

Des femmes et des pierres : de quelques rituels artistiques de reconnexion avec la terre

Women and stones: Some artistic rituals for reconnecting with the Earth

OPHELIE NAESSENS

Université de Lorraine, Metz, France

RÉSUMÉ

Depuis les temps anciens, les pierres sont des composantes essentielles à l'expérience de rituels magiques ou religieux, dont certaines traces modèlent encore aujourd'hui les territoires. Les artistes ont quant à eux toujours manipulé des objets minéraux, en tant que sujets de représentation, éléments sculpturaux ou faisant partie d'œuvres-récits. Cet article se penche plus particulièrement sur les œuvres performatives de femmes artistes qui revisitent les savoirs ancestraux et les pratiques rituelles. À travers l'analyse des emprunts artistiques aux formes rituelles anciennes, nous interrogerons la manière dont ces œuvres proposent des modalités de reconnexion à la Terre, tout en élaborant de nouveaux imaginaires spirituels.

MOTS-CLÉS

Art contemporain, rituel, performance, pierres

ABSTRACT

Since ancient times, stones have been essential components of magical and religious rituals, traces of which still shape the landscape today. Artists, for their part, have always manipulated mineral objects, using them as subjects for representation, sculptural elements, or parts of narrative works. This article focuses in particular on the performative works of women artists who revisit ancestral knowledge and ritual practices. Through an analysis of artistic borrowings from ancient ritual forms, we will examine how these works propose ways of reconnecting with the Earth, while developing new spiritual imaginaries.

KEYWORDS

Contemporary art, ritual, performance, stones

Introduction

Les pierres persistent et les hommes meurent, les pierres restent fermes et les animaux errent. Les roches condensent le temps dans la matière d'une manière qui est interdite aux acteurs biologiques : leurs strates sont une archive des forces qui décomposent et recomposent la vie ; dans leur espace solide, le temps se déforme, les rythmes de création et de destruction des organismes, les zones de contact entre les corps individuels et l'environnement deviennent poreux (Luisetti, 2023, p. 32)

Depuis les temps anciens, les pierres sont des composantes essentielles à l'expérience de rituels magiques ou religieux, dont certaines traces modèlent encore aujourd'hui les territoires : érections mégalithiques, pierres disposées au sol, processions lapidaires ou pierres gravées. Ces traces ont donné naissance à de nombreux récits – scientifiques, spéculatifs ou imaginaires –, lesquels se transmettent encore aujourd'hui. Les artistes ont quant à eux toujours manipulé des objets

minéraux, en tant que sujets de représentation (Sigmar Polke, Isabelle Giovacchini, Ève Pietruschi, etc.), éléments sculpturaux (Jorge Oteiza, Lee Ufan, Katinka Bock, Evariste Richer, Cécile Beau, etc.), ou faisant partie d'œuvres-récits (Ana Mendieta, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Nil Yalter, Chiara Mulas, etc.). Dans cet article, nous nous intéresserons plus particulièrement à des œuvres performatives d'artistes femmes qui revisitent les savoirs ancestraux et les pratiques rituelles. À travers l'analyse des emprunts artistiques aux formes rituelles anciennes (motifs et gestes), nous interrogerons la manière dont ces œuvres proposent des modalités de reconnexion à la Terre, tout en élaborant de nouveaux imaginaires spirituels.

1. Des rituels de pierre(s) : de l'anthropologie à l'art

1.1. De l'observation anthropologique de rituels de pierres sur le terrain

Les rituels de pierres ont été largement observés, décrits et interprétés par les anthropologues durant leurs recherches de terrain à travers le monde. Dans le contexte d'une enquête menée depuis 1999 dans la région bolivienne du Nord Potosí, Laurence Charlier Zeineddine rapporte dans l'article « Pierres vivantes. Une anthropologie du vivant à hauteur de pierres » l'histoire des pierres « qui ont faim » (Charlier Zeineddine, Adell, 2022). Dans les Andes en effet, certaines pierres sont nommées « illa » désignées ainsi par leur aspect zoomorphe, et prises en charge – et en attention – par les bergers locaux.

Lorsqu'un berger aperçoit une telle pierre et que celle-ci est de petite taille, il l'emporte dans sa parcelle. Il y fait un trou et y place la pierre de telle sorte que la figure de l'animal regarde dans la direction où le soleil se lève. Lorsqu'il en a plusieurs, il les dispose en rang. Le berger a alors la charge d'« élever » ces pierres (*uyway* en langue quechua ; *criar* en espagnol), de les nourrir, d'en prendre soin. Car pour les bergers, ces pierres ont faim (*hambreyuq*) et ont besoin d'attention (Charlier Zeineddine, Adell, 2022).

1.2. Une écologie de la « non-vie »

Des menhirs bretons aux *illa* andaises en passant par la TOUNGOMA nigérienne, les *inukshuks* inuits ou la Pierre de Narragansett en Islande, partout des pierres sont perçues comme des êtres animés sinon sacrés par celles et ceux qui

partagent leur territoire. Si leur spatialité varie (figées sur un site particulier, distribuées ou nomades), tout comme leur apparence (forme, couleur, taille, poids) ou leur composition, ces pierres, présentes dans de nombreuses cultures et communautés, sont engagées dans des pratiques rituelles et spirituelles abondamment décrites par les anthropologues. Dans cette perspective, les catégories ayant structuré notre horizon humain sont déplacées par la prise en compte d'existences autres qu'humaines, avec lesquelles nous partageons notre condition terrestre. Le philosophe italien Federico Luisetti parle à ce sujet d'une écologie de la *non-life*, prenant en considération les sujets non biologiques. Son principe clef réside dans l'idée selon laquelle « les êtres terrestres redéfinissent la perception de la nature et la portée de la subjectivité » (Luisetti, 2023, p. 60) puisqu'ils nous accompagnent pour penser les résistances face à la globalisation néolibérale de la nature, l'exploitation de ses ressources et la perte exponentielle de nos moyens de subsistance (air, eau, forêts, etc.). Dans la voie théorique empruntée par l'auteur, les pierres sont appréhendées comme des éléments essentiels au sein de la catégorie des êtres terrestres ou êtres non-biologiques (tout comme la glace, l'air, l'eau) et peuvent donc être considérées comme des sujets à part entière, au sens écologique, légal et politique, des sujets d'autant plus vulnérables dans notre monde saisi en pleine crise écologique. En effet, les pierres peuvent être, plus intensément encore aujourd'hui, conçues comme des sujets éco-politiques en proie aux violences humaines (extraction, minage, dynamitage, etc.). Luisetti précise que ces sujets pierres partagent avec les sujets animaux, végétaux et humains un continuum terrestre, et « l'appartenance à un espace sociopolitique commun de réciprocité, de pratiques rituelles et de métamorphoses [...]» (Luisetti, 2023, p. 24).

1.3. Rituels d'artistes

Depuis les années 1970, des femmes artistes se sont inspirées de rituels anciens pour réaliser actions, performances et vidéos, en relation avec la nature. Dans les années 1970, Judy Chicago, pionnière femme du Land Art, conçoit une série d'actions filmées dans le désert, immortalisées par des photographies ; des œuvres éphémères fondées sur un usage de la pyrotechnie (feux d'artifices et fumigènes).

Dans *Woman and Smoke* (1971), l'artiste californienne, dont le corps nu est recouvert de peinture rouge, avance doucement sur le sol caillouteux du désert, altière, tenant à la main deux fumigènes rouges dont les fumées emplissent progressivement l'espace environnant. L'art de Chicago s'inscrit ici dans une dénonciation féministe des pratiques de land art de ses comparses masculins du Land Art, lesquels n'ont pas hésité à terrasser, transformer voire détruire sciemment les paysages dans lesquels ils ont conçu leurs œuvres, à grand renfort de machineries lourdes et dévastatrices. Au contraire, la pratique de Chicago dans les *Women and Smoke* est non intrusive vis-à-vis de l'environnement, elle souligne et accompagne le paysage, le plonge dans un sfumato coloré. Dans l'article « Atmosphères de Judy Chicago », Olivia Cahn précise :

Elle redonne le flambeau aux femmes, en les rendant maîtresses du feu et rétablit le matriarcat. Elle participe du mouvement de la Déesse, qui considère que Dieu peut prendre une allure féminine. Incarnée par ces femmes nues, mi déesses mi chamanes, la Déesse ici se voile de mystère et jette son esprit vaporeux sur la terre pour mieux intercéder avec le ciel. Elle est source de vie et de fertilité. C'est aussi le feu sacré de la libido féminine qu'elle fait jaillir et répandre dans son corps et bien au delà... (Cahn, 2019)

Ana Mendieta produit entre 1973 et 1975 la série de sculptures « *earth-body* » activées dans la nature et captées en super 8. Dans *Burial Pyramid* (1974), nous voyons l'artiste, nue, allongée sur le dos, recouverte par un monticule de pierres semblable à une sorte de sépulture à ciel ouvert. Le corps frissonne, respire, tressaute, dans une forme de rituel de connexion entre corps et pierres à travers lequel, progressivement, les limites entre les deux éléments – minéral et chair – se brouillent. Dans les *earth-bodies*, l'artiste apparaît comme une figure de déesse archétypale, tissant des liens étroits – physiques et affectifs – entre corps féminin et terre. Rappelons ici qu'Ana Mendieta était fascinée par les religions afro-cubaines, dans lesquelles « les pratiquants [...] attribuent aux êtres naturels une intentionnalité et une vitalité : une pierre peut ainsi bouger, grandir, procréer » (Kerestezi, 2021, p. 88).

Dans de nombreux mythes et pratiques rituelles, les pierres « habitent des mondes narratifs dans lesquels elles peuvent être animées et prendre place dans l'univers des êtres vivants, en acquérant le mouvement, la croissance, les émotions, les compétences sociales et la mort » (Luisetti, 2023, p. 39). Si ces êtres demeurent à nos yeux le plus souvent des rochers tranquilles, ils s'agitent en continuant sans cesse de supporter des subjectivations. Ainsi, les pierres constituent en quelque sorte l'histoire du monde : « ni des objets ni des personnes, ni inertes ni vivants », une

présence troublante interprétée par Luisetti comme « subjectivisation déroutante » (Luisetti, 2023, p. 44).

2. Des emprunts (motifs et gestes)

Les artistes ont depuis longtemps cherché à capturer les subjectivités lithiques. À travers leurs pièces, ils et elles font apparaître les souvenirs d'histoires d'êtres, de communautés et de territoires. Dans cette perspective, nous retrouvons fréquemment dans les œuvres plastiques certains gestes et motifs ancestraux liés à des rituels de pierres.

2.1. Cercles de pierres

Les cercles de pierres sont des monuments protohistoriques massivement présents sur l'ensemble de la planète. Si nous avons tous en tête une image de ce qu'est un cercle de pierre, ce type de monument demeure mal défini. Dans l'article « Cercles de pierre », le préhistorien Gabriel Camps précise sur ce terme :

[...] il s'applique aussi bien à la circonférence dessinée sur le sol par des pierres plantées qu'à la surface circonscrite qui mériterait seule le nom de cercle. Il est indispensable cependant de distinguer le "cercle" de pierre (circulaire, ovale ou elliptique) qui peut être l'enceinte d'un monument (tumulus*, bazina*, dolmen*) et le "cercle" qui délimite une aire sans relief constituant cependant elle aussi un monument, funéraire ou non (Camps, 1993).

Plus localement en Europe, en Bretagne ou au Pays Basque par exemple, ces cercles peuvent prendre la dénomination de « cromlechs », désignant des monuments mégalithiques formés de pierres ou menhirs insérés dans le sol, lesquels adoptent une forme circulaire ou elliptique, encerclant un terrain – un espace vide donc. Ces monuments ont marqué de manière significative certains esprits d'artistes, comme chez le sculpteur basque Jorge Oteiza, dont certaines des saisissantes pièces monumentales, à travers leur évocation de ses intérêts entremêlés pour la circulation de l'espace et des énergies, ainsi que pour la densité/non densité de la matière,

rappellent sa fascination enfantine pour les cromlechs situés près de son village d'origine¹.

Au-delà des pierres imposantes dressées, des archéologues se sont par ailleurs intéressés aux cercles composés de pierres taillées de moindres dimensions. Le Bulletin de la Société préhistorique française de 1927 rapporte en effet la découverte faite en 1893 par un cultivateur du village de Bernom, commune d'Arzon en Bretagne, d'un ensemble de dix-sept haches en pyroxénite (jadéite, chloromélanite et fibrolite).

« Ces haches ont été placées en cercle debout, le tranchant en l'air, appuyées l'une contre l'autre, le talon planté dans une couche de terre fine, dans un trou circulaire creusé dans la terre meuble et recouvert d'une grande dalle de granit. » (Le Rouzic, 1927, p.157)

Le tout forme un ensemble de pierres vertes, disposées en cercle autour d'un centre commun. Si la signification d'une telle organisation demeure obscure pour nous contemporains, les archéologues peuvent néanmoins affirmer qu'il s'agit de dépôts intentionnels. L'hypothèse la plus courante – l'histoire – est celle d'offrandes à la Déesse Mère et la disposition circulaire des armes évoquerait les rayons fertilisants du soleil.

Si les cercles de haches en pyroxénite évoquent les traces archéologiques de rituels guerriers, la forme du cercle demeure régulièrement emprunté dans le domaine de la lutte politique et de la militance (cercles de parole, pratiques de *sitting* dans l'espace public, etc.), et plébiscitée par les artistes. Dans les années 1970, des artistes et pédagogues féministes telles que Judy Chicago et Miriam Shapiro introduisaient dans leurs cours des cercles de parole comme méthode de partage de récits et d'expériences. Dans les pratiques rituelles également, que celles-ci relèvent de la militance, de l'art ou de la magie, le cercle est une forme essentielle présentant une gestion particulière de l'espace et du temps, mais aussi de la parole. En 1982 dans *Dreaming The Dark*, Starhawk explicitait le rôle et l'intérêt du cercle dans les rituels :

Les structures de l'immanence sont circulaires : clans, tribus, *convents*, collectifs, groupes de soutien, groupes d'affinités, groupes de prise de conscience sont des cercles. Dans un cercle, le visage de chaque personne

¹ . Voir par exemple la sculpture *Variante Ovoïde de la Desocupación de la Esfera* (2019) à Bilbao. Dans l'ouvrage *Quousque tandem ...i Ensayo de interpretacion estetica del alma vasca* (1993), Jorge Oteiza évoque des souvenirs d'enfance qui ont façonné sa pensée de la matière et du vide.

peut être vu, la voix de chaque personne peut être entendue et appréciée. Tous les points du cercle sont équidistants de son centre ; c'est sa définition et sa fonction : distribuer l'énergie de manière égale. (Starhawk, 2015, p.182)

Dans le contexte artistique, la commissaire d'exposition Julie Crenn rappelait dans un article à propos de la recrudescence de la figure de la sorcière dans le champ de l'art contemporain la prégnance de la figure du cercle magique dans ces pratiques, « apparai[ssant] comme un moyen intense de lutter contre une douleur, une peur, une injustice, un fantôme » (Crenn, 2019). Dans l'action vidéo de Chiara Mulas *Rituel pour l'enterrement d'une faida*² (2008), nous voyons une femme (l'artiste) drapée de noir, porter et déposer de lourdes pierres au sol dans une clairière, balisant progressivement l'enterrement à venir de la pratique des meurtres par vengeance (*vendetta*) encore perpétrés dans la Sardaigne natale de l'artiste. Une fois le cercle de pierre refermé, elle invite vingt-cinq femmes de son village d'origine pour danser le *ballu tundu* ; danse traditionnelle sarde consistant en un cercle de couples dansants. L'artiste réinvente ici une forme rituelle performative directement inspirée des traditions et coutumes sardes, proposant une cérémonie contre la faida mêlant danse, procession de femmes et de pierres. Face à la violence des vendettas, elle propose une danse de vie, une performance comme acte de soin pour la communauté, mais aussi de lutte, perpétré par des femmes avec l'alliance des pierres.

2.2. Pierres gravées

Les pierres gravées (runes, monuments à inscriptions, etc.) sont au centre de multiples études en anthropologie et archéologie, bien que leurs significations précises ne soient pas toujours encore circonscrites par une interprétation univoque. Un site mégalithique a particulièrement marqué mon enfance, et j'y retourne encore aujourd'hui avec plaisir, celui de Locmariaquer dans le Golfe du Morbihan (Bretagne). Ce site est en réalité composé de trois monuments : le Grand Menhir Brisé (la plus haute stèle connue en Europe), le tumulus Er Grah, ainsi que le dolmen de la Table des Marchands (deux exemples impressionnants d'architecture funéraire datée du Néolithique). Sans entrer dans une description minutieuse du site et de ces splendides

² Le terme de faida désigne une vengeance privée.

découvertes, arrêtons-nous toutefois sur ces parties gravées. Les différentes dalles qui composent le Mané Lud³ fournissent de nombreux exemples de signes gravés : un cachalot, un homme bras en croix, une arme guerrière, un bâton de jet, un oiseau volant, un bateau, un monde en miniature⁴. Si les interprétations des archéologues ont longtemps versé en direction de la figure centrale d'une déesse mère ou Grande Déesse, celles-ci pointent aujourd'hui, à la suite des analyses de Serge Cassen, vers « la prouesse technique poussée par la raison symbolique, des centaines de tonnes de pierres transférées en bord d'océan, en limite de l'inconnaissable, pour servir de miroir mémorable au mythe, peut-être celui d'une origine, de la fondation d'un roi » (Cassen, 2007, p. 249).

Les messages de puissance à destination de celles et ceux qui porteront le regard sur des pierres érigées inscrits sur les monuments néolithiques trouvent un écho dans des pièces d'artistes contemporaines. L'artiste américaine Suzanne Lacy, pionnière du *New Genre Public Art* (1994), a parfois puisé le moteur de sa création dans la matière minérale, et fait des pierres des compagnes de lutte féministe. Le projet-œuvre *Full Circle* (1993) est une œuvre d'art public réalisée avec la Coalition of Chicago Women dans le cadre du programme Culture in Action de Chicago, et porte sur l'impact social et politique de l'organisation des femmes dans cette ville de l'Illinois, historiquement et actuellement. Elle comprend un volet sculptural, lequel a consisté à installer dans les rues une série de cent blocs de pierre calcaire d'une demie-tonne chacun honorant des femmes de la ville, figures historiques (dix) et contemporaines (quatre-vingt-dix) ayant activement contribué à la vie publique. Les rochers installés étaient scellés d'une plaque de bronze portant les noms et actions de chaque femme, telle Jane Addams⁵, pionnière de la lutte américaine pour le droit des femmes et fondatrice de la Hull House⁶, ou encore Helyn Goldenberg, première femme à la

³ Le terme recouvre l'ensemble de la structure visible de Locmariaquer ; le tumulus, dolmen à couloir et stèles.

⁴ Nous nous appuyons ici sur l'interprétation de ces signes par l'archéologue Serge Cassen (2007).

⁵ Une autre œuvre de Suzanne Lacy fait explicitement référence à Jane Addams : *Dinner at Jane's* (1993) : un événement prenant la forme d'une performance-repas réunissant quatorze militantes féministes issues de zones géographiques variées, célèbres ou non.

⁶ La Hull House est l'un des premiers centres d'œuvres sociales aux États-Unis, accueillant depuis 1889 des activités en lien avec l'éducation, les politiques publiques, et plus largement la justice sociale.

direction d'un musée. À l'époque du projet, la ville de Chicago ne compte aucun monument célébrant une femme, et son importante collection publique d'art aucune œuvre majeure réalisée par une artiste femme. En réponse à cette absence, *Full Circle* provoque une action furtive de type guérilla, le temps d'une nuit, disséminant la centaine de blocs sur les trottoirs du Loop, le centre-ville de Chicago. Sur son volet performatif, *Full Circle* a proposé la célébration publique des « femmes de pierres » à travers des dizaines de rassemblements dans les rues autour de la présence de soixante-dix des femmes commémorées par les rochers-œuvres.

Si les mythes de pierres vivantes transmis de générations en générations, ou les pierres gravées par d'anciens occupants de la terre comportent toujours pour nous contemporains une marge d'ombre, ces récits et objets sont pris dans des univers symboliques, pétris d'images et de signes, dans lesquels les pierres sont des « sujets à histoires ». Pour le philosophe Federico Luisetti, ces sujets existent à partir du moment où ils provoquent des disruptions et des distributions alternatives de l'espace, du temps et des corps, mais aussi des fonctions et des places habituellement définies pour les êtres. Leur « animation » ne vient pas de la vitalité que nous reconnaissons aux organismes biologiques, mais celle-ci trouve son origine ailleurs dans les rencontres affectives, rituelles et signifiantes avec les communautés concernées. Les êtres lithiques sont engagés dans des processus qui enchevêtrent humains et non-humains au sein de réseaux produisant des forces signifiantes. Les pierres sont ainsi des *storied-subjects*, au sens Quechua du terme histoire, souligne Luisetti reprenant les propos de Marisol de la Cadena, consistant en « l'acte de raconter ou de narrer un événement qui s'est produit, en laissant parfois des traces topographiques – une lagune, une falaise, une formation rocheuse – qui rendent l'événement présent » (Luisetti, 2023, p. 28). Ainsi, les pierres comme sujets-histoires jouent des rôles cruciaux dans la définition de la subjectivité depuis l'aube de l'humanité et en particulier dans les moments de turbulences écologiques tels que nous traversons actuellement.

3. Nouveaux rituels de connexion à la terre

3.1. Rituel de résistance

Sur scène, une femme, le corps nu mais affublé d'un dispositif technique de lecteurs flash et haut-parleurs LED, se meut dans la pénombre. Elle touche, lave et caresse une pierre déposée dans une assiette blanche. Cette séquence est issue de la performance *Altamira 2042* de Gabriela Carneiro da Cunha présentée entre autres au Festival d'Automne (Paris) en 2021. Cette pièce de l'artiste, performeuse et chercheuse propose une performance et installation immersive qui entremêle vidéo documentaire et présence sur scène, chants traditionnels et médiums hightechs. Cette pièce prend son origine dans la catastrophe écologique entraînée par l'érection du barrage hydro-électrique de Belo Monte au Brésil. En effet, la construction du troisième plus grand barrage mondial a eu des conséquences dévastatrices sur la vie des habitants, humains et non-humains de cette région de l'Amazonie (expropriation et déplacement de communautés autochtones, destruction d'une partie de la forêt tropicale et de ses écosystèmes, extinction d'espèces endémiques. Dans la performance, l'artiste porte le témoignage polyphonique du fleuve, de ses femmes combattantes, des esprits de l'eau comme de la terre nourricière, mêlant voix humaines et non-humaines dans le chant d'une colère qui monte. Comme le souligne l'anthropologue Barbara Glowinski :

Autrement dit, les esprits de la terre, de l'eau, de l'air sont en colère quand les humains ne respectent pas certaines lois d'équilibre qui sont à la fois sociales, environnementales et cosmologiques. Ce diagnostic transversal à de nombreuses sagesses ancestrales appelle à se mettre à l'écoute de la mémoire de la terre. Autrement dit, réveiller les esprits de la terre en soi et dans les milieux que nous habitons car tout est question de relations. (Glowczewski, 2021, p. 29)

Altamira 2042 convie dans sa séquence finale le public à « Réveiller les esprits de la Terre », en participant à un rituel collectif et politique, à travers danse, chants, corps et voix mêlés, un rituel de résistance visant la destruction rêvée du barrage.

3.2. Réenchanter le monde

Dans une interview donnée au journal Le Courrier en mars 2023, Gabriela Carneiro da Cunha déclare : Et je crois qu'en tant qu'artiste, cette idée de réenchanter le monde est l'outil le plus anticapitaliste, soutenable, écologique et révolutionnaire que j'ai à ma disposition (Gabriela Carneiro da Cunha, 2023)

Dans son œuvre protéiforme, l'artiste brésilienne puise largement dans les imaginaires des mondes invisibles, de la nature tout autant que des luttes écopolitiques. En faisant appel aux voix des esprits, et en proposant au public un rituel qui fait écho aux transes chamaniques, elle se réapproprie une certaine tradition ésotérique matinée d'activisme écologique. Mais cette réappropriation ne convoque pas uniquement des images et des symboles, mais s'ancre dans « une puissante volonté de réenchanter le monde, de reconnaître l'agentivité de la matière et de militer contre la destruction de la Terre et du vivant – mais aussi contre la destruction de la capacité de penser, un effet de ce que les philosophes Isabelle Stengers et Philippe Pignarre nomment *la sorcellerie capitaliste* ». (Babin, 2022, p. 9).

Dans l'ouvrage *Réveiller les esprits de la terre*, Barbara Glowczeski commence son texte en retraçant plusieurs rituels aborigènes auxquels elle a eu l'occasion de participer : rite de fumigation, enfouissement de plantes médicinales, rituels de purification par ingestion de terre, rites magiques de mélange des sangs, etc. Pour l'autrice, ces ritualisations collectives sont marquées non par la croyance, mais par la « confiance de réception des forces du vivant » (Glowczewski, 2021, p. 18), et proposent des espace-temps de convergence entre existences humaines et forces terrestres. Le « désir collectif de penser ensemble le soin de la terre » est aujourd'hui transversalement partagé par des femmes et des hommes sur la planète, activistes et artistes.

Conclusion

Si les pierres ont marqué nos paysages et nos imaginaires communs de formes, de symboles et d'histoires, celles-ci apparaissent dans les rituels artistiques contemporains étudiés dans cet article comme les témoins d'une histoire à réactualiser, à se réapproprier, à travers leurs relectures militantes – féministes, écologiques – et l'élaboration d'imaginaires spirituels donnant une large place aux relations entre êtres humains et non humains. À travers danses, chants, images et gestes afférents, les artistes réactivent des pratiques rituelles parfois ancestrales, articulant chorégraphie du geste, esthétique des motifs et engagement dans des formes de résistances créatives.

Bibliographie

BABIN, S. De quelle avenir l'hirondelle est-elle l'oracle ? *In: Esse ARTS = Opinions*, 105, 2022.

CAHN, O. Atmosphères de Judy Chicago. *In: Chroniques Plurielles*, 2019, en ligne : <https://www.chroniquesplurielles.info/post/atmosph%C3%A8res-de-judy-chicago>

CAMPS, G. Cercles de pierres. *In: Encyclopédie Berbère*, 12, 1993.

CARNEIRO DA CUNHA, G. Amazoniser le monde. *In: Le courrier*, 1^{er} mars 2023, en ligne : <https://www.vidy.ch/wp-content/uploads/2023/03/aclasser-10323-altamira2042-lecourrier.png>

CASSEN, S. Le Mané Lud en images. Interprétations de signes gravés sur les parois de la tombe à couloir néolithique de Locmariaquer (Morbihan). *In: Gallia Préhistoire*, 2007, p. 197-258.

CRENN, J. White Blood, Blue Night : Les sorcières s'installent au CAC La Traverse. *In: Friction Magazine*, 2017. En ligne : <https://friction-magazine.fr/white-blood-blue-night-sorcières-sinviennent-cac-traverse/>

GLOWCZEWSKI, B. **Réveiller les esprits de la terre**. Bellevaux : Éditions du Dehors, 2021.

KERESTETZI, K. Les objets vivants des religions afro-cubaines : ontologies, biologies, écosystèmes. *In: Cahiers d'anthropologie sociale*, 19, 2021, p. 88-106, en ligne : <https://hal.science/hal-03882426/document>

LACY, S. **Mapping The Terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1994.

LE ROUZIC, M.Z. Dépôts rituels de haches en pierre polie découverts dans la région de Carnac. *IN: Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 24-25, p. 156-160.

LUISSETTI, F. **Nonhuman Subjects. An Ecology of Earth-Beings**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

STARHAWK. **Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique** [1982]. Traduction: Morbic. Paris: Édition Cambourakis, 2015.

About

Ophélie Naessens est Maîtresse de conférences HDR en Arts Plastiques à l'Université de Lorraine (CREM EA 3476). Ses recherches théoriques et artistiques actuelles portent sur les modalités de présence d'une parole donnée à travers des processus d'enquête et la création d'espaces de parole/espaces d'écoute, ainsi que sur l'échange discursif pensé comme forme artistique (« dialogical art »). Elle s'intéresse aussi aux pratiques artistiques participatives, ainsi qu'au renouvellement des formes d'art engagé. Elle a récemment publié aux éditions l'Harmattan *Pièces de conversation* dans l'art contemporain (2025) et *Un parcours de recherche création féministe* (2024). Depuis 2019 avec Cynthia Montier, elle forme un duo d'artistes-chercheurs expérimentant des formes participatives et performatives naviguant entre art, militance et magie. ophelie.naessene@univ-lorraine.fr

[Nota da editoria: Gostaríamos de agradecer, em especial, à autora que gentilmente aceitou o convite para contribuir com suas reflexões nesta edição.]

[Editor's note: We would like to extend our special thanks to the author who kindly accepted the invitation to contribute her reflections to this edition.]

How to cite

NAESSENS, Ophélie. Des femmes et des pierres : de quelques rituels artistiques de reconnexion avec la terre. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. [n.p.], jul./dez. 2025. DOI 10.14393/EdA-v6-n2-2025-80376 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.