle, située. Ce détour par les rituels me permet aussi de pointer un angle mort du posthumanisme critique : son refus ou son oubli du spirituel. En entrant en résonance avec les pratiques wixáritari, je ne cherche pas à occidentaliser leur sens, mais à ouvrir le posthumanisme lui-même à ce qu'il n'a pas encore su penser.

Pour clore ce chapitre, je propose de reformuler la célèbre phrase de RuPaul : « *we are all born naked and the rest is Drag*[2] », pour dire « *we are all born naked and the rest is cyborg* ».

1 David Hockney et Pierre Saint-Jean, *Savoirs secrets: les techniques perdues des maîtres anciens*, Éd. augmentée., Londres, Thames & Hudson, 2022.
2 Traduction : Nous sommes tous.tes né.es nu.es et tout le reste c'est du drag



CHAPITRE 5 CHIMÈRES: INCARNER LES MYTHES

Maxime Derian, dans sa thèse doctorale, affirme que « Le 'cyborg' est une version contemporaine de la figure de la chimère[1] ». Néanmoins, et malgré le fait que je comprenne son raisonnement, je suis en profond désaccord avec cette idée. Plus qu'une version « contemporaine » de la chimère, læ cyborg relocalise la chimère : les deux coexistent. Les rituels des peuples autochtones, aussi contemporains de cyborg, montrent que dans ce même monde, les deux ont leur place : les chimères, les mythes et le sacré ne sont pas une chose du passé. J'irai même jusqu'à dire que la technologie incarnée, læ cyborg, peut être aussi une interface qui permet les connexions et les hybridations chimériques. C'est-à-dire cyborg et chimère non seulement coexistent, mais se mélangent. Mais alors qu'est-ce qu'une chimère ?

Issue de la mythologie grecque, la chimère est une créature composée de trois animaux : lion, chèvre et serpent, formant une hybridation monstrueuse. Aujourd'hui, d'après le Larousse, ce terme désigne un « être ou objet bizarre composé de parties disparates, formant un ensemble sans unité[2]. » C'est précisément cette idée de « sans unité » qui m'interpelle. Si dans les chapitres précédents j'ai remis en question le corps comme une unité indivisible, il est temps d'explorer comment l'expérience poïétique et rituelle, fait de nous des chimères par les liens que nous tissons avec le milieu et le non-humain. Je commencerai par illustrer cette idée en reprenant à nouveau le *tsikiri*, en explorant sa dimension corporelle et le lien territorial qu'il exprime.

1 M. Derian, *Le métal et la chair. Anthropologie des prothèses informatisées.., op. cit.*, p. 402.
2 Éditions Larousse, « Définitions : chimère - Dictionnaire de français Larousse », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chim%C3%A8re/15341.

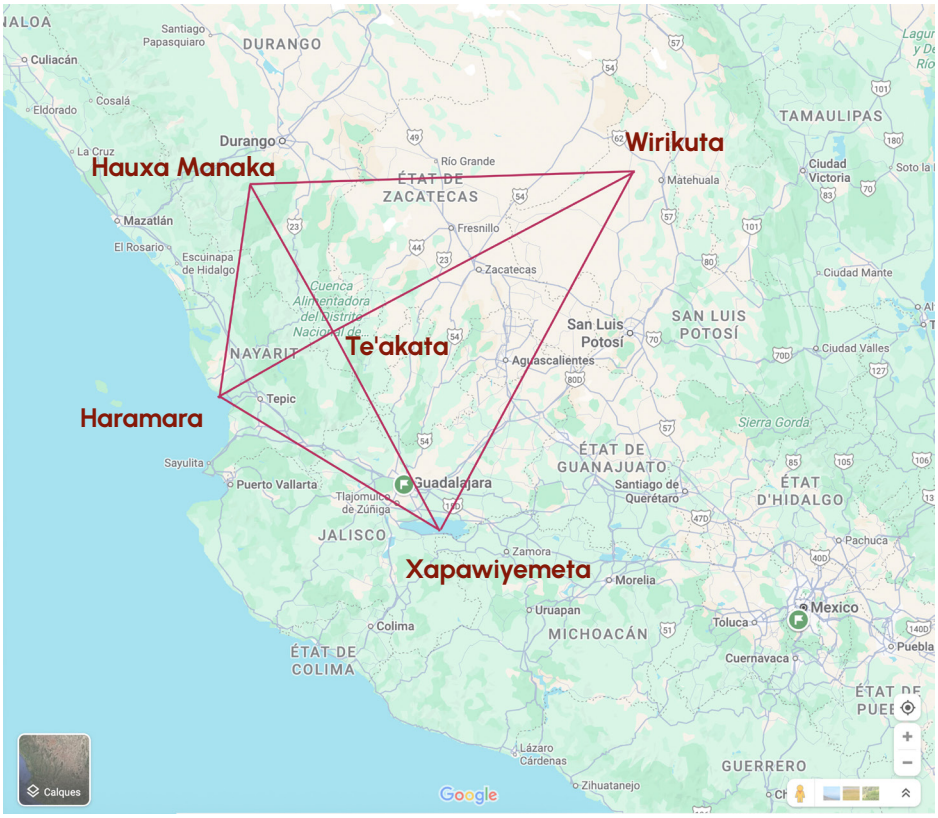


Figure 62 Carte des territoires Wixáritari signalés sur Google Maps

I. Macrocorps et microcosmes

Le *tsikiri* comme cartographie rituelle

J'ai évoqué à plusieurs reprises le *tsikiri*, un objet très important dans la ritualité Wixárika. Le *tsikiri* est une manifestation du *nierika*, concept central dans l'action rituelle. Mais il est aussi une cartographie qui, dans sa matérialité en forme de losange, est connectée à la géographie rituelle Wixárika (Fig. 61). Nous pouvons donc inférer que si le *tsikiri* est aussi lié au corps, il matérialise d'une certaine manière la connexion des Wixáritari à leur géographie ancestrale. Il n'est pas anodin que j'aie choisi comme titre de thèse le mot « exploration ». En effet, le corps et les territoires sacrés des Wixáritari sont liés de façon pluridimensionnelle : mythique, cosmique, agraire, collectif et ancestral et le *tsikiri* nous en parle. Explorer donc le corps est explorer d'une certaine manière la territorialité.

Le déluge Wixárika et les territoires sacrés

Ces territoires sacrés sont évoqués par le mythe fondateur du déluge Wixárika. Dans ce récit, Watakame, le premier agriculteur, coupait des arbres et de la végétation en observant et en étant attentif à chaque forme de vie. Cependant il se rendait compte que quand il coupait une plante, celle-ci repoussait aussitôt. C'était Takutsi Nakawé – la déesse Grande-Mère et Mère de tous les Dieux –, qui l'a averti de l'arrivée du déluge en lui donnant les indications nécessaires pour survivre[1]. Watakame devait construire un bateau en bois et y embarquer toutes les espèces de maïs ainsi que sa chienne, qui deviendra par la suite la première femme Wixárika[2]. Dans différents récits le temps du déluge varie, certains disent qu'il s'agit de cinq jours tandis que d'autres disent que Watakame a naufragé pendant cinq ans sur une terre entièrement submergée. La nature orale de ces récits, transmis de génération en génération, rend difficile le consensus sur les mythologies et récits, comme le constatent Ramos et Félix[3]. En navigant, le bateau de Watakame a visité les cinq terres sacrées.

Takutsi Nakawé a créé donc les dieux Wixáritari, né·es de l'eau (Haramara), qui ont entamé ensuite un long pélérinage. Watakame a marché à leurs côtés. Ce pèlerinage a traversé les cinq territoires sacrés,

1 Il y a notamment deux courts métrages qui abordent le déluge Wixárika : Dir. CASTREJON, Alejandro. *El Diluvio Memuti Atsumieme*. Distribution gratuite par INALI (Institut Nationale des Langues Indigènes du Mexique) et : Dir et prod. MATIELLA, José, scénario PANLOWSKY, Aaron, La création selon les huicholes, Takutsi Nakawé.

2 Il n'y pas un nom spécifique octroyé à cette première femme Wixárika. Selon le film de Matiella, le nomme de cette chienne, ensuite devenue femme serait Tziku Mayuwi.

3 Stefanie Ramos et Norma Félix, « El origen de la mujer: un relato de la cosmogonía huichol (wixárika) », *Tlalocan*, 23, 15 janvier 2019, p. 75-132.

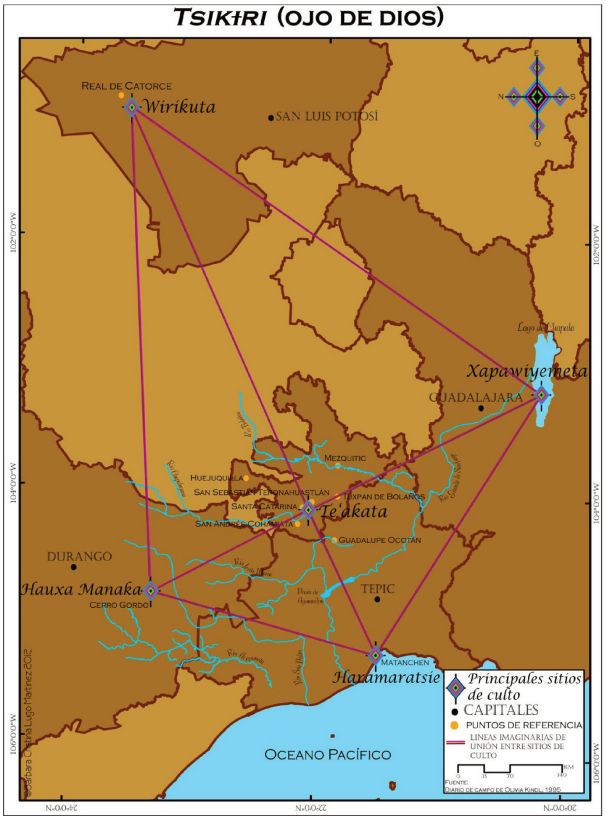


Figure 63 Carte des territoires Wixáritari Concepción O. Kindl; realización B. C. Lugo Martínez, 2012

et au fil du chemin, plusieurs divinités se sont transformées en rochers, collines ou grottes, les mêmes qu'aujourd'hui démarquent la géographie rituelle constituée de : Hauxa Manaka, Haramara, Te'akata, Xapawiyemeta et Wirikuta. Ce long pèlerinage abouti dans le désert du Wirikuta, lieu où le Soleil est né et terre du *hikuri*.

Corps et territoire

Reprenons le *nierika* intitulé *Les quatre aspects de l'esprit* (Fig. 23) réalisé par Yikaiye Kikame, qui nous amène aussi à approfondir la relation wixárika entre corps et territoires. On y distingue quatre « bâtons » qui sont en réalité des *muwierite* (bâtons avec des plumes). Pour le *mara'akame*, ces *muwierite* correspondent aux sites sacrés[1], mais ils sont également les éléments qui constituent l'« esprit » – *nierika, iyari, tukari et kipiri* –, et qui reposent, comme il le dit, sur le corps[2].

Sur la carte de la géographie ancestrale (Fig.61), on remarque que le Wirikuta se trouve à l'est, et est considéré comme le lieu où le Soleil se lève chaque jour. Ce détail montre bien comment un phénomène quotidien, tel que le lever du Soleil, que nous avons tendance à banaliser, est sacralisé dans la vision du monde des Wixáritari.

Décoloniser les cartes

Ce rapport entre corps, géographie et Soleil nous fait constater la tension existante entre la conception Wixárika des territoires et nos repères occidentaux d'orientation. En effet, les catégories directionnelles wixáritari ne sont pas fixes, puisqu'elles sont indiquées par le Soleil, et celui-ci bouge au long d'une journée[3].

D'un autre côté, Olivia Kindl dans son article sur le rituel de la corde, a conçu une carte réalisée par Lugo Martínez (Fig.62) où le Wirikuta ne se trouve plus à l'est selon notre cartographie conventionnelle[4], mais au nord. Cette proposition de Kindl n'est pas explicitée dans l'article, mais je suppose que cette décision repose sur la place centrale qu'occupe Wirikuta dans l'univers des Wixáritari.

1 Yikaiye Kikame, « Los cuatro aspectos del espíritu »..., *op. cit.*
2 *Ibid.*
3 A. Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? »..., *op. cit.*
4 O. Kindl, « El cuerpo y la cuerda »..., *op. cit.*

Ce changement de regard d'un même espace soulève aussi, à mes yeux, un problème d'ordre colonial. Comme le dit Rodríguez de Anca et collègues :

> Les cartes constituent des artefacts de savoir-pouvoir qui ont été centraux dans la construction de la différence coloniale et la légitimation des définitions étatiques du territoire. Ces cartes n'ont pas été seulement des outils pour les processus d'appropriation territoriale et leur légitimation, mais elles structurent et naturalisent une forme de représentation cartographique qui répond aux principes épistémologiques propres de la connaissance scientifique occidentale[1].

Il convient de préciser que la conception Wixárika de la territorialité ne repose pas sur le paradigme des frontières fixes sous lequelles les États-nations modernes sont fondés. Cette différence de conception pose un véritable défi lorsque les Wixáritari doivent défendre leurs territoires face à l'État ou aux logiques capitalistes, qui exigent des délimitations claires et juridiques comme le constatent Hector Medina [2] et Paul Liffman[3].

Territorialisation Wixarika et écosophie

La territorialisation du corps Wixárika, comme Faba le qualifie[4], constatée aussi par Yikaiye Kikame et le *tsikiri*, me renvoie à penser l'écosophie selon Guattari. Bien que le concept d'écosophie ait été initialement édifié par Arne Naess, c'est l'approche éthico-politique de Félix Guattari et l'articulation éthico-politique des *Trois écologies* – environnementale, sociale et mentale[5] – qui m'intéresse. À la lumière du lien profond entre le corps Wixárika et la terre, je suis convaincu que ces trois dimensions pourraient être pensées comme une seule entité intégrée : une écologie corporelle. Une telle écologie nous invite à repenser notre rapport au corps, en le concevant non pas comme une entité close, mais comme un lieu d'expression multidimensionnel. Parmi ces dimensions, celle du territoire me semble particulièrement essentielle, et c'est précisément ce que le *tsikiri* nous permet d'explorer.

Guattari soutient que « l'être humain contemporain est fondamentalement déterritorialisé. Ses territoires existentiels originaires – corps, espace domestique, clan, culte – ne sont plus arrimés à un sol immuable, mais s'accrochent désormais à un monde de représentations précaires et en perpétuel mouvement[6]. » Il aurait sans doute été pertinent que Guattari précise qu'il s'agit ici d'un être humain occidental. En effet, l'exemple des Wixáritari montre une réalité bien différente. Pour elleux, les territoires sacrés sont sacrés car leurs ancêtres les ont parcourus et parce que ces terres ont permis la vie Wixárika. Le *tsikiri* nous parle alors d'un corps territorialisé. Toutefois, il faut comprendre également que cette territorialisation n'est pas rigide, comme Eugeni Porras nous le dit :

> ... la territorialité ethnique ne limite pas, dans plusieurs cas, au lieu spécifique dans lequel les communautés ou populations indigènes se sont installées. Elle transcende ces frontières, souvent imposées par l'administration publique, pour s'étaler dans d'autres zones ou régions en accord avec les contenus historiques ou avec la mémoire mythique qu'elles conservent et actualisent[7].

---

1 Alejandra Rodríguez de Anca, Jorgelina Villarreal et Cristina Valdez, « Otros mapas, otras territorialidades. Reflexiones a partir de experiencias de mapeo cultural participativo en Territorio Mapuce », Rio Negro, Instituto de Formación Docente Continua - Luis Beltrán, Luis Beltrán, Río Negro., 2013.
2 Héctor Medina Miranda, *Los wixaritari: el espacio compartido y la comunidad*, Primera edición., Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, coll.« Publicaciones de la Casa Chata », 2020.
3 Paul Liffman, « Territorialización, ideología ritual y el Estado virtual de los wixaritari », *Revista pueblos y fronteras digital*, 17, 2022, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1870-41152022000100111&lng=es&nrm=iso&tlng=es.
4 P. Faba Zuleta, « Arte y presencia entre los huicholes (wixaritari) del occidente de méxico »..., *op. cit.*
5 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Editions Galilée, coll.« Collection L'Espace critique », 1989.
6 Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie?*, Fécamp, lignes / imec, coll.« lignes poche », 2018, p. 31.
7 Eugeni Porras Carrillo, « Algunos aspectos de las relaciones entre el desierto y los huicholes », *Culturales*, 3, juin 2006, p. 32-51.

Territorialisation par parentalité

Ce dernier point est très important pour comprendre que la territorialité Wixárika s'étale au-delà de ces cinq territoires principaux. En effet, comme Neurath, Medina et Liffman le constatent, cette territorialité est en constante réinvention et de nouveaux lieux peuvent émerger par les rêves et la ritualité. Neurath constate ainsi que des lieux comme la Villa de Guadalupe à la Ville de México, la sculpture de Coaticlue dans le Musée national d'anthropologie ou même la Statue de la Liberté à New York sont devenus aujourd'hui des « ancêtres-toponymes[1]. » Le cas de Cerro de los Tigres illustre également cette dynamique. Dans les années 1990, Don Ángel Carrillo s'est battu pour que le narcotrafic, ou comme il l'appelle « *la maña* », quitte ce territoire pour pouvoir fonder cette communauté[2]. Trente ans plus tard ce village perdure, et ses alentours accueillent plusieurs autres sites rituels, confirmant les observations de Neurath d'adoption de nouveaux sites : « une fois que les rituels ont commencé à se dérouler sur un site, ils ont la même ancienneté que n'importe quel autre point de la géographie rituelle[3]. » Ainsi, des sources d'eau, des collines, des grottes peuvent intégrer la cosmogonie Wixárika. Cette logique s'assimile à une forme de parentalité telle que la propose Donna Haraway. La philosophe nous invite à « faire des parents, pas des enfants ![4] ». Son sens de la parentalité ne repose pas sur le lien biologique au sein des couples hétérosexuels mais sur des relations choisies et significatives. Lorsque les Wixáritati adoptent des nouveaux sites sacrés, ils créent de la parentalité inter-espèces, car ces sites vont désormais être compris comme des ancêtres. Attention ici, mon intention n'est pas de lire les pratiques Wixáritari sous l'œil de Haraway. Il s'agit plutôt de constater qu'une proposition si disruptive comme celle de Donna Haraway, constitue déjà une réalité des Wixáritari.

L'attachement

L'artiste, chercheuse, écrivaine Pascale Weber a consacré tout un ouvrage à la relation entre corps et territoire, intitulé *L'attachement*[5]. À travers sa pratique performative *in situ* au sein du duo Hantu, elle explore ces relations d'appartenance – ou de rejet – à un territoire par le biais du sensible, la pensée et les affectes[6]. Ces performances, à mon sens, prennent plutôt un sens rituel. Cela questionne la frontière entre rituel et art ; chez Weber cette frontière n'est pas claire, et tant mieux. Elle nous invite à vivre le corps autrement, à l'expérimenter à travers les forces qui le dépassent et qui dépassent les limites de la rationalité cartésienne. Explorer un territoire inconnu à travers le sensible, par la magie que permet l'art, devient une manière de créer un lien profond – un attachement – . J'oserais dire, que cette performativité de l'attachement s'apparente à une forme de parentalité au sens harawayien, ou à une territorialisation telle qu'elle est vécue par les Wixáritari.

Pour Weber, le corps manifeste « un besoin d'attachement à un territoire[7] », et à travers ses récits, on perçoit l'émergence d'un rapport sacré au lieu duquel Weber reconnaît les forces animistes et divinités qui l'habitent. Si l'on se tourne vers un autre continent, en Australie, les peintures de Paddy Bedford, également connu sous le nom de Goowoomji, révèlent une approche semblable à celle de Weber ou des Wixáritari, où corps, terre et cosmos sont connectés par la ritualité. Dans ses œuvres intitulées *Jawoorraban / McPhee Hole* les ancêtres apparaissent pétrifiés dans le paysage vu d'une perspective aérienne que selon Arnaud Morvan sont des représentations topographiques assez exactes[8]. Ces deux exemples nous amènent à penser que le territoire, le connaître et le parcourir amène à un attachement, et selon les Wixáritari, à la parution d'un nouvel ancêtre.

---

1 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*
2 Notes de terrain de recherche.
3 *Ibid.*
4 D.J. Haraway, *Vivre avec le trouble..., op. cit.*, p. 229.
5 P. Weber, *L'attachement..., op. cit.*
6 *Ibid.*, p. 104.
7 *Ibid.*, p. 246.
8 Arnaud Morvan, « La trace chantée dans la peinture kija du Kimberley oriental », *Cahiers de littérature orale*, 67-68, 15 janvier 2010, p. 95-119.

En suivant les intuitions de Weber, la territorialité et ritualité Wixárika ou même les peintures de Goowoomji, je défends l'idée qu'il est nécessaire d'attribuer un sens mystique et rituel aux processus de territorialisation du corps. C'est à cette condition qu'une articulation écosophique ait lieu et Weber, ainsi que Goowoomji nous prouvent que l'art y joue un rôle primordial.

Une sacralité à construire

Ces réflexions pourraient ne pas convenir à Guattari, qui prend soin – à juste titre – d'éviter tout glissement vers « mythe animiste ou vitaliste comme par exemple celui de l'hypothèse Gaïa, de Lovelock et Margulis[1] ». Je comprends ses réserves, tout comme celles de Rosi Braidotti, qui s'inquiètent des dérives possibles lorsqu'on tente de s'aligner avec les pensées et pratiques des nations originaires. En effet, ce genre d'approche peut rapidement sombrer dans le folklorisme et l'exotisation, vidant ces perspectives de leur complexité, et réduisant les peuples concernés à des figures idéalisées que nous chercherions à « sauver ». Cette vision peut également déformer, voire trahir, leurs structures épistémiques. Il ne s'agit donc ni d'exotiser, ni de projeter sur ces visions du monde un regard nostalgique, comme Braidotti le souligne également. Ce que je propose, c'est de construire un rapport mystique au monde matériel, de cultiver une forme de magie matérialiste, une piste que je développerai plus en profondeur dans le chapitre 7.VII.

D'ailleurs, Guattari fait une référence au corps dans le cadre de l'écologie mentale : « De son côté, l'écosophie mentale sera amenée à réinventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux 'mystères' de la vie et de la mort[2] ». Cette perspective nous aide à comprendre l'attachement profond que les Wixáritari entretiennent avec leurs territoires. Ce lien n'est pas uniquement symbolique : il s'incarne dans des engagements politiques concrets, notamment dans la lutte contre les projets extractivistes. Là où certaines entreprises perçoivent des ressources exploitables à grande échelle, les Wixáritari voient les fondements de la vie. Iels revendiquent le respect pour les entités –les montagnes, les eaux, les esprits– grâce auxquelles la vie est possible. Il est alors important de prendre le temps de comprendre ces luttes, qui ne concernent pas seulement les Wixáritari, mais aussi un grand nombre de peuples autochtones confrontés aux formes du néocolonialisme.

1 F. Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie? op. cit.*, p. 72.
2 *Ibid.*, p. 22.

II. L'extractivisme néocolonial

Les résistances Wixáritari s'inscrivent dans une longue histoire. Bien que l'arrivée des Espagnols ait constitué un tournant majeur, leur opposition s'est manifestée principalement sous des formes culturelles et symboliques, notamment face à l'évangélisation. Cette résistance, qualifiée de « passive », fut profondément significative. Or, les enjeux contemporains auxquels iels font face trouvent quant à eux leurs racines à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, en lien avec l'expansion de l'activité minière sur le territoire sacré de Wirikuta[1] : comme Regina Larios le constate :

> La période actuelle de récupération territoriale par des moyens légaux inaugurée depuis le Cardenismo –non sans frictions– a été précédée par plus de 100 ans de violence ininterrompue au cours desquels les territoires qui ont survécu à la vice-royauté, ont été pratiquement démantelés[2].

Résistance contemporaine

Depuis 2009, les Wixáritari se mobilisent activement contre les compagnies minières – canadiennes et mexicaines – qui menacent leurs territoires sacrés, en particulier Wirikuta. Ce territoire a été livré à l'industrie extractive par l'ancien président d'extrême droite Felipe Calderón à travers l'octroi de 79 concessions. Celles-ci permettent l'exploration minière au Wirikuta –dont 22 dans la zone naturelle protégée[3]–. Cela représente une totalité de 140 000 hectares.

Lira Rios constate également qu'en plus de la défense territoriale, les Wixáritari revendiquent aussi leur droit et souveraineté sur leurs terres ancestrales. Les concessions minières ont été accordées sans qu'aucune consultation préalable n'ait été menée auprès du peuple Wixárika : une violation manifeste de leur souveraineté. L'anthropologue met en lumière les discours coloniaux encore présents dans la sphère politique mexicaine, où l'on entend régulièrement que « l'indigène est contre le progrès (…), que les 'huichols ne se mettent pas d'accord' ou 'ils ne sont pas bien informé·es[4]. » Face à ces stéréotypes, Lira s'attarde aussi sur les stratégies politiques propres aux Wixáritari, soit celles menées en ligne ou celles menées directement face aux institutions de l'État.

Le Canada : le progrès comme déguisement

Revenons à la question de l'extractivisme. Le Canada – pays qui cultive à l'international une image de nation progressiste – figure pourtant parmi les plus grands investisseurs dans l'extractivisme minier en Amérique latine. Dans le cas du Mexique, 77 % des concessions minières accordées à des investisseurs étrangers l'ont été à des entreprises canadiennes, ou à capital canadien. Ce paradoxe prend tout son sens lorsqu'on le met en relation avec les révélations récentes sur le traitement réservé aux peuples autochtones au sein même du Canada. En 2021, plusieurs fosses communes ont été découvertes sur les terrains d'anciens pensionnats destinés à assimiler les enfants autochtones à la culture coloniale canadienne. La première découverte a eu lieu en Colombie-Britannique, sur le site de la *Kamloops Indian Residential School*, où 215 corps d'enfants ont été exhumés. Peu après, 751 sépultures anonymes ont été retrouvées sur le site du pensionnat de Marieval, en Saskatchewan. Le 25 juin 2021, le Premier ministre Justin Trudeau a présenté des excuses publiques aux communautés autochtones : « Ce sont les dures vérités qui font partie de l'histoire du Canada, ce sont les dures vérités que nous devons affronter en tant que société, à vous tous (membres des communautés indigènes), nous sommes désolés »[5].

Extractivisme prédateur

Revenons au cas de Wirikuta où l'une des nombreuses entreprises minières actives est First Majestic Silver Corp et sa filiale au Mexique Real de Bonanza. En 2018 Tania Campos dénonce que la concession

1 Monserrat Torres Ortiz et Abigail Rodríguez Montiel, « El precio de la extracción: violaciones históricas a los derechos y el despojo de tierras en el territorio Wixárika », *Hechos y Derechos*, 26 juin 2023, https://revistas.juridicas.unam.mx/.
2 Regina Lira Larios, « Una lectura de la defensa territorial wixárika desde la complejidad ritual », *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 39-156, 30 novembre 2018, https://revistarelaciones.colmich.edu.mx/index.php/relaciones/article/view/315.
3 Diana Negrín et Joaquín Urrutia, « La miseria de los megaproyectos y las semillas de la esperanza », *Nexos*, https://medioambiente.nexos.com.mx/la-miseria-de-los-megaproyectos-y-las-semillas-de-la-esperanza/.
4 R. Lira Larios, « Una lectura de la defensa territorial wixárika desde la complejidad ritual »…, *op. cit.*
5 Justin Trudeau dans le reportage de Univision Noticias. Visible sur : https://www.youtube.com/watch?v=JXbtJtjJU3Y

attribuée couvrait 3 407 hectares. Cependant, selon les informations du site de la corporation, le projet nommé *La Luz* –celui situé à Real de Catorce, nom donné par les Mexicains métis au désert du Wirikuta–, s'étend en réalité 6 327 hectares.

Cet extractivisme, qualifié de prédateur[1], pourrait être comparé au pillage colonial de l'époque de la conquête espagnole. Or, selon la journaliste Eliana Gilet, cet extractivisme ne peut même pas se comparer à celui effectué par les Espagnols : « les Canadiens ont extrait, en quelques décennies, le double d'or de ce que les espagnols ont extrait lors de la colonie[2]. » Néanmoins, pour l'activiste Ivette Lacaba : « dans plusieurs documents on signale queces dernières années on a extrait plus de minéraux qu'à l'époque coloniale. Pourtant, nous ne pouvons pas l'assurer, puisqu'il n'y a personne pour contrôler la quantité de matériel minéral que les sociétés minières extraient aujourd'hui[3]. »

La corruption n'est pas que mexicaine

Au Mexique, l'ambassade canadienne a, plusieurs fois, refusé le dialogue avec les activistes. Un exemple tragique est celui de l'activiste Mariano Abarca, assassiné à coups de feu le 27 novembre 2009. Abarca défendait les habitants de la municipalité de Chocomuselo (Chiapas), contre les activités de l'entreprise canadienne BlackFire Exploration. Inquiet des impacts environnementaux provoqués par l'exploitation minière, il s'est engagé activement dans la lutte, malgré les nombreuses menaces de mort jusqu'à son assassinat.

À plusieurs reprises, Abarca avait signalé ces menaces auprès de l'ambassade du Canada. Après son assassinat, sa famille a porté plainte, portant l'affaire jusqu'aux tribunaux d'Ottawa. Aux côtés d'autres organisations mexicaines, la famille d'Abarca a dénoncé l'inaction de l'ambassade et a soumis le cas au Commissaire à l'intégrité de l'administration publique du Canada, Joe Friday.

Pourtant, ce dernier a classé l'affaire sans suite, concluant que ni l'ambassade ni l'entreprise n'avaient porté atteinte à l'intégrité de Mariano Abarca. Il apparaît clairement que ces entreprises canadiennes tirent avantage de la corruption enracinée au sein de la classe politique mexicaine. Une corruption qui, selon moi, est un héritage direct de la colonisation ainsi que de l'ingérence yankee. Il représente un mode de survie des classes dominantes qui n'a pas disparu avec l'indépendance. Au contraire, elle s'est renforcée, au point de faire du Mexique l'un des pays présentant les taux de corruption les plus élevés au monde.

Le colonialisme est aussi un problème écologique

L'inquiétude des activistes face à ces formes d'extractivisme prédateur ne repose pas uniquement sur la discrimination dont sont victimes les populations autochtones, mais aussi sur des préoccupations écologiques majeures. Les minières pratiquent aujourd'hui des méthodes très destructrices d'extraction, notamment l'exploitation à ciel ouvert. Cette technique consiste à utiliser des tonnes de dynamite pour éventrer la terre, laissant derrière elles d'immenses cratères. D'après le CEMDA[4], « pour chaque tonne de terre enlevée, ces entreprises n'extraient généralement qu'un demi-gramme d'or, c'est-à-dire que pour fabriquer un seul anneau, il faut enlever environ sept tonnes et demi de terre[5]. »

1 Aleida Azama et José Ignacio Ponce, « Extractivismo y desarrollo: los recursos minerales en México », *Problemas del Desarrollo*, 45-179, octobre 2014, p. 137-158.
2 Eliana Gilet, « En pocas décadas las transnacionales sacaron de México el doble de oro que los españoles en la colonia - », *Sputnik*, 2 août 2018, https://sputniknews.lat/20180802/mexico-mineria-canada-ecologia-economia-1080900797.html.
3 *Ibid.*
4 Centre Mexicain de Droit Environnemental
5 « Minería a cielo abierto », *CEMDA*, https://www.cemda.org.mx/mineria-a-cielo-abierto/.

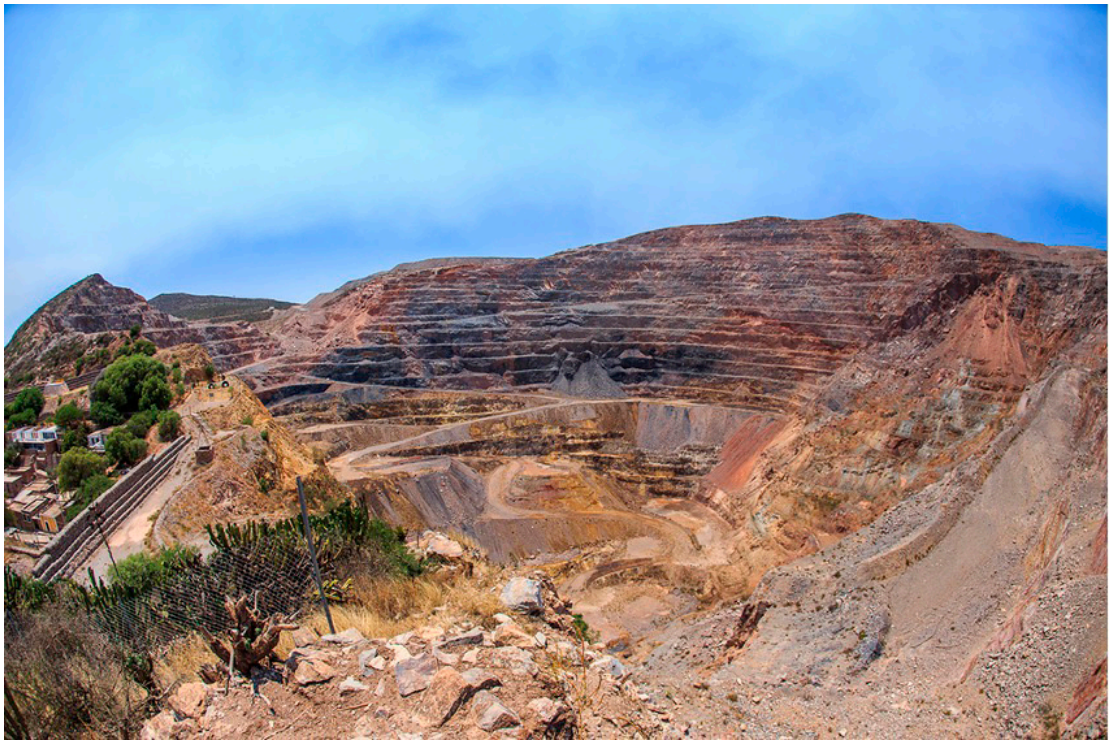


Figure 64 Image des collines après l'intervention de l'entreprise canadienne New Gold Inc Cerro de San Pedro. Image prise de : https://www.ocmal.org/reportaje-msx-en-cerro-de-san-pedro-ilegalidad-despojo-y-destruccion-ambiental/

À cela s'ajoute l'utilisation massive d'eau mélangée à du cyanure – substance hautement toxique – pour séparer l'or des autres éléments[1]. Une fois exposé à l'air libre, ce cyanure devient un poison pour les communautés environnantes. C'est ce qui s'est produit dans l'ancien village de La Zapatilla, près du Cerro de San Pedro dans l'État de San Luis Potosí, où l'entreprise canadienne New Gold Inc. a effectué des pratiques extrêmement polluantes (Fig.63). Cela a provoqué une recrudescence des cancers, des maladies respiratoires et des maladies rénales chez les habitant·es. Aujourd'hui, les populations près du Cerro de San Pedro « ont des montagnes de résidus toxiques à l'air libre. Des terres mortes d'où il y a des solutions cyanurées qui coulent tout le temps[2]. »

Avant l'invasion canadienne, les habitants de ces zones pratiquaient la culture de maïs et des haricots. Il y avait des terres fertiles pour la production du pulque[3] et des femmes pratiquaient l'apiculture pour la vente de miel. Maintenant les abeilles sont mortes, ces femmes ne peuvent plus produire du miel et il est impossible de relancer une agriculture dans un sol qui a perdu ses qualités.

Des avancées ?

Plusieurs antécédents encadrent la lutte pour Wirikuta. L'état de San Luis Potosí l'a déclaré Réserve Naturelle Sacrée, et l'UNESCO comme partie du Réseau mondial de sites sacrés naturels en 1998. Visant la protection des cinq sites sacrés Wixáritari, le peuple Wixárika et le gouvernement de l'État de San Luis Potosi ont signé le pacte de Hauxa Manaka, qui n'a pas vraiment aidé à la cause Wixárika. En 2023, le président Andrés Manuel Lopez Obrador a signé, lors de la journée internationale des Nations Originaires, un décret pour la protection de territoires Wixáritari. Paradoxalement, c'est le même président qui a développé le projet écocide du Tren Maya, qui a entraîné la dépossession des terres de plusieurs peuples.

1 *Ibid.*

2 Gerardo Suarez, « Reportaje MSX en Cerro de San Pedro: ilegalidad, despojo y destrucción ambiental | Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina », *OCMAL*, 5 juillet 2019, https://www.ocmal.org/reportaje-msx-en-cerro-de-san-pedro-ilegalidad-despojo-y-destruccion-ambiental/.

3 Boisson préhispanique du Mexique fermentée du maguey.

Bien que ce décret accomplisse plusieurs demandes des Wixáritari comme iels me l'ont fait savoir avec beaucoup de joie, il est important de rester vigilants face à la corruption et aux changements de gouvernement. Une autre date importante est le 8 mars 2025, où la présidente Claudia Sheinbaum, successeure d'AMLO, a restitué presque 6000 hectares au peuple Wixárika[1], geste qui a aussi eu lieu pour le peuple Rarámuri[2]. Cela représente un pas non seulement contre l'extractivisme, mais pour la reconnaissance de la souveraineté des nations.

De son côté, Yásnaya Aguilar dénonce une empathie à géométrie variable : tandis que les peuples du Nord du Mexique bénéficient d'un plan de justice, ceux du Sud sont confrontés à la prolifération de mégaprojets extractivistes. Loin de concurrencer avec les Wixáritari, Aguilar célèbre ces réussites, mais elle condamne les postures de l'État qui, en fin de compte, reste un État[3].

Les invisibles

On parle souvent des enjeux liés à l'extractivisme minier, mais l'exploitation forestière constitue un autre front tout aussi préoccupant. Le cas d'Homero Gómez González, assassiné pour avoir défendu le sanctuaire du papillon monarque, en est une illustration frappante, mais il n'est pas le seul. À ses côtés, une longue liste de militant·es, parmi lesquels de nombreux leaders autochtones, ont également été victimes de violences. En 2020, j'ai consacré une œuvre à ces figures disparues. Je me suis inspiré de la pièce *Apariciones* de l'artiste Said Dokins, qui avait inscrit, à l'encre invisible sur des plaques d'acrylique transparent, les noms des disparu·es politiques au Mexique entre 1972 et 1998.

Ces noms n'apparaissent que sous lumière noire, dans une installation pyramidale inversée et sonore[4]. Reprenant cette dialectique du visible et de l'invisible offerte par la lumière noire ainsi que par l'œuvre de Dokins, j'ai mené des recherches pour retrouver les noms d'activistes assassiné·es entre 2008 et 2018. Parmi les 108 personnes recensées par la journaliste Laura Castellanos[5], j'ai pu retrouver seulement 48 noms. Dans l'introduction de cette thèse, j'ai présenté trois portraits intitulés *Invocations* (Fig.2). Il s'agit des portraits de María Sabina[6], Macedonia Blas[7] et la Comandanta Ramona[8]. Ces noms ne deviennent visibles que lorsque la lumière noire, installée sous les cadres circulaires pyrogravés, est activée. Cette œuvre prend la forme d'*objet actif* lié à l'invisible. Mais loin de penser en un invisible d'ordre mystique, il s'agit de l'activation d'un invisible politique[9].

La criminalité, un langage colonial

En outre, le cas de Gómez, documenté entre autres par Emiliano Ruprah de Fina dans le documentaire *Le gardien des monarques*[10], ainsi que le sociologue Carlos Rafael Rea[11], dévoilent un autre facteur qui déstabilise la souveraineté des nations originaires, dont les Wixáritari : le crime organisé. En effet, la guerre contre le narco-trafique entreprise par Felipe Calderón a plongé le pays dans une spirale de violence.

1 Les Rararumis sont aussi connu.es comme Tarahumaras, peuple auquel Antonin Arthaud a dédié un livre. Or, le nom qu'iels revendiquent est celui de Raramuris. Rojas R, « Sheinbaum decreta restituir 5 mil 956 hectáreas a pueblo Wixárika », *RegeneraciónMX*, 9 mai 2025, https://regeneracion.mx/sheinbaum-decreta-restituir-5-mil-956-hectareas-a-pueblo-wixarika/.

2 Patricia Mayorga, « Entre violencia y reclamos, Sheinbaum visita la Sierra Tarahumara y restituye tierras », *Proceso*, https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2025/5/18/entre-violencia-reclamos-sheinbaum-visita-la-sierra-tarahumara-restituye-tierras-351316.html.

3 Cf. Réseaux sociaux de l'activiste mixe : urlr.me/gnRtJQ.

4 *Apariciones*, 2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=t4ncnX2vVBA consulté le 20/05/2025.

5 Laura Castellanos, « Estos 108 mexicanos fueron asesinados por defender nuestros bosques y ríos », 25 juillet 2019, https://web.archive.org/web/20190725171310/https://www.mexico.com//nuestras-causas/estos-108-mexicanos-fueron-asesinados-por-defender-nuestros-bosques-y-rios/. Consulté le 20/05/2025.

6 María Sabina (1894–1985) était une guérisseuse mazatèque originaire de Huautla de Jiménez, au Mexique. Elle est célèbre pour son usage rituel des champignons hallucinogènes. Ces rituels visaient à soigner les maladies spirituelles et physiques. Sa rencontre avec le banquier et ethnomycologue américain R. Gordon Wasson dans les années 1950 a attiré l'attention mondiale sur ces pratiques, contribuant au développement du mouvement psychédélique en Occident. Cependant, cette médiatisation a profondément bouleversé sa vie et sa communauté.

7 Macedonia Blas Flores est une militante indigène mexicaine d'origine otomí, engagée dans la défense des droits des femmes autochtones. Elle a consacré sa vie à lutter contre la discrimination, les violences basées sur le genre et l'exclusion sociale que subissent les femmes indigènes au Mexique. Fondatrice de l'organisation *Enlace, Comunicación y Capacitación*, elle œuvre pour l'éducation, la justice et l'autonomie des communautés.

8 La Comandanta Ramona (1959–2006) était une militante tzotzil et une figure emblématique de l'Armée zapatiste de libération nationale (EZLN) au Chiapas, Mexique.

9 Lars Meier, Lars Frers et Erika Sigvardsdotter, « Editorial: The importance of absence in the present: practices of remembrance and the contestation of absences », *Cultural Geographies*, 20-4, 2013, p. 423-430.

10 *El Guardián de las Monarcas*, Casanova (Península Films) - Netflix, 2024.

11 Carlos Rafael Rea Rodríguez, « Violencia narco y estatal contra indígenas en Nayarit », *Servindi - Servicios de Comunicación Intercultural*, 1 avril 2025, https://www.servindi.org/pueblos-indigenas-actualidad-opinion/03/04/2025/violencia-narco-y-estatal-contra-indigenas-en.

Malgré les alternances politiques – Enrique Peña Nieto en 2012, Andrés Manuel López Obrador en 2018 et récemment en 2024 avec Claudia Sheinbaum –, cette guerre a engendré une violence endémique, désormais exercée par les cartels.

Lors de mes séjours parmi les Wixáritari, et à travers les travaux de Rea, j'ai pu constater à quel point la présence des groupes criminels, combinée à l'indifférence de l'État mexicain envers les nations autochtones, constitue un obstacle majeur à la sécurité et à la souveraineté de leurs territoires. Le village de Cerro de los Tigres, fondé par le *mara'akame* Don Ángel Carrillo, incarne une forme de résistance. Cette fondation fut le fruit de longues années de lutte contre les réseaux criminels.

Bien que cette initiative représente une réussite locale, la menace persiste. Aujourd'hui, par exemple, certaines routes menant à Hauxa Manaka (Durango), un territoire sacré fondamental pour les Wixáritari, sont désormais contrôlées par le cartel de Sinaloa. Cela signifie que les déplacements rituels et culturels vers ce lieu se font sous la menace latente. Ainsi, les Wixáritari, comme d'autres nations originaires, doivent affronter non seulement le néocolonialisme occidental et celui perpétué par l'État-nation mexicain, mais également la violence exercée par les cartels. Au-delà de l'incapacité manifeste de l'État mexicain à contenir cette violence, le narcotrafic peut aussi être lu comme un dispositif extra-impérial relevant de l'expansionnisme yankee : une strate supplémentaire dans l'emboîtement des dominations. Maintenant, les Wixáritari doivent renforcer leurs modes d'organisation, aiguiser leurs stratégies de défense, ou, dans les cas les plus dramatiques, fuir. Ce phénomène entraîne une dépossession profonde : une déterritorialisation forcée qui touche au cœur même de leur existence spirituelle et culturelle.

Nous retrouvons un autre exemple tragique en 2020, lorsque Paulina Gómez Escudero, de 50 ans, a été retrouvée morte le 22 mars 2020. Selon le Centre de Recherche Wixárika, Gómez a été tuée à coups de fusil sur le visage entre 48h et 72h avant la découverte du corps[1]. Paulina Gómez était considérée comme amie des Wixáritari et protectrice de la terre sacrée du Wirikuta. Un suspect aurait été arrêté selon le journal *La Jornada* et il aurait volé la quantité de 23 000 pesos mexicains que Gómez avait retiré pour payer ses employés. À première vue, il s'agit d'un simple vol à main armée. Cependant ceci arrive sans cesse à tous·tes les activistes, ce qui fait douter fortement sur la véracité du discours officiel. Cela soulève des questions quant à la place que le crime organisé a au Mexique, comme le signale Yásnaya Aguilar[2], ou encore Rita Segato avec l'idée de *para-État*[3]. Selon Segato, le crime organisé n'est pas une opposition de l'État, mais un parallèle qui fait office, dans certaines régions, d'État. Ainsi, le crime se nourrit de l'État et ses appareils et souvent de sa faiblesse pour exercer un contrôle non seulement économique, politique et culturel, mais aussi sur les corps.

Dans cette partie, je souhaitais montrer que les pratiques coloniales persistent encore aujourd'hui, notamment sur le plan territorial. Il existe, certes, des phénomènes violents et spectaculaires comme le crime organisé, et ils sont indéniablement atroces. Mais cette violence ne doit pas éclipser celle exercée par les États et par le capitalisme, souvent justifiée au nom du progrès. Il serait alors nécessaire de remettre en question le concept de progrès, car il banalise et normalise les violences coloniales.

1 « Asesinan a activista Paulina Gómez Palacio Escudero, guardiana del territorio de Wirikuta. », *Centro de Investigación Wixárika*, https://www.wixarika.org/es/asesinan-activista-paulina-g%C3%B3mez-palacio-escudero-guardiana-del-territorio-de-wirikuta.
2 Yásnaya Elena A. Gɪʟ, « ¿La jurisdicción del crimen organizado? Tsë'ëk », *El País México*, 19 mai 2025, https://elpais.com/mexico/opinion/2025-05-19/la-jurisdiccion-del-crimen-organizado-tseek.html.
3 *Diálogo con Rita Segato en la UNAM*, 2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OvNBJHW7slw consulté le 20/05/2025.

III. Le fantasme du progrès

Avec la modernité/colonialité, l'idée du progrès des Lumières s'est tellement ancrée en Occident qu'il est difficile de s'en débarrasser. Ce concept reste aujourd'hui central, tant dans le discours du capitalisme tardif que dans celui des gouvernements qui continuent de concéder l'exploitation des ressources naturelles au nom du « développement ». La notion de progrès porte en elle l'idée de croissance économique, supposément bénéfique pour l'ensemble de la société.

Décoloniser l'écologie

Depuis les années 1970, la critique de cette logique s'est intensifiée avec l'émergence de la pensée de la décroissance, devenue incontournable dans les débats écologiques. Toutefois, il me semble que la remise en question doit aller plus loin : il s'agit d'opérer un déplacement radical, capable de transgresser en profondeur le dualisme culture/nature, hérité de la modernité occidentale. Ce constat est d'autant plus pertinent que la question décoloniale reste largement absente des discussions écologiques en France, – ou au moins dans ce que j'ai pu entendre dans le milieu académique parisien –. Or, nous savons aujourd'hui que ce sont les pays du Nord global qui polluent le plus, et les pays du Sud ceux qui en subissent les conséquences. Dans la pensée décoloniale d'Abya Yala, la dimension coloniale de la crise climatique est perçue comme une évidence dès les années 1960. Cette perspective est intimement liée à l'analyse du rôle que joue le capitalisme extractiviste dans la production et perpétuation de l'état de « sous-développement » du tiers monde : « L'histoire du sous-développement latino-américain est l'histoire du système capitaliste mondial.[1] »

Les responsabilités du Nord Global

L'artiste Christiane Geoffroy, par exemple, met en évidence les inégalités environnementales dans sa pièce *Dérive des continents*[2]. Dans cette œuvre, les continents sont « dilatés en fonction de leur bilan de carbone[3] ». Cette œuvre met en lumière la domination et la responsabilité du Nord Global, un enjeu auquel s'attache également Rosi Braidotti :

> La situation d'émergence du changement climatique et l'état général de l'Anthropocène laissent voir non seulement les limitations, mais aussi les responsabilités de l'Humanisme européen et sa culture scientifique. La même violence qui a occasionné la crise climatique (concrètement, la cupidité débridée du capitalisme, l'impérialisme et l'eurocentrisme) est aussi à l'origine de la dépossession des peuples indigènes et de la dispersion de leurs cultures[4].

Aborder les enjeux climatiques nécessite d'écouter attentivement les voix des nations autochtones. C'est précisément ce que nous rappelle Yásnaya Aguilar :

> ...les conséquences des dégâts sur l'environnement augurent des effets sociopolitiques radicaux : des nouveaux privilèges verront le jour, les flux migratoires massifs de personnes plus touchées par la catastrophe environnementale augmenteront, les territoires des peuples autochtones subiront des attaques frontales en vue de l'accaparement des biens dont le capitalisme a besoin pour se perpétuer. Le contrôle des frontières sera renforcé, et ce entre autres processus, par ailleurs empreints de problématiques liées au genre... Toutes les luttes sociales devront s'ajuster à la situation dessinée par les effets grandissants du changement climatique[5].

1 Ruy Mauro Marini, *Subdesarrollo y revolucion*, 8e éd., Siglo XXI Eds., 1977, p. 30.
2 Œuvre visible sur : https://www.christianegeoffroy.com/front/action.php?page=oeuvres&id_rub=1&oeuvre_id=235&oeuvre_theme=&oeuvre_date=
3 Paul Ardenne, *Un art écologique: création plasticienne et anthropocène*, Éd. revue et Augmentée., Lormont Bruxelles, le Bord de l'eau, coll.« Collection La muette », 2019, p. 266.
4 Bignal, Hemming, Rigney, 2016 cités par R. Braidotti, *El conocimiento posthumano..., op. cit.*, p. 71.
5 Y. Aguilar, *Nous sans l'Etat..., op. cit.*, p. 46.

Dans un contexte d'hypermondialisation marqué par des conflits géopolitiques centrés sur l'exploitation industrielle, l'extraction de ressources et l'accès au pétrole –tel qu'Eduardo Gudynas l'expose[1]–, ces réflexions sont donc non négligeables. Je considère aussi pertinent de souligner que le lien entre colonialisme et crise écologique a été pensé depuis longtemps au Sud Global[2], bien avant que l'écologie ne devienne un « sujet à la mode » en Occident.

Le vol de savoirs

Si l'on continue la réflexion sur le colonialisme, on s'apercevra qu'il a joué également un rôle essentiel dans la reconfiguration des relations entre humain et non-humain, comme pour les plantes. Le remarquable travail de Samir Boumedienne[3] montre comment les plantes ont été volées, interdites puis intégrées au développement de la médecine occidentale, tout en étant simultanément contrôlées ou criminalisées dans leurs usages rituels par les peuples colonisés. Le *hikuri* par exemple, a été interdit par les colons espagnols en 1620. Cette interdiction ne tenait pas uniquement à ses effets « hallucinogènes », mais relevait d'une volonté explicite à effacer toute sorte d'« idolâtrie » autochtone. Le *hikuri* – et bien d'autres plantes – était, et l'est encore, lié aux pratiques spirituelles Wixáritari, ce qui le rendait suspect aux yeux du pouvoir colonial[4].

Bien que le *hikuri* soit aujourd'hui strictement réglementé pour un usage rituel réservé à des peuples tels que les Wixáritari, les Náayeri ou les Mexikan, un véritable marché noir s'est développé. Ce marché répond principalement à la demande psychédélique des *néo-chamans* et des adeptes du courant *New Age*.

Anthropocène ?

C'est pourquoi, je considère pertinent l'usage du terme *Plantacionocène* proposé par Anna Tsing et Donna Haraway[5] plutôt qu'Anthropocène. Ce concept saisit l'aspect colonial de la dévastation écologique en mettant l'accent sur le modèle plantationnaire esclavagiste –un système qui conçoit la terre et les non-blancs comme des ressources à exploiter–. À l'inverse, le terme Anthropocène est donc problématique car il suggère que *anthropos* est à l'origine de la crise écologique. Les peuples du sud doivent également prendre sur eux cette culpabilité tandis que c'est le Nord qui les exploite et prend leurs territoires ? Nous ne pouvons pas dire que les peuples du sud et les peuples dits « indigènes » ont participé à la dévastation de cette planète sachant surtout que les régions peuplées par les nations originaires, sont en vrai, les régions avec le plus de biodiversité au monde[6]. À moins que l'Occident ne considère pas ces peuples dans la catégorie de *anthropos* – ce que laisse souvent entendre l'humanisme occidental –, le terme anthropocène ne signale pas le vrai problème : le colonialisme et le capitalisme.

Une autre évolution

Le progrès ainsi ne représente que le développement économique de quelques-uns, au détriment des autres. Pourtant, si le progrès consiste à voler la terre, à effacer les nations originaires, à « améliorer » le corps humain ou à « améliorer » un monde qui n'a pas besoin d'être amélioré, alors il s'agit peut-être d'un mythe séculier auquel il serait temps de renoncer.

---

1 Eduardo Gudynas, « América Latina frente a la inflación de los codiciosos », *Revista de la Universidad de México*, 896, mai 2023, p. 66-71, coll.« Nueva Época ».

2 P. Colin et L. Quiroz, *Pensées décoloniales…*, *op. cit.*, p. 208.

3 Samir Boumediene, *La colonisation du savoir: une histoire des plantes médicinales du Nouveau monde,1492-1750*, 2e éd. revue et Augmentée., Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2019.

4 *Ibid.*, p. 340.

5 D.J. Haraway, *Vivre avec le trouble…*, *op. cit.*, p. 221.

6 Il ne s'agit pas d'essentialiser toutes les nations originaires vis-à-vis de leur « relation avec la terre » Or, plusieurs études montrent que les pratiques et la ritualité de certains peuples ont un impact sur la biodiversité : Stephen T. Garnett, Neil D. Burgess, Julia E. Fa, Álvaro Fernández-Llamazares, Zsolt Molnár, Cathy J. Robinson, James E. M. Watson, Kerstin K. Zander, Beau Austin, Eduardo S. Brondizio, Neil French Collier, Tom Duncan, Erle Ellis, Hayley Geyle, Micha V. Jackson, Harry Jonas, Pernilla Malmer, Ben McGowan, Amphone Sivongxay et Ian Leiper, « A spatial overview of the global importance of Indigenous lands for conservation », *Nature Sustainability*, 1-7, juillet 2018, p. 369-374.

Par ailleurs, la question du progrès est fondée sur une conception du temps linéaire qui est très problématique surtout si l'on se met face aux conceptions Wixáritari qui sont plutôt cycliques. Le travail de Rosendo López García par exemple, reprend la question de l'évolution pour rompre avec la vision simpliste et linéaire qui est souvent adoptée[1] pour la dessiner en forme de spirale. Dans son travail, la finalité de l'évolution n'est pas « l'homme », aspect que je trouve assez posthumain, mais le *hikuri* en passant par le cerf. Ce tableau replace l'humain non comme un centre, mais comme un pas pour devenir une autre chose, animal ou plante : une entité de plus dans des cycles où l'on ne fait que devenir. En plus, ce tableau fait écho à l'une des histoires mythiques des Wixáritari. En effet, iels racontent que le *hikuri* existe car lors du premier pèlerinage des ancêtres, *Kauyumari* a constaté voir les Wixáritari fatigué ·es. Dans un geste de solidarité, le cerf bleu s'est transformé en *hikuri*. Ainsi, les premiers pèlerins ont eu la possibilité de manger et reprendre de l'énergie grâce au cerf devenu *hikuri* pour continuer leur chemin.

Cette autre forme de temporalité, dans laquelle le corps se transforme, nous invite à envisager une nouvelle manière de comprendre l'écologie. Ce que l'on appelle le « tournant ontologique » permet précisément de porter attention aux divergences ontologiques que manifeste la ritualité wixárika. Concentrons-nous à présent sur ces différences et sur la manière dont elles s'insèrent dans ce vaste débat.

1 Il faut éclaircir que la vision darwiniste de l'évolution ne repose pas sur une conception du temps linéaire, mais plutôt arborescente. Ce sont surtout les imaginaires anthropocentrés dessinés après Darwin qui se dessinent de manière linéaire.



Figure 65 Titre méconnu. Rosendo López García. Collection de Stéphane Abettan. Photographie Armando Zacarías. 2022

IV. Tournant et conflits ontologiques

Une écologie sans nature

Il est probable qu'à ce stade, je vous fatigue un peu avec ma remise en question du terme « nature ». J'admets avoir été assez réitératif sur le sujet. Pourtant, il demeure crucial d'y revenir, notamment parce que ce concept est absent de la langue Wixárika. Dans les chapitres précédents nous critiquions le terme nature comme concept qui essentialise le corps. Maintenant, il est nécessaire de questionner le terme de nature cette fois-ci sur le plan écologique. Étant très séduit par la pensée de Timothy Morton – qui propose une *écologie sans nature*[1] –, j'observe que lorsqu'on invoque la « nature », c'est souvent pour désigner quelque chose de pur ou d'immuable. Or, une leçon essentielle du darwinisme est que les organismes vivants sont en perpétuelle transformation. Même si ces mutations sont parfois imperceptibles à court terme, elles sont constantes. Braidotti s'interroge aussi sur l'usage du mot « naturel » et sur l'engouement croissant pour les produits « bio » dans les pays « développés » : « ce phénomène de la culture postindustrielle est un acte simultané de sacralisation et cannibalisation de l'idée de l'« authentique », c'est-à-dire, d'une nature indomptée et non polluée[2]. »

Le propre Guattari nous invite à « assumer collectivement une nouvelle subjectivité, une nouvelle socialité et une nouvelle 'nature'[3]. » Dans ce même texte, Guattari exprime le risque d'aborder la question écologique et de la « nature » sous des yeux nostalgiques sur « un passé balayé irréversiblement par la symbiose humanité-machine[4]. » Rosi Braidotti s'oppose à une « remise en cage romantique » de la nature, ainsi qu'à une acception utilitariste, *ergo*, consumériste et finalement à une posture politique basée sur la nostalgie.

Étranger étranger

Je m'aligne donc à Timothy Morton qui affirme que le terme « nature » ne fait que renforcer une altérité, c'est pourquoi il préfère employer le terme *étrange étranger*[5]. La notion d'*étrange étranger* est donc une allégorie de toutes les manifestations du vivant que l'anthropocentrisme occidental a classé comme *autre*. Ce terme fait référence aux formes du vivant avec lesquelles nous coexistons et, néanmoins, nous ne connaissons que très peu. David Abram utilise de son côté le terme de *nature-non-humaine*[6], qui semble également pertinent dans la mesure où il présuppose que l'humain fait aussi partie de cette « nature. »

Renoncer à la nostalgie

D'autres auteur·es du Sud Global soulignent le caractère colonial du terme nature, comme Ramón Grosfoguel : « dans d'autres cosmogonies le terme nature n'apparaît pas, il n'existe pas, car la nommée 'nature' n'est pas un objet, mais un sujet qui fait partie de la vie dans toutes ses formes humaines et non-humaines[7]. » De ce fait, Grosfoguel constate que ce concept s'inscrit dans le projet civilisationnel de la modernité.

Pour Morton, la « nature » est devenue l'étiquette d'une figure Marianne immaculée « holistique, saine, réelle »[8], ou selon Braidotti « un Éden sacré et maternel »[9], qui empêche un changement de perception ontologique autour de ce qui nous entoure et de l'agir dans le panorama écologique. Pour Morton, comme pour moi, il ne s'agit pas de rêver à un retour à une époque prémoderne. Il serait absurde de nier les développements industriels et technologiques.

Ce qu'il faut, en revanche, c'est repenser nos usages de la science et de la technologie, afin de les libérer

1 Timothy Morton, *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2007.
2 Bryld et Lykke (*Cosmodolphins. Feminist Cultural Studies of Technology, animals and the sacred*. P.5). Cités par R. Braidotti, *Metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 175.
3 F. Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie? op. cit.*, p. 518.
4 *Ibid.*
5 T. Morton, La pensée écologique..., op. cit.
6 David Abram, *Comment la terre s'est tue: pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et traduit par Isabelle Stengers, Paris, la Découverte, coll.« Les empêcheurs de penser en rond », 2013.
7 R. Grosfoguel, « Del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y al "extractivismo ontológico" »..., *op. cit.*
8 T. Morton, *La pensée écologique...*, *op. cit.*, p. 27.
9 R. Braidotti, *Metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 172.

de l'emprise dans laquelle elles sont maintenues, notamment par le capitalisme et le colonialisme. Il s'agit donc moins de rejeter ces outils que de les réorienter vers des fins émancipatrices.

Morton souligne avec justesse la nécessité de distinguer entre *pensée écologique* et *environnementalisme*. À mon sens, il est aussi important de questionner le terme d'« écologie », surtout lorsqu'on constate à quel point il est récupéré par les discours politiques, les cadres législatifs ou encore les logiques capitalistes pour alimenter des pratiques de *greenwashing*.

Conflits ontologiques

Ainsi, les luttes des peuples du Sud contre la voracité du capitalisme peuvent – et doivent selon moi –, être comprises sous la grille de lecture des « conflits ontologiques[1] » proposée par Mario Blaser. Cela m'amène à évoquer le cas des Wixáritari, à travers un texte très intéressant de Johannes Neurath intitulé *Frictions ontologiques dans la collaboration entre Wixáritari et environnementalistes*[2]. Ici, Neurath expose le fait que les communautés Wixáritari se sont associées à des groupes environnementalistes pour défendre les territoires sacrés. Comme nous l'avons vu dans la première partie en abordant la question de l'extractivisme, ce contexte militant révèle, selon Neurath, une véritable tension ontologique, rendue visible à travers cette collaboration politique. Je cite : « Pour les Wixáritari, la nature n'est pas quelque chose de donné. Mais elle se produit durant les rituels d'initiation. De cette manière, les Wixáritari ne défendent pas seulement une géographie rituelle déjà existante, mais leur droit à la réinventer[3]. »

En plus, il faut noter que la seule conception de vie des Wixáritari montre cette distinction. Pour elleux, vivre signifie une dette envers les divinités – qui sont les éléments dans un langage séculier –[4]. Dans leur ritualité, iels cherchent donc à rembourser cette dette.

Même si l'alliance entre Wixáritari et écologistes a permis de freiner plusieurs macro-projets extractivistes, la différence ontologique, mise en évidence par Neurath, souligne l'importance de dépasser l'image romantique et immaculée de la nature. Elle invite à s'ouvrir pour comprendre les ontologies Wixáritari – ou d'autres nations d'ailleurs –. Comme Neurath le dit « les Wixáritari savent généralement plus sur nous, que nous sur eux [...] en termes de 'reverse anthropology', les Wixáritari ont l'avantage de comprendre assez bien leur autre[5]. »

Les Wixáritari défendent non seulement leurs territoires sacrés, mais iels défendent aussi leur autonomie politique, leur liberté de culte et de pratique de rituels qui impliquent de (se) réinventer : « L'activisme écologique devrait apprendre qu'il y a plusieurs manières d'être en relation avec la 'nature', au-delà de l'exploitation utilitariste et de l'idéalisation romantique, que d'un point de vue, finissent par être deux aspects d'un même discours[6]. » Pour Neurath, l'attitude des écologistes vis-à-vis des Wixáritari est paternaliste et colonialiste et ne font que renforcer des essentialismes que, justement, devraient être questionnés davantage : tels que l'idée d'une nature pure et immuable.

Greenwashing d'État

Un autre risque de l'écologisme, cette fois-ci sous l'emprise de l'État, est justement la vision utilitariste de la « nature. » Bien que le terme de *greenwashing* est souvent associé aux entreprises privées, nous constatons de telles stratégies au sein des gouvernements. Tel est le cas du ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie en France qui expose le texte suivant :

> La trame verte et bleue est un outil d'aménagement du territoire qui vise à (re)constituer un réseau écologique cohérent, à l'échelle du territoire national, pour permettre aux espèces animales et végétales, de circuler,

1 Mario Blaser, « Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales », *América Crítica*, 2-3, 2019, p. 63-79.
2 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*
3 *Ibid.*
4 D'après ce que mon professeur de langue me partage et chez Denis Lemaistre, *Le chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, Paris, Harmattan, coll.« Recherches Amériques latines », 2003., p.19
5 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*
6 Descola et Latour cités par *Ibid.*

de s'alimenter, de se reproduire, de se reposer … En d'autres termes, assurer leur survie, et permettre aux écosystèmes de continuer à rendre à l'homme leurs services[1].

L'écologie acritique

De ce fait, permettez-moi de faire une parenthèse et d'exprimer un jugement complètement personnel, mais auquel je tiens : je suis profondément lassé de textes, d'expositions et d'œuvres qui abordent la question écologique tout en utilisant le terme « Homme » comme synonyme de l'espèce humaine. Je pense – entre autres – au livre *Renaissance sauvage, l'art de l'anthropocène* de Guillaume Logé[2]. En plus d'utiliser ce terme de manière répétitive, l'auteur propose l'idée que nous vivrions une nouvelle Renaissance, semblable à celle qui a donné forme à l'Humanisme en repensant la place de « l'Homme ». Une écologie qui ne se questionne pas sur ses propres biais est destinée à démérer du jardinage bourgeois[3]. Et je ne peux pas m'empêcher d'interroger : à quel type de pensée critique ces discours prétendent-ils réellement contribuer ?

Ce genre d'écologisme, qui ne se questionne pas sur ses propres conceptions, configurations et définitions, n'est qu'un discours d'un *status quo* que l'on peut sans hésitations qualifier de *greenwashing*. Mais cela dévoile également les biais de l'écologisme ou « environnementalisme » actuel par le naturalisme occidental.

Le naturalisme occidental

Nous pouvons tourner la tête vers Philippe Descola qui nous présente quatre « routes ontologiques » issues de ses observations anthropologiques dans le monde occidental et dans le monde amérindien. Dans ce cadre, il désigne le naturalisme comme une ontologie propre à l'Occident moderne : humains et non-humains y partagent une physicalité commune, mais seuls les humains seraient dotés d'une intériorité pleine (subjectivité, intentionnalité, esprit). Il ne s'agit pas ici d'un jugement normatif, mais d'une description anthropologique d'un mode d'identification particulier[4].

De son côté, Bruno Latour utilise également le terme naturalisme, mais dans un sens distinct : non pas comme une ontologie au sens strict, mais comme un grand récit moderne, une mise en scène de la Nature comme un paysage déjà peint, dont les Occidentaux contempleraient les contours comme s'ils étaient fixés par un peintre divin[5] – qu'il soit Dieu, la Science ou les Lois de la Nature –. Le naturalisme latourien désigne ainsi le régime de vérité qui sépare radicalement Nature et Culture et confère aux modernes la prétention de parler au nom du réel. Bien que Descola et Latour n'emploient pas naturalisme au même niveau théorique, leurs analyses convergent dans la mise en évidence d'une pensée occidentale fondée sur une série de séparations ontologiques. De ce fait, pour Latour, le naturalisme est un récit moderne et dualiste à dépasser.

Ce constat me permet d'observer que l'écologie peine à se défaire des logiques hiérarchiques et anthropocentrées inhérentes à la modernité/colonialité. Cela me conduit à affirmer que l'écologie elle-même se trouve colonisée – non dans un sens moral, mais sur les plans ontologique et épistémique –, selon la conception d'Arturo Escobar qui évoque à ce propos un conflit ontologique :

> Sous sa forme dominante, cette modernité – capitaliste, libérale et séculière –, a étendu son champ d'influence à la plupart des coins du monde par le colonialisme. À partir de ce que nous appellerons une « ontologie dualiste » (qui sépare l'humain et le non-humain, la nature et la culture, individue et communauté, 'nous' et 'eux', esprit et corps, le séculier et le sacré, raison et émotion, etc), cette modernité s'est octroyée elle-même le droit

1 Texte cité par Joanne Clavel et Isabelle Ginot, « Des politiques écologiques aux pratiques du sentir », *in* Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado et Makis Solomos (éd.), *Transitions des arts, transitions esthétiques: processus de subjectivation et des-croissances: actes du colloque organisé par MUSIDANCE et TEAMeD-AIAC (université Paris-8), 5. 6, 7 mars 2015, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, Université Paris-8, Institu national d'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll.« Collection Musique-philosophie », 2017, p. 155-173., et confirmé dans plusieurs sites des services déconcentrés de l'état français.

2 Guillaume Logé, *Renaissance sauvage: l'art de l'anthropocène*, Paris, PUF, 2019.

3 Enrique Javier Díez Gutiérrez, « La ecología sin conciencia de clase es jardinería: Educar en y para el decrecimiento », Grupo de Investigación "Estudios sobre Comunicación y Lenguajes para la Inclusión y la Equidad Educativa" (ECOLE), 2024.

4 P. Descola, *Par-delà nature et culture…, op. cit.*, p. 302.

5 B. Latour, « Sur l'instabilité de la (notion de) nature. ».., *op. cit, p.29*

> d'être 'le' Monde (civilisé, libre, rationnel), au détriment d'autres mondes existants et possibles. (...), c'est le projet moderne d'Un Monde qui cherche à réduire les nombreux mondes existants en un seul...[1]

C'est dans ce sens que la classification des quatre ontologies de Descola devient intéressante. Depuis Descola et le nommé « tournant ontologique », cette discussion a été nourrie par d'autres notions sur lesquelles le posthumanisme pose certaines réflexions post-anthropocentristes tels que : l'hybridité (Ogden 2011), la connaissance intime (Raffles, 2002), le multiespèce (Kirksey y Helmreich 2010), les espèces compagnes (Haraway, 2008), l'acteur-réseau (Callon, 1999 ; Law, 1992 ; Latour, 2008), les assemblages hybrides (Latour, 1999), zoé (Braidotti, 2009), gaïa (Latour, 2015) et le réalisme agentiel (Barad 2007).

Perspectivisme

À cette discussion s'ajoute une autre route, celle-ci m'intrigue davantage : le perspectivisme. Proposé par l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro

> ...le perspectivisme repose sur la prémisse selon laquelle le monde peut être appréhendé, dans des termes similaires par différents types d'êtres, que les différents corps créent différents points de vue et que ce qui unit humains et non humains est la culture et non pas la nature, puisque les humains, les animaux et les esprits habitent différents corps et par conséquent, ils configurent différents types de nature[2].

Cela nous offre ce que Viveiros appelle multinaturalisme[3], terme qui s'oppose donc aux cosmogonies multiculturalistes modernes :

> Alors que celles-ci s'appuient sur l'implication mutuelle entre l'unicité de la nature et la multiplicité des cultures – la première garantie par l'universalité objective des corps et de la substance, la seconde générée par la particularité subjective des esprits et du signifié –, la conception amérindienne supposerait, au contraire, une unité de l'esprit et une diversité des corps[4].

Ceci fait écho à la ritualité Wixárika où, à travers l'usage du *hikuri*, iels entrent dans une autre perception du monde, adoptant celle de la plante sacrée. C'est pourquoi le *hikuri* est souvent évoqué comme un maître que, en l'ingérant, transmet sa sagesse.

Néanmoins, malgré les traits perspectivistes des Wixáritari et le fait que chercheurs comme Johannes Neurath assument que les Wixáritari seraient perspectivistes[5] je refuse de classifier le peuple Wixárika[6]. Premièrement, car je ne suis pas anthropologue. Deuxièmement, car lors de mes séjours chez elleux, j'ai pu observer que leurs pratiques et leurs relations au monde sont si diverses qu'une seule catégorie risquerait de rendre monolithique une pluralité.

---

1 Arturo Escobar, « Territorios de diferencia: la ontología política de los "derechos al territorio" », *Cuadernos de Antropología Social*, 35-41, 24 décembre 2015, p. 25-38.

2 Daniel Ruiz Serna et Carlos del Cairo, « Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno », *Revista de Estudios Sociales*, 55, janvier 2016, p. 193-204.

3 Eduardo Viveiros de Castro et Pierre Delgado, *Le regard du jaguar: introduction au perspectivisme amérindien*, 2021.

4 Eduardo Viveiros De Castro, « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », *Journal des anthropologues*, 138-139, 15 octobre 2014, p. 161-181.

5 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*

6 Enfin, je comprends que schématiser et classifier soient des chemins pour découvrir et produire de la connaissance, mais des peuples que nous n'avons pas écoutés pendant longtemps, je crois qu'il est difficile pour nous, occidentaux et occidentalisés, d'arriver à comprendre profondément leur système de pensée. D'autant plus que quand on essaie, nos biais ont la tendance à ressortir. En plus, il faut également comprendre que plusieurs pratiques et savoirs Wixáritari se sont modifié au fils du temps, par leur évolution propre à elleux mais aussi due au contact de plus en plus fort avec les métis et avec l'Occident.

V. Un anthropomorphisme non anthropocentrique

Notion de personne élargie

Les réflexions de Viveiros de Castro me ramènent à celles de Rosi Braidotti, notamment à son souci de ne pas projeter une humanité sur la « nature » et les entités qui l'habitent[1]. Bien que je partage en grande partie cette posture, il me semble que les Wixáritari pratiquent une forme d'anthropomorphisation des autres espèces. La clé de ce paradoxe réside dans le fait que leur conception de *personne* diffère radicalement de celle qui prévaut en Occident. Humaniser les autres êtres n'implique pas, pour elleux, de leur attribuer les caractéristiques héritées de la pensée des Lumières. Il s'agit plutôt d'une reconnaissance ontologique, où l'attribution de l'agentivité et de la subjectivité à des non-humains s'inscrit dans un cadre relationnel et cosmologique propre.

Ainsi, chez les Wixáritari, cette pratique d'anthropomorphisation – loin d'un anthropocentrisme occidental – relève d'un système cosmique dans lequel chaque entité, humaine ou non, détient une forme de personne. Lors de mes entretiens avec des artistes Wixáritari[2], on m'a indiqué que le terme *tewiyari* pouvait s'appliquer à différentes formes de vie, renforçant cette idée de personne élargie.

Le corps comme modèle territorial

Bien avant les travaux de Viveiros de Castro et de Philippe Descola, l'historien mexicain Alfredo López Austin s'interrogeait déjà sur les formes d'anthropomorphisation dans la culture nahua[3], tant avant que pendant la conquête coloniale. Dans ses recherches, il montre que la représentation anthropomorphisée du cosmos chez les Nahuas ne s'oppose nullement à une vision animiste du monde. Cette anthropomorphisation ne relève pas d'un anthropocentrisme au sens occidental, mais repose sur une compréhension du corps humain comme une totalité symbolique reflétant l'ordre cosmique. Ainsi, prêter forme humaine aux entités cosmiques ne traduit pas une hiérarchie centrée sur l'humain, mais une tentative de penser les interrelations entre le corps, le monde et le divin à travers un langage corporel partagé. Ce raisonnement nous le trouvons aussi chez les Wixáritari et le *tsikiri*. J'oserais même dire, que le *tsikiri* synthétise cette relation du « corps comme un microcosme et le monde comme un macrocorps.[4] »

Johannes Neurath constate ainsi un isomorphisme corps-territoire dans lequel le « Wirikuta corresponde à la tête (et c'est la tête du monde) ; la côte (Haramara), aux organes sexuels ; et le nombril du monde se situe dans un canyon de la Sierra[5]. » À nos yeux ce canyon s'agit donc de Te'akata.

La terre comme modèle corporel

Anthropomorphiser ici ne signifie pas projeter une essence humaine sur les autres êtres, mais plutôt exprimer une forme de relationnalité où le corps humain sert de modèle analogique pour penser le cosmos[6]. Or, une interrogation surgit : les Wixáritari anthropomorphisent-iels la terre, ou bien territorialisent-iels le corps ? Ou peut-être les deux à la fois ? C'est-à-dire, comprendre le corps comme modèle cosmogonique semble une évidence. Mais pouvons nous nous permettre de comprendre aussi le territoire comme modèle corporel ? Si l'on revient au *tsikiri*, il est extraordinaire de constater que, cet objet lié au corps et aux territoires, n'est pas lui-même anthropomorphe. C'est pourquoi je serais tenté de dire que la terre sert aussi comme modèle corporel.

1 R. Braidotti, *Lo posthumano..., op. cit.*, p. 93.
2 Cf. Annexes.
3 Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 3. ed., 1. reimpr., México, Univ. Nacional Autónoma de México, coll.« Serie antropológica / Instituto de Investigaciones Antropológicas », n° 39, 1996.
4 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*
5 *Ibid.*
6 A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas..., op. cit.*

Humanisme compensatoire

Dans le contexte occidental, tenter d'humaniser les autres espèces sans reconnaître les violences systémiques qu'elles ont également subies peut vite dériver vers une forme d'humanisme compensatoire, déjà critiqué par Braidotti[1] ou Morizot[2]. Cette posture risque, en outre, d'induire une mécompréhension des modes d'existence propres aux autres êtres vivants. Les cosmologies nahua ou wixárika échappent à cet écueil : elles ne reposent pas sur un humanisme à réparer, car elles ne partent jamais de l'humanisme tout court. Elles mobilisent d'autres ontologies relationnelles, où l'altérité est constitutive du monde, et non périphérique. Comme le souligne Braidotti, le problème de l'Occident est de vouloir « réparer » le lien à la nature en humanisant les non-humains, tout en conservant intactes les fondations morales, ontologiques et politiques de l'humanisme européen. Il faut donc désessentialiser et décentraliser l'humain.

Le rôle de l'art ?

Ces derniers chapitres pourraient donner l'impression que je m'éloigne de mon sujet. C'est-à-dire, pourquoi parler d'extractivisme dans une recherche-création centrée sur le corps ? Pourquoi aborder des questions ontologiques, qui semblent relever du domaine des philosophes et des anthropologues ? Revenons à Morton qui nous dit « la pensée écologique consiste en une intimité avec l'étrange étranger[3] », mais comment accéder à cette intimité ? C'est là précisément, que l'art entre en jeu. Si cette thèse explore la prémisse selon laquelle la création artistique et le rituel sont imbriqués, l'articulation Wixárika corps-objets-terre peut donc affecter nos processus rituels et artistiques. Ainsi, quelques questions se posent : comment devenir une chimère ? Comment, plastiquement, incarner un Corps-sans-Nature ? Le rituel comme geste artistique serait alors ma première réponse à ces questions, d'où l'importance de notre proposition de *poïétique-rituelle* et d'*aiesthésis décoloniale* de Walter Mignolo. Cela ouvre aussi la possibilité à repenser les ontologies –tant de l'art, du corps et de ce que nous appelons nature–, vers des ontologies nomades[4], relationnelles[5], ou polivocales[6] : le devenir. Donc non, je ne m'éloigne pas du sujet, au contraire, l'art nous offre des poétiques et du sensible pour relocaliser nos points de vue.

Nous avons vu, à travers des objets comme le *tsikiri*, comment se matérialise la relation intime et profonde qu'entretiennent les Wixáritari avec leur géographie sacrée. Ce sont précisément ces types de liens qu'il nous faut encore explorer, des liens dont nous avons beaucoup à apprendre, notamment en ce qui concerne nos rapports aux différentes formes de vie.

Ces rituels, pour exister pleinement, doivent pouvoir s'extraire du *white cube* et s'ancrer dans notre quotidien. Je pense notamment à Mme Annie Claire Diaz, présidente de l'association *L'art d'être Wixárika* en France. Lors de notre rencontre, et basée sur des longues années de connaissance et contact avec les Wixáritari, Annie me disait que les Wixáritari ne produisent pas d'argent, « ils passent la moitié de leur temps à faire des rituels ! ». Alors pourquoi ne pas, nous aussi, consacrer une partie de notre vie à devenir, à explorer d'autres manières d'exister et, –pour reprendre la question que posait Michel Foucault–, faire de notre existence une œuvre d'art ?[7]

1 R. Braidotti, *Lo posthumano...*, *op. cit.*, p. 93.
2 Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, coll.« Mondes sauvages », 2020.
3 T. Morton, *La pensée écologique...*, *op. cit.*, p. 84.
4 Rosi Braidotti, *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, México, Paidós, 2000.
5 A. Escobar, « Territorios de diferencia »..., *op. cit.*
6 R. Braidotti, *Lo posthumano...*, *op. cit.*, p. 112.
7 Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », dans Dits et Écrits, Quarto Gallimard, 1983, p. 392.

VI. Stratégies sympoïétiques-rituelles

Les différentes performances de Hantu, revendiquées comme des rituels[1], nous font voir à quel point ces pratiques artistiques sont capables de créer l'intimité avec le non-humain évoquée par Morton. L'art semble jouer un rôle de plus en plus central dans les débats écologiques actuels. Toutefois, la montée en puissance de l'art écologique ou environnemental – aujourd'hui très en vogue – soulève plusieurs problématiques, comme l'ont souligné Nathalie Blanc et Julie Ramos[2], notamment la question de la sacralité et de la ritualité.

L'art en quête du sacré

Ana Mendieta, déjà mentionnée, reste une référence incontournable pour penser le lien entre rituel et matérialité artistique. Pourtant, lorsqu'il est question de son œuvre, les commissaires et historiens se concentrent souvent sur les thèmes de l'identité et de l'exil, en négligeant la portée rituelle et mystique de sa démarche.

Certain·es auteur·es comme Rosi Braidotti, Donna Haraway, Félix Guattari, ou encore Blanc et Ramos, abordent la notion de *sacré* avec prudence dans le cadre des relations entre humains et non-humains – en particulier lorsqu'il est question de « reconnexion à la nature ». Blanc et Ramos notent par exemple :

> L'art est-il concerné (par l'écologie) et de quelle manière ? Il l'est puisqu'il semble souvent à l'origine de cette formulation du lien écologique. Cependant, les pratiques données en exemple, qui se voudraient curatives ou chamaniques, en appelant au retour d'une spiritualité ou d'un être humain fondamental, ne peuvent qu'être soupçonnées de fondamentalisme, voire d'archaïsme[3].

Une sacralité de la matière vivante

Il pourrait sembler paradoxal que j'exprime une certaine adhésion aux propos cités, dans la mesure où cette thèse défend précisément l'idée d'une ritualité capable de reconfigurer le corps. Pourtant, il est essentiel de souligner que cette ritualité, tout comme la quête de spiritualité et de sacralité dans un monde sécularisé, ne s'inscrit en rien dans une logique de type *New Age*. Ce courant tend en effet à essentialiser le corps humain ainsi que la nature, en plus de reproduire un extractivisme épistémique, notamment à travers l'appropriation de plantes sacrées ou de savoirs issus des peuples du Sud. La position adoptée ici est donc sans ambiguïté : elle s'oppose aux formes d'essentialisme et de fondamentalisme qui figent ou enferment les corps. C'est précisément pourquoi je tiens à interroger la notion même de « nature ». À ce titre, les pratiques et les conceptions Wixáritari prennent tout leur sens : elles permettent non seulement de nourrir les réflexions écologiques, mais aussi de contribuer à une décolonisation du concept de nature. Or, comme nous l'avons déjà souligné, la territorialité wixárika n'est pas figée : elle se reconfigure sans cesse, investissant de nouveaux espaces en les sacralisant. Il ne s'agit donc pas de penser une sacralité nostalgique, attachée à un passé figé. Au contraire, les Wixáritari nous invitent à envisager une sacralité matérielle et vivante, à l'image de leurs objets rituels destinés à « se désintégrer dans l'intempérie[4]. » Autrement dit, une sacralité non pas intouchable et immuable, mais proche, incarnée, et soumise elle aussi au temps et à l'environnement.

1 P. Weber et J. Delsaux, « Perturbations »..., *op. cit.*
2 Nathalie Blanc et Julie Ramos, *Écoplasties: art et environnement... [entretiens avec Ala plástica, Atelier Van Lieshout, Iain Baxter&, Gilles Bruni, Caretto e Spagna, Minerva Cuevas, Goerg Detzler, Mark Dion...]*, Paris, Manuella éd, 2010.
3 *Ibid.*, p. 10.
4 O. Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) »..., *op. cit.*

Sympoïèse

Afin de mieux clarifier mes propos et de structurer ma proposition poïétique, je souhaite présenter cinq stratégies que j'ai identifiées dans le travail de certain·es artistes, dans ma propre pratique et chez les Wixáritari. Je propose de nommer ces approches comme stratégies sympoïétiques, en référence au concept de sympoïèse de Donna Haraway[1], et repris par Isabelle Stengers pour qui « [sympoïèse] signifie tout simplement faire avec, ou faire grâce aux autres, et au risque des autres[2]. » Comment créer avec la nature-non-humaine ?

Il ne s'agit pas de considérer tout l'art écologique fait dans les dernières décennies, nous n'en finirions pas. Nous focaliserons l'attention sur ces pratiques artistiques qui impliquent le corps, établissant des dialogues très similaires à ceux établis par les Wixáritari et qui montrent une sorte de sympoïèse très plurielle. Cette proposition est également une manière de redimensionner la pensée écologique sur le plan spirituel :

> ...le moment écologique en tant que mouvement social invoque l'importance d'autres types de rapports à la nature que les seuls rapports de connaissance scientifique et d'action technique : les rapports sensibles et les rapports religieux. Tenir compte des rapports sensibles à la nature, c'est refuser de la voir réduite à ses seuls composants physicobiologiques pour intégrer les rapports culturels (sociaux, imaginaires, symboliques, sentimentaux, émotionnels...) que l'on a forcément avec elle[3].

Ces stratégies pourraient sembler une transposition des routes ontologiques de Descola[4], mais il s'agit bien de stratégies de création qui subvertissent l'ontologie naturaliste.

Nous explorons le « faire avec », afin de comprendre les ontologies relationnelles que nous percevons chez les Wixáritari. Il faut éclaircir que ces stratégies que je propose ne sont pas fixes et sont surtout poreuses. Ce sont des propositions rhizomatiques qui éclaircissent une lecture des pratiques artistiques et rituelles intraactionnelles.

1 D.J. Haraway, *Vivre avec le trouble..., op. cit.*, p. 115.
2 Isabelle Stengers, *Résister au désastre: dialogue avec Marin Schaffner*, Marseille, Wildproject, coll.« Petite bibliothèque d'écologie populaire », n˚ 2, 2019, p. 25.
3 André Micoud, « Écologie, nature et spiritualité », *Les carnets du paysage*, 31, 2017, p. 221-231.
4 P. Descola, *Par-delà nature et culture..., op. cit.*

11.A Offrandes : mutActions

MutAction est le titre d'une pièce issue de ma série *Oniric* où l'on aperçoit une racine qui se transforme en corps humain… ou peut-être est-ce un corps qui devient racine ? Cette série porte sur la création de chimères oniriques, où le corps – surtout masculin[1] – hybride avec la nature-non-humaine. Avec le recul, je comprends que l'absence d'un mot spécifique pour désigner le *corps* en langue wixárika tient sans doute à une difficulté fondamentale de concevoir le corps comme un système clos, une réflexion que j'ai approfondie dans mon projet *Soma exoderma*. Lorsque j'ai conçu *Oniric*, la notion de chimère était déjà très présente dans mon imaginaire. Et bien que les images aient suscité fascination et intérêt, au fil de mes recherches, j'en suis venu à penser que la chimère est peut-être une idée beaucoup plus simple – et plus organique – qu'on ne le croit.

Dans la troisième partie de cette thèse, j'évoquais la possibilité de concevoir certains objets comme une forme d'extra-corporalité. C'est d'ailleurs dans cette logique que la pièce *Soma exoderma* a émergé. Cela me fait penser maintenant aux offrandes que j'ai vues dans tous les rituels auxquels j'ai participé durant mes séjours chez les Wixáritari.

Rôle de l'offrande

Iels m'ont expliqué alors l'importance des offrandes : « la terre nous offre à manger, nous offre de l'oxygène, mais nous, nous lui donnons quoi ?[2] » Cela pourrait s'apparenter à la recherche d'un « équilibre cosmique ». Or, Johannes Neurath critique l'application trop rapide – souvent sous l'emprise *new age* ou biaisés par les cadres occidentaux – de cette idée pour la ritualité wixárika. Pour lui, les offrandes se font dans un cadre d'échange auto-sacrificiel et de prédation[3], mais celui-ci ne cherche pas l'équilibre, il réaffirme, ou reconfigure, les hiérarchies[4]. Ainsi, les Wixáritari nourrissent leurs divinités pour qu'après iels les nourrissent à leur tour. La phrase que les Wixáritari m'ont transmise s'inscrit aussi dans une logique de dette – évoquée auparavant –, d'une dépendance verticale où la terre a aussi besoin d'être nourrie pour être nourricière. Ces hiérarchies sont donc fluides et mouvantes, par exemple lorsque les animaux sont sacrifiés et leur sang fait partie des offrandes[5] mais il est aussi mangé par les participant·es du rituel. De cette manière, les offrandes nous montrent non seulement la dynamicité des éléments, mais aussi l'agentivité du non-humain.

Composition de l'offrande

Dans le *nierika* intitulé *Offrande aux ancêtres* (Fig.66) réalisé par Ramona Benítez, on distingue plusieurs objets votifs emblématiques : *xukuri* (gourde *ou jícara)*, *'ɨɨrɨ* (flèches) et un *tsikɨri*. Il s'agit là des éléments de base d'une offrande. Celle-ci peut toutefois être beaucoup plus complexe comme le signale Olivia Kindl[6]. L'anthropologue montre que les éléments d'une offrande dépendront en grand partie d'autres actions rituelles. C'est læ *mara'akame* qui guidera la construction des offrandes en fonction des rêves, mandas[7], pétitions, etc.

1 Dans ce projet il s'agissait d'explorer aussi les propos de Haraway et Latour selon lesquels le binarisme moderne culture/nature se transpose à celui de homme/femme.

2 Notes de mon séjour d'apprentissage.

3 Johannes Neurath, « Don e intercambio en los mundos rituales huicholes. Una contribución a los debates sobre chamanismo y ontologías indígenas », *in* Laura Romero (éd.), *Coloquio Nuevas perspectivas sobre el chamanismo, el curanderismo y la brujería*, Puebla, México, BUAP Facultad de Filosofía y Letras, 2011, p. 21-41.

4 Johannes Neurath, *Las fiestas de la casa grande: procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*, 1. ed., México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro : Universidad de Guadalajara, coll.« Colección Etnografía en el nuevo milenio », 2002, p. 201.

5 J. Neurath, « Don e intercambio en los mundos rituales huicholes. Una contribución a los debates sobre chamanismo y ontologías indígenas »…, *op. cit.* ; J. Neurath, *Las fiestas de la casa grande…*, *op. cit.*, p. 194 ; Johannes Neurath, « Shifting Ontologies in Huichol Ritual and Art », *Anthropology and Humanism*, 40-1, juin 2015, p. 58-71 ; J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*

6 O. Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) »…, *op. cit.*

7 Une manda est un compromis acquis pour payer une faveur des dieux, celui-ci se ressemble plus à la notion et la finalité des ex-votos par exemple.



Figure 66 MutAction. De la série Oniric. Armando Zacarias. Collage numérique 2021-2022

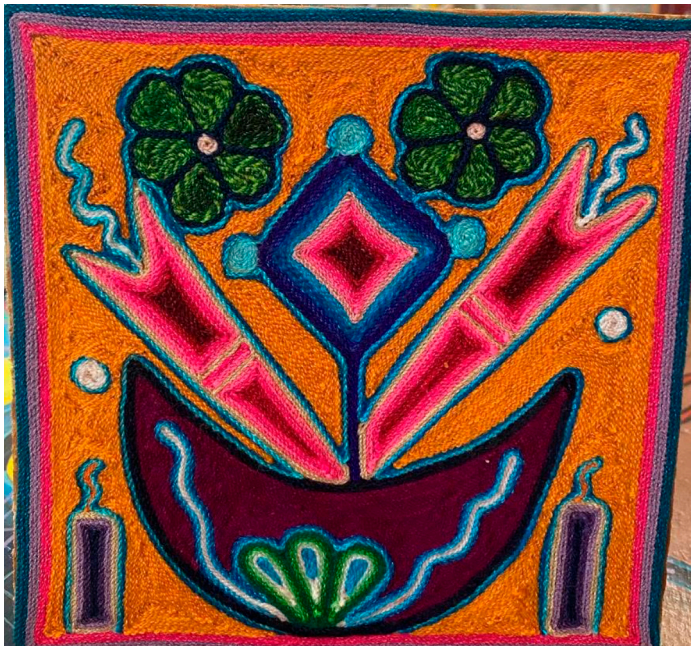


Figure 67 Offrande aux ancêtres. Ramona Benítez (s.d) Photo de Yuri'lku.

D'un côté, certaines offrandes sont faites pour favoriser l'abondance agricole ; d'un autre, elles peuvent aussi servir à remercier une guérison, par exemple. Ce type de geste rituel relève à la fois du domaine personnel et du collectif, et implique une forme d'ascèse ainsi que des sacrifices – comme évoqué précédemment –. Il s'agit souvent de sacrifices animaux, ce qui suppose d'avoir les moyens d'acquérir l'animal –lorsqu'il n'est pas chassé–, ainsi que les fruits, boissons ou autres éléments nécessaires à la réalisation de l'offrande.

Donner une partie de soi

Ces offrandes s'avèrent un puissant moyen de dialogue avec le monde autour des Wixáritari, une manière de personnifier les éléments du milieu. C'est dans cette dimension que læ *mara'akame* possède de la connaissance pour installer des ponts de communication « … avec la terre, le soleil, les étoiles, les plantes, avec l'eau, le vent, la pierre et les arbres[1]. »

Je me suis permis de faire une lecture personnelle de ces offrandes, et j'ai ainsi compris qu'*offrander* un légume, du maïs, du *pinole*[2], du *nawá*, ou même les objets, est offrir une partie de soi, une forme d'auto-sacrifice comme le souligne Neurath. C'est pourquoi je pense la question des extra-corporalités à travers le prisme de l'offrande : on s'offre soi-même, aussi bien à travers les nourritures que l'on donne qu'à travers l'engagement corporel que les rituels exigent, notamment sous la forme d'ascèse.

En faisant une sorte de rétrospective personnelle, je me suis aperçu que les seules *ofrendas* que j'ai effectuées dans ma vie sont celles liées à la Fête des Morts. Et pourtant, malgré une présence forte de la magie et la sorcellerie dans ma vie, je n'avais pas réalisé des offrandes agricoles ou de *mandas*. Une grande partie des reproches que les Wixáritari font aux métis et aux Blancs porte justement sur cette vision occidentale d'exploitation de ressources naturelles. Ils me disaient souvent que les « 'Espagnols' prennent et prennent, mais ils ne donnent jamais rien – à la 'nature '–[3] ». Et ce n'est pas ainsi que cela fonctionne pour elleux.

1 Fernando Carrillo, « Pasado, presente y futuro del mundo. La visión de un maestro bilingüe huichol », *in* Marina Anguiano Fernàndez (éd.), *Los huicholes o wixaritári: entre la tradición y la moderni*, Mexique, CNDH México, 2018, p. 151-155.

2 Le *pinole* est une poudre a base de maïs, on raconte qu'il s'agit de la nouritture qui consommaient les premier pèlerins Wixáritari.

3 Ce sont notamment les paroles du *mara'kame* Don Ángel Carrillo. Son fils Patricio m'a également fait les mêmes commentaires.



Figure 68 *Le démembrement de Takutsi Nakawé*, Yicaiye Kikame. 1973 .81 x 1.22 m. Collection de la Famille Négrin. Photographie prise du livre *Grandes Maestros del Arte* Wixarika.

Ofrenda Capilar

C'est donc à partir de juillet 2021 que j'ai commencé à laisser pousser mes cheveux. J'ai effectué un rasage entier de mes cheveux en octobre 2023. Suivant donc la logique de la pièce *Soma exoderma*, les cheveux comme partie de mon corps – dont la fonctionnalité principale est celle de protéger surtout du froid – sont ainsi une offrande à la terre lors d'un rituel performé dans l'intimité. J'ai nommé ce processus *Ofrenda Capilar* (Fig. 69). Cette manière d'*offrander* accompagnée de l'idée de donner une partie de soi dans une offrande, prend racine également dans les pièces de Yikaiye Kikame: *Le démembrement de Takutsi Nakawé* (1973 Fig.67) et *Le démembrement de Watàkame* (1973 Fig.68).

Démembrements

Ces deux pièces nous montrent, d'après la vision de Yicaiye Kikame, comment Takutsi Nakawé, ainsi que le premier agriculteur Watakame, sont démembré·es. Regardons d'abord Nakawé d'après le commentaire de l'artiste : « quand Nakawé a fini ses travaux de création du monde, son corps humain s'est effondré. De chaque partie de son corps, des nouvelles plantes et des nouvelles formes d'animaux sont nés pour nourrir la vie »[1].

En ce qui concerne Watakame, l'histoire est similaire, « une fois que Watakame a cultivé la terre et a établi les fondations pour la vie de l'humain sur la terre il est décédé. Et quand il est mort, son corps s'est démembré, donnant lieu à de nouvelles plantes »[2].

Les possibilités du corps, ses potentialités, sont vécues et incarnées par les Wixáritari à travers leurs mythes et leurs rituels, c'est-à-dire à travers leur performativité. Les figures de Nakawé et Watakame, par exemple, rendent possible l'existence des plantes et des animaux. Ces récits nous montrent que les

1 Yikaiye Kikame, « El desmembramiento de Takutsi Nakawé », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 152-153.
2 Yikaiye Kikame, « El desmembramiento de Watàkame », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 154-155.



Figure 69 *Le démembrement de Watakame*, Yicaiye Kikame. 1973 .81 x 1.22 m. Collection de la Famille Negrin

potentialités du corps s'étendent bien au-delà de ses limites physiques, et même au-delà de la vie elle-même : la mort n'est pas une fin, mais une transformation, un compost[1]. Ainsi, l'image *MutAction* (Fig.65), n'est pas seulement un corps qui se transforme en « autre », il s'agit du corps comme une offrande qui se transforme.

Reminiscences du corps

L'œuvre artistique de Špela Petrič nous invite également à repenser l'agentivité des plantes sur le plan relationnel et dans le cadre d'une « offrande » particulière. Avec des procédures à la frontière entre l'art et la science, Petrič nous montre une série de processus qu'elle appelle *Phytotératologie*[2] que nous pouvons lire sous cette optique votive. Dans ces expérimentations, l'artiste offre une partie d'elle-même, – en l'occurrence, des extraits de stéroïdes de son urine – pour nourrir des tissus embryonnaires d'*Arabidopsis thaliana,* donnant naissance à des « embryons » végétaux. Ces embryons, ou comme l'artiste les appelle, « ses monstres », résultent d'une hybridation reproductive entre animaux et végétaux. Petrič se définit comme leur mère, puisque leur existence n'est possible que grâce à son urine.

Je me souviens de l'exposition à Lille en 2022 *La forêt Magique*[3], où j'ai pu voir l'œuvre *Kodama*, de l'artiste Valérie Sonnier. Dans ces tirages photographiques, elle met en avant une forme blanche apparaissant sur certaines images, qu'elle associe aux esprits des arbres dans les forêts japonaises. En observant ces œuvres, je n'ai pas pu m'empêcher de penser aux œuvres de Yikaiye et de Petrič et de me demander : ces esprits qu'on évoque dans l'art et les récits, ne sont-ils pas plutôt les réminiscences des corps (animaux et végétaux) dissous et qui se sont transformés dans ces milieux ? Des présences qui, désormais, font corps avec le paysage ?

1 D.J. Haraway, *Vivre avec le trouble…, op. cit.*

2 « Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology », *Špela Petrič*, https://www.spelapetric.org/phytoteratology.

3 Palais des beaux-arts et Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées (éd.), *La forêt magique: exposition, Lille, Palais des beaux-arts, 13 mai-19 septembre 2022*, Lille Paris, Palais des beaux-arts de Lille Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2022.













Figure 70 *Ofrenda Capilar*, Armando Zacarias. Performance/rituel Octobre 2023

Pour rebondir sur la pièce *Ofrenda Capilar*, je suis bien conscient que mes cheveux ne produiront pas de nouvelles espèces de plantes ou animaux, mais j'offre une partie de mon corps, de ma mémoire et mon vécu. Nous savons aujourd'hui que les cheveux peuvent nous donner des indices sur notre santé, en fournissant des informations sur les expositions à des toxines, la charge minérale du corps ainsi que sur notre alimentation[1], sans parler de l'information génétique.

J'ai alors offert les cheveux avec des nœuds. En les séparant en 5 nœuds, chaque nœud était une forme de prière pour cinq raisons que je préfère garder de manière intime. De cette manière, le nœud prend aussi un sens, puisqu'il s'agit d'un élément important pour les Wixáritari. Dans un cadre ascétique, Olivia Kindl met en évidence comment le nœud peut parler d'un péché commis par l'un des pèlerins qui vont au Wirikuta. Mais les nœuds sont aussi une sorte de compromis[2] : ils servent aussi « pour prendre des mesures, tant corporelles que cosmologiques[3]. » Dans le cadre de ce rituel, le nœud était à la fois un compromis et une prière codifiée.

Corps-nature

C'est ici l'occasion de revenir sur *L'Attachement*, ouvrage de Pascale Weber, dans lequel elle développe la notion centrale de « corps-nature » évoqué dans le chapitre 2.IV. Pour Weber, le corps et la nature sont en relation symbiotique, tissant ensemble un réseau de forces invisibles, perceptibles au fil de sa démarche artistique. L'attachement dont elle parle ne relève pas seulement d'un lien affectif ou sensoriel vécu dans l'instant performatif, il s'agit surtout d'une interdépendance ontologique.

Pour ce concept, Weber nous donne quatre principes :

> Principe No 1 : la nature. Découvrir comment entrer en connexion avec le lieu, naturel, construit, symbolique, historique, immersif… peu importe pourvu que le corps se sente en intime proximité avec l'espace. Que je me sente appartenir à quelque chose de ce monde, même de façon fugitive, que je reconnaisse le pore duquel je suis sortie, que je génère ma propre mère, ma mycoderma aceti.
> Principe No 2 : le corps. Il lui faut de la prudence pour éviter soit d'être prisonnier du regard, soit de se dissoudre dans l'espace. Il me semble impossible d'être à la fois dans la présence (du corps) et dans la représentation (qu'en donne le regard). Il faut choisir son côté du miroir.
> Principe No 3 : le mouvement. Le regard est mouvement. Le corps est mouvement, l'espace est mouvement. Le mouvement est le moyen que nous avons de percevoir l'autre dimension, que je bouge moi-même ou que l'espace autour de moi se mette à vibrer. C'est le temps de l'attention, du contact qui dure, du chevreuil qui poursuit sa route parallèlement au conducteur émerveillé, c'est l'impact qui le parcourt, le vent qui me traverse, c'est la force verticale qui m'aspire ou me lâche au sol. C'est grâce au sens du mouvement, que nous percevons l'espace dynamique, l'espace de la vibration et de la fluidité décrit par Laban.
> Principe No 4 : le hasard. Le hasard du lieu et du corps. L'imprédictible. Ce n'est pas seulement l'idée du jeu ou du coup de dé, c'est le principe de l'action souveraine : seule l'action peut brusquement changer le cours des choses. Partir quelle que soit la destination finalement, puisque partir c'est déjà provoquer le hasard du contournement, du détournement, du retournement. Le hasard a toujours été ma tactique de voyageuse errant dans la pluralité des mondes[4].

1 R. Martínez, J. U. Salvaneschi, O. Ogawa, J. C. Flichmann, E. Donnari, Z. Ortiz et R. Chuit, « El cabello, fuente de información del estado de salud », *Bol. Acad. Nac. Med. B.Aires*, 2015, p. 217-231.
2 O. Kindl, « El cuerpo y la cuerda »…, *op. cit.*
3 *Ibid.*
4 P. Weber, *L'attachement…*, *op. cit.*, p. 78-79.



Figure 71 *Danza Corpórea*, de la série *Corps Païen.* Armando Zacarias 2020

Corps païen

Je considère cependant que le lien proposé par Weber doit, en plus, être exploré même au-delà de la présence offerte par la performance. C'est dans ce besoin que ma série *Corps Païen* a été conçue. Dès mes études de Master, le lien corps-nature m'intriguait, mais je ne concevais pas ce lien sans une ritualité. La série *Corps Païen* n'est pas qu'une série de cinq photographies témoignant d'un geste rituel. Il s'agit d'un processus où, à partir de mon corps moulé au plâtre, j'ai réalisé une sculpture recouverte de mousse, dont la finalité était de la laisser se dissoudre dans le milieu : *offrander* une extra-corporalité. Les images montrent cette sculpture et moi-même en train d'interagir par le mouvement, répondant ainsi au principe n°. 3 de Weber. Cependant, en approfondissant l'analyse, on peut considérer que cette œuvre va à l'encontre du principe n°2 de Weber, puisque le corps représenté finit par se dissoudre dans l'espace. Ce geste entre également en tension avec la position défendue par Paul Ardenne lorsqu'il affirme : « Montrer, artiste, que l'on est proche de la nature, et montrer que l'on est la nature également, une de ses composantes, n'implique pas forcément de se donner en tout à celle-ci, jusqu'à s'effacer, jusqu'à se renier voire se nier.[1] » J'avoue avoir du mal à comprendre cette réticence à l'effacement ou à la dissolution. Il me semble que cette impossibilité à envisager la « disparition de soi » dans le processus artistique est profondément liée, sur le plan épistémologique, à une peur individualiste de la mort et, plus encore, à un certain narcissisme de l'artiste. On ne se nie pas, on ne s'efface pas : on se transforme par ses gestes.

Le mouvement ne se limite pas ici à une chorégraphie ou à une danse, comme celle de la photographie *Danza Corpórea*. Le mouvement, tel que je l'entends dans cette œuvre, est celui de la vie elle-même : celui qui passe par la mort. Mon corps devient alors offrande, matière en devenir. Cela fait écho à la question de l'offrande et du sacrifice Wixárika. Comme le constate Gabriela Torres Ramos, « c'est à partir d'une mort sacrificielle (que les ancêtres) donnent aux vivants ce dont ils ont besoin pour leur survie[2]. »

1 P. Ardenne, *Un art écologique…*, *op. cit.*, p. 81.

2 Gabriela Torres-Ramos, « Vivre la Mort précoloniale dans le Mexique d'aujourd'hui : attitudes et pratiques dans les groupes indigènes de tradition mésoaméricaine », phdthesis, Ecole Pratique des Hautes Etudes Paris, 2014, p. 348.



Figure 72 Arcanne sans nom. Tarot de Marseille. Dessin attribué à Nicolas Conver. 1760

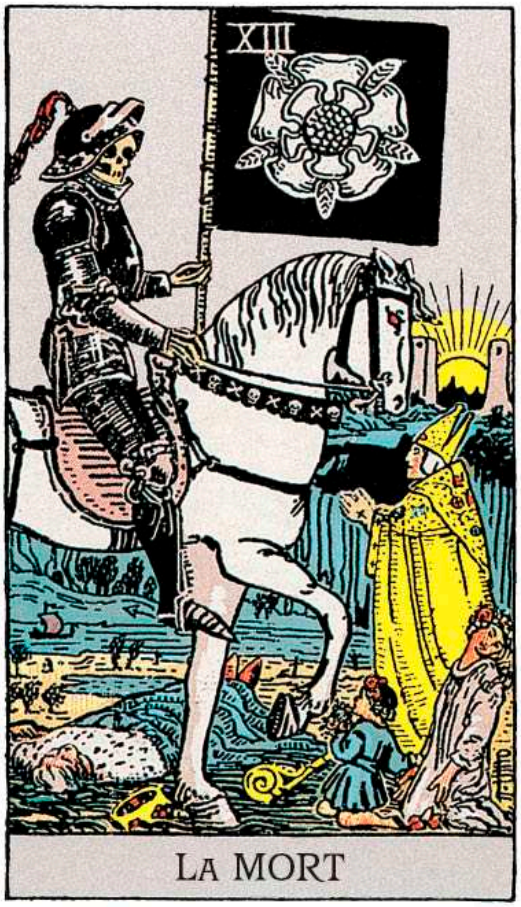


Figure 73 La Mort. Tarot Rider-Waite-Smith. 1909

Questionner le « vivant »

C'est pourquoi le terme de « vivant », aujourd'hui largement popularisé dans les discours écologiques, me dérange. Qu'il s'agisse de Baptiste Morizot avec son livre *Manières d'être vivant*[1], comme de nombreux d'artistes qui s'inquiètent de la question écologique, ce mot revient sans cesse. On peut aussi citer l'ouvrage de Valérie Belmokhtar *L'artiste et le vivant*[2], où elle reconsidère le vivant comme centre de l'agir artistique et philosophique.

La mort

Toutefois, je considère qu'il est nécessaire de mobiliser d'autres termes. Le *bios*, – végétal, animal voire minéral –, vit ses processus de transformation et parmi ceux-ci il y a la mort. Il nous faut l'accepter, reconnaître que toute forme de vie a un cycle. Mais attention, il ne s'agit pas pour autant de se résigner à la catastrophe écologique ou politique. Je parle d'accepter la « finitude » comme condition du devenir. Par exemple, pour les Wixáritari, leurs ancêtres font partie de leur géographie non seulement car ils sont pétrifiés, mais aussi car leurs corps font partie de la terre, de ce sable, de chaque grain. Les œuvres de Yicaiye Kikame évoquées auparavant en sont un autre exemple : les parties du corps démembrées de Takutsi Nakawé et de Watakame sont devenues de nouvelles espèces dans des transformations monstrueuses mais qui font partie des devenirs que le corps expérimente.

C'est aussi pour cela que j'éprouve une gêne profonde face aux rites funéraires hérités de l'Occident. Le cercueil et la pierre tombale, d'une certaine manière, interrompent le contact entre le corps et la terre. Il est d'ailleurs bien connu que l'usage moderne du cercueil, tel qu'il s'est généralisé au XIXe siècle, visait avant tout à contenir – et dissimuler – l'odeur de la putréfaction.

1 B. Morizot, *Manières d'être vivant…, op. cit.*

2 Valérie Belmokhtar, *L'artiste et le vivant: pour un art écologique, inclusif et engagé*, Paris, Pyramyd, 2022.

En tant qu'adepte et lecteur du Tarot, je ne peux pas m'empêcher de penser aussi à l'*arcane sans nom* – dans le tarot de Marseille –, mais connu comme *La Mort* dans le tarot Rider-Waite-Smith. Lors d'un tirage, cette carte ne signifie pas forcément la mort de quelqu'un. La Mort nous montre un processus de transformation puissant qui permet le renouvellement des perspectives, de matière et de l'état du corps. Quelle ironie est tarot, nous parler de la vie à travers la mort.

Offrander

Pour conclure cette stratégie sympoïétique, permettez-moi une brève parenthèse sur le mot *offrander* que vous avez peut-être remarqué quelques paragraphes avant. Je suis conscient que ce verbe n'existe pas dans la langue française. Pourtant, je me suis autorisé à l'introduire à partir d'une base espagnole où il existe une distinction claire entre *dar* (donner/offrir) et *ofrendar*. C'est précisément cette dimension que je souhaitais faire ressentir : un geste empreint d'intentionnalité rituelle.

Une taxonomie des offrandes ?

Cependant, Olivia Kindl signale l'existence d'une discussion théorique sur la notion d'*ofrenda*[1]. Pour Danièle Dehouve le terme *ofrenda*, en plus de venir des notions catholiques, n'exprime pas la complexité rituelle des offrandes tlapanèques de Guerrero par exemple.[2] C'est d'ailleurs pour cela que Dehouve essaie de faire une taxonomie des différents types d'offrandes qu'elle préfère appeler « dépôts rituels[3]. » De manière personnelle, je ne vois pas le problème au fait que le mot *ofrenda* ait une origine catholique. Historiquement, la ritualité du catholicisme a été très complexe, et encore plus lors du syncrétisme. Bien sûr, le catholicisme a été instrumentalisé et l'institution religieuse a été complice du colonialisme. Pourtant, il faut se tourner vers Simone Weil – et tant d'autres mystiques – ou la *Théologie de la libération*, pour entrevoir une dimension plus politique, voire subversive, de cette tradition. Nous reviendrons sur cette perspective dans le chapitre 7. En plus, personne ne peut nier le caractère profondément rituel que revêt précisément le terme *ofrenda* dans certains contextes, comme celui de la Fête des Morts. Si l'on parle de sacrifices et d'ascèse, comment ne pas évoquer les pèlerinages sacrificiels des *guadalupanos*. En effet, chaque 12 décembre, à l'occasion de la fête de la Vierge de Guadalupe, des milliers de fidèles convergent à la basilique de Guadalupe à Mexico, certains parcourant une partie du pèlerinage à genoux. Sans compter les innombrables *ofrendas* patronales, les messes, les bougies, les autels domestiques présents dans presque chaque foyer mexicain. Ces pratiques relèvent indéniablement d'une ritualité dense, incarnée et hautement signifiante. Bien entendu, cette ritualité présente une grande différence face à celle des Wixáritari qui relève d'une compréhension agraire et cyclique[4]. Cet ancrage n'est pas présent dans les sociétés occidentalisées urbaines du Mexique. Dans ce sens, oui, ces *ofrendas* catholiques risquent de ne pas répondre à une logique sympoïétique prétendue ici. Or, il est également important de mentionner qu'une grande partie de l'iconographie chrétienne a été intégrée à beaucoup de rituels et offrandes Wixáritari, ce qui complexifie cette problématique.

En définitive, plutôt que de vouloir ajouter ou adopter d'autres concepts, il faut peut-être comprendre les offrandes à la lumière du concept de *nierika*. C'est-à-dire : polysémique et polymorphique. Ainsi, *ofrenda* serait capable de rendre compte de la richesse, de la complexité et de la pluralité des rituels.

Pour l'instant, il est temps d'explorer une autre stratégie, celle de la *mimésis-intraactive*.

1 O. Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) »..., *op. cit.*
2 Danièle Dehouve, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, Mexico, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll.« Antropología y Etnología », 2009.
3 Danièle Dehouve, « El depósito ritual en Acatepec », *in La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, Mexico, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll.« Antropología y Etnología », 2009, p. 35-60.
4 G. Torres-Ramos, *Vivre la Mort précoloniale dans le Mexique d'aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 347.



Figure 74 Hikurite crochetés. Armando Zacarías, 2023

11.A La mimesis intra-active

De manière simplifiée, la *mimésis* est souvent liée à l'idée d'imitation ou de représentation. Or, les significations grecques de ce terme sont bien plus complexes. À un moment, j'étais persuadé que les productions et pratiques Wixáritari ne relèvent pas de la mimésis – entendue sous le paradigme de la représentation –. Cependant, en tenant compte de la nature profondément relationnelle du monde wixárika, le lien établi par Benito García Valero entre la mimésis et le concept d'*intra-action*[1] développé par la philosophe Karen Barad me semble aujourd'hui ouvrir une voie féconde. Il permet de repenser la mimésis non plus comme simple reproduction, représentation ou imitation, mais comme un processus sympoïétique où l'imitation n'est plus séparation mais co-construction.

Crocheter

Pendant mon séjour à l'été 2023, au cours d'une conversation avec Ángel Carrillo – fils de Don Ángel le fondateur de Cerro de los Tigres –, je lui ai confié mon intérêt pour le crochet. Il m'a alors suggéré de crocheter un *hikuri*[2]. J'ai ainsi crocheté un premier *hikuri,* mais plutôt que de penser à l'exposer dans une *white cube*, je le lui ai offert. De cette manière, le *hikuri* crocheté prenait tout son sens. Le reste de la famille Carrillo a beaucoup aimé cette création, et iels m'en ont demandé un aussi. J'ai alors crocheté 6 *hikurite*, ainsi qu'un maïs pour le professeur Tutupika Carrillo, associé du restaurant Yuri'Iku –qui signifie « le maïs authentique » –.

À travers le crochet, je me suis aperçu qu'il s'agissait d'une manière de connaître autrement ces deux plantes. Je reprends donc une posture mentionnée au début de cette thèse où j'assume le fait de ne pas consommer le *hikuri*. D'une part, parce qu'il s'agit d'une plante sacrée, porteuse d'une connaissance à laquelle je ne me sens pas encore prêt ; d'autre part, parce qu'elle est devenue l'objet de vols, de trafics et de récupération par certains courants *new age* qui consomment toutes les plantes sacrées sans discernement, ni respect. Cette autre manière de me lier à lui, en restant respectueux et explorant ses formes, ses couleurs, sa fleur, ses composants, sa complexité matérielle ne relève pas de l'imitation

1 Benito Elías García-Valero, « ¿Creación o representación? Mímesis en la confluencia de ciencia, pensamiento oriental y teoría occidental », *Epistémocritique*, 16, 30 octobre 2017, http://epistemocritique.org/creation-representation-mimesis-carrefour-de-science-de-pensee-orientale-de-theorie-occidentale.
2 Communication personnelle informelle. Cerro de los Tigres, 2023.



Figure 75 Maïs crocheté, Armando Zacarías. 2023

ou la représentation. Il s'agissait plutôt d'un processus cognitif dans lequelle il y a d'abord l'implication corporelle par le crochet. Ce geste relevait d'un acte de liaison où chaque chose est connectée, mais en même temps différenciée.

Hikuri comme maître

Avant de continuer sur cette stratégie, il faut approfondir le lien entre les Wixáritari et le *hikuri*. Cela nous renvoie au pèlerinage effectué par les Wixáritari vers le Wirikuta. Dans la logique du *yeiyari*, ce voyage est une quête et une rencontre avec le *hikuri*. Les pèlerins qui récoltent du *hikuri* sont nommé·es *peyoteros*, ou *hikuritamete*. Or, selon ce qu'on m'a raconté, le *hikuri* peut se cacher de celleux qui ne le méritent pas, ou qui n'ont pas fait l'ascèse nécessaire pour le mériter[1]. La plante est vue comme une personne sage, que lorsqu'on la consomme, elle partage sa sagesse. Johannes Neurath défend une forme de perspectivisme selon laquelle les *peyoteros*[2] ne s'hybrident pas avec la plante en la consommant, mais iels adoptent sa perspective. Ainsi, « se transformer en hikuri, c'est l'expérience qui se trouve à l'origine de la lumière et de la connaissance.[3] » : une sorte de mimésis où la plante leur apprend à être *hikuri*.

La question du perspectivisme soulevée par Neurath constitue sans doute une approche convenant pour les lectures de l'anthropologue. De mon point de vue, cependant, il s'agit de souligner que dans un contexte rituel, le *hikuri* est capable d'organiser toute une cosmogonie : il reconfigure les présences, structure la connaissance – à travers les vision – et montre son agentivité.

L'intraaction

Si nous mobilisons la conception de mimesis à partir de l'*intraaction* proposée par Karen Barad, il faut d'abord comprendre de quoi il s'agit. Pour Barad, nous n'existons pas individuellement. C'est précisément ce qui distingue l'*intra-action* de l'*interaction*. Cette dernière suppose l'existence d'entités déjà formées qui entreraient ensuite en relation. À l'inverse, l'*intra-action* affirme que ce sont les relations elles-mêmes qui donnent naissance aux entités et aux différences qui les constituent[4] :

1 Selon ce que j'ai compris, il faut se compromettre avec le *hikuri*, et ce compromis se traduit par l'ascèse, notamment le jeun, l'abstinence ou la veille.
2 *Peyoteros* désigne les personnes qui font le pèlerinage vers le Wirikuta pour récolter et consommer le hikuri dans un cadre rituel.
3 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*
4 K. Barad, *Frankenstein, la grenouille et l'électron…*, *op. cit.*, p. 29.

> C'est à travers des intra-actions agentielles spécifiques que les contours et les propriétés des 'composantes' des phénomènes émergent, se déterminent, autrement dit s'instancient... La réalité n'est pas composée de choses-en-soi ou de choses-derrière-des-phénomènes mais des 'choses'-dans-les-phénomènes[1].

Cette proposition est une forme d'onto-épistémologie relationnelle, encadrée par ce que Barad appelle *réalisme agentiel*. Celui-ci consiste, à la fois, d'une redistribution de l'agentivité entre humains et non-humains pour la construction de la réalité matérielle. Barad soulève l'idée de *performativité posthumaniste*[2] pour montrer les processus de matérialisation des corps au travers « d'une multitude de forces que l'on pourrait appeler matérialo-discursifs[3]. » Dans ce sens, le rituel pourrait être compris comme le moment où nous prenons conscience de ces autres formes de vie et de matière qui nous font exister, qui nous matérialisent dans la relation.

L'arbre

Je pense ainsi à l'artiste Michiko Fou. Lors de la journée d'études en forêt *Camouflages et fictions* organisée par Pascale Weber, Michiko a effectué une performance sur laquelle elle a déjà travaillé et réfléchi longtemps. L'*Arbre* (Fig.75) est le titre de cette action dans laquelle Michiko Fou adoptait le comportement d'un arbre : se tenant debout, exécutant des mouvements imperceptibles, se laissant traverser par le vent tout en restant ancrée, solide. Il ne s'agissait pas de « faire comme si elle était un arbre », mais d'entrer dans une forme d'apprentissage sensible, à partir de ce que l'observation rend possible, tout en reconnaissant ce qui la distingue de l'arbre.

Dans une pierre

Performance similaire à celle de Tim Ulrichs *Dans une pierre (l'enfant trouvé)* (Fig.76). Ayant coupé une pierre et creusé une silhouette, l'artiste a passé sept heures à l'intérieur de cette grande pierre, une autre manière de mimésis qui en plus, relève la question de l'ascétisme.

Apprendre par mimésis

Je comprends maintenant que la question de mimésis n'est pas réduite à « faire comme si ». Il s'agit d'un processus cognitif-corporel-sensible étroitement lié à *aiesthésis* et à *poïésis*. La perception et le sensible – *aiesthésis* – agissent ensemble pour faire monde – *poïésis* – et la mimésis se situe dans cet entre-deux : elle rend possible une compréhension de ce qui nous est autre : « un jeu par lequel le vivant se développe, apprend et enseigne[4]. » La mimésis ne consiste pas d'objectiver le monde ou de confronter une seule et unique réalité pour pouvoir la reproduire à l'identique. Elle opère dans la co-création d'inter-subjectivités au sein des intra-actions agentielles où les relations fabriquent le réel :

> Nous faisons l'apprentissage d'un acte social par mimésis, dans un rapport avec d'autres individus que nous voyons agir et auxquels nous sommes liés par le contexte social. Nous vivons la manière dont ils mettent en scène et représentent leurs actes, nous prenons part à leurs actions, nous faisons l'expérience des buts qu'ils poursuivent, du sens qu'ils donnent à ce qu'ils font et du rapport de leurs comportements avec le contexte. Soit nous sommes concernés par leurs actes et nous y participons, soit nous restons à l'écart et ne faisons que percevoir de l'extérieur ce qui se passe[5].

1 *Ibid.*, p. 49, 53.
2 *Ibid.*, p. 21.
3 *Ibid.*, p. 41.
4 Danièle COHN et François TRÉMOLIÈRES, « IMITATION, esthétique [en ligne] », *in Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis.
5 Christoph Wulf, « Une Anthropologie Historique et Culturelle. Rituels, Mimésis Sociale et Performativité (Historical and Cultural Anthropology. Rituals, Social Mimesis and Performativity) ».



Figure 76 L'Arbre, Michiko Fou. Performance. 2021. Photographie par Armando Zacarías



Figure 77 Tim Ulrichs Dans une pierre (l'enfant trouvé) 1978.

Longtemps, la mimésis – comprise comme représentation – a été associée à l'idée que l'art devait refléter fidèlement la réalité. Aujourd'hui, il apparaît plus juste de dire que la représentation du réel est l'une de ses fonctions, mais non la seule. Ainsi, la mimésis peut être conçue comme un processus de connaissance intraactive pour mieux connaître une altérité.

Au-delà du langage verbal

Les pratiques mimétiques s'avèrent ainsi être un moyen de communication non langagière. Dans une optique post-anthropocentrique, il est nécessaire de questionner les paradigmes construits par l'humain pour définir l'évolution ou le progrès – souvent en justifiant l'exceptionnalisme humain –. Le langage, notamment, a été l'un des critères centraux par lesquels l'Occident a affirmé une prétendue supériorité humaine, notamment sur les autres espèces.

Mais cette prétention ne s'est pas limitée aux animaux : le langage et l'écriture ont également été instrumentalisés pour légitimer la colonisation de peuples n'ayant pas développé les mêmes formes scripturaires. Les Wixáritari, par exemple, n'avaient pas d'alphabet, mais disposaient d'autres systèmes d'enregistrement et de transmission du savoir : les tissages, les rituels, les *nierikate*, et même les territoires sacrés, conçus comme des livres vivants de mémoire ancestrale comme le font les chants des *mara'akate*[1].

La manière dont iels conçoivent ces territoires nous offre un éclairage précieux sur la mimésis : en reconnaissant une agentivité politique et sociale à la nature non-humaine, les Wixáritari s'inscrivent dans une relation d'apprentissage avec elle. Beaucoup de ces éléments naturels sont vus comme des ancêtres. C'est d'eux qu'iels apprennent. Ici, mémoire, répétition et mimésis se rencontrent, non comme des mécanismes passifs, mais comme des stratégies actives de transmission du savoir.

L'œuvre *Chant de la folie*, d'Enrique Gomez est un exemple de cette manière de communiquer par le biais du dessin plutôt que par le langage écrit. *Chant de la folie* est constituée d'une série de pictogramme

1 D. Lemaistre, *Le chamane et son chant..., op. cit.*

destinés à transmettre un chant « chamanique » dans le cadre d'une culture dépourvue d'écriture alphabétique. Dans ces dessins, la présence des éléments de la nature-non-humaine est une évidence et nous montre comment la mimésis peut être pensée au-delà de l'imitation et la représentation. Cette perspective rejoint également les réflexions de David Abram. L'auteur montre comment dans les cultures de tradition orale le langage était lié à l'expérience sensible du milieu. Pour lui, l'introduction de l'écriture phonétique alphabétique a déconnecté le langage de son contexte écologique en échange d'une vision plus abstraite non connectée avec ce que nous appelons aujourd'hui « nature[1]. »

Cela dit, et pour revenir à ce qui nous occupe, ces stratégies mimétiques sont donc, à nos yeux, une forme de communication qui passe par le sensible, *ergo*, le corps. La mimésis intra-active est une communication entre des corps porteurs de langages différents par le biais d'une performativité que Barad qualifie de posthumaniste. Celle-ci fait émerger d'autres formes de langage, comme les chants des *mara'akate* par exemple. Ainsi, ces chants en plus de garder la mémoire et transmettre de la connaissance « ...ne parlent pas du monde, ils parlent au monde et aux présences expressives qui, avec nous, l'habitent[2]. » Il s'agit, peut-être, d'une stratégie qui établit ce que Morizot appelle *diplomatie interespèces*[3], qui déterritorialise nos formes anthropocentristes de langages pour nous ré-territorialiser dans des formes de communication rituelles et mystiques face à l'altérité du monde. Or, pour que la mimésis intraactive nous permette cette communication, il faut ce qu'Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, une *politique du silence*. Le silence n'est pas seulement celui de l'impuissance face à la catastrophe, mais le silence de l'intraductibilité des langages des autres espèces[4]. J'ajouterais alors qu'une politique du silence, est également nécessaire pour écouter, voir, sentir et apprendre du monde.

1 David Abram, *Comment la terre s'est tue: pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et traduit par Isabelle Stengers, Paris, la Découverte, coll.« Les empêcheurs de penser en rond », 2013.
2 D. Abram, *Comment la terre s'est tue...*, *op. cit.*, p. 100.
3 B. Morizot, *Manières d'être vivant...*, *op. cit.*, p. 145.
4 Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Qui parle ? pour les non-humains*, Paris, PUF, coll.« Perspectives critiques », 2022, p. 280.

11.A L'analogie agentielle

Il est vrai que cette proposition pourrait évoquer, à première vue, une simple déclinaison du schéma ontologique proposé par Philippe Descola. Cependant, cette démarche-ci repose sur des cas concrets qui permettront d'illustrer la spécificité de cette proposition. C'est d'ailleurs à ce stade que les frontières entre les différentes stratégies sympoïétiques commencent à s'estomper.

Si dans le cadre de l'offrande, mes cheveux ou le *tsikiri* chez les Wixáritari font office d'extra-corporalité, dans une logique analogique il ne s'agit pas d'un simple jeu de ressemblances. Il s'agit ici d'un parallélisme agentiel, où les entités en relation partagent un régime d'efficacité et d'action mutuelle.

Beaucoup de la littérature ethnologique sur les Wixáritari est focalisée sur le *hikuri*. L'héritage du fantasme castanedien a contribué à orienter de nombreux chercheur·ses vers cette plante, souvent perçue comme le cœur de la spiritualité wixárika. Néanmoins, on oublie souvent l'importance du maïs pour cette culture. Cette plante articule beaucoup du calendrier rituel au point de lui consacrer l'une des fêtes les plus importantes, comme la fête du maïs, *Xarikíxa*[1].

Trinité sacrée ?

Il est fréquent d'entendre que le maïs, le *hikuri* et le cerf articulent une trame ontologique centrale dans la cosmologie Wixárika. Cette idée, déjà présente chez Robert M. Zingg à travers l'idée de « complexe maïs-peyote-cerf[2] », a été reprise par Denis Lemaistre qui parle d'une « sainte trinité huichole[3] », transposant un principe catholique. Or, Héctor Medina démythifie cette idée, qu'il considère réductionniste vis-à-vis de tous les récits et ritualité Wixárika. Selon lui, il existe plutôt un principe d'unité qui unit humains et non-humains permettant ainsi aux divinités d'avoir plusieurs personnalités – comme le maïs – selon le contexte rituel, agraire, géographique ou même narratif[4]. De cette manière, pour Medina, on ne peut pas parler d'un « dogme fondamental » basé sur l'idée de trinité entre maïs-peyote-cerf. Il reconnaît bien que le maïs et le *hikuri* partagent un lien mythique – le *hikuri* et le maïs étant considérés comme des ancêtres[5] –, mais il insiste sur le fait que les « personnalités du maïs » sont plurielles non limitées au *hikuri* et au cerf.

Les personnalités du maïs

L'œuvre intitulée *La naissance de Notre Mère Maïs* (Fig.77), de l'artiste et *mara'akame* Ketsemahé Teukarieya – également connu sous son nom hispanique, Guadalupe González Ríos – nous met aussi face à cette hétérogénéité évoquée par Héctor Medina. Dans ce *nierika*, Ketsemahé montre les processus de transformation du maïs : il est d'abord pluie, puis humain, puis colline et enfin épi[6]. L'ancêtre lié au maïs de manière directe est Tatéi Niwetsika – Notre Mère Maïs –. Or, dans ce tableau nous comprenons que le maïs est aussi lié à Tatéi Ni'ariwame – Notre Mère Messagère des Pluies, associée aussi aux éclairs, la fertilité et l'enfant –. Ainsi, par son œuvre, l'artiste confirme la perspective de Medina : dans la cosmologie wixárika, le maïs n'est pas enfermé dans une trinité figée, mais s'inscrit dans un ensemble pluriel, riche et mouvant.

Le maïs et le corps

Dans ce même tableau, Ketsemahé signale que le maïs est accompagné d'une *jícara* et d'une flèche, symboles respectifs des aspects féminins et masculins de cette plante. Lors de mes échanges avec Cecilia et Alicia Carrillo, elles m'ont expliqué qu'il y a une sorte d'analogie entre le corps d'un·e Wixárika

1 M. Anguiano Fernàndez, *Los huicholes o wixaritari..., op. cit.*, p. 281.
2 Robert Mowry Zingg, *Los huicholes una tribu de artistas*, México INI, 1982, 1982.
3 D. Lemaistre, *Le chamane et son chant..., op. cit.*, p. 131-148.
4 Héctor M. Medina Miranda, « Las personalidades del maíz en la mitología wixarika o cómo las mazorcas de los ancestros se transformaron en peyotes », *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 13 août 2014, p. 164-183.
5 De l'autre côté, le hikuri et le cerf, notamment avec la figure de *Kauyumari*, le cerf bleu, partagent un récit mythique également. On raconte que pendant les pélérinages ancestraux, les premiers Wixáritari commençaient à avoir faim et ne trouvaient rien à manger. Le cerf bleu, étant un *mara'akame*, et donc un guide spirituel, s'est sacrifié et de ses pas le *hikuri* est né.
6 Teukarieya Ketsemahé, « El nacimiento de Nuestra Madre Maíz », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 256-259.



Figure 78 La Naissance de Notre Mère Maïs. Ketsemahé Teukarieya 1974 Wixarika Research Center Collection Negrín. Image prise de : https://www.wixarika.org/es/artists/guadalupe-gonz%C3%A1lez-r%C3%ADos

et la croissance du maïs, qui est bien configuré et encadré avant même la récolte[1]. Cela est également constaté par Mariana Fresan[2]. En effet, le maïs, pendant sa croissance est assigné à un enfant. C'est pourquoi il ne peut être manipulé par n'importe qui : enfreindre ce principe peut avoir des conséquences, notamment sur la sexualité ou la fertilité de la personne en question. Ce que Cecilia et Alicia m'ont partagé trouve son écho dans l'observation de Fresan, selon laquelle le maïs et ses grains sont également associés analogiquement au sperme[3]. Cela évoque donc les aspects féminins et masculins dont Ketsemahé parlait : d'une part l'ancêtre maïs est féminine – Notre Mère Maïs –, mais d'un autre côté il est aussi connecté au sperme.

Je considérerais ces analogies comme d'autres formes d'extra-corporalités mutuelles : tant le bébé Wixárika est une extra-corporalité du maïs comme le maïs l'est aussi du bébé. Nous avions évoqué l'extra-corporalité dans le cadre des offrandes. Or, l'extra-corporalité peut également être impliquée dans cette idée d'analogie agentielle, avec la différence que sa finalité n'est pas d'être une offrande. En revanche, une offrande est bel et bien nécessaire tant pour favoriser la croissance du maïs que pour remercier de la récolte.

L'agentivité

Si le terme *agentiel* nous semble essentiel dans cette stratégie, c'est parce que cette analogie ne se limite pas à une simple comparaison : elle exerce une influence concrète sur la réalité matérielle des Wixáritari, elle est articulante. On pourrait même avancer que cet analogisme est au cœur même de leur lien aux territoires sacrés, ou du moins, qu'il en constitue un aspect fondamental. Dans le chapitre III, nous avons vu comment une analogie relie le sang et l'eau, les veines étant perçues comme les rivières du corps. De même, le lien entre les terres sacrées et le corps se manifeste à travers le *tsikiri*. Cela éclaire pourquoi la défense des territoires sacrés est si cruciale pour les Wixáritari : ces terres incarnent une part de leur corps, de leurs savoirs, de leur mémoire ancestrale.

1 Communication personnelle informelle avec Cecilia et Alicia Carrillo. Cerro de los Tigres 2023.
2 M. Fresan Jimenez, *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana..., op. cit.*, p. 40.
3 *Ibid.*, p. 124.

Pour accentuer encore le flou, que j'assume avec plaisir, entre les stratégies ici travaillées, j'aimerais revenir sur la performance *Ofrenda capilar*. J'ai choisi de me raser la tête à l'équinoxe d'automne, ce moment où les plantes commencent à perdre leurs feuilles. En observant mon crâne, je voyais mes cheveux repousser, et je pensais à la manière dont les végétaux renaissent. Des gestes quotidiens peuvent prendre une dimension poétique lorsqu'on tisse des liens qui unissent. Bien sûr, mes cheveux ne produisent pas d'oxygène comme les plantes, mais je posais là un analogisme sensible : celui de la croissance partagée entre les corps et l'herbe. Cette idée m'a été présentée également par Cecilia Carrillo. L'artiste et activiste Wixárika raconte qu'elle plante aussi au nom des personnes qu'elle aime. Ainsi, ses plantes sont une analogie agentielle, puisque, selon elle, si la plante meurt rapidement cela voudrait dire que la personne à laquelle elle est liée aura une vie courte aussi[1]. Cette conception analogique agentielle est engageante, car elle invite à se soucier activement des autres. Cela pourrait sans doute évoquer la notion d'éthique du *care* travaillée par Carol Gilligan[2].

Nous évoquions précédemment une anthropomorphisation du territoire qui ne repose pas sur une logique anthropocentrique. Mais en approfondissant les relations analogiques agentielles que les Wixáritari entretiennent avec le maïs, on comprend que les non-humains constituent également des modèles cosmogoniques pour penser et comprendre le corps. Ainsi, il ne s'agit pas uniquement d'humaniser le végétal, mais aussi de végétaliser le corps humain.

1 Cf. Annexe 4, Interview Cecilia Carrillo

2 Carol Gilligan développe la notion d'éthique du care non comme un ensemble de règles morales abstraites, mais comme une pratique située dans le réel. Gilligan met en valeur le contexte et les relations, affirmant la valeur de solliciter, de l'attention et de la responsabilité envers autrui. Carol Gilligan, *In a different voice: psychological theory and women's development*, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1998.



11.A Mutaniunitechnite ou technoascetismes

Mutaniuni

Mutaniuni, en Wixárika, signifie « parler » ou « discuter ». C'est à partir de ce terme que j'ai choisi de forger un néologisme mêlant le wixárika et le grec, afin de désigner cette stratégie : les discussions technologiques. Dans la langue Wixárika, il existe également le terme *xasica*, qui signifie « la discussion », or, il était impératif de prendre comme référence un verbe, tel que *mutaniuni*.

Technoascétisme

De l'autre côté, le terme *technoascétisme*, repris par Rosi Braidotti de Brad Epps[1] associe la notion d'ascétisme – comme discipline et auto-renoncement – à celle de la technologie. Initialement mobilisé pour réfléchir à la « mort de l'auteur[2] », ce terme est investi par Braidotti pour penser l'émergence des pratiques spirituelles néopaïennes qui utilisent la technologie comme vecteur de transformation des subjectivités[3]. Braidotti voit donc dans la spiritualité une possibilité politique dans le cadre du féminisme. La philosophe écrit :

> Le technoascétisme implique un mode constructif de technophilie avec un sens profond de la responsabilité. Il implique également la négation du vieux moi humaniste et le désir de le réinventer, comme il implique à la fois le renoncement et la reconfiguration du corps désirant et de ses plaisirs[4].

Nous reprenons donc la notion de la technologie, abordé dans le chapitre IV. Dans le cadre de cette thèse, la technologie ne désigne pas le fantasme transhumaniste, mais plutôt l'ensemble des moyens par lesquels le corps apprend à connaître son environnement : un outil de médiation. Sous l'œil du *technoascétisme* et de la ritualité Wixárika, nous nous approchons plutôt des *techniques de soi* proposées par Michel Foucault[5].

Cultiver comme technologie

La première forme de technologie que j'observe chez les Wixáritari, en plus des objets, et qui m'amène à proposer cette stratégie, est sans doute l'agriculture. J'ai été témoin de l'énergie considérable qu'iels investissent dans cette pratique. Il suffit d'observer les rituels articulés aux cycles agraires. Les outils, les gestes, l'effort physique quasi-ascétique déployé pour garantir la croissance des cultures m'ont profondément marqué. Issu d'un milieu urbain modeste, sans accès à la terre, je n'avais jamais pleinement saisi l'ampleur du temps et de l'engagement que nécessite l'agriculture. Derrière un simple épi de maïs, se cache une chaîne complexe d'efforts invisibles. J'ai également pris conscience de l'injustice économique à laquelle font face les agriculteurs : les prix de vente ne reflètent pas la valeur réelle de leur travail et les profits sont souvent accaparés par les circuits de distribution. Rosi Braidotti souligne l'importance de l'art dans cette « techno-redéfinition de la subjectivité[6] ». Dans cette perspective, l'agriculture apparaît comme la première forme de dialogue technologique. C'est un processus d'écoute et d'observation attentive : savoir quand semer, arroser ou récolter repose sur une fine compréhension des rythmes du vivant. Je me souviens d'un projet artistique mené par une doctorante –dont le nom m'échappe – qui utilisait un dispositif traduisant les impulsions électriques des plantes en langage humain, en l'occurrence en français. Si l'intention était de « faire parler les plantes », il me semble que l'agriculture ou même le jardinage accomplissent déjà, en soi, cette forme de communication entre humain et végétal.

1 Brad Epps, « Technoasceticism and Authorial Death in Sade, Kafka, Barthes, and Foucault », *differences*, 8-3, 1 novembre 1996, p. 79-127.
2 L'auteur met aussi en évidence une sorte de paradoxe dans son concept. D'un côté l'ascétisme qui s'agit de renoncer au "confort" et de l'autre la technologie qui sensée accroitre le confort.
3 Rosi Braidotti, « In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism », *Theory, Culture & Society*, 25-6, novembre 2008, p. 1-24.
4 R. Braidotti, *Metamorfosis..., op. cit.*, p. 310.
5 Pour Michel Foucault, les tehcniques du soi désignent l'ensemble de pratiques « auto-imposées » afin de se transformer selon les normes culturelles et spirituelles en permettant la construction d'une subjectivité. Michel Foucault, « Usage des plaisirs et techniques de soi », *in* Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (éd.), *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994, vol.IV 1980-1988, p. 539-561.
6 R. Braidotti, *Metamorfosis..., op. cit.*, p. 310.



Figure 79 *Cyborg artist Moon Ribas*. Photographie de Michael Sharkey. 3 juin 2016. Image sous licence Creative Commons CC-BY-SA-4.0 Image prise de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:. moon.ribas.jpg

Ascétismes cyborg

Il n'est pas nécessaire d'anthropomorphiser le langage des plantes pour communiquer avec elles ; les *mara'akate* sont des expert·es à ça. Bien entendu, ce type de communication ne se limite pas au domaine de l'agriculture. L'exemple de Moon Ribas, déjà mentionné précédemment, l'illustre parfaitement. Cette artiste et danseuse espagnole, qui se définit comme cyborg, a fait implanter une micropuce dans ses pieds, reliée en temps réel aux sismographes de la planète. Lorsqu'un séisme se produit quelque part dans le monde, la puce vibre, déclenchant chez elle un mouvement chorégraphique ; en l'absence de vibrations, elle reste immobile. Dans sa performance *Waiting for Earthquakes*, Ribas affirme : « je suis la danseuse et la Terre la chorégraphe[1]. » Par ce geste à la fois technologique et poétique, l'artiste remet en cause la séparation entre culture et nature. Elle affirme ainsi avoir acquis un nouveau sens, un « sens sismique », qu'elle considère comme une œuvre d'art en soi. Pour Ribas, l'ajout de technologie au corps ne relève pas d'une logique transhumaniste visant à augmenter les capacités humaines, mais d'un profond désir de reconfigurer sa manière de percevoir le monde.

Ce va-et-vient constant entre l'intime et une géographie extérieure exprimé dans l'œuvre de Ribas me semble très proche des pratiques Wixáritari. La différence essentielle réside dans le fait que, chez les Wixáritari, ces pratiques sont encadrées collectivement et s'inscrivent dans un système rituel partagé, tandis que chez Ribas, il s'agit d'une démarche individuelle. Cela dit, même si l'artiste n'interagit pas avec d'autres humains dans sa performance, il est essentiel de reconnaître le rôle central de la Terre, véritable protagoniste de l'œuvre.

Danse et son

Chez les Wixáritari, la danse s'impose également comme une technologie rituelle, un moyen de communication avec la Terre et le cosmos. Arturo Gutiérrez del Ángel retrace par exemple plusieurs chorégraphies où les mouvements sont directement liés aux mouvements et cycles des cosmos et aux saisons agraires, faisant ainsi du cosmos un modèle rituel[2]. L'anthropologue soulève aussi la présence

1 Filosofia para millenials, « Cyborgs e inmortales (I) »..., *op. cit.*

2 Arturo Gutiérrez del Ángel, *Las danzas del padre sol: ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*, 1. ed., México, D.F. : [San

du *tsikiri* dans ces danses : cet objet rappelle la structure même du cosmos wixárika, qui à la fois a été construit par « les premières divinités [...] en tapant vigoureusement sur le sol, accompagnées d'un sacrifice de soi[1]. » La question du son s'avère aussi importante pour articuler les rythmes en produisant du sens, comme le souligne le travail de Xilonen Luna Ruíz. L'anthropologue évoque même la possibilité d'un *nierika sonore*[2]. Ainsi, danse et son sont des composantes d'une technologie par laquelle les Wixáritari « écoutent et dialoguent avec les divinités pour négocier leur devenir mais aussi pour continuer à faire face à une société qui n'écoute pas comme iels le font[3]. » De cette manière, cette écoute et discussion avec l'environnement constitue un pont de communication non-humaine mais maîtrisée à l'aide tant des objets que de la performativité des rituels.

Tsinamekuta : une technologie spirituelle

Cette recherche autour du son fait écho au travail réalisé par l'artiste mexicaine Marcela Armas en collaboration avec le *mara'akame* Jaixa, intitulé Tsinamekuta. Ce nom désigne une montagne à Wirikuta, aujourd'hui exploitée par les compagnies minières. Pour cette création tant rituelle que sonore, Armas a pris un bout de pyrrhotite de la montagne comme un prêt pour faire une induction magnétique traduites par un accordéon. Cette pièce est également nourrie avec les pulsions du cœur de l'artiste et du *mara'akame*, créant ainsi un lien intime entre les corps et le minéral. Hayuaneme m'a dit, en rigolant, que les Wixáritari sont très technologiques[4]. Et observant cette collaboration, nous voyons que la question technologique n'est pas mal perçue parmi les Wixáritari. D'un autre côté, les travaux de Gilberto Esparza explorent, pour la plupart, la manière dont la technologie peut être mise au service des corporalités végétales. Son projet *Persil cherchant le soleil*, s'agit d'un robot à base de cellules photovoltaïques qui « obéissent » le persil afin de bouger et retrouver de la lumière solaire[5]. Pour l'artiste, sa pièce s'agit d'une entité végétale qui a dû s'adapter, en s'hybridant à la machine pour profiter au maximum de la lumière solaire. Ainsi, ces œuvres replacent la notion de technologie au carrefour de la spiritualité et délocalisent l'imaginaire technocrate et scientifiste occidental[6].

La technologie comme médiation, non comme remplacement

Cela m'amène à penser à Manel de Aguas, un artiste qui, comme Moon Ribas, se revendique cyborg. Il s'est fait implanter des ailerons sur le crâne, reliés à des systèmes météorologiques, lui permettant de ressentir la pression atmosphérique et les conditions climatiques. Si l'approche de Ribas m'apparaît comme une tentative sincère de se reconnecter à la Terre, celle de De Aguas me semble beaucoup moins pertinente. Les Wixáritari, par exemple, sont capables –uniquement par l'observation et la sensibilité corporelle– de prévoir la pluie et d'en identifier l'origine (océanique, continentale, etc.). Ce que nous défendons ici, c'est l'idée d'une technologie incarnée, qui soutient la compréhension du monde à travers l'implication sensorielle du corps, en articulant *aisthésis* et *poïésis*. Autrement dit, une technologie qui remplace nos sens se situe dans une logique de domination technologique propre à l'Occident. Celle que nous revendiquons est une technologie de médiation, qui renforce notre présence au monde et nourrit notre expérience vécue. Nous envisageons également la technologie comme un vecteur permettant, dans le contexte occidental sécularisé, de renouer avec une forme de magie inhérente aux êtres non humains, une vision plutôt braidottienne. C'est peut-être là que réside la valeur du geste de Manel de Aguas : dans cette tentative de réenchanter notre rapport au vivant.

Luis Potosí, Mexico] : México, D.F, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Antropología ; Colegio de San Luis ; M.Á. Porrúa, coll.« Antropología y etnología serie », 2010, p. 138-149.

1 *Ibid.*, p. 227.

2 Xilonen Luna Ruiz, « La frontera sónica de los expertos ceremoniales wixaritari. Liminalidad para el control y protección de las lluvias », *Encartes*, 7-13, 21 mars 2024, p. 45-72.

3 *Ibid.*

4 Communication personnelle informelle. Guadalajara, 2022.

5 Gilberto Esparza, « Parsley looking for the sun », https://gilbertoesparza.net/portfolio/perejil-buscando-al-sol/.

6 Marcela Armas, « Tsinamekuta », 2021 2016, https://www.marcelaarmas.net/?works=tsinamekuta.

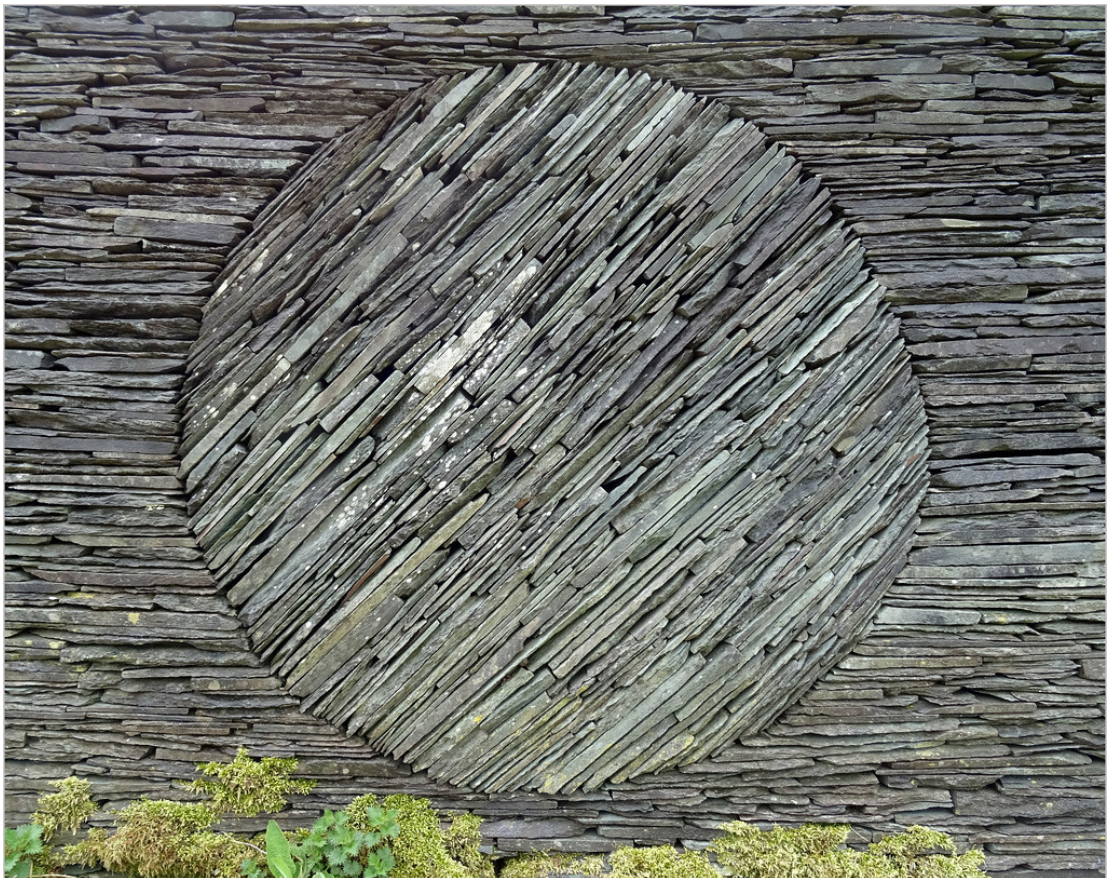


Figure 80 Andy Goldsworthy *Touchstone Fold*, Tilberthwaite. Photographie par Jenny Mackness 2016. Image sous Licence Creative Commons: CC BY-NC-SA 2.0 Image prise de: https://www.flickr.com/photos/jennymackness/27102883521

La démarche artistique d'Andy Goldsworthy mérite d'être soulignée, car elle peut, à notre sens, s'inscrire dans une forme de technoascétisme. L'artiste lui-même exprime un certain malaise face à la façon dont son travail est souvent réduit à une pratique exclusivement « naturelle », supposément dépourvue d'outils technologiques. Goldsworthy précise :

> Mon implication avec ce que l'on dénomme 'matériaux naturels' est souvent mal comprise et interprétée comme une opposition à tout ce qui est 'artificiel'. J'ai besoin de la nourriture et de la clarté que m'apporte le travail de la terre avec mes mains, mais, selon les occasions, j'utilise des machines légères ou lourdes, et je ne vois pas de contradiction à me servir de la photographie. Dire que je pourrais travailler sans ces outils quand j'en ai besoin reviendrait à affirmer que j'ai nagé jusqu'en Amérique[1].

La transcendance de l'œuvre repensée

Dans son ouvrage *Le Temps*, Andy Goldsworthy documente des œuvres qui témoignent à la fois d'un engagement physique intense et d'un savoir-faire technique précis. Ce qui donne toute sa profondeur à son travail, c'est la manière dont il inscrit ses créations dans une temporalité et un espace particuliers. La majorité de ses installations sont éphémères, pensées pour évoluer, se transformer, voire disparaître sous l'effet des éléments naturels et des cycles du vivant. Par cette approche, Goldsworthy remet en question les discours esthétisants les plus rigides –tels que ceux d'Avelina Lésper– qui défendent une conception de l'art comme destiné à perdurer et à transcender le temps, dans une perspective occidentale classique. Ce qui subsiste de ses œuvres, ce sont les photographies, mais l'artiste insiste souvent sur le fait que l'essence de son travail réside dans la vie, la transformation et même la disparition de ses installations. Dans cette perspective, l'œuvre de Goldsworthy nous invite à repenser la notion de transcendance, non comme une réalité extérieure au temps et à la matière, mais comme une expérience éphémère, incarnée et enracinée dans une forme d'immanence vécue.

1 Andy Goldsworthy, *Le temps*, traduit par Christine Monnatte, Arcueil, Anthèses, 2001, p. 8.

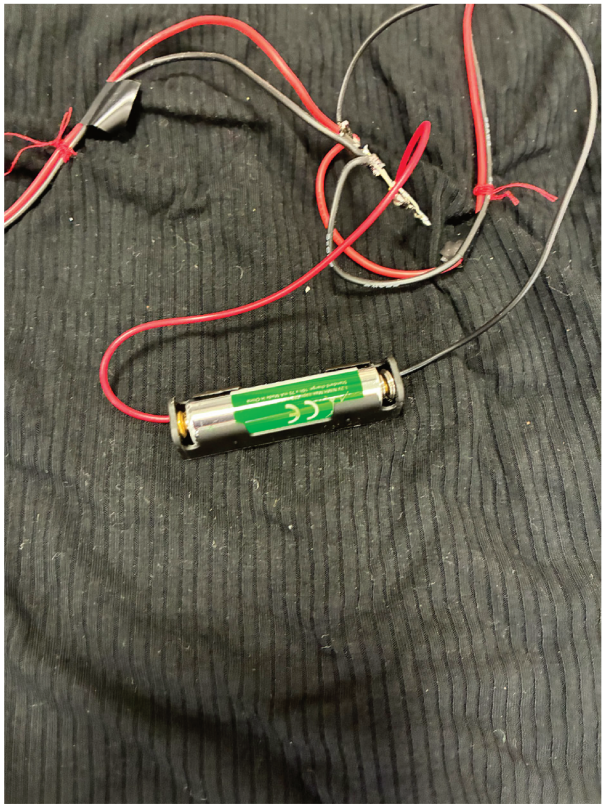


Figure 81 Support de la pile du costume pour le projet *Corpus Voltis*. Armando Zacarías 2025

Figure 82 Page droite, images du projet/performance *Corpus Voltis*. Armando Zacarías. 2025

Reprendre *Corpus Voltis*

Dans le chapitre 4.III, une esquisse cyborgienne est apparue et je l'ai nommée *Corpus Voltis*. J'y décrivais la création d'une installation fondée sur l'utilisation de capteurs piézoélectriques, conçue pour produire de l'électricité à partir des mouvements issus de la danse. L'énergie ainsi générée, accumulée dans une pile AAA rechargeable[1], avait pour objectif final d'être utilisée dans un dispositif d'électroculture.

L'électroculture repose sur la captation de l'électricité atmosphérique à l'aide de métaux conducteurs, tels que le cuivre, afin de la rediriger vers le sol. Ce procédé a pour effet de stimuler la croissance de certaines plantes. Des recherches menées par l'Université Technique d'Ambato (Équateur) et par l'Université Nationale Ouverte et à Distance (Colombie) ont mis en évidence l'efficacité de cette méthode, ainsi que les besoins spécifiques qu'elle implique selon les espèces cultivées, notamment les mûres, les tomates ou encore la laitue[2].

Une *Matrix* utopique

Cette réflexion est née de l'envie de renverser l'imaginaire véhiculé par le film *Matrix*. Dans cet univers dystopique, les corps humains sont exploités comme des sources d'énergie pour alimenter les machines, pendant que les humains, plongé·es dans un rêve artificiel, ignorent cette réalité. À l'inverse, je propose ici une reconfiguration symbolique où, dans une ritualité technologique modeste et accessible, c'est le corps humain qui alimente non pas des machines, mais le monde végétal. Il s'agit aussi de remettre en question la dichotomie culture/nature, où le végétal est trop souvent cantonné à un rôle utilitaire au service de

1 L'intensité en volts générée par les piézoélectriques est très faible. C'est pourquoi une pile AAA est suffisante pour accueillir l'électricité produit lors de ce geste.

2 Cf. García Hernández Santiago Giovanni, « Aplicación de la Electrocultura en el cultivo de Lechuga (Lactuca sativa) », Ingeniería en Agronomía, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador, 2024.
Martínez Barajas Carlos Andrés, « Evaluación del uso técnicas de electro agricultura en la producción de la especie cilantro (Coriandrum Sativum) en el municipio de Soraca – Boyacá. », Agronomía, UNAD, Colombie, 2024.
Ramírez Ramírez Karla Itzel, Caudillo Rodriguez Andrea Guadalupe, Arredondo Hernández Ana Lizbeth, Fernández Cabrera Regina, Rodríguez Montelongo Luis Ángel, Valdés Caudillo Cassandra Michelle, Báez Espinoza Jesús René, Puy Y Alquiza María Jesús et Noriega Luna Berenice, « Influencia de la Estimulación mediante Campos Eléctricos en la germinación de semillas de maíz (Zea mays): Estudio Experimental », *Jóvenes en la Ciencia*, 28, 2 octobre 2024, https://www.jovenesenlaciencia.ugto.mx/index.php/jovenesenlaciencia/article/view/4341.
Ricardo Quiña Telenchana Bryan, « Evaluación de la electrocultura en la producción de tomate riñon (Solanum lycopersicum) de la variedad Pietro », Ingeniería en Agronomía, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador, 2025.



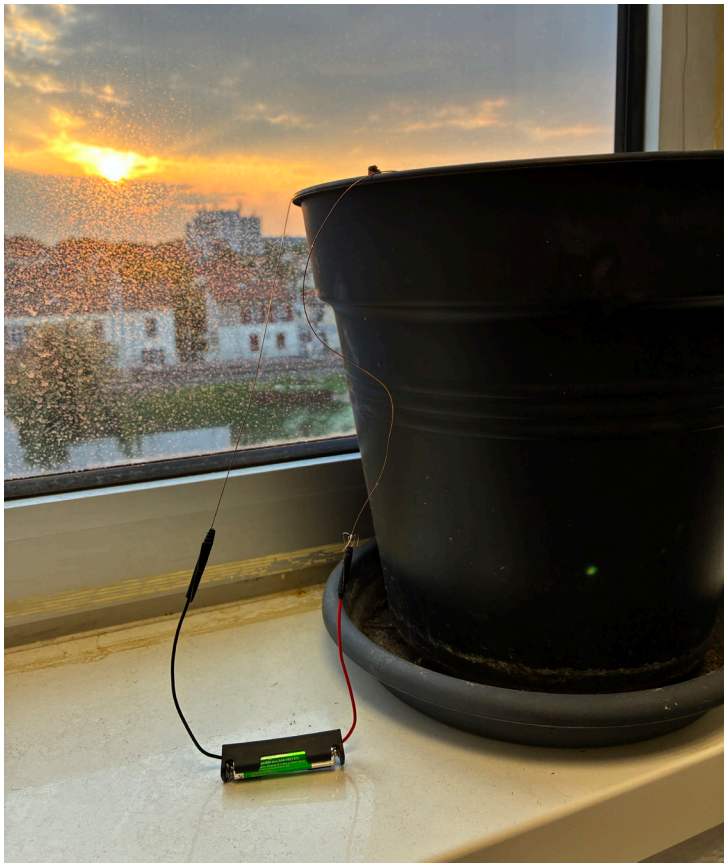


Figure 83 Corpus Voltis. Image de la pile rechargeable avant de semer. Armando Zacarías 2025

l'humain.

Pour ce projet, certaines contraintes se sont imposées et sont devenues des éléments constitutifs de la réflexion. La première, en tant qu'artiste évoluant dans un contexte urbain, est liée à la restriction de l'espace. Ne pouvant capter l'énergie ambiante, c'est donc mon propre corps qui devient la source de cette énergie, dans une logique cyborgienne.

Contraintes

Une deuxième contrainte est apparue, liée à la nature des matériaux et aux exigences du mouvement. Contrairement au danseur Kaiji Moriyama, qui utilise – selon moi – de véritables électrodes, j'ai opté pour des matériaux accessibles et peu coûteux : les capteurs piézoélectriques. L'installation a fonctionné pendant huit morceaux musicaux, avant que deux capteurs ne se dessoudent et qu'un câble d'alimentation de la pile ne se détache. Cette défaillance a suscité en moi de nombreuses réflexions et émotions.

La première émotion ressentie fut la frustration. J'ai d'abord cru que cette expérience technocorporelle avait échoué. Pourtant, au lieu de m'y enfermer, j'ai tenté de comprendre ce qui s'était produit, en acceptant les imprévus et en apprenant à composer avec eux. Il est fort probable que mes mouvements aient été trop brusques, *mea culpa*. Cette situation m'a toutefois amené à réfléchir, par contraste, à la précision et à la maîtrise des savoirs corporels chez les Wixáritari. Comme le souligne Gutiérrez del Ángel, les mouvements sont élaborés selon des modalités précises, en réponse à des besoins ou à des récits d'ordre cosmique et ancestral.

Limites du dispositif

En effet, les *mara'akate* sont les guides de nombreux rituels et danses, détenant le savoir nécessaire à leur bonne exécution. Olivia Kindl souligne également que même la fabrication des objets rituels doit se faire sous leur direction. Peut-être aurais-je eu besoin de la guidance d'un·e *mara'kame* pour élaborer mes chorégraphies ? Au lieu de me laisser emporter par l'élan de mes mouvements, il aurait peut-être fallu les ajuster à la situation, en tenant compte à la fois des besoins de la plante et du dispositif technologique. L'intention seule ne garantit pas qu'une offrande ou un geste technoascétique soit viable ou accompli.



Images du dettachement des piézoélectriques pendant la performance

Figure 84 Croissance des "tomates anthropophages" du projet Corpus Voltis. Armando Zacarías. 2025. Page suivante.

Malgré les contraintes rencontrées, lors de la construction de l'installation électrique avec l'aide de Thibaut Guilmin, nous avons pu vérifier à l'aide d'un multimètre que les piézoélectriques généraient bel et bien de l'électricité. Cela signifie que, tant que le circuit était fermé, une production d'énergie, aussi faible soit-elle, avait lieu. J'ai donc choisi de semer en utilisant cette petite quantité d'énergie recueillie. Ayant eu accès à des cordes de clavecin, j'ai trouvé poétique de les utiliser comme conducteurs d'énergie. Ainsi, j'ai mis les cordes avec la terre à l'intérieur du pot avec deux fils qui se connectent au support de la pile.

Tomates anthropophages

J'ai choisi de semer une tomate. Souvent reléguée derrière le maïs, on oublie que cette plante occupait également une place importante dans les rituels des peuples précolombiens. Aujourd'hui, elle est intégrée à l'alimentation de base aussi bien en Europe – notamment en Italie – qu'en Amérique. Originaire d'Amérique du Sud et domestiquée par les Mexicas, la tomate porte en elle une part de l'histoire coloniale.

Plusieurs personnes autour de moi m'ont suggéré de comparer la croissance de mes *tomates anthropophages* avec des tomates qui ne reçoivent pas cette énergie. Cela s'inscrirait dans une démarche de médiation scientifique typiquement occidentale. Or, ce qui m'importe ici, c'est la dimension poétique d'une communication rendue possible par la technologie. Les tomates poussent, certes, mais ce geste reste une esquisse – une première exploration à approfondir, peut-être en testant d'autres matériaux, d'autres gestes. Il serait d'ailleurs intéressant d'imaginer ce que pourrait devenir ce processus avec l'accompagnement d'un·e *mara'akame* : quelles chorégraphies émergeraient alors dans un tel cadre ?





11.A Corpophagie

Anthropophagie

Tout d'abord, pour cette stratégie sympoïétique, il convient d'explorer comment le concept d'anthropophagie a été construit dans les imaginaires coloniaux européens, tout comme la notion de race, pour affirmer la supériorité de l'homme blanc occidental. L'anthropophagie, particulièrement associée aux peuples amérindiens tels que les Tupinambas, ceux des Caraïbes et les Mexicas, a souvent servi à justifier la colonisation européenne. Depuis les années 1970, le débat autour de la véracité de ces pratiques en Mésoamérique s'est intensifié. Certains chercheur·ses soutiennent que l'anthropophagie est un mythe destiné à justifier l'entreprise coloniale[1], tandis que d'autres la considèrent comme une pratique rituelle ayant une signification cosmogonique relationnelle et de transformation[2]. Certes, la véracité des pratiques anthropophages en Mésoamérique est largement acceptée par les historien·nes, ce qui ne rend pas moins frappant de constater une tendance persistante en Occident à dépeindre les pratiques, rituels et objets du Sud comme « sauvages » ou « primitifs ». Par exemple, dans la récente exposition intitulée *Mexicas* au musée du Quai Branly-Jacques Chirac, l'accent est principalement mis sur le thème des offrandes et du sacrifice humain, sans contextualiser les différences cosmovisionnaires et la spécificité rituelle de ces pratiques. Autrement dit, ces pratiques ne constituent pas la quotidienneté mexica et étaient réservées à une élite.

Anthropophagie et *mestizaje*

Nous soulignons également une autre approche, celle des artistes brésiliens du mouvement anthropophage. Ce mouvement, au début du XXe siècle, cherchait à redéfinir l'identité brésilienne post-coloniale en assimilant les cultures européennes et indigènes. Ce processus rappelle le projet post-révolutionnaire de métissage au Mexique, qui visait à créer une identité nationale métissée. Cependant, une différence majeure entre les deux est que le métissage mexicain, symbolisé par la *race cosmique* de José Vasconcelos, a entraîné une marginalisation accrue des populations indigènes, tandis que le mouvement anthropophage brésilien est resté limité comme projet à une élite intellectuelle. Je propose alors d'explorer la littéralité de l'idée d'anthropophagie, sans toutefois promouvoir le cannibalisme. Il s'agit d'une approche à la fois poétique, sensuelle et relationnelle, qui remet en lumière l'importance épistémologique des pratiques et des rituels des peuples du Sud, en l'occurrence du peuple Wixárika. Cette proposition vise à réfléchir à cette littéralité à travers l'art, les gestes du quotidien et la matérialité du corps.

Sacrifice

Parlons de la question du sacrifice animal dans le contexte des pratiques rituelles du peuple Wixárika, puisqu'ils considèrent le sacrifice du cerf comme un acte d'une grande importance cosmique. Le cerf est lié métonymiquement à la divinité Kauyumari, et le rituel, accompagné d'offrandes, de chants et de danses, ne doit pas être interprété comme une domination, mais comme une forme d'honneur pour l'animal. Nous comprenons que lorsqu'iels sacrifient le cerf, il s'agit d'une sacralisation de l'animal comme l'étymologie du mot sacrifice le suggère[3]. C'est le ressenti que j'ai eu lorsque j'ai assisté aux sacrifices du cerf. En aucun cas il ne s'agit d'une démonstration de force ou de pouvoir des Wixáritari, la solennité avec laquelle le cerf est pris, la ritualité auprès du feu ou Tatewari qui fonctionne comme *nierika*, les prières et les offrandes montrent un grand respect pour le cerf. La famille Carrillo par exemple, m'a partagé de la viande de cerf lorsque j'ai été malade, en me faisant comprendre que cette viande, venant d'un animal si sacré, peut me guérir[4]. Par conséquent, la viande de l'animal est perçue comme sacrée et porteuse de qualités souhaitables à intégrer au corps humain.

---

1 Javier Urcid, « La depredacion como metafora sacrificial », *Arqueología Mexicana*, XXX-180 Dossier: Depredación y canibalismo en Mesoamérica, Mai-juin 2023, p. 38-44, p. 38-44p.

2 Stan Declercq, « Depredación. Una breve introducción », *Arqueología Mexicana*, XXX-Dossier: Depredación y canibalismo en Mesoamérica, Mai-juin 2023, p. 28-33, p. 28-33p.

3 Javier Urcid, « El sacrificio, una definición », *Arqueología Mexicana*, 3 mai 2023, https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-sacrificio-una-definicion.

4 Notes de terrain de recherche.

Un *anthropos* suspect

Cependant, bien que les Wixáritari aient un cadre rituel pour sacrifier et consommer de la viande du cerf, on ne peut pas qualifier cette pratique d'anthropophagie, car ce terme désigne spécifiquement la consommation d'un être humain. Si l'anthropophagie est donc considérée comme une barbarie, on se pose la question : Qui est cet *anthropos* qui est immoral à dévorer contrairement aux animaux non humains dont l'industrie est si écocide ? Ceci a été répété à plusieurs reprises, mais il est possible d'inférer qu'il s'agit en effet de l'*anthropos* moderne : celui qui est perçu comme synonyme de l'Homme et considéré comme représentant de l'humanité générique, mais qui représente en réalité l'idéal d'un homme masculin, blanc, bourgeois et européen[1].

C'est pourquoi, dans un exercice posthumaniste, *ergo*, post-anthropocentriste, je propose de remplacer *anthropos* par *corpus*. Ce remplacement part de la nécessité de décentraliser l'importance d'anthropos, ou autrement dit, de continuer la mort de l'homme comme mesure de toute chose proclamée par Michel Foucault[2].

Corpus

Pourtant, loin de résoudre des problèmes, ce remplacement met également en lumière la dimension profondément anthropocentrique du terme corps. Lorsque nous parlons de « corps », ne faisons-nous pas référence à des formes humaines ? Les plantes, les animaux, les arbres, les pierres, peuvent-ils être considérés comme des corps ? La vision anthropocentrique occidentale, avec sa profonde séparation entre culture et nature, réduit souvent les plantes et les animaux à de simples produits de consommation. De plus, la division corps-esprit, également très enracinée, se renforce lorsque l'anthropocentrisme moderne affirme que seuls les humains possèdent un esprit. Sans oublier que des penseurs comme Kant, Voltaire, Hegel, entre autres, ont suggéré – et dans certains cas ont dit explicitement – la supériorité de l'homme blanc sur la base de l'esprit.

Enfin, le terme *corpus* renvoie également à la notion de *corpus Christi*, très présent durant mon éducation catholique, où l'on peut déceler une forme d'anthropophagie. L'eucharistie, par exemple, est un rituel chrétien dans lequel, à travers l'hostie et le vin, symbolisant la chair et le sang, le croyant incorpore le Christ. Ce geste a été exploré et poussé plus loin dans l'art contemporain, comme dans la performance *Messe pour un corps* de Michel Journiac, où l'artiste a distribué des hosties faites de son propre sang, jouant ainsi sur la littéralité du geste, la matérialité et l'organicité du corps sur laquelle nous pouvons nous appuyer.

Le sexe comme geste corpophagique

Dans cette ligne de pensée, je choisis d'explorer la littéralité du sexe comme un cadre gestuel permettant d'approfondir la dimension littérale de la corpophagie proposée ici. Le sexe, à l'instar du corps, est intrinsèquement sale. Ainsi, s'embrasser revient à mélanger de la salive, lors d'un rapport sexuel, on lèche la peau, souvent recouverte de cellules mortes. On goûte également la sueur. Durant l'acte sexuel, de nouvelles corporalités éphémères émergent. Les pratiques telles que le cunnilingus, l'anulingus ou la fellation sont des gestes souvent perçus comme impurs mais ce sont des gestes à travers lesquels, d'une certaine manière, nous « dévorons » l'autre. Le sexe nous enseigne ainsi que dévorer l'autre ne signifie pas consommer sa chair dans un acte sanguinaire, mais plutôt s'unir, s'hybrider et transcender les identités individuelles, créant ainsi une entité chimérique à plusieurs têtes en extase.

Inter fæces et urinam nascimur

Nous constatons alors que l'image actuelle du corps humain est fortement esthétisée à travers des pratiques telles que le yoga, la méditation, le feldenkrais ou l'attirail *New Age*. Cependant, il est nécessaire de comprendre que le corps est intrinsèquement sale. Le corps excrète, transpire, menstrue, éjacule, saigne. Les autoportraits de David Nebreda, par exemple, bien que morbides, illustrent de manière saisissante la réalité organique du corps et dialoguent avec la réflexion de Pascale Weber qui nous dit :

1 R. Braidotti, *Lo posthumano..., op. cit.*

2 Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll.« Collection tel », n° 166, 2014.

> ...le rapport insupportable qu'entretient aujourd'hui l'humain à ses excréments, la mort et la décomposition qu'il porte en lui, ne figurent pas dans la liste de l'Héritage Culturel Intangible de l'Humanité. Or, comment parler d'Abondance sans parler de fertilité, de désir, de déchet et de déjection ? Comment faire un bon chasseur si l'exaltation de la violence devient contraire à la morale ?[1]

Évoquer la dévoration, les sécrétions ou le sacrifice revient donc à aborder des aspects du corps souvent occultés par sa suresthétisation qui nous font oublier que, comme le dit la locution latine, *inter fæces et urinam nascimur* (nous naissons entre la merde et l'urine).

De manière hilarante, le terme corpophagie fait un clin d'œil au mot coprophagie, qui désigne cette tendance, souvent sexuelle, à manger de la matière fécale. Bien que je ne le revendique pas, je profite de cette allusion pour suggérer que l'incorporation passe par les activités physiologiques de manière générale. Par exemple, j'ai une fois entendu l'idée selon laquelle l'oxygène pourrait être considéré comme l'« excrément » des plantes. Certes, cette interprétation est très anthropomorphique puisque les plantes ne possèdent pas de système digestif. Cependant, cette proposition est intéressante pour mettre en évidence que l'interdépendance des formes de vie passe par les processus organiques et suggère que peut-être les humains sont des coprophages des plantes.

Dévorer et se laisser dévorer

Le geste d'incorporation de l'autre a été exploré dans l'art contemporain comme la performance déjà évoquée de Michel Journiac. Mais il y a également d'autres performances qui méritent d'être évoquées par leur rapport post-anthropocentrique : *Que le cheval vive en moi* du duo français Art Orienté Objet et *Que la chlorophylle soit en/avec toi* du collectif Quimera Rosa. Dans le premier, l'un des artistes se fait injecter du sang de cheval. Comme le nom de l'œuvre l'indique, il s'agissait de faire en sorte que l'animal vive dans le corps de l'artiste face aux catastrophes écologiques. Le duo se questionne sur comment la technologie humaine instrumentalise de plus en plus et des manières très violentes les êtres vivants. En travaillant avec des laboratoires biotechnologiques, Marion « est devenue la cobaye » de cette expérimentation artistique/scientifique. Ainsi, Marion a reçu les immunoglobulines, cytokines et alanines du cheva. Ces protéines portent de l'information et la distribuent du corps[2] du cheval vers son propre corps.

Il y a deux choses qui m'intéressent dans cette performance. Premièrement la question du devenir, ou l'hybridation humain-animal. Un geste artistique transdisciplinaire qui a fait d'elle, peut-être, une centaure. Laval est entrée en contact très intime avec le cheval, par le biais de la science mais aussi par le biais de l'acte rituel qu'elle a effectué pour rentrer en confiance avec l'équidé. Par le biais du sang, Laval-Jeantet a reçu des immunoglobulines (des messagers biochimiques), ce qui lui a permis d'expérimenter des états de conscience propres au cheval, tels que la nervosité.

Pour le cas du collectif Quimera Rosa, les artistes s'injectent de la chlorophylle comme une manière de s'hybrider avec le végétal. Cela fait que les personnes ayant reçu la chlorophylle doivent rester à l'abri de la lumière solaire, puisque la chlorophylle est sensible à cette lumière, sensibilité qui se transpose donc au corps humain[3].

Ces performances, bien qu'ayant un aspect poétique et sensuel qui mérite d'être souligné, posent des questions sur la nécessité de tels actes. C'est-à-dire des activités quotidiennes telles que respirer, manger des graines, de la viande, des légumes et des fruits impliquent l'incorporation de composants moléculaires ainsi que l'évacuation de celles dont nous n'en avons pas besoin. Des processus que nous appelons tout simplement nutrition et digestion. C'est pourquoi la question du rituel mérite d'être soulignée comme moyen pour repenser les gestes d'incorporation de l'autre, humain ou non. Le travail relationnel de Rirkrit Tiravanija par exemple, met en lumière l'importance des gestes quotidiens comme cuisiner

1 Pascale Weber, « Actions et ajustements du chasseur, de l'artiste et du scientifique: d'une économie de survie à de nouveaux modes de coexistence au Nunavik », *in Le mythe de l'abondance: ressources, imaginaire, formes de vie*, Montreuil-sous-Bois, CQFD, 2018, p. 105-131.
2 *May the horse live in me: Tercer Premio VIDA 14.0 (subtitulado castellano)*, 2012. URL : https://www.youtube.com/watch?v=mU3U1tM8BQ8 consulté le : 28/05/2025
3 « May the chlorophyll be with/in you – trans*plant », *Quimera Rosa*, https://quimerarosa.net/transplant/may-the-chlorophyll-be-within-you/.



Figure 85 *May the Horse Live in me / Art Orienté Objet*. Photographie par Miha Fras. 2011 Image sous licence Creative Commons CC BY-NC-ND 2.0. Image prise de: https://www.flickr.com/photos/arselectronica/5759643910

ou manger. Cependant, en intégrant la dimension du rituel, comme le font les pratiques Wixáritari, nous pouvons ajouter un autre regard à l'œuvre de Tiravanija pour réfléchir plus profondément sur ce que nous incorporons et constituer ainsi une critique des grandes industries alimentaires.

Cette proposition est une invitation à assumer l'organicité du corps – humain – et voir dans ces processus la sensualité qu'il y a au seul fait d'être né·e, vivant·e et aussi mort·e. Il s'agit d'explorer les infinies manières par lesquelles nous – humains et non humains – sommes lié·es. C'est pourquoi, la question sur le terme hybridation surgit. En effet, la notion d'hybridation suggère que deux entités déjà constituées se mélangent pour donner naissance à une nouvelle entité. En ce qui nous concerne, il s'agit de comprendre que ce sont les relations qui constituent la multiplicité que nous sommes. Donna Haraway nous fait savoir que seulement 10% des génomes dans le corps sont humains, le reste est constitué de cellules aux génomes de bactéries, champignons, protistes, etc.[1] L'organicité du corps nous parle de la multiplicité humaine et non humaine qui nous habite et que nous habitons[2]. Comme le dit Haraway « être un·e, c'est toujours devenir avec plusieurs[3] ». Cela remet en question l'individualisme constituant un élément clé du monde « comme il est aujourd'hui »[4], pour repenser les poétiques des ontologies relationnelles.

De ce fait, et pour évoquer la question des gestes ordinaires, à chaque fois que nous mangeons, que nous buvons, que nous respirons, que nous embrassons, que nous baisons, nous faisons un geste corpophagique. Il faut également comprendre que la corpophagie est, en fait, complémentaire des offrandes. Si les offrandes sont une partie de nous que nous donnons à manger au monde, la corpophagie est ce que nous mangeons du monde. Ainsi, la corpophagie comme une proposition poétique et sensuelle, nous invite à considérer que, probablement, être vivant est une relation sensuelle et itérative entre des corporalités qui dévorent et qui sont dévorées.

1 Donna Jeanne Haraway, *When species meet*, Minneapolis, University of Minnesota press, coll.« Posthumanities », n° 3, 2008, p. 3.
2 K. Barad, *Cuestion de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza..., op. cit.*, p. 43.
3 D.J. Haraway, *When species meet..., op. cit.*, p. 4.
4 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas..., op. cit.*

VII. Guérir ensemble

Somme toute, dans ce chapitre, il s'agissait de mettre en lumière la question du corps sur un plan écologique. Il est important de voir comment la ritualité devient un axe que, dans sa plasticité et performativité, provoque des changements ontologiques du corps qui ont donc une répercussion écologique, *ergo*, politique. Toutefois, il est essentiel de considérer l'héritage colonial, qui constitue à la fois une structure sous-jacente et un point d'origine de la crise écologique actuelle. Dès lors, la poésie du rituel apparaît comme un geste profondément politique, qui nous invite à repenser la notion de *bios* au-delà de l'anthropocentrisme, en reconnaissant que nous ne sommes pas des corps séparés ou extérieurs à la « nature ».

Les réflexions développées dans ce chapitre nous invitent à questionner la manière dont l'esthétique a été instrumentalisée, non seulement dans le cadre des entreprises coloniales à l'encontre des peuples du Sud, mais aussi pour légitimer l'exceptionnalisme humain. Ces idées, à la fois coloniales et anthropocentriques, nourries par les Lumières, ont beaucoup modelé la cosmovision moderne-occidentale. Cependant, les recherches récentes en éthologie montrent l'existence de formes d'intelligence et de sensibilité esthétique chez de nombreuses espèces animales. L'exposition *Aux frontières de l'humain* au musée de l'Homme illustrait cette idée en présentant la vidéo d'un poisson sculptant des motifs géométriques dans le sable pour séduire une femelle[1].

Par ailleurs, le lien profond que les Wixáritari entretiennent avec les plantes sacrées telles que le maïs, le *hikuri* ou le *kieri*[2], ainsi qu'avec les rivières, collines, grottes, territoires sacrés et certains animaux comme le cerf, le serpent, le scorpion ou l'aigle, nous invite à adopter une perspective post-anthropocentrique. Ce regard suppose de reconnaître l'agentivité politique de ce que l'Occident réduit bien souvent à de simples ressources exploitables, et de considérer l'humanité comme un élément parmi d'autres dans un réseau complexe d'interdépendances. Ce lien, en grande partie rompu ou affaibli dans les sociétés occidentales, pourrait pourtant ouvrir la voie à de nouvelles approches politiques et poétiques. Barbara Glowczewski met en évidence l'émergence de mouvements écologistes puissants partout dans le monde, montrant non seulement les luttes du Sud Global mais aussi celles au sein de l'Occident comme les ZAD[3]. Je pense également aux Soulèvements de la Terre – que Gérald Darmanin a tenté d'assimiler au terrorisme –. Cela illustre à quel point une écologie décoloniale –ergo antiimpérialiste et anticapitaliste– dérange l'ordre établi, souvent dominé par des logiques de *greenwashing*.

Réfléchissant à la fracture ontologique instaurée par le dualisme culture/nature, j'ai trouvé dans la couture une forme plastique pertinente pour tenter, de manière poétique, de *réparer* cette blessure. En imprimant la texture de ma propre peau sur du papier, j'ai cousu des fragments de cette « peau » à une feuille d'automne trouée. Cette œuvre, réalisée en 2021, a pris le nom de *Chirurgie réparatrice*.

1 *Un poisson a dessiné ça ! - ZAPPING SAUVAGE*, 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6SK0mQORuOc Consulté le 28/05/2025

2 Le kieri est une autre plante sacrée (brugmansia arborea). Connue aussi comme floripondio en espagnol ou Trompette du jugement en français, il s'agit d'une plante que plusieurs chercheur.es comprennent comme à l'opposé du hikuri. En effet, si le hikuri est lié à la "lumière", le kieri le serait aux questions "obscures" ou à la figure du Diable. Cependant, j'ai constaté que le kieri n'est pas non plus figé dans la dimension obscure, comment le constate le travail d'Arturo Gutiérrez del Angel. On m'a fait savoir que le kieri peut être utilisé pour faire de soins ou guérir. Le kieri est également porteur de connaissances marginales. Cf. Gutiérrez del Ángel Arturo (signé Angel Aedo), *La dimensión más oscura de la existencia.* Indagaciones en torno al kieri de los huicholes, 2014.

3 Barbara Glowczewski, *Réveiller les esprits de la terre*, Bellevaux, Dehors, 2021, p. 225-277.



Figure 86 *Chirurgie réparatrice*, Armando Zacarías. Feuille, papier et couture. 2021



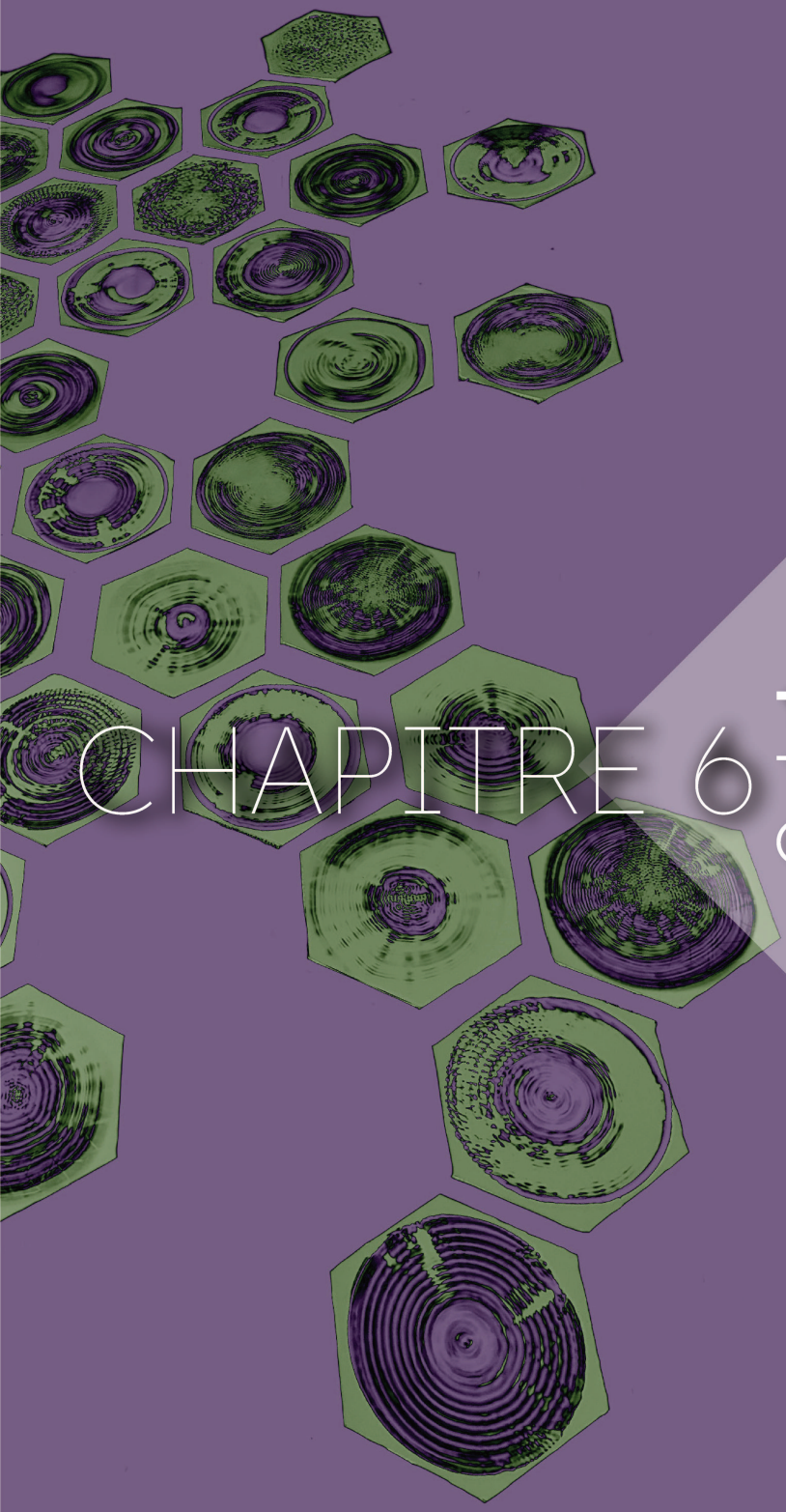
Figure 87 *Chirurgie réparatrice*, Armando Zacarías. Feuille, papier, encre et couture. 2021

Pourtant, après avoir approfondi ma compréhension des rituels Wixáritari et de leur manière de dialoguer avec le non-humain, ainsi qu'au fil de l'élaboration de ce chapitre consacré aux stratégies sympoïétiques, je prends conscience qu'il y avait, dans ma démarche, une forme de narcissisme : je prétendais réparer une feuille. Mais, qui suis-je pour cela, au fond ? N'aurait-elle pas eu un devenir plus juste, en retournant à la terre, en nourrissant le sol par sa décomposition, plutôt qu'exposée, figée, sur une commode dans une galerie ? De plus, il est essentiel de se rappeler que ce que l'eurocentrisme nomme « médecine traditionnelle » désigne en réalité une pluralité de savoirs médicaux profondément ancrés dans les relations entre le corps et les plantes. Dans le Sud global, tout comme dans certaines sociétés précapitalistes européennes, les plantes occupaient une place centrale dans la production de connaissances, souvent en lien étroit avec le corps. Je réalise alors que ce sont nous, humains, qui avons infiniment plus à apprendre des plantes.

Penser et agir dans une perspective post-anthropocentrique, c'est renoncer à la prétention de « soigner » l'autre, pour plutôt adopter une éthique du care – ou *cuidado*, en espagnol – fondée sur l'écoute et l'apprentissage de l'agentivité des formes de vie que nous ignorons bien trop souvent. Car, comme le dit avec justesse un mème relayé par @anarcomemes.transhumanistas : « le punk n'est pas mort, ce sont les plantes indigènes qui fissurent le béton ». Nous pouvons donc apprendre des plantes pour contribuer à la déconstruction du colonialisme ?



Figure 88 Capture d'écran. Instagram @anarcomemes.transhumanistas



CHAPITRE 6

TAME-POÏETIQUE : TISSER LE CORPS COLLECTIF

Tame, pronom en langue Wixárika qui veut dire « nous ». Ce mot m'interpelle, car je suis persuadé qu'il ne correspond pas exactement au « nous » français ou au « *nosotros* » espagnol. Le « nous » Wixárika, *tame*, est chargé rituellement. Il suffit d'écouter la plupart des noms des divinités « notre grande mère… » « notre grand père… » « notre grand frère… ». Ce tame semble être l'expression d'une mémoire ancestrale partagée : l'*iyari*. Le *mara'akame* Yɨkaiye Kɨkame, par exemple, utilise le préfixe possessif *ta*, lié au pronom *tame*, lorsqu'il fait référence aux quatre aspects de l'esprit.

Dans ce chapitre, nous explorerons comment les exercices poïétiques contribuent à reconfigurer le « nous », et à remodeler les notions de collectivité et de communauté. Essayant de comprendre les bases épistémologiques qui construisent un corps collectif chez les Wixáritari, on s'interrogera sur comment nous pouvons penser et tisser une forme de corps collectif. Cette tâche est, à mes yeux, impérative dans notre convergence posthumaine.



Figure 89 Concordia. Armando Zacarías. 2025. Cymatique/ impressions photographiques. Installation modulable

I. Concordia

Un intime collectif

Penser le nous sous l'angle de *tame*, m'a conduit à une reformulation de la pièce travaillée dans le chapitre III, intitulé *Hatemai*. Ce projet étant né d'une démarche intimiste, je voulais l'ouvrir à une dimension collective, celle d'une mémoire partagée. Bien que je ne sois pas Wixárika et que, de ce fait, je ne puisse pleinement accéder à cette mémoire ancestrale – même si je la côtoie à travers la langue, certains chants ou rituels auxquels on m'a convié – je demeure allochtone. En réfléchissant à construire une autre mémoire partagée et prenant en compte qu'en Wixárika on pense avec le cœur, j'ai enregistré les battements de cœur de quatre personnes à l'aide d'un doppler fœtal pour une meilleure qualité de son sans interférence : Cecilia Carrillo, Hayuaneme Mijares, Iyari et François Kramp. À partir de ces sons, et en recourant à la cymatique, j'ai généré des vidéos dans lesquelles les battements se manifestent visuellement. Comme dans le processus de *Hatemai*, j'ai pris des captures pour obtenir certains des battements figés dans le temps.

Géométrie de la synchronicité

Dans la reformulation de *Hatemai*, j'ai réfléchi à comment rassembler ces battements collectifs. En regardant donc les images cymatiques obtenues, j'ai pensé à la ruche des abeilles et leur structure alvéolaire hexagonale. Même si les abeilles n'occupent pas une place centrale dans le panthéon Wixárika, de nombreux insectes y sont néanmoins perçus comme des messagers. Les abeilles, quant à elles, évoquent aussi la cire, matériau essentiel pour fixer les perles sur les sculptures ou maintenir les fils de laine sur les tableaux *nierikate*. L'artiste Yauxali parle des abeilles et leurs ruches dans le *nierika* intitulé Les abeilles trouvent leur chemin pour leur ruche. Dans cette pièce, Yauxali évoque l'importance de la cire comme matériau pour faire les bougies votives, comprises comme « les piliers qui portent le ciel[1]. »

1 Yauxali, « Las abejas encuentran el camino a su colmena », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 324-325.



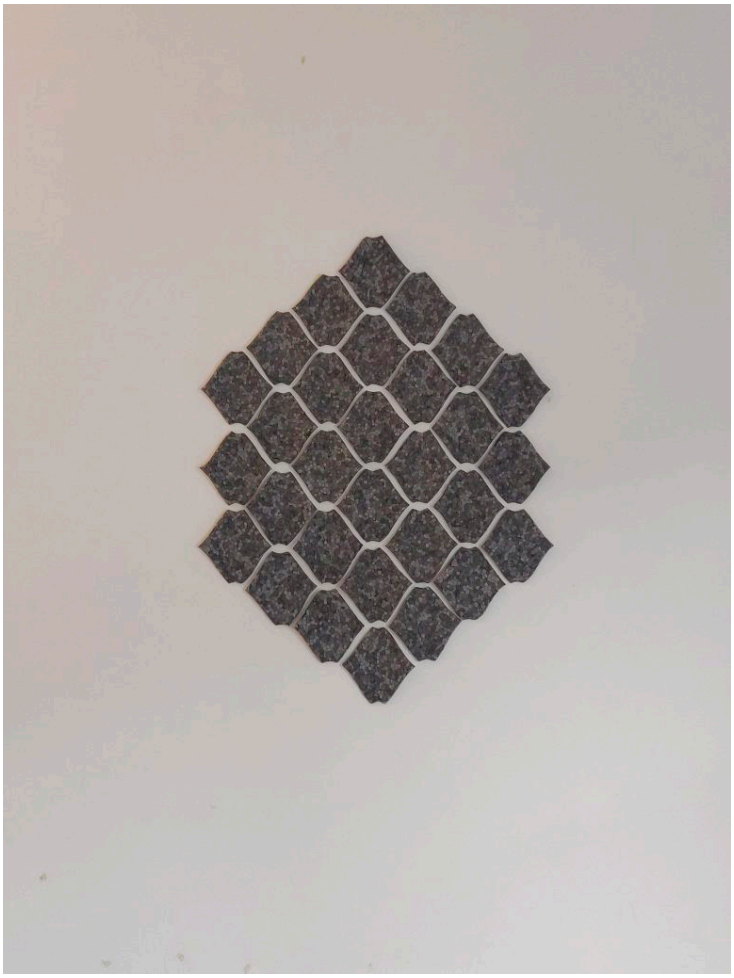


Figure 90 *Mantra*. Josefina Paz. Installation modulable, isolant phonique découpé en losange. Dimensions variables. 2020

Ruche de la concorde

Quant à la ruche elle-même, on sait aujourd'hui qu'il s'agit d'une construction extrêmement sophistiquée, nécessitant une organisation collective, bien qu'hiérarchisée, entre les abeilles. Malheureusement, cette ingéniosité a aussi été récupérée par le capitalisme pour optimiser le travail dans les entreprises. C'est justement pour détourner ce modèle de son appropriation utilitariste que j'ai souhaité le recharger poétiquement.

L'esthétique de la ruche m'a également évoqué les losanges de la pièce *Mantra* de l'artiste franco-salvadorienne Josefina Paz. Dans cette œuvre, Paz matérialise la forme négative des mailles utilisées pour ériger des barrières, questionnant ainsi les logiques de séparation. Elle met en tension l'espace vide, ce creux sculpté dans un objet conçu pour diviser. En m'inspirant aussi de cette esthétique tout en renversant son principe, là où Paz parle de cloisonnement, j'ai voulu évoquer l'union. Ainsi, j'ai imprimé les battements cardiaques et les ai découpés en hexagones, pour former une ruche cardiaque que j'ai intitulée *Concordia* : Une ruche composée de cœurs multiples, battant à l'unisson, comme un geste de rassemblement et de relationnalité.

Une harmonie à distance

Il me semble alors pertinent d'ouvrir une parenthèse sur le mot *concordia*, comme base de la reformulation de cette œuvre. Du latin *concordia*, lui-même issu de *concors* –*con*, avec, et *cor*, cœur[1]–, *concorde* évoque l'harmonie, l'accord des volontés, le lien entre les êtres. En mettant le cœur au centre, j'ai d'abord réalisé des vidéos individuelles pour chaque enregistrement, puis je les ai mixées, faisant dialoguer les battements en une concorde sonore. Ce projet s'est aussi construit autour de l'idée de tester jusqu'où l'on peut créer une forme *concordia* à distance, avec des personnes éloignées géographiquement, mais dont les enseignements m'ont profondément marqué.

1 « Définition de concorde | Dictionnaire français », *La langue française*, 14 février 2024, https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/concorde.

Le projet prend une dimension encore plus poétique à travers les liens qui unissent les participant·es : Cecilia m'a offert le prénom Wixárika *Hatemai*, qui signifie « eau magique » ; Hayuaneme, dont le nom évoque le mouvement de l'eau ; et son neveu, Iyari, dont le prénom signifie tout simplement « cœur ».

Même si les battements de cœur de seulement quatre personnes ont été enregistrés, ce projet m'a profondément amené à réfléchir sur la notion de « nous » et sur le *tame* Wixárika évoqué en début de chapitre. Il ne s'agit pas simplement d'un pronom à la première personne du pluriel : *tame* incarne une dimension communautaire essentielle chez les Wixáritari, fondement de leur résistance politique. À plusieurs reprises, par exemple, au fil des cours, Hayuaneme m'a rappelé que les Wixáritari se considèrent avant tout comme une grande famille.

Faire en collectif

De nombreux travaux anthropologiques ont souligné à quel point les rituels sont essentiels pour amorcer la construction du lien collectif. C'est dans cette perspective qu'il me semble pertinent d'interroger la notion de communauté à travers le prisme de la culture Wixárika, en contraste avec les sociétés occidentales marquées par un individualisme structurant, caractéristique de la modernité/colonialité. La proposition tame-poïétique, forgée à partir du pronom wixárika tame (« nous »), invite justement à repenser ce que nous entendons par « nous » : comment ce « nous » se forme, se transforme ou se reconfigure au fil des expériences rituelles, artistiques, ou dans la vie quotidienne. Certes, en Occident, comme le souligne Martine Segalen, il existe des « formes rituelles séculières[1] », mais celles-ci restent souvent déconnectées d'une dimension véritablement transcendantale : on y observe des protocoles, mais rarement des rituels au sens fort. C'est précisément à cet endroit que la notion de tame prend tout son sens : elle ouvre la voie à une forme de cohésion collective porteuse d'une transcendance, et peut-être même à une ontologie nomade incarnée, capable de générer un corps collectif. J'ai évoqué plus tôt dans cette recherche la volonté de dépasser les oppositions binaires pour explorer des formes d'hybridation ; toutefois, si l'on souhaite être honnête et respectueux des résistances portées par les Wixáritari, il faut aussi reconnaître que nombre d'oppressions et d'exploitations sont issues d'épistémès eurocentrées forgées dans la modernité coloniale. Apprendre de leurs luttes, c'est donc aussi s'ouvrir à une mémoire longue de résistance politique où la communauté est pilière.

Il convient ici d'être vigilant. Ces derniers mots pourraient laisser penser que je tombe dans le piège de la romantisation ou de l'idéalisation de la société Wixárika. Or, ayant séjourné au sein de leur communauté, j'ai aussi été témoin des tensions, des conflits, des difficultés, comme dans toute société humaine. Mais au fond, pourquoi n'y aurait-il pas de problèmes ? Pourquoi nier aux Wixáritari la complexité de l'humain, jusqu'à leur refuser la possibilité même d'être injustes, en les enfermant dans une vision idéalisée ? Ces interrogations, je me les adresse d'abord à moi-même, car elles me poussent à remettre en question mes propres biais. Mais elles révèlent aussi des enjeux plus larges, partagés par toutes celles et ceux qui tentent d'approcher l'« altérité » avec honnêteté.

L'œuvre *Concordia* se propose comme une tentative de tisser des liens à travers une plasticité rituelle. Toutefois, il me semble essentiel d'élargir cette réflexion en explorant d'autres processus de création collective. D'abord, pour aborder ce que Claire Bishop appelle le « tournant social[2] » de l'art. Puis, à partir d'autres démarches artistiques, nous nous interrogerons sur la manière dont ces pratiques permettent de questionner l'individualisme en tant que construction moderne et d'analyser son influence persistante dans le champ artistique.

1 M. Segalen, *Rites et rituels contemporains..., op. cit.*

2 Claire Bishop, « The Social Turn: Collaboration and Its Discontents », ARTFORUM, 44, février 2006, https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/.



Figure 91 Livre *Ku'eriwa Tiikiemete*. Photographie: Armando Zacarías. Tepic, 2023

II. Po(i)étiques de l'art comme pédagogie décoloniale

L'envie latente en moi de partage ainsi que la difficulté à m'assumer comme un artiste m'ont amené à effectuer le Master en Art et Responsabilité Sociale de l'Université de Lille 3 entre 2016 et 2018. Ces études m'ont permis de repenser la création à partir du collectif et m'incitent à repenser le corps loin de l'individualisme, surtout car la création individuelle et solitaire de l'artiste dans son atelier ne me suffisait pas. Par le biais de ces études et de plusieurs projets qui en sont issus issus, l'art est devenu pour moi la possibilité de la rencontre, une forme d'analéctique poïétique.

Offrir mes savoirs

Sous cette optique, lors de mon séjour de recherche dans la communauté Wixárika de Cerro de los Tigres j'ai considéré comme pertinent de suivre la logique de don/contre-don des cérémonies et offrandes Wixáritari. Pour moi, c'était une évidence que je ne pouvais pas arriver les mains vides au village qui allait m'accueillir pour mon séjour, pour apprendre et après juste partir. C'est pourquoi, ayant la photographie comme mon principal média artistique, j'ai proposé un atelier de photographie au collège de Cerro de los Tigres[1].

Les ateliers photographiques à Cerro de los Tigres

Cet atelier s'est divisé en cinq séances qui avaient pour but d'initier les élèves à la photographie et ses éléments basiques comme la lumière et la composition. Durant ces cinq séances, les cinq participant·es se sont initié·es aux différents types de photographie comme le portrait, le paysage, le *lightpainting*, la photographie de détail. Les ateliers avaient pour but de les impliquer également dans les différents

1 Cet atelier a été possible également grâce à l'aide d'Annie Claire Diaz, présidente de l'Association L'Art d'être Wixárika. Mme Diaz dans son but de promouvoir la culture et l'art Wixárika a des bonnes relations avec les artistes Wixáritari. Son aide était relationnelle mais aussi matérielle avec des appareils photographiques et un financement. La région Île-de-France m'a également soutenu avec de frais de séjour à une hauteur de 900€ ainsi que l'ED APESA avec des frais de déplacement à 300€. J'ai également eu le soutien de la Maison Guilmin, de mon conjoint François Kramp et de ma mère, Irma Zacarías.





moments de la photographie, c'est-à-dire, l'action ne s'arrêtait pas à la prise de vue. Les ateliers se sont élargis puisque les collégiens se sont également impliqué·es dans l'édition numérique pour travailler la lumière, contraste et tonalités sur le logiciel Photoshop. Chacun·e était maître de la post-production, moi je n'étais qu'un guide qui leur montrait les outils et l'impact que ceux-ci ont sur l'image. Une fois fini l'édition numérique, chacun·e a choisi dix-huit de ses images qui ont été imprimées en format postal. Sur un cahier blanc, les participant·es ont disposé les images tout en imaginant que la disposition serait celle d'un livre imprimé. De cette manière, l'atelier ne s'agissait pas seulement « d'apprendre à faire de la photographie », mais d'une implication intégrale sur l'image, les outils photographiques et les formats de sortie. Ainsi, les collégien·nes sont devenu.es les photographes, auteur.es et éditeurs du livre qu'iels ont intitulé *Ku'eriwa Tiikiemete*, qui signifie « nous aimons la photographie ». Les cinq photographes sont :

Haiwima – Dalia Araceli Munoz Munoz
Matsiwa – Fabian de la Cruz Munoz
Niitiama – Selene Gonzalez Carrillo Amado
Puwari Temai – Alexis Bladimir Carrillo Amado
Edgar Joel Muñoz Celestino

Rompre avec l'œil colonial

Beaucoup de choses se sont passées pendant ces ateliers, donnant lieu à une pluralité de réflexions. La première concerne ma motivation initiale, que j'ai exposée dans le texte d'introduction du livre *Ku'eriwa Tiikiemete* et traduit gentiment par Mr. Tutupika Carrillo au Wixárika. Il s'agissait notamment de donner l'outil aux Wixáritari, en l'occurrence les jeunes collégiens. Je m'explique : dès le début du doctorat j'ai fait, comme il est attendu, un travail de documentation. L'un des premiers sites à portée de main était le musée du quai Branly Jacques Chirac où l'on y trouve une très grande collection de photographies prises pour la plupart par Léon Diguet à la fin du XIXe siècle. Ces photographies ont une véritable charge visuelle de l'anthropologie colonial du XIXe et XXe siècles où il est impossible de trouver le nom Wixárika des photographié·es, ce ne sont que des numéros pour une base de données destinée à nourrir les pratiques de l'anthropologie classique.

Certes, plus d'un siècle nous sépare de l'époque de Diguet, mais le regard photographique porté sur les Wixáritari semble n'avoir évolué que très récemment, notamment à travers leurs luttes pour la défense

des territoires sacrés et leur présence accrue sur la scène politique. Jusqu'à peu, ce sont majoritairement les allochtones, qui continuaient à documenter la vie des communautés Wixáritari, généralement à des fins anthropologiques. C'est précisément là qu'est née ma motivation initiale : offrir aux Wixáritari les moyens de se réapproprier les outils de documentation. En d'autres termes, permettre à ce que ce soient enfin elles et eux qui puissent représenter leur communauté à travers leur propre regard : décider quoi montrer, comment, et sous quelle forme. C'est dans cette autonomie du regard que réside, à mes yeux, toute la magie de ce projet.

La langue et les jeux

Un autre aspect soulevé par ce projet a été la langue. En effet, leurs productions photographiques ont été accompagnées de textes en Wixárika écrits par elleux-mêmes. Or, parmi le groupe il y avait un participant qui ne parlait pas la langue wixárika. Alors, pour l'écriture du petit texte, un vrai travail collectif s'est déployé pour aider le camarade.

En plus, lors des prises, j'ai mis en place quelques jeux pour rendre intéressant l'atelier. Cela s'est particulièrement manifesté pendant les séances de *lightpainting*, où la technique elle-même invite à une dimension ludique : il s'agit littéralement de « dessiner avec la lumière ». Selon un consensus unanime, cette activité a été la préférée de tous les ateliers. Cela m'amène naturellement à réfléchir à la place du jeu en tant que forme plastique, un aspect que j'avais déjà évoqué au début de cette thèse, et qui a joué un rôle important dans mes premières expérimentations photographiques. Le jeu s'est revelé être un ancrage et un moment qui ont permis aux participant·es de faire oeuvre, traduite par le livre *Ku'eriwa Tiikiemete*.

Regards partagés

Cette série d'ateliers et de processus de création collective a constitué une manière de partager le regard. Dans ce contexte, l'appareil photographique devient bien plus qu'un simple outil : il devient un médium de croisement des points de vue, où plusieurs regards convergent pour donner naissance à un même document. La poétique de ce travail réside dans les paroles échangées, les portraits réalisés, les discussions autour des images produites et dans la langue mobilisée pour les textes. Même si chacun·e disposait de son propre appareil, le résultat ne relève pas d'une addition d'individualités, mais d'un prisme composé de perspectives entremêlées, formant une vision collective.

Or, le travail artistique, qu'il soit individuel ou collectif fait toujours émeger des questionnements. De la même manière que Claire Bishop problématise le tournant social, il est question ici de problématiser les actions artistiques collaboratives. Il ne s'agit pas d'enlever la portée sociale du travail collectif, mais de complexifier les regards qui fondent nos pratiques.

III. Défis et enjeux du travail collectif

Le travail effectué lors des ateliers décrits précédemment était sans doute intéressant, poïétique et poétique. Néanmoins, lorsqu'on met en place des projets participatifs ou collaboratifs, nous retrouvons bien sûr d'autres problématiques que nous n'allons pas négliger vu la portée située et critique de ce travail de recherche.

Beaucoup de questions se posent lorsqu'un·e artiste décide – ou est mené·e – à travailler la création de manière collective. De manière générale on situe le « tournant social » dans les années 90's. Néanmoins, l'étude de Jacopo Galimbertti située dans les années cinquante nous montre que cette inquiétude pour sortir de l'individualisme prôné par la figure de l'artiste-génie-individuel était présente bien avant[1].

Resituer l'art dans une dynamique sociale

Les discussions autour de ce tournant social de l'art – ou comme Hal Foster l'appelle « le tournant ethnographique » –, sont vastes. Cela a permis de remettre en question des aspects que l'on considérait comme acquis, notamment la notion d'œuvre d'art et la figure de l'artiste. Des notions telles que la recherche-action, l'art participatif ou collaboratif, la notion de co-création[2], le concept bourriaudien d'esthétique relationnelle[3], l'a/r/tographie[4], la même pratique de la performance ou le nommé artivisme contribuent toutes à redéfinir les contours de la pratique artistique. Ces démarches tendent à décentrer l'art de sa matrice moderne – centrée sur l'esthétique – pour le resituer dans une dynamique sociale, communautaire et collective.

L'art comme méthodologie en sciences sociales

Dans les sciences humaines et sociales, ce tournant est également important puisque l'art va s'avérer comme nouvelle méthodologie qui subvertit les cadres classiques de recherche. En approfondissant l'aspect qualitatif de la recherche, l'art offre une approche sensible sur les phénomènes sociaux et culturels de l'expérience humaine. Beaucoup de ces méthodologies et projets mettent en évidence d'ailleurs l'importance du corps pour la production de la connaissance[5]. Ainsi, l'image de l'académicien.ne individuel·le réduit·e à son bureau et à son savoir livresque est également subvertie. En effet, penser l'art au sein des sciences humaines conduit à relocaliser son rôle, et pousse à inventer des formes de dialogue qui dépassent les outils conventionnels, comme celui de l'entretien.

Prétentions émancipatoires

Revenons au projet *Ku'eriwa Tiikiemete*, qui soulève l'une des problématiques les plus récurrentes du tournant social : le paternalisme. De nombreux projets participatifs, bien qu'animés par le souci du collectif, tombent malheureusement dans ce travers. Il me semble donc essentiel de préciser qu'à aucun moment je n'ai envisagé que « l'émancipation » des Wixáritari doive passer par moi ou par cette démarche artistique. J'emploie d'ailleurs ce terme avec prudence, entre guillemets, car il soulève en moi un certain malaise. L'idée d'émancipation, telle qu'elle apparaît dans de nombreux discours justifiant des pratiques artistiques collectives, reste problématique : elle suppose souvent une posture de supériorité implicite, qu'il est nécessaire de déconstruire.

Un projet civilisationnel ?

Nous témoignons bien de plusieurs projets qui ont cette prétention émancipatoire, soit civilisationnelle ou de salut. Pour illustrer cela à partir de mon propre parcours professionnel, je peux évoquer mon expérience au sein de l'association ARIANA, dans le cadre du projet MIX'ART[6]. L'une des raisons qui m'a conduit à

1 Jacopo Galimberti, *Artistas contra el individualismo: colectivos artísticos de Europa occidental (1956-1969)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2022.
2 Céline Poulin et Marie Preston (éd.), *Co-creation*, English version., Brétigny-sur-Orge Paris, CAC Brétigny Empire books, 2019.
3 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll.« Collection Documents sur l'art », 1998.
4 Ricardo Marín Viadel et Joaquín Javier Roldán Ramírez, « A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística », *Arte, Individuo y Sociedad*, 4-31, 2019, https://digibug.ugr.es/handle/10481/61410.
5 Daniela Pianezzi, « Useless bodies? Exploring the ethical potential of art », *Gender, Work & Organization*, 31-4, 2024, p. 1366-1384.
6 Ce projet avait pour but d'effectuer des ateliers de street art ou bande dessinée auprès de plusieurs publiques, notamment en milieu scolaire, périscolaire, extra-scolaire et pénitentiaire pour mineurs détenus.

démissionner fut la prise de conscience progressive du caractère profondément civilisationnel et prétendument émancipateur de leur démarche, résumée presque littéralement par l'idée d'« aller déposer de la culture là où il n'y en a pas ». Cette logique, teintée d'un héritage colonial, est devenue d'autant plus flagrante avec une série d'initiatives menées entre 2017 et 2018, regroupées sous le titre « MIX'ART : Libre d'être responsable ». Ce projet, comme l'Association l'a dit, « a pour vocation de contribuer au travers de la pratique du *street art* à la réinsertion sociale et éducative des mineurs incarcérés[1] ». Derrière ces formulations se profilait une approche condescendante, où l'art était instrumentalisé comme outil de redressement plutôt que comme espace d'expression véritablement partagé.

Ces motivations menées par l'association me souciaient, d'autant plus que l'un des principaux arguments mobilisés pour l'obtention de financements – surtout gouvernementaux – était celui de « promouvoir les valeurs de la République ». De cette manière, le dispositif MIX'ART se présentait comme une forme de rédemption des détenus, pour qu'ils changent et ne récidivent plus : faire en sorte qu'ils quittent leur « état de minorité » pour qu'ils « osent » être des « bons citoyens ». La question carcérale, surtout après Foucault, est au centre de plusieurs réflexions dans les sciences sociales. Difficile de s'attarder sur ce point dans cette thèse. Il n'en reste pas moins que, si l'on veut un changement profond vis-à-vis des dispositifs carcéraux, la répartition correcte de richesses et la qualité de vie digne pour tous·tes demeurent toujours une voie possible.

L'appropriation culturelle et du regard

Continuons donc d'explorer les problématiques soulevées par le tournant social. L'un des aspects qui, en plus, traverse cette recherche doctorale, est sans doute la question de l'appropriation culturelle, la représentation, l'impact sur la communauté ainsi que l'exploitation commerciale.

Lorsqu'un·e artiste extérieur·e intervient dans une communauté avec l'intention de mener un projet artistique, un risque important est celui de l'appropriation de symboles culturels propres à cette communauté. Cette appropriation peut conduire à une représentation déformée, stéréotypée ou biaisée par le regard de l'artiste lui-même. Hal Foster désigne ce phénomène sous le terme de *self-othering*, qu'il définit comme une « forme d'auto-façonnement ethnographique [qui] se transforme en une entreprise d'auto-restauration narcissique[2] ».

Sans doute, Foster a été l'un des plus critiques du tournant social de l'art. À travers des exemples précis, il met en lumière les dérives possibles de projets artistiques prétendument engagés. L'un des cas qu'il cite est celui de Clegg & Guttman pour le *Projet Unité* montrant comment des projets sociaux menés par des artistes se tournent vite en une trahison. En effet, Foster raconte comment les habitants d'une unité d'habitation, peuplée surtout par des immigrants à Firminy, ont été trompés par Cleg & Gluttman qui leur ont demandé d'apporter des cassettes pour une discothèque. Dans le contexte des Wixáritari, un exemple évoqué à plusieurs reprises dans ce travail est celui de César Menchaca. Se présentant comme le porte-parole du peuple wixárika, il signe de son nom des œuvres pourtant réalisées par des artistes Wixáritari, tout en s'appropriant leur iconographie sacrée. Ce type d'appropriation et de détournement illustre parfaitement les dangers liés à l'instrumentalisation culturelle sous couvert de valorisation ou de médiation.

1 Association ARIANA, *Vivre ensemble avec le street art. Carnet de route*, Paris, Ass. ARIANA, 2018, p. 26.
2 H. Foster, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? » *op. cit.*

L'importance de délocaliser l'art de sa matrice coloniale

Néanmoins, les critiques – très justes – de Hal Foster, ainsi que les artistes qui nourrissent leur égo en menant des projets participatifs – qui pourraient sans doute avoir un écho plus intéressant –, méritent d'être interrogés d'une manière plus profonde. En effet, nous considérons que beaucoup de ces problématiques pourraient être évacuées du panorama dans la mesure où, aussi bien Foster que les artistes, se posent la question sur ce qu'ils considèrent comme art. C'est-à-dire, si l'on continue à considérer l'art sous ses préceptes modernes autour du beau, de la génialité romantique de l'artiste – en général un homme blanc européen –, et en plus on adosse à l'art cet aspect émancipatoire, le tournant social posera toujours un problème. Or, si nous comprenons l'art délocalisé de sa matrice coloniale, comme une forme rituelle dans laquelle l'aspect sensible du corps – auquel tout le monde possédant un système nerveux[1] a accès – et en plus, si l'on comprend également l'action artistique dans un angle d'une poïétique relationnelle, ou comme Bourriaud dirait, comme un lieu de rencontre[2] une autre lecture du tournant social pourrait être possible. C'est-à-dire, si nous comprenons la création artistique comme un rituel, il devient envisageable de voir dans l'art un espace-temps qui nous rend conscients de l'aspect relationnel du corps avec les autres corps humains et non-humains.

L'art comme moment de révélation relationnel

Dans cette perspective, il devient particulièrement fécond de mettre en dialogue deux notions : *yeiyari* et le concept baradien d'*intraaction*. Cette articulation m'amène à reconsidérer ce que j'affirmais auparavant : si j'avais soutenu que les gestes rituels, spirituels ou mystiques nous « connectent » à des altérités, ces deux concepts, croisés, suggèrent une compréhension plus profonde. Il ne s'agirait plus simplement d'une connexion ou interaction, mais d'une reconnaissance que nous sommes et existons déjà dans un tissage, un tramage fondamental où les corps se co-produisent et se matérialisent mutuellement. Ainsi, l'expérience mystique pourrait être appréhendée non comme une ouverture vers un ailleurs éthéré, mais comme une prise de conscience de notre appartenance à ce tissu relationnel. Elle devient alors un moment de lucidité, un « un processus de reconnaissance –qui nous permet de voir– la structure même de la sociabilité de laquelle nous toutes dépendons[3]. » Dans le cas du projet *Ku'eriwa Tiikiemete*, il est évident qu'au niveau rituel je n'ai rien à apprendre aux Wixáritari, c'est moi qui ai appris, ce sont mes coordonnées qui ont été relocalisées, réagencées, et pour cela je serai toujours reconnaissant envers mes cher·es ami·es et maîtres Wixáritari.

Une dernière question que le tournant social fait surgir est celle des droits d'auteur et de l'appartenance des objets et des œuvres issus des processus collectifs. Nous accorderons une partie entière à ce questionnement qui nous permettra de la même manière de questionner la si problématique figure de l'artiste, comme un résultat de la modernité/colonialité.

Continuons donc la réflexion à partir d'une autre série de créations où l'aspect relationnel est au cœur même de la matière, de la technique et de cette recherche.

1 W.D. Mignolo, « Aiesthesis decolonial »..., *op. cit.*

2 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle...*, *op. cit.*

3 Il convient de préciser que la philosophe mexicaine, dans son ouvrage *De un mundo que hila personas*, utilise délibérément le féminin comme neutre Á. Eraña, *De un mundo que hila personas...*, *op. cit.*, p. 131.

IV. Mystiques du fil

Tisser le monde

En prenant le fil comme point de référence, la notion de tissage acquiert une valeur plus que plastique. Nous avons compris que, dans les productions plastiques des Wixáritari, la notion de représentation ne s'applique pas. Ainsi, le geste de tisser revêt une portée particulière : il s'agit d'un acte qui construit le monde, puisque celui-ci est lui-même tissé[1].

Hikuri comme tisseur de liens

Je reviens sur la pièce surgie dans le chapitre intitulé *Mimésis-intractive*, où je raconte comment à partir d'une conversation avec Ángel Carrillo, j'ai crocheté plusieurs *hikurite*.

Je recapitule pour mieux comprendre : lors de mes premiers jours de séjour à Cerro de los Tigres, discutant avec Ángel Carillo je lui ai raconté que je faisais de la photographie, du dessin et du crochet. Immédiatement il m'a conseillé de crocheter un *hikuri*. Je lui ai répondu que je ne pouvais pas me le permettre sans leur accord, afin d'éviter toute forme d'appropriation, comme celle d'un artiste tel que César Menchaca, qui s'approprie des éléments propres à leur culture. Ángel m'a alors assuré, sans hésitation, que je pouvais le faire. J'ai tout de même précisé que si je le crochetais, ce serait pour lui offrir en cadeau. Et c'est ce que j'ai fait. Le premier *hikuri* a été vu par d'autres membres de la famille Carillo qui se sont rapproché·es pour m'en demander un. J'ai donc crocheté sept *hikurite* pour les offrir à Ángel (agriculteur), Cecilia (artiste qui m'a accueilli chez elle), Lucina (créatrice de bijoux), Lencho (apprenti *mara'kame* et agriculteur), Alicia (artiste couturière), Donia Maria (*mara'kame* et artiste de bijoux) et Roberto (le chasseur de la communauté).

De leur côté, Stacy Schaefer[2] et Denis Lemaistre[3] mettent en lumière la force du geste de tisser chez les Wixáritari, où le fil doit accomplir un « voyage d'aller et de retour ». Dans ce sens, je n'ai pas seulement crocheté les *hikurite* : ce sont eux aussi qui ont tissé les liens d'affection entre les Wixáritari et moi : ce sont des nœuds qui nous entrelacent, qui matérialisent beaucoup des échanges que nous avions entretenu, « l'art comme un état de rencontre[4] » en termes de Nicolas Bourriaud.

Nouer

Cette pièce ne s'arrête pas à une « mimésis » de la plante sacrée. Cette série de crochets m'a permis beaucoup plus que ça puisque je les ai également crochetés afin de les offrir aux différentes personnes qui m'ont accueilli. Ces *hikurite* n'étaient pas destinés à être exposés dans une galerie, mais à devenir des petits cadeaux, porteurs de gratitude pour celles et ceux qui m'ont reçu les bras ouverts. Ce geste, en plus des ateliers photographiques et les moments partagés ensemble, m'a permis de tisser une relation affective avec la famille Carrillo. C'est pourquoi, je n'ai pas pu cacher ma joie quand j'ai vu qu'iels ont intégré les *hikurite* dans leur cérémonies, offrandes et bénédictions.

Le crochet, en tant que technique, repose sur la réalisation d'une succession de nœuds formant peu à peu le tissage dans son ensemble. Le nœuds, tel qu'Hector Medina nous le montre, sont aussi importants dans plusieurs manifestations rituelles Wixáritari : attacher, entrelacer, compter, s'unir symboliquement, plusieurs sens sont donnés au nœud[5].

---

1 Arturo Gutiérrez, « Introduction », *in* Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012, p. 11-44.

2 Stacy B. Schaefer, « Becoming a weaver: The woman's path in Huichol culture », Ph.D., University of California, Los Angeles, 1990.

3 Denis Lemaistre, « El hilo textil y el hilo sonoro: dos mundos que se entrelazan », *in* Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012, p.303-320

4 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle..., op. cit.*, p. 16.

5 Héctor M. Medina Miranda, « Desatando los caminos ancestrales. Notaciones con cuerdas y rutas de peregrinacion huicholas », *in* Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012, p. 321-339.

Le rituel de la corde

Le nœud est également présent par exemple dans le rituel de la corde wixárika auquel Olivia Kindl a dédié une recherche[1], étant l'une des rares anthropologues à s'intéresser à ce rituel. Comme elle le mentionne, la plupart des travaux ethnologiques se focalisent sur le pèlerinage au Wirikuta et la relation au *hikuri*. Néanmoins, le rituel de la corde est adossé à l'ascèse de ce pèlerinage. Concrètement et en essayant de résumer le texte si intéressant de Kindl, ce rituel consiste à configurer un morceau de corde d'*ixtle* (fibre d'agave) à chaque pèlerin par le biais d'une X dessinée avec cette même corde sur le devant du torse. D'après Kindl et ses sources, dont ma chère Benita Mijares, cette X est dessinée afin de laisser une marque qui leur permet de rester visible aux yeux des divinités pendant le pèlerinage[2]. Une fois chaque corde « personnalisée », elles sont « attachées »[3] entre elles comme un acte qui scelle et compromet la congrégation de pèlerins[4], les unissant dans un engagement rituel et ascétique. Ce rituel a également une phase de fin au retour des pèlerins du Wirikuta où iels sont détaché·es. C'est dans ce geste final que Kindl observe la formation d'un corps collectif, éphémère certes, mais révélateur de l'importance fondamentale de la dimension communautaire chez les Wixáritari.

Tisser, une tâche genrée ?

C'est dans cette perspective que la technique du crochet, en tant que forme de tissage, prend une signification particulière dans ma pratique personnelle. Elle résonne d'autant plus fortement que, chez les Wixáritari, le tissage s'inscrit dans une trame complexe de construction cosmique comme le montre Stacy Schaefer. Certaines études ethnologiques ont longtemps associé la connaissance du tissage à une compétence proprement féminine. Il convient toutefois de rappeler que ces travaux datent majoritairement des années 1980 et 1990. Or, d'après mon expérience à Cerro de los Tigres et à Guadalajara, les choses semblent avoir évolué : j'ai rencontré des femmes *mara'akate*, mais aussi des hommes qui tissent et brodent. Cette diversité actuelle témoigne d'une réalité plus souple que ce que la littérature précédente laissait entrevoir.

Chez Schaefer, comme chez d'autres anthropologues, le tissage est souvent présenté comme une forme de savoir majeure, comparable à la connaissance rituelle des *mara'akate*. Toutefois, les Wixáritari que j'ai rencontrés semblaient parfois hésitant·es à affirmer une telle équivalence. Cela n'enlève rien au fait que le tissage, ainsi que celles et ceux qui le pratiquent, bénéficient d'un profond respect, au même titre que les artistes qui créent des tableaux en laine, des sculptures en perles, des bijoux ou d'autres formes plastiques.

Ainsi, bien que les travaux de Stacy Schaefer soient fondamentaux, il est surprenant de constater le poids méthodologique qu'elle accorde à l'approche sémiotique pour analyser l'art – notamment les textiles Wixáritari –, alors même que le cœur de son enquête repose principalement sur les processus du tissage[5]. Autrement dit, son vrai intérêt est la poïétique du tissage. C'est pourquoi, au-delà des motifs et dessins inscrits dans les textiles, qui ont certes leur propre importance rituelle, je m'intéresserai ici à la dimension relationnelle, et à nos yeux, mystique, que les Wixáritari attribuent au geste de tisser, tel qu'il émerge dans leurs pratiques et leurs récits mythologiques.

La proposition de poïétique-rituelle travaillée tout au long de cette recherche nous amène à penser la création artistique sur le plan collectif, tout comme dans le livre *Ku'eriwa Tiikiemete*. Mais nous pourrions également réfléchir sur d'autres manifestations où la question du collectif est au centre.

1 O. Kindl, « El cuerpo y la cuerda »..., *op. cit.*

2 Cette marque est également faite pour assurer le retour du pèlerinage. D'après le texte de Kindl, cette croix serait aussi un acte qui permettrait au pèlerin de revenir même au niveau de la personnalité qui puisse être ambiguë après avoir incarnée des divinités dans des rituels qui ont lieu au Wirikuta.

3 Cet attachemet peut être symbolique ou littéral avec les cordes.

4 O. Kindl, « El cuerpo y la cuerda »..., *op. cit.*

5 Stacy B. Schaefer, « El telar como objeto de poder sagrado en la cultura Huichola », *in* Jesús Jáuregui et Johannes Neurath (éd.), *Flechadores de estrellas: nuevas aportaciones a la etnologia de Coras y Huicholes*, México, Universidad de Guadalajara Instituto nacional de antropologia e historia, coll.« Colección etnografía de los pueblos indígenas de México », 2003, p. 143-160.





Figure 92 Performance collective Reflets Synaptiques, mars 2022.

Un appel mondial Wixárika

Le 18 juin 2022, à l'issue d'une vaste campagne de sensibilisation, les Wixáritari ont célébré la cérémonie du Renouvellement du monde. Aux côtés du collectif Sincronía Wirikuta, iels ont lancé un appel à l'échelle mondiale pour inviter chacun·e à se joindre à cette action symbolique et urgente. Cette cérémonie visait à éveiller les consciences face à la crise écologique actuelle. Parallèlement, un comité Wixárika s'est rendu à Mexico pour interpeller le président du Mexique, exigeant la protection durable des territoires wixáritari ainsi que l'autonomie du peuple Wixárika pour leur gestion et leur défense.

L'appel à cette cérémonie a rencontré un écho particulièrement fort. Le site de Sincronía Wirikuta a recensé plus de 400 autels de toutes formes, érigés en soutien aux Wixáritari. Danse, théâtre, peinture, offrandes : une grande diversité de manifestations artistiques ont répondu à cet appel.

Reflets Synaptiques

À Paris, en collaboration avec l'artiste Michiko Fou, nous avons proposé conjointement une action en résonance avec cette mobilisation. Inspiré de son œuvre *Les toiles synaptiques*, nous avons conçu une performance-rituel collective intitulée *Reflets synaptiques*[1]. Cette création a réuni les participant·es suivant·es : Michiko Fou, Armando Zacarias, Pascale Weber, Jean Delsaux, Armando Lavalle, Sofía Mateos, Andrés Quesada, Lupita Yapur, François Kramp, Ana Sondereguer, Ana Bloom et Jérôme Cusin.

Toucher le mouvement de l'autre

Cette performance invitait à développer une conscience de l'autre à travers le mouvement. J'ai cousu des élastiques munis d'anneaux, destinés à entourer les articulations : coudes, genoux et poignets. Ces dispositifs, conçus par Michiko et réalisés par moi, ont été préparés pour chacun·e des participant·es. À partir de fils récupérés dans des toiles de serpillière, nous avons relié les participant·es entre elleux, avec pour consigne de maintenir les fils tendus en permanence. Cette contrainte visait à faire en sorte que chaque mouvement soit influencé par ceux des autres. Ainsi, personne ne puisse bouger sans tenir compte du reste du groupe. L'activité a débuté en petits groupes de trois, puis Michiko a progressivement rassemblé les groupes pour former une composition collective. Une autre consigne importante était de ne pas parler : nous avions souhaité que seuls les corps s'expriment et s'écoutent par leurs gestes, en créant une communication non verbale. Cette performance m'évoque ainsi ce que Karen Barad pense sur la question du toucher :

> Toute forme de toucher implique une altérité infinie, de sorte que toucher l'autre est toucher tous·tes les autres, y compris soi-même. Toucher le 'soi-même', implique toucher l'étranger (les plusieurs étrangers) qu'il y a en moi. … Chaque 'individu' inclut toujours toutes les possibles intra-actions 'avec soi-même'. C'est-à-dire que chaque être fini est toujours entrelacé avec une infinité d'altérités difractées au travers de l'espace et du temps[2].

Pour nous unir alors avec les Wixáritari et étant conscient·es de l'importance de cette journée, nous avons placé des *tsikirite* au centre de chaque groupe. Comme évoqué dans plusieurs chapitres précédents, le *tsikiri*, en tant que *nierika*, agit comme un « portail » ou un « œil » permettant la connexion avec les divinités Wixáritari et à la géographie rituelle. Dans notre cas, ce *tsikiri* était un *nierika* ou miroir pour connecter avec les autres manifestations qui avaient lieu simultanément partout dans le monde.

1 Video disponible sur: https://vimeo.com/909090743, consulté le 24 juin 2024.
2 K. Barad, *Cuestion de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza…*, *op. cit.*, p. 43.

La performance *Reflets synaptiques* me fait bien sûr penser énormément au rituel de l'attachement de la corde Wixárika dans cette construction d'un corps collectif. La manière dont les mouvements s'exprimaient, en répondant aux mouvements des autres, était d'une certaine manière une forme dynamique, matérielle et incarnée du réseau sympoïétique proposé par Donna Haraway. Ce n'était pas seulement dans le cadre de cette performance : la proposition Wixárika mondiale nous a unis à quelque chose de plus grand où une communauté de plus de 400 autels étaient connectés avec la même motivation : se solidariser avec la lutte pour le Wirikuta et être conscients de l'importance de renouveler nos manières d'être, de se lier, de se penser. Dans ce sens, cet appel Wixárika nous fait comprendre la notion de communauté à un niveau non anthropocentrique.

Le fil, en tant que matériau, occupe une place centrale dans de nombreuses expressions plastiques et rituelles wixáritari : tissage, broderie, tableaux en fil, rituel de la corde, nœuds… autant de formes où se manifeste un objet à la fois simple et puissant. Là où certain·es, dans une perspective individualiste, pourraient percevoir dans le fil une entrave, une contrainte, ce qui nous attache, nous pouvons au contraire y voir un objet mystique, incarnant notre condition relationnelle.

Si l'on met cette idée en lien avec les réflexions précédentes – où le corps est envisagé au-delà de la limite de la peau –, le fil apparaît comme une véritable extension du corps. Il permet de reconstruire un corps collectif, en relation avec les autres, y compris les non-humains. Ce geste ouvre la voie à un possible ré-enchantement de la communauté, et propose une manière de dépasser la logique individualiste et capitaliste qui fragmente nos existences, ce qui mérite une réflexion.



Figure 92b Performance collective Reflets Synaptiques, mars 2022.

VI. L'INDIVIDU, L'ARTISTE, LE GÉNIE, L'ORIGINALITÉ : DES PRODUITS MODERNES

La question de la figure de l'artiste-individuel a émergé à plusieurs reprises, et mérite qu'on s'y attarde. Le philosophe Enric F. Gel identifie un problème fondamental de la modernité dans le *cogito ergo sum* cartésien : l'individualisme que cette formule implique en pensant le corps comme un individu qui se suffit à lui-même[1]. Cependant, donner toute la responsabilité à René Descartes serait lui octroyer beaucoup d'importance. C'est pourquoi il faut comprendre l'individualisme comme une structure qui s'est construit à partir de lui en se nourrissant de tout un tissu jusqu'à acquérir la forme d'aujourd'hui, comme le dit Almudena Hernando :

> ...l'individualité a été, alors, résultat de tout un processus historique qui s'est développé parallèlement à la croissance du contrôlr technologique et l'explication rationnelle du monde, vu la distance émotionnelle que la personne établit avec ce qu'elle contrôle ou connaît par la voie de la raison[2] .

Marc Halévy, de son côté, propose une critique incisive sur la modernité, et plus particulièrement, sur les Lumières à propos de l'individualisme :

> Les 'Lumières', n'ont pas 'libéré', l'homme : ils ont seulement coupé les liens qui l'unissent à lui-même, aux autres, à la Nature, au Tout, au Divin. Ils ne l'ont pas libéré, ils l'ont isolé. Ils l'ont arraché à la texture du Réel pour le placer dans une cage en verre, face au Réel, mais hors du Réel[3].

L'artiste, une figure juridique individuelle

Approfondissons maintenant sur une problématique soulevée dans le chapitre consacré au tournant social de l'art : celle de la figure de l'artiste et des droits d'auteur. Lors de mes séjours à Tepic, j'ai eu l'occasion de rencontrer M. Tutupika Carrillo, enseignant et militant pour les droits linguistiques, ainsi que sa sœur, Minerva Carrillo. Femme engagée en politique et particulièrement préoccupée par la surexploitation commerciale de l'image wixárika par des acteurs métis ou occidentaux, Mme Carrillo a initié une série d'actions juridiques visant à protéger les créations des Wixáritari[4]. Comme nous l'avons déjà évoqué au début de cette thèse, certains artistes comme César Menchaca ou encore Elvire Clev[5] à Paris, ainsi que diverses entreprises tirent profit de l'iconographie wixárika sans garantir en retour une rémunération équitable aux artistes. Mme Carrillo m'a toutefois souligné la complexité de cette démarche dans le cadre juridique actuel des droits d'auteur. Souhaitant préserver les savoir-faire et l'iconographie des Wixáritari au nom de leur peuple, elle s'est heurtée à une impasse : le système juridique ne permet pas d'enregistrer une propriété collective. Elle a donc été contrainte de déposer chaque œuvre individuellement, au nom de chaque artiste.

L'impertinence des droits d'auteur dans le contexte Wixárika

Voici le problème, Mme Carrillo a été confrontée à une figure juridique fondée sur une conception eurocentrée de l'artiste et de la création originelle libérale-individualiste qui n'est pas compatible avec les manières de faire des Wixáritari plutôt communautaires. À cela s'ajoute le fait que, pendant longtemps, les créations et les objets wixáritari étaient pensés dans un sens votif ; la question de l'originalité n'était donc pas une inquiétude. Même avec le développement des *tablas*, la notion de l'originalité reste marginale dans les discours et les préoccupations des Wixáritari.

1 Enric F. Gel, « Recuperar el cuerpo: de Nietzsche a Butler », *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 76-289, 1 août 2020, p. 341-354.
2 Almudena Hernando, *La fantasía de la individualidad sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Teoría y pensamiento feminista, 2018, p. 99.
3 Marc Halévy, *Les mensonges des Lumières: pour sortir enfin de la modernité*, Paris, les Éditions du Cerf, 2018, p. 18.
4 Communication personnelle informelle. Tepic, 2022.
5 Elvire Clev fait partie de ces artistes et néo chamanes occidentaux.les. Sur son site deviantart : https://www.deviantart.com/elvireclev elle s'auto-proclame « traditional artist » tout en utilisant la technique Wixárika de fils collé à la cire. Que ce soit sur son site deviantart ou sur celui de son local parisien « Portes Soleil », l'attirail new age est présent. Elle fait venir notamment des Wixáritari pour « faire des soins » avec l'aide du *hikuri*. Quand j'ai demandé à mes amis de Cerro de los Tigres, il y a eu une petite indignation surtout vis-à-vis de l'utilisation du *hikuri*.

Cela s'explique, selon moi, par le fait que l'imagerie des *tablas* s'ancre dans une mémoire ancestrale et une spiritualité partagée. Elle relève d'un imaginaire collectif, transmis, vécu et reconnu par l'ensemble de la communauté. Comment, dans ces conditions, un·e seul·e Wixárika pourrait-il ou elle revendiquer la paternité exclusive d'une création, alors même que ces productions sont à la fois l'expression d'un savoir commun et utilisées collectivement, que ce soit dans des contextes rituels ou pour la fabrication d'objets destinés à la vente ?

L'histoire des droits d'auteur s'inscrit directement dans le cadre de la modernité/colonialité. Elle émerge avec l'invention de l'imprimerie et le besoin croissant, au sein des monarchies européennes et de l'Église, de contrôler la diffusion de l'information. Entre les XVIe et XVIIIe siècles, les premières formes de régulation apparaissent, mais ce n'est qu'en 1886, avec la Convention de Berne, que cette figure juridique commence à se structurer sous la forme que nous connaissons – très peu –, aujourd'hui. Il est aujourd'hui établi que cette construction juridique s'est nourrie des pensées de philosophes tels que Locke, Kant et Hegel[1], et qu'elle est étroitement liée à l'émergence du sujet moderne : un individu autonome, rationnel, et profondément enraciné dans une vision eurocentrée du monde. Le droit d'auteur repose ainsi sur une conception de l'art comme œuvre unique, irrépétible, issue du génie créateur individuel. Or, ce modèle se révèle profondément inadapté pour répondre aux problématiques évoquées précédemment.

Interdépendance œuvre - artiste

Même Walter Mignolo s'inscrit aussi dans cette discussion, montrant que les savoir-faire, auxquels le terme *ars* faisait référence des époques antérieures au XVIIIe siècle, avaient une dynamique collective. Ainsi, l'émergence de la notion d'« œuvre d'art » est également concomitante à l'idée d'un individu, qui serait donc un génie[2]. Ainsi, *artiste*, *œuvre* et *art* deviennent des concepts interdépendants pour être compréhensibles. Il devient donc impératif de développer d'autres cadres épistémologiques, capables de résonner à l'échelle juridique, pour reconnaître la pluralité des productions culturelles. Car l'idée selon laquelle une œuvre naîtrait de l'inspiration d'une muse transmise à un seul individu est loin d'être universelle. Comme l'a justement noté René Passeron : « Le concept flou et romantique de génie engendre plus de problèmes qu'il n'en résout »[3].

Nous ne nous attarderons pas sur le plan juridique que je ne maîtrise pas. Nonobstant, le projet *Ku'eriwa Tiikiemete* et les crochets des *hikurite* m'ont conduit à une réflexion sur la pratique artistique elle-même, et sur la manière dont l'individualisme, souvent tacite, se dévoile à travers les discours autour de l'art et du corps.

1 Primavera De Filipi et Isabelle Ramade, « Libre choix ou choix du Libre ? », *in* Christophe Masutti et Camille Paloque-Bergès (éd.), *Histoires et cultures du libre: des logiciels partagés aux licences échangées*, Paris, Framasoft Inno cube INRIA, 2013, p. 341-377.
2 W. Mignolo, « Ars, Aesthesis, y (De)Colonialidad »..., *op. cit.*
3 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création...*, *op. cit.*, p. 157.

VI. L'ARTISTE : ISOLÉ DU MONDE, COUVERT PAR L'ÉGO

Un malaise personnel

Ces réflexions-ci qui me traversent depuis longtemps, – en plus de tout ce qui a déjà été dit dans cette thèse –, provoquent en moi un malaise à m'assumer en tant qu'artiste. Il s'agit en effet d'une catégorie qui me pose beaucoup de problèmes. Autant le dessin, la photographie ou le crochet ont été des activités importantes dans ma vie, autant je pense difficilement que ma parole doit être écoutée ou que mes créations doivent être forcément regardées. C'est pourquoi, d'ailleurs, je vous remercie du temps investi dans la lecture de ce texte.

Idéalisation de l'artiste

Il est alors intéressant de constater les croisements entre la naissance du sujet moderne et la notion d'auteur avec le champ artistique. Nous ne pouvons pas non plus nier le fait que la notion contemporaine des droits d'auteur a pris beaucoup du romantisme et de l'idéalisme surtout pour la construction de la figure de l'artiste. L'artiste est donc vu comme un génie, bohème, intellectuel et touché par une sorte d'entité divine qui fait de lui un être spécial et surtout, il s'agit d'un corps individuel. L'individu artiste est quelqu'un dont son originalité le différencie du reste de la population et va même à l'encontre des règles communes.

Dans les interminables dualismes modernes, « il est impossible que communauté et liberté individuelle existent en même temps[1] », l'individu est « libre » tant qu'il ne se laisse pas manger par la masse et montre son authenticité. Cette authenticité recherchée construit aussi l'idéalisation de la figure de l'artiste comme le constate Barbara Formis : « la volonté d'extraire l'artiste des entrelacs sociaux propres aux relations du *care* et de le présenter comme une figure abstraite, voire un modèle de comportement.[2] »

Double tranchant de cette idéalisation

En transposant les propos d'Almudena Hernando : en abstrayant l'artiste du monde, il devient un presque dieu qui peut se permettre de chosifier ce réel et par conséquent, on en fait une figure en extrême individualiste, voire profondément narcissique. D'un autre côté, Barbara Formis met aussi en évidence le double tranchant de cette idéalisation, puisque celle-ci n'octroie pas de privilèges matériels proprement dits aux artistes : « Si l'artiste est supposé être porté par une impulsion créatrice qui fait de lui un être 'surhumain', proche des dieux et de la Nature, alors il n'y a aucunement besoin d'être protégé, défendu et soutenu (concrètement, économiquement, politiquement).[3] »

Auto-adoration

Or, il nous faut revenir sur la manière de l'individu à prendre place dans les manifestations artistiques. On observe aujourd'hui dans l'art, la mise en place d'outils théoriques issus de la narratologie –tels que l'auto-narration ou l'autobiographie– pour interpréter le monde à partir de l'identité individuelle, presque validant les propos de la détestable Margaret Thatcher pour qui « il n'y a pas de société, il n'y a que des individus ». Le résultat ? En arriver au point de faire un autel avec sa propre image pour que les spectateurs se mettent à genoux comme la pièce *Santa Chispilla* de Chispilla Tronik. Certes, j'ai participé à la création d'une première version de cette œuvre en 2016 ; or, en adoptant un regard critique, je me demande dans quelle mesure cela répond à la figure de l'artiste-génie-individuel plutôt qu'à une recherche sensible.

1 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas…*, *op. cit.*, p. 42.
2 Barbara Formis, « Le peintre de la vie moderne comme citoyen vulnérable », Paris, Fabula, 2022.
3 *Ibid.*

Construire un « je » légitime

Je pense également à l'artiste Gaël Depauw, qui puise dans son histoire pour donner du sens à ses performances. Bien que je ne sois pas opposé à l'utilisation des outils artistiques sur le plan thérapeutique, dans son récit lors du séminaire *Formes et pratiques performatives*[1], il y avait cette envie latente et persistante de parler des traumatismes et des « violences » subies dans le théâtre, la performance et dans son histoire familiale. Les histoires de « violences » évoquées dans le cadre du théâtre, par exemple, étaient assez poussées pour faire de son statut de victime une voix légitimement artistique.

La performeuse a évoqué également une histoire selon laquelle sa mère l'a frappée pour avoir mis du rouge à lèvres étant jeune. Il ne s'agit évidemment pas de comparer les souffrances ni d'une concurrence victimaire, surtout venant des zones géographiques et culturelles très différentes. Toutefois, ayant moi-même grandi dans un environnement où la violence physique était quand même présente, je ne voyais donc pas l'élément qui puisse faire de cela une parole différenciée ou unique. Être frappé c'était mon quotidien, qu'en plus je ne revendique pas car c'est la réalité de beaucoup de Mexicain·es, – au moins de ma génération –. Et surtout, car je refuse que ma production artistique repose sur cela. Je ne suis pas contre parler de soi et incarner ses récits et propos, cependant, cette mission devient plus intéressante lorsqu'elle s'ouvre vers des questionnements permettant de construire des zones communes avec autrui.

L'individualisme adossé au génie d'artiste peut être alors très nocif. Je pense notamment à des figures comme Pablo Picasso ou Salvador Dalí, dont les personnalités, marquées par un narcissisme exacerbé, illustrent bien cette dérive.

1 Ce séminaire est organisé par Pascale Weber, Sylvie Rocques et George Vigarello entre Paris 1 Panthéon-Sorbonne et l'EHESS. L'artiste Gaël Depauw a été invitée pour une communication le 12 mars 2024.

VII. Le corps-individu, un fantasme, une réalité ?

Le fantasme libéral

Le problème de l'individualisme ne se limite pas seulement au champ artistique, ce qui rend la discussion d'autant plus complexe et plus inquiétante. Aujourd'hui il existe une tendance croissante à individualiser les problèmes sociaux, une logique, à nos yeux, pleinement libérale. Lors d'une interview[1], la libertarienne guatémaltèque Gloria Alvarez ne revendiquait pas seulement les paroles de Margaret Thatcher, sinon que pour elle, on est responsables de soi-même, même dans les conditions matérielles. Pour les gens comme Alvarez il n'y a pas d'inégalités provoquées par le capitalisme, il n'existerait ni inégalités produites par le capitalisme, ni spoliation héritée du colonialisme, ni oppression liée à l'impérialisme occidental. La pauvreté est conçue comme le résultat d'un échec personnel, c'est l'individu responsable de sa propre misère et la réponse est le libre marché[2].

Le corps, une compréhension moderne-occidentale

Ces structures de pensée, nous verrons, vont également modeler ce que nous comprenons en tant que corps. David Le Breton, appuyé sur Maurice Leendhardt, constate que la notion de corps, telle que nous la comprenons aujourd'hui, est résultat de l'individualisme occidental[3] :

> Le corps, en tant qu'il incarne l'homme, est en effet la marque de l'individu, sa frontière, la butée en quelque sorte qui les distingue des autres. Il est donc le lieu de la séparation et non celui de l'alliance comme dans nombre de société traditionnelles où il relie l'homme aux autres, au monde, au cosmos à l'univers invisible. À l'inverse, dans les sociétés occidentales, depuis la Renaissance, le corps implique que l'homme soit séparé des autres (le corps comme lieu de démarcation de l'individu), de la nature (la nature est autre que l'homme, elle n'est plus cosmos mais simple environnement), et coupé de lui-même (le dualisme entre l'âme ou l'esprit et le corps, ou aujourd'hui entre l'homme d'une part et son corps de l'autre). Le corps de la modernité est donc l'égide de la séparation[4].

Autrement dit, le corps est saisissable par l'individu, lui-même délimité par le corps. Comprendre le corps comme une individualité nous amène inéluctablement, comme le signale Ángeles Eraña, à un « distancement de la diversité, qui nous amène à objectiver l'autre[5]. »

Logique de propriété du corps

Cette manière de penser le corps-individu comme coupé du monde est donc une construction moderne-occidentale, le fameux sujet moderne. Bien que cette figure ait été largement contestée après Descartes, elle continue de structurer nos modes de pensée et d'action dans le monde, comme le montre remarquablement la philosophe mexicaine Ángeles Eraña[6]. Ce biais, on le retrouve même dans certaines démarches artistiques, y compris en marge de l'Occident. L'artiste franco-iranienne Parya Vatankhah, par exemple, a une série très populaire dans le milieu culturel français, intitulée *Mon corps est à moi*. Selon les mots de l'artiste, cette œuvre se veut un message pour dire que les femmes sont propriétaires de leur corps. Elle le représente dans cette série où elle a écrit en persan la phrase « mon corps est à moi », « ton corps est à toi », « son corps est à elle » sur toute sa peau.

---

1 *¿Gloria Álvarez es líder de la derecha? Ella responde a Hernán en entrevista exclusiva.*, 2022.

2 Dans ses positions, Alvarez exprime aussi sa méfiance auprès de l'État. Néanmoins, la critique qu'elle fait à l'État repose sur une idéologie purement économique qui vise la conservation des privilèges de ceux qui les détiennent historiquement. Je partage sans doute la méfiance contre la notion d'État-nation –s urtout mexicain, en raison des politiques ethnocides, répressives et discriminatoires à l'encontre surtout des Nations Originaires. L'appareil d'État est donc critiqué dans des perspectives complètement différentes. Celle d'Alvarez met en évidence sa foi au libre marché tandis que la méfiance de la pensée décoloniale vis-à-vis de l'État part des oppressions et de l'alliance fraternelle et quasi-inhérente de l'État au capitalisme et au colonialisme. Dans ce sens, à partir de la théorie décoloniale, l'État fait partie d'un appareil qui prolonge le colonialisme et ses violences.

3 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Nouvelle éd., Paris, PUF, coll.« Quadrige », 2013.

4 D. Le Breton, *Signes d'identité...*, *op. cit.*, p. 16-17.

5 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas...*, *op. cit.*, p. 52.

6 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas...*, *op. cit.*

Je comprends l'engagement politique contre le régime islamique autoritaire et oppressive envers les femmes. Mais il reste à réfléchir à la manière dont la pratique de Parya –et d'autres femmes iraniennes– a également été instrumentalisée tant par le féminisme blanc libéral que par la droite occidentale pour justifier l'islamophobie rampante et structurante dans des pays comme la France ; ce qui met en lumière l'importance de situer nos lectures, nos expériences et nos vécus. C'est pourquoi nous nous concentrerons sur le slogan « mon corps est à moi ». Qui est ce « je » tacite qui se présente comme le propriétaire du corps ? Le corps serait-il quelque chose dont on peut être propriétaire ? Ce slogan ne légitimerait-il pas, en fin de compte, une doctrine qui méprise également le corps ? Et enfin, cette phrase s'inscrit-elle dans une logique individualiste qui reproduirait en outre les fondements théoriques du libéralisme et de la propriété privée ?

Ce que le langage dévoile

Lors d'une interview en 2019, l'artiste Pascale Weber réfléchit sur une sentence similaire :

> « [Je pense avec mon corps] » C'est une phrase avec laquelle je ne suis pas d'accord, parce que déjà 'je' postule que le corps est un ustensile ou un objet et plus encore une propriété. Le corps est encore communément envisagé comme la propriété du sujet[1].

L'artiste mentionne également que cette phrase avait été discutée dans le cadre d'un colloque. Avec le recul, elle s'étonne de constater comment, dans ce contexte académique, une tentative d'affirmation politique peut, sans qu'on s'en rende compte, finir par reproduire exactement ce qu'elle cherche à critiquer.

Cette réflexion s'inscrit dans une recherche artistique du duo Hantu (Weber+Delaux), dans la finalité de repenser le corps comme sujet de connaissances :

> La recherche sur le corps que nous tentons de conduire par la pratique artistique au sein de Hantu ne concerne naturellement pas le corps générique ou la recherche d'un corps idéal ou encore le corps visé par le développement personnel, mais une recherche sur le passage d'un corps à la 3eme personne à un corps à la 1ère personne, d'un corps-objet à un corps-sujet, et d'un corps comme espace de rencontre avec un territoire vivant[2].

Nuancer les possessifs

D'un autre côté, il est également pertinent de se demander si l'utilisation du possessif dans des phrases comme « mon corps », implique nécessairement une logique de propriété. Le travail d'Arriagada et al., par exemple, suggère que dans l'espagnol de Santiago du Chili, le possessif acquiert une dimension affective[3]. Cette même étude nous amène à inférer que le contexte, la localisation et les corporalités énonciatrices peuvent influencer la compréhension de ce possessif : soit comme une forme de propriété, soit comme une forme d'affectivité. Cela invite à nuancer les lectures trop rigides et à considérer la diversité des usages et des significations. Ainsi, les phrases « Je pense avec mon corps » et « mon corps est à moi » refléteraient, en grande partie, l'opérativité du langage dans le système de valeurs occidental, principalement dualiste, individualiste et libéral.

---

1 Annexe 1.

2 P. Weber, « Le corps comme création »..., *op. cit.*

3 Silvana Arriagada Anabalón, Silvana Guerrero González et Raïssa Kordic Riquelme, « "Su" aproximativo, ponderativo y afectivo en el habla de Santiago de Chile: Estudio gramatical y sociolingüístico », *Revista signos*, 52-101, décembre 2019, p. 830-853.

Une abstraction ou une réalité politique ?

L'individualisme propre à la modernité occidentale m'amène à poser une question : qui est cet individu ? Comment se manifeste ce sujet moderne ? Comment est-il incarné ? Nous l'avons déjà évoqué au début de cette étude lorsque Luce Irigaray et Rosi Braidotti mettent en évidence le sujet central de l'humanisme comme un mâle masculin, blanc, européen, bourgeois. Or, il ne serait pas anodin de faire émerger la lecture d'Houria Bouteldja en prenant une perspective susselienne[1] pour finir ce chapitre :

> Je pense donc je suis. Je pense donc je suis... Dieu. Qui se cache derrière le 'je' cartésien ? À l'époque où la formule est prononcée, l'Amérique avait été 'découverte' depuis deux cents ans. Descartes est à Amsterdam, nouveau centre du système-monde. Est-il concevable d'extraire ce 'je' du contexte politique de son énonciation ? Non, répond le philosophe sud-américain Enrique Dussel. Ce 'je' est un 'je' conquérant. Il est armé. Il a d'un côté la puissance de feu, de l'autre, la Bible. C'est un prédateur. Ses victoires l'enivrent. 'Nous devons nous rendre maîtres et possesseurs de la nature', poursuit Descartes. Le 'je' cartésien s'affirme. Il veut défier la mort. C'est lui qui désormais occupera le centre. Je pense donc je suis celui qui décide, je pense donc je suis celui qui domine, je pense donc je suis celui qui soumet, qui pille, qui vole, qui viole, qui génocide. Je pense donc je suis l'homme moderne, viril, capitaliste et impérialiste. Le 'je' cartésien va jeter les fondements philosophiques de la blanchité. Il va séculariser les attributs de Dieu et les transférer vers le dieu Occident qui au fond n'est rien d'autre qu'une parabole de l'homme blanc[2].

Nous pouvons à nouveau évoquer le CsO lorsque Deleuze et Guattari, qui, en critiquant la psychanalyse nous disent :

> Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue[3].

Peut-être, nous nous sommes focalisé·es de trop sur le *moi*. Ainsi, suivant les paroles de Deleuze et Guattari j'ose dire : Trouvons notre corps sans organes, et remplaçons le moi par le nous.

1 Enrique Dussel, « Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad », *Tabula Rasa*, 9, décembre 2008, p. 153-197.
2 Houria Bouteldja, « Vous, les Blancs », *in Les Blancs, les Juifs et nous*, Paris, La Fabrique Éditions, coll.« Hors collection », 2016, p. 29-47.
3 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux..., op. cit.*, p. 187.

VIII. Poïétiques relationnelles de la ré-existence

Silvana Vignale se questionne sur comment comprendre la vie en dehors de l'individualité.[1] En écho à cette question, nous nous interrogeons sur comment comprendre le corps au-delà du piège de l'individu. Et surtout, comment les gestes artistiques peuvent-ils ouvrir la voie à une compréhension relationnelle du corps ?

Nous avons déjà abordé, dans le chapitre 5, la question des ontologies relationnelles propres aux Wixáritari, notamment dans leur rapport aux modes de vie non humains et aux territoires. Il est important d'y revenir ici, car ce chapitre se consacre à l'exploration de la notion de communauté et à une remise en question de l'idée d'individu, telle qu'elle a émergé à travers la pratique du crochet, envisagée comme technique et comme poétique, ainsi que dans le cadre des projets de création collective.

Des corps qui façonnent des corps

Dans le chapitre 5.IV.E je tiens à développer une stratégie sympoïétique de la fusion par le biais du terme corpophagie. J'insistais sur le fait que cette hybridation a lieu tant dans des gestes artistiques comme dans la vie quotidienne : une forme d'ontologie relationnelle ayant la « dévoration » comme métaphore. Arturo Escobar synthétise l'idée centrale des ontologies relationnelles argumentant que « rien n'est préexistant aux relations qui nous constituent, nous existons car tout existe[2] ». Cependant, plus je réfléchis aux questions des ontologies relationnelles plus je considère qu'il faut comprendre que dévorer l'autre et être dévoré ne signifie pas non plus l'effacement quelconque de toute individualité ou la méconnaissance de toute forme corporelle distinguable. Comme le dit Pascale Weber : « personne ne peut être 'corps' à la place de l'autre[3]. » Bien au contraire, c'est en dévorant, ou dans d'autres termes, dans la relation, qu'on reconnaît l'autre dans ses pluralités et particularités. C'est aussi dans cette relation que nous nous formons comme une entité, que nous prenons forme. Michel Foucault explique cela avec l'amour :

> Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l'amour, c'est sentir son corps se renfermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant ses yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour vos paupières fermées[4].

Parler en termes d'hybridation présuppose la préexistence d'au moins deux entités. Mais comme Karen Barad le développe avec son concept d'*intraction* évoqué dans le chapitre 5.VI.A :

> ...les individus ne préexistent pas en tant que tels, mais se matérialisent plutôt dans les intractions. L'intraaction fait référence à la manière dont les différences ou les 'individus' sont produits plutôt que de supposer leur indépendance ou leur existence antérieure. Ce n'est pas que les 'individus' n'existent pas, mais ils ne sont pas déterminés individuellement. Les 'individus' n'existent que dans les phénomènes (relations particulières matérialisées et matérialisantes) grâce à leur configuration intraactive itérative.[5]

1 S. Vignale, « La vida y la incertidumbre. Ensayo sobre perspectivismo y ontología relacional »..., *op. cit.*
2 A. Escobar, « Territorios de diferencia »..., *op. cit.*
3 P. Weber, « Le corps comme création »..., *op. cit.*
4 M. Foucault, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*..., *op. cit.*, p. 19.
5 K. Barad, *Cuestion de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*..., *op. cit.*, p. 11.

L'inexistence de la dichotomie individu/communauté

De son côté, Ángeles Eraña souligne l'importance de ne pas comprendre la société ou la communauté comme la somme de plusieurs individualités tout en démontrant que la dichotomie individu/communauté, n'existe pas. Pour la philosophe mexicaine – ainsi que pour Escobar et Barad – et après ses expériences auprès des zapatistes, l'existence est relationnelle[1]. En effet, communauté et individu ne sont pas de termes essentiellement en opposition, mais constitutives d'une réalité matérielle. Pour Eraña, l'individualité ne se configure en dehors du commun, la communauté est l'espace pour l'individualité, dans la relation.

Dans un sens rituel, mystique et artistique, nous pouvons reprendre la question du fils et l'importance du tissage chez les Wixáritari. Le fils n'est donc pas seulement un matériel qui attend à être utilisé, le fils pourrait être vu comme une expérience matérielle du relationnel. Les poétiques que le fil et le tissage ont chez les Wixáritari en tant que matériau m'amènent aussi aux lectures poétiques d'Eraña :

> Être quelqu'un, et être quelqu'un de singulière, c'est toujours réciproque : je suis *moi* toujours devant quelqu'un, devant *toi*. Nous sommes corps, états mentaux, affects, rencontres, cumul de cicatrices. Nous sommes des *toi*'s incarnées qui se regardent et se tissent chez et avec l'autre … Il n'y a pas de priorité ontologique (ni épistémique ni d'aucun autre ordre) de la société sur les individus ni à l'inverse. Il y a une parité : le *nous* est nécessaire pour qu'il y ait un *moi* et un *toi* ; mais les *moi*'s sont également nécessaires pour qu'il ait des personnes et de la société. Il n'y a rien qui existe qui ne soit pas relationné ; de cette manière, les relations sont nécessaires pour l'existence (ou constituent l'identité)[2].

La communauté, une recherche en cours

J'aimerais maintenant rebondir sur le texte de Michèle Fellous[3], citée dans le chapitre I. L'auteure met en évidence la contradiction qu'il peut y avoir dans la recherche de rituel au sein des pratiques artistiques actuelles. D'un côté, elle observe l'urgence de créer du lien face à l'individualisme ; de l'autre, elle souligne que ces expressions restent individualistes, dans la mesure où le geste est fédéré par un seul artiste, ce qui suggère, selon Fellous, l'impossibilité d'établir un langage commun. Or, à partir de différentes expériences vécues avec des artistes et collectifs, je tiens à nuancer, voire contredire la proposition de Fellous. En effet, je considère fortement qu'il y a un langage commun qui s'installe même s'il est éphémère. C'est pourquoi, je considère qu'il faut comprendre ces manifestations comme une quête en cours d'un référent – spirituel, rituel et magique – que l'Occident a chassé.

Segalen[4], Yannic[5] ou Monique Segré[6] ont été évoqué·es dans le chapitre 1, qui observent la présence des rituels dans la vie contemporaine – même s'ils sont séculiers –. De son côté, Byung-Chul Han propose que, aujourd'hui, les rituels disparaissent et, avec eux, une éthique de la communication avec l'altérité et avec la communauté[7]. Bien que ce contraste d'approches me semble révélateur, nous constatons qu'iels partent d'une base assez similaire, mettant l'accent sur l'importance du rituel dans le façonnage et modelage de la vie communautaire dans les dimensions sociales, religieuses, politiques et culturelles[8].

1 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas…*, *op. cit.*
2 *Ibid.*, p. 132, 134.
3 M. Fellous, « Du rite comme ? »…, *op. cit.*
4 M. Segalen, *Rites et rituels contemporains…*, *op. cit.*
5 A. Yannic, *Le rituel…*, *op. cit.*
6 Monique Segré (éd.), *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*, Paris, Laboratoire de recherche et d'étude en sciences sociales, 1996.
7 B.-C. Han, La desaparición de los rituales…, op. cit.
8 A. Yannic, *Le rituel…*, *op. cit.*

Communauté non-anthropocentrique

Cette approche s'oppose donc à la conception dominante qui réduit la création artistique à l'artiste solitaire dans son atelier. Pour dépasser cette vision et aller vers le collectif, il serait alors pertinent d'abord, de prendre au sérieux les formes de création collective et participative. Ensuite, il est aussi important de concevoir la communauté dans un sens non-anthropocentrique en incluant le monde végétal, animal, minéral, ainsi que les objets. Il suffit de voir les Wixáritari et leur mode de parentalité non-anthropocentrique, par exemple, avec leur territorialisation ou encore, la présence de certains éléments aux rituels. Le feu toujours allumé, le maïs comme offrande, les animaux ou les petites perles ont tous un rôle dans cette ritualité et son efficacité.

Réalités conflictuelles

D'un autre côté, il est toujours fascinant de voir la manière dont les Wixáritari se réunissent à des fins politiques. En revanche, il ne faut pas non plus romantiser ou idéaliser la construction de communauté. En effet, j'ai pu constater plusieurs problématiques, soit des rivalités ou des problématiques qui peuvent aller très loin. Cependant je vais éviter de parler de ces problèmes-là. D'abord car je n'ai pas été touché directement et deux, car il est hors de question de donner aux occidentaux un autre prétexte de la « barbarie » des gens du sud.

Néanmoins, nous pouvons parler d'un cas très évoqué, comme celui de Santa Catarina Cuexcomatitlán. Dans cette communauté, un vrai clivage a été créé avec l'arrivée des églises évangélistes conservatrices. Pour donner un peu de contexte, nous savons que l'arrivée des missionnaires catholiques dans la région date du XVIIe siècle[1]. Or, il est su aujourd'hui pendant la Guerre Froide, la CIA a déployé un plan de soutien aux groupes évangélistes pour s'insérer en Amérique Latine. Ayant pour but de contrarier les discours des organisations communistes de l'époque, ainsi que de déplacer la présence de la Théologie de la Libération, la CIA souhaitait intégrer une idéologie individualisante que les évangélistes diffusent[2]. Difficile de savoir si ces groupes religieux continuent à avoir le soutien de la CIA, or, il se trouve que les lois de liberté de culte au Mexique sont le prétexte pour continuer à opérer[3]. En ce qui concerne Santa Catarina, le clivage se trouve entre les Wixáritari qui continuent à pratiquer le *yeiyari* et celleux qui se sont convertis à l'évangélisme. Comme le constate Horacia Fajardo, ce clivage s'est traduit en une expulsion des converti·es évangélistes qui refusaient d'exercer les postes traditionnels d'organisation politique ainsi qu'aux rituels[4]. Or, la problématique ne s'arrête pas à Santa Catarina, le site évangéliste Cruzada Mexicana – appartenant à l'église du Sendero de la Cruz – se vante de ses missions jusqu'à 2024[5] dans d'autres communautés wixáritari[6]. Comme nous pouvons le constater sur ce site, leur mission est civilisatrice, mais à la place du progrès, nous retrouvons le Christ. Donc oui, il y a des problèmes à l'intérieur des communautés wixáritari, comme dans toutes les sociétés. Mais pour aborder de manière juste la notion de communauté, il est essentiel de considérer les fractures provoquées tant par le colonialisme séculier capitaliste comme idéologique et religieux.

1 Horacia Fajardo Santana, « Discursos de la conversión y conflictos étnicos: huicholes evangelistas », *Revista de El Colegio de San Luis*, 4-8, décembre 2014, p. 72-94.

2 Redacción Eje Central, « Operación CIA: Evangélicos en América Latina y la búsqueda del Arca de la Alianza », *Eje Central*, 6 avril 2025, https://www.ejecentral.com.mx/nuestro-eje/operacion-cia-evangelicos-en-america-latina-y-la-busqueda-del-arca-de-la-alianza.

3 C'est d'ailleurs sous prétéxte de cet argument que plusieurs sectes très dangereuses comme la Luz del Mundo sont encore présentes malgré le constat de coercition qu'ils exercent et les processus juridiques de leurs leaders.

4 H. Fajardo Santana, « Discursos de la conversión y conflictos étnicos »..., *op. cit.*

5 « Trabajo de evangelismo con los huicholes », *Cruzada Mexicana*, 17 mars 2024, https://cruzadamexicana.org/trabajo-de-evangelismo-con-los-huicholes/.

6 Je parle ici seulement des communautés wixáritari mais le site de cette église montre qu'ils sont présents tout au long du Mexique.

Malgré tout, l'ancrage

Cela dit, et malgré les discordances ou tensions existantes dans certaines communautés Wixáritari, il est tout aussi important de souligner la portée politique des rituels et l'organisation politique qui en émane. Comme il a été évoqué au chapitre V, l'une des luttes les plus acharnées a été celle de la défense du Wirikuta, et des autres territoires sacrés bien évidemment. Cette lutte n'est que la pointe de l'iceberg des autres luttes menées par les Wixáritari, qui défendent leur souveraineté et autonomie face à un État racial intégral et à une société profondément raciste comme la société mexicaine.

La gouvernance traditionnelle Wixárika

Il est également pertinent d'évoquer les formes de gouvernance traditionnelles existantes. Les anthropologues parlent de « système de charges, d'intendances ou de hiérarchies civiques et religieuses[1] » pour aborder l'organisation politique/rituelle des nations originaires. Ces formes d'organisation dans le Gran Nayar, comme Nathaniel Morris et Johannes Neurath le constatent, ont été fréquemment ciblées par l'État mexicain[2]. Or, Neurath nous montre que l'organisation politique wixárika et la ritualité sont bien imbriquées. Le rituel peut ainsi reproduire des logiques de pouvoir mais, en même temps, les critiquer voire les détruire : iels se soucient donc de ne pas avoir un pouvoir qui perdure, il doit être tournant[3] et il décentralisé.

En plus, pour les personnes en charge du pouvoir, il est attendu un sens profond de l'autosacrifice[4]. Neurath nous avertit de ne pas assimiler ce système organisationnel comme une réponse aux logiques de l'État[5], mais comme une forme de vie active qui souligne l'aspect relationnel de leur cosmovision. Ce constat fait écho à ce qui a été souligné au chapitre II : le terme « corps » n'a pas d'équivalent exact dans la langue wixárika. Ce simple fait linguistique révèle un contraste profond avec la conception occidentale du corps comme entité individuelle autonome comme le remarque Mariana Fresan : « Pour les Wixáritari, le corps en plus d'être une entité physique, il s'agit d'une entité liée en permanence au social et au cosmos. C'est pourquoi le déséquilibre d'un provoque le déséquilibre de l'autre.[6] »

La *communalité*

Pour Neurath, la notion de *communalité*, travaillée par l'activiste mixe Floriberto Díaz[7], s'avère aussi pertinente pour comprendre la complexité du système d'organisation politique/rituelle wixárika, non seulement comme vecteur de résistance, mais comme un mode de vie. Pour Diaz, la *communalité* parle de ces aspects du quotidien qui construisent communauté : le travail collectif non-rémunéré mais pensé pour le bien-être de tous·tes, ainsi que les assemblées des systèmes de charges.

La défense des territoires sacrés des Wixáritari et le lien corps-cosmos soulève un autre point fort de la proposition de Diaz : la terre n'est pas conçue comme une possession, mais comme base de la vie elle-même et comme ce qui nous « commune »[8].

1 Johannes Neurath, « Ingobernables: autonomía y ritual en una sociedad compleja contra el estado », *Revista de Antropología*, 66, 14 décembre 2023, https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/186209.

2 Nathaniel Morris, *Soldiers, Saints, and Shamans: Indigenous Communities and the Revolutionary State in Mexico's Gran Nayar, 1910–1940*, Tucson, University of Arizona Press, 2021 ; J. Neurath, « Ingobernables »..., *op. cit.*

3 Le système de charges wixárika présente une grande complexité, comme l'ont souligné plusieurs ethnologues. Il se déploie sur différents niveaux hiérarchiques – familial, villageois, régional, et ainsi de suite – chacun fonctionnant selon un principe de rotation qui, en règle générale, s'opère tous les cinq ans.

4 J. Neurath, « Ingobernables »..., *op. cit.*

5 La relation des Wixáritari aux logiques étatiques est particulièrement complexe, parfois même ambiguë. Lira Larios, précédemment citée, s'est notamment penchée sur cette question. Compte tenu du dynamisme de leur propre organisation et des récentes turbulences de la politique mexicaine, cette problématique demeure très actuelle. Neurath et Lira observent que les Wixáritari ne sont pas à proprement parler antiétatiques, mais qu'ils veillent à préserver leurs formes d'organisation traditionnelles ainsi que leur souveraineté territoriale. Cf. R. Lira Larios, « Una lectura de la defensa territorial wixárika desde la complejidad ritual »..., *op. cit.*

6 M. Fresan Jimenez, *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana...*, *op. cit.*, p. 28.

7 Floriberto Díaz, *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe = Ayuujktsënää'yën - ayuujkwënmää'ny - ayuujk mëk'äjtën*, 1. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

8 Sofía. Robles Hernández et Rafael Cardoso Jiménez (éd.), « Tierra, comunalidad y tequio », *in* Sofía. Robles Hernández et Rafael Cardoso Jiménez (éd.), *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe = Ayuujktsënää'yën - ayuujkwënmää'ny - ayuujk mëk'äjtën*, 1. ed., México, Universidad Nacional

Guerre contre les mondes relationnels

Je pense ainsi au travail d'Arturo Escobar. L'anthropologue colombien met en évidence l'importance de comprendre les ontologies relationnelles des nations originaires pour aussi dimensionner la gravité de l'extractivisme capitaliste sur le plan communautaire :

> Il est important de noter que, de notre point de vue, la pression sur les territoires que l'on observe aujourd'hui à l'échelle mondiale – notamment pour l'exploitation minière et les agrocarburants – peut être vue comme une véritable guerre contre les mondes relationnels, et une nouvelle tentative de démanteler tout ce qui est collectif. Dans cette situation complexe, les luttes pour les territoires deviennent des luttes pour défendre les nombreux mondes qui peuplent la planète[1].

Les mots d'Escobar résonnent profondément dans mon expérience en France. Il suffit de voir la connotation hyper négative que le terme « communautaire » a par exemple. Au début de mon séjour en France j'ai très rapidement commencé à entendre sur les médias et dans le débat public la connotation négative du terme « communautaire » en France que je ne comprenais pas. Cela s'accentuait et je supçonnais alors que ces propos insinuaient également un lien entre communautarisme et terrorisme. J'ai compris ensuite qu'il s'agit d'une attaque à la force de la communauté, dans le cas de la France cette attaque vise cyniquement la communauté arabo-musulmane. S'attaquer aux potentialités et à la force de la communauté c'est rendre vulnérable l'individu : cela l'isole.

Ré-existence

En nous accordant alors à la volonté de cette étude de décentraliser et reconfigurer ce que nous entendons en tant qu'art et en tant que corps, je pense au rituel de la corde et aux autres cérémonies Wixáritari auxquelles j'ai eu la fortune de participer. Ceux-ci montrent comment ces manifestations – qu'elles soient religieuses ou séculières comme les luttes politiques –, font partie de leur manière de ré-exister face au (neo)colonialisme ou à ce qu'Anibal Quijano appelle, la colonialité du pouvoir[2]. C'est de cette manière que les pratiques rituelles, les formes d'organisation politique, la création plastique et les manières de façonner un corps collectif entrent en résonance avec le concept de ré-existence proposé par Alfonso Albán Achinte. Pour l'artiste et académicien afro-colombien :

> La ré-existence a pour objectif de décentraliser les logiques établies pour chercher, au fond des cultures, les clés des formes d'organisation, de production, d'alimentation, de rituels et esthétiques qui permettent de dignifier la vie et la réinventer pour demeurer en transformation (...). Et de cette manière, pouvoir confronter la réalité établie par le projet hégémonique même que depuis la colonie et jusqu'à nos jours a infériorisé, tué et visibilisé de manière négative l'existence des communautés indigènes et afro-descendantes[3].

Autónoma de México, 2007, p. 52-53, 57-64.

1 A. Escobar, « Territorios de diferencia »..., *op. cit.*

2 Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*, Primera edición., Buenos Aires, CLACSO, coll.« Colección Antologías », 2014.

3 A. Alban Achinte, « Artistas indigenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la ré-existencia »..., *op. cit.*

Je dois dire également que le terme ré-existence est très curieux. Bien avant que je ne connaisse les textes d'Achinte, ce terme je l'avais déjà utilisé pour le titre de mon mémoire de Master 2 intitulé *Corps païen, corps en ré-existence*. De la même manière qu'Achinte, ce terme m'est venu comme un jeu de mots avec le terme résistance, utilisé surtout pour parler des résistances politiques subalternes. Quand le terme ré-existence est venu à mon esprit c'était à partir d'observer que les Wixáritari, lorsqu'iels défendent leurs territoires sacrés, comme le dit Neurath, « iels ne défendent pas seulement une géographie sacrée déjà existante, ils défendent également le droit à la réinventer[1] ». Quand j'avais pensé de mon côté la notion de ré-existence, c'était alors pour parler des manières de Wixáritari de (se) réinventer, rituelle et politiquement parlant. C'était une pure coïncidence – et sans doute le fruit de mon ignorance – qu'en approfondissant dans les pensées décoloniales j'ai lu le texte d'Alfonso Albán Achinte que je connaissais pas encore à ce moment-là.

Enfin, ce terme pourrait être amené même dans la discussion sur les ontologies relationnelles. Silvana Vignale, en se questionnant sur la vie constate que ce que nous appelons communément « notre vie », est souvent perçu comme une période avec un début et une fin. Cependant, l'essai de Vignale, dialoguant avec Emmanuel Coccia[2] nous dit que : « il n'y a pas autant de vies que d'individus, il y a une seule et même vie qui traverse plusieurs corps, qui sont engendrés par le biais d'une espèce de don par débordement. La vie transite par eux.[3] » Nous sommes ré-existence d'une vie immanente partagée. Nous faisons partie d'une vie qui déborde et qui ré-existe elle-même dans d'autres corps.

1 J. Neurath, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. »., *op. cit.*

2 Vignale s'appuie sur l'exemple proposé par Coccia autour de la maternité et de la gestation. Ensemble, iels soutiennent que la vie n'est pas une réalité fragmentée en individus, mais un flux qui circule, se démultiplie et se transforme de corps en corps : la vie se réédite.

3 S. Vignale, « La vida y la incertidumbre. Ensayo sobre perspectivismo y ontología relacional »..., *op. cit.*



Figure 93 Variation de Soma exoderma. Armando Zacarías. Mars 2024

IX. La lutte politique comme corps collectif

Pour reprendre l'appel à des rituels et expressions artistiques faite par les Wixáritari pour se joindre symboliquement à leurs luttes, celui-ci s'est renouvelé également en 2023. Faute de temps et de ressources, j'y ai répondu à ma manière, en créant une forme modeste dérivée de ma pièce *Soma exoderma* (Fig.92). Avec des fragments de peau imprimée et recousue, j'ai installé un *tsikiri* et une bougie, composant ainsi un autel humble depuis le bois de Chigny, pour me joindre symboliquement à cette cérémonie. Conscient·es des bouleversements climatiques, les Wixáritari avaient formulé cet appel avec l'intention d'inviter la pluie, puisque sans elle, tout se dérègle.

Solidarité entre les peuples du Sud

Un nouvel appel a été lancé en 2024, cette fois pour élever une prière en solidarité avec Gaza, en dénonciation du génocide perpétré par l'État colonial sioniste, désigné et reconnu par plusieurs comme Israël. Les Wixáritari, en tant que peuple ayant une longue histoire de résistance au colonialisme, savent reconnaître les violences coloniales lorsqu'elles se produisent ailleurs. De nombreuses réponses ont émergé et, aux côtés du collectif Sincronía Wirikuta, les Wixáritari ont exprimé leur solidarité en tentant également de récolter des fonds pour soutenir l'aide humanitaire destinée à Gaza. À ce moment-là, je me trouvais à Cuernavaca, où je participais à une série d'ateliers dans le cadre du projet *Reproductive Geopolitics: Governing and Contesting In/Fertility in the Global Intimate*. Aux côtés de la Dre Yolinliztli Pérez-Hernández, nous avons mis à disposition une petite toile, invitant les participantes à y inscrire quelques mots à l'intention du peuple de Gaza (Fig.93). Une expression très humble mais qui joignait sa voix avec celles de Wixáritari pour dénoncer un génocide, pour lequel, encore une fois, l'Occident a les mains sales.

À chaque fois que les Wixáritari ont organisé ces appels mondiaux, je réfléchissais beaucoup sur les questions de lutte et d'art. Tous les combats Wixáritari –et ceux de nombreux autres peuples pour des raisons diverses– m'ont appris que la spiritualité et la magie ont une dimension politique. Cette dimension politique est même un corolaire, une obligation éthique face aux injustices provoquées par l'impérialisme.

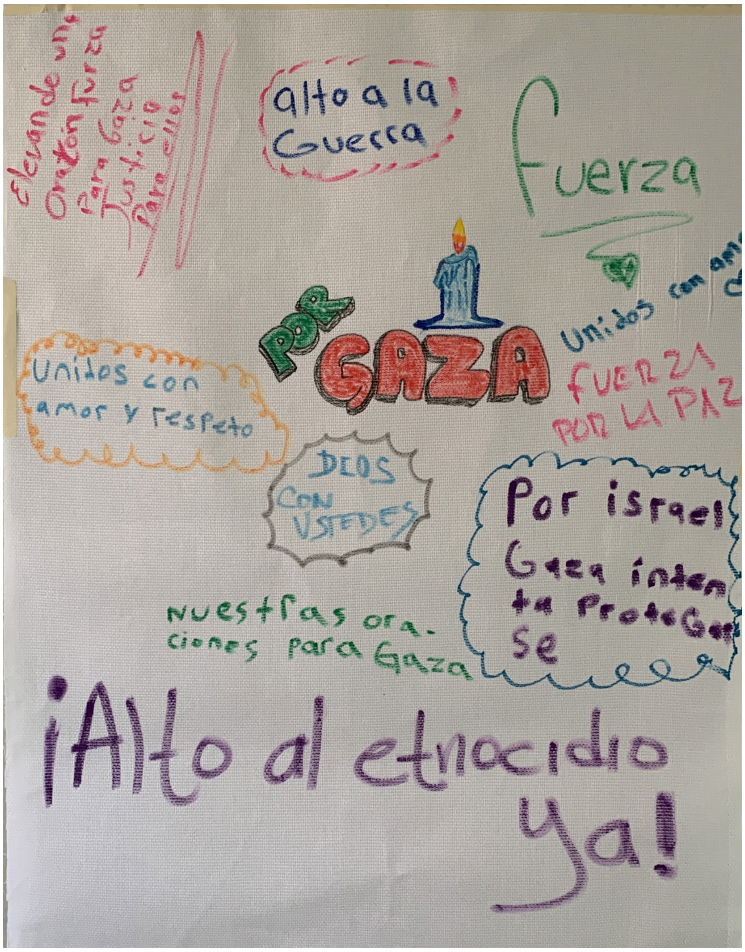


Figure 94 Cartel pour Gaza. Cuernavaca 2024

Les danses contestataires et une tension militante ?

Si nous nous intéressons un peu à ce qui se passe ailleurs, en 2021 par exemple, les manifestations en Colombie contre les réformes fiscales du président de l'époque Iván Duque m'ont laissé une image gravée dans ma mémoire. Trois personnes de la communauté LGBT+ exécutaient une performance de *voguing* juste devant les policiers[1]. Ce geste chorégraphique, posé avec détermination devant un dispositif répressif, m'a profondément marqué. Il exprimait une dignité éclatante, en contraste frappant avec celle, bien plus discutable, des forces de l'ordre. Le *voguing*, en tant que pratique artistique née de la résistance, porte en lui une histoire politique forte. Ce jour-là, ces performeur·ses ont incarné la lutte aux côtés du peuple en révolte, illustrant combien les revendications de la communauté LGBT+ peuvent s'inscrire dans une dynamique collective, bien au-delà des cadres identitaires.

Plusieurs discussions décoloniales actuelles, en Occident surtout, s'interrogent sur comment la communauté LGBT+ et ses revendications politiques travaillent dans un sens plus assimilasionniste[2]. C'est-à-dire, qu'il s'agirait de demander à faire partie d'un système qui nous oppresse dans une logique libérale. Néanmoins, le *voguing* voici évoqué nous montre que la conscience politique LGBT+ peut très bien s'aligner aux luttes de classes si l'on remémore juste que l'état-nation, dans sa constitution, est raciste, colonial et hétéropatriarcal. C'est de cette manière que le *voguing* et cette image qui est resté dans mon esprit est, à mes yeux, une forme très puissante de créer un corps collectif qui se manifeste, qui

1 La vidéo est disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=kynhXZqJc5A

2 L'ouvrage de Didier Lestrade, *Pourquoi les gays sont passés à droite ?*, propose une analyse pertinente qui révèle la complexité de la droitisation d'une partie des gays en France et en Europe. L'un des éléments fondamentaux de cette dérive idéologique est l'ancrage dans une logique profondément individualiste. Mais au-delà de cette dynamique, il est crucial de souligner que la cause LGBT+ fait également l'objet d'une instrumentalisation, servant parfois de baromètre civilisationnel. En France, par exemple, on observe comment certains discours politiques, notamment à droite et à l'extrême droite, s'approprient le discours LGBT+ pour renforcer des idéologies xénophobes et islamophobes. Cette récupération idéologique se manifeste notamment dans le contexte du conflit israelo-palestinien, où une partie de la communauté LGBT+ a exprimé un soutien à Israël, allant jusqu'à opposer ce soutien à ceux qui défendent la cause palestinienne. Leurs arguments reposent souvent sur l'idée que « les homosexuels seraient tués en Palestine », renforçant ainsi un imaginaire orientaliste et colonial. Il est donc nécessaire de préciser, en contrepoint de Lestrade, qui suggère que les gays formeraient une « minorité privilégiée », que le phénomène en jeu est moins un privilège qu'une récupération politique : la cause LGBT+ est instrumentalisée à des fins de légitimation coloniale et géopolitique, dans ce que l'on appelle le *pinkwashing*. Un autre exemple lié au conflit israelo-palestinien se trouve à l'image d'un soldat israélien plantant un drapeau aux couleurs de l'arc-en-ciel combinées à celles d'Israël, déclarant : « C'est la première fois que ce drapeau a sa place sur ce territoire. » Cette image, hautement symbolique, incarne de manière évidente la stratégie du *pinkwashing* : utiliser les droits LGBT+ pour maquiller ou justifier des violences coloniales.

danse, qui crée, qui ré-existe. Il serait donc réducteur, voire injuste, de suggérer que l'ensemble du collectif LGBT, au moins en France, aurait basculé à droite. Face à l'intensification du colonialisme occidental et à la fascisation croissante du paysage politique français, de nombreux collectifs LGBT+ affirment au contraire une conscience politique aiguisée. Leur engagement se manifeste notamment par leur solidarité active avec le peuple palestinien, ainsi que par leur participation aux luttes sociales et à la critique des inégalités systémiques au sein même de la société française. Ce qui n'empêche pas de voir et faire face au phénomène très dangereux de fascisation et assimilation d'une part des LGBT.

Artivisme

Beaucoup de manifestations artistiques de subversion politique ont été cataloguées dans le terme artivisme, néologisme né à la fin du XXe siècle[1] de la fusion entre *art* et *activisme*. Ce terme évoque la pratique artistique comme forme de dénonciation pour les voix subalternes[2] et comme forme d'action politique. L'artivisme porte ainsi une forte dimension politique qui renouvelle notre manière de concevoir les liens communautaires et les pratiques collectives. Lisell Quiroz, dans son remarquable ouvrage *Féminismes et Artivismes dans les Amériques (XXe-XXIe siècles)*, montre que beaucoup des manifestations artivistes en Abbya Yala prennent racine dans les manifestations culturelles des Nations originaires, comme les danses ou les chants. Ces manifestations, bien ancrées dans les traditions communautaires, relèvent d'une poétique du rituel où l'esthétique et la spiritualité s'entrelacent avec une visée politique. Selon l'approche de Quiroz, cette articulation entre rituel et poïétique est précisément ce qui alimente la force transformatrice de l'artivisme :

> ...contrairement à la représentation cartésienne de l'être humain, les spiritualités non occidentales ne distinguent pas le corps de l'esprit. La danse et l'art en général sont ainsi partie intégrante des spiritualités et il n'existe pas de séparation entre les disciplines ni les manières de les appréhender. L'artivisme apparaît ainsi comme une résistance de ces femmes qui renouent avec la vision holistique des activités humaines[3].

Certes, l'artivisme s'inscrit en partie dans l'héritage moderne occidental de l'« émancipation » par l'art. Or, l'artivisme ne s'y limite pas : il déplace, perturbe et remet en cause la centralité que le concept d'« art » occupe dans cette perspective. En ouvrant l'espace à des expressions issues de voix subalternes, il permet à d'autres formes d'existence et de résistance de s'affirmer, en dehors des cadres esthétiques dominants. Ainsi, l'artivisme se présente également comme une manière de briser les frontières entre art et vie, aidant à une forme de ré-enchantement du monde : « (l'artivisme) transgresse les frontières de l'art et, au-delà, cherche à supprimer la frontière qui sépare l'art et la vie. La définition de l'art est considérablement élargie, et ne se distingue plus de la vie[4] ».

Gestes en dehors de l'art

Je souhaite évoquer ici une autre image marquante. Lors de la marche féministe du 8 mars 2021 à Mexico HellenG, mieux connue comme La Reinota, a eu un geste très puissant face à la répression policière. Ce jour-là, le gouvernement fédéral d'AMLO a mis une barrière en métal accompagnée d'une barricade de policiers. Les manifestantes, avec un énervement légitime face aux violences systémiques que subissent les femmes au Mexique, exprimaient leur indignation légitime devant le Palais National. En réponse, la police a lancé une bombe à gaz sur les manifestantes. C'est alors que La Reinota, sans reculer, s'est emparée de la bombe et l'a renvoyée d'un geste ferme vers les forces de l'ordre. Ce moment de bravoure a fait d'elle une figure emblématique de la journée.

1 Lissell Quiroz, *Féminismes et Artivisme dans les Amériques (XXe-XXIe siècles)*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2021.
2 Dominique Berthet, « L'artivisme au carrefour de l'art et des luttes », *in* Martine Bouchier et Dominique Dehais (éd.), *Art et esthétique des luttes, scènes de la contestation contemporaine*, Paris, MétisPresses, coll.« vuesDensemble », 2020, p. 25-30.
3 L. Quiroz, *Féminismes et Artivisme dans les Amériques (XXe-XXIe siècles)..., op. cit.*, p. 16.
4 D. Berthet, « L'artivisme au carrefour de l'art et des luttes »..., *op. cit.*

Hommage à *Las Patronas*

Dans un registre différent, mais toujours en lien avec des gestes qui tissent des liens de solidarité, je pense aux femmes connues sous le nom de *Las Patronas*[1]. Ce collectif, basé à Veracruz, œuvre depuis 1994 en distribuant de la nourriture aux migrants qui traversent le Mexique montés sur « la bestia[2] » en route pour les États-Unis. Au début, ces femmes utilisaient leurs propres ressources financières pour préparer quelques repas. Avec le temps, leur geste s'est amplifié et a créé une chaîne de solidarité, leur permettant aujourd'hui de cuisiner entre 15 et 20 kilos de nourriture par jour. Conscientes des dangers du parcours migratoire, des raisons profondes qui poussent ces personnes à fuir leur pays, mais aussi des violences qu'elles subissent en chemin, *Las Patronas* posent un acte de résistance discrète mais puissante : offrir un geste solidaire dans un monde profondément marqué par les inégalités.

En lançant ces sacs remplis de nourriture et ces bouteilles d'eau aux migrants, *Las Patronas* ne tendent pas seulement un repas : elles offrent une partie d'elles-mêmes. Un espoir pour celles et ceux qui rêvent d'une vie meilleure, mais aussi pour tous ceux qui connaissent et reconnaissent la portée de leur geste. Chaque fois que je vois des images ou des photos d'elles, c'est comme entrevoir un futur possible : je perçois un monde habitable, la possibilité du changement. Quand j'écoute leurs paroles, peu importe si ce qu'elles font n'entre pas dans les canons établis de l'art : cela n'a aucune importance. *Las Patronas* ont fait de ce geste leur quotidien, l'ont intégré à leur manière d'habiter le monde. Et dans ce geste, l'un des plus puissants qui soit, réside une force profondément relationnelle. C'est précisément cela qui, du point de vue artistique, nous interpelle comme Kaprow le suggérait : confondre art et vie « n'ont pas pour but de faire entrer le quotidien dans le cadre des institutions artistiques, mais de s'inscrire dans la vie quotidienne elle-même[3] ».

Il devient alors essentiel de revaloriser les pratiques collectives comme une voie capable de reconfigurer non seulement notre conception de l'art, mais aussi le regard que nous portons sur le corps et sa dimension fondamentalement relationnelle. Cela nous invite à repenser les communs comme Silvia Federici nous invite à le faire[4] et à repenser la vie et les gestes ordinaires comme le propose Barbara Formis[5]. Cependant, repenser le quotidien sera de manière collective, communautaire, relationnelle et pluriverselle ou ce ne sera pas. De cette façon, je plaide pour la dimension politique de la magie, de l'art et du rituel, articulée au corps pour créer des barricades à partir d'un « nous » différencié non-anthropocentrique ; ou comme Braidotti l'exprime, « un-nous-qui-n'est-pas-un-et-la-même-chose-mais-nous-sommes-dans-cette-convergence-ensemble[6]. »

1 Rafael Modesto De Gasperin Gasperin, Enriqueta Guadalupe Del Rio Martínez Guadalupe et María De Gasperin Del Río, « El Caso en México de "Las Patronas" y el Premio Nacional de Derechos Humanos 2013 / O Caso das "Patronas" no México e o Prêmio Nacional de Direitos Humanos 2013 », *Revista Direito, Estado e Sociedade*, 49, 24 janvier 2017, https://revistades.jur.puc-rio.br/index.php/revistades/article/view/789.

2 Nom utilisé pour désigner le train de chargement qui traverse le Mexique du sud au nord, connu également comme le train de la mort.

3 Allan Kaprow, « Art which can't Art », in Jeff Kelley (éd.), Essays on the blurring of art and life, Expanded pbk. ed., Berkeley, Calif, University of California Press, 2003, p. 219-222.

4 Silvia Federici, Peter Linebaugh et Noémie Grunenwald, *Réenchanter le monde: féminisme et politique des communs*, Genève, Suisse, Entremonde, 2022.

5 B. Formis, *Esthétique de la vie ordinaire…*, *op. cit.*

6 R. Braidotti, *El conocimiento posthumano…*, *op. cit.*, p. 226.



Figure 95 Pepe, Lupe, Rosa, Bernarda Enfrente: Toña, Karina, Julia, Doña Leo, Norma y María. 14 juin 2016. Photographie par JavierGM1. Image sous licence Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International CC-BY-SA-4.0 Image prise de: commons.wikimedia.org/wiki/File :Las_Patronas.png



CHAPITRE 7 CECI N'EST PAS DU CHAMANISME

Nous constatons qu'à partir du moment où l'on commence à s'intéresser à l'art et aux pratiques Wixáritari – ou d'une autre nation non hégémonique – le terme *chamanisme* apparaîtra inéluctablement dans la littérature surtout anthropologique. En effet, l'ethnologie assigne les labels de « art chamanique », « art visionnaire » ou « art ethnique » aux objets produits par et pour la ritualité wixárika. Le concept de chamanisme offre une approche très homogénéisante des peuples non occidentaux, en regardant la spiritualité, l'utilisation des plantes, les processus de guérison, ainsi que les constructions religieuses et cosmogoniques sous un seul concept, sans prendre en compte les différences entre les peuples.

Mais, pourquoi l'anthropologie doit qualifier certaines pratiques de chamanisme ? Partant de cette question, dans ce chapitre j'expliquerai en quoi cette thèse n'est pas une thèse d'« art chamanique » et encore moins une thèse *néo-chamanique*. Au contraire, nous poserons un regard critique sur ces deux concepts afin de comprendre leur dimension coloniale.

I. L'exotisation de l'autre comme concept anthropologique ?

Lorsque le terme chamanisme apparaît, il est sous-entendu que l'on parlera des pratiques mystiques des peuples non occidentaux. C'est un terme désormais considéré comme un ingrédient indéfectible de l'anthropologie sociale pour catégoriser un ensemble de pratiques que l'Occident a longtemps considéré comme « primitives » en opposition à son propre modèle d'« évolution civilisationnelle[1]. » Même si l'anthropologie contemporaine s'est éloignée des visions colonialistes du XIXe siècle, l'utilisation actuelle du terme « chamanisme » demeure pourtant assez colonialiste. Approfondissons pourquoi.

L'universalisation du concept de chamanisme

Michel Perrin retrace l'historicité du terme « chaman », aujourd'hui reconnu comme l'anglicisation du terme *çaman*, mot des langues de la Sibérie orientale[2]. Néanmoins, même avant d'entamer cette aventure doctorale, il me semblait très suspect le fait que certains textes et les discours populaires désignent comme « chamanes » les praticien·nes de certains rituels d'Oaxaca, de Yucatan ou de Nayarit, du Brésil, du Pérou, etc., alors qu'il s'agit d'un mot sibérien. Pourquoi on utilise un mot d'étymologie sibérienne pour qualifier le statut ou la pratique de gens d'ailleurs ?

Alice Kehoe et Roberto Martinez Gonzalez[3] nous montrent que ce phénomène est dû à Mircea Eliade qui a universalisé le terme chamane en prenant des informations de différentes coins du monde pour ainsi mettre l'accent sur leurs similitudes. Le problème de cette universalisation se trouve au fait qu'elle efface toute nuance et toute différence en les réduisant à une conception très eurocentrée et monolithique. C'est-à-dire, les termes chamanisme ou chamane homogénéise une quantité infinie de pratiques, de pensées et de cultures. En plus, cette universalisation impose une catégorie externe aux pratiques spirituelles, médicinales ou agraires des populations non occidentales, en simplifiant et en décontextualisant des structures très complexes aux yeux d'une anthropologie qui exotise l'altérité.

Il n'est pas question ici de rentrer dans le débat entre « chamanisme » et « possession. » L'anthropologie contemporaine a montré que ces oppositions sont souvent réductrices. Or, il se trouve que dans le cas wixárika, la littérature anthropologique utilise presque systématiquement la catégorie de chamanisme. Même si des ressemblances peuvent exister avec d'autres pratiques rituelles dans le monde, l'enjeu principal reste la violence épistémique qu'implique l'usage d'un terme globalisant produit ailleurs. Nommer chamanisme des pratiques qui disposent de leurs propres concepts, de leur propre langue, de leurs propres distinctions internes, revient à les homogénéiser et à effacer la singularité de leurs cosmologies.

Une catégorie coloniale

De plusieurs manières, l'utilisation sans regard critique des mots chamane et chamanisme met en relief ce que l'on connaît comme la colonialité du savoir, qui est « la naturalisation de l'imaginaire européen comme la seule forme de construction de la connaissance en délégitimant le reste[4] ». Les distances émises par le colonialisme entre les dominants et les dominées se reproduisent avec le concept de « chamanisme » et « chamane » comme l'énonce Kehoe : « Un simple mot pour tous les pratiquants religieux non occidentaux nous ramène à nouveau à cette division millénaire entre 'Nous civilisés' et 'les Autres primitifs et lointains'[5] ».

Étant donné que notre étude mobilise la question du plurivers pour revendiquer la pluralité du monde, l'utilisation du terme chamanisme pose donc un problème. C'est pourquoi, vous avez pu remarquer qu'au long de ce texte j'ai utilisé le terme *mara'akame* (*mara'akate* au pluriel) pour désigner les personnes

1 Alice Kehoe, *Chamanes y Religión: Una Exploración Antropológica en Pensamiento Crítico - 2000*, traduit par César Augusto Velandia Jagua, Illinois, Waveland Press, Inc., 2000, p. 27.
2 Michel Perrin, « Chapitre I. Histoire et définitions », *in Le chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Que sais-je ? », 2017, p. 5-23.
3 Roberto Martínez González, « El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica », *Cuicuilco*, 16-46, août 2009, p. 197-220.
4 Marc Jiménez Marzo, « El concepto chamanismo: crítica a una categoría epistémica colonial », *Razón Crítica*, 16, 1 janvier 2024, p. 1-16.
5 A. Kehoe, *Chamanes y Religión...*, *op. cit.*, p. 53.

possédant un dégré de connaissances et sagesse respecté par la communauté Wixárika. Et cela part d'un principe très simple, pourquoi j'utiliserai le terme « chamane » si dans la langue Wixárika il existe *mara'akame* ? Comme le dit l'activiste linguistique et intellectuelle mixe Yásnaya Aguilar, ce qui est linguistique est également politique[1].

Ainsi, nommer dans une langue est un acte politique mais aussi une ouverture épistémologique nécessaire pour construire des imaginaires dissidents et subversifs.

La matérialité des rêves, à l'encontre de l'exotisation

D'ailleurs, souvent sous l'ombre du terme chamanisme, l'anthropologie nous fait penser que les nations originaires vivent dans un « monde autre », éthéré, une autre réalité que le « chamanisme » permet, surtout, à l'aide des enthéogènes. Ce fantasme d'un « monde autre » s'est également nourri de la question des rêves[2]. Cependant, ne s'agirait-il pas d'un biais ? Pendant mes séjours dans le Grand Nayar la question des rêves a bien évidemment surgi, lorsqu'on parlait de la confection des objets ou à l'occasion de mon baptême. Comme je l'ai déjà exposé, la veille de mon baptême, Don Ángel, *mara'akame* fondateur de la communauté de Cerro de los Tigres, a demandé aux membres de sa famille de faire attention aux rêves car cela allait me donner mes nouveaux prénoms wixáritari[3]. Savoir rêver, comme iels l'appellent, c'est d'abord se rappeler des rêves et ensuite trouver leur sens dans la réalité. Il faudra donc se demander si le rêve est une autre dimension, un « monde autre », ou si c'est la production d'une machine désirante située qui nous parlerait davantage de la matérialité des corps et sa relation au monde que nous ne le pensions ? Les rêves, par exemple, m'ont uni avec les Wixáritari par le biais de cinq prénoms qui m'ont été octroyés. De la même manière, chez les Wixáritari, les rêves ont également un impact sur d'autres aspects de la vie, que ce soit rituel ou de la vie ordinaire, les rêves difficilement seront détachés du réel. C'est pourquoi, et par rapport à ce que nous venons de dire, je suis tenté de dire que les Wixáritari seraient beaucoup plus ancré·es dans la matérialité du monde que l'esprit exotisant occidental ne le pense. Ceci fait émerger des questions sur ce soi-disant « monde autre » dont plusieurs ethnologues en parlent[4]. Et si ce « monde autre » n'est qu'une perspective différente de ce monde matériel que nous habitons mais élargie grâce à l'agentivité et enseignements des plantes sacrées ?

L'enchantement du réel

Certes, dans beaucoup de la littérature anthropologique et même dans les paroles des Wixáritari le terme âme ou d'autres concepts éthérés peuvent être évoqués, d'autant plus que la foi catholique est aussi très présente mais sous la forme d'un syncrétisme très intéressant. En évoquant les entités sacrées religieuses, Don Ángel m'a confié lors d'une conversation que, pour lui, la Vierge de Guadalupe, très vénérée au Mexique, ne réside pas uniquement dans son image, mais se manifeste également dans les fleurs. Ceci peut nous inviter à penser que même les images sacrées chrétiennes acquièrent un sens matériel chez les Wixáritari. Donc, même si des entités éthérées sont souvent évoquées par les Wixáritari, celles-ci ne sont pas opposées ou en dispute avec le réel matériel comme nous l'avons déjà discuté dans le chapitre 2.

La complexité des pratiques Wixáritari nous fait avertir alors que le terme chamanisme, comme un concept anthropologique, est avant tout une forme de négation de la pluralité du monde et de la légitimité épistémologique des nations originaires.[5] En plus, il est chargé des biais des anthropologues, surtout Occidentaux, qui ne se situent pas comme des sujets issus d'une culture dualiste et rationaliste. Est-ce que les occidentaux idéalisent les Wixáritari à partir d'une blessure, aussi coloniale que capitaliste, qui les a dépourvus d'une spiritualité ?

1 Y.E. Aguilar Gil, *Ää..., op. cit.*
2 Michel Perrin, *Voir les yeux fermés: arts, chamanismes et thérapies*, Paris, Seuil, 2007.
3 Notes de terrain de recherche.
4 Ilario Rosi par exemple, à plusieurs reprise utilise ce terme lors qu'il parle de certains rituels.
5 L. Quiroz, « Le leurre de l'objectivité scientifique. Lieu d'énonciation et colonialité du savoir »..., *op. cit.*

II. Narcisse voyage au Wirikuta : à la recherche du palliatif perdu ?

Mythe ancien, réalité contemporaine

Narcisse, personnage de la mythologie grecque qui, lorsqu'il a vu son propre reflet sur l'eau, est tombé amoureux de lui-même. L'histoire de Narcisse continue jusqu'à ce que nous comprenons que Narcisse est absorbé par l'image qu'il a de lui-même au point de nuire les autres[1].

Nous avions parlé d'un certain narcissisme qui s'installe sur la figure de l'artiste-génie individuel mais il n'en est pas exclusif. Norberto Murolo montre comment actuellement les réseaux sociaux accentuent ce focus sur le « soi » par le biais du *selfie*[2]. En tant que symptôme de la modernité, et par des référents mystiques et spirituels manquants en Occident, ce narcissisme est également visible dans le néo-chamanisme ou le mouvement dit *New Age*. Vous pourriez m'interroger légitimement, quel serait le problème de chercher une vie spirituelle ? Je réponds : aucun. - Alors, quel est ton problème avec le néo-chamanisme ou le *New Age* ?

Et bien je réponds. Le premier problème est l'individualisme que, lorsqu'il s'agit de spiritualité, tout comme dans l'art, Narcisse apparaît. Le deuxième est l'amalgame que l'Occident a fait entre chamanisme, thérapie et psychédélisme. Et finalement, la dimension colonialiste de ces néospiritualités qui dépolitise les expériences transcendantales. Explorons donc tout cela.

Préambule thérapeuthique d'une autoréalisation du soi

L'assignation du terme chamanisme par Mircea Eliade aux traditions non occidentales s'est fait sur la base d'un modèle neuropsychologique comme le souligne l'anthropologue Marc Jimenez Marzo :

> Eliade construit le concept de chamanisme comme une technique que, par le biais de l'extase ou de l'état altéré de la conscience, permettait de résoudre des problèmes psychologiques et spirituels. Précisément, étant dans le domaine du neuronal et du corporel (le domaine du naturel), de tels états sont considérés comme supra culturels et universels, c'est-à-dire, qu'ils peuvent être appliqués dans n'importe quel contexte culturel, rejetant les épistémologies originales à partir desquelles un tel concept a été extrait[3].

Les opérations si réductionnistes d'Eliade ont eu un écho dans le monde occidental qui utilise le terme de « chamanisme » comme un concept anthropologique lié aux questions thérapeutiques et de transe. Je pense notamment à l'artiste Marion Laval-Jeantet qui revendique le croisement entre sciences, art et chamanisme pour façonner la pratique artistique du duo Art Orienté Objet et ainsi travailler sur des questions ethnopsychiatriques.

En effectuant des séjours auprès des peuples du Gabon, l'artiste comprend donc la notion de chamanisme tel qu'Eliade l'a souhaité, et c'est à mes yeux très problématique. Ce regard thérapeutique a aussi été historiquement nourri par Carlos Castaneda que, même s'il ne mentionne pas le terme chamane dans ces textes, ceux-ci ont largement contribué à cette perspective tant thérapeutique, comme exotisante et psychédélique qu'est très répandu aujourd'hui chez les néo-chamanes. Laval-Jeantet revendique souvent ses études en anthropologie en soulévant l'aspect fantasmagorique des écrits de Castaneda avec un regard critique[4]. Or, il est aussi vrai que son approche vis-à-vis du psychédélisme et de la trance comme seules formes « chamaniques » est souvent ambiguë.

1 Norberto Leonardo Murolo, « Del mito del Narciso a la selfie: Una arqueología de los cuerpos codificados », *Palabra Clave*, 18-3, juillet 2015, p. 676-700.
2 *Ibid.*
3 M. Jiménez Marzo, « El concepto chamanismo »..., *op. cit.*
4 Aspect que j'ai pu constater lors des cours que j'ai suivi avec elle.

Le psychédélisme réducteur

Lors de plusieurs cours j'ai eu avec Laval-Jeantet cette étrange sensation – voire suspicion – que pour elle, il fallait absolument que je consomme le *hikuri* et que j'aie une expérience psychédélique/hallucinogène, comme si la question « chamanique » se réduirait aux états de trance. En plus, l'enseignante a répété à plusieurs reprises avoir voyagé partout dans le monde pour consommer les plantes sacrées des différentes civilisations du sud global.

Pourtant, et comme le dit Martinez Gonzalez

> …très peu de fois ce qu'on appelle 'transe' constitue la totalité d'une cérémonie, celle-ci n'est pas sa finalité ultime. […] Ainsi, nous pouvons conclure que l'étude du chamanisme en termes de 'transe' et des 'états altérés de la conscience' est absolument inadéquate. Car en plus de ne pas produire information sociologiquement importante, cela implique la réduction d'un complexe système religieux à un simple phénomène neurophysiologique[1].

Malgré l'insistance de Laval-Jeantet lors de mon séjour de recherche des années après, je n'ai pas consommé du *hikuri*. Le premier jour de mon séjour à Cerro de los Tigres un cerf avait été chassé et j'ai été donc convié au rituel. Doña Maria, femme *mara'akame,* m'a offert un morceau de *hikuri* que j'ai gardé avec toute solennité. Une fois passé le rituel et lors du diner sous les étoiles, j'ai exprimé à Cecilia, Doña Maria et Don Angel que je ne me sentais pas prêt pour recevoir la sagesse du *hikuri*. Les trois m'ont montré signe de compréhension. Cecilia pour sa part m'a expliqué l'important de ne pas rejeter le *hikuri*, c'est pourquoi elle m'a demandé de parler avec lui et de le remettre à la terre[2]. Et c'était ainsi.

L'autoréalisation d'un soi imagé

Cette vision psychiatrique, thérapeutique, neuropsychologique ou ethnopsychiatrique prend beaucoup d'ampleur dans tout l'attirail néo-chamanique ou *New Age*, appuyant ainsi la recherche de « l'autoréalisation de soi » ou du bonheur. Si le chamanisme homogénéise une diversité de cultures, le néo-chamanisme affirme la dimension coloniale en exaltant l'individualisme et dépolitisant les pratiques des peuples du Sud.

De la même manière qu'Alice Kehoe le fait, il est important de revenir sur la question de l'individualisme, déjà travaillée dans le chapitre précédent. C'est ce fil conducteur qui nous amène à nommer cette partie de la réflexion « Narcisse ». Ángeles Eraña a mené une analyse approfondie qui montre comment l'individualisme imprègne les visions du monde des sociétés démocratiques libérales, en soulignant à quel point les sociétés occidentales sont attachées à cette conception individualiste, au point où toute critique suscite souvent une réaction de rejet[3]. De son côté, Alice Kehoe constate que les néo chamanismes véhiculent également cette vision individualiste, où l'individu est perçu comme le seul responsable de son propre destin[4]. Ainsi, Alice Kehoe et Michael Harner constatent que « le sibérien sert ses semblables, tandis que les chercheurs de spiritualité états-uniens se trouvent dans une recherche individualiste et égocentrique.[5] »

---

1 R. Martínez González, « El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica »…, *op. cit.*

2 Notes de terrain de recherche, 2023.

3 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas…*, *op. cit.*

4 A. Kehoe, *Chamanes y Religión…*, *op. cit.* À ce propos, il peut sembler attendu, compte tenu du thème de cette thèse, que je mobilise l'œuvre ou les écrits d'Alejandro Jodorowsky. Sans minimiser l'importance de ses contributions cinématographiques ou de certaines intuitions ésotériques, ses propositions s'inscrivent néanmoins dans une logique fortement individualisante et souvent exotisante – précisément celle que je questionne dans ce chapitre –. À mes yeux, Jodorowsky incarne l'un des représentants majeurs du courant *New Age*, dont les approches psychologisantes et individualisantes sont en tension avec les épistémologies situées et relationnelles qui structurent ce travail.

5 *Ibid.*, p. 36.

Amalgames nocifs

Ces réflexions proposées par plusieurs anthropologues, nous alertent sur le danger d'amalgamer les rituels et traditions des nations non occidentales avec les pratiques thérapeutiques ou psychédéliques. Une telle assimilation répond à un impératif occidental validiste où la pleine santé et la pleine forme seraient des conditions indispensables pour l'accomplissement de soi.

En plus, cet amalgame s'avère dangereux en ce qu'il empêche de comprendre et de politiser les maladies qui atteignent les Occidentaux aujourd'hui. Il efface également la possibilité d'interroger politiquement les raisons pour lesquelles tant d'Occidentaux cherchent à fuir une réalité perçue comme étouffante et dénuée de sens.

Cet amalgame se présente également comme un *continuum* du système colonial. En réduisant les rituels des communautés autochtones à de simples outils thérapeutiques, on contribue à dépolitiser ces pratiques, qui constituent pourtant des formes de résistance culturelle face au colonialisme. Ce type de réductionnisme efface l'historicité de leur lutte pour le droit à l'existence, engagée depuis 1492.

Tourisme psychédélique

Les dynamiques coloniales s'intensifient particulièrement lorsqu'il est question de plantes sacrées, dont la relation complexe avec les peuples autochtones est décontextualisée afin d'en faire un simple palliatif. Les impératifs thérapeutiques et psychédéliques tendent ainsi à réduire l'agentivité de plantes comme le *hikuri,* en les transformant en médicaments au service d'un système qui, paradoxalement, est à l'origine du mal-être qu'elles sont censées soulager. L'explosion du tourisme mystique[1] – ou tourisme chamanique – s'est largement répandu au Mexique depuis les années 90[2]. Comme le signale Vincent Basset, ce phénomène, en plus d'exotiser les nations originaires, perpétue le mythe colonial du *bon sauvage*. Ce type de tourisme s'ancre surtout dans les territoires autochtones. Dans l'État d'Oaxaca, par exemple, il a connu un essor significatif avec la popularisation des écrits du banquier et mycologue Robert Gordon Wasson sur les champignons hallucinogènes et sa rencontre avec María Sabina.

Chez les Wixáritari, les textes de Carlos Castaneda dès les années 70 ont suscité un afflux massif de touristes, en particulier dans le territoire du Wirikuta, lieu de naissance du soleil et du *hikuri*. À plusieurs reprises les autorités traditionnelles wixáritari ont dénoncé le trafic illégal de *hikuri*[3] étroitement lié à ce tourisme mystique. Les Wixáritari ont également signalé l'importance du *hikuri* pour leur propre culture comme l'énonce le chef Wixárika Mario Muñoz :

> Les juges et les ministères publics ne connaissent ni l'importance de la plante ni nos coutumes et traditions. […] Si le peyotl prend fin, la culture et nos coutumes prennent fin aussi, parce que c'est là que notre culture naît. C'est pourquoi il est important de prendre soin de la plante et de reforester le Wirikuta, il n'y a pas de choix…[4]

Hikuri n'est pas un hallucinogène

C'est pour cette raison que je mentionne également le Wirikuta dans le titre de ce sous chapitre. L'une des raisons pour lesquelles je n'ai pas consommé le *hikuri* lors de mon séjour, tient à un profond respect pour la plante, mais aussi à une conscience de la menace d'extinction en raison de son extraction massive pour répondre à la demande des néo-chamanes et des amateurs d'expériences psychédéliques. À

1 Vincent Basset, « Del turismo al neochamanismo: ejemplo de la reserva natural sagrada de Wirikuta en México », 2012, p. 23.
2 *Ibid.*
3 Cristhian Barragán, « En México, el tráfico de peyote es un delito sin castigo », *Eje Central*, 7 septembre 2022, https://www.ejecentral.com.mx/en-mexico-el-trafico-de-peyote-es-un-delito-sin-castigo.
4 *Ibid.*

ce sujet, le leader Wixárika Mario Muñoz s'exprime aussi, en signalant comment pour les hippies et les touristes mystiques, le *hikuri* est considéré comme un psychédélique, tandis que pour eux il s'agit d'une plante porteuse de sagesse : « ...ils donnent un mauvais usage à la plante sacrée car, selon eux, c'est un hallucinogène.[1] » Cette distinction des mots doit être prise au sérieux. Les termes comme « hallucinogène » ou « psychédélique » neutralisent la plante, en lui ôtant l'agentivité qu'elle possède dans le système de savoirs et de pratiques des Wixáritari. Cette vision réductrice, en plus d'effacer l'agentivité du *hikuri*, efface la relation sacrée qui pousse les Wixáritari à prendre soin du *hikuri*, à le respecter profondément, au point d'entreprendre un pèlerinage pour le récolter, l'honorer et assurer sa régénération dans le Wirikuta.

Prisonnier de l'égo

Lorsque Narcisse – comme allégorie du néo-chamane ou du touriste mystique – se préoccupe de son propre bien-être, il ignore les conséquences de ses actes, comme la mise en danger de plantes sacrées telles que le *hikuri*. Prisonnier de son ego et animé par un besoin individuel de briser la routine que la tradition occidentale a pensée et construit pour lui, il ne perçoit que son désir d'évasion, qu'il projette en exotisant les « autres ». Obsédé par la construction d'une spiritualité centrée sur la guérison et le bonheur personnel, il devient aveugle tant aux violences de la culture qu'il consomme qu'à celles de la culture qui l'a rendu malade. Pire encore : une fois sa « vision psychédélique » atteinte, la prétendue élévation spirituelle qu'il croit vivre ne fait qu'alimenter un étage supplémentaire dans l'édifice de son ego qui se manifeste ensuite par une insupportable posture de supériorité morale, intellectuelle et spirituelle, à laquelle nous, simples mortels, ne saurions prétendre.

Spiritualité ou thérapie ?

Cependant, ceci fait émerger alors plusieurs questions. Car si au long de cette thèse je défends l'idée selon laquelle une spiritualité et mystcisme sont nécessaires pour réenchanter le monde et repenser la place du corps dans une existence relationnelle, pourquoi donc critiquer ces manifestations mystiques et spirituelles des Occidentaux ? Ne s'agit-il d'une forme de subversion du rationalisme moderne ? Sous risque de me répéter, lorsque des pratiques visent davantage à rendre l'individu productif ou docile face au système qui le rend malade, nous ne parlons pas de magie ou de spiritualité, il s'agit de thérapie et de développement personnel. Mais comment donc pouvons-nous penser une forme de magie, spiritualité et mysticisme en Occident ? Est-ce l'art un outil beaucoup plus important que nous ne le pensions ?

1 *Ibid.*

III. Une anthropologie renversée comme geste artistique

La réflexion sur les (néo)chamanismes, le psychédélisme, ainsi que la problématique surgissant dès l'introduction avec la question de l'anthropologie m'a fait développer encore la question sur l'exotisation de l'autre. En plus, la consultation exhaustive de textes ethnologiques a été assez fatigante à partir du moment où très peu des anthropologues proches des Wixáritari – ou d'autres cultures – ne se posent la question sur l'utilisation du terme indigène ou indien. Ainsi, je me suis interrogé, et si on appliquait ce même regard aux sociétés du nord ? J'ai alors donné à l'IA Chat GPT[1] l'indication suivante :

« J'aimerais que tu fasses un texte, dans le même registre que les anthropologues le font avec les peuples indigènes, mais parlant de la société parisienne. Je veux que tu soulèves leurs coutumes et habitudes comme si on était des observateurs d'une culture exotique et mystérieuse… »

L'IA m'a répondu tout en assumant que ma commande s'agissait d'une satire. Ce que l'IA dit ne doit pas être comprise comme une loi ou une vérité absolue. Mais le fait qu'une IA ait compris l'aspect « satirique » alors que je ne l'ai pas mentionné explicitement, me semble assez révélateur.

Le premier texte intitulé *Au cœur de la jungle urbaine : ethnographie des Parisiens, peuple discret et intensément expressif*, tant hilarant que triste, fait un portrait d'un parisien désenchanté. J'ai donc continué cet exercice, avec la société berlinoise. Ensuite, j'ai réfléchi au genre de textes ethnologiques qui posent le regard sur des objets ou des pratiques spécifiques. Ainsi l'IA a généré des « articles » sur la chaise à roulettes, la danse des canards ainsi que sur les « réseaux invisibles » comme le Wi-Fi ou la 5G.

En prenant donc les différents textes produits, j'ai fait un recueil émulant ceux qui se réalisent dans le cadre académique, avec une mise en page comme s'il s'agissait d'un vrai journal ou livre d'anthropologie.

C'est donc le registre satirique qui fait l'œuvre, puisqu'il montre à quel point, souvent la manière d'aborder les nations originaires du sud semble ridicule si l'on applique aux sociétés du nord. Mais qu'est-ce que cette pièce dévoile pour de vrai ? Le ridicule du regard anthropologique exotisant le sud ? Ou le fait que quand on l'applique aux sociétés du nord cela révèle un vide culturel et spirituel ?

Figure 96 Couverture du recueil ironique de Reverse Anthropology

1 Je suis conscient·e de l'impact polluant et peu écologique de l'utilisation de l'IA. Je ne cherche pas à justifier son emploi dans ce projet, d'autant plus qu'il existe un champ de réflexion que j'aimerais approfondir davantage par la suite.

Indigènes Occidentaux

Rituels et mythes des tribus du capitalisme avancé

Armando Zacarias (éd.)



IV. La blessure intime

Pratiques magiques en France ?

Tout d'abord, il serait très injuste d'assurer que toute pratique d'ordre magique, spirituelle ou mystique est disparue de l'Occident. En ce qui concerne la France particulièrement, nous savons que dans le Jura, en Auvergne, Lorraine[1] et la Corse, diverses pratiques de sorcellerie sont encore présentes aujourd'hui. Or, je constate un vide dans la littérature anthropologique autour de ces pratiques, à l'exception de Déborah Kessler pour la Lorraine. Une question émerge : Pourquoi l'intérêt à étudier la spiritualité des peuples du Sud, tandis qu'ici il y a encore des pratiques rituelles très intéressantes ? Nous pouvons inférer une forme de racisme internalisé, considérant les peuples du Sud comme objet d'étude et exotisant leurs pratiques, chose qu'ils ne se permettraient pas de faire avec leur propre société. Cependant, je considère que ces phénomènes dans certaines régions doivent être perçus comme des exceptions très cachées. En effet, dans l'ensemble général français, ces pratiques sont quand même mal vues à l'exception des pratiques *New Age* que, comme nous l'avons déjà dit, ce n'est point une spiritualité et ce sont surtout des pratiques accessibles à une classe moyenne-haute. Cela me fait lancer l'hypothèse que, si la société française blanche cherche des expériences transcendantales ailleurs c'est parce que dans sa culture ces formes culturelles ont été chassées[2].

Blessure coloniale

Nous devons donc aborder la magie et la question du rituel comme une « blessure coloniale[3]. » Rappelons que la magie a été persécutée en Europe lors de la chasse aux sorcières – ayant eu lieu entre les XVe et XVIIIe siècles –, accusant des milliers de femmes et d'hommes de sorcellerie et d'hérésie. D'après Silvia Federici[4], cette chasse – qui fut tout de même exportée au soi-disant « Nouveau Monde » – est concomitante à l'implantation du capitalisme hétéropatriarcal et a joué un rôle essentiel pour désenchanter le monde. Leonor Silvestri nous invite aussi à réfléchir sur l'impact de cette chasse : « Lorsque nous nous interrogeons sur les fonctions de la chasse aux sorcières, l'une d'elles est celle d'exproprier la culture populaire de ses propres cultes et cultures.[5] » Le végétal, l'animal, le minéral, l'eau, le vent, la terre, le soleil sont pour la magie des esprits, des dieux et des forces vitales ; la chasse et l'instauration du capitalisme les ont transformés en ressources à exploiter. Leonor Silvestri nous le dit ainsi :

> Désenchantement. Comme le mot l'indique, il n'est pas enchanté. S'il est enchanté, il y a de la magie, vous n'avez pas besoin de classer les plantes dans un monde magique, car vous pouvez demander à la plante elle-même, car votre relation avec la plante n'est pas une donnée, ni médiatisée[6].

Ce qu'il faut également retenir de *Caliban et la Sorcière* ou de l'analyse menée par Mona Chollet[7] est que, contrairement à l'imaginaire collectif, cette chasse n'est pas qu'une histoire du Moyen Âge, sinon qu'elle a eu lieu au sein de la modernité coloniale, capitaliste, humaniste et patriarcale. De plus, les pays où les jugements pour sorcellerie ont été menés par les tribunaux laïcs ont considérablement abouti à plus d'exécutions comparées à ceux menés par le clergé, comptant avec le soutien de beaucoup d'intellectuels de l'époque[8] –XVe et XVIe siècles–.

---

1 Contrairement aux autres régions mentionnées, j'ai pu trouver pour la Lorraine des travaux ethnologiques réalisés par Déborah Kessler. Dans ses recherches, elle présente la Lorraine comme un véritable terrain de complexité sociale, mettant en lumière les rituels ainsi que le rôle des guérisseur·ses.. Cf. Kessler Déborah, « Les guérisseurs-désenvoûteurs en Lorraine contemporaine : enquête sur des rituels magico-thérapeutiques », These de doctorat, Université de Lorraine, 2012.
Kessler-Bilthauer Déborah, « Faire et défaire des attaques de sorcellerie dans la Lorraine (France) du XXIe siècle », Martor, 28, 1 novembre 2023, p. 56-71.
2 Mesurant mes mots, j'utilise le terme « chassé » faisant référence à la chasse aux sorcières comme un élément clé de la sécularisation de l'Occident comme Silvia Federici l'a proposé.
3 Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, traduit à l'espagnol par Silvia Jawerbaum, 1. ed., Barcelona, Gedisa, coll.« Biblioteca iberoamericana de pensamiento », 2007.
4 S. Federici, *Caliban et la sorcière..., op. cit.*
5 Leonor Silvestri, *Magia heterocapitalistica y brujeria anti(psi)stema*, Buenos Aires, Queen Ludd, 2023, p. 141.
6 *Ibid.*, p. 94.
7 Mona Chollet, *Sorcières: la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.
8 S. Federici, *Caliban et la sorcière..., op. cit.*, p. 268.

Blessure intime

C'est pourquoi, je me permets d'avancer que, si les pratiques des peuples du Sud sont vues dans le sens thérapeutique, c'est parce que ces individus cherchent à guérir, ou à remplir le vide de ce que Houria Bouteldja appelle, de son côté la « blessure intime » :

> Le terrain est miné car le petit Blanc doit affronter sa blessure intime : admettre que ce qui le révolte le plus profondément ce n'est pas tant qu'il y a plus pauvre et plus illégitime que lui, c'est que l'indigène, malgré tout, sait préserver une part de son être, de son identité et de son histoire et qu'il mourrait pour les sauver, ce dont lui, petit Blanc, a été amputé pour les besoins de l'empire [...]. Ce qui lui est intolérable, c'est de constater son immense solitude et sa propre misère culturelle [...] dont on attribue cyniquement la responsabilité aux indigènes. Cette culture qu'il a abandonné au profit d'un cadeau empoisonné offert par des générations de bourgeois : la blanchité qui n'est pas une culture, qui n'est pas une tradition, qui n'est pas une esthétique, qui n'est pas une spiritualité, qui n'est pas une transcendance[1].

Cela contraste avec les propos de Peter Sloterdijk, persuadé que

> les contributions de la religion à la formation du moi et du surmoi sont elles aussi, comme on le remarque depuis le XVIIIe siècle, substituables par des imprégnations laïques. Les innombrables manifestations de la culture contemporaine de masse dans des festivals, événements sportifs et concerts populaires apportent la preuve que la modernité a aussi réussi la sécularisation des exaltations communes[2].

Il ne s'agit pas ici d'affirmer que toute forme de culture populaire blanche aurait disparu. Toutefois, il serait tout aussi réducteur d'adhérer pleinement à la vision de Sloterdijk en prétendant que la modernité séculière n'a pas profondément affecté la vie spirituelle, notamment en accentuant la rupture avec la « nature ». Ce constat est particulièrement saillant dans le contexte français, où le discours sur la laïcité est fortement intrusif. On peut dès lors parler d'un véritable vide spirituel au sein des sociétés blanches contemporaines ; un vide que l'extrême droite exploite habilement en proposant une forme de transcendance : celle d'une prétendue « suprématie civilisationnelle/raciale. »

Déracinement

La réflexion de Bouteldja rejoint l'idée de « déracinement » formulée par Simone Weil. À travers cette notion, Weil analysait la société occidentale du XXe siècle et en particulier la société française, en soulignant la perte progressive des valeurs communautaires et des traditions ancrées dans le passé, notamment au sein des milieux ouvriers et paysans :

> Bernanos a écrit que nos ouvriers ne sont quand même pas des immigrés comme ceux de M. Ford. La principale difficulté sociale de notre époque vient du fait qu'en un sens ils le sont. Quoique demeurés sur place géographiquement, ils ont été moralement déracinés, exilés et admis de nouveau, comme par tolérance, à titre de chair à travail[3].

1 Houria Bouteldja, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris, La Fabrique éditions, 2023, p. 150-151.
2 Hans Ulrich Gumbrecht cité par SItoerdijk, Peter Sloterdijk, *Faire parler le ciel: de la théopoésie*, Paris, Payot, 2021, p. 391.
3 Simone Weil, *L'enracinement: prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Reprod., Paris, Gallimard, coll.« Folio Essais », n° 141, 1997, p. 63.

L'effet boomerang du colonialisme

Ce vide existentiel, culturel et spirituel, en plus de Weil et de Bouteldja, a également été pensé par Jérémie Piolat. Dans son livre *Portrait du colonialiste, l'effet boomerang de sa violence et de ses destructions*[1], le philosophe propose une lecture fanonienne de la manière dont la colonisation a appauvri la blanchité en la privant de culture populaire vivante. Piolat interroge particulièrement la place du corps, et plus précisément celle de la danse, en s'appuyant sur un épisode de l'émission télévisée *Strip-tease*, dans lequel deux Françaises sont filmées au Mali[2]. On y voit une femme malienne danser au rythme des tambours, une performance incarnée et expressive, révélatrice de toute une culture en mouvement. Sous la forme d'un échange culturel, les deux femmes françaises sont invitées à partager une danse de leur propre culture. Surpris, Jérémie Piolat ne s'attendait pas à que la danse montrée par les deux françaises soit en fait la danse des canards :

> … le comportement de ces deux Européennes révèle simplement ce qu'elles pensent, en tout sincérité et sans méchanceté aucune, de la danse et de la musique africaines : ce n'est rien de plus que quelques bruits et parades sans signification, autour desquels le village aime se retrouver, un peu comme la danse des canards lors des bals d'été dans une province française. Pourquoi ignorent-elles ou ne pressentent-elles pas les significations propres à ces danses et musiques traditionnelles maliennes ? Pourquoi, au moins, ne mesurent-elles pas la technicité, la virtuosité que ces performances exigent pour exister ? Et, surtout, pourquoi n'ont-elles que la danse des canards à offrir spontanément en échange ?[3]

Certes, il y a quelque chose de profondément ridicule dans la scène du reportage où l'on répond par une « danse des canards ». Mais cette image grotesque met aussi en lumière un paradoxe révélateur : alors que les expressions artistiques sensibles, corporelles et vivantes des peuples colonisés ont ré-existé malgré les tentatives coloniales d'effacement, les formes populaires d'expression corporelle en France semblent, elles, avoir été étouffées. Cette disparition prend tout son sens dans une société qui cherchait à imposer sa propre vision du monde comme universelle.

La non-maîtrise culturelle du corps

En outre, Jérémie Piolat accorde d'ailleurs une importance centrale au corps dans l'analyse du colonialisme, affirmant que : « on ne peut pas penser le colonialisme indépendamment d'un travail sur le corps.[4] »

C'est pourquoi je ne peux m'empêcher d'évoquer certains ressentis que j'éprouve fréquemment lors de concerts en France. Que ce soit à un concert de Tricky, de TR/ST, de Vitalic ou de tout autre artiste que je suis, je constate souvent une attitude qui me frappe : les salles sont pleines de personnes qui se comportent comme si elles étaient attablées dans un bistrot. Debout ou assises – lorsqu'il s'agit d'une grande salle –, verre à la main, elles discutent de la qualité du concert avec un ton que je perçois comme empreint d'un snobisme presque dix-huitièmiste.

1 Jérémie Piolat, *Portrait du colonialiste: l'effet boomerang de sa violence et de ses destructions*, 3e éd. enrichie., Herblay, Éditions Libre, coll.« Critique de la civilisation », 2024.
2 Ce reportage est visible sur : https://www.youtube.com/watch?v=c59kgcZ8diM consulté le 22 avril 2025.
3 J. Piolat, *Portrait du colonialiste…*, *op. cit.*, p. 51-52.
4 *Ibid.*, p. 74.

Ce comportement m'a souvent déconcerté. C'est grâce aux analyses de Bouteldja et de Piolat que j'ai pu commencer à formuler plus clairement cette impression. Pour Piolat, la techno – qui est justement le style de nombreux concerts auxquels j'assiste – est une forme culturelle issue d'un monde mécaniste, qui ne relève plus de la danse mais d'une mécanisation corporelle. Lorsqu'il observe les Français tenter maladroitement de danser, que ce soit sur de la techno ou sur des danses dites « du monde », il y voit l'expression d'une « non-maîtrise culturelle du corps[1]. » Ce vide culturel des blanc·hes représente aussi un vide dans l'aspect sensible du corps ?

Par moments, et ceci engage un avis complètement personnel, je soupçonne aussi que les français·es blanc·hes[2] sont fièr·es de ne plus avoir cette pulsion de danse incarnée, comme si le fait de l'avoir perdu tout était perçu comme une preuve de raffinement. Dans cette perspective, exprimer physiquement ses émotions ou vibrer corporellement avec la musique serait une attitude « barbare », indigne des civilisés, qui eux se doivent de toujours afficher les codes de la retenue et de la bonne conduite. Dans le chapitre 7.II j'évoquais la quête du palliatif perdu quand les Occidentaux vont à la recherche du *hikuri* ou d'autres plantes sacrées. Mais peut-être que ce qu'iels ont perdu n'est pas un simple palliatif, mais bien plus : la transcendance, le rapport au corps, l'expérience de la rue, le sens de la communauté, l'importance des manifestations vernaculaires. L'exotisation des peuples autochtones, tout comme l'appropriation de leurs plantes sacrées, n'est dès lors qu'un moyen de combler, ou d'anesthésier, cette agonie spirituelle et culturelle.

Je tiens profondément à la danse, et si j'écris ces lignes, c'est parce que je me suis surpris moi-même à ne pas danser alors que la musique me traversait : je me blanchissais. Ce constat a d'autant plus de résonance qu'il s'est produit lors d'un anniversaire de quinze ans chez les Wixáritari, auquel j'avais été invité. Et s'il y a bien des personnes qui vivent la danse avec tout leur être, ce sont les Wixáritari. Qu'il s'agisse de danses rituelles ou de danses festives, leur engagement corporel est indéniable, vibrant, assumé et impossible à ignorer.

1 *Ibid.*, p. 69-71.
2 Veuillez prendre en compte que celle-ci s'agit d'une généralisation afin d'étude et de réflexion et qu'il ne s'agit pas de tous.tes les français.es.

V. Quelle transcendance ?

Au-delà du *New Age*

De la même manière que Juan Carlos Pérez Cortés le suggère, même si le « mysticisme ésotérique, individualiste et globalisé du *New Age* a triomphé dans les sociétés occidentales, ce n'est pas le seul chemin que la pensée humaine a ouvert au-delà du rationalisme[1]. » L'auteur cite, entre autres, les mouvements féministes qui réinvestissent la figure de la sorcière. Cette figure, puissante et transgressive, subvertit l'oppression patriarcale tout en revendiquant une forme de pouvoir que l'on peut interpréter comme magique : une magie de résistance, de rupture et de transformation. Rien n'est donc irrémédiablement perdu : il existe des alternatives au *New Age*, capables de proposer d'autres formes de transcendance et de subjectivités occidentales.

Un nationalisme décolonial ?

Revenons vers Houria Bouteldja qui se soucie d'apporter une transcendance aux « petits Blancs. » Lors d'une série de rencontres entre militant·es décoloniaux·les et communistes, Bouteldja propose une forme de nationalisme décolonial, – aussi appelé patriotisme internationaliste –, comme voie possible de transcendance[2]. Il s'agit, à mon avis, d'une proposition aussi intéressante que dangereuse. D'un côté, comme l'a souligné Yásnaya Aguilar, le concept de nation a été largement récupéré par l'État, au point d'être confondu avec les logiques de l'appareil étatique et de ses constructions identitaires.

Pourtant, Aguilar comme Bouteldja insistent sur une autre lecture possible : la nation comme communauté, enracinée dans les liens et les solidarités, bien loin du modèle homogénéisant imposé par l'État-nation. De l'autre côté, le nationalisme reste un terrain glissant, particulièrement dans les pays du Nord, où il a la tendance vers le suprémacisme : des dérives héritées de l'histoire coloniale européenne. Pour Bouteldja, il s'agit d'une stratégie politique à saisir dans l'urgence contemporaine afin de détourner l'élan nationaliste associé à la montée du fascisme pour en faire un levier d'alliance entre les « beaufs » et les « barbares », un pari politique qu'elle défend avec force[3].

La place de l'islam

Malgré la puissance du discours étatique sur la laïcité, – qui, à mes yeux est une manière de cacher l'islamophobe quasi structurante de l'État français –, l'histoire, notamment après les processus de sécularisation dont le Siècle des Lumières constitue l'apogée, reste traversée par des penseur·ses et artistes qui affirment la nécessité d'une dimension mystique ou spirituelle. Bouteldja soulève l'importance de l'Islam et nous questionne également sur sa place dans cet ensemble que nous appelons l'Occident[4].

Face à une islamophobie parfois cynique, nourrie par le discours simpliste du prétendu « choc des civilisations[5] », la pratique de l'islam se révèle être un véritable ciment social au sein des communautés musulmanes : un espace de sens, de résistance et de solidarité. Il faut également souligner que penser que l'Islam ne ferait pas partie d'un ensemble culturel européen est illusoire.

---

1 Juan Carlos Pérez Cortés, *Anarquía Relacional: La Revolución Desde Los Vínculos*, 1st ed., Madrid, La Oveja Roja, 2020, p. 2019.
2 *Houria Bouteldja : Rêver Ensemble*, 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=4P0Qqb8rg2w consulté le 11/06/2025.
3 H. Bouteldja, *Beaufs et barbares..., op. cit.*
4 Ce questionnement mériterait à lui seul une réflexion approfondie sur la place de l'islam —et, plus largement, du monde arabe— dans ce que nous désignons comme l'Occident. L'eurocentrisme, conjugué à une islamophobie particulièrement virulente ces dernières décennies, tend à effacer de la mémoire collective les contributions fondamentales des Arabes à de nombreuses disciplines scientifiques, ainsi qu'à nos langues dites « occidentales ».
5 L'idée selon laquelle l'islam serait incompatible avec la République, ou que le monde arabe nourrirait une haine intrinsèque envers l'Occident, repose sur des arguments profondément réducteurs et fallacieux. Houria Bouteldja établit un parallèle éclairant avec la controverse de Valladolid, suggérant que débattre de cette « compatibilité » revient, en substance, à se demander si les Arabes ont une âme, tout comme Juan Ginés de Sepúlveda et Bartolomé de las Casas débattaient jadis de l'humanité des peuples indigènes.
Cette posture occidentale projette une hostilité supposée du monde arabe envers la « civilisation occidentale », tout en refusant de prendre en compte les violences historiques que l'Occident a infligées aux populations arabes : invasions, politiques de rejet, soutien inconditionnel à l'État d'Israël ou encore appui aux régimes dictatoriaux dans le monde arabe. Ainsi, l'Occident se présente comme une victime impuissante de la « barbarie islamiste », sans jamais reconnaître ni assumer les responsabilités de ses propres actions impérialistes. Cf. Claudia Cinatti, « Islam politique, anti-impérialisme et marxisme », *Révolution Permanente*, https://www.revolutionpermanente.fr/Islam-politique-anti-imperialisme-et-marxisme.

Tant des langues comme le français et l'espagnol que de nombreuses disciplines scientifiques – notamment les mathématiques[1]– ont été profondément influencées par l'arabe. Ces savoirs ont contribué à façonner ce que l'on appelle aujourd'hui, et que je désigne dans ce travail, comme les sciences modernes occidentales. La place de l'islam dans cette histoire demeure ainsi un sujet qui mérite d'être réfléchi soigneusement.

Simone Weil, mystique sans soumission

Je ne vais pas nier que, de manière personnelle, j'ai une certaine aversion que je porte pour les religions monothéistes. Or, la résistance musulmane en France, ou juive pendant l'histoire, nous montre que la croyance et la foi peuvent construire une forme d'agentivité politique. Ce principe à la fois politique et religieux est également visible chez Simone Weil que, même convertie au catholicisme, elle a refusé de se faire baptiser « pas comme un geste de rébellion, mais plutôt de solidarité avec les vérités exprimées par d'autres traditions et religions. Si l'Église de Rome était réellement catholique, elle ne dicterait ni exclusions ni anathèmes.[2] » La relation si problématique de Weil avec l'Église, mais très claire et mystique face à Dieu nous font avertir que même dans la chrétienté – tout comme dans l'islam et le judaïsme – on peut y voir une forme de spiritualité subversive, politique et surtout non-individualisante et non-coloniale qu'il convient d'aborder avec ouverture. D'autant plus que Weil ne se contentait pas d'une foi abstraite ou livresque : elle incarnait ses convictions jusque dans les luttes sociales, allant jusqu'à s'engager dans la Colonne Durruti pendant la guerre d'Espagne, ainsi qu'au sein des mouvements ouvriers en France.

La Théologie de la Libération

Ces perspectives beaucoup plus amples de ce qu'une religion ou une croyance spirituelle peut apporter ontégalement été traitée en Amérique Latine, notamment avec la Théologie de la Libération. Ce mouvement chrétien, né dans les années 1960, propose une articulation entre foi catholique et critique sociale, en dénonçant les structures de domination à l'origine des injustices systémiques. Depuis la publication de la *Teología de la Liberación* de Gustavo Gutiérrez[3], la réflexion sur le sujet est vaste, en montrant qu'il ne s'agit pas d'une pensée à sens unique et que la théologie de la libération a besoin de variabilité selon les contextes tout en mettant la priorité sur les pauvres. Cette ouverture peut être particulièrement précieuse pour les classes moyennes blanches et les « petits Blancs » en quête de sens. Il ne s'agit bien entendu pas de défendre une chrétienté identitaire à la manière de Marion Maréchal, dont le discours n'est qu'un camouflage idéologique du racisme, un moyen détourné de racialiser les religions sans jamais nommer les races.

Les spiritualités reconstructionnistes comme non-option

Nonobstant, si nous nous soucions d'apporter une transcendance aux Blanc·hes de la France, Weil nous avertit que : « Le passé détruit, ne revient jamais plus.[4] » Il serait donc périlleux, voire illusoire, pour les « petits Blancs », de tenter de reconstruire les spiritualités, les rituels ou les formes de mysticisme que la modernité a elle-même contribué à anéantir. Il ne s'agit pas de faire revivre artificiellement les traditions celtes, gauloises ou autres. Ce qu'il faut, c'est partir de ce qui existe ici et maintenant. Il ne s'agit pas non plus de calquer les pratiques wixáritari sur celles des Blanc·hes. L'enjeu est plutôt de comprendre les épistémologies sous-jacentes : les manières d'appréhender le réel, le sacré, les objets, les gestes. Si une forme de transcendance doit être (ré)inventée chez les Blanc·hes, elle devra, selon moi, s'ancrer dans une perspective matérialiste : c'est là que l'art entre en jeu. Ce regard devra d'abord réenchanter la matière même du corps : ce corps qui ne danse plus, mais qui recèle pourtant des puissances, des mémoires et des potentialités infinies.

---

1 Meza Torres Andrea et Valencia Garcia Guadalupe, « Introduccion », dans Andrea Meza Torres et Guadalupe Valencia Garcia (éd.), Otros saberes, otros mundos Miradas interdisciplinares y decoloniales a la construcción sociohistórica de las espiritualidades, 1ra éd., Universidad Nacional Autónoma de México, 2023. p. 9-26.

2 Rafael Narbona, *Peregrinos del absoluto: la experiencia mística*, Primera edición., Madrid, Taugenit Editorial, 2020, p. 152.

3 Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación: perspectivas*, 2a ed., Salamanca, España, Ed. Sígueme, coll.« Verdad e imagen », n° 30, 1985.

4 S. Weil, *L' enracinement..., op. cit.*, p. 71.

Une transcendance de l'immanence

Il semblerait paradoxal de comprendre la transcendance sous un œil matérialiste. En effet, la tradition occidentale l'a longtemps pensée comme une notion métaphysique, tournée vers un au-delà, une réalité éthérée, supérieure et immatérielle. Pourtant, il paraît essentiel de réinscrire la transcendance dans la matière, dans les gestes simples et quotidiens comme respirer, marcher, cultiver. Regarder la transcendance à partir de la capacité à se surprendre par les potentialités de la matière que nous sommes et que nous partageons avec le monde. Plusieurs œuvres développées dans cette recherche incarnent cette approche. Pensons par exemple aux tomates anthropophages cultivées dans la performance *Corpus Voltis* : observer la transformation de ces graines, c'est se confronter à la vie elle-même : celle des plantes comme celle des humain·es qui les consommeront. Ainsi, même si chez Deleuze la transcendance s'oppose à l'immanence[1], je considère important donc de les rapprocher pour ouvrir la possibilité à expérimenter le corps et ses gestes comme source d'expériences qui réenchantent le monde. C'est ce que Starhawk propose avec son néopaganisme et l'idée d'une éthique de l'immanence[2] : l'idée d'une spiritualité qui ne se retrouve pas dans un « au-delà » en dehors du monde, mais incarnée dans la terre, les corps, les relations et le changement.

Cette proposition pourrait être complexifiée aussi vis-à-vis des Wixáritari. En effet, malgré certaines lectures occidentales de leurs pratiques qui évoquent une transcendance dans le « monde autre », nous avons déjà parlé à plusieurs reprises de la possibilité d'une forme de monisme neutre chez elleux, à partir bien sur d'un regard heuristique que je me suis permis. Cela est également constaté dans les recherches d'Héctor Medina où, en comprenant plusieurs mythes et en écoutant attentivement les paroles wixáritari, iels disent qu'« à l'origine, humains, animaux, plantes et astres étaient la même chose[3]. »

Il est temps de poursuivre la réflexion sur l'art et le rôle dans la proposition de ces chapitres.

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Nachdr., Paris, Éd. de Minuit, coll.« Collection Critique », 1991, p. 38-59.
2 Starhawk, *Rêver l'obscur...*, *op. cit.*, p. 79.
3 H.M. Medina Miranda, « Las personalidades del maíz en la mitología wixarika o cómo las mazorcas de los ancestros se transformaron en peyotes »..., *op. cit.*

VI. La décréation mystique de l'art

L'expérience mystique : ni pacifique ni sereine

Rafael Narbona conçoit la mystique « non comme une forme d'évasion, mais comme un approfondissement de la foi. [...] L'expérience mystique n'est pas une expérience isolée, mais plutôt quelque chose qui reste et pousse la conduite à un changement radical.[1] » Cela implique que, contrairement à la recherche d'extase, de stimulus, de thérapie ou de guérison, si l'on veut imaginer des nouvelles formes transcendantales chez les Occidentaux, iels doivent également prendre en compte que le chemin mystique et spirituel n'est ni pacifique ni serein[2], c'est une mise en abîme, une *décréation* en termes de Simone Weil. Ce chemin ne conduit pas au bonheur tel que le promet le discours *new age*, ni à une forme de bien-être aseptisé conforme aux standards du capitalisme.

Décreation

Avec son concept de *décréation*, Weil nous invite au renoncement de l'égo pour se donner à la divinité : « Être rien pour être à sa vraie place dans le tout.[3] » Cette idée résonne fortement avec la pensée d'un philosophe trop souvent oublié : Baruch Spinoza. À travers une vision souvent qualifiée de panthéiste, Spinoza affirmait que toute existence est une expression de Dieu, non pas comme substance séparée, mais comme partie intégrante de sa réalité, une réalité unique englobant corps et esprit dans une même unité[4].

Être maïs

Bien que les propositions de Spinoza relèvent d'un monisme neutre, ses propositions peuvent nous guider à repenser la matérialité des corps et les comprendre comme des nœuds complexes, non pas comme « liés » au monde, mais comme partie intrinsèque du monde. D'ailleurs et dans cette même logique, lors d'une de nos longues conversations, Cécilia Carrillo m'a confié qu'à ses yeux, « nous sommes comme le maïs[5] » : chaque individu est un grain, et ensemble, nous formons un épi, le monde. Soyons maïs.

Transformer la matière, transformer le monde

Dans ce sens, les gestes artistiques, plutôt que d'être des actes de glorification de l'ego ou de l'individu, peuvent devenir un moyen d'effacement de soi au profit de quelque chose de plus grand – une vérité, une beauté, une transcendance, la communauté, la justice sociale, la justice écologique –. C'est là que réside l'aspect magique que je défends dans cette thèse. Car si la magie consiste à exercer une influence sur le monde pour le transformer, n'est-ce pas exactement ce que fait l'art ? Par l'art, nous transformons la matière et ce faisant, nous nous transformons avec elle. Passeron l'exprime ainsi : « l'œuvre accomplie change *l'homme* que l'a faite.[6] » C'est pourquoi, la notion de « création artistique » m'est problématique : elle place l'« artiste » dans une position extérieure, comme si l'artiste créait de manière *ex-nihilo*, comme un si iel était un dieu[7]. En parlant de « création », nous oublions qu'il y a un crayon qui vient du charbon, un papier qui vient d'un arbre, nous oublions qu'il y a un monde auquel nous appartenons et qui nous constitue. Ainsi, l'acte artistique n'est pas seulement une opération sensible ; c'est une transformation ontologique, un déplacement de l'être, qu'il soit humain ou non humain et il n'est nul besoin d'être artiste ou magicien·ne pour expérimenter cette magie. Avez-vous déjà mangé une tomate, une fraise ou un maïs, n'importe quel fruit ou légume, que vous avez vous-même cultivé ? Ce geste relève d'une expérience magique et mystique. D'abord magique car à travers le soin, nous pouvons être témoins de comment la plante ou l'arbre pousse. Et elle devient mystique lorsqu'en mangeant une partie de la plante en nous nous laissons transformer par elle, une corpophagie. C'est en ce moment-là que l'on fait face à la grandeur de l'univers : avec une bouchée de maïs.

---

1 R. Narbona, *Peregrinos del absoluto...*, *op. cit.*, p. 21.
2 *Ibid.*, p. 89.
3 Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Ebook-bnr, 2020, p. 38.
4 B. Spinoza, *Éthique...*, *op. cit.*
5 Communication personnelle informelle avec Cecilia Carrillo. Cerro de los Tigres 2023.
6 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création...*, *op. cit.*, p. 159.
7 Ceci fait écho à la proposition d'Almudena Hernando, où elle explique l'individualité, est un processus moderne qui objectivise la réalité en établissant une distance avec. Hernando Almudena, *La fantasía de la individualidad sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Teoría y pensamiento feminista, 2018.



Figure 97 Maïs pinto de la famille Carrillo. Cerro de los Tigres. Photographie Armando Zacarías 2022



Figure 98 The Fool (Le Mat). Tarot Rider-Waite. Illustration issue de la première édition du Tarot Rider-Waite-Smith (Pamela Colman Smith, 1909), désormais dans le domaine public.

Louis Michel, une mystique révolutionnaire

Dans le tarot Rider-Waite-Smith, qui reprend en grande partie l'iconographie du tarot de Marseille, la carte intitulée *Le Mat* (The Fool) illustre une expérience comme celle dont nous parlons. Positionné au bord d'une falaise, le Mat est prêt à se jeter dans l'inconnu, à affronter les risques d'un avenir incertain. Ce saut n'est pas un geste insensé, mais un acte de courage face à l'imprévisibilité : il marque le commencement d'un chemin radicalement nouveau. Le chiffre 0 qui lui est attribué évoque cette idée, le Mat ne possède rien, n'a rien à perdre, et c'est précisément de ce vide qu'émerge son départ.

Quelle figure pourrait mieux incarner ce Mat, ce saut dans l'abîme, que Louise Michel avec son drapeau noir ? Figure historique souvent marginalisée, non effacée, mais reléguée, elle demeure l'un des visages les plus puissants d'un passé révolutionnaire que l'État français n'a jamais voulu pleinement reconnaître. Solidaire des Kanaks face au colonialisme, son engagement reste d'actualité. Pourtant, à la différence des Lumières érigées comme mythes de la société moderne française, Louise Michel n'a pas été panthéonisée. Or, elle est à mes yeux un mythe d'un autre type : celui des opprimé·es, des exilé·es, des affamé·es, de celles et ceux que l'histoire officielle oublie. Quand Michel brandit le drapeau noir pour dénoncer la misère ouvrière, son geste est à la fois politique, performatif et profondément mystique : elle ne saute pas dans l'abîme pour elle-même, mais pour les autres et portée par une transcendance matérielle et incarnée dans la lutte et la solidarité.

L'art, délesté de sa matrice coloniale, est un potentiel moyen de dénonciation des systèmes d'oppression, de réaffirmation des identités marginalisées, et de proposition d'alternatives aux structures de pouvoir existantes comme le fait l'artivisme par exemple. L'art peut ainsi être vu comme une forme de libération spirituelle et politique, en rendant visibles les injustices, en écoutant la voix des opprimé·es et en imaginant de nouvelles manières de devenir ensemble. Les pratiques participatives par exemple, où le sens de la matière et de l'œuvre est construit de manière collective, s'avèrent un geste puissant de *décréation*. Dans cette ligne, l'artiste ne transforme pas pour affirmer son propre génie ou pour satisfaire un désir personnel de reconnaissance d'un marché. Iel transforme pour explorer des formes spirituelles à travers l'émerveillement, le jeu ou le contact.

VII. Une magie Néomatérialiste

Je suis conscient que parler de magie peut susciter des objections, notamment l'accusation de nostalgie ou de « retour en arrière », face à la rationalité et au progrès érigés par la philosophie des Lumières et la modernité occidentale. Selon cette vision, la magie et le rituel appartiennent à cet « ancien régime » ou aux « sociétés traditionnelles[1] » desquelles la philosophie illustrée a « émancipé le monde[2]. » Mais cet argument repose précisément sur le même paradigme eurocentré et linéaire du progrès : un cadre de pensée qui hiérarchise les formes de savoir et de sensibilité au nom d'une modernité prétendument universelle.

La pensée magique

En effet, la pensée moderne a relégué la magie à une position particulièrement dévalorisée. On qualifie de « pensée magique » tout type de relation entre des causes et des effets qui n'ont aucun lien en eux-mêmes – ou manquant d'un fondement scientifique vérifiable – et qui sont interprétées arbitrairement – et commodément – sous le paradigme du sacré, du spirituel et du mysticisme. En plus, comme Silvestri le montre, la « pensée magique » est aussi présente au sein des démocraties libérales. Pour elle, les contemporains sont persuadé·es qu'iels ne pensent pas magiquement. Or, plusieurs dispositifs démocratiques comme le vote relèvent déjà d'une pensée magique[3]. Ainsi, pour Silvestri : « une pensée magique dans un monde désenchanté est une équation fatale[4]. »

Quant à moi, je reste sceptique face aux jugements artistiques émis par ceux qui rejettent toute expérience magique. Car, de mon point de vue, il n'existe pas de véritable expérience artistique sans cette dimension. À défaut, cela me semble relever non pas de l'artistique, mais d'un snobisme vide, coupé du sensible et du monde.

La magie comme pensée concrète

Cependant, lorsque je dis que la magie n'est pas en conflit avec le travail intellectuel, je m'aligne avec Starhawk qui définit la magie comme une forme de pensée concrète : «

> Apprendre la magie consiste surtout à apprendre à penser selon les choses, à expérimenter concrètement aussi bien qu'à penser abstraitement. Nous commençons tous notre vie, en tant qu'enfants, en pensant concrètement, mais cette capacité, au lieu de se développer et de se raffiner quand nous grandissons, est dévaluée dans notre culture au profit du raisonnement abstrait. Le concret révèle l'invisible : le microcosme prend forme à partir des mêmes forces qui façonnent le macrocosme[5].

Ce que Starhawk appelle le « concret », je le comprends pour ma part comme la matérialité même de l'art – ses formes sensibles, rituelles et corporelles – à travers lesquelles se tissent des expériences de connaissance, de transformation et de révélation.

Redéfinir la magie

On retrouve fréquemment une conception de la magie comme relevant de l'illusion ou de la tromperie. C'est notamment le cas dans des ouvrages tels que *Magie numérique : Les Arts trompeurs, Machines, Magie, Médias*[6] ou *Magie et Technologie*[7] de Manuela de Barros. Or, pour moi, parler de magie ne renvoie ni à une illusion ni à un artifice. Il s'agit au contraire de nommer une capacité d'agir sur le monde, d'exercer une influence sur la réalité. Dans ce sens – comme nous l'avons déjà développé tout au long de ce travail – quel meilleur exemple de magie que celui de transformer un simple tube de peinture acrylique en

1 M. Segalen, *Rites et rituels contemporains..., op. cit.*

2 À ce propos le texte *Was ist Aufklärung* de Michel Foucault nous parle d'un trait très intéressant du Siècle des Lumières comme époque qui a pris conscience d'elle-même par rapport à son passé qui doit être balayé et à l'avenir qu'ils doivent construire. Ce qui nous montre une partie de l'esprit dominant de la modernité. Cf. Michel Foucault, « Was ist Aufklärung? », *in* Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (éd.), *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994, vol.IV 1980-1988, p. 562-578.

3 L. Silvestri, *Magia heterocapitalistica y brujeria anti(psi)stema..., op. cit.*, p. 43.

4 *Ibid.*, p. 38.

5 Starhawk, *Rêver l'obscur..., op. cit.*, p. 71.

6 Miguel Almiron, Sébastien Bazou et Pisano Giusy (éd.), *Magie numérique: les arts trompeurs: machines, magie, médias*, Villeneuve-d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle. Images et sons », 2020.

7 M. de Barros, *Magie et technologie..., op. cit.*

un tableau ? La magie explore et révèle les puissances et potentialités des objets et des corps. Elle ne trompe pas, elle transforme.

L'expérience corporelle

En ce qui me concerne, adopter une posture moniste-matérialiste du corps et des expériences mystiques, l'art et sa matérialité occupent un lieu prioritaire. En effet, nous considérons qu'il faut élargir la proposition de Bouteldja et en plus de donner un sens de communauté aux Blancs il faut le faire par le biais des gestes, d'une poésie matérielle qui s'articule au corps. Sous cet angle, le corps n'est pas simplement un support passif ou un obstacle à dépasser pour accéder à une réalité spirituelle plus haute, comme le suggèrent souvent les approches dualistes. Au contraire, il devient l'élément central à travers lequel se déploie l'expérience spirituelle. Ici, le corps et l'esprit ne sont pas séparés, mais forment une unité indissociable : tout phénomène spirituel doit passer par l'expérience corporelle.

La vie qui nous traverse

Penser donc à une magie corporelle s'agit de changer le regard vers la matière elle-même : Penser le corps que nous sommes comme une matière organique vivante. Auparavant Silvana Vignale parlait d'une seule vie qui nous traverse, et non d'une multiplicité de vies. Cette transformation de la vie qu'elle met en avant nous parle davantage aussi de la matière que nous sommes :

> Cette continuité et co-extensivité de la vie a quelque chose à dire par rapport à ce que nous considérons communément comme matière inerte : nous ignorons la vitalité de la matière car nous entendons la vie comme l'attribut de quelqu'un qui la possède et puis inexorablement il la perd. [...] Revendiquer la vitalité de la matière est un exercice à contre-courant de l'idée de matière inerte ou instrumentalisée, qui nourrit l'arrogance humaine et les fantasmes de conquête et de consommation qui détruisent la Terre [...] La matière n'est pas simplement un support[1].

Puissances et limites de l'art comme expérience

Comprendre le corps sous un angle matérialiste nous permet de le replacer comme acteur principal dans une quête spirituelle puisque cela laisse voir son caractère relationnel. Le corps, étant le siège de l'expérience matérielle, sociale et politique, devient un terrain d'action où se rencontrent le spirituel et le politique. L'attention portée au corps est ici non seulement une forme de spiritualité relationnelle matérielle, mais également une prise de conscience des relations de pouvoir, des oppressions et des résistances inscrites dans la chair. Ainsi, dans une société qui a méprisé le corps, le ré-enchantement du monde doit passer d'abord par le ré-enchantement du corps. Voilà le rôle de l'art. Je suis convaincu, comme Ticio Escobar l'expose, que

> ...l'art n'offre ni de panacées pour les malheurs que les pandémies sanitaires apportent, ni de solutions pour les iniquités imposées par les pestes politiques-sociales : L'art stimule le regard éthique, résiste à l'instrumentalisation de ses images et réinvente sans cesse la portée et les modes de la temporalité. L'art nourrit des réserves de sens, des formes qui peuvent rester dormantes jusqu'à trouver leur maturité à des moments favorables[2].

Le post-dualisme chrétien

Auparavant on parlait de la chrétienté comme une voie politique potentielle, il est pertinent d'évoquer le travail de Peter van Inwagen. Le théologien états-unien propose une lecture matérialiste de la Bible, en argumentant que le dualisme chrétien n'est autre que l'influence de Platon. Van Inwagen argumente, de manière très convaincante, que plusieurs fondements de la Bible pourraient être matérialistes mais ils ont été biaisés par les théologiens, eux-mêmes platoniciens : « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front jusqu'à ce que tu retournes à la terre, car c'est d'elle que tu as été tiré ; tu es poussière, et tu retourneras à la poussière[3]. » Cette perspective fait écho à la dimension holistique du christianisme primitif dont la

1 S. Vignale, « La vida y la incertidumbre. Ensayo sobre perspectivismo y ontología relacional »..., *op. cit.*
2 T. Escobar, *Aura latente...*, *op. cit.*, p. 23.
3 Genèse 3 :19 vité dans Peter Van Inwagen, « Dualism and Materialism: Athens and Jerusalem? », *Faith and Philosoph: Journal of The Society of Christian Philosophers*, 12-4, 1995, p. 475-488. Dans ce texte, van Inwagen explore d'autres passage bibliques tant de l'ancien comme du nouveau testament qui montrent un lecture matérialiste très intéressante.

vision est fondamentalement unitaire : Dieu n'est pas une entité séparée du monde, mais immanente au cosmos. Dans cette vision, Jésus n'est pas vu comme le fils d'un dieu personnalisé, mais comme un prophète aussi humain que nous tous·tes. Il est important également de différencier cet unitarisme primitif de l'unitarisme revendiqué plus tard par le protestantisme qui comprendra la notion d'« unitaire » sous une logique individualiste.

Réenchanter le corps/monde

Réenchanter le corps, c'est cultiver à la fois l'émerveillement quotidien et la révolte face à l'injustice. Une transcendance immanente, pensée depuis une perspective matérialiste, nous invite à comprendre que les violences faites au monde sont aussi infligées à nos propres corps. Respirer, ce geste vital, simple et fondamental, devient alors un acte de conscience. Associé à des pratiques artistiques comme la peinture ou la danse, il nous permet de nous reconnecter à nous-mêmes et aux autres. Respirer, c'est aussi se relier immédiatement à celles et ceux à qui ce droit a été arraché. C'est cela, réenchanter le monde : se laisser toucher par la beauté du cosmos tout en s'indignant face aux injustices, face aux impunités coloniales qui persistent et qui empêchent cette vie partagée, qui éteignent l'éclat de la poussière d'étoiles que nous sommes. Réenchanter le corps, quand nous n'avons pas un Dieu, c'est dire merci aux plantes qui nous procurent de l'oxygène et de la connaissance en défendant le *hikuri* au Wirikuta, la flore et la faune de l'Amazonie, les *niños santos*[1] à Oaxaca et les oliviers en Palestine.

Poétiser le réel, faire parler le monde

Pour reprendre Simone Weil, sa notion d'enracinement – contraire donc à la question de déracinement déjà évoquée –, parle de la nécessité des peuples et des individus de s'enraciner dans une tradition historique, culturelle et spirituelle. Si Weil nous parle de cette nécessité, Peter Sloterdijk s'interroge sur son origine. Avec le concept de *théopoésie*, Sloterdijk ne cherche pas à faire de la théologie, mais à explorer la manière dont les récits sur les dieux se construisent, et comment ils façonnent des systèmes de sens collectifs en poétisant le réel. Pour lui, la religion, – au-delà de ses instrumentalisations politiques et étatiques – « peut se consacrer à l'interprétation de l'existence dans son contexte le plus universel, à la domestication du hasard et au façonnage du caractère éphémère de la vie…[2] ». Cependant, influencé par Nietzsche, il avance que ce sont les humains qui créent les dieux et leur donnent la parole. Une telle affirmation nous semble marquée par une certaine posture anthropocentrique. À l'inverse, dans la cosmologie des Wixáritari, le monde possède sa propre agentivité. Il ne s'agit pas de créer des dieux, mais de reconnaître que les dieux sont déjà là : incarnés dans le monde tangible, avec lequel les êtres humains entretiennent une relation vivante et réciproque. Ainsi, la poésie du réel ne passe pas par le fait de « faire parler les dieux », comme le suggère Sloterdijk, mais par l'écoute attentive du monde, comme les Wixáritari nous l'enseignent.

Le matérialisme scientiste n'est pas une option

Dans ce texte, je défends en effet une posture moniste et matérialiste du corps face au dualisme moderne. Or, bien que le matérialisme scientifique soit souvent présenté comme la principale alternative au dualisme, il est essentiel d'en interroger les fondements, notamment son ancrage eurocentré et sa portée séculière. Ce courant repose sur une exigence de vérifiabilité fondée sur les critères des sciences positivistes. Le prétendu « universalisme » du savoir scientifique devient ainsi une grille unique de lecture du réel, imposant une conception homogène de la vérité et de l'objectivité. Cette vision exclut, marginalise ou délégitime une multitude d'autres formes de savoirs –spirituels, sensibles, relationnels– issus de cultures non occidentales. Elle entre ainsi en contradiction avec la perspective zapatiste à laquelle nous nous rattachons : celle de « lutter pour un monde où plusieurs mondes puissent exister. »

Il convient de rappeler que la science n'est pas neutre et qu'elle a une lourde dette puisqu'elle s'est construite et développée sur des bases coloniales. L'extractivisme des ressources pour le développement, l'appropriation des savoirs propres aux nations autochtones, le contrôle du discours scientifique en sont

1 *Niños santos* est l'appellation que María Sabina, prêtresse et guérisseuse mazatèque utilisait pour se référer aux champignons que l'Occident considère comme « hallucinogènes ».
2 P. Sloterdijk, *Faire parler le ciel…*, *op. cit.*, p. 389.

quelques exemples. Je pense également à l'exploitation des corps racisés pour la médecine, comme le père de la gynécologie James Marion Sims l'a fait, en infligeant la torture à des femmes noires[1].

La biomédecine propose une vision du corps profondément réductionniste. Elle cherche à expliquer les maladies principalement à travers des causes biologiques ou génétiques, et conçoit le corps comme un assemblage de systèmes et d'organes isolés, chacun relevant d'une spécialité distincte. Cette fragmentation entraîne une perte de vue de la globalité du corps et de ses dynamiques interconnectées. De nombreux exemples de traitements ou dispositifs biomédicaux – parfois encore en circulation ou déjà retirés du marché – témoignent des risques liés à cette approche morcelée. En ignorant les interactions systémiques et la complexité sensible de l'expérience corporelle, la biomédecine peut engendrer des conséquences graves sur la santé. Ce type de matérialisme scientiste continue de reproduire une conception qui fait abstraction des dimensions vécues, sensibles et relationnelles du corps. Ainsi, lorsque j'entends la formule « la médecine le dit, donc c'est vrai », je n'y vois pas une vérité absolue, mais un ensemble de probabilités, d'hypothèses opératoires, parfois bénéfiques, parfois délétères. Il en va de même pour les traitements à base de plantes[2] : ils peuvent guérir, tout autant qu'ils peuvent échouer. Autrement dit, ce n'est pas parce qu'« une vérité est dite scientifique » qu'elle est universelle ou définitive.

Néomatérialisme : enchanter la matière que nous sommes

Néanmoins, au-delà du scientisme, je considère que le néomatérialisme peut s'avérer une opportunité pour repenser la communauté, ré-enchanter le monde, tisser des liens et subvertir le colonialisme, l'individualisme, le racisme et le patriarcat avec des pratiques porteuses de sens. Le néomatérialisme, abordé à plusieurs reprises dans cette recherche de manière implicite – notamment à travers le réalisme agentiel de Karen Barad –, ne se limite pas à l'analyse des rapports économiques ou des conditions matérielles de production. Il s'intéresse avant tout à l'agentivité de la matière elle-même, c'est-à-dire à sa capacité à participer activement à la structuration et à la production de la réalité. Ainsi, le néomatérialisme élargit la conception classique du matérialisme en proposant une nouvelle manière de penser la matière. Il permet de la comprendre à la fois dans sa dimension dynamique et agissante et aussi en tenant compte des conditions économiques et politiques concrètes dans lesquelles elle existe et opère.

La magie malgré tout

Tout au long de cette recherche, j'ai proposé de repenser ce que nous entendons par « magie » et d'explorer les voies possibles pour réenchanter le monde. Une telle proposition peut sembler dérisoire, presque insignifiante, face aux catastrophes dont nous sommes les témoins. Depuis deux ans, chaque jour nous sommes confronté·es aux images insoutenables d'un génocide perpétré en toute impunité. Comment, dans un tel contexte, envisager de réenchanter le monde ? Comment ne pas céder au désespoir, au nihilisme, à la folie ? Comment continuer à penser avec clarté ? Comment faire de la recherche sans être profondément bouleversé par l'horreur infligée au peuple palestinien ? Aux Ouïghours, aux Masalit, aux Kurdes, au peuple Congolais ? Pendant ce temps, au Mexique, les violences s'intensifient également, les féminicides persistent, les cartels étendent leur emprise. Quelle place reste-t-il pour la magie dans un monde aussi asphyxiant ?

Je ne prétends pas d'apporter une réponse définitive à ces questions vertigineuses, nées d'un profond sentiment d'impuissance. Mais je crois que certains gestes, aussi modestes soient-ils, relèvent déjà de la magie. Brandir un drapeau palestinien, c'est de la magie. Apprendre une langue non hégémonique, c'est de la magie. Ressentir de l'empathie pour les peuples du Sud, oser se poser la question, c'est déjà un geste puissant.

---

1 Dineo Khabele, Kevin Holcomb, Ngina K. Connors et Linda Bradley, « A Perspective on James Marion Sims, MD, and Antiblack Racism in Obstetrics and Gynecology », *Journal of Minimally Invasive Gynecology*, 28-2, 1 février 2021, p. 153-155.

2 C'est un point que je discute régulièrement avec mon amie et collègue, l'anthropologue médicale Yolinliztli Pérez-Hernández. Lors de notre travail de terrain commun sur les programmes de planification familiale au Mexique –domaine dans lequel elle est spécialisée, notamment sur la question de l'accès à la procréation médicalement assistée–, Yolinliztli souligne que les probabilités de concevoir par fécondation in vitro restent faibles. En réalité, la biomédecine n'offre aucune garantie absolue. Elle repose davantage sur un système de spéculations que sur des certitudes. Dans cette perspective, et à partir de ses recherches sur les négociations entre biomédecine et médecine traditionnelle tzeltal au Chiapas, elle observe que la biomédecine elle-même opère avec des logiques probabilistes, à l'image de nombreuses autres pratiques qu'elle tend pourtant à disqualifier ou à marginaliser.

Et quand on voit, malgré tout, les Palestinien·nes préserver une forme de beauté : là réside aussi la magie. Accrochons-nous à cette magie, sans cesser de nous interroger, à la lumière de cette phrase bouleversante de James Baldwin : « Que deviendra-t-il de toute cette beauté ?[1] »

Rester Barbare

Pour revenir au contexte français, malgré la marginalisation des campagnes et des « petits Blancs », les mouvements syndicalistes, militants, collectifs et associatifs témoignent d'un engagement collectif qui mérite d'être reconnu. Ces dynamiques pourraient bien constituer une voie vers la recherche d'une forme de transcendance : rien n'est tout à fait perdu. Elles incarnent aussi des tentatives concrètes de dépasser l'individualisme dominant, tout en répondant aux effets de la dépossession, de l'isolement social et des violences systémiques engendrées par le capitalisme. Les penseur·ses décoloniaux·ales en France mettent souvent en avant l'exemple des Gilets jaunes, qui, dans le cadre de leurs revendications sociales en tant que personnes blanches, n'ont pas mobilisé de discours xénophobe ou dirigé contre les personnes migrantes ou racisées – un fait qu'il convient de souligner et de valoriser –. Ces formes de mise en commun et de solidarité ouvrent ainsi des espaces pour réinventer la matière et sa magie.

Cependant, de la même manière que Bouteldja, je suis convaincu que les Blancs doivent encore construire une transcendance, une spiritualité, iels doivent ré-enchanter le corps-monde pour deux raisons : mettre fin à l'extractivisme qui se fait au détriment des peuples du Sud ; et se doter d'un horizon politique capable de les faire sortir de la blanchité. Car si être blanc relève d'une catégorie politique privilégiée dans une société structurée racialement mais dénuée de culture populaire, de magie, de danse, de transcendance, alors, comme le dit Louisa Yousfi, il vaudra mieux *rester barbare*[2].

1 James Baldwin, *La prochaine fois, le feu*, Paris, Gallimard, 2018., p. 65

2 Louisa Yousfi ne conçoit pas la barbarie comme une manifestation de violence ou de sauvagerie, mais comme une forme de résistance. Elle y voit la volonté de préserver des éléments culturels qui marquent une différence, une altérité assumée. Revendiquer ce terme, souvent employé dans un contexte colonial et aujourd'hui réactivé par des figures comme Bruno Retailleau, devient alors un acte politique. Pour elle, « rester barbare » signifie refuser l'intégration forcée ou l'effacement identitaire imposé par l'héritage colonial : c'est affirmer sa singularité face aux injonctions à la normalisation. Cf. Louisa Yousfi, *Rester barbare*, Paris, la Fabrique éditions, 2022.

CONCLUSION

L'art comme catégorie redéfinissable

Cette recherche a tenté donc, dans une posture décoloniale, d'établir un dialogue plastique entre les pratiques rituelles Wixárika et les épistémologies occidentales posthumanistes en explorant les notions de corps, d'art et de rituel. Cela a également demandé de comprendre les concepts et pratiques Wixáritari : un exercice qui s'est avéré particulièrement exigeant. Cela m'a notamment conduit à sortir des médiums que j'utilisais habituellement, comme la photographie, pour adapter ma pratique aux exigences du croissement pluriversel engagé ici. Là où mon approche était auparavant plutôt « formaliste », centrée sur une esthétique de l'image, cette recherche m'a amené à déconstruire l'idée même d'un « art pour l'art. » Il m'est devenu difficile de concevoir l'art comme un objet spectaculaire que l'on possède, que l'on échange, ou qui servirait à marquer une appartenance de classe. À l'inverse, je le perçois aujourd'hui comme un processus sensible, porteur de sens et d'expériences partagées. Ainsi, pour répondre à la question qui a guidé cette recherche, la matérialité qui émerge de ce tissage pluriversel est ce que j'appellerai une matérialité de l'humilité.

Depuis longtemps, et grâce à John Dewey et son pragmatisme, nous parlons de « l'art comme expérience[1]. » Mais les Wixáritari m'ont permis d'approfondir cette idée : chez elleux, l'expérience artistique est non seulement corporelle, mais intrinsèquement rituelle. La ritualité devient ainsi un axe à partir duquel se déploient la plasticité, la performativité et la spiritualité. Les objets produits, tout comme les démarches poïétiques engagées, ont été conçus comme des dispositifs épistémologiques. Ils ne sont pas des œuvres « à montrer » au sens classique, mais des outils de pensée : ils cherchent à mettre en lumière les tensions, les frottements, mais aussi les résonances possibles entre les catégories wixáritari et occidentales. En ce sens, ils incarnent pleinement une réflexion pluriverselle.

Dans cette perspective, je conclus qu'il ne faut plus comprendre l'art comme un événement exceptionnel ou un domaine isolé, mais comme un mode d'existence intrinsèquement lié à la vie elle-même. Loin d'une conception moderniste qui sépare l'art du quotidien, la ritualité wixárika montre une continuité entre existence, esthétique et mystique. Comme Ticio Escobar le dit : « le concept d''art' est au cœur de la tradition occidentale, mais en vérité, il n'a jamais été défini en raison des dichotomies qui divisent son origine : matière/esprit, sensible/intelligible, contenu/forme, essence/apparence, etc.[2] » Je me permets ainsi de plaider en faveur d'une conception de l'art comme un processus sensible, une quête de sens profondément relationnelle et incarnée. Une pratique où chaque geste du quotidien – aussi modeste soit-il – participe à la poétisation du réel, du monde et des mondes possibles.

Quel regard d'artiste ?

Je dois également avouer que, bien que ma pratique ait été relativement formaliste, j'ai toujours eu du mal à m'assumer comme un artiste. C'est l'un des grands défis que cette recherche m'a imposés. J'avais du mal à poser le « je » et ma pratique comme « centre », alors qu'il s'agit d'une thèse en création-recherche et non pas une thèse en anthropologie ou en philosophie. Mon lien avec les Wixáritari m'a profondément transformé à cet égard. Dans leur manière d'être au monde, il est difficile de repérer l'ego ou la posture narcissique souvent associée à la figure de l'artiste occidental, posture que j'ai questionnée plus en détail dans le chapitre 6.IV. Dès l'introduction, j'interrogeais sur le regard que l'artiste porte dans une situation de rencontre, – et non pas dans un cadre ethnologique –. Je peux me dire artiste, mais à condition que ce terme implique l'ouverture, l'écoute analéctique, l'humilité et à condition qu'il renvoie à une sensibilité ancrée dans le besoin de communauté et d'un dialogue vivant avec le monde qui nous entoure.

1 J. Dewey, *L'art comme expérience…*, *op. cit.*

2 T. Escobar, *Aura latente…*, *op. cit.*, p. 34.

Mais une question me traverse : est-ce que je ne décris pas là, tout simplement, le regard d'un enfant qui découvre le monde ? Starhawk avait déjà réfléchi sur cela :

> Apprendre la magie consiste surtout à apprendre à penser selon les choses, à expérimenter concrètement aussi bien qu'à penser abstraitement. Nous commençons tous notre vie, en tant qu'enfants, en pensant concrètement, mais cette capacité au lieu de se développer et de se raffiner quand nous grandissons est dévaluée dans notre culture au profit du raisonnement abstrait[1].

Les enjeux coloniaux dans l'épistémologie

Une autre problématique importante rencontrée au cours de ce travail est celle de la validation, telle que travaillée par César Carrillo dans son essai sur le plurivers. La validation peut elle-même devenir une forme subtile d'extractivisme[2]. L'idée qu'« il peut y avoir quelque chose de vérité dans les savoirs indigènes[3] » bien qu'ancienne[4], souvent formulée dans une logique condescendante ou paternaliste, demeure très présente aujourd'hui tout en renforçant le mythe du *bon sauvage*. Par ailleurs, l'un des défis majeurs a été linguistique et conceptuel : plusieurs des notions que je mobilisais – telles que *corps*, *art* ou *nature* – ne trouvent pas d'équivalents littéraux/sémiotiques en langue wixárika. Il m'a donc fallu résister à toute tentation d'assimilation ou de traduction simplificatrice des catégories et ainsi complexifier la réflexion. C'est à travers la compréhension des systèmes épistémologiques qui construissent des notions comme *yeiyari* ou *nierika*, que j'ai pu approcher une vision intégrée des gestes et des objets rituels, sans les extraire de leur contexte cosmologique et relationnel. Ces termes ne désignent pas simplement des objets ou des symboles ; ils sont des nœuds vivants d'un monde habité. Cela révèle aussi la capacité d'adaptation des Wixáritari face à la modernité : iels peuvent produire des objets *nierika* destinés à la vente tout en maintenant leur charge rituelle et cosmogonique. Cela nous invite à penser le plurivers, non pas comme une collection figée de mondes parallèles bien définis, mais comme une entité fluide, mouvante, tissée d'échanges, de tensions et de reconfigurations constantes et situées.

Des fausses oppositions

Distinguer ces dynamiques et comprendre comment les Wixáritari dialoguent avec la modernité m'a conduit à un constat important : leur rapport à celle-ci n'est pas conflictuel en soi. Autrement dit, j'ai longtemps cru – peut-être par naïveté – que les pratiques wixáritari et les épistémologies occidentales étaient fondamentalement opposées. Or, cette opposition n'est pas intrinsèque : elle est construite par l'Occident lui-même. C'est lorsque ce dernier, en tant qu'entité politique centrale du système-monde, relègue les savoirs des nations originaires au rang de superstitions, ou les fige comme simples objets d'étude, qu'il produit cette opposition. Celle-ci s'aiguise lorsque l'Occident érige ses propres sciences en vérité unique, universelle et incontestable. Pourtant, les savoirs des peuples autochtones, et leur simple persistance, relèvent d'actes de résistance –ou de ré-existence– sans lesquels l'idée même de plurivers n'aurait pas survécu jusqu'à aujourd'hui. Il est néanmoins nécessaire de reconnaître que si les Wixáritari composent avec la modernité, ce n'est pas par choix ou par affinité, mais parce qu'elle est devenue une force hégémonique à laquelle nous sommes tous·tes contraint·es de nous adapter, chacun·e à sa manière et à son degré.

D'ailleurs, on pourrait m'accuser de romantiser les pratiques rituelles wixáritari, ou de dresser une opposition trop nette entre un Occident individualiste, aliéné, et une altérité autochtone

1 Starhawk, *Rêver l'obscur…*, *op. cit.*, p. 71.
2 C. Carrillo Trueba, *Pluriverso…*, *op. cit.*, p. 99.
3 *Ibid.*, p. 91.
4 Carrillo montre que cette idée est aussi ancienne que l'arrivée des Espagnols en Abbya Yala.

porteuse d'un autre rapport au monde. Mais ce n'est pas ce que j'ai voulu faire ici. Oui, j'ai vu des contradictions, des tensions, des effets de globalisation, des conflits au sein même des communautés Wixáritari. Mais j'ai vu aussi quelque chose que je ne peux pas nier, j'ai vu des phénomènes qui m'ont dépassé. Don Ángel m'a demandé de me taire sur cela, mais ce « cela » m'a profondément marqué[1]. Je ne cherche pas à essentialiser cette expérience, ni à l'ériger en vérité. Mais je refuse aussi de l'évacuer au nom du relativisme critique.

Dans ce sens, si, à certains moments, ma critique de l'Occident peut sembler excessive ou trop univoque, il est nécessaire de rappeler une chose essentielle : c'est bien l'Occident qui, à travers la colonisation, a structuré le système-monde dans lequel nous vivons encore aujourd'hui. Les Wixáritari, dans ce contexte, n'ont pas « les solutions » aux crises contemporaines, mais l'Occident non plus. Si j'accuse l'Occident, je le fais aussi en m'incluant dans cette accusation : je suis fils du mestizaje, je porte en moi cette histoire entremêlée de violence et de domination. Assumer cette position, c'est reconnaître que je ne suis ni à l'extérieur de l'Occident, ni pleinement dedans. C'est une tension que j'habite.

Ce que je demande aux Occidentaux, et aux Blancs, ce n'est pas de se dissoudre dans une forme de culpabilité, mais de prendre leur responsabilité. Non pas seulement vis-à-vis des Wixáritari, – qui connaissent bien la modernité, Il suffit de voir, par exemple, que le 12 juillet dernier, les Wixáritari ont réussi à faire reconnaître leur ruta sagrada comme patrimoine mondial de l'UNESCO–, mais vis-à-vis du monde qu'iels ont contribué à construire. Aujourd'hui encore, des logiques coloniales, extractives et néocoloniales continuent de produire de la souffrance, du déplacement, du génocide. Je ne peux pas, en tant qu'artiste-chercheur, observer cela avec distance ou neutralité. Ce travail est donc aussi une manière de me situer, de m'engager, et d'assumer que penser depuis un lieu blessé – hybride, contradictoire, traversé – est une position de responsabilité.

La fin de l'expérience esthétique ?

Les expériences transcendantales et la quête de ré-enchantement du monde devraient nous mener vers une véritable rupture avec la modernité-colonialité. Pour Richard Shusterman : « il est bien tentant de soutenir que la fin de la modernité signifie nécessairement, en un certain sens, la fin de l'art et de l'expérience esthétique.[2] » Je partage son intuition, tout en nuançant : si la modernité venait à s'effacer, cela ne signifierait pas la disparition de l'art, car les expressions sensibles s'ancrent bien au-delà de ce paradigme : le rituel, la relationnalité, les astres, la pluie, la fête, les rêves, l'agriculture. En revanche, ce qui pourrait disparaître, c'est une certaine conception de l'esthétique, liée à la logique moderniste et coloniale : celle que déconstruisent aujourd'hui à la fois le posthumanisme et les pensées décoloniales. De nombreux penseurs et penseuses – Shusterman, Ticio Escobar, Yásnaya Aguilar ou encore Larry Shiner– insistent sur la nécessité de reconnaître les expressions populaires comme des formes sensibles à part entière, porteuses de culture, de mémoire et de patrimoine, échappant aux critères restrictifs de l'esthétique occidentale. Cela est, à mes yeux, l'un des chemins les plus féconds pour œuvrer à la fin de la modernité/colonialité.

La fin de la modernité-colonialité

Il faut également préciser que souhaiter la fin de la modernité/colonialité ne repose pas sur une table rase de tout ce qui s'est passé après 1492. Il ne s'agit pas non plus de reconstruire une spiritualité prétendument perdue ou écrasée par la modernité, mais plutôt de reconnaître, dans l'effondrement possible de ce système-monde, une opportunité à la fois spirituelle et politique, particulièrement pour les sociétés occidentales. Dans cette perspective, les gestes de ré-enchantement du monde, chez les « petits Blancs », devraient commencer par une reconnexion

1 Notes de terrain de recherche. Cerro de los Tigres, 2023.

2 Richard Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique*, traduit par Jean-Pierre Cometti, traduit par Fabienne Gaspari et traduit par Anne Combarnous, Pau, Publications de l'Université de Pau, coll.« Quad », 1999, p. 7.

sensible et incarnée à la matérialité du corps. Mais ce ré-enchantement ne peut se limiter à une quête intérieure : il doit s'incarner aussi en une empathie active, tournée vers les luttes des peuples du Sud. Car il ne peut y avoir de liberté, ni de véritable spiritualité, sans une solidarité radicale et subversive envers ces peuples, sans un engagement concret pour leur souveraineté.

Confronter les catégories, les défaire ensuite

Dans un autre ordre d'idées et dans une perspective d'auto-critique de cette thèse, il est pertinent de reconnaître une possible tension : bien que je revendique une approche post-dualiste, j'ai néanmoins eu recours à des catégories telles que Nord et Sud Global. Cette apparente incohérence révèle une complexité : même si, sur le plan épistémologique, je m'efforce de dépasser les dualismes, il est illusoire de prétendre qu'ils n'existent plus. Ces oppositions, forgées par l'Occident, structurent encore profondément l'hégémonie actuelle. Ainsi, adopter une posture véritablement post-dualiste ne signifie pas ignorer ces catégories et ces oppositions, mais plutôt, comme le suggère Ángeles Eraña, les confronter, en prendre acte, pour mieux les dépasser[1]. C'est dans cette tension que peut émerger une pensée capable de les subvertir sans les effacer artificiellement.

Affectivité et réfléxivité épistémique

Ce dialogue pluriversel a également permis de mettre en lumière les biais persistants, non seulement chez les anthropologues occidentaux ou occidentalisés dans leur approche des pratiques Wixáritari, mais aussi les miens. Cela ne remet pas en cause la légitimité de l'anthropologie en tant que discipline, mais souligne l'urgence d'un positionnement réflexif du ou de la chercheuse. Comme le rappelle Donna Haraway, il est essentiel d'identifier le point de vue depuis lequel nous observons ce que nous prétendons comprendre. Plus encore, il s'agit de reconnaître que nous faisons partie de ce que nous étudions : une reconnaissance qui constitue, selon moi, une forme d'affectivité épistémique indispensable. Ce déplacement du regard n'est pas seulement épistémologique, il est aussi ontologique, comme l'évoque Francesca Ferrando lorsqu'elle affirme que « nous sommes tout ce qui nous entoure[2]. »

L'anthropologie doit impérativement se remettre en question et s'affranchir de ses ancrages coloniaux afin d'imaginer d'autres façons de faire, plus éthiques et plus respectueuses. Lors d'échanges avec mes ami·es de Cerro de los Tigres, iels m'ont confié qu'un grand nombre d'anthropologues venaient les voir. Ce qui les dérange profondément, c'est de ne plus jamais revoir ces personnes après leur passage. Iels viennent, récoltent des informations, repartent et disparaissent. Cette expérience de recherche, qui m'a souvent mis face aux limites de l'anthropologie, m'amène à affirmer, voire à dénoncer, l'importance d'un positionnement clair de la part des chercheur·ses : lorsqu'iels travaillent avec des nations autochtones, iels interagissent avec des personnes, pas avec des objets d'étude. Reconnaître les Wixáritari, comme toutes les personnes issues de peuples originaires, en tant que sujets porteurs de savoirs, et non comme des matériaux à exploiter ou des objets d'étude, constitue selon moi l'un des engagements fondamentaux de cette thèse, posé dès l'introduction et assumé jusqu'au bout.

L'art comme méthode de recherche

Cela soulève une question essentielle : comment, à partir de l'art, pourrions-nous faire en sorte que les anthropologues deviennent des allié·es, et non les relais d'une logique coloniale ? Cette interrogation ouvre un nouveau champ de recherche, non plus seulement dans la perspective du plurivers, mais à travers le prisme de l'interdisciplinarité. L'anthropologie parle de l'art, certes, mais comment l'art parle-t-il de l'anthropologie ? Aujourd'hui, de nombreuses approches méthodologiques en sciences humaines se fondent sur des pratiques artistiques. J'y ai moi-même participé, notamment dans le cadre du projet de recherche *Reproductive Geopolitics : Governing and contesting in/fertility in the global intimate* dirigé par Carolin Schurr à l'Université

1 Á. Eraña, *De un mundo que hila personas…*, *op. cit.*
2 F. Ferrando, « Who are we in the 21st century? »…, *op. cit.*

de Berne. Ce projet revêt une portée artistique majeure, mettant en lumière des possibilités épistémologiques à la fois affectives et innovantes. Pourtant, je suis convaincu que ce terrain reste encore largement à explorer.

Je suis bien conscient que généraliser l'anthropologie de cette manière serait injuste, il ne s'agit pas ici de construire un homme de paille. Aujourd'hui, de nombreuses approches et méthodologies cherchent à rompre avec les pratiques coloniales longtemps inhérentes aux sciences sociales. Le tournant social de l'art ou encore les méthodologies affectuelles en sont de bons exemples : elles témoignent d'un désir de transformation. Je pense notamment à Denis Lemaistre, anthropologue de longue date, qui a consacré sa thèse aux Wixáritari. Dans son ouvrage *Le chamane et son chant*, publié à la fin des années 1990, on sent déjà son intention de faire autrement. Il y mêle récits, souvenirs, anecdotes, et rend compte de ses séjours au Gran Nayar, affirmant ainsi sa propre implication. Des années après sa recherche, il est d'ailleurs retourné voir ses ami·es Wixáritari, dont Vicente Carrillo, son principal guide et traducteur à l'époque. Mieux encore, il a traduit son livre en espagnol et l'a offert à M. Carrillo ainsi qu'au restaurant Yuri'Iku, tenu par la famille de Vicente Carrillo. Voici le pari épistémologique, assumer que nous sommes des personnes qui sont affectées et modifiées par ce que nous connaissons. Sans cette réciprocité, la recherche ne sert à rien d'autre qu'à nourrir un égo académicien – principalement livresque – aussi nocif que le narcissisme de l'artiste.

La sacralité, une tension à explorer

Il est également important de reconnaître les tensions qui ont émergé au cours de ce travail. L'une des premières concerne la notion de sacralité. De nombreux auteur·es posthumanistes abordent cette question avec prudence, voire méfiance, considérant le sacré comme une stratégie problématique pour repenser les relations entre humains et non-humains. Pourtant, chez les Wixáritari, la sacralité est fréquemment évoquée. Des anthropologues comme Neurath ou Kindl soulignent toutefois qu'il ne s'agit pas, dans leur cosmovision, d'une opposition entre sacré et profane au sens occidental. Ces deux notions ne peuvent donc être pensées dans un cadre binaire ou dichotomique, mais plutôt à travers un dynamisme des formes, des relations et des présences. Ainsi, même si la sacralité suscite une certaine tension dans le champ posthumaniste – tension que je comprends –, il me semble essentiel de réintroduire une pensée du réenchantement du corps et du monde. Par ailleurs, l'évolution de cette thèse, en particulier les réflexions développées dans le chapitre 7, ouvrent la voie à des nouvelles interrogations dans le domaine des théories de la post-sécularité. Concept popularisé par Jürgen Habermas, cette notion offre un cadre théorique pour continuer à approfondir les pratiques religieuses, mais aussi celles issues de la culture populaire. Il serait donc pertinent, comme nous l'avons suggéré, d'examiner le rôle des arts dans les questionnements post-séculiers en tenant compte des tensions, des ébauches et les dangers présents dans les sociétés occidentales en quête de formes de spiritualité.

La hiérarchie, une tension éthique ?

Une autre tension importante réside dans la question de la hiérarchie. Comme j'ai pu l'observer à plusieurs reprises, des formes hiérarchiques sont bel et bien présentes dans la ritualité et les systèmes de gouvernance des Wixáritari. Cela semble entrer en contradiction avec l'approche post-dualiste de cette thèse, qui remet en cause les dualismes hiérarchiques. Cela pose donc une question fondamentale : peut-on penser la hiérarchie au-delà de la colonialité ? Autrement dit, est-il possible d'envisager la hiérarchie non pas comme une forme d'oppression ou de négation de l'existence de l'autre, mais comme une organisation éthique, cosmopolitique et relationnelle, propre à certains mondes ? Et si la hiérarchie n'était pas le problème ? Ce dialogue pluriversel nous invite à ne pas universaliser la critique des hiérarchies, mais à reconnaître qu'elles peuvent, dans certains contextes, structurer des relations de manière significative. Ce point de friction me semble fécond pour ouvrir de nouveaux questionnements, notamment dans le cadre du

tournant social de l'art et de ses enjeux.

Le corps : un mystère, une réalité

Concernant la place du corps dans cette exploration pluriverselle, il est paradoxal de constater qu'il n'existe pas, dans la langue wixárika, un terme qui corresponde exactement à la notion de *corps* telle que nous la concevons dans les épistémologies occidentales. Cette absence soulève une question essentielle : le corps est-il vraiment une catégorie centrale dans la ritualité wixárika ? Il semble que ce ne soit pas le cas en tant que tel. En revanche, ce sont les dimensions du sensible et de la perception qui structurent profondément les savoirs, les expériences et les rituels des Wixáritari comme nous l'avons vu avec la notion de *nierika*. D'autres concepts comme *yeiyari*, *iyari*, *kipiri* ou *tukari* viennent également façonner cette ritualité, mettant en lumière une approche plus relationnelle et diffuse du vécu corporel. Il ne s'agit donc pas d'affirmer que le corps est secondaire, mais plutôt de comprendre qu'il est intégré dans un réseau de significations plus vaste, où la personne – *tewiyari* – constitue une unité relationnelle englobant le corps, mais aussi les territoires, les objets, les rêves et les liens communautaires. Rappelons que *tewiyari* ne désigne pas littéralement le « corps », mais bien la notion de « personne » ou « ce qui constitue une personne », une entité constituée dans et par ses relations : une approche qui nous invite à repenser en profondeur nos propres catégories.

Penser l'art comme forme magique, c'est aussi interroger notre rapport au sensible et au corps. Cette vision mécaniste fragilise nos capacités de perception et de création en tant que corps. Inscrire la magie dans la pratique artistique revient alors à faire de l'art une exploration de nos façons d'agir, d'exister et de percevoir le monde. Cela devient une manière de repenser et de recréer des expériences sensibles qui ne soient ni purement esthétiques ni strictement individuelles, mais qui englobent ce qui nous traverse, ce qui nous relie au vivant, à l'invisible, et aux puissances du monde.

La relationnalité comme modèle corporel

Cette recherche met en lumière une plasticité qui dépasse les conceptions occidentales classiques, souvent marquées par le dualisme et l'individualisme. Ce qui émerge, c'est une vision du corps comme une matière vivante et relationnelle, non pas simple réceptacle passif, mais agent actif d'expérience, de perception et de transformation. Dès les premières pages, nous évoquions l'*Homme de Vitruve*, symbole d'un humanisme centré sur un sujet universel et maître de son environnement. Or, comme le souligne Rosi Braidotti, « en abandonnant le tableau vitruvien, le sujet devient relationnel d'une manière complexe qui le connecte à nouveau avec les multiples autres.[1] »

Bougeons le corps pour apprendre

Cette étude rejoint le travail de Silvia Citro, qui met en évidence la nécessité de comprendre le corps au-delà du logocentrisme dominé par les mots dans le champ académique.[2] Selon Citro, ce « logocentrisme était le résultat de l'imposition d'un 'dualisme ontologique et épistémique' hérité des processus de domination d'une 'modernité-colonialité patriarcale' qui a nié et invisibilisé d'autres manières de savoir-faire incarnés.[3] » Nous, chercheur·es, réfléchissons à ce que nous faisons de ce corps assis devant un bureau en train de lire ou d'écrire. Pour Leonor Silvestri, la chaise s'agit d'un dispositif de discipline du corps qui répond au modèle intellectuel des Lumières[4] de la raison :

> Qu'est-ce qu'elle te fait la chaise ? Elle te fait mal ! Pour ces activités (écrire, étudier, lire un livre ou enseigner) – qu'au modèle des Lumières semblent si importantes, plus importantes que savoir réanimer quelqu'un qui subit un arrêt cardiaque – on aurait pu utiliser même un autre artefact qui ne soit pas une chaise : un puff par exemple ; mais non, on a pensé à la chaise et au revoir lombaires et

1 R. Braidotti, *Lo posthumano…*, *op. cit.*, p. 165.
2 S. Citro, « Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista »…, *op. cit.*
3 *Ibid.*
4 L. Silvestri, *Magia heterocapitalistica y brujeria anti(psi)stema…*, *op. cit.*, p. 16.

bas du dos[1].

Silvestri évoque la péripatétique, école de pensée fondée par Aristote où il fallait aller marcher pour développer la réflexion. C'est là que nous trouvons également la vertu de la poïétique. En tant que science « de l'œuvre en train de se faire », elle nous oblige donc à faire.

La vision classique du corps comme entité isolée ou simple réceptacle d'une essence supérieure est obsolète. Notre manière de vivre et expérimenter le corps est conditionnée au regard qu'on pose sur lui. Dans un contexte de montée des impérialismes, d'extractivisme effréné et de crise écologique, il devient urgent d'adopter une approche sensible et relationnelle du corps. D'une part, les Wixáritari et leur ritualité nous invitent à percevoir le corps comme une entité en devenir qui se construit au regard des autres et en lien avec la terre, les plantes, les animaux, la pluie, le vent, le soleil. De l'autre, le posthumanisme décrit le corps comme un nœud d'interconnexions au sein de réseaux plus vastes, où humains et non-humains coexistent et co-agissent. Le corps, dès lors, devient poreux, perméable à d'autres existences : « La structure morphologique du corps nomade n'a pas de destin prédéterminé ; elle est interrelationnelle et au carrefour de diverses espèces. Elle fait exploser les frontières de l'humanisme dans la propre peau[2]. » C'est précisément cette explosion dans la chair que nous reconnaissons comme expérience mystique, incarnée, et profondément transformative. Penser la sacralité de ce que nous entendons en tant qu'art ne doit plus être compris comme la sacralité de l'esthétique moderne, avec une distance et relégué à la question de l'aura[3] où l'artiste devient un presque dieu[4]. Il faut repenser la sacralité ici, sur nos doigts, dans nos aliments et dans nos gestes quotidiens.

Je ne prétends pas résoudre ici l'un des plus anciens dilemmes philosophiques : celui du dualisme corps-esprit. Mais je me permets de questionner ceux qui continuent à affirmer la suprématie de l'esprit sur le corps[5] : ne mangent-ils pas ? Ne défèquent-ils pas ? Ne s'embrassent-ils jamais ? Ne respirent-ils donc pas ? Sentir, toucher, pleurer, rire, dessiner, sculpter, crier, aimer, danser, photographier : chaque geste, chaque sensation, chaque intra-action révèle à sa manière le mystère profond de l'existence ainsi que la puissance relationnelle du corps. En fin de comptes et comme l'a très bien énoncé le chanteur argentin Facundo Cabral : « nous pouvons parler de métaphysique car nous avons déjà mangé[6]. »

En somme, si l'expérience mystique permet d'entrer en relation avec le cosmos par la dissolution de l'ego, alors réenchanter le monde pourrait passer par une approche spinoziste, décoloniale et posthumaniste de nos gestes. Une approche qui nous inviterait à ressentir et à incarner pleinement les liens tissés par la matérialité des corps et ainsi percevoir la dimension divine de danser une bonne *cumbia*.

1 *Ibid.*, p. 16-17.
2 R. Braidotti, *Metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 155.
3 T. Escobar, *La invención de la distancia...*, *op. cit.*, p. 99.
4 B. Formis, « Le peintre de la vie moderne comme citoyen vulnérable »..., *op. cit.*
5 Je pense aux philosophes de la conscience comme David Chalmers ou Thomas Nagel, ainsi qu'au christianisme contemporain, où la transcendance est souvent placée au-delà de la matière. De la même manière, de nombreuses spiritualités *new age* reposent encore fortement sur une conception dualiste du corps et de l'esprit.
6 « Facundo Cabral - El dinero - » https://www.youtube.com/shorts/D0cfdCFpYVU

Glossaire

Aisthésis : En s'appuyant sur les travaux de Jacques Rancière[1], de Walter Mignolo[2] et de Katya Mandoki[3] le concept d'aisthesis retrouve la richesse de son sens grec, centré sur le sensible. Il désigne ainsi la multiplicité des manières de percevoir, de ressentir et de produire du sens, face aux régimes de perception qui organisent et conditionnent nos visions du monde. Ainsi, *aisthésis* n'est pas réduit au champ de l'art mais il s'agit d'une sensibilité présente et active dans la vie quotidienne.

Agentivité : Capacité d'un être –humain et non-humain– à agir sur soi-même et à provoquer une influence sur l'environnement.

Anthropocène : « Ère de l'être humain », ce terme qui désigne une nouvelle ère géologique caractérisé par l'impact de l'activité humaine.

Ascèse : Dans une perspective posthumaniste, l'ascèse peut être envisagée comme une pratique éthique de transformation de soi, qui vise à décentrer l'humain et à reconfigurer ses relations avec le vivant, le non-vivant, les technologies et les altérités. Loin de rejeter le corps, elle en explore les limites et les devenirs, en tant qu'interface sensible et malléable. Elle devient ainsi une écologie de soi, un exercice relationnel pour apprendre à exister autrement, en interdépendance avec le monde.

Anthropocentrisme : Système de pensée et ensemble de valeurs qui placent l'être humain au centre du monde, en le considérant comme la référence suprême face aux autres formes de vie. Cette hiérarchisation des existences trouve ses racines dans la modernité coloniale européenne, qui a instauré une séparation rigide entre l'humain et ce que l'on appelle « nature ».

Biopolitique : Concept développé par Michel Foucault, la biopolitique désigne une forme de pouvoir qui, à la différence des pouvoirs traditionnels fondés sur les lois ou les réglementations, s'exerce par la gestion des populations à travers des dispositifs de régulation de la vie biologique (santé publique, natalité, mortalité, hygiène, rythmes de vie, etc.). Il s'agit d'un mode de gouvernementalité où le contrôle s'opère par l'optimisation et la surveillance de la vie.

Blanchité : Structure historique et catégorie politique née de la colonisation, de l'esclavage et du racisme scientifique. En créant des hiérarchies raciales, la blanchitude, en tant que pouvoir colonial, a justifié l'exploitation des peuples colonisés. Aujourd'hui, elle continue de structurer les institutions, les savoirs et les représentations.

Colonialisme : Système d'expansion et de domination politique, économique, culturelle et territoriale par lequel une puissance impose son autorité sur un autre peuple ou territoire. Le colonialisme ne se limite pas à l'occupation territoriale, mais implique aussi l'imposition de structures de pensée, de langues, de religions et de hiérarchies sociales, souvent justifiées par des idéologies racistes et civilisatrices. Il s'inscrit dans une logique de dépossession, d'exploitation et d'effacement des savoirs et modes de vie autochtones.

Colonialité : Concept développé notamment par les penseur·euses décoloniaux·ales d'Amérique latine, en particulier Aníbal Quijano[4], qui désigne la persistance des logiques de pouvoir coloniales au-delà de la fin juridique des empires coloniaux. La colonialité met en lumière la manière dont les structures de pensée, les systèmes économiques et les relations sociales, dans des régions colonisées auparavant, restent profondément marqués par l'héritage colonial, perpétuant ainsi des hiérarchies raciales, des inégalités et la marginalisation des savoirs et cultures non occidentaux.

Cosmos : désignation d'un cadre de référence symbolique, sensible et relationnel à partir duquel une société ou un collectif donne sens à l'existence, organise ses liens avec le vivant, le non-vivant, le temps, l'espace et l'invisible. Il ne s'agit pas seulement d'un « monde » au sens physique, mais d'un agencement de valeurs, de perceptions et de relations — une manière située de cohabiter avec l'ensemble de ce qui existe.

Cyborg : À l'encontre de définitions transhumanistes du concept de cyborg qui cherchent l'amélioration du corps humain par le biais de la technologie, je m'appuie sur la conception de Donna Haraway. Pour elle, le cyborg est une figure post-dualiste qui brouille les frontières entre nature et culture. Il incarne une entité subversive, capable de remettre en question les catégories de genre, de savoir et d'humanité, tout en proposant une reconfiguration du corps dans une perspective relationnelle et post-anthropocentrique.

Dualisme : Système de pensée ou doctrine qui affirme l'existence de deux principes irréductibles et opposés entre

1 Jacques Rancière, Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art, Paris, Éd. Galilée, coll.« La philosophie en effet », 2011.
2 Walter D. Mignolo, « Aiesthesis decolonial », Calle14, 4-4, juin 2010, p. 13-25.
3 Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, 2. ed., México, Siglo veintiuno, coll.« Prosaica / por Katya Mandoki », n° 1, 2008
4 Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », *in* Edgardo Lander (éd.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 1993, p. 193-238.

eux. Des intellectuelles comme Rita Segato[1] et Ángeles Eraña[2] nous disent que penser en termes de binarisme ou dualisme nous amène inéluctablement à considérer l'une des parties comme le « Un » universel et l'autre devient « l'autre de l'un », un résidu. Dans le cadre de cette thèse, nous nous focaliserons sur les dualismes tels que le dualisme cartésien métaphysique corps/esprit, le dualisme épistémologique sujet/objet et le dualisme anthropologique culture/nature.

Dualité : Contrairement à la question du dualisme qui oppose et hiérarchise ses deux principes, la dualité peut être conçue comme une unité, une totalité ouverte et en devenir[3], une forme de complémentarité ontologique.

Esthétique : Discipline de la philosophie formalisée par Immanuel Kant qui s'intéresse à la perception du beau, aux émotions et aux jugements qu'il suscite. Elle explore les concepts de goût, d'art et du beau. Le terme d'esthétique peut également désigner les caractéristiques visuelles d'une œuvre d'art.

État-nation : Forme d'organisation politique caractérisée par la délimitation territoriale et l'idée d'une identité nationale homogène. À partir d'un angle décolonial, l'état-nation est perçu comme un modèle européen qui, en s'imposant dans d'autres territorialités, a fragmenté les sociétés autochtones, effacé leurs cosmologies et instauré des hiérarchies raciales et culturelles. Il constitue ainsi un pilier central de la colonialité, en perpétuant les logiques du colonialisme sous des formes contemporaines.

Extractivisme : Condition nécessaire du capitalisme, l'extractivisme est basé sur l'exploitation intensive des « ressources naturelles », souvent menée en détriment des écosystèmes locaux et des communautés « indigènes ». Il ne s'agit pas d'un processus uniquement matériel, mais l'extractivisme peut également être épistémique, comme l'a travaillé l'anthropologue Ramon Grosfoguel[4]. L'extractivisme épistémique pille les idées (scientifiques, spirituelles ou environnementalistes) des communautés indigènes pour les reconfigurer dans des logiques occidental-centriques, en les décontextualisant et dépolitisant.

***Hikuri* :** en langue Wixárika *hikuri* est le peyote. Plante sacrée qui articule beaucoup de la ritualité Wixárika. Dans les récits, Kauyumari, le grand-frère le cerf bleu, s'est transformé en *hikuri* pour aider les premiers pèlerins. Dans ce sens, *hikuri* et Kauyumari constituent une structure ontologique très complexe dans laquelle *hikuri* est Kauyumari et à l'inverse. En même temps qu'ils sont dissociés ils constituent aussi une unité.

Humanisme : Doctrine philosophique et culturelle qui centralise l'humain comme mesure de toute chose, c'est-à-dire, anthropocentrique. Né à la Renaissance, l'Humanisme connaît son apothéose au Siècle des Lumières, tout en célébrant les arts et les sciences comme des produits exclusivement humains. Au sein de l'Humanisme se sont écrit plusieurs valeurs qui vont construire la définition d'humain.

Haramara : L'un des cinq territoires sacrés Wixárika. Se trouvant à la côte pacifique de San Blas, dans les récits, Haramara est l'endroit où la vie a commencé. Ainsi, les premiers Wixáritari sont sorti·es de Haramara pour entreprendre le premier pèlerinage vers le Wirikuta – terre du Hikuri –.

Identité : Dans une perspective critique et décoloniale, l'identité n'est pas conçue comme une essence fixe. Il s'agit d'une construction politique, relationnelle, conflictuelle, produite dans des contextes situés (oppression, domination ou résistance). Selon Yásnaya Aguilar[5], les identités ne sont pas homogènes, mais un ensemble de contrastes, tensions et négotiations entre les regards extérieurs et les subjectivités vécues.

Indigène : Catégorie politique coloniale qui désigne les populations habitantes dans un territoire avant sa colonisation. Indigène est donc une catégorie qui réaffirme la centralité d'un sujet en nommant, de manière homogénéisante, ses altérités.

Individualisme : Doctrine qui valorise la primauté de l'individu sur la collectivité ou communauté. Il met l'accent sur l'autonomie, la liberté personnelle et la responsabilité individuelle qu'il oppose aux normes imposées par la société. L'individualisme est lié de manière intime à la question du libéralisme.

Iyari : Concept de la langue wixárika souvent traduit comme cœur. Dans les textes ethnologiques ainsi que dans les paroles wixáritari, iyari est le lieu de la mémoire ancestrale et lieu de la pensée.

Magie : La magie est traditionnellement conçue comme l'ensemble de pratiques et de croyance visant à influencer le monde naturel ou surnaturel. Depuis la fin du XIXé s. et début du XXe, la magie est liée au spectacles illusionnistes dévoués à créer un impact chez les spectateurs. Néanmoins, j'adhère à la proposition de Silvia

1 Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres*, Primera edición., Madrid, Traficantes de Sueños, coll.« Mapas », n° 45, 2016, p. 118-122.
2 Ángeles Eraña, *De un mundo que hila personas: o de la inexistencia de la paradoja individuo/sociedad*, Primera edición., México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, coll.« Colección La filosofía y sus problemas », n° 9, 2021, p. 139.
3 *Ibid.*
4 Ramón Grosfoguel, « Del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y al "extractivismo ontológico": una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo », *Tabula Rasa*, 24, juin 2016, p. 123-143.
5 Yásnaya Elena Aguilar Gil, « Ëëts, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena | Yásnaya Elena A. Gil », Revista de la Universidad de México, https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena.

Federici, pour qui la magie est une forme de savoir et pratiques populaires des communautés pré-capitalistes[1]. Nous ajoutons qu'il s'agit d'un ensemble de pratiques encore présentes dans certaines régions, que nous lisons comme une forme dans laquelle ses savoirs résistent à la domination rationaliste. Dans ce sens, comme Federici le propose, la magie est une manière de comprendre et agir sur le monde en harmonie avec la « nature », en mobilisant des connaissances sur les plantes et les cycles naturels. De cette manière, dans l'art, la magie peut être perçue comme cette influence que nous exerçons sur les matériaux et que les matériaux exercent sur les corps pour aboutir à un processus de transformation que nous nommons « œuvre ».

Mara'akame **:** À partir de la définition proposée par Olivia Kindl. « Les connaissances et les dons des mara'akate (pl.) leur permettent d'exercer diverses fonctions [chez les Wixáritari], notamment celles de guérisseur, d'expert en mythologie, de chanteur et d'officiant cérémoniel, mais aussi de leader et de négociateur politique, d'autorité légale ou de médiateur de conflit. Par conséquent, ces spécialistes rituels ont des responsabilités cruciales pour la vie et le bien-être de leurs pairs. Dans un groupe de parents, le mara'akame fonctionne comme une figure similaire au pater familias, ce qui, au niveau communautaire, se traduit par une position comparable à celle d'un patriarche.[2] »

Matérialisme : Courant philosophique qui affirme que la matière est la substance fondamentale de la réalité. Pour le matérialisme, tant la pensée que la conscience peuvent être expliquées par les interactions de la matière. En sciences sociales le matérialisme parle également des conditions matérielles qui structurent la vie des sociétés.

Modernité/colonialité : Terme issu d'un réseau de recherche formé par des intellectuel·les latino-américain·es, qui met en lumière l'indissociabilité entre la modernité occidentale et le projet colonial. Selon cette perspective, la modernité ne peut être pensée indépendamment du colonialisme, car elle s'est construite historiquement par l'exploitation, la hiérarchisation raciale et l'effacement des savoirs non occidentaux. Ce regard s'oppose, par exemple, à une conception esthétique de la modernité comme celle défendue par Jacques Rancière, qui l'associe à la rupture avec la figuration[3], sans nécessairement en interroger les fondements historiques coloniaux.

Monisme : À la différence du dualisme, le monisme propose que la réalité est constituée d'une seule substance. Ainsi, pour le monisme il n'y a pas deux principes opposés comme pour les dualismes, mais un seul principe fondamental. Celui-ci peut être matériel, idéaliste ou neutre.

Mysticisme : Quête spirituelle marquée par une expérience directe, intime et transcendante d'union avec le « divin ». Ce type d'expérience dépasse le langage ainsi que les cadres dogmatiques des religions institutionnelles. Le mysticisme est souvent associé à une tentative de « dépasser le réel ». Or, nous le comprenons comme une manière d'entrer en relation avec la dimension mystérieuse de la réalité matérielle, en mobilisant l'intuition, la sensibilité et le vécu sensoriel.

Naturalisme : Selon Philippe Descola[4], le naturalisme est une ontologie propre à l'Occident moderne qui sépare la nature (physique, objective) de la culture (humaine, subjective), en attribuant une intériorité uniquement aux humains.

Néo-matérialisme : Le néo-matérialisme est un courant de pensée contemporain qui remet au centre l'importance de la matière et des corps dans la compréhension du monde, en rupture avec les approches centrées uniquement sur le langage, la culture ou la représentation.

New Age **:** Mouvement spirituel contemporain qui pille et dépolitise des éléments de différentes cultures partout dans le monde. Le *New Age* met l'accent sur le développement personnel tout en individualisant des problématiques sociales et politiques.

Nierika **:** Concept polymorphique et polysémique de la culture Wixárika. Dérivant du verbe « niere » (voir), nierika a un rapport à la vision et à la question du sensible. Plusieurs objets rituels acquièrent la nomination de nierika, étant des objets qui connectent les gens aux divinités. Nierika peut également avoir lieu sur le corps.

Nord Global : Le Nord Global ne désigne pas une localisation géographique mais l'ensemble de pays dont le développement économique et politique est défini en fonction du niveau de vie. Ce terme désigne les pays le plus industrialisés sur le plan économique, politique et technologique, majoritairement situés en Europe, en Amérique du Nord, l'Australie et quelques régions de l'Asie, comme le Japon. Cette notion est moins centrée sur l'historicité, comme pour le concept d'Occident, mais sur les relations de pouvoir économiques, militaires et politiques actuelles.

---

1 Silvia Federici, *Caliban et la sorcière: femmes, corps et accumulation primitive*, traduit par Julien Guazzini, 2e édition., Genève, Paris, Entremonde ; Senonevero, 2017.

2 Olivia Kindl, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) », *in* Caroline Perrée (éd.), *L'ex-voto ou les métamorphoses du don El exvoto o las metamorfosis del don*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2025, p. 115-152.

3 Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Reproduit et Achevé d'imprimer en juin 2005., Paris, La Fabrique Eds, 2005, p. 33-34.

4 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio », n° 607, 2015.

Occident : Dans une perspective décoloniale, l'Occident ne désigne pas seulement une zone géographique, mais un système de pouvoir et de pensée construit historiquement à travers la colonisation, la modernité et le capitalisme. Cette notion géopolitique regroupe les pays de l'Europe de l'Ouest et les USA, ainsi que leurs extensions comme Israël. L'Occident constitue un projet hégémonique qui s'est imposé par la colonisation, l'exploitation ou la marginalisation des peuples « indigènes » et par la diffusion d'une vision eurocentrée du progrès. Cette vision du progrès est souvent lue comme la mission civilisationnelle de l'Occident en justifiant ainsi leurs interventions auprès de différentes cultures par le biais de la violence.

Plantacionocène : Le terme Anthropocène met en avant la responsabilité humaine dans les transformations globales et géologiques de la planète. Néanmoins, peut-on dire que toute l'humanité en est responsable ? Pour ces questionnements, le terme Plantacionocène proposé par Donna Haraway et Anna Tsing critique la notion d'Anthropocène et met en lumière le système de plantation (capitaliste, colonial et racial) comme élément clé de la crise environnementale.

Plurivers : Concept né de la critique à l'universalité et l'objectivité occidentale pour montrer la pluralité de savoirs et des cosmovisions. Le plurivers remet en question l'idée d'un monde unique et homogène pour comprendre la diversité de cultures. Ce concept est illustré par le principe de lutte zapatiste « pour un monde où plusieurs mondes coexistent ».

Post-dualisme : approche philosophique et théorique qui cherche à dépasser et questionner les dualismes qui constituent la pensée moderne occidentale.

Posthumanisme : Courant de pensée qui a pour but de surpasser l'humanisme libéral en questionnant l'idée centrale d'Homme –comme mesure de toute chose– en tant que catégorie exclusive et non neutre. Pour le posthumanisme, il est nécessaire de dépasser l'idée d'une séparation entre humains et le reste de formes de vie. Ainsi, les études queer, décoloniales et postcoloniales, tout comme les théories post-anthropocentriques, post-dualistes et écosophiques nourrissent l'ensemble de cette théorie critique

Rationalisme : Forme de pensée qui voit dans la raison la source principale et supérieure de connaissance. Cette manière de penser s'oppose à la sensibilité, l'expérience et l'intuition.

Réalisme Agentiel : Proposition onto-épistémologique de Karen Barad qui souligne l'importance de l'agentivité des acteurs –humains et non humains–, dans les phénomènes qui construisent la réalité.

Spiritualité : Quête de sens et de connexion avec une dimension transcendante. Dans le contexte de cette thèse, cette recherche s'ancre dans la pratique artistique, envisagée à la fois comme un exercice épistémologique et comme une exploration existentielle. À partir d'une perspective posthumaniste, la spiritualité est comprise comme un engagement politique et éthique fondé sur l'interrelation entre les différentes formes de vie, perçue elle-même comme expérience du transcendant.

Sud Global : À l'opposé du Nord Global, il s'agit de l'ensemble des pays, pour la plupart anciennement colonisés, qui ne jouissent pas d'un niveau de vie qui permet le développement des populations dans les meilleures conditions matérielles. Il s'agit donc de l'ensemble de pays qui sont exploités par le Nord Global afin de tenir la domination économique et assurer leur niveau de vie.

Technologie : Ensemble de savoirs, de techniques, de procédés et de compétences mobilisés pour concevoir des outils, développer des systèmes ou mettre en œuvre des solutions destinées à accomplir des tâches, résoudre des problèmes ou améliorer les conditions de vie.

Wirikuta : Territoire sacré des Wixáritari localisé à San Luis Potosi dans la région de Real de Catorce. Ce territoire a été largement défendu par le Wixáritari vis-à-vis des concessions octroyées par le gouvernement fédéral du Mexique pour l'exploitation minière. Dans les récits, Wirikuta est l'endroit où le soleil est né. Wirikuta est également le foyer de Kauyumari et du *hikuri*.

Annexes

Annexe 1

Interview Mme Pascale Weber

29/Nov /2019

PW - …le problème lorsqu'on parle du corps, c'est il y a quelque chose qu'on manque forcément, tout ce qui justement… ne peut pas être capté par la parole et même les images ne captent pas forcement ce que veut dire ce corps et ce que ressent ce corps. Mais les images peuvent montre par l'écart au langage qu'il y a quelque chose qu'on ne peut pas dire.

AZ - Sur votre site, le statement de Hantu, vous parlez des fantômes qui traversent le corps, c'est quoi ces fantômes ? tout ce qu'on ne peut pas verbaliser ?
PW - Tous les fantômes, ce qu'on a du mal à verbaliser. Les fantômes sont là comme notre ombre, ils sont là en permanence sans qu'on n'y fasse attention. Et c'est lorsqu'ils prennent une place plus importante, qui nous dérange, qu'on ne peut plus faire comme s'ils étaient juste là pour nous accompagner, dans seul coup ils remettent entièrement en cause tout le rapport rationnel, logique qu'on a au monde. On va, par exemple, voir une personne chère et décédée, tout en sachant que la personne n'est plus là : régulièrement dans la vie de tous les jours, à un certain moment on va penser à cette personne, on va se souvenir d'elle dans notre corps, quand elle nous prenait dans ses bras ou quand on murmurait quelque chose à son oreille, des choses comme ça remontent. Et parfois cette chose qui remonte, remonte d'une façon différente que d'habitude. Cela nous trouble. Donc je pense que c'est ça la question du fantôme. La question du fantôme c'est d'admettre que l'on sait des choses sans savoir qu'on les sait.

AZ - Est-ce qu'on peut parler des non-savoirs ? ou c'est vraiment quelque-chose qui va au-delà de l'expérience ? au-delà de l'esprit même ?
PW - Je ne pense pas que c'est un non-savoir, c'est un savoir que l'on est pas habitué à solliciter. Parce qu'aujourd'hui on n'a pas le temps de solliciter autre chose qu'un savoir très pragmatique, on nous demande d'être efficace et d'avoir en permanence réponse à tout, et d'avoir des réponses formatées, simples à saisir. Donc, ce savoir est là, mais on n'est pas habitué à le solliciter, on va le solliciter à un certain moment très fort de notre vie, parce qu'on ne peut pas faire autrement. Ça peut être au moment de l'adolescence, ça peut être au moment de la naissance d'un enfant, de la mort d'un proche, un événement qui peut provoquer une espèce de crise qui nous oblige à re-hiérarchiser les informations, les choses : ce qui nous importe et ce qui nous importe peu en fait.

AZ - Est-ce que vous pouvez dire que vos créations sont de l'ordre de l'ascèse ?
PW - Oui. Dans le livre No man's land dirigé par Marion Laval Jeantet, j'ai écrit un article qui s'intitule « Performer dans le No Human's Land », pourquoi performer dans un endroit où il n'y a personne pour nous voir ? parce que généralement quand on est artiste et qu'on performe c'est devant un publique. Effectivement je compare ce désir de performer loin, seule à l'ascèse et au travail de l'ermite en fait. Qui essaie, en s'isolant, d'être en prise réelle avec la vie et pour moi en l'occurrence avec ce que peut ressentir le corps au plus proche de la nature. Mais je veux dire également une chose, la question des fantômes m'intéresse également d'un point de vue anthropologique. En écho avec des cultures différentes, et cela est lié au fait que j'ai grandi en Indonésie, un lieu où l'on aborde pas du tout la mort de la même façon qu'en Europe.

AZ - Vous avez fait une performance liée à des rituels d'Indonésie, moi je suis mexicain et la mort, la magie sont très présentes. Est-ce que votre pratique vous la reliez au domaine des arts magiques ?
PW - Je ne sais pas comment répondre… par exemple je parle de dimension anthropologique parce que, au sein du duo Hantu, nous nous sommes intéressés à des rituels qui ne sont pas forcément présentés comme des rituels magiques en Indonésie, rituels culinaires, rituels de passage… pour autant ils font référence naturellement aux esprits, mais ce ne sont pas toujours explicitement des rituels magiques, demandant la protection de la umah, ou comme les rituels funéraires demandant les esprits à guider les morts...
La question a été très très important pour moi, je me disais « moi je suis européenne même si j'ai vécu en Indonésie, comment puis-je parler de ces rituels qui font partie de ma mémoire, de mon expérience et de mon apprentissage, sans les reproduire, sans les jouer en France d'autant qu'ils n'ont aucun sens pour les français. Parce que bon il peut y avoir ce côté très exotique même si pour moi ça n'a rien d'exotique, je me suis construite véritablement à partir de cette réalité. Donc par exemple dans la performance Corps et arbres, nous sommes partis d'un rituel de Sulawasi. : dans cette région, lors que les très jeunes enfants meurent, on creuse dans un arbre un trou dans lequel on met le nouveau-né à l'intérieur, on rebouche l'arbre et on attend qu'il repousse avec l'enfant à l'intérieur. Alors le pansement végétal, ou la porte qui referme

le trou, tombe signifiant que l'enfant continue de vivre avec l'arbre. Parfois l'arbre meurt, parce qu'on a fait plusieurs trous, notamment et du coup c'est un 2nd deuil. Ce rituel était très fort pour moi, parce que lorsque j'ai quitté l'Indonésie, une part de moi était morte et j'imaginais qu'il y avait peut-être quelque part un arbre qui avait gardé l'enfant que j'ai été là-bas. La magie opère au ce niveau métaphoriques et poétique, surtout poétique, mais en même temps cela fait référence à des rituels qui sont réels et qui en appellent aux esprits, je ne cesse de travailler avec les esprits. Si c'est dans cette dimension de la magie oui, notre pratique est liée aux arts magiques.

AZ - Oui en fait quand je dis magie je parle de ces rituels parfois non-occidentaux qui sont vus dans le domaine de la magie comme l'ésotérisme, la sorcellerie, le chamanisme…
Lorsque je suis retournée en Indonésie, nous (Hantu) avons montré les rituels (performances) que nous faisions à un couple de Sikerei (chamans) où j'étais moi dans l'arbre où Jean m'enroulait de lin en faisant un pansement. Il y a quelque chose de l'ordre de la réparation dans cette performance, je ne suis pas à l'intérieur de l'arbre je suis autour, et j'essaie de me fondre à lui comme si j'étais à l'intérieur d'une branche qu'on recompose. En Indonésie ensuite, on a fait des cérémonies rituelles avec des chamans indonésiens. Je participais au rituel mais je disais « moi je ne suis pas une chamane, je ne sais pas ce que je suis ». Lorsque nous leur avons montré des images de notre travail et les skierai m'ont dit « toi tu es une chamane européenne ». Ils m'ont mis cette étiquette là, mais moi je ne la revendique pas et surtout je la revendique pas en Occident cette image, parce que je ne veux pas jouer un rôle dans un jeu de rôles. Tu as les voyageurs, tu as le touriste, tu as le chaman…
Je travaille beaucoup avec les rêves, c'est souvent comme ça qu'on décide de partir dans telle ou telle région. Après sur place, on rencontre des gens ; la partie du hasard est très important. La vraie magie en réalité c'est le hasard, il y a toujours quelque chose qui fait qu'on rencontre quelqu'un là où à priori je ne devais rencontrer personne. Lorsqu'il y a très peu de chances de rencontrer quelqu'un et que l'on rencontre quand même quelqu'un, j'imagine que ce sont les esprits du lieu qui nous ont mis en contact.

AZ - Vous performez depuis longtemps, vous enseignez à Paris 1, comment vous faites pour que votre parcours qui touche beaucoup au spirituel et à ce côté ritualistique, s'accorde au domaine académique et à un monde très rationnel qui considèrent ces pratiques soit comme exotiques soit comme fantasmagoriques ?
PW - Tout ce qui n'est pas soumis à l'efficacité, au quantifiable et à une vérité exclusive qui construit ses hypothèses et le système qui permet de les vérifier, est soumis à une forte tension. Ridicule, d'un autre âge, inutile ou complotiste.
Déjà il y a la question du corps, qui est très complexe puisqu'on peut faire dire n'importe quoi au corps. On n'a jamais autant parlé du corps qu'aujourd'hui, et en même temps on ne parle du corps que d'une certaine façon. Lorsque durant la conférence qui s'est tenue à la Sorbonne (Organigrammes), on me demande ce que je pense de l'aphorisme « je pense avec mon corps »… je ne suis pas parvenu à répondre ce que je voulais vraiment répondre parce que je n'étais pas du tout à cet endroit du corps, j'étais complètement ailleurs, et cela me prend du temps de changer de configuration, passer de l'expérience, à la poésie, à la philosophie, à l'histoire ou l'anthropologie, même si le savoir du corps est transversal. Je pense avec mon corps : c'est une phrase avec laquelle je ne suis pas d'accord, parce que déjà JE postule qu'il y a un sujet. PENSE AVEC MON CORPS qui postule que le corps est un ustensile ou un objet et plus encore une propriété. Le corps est encore communément envisagé comme la propriété du sujet alors que des personnes dans les pratiques somatiques comme Mabel Elsworth Todd ont écrit depuis bientôt un siècle que le corps pense (The Thinking Body). LE CORPS PENSE. Donc ça semble très proche… « je pense avec mon corps » et « le corps pense » pourtant on est dans deux univers, qui ne rencontrent pas du tout. Au premier regard on croit que l'on parle de la même chose alors qu'en réalité on dit exactement le contraire. Ça c'est très très violent et effectivement la pensée académique ne se rend pas compte à quel point, elle est parfois complètement… elle pense dire quelque chose ou restituer une pensée alors qu'en réalité elle affirme exactement le contraire.

AZ-Est-ce que nous avons un corps ou que nous sommes un corps ?
PW- Notre corps est. Le corps est sujet. Notre perception elle a quand même évolué depuis le XXè s. elle a évolué, Lefebvre notamment a fait évoluer la question du corps. Simondon aussi. Je pense à Bachelard aussi. Le fait de concevoir qu'il y a d'abord le langage, que le langage est premier et qu'il est à l'origine de la connaissance. Qu'il y aurait le verbe, le verbe qui nous permettrait de penser et donc de fabriquer de la connaissance et qu'ensuite seulement nous pourrions prendre conscience que l'on a un corps. Il faut être assis à sa table, et ne faire qu'écrire et penser en négligeant son corps pour affirmer de telles choses. L'expérience de celui ou celle qui bougent, parce qu'il ou elles sont vivant. es, montre que le corps expérimente et dans cette expérimentation et dans la relation de ce corps à d'autres corps la pensée la parole émerge. Le corps est premier. Ce qui m'intéresse avec les pratiques somatiques c'est qu'elles nous permettent de remonter, y-compris avec Feldenkrais, elles nous

permettent de remonter avant le langage. Des disciplines nous permettent de re-convoquer une vie du corps… la mise au point d'un schéma corporel que l'on a avec des notions d'équilibre, une notion de verticalité ou horizontalité… un ordonnancement du corps pensé avant même qu'on soit capables de parler et de mettre des mots sur ces choses-là : on n'attend pas de savoir dire « je marche » pour pouvoir marcher. Tout cela est complètement nié, méprisé, par le porteurs d'un savoir livresque.

AZ - À quel moment de l'histoire vous croyez que ce mépris a commencé ? Au siècle des lumières ? À l'époque de l'évangélisation ? Pendant la chasse aux sorcières ?
PW - J'ai performé dans l'extrême nord-est de la Norvège, à Vardoe, où se trouve le mémorial de Louise Bourgeois et Peter Zumtor, à l'endroit où se trouvait pendant l'Inquisition un bûcher et où l'on a brûlé les sorciers et des sorcières. C'était le premier mémorial de ce genre. Hantu a perforé à Vardoe pendant la nuit polaire puis nous sommes revenus durant la journée continue… lors de la transhumance de rennes et pour attendre que les saumons reviennent. Jean et moi avons travaillé avec les cadavres de rennes qui n'ont pas survécu à l'hiver. Donc au sujet de la sorcellerie, il faut comprendre qui sont ces personnes qu'on appelle les sorcières. Des sages-femmes, des femmes qui avaient la connaissance, et c'était une connaissance qui était ancrée dans le corps justement. C'est elles qui faisaient accoucher les femmes, c'est elles qui s'occupaient des bébés, c'est également des femmes qui soignaient les maladies les plus ordinaires et les plus meurtrières avec des tisanes et la connaissance des plantes, qui soignaient es bêtes aussi. Elles connaissaient les secrets de la communauté, organisaient parfois les cérémonies d'union et les funérailles. Elles relient les membres de la société et s'attaquer à elles c'était détruire une mode de vie symbolique, rituel et organisationnel. C'était soumettre au pouvoir du Roi, qui s'en remettait pour cela à l'Eglise et ses Inquisiteurs, tout un peuple autochtone. Ce mépris pour un rapport au monde poétique et animiste marque l'essor d'une idéologie qui atteint aujourd'hui son paroxysme, le capitalisme, la propriété, le profit, la marchandisation des êtres et du vivant. Mais cela est présent des Néanderthal, dès la domestication des animaux et des êtres humains au profit de quelques puissants qui vivent de leur promesse de les protéger… Ce mépris est surtout l'expression d'une volonté d'organiser la parole, l'expertise, la transmission, les représentations symboliques pour mieux se répartir le pouvoir.
Le mépris est une arme idéologique.
Quand on parle de la sorcière aujourd'hui, on pense aux femmes stigmatisées, diabolisées parce qu'elles auraient eu des contrats avec le diable… Mais quel est ce Diable ? Serait-il la force cristallisante de la désobéissance ? Du refus à se soumettre à l'Eglise, la morale, le modèle économique qui conduira à la mondialisation ? Du refus à abandonner l'organisation collective du clan pour vivre dans des communautés à plus grande échelle dans lesquelles les contraintes hiérarchiques sont décuplées (Clastres) ? Est-ce l'anti-capitalisme ? L'origine de la révolte et de la révolution ? Le refus de la science et des abus du pouvoir ? Quel est ce diable terrible qui demande que l'on sacrifie un saumon sur la pierre pour s'assurer une bonne saison de pêche, que l'on sacrifie un renne à la fin de l'été pour s'assurer un hiver pas trop froid et la clémence des esprits ? Quel est donc ce mal absolu qui pourtant ne saurait rivaliser avec un pouvoir officiel qui s'adonne à la perversité, qui brille par son inaction et sa lâcheté, ses secrets et ses privilèges…?

À l'époque de l'Inquisition, qui est aussi la naissance de l'université en Europe, et notamment, des premiers experts en médecine, la connaissance des sorcières est ramenée à la superstition et à des croyances non fondées Il est interdit aux sages-femmes d'exercer… comme il est interdit aujourd'hui d'être un lanceur d'alerte. Toutes ces condamnations ne sont que les signes de l'exercice du pouvoir. Qui menace ? Qui est en droit de menacer ? As-tu déjà entendu un soignant en médecine alternative, phytothérapie, homéopathie… menacer un patient qui refuserait de l'écouter ? As-tu jamais entendu un médecin menacer un patient qui refuse de se faire vacciner ?

L'Inquisition, c'est également la domestication de la femme européenne : la femme restera dans des lignes définis par l'Eglise et le patriarcat. Je ne suis pas sûre qu'elles aient eu un meilleur sort dans l'Antiquité, mais il est significatif que l'on représentait alors indifféremment le corps de l'homme et de la femme jusqu'au moyen-âge ; une même matrice sur laquelle on appose soit des seins, soit un penis pour les qualifier. Donc l'histoire de la sorcellerie c'est l'histoire d'un refus de l'implication de la femme dans la vie sociale et le refus des femmes à s'occuper, se soigner elles-mêmes. Il n'y a donc pas que chez les autochtones que les sorcières (sages femmes) soient convoquées pour organiser partie de la vie sociale : la maladie, le mariage, la fécondité, le désespoir… tous les moments de la vie importants. Et en Europe aussi on va systématiquement les brûler dès qu'elles ont une influence ou qu'elles bénéficient d'une reconnaissance : marieuses, soignantes, médiatrices…

AZ - Est-ce que vous croyez qu'aujourd'hui il y a une recherche spirituelle ? Ou seulement une recherche chamanique psycho nautique ?
PW - L'être humain est toujours à la recherche de transcendance, nous sommes des être symboliques en

quête d'exploration de la vie. Que ce soit avec ou sans substances psychotropes nous cherchons à étendre la conscience que nous avons de nous-mêmes. Les drogues changent par définition notre chimie et nous trans-forment, elles nous font devenir autres en nous-mêmes.
Quant j'étais à Mentawai, je n'ai pris aucune drogue mais la puissance et la temporalité du rituel, la danse et le martèlement du pied au sol, la musique… m'ont fait basculer dans un état de conscience très particulier. Quand je suis allée au Brésil par contre j'ai pris l'ayahuasca… J'ai été initiée par une petite communauté et non par un prestataire de tourisme psychonautique, j'ai un souvenir assez fort de cette expérience. Ce que je veux dire, c'est que l'expression "recherche chamanique psychonautique" induit généralement un lien entre chamanisme et psychotrope qui n'a rien de systématique et qui est réducteur. Le chamanisme et l'animisme peuvent nous évoquer ce que fut la vie dans nos territoires avant ces grandes phases de domestication et de soumission collectives à l'idéologie de la rationalité, du progrès et du profit. Le psychonautisme est une technique et un exercice de voyage mental et de modification de l'état de conscience avec des fins multiples, comme l'évitement de la réalité… En témoignent les fumeries d'Opium… J'ai fait à Montréal, alors que j'avais la Chaire d'Etudes de la France Contemporaine, une conférence qui s'intitulait « à l'ère de la mondialisation, la rencontre est-elle encore possible ? », sur la question de l'altérité et du tourisme mondialisé. Il y a une espèce de grosse machinerie, qu'on appelle la globalisation, qui fabrique des représentations des gens et des cultures, des pratiques et même des histoires : l'animisme est complètement caricaturée pour les besoins de ce tourisme mondialisé, et qui organisent les déplacements des personnes en quête de divertissement mais qui n'épargne pas toujours ceux qui auraient une recherche spirituelle plus authentiques. Il faut du temps, de l'intelligence et un esprit très critique pour esquisser ses propres représentations dans le monde abêtissant qui nous est vendu. Comme les gens n'ont pas beaucoup de temps disponible et comme d'autre part on a des billets d'avion qui sont de moins en moins chers, nous participons tous à la construction d'un monde caricatural. Le voyage chamanique et la prise de substances psychotropes lors de rituels magiques ou initiatiques, s'inscrivent dans un temps à la fois personnel et collectif qui a été atomisé dans notre société, car tout n'est plus affaire que de consommation et d'entertainment. Il y a une grande différence entre explorer d'autres dimensions de notre monde et vouloir à tout prix se soustraire à celui-ci, grâce à des drogues qui explosent le cerveau.

Est-ce que pour vous, votre art est un processus ascétique ?
Complètement, à tel point qu'aujourd'hui je me moque de savoir si ce que je fais relève de l'art ou pas. Pour moi la chose la plus importante c'est de concevoir des dispositifs, des événements pour que je puisse encore me préserver, me recueillir et nourrir une pratique méditative. Je pratique le yoga, tai chi, pour moi la pratique de l'art c'est du même ordre. C'est ce qui me permet de respirer, de m'inscrire dans un mouvement, un souffle qui débordent mon corps. Et ça c'est de l'ordre de l'ascèse. Je ne pense pas la question de l'art comme quelque chose qui doit être légitimé par le monde de l'art. Je ne reconnais pas la police de l'art et les texte sur l'art ne parlent souvent que du discours porté sur l'art ou suscité par l'art, mais rarement de ce que produisent les artistes… Aujourd'hui je travaille avec des paysans, je travaille avec des personnes qui sont dans l'agriculture bio, avec des gens qui sont dans les pratiques somatiques, avec des anthropologues : je ne me pose pas la question « est-ce que c'est de l'art », j'essaie de comprendre ce que je peux produire pour continuer à vivre tout simplement, attentive au monde présent.

Anexo 2 - Entrevista Alicia Carrillo

AZ : Me llama mucha la atención cuando cose usted. Sí. ¿Qué siente cuando cose?

AC : Cuando coso, es para distraerme. Cuando coso, yo estoy concentrada en cómo voy a poner los colores, qué colores le quedan. Además, voy pensando qué tipo de persona se lo va a poner, si una muchacha o una grande.

AZ : Ajá, piensa en eso.

AC : Si es una muchacha, obvio, si estoy haciendo una blusa cortita, pensando que es para la muchacha, yo le voy a poner colores de muchacha, de joven. Y si es una blusa grande, obvio que le voy a poner colores de señora grande, que le quede, pues, que se vea como una señora, porque todos los colores no... ¿Ahora estas son las de negro? Y este, porque no todos los colores sí se ven bonitos, pero son colores que puede ser porque me gusta lo pones. Pero tiene que ser, depende de... Lo aprendí con una señora también que era costurera.

AZ : ¿Usted a qué edad aprendió a coser?

AC : A los ocho o nueve años, a los nueve años.

AZ : ¿Niña?

AC : Bien niña. Yo me entraba, agarraba la máquina ajena sin permiso. Me cosí cuando era niña. Me cosí. Y ahí traigo la... Y a pesar de eso, seguí cosiendo. Sí, y yo seguí cosiendo. Me gustaba bien mucho. Me llamó la atención. Me gustaba mucho coser. Y como en aquel entonces no había telas así para, pues, echarlas a perder. Ajá. Un pedazo o algo, yo desbarataba camisas así de hombre que me regalaban. Y yo me hacía mis blusas, porque en aquel entonces en la sierra no había nada de telas. Y yo de ahí me enseñé haciendo, echando a perder.

AZ : ¿Y también aprendió a hacer los telares, bueno, telas?

AC : Sí.

AZ : ¿A hacer como esto, por ejemplo?

AC : Sí, sí.

AZ : ¿Y también lo ha hecho?

AC : También lo he hecho, nomás que ahorita no tengo el material de palos. Que tiene que ponerse palos especiales que tienen como tronquillos o así. Para poder este... Telar. Un machete que se teje. Y, por ejemplo, cuando... Bueno, como he visto las blusas tan bonitas que haces, que son como más de wixáritari, mujeres wixáritari, las faldas. Sí. Y así, este...

AZ : ¿Tienen algún significado?

AC : Sí. Sí, como... Como cuando es una muchacha que se va a ir alrededor de catorce. ¿Y qué color, qué color va a llevar? ¿Qué color va a llevar? ¿Qué color tiene que llevar? Como para nosotros. El color, cuando es floreado, ya es para las señoras. Ok. Cuando es floreado, de diferentes colores así, fosforescentes, fuertes, es para la mujer que ya está casada, que es casada. Y cuando es soltera, esa tiene un color especial que es un solo color. Ah. Un solo color. Que es azul, rojo, amarillo, colores primarios. Ajá, ajá. Ese es la persona que significa... Los hombres, en la religión de nosotros, los hombres lo ven que ella es soltera. ¿Por qué? Porque llama la atención. Tiene que usar, tiene que usar, usa la ropa que es fosforescente. Ok. Eso, tiene que usar a... Como que es, pues, haga de cuenta como si estuviera una señora enamorada. Ajá. Pues, es color, allá en la sierra, más allá en San Sebastián, en Santa Catarina, allá son más fuertes. Ah. Tú tienes que usar la ropa, ese color, porque tú te vas a ir a ver el de 14, y si eres soltera, usa el color. Ah, o sea, ya hay colores. Hay colores. Específicos para cada situación. Específicos, sí. Y yo tengo que, pues, hacer... Ah, pues, si es para una señora que... Yo le voy a mostrar a mi cliente. Como quien dice, este es una soltera, color fuerte. Ajá. O es, este, casada, es color... Ajá. Floreadita, cualquier color, pero tiene que ser de señora ya que tiene su marido. Ajá. O sea, eso significa para que la respeten. Ya. Ajá. Y la otra, el color, para llamar la atención. Ah, ok. Y la raza de nosotros tiene que saber, saber, ah, ok, ¿por qué se viste así? Ajá. Se viste así. Ya. Inclusive sí. Ajá. Y, por ejemplo, cuando hay flores y todo eso, eso también significa... Bueno, las flores son para las solteras. Ajá. Para las mujeres casadas. Ah, ok. Cuando las mujeres casadas. Ok, vale. Esa es color así como que bonito y, de toda manera, como es floreada, nadie tiene que meterse, eso significa que ya tiene a su pareja. A su pareja. Y el otro, ¿no? Ah, muy bien.

AZ : Y alguna vez escuché que, por ejemplo, los telares, las telas así, son muy importantes para los wixáritari.

AC : Ajá.

AZ : ¿Usted me puede decir por qué es tan importante como las telas, todos sus tejidos, más bien, tejidos?

AC : Ajá. Bueno, es que en aquel entonces, las personas que van al Real de Catorce, yo lo sé esto muy... Me dicen, ay, ¿tú cómo lo sabes? Y si nunca vas a las fiestas, si no haces fiesta. Pero esa, yo cuando era chica, yo todo eso veía. Y se quedaba. Y me quedaba yo. Y por eso, ay, y yo era bien preguntona, yo le preguntaba a mis abuelos, porque mis abuelos son los que llevaban todo el ritual, toda la ceremonia. Y yo preguntaba, ¿por qué es importante tener, o sea, hacer un tejido? Es una capa así de grande, una tirita que tiene como venado, que tiene peyotes, que siempre hacen como una bolsita, una capita así. Ajá. Lo cuelgan en la flecha grande que se lleva al Real de Catorce. Ajá. Y se lo llevan. Por eso no toda mujer sabe hacer ese tejido. Porque si no sabe el significado, ¿por qué hay personas que le tienen miedo hacer? Ajá. Hacer. ¿Por qué? Porque ese es el manto del señor venado. El manto. Inclusive, en algunas partes, cuando, si usted se ha fijado, ahí nos ponen el sacatito donde acuestan el venado. Antes, antes ponían esa tela, así una tira, como un pedazo así, que quepa. Lo tenían y lo acostaban. Y esa, después que lo levantan, todos los pelitos que caen, que caen, eso lo juntaban y lo ponían en una jícara. O sea que lo... Los pelitos del venado. Del venado. Ajá. Y para eso tenía que ponerse, hay mucha gente que lo adora así. Ajá. Y hay personas que, pues lo adoramos con, le ponemos sacatito que también es algo significado del ririki. Sí, por eso le tenemos que poner eso, porque para nosotros es sagrado también que tiene que respetarse el zacate. Tiene que ser acostado en el zacate. En el zacate. En el zacate. Y por eso es para, como nosotros, que nos hacen, no nos pueden, como antes nos envolvían y en un zacate también nos envolvían. Y así tenía que haber sido. Ajá. Y lo llevaban a las cuevas. Ah. A las cuevas. Como ofrenda. Sí, allá lo lleva a la cueva y lo entierra, como quien dice, antes no nos enterraban y ahora ya nos entierran. Pero para nosotros la tradición tenía que, este, envolverse en zacate. En zacate. Así como el señor venado, cuando se muere, pues lo... Cuando se sacrifica. Ajá. Por eso, y todo el tiempo, si te fijas, en esa flechita va a haber una cosa así de grande, pero tejido de esa.

AZ : ¿Como un círculo?

AC : Sí, puede ser como un círculo, puede ser como un cuadrado. Ok. Que tiene que siempre... ¿Es como un nieririca? Sí, es como un nierica, pero ese le dicen el... el petaca del venado. Así, el petaca del venado, algo así. Y ese lo llevan allá. Hay personas que cuando lo llevan, porque esa, por eso no tienes que cruzar. Cuando llegan los del Real de Catorce, ponen las ofrendas aquí a un lado del... Llegan. Haga de cuenta, llegan en una casa, como por decir con mi mamá, allá. O sea, llegan allá los que vienen de traer el peyote de allá. Allá. No van a llegar a la lumbre. ¿Por qué? Porque traen ese... esa tela.

Que es peligroso para nosotros. O sea, no te cruces ahí, porque ese según para nosotros te enfermas y te puedes manear. Te quedas inválido si no respetas eso. No tienes que pasar. Por eso cuando hay también en la fiesta del tambor, tampoco los niños tienen que pasar. Por eso se les pone la cinta así hasta allá. Ajá, de donde no pueden pasar. No tienes que pasar. Y si pasas, te tienes que regresar de ahí mismo. Ajá, el mismo camino. Para poderte liberar. Ajá. Entonces por eso, por eso es importante. Las personas que saben son los que tienen ese don de soñar que si se puede sacrificar o no. Ok. Y si no, no. Y si no, no.

AZ : Y bueno, usted como cosedora, tejedora, que también hace joyas. Por ejemplo, cuando alguien se pone algo de lo que usted hace, de la ropa. O sea, ¿para usted significa algo que la gente se ponga algo de lo que usted hace? Sí, como una pulsera. Ajá. Como una pulsera.

AC : La pulsera esa, siempre si la portas, quien la porte para nosotros. Si esa persona es creyente, tiene fe a lo que a nosotros, o sea, nos ayuda. Esa, esa pulsera o ese collar, que sé yo. Este, como la pulsera. Es por como liberar de malas vibras. Ajá. El collar igual. Ajá. Por eso en veces no nos tienen porque el collar es para que no te quiten la, la, la sabiduría del corazón. Porque la sabiduría está. Sí, sí. Ajá. Aquí supuestamente aquí, eso así nos lo manejan los antepasados. Aquí lo traes puesto. Por eso si te has fijado, hay un, hombres que cuando hablan, vienen y se ponen el collar. Ay, parece medio raro, ¿y por qué usa collar? No, ellos no saben ni por qué, ni por qué lo portan. Por eso en veces en derechos humanos, por eso ahora se tiene que respetar. Ajá. Y donde quiera se tiene que respetar, si trae una pulsera, si trae este, un collar. Un collar. El collar significa para eso te da protección. Proteger su sabiduría. Para que no, su sabiduría. Wow. Porque todo te quita. En veces hay personas que, que ponen la mano así, así supuestamente, así como que así, así se paran. Si has visto los políticos, paran así. Ajá. Así se paran. No sé cómo le hacen así, pero así se paran. Sí, hay algo, ajá, ajá. Sí, así se paran. Ellos así, así se protegen, pero para nosotros no. Para nosotros es el collar y la pulsera, los paredes y este. Y entonces, bueno, para usted sí los objetos, como la ropa, los collares, los objetos en sí para usted es importante. Sí, para mí sí, porque puede ser de cualquiera pulsera, también la de ustedes, pero porque yo tengo ese, cómo te diré, ese, esa creencia de que tiene que ser algo, una pulsera, que puede ser de fierro, puede ser, pero esa yo la bendigo y me la traigo puesta. Yo en veces si no es de pulsera de esos, me pongo un crucifijo, una cosa, pero ese ya, pues me lo bendicen acá y ya me lo traigo. Y en veces sí, yo tengo una que le tengo mucha fe, una crucecita que tiene, pero eso la traía puesto en la imagen de Jesús de Nazaret y yo se la quité. Pero pensando eso, pues este me va a cuidar, me va a proteger y lo puedo mojar y todo. Y ya me lo pongo ese, ese bien, bien, este a lo que pienso, ese inclusive mañana me lo voy a poner para ir a la audiencia. Para ir a la audiencia. Pero aunque me lo van a quitar allá, pero créeme que no me lo quitan. Ojalá que no se lo quiten. No me lo quitan. Que no se lo quiten, que no se lo quiten. Que no me lo quitan y no trae nada, no tiene que llevar nada, no traigo nada. No traigo nada. Que no se lo quiten. Sí, para eso es la pulsera. La pulsera es muy importante, póntela a lo que tú pienses. Yo siempre le ando dando un besito y ya, me lo voy a poner esto. Esa es la sabiduría, la pulsera. O sea, como la sabiduría, como le hablaba de las sabidurías, antepasados, no sé, el venado, tal vez los demás dioses.

AZ : O sea, sentiría usted entonces esos objetos la conectan.

AC : Sí. Mucho cuando matan un venado, por eso le ponemos todas las cosas ahí. Le ponemos todas las cosas y ya puedes ponerle una pulsera, puedes ponerle un collar y ya lo quitas y ya te lo pones. Ya está conectado. Y ya está conectado. Ya está conectado, ya es esa, ¿cómo se dice? Pues ese don, esa sabiduría ya te la llevas, te la dieron ya, eso te lo dio y cuando muere, en ese momento, hasta que nosotros lo recibimos, suelta todo eso. Supuestamente eso pues ya muere, ya lo destazan y ya, ahora sí, ya no puede hacer nada. Ahora ya no puede hacer nada. Sí, sí, sí, pero de momento, mientras todavía no le quitan el corazón, ese es para nosotros, trae todo, trae todo. Por eso, por eso a mucha gente es como si veláramos a alguien, como ahorita a usted, lo estuvieron esperando. Para que no se quedara sin ver eso, o sea, sin saludarlo, sin, o sea, tú te despides o tú te, o que te conectes. Sí, sí, sí. Porque estás dentro, personas que nos visitan están dentro, esa es para que los cuide a todos y eso es lo que, lo que pasa. Y no saben esperar, saben esperar mucho tiempo y ya si no viene, pues ya se le dice, pues protégelo y ya no llegó y ya, de todas maneras va a estar y por eso.

AZ : Y algo, algo que me ha dado mucha atención, también, bueno, cosiendo, ya cuando cose, cuando yo la veo con su máquina, ¿cómo describe usted la relación con su máquina de coser? ¿Cómo podría describirlo?

AC : Pues, yo lo, ay, ¿cómo lo describiría? ¿Cómo lo describiría? Pues, yo a veces pienso, ¿cómo puede ser una máquina? ¿Cómo le hará? Yo quisiera hacer una, pero que fuera de madera, pero que hiciera lo mismo, que hiciera lo mismo, pero ¿cómo la voy a formar? ¿Cómo la voy a hacer? Porque esta es de fierro. Pienso que de madera no se puede. No sabría. Sí, y en veces, este, pues, la descripción de la máquina no... No, más bien su relación con usted, no, porque lo que le digo, o sea, yo para mí, la cámara o los lápices, siento que se vuelven como una extensión de mi cuerpo, por ejemplo, ¿no? Ajá, como una extensión de mi cuerpo. Yo, ajá. Pues, haga de cuenta que esa es como, como, es mi apoyo la, la, de la mano, es mi, haga de cuenta, es mi mano, es mi mano. Es como una extensión de la mano. Sí, sí, es mi mano. Otra mano, pues. Ajá, otra mano que hace todo eso, que en vez de, de, de mi mano, mis dedos lo haga. Ajá. Es mi mano. Ajá, sí. Es mi mano, así lo describiría.

AZ : Algo que también me llamó mucha atención cuando los rituales en los que me han invitado y tales, la relación justo con Mitjume, ¿no? O sea, como, no sé, por ejemplo, ¿usted cómo ve a los Teiwari que de repente no son tan respetuosos con la tierra, con el agua? O sea, para usted, o sea, ¿sí nota que hay una diferencia de cómo tratan al agua, cómo tratan a la tierra?

AC : Sí.

AZ : Y ¿cómo la ve usted esa relación de los Teiwari?

AC : Pues es que como ellos no creen en esas cosas como nosotros, como no adoran a la tierra, al agua. Y nosotros la adoramos, pero a lo mejor ellos no lo entienden así. No lo ven así. Por eso es que ellos, este, contaminan. Ellos, este, hacen lo que ellos quieren. La tierra, también la tierra siente. Por eso yo a veces, muchas de las veces, este, de tanto trabajar, pues te pasa algo. ¿Por qué? Porque no la respetas. Y tienes también que darle de comer a la tierra, al agua, al aire, todo. Porque si el aire se enoja, ¿qué es lo que pasa? Por eso lo tenemos que controlar. Hace mucho tiempo, casi había como ya el mar, creo que ya se iba a brincar para todo, para todo, todo. Ya la gente estaba asustada y nos consultaron a nosotros los indígenas, los huicholes y a todos, los Teiwari, los mestizos. Para saber cómo hacer. Para saber cómo hacer, porque ya como que se estaban hundiendo, ya, ya, ya. Lo que hicimos nosotros es calmar, darle de comer, que es lo que nos pedía. Así le entendimos nosotros, porque eso es lo que entendemos nosotros, si pasa algo. Al agua, ¿qué quiere? Y ¿por qué no llueve? ¿Qué podemos hacer? ¿Qué vamos a hacer para que pueda llover? Allá en Real de Catorce, muchísimo tiempo la gente agradece. Agradece porque a veces hay años que no llueve. Y cada vez que damos, nosotros sacrificamos un becerro, allá hacemos ritual, llueve. Y por eso la gente agradece muchísimo allá. ¿Por qué? Porque le pedimos nosotros, pues, agua, ¿por qué no hay? Es un desierto y tenemos que tomar agua, pues, que llueva. Y para ahí también. Y si la gente creyó, créeme que se quitó ese agua, ese mar estaba loco ya, para ya, ya, ya. Hace mucho tiempo, sacrificaron todas las cosas que supuestamente el cantador pidió que se podía hacer. Un tigre, un venado, un guajolote, un pavo, todos los animales que adoramos nosotros, que son sagrados. Todo eso le fueron hasta un niño, supuestamente nos pidieron, pero que fuera inválido, que fuera, que no podía caminar, que no podía esto.

También lo llevaron, también lo llevaron. ¿Y qué? ¿Lo van a dejar ahí? ¿Lo van a sacrificar? No. Junto con ellos allí, sacrificaron los animales y todo lo que pedían. Ah, si lo sueltan, sí. Si lo sueltan, pues, ya era grande, tenía como 12 años. Tú te das por, mueres por la gente, sí. Yo me voy. Trato de calmar al agua, se fue al mar. Pero ese, créeme que ese niño que se fue al mar, jamás, ya que flotan, pues no flotó. Meses lo anduvieron buscando para darse puntuación. O sea, sí, Haramara lo tomó. Lo tomó. Y créeme que se calmó y todo eso, ya la gente, México, en todo, estaba muy mal, ya, pero.

AZ : Por ejemplo, ahora que hay tantos cambios en el clima, que hay tantos cambios de, no sé si usted percibe que hay un cambio en todo, O sea, que sí está cambiando el mundo.

AC : Sí, sí, el mundo está cambiando y el mundo está muy medio mal, feo, pues, pero también hay tranquilidad en los lugares donde uno pide, pues, para... Es lo que yo comentaba, si aquí hay mucha gente mala, pues, también podemos pedir, pero malo nomás para, sí, no de naturaleza, o sea, que afecte aquí. De problemas, cosas, pero lo que aquí es importante es de lo que uno es el agua, el aire, lo que, la tierra, la madre, el fuego. Y por eso este, porque va a llegar el tiempo que la lumbre no va a prender, no va a prender, entonces los que nosotros sí creemos, vamos a levantar y prenderla, porque eso pasó anteriormente. Ya ha pasado. Ya ha pasado, fue un niño quien lo pudo prender, y entonces, este, por eso tenemos que cuidar, no pasar encima de la lumbre, todo eso tenemos que respetar, cuidarlo, porque sin ellos, pues, no comemos, porque tenemos que cocinar. Por eso es que muchos Tatewaris no respetan porque ellos no saben nada, pero el día que pase eso, llega un diluvio de que todo se apague, que no funcione, ¿qué van a hacer? Hasta entonces uno se va a poner a reflexionar, ¿qué está pasando? ¿qué hace? ¿qué tengo que hacer? Pero va a ser demasiado tarde.

AZ : Yo también lo pienso así. Sí. Sobre todo yo crecí siendo, teiwari, y pues no nos enseñan el respeto.

AC : Sí, no. A adorar, a entender que hay. Es que entender más que nada y este, que te entre y tienes que respetar las cosas. Sí. Porque, y sí, sin el aire tú no respiras, no vas a vivir. El aire es un dios también. El aire también es un dios, el aire también para nosotros es, por eso le dicen madre eka, tamama eka, o sea, es el aire, madre. Todo es mamá de nosotros. Madre o padre, como quiera llamarlo, pero todo eso para nosotros es eso.

AZ : La palabra wixárika, ¿tiene algún significado?

AC : Wixárika, pues wixárika es un, anteriormente le decían, wixárika es un, es una persona que no entiende. Bueno, así se entiende, pues, le decían así, que era un tonto, que era un pendejo, que era esto, que eso significaba, cuando no, cuando no es. Ajá. Supuestamente por eso se llamaba, o sea, que no sirve, es algo cochino. Pero no significa eso, no significa eso, porque wixárika es real de catorce. Sí, como wixárika es wixárika. Anteriormente había una persona, o sea, todos cayeron ahí, todos cayeron ahí, los animales, los, el aire, el sol, la luna, todo, por eso allá es la sabiduría, allá es, está la sabiduría, están los, los dioses, todo tipo de dioses para nosotros, que el caballo, que el, todo, todo, todo, todo, ahí, una vela y todo. Y ahí había una pareja, Como Huatacame. Esa persona, se quedó allí, o sea, que iban de camino, de camino, de camino, inclusive, así va el canto que va cuando sonajean, iban, iban, iban, iban, y ahí se cansaron, ahí se sentaron, se quedaron ahí, el mestizo, el cora, el tepehuano, y toda raza se quedó allí. Entonces, a cada uno, ese santo cristiano, no sé qué era, el Padre Dios, les puso su nombre, cómo se tenían que llamar, y por qué, y por qué se tenía que llamar así, y por qué tenía que ser su idioma de esa manera, y por qué no se tenían que entender, y por qué sí se tenían que entender. Entonces, todo eso, por eso, le pusieron al cora, al tepehuano, guacuri, guacuri, guacuri supuestamente es este, es que le gusta comer mucho, mucho guajolotes, y puede en su, todo el tiempo para ellos, puede crear guajolotes, y si se le logra, y para acá, para con nosotros, casi no.

AZ : Pero se les logra el maíz, ¿no?

AC : Sí, y por eso nosotros nos llamamos wixáritari, wixárika, y ya dijo el mayordomo, pues wixárika se va a llamar wixárika, wixárika porque aporta, va a aportar su vestimenta así, y este, su traje, y porque le gusta comer calabaza, le gusta comer este mume, frijol, le gusta comer el chile, por eso se va a llamar wixárika, porque siembra maíz, wixárika es ikuteyaya, es madre maíz, por eso, por el maíz, por el maíz se llama wixárika, y no porque la madre del maíz, ikuteyaya, no por lo que decían los españoles, o en México, lo que se nos decía que por cochino, que por esto, y por pendejo te vas a llamar wixárika, no, por eso en derechos humanos ahora con los estudios que ha habido, inclusive nos tienen, nos llamaban huicholes, huicholes quiere decir lo mismo, ellos según huicholes, no, huicholes que viene de chilopochtli, de esa palabra, son otros, son otros, los aztecas, eso, así nos llamaron ellos, pero nunca nos llamaron por wixárika, por eso ahora nos tienen que llamar wixárika, wixárika, wixárika, porque es la palabra correcta, sí, de lo que le estoy diciendo que es bonito, wixárika es una maíz, una madre, no significa malo, porque anteriormente así nos metieron la idea de que nosotros éramos eso, es algo, es bonito, sí, no, tampoco, así nos decían, sí, sí, y todo el mundo así lo entendía, por eso ahora ya se investigó, se hizo después por qué, fíjate que es importante la pregunta, por qué se les tiene que llamar wixárika, claro, sí, es por el maíz, por el maíz, qué moda,

AZ : Alicia muchas gracias por su tiempo, no le quiero quitar más tiempo.

Annexe 3

Interview Nathalie Smaguine

AZ : Pour commencer, est-ce que tu peux te présenter, ton nom, ce que tu fais et depuis quand tu le fais ?

NS : Je m'appelle Nathalie Smaguin, je suis artiste plasticienne, je peins, je sculpte. La sculpture, depuis peu, je suis plus peintre que sculptrice, mais je m'y mets parce que la peinture m'a amenée à la sculpture.

AZ : Et comment ça se fait que la peinture t'a amenée à la sculpture ?

NS : Parce que ces derniers temps, j'ai travaillé sur plusieurs séries, des séries concernant le couple, le sujet et le couple.

Et je tourne autour du couple, soit sur une même pose, ou je vais montrer un mouvement, un couple allant l'un vers l'autre, sur plusieurs séquences, et par conséquent, la sculpture, comme j'ai envie de tout montrer, la sculpture est venue, évidemment, pour montrer tout ce qui se passe sur une même pose, puisque sur une toile, on n'a qu'une face, c'est une de la deux dimensions, alors que là, à la trois dimensions, on peut tout voir.

AZ : Tu dis que tu bouges autour du couple, donc ça fait partie intrinsèque de ton œuvre, le mouvement ? Pas seulement du couple, mais de toi.

NS : Oui, donc le mouvement, oui. En fait, ce mouvement des corps, le fait que je souhaite que la peinture bouge, que la matière en elle-même bouge, comme si elle pouvait bouger, alors qu'évidemment, elle ne bougera pas. Donc ça, c'est quelque chose qui m'intéresse. Et oui, de ce couple, ses tensions, ce qui se passe entre deux personnes, les regards, etc., forcément, il y a un mouvement qui se crée, et forcément, moi, je veux montrer tout ce mouvement, et je m'identifie effectivement à ces corps, et en même temps, le spectateur peut voir ce qui se passe autour de ce mouvement.

AZ : Comment est-ce qu'est venu à toi l'intérêt pour la question du corps ? Est-ce que ça date depuis toute ta pratique, dès que tu as commencé à peindre, ou ça s'est construit de petit à petit ?

NS : C'est venu vraiment quand, oui, quand j'ai commencé. Le corps m'attire évidemment plus qu'un autre sujet, comme un paysage ou autre, parce que je pense que je m'identifie vraiment à ces corps, et en plus, je recherche la liberté dans le corps. Moi, déjà, personnellement, comment être à l'aise, comment se sentir bien dans son corps, accepter son corps, accepter qui on est dans l'intimité, et que se passe-t-il avec l'autre dans la relation ? Et ça, c'est vraiment mes recherches, et je pense que ça a aussi un rapport avec moi-même, bien évidemment.

AZ : Il n'y a donc, pour toi, pas une séparation entre les sujets que tu peins et toi-même, en fait ? Ce ne sont pas des sujets loin de toi ?

NS : Non, c'est moi, oui, et puis j'essaie d'être ces corps, au moment où je travaille. J'essaie d'être cette tension qu'il y a entre deux personnes, cette tension bienveillante, cette tension « sexuelle », cette chose qui fait que j'essaie d'être ça, j'essaie d'exprimer ça, et de l'être moi-même, comme si on pouvait montrer ce moment, en fait, d'intimité, et que les deux corps se regardent, deux individus, et donc, à travers la peinture...

AZ : Comment est-ce que tu comprends maintenant, alors, quand on dit « corps », qu'est-ce que tu entends par « corps », alors ?

NS : Qu'est-ce que j'entends par « corps » ? Ben, pour moi, le corps et le mental, c'est un. Je pense que, il y a des jours, on n'est pas forcément à l'aise, on se réveille le matin, on n'est pas forcément bien, et par conséquent, on n'est pas à l'aise dans son corps, et ça rejaille.

Donc, corps et mental, enfin, corps et la tête, c'est la même chose.

AZ : Je te pose justement cette question, et ta réponse est merveilleuse, parce que ça va dans tout le sens dans lequel je conclue un peu ma thèse. C'est, en regardant un peu la position de l'Occident vis-à-vis du corps, si on voit, je ne sais pas, Descartes, qui a fondé beaucoup dans la modernité occidentale, on sépare corps et esprit.Donc, pour toi, il n'y a pas cette séparation.

NS : Pour moi, non. Le corps et l'esprit sont les mêmes, se répondent.

D'ailleurs, parfois, s'il y a quelque chose qui nous dérange, ou qui ne nous a pas plu, ou qu'il y a eu un traumatisme ou quoi que ce soit, le corps, s'il ne se n'est pas dit, le corps, il le rejette. Et donc, pas toujours d'une bonne manière, et du coup, on peut être malade, etc. Donc ça, oui, je suis complètement là-dedans.

D'où le fait que je cherche cette liberté, je cherche à accepter, à se sentir bien intérieurement, que chacun, chacune, c'est ça, pour moi, l'important. C'est l'essentiel, en fait. C'est essentiel pour moi.

Et pour le sujet, du coup, c'est essentiel parce que c'est deux individus qui vont et se rencontrer, et que va-t-il se passer quand s'accepter soi-même, et que l'autre accepte, et qu'il y ait une sorte de liberté entre les deux, et en même temps, pas de soumission. Voilà, l'idéal, c'est quelque chose de simple, naturel et évident, mais pour ça, il faut s'accepter soi-même et le corps.

AZ : C'est ta pratique artistique qui t'a conduit à penser le corps de cette manière, ou à changer de mental, de dire, en fait, corps-esprit, c'est pas deux choses différentes, et le mental, c'est un seul, quoi. C'est ta pratique artistique qui t'a amené à ça, ou d'autres expériences, ou toujours t'as pensé comme ça?

NS : Je pense que, sans peut-être le savoir, j'ai toujours pensé comme ça, et je pense que c'est pas pour rien que je me suis dirigée au fur et à mesure vers le corps, et vraiment travailler que ça, puisque j'ai fait des autoportraits nus, ou pas, j'ai vraiment besoin d'observer, de m'observer, j'ai beaucoup dessiné des gens dans les parcs, de temps en temps, ça m'arrive. Et c'est le mouvement, d'ailleurs, dans les parcs, ou les gens qui marchent, ça c'est très intéressant pour le mouvement, parce que c'est très furtif, et c'est très intéressant pour capter quelque chose.

Mais oui, le corps, non, je pense que j'ai dû toujours avoir ça, je pense, c'est venu... Naturellement.

AZ : T'as parlé aussi de l'intime, comme dans tes pièces, il y a beaucoup aussi la question du couple, etc. Pour toi, c'est quoi un espace intime?

NS : C'est lié forcément à la sexualité, ou c'est lié à autre chose aussi? Alors la sexualité, parce que pour moi, je pense que la sexualité, de pratiquer la sexualité, quand je dis pratiquer la sexualité, c'est pas forcément la chose très basique, ça peut être des moments plus temps, plus doux, c'est juste que, pour moi, entre deux personnes, deux individus, ça amène une certaine liberté d'oser se mettre à nu, et inversement, de regarder l'autre, de se regarder. Cet échange-là, pour moi, peut aider l'être humain, peut aider à... Pour moi, c'est la vérité, c'est l'essence même, en fait.

C'est quelque chose où on peut oser être peut-être réellement soi-même, il n'y a pas d'apparence, on n'est pas dans un lieu social avec beaucoup de gens. Là, il peut se passer quelque chose de très fort, de très profond, et qui peut amener à se libérer, à se libérer chacun, en fait, ensemble.

AZ : Petite question, se libérer de quoi?

NS : Se libérer de, parfois, soit ses traumatismes, soit son propre histoire, soit les choses où on ne se sent pas libre, soit la confiance, gagner en confiance, en estime, toutes ces choses-là qu'on recherche, à se sentir bien de plus en plus intérieurement, tranquille, pas stressée.

AZ : Par rapport à la question de la représentation, par exemple, sur la même ligne de se libérer, tu dirais, est-ce que tu dirais que la représentation du corps peut nous enchaîner aussi? Pas les tiennes, je parle par exemple de ce qu'on voit en publicité, de ce qu'on voit ailleurs. Est-ce que tu considères que ta pratique sert à une réponse autre à ce genre d'image du corps qui nous est lancé tout le temps?

NS : Oui, parce que ces corps-là, déjà, on sait que les photos de mode sont retravaillées, soit en agrandisse, soit en rapetisse, enfin en lisse, tout est lissé, il y a le maquillage et même la photo est retravaillée. C'est vraiment pour montrer un critère, un critère de beauté qui, du coup, est un critère, alors que ce n'est pas vrai.

Tout corps est beau. J'ai beaucoup dessiné toutes sortes de corps, aussi bien très gros que très maigres. Et ce n'est pas ça qui compte, ce n'est pas sur le coup, c'est la manière dont on se pose, c'est la manière dont on se tient, c'est la manière dont on s'ouvre.

Et quel que soit le corps, quand il est ouvert, c'est magnifique. Et j'ai tendance, quand je peins des personnes réelles qui, seules, je ne parle pas en dehors du sujet du couple, des sujets, j'ai tendance à ce qu'ils ouvrent en fait, qu'ils ouvrent le corps, qu'ils ne sont pas fermés avec les épaules basses et qu'ils regardent le spectateur. Pour moi, c'est une tendance, parce qu'ils assument et en même temps, ils assument qui ils sont, ils s'acceptent.

Et là, quelle que soit la personne, c'est magnifique. Il y avait une femme qui a posé plusieurs fois pour moi, qui, quand on la voyait, on peut l'avoir nue, sur le coup, on parle de critères de beauté de la mode, n'avait pas forcément des hanches, était plutôt droite, n'avait pas le corps idéal, entre guillemets, d'une femme, mais par contre, naturellement, elle était hyper sensuelle. Et c'était magnifique.

Et même, tout le monde la regardait, parce que la manière dont elle marchait, ou même elle faisait la bise, ou qu'elle avait ses gestes, tout ça, c'était magnifique. Et finalement, le corps qu'il soit... C'est pour ça que le corps et l'esprit sont liés, c'est parce que si on est bien, si on se sent... Le corps, il parle pareil, tout est... C'est magnifique.

AZ : Et une petite dernière question vis-à-vis de la pratique en soi. Ça peut t›essembler une question bête, mais moi je tiens à cette question, c›est vis-à-vis de la relation que tu tiens, par exemple, avec tes matériaux. Oui. Parce qu›il y a la relation des mouvements avec les couples, avec les corps que tu peins, que tu dessines, mais la question des matériaux, il y a quelque chose qui m›intrigue toujours. C'est quoi ta relation, en fait, avec tes matériaux ? C'est quoi la peinture, la matière, le pinceau, les spatules, tout ça ? Est-ce qu'à un moment, quand tu peins, tu dirais qu'ils font partie aussi de ton corps, par exemple ?

NS : Parfois, il m'est arrivé sur des nez ou des yeux de travailler avec les doigts, de poser les choses. Je prends avec le doigt sur la palette. Et oui, c'est une matière où je fais corps avec elle.

Ça, c›est sûr, j›adore. J›aime la peinture, j›aime presser les tubes, poser parfois la toile au sol, presser des tubes et l›étaler, que ce soit au couteau ou avec les mains. J›utilise beaucoup, je ne sais pas comment on peut dire, ce côté à la main.

Je fais pas mal de gestes dans ce sens-là. Je peins à l'huile, principalement plus à l'huile qu'à l'acrylique, parce que l'huile, elle met plus de temps à sécher, qu'on peut y revenir, qu'il peut se passer des choses, qu'on peut mélanger. Il y en a aussi sur la toile, la peinture, et qu'il peut se passer des choses.

AZ : Il y a quelque chose aussi de l'ordre. De la sensualité.

NS : Oui, c'est ça. De la sensualité, mais c'est aussi des sculpturiques, avec l'huile qu'il n'y a pas forcément avec l'acrylique. Dans la sculpture, dans la terre, la pratique de la terre aussi, c'est pareil, c'est autre chose, mais il y a quelque chose de très sensuel, de dur. J'oublie le temps.

AZ : Par rapport à ta pratique, à ce que tu m'avais raconté, je pense que c'est pas mal. Par rapport à la terre, attends. Est-ce que la terre évoque quelque chose aussi dans tes sculptures, en tant que matériau ? Ou c'est parce que c'était un matériau qui te permettait d'arriver à un but esthétique ?

NS : Oui, et puis parce qu'il y a un côté mouvement aussi, il y a un charnel, il y a quelque chose de facile à mettre en... Enfin, même si ce n'est pas facile du tout, mais je ne sais pas comment l'exprimer.

En tout cas, ce que je peux dire naturellement, c'est que la sculpture, je passe... Naturellement, je vais travailler sur plusieurs toiles en même temps déjà, comme je fais plusieurs séries, et je vais travailler, et je sais qu'en environ 3 heures, je vais faire une petite pause, je vais regarder, je vais prendre du recul. Par rapport à la peinture, c'est un peu ça, 2-3 heures. Après, je reprends évidemment, mais je vais m'arrêter 10 minutes pour regarder, etc.

Avec la sculpture, je peux y passer, il m'est arrivé de passer 5 heures. Je ne pensais pas que je pouvais faire 5 heures d'affilée sans aller aux toilettes. À un moment donné, j'avais très soif.

Oui, et la sculpture, je me suis rendue compte qu'au début, j'avais commencé à 14h30, admettons, et tout d'un coup, je m'arrête quand même et je vois qu'il est déjà 19h30. Je me dis que ce n'est pas possible, je n'ai pas vu l'heure. La sculpture a un temps plus long chez moi, dans ma pratique naturelle, ça va être plus long naturellement, mon besoin de stopper, de prendre le recul.

Je ne sais pas si c'est lié justement, pour revenir à la question de la terre, parce que c'est plus long aussi, la terre. Il y a un bloc, il faut mettre en forme générale, il faut enlever, rajouter, retirer, et comme il faut tout le temps regarder toutes les trois secondes, de long en large, tous les côtés, au-dessus, en dessous, ça prend beaucoup plus de temps. On fait un geste et il faut voir surtout toutes les visions, si ça marche, donc c'est très long.

AZ : C'est super intéressant comment tu parles de notre temporalité vis-à-vis du matériel, parce que finalement, si c'est la terre aussi, ça revient à ce que la terre fait en étant terre, parce que quand tu cultives, pareil, il faut être patient.

NS : Tout à fait, oui, il faut être patient. Il faut connaître la terre, parce que la terre, partout, elle demande une patience.

Elle demande une patience et oui, tout à fait. C'est super beau comment tu l'as dit.

AZ : Une dernière question, en fait, que j'avais un peu oubliée, c'est la question du rituel, parce que pour moi, que ce soit pour le crochet, que ce soit pour le dessin, même pour la photo, il y a un truc du rituel pour moi qui se passe lors de la pratique. La pratique, le processus, oui. Est-ce que toi, tu dirais que ta pratique, tu la conçois aussi comme un rituel ou ce n'est pas une question à laquelle tu n'as pas pensé ?

NS : J'ai des rituels et en même temps, j'essaie de casser mes habitudes aussi pour changer. Par exemple, j'essaie de ne pas démarrer une toile de la même manière que les autres.

Je change parce qu'il faut casser les habitudes, entrevoir quelque chose de nouveau, faire autrement, voir ce qui se passe. Donc, j'essaie de casser. Je n'ai pas de rituel précis de je vais commencer

à telle heure, etc.

J'aime bien travailler le matin, tôt le matin, toute la journée, tard le soir, mais je ne vais pas... Par contre, je ne suis pas quelqu'un qui va travailler toute la nuit. Non, ça n'a jamais été trop mon truc. Mais en tous les cas, dans le processus, j'essaie de casser mes habitudes ou de changer ou de me dire je vais faire mon mélange autrement.

Je vais mettre ça dans un pot ou je vais faire d'une autre manière. Pas forcément...

AZ : En fait, c'est intéressant comment tu entends les rituels parce que justement, ce que j'essaie de dégager un peu, c'est de montrer que les rituels n'est pas un truc répété systématiquement, d'une manière très disciplinée. Et justement, prenant en compte les rituels auxquels j'ai assisté dans la culture Wixarika, avec qui j'ai travaillé, il y a un rituel qui se passe en mars, qui s'appelle pour le renouveau du monde, pour relancer une autre chose.

En fait, certes, tu l'as dit d'une certaine manière, mais d'une certaine manière, ce que tu dis rejoint ce que je défends en tant que rituel. C'est ça. C'est rigolo.

C'est faire quelque chose de nouveau. C'est ça, oui. Et de casser une habitude pour découvrir, voir ce qui peut se passer si on fait les choses autrement.

Et ça amène toujours, d'ailleurs c'est ça qui est intéressant, c'est que ça amène toujours une nouvelle idée ou quelque chose. Si j'essayais ça, si je faisais ça et j'essaye, etc., ça marche, ça marche pas. Mais en tout cas, ça permet de découvrir quelque chose et de faire autrement.

NS : Donc oui, il faut casser les habitudes. Oui, oui. Et aussi pour dynamiser la pratique.

Tout à fait, dynamiser la pratique et découvrir de nouvelles choses, avoir de nouvelles idées. Et de toute façon, c'est un enchaînement comme ça. C'est un enchaînement d'idées, un enchaînement de processus différents qui se fait comme travail.

AZ : Oui, tout à fait. Quand tu sors un peu d'ici, tu sais. Ce que je dis beaucoup m'invite à parler un peu de ma pratique et de ma recherche.

Et en fait, tu sais, j'ai fait surtout de la photo avant. Oui. Et j'étais très formaliste.

J'étais vraiment dans le truc. Il faut encadrer que ce soit propre. Tout, tout, tout.

Je voulais une image propre, bien. Et en fait, avec cette thèse, notamment comme je veux explorer différents aspects du corps, tel qu'il s'est conçu par la population wixárika. Et en fait, la faute est très courte.

Enfin, le formalisme auquel je t'ai attaché, cette chose de se faire systématiquement la même chose, la même chose, le même chemin, ne marchait pas en fait. Parce qu'il faut chercher d'autres gestes. Il faut chercher, oui, d'autres choses qui se passent.

NS : Exactement. Comme tu dis, le mot geste aussi est intéressant. De chercher d'autres gestes.

Oui, d'autres gestes. De façon à faire, justement. Et comme la pratique artistique est une pratique, on vient au corps.

Oui. Esprit, mais corps aussi. Parfois, on oublie quand on pratique le côté esprit qui on est, etc.

On part, on peut partir aussi dans quelque chose d'un peu, je dirais pas transe, c'est pas aller jusque-là, mais peut-être pas loin. Jusqu'à quoi, pardon ? Comme une sorte de, on peut partir dans sa pratique, comme on oublie quand on est vraiment dedans. Parfois, qu'est-ce qui se passe, qui on est, on est là, on travaille et on est dans le geste.

C'est ça que je voulais dire. On est dans le geste vraiment de la pratique et on peut, entre guillemets, je disais, partir en trans, même si c'est pas ça, partir en trans. Oui, mais c'est pas loin non plus.

Je parlais du coup de la sexualité, etc. dans cette intimité. Il y a aussi un côté où le plaisir qu'on peut éprouver, qu'on échange avec quelqu'un, le corps, enfin on ressent quelque chose de très fort au niveau du corps, qui va du coup nous libérer, nous faire du bien.

Mais le corps, on peut ressentir des choses au niveau du plaisir, de manger quelque chose de très bon, mais dans l'intimité, dans la sexualité, enfin voilà, c'est la chose la plus énorme pour moi, que l'être humain peut ressentir comme plaisir du corps. Je sais pas si je l'ai bien exprimé. Oui, oui, non mais je vois tout à fait, oui.

Donc ça aussi pour moi c'est essentiel et c'est important. Et ça nous fait, voilà, ça nous dégage, ça nous dégage beaucoup en fait, de vivre ce plaisir, ça nous fait du bien, ça apaise, c'est important. Et du coup ça ouvre, ça nous ouvre des portes, ça ouvre des choses, on est heureux, on se sent bien, on se sent vivre, etc.

Annexe 3

Interview Lucina Muñoz

AZ: ¿cuánto tiempo lleva haciendo chakira (perlas pequeñas)?

L: Tengo más de 15 años. 15 años. 15 años ya haciendo.

AZ: ¿Y cómo aprendió?

L: Aprendí en una... ¿cómo le llaman? Mi abuela me mandó hacer una cigarrera. Pero no me dijo cómo hacerlo y así, ¿verdad? Pues me puse a contar los colores de uno por uno. Y de ahí empecé a hacerlo.

AZ: O sea, casi que aprendió solita. Solita, casi.

L: En la casa sí, sola.

AZ: ¿Y la joyería también?

L: Sí.

AZ: Y, por ejemplo, ¿cuál es el tiempo más rápido que usted hace un collar?

L: El más sencillo. El más sencillo, un día.

AZ: Nos platicaba que usted hace los dibujos antes. ¿Los hace en computadora o en la tablet o en papel?

L: Los hago en papel. Después los paso en la computadora para acomodarlos y darle... ¿cómo se le dice? Darle forma a lo que hice y acomodar los peyotitos, venados, todo eso. Ahorita que menciona lo de los dibujos... Porque los hikuri, los venaditos y todo, son como figuras muy importantes para los wixáritari.

AZ: Entonces, cuando usted los dibuja, ¿qué pasa cuando los dibuja? ¿Ellos aparecen? ¿Usted comunica con ellos cuando está dibujándolos?

L: Sí, para que te pueda salir bien, tienes que hacer una... Bueno, en la noche, le pides al agua, a la Tierra Madre, de que voy a hacer este collar y necesito que todo... ¿cómo se dice? Todo como el maíz, la tierra y el agua, pues me den esa imaginación para poder hacerla. Entonces, para que aparezcan. Sí, para que aparezcan.

Ajá. Y en el transcurso de la noche, pido eso y en la madrugada sueña uno cómo va a ser el... Ah, lo sueña también. Sí.

AZ: Sus diseños los sueña entonces.

L: Sí, los sueño y ya. Y al día siguiente me pongo en práctica a hacerla.

AZ: Entonces, de alguna manera, su arte es como una especie de... o sea, sus sueños toman vida.?
L: Sí, toman vida.

AZ: Entonces, para cuando usted la hace, cuando usted la está creando, sería como un ritual también?

L: Sí. Cada cosa que hago la tengo que hacer en miniatura y llevarlo como donde sale el aire, a veces el mar, y a veces donde sembramos por primera vez, llevamos todas las cositas que sembramos.

AZ: Y, por ejemplo, como dibujan tantas figuras tan sagradas, ¿para usted significa algo que una persona lleve en su cuerpo, o sea, como en el cuello, algo que lleve esas figuras sobre sí mismo?

L: Sí, porque a veces no nomás es la coincidencia de hacerlo, sino que los sueños para que esa persona le dé buena suerte. Y, ¿cómo se dice? Y porque a veces el sueño, a veces sueñas a esa persona a la que le vas a regalar eso, a veces aparecen una milpa, un peyote o un ojo de Dios. Ajá, como que el que más se adapta a la persona. Sí, y ahí sale la... La forma.

AZ: Entonces, o sea, no solo son objetos de decoración. Cuando ya toman forma, ¿usted los bendice de alguna manera? ¿O ya están benditos por sí solos, por el sueño?

L: No, es por el sueño. Ajá. Por el sueño. Y dependiendo de qué persona, dependiendo de cómo lo use, trae el significado.

AZ: La chaquira¿significa algo también?

L: Eh, la shakira sí significa mucho, porque nuestros antepasados cargaban la chaquira original, que es negra.

Negra con blanco y rojo.

AZ: ¿Con esos estaban hechos los primeros, como el nyerikate?

L: Sí. Sí, esos son los primeros, y es por eso que es muy significativo que nosotros traigamos la chaquira en distintos colores. O sea, entonces no es como que sea al azar. No.

O sea, la chaquira tiene su razón de ser. Tiene su razón de ser.

AZ ¿Y qué significa entonces también para sus ancestros?

L: Los ancestros, este, significa que cada uno que cargue un color, como si cargas el color rojo, significa el sol. El sol y la sangre. Y si cargas el color verde, es el conjunto del peyote y de la milpa.

Porque están unidos, ¿no? O sea, son como... Las semillitas que son color blancas. Ah, como las que están por aquí, ¿no? Sí.

Y es por eso de eso y las pentas de maíz. Por eso usamos el blanco.

Y el color azul es el color de... tenemos del agua y del cielo y la media luna, le decimos. Ajá. A los otros colores en azules, pues.

AZ: O sea, cada color tiene su razón de ser.

L: Sí, cada color tiene su razón de ser.

No más uno va a traer el color verde o el color azul o amarillo, ¿no? Es dependiendo de qué... De qué... ¿A quién le llamamos?. ¿A quién le quiere llamar?

AZ: ¿Y usted también teje o borda?

L: Sí, bordo. Ah, ¿y el bordado para usted qué le significa? El bordado significa para mí, este, sabiduría y también, pues, este... ¿cómo se le llama? Este... Pues antes, lo típico de nosotros es como... el bordado significa mucho para nosotros para identificarnos.
Identificarnos.

AZ: creo que le llaman saber soñar, ¿no?, los wixáritari. Entonces, ¿usted consideraría que sabe soñar?

L: Sí.

Sí. Sí. Y ¿usted consideraría que no hay una diferencia entre el mundo del sueño y el mundo, pues, este? Así, donde estamos. O sea, ¿usted los ve como mundos separados o como mundos juntos? O que se juntan por su arte. Eh, no, se juntan por el arte, se juntan. ¿El arte es el punto, el puente entre los dos mundos?

L: Sí, el puente entre los dos mundos.

AZ: . Qué hermoso eso.

L: . Sí, como si... sí, ¿cómo te digo? Y si ahorita nos vamos a limpiar al cuamil, al día... en la noche me aparece un sueño de... de peyotes o de una lumbre y tengo que hacer así el diseño.

AZ: Y entonces, por ejemplo, en sus creaciones, ¿usted diría que hay una parte de usted que se... que está como en lo que hace?

L: Sí. Una parte de usted se va con esos objetos. Sí. Sí, porque pues son... son... no son porque te diría ver, nada más así, sino que es el significado del sueño. Ajá, sí, o sea, claro. O sea, entiendo que no solo son objetos como los mestizos que solo nos decoramos y ya.

Es más que eso.

AZ: Y tengo otra pregunta, pero esa también es más específica con respecto a mi investigación, porque yo me intereso mucho en el cuerpo, en qué es, entender qué es el cuerpo.

AZ: ¿Y usted consideraría, por ejemplo, que las personas que visten o que portan lo que usted hace están conectadas a usted?

L: Sí, ¿por qué? Porque, este, a veces utilizamos la chaquira que vienen de, que llevamos a lugares sagrados. Y de ahí, entre toda la chaquira que cargamos, una que otras vienen de lugares sagrados. Que llevamos a lugares sagrados y de allá traemos. Por eso se va, este, ¿cómo se le dice? El diseño que uno hace se va junto con una parte de uno, porque, pues, todo lo que piensas cuando lo estás haciendo y realmente de dónde viene. O sea, el objeto está cargado de eso. Entonces tenemos que tener cuidado. Sí, porque vienen de... Vienen de alguien que está pensando y sintiendo algo.

Sí, y además del lugar que viene. Ajá, claro, claro. Porque hay a veces que hay tiritas de chaquira en el mar.

Ajá. Y esas tiritas del mar las traemos y las revolvemos.

Y esa chaquira viene cargada con agua del mar. Con agua sagrada. Con agua salada.

Ajá. Nosotros, pues, el mar significa mucho para nosotros.

Es como llevar un poco del mar también ahí.

Y del lugar mismo. Sí. Si viene de otro lugar, pues también.

Sí, de todo. Si viene de Wirikuta.

Si viene de, ¿cómo se dice? De acá, de... De Haramara. Todos los lugares sagrados.

Si viene de un lugar así.

Y es cierto, ¿no? También. Sí. Viene de todo.

Así que... Si viene de la chaquira que nosotros traemos, lo hacemos como el peyote que yo hice ayer. Ajá. Esa viene revuelta con chaquira del mar.

AZ: Pero entonces, es como si todo estuviera conectado, ¿no? Sí, todo está conectado. Porque Jikuri con el agua de Jaramara.

L: Sí, todo. Todo está conectado. Todo está conectado.

Annexe 4

Interview Cecilia Carrillo

AZ: ¿Desde cuándo hace arte? ¿Desde cuándo aprendió?

CC: Mira, yo aprendí cuando me casó, me juntó con mi pareja. Yo no sabía hacer artesanías enchaquiradas, puesto que mi mamá ni mi papá, bueno mis padres, no saben enchaquirar.

Aquí yo, en la familia, soy la única que estoy enchaquirando. Pero yo ya quiero que más gente de mi familia, más gente de mi comunidad, sepan enchaquirar para que también se puedan ayudar con ella. Porque haciendo arte es cuando te mantienes con ella.

AZ: ¿Y consideraría usted que cuando usted está creando, es también una forma de ritual, así como las ceremonias que hacen, colectivas? ¿Para usted sería un ritual también?

CC: Este es un ritual que nuestros ancestros, nuestros abuelos, lo hacían hace mucho. Ellos empezaron a dibujar porque en una jícara, en un cuadro, en una cruz, para llevar las ofrendas a lugares sagrados.

Y lo hacían como yo lo estoy haciendo, con cera, y también le ponían enchaquira y dibujaban a su... Bueno, dependiendo de lo que querían tener en su vida. Por ejemplo, en una jícara, si tenían sueños o anhelos de tener ganado, dibujaban la parejita. Una vaquita y un toro, para que tuvieran familia más adelante y pues se hicieran más.

AZ: O sea que hacer como el arte que usted hace también tiene una finalidad para los dioses.

CC: Sí. Como ofrenda y como petición.

AZ: Y entonces, cuando usted está haciendo su arte, ¿consideraría que, por ejemplo, lo que hace usted es una extensión de usted misma? ¿Es como una parte de usted?

CC: Una parte de mí, lo que yo quiero, lo que yo sueño, lo que me viene a la mente también. Una cosa es soñar, cuando tú estás durmiendo, sueñas. Y otra cosa es como hacerlo que te salga de tu corazón, en vivo. En vivo y a todo color.

AZ: Eso del corazón tiene mucha importancia cuando usted crea.

CC: Sí.

AZ: ¿Por qué?

CC: Porque yo lo hago con sentimiento, con mucho cariño, con mucho amor. Y me nace del corazón hacer eso. Yo no estoy copiando, yo hago las cosas, dibujo, lo que se me viene a la mente, al corazón.

Dependiendo si estoy triste, estoy feliz o estoy preocupada, me nacen hacer dibujos. Sí.

AZ: Patricio también me contaba que cuando se hacen las cosas, se hacen con corazón.

CC: Sí. En el arte es lo mismo, también se hace con corazón, de lo que te venga a tu corazón, eso. Tú lo vas a plasmar en algo que tú estás haciendo, sin copiar. Sin copiar. Yo no copio, jamás.

No me gusta copiar a los artesanos que también están trabajando. Cada quien hace su trabajo, sus colores, su arte. Si no, pues no sería arte, si estuviéramos copiando todo mundo.

AZ: ¿Y consideraría usted también que la propia realización de algún objeto, con chaquira sobre todo, es ya un acto mágico? O sea, un acto que cuando termina, como que ya se cumplió la magia.

CC: Yo creo que sí. Sí, yo creo que sí.

Se cumplió mi deseo de lo que se me vino al corazón, lo que yo sentí, ya lo terminé. Ese es un sueño a realizar ya completamente. En mi trabajo actual, me interesa mucho la conexión del cuerpo con los materiales, con lo que se hace.

AZ:, lo poquito que he aprendido de Wixárika, no he encontrado una palabra para lo que, digamos, los Teiwarite o los occidentales entendemos como cuerpo. ¿Cómo diría usted que se dice cuerpo en Wixárika?

CC: Tewiyari, Tewiyari nomás. Persona, la persona, eso quiere decir Tewiyari, la persona desde la cabeza hasta los pies, desde los pies hasta la cabeza.

AZ: O sea, no hay distinción entre lo que es una persona de lo tangible y lo físico.

CC: Porque cuando yo te voy a decir, bueno, yo te puedo decir como tú mestizo, no eres wixárika, es que se dice la palabra Tewiyari, el personaje, la persona, Tewiyari. Eso nada más. No te puedo decir Teiwari.

Tewiyari nomás. Tewitari, aplica para cualquier persona. Cualquier persona, hombre, mujer, niño, anciano, lo que sea.

AZ: Y la palabra que sí se me hace como muy poderosa, y que la he leído mucho, pero obviamente es mejor escucharlo como en las fuentes, pues que están todo el tiempo, es nyerika. Porque, por ejemplo, sus creaciones, todas sus creaciones son nyerika. Todas sus creaciones las consideraría usted como de nyerikate.

CC: Sí, sí, nyerikate como, por ejemplo, lo que yo pongo en la pared, lo que yo pongo en algo. Esa es mi nyerika, lo que yo estoy plasmando ahí. Pues lo estoy haciendo con mis ojos, con mi cara, pues lo estoy haciendo.

No lo estoy haciendo con mis pies por acá, acá, no lo estoy pisando, no. De nyerika quiere decir todo esto, todo. Nyeri es ver, ¿no? Nyeri es ver, nyerika, y ya quiere decir todo.

AZ: Y hay algo también que me ha interesado, por ejemplo, lo del año pasado, ¿no?, lo del ritual mundial. Ajá. Siento que hay como un sentido de lo colectivo muy fuerte en los wixáritari.

CC: Sí, porque todos queremos lo mismo y vamos por el mismo camino. Y queremos dejar a nuestros hijos, pues, así, que lleven nuestras costumbres, que hagan también fiestas y para que no se enfermen y para que no falte el agua, para que no falte los animales y la tierra no se seque, que siempre llueva, siempre, siempre que llueva.

AZ: Eso también le quería preguntar a usted, porque además como una persona tan sabia de la comunidad, en el mundo se están viviendo cambios climáticos muy fuertes. Usted los ve, los siente?

CC: Sí.

AZ: ¿Habría como alguna recomendación que usted, por ejemplo, don Ángel, que nos invitó a que allá donde vivimos Amani y yo, que compartamos que hay que darle a la tierra primero antes que a nosotros, no?

CC: Sí, pues yo te diría ahí que ojalá hubiera más gente que también pensara, creyera como nosotros, que juntos podemos hacer algo bonito, algo bueno, algo que dure y que les toque a nuestros nietos revivirlo.

A de cuenta, si tú vas y ofrendas a un lugar sagrado, a de cuenta estás como reviviendo una vida, una vida como para que siempre tenga, siempre tenga agua, siempre esté viviendo, siempre esté retoñando, así y que no se termine, siempre, siempre. Mantener como esa vida. Mantener esa vida como, por ejemplo, como una soga, ¿no? O lazo, o lo que sea.

Pero tú, a de cuenta se acaba este lazo, no que no se acabe, por favor, tú tráete un pedazo y hay que continuarle. Y otro, y la otra persona, bonito sería así, así no se acabaría el agua, no se acabarían nuestros alimentos, nuestra vida, no se acabaría pronto, porque tengo yo a mi familia, más que nada, yo te digo, tengo a mi familia que se han muerto de los 100 años en adelante, 100 años en adelante. Y a veces yo me pregunto, si yo soy también palo de ahí, pero a poco, tantos años, digo yo, ¿hasta dónde llegaré? Bueno, si me mantengo así, pienso que sí.

Y ahora que sí, como dicen otras personas que, ay no, yo, a mí no me gusta esa tradición, pero siendo de la misma sangre, ¿por qué no? Lo tienen, lo mantienen ellos, ¿no? Lo debemos de tener siempre en la sangre, siempre en la mente, en el corazón, de que tenemos que seguir reviviendo eso, manteniéndolo vivo.

AZ: bueno, yo tengo la opinión que todo esto que está pasando en el mundo es como culpa un poco de los ricos también, que explotan mucho la tierra. ¿Y qué opina de esta gente que acumula mucho dinero, que acumula, que quiere más y más y más?

CC: Yo pienso que es un vicio eso de querer tener mucho más dinero, aparte de que ya vives bien, ya comes bien, tienes todo lo que soñaste. Yo pienso que se están pasando de veras de, pues de soñar muy alto.

Y eso no está bien porque mucha gente sufre de hambre. Y como ellos tienen todo, lo tienen todo, pues este, viven dañando la tierra. Y como viven dañando la tierra, pues nosotros ya no podemos encontrar plantas medicinales o plantas que antes comían, nuestros antepasados comían, por ejemplo, algo que nacía, se llama huerro, huerro.

Y ahora vas al, al este, a donde sembramos y ya no lo encuentras. Antes, antes se llevaban las tortillas, mi mamá me ha platicado. Llevaban un montón de tortillas y allá donde estaban macheteando, donde estaban este, limpiando la milpa, ahí encontraban la comida.

No necesitaban nada de comida de lo que ahora comemos. Puros árboles comían, llevaban solo tortillas. Por eso vivían 100 años y más.

Por eso, ahora nos han dicho que pues no vamos a vivir tanto tiempo porque hemos comido de todo un poco, la mayonesa, la crema, jamón, bueno, todo eso. Alimentos procesados. Alimentos procesados, eso ya no, ya no como que ya no nos nutre, no nos sirve para durar muchos años.

AZ: Y con respecto a la creación artística, usted me dice que cuando usted crea, es un ritual. Pero, por ejemplo, cuando hace sus demás ceremonias, consideraría que también esas ceremonias son una forma de arte colectivo.

CC: Sí, sí, sí lo hacen.

Primero lo hacemos como en las tradiciones, en los rituales, tanto como en patios familiares, tanto como en lugares sagrados. Primero se hace ahí y ya después se dibuja en lo que te manden a hacer. ¿Por qué? Porque hay mucha gente que quiere tener recuerdos de tu costumbre, de tus tradiciones, de tu arte.

Lo quieren tener de recuerdo, ya sea de muy lejos o aquí mismo. Porque para ellos es un arte y es costumbre también, tradición. Lo que le llaman yeyari.

Lo que le llamamos yeiyari, lo que viene siendo desde muy atrás, antes de que nacieron nuestros abuelos, nuestros padres. Lo venían haciendo y haciendo y queremos que no se pierda esas costumbres.

AZ: Eso es lo interesante también porque, no sé yo, bueno, mestizo al final, siento que me cortaron de tradiciones ancestrales, pero de ustedes heredera, de una cultura milenaria.

¿Qué se siente ser portadora de una cultura tan antigua y tan sabia? Porque, no sé, yo siento que a mí como que me cortaron muchas cosas, con la colonización, con todo eso.

CC: Pues sí, sí es cierto. Porque ustedes, a lo que yo he vivido, he pasado un tiempo con mestizos.

Me han platicado que sus abuelos, sus ancestrales también tenían costumbres. Como de danzar, como de adorar a un señor, a su padre, a su tata mayor, algo así. Me han dicho, pero ¿por qué lo perdieron ya y por qué ya no lo llevan a cabo? Porque es que a mí no me enseñaron que tenía que hacer costumbres, todo eso, danzas y todo, ofrendas a las piedras, a pirámides, ¿sabes qué tanto? Bueno, pues a lo mejor no pusiste mucha atención o sí.

De como me estás preguntando de cómo me siento de ser portadora de tantas tradiciones, una costumbre de muy bonita. De tanta sabiduría. Sabiduría, ¿no? Pues yo me siento muy agradecida y muy feliz de tener algo, aunque sea algo de mis abuelos.

De mis abuelos y de mis padres y aparte porque, aparte porque a mí me gusta, me nace del corazón. Ayudar a mi gente, a mi gente de la comunidad, a mi gente del estado, a mi gente de donde yo nací. Me hubiera gustado más aprender de un lugar, de un lugar de donde son mis padres, mis abuelos.

Que es San Andrés Coamiata. Pero desgraciadamente ya ves, el trabajo se ocupa para vivir, sobrevivir y mis padres se vinieron a trabajar acá en Nayarit. Y ya no pudimos aprender más cosas que hacen ahora en San Andrés Coamiata, como le digo.

Hacen unas costumbres, unas tradiciones, unos rituales tan bonitos que aquí no lo llevamos a cabo, aquí en Cerro de los Tigres. ¿Por qué? Porque aquí somos poquitos. Eso se tiene que hacer, yo pienso que como unos dos mil gente.

¿Por qué? Dos mil gente, ¿por qué? Porque cada tribu, cada comité tiene creo que doce. Tiene doce y pues hay muchísimos, pero muchísimos santos y muchísimos, como por ejemplo un gobernador. Un gobernador tiene sus policías, qué sé yo, son como seis, siete policías, tupilis le llaman.

Y también tiene su secretario que anota todo, ve todo, quién está participando, quién no. Y también tiene a su tesorero, quién está aportando velas, quién está aportando chocolates, leña, agua, flores, tejuín, bueno de todo. Lleva a cabo ahí y está anotando quién sí cooperó, quién no.

Tanto como los hombres cooperan llevando leña, las mujeres cooperan llevando atole, chocotole, tejuín, tortillitas chiquitas. Un montón. Y lo va anotando eso el secretario y la otra persona va viendo quién, eso, el tesorero.

Y aparte existe un como contraloría, aquí le llamamos así contraloría, porque es el que controla, a ver tú ve allá, te toca ir a la cacería. Y a ti te toca hacer el tejuíno y tanta cantidad, eso, contraloría. Y pues aquí no nos ajustamos como para hacer eso, no nos ajustamos y por eso yo pienso que no lo hacemos todavía, a lo mejor más adelante.

AZ: Y entonces si las ceremonias también son como formas de arte, la relación por ejemplo con los animales y las plantas, cuando uno trabaja con ellos, que cultivan mucho, diría que por ejemplo son como parte de usted también como sus creaciones.

CC: Sí, también son como, bueno como yo no tengo hijos yo los adopto como que si fueran mis hijos, yo los plasmo aquí cuando yo trabajo en mi arte.

Que mis gallinas, que mis gallos, que mi perro, pero tiene que ver mucho, el perro es el que acompaña al cazador de los venados, la gallina es cuando vamos a limpiar la milpa se sacrifica un gallo, una gallina negra, tiene que ser negra o lo que sea, ¿Por qué? Porque ellos lo piden así, la milpa ya grandecito, ya poquito como un metro, ya así lo pide, que le maten una gallina y pues, y que va a vivir todavía más, va a crecer más y ya cuando haya elote se sacrifica un becerro. Tiene mucho que ver, nosotros los adoramos mucho porque también forman parte de nuestra cultura y de nuestra vida.

AZ: Como si fueran personas?

CC: Sí, como que si fueran personas. Eso es lo que le preguntaba hace rato, la palabra tevillari, ¿aplica para ellos también? Sí, aplica para ellos también porque pues no hay una palabra que digamos, especial. También que tevillari es tewayari, porque es un animal, es como mi tewa, tewa quiere decir es mío, es mío, o sea que yo soy su amo, eso quiere decir ne tewa, tewayari y en persona, en wixárika, en persona como mestizo o lo que sea, es tevillari, todo completo, por eso es ne tewayari.

AZ: Ahí tengo una duda porque en mis clases de wixárika y lo que he leído, la palabra tevillari no acabo de distinguir muy bien, si teviyari, mi profesor me dijo que tevi es una cosa y yari es otra cosa, pero que este yari no tiene que ver con iyari.

CC: No, no.

AZ: Porque muchos etnólogos lo ponen como si tuviera que ver con iyari y mi profesor me dijo que no, yari tiene que ver con algo de lo que está hecho.

CC: Está hecho y es ser, es ser, es una cosa, terminado ya. De lo que está hecho algo. De lo que está hecho algo, sí, eso quiere decir.

AZ:Entonces los etnólogos me contaron pura cosa rara.

CC: Yo creo que sí, porque tevillari es esto, como el palo, todo eso, es un terminado, ya acabado. Ya lo que está hecho. Es algo que es un ser. Es un ser, eso.

AZ: Y con respecto al iyari, que entiendo que es muy fuerte, o una palabra, creo que el iyari, un wixárika piensa con el iyari, ¿no?

CC: Sí, un ser.

AZ: es lo que yo iba a preguntar, las plantas, los animales tienen iyari.

CC: Los animales tienen iyari, las plantas por dentro tienen pues este, como, pues el hueso. Pero también si los maltrata, también se sienten.

A las plantas hay que hablarles, hay que regañarlos cuando no quieren portarse bien. Hay que decirles, te quiero mucho hoy, te portaste bien. Ah, yo a todas mis plantas que tengo aquí, les pongo nombre.

¿Por qué? Porque en mi sueño, mi sueño a mí me salió de que si plantas una planta, lo pones ahí, le pones un nombre de quien tú quieras. Puedo poner tu nombre. Puedo poner el de Amani.

Planto un limón, te pongo, eh, tú te vas a llamar Armando. Pongo otro limón, tú te vas a llamar Amani. A las personas que yo quiera, ahí los planto.

Ándale que si se seca, es porque la persona no va a vivir mucho tiempo. Eso a mí se me dio. Ah, es como que está conectado.

Como que la planta es ella o eres tú. Sí. Yo allá en mi planta, allá, bueno allá en mi plantillo, allá en mi ranchito, el tigre dormido, digo el tigre escondido se llama.

El tigre escondido se llama allá. Este, ya a veces se burlan de mí, pero ¿por qué el tigre escondido? Ah, pues es que aquí está el cerro de los tigres, pero el otro tigre está allá, al que yo estoy haciendo. Donde estoy plantando mis agaves, donde está la casita.

Ahí el tigre escondido, porque también está así, escondido atrás del cerro.

Sí, está bien grande. Donde le llevaron ofrendas, sí.

Annexe 5

Interview Santos López

AZ: Y bueno Santos, muchas gracias por aceptar. Mi primera pregunta es bien básica. ¿Cuánto tiempo llevas diseñando?

SL: Bueno, apenas empecé hace dos años.

AZ: Llevas dos años entonces.¿Dos años que aprendiste o aprendiste desde antes a hacer cosas?

SL: Desde niño me ha gustado siempre. Desde niño porque me acuerdo que... Deshice un vestido de una de mis hermanas. De cuando la bautizaron y así, ya ves que es un vestido es blanco. La deshice y luego volví a hacer otro nuevo. Ajá. Y así pues creo que he tenido ese dono, ese sueño de ser esto, lo que ahora soy.

Y pues con el paso del tiempo he visto videos en YouTube, tutoriales y he aprendido al fin y al cabo.

AZ: Y cuando eras niño ¿también sabías otras técnicas? Por ejemplo, el borbado.

SL: Sí, porque hacía... Bueno, tengo una sobrina que está en una silla de ruedas. Y entonces yo la pintaba y ella me decía, ajá, que hay que jugar a las Barbies, ¿no? Y pues yo les hacía sus vestiditos, sus bordaditos y así.

AZ: ¿Cuándo aprendiste a bordar?

SL: Como a los ocho, ocho años más o menos.

AZ: Guau, súper chiquito. Tengo un amigo que también es wixarika. Él vive en Guadalajara, justamente, y él también borda. Y él me dijo, yo la verdad es que no me acuerdo cuándo aprendí a bordar.

Casi que dice que nació aprendiendo a bordar.

SL: Pues es que sí, al menos fue así. Y bueno, de otras técnicas que se hacen, sobre todo de la tradición wixarika.

AZ: ¿Conoces otras? ¿Has hecho otras?

SL: Pues la chaquira. Como joyas. Sí.

AZ:Vaya. Tus diseños son sobre todo para mujeres y para personas tal vez no binarias, ¿no?

SL: De hecho sí, va dirigido, la mayoría de mis diseños van dirigidos a las chicas, a las mujeres. Pero ahorita me estoy concentrando en sacar una colección para caballeros.

Porque casi la mayoría de mis clientes son hombres que compran accesorios como unisex.

AZ: ¿Para ti qué es el cuerpo?

SL: Para mí el cuerpo es como que la pieza principal, ¿no? De una persona. Y poder vestirlo, no sé, formarle una silueta. Creo que es como que un arma para resaltar tu belleza, ¿no? Es lo que quiero.

AZ: ¿Cómo concibes tus diseños? ¿De dónde vienen?

SL: Bueno, días antes de poder crear una prenda, yo sueño o me conecto con mis ancestros y así, porque me gusta como que combinar lo moderno con lo tradicional. Entonces ya veo como divisiones y así de cómo va a ser el diseño, más o menos, y ya voy plasmándolo como en un dibujo. Pero es a través del sueño.

AZ: Todos los artistas que he entrevistado, wixarika bueno, tú eres el único diseñador de modas, los demás han sido de... De accesorios. ...de escultura y los nierika. Todos me hablan de los sueños, entonces tú también le das importancia.

SL: Sí, también le doy importancia. Porque creo que ese es mis raíces, ¿no? Y gracias a ello estoy haciendo lo que me gusta.

Y no me gustaría perderlo.

AZ: Hay una otra pregunta que también ya viene en otro nivel, que tiene que ver con la cuestión de cómo tú te posicionas, con tus diseños, con lo que haces, frente al mundo, digámoslo haciendo que eres un diseñador wixarika, y frente a las modas, digamos, que dominan, ¿no? ¿Cómo te posicionas? ¿Tienes alguna posición o solo así estuvo?

SC: Bueno, este... No he estudiado ninguna carrera, pero... Hay personas que me dicen, es que no... O sea, tú eres diseñador, pero ¿por qué no te lo crees? Y es lo que no se me detiene a mí, o sea, nomás vi... Bueno, aprendí viendo videos de YouTube y pues no tengo nada que me represente como diseñador. Pero en sí, pues sí me siento orgulloso de poder resaltar más que nada mi cultura y poder plasmarlo en la... moda moderna. Y pues... Me siento orgulloso de eso.

AZ: ¿Y la colección que vas a sacar sobre... masculina, por decirlo así? ¿También tiene ese mismo principio?

SL: Sí, también. Lleva... Bueno, pues lleva bordado y chaquira todo a mano. ¡

¿Hay alguna otra cosa que es como... Bueno, me intriga generalmente. Creo que tú seas parte de este colectivo,Lxs Nativxs?

AZ¿Cómo compaginas la cuestión LGBT con además cuando tú dices con tu orgullo de tu tradición muy rádica? ¿Cómo se compagina? ¿Ha habido problemas? ¿Roces? ¿Negocian bien? ¿Trabajan bien? ¿Tú lo ves distinto? ¿O es un solo mundo para ti?

SL: Pues al principio sí es muy difícil. Pero pues ya cuando... Cuando entiendas bien las cosas de... Como que para... Hacerlo nomás en una sola cosa. Y no dividirlo.

Creo que... Pues no, no hay nada de malo. No, creo que no.

Solo... No sé, por momentos puede haber, ¿no? Como tal vez roces. Yo por ejemplo, yo no soy muy rádica. O no vengo de algún pueblo.

Pero con mi familia ha sido muy difícil. Porque como que hay homofobia. Y demás, ¿sabes?

En nuestra cultura también hay eso. Porque también nosotros como wixarika En nuestra cultura solo hay el hombre y la mujer.

Entonces no... Está un... Bueno, en ese sentido creo que sí es muy difícil Poder compatir con eso. Pero al mismo tiempo, bueno, por lo que he visto de los reposteos y demás También ha habido mucha interacción, ¿no? Sí, de hecho últimamente sí he recibido buenos... Este, buenos comentarios. Sí.

AZ: Entonces para ti no ha sido un problema como tal. ¿qué hacías tú, por ejemplo, con lxs nativxs?

SL: Bueno, este... Yo era... Como que... Bueno, a mí me tocaba como el papel de organizar, ¿no? De los eventos que hacíamos.

Por ejemplo, de la primera edición de Mis drag nativxs Yo fui partícipe de ese certamen.

Pero no sé, últimamente no sé qué está pasando. Nuestro director ya no... Como que ya no... Ya no estamos... Tan activos.

AZ: ¿Qué género prefieres? ¿Qué pronombre prefieres? Él, ella, ella...

SL: Bueno, por mí no hay problema. Si me dices ella, pues está bien. Si me dices él, está bien.

AZ: prácticas entonces el travestismo?

SL: Últimamente sí lo hago seguido.

AZ: No sé cómo tú lo consideras. ¿O drag?

SL: No. Bueno, porque el transformismo y el drag es muy diferente.

El transformismo es como que así... Maquillarte como una mujer, así, así natural. Y el drag es más... Escandaloso.

Bueno, yo soy originario del estado de Jalisco. Mi comunidad se llama Jimatzin. Y queda en la Sierra Norte de Jalisco.

Pero, pues, últimamente... Bueno, tengo seis años viviendo aquí en la ciudad de Tepic. Ok.

AZ: Dónde vives O con tu familia y tal. ¿Cómo es percibida tu plática de conformismo?

SL: Pues, al principio no era tan recibido, la verdad. Me criticaban y homofobia.

Y últimamente, pues, sí, porque... A pesar de eso, pues, yo siempre... Bueno, avisas cuando puedo si ayudo a mi gente. Entonces, como que ahorita... No, tal vez no por eso, pero sí... Llega más, como que más información a esa comunidad. Y ya, poco a poco, van entendiendo a las personas.

AZ: ¿Hay algún tipo de simbolo que tú pongas en tu ropa, en tus diseños... ...que sea como un buen decorante? Por ejemplo, ahorita veo que tienes un hikuri.

SL: Sí, de hecho, casi la mayoría de las piezas que pongo en... O las figuras que pongo en las prendas, son las flores.

Como los peyotes. Porque, pues, representa vida, ¿no? Es una... Nos da vida y... Pues, representa todo para mí, la verdad. Y, pues, casi la mayoría se lleva...

AZ: ¿También participas en los rituales en las comunidades?

SL: Sí. Cuando hay fiestas en mi rancho, sí. Soy partícipe de ellos.

También movido de acá para allá, ¿no? Sí. Pues, es que amo mi cultura, amo mis tradiciones. Sí.

Son mis raíces. Son increíbles, la verdad.

AZ: ¿Cuál es como la ceremonia que más te gusta?

SL: A mí me gusta la fiesta del tambor. Sí, porque... Es cuando presentan a los niños, los bautizan.

Me gusta mucho eso.

AZ: ¿Cómo ves la situación para la gente que es LGBT y que al mismo tiempo viene de algún pueblo originairio, en tu caso Wixárika, con las cuestiones de homofobia, de discriminación? O sea, ¿cómo percibes tú esos problemas en México?

SL: Pues como te dije al principio que antes era peor, ¿no? Había de todo porque a veces... Bueno, antes se suicidaban personas de LGBT en los pueblos originarios y ahorita pues como que ya hay más respeto, pero no tanto, ¿qué digamos? Para poco a poquito. Pero bueno, pero también con... Igual. Igual.

Y poco a poquito pues va mejorando. Sí. Creo que la gente se va aprendiendo.

Además, algo increíble es que está el chavito cada diez o diez años, ¿no? Ya viene a estar ahí con otra cosa. Sí, con otra mentalidad. ¿Era como el promedio de edad en el colectivo de las nacidas? Las nacidas, sí.

Yo era el menor. Eras el más chiquito. El más chiquito.

Table d'illustrations

9 Figure 1 Leonardo da Vinci, The Vitruvian Man, 1490.
10 Figure 2 Invocations, Armando Zacarías. Encre, gouache et pyrogravure. 2021
10 Figure 3 Portrait de Yalitza Aparicio, aquarelle Armando Zacarías 2021
10 Figure 4 Portrait de Yásnaya Aguilar. Aquarelle, Armando Zacarías, 2022
11 Figure 5 Scan de la page 31 du manuel de dessin Anatomía para artistas.
12 Figure 6 Portrait idéal #1. Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022
12 Figure 7 Portrait idéal #2. Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022
12 Figure 8 Portrait idéal #3. Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022
12 Figure 9 Portrait idéal #4. Armando Zacarías, dessin, papier carbon. 2022
13 Figure 10 Selfideal. Armando Zacarías. Photographie numérique, 2022
15 Figure 11 Vochol au musée du quai Branly, Francisco Bautista, Kena Bautista, Roberto Bautista, Diego Diaz Gonzalez, Emilio Gonzalez Carrillo, Victor Gonzalez Carrillo, Alvaro Ortiz, Herminio Ramirez. Polimero Bitsuka, alcool, fils, toile. Photographie par Palamède. Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 Image prise du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2012_11_Paris_%28128%29_Branly_coccinelle_Vochol.jpg
25 Figure 12 César Menchaca avec des représentants de la ville de Puebla. Image prise de: https://efekto10.com/puebla-despide-la-exposicion-cesar-menchaca-pasiones-por-mexico-con-mas-de-108-mil-visitantes/
32 Figure 13 Exemple de tsikiri Wixárika. Image prise de Cosas de Nayarit.
33 Figure 14 Tsikiri méthodologique
34 Figure 15 Tsikiri méthodologique #2
39 Figure 16 Silhouettes, Ana Mendieta. Image prise de: https://www.fenmuguerza.com/wp-content/uploads/2017/02/Serie-siluetas.jpg
45 Figure 17 Disque en pierre volcanique. image prise de: ireille SIMONI-ABBAT (éd.), Collections HUICHOL, Paris., Muséum National d'Histoire Naturelle, coll.« Catalogues du Musée de l'Homme », 1963.
47 Figure 18 Ramon Medina Silva. Photographie par Alfredo Alvarado Herrera/ Droits : MNA – INAH Número de Catálogo: 23.31g2-2117 Número de Inventario: 10-0593913
49 Figure 19 À Paris nous pouvons retrouver une œuvre Wixárika dans la station Palais Royal. Celle-ci, est créée avec des perles mais avec les mêmes principes iconographiques et figuratives Wixáritari. Photographie : Armando Zacarias 2023.
49 Figure 20 Mascara ritual Wixárika. Imagen tomada de: Johannes Neurath, « Máscaras en mascaradas. indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos », Relaciones - Museo Nacional de Antropologia INAH, XXVI-101, Invierno 2005, p. 30.
49 Figure 21 Masques décorés en petites perles destinées au commerce. Image prise de: https://mxc.com.mx/2020/05/09/mascaras-Wixárika-un-arte-hermoso-lleno-de-mistica-y-simbolismos/
59 Figure 22 Divino y pagano, sagrado y profrano, Armando Zacarías, collage numérique. De la série Oniric, 2021.
61 Figure 23 Les quatre aspects de l'esprit. Fil sur bois. Yikaiye Kikame. Collection Negrín Image prise de : https://www.wixarika.org/es/artists/jos%C3%A9-ben%C3%ADtez-s%C3%A1nchez
70 Figure 24 Schéma construit par A. Gutierrez selon les paroles de Yucaye Kukame. Image prise de: Arturo Gutiérrez del Ángel, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? », Revista de El Colegio de San Luis, 5, 2014
71-72 Figure 25 Extraits de la pièce Soma exoderma, Armando Zacarias, 2023
73-74 Figure 26 Soma exoderma, Armando Zacarías, Impressions en encre, couture et installation. Lors de l'appel Wixárika 2023 pour le renouveau du monde.
75 Figure 27 Reflet sur ecrant et poussière. Armando Zacarias. 2023
76 Figure 28 Emptied gestures, Heather Hansen. Dessin performance. 2012. Image : https://artificialofficial.com/heather-hansen-emptied-gestures/
77 Figure 29 Cheveux sur savon. Armando Zacarias 2023
79 Figure 30 De la série Atrofia Corpórea. Armando Zacarías 2016
80 Figure 31 Mutaciones desde el closet De la série Atrofia Corpórea. Armando Zacarías 2016
81 Figure 32 De la série Atrofia Corporea. Armando Zacaruas 2016.
83 Figure 33 My metamorphosing body, Armando Zacarias & Yolinliztli Pérez-Hernandez, 2023
84 Figure 34 Capture d'écran de la pièce Weitermachen de Ralf Marsault, 2013
93 Figure 35 De la série Ensayos del Corazón. Armando Zacarías. Crochet/Photographie 2021
93 Figure 36 Eclipse, de la série Ensayos del corazón. Armando Zacarias. Crochet/ Photographie 2020
94 Figure 37 Nature Morte, Joel Peter Witkins
94 Figure 38 Autoportrait, David Nebreda
97 Figure 39 De la série Ensayos del Corazón, Armando Zacarías et Scheherazade Zambrano. 2019
97 Figure 40 De la série Ensayos del Corazón, Armando Zacarías et Scheherazade Zambrano. 2019
101 Figure 41 de la série Hatemai. Armando Zacarías, eau et son. 2024
103 Figure 42 de la série Hatemai. Armando Zacarías, eau et son. 2024
104-105 Figure 43 de la série Hatemai. Armando Zacarías, eau et son. 2024
107 Figure 44 Anatomy of a Hug. Luna Lu, céramique. 2016
114 Figure 45 Hatemai. Eau non dansante. Armando Zacarias, eau et photographie numérique. 2024
115 Figure 46 Hatemai, eau dansante. Armando Zacarias, eau et photographique numérique. 2024
117 Figure 47 Plank Piece I and II (1973) Charles Ray. Photographie par Armando Zacarias lors de l'exhibition au Centre Pompidou
119 Figure 48 Le chant, Armando Zacarias. Impression 3D, cordes musicales. 2024
127 Figure 49 Dispositif sac-à-porter, Armando Zacarias. Dans la performance (SE) PORTER, Hantu (Weber+Delsaux) 2022
127 Figure 50 Dispositif sac-à-porter, Armando Zacarias. Dans la performance (SE) PORTER, Hantu (Weber+Delsaux) 2022
127 Figure 51 Dispositif sac-à-porter, Armando Zacarias. Dans la performance (SE) PORTER, Hantu (Weber+Delsaux) 2022
128 Figure 52 Diorama-essaie de réalité diminuée. Orthèse, performance. Hantu (Weber+Delsaux) 2021 126
132 Figure 53 Je préfère être une cyborg qu'une Déesse. Autoportrait. Armando Zacarías 2020
133 Figure 54 No.16 Masque Intégral Homologué. Hantu (Weber + Delsaux) 2 mai 2020
133 Figure 55 Du projet Invocations, portrait de la Comandanta (Zapatista) Ramona. Encre, gouache, peinture invisible et lumière noire. 2

135 Figure 56 Costume et installation piézoélectrique du projet Corpus Voltis
135 Figure 57 Corpus Voltis, performance, Armando Zacarías 2025
136 Figure 58 Lisa Bufano (on right) performs at the Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco, California. 9 October 2013, 19:29:01 Photographie : sfslim. Commons Wikimedia Attribution 2.0 Generic licence. CC-BY-2.0. Image prise de : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LisaBufanoAtYBCAinSF.jpg
137 Figure 59 Bracelet musical. Bois, pyrogravure et cordes de clavecinFigure 60 Sans titre. Armando Zacarías. 2021
138 Figure 60 Sans titre. Armando Zacarias. 2021.
141 Figure 61 Neil Harbisson. 2012. Creative Commons CC-BY-2.0. Image prise de : https://www.flickr.com/photos/25958224@N02/8122856863
150 Figure 62 Carte des territoires Wixáritari signalés sur google maps
151 Figure 63 Carte des territoires Wixáritari Concepción O. Kindl; realización B. C. Lugo Martínez, 2012
157 Figure 64 Image des collines après l'intervention de l'entreprise canadienne New Gold Inc Cerro de San Pedro
163 Figure 65 Titre méconnu. Rosendo Lopez García. Collection de Stéphane Abettan. Photographie Armando Zacarías. 2022
173 Figure 66 MutAction. De la série Oniric. Armando Zacarias. Collage numérique 2021-2022
172 Figure 67 Offrande aux ancêtres. Ramona Benítez (s.d) Photo de Yuri'lku.
174 Figure 68 Le démembrement de Takutsi Nakawé, Yicaiye Kikame. 1973 .81 x 1.22 m. Collection de la Famille Négrin
176 Figure 69 Le démémbrement de Watakame, Yicaiye Kikame. 1973 .81 x 1.22 m. Collection de la Famille Negrin
177 Figure 70 Ofrenda Capilar, Armando Zacarias. Performance/rituel Octobre 2023
179 Figure 71 Danza Corpórea, de la série Corps Païen. Armando Zacarias 2020
180 Figure 72 Arcanne sans nom. Tarot de Marseille. Dessin attribué à Nicolas Conver. 1760
180 Figure 73 La Mort. Tarot Rider-Waite-Smith. 1909
182 Figure 74 Hikurite crochetés. Armando Zacarías, 2023
183 Figure 75 Maïs crocheté, Armando Zacarías. 2023
185 Figure 76 L'Arbre, Michiko Fou. Performance. 2021. Photographie par Armando Zacarías
186 Figure 77 Tim Ulrichs Dans une pierre (l'enfant trouvé) 1978
189 Figure 78 La Naissance de Notre Mère Maïs. Ketsemahé Teukarieya 1974 Wixarika Research Center Collection Negrín. Image prise de : https://www.wixarika.org/es/artists/guadalupe-gonz%C3%A1lez-r%C3%ADos
193 Figure 79 Cyborg artist Moon Ribas. Photographie de Michael Sharkey. 3 juin 2016. Image sous licence Creative Commons CC-BY-SA-4.0 Image prise de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:.moon.ribas.jpg
195 Figure 80 Andy Goldsworthy Touchstone Fold, Tilberthwaite. Photographie par Jenny Mackness 2016. Image sous Licence Creative Commons: CC BY-NC-SA 2.0 Image prise de: https://www.flickr.com/photos/jennymackness/27102883521
196 Figure 81 Support de la pile du costume pour le projet Corpus Voltis. Armando Zacarias 2025
197 Figure 82 Images du projet Corpus Voltis. Armando Zacarías. 2025
198 Figure 83 Corpus Voltis. Image de la pile rechargeable avant de semer. Armando Zacarías 2025
200-201 Figure 84 Croissance des «tomates anthropophages» du projet Corpus Voltis. Armando Zacarías. 2025
205 Figure 85 May the Horse Live in me / Art Orienté Objet. Photographie par Miha Fras. 2011 Image sous licence Creative Commons CC BY-NC-ND 2.0. Image prise de: https://www.flickr.com/photos/arselectronica/5759643910
207 Figure 86 Chirurgie réparatrice, Armando Zacarías. Feuille, papier et couture. 2021
207 Figure 87 Chirurgie réparatrice, Armando Zacarías. Feuille, papier, encre et couture. 2021
209 Figure 88 Capture d'écran. Instagram @anarcomemes.transhumanistas
212-213 Figure 89 Concordia. Armando Zacarías. 2025. Cymatique/impressions photographiques. Installation modulable
214 Figure 90 Mantra. Josefina Paz. Installation modulable, isolant phonique découpé en losange. Dimensions variables. 2020
216-217 Figure 91 Livre Ku'eriwa Tiikiemete. Photographie: Armando Zacarías. Tepic, 2023
224 Figure 92 Photographie de la performance/rituelle Reflets Synaptiques. Photo par Armando Zacarías. Mars 2022
227 Figure 92b Photographie de la performance/rituelle Reflets Synaptiques. Photo par Armando Zacarías. Mars 2022
241 Figure 93 Variation de Soma exoderma. Armando Zacarías. Mars 2024.
242 Figure 94 Affiche pour Gaza. Cuernava 2024
245 Figure 95 Las patronas, Pepe, Lupe, Rosa, Bernarda Enfrente: Toña, Karina, Julía, Doña Leo, Norma y María. 14 juin 2016. Photographie par JavierGM1. Image sous licence Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International CC-BY-SA-4.0 Image prise de: commons.wikimedia.org/wiki/File :Las_Patronas.png.
255 Figure 96 Couverture du recueil ironique de Reverse Anthropology. Armando Zacarias Chatgpt
264 Figure 97 Maïs pinto de la famille Carrillo. Cerro de los Tigres. Photographie Armando Zacarías 2022
265 Figure 98 The Fool (Le Mat). Tarot Rider-Waite. Illustration issue de la première édition du Tarot Rider-Waite-Smith (Pamela Colman Smith, 1909), désormais dans le domaine public.

Index de noms propres

A
Adolfo Alban Achinte, 44, 239, 240
Agnès Gryczowska, 38
Alejandra Rodríguez de Anca, 152
Alexander Baumgarten, 50
Alfredo López Austin, 168
Alice Kehoe 248, 251,
Alicia Carrillo, 124, 129, 188
Aliocha Imhoff, 187
Allan Kaprow, 244
Almudena Hernando, 228, 230, 263
Ana Mendieta, 38, 39, 170,
André Micoud, 171
Andreas Huyssen, 44
AMLO
Andrés Manuel López Obrador, 157, 158, 159, 243
Andy Clark, 118, 134
Andy Goldsworthy, 194, 195
Ángel Carrillo, 29, 30, 222
Ángela Neira Muñoz, 39,
Ángeles Eraña, 60, 205, 221, 230, 232, 236, 251, 281
Anibal Quijano, 18, 19, 108, 139, 239, 280,
Anna Tsing, 161, 283,
Anne-Laure Fortin-Tournès, 118
Antonin Artaud, 52, 67
Antonio Damasio, 8,
Art Orienté Objet, 25, 39, 121, 204, 205, 250
Arturo Escobar, 19, 20, 166, 235, 239,
Arturo Gutiérrez del Ángel, 37, 55, 62, 70, 124, 193, 206, 222
Aurélia Gaillard, 142, 143
Aurélie Martinez, 134
Aurélien Yannic, 38, 39, 236
Avelina Lésper, 51, 57, 195

B
Baptiste Morizot, 146, 169, 180, 187,
Barbara Formis, 42, 56, 230, 244, 278,
Barbara Glowczewski, 206,
Bartolomé de las Casas, 20, 260
Baruch Spinoza, 61, 76, 263
Benito García Valero, 182
Boaventura de Sousa Santos, 16
Brad Epps, 192
Bruno Latour, 20, 27, 68, 82, 106, 143,
Byung-Chul Han, 38, 236

C
Carl Lumholtz, 65, 66, 122,
Carlo Severi, 125
Cecilia Carrillo, 40, 56, 64, 85, 99, 106, 122, 188, 189, 190, 212, 215, 222, 251
Céline Poulin, 219
César Carrillo Trueba, 20, 273
César Menchaca, 25, 35, 220, 222, 228,
Charles Ray, 117
Chloé Persillet, 24
Christian Boltanski, 39
Christian Godin, 143
Christiane Geoffroy, 160
Christoph Wulf, 55, 184
Citlally Vargas Cortez, 50
Claire Bishop, 215, 218
Claude Rivière, 38
Claudia Sheinbaum, 158, 159
Comandanta Ramona, 133, 158
Cucusa Minelli, 85

D
Daniela Pianezzi, 219
Danièle Dehouve, 181
David Abraham Varela Trejo, 57
David Abram, 164, 187
David Hockney, 147
David Le Breton, 125, 139, 142, 143, 232
David Nebreda, 93, 94, 95,203,
Denis Lemaistre, 40, 46, 121, 165, 186, 188, 222, 275
Denis Vidal, 145
Diana Negrín, 37, 46, 60, 62, 84, 121, 175, 212, 188
Don Ángel Carrillo, 125, 153, 251
Donna Haraway, 14, 15, 26, 27, 54, 68, 118, 120, 123, 124, 129, 131, 132, 134, 136, 139, 140, 141, 142, 145, 153, 161, 167, 170, 171, 172, 176, 205, 226, 274, 280, 283

E
Edgar Allan Poe, 98
Eduardo Gudynas, 118
Eduardo Viveiros de Castro, 18, 167, 168, 183
Edward Munch, 143
Eliana Gilet, 156,
Elvire Clev, 228
Emiliano Ruprah de Fina, 158
Enric F. Gel, 228
Enrique Dussel, 17, 19, 20, 29, 139, 234
Enrique Gomez 186
Enrique Javier Díez Gutiérrez, 166
Erving Goffman, 38, 41
Évelyne Toussaint, 42
Fernando Carrillo, 174

F
Floriberto Díaz, 238
France Borel, 69, 124,
Francesca Ferrando, 20, 57, 131, 134, 140, 142, 144, 145, 275
Francis Bacon, 52, 78
Françoise Vergès, 53

G
Gabriela Torres-Ramos, 179
Gaël Depauw, 231
Genara Pulido Tirado, 17
Georg Wilhelm Friefrich Hegel, 203, 229
George Floyd, 87
Gilbert Simondon, 131
Gilberto Esparza, 194
Gilles Deleuze, 21, 29, 67, 69, 76, 133, 143, 234, 262,
Gina Pane, 55
Goowoomji, 153
Graciela Iturbide, 40
Graham Harman, 134
Graziela Andrade, 123
Guattari, 67, 69, 76, 133, 152, 154, 164, 170, 234, 262,
Guillaume Logé, 166
Gustavo Gutiérrez, 261
Gwen Erhel, 38, 39

H
Hal Foster, 24, 219, 220, 221
Hantu, 39, 126, 127, 128, 132, 133, 153, 170, 233
Hayuaneme, 29, 30, 31, 37, 40, 62, 63, 96, 106, 120, 194, 212, 215,

Heather Hansen, 39, 76, 78
Héctor Medina Miranda, 152, 153, 188, 222, 262,
Homero Gómez, 158
Horacia Fajardo, 237
Houria Bouteldja 19, 143, 144, 234, 257, 258, 259, 260, 267, 270

I
Ilario Rossi, 62, 64, 65, 95, 249
Immanuel Kant, 52, 203, 229, 281
Ingrid Arriaga, 121,
Isabel Marant, 35
Isabelle Stengers, 143, 164, 171, 187

J
J. Andrew Armour, 106,
Jacopo Galimbertti, 219
Jaime Lopez Reyes, 16
James Sims, 269
Jean Baudet 131, 146, 147
Jean Michel Besnier, 139, 140, 142, 143,
Jean-Hubert Martin, 38
Jérémie Piolat, 258, 259
Joel-Peter Witkin, 93, 94, 95
Johannes Neurath, 25, 26, 40, 46, 47, 48, 49, 55, 56, 60, 106, 111, 122, 131, 153, 165, 167, 168, 172, 174, 183, 223, 238, 240, 275,
John Dewey, 37, 41, 272
Jose L. Iturrioz, 37, 66,
José Vasconcelos, 27, 202
Josefina Paz, 214
Josefina Ramírez Velázquez, 110
Joseph Beuys, 39
Juan Carlos Pérez Cortés, 260
Juan Ginés Sepulveda, 20
Judith Butler, 144, 228
Juliana Restrepo Jurado, 40, 41
Julie Ramos, 170
Julien Offray de La Mettrie, 108, 110
Justin Trudeau, 155

K
Kaiji Moriyama, 131, 134, 198
Kantuta Quiros, 187
Karen Barad, 57, 85, 124, 134, 139, 167, 172, 178, 181, 182, 183, 184, 187, 205, 221, 225, 235, 236, 269, 283,
Katherine Hayles, 139, 140
Ketsemahé Teukarieya, 188, 189
Konrad Theodor Preuss, 40, 122

L
Larry Shiner, 44, 50, 53, 274
Lars Meier, 158
Las Patronas, 244, 245
Laura Castellanos, 158
Laurent Dubreuil, 87, 88, 89
Laurent Lepaludier, 120
Leobardo Villegas, 33, 56
Léon Diguet, 46, 65, 66, 217
Leonor Silvestri, 256, 266, 277, 278
Libertad Mora, 25
Lisa Bufano, 134, 136,
Lisell Quiroz, 17, 18, 27, 144, 161, 243, 249,
Liz Estela Islas Salinas, 63, 98
Locke, 229,
Louisa Yousfi, 270
Louise Michel, 265
Lucina Muñoz, 122, 222
Luna Lu, 107
Luz María Chapela, 65, 66,
Lydie Échasseriaud, 8
Lygia Clark, 39

M
Macedonia Blas Flores, 11, 16, 158,
Manel de Aguas, 194
Manuela de Barros, 27, 118, 130, 266
Mara Magda Maftei, 139, 140
Marc Halévy, 228
Marc Jiménez Marzo, 250
Marcel Duchamp, 51
Marcela Armas, 194
Marcelle Bruce, 8
Margaret Tatcher, 230, 232
María Sabina, 11, 158, 252, 268
María Zambrano, 108, 109
Mariana Fresan, 62, 63, 64, 65, 96, 108, 189, 238
Mariano Abarca, 156
Marie Preston, 219
Marina Anguiano, 46, 188, 100, 174,
Mario Blaser, 165
Mario Muñoz, 252
Marion Laval-Jeantet, 25, 74, 121, 204, 250, 251
Martine Segalen, 38, 40, 41, 215, 236, 266,
Masaru Emoto, 113
Maurice Leendhardt, 232
Maurice Merleau-Ponty, 131, 134
Maxime Derian 136, 142, 149
Michael Baxandall, 51
Michael Harner, 251
Michel Foucault, 9, 62, 63, 87, 143, 169, 192, 203, 220, 235, 266, 280,
Michel Journiac, 39, 55, 203, 204
Michel Perrin, 108, 248, 249
Michèle Fellous, 38, 236,
Michiko Fou, 184, 185, 225
Miguel Almiron, 8, 89, 133, 266
Mircea Eliade, 258, 250
Mona Chollet, 256
Moon Ribas, 130, 132, 141, 193, 194,
Murielle Gagnebin, 55, 57

N
Nathalie Blanc, 170
Neil Harbisson, 90, 132, 141
Nicoals Bourriaud, 219, 221, 222
Nietzsche, 38, 268
Norberto Murolo, 250

O
Olivia Kindl, 38, 43, 45, 46, 48, 55, 60, 64, 122, 124, 151, 170, 198, 223, 275, 282,
Olivier Long, 39, 40, 43, 55,
Olympe de Gouges, 19
ORLAN, 90

P
Pablo González Casanova, 17
Parya Vatankhah, 232, 233
Pascale Weber, 24, 25, 39, 53, 56, 68, 126, 127, 128, 133, 153, 154, 170, 178, 179, 184, 203, 204, 225, 231, 233, 235
Paul Ardenne, 160, 179
Paul Liffman, 152, 153
Paul Valéry, 24
Paul. B. Preciado, 13
Paulina Faba, 45, 48, 52, 55, 67, 68, 125, 152,
Paulina Gomez, 159
Peter Sloterdijk, 53, 98, 100, 107, 108, 139, 140, 257, 268
Peter van Inwagen, 267
Philippe Descola, 18, 69, 165, 166, 167, 168, 171, 188, 282
Phillipe Colin, 17
Picasso, 43, 46, 231

Platon, 24, 61, 267
Primavera De Filipi, 229

Q
Quimera Rosa, 204,

R
Rafael Lozano-Hemmer, 100, 108
Rafael Narbona, 261, 263
Ralf Marsault, 83, 84
Ramón Grosfoguel, 164, 281
Ramona Benítez, 172, 174
Rancière, 42, 50, 52, 280, 282,
Regina Lira Larios, 98, 155, 238,
René Descartes, 8, 61, 143, 166, 228, 232, 234
René Passeron, 24, 48, 54, 55, 70, 120, 118, 229, 263,
Ricardo Marín Viadel, 160
Richard Schechner, 41, 139,
Rita Segato, 60, 139, 159, 281
Robert Gordon Wasson, 158, 252
Roberto Martinez Gonzalez, 248
Rosendo López García, 162, 163
Rosi Braidotti, 9, 11, 13, 17, 19, 21, 26, 41, 54, 68, 69, 82, 89, 124, 139, 141, 143, 144, 145, 154, 160, 164, 167, 168, 169, 170, 192, 194, 203, 234, 244, 277, 278,
Rozenn Le Mûr, 46
Ru Paul, 147
Ruy Mauro Marini, 160

S
Said Dokins, 158
Sally O'Reilly, 8
Salvador Dalí, 231
Samir Boumedienne, 161
Sandra Lucía Ramírez, 20,
Santos López, 86, 122, 125
Scheherazade Zambrano, 95, 97
Serge Gruzinski, 8
Shusterman, 44, 48, 273, 274
Silvana Arriagada Anabalón, 233
Silvana Vignale, 22, 235, 240, 267
Silvia Citro, 8, 110, 277
Silvia Federici, 76, 244, 256, 282
Silvia Rivera Cusicanqui, 14
Simone Weil, 181, 257, 258, 261, 263, 268, 276
Stacy B. Schaefer, 222, 223
Stan Declercq, 202
Starhawk, 57, 143, 262, 266, 272, 273,
Stefanie Ramos, 150
Stelarc, 117, 142, 147,

T
Teresa Margolles, 78
Ticio Escobar, 43, 50, 51, 53, 57, 67, 267, 272, 274, 278,
Tim Ulrichs, 184, 185
Timothy Morton, 62, 68, 120, 164, 165, 169, 170,
TR/ST, 258
Tricky, 258
Tutupika Carrillo, 37, 65, 182, 217, 228

V
Vincent Basset, 252
Vitalic, 258
Vito Acconci, 39, 55
Voltaire, 16, 203

W
Walter Benjamin, 43, 48
Walter Mignolo, 19, 50, 52, 54, 229
Walter Willi Erich Richter, 83

X
Xilonen Luna Ruíz, 194

Y
Yásnaya Aguilar, 10, 11, 16, 27, 44, 56, 87, 90, 121, 158, 159, 160, 248, 260, 274, 281,
Yauxali, 212
Yicaiye Kikame, 60, 61, 62, 70, 76, 84, 95, 96, 151, 152, 175, 176, 211
Yolinliztli Pérez-Hernández, 82, 83, 241, 269,

Z
Zygmunt Bauman, 112, 113,

Index de notions

A

Aisthésis : 45, 50, 280

Aisthésis décoloniale : 50

Agentivité : 4, 37, 40, 48, 54, 55, 56, 57, 68, 122, 123, 124, 130, 134, 168, 172, 183, 184, 186, 187, 189, 206, 208, 249, 252, 253, 261, 268, 269, 280, 283

Anthropocène : 160, 161, 166, 280, 283, 307, 315

Anthropophagie : 202, 203

Ascèse : 19, 40, 108, 174, 183, 223, 280

Anthropocentrisme : 23, 142, 164, 168, 203, 206, 280

Aura : 43, 48, 50, 51, 53, 123, 190, 238, 267, 272, 278, 311

B

Biopolitique : 89, 280

Blanchité : 19, 234, 257, 258, 260, 261, 267, 270, 274, 280

C

Chamanisme : 23, 34, 62, 63, 64, 65, 95, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 318, 320

Communalité : 238

Colonialisme : 17, 23, 27, 30, 52, 88, 113, 121, 156, 161, 165, 166, 181, 208, 232, 237, 239, 241, 243, 248, 252, 258, 265, 269, 280, 281, 282

Colonialité : 27, 50, 108, 139, 144, 160, 166, 215, 221, 229, 239, 248, 249, 273, 274, 276, 280, 281, 282, 319

Corps sans organes : 67, 69, 78, 234

Corps-nature : 68, 178, 179

Corpographie : 123

Cosmos : 33, 48, 56, 67, 76, 95, 108, 122, 124, 125, 147, 153, 168, 193, 194, 232, 238, 268, 278, 280

Cyborg : 5, 27, 90, 117, 118, 123, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 149, 193, 194, 280, 312, 313, 316

D

Decolonialité : 8, 20, 26 44, 50, 108, 139, 143, 144, 146, 160, 206, 232, 242, 260, 270, 272, 278, 280, 281, 283

Dualisme : 8, 23, 59, 60, 98, 106, 110, 134, 141, 142, 160, 206, 232, 267, 268, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283

Dualité : 59, 60, 281

E

Écosophie : 152, 154, 164, 276, 313

Écologie : 26, 120, 143, 152, 154, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 171, 187, 276, 280, 307, 316, 317

Esthétique : 8, 13, 14, 24, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 90, 93, 95, 107, 122, 123, 124, 125, 184, 206, 214, 219, 221, 222, 243, 244, 257, 272, 273, 274, 278, 281, 282, 293, 308, 309, 311, 319, 320

État-nation : 27, 159, 232, 242, 260, 281

Étrange étranger : 164, 169

Extra-corporalité : 74, 172, 174, 179, 188, 189

Extractivisme : 7, 35, 143, 155, 156, 158, 165, 169, 170, 239, 268, 270, 273, 278, 281

H

Hikuri : 35, 122, 123, 124, 125, 151, 161, 162, 167, 182, 183, 188, 206, 222, 223, 228, 251, 252, 253, 259, 268, 281, 283, 295, 301

Humanisme : 17, 19, 38, 134, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 160, 161, 166, 169, 234, 277, 278, 281, 283

Haramara : 30, 99, 150, 151, 168, 281, 290, 296

I

Identité : 6, 16, 27, 46, 47, 61, 67, 68, 69, 78, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 125, 133, 170, 202, 230, 236, 257, 281, 315

Indigène : 4, 16, 18, 27, 47, 87, 88, 106, 155, 158, 161, 167, 254, 257, 281, 310

Individualisme : 54, 112, 205, 215, 216, 219, 228, 229, 231, 232, 234, 236, 250, 251, 269, 270, 277, 281

Intraaction : 183, 221, 235, 278

Iyari : 5, 6, 63, 66, 92, 95, 106, 113, 151, 212, 215, 281, 299

Iyaritiarica : 106

Intime : 23, 34, 56, 60, 82, 89, 92, 95, 96, 98, 100, 107, 108, 112, 113, 120, 122, 126, 130, 134, 136, 169, 178, 193, 194, 204, 212, 257, 281, 282, 292

K

Kauyumari : 48, 162, 202, 281, 283

L

Liquidité : 112, 113

M

Magie : 19, 37, 38, 39, 40, 43, 50, 52, 54, 57, 76, 108, 121, 130, 137, 153, 154, 174, 194, 218, 241, 244, 253, 256, 260, 263, 266, 267, 269, 270, 273, 277, 281, 282

Matérialisme : 108, 110, 268, 269, 282

Matérialité : 22, 43, 55, 57, 60, 78, 85, 93, 123, 124, 126, 130, 133, 150, 170, 202, 203, 249, 263, 266, 267, 274, 276, 278

Mestizaje : 202

Mimésis : 181, 182, 183, 184, 186, 187, 222, 322

Modernité/colonialité : 215, 221, 229, 274, 282

Monisme : 262, 263, 282

Mysticisme : 23, 35, 48, 93, 108, 154, 158, 170, 221, 223, 226, 236, 252, 253, 256, 260, 261, 263, 265, 266, 272, 278, 283

N

Naturalisme : 69, 143, 166, 282

Néo-matérialisme : 269, 282

New Age : 23, 30, 35, 99, 143, 172, 182, 228, 251, 256, 263, 278

Nierika : 34, 43, 45, 48, 52, 123, 151, 282, 300, 314

Nord Global : 160, 282, 283

O

Objet actif : 120, 121, 123, 134, 136, 158

Occident : 8, 19, 20, 22, 23, 35, 42, 43, 44, 50, 56, 59, 106, 108, 125, 144, 158, 160, 161, 167, 168, 169, 180, 186, 194, 202, 206, 215, 232, 234, 236, 241, 242, 248, 250, 253, 256, 260, 268, 273, 274, 276, 282, 283, 292

Ontologie Relationnelle : 23, 108, 134, 169, 171, 205, 235, 239, 240, 276,

P

Performativité : 55, 57, 175, 184, 187, 194, 206, 272, 307, 322

Perspectivisme : 167, 183, 309, 310

Plantacionocène : 161, 283

Plurivers : 20, 21, 22, 33, 35, 44, 248, 273, 275, 283

Poïétique : 11, 23, 24, 25, 26, 30, 42, 54, 55, 56, 57, 76, 78, 83, 117, 118, 124, 130, 134, 137, 149, 169, 171, 211, 215, 216, 219, 221, 223, 231, 235, 243, 272, 278

Post-dualisme : 23, 142, 267, 276, 283

Posthumanisme : 19, 23, 41, 57, 68, 89, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 162, 167, 274, 276, 278, 283, 308, 312

Psychédélisme : 35, 46, 158, 250, 251, 253, 254

Q

Queer : 8, 26, 57, 85, 86, 140, 146, 205, 225, 235, 283, 307

R

Rationalisme : 8, 106, 108, 253, 260, 283

Raison poétique : 6, 108, 109, 110

Réalisme Agentiel : 184, 283

Ré-existence : 146, 235, 239, 240, 273

Rituel : 5, 6, 23, 24, 25, 30, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 67, 68, 78, 82, 83, 85, 93, 100, 106, 107, 117, 118, 120, 123, 125, 130, 137, 151, 153, 154, 161, 169, 170, 172, 174, 175, 178, 179, 181, 183, 184, 188, 193, 194, 202, 203, 204, 205, 206, 221, 223, 225, 226, 236, 238, 239, 243, 244, 249, 251, 256, 266, 272, 274, 293, 294, 311, 322

S
Spiritualité : 8, 19, 23, 47, 86, 109, 170, 171, 188, 192, 194, 229, 241, 243, 247, 249, 250, 251, 253, 256, 257, 261, 262, 267, 270, 272, 274, 276, 283, 316

Sud Global : 27, 51, 161, 164, 206, 208, 251, 274, 276

Sympoièse : 134, 171, 188, 206

T
Technologie : 26, 27, 118, 130, 131, 134, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 165, 192, 193, 194, 199, 204, 280, 311

Tewiyari : 5, 6, 34, 62, 63, 64, 65, 87, 168, 277, 297

Tsikiri : 32, 33, 34, 48, 70, 74, 121, 123, 124, 149, 150, 152, 168, 169, 172, 188, 189, 194, 225, 241,

V
Visagéité : 133

W
Wirikuta: 7, 68, 70, 100, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 168, 178, 183, 194, 223, 225, 226, 238, 241, 252, 253, 268, 281, 283, 296, 308, 322

Y
Yuimakwaxa: 106

Z
Zone sensible: 134

Bibliographie

Abram David, *Comment la terre s'est tue: pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et traduit par Isabelle Stengers, Paris, la Découverte, coll.« Les empêcheurs de penser en rond », 2013.

Aguilar Gil Yásnaya Elena, *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, Primera edición., Ciudad de México, Almadía Ediciones, coll.« Ensayo », 2020.

Aguilar Gil Yásnaya Elena, *Nous sans l'Etat*, traduit par Amandine Semat, Toulouse, Ici-bas, 2022.

Aguilar Gil Yásnaya Elena, « ¿La jurisdicción del crimen organizado? Tsë'ëk », *El País México*, 19 mai 2025, https://elpais.com/mexico/opinion/2025-05-19/la-jurisdiccion-del-crimen-organizado-tseek.html.

Aguilar Romario, *Danza wixarika, Lo mejor de nuestro patrimonio cultural.*, 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=951FjYYxVJo consulté le 12/05/2025.

Alban Achinte Adolfo, « Artistas indigenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la ré-existencia », dans *Arte y estética en la encrucijada décolonial*, Zulma Palermo., Buenos Aires, Ediciones del Signo, coll.« Razon Politica », 2009, p. 83-112.

Almiron Miguel, *À la recherche du visage perdu dans l'art numérique*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle. Images et sons », 2022.

Almiron Miguel, Bazou Sébastien et Giusy Pisano (éd.), *Magie numérique: les arts trompeurs: machines, magie, médias*, Villeneuve-d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle. Images et sons », 2020.

Andrade Graziela, *Corpographies en danse: les tracés sensibles du corps dans l'espace essai*, traduit par Leonardo Assis, Paris, L'Harmattan, coll.« Le corps en question », 2015.

Anguiano Fernàndez Marina, *Los huicholes o wixaritari: entre la tradicion y la modernidad : antologia de textos 1969-2017*, Ciudad de México, CNDH México, 2018.

Ardenne Paul, *Un art écologique: création plasticienne et anthropocène*, Éd. revue et Augmentée., Lormont Bruxelles, le Bord de l'eau, coll.« Collection La muette », 2019.

Armas Marcela, « Tsinamekuta », 2021 2016, https://www.marcelaarmas.net/?works=tsinamekuta.

Armour J. Andrew, « Intrinsic Cardiac Neurons », *Journal of Cardiovascular Electrophysiology*, 2-4, août 1991, p. 331-341.

Arriaga Ingrid, « La Colección Negrín: Arte en perspectiva », dans Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 46-76.

Arriagada Anabalón Silvana, Guerrero González Silvana et Kordic Riquelme Raïssa, « "Su" aproximativo, ponderativo y afectivo en el habla de Santiago de Chile: Estudio gramatical y sociolingüístico », *Revista signos*, 52-101, décembre 2019, p. 830-853.

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll.« Collection folio essais », n° 14, 1998.

Association ARIANA, *Vivre ensemble avec le street art. Carnet de route*, Paris, Ass. ARIANA, 2018.

Azama Aleida et Ponce José Ignacio, « Extractivismo y desarrollo: los recursos minerales en México », *Problemas del Desarrollo*, 45-179, octobre 2014, p. 137-158.

Baldwin James, *La prochaine fois, le feu*, Paris, Gallimard, 2018

Barad Karen, *Frankenstein, la grenouille et l'électron: les sciences et la performativité queer de la nature*, traduit par Luigi Balice et traduit par Christophe Degoutin, Le Pré Saint Gervais, Asinamali, 2023.

Barad Karen, *Cuestion de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*, traduit par Silvana Vetö, 1re éd., Barcelona, Holobionte Ediciones, 2023.

Barad Karen Michelle, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

Barragán Cristhian, « En México, el tráfico de peyote es un delito sin castigo », *Eje Central*, 7 septembre 2022, https://www.ejecentral.com.mx/en-mexico-el-trafico-de-peyote-es-un-delito-sin-castigo.

Barros Manuela de, *Magie et technologie*, Nouvelle édition augmentée., Paris, UV éditions, 2017.

Basset Vincent, « Del turismo al neochamanismo: ejemplo de la reserva natural sagrada de Wirikuta en México », 2012, p. 23.

Baudet Jean, *Histoire des techniques: de l'outil au système*, Paris, Vuibert, 2016.

Bauman Zygmunt, *Modernidad líquida*, Di 1 ban., Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 2010.

Bauman Zygmunt et de la Vega Xavier, « Vivre dans la « modernité liquide » », in L'Individu contemporain, Éditions Sciences Humaines, 2014, p. 100-107.

Baxandall Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, 3a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

Bbc1, *Francis Bacon Fragments Of A Portrait - Interview by David Sylvester*. URL : https://www.youtube.com/watch?v=xoFMH_D6xLk&t=400s consulté le 29/04/2025.

Belmokhtar Valérie, *L'artiste et le vivant: pour un art écologique, inclusif et engagé*, Paris, Pyramyd, 2022.

Benjamin Walter, *L'oeuvre d'art à l'époquee de sa reproductibilité tecnique*, Payot&Rivages., coll.« Petite bibliothèque Payot; 936 », 2013.

Bergson Henri, L'évolution créatrice, Réimpression de la 12 éd., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadrige », 2013.

Berthet Dominique, « L'artivisme au carrefour de l'art et des luttes », *in* Martine Bouchier et Dominique Dehais (éd.), *Art et esthétique des luttes, scènes de la contestation contemporaine*, Paris, MétisPresses, coll.« vuesDensemble », 2020, p. 25-30.

Besnier Jean-Michel, « Posthumanisme et transhumanisme », *Homo Ludens*, 2021, p. 37-40.

Besnier Jean-Michel, « Le posthumanisme ou la fatigue d'être libre: », *La pensée de midi*, N° 30-1, 1 mars 2010, p. 75-80.

Bishop Claire, « The Social Turn: Collaboration and Its Discontents », ARTFORUM, 44, février 2006, https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/.

Blanc Nathalie et Ramos Julie, *Écoplasties: art et environnement... [entretiens avec Ala plástica, Atelier Van Lieshout, Iain Baxter&, Gilles Bruni, Caretto e Spagna, Minerva Cuevas, Goerg Detzler, Mark Dion...]*, Paris, Manuella éd, 2010.

Blaser Mario, « Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales », *América Crítica*, 2-3, 2019, p. 63-79.

Borel France, *Le vêtement incarné: Les métamorphoses du corps*, S.l., Calmann-Lévy, coll.« Essai société », 1992.

Boumediene Samir, *La colonisation du savoir: une histoire des plantes médicinales du Nouveau monde,1492-1750*, 2e éd. revue et Augmentée., Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2019.

Bourdieu Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll.« Le Sens commun », n° 58, 1979.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll.« Collection Documents sur l'art », 1998.

Bouteldja Houria, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

Bouteldja Houria, « Vous, les Blancs », *in Les Blancs, les Juifs et nous*, Paris, La Fabrique Éditions, coll.« Hors collection », 2016, p. 29-47.

Bradu Fabienne et Fabry Alexis, *Graciela Iturbide, Heliotropo 37: exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 12 février-29 mai 2022*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022.

Braidotti Rosi, *El conocimiento posthumano*, traduit par Jùlia Ibarz, Barcelona, Gedisa, 2020.

Braidotti Rosi, « Posthuman Critical Theory. », *in* Debashish Banerji et Makarand R. Paranjape (éd.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, New Delhi, Springer, coll.« SpringerLink Bücher », 2016.

Braidotti Rosi, *Lo posthumano*, traduit par Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa, 2015.

Braidotti Rosi, « In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism », *Theory, Culture & Society*, 25-6, novembre 2008, p. 1-24.

Braidotti Rosi, *Metamorfosis: hacia una teoria materialista del devenir*, Tres Cantos, Madrid, Akal Ediciones, 2005.

Braidotti Rosi, *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, México, Paidós, 2000.

Bruce Marcelle, « De l'exposition « Estéticas Decoloniales… » (Bogota, 2010) à « HD Haceres Decoloniales… » (Bogota, 2015) : Une enquête sur les concepts, discours et pratiques des arts en Amérique Latine au XXIème siècle », phdthesis, Université de Lille, 2023.

Butler Judith, « Naïve et instrumentalisée ? », *Mediapart*, 26 janvier 2024, https://blogs.mediapart.fr/judith-butler/blog/260124/naive-et-instrumentalisee.

Carrillo Fernando, « Pasado, presente y futuro del mundo. La visión de un maestro bilingüe huichol », *in* Marina Anguiano Fernàndez (éd.), *Los huicholes o wixaritári: entre la tradición y la moderni*, Mexique, CNDH México, 2018, p. 151-155.

Carrillo Trueba César, *Pluriverso: un ensayo sobre el conocimiento indígena contemporáneo*, 1. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, coll.« Colección La pluralidad cultural en México », n ˚ 11, 2006.

Castellanos Laura, « Estos 108 mexicanos fueron asesinados por defender nuestros bosques y ríos », 25 juillet 2019, https://web.archive.org/web/20190725171310/https://www.mexico.com//nuestras-causas/estos-108-mexicanos-fueron-asesinados-por-defender-nuestros-bosques-y-rios/.

Castro Eduardo Viveiros de et Delgado Pierre, *Le regard du jaguar: introduction au perspectivisme amérindien*, 2021.

Central Redacción Eje, « Operación CIA: Evangélicos en América Latina y la búsqueda del Arca de la Alianza », *Eje Central*, 6 avril 2025, https://www.ejecentral.com.mx/nuestro-eje/operacion-cia-evangelicos-en-america-latina-y-la-busqueda-del-arca-de-la-alianza.

Centro Mexicano de Derecho Ambiental, « Minería a cielo abierto », *CEMDA*, https://www.cemda.org.mx/mineria-a-cielo-abierto/.

Chapela Luz Maria, *Wixarika: un pueblo en comunicacion*, México, : Secretaría de Educación Pública, Coordinación General de Educacion Intercultural y Bilingüe, 2006.

Chlous Frédérique, Heyer Évelyne et Lecointre Guillaume, *Aux frontières de l'humain: exposition, Musée de l'homme, 13 octobre-31 mai 2021*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 2021.

Chollet Mona, *Sorcières: la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

Citro Silvia, « Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista », *Horizontes Antropológicos*, 29-67, 2023, p. e670405.

Citro Silvia Viviana, Podhajcer Adil, Roa María Luz et Rodríguez Manuela, « Investigar desde la performance », *Antropología Experimental*, 20, 12 avril 2020, p. 13-24.

Clark Andy, *Natural-born cyborgs: minds, technologies, and the future of human intelligence*, Oxford New York, Oxford University Press, 2003.

Clavel Joanne et Ginot Isabelle, « Des politiques écologiques aux pratiques du sentir », *in* Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado et Makis Solomos (éd.), *Transitions des arts, transitions esthétiques: processus de subjectivation et des-croissances: actes du colloque organisé par MUSIDANCE et TEAMeD-AIAC (université Paris-8), 5. 6, 7 mars 2015, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, Université Paris-8, Institu national d'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll.« Collection Musique-philosophie », 2017, p. 155-173.

Cohn Danièle et Trémolières François, « Imitation, esthétique [en ligne] », *in Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis.

Colin Philippe et Quiroz Lissell, *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, Zones, 2023.

Coordinación Nacional de Antropología – INAH, *Volar como Pájaros*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=Vx0DxeAacmc consulté le 25/11/2024.
Damasio Antonio, *El error de Descartes: la razon de las emociones*, Santiago de Chile, A. Bello, 1996.

De Filipi Primavera et Ramade Isabelle, « Libre choix ou choix du Libre ? », *in* Christophe Masutti et Camille Paloque-Bergès (éd.), *Histoires et cultures du libre: des logiciels partagés aux licences échangées*, Paris, Framasoft Inno cube INRIA, 2013, p. 341-377.

De Miranda Helder Carlos, Gusmán Patricia Ordaz, Melo Elderso, Silva Renata De Lima et Souza João Marcos De, « Escritos sobre poetnografias vocais », *Conceição/Conception*, 8-1, 28 août 2019, p. 30-41.

De Castro Eduardo Viveiros, « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », *Journal des anthropologues*,

138-139, 15 octobre 2014, p. 161-181.

Declercq Stan, « Depredación. Una breve introducción », *Arqueología Mexicana*, XXX-Dossier: Depredación y canibalismo en Mesoamérica, Mai-juin 2023, p. 28-33, p. 28-33.

Dehouve Danièle, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, Mexico, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll.« Antropología y Etnología », 2009.

Dehouve Danièle, « El depósito ritual en Acatepec », *in La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, Mexico, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll.« Antropología y Etnología », 2009, p. 35-60.

Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, 12e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Épiméthée », 2011.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éd. de Minuit, coll.« Capitalisme et schizophrénie », n° 1, 2012.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Nachdr., Paris, Éd. de Minuit, coll.« Collection Critique », 1991.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll.« Collection "Critique" », 1980.

Derian Maxime, « Le métal et la chair. Anthropologie des prothèses informatisées. »,Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013.

Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio », n° 607, 2015.

Dewey John, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, coll.« Folio », n° 534, 2010.

Díaz Floriberto, *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe = Ayuujktsënää'yën - ayuujkwënmää'ny - ayuujk mëk'äjtën*, 1. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Díez Gutiérrez Enrique Javier, « La ecología sin conciencia de clase es jardinería: Educar en y para el decrecimiento », Grupo de Investigación "Estudios sobre Comunicación y Lenguajes para la Inclusión y la Equidad Educativa" (ECOLE), 2024.

Dokins Said, *Apariciones*, 2014. URL : https://www.youtube.com/watch?v=t4ncnX2vVBA consulté le 20/05/2025.

Dubreuil Laurent, *La dictature des identités*, Paris, Gallimard, coll.« Le débat », 2019.

Dussel Enrique, *Filosofía de la liberación*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Docencia, 2013.

Dussel Enrique, « Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad », *Tabula Rasa*, 9, décembre 2008, p. 153-197.

Dussel Enrique D., *El primer debate filosófico de la modernidad*, [Amsterdam] : CABA, Argentina, TNI, Transnational Institute ; CLACSO, coll.« Biblioteca Masa crítica », 2020.

Eisner Elliot W, *El arte y la creacion de la mente: el papel de las artes visuales en la transformacion de la conciencia*, traduit par Genis Sanchez Barberan, 2004.

Epps Brad, « Technoasceticism and Authorial Death in Sade, Kafka, Barthes, and Foucault », *differences*, 8-3, 1 novembre 1996, p. 79-127.

Eraña Ángeles, *De un mundo que hila personas: o de la inexistencia de la paradoja individuo/sociedad*, Primera edición., México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, coll.« Colección La filosofía y sus problemas », n° 9, 2021.
Erhel Gwen, « Sacrés Rites. La persistance du rituel et l'implication de l'oeuvre », Master 2 Design, Arts, Médias, Mémoire de recherches, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2018.

Escobar Arturo, *Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*, Durham, Duke University Press, coll.« New ecologies for the twenty-first century », 2018.

Escobar Arturo, « Territorios de diferencia: la ontología política de los "derechos al territorio" », *Cuadernos de Antropología Social*, 35-41, 24 décembre 2015, p. 25-38.

Escobar Ticio, *Aura latente: estética, ética, política, técnica*, 1ª ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta limón, coll.« Nociones comunes », 2021.

Escobar Ticio, *La invención de la distancia: cuatro ensayos*, Paris Asunción, Asunción AICA press Fausto ediciones, 2013.

Esparza Gilberto, « Parsley looking for the sun », https://gilbertoesparza.net/portfolio/perejil-buscando-al-sol/.

Faba Zuleta Paulina, « Arte y presencia entre los huicholes (wixaritari) del occidente de méxico », *Revista de Teoría del Arte*, 26, 2014, p. 43-54.

Faba Zuleta Paulina, « Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25-82, 7 août 2012, p. 73-92.

FacundoCabralOfficial « Facundo Cabral - El dinero - » URL: https://www.youtube.com/shorts/D0cfdCFpYVU consulté le 10 juillet 2025.

Fajardo Santana Horacia, « Discursos de la conversión y conflictos étnicos: huicholes evangelistas », *Revista de El Colegio de San Luis*, 4-8, décembre 2014, p. 72-94.

Federici Silvia, *Par-delà les frontières du corps: repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, traduit par Léa Nicolas-Teboul, Paris, Éditions Divergences, 2020.

Federici Silvia, *Caliban et la sorcière: femmes, corps et accumulation primitive*, traduit par Julien Guazzini, 2e édition., Genève, Paris, Entremonde ; Senonevero, 2017.

Federici Silvia, *Réenchanter le monde: féminisme et politique des communs*, traduit par Grunenwald Noémie Genève, Suisse, Entremonde, 2022.
Fellous Michèle, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain », *Médium*, 7-2, 2006, p. 106.

Ferrando Francesca, « Who are we in the 21st century? », *B@belonline*, 2024, p. 13.

Ferrando Francesca, *Philosophical posthumanism*, Paperback edition., London New York Oxford New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, coll.« Theory », 2020.

Filosofia para millenials, « Cyborgs e inmortales (I) ». Podcast. URL : https://open.spotify.com/episode/6GSclTZv9TNRK1QjSSVQtl?si=65afc2c04b384865 consulté le 10/05/2023.

Formis Barbara, « Le peintre de la vie moderne comme citoyen vulnérable », Paris, Fabula, 2022.

Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Lignes d'art », 2010.

Fortin-Tournès Anne-Laure, « Introduction : Corps et technologie, au-delà de l'humain », *Sillages critiques*, 30, 5 octobre 2021, http://journals.openedition.org/sillagescritiques/11014.

Foster Hal, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », *in Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique*, traduit par Marine Planche, Centre Georges Pompidou., 1996, p. 498-505.

Foucault Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll.« Collection tel », n ° 166, 2014.

Foucault Michel, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009.

Foucault Michel, « Usage des plaisirs et techniques de soi », *in* Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (éd.), *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994, vol.IV 1980-1988, p. 539-561.

Foucault Michel, « Was ist Aufklärung? », *in* Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (éd.), *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994, vol.IV 1980-1988, p. 562-578.

Foucault Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Tel », n ° 225, 1993.

Fresan Jimenez Mariana, « El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana »,UNAM, 2010.

Fundación Telefónica, *May the horse live in me: Tercer Premio VIDA 14.0 (subtitulado castellano)*, 2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mU3U1tM8BQ8 consulté le 28/05/2025.

Gagnebin Murielle, « Poïétique de l'ostentation dans le Body-Art », *in* René Passeron (éd.), *La Présentation*, Centre national de la recherche scientifique (France)., Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, coll.« Recherches poïétiques », 1985, p. 67-76.

Gaillard Aurélia, « Des objets et des hommes : l'humain et le désir d'objet dans les fictions du posthumanisme », *Figures de l'art*, 35, 2018, p. 169-179, coll.« Le devenir-cyborg du monde ».

Galimberti Jacopo, *Artistas contra el individualismo: colectivos artísticos de Europa occidental (1956-1969)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2022.

García Elvia, « Se abrió brecha para diversidad sexual en Puebla: Cucusa Minelli Creel- Grupo Milenio », *Milenio*, 22

juin 2024, https://www.milenio.com/politica/comunidad/abrio-brecha-diversidad-sexual-puebla-cucusa-minelli-creel.

García-Valero Benito Elías, « ¿Creación o representación? Mímesis en la confluencia de ciencia, pensamiento oriental y teoría occidental », *Epistémocritique*, 16, 30 octobre 2017, http://epistemocritique.org/creation-representation-mimesis-carrefour-de-science-de-pensee-orientale-de-theorie-occidentale.

Garnett Stephen T., Burgess Neil D., Fa Julia E., Fernández-Llamazares Álvaro, Molnár Zsolt, Robinson Cathy J., Watson James E. M., Zander Kerstin K., Austin Beau, Brondizio Eduardo S., Collier Neil French, Duncan Tom, Ellis Erle, Geyle Hayley, Jackson Micha V., Jonas Harry, Malmer Pernilla, McGowan Ben, Sivongxay Amphone et Leiper Ian, « A spatial overview of the global importance of Indigenous lands for conservation », *Nature Sustainability*, 1-7, juillet 2018, p. 369-374.

Gel Enric F., « Recuperar el cuerpo: de Nietzsche a Butler », *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 76-289, 1 août 2020, p. 341-354.

Gevart Louis, « Plongée dans l'âme humaine avec les portraits de Francis Bacon dans une magistrale exposition à la fondation Gianadda », *Beaux Arts*, 4 mars 2025, https://www.beauxarts.com/expos/plongee-dans-lintimite-de-francis-bacon-avec-une-magistrale-exposition-a-la-fondation-gianadda/.

Gilet Eliana, « En pocas décadas las transnacionales sacaron de México el doble de oro que los españoles en la colonia - », *Sputnik*, 2 août 2018, https://sputniknews.lat/20180802/mexico-mineria-canada-ecologia-economia-1080900797.html.
Glowczewski Barbara, *Réveiller les esprits de la terre*, Bellevaux, Dehors, 2021.

Godin Christian, « La haine de la condition humaine: Le posthumanisme est un antihumanisme », *Ecologie & politique*, No. 55-2, 2017, p. 95.

Goffman Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. de Minuit, coll.« Le sens commun », 1998.

Goffman Erwing, *La présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit, coll.« La mise en scène de la vie quotidienne / Erwing Goffman », n ° 1, 1996.

Goldsworthy Andy, *Le temps*, traduit par Christine Monnatte, Arcueil, Anthèses, 2001.

González Casanova Pablo, *Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo*, Centro Latinoamericano de Investigaciones en Ciencias sociales, 1963.

Grosfoguel Ramón, « Del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y al "extractivismo ontológico": una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo », *Tabula Rasa*, 24, juin 2016, p. 123-143.

Gruzinski Serge, *La Guerre des images: De Christophe Colomb à «Blade Runner»*, Illustrated édition., Paris, Fayard, 1990.

Gryczkowska Agnes (éd.), *Au-delà*, Paris, Lafayette Anticipations, Fondation d'entreprise Galeries Laf, 2023.

Guattari Félix, *Qu'est-ce que l'écosophie?*, Fécamp, lignes / imec, coll.« lignes poche », 2018.

Guattari Félix, *Les trois écologies*, Paris, Editions Galilée, coll.« Collection L'Espace critique », 1989.

Gudynas Eduardo, « América Latina frente a la inflación de los codiciosos », *Revista de la Universidad de México*, 896, mai 2023, p. 66-71, coll.« Nueva Época ».

Gutiérrez del Ángel Arturo, « Introduction », *in* Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012, p. 11-44.

Gutiérrez del Ángel Arturo, « Los hacedores de las lluvias. Peregrinaciones y ceremonias de los jicareros wixaritari », *Revista de El Colegio de San Luis*, 1, 13 août 2014, p. 92-117.

Gutiérrez del Ángel Arturo, « Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? », *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 13 août 2014, p. 258-286.

Gutiérrez del Ángel Arturo (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012.

Gutiérrez del Ángel Arturo, La dimensión más oscura de la existencia. Indagaciones en torno al kieri de los huicholes, 2014.

Gutiérrez del Ángel Arturo, *Las danzas del padre sol: ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*, 1. ed., México, D.F. : [San Luis Potosí, Mexico] : México, D.F, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto

de Investigaciones Antropológicas : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Antropología ; Colegio de San Luis ; M.Á. Porrúa, coll.« Antropología y etnología serie », 2010.

Gutiérrez Gustavo, *Teología de la liberación: perspectivas*, 2a ed., Salamanca, España, Ed. Sígueme, coll.« Verdad e imagen », n° 30, 1985.
Halévy Marc, *Les mensonges des Lumières: pour sortir enfin de la modernité*, Paris, les Éditions du Cerf, 2018.

Han Byung-Chul, *La desaparición de los rituales: Una topología del presente*, traduit par Alberto Ciria, Edición digital., Barcelona, Herder Editorial, 2020.

Haraway Donna Jeanne, *Vivre avec le trouble*, traduit par Vivien García, Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2020.

Haraway Donna Jeanne, *When species meet*, Minneapolis, University of Minnesota press, coll.« Posthumanities », n° 3, 2008.

Haraway Donna Jeanne, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, coll.« Essais », 2007.

Haraway Donna Jeanne, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencion de la naturaleza - Science, cyborgs et femmes : la réinvention de la nature*, Madrid, Catedra, 1995.

Harman Graham, « Object-Oriented Ontology », *in* Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck et Curtis D. Carbonell (éd.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan UK, 2015, p. 401-409.

Harrer Adèle, « Le corps paysage », Thèse Doctorale, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2024.

Harvard GSD, *Rosi Braidotti, «Connaissance posthumaine»*, 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=0CewnVzOg5w consulté le 15/04/2022.

Hayles N. Katherine, « Wrestling with Transhumanism », *in* Gregory R. Hansell et William Grassie (éd.), *Transhumanism and Its Critics*, USA, Metanexus Institute, 2011, p. 215-226.

Hayles N. Katherine, *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago, Ill, University of Chicago Press, 1999.

Hernando Almudena, *La fantasía de la individualidad sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Teoría y pensamiento feminista, 2018.

Hockney David et Saint-Jean Pierre, *Savoirs secrets: les techniques perdues des maîtres anciens*, Éd. augmentée., Londres, Thames & Hudson, 2022.

Huyssen Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, traduit par Pablo Gianera, Buenos Aires, Hidalgo, coll.« filosofía e historia », 2002.

Imhoff Aliocha et Quirós Kantuta, *Qui parle ? pour les non-humains*, Paris, PUF, coll.« Perspectives critiques », 2022.

Inwagen Peter Van, « Dualism and Materialism: Athens and Jerusalem? », *Faith and Philosoph: Journal of The Society of Christian Philosophers*, 12-4, 1995, p. 475-488.

Islas Salinas Liz Estela, « Persona sana, persona enferma. Cuerpo, enfermedad y curación en la práctica del chamán huichol », *Gazeta de Antropología*, octobre 2009, http://hdl.handle.net/10481/6909.

Iturrioz Leza José Luis, « El valor de una lengua ». 1er Congrès de Haut Niveau de Sociolinguistique de Chine, organisé par SISU. http://es.shisu.edu.cn/resources/-features/content10610

Iturrioz Leza José Luis (éd.), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, 1. ed., Guadalajara, Mex, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, coll.« Las culturas populares de Jalisco », n° 4, 2004.

Jiménez Marzo Marc, « El concepto chamanismo: crítica a una categoría epistémica colonial », *Razón Crítica*, 16, 1 janvier 2024, p. 1-16.

Kandinsky Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Mexico, Premia, 1981.

Kaprow Allan, « Art which can't Art », *in* Jeff Kelley (éd.), *Essays on the blurring of art and life*, Expanded pbk. ed., Berkeley, Calif, University of California Press, 2003, p. 219-222.

Kehoe Alice, *Chamanes y Religión: Una Exploración Antropológica en Pensamiento Crítico - 2000*, traduit par César Augusto Velandia Jagua, Illinois, Waveland Press, Inc., 2000.
Kessler Déborah, « Les guérisseurs-désenvoûteurs en Lorraine contemporaine : enquête sur des rituels magico-thérapeutiques », These de doctorat, Université de Lorraine, 2012.

Kessler-Bilthauer Déborah, « Faire et défaire des attaques de sorcellerie dans la Lorraine (France) du XXIe siècle », Martor, 28, 1 novembre 2023, p. 56-71.
Ketsemahé Teukarieya, « El nacimiento de Nuestra Madre Maíz », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 256-259.

Khabele Dineo, Holcomb Kevin, Connors Ngina K. et Bradley Linda, « A Perspective on James Marion Sims, MD, and Antiblack Racism in Obstetrics and Gynecology », *Journal of Minimally Invasive Gynecology*, 28-2, 1 février 2021, p. 153-155.

Kindl Olivia, « Lo que piden los dioses. El hacer ritual y artístico del mara'akame en torno a los objetos votivos wixaritari (huicholes) », *in* Caroline Perrée (éd.), *L'ex-voto ou les métamorphoses du don El exvoto o las metamorfosis del don*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2025, p. 115-152.

Kindl Olivia, « El cuerpo y la cuerda: El ritual de la amarrada de los peyoteros huicholes (occidente de México) », *Ateliers d'anthropologie*, 40, 3 juillet 2014, http://journals.openedition.org/ateliers/9749.
Kindl Olivia, « Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas wixaritari (huicholas) », *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 2014, p. 206.

Kindl Olivia, « L'art du nierika chez les huichol du Mexique. Un instrument pour "voir" », *in* Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (éd.), *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 225-248.

Kindl Olivia, *La jícara huichola: un microcosmos mesoamericano*, México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia Universidad de Guadalajara, coll.« Etnografía de los Pueblos Indígenas de México », 2003.

La Octava, *¿Gloria Álvarez es líder de la derecha? Ella responde a Hernán en entrevista exclusiva.*, 2022. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jfjXgFy_U9Y consulté le 19/03/2024.

Latour Bruno, « Sur l'instabilité de la (notion de) nature. », *in Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte : Les Empêcheurs de penser en rond, coll.« Les Empêcheurs de penser en rond », 2015, p. 15-55.
Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Nachdr., Paris, Editions La Découverte [u.a.], 2010.

Laval-Jeantet Marion, « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, 50, 27 septembre 2011, p. 15-32.

Laval-Jeantet Marion, « De la Vision à l'objet actif », *in Du sacré dans l'art actuel ?*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 43-54.

Le Breton David, « L'adieu au corps : vers homo silicium », *in* Brigitte Munier (éd.), *Technocorps - La sociologie du corps à l'épreuve des nouvelles technologies*, Paris, Éd. François Bourin, coll.« Penser le monde », 2013, p. 43-65.
Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Nouvelle éd., Paris, PUF, coll.« Quadrige », 2013.

Le Breton David, *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, coll.« Traversées », 2002.

Lemaistre Denis, « El hilo textil y el hilo sonoro: dos mundos que se entrelazan », *in* Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012.

Lemaistre Denis, *Le chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, Paris, Harmattan, coll.« Recherches Amériques latines », 2003.

Lepaludier Laurent, « Chapitre 8. Ces choses qui en disent long… : Les objets dans Great expectations1 », *in L'objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Interférences », 2016, p. 113-132.

Lésper Avelina, *El fraude del arte contemporáneo*, Primera edición., Ciudad de México, Madre Editorial, 2023.

Lestel Dominique, « Des enjeux de la tentation posthumaine », *in* Brigitte Munier (éd.), *Technocorps: la sociologie du corps à l'épreuve des nouvelles technologies*, Paris, F. Bourin, coll.« Collection Penser le monde », 2014, p. 145-170.

Liffman Paul, « Territorialización, ideología ritual y el Estado virtual de los wixaritari », *Revista pueblos y fronteras digital*, 17, 2022, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1870-41152022000100111&lng=es&nrm=iso&tlng=es.

Lira Larios Regina, « Feathers, crosses, mirrors, and gourds: Embedding words and images in a Wixárika ritual chant », *Res: Anthropology and Aesthetics*, 79-80, mars 2023, p. 65-80.

Lira Larios Regina, « Una lectura de la defensa territorial wixárika desde la complejidad ritual », *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 39-156, 30 novembre 2018, https://revistarelaciones.colmich.edu.mx/index.php/relaciones/article/view/315.

Logé Guillaume, *Renaissance sauvage: l'art de l'anthropocène*, Paris, PUF, 2019.

Long Olivier, *L'oeuvre comme exercice spirituel: l'imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, Hermann, 2012.

López Austin Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 3. ed., 1. reimpr., México, Univ. Nacional Autónoma de México, coll.« Serie antropológica / Instituto de Investigaciones Antropológicas », n° 39, 1996.

Lopez Reyes Jaime, « Identidades impuestas », *in* Jaime Lopez Reyes et Eugenia Iturriaga Acevedo (éd.), *Pueblos indigenas frente al racismo mexicano. Caja de herramientas para identificar el racismo en México II*, LIBRUMAN Universidad Nacional Autonoma de México., México, 2020, p. 11-26.

Luna Ruiz Xilonen, « La frontera sónica de los expertos ceremoniales wixaritari. Liminalidad para el control y protección de las lluvias », *Encartes*, 7-13, 21 mars 2024, p. 45-72.

Maftei Mara Magda, *Fictions posthumanistes: représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, Paris, Hermann, coll.« Classiques du fonds Hermann », 2022.

Maftei Mara Magda, « La fiction posthumaniste - Michel Houellebecq - ». FMSH-WP 2020. https://shs.hal.science/halshs-02948086

Maftei Mara Magda et Viart Dominique (éd.), *Les récits du posthumain*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Perspectives », 2023.

Mandoki Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, 2. ed., México, Siglo veintiuno, coll.« Prosaica / por Katya Mandoki », n° 1, 2008.

Marín Viadel Ricardo et Roldán Ramírez Joaquín Javier, « A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística », *Arte, Individuo y Sociedad*, 4-31, 2019, https://digibug.ugr.es/handle/10481/61410.

Marini Ruy Mauro, *Subdesarrollo y revolucion*, 8e éd., Siglo XXI Eds., 1977.

Marsault Ralf, *Weitermachen!*, 2013. URL : https://vimeo.com/148013866 consulté le 01/03/2023.

Martin Jean Hubert et Centre Georges Pompidou (éd.), *Magiciens de la terre: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, La Villette, la Grande Halle*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.

Martinez Aurélie, « Prothèses et modifications corporelles. De l'appareillage fonctionnel au détournement artistique », *Le devenir-cyborg du monde*, 2018, coll.« Figures de l'art ».

Martínez González Roberto, « El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica », *Cuicuilco*, 16-46, août 2009, p. 197-220.

Martínez R., Salvaneschi J. U., Ogawa O., Flichmann J. C., Donnari E., Ortiz Z. et Chuit R., « El cabello, fuente de información del estado de salud », *Bol. Acad. Nac. Med. B.Aires*, 2015, p. 217-231.

Mayorga Patricia, « Entre violencia y reclamos, Sheinbaum visita la Sierra Tarahumara y restituye tierras », *Proceso*, https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2025/5/18/entre-violencia-reclamos-sheinbaum-visita-la-sierra-tarahumara-restituye-tierras-351316.html.

Medina Miranda Héctor, *Los wixaritari: el espacio compartido y la comunidad*, Primera edición., Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, coll.« Publicaciones de la Casa Chata », 2020.

Medina Miranda Héctor M., « Las personalidades del maíz en la mitología wixarika o cómo las mazorcas de los ancestros se transformaron en peyotes », *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, 13 août 2014, p. 164-183.

Medina Miranda Héctor M., « Desatando los caminos ancestrales. Notaciones con cuerdas y rutas de peregrinacion huicholas », *in* Arturo Gutiérrez del Ángel (éd.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, Primera edición., San Luis Potosí, S.L.P., México : Tijuana, Baja California, El Colegio de San Luis ; El Colegio de la Frontera Norte, coll.« Colección Investigaciones », 2012, p. 321-339.

Meier Lars, Frers Lars et Sigvardsdotter Erika, « Editorial: The importance of absence in the present: practices of remembrance and the contestation of absences », *Cultural Geographies*, 20-4, 2013, p. 423-430.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Tel », n° 4, 1976.

Meza Torres Andrea et Valencia Garcia Guadalupe, « Introduccion », dans Andrea Meza Torres et Guadalupe Valencia Garcia (éd.), Otros saberes, otros mundos Miradas interdisciplinares y decoloniales a la construcción sociohistórica de las espiritualidades, 1ra éd., Universidad Nacional Autónoma de México, 2023. p. 9-26.

Micoud André, « Écologie, nature et spiritualité », *Les carnets du paysage*, 31, 2017, p. 221-231.

Mignolo Walter D., « Ars, Aesthesis, y (De)Colonialidad », *Estudios Artísticos*, 11-19, 1 juillet 2025, p. 13-31.

Mignolo Walter D., « Aiesthesis decolonial », *Calle14*, 4-4, juin 2010, p. 13-25.

Mignolo Walter D., *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, traduit par Silvia Jawerbaum, 1. ed., Barcelona, Gedisa, coll.« Biblioteca iberoamericana de pensamiento », 2007.

Modesto De Gasperin Gasperin Rafael, Guadalupe Del Rio Martínez Guadalupe Enriqueta et De Gasperin Del Río María, « El Caso en México de "Las Patronas" y el Premio Nacional de Derechos Humanos 2013 / O Caso das "Patronas" no México e o Prêmio Nacional de Direitos Humanos 2013 », *Revista Direito, Estado e Sociedade*, 49, 24 janvier 2017, https://revistades.jur.puc-rio.br/index.php/revistades/article/view/789.

Molina Vicente Laura, « Dance, Art and Yoga in Heather Hansen's work », *Indialogs*, 5, 20 février 2018, p. 89.

Moore Nathan, *The Evolution of Visual Expression : A Tale of Art and Technology*, 2022.

Mora Libertad, « "La apropiación indebida en exposición" el juego del absurdo - Puebla », *La Jornada de Oriente*, 29 août 2022, http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/la-apropiacion-indebida-en-exposicion-el-juego-del-absurdo/.

Morizot Baptiste, *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, coll.« Mondes sauvages », 2020.

Morris Nathaniel, *Soldiers, Saints, and Shamans: Indigenous Communities and the Revolutionary State in Mexico's Gran Nayar, 1910–1940*, Tucson, University of Arizona Press, 2021.

Morton Timothy, *La pensée écologique*, traduit par Cécile Wajsbrot, Paris, Zulma, coll.« Zulma essais », 2019.

Morton Timothy, *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2007.

Morton Timothy et Bury Laurent, *Hyperobjets: philosophie et écologie après le fin du monde*, Saint-Étienne Faucogney-et-la-Mer, EPCC Cité du design, École supérieure d'art et design It éditions, 2018.

Morvan Arnaud, « La trace chantée dans la peinture kija du Kimberley oriental », *Cahiers de littérature orale*, 67-68, 15 janvier 2010, p. 95-119.

Mota-Pérez José de la Luz et Vizcarra-Bordi Ivonne, « La masculinidad huichol en reacomodo para el costumbre », *La Manzana de la Discordia*, 13-1, 13 juillet 2018, p. 36-50.

Muñoz Ángela Neira, « El cuerpo en la performance social », *Revista virtual de arte contemporaneo y nuevas tendencias*, 90, Décembre 2006.

Mûr Rozenn Le, « La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural », *Desacatos - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social*, 49, décembre 2015, p. 114-129.

Murolo Norberto Leonardo, « Del mito del Narciso a la selfie: Una arqueología de los cuerpos codificados », *Palabra Clave*, 18-3, juillet 2015, p. 676-700.

Narbona Rafael, *Peregrinos del absoluto: la experiencia mística*, Primera edición., Madrid, Taugenit Editorial, 2020.

Negrin da Silva Diana, « Introducción El Acervo Negrín: Caminos y compromisos compartidos », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 20-32.

Negrin da Silva Diana (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019.

Negrín Diana et Urrutia Joaquín, « La miseria de los megaproyectos y las semillas de la esperanza », *Nexos*, https://medioambiente.nexos.com.mx/la-miseria-de-los-megaproyectos-y-las-semillas-de-la-esperanza/.

Nejapa Alonso María del Rocío et Pérez Castro Alonso María José, « La resignificación del agua del cuerpo y nuestros vínculos con los cuerpos del agua a través de las artes del movimiento corporal: la danza, la somática y el performance como herramientas para la construcción de una propuesta ecopedagógica inclusiva », *in* Esmeralda Pliego Alvarado, Vanessa González Hinojosa et Oliver Gabriel Hernández Lara (éd.), *Diálogo de saberes, experiencias y estudios del agua en México*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2024, p. 175-194.

Neurath Johannes, « Ingobernables: autonomía y ritual en una sociedad compleja contra el estado », *Revista de Antropologia*, 66, 14 décembre 2023, https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/186209.

Neurath Johannes, « Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. », *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 39-156, 30 novembre 2018, p. 167-194.

Neurath Johannes, « El agua en la cosmovisión wixarika », *in* Jose Luis Martinez Ruiz et Daniel Murillo Licea (éd.), *Agua en la cosmovision de los pueblos indigenas en México*, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales., Mexique, coll.« Comisión Nacional del Agua », 2016, p. 45-57.
Neurath Johannes, « Shifting Ontologies in Huichol Ritual and Art », *Anthropology and Humanism*, 40-1, juin 2015, p. 58-71.

Neurath Johannes, *La vida de las imágenes: arte Huichol*, 1a ed., México, D.F, Artes de México : CONACULTA, 2013.

Neurath Johannes, « La dialéctica de la ilustración antropológica : mitología huichola como crítica de la modernidad », *in* Gemma Orobitg et Pedro Pitarch (éd.), *Modernidades Indígenas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuet, 2012, p. 21-36.

Neurath Johannes, « Don e intercambio en los mundos rituales huicholes. Una contribución a los debates sobre chamanismo y ontologías indígenas », *in* Laura Romero (éd.), *Coloquio Nuevas perspectivas sobre el chamanismo, el curanderismo y la brujería*, Puebla, México, BUAP Facultad de Filosofía y Letras, 2011, p. 21-41.

Neurath Johannes, « Máscaras en mascaradas. indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos », *Relaciones - Museo Nacional de Antropologia INAH*, XXVI-101, Invierno 2005, p. 30.

Neurath Johannes, *Las fiestas de la casa grande: procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*, 1. ed., México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro : Universidad de Guadalajara, coll.« Colección Etnografía en el nuevo milenio », 2002.

Neurath Johannes et Kindl Olivia, « Materiales del arte huichol », *Artes de México*, 75, 2005.

O'Reilly Sally et Échasseriaud Lydie, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, coll.« L'univers de l'art », n° 102, 2010.

Ortiz Monserrat Torres et Montiel Abigail Rodríguez, « El precio de la extracción: violaciones históricas a los derechos y el despojo de tierras en el territorio Wixárika », *Hechos y Derechos*, 26 juin 2023, https://revistas.juridicas.unam.mx/.

Palais des beaux-arts et Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées (éd.), *La forêt magique: exposition, Lille, Palais des beaux-arts, 13 mai-19 septembre 2022*, Lille Paris, Palais des beaux-arts de Lille Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2022.

Paroles d'Honneur, *Houria Bouteldja : Rêver Ensemble*, 2025. https://www.youtube.com/watch?v=4P0Qqb8rg2w consulté le 11/06/2025.

Paroles d'Honneur, *Pensées décoloniales - Lissell Quiroz*, 2023. URL : https://www.youtube.com/watch?v=qhlrk6O-W9U consulté le 28/02/2025.

Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique », n° 49, 1989.

Pérez Cortés Juan Carlos, *Anarquía Relacional: La Revolución Desde Los Vínculos*, 1st ed., Madrid, La Oveja Roja, 2020.

Pérez-Hernández Yolinliztli, « An Autoethnographic Exploration of My Breast Cancer Journey: Egg Freezing, Childfreeness, and "Going Flat" », *Health Communication*, 10 octobre 2023, p. 1-4.

Perrin Michel, « Chapitre I. Histoire et définitions », *in Le chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Que sais-je ? », 2017, p. 5-23.
Perrin Michel, *Voir les yeux fermés: arts, chamanismes et thérapies*, Paris, Seuil, 2007.

Persillet Chloé, « Poïétique, pratique et théorie : méthodologie de la recherche en arts plastiques », *Marges*, 39-2, 7 novembre 2024, p. 21-42.

Petrič Špela, « Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology », https://www.spelapetric.org/phytoteratology consulté le 26/12/2023.

Pianezzi Daniela, « Useless bodies? Exploring the ethical potential of art », *Gender, Work & Organization*, 31-4, 2024, p. 1366-1384.

Piolat Jérémie, *Portrait du colonialiste: l'effet boomerang de sa violence et de ses destructions*, 3e éd. enrichie., Herblay, Éditions Libre, coll.« Critique de la civilisation », 2024.
Porras Carrillo Eugeni, « Algunos aspectos de las relaciones entre el desierto y los huicholes », *Culturales*, 3, juin 2006, p. 32-51.

Poulin Céline et Preston Marie (éd.), *Co-creation*, English version., Brétigny-sur-Orge Paris, CAC Brétigny Empire books, 2019.

Pouliquen Laetitia, Femme 2.0: féminisme et transhumanisme [quel avenir pour la femme ?], Le Coudray-Macouard, Saint-Léger éditions, coll.« Noosphère », 2016.

Preciado Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle: rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Bernard Grasset, 2020.

PUEDJS UNAM, *Diálogo con Rita Segato en la UNAM*, 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=OvNBJHW7slw consulté le 20/05/2025.

Pulido Tirado Genara, « Violencia epistémica y decolonizacion del conocimiento », *Sociocriticism*, XXIV-1,2, 2009, p. 173-201.

Quijano Aníbal, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*, Primera edición., Buenos Aires, CLACSO, coll.« Colección Antologías », 2014.

Quijano Aníbal, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », *in* Edgardo Lander (éd.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 1993, p. 193-238.

Quimera Rosa, « May the chlorophyll be with/in you – trans*plant », https://quimerarosa.net/transplant/may-the-chlorophyll-be-within-you/ consulté le 26/12/2023.

Quiroz Lissell, « Race, discours et colonialité. Analyse autoréflexive à partir d'une expérience située », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2021-3, 29 août 2022, https://journals.openedition.org/itineraires/11470.

Quiroz Lissell, *Féminismes et Artivisme dans les Amériques (XXe-XXIe siècles)*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2021.

Quiroz Lissell, « Le leurre de l'objectivité scientifique. Lieu d'énonciation et colonialité du savoir », 18 février 2020, https://decolonial.hypotheses.org/1630.

Rojas R., « Sheinbaum decreta restituir 5 mil 956 hectáreas a pueblo Wixárika », *RegeneraciónMX*, 9 mai 2025, https://regeneracion.mx/sheinbaum-decreta-restituir-5-mil-956-hectareas-a-pueblo-wixarika/.

Ramírez Sandra Lucía, Velasco Luis Antonio, Zarate Julián et Gomez Martinez Maria del Carmen (éd.), « Perspectivas en torno a los conocimientos tradicionales », *in* Sandra Lucía Ramírez, Luis Antonio Velasco, Julián Zarate et Maria del Carmen Gomez Martinez (éd.), *Saberes híbridos: reflexiones sobre la técnica, el destino y el conocimiento en el mundo contemporáneo*, Primera edición., Mérida,Yucatán, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, coll.« Ensayos », n° 11, 2014, p. 159-180.

Ramírez Velázquez Josefina, « Una reflexión epistemológica para la construcción del cuerpo sentipensante: La búsqueda del cuerpo perdido », *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 11-11, 2 juillet 2024, https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/22352.

Ramos Stefanie et Félix Norma, « El origen de la mujer: un relato de la cosmogonía huichol (wixárika) », *Tlalocan*, 23, 15 janvier 2019, p. 75-132.

Rancière Jacques, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éd. Galilée, coll.« La philosophie en effet », 2011.

Rancière Jacques, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Reproduit et Achevé d'imprimer en juin 2005., Paris, La Fabrique Eds, 2005.

Rancière Jacques et Aspe Bernard, *L'expérience esthétique: dialogue avec Bernard Aspe*, Marseille, Nous, 2025.

Rea Rodríguez Carlos Rafael, « Violencia narco y estatal contra indígenas en Nayarit », *Servindi - Servicios de ComunicaciónIntercultural*,1avril2025,https://www.servindi.org/pueblos-indigenas-actualidad-opinion/03/04/2025/violencia-narco-y-estatal-contra-indigenas-en.

Redón Carlos Domingo, « Viejas-nuevas ideas. Adaptación y cambio desde el desarraigo Old-new ideas. Adaptation and change from cultural uprooting », *Educaciòn artistica: revista de investigaciòn*, 4, 2013, p. 67-76, coll.« Universitat de Valencia ».

Restrepo Tirado Juliana, « Cuerpo y arte en el posthumanismo de Hayles y Braidotti », Maestría en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2018.

Rigouste Mathieu, *La guerre globale contre les peuples: mécanique impériale de l'ordre sécuritaire*, Paris, La Fabrique Editions, 2025.

Rivera Cusicanqui Silvia, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta limón Editorial Retazos, 2010.

Rivera Cusicanqui S., Domingues J., Escobar A. et Leff E., « Debate sobre el colonialismo intelectual y los dilemas de la teoría social latinoamericana », *Cuestiones de Sociología*, e009-14, 2016, https://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/download/CSn14a09/7294.

Rivière Claude, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.

Robles Hernández Sofía. et Cardoso Jiménez Rafael (éd.), « Tierra, comunalidad y tequio », *in* Sofía. Robles Hernández et Rafael Cardoso Jiménez (éd.), *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe = Ayuujktsënää'yën - ayuujkwënmää'ny - ayuujk mëk'äjtën*, 1. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 52-53, 57-64.

Rodríguez de Anca Alejandra, Villarreal Jorgelina et Valdez Cristina, « Otros mapas, otras territorialidades. Reflexiones a partir de experiencias de mapeo cultural participativo en Territorio Mapuce », Rio Negro, Instituto de Formación Docente Continua - Luis Beltrán, Luis Beltrán, Río Negro., 2013.

Rossi Ilario, *Corps et chamanisme: essai sur le pluralisme médical*, Paris, A. Colin, coll.« Collection Références », 1997.

Ruiz Serna Daniel et Cairo Carlos del, « Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno », *Revista de Estudios Sociales*, 55, janvier 2016, p. 193-204.
Sablonnière Bernard, *Les mystères du corps humain: petits et grands secrets de nos organes*, 2000.

Ruprah de Fina Emiliano, *El Guardián de las Monarcas*, Casanova (Península Films) - Netflix, 2024.

RusicaidaMusic1981 Anthologie 60 's / 2000 's, *Rencontre discussion avec Houria Bouteldja et Isabelle Stengers*, 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3p-REEpokaw consulté le 16/05/2025.

Santos García Saul, Carrillo Tutupika (Haik+kame) et Carrillo Diaz Maria (T+karima), *Taniuki Curso de Wixarika como segunda lengua*, Culturas Populares., Mexique, 2008.

Schaefer Stacy B., « El telar como objeto de poder sagrado en la cultura Huichola », *in* Jesús Jáuregui et Johannes Neurath (éd.), *Flechadores de estrellas: nuevas aportaciones a la etnologia de Coras y Huicholes*, México, Universidad de Guadalajara Instituto nacional de antropologia e historia, coll.« Colección etnografía de los pueblos indígenas de México », 2003, p. 143-160.

Schaefer Stacy B., « Becoming a weaver: The woman's path in Huichol culture », Ph.D., University of California, Los Angeles, 1990.

Schechner Richard, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit par Marie Pecorari et traduit par Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éd. théâtrales, coll.« Sur le théâtre », 2008.

Segalen Martine, *Rites et rituels contemporains*, 2e éd., Paris, A. Colin, coll.« Domaines et approches », 2009.

Segato Rita Laura, *La guerra contra las mujeres*, Primera edición., Madrid, Traficantes de Sueños, coll.« Mapas », n° 45, 2016.

Segré Monique (éd.), *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*, Paris, Laboratoire de recherche et d'étude en sciences sociales, 1996.

Severi Carlo, *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm-Ens : Musée du quai Branly, coll.« Aesthetica », 2007.

Shiner Larry E, *La invencion del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidos, coll.« Estética », 2014.

Shusterman Richard, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste & l'esthétique populaire*, traduit par Christine Noille-Clauzade, Paris, Éditions de l'Éclat, coll.« L'éclat/poche », n° 33, 2018.

Shusterman Richard, *La fin de l'expérience esthétique*, traduit par Jean-Pierre Cometti, traduit par Fabienne Gaspari et traduit par Anne Combarnous, Pau, Publications de l'Université de Pau, coll.« Quad », 1999.

Silvestri Leonor, *Magia heterocapitalistica y brujeria anti(psi)stema*, Buenos Aires, Queen Ludd, 2023.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Nouvelle éd. revue et Corrigée (1 ed. 1958)., Paris, Aubier, coll.« Aubier philosophie », 2012.

Simoni-Abbat Mireille (éd.), *Collections HUICHOL*, Paris., Muséum National d'Histoire Naturelle, coll.« Catalogues du Musée de l'Homme », 1963.

Sloterdijk Peter, *Faire parler le ciel: de la théopoésie*, Paris, Payot, 2021.

Sloterdijk Peter, *El imperativo estético*, Ediciones Akal, 2020.

Sloterdijk Peter, *Bulles*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Pluriel, coll.« Sphères », n° 1, 2011.

Sloterdijk Peter, « Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la "Carta sobre el Humanismo" », p. 21.

Sonicwater, http://www.sonicwater.org/sonicwater.html. Consulté le 14/11/2024.

Sousa Santos Boaventura de et Meneses María Paula (éd.), *Epistemologías del Sur*, España, Ediciones Akal, SA, 2014.

Spinoza Baruch, *Éthique*, Paris, Flammarion, 2021.

Starhawk, *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*, traduit par Morbic, Paris, Cambourakis, coll.« Sorcières », 2015.

Stengers Isabelle, *Résister au désastre: dialogue avec Marin Schaffner*, Marseille, Wildproject, coll.« Petite bibliothèque d'écologie populaire », n° 2, 2019.

Suarez Gerardo, « Reportaje MSX en Cerro de San Pedro: ilegalidad, despojo y destrucción ambiental | Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina », *OCMAL*, 5 juillet 2019, https://www.ocmal.org/reportaje-msx-en-cerro-de-san-pedro-ilegalidad-despojo-y-destruccion-ambiental/.

Telles Edward E., *Pigmentocracies: ethnicity, race, and color in Latin America*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2014.

Torres-Ramos Gabriela, « Vivre la Mort précoloniale dans le Mexique d'aujourd'hui : attitudes et pratiques dans les groupes indigènes de tradition mésoaméricaine », phdthesis, Ecole Pratique des Hautes Etudes Paris, 2014.

Toussaint Évelyne, *Existe-t-il des arts mineurs ? traditions, mutations et dé-définitions, de la Renaissance à l'art actuel*, Pau, PUPPA, coll.« Collection Cultures, arts et société », 2012.

Tripaldi Laura, Mentes paralelas: descubrir la inteligencia de los materiales, Primera edición., Buenos Aires, Argentina, Caja Negra Editora, 2023.

Ultreras Villagrana Paulina, Gamlin Jennie et Fernández Aceves María Teresa, « The messy coloniality of gender and development in Indigenous Wixárika communities », *Gender & Development*, 31-2-3, 2 septembre 2023, p. 705-723.

Urcid Javier, « El sacrificio, una definición », *Arqueología Mexicana*, 3 mai 2023, https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-sacrificio-una-definicion.

Urcid Javier, « La depredacion como metafora sacrificial », *Arqueología Mexicana*, XXX-180 Dossier: Depredación y canibalismo en Mesoamérica, Mai-juin 2023, p. 38-44, p. 38-44.

Utsiekame Wixárika, *Qué significa el Ojo de Dios- Ts+k+ri*, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gC3lZJy-EhA consulté le 06/11/2022.

Varela Trejo David Abraham, « Estudios críticos multiespecie: espacio, posthumanismo y cultura ». 1er Coloquio de estudiantes del cuerpo y las corporalidades. Lo Posthumano: Tiempos, contextos, expresiones. ENAH, México, 2024.

Vargas Cortez Citlally, « Cosmografías wixárika y shipibo: de la visión ritual a la materialidad artística »,UNAM, Ciudad de México, 2024.

Vergès Françoise, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

Vidal Denis, *Aux frontières de l'humain: dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, Alma éditeur, 2016.

Vignale Silvana, « La vida y la incertidumbre. Ensayo sobre perspectivismo y ontología relacional », *En-Claves del Pensamiento*, 37, 1 janvier 2025, p. 1-25.

Villegas Leobardo, « El universo religioso de los huicholes », *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos.*, 3, janvier 2016, p. 4-48, coll.« Nueva Época ».

Voltaire, *Traité sur la Tolérance*, Édition libre 2016., Bibebook, 1763.

Wallerstein Immanuel, Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde, traduit par Camille Horsey et traduit par François Geze, La Découverte, 2009.

Walsh Catherine, « Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonialización(1) », *Boletín ICCI-ARY Rimay*, 60, mars 2004, p. 1-6.

Weber Pascale, « Le corps comme création », *TK-21 La Revue*, 84-85, Août 2018, https://www.tk-21.com/Le-corps-comme-creation.

Weber Pascale, « Actions et ajustements du chasseur, de l'artiste et du scientifique: d'une économie de survie à de

nouveaux modes de coexistence au Nunavik », *in Le mythe de l'abondance: ressources, imaginaire, formes de vie*, Montreuil-sous-Bois, CQFD, 2018, p. 105-131.

Weber Pascale, *L'attachement*, Bandol, Éditions Al Dante, 2015.

Weber Pascale et Delsaux Jean, « Perturbations », *in* Patricia Signorile (éd.), *Comme l'herbe pousse, HANTU: la question des normes face à la création*, Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône), Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2023, p. 31-122.

Weil Simone, *La Pesanteur et la Grâce*, Ebook-bnr, 2020.

Weil Simone, *L'enracinement: prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Reprod., Paris, Gallimard, coll.« Folio Essais », n ° 141, 1997.

Wulf Christoph, « Une Anthropologie Historique et Culturelle. Rituels, Mimésis Sociale et Performativité (Historical and Cultural Anthropology. Rituals, Social Mimesis and Performativity) ».

Wulf Christoph, « Introduction: Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », *Hermès*, traduit par Nicole Gabriel, n° 43-3, 2005, p. 9-20.

Yamaha Global, *Yamaha Artificial Intelligence (AI) Transforms a Dancer into a Pianist - Full version*, 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tLFe2AzCodk consulté le 13/03/2023.

Yannic Aurélien, *Le rituel*, Paris, CNRS éd, coll.« Les essentiels d'Hermès », 2009.

Yauxali, « Las abejas encuentran el camino a su colmena », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 324-325.

Yɨkaɨye Kɨkame, « Los cuatro aspectos del espíritu », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Arquitónica, 2019, p. 150-151.

Yɨkaɨye Kɨkame, « Los muertos se reúnen debajo de un hongo », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019.

Yɨkaɨye Kɨkame, « El desmembramiento de Takutsi Nakawé », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 152-153.

Yɨkaɨye Kɨkame, « El desmembramiento de Watàkame », *in* Diana Negrin da Silva (éd.), *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*, Primera edición., Secretaría de Cultura de Jalisco : Arquitónica, 2019, p. 154-155.

Yousfi Louisa, *Rester barbare*, Paris, la Fabrique éditions, 2022.
Zambrano María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, coll.« Biblioteca de bolsillo », 1993.

Zach B, *Lisa Bufano*, 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=vWZi2uGRQms consulté le 14/05/2025.

Zapata Claudia, « El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina », Pléyade (Santiago), 21, juin 2018, p. 49-71.

Zapping Sauvage, *Un poisson a dessiné ça ! - ZAPPING SAUVAGE*, 2018. URL : https://www.youtube.com/watch?v=6SK0mQORuOc consulté le 28/005/2025.

Zingg Robert Mowry, *Los huicholes una tribu de artistas*, México INI, 1982, 1982.

[s.a.], « Asesinan a activista Paulina Gómez Palacio Escudero, guardiana del territorio de Wirikuta. », *Centro de Investigación Wixárika*, https://www.wixarika.org/es/asesinan-activista-paulina-g%C3%B3mez-palacio-escudero-guardiana-del-territorio-de-wirikuta.

[s.a.], « Trabajo de evangelismo con los huicholes », *Cruzada Mexicana*, 17 mars 2024, https://cruzadamexicana.org/trabajo-de-evangelismo-con-los-huicholes/.