

La dimension rituelle dans la videoperformance d'Orlan¹

Sheyna Teixeira Queiroz

« le plus profond, c'est la peau ».²
Paul Valéry

Introduction - nos objets de recherche

Orlan est une artiste française née à 1947, reconnue pour ses œuvres liées à des interventions corporelles comme revendication sociale et féministe. Elle a introduit aussi l'utilisation des médias et des nouvelles technologies dans les arts. A 17 ans, elle commence ses premières performances photographiques, mais le premier scandale c'était en 1977 avec *Le Baiser de l'Artiste*. Elle est aussi fondatrice du Symposium de Performance de Lyon et de la première revue d'art contemporain sur Minitel, l'*Art-Accès Revue*. Elle était également enseignante à l'École Nationale de Beaux-Arts de Dijon. Entre 1990 et 1993, elle réalise une série de neuf opérations-chirurgicales-performances envisageant dénoncer les stéréotypes de beauté sur le corps imposés par la société. Parmi ses derniers œuvres, *Le plan du film* et une exposition rétrospective au musée *Artium de Vitoria*, Espagne.³

Nous avons sélectionné une série de cinq œuvres à partir de l'article journalistique de Sabrina Silamo que fait une rétrospective des pièces emblématiques et nous donne un contexte général de l'art produit par Orlan. Notre intention n'est pas de faire l'ensemble de tous les œuvres, mais, à travers de ces cinq présentés, d'introduire une pensée sur le rapport entre l'art et société, et entre le rituel et le contemporain. Sabrina Silamo écrit que ces œuvres résument sa démarche artistique.

D'abord une série de 18 photographies noir et blanc qui représentent Orlan comme une madone baroque. Entre les photos plus emblématiques, *Orlan accouche d'elle m'aime*, où elle pose avec une poupée dans une position qui impressionne l'observateur pour sembler un accouchement d'elle-même, la poupée est son miroir. *Le corps-sculpture sans visage avec cul*, est clairement une critique aux valeurs sociaux donné au sexe des femmes ou à son cul, plus qu'à son propre visage, dans le

¹ Cet article est résultat du Séminaire de Philosophie de l'Art conduit par Mme. Anne Boissière à l'Université de Lille SHS, dans le programme de Master 2 en Danse / Pratiques Performatives.

² David Le Breton cite Paul Valéry. Paragraphe 2.

³ Informations de l'extrait biographique d'Orlan sur le texte de Monique Sicard.

cas, caché par l'angle de la caméra. Elle se met à l'envers, couchée, nous voyons les jambes croisées couvrant l'image du visage et les bras tendus sur l'autre côté. Dans *Body-Sculpture No.3 called 'Shiva, or Many-Armed tentacles'*, elle essaie de reproduire la position de Shiva (une des Dieux de l'hindouisme), avec des bras d'une poupée noire, en mélangeant et en critiquant les questions raciales sur le corps. Dans tous les photographies elle apparaît nue. Dans *La Baiser*, Orlan propose aux visiteurs un baiser contre une pièce de 5 francs, en questionnant peut-être, combien vaut un baiser ? Jusqu'où nous pourrions dénuder un corps ? Elle-même précise : « Le strip-tease au-delà de la peau est impossible, il y a toujours des a priori qui recouvrent le corps des femmes ».

Dans *L'écorché version cyborg*,⁴ Orlan est projetée en image 3D, sans la moindre peau. L'œuvre était faite à partir des images médicales qui montrent sa silhouette charpentée, les muscles et les veines. Sur la condition du dénudé des corps féminins, Brigitte Hatat écrit à propos d'Orlan :

« Vous dites qu'il n'y a pas de nudité possible pour une femme, que la femme est habillée d'images, d'enveloppes, et qu'on ne peut jamais les ôter toutes, sauf à faire apparaître soit le vide, soit la chair, comme dans la danse des sept voiles : le grand vizir s'ennuie, demande qu'on enlève un à un les sept voiles qui recouvrent le corps de la danseuse, et quand il n'y a plus de voile à ôter, c'est la peau qu'on lui arrache ».

La série des opérations de chirurgie esthétique qui ont questionnés le concept de beauté féminine dans les années 90. Elles ont été transmises au public par vidéo. Leurs transformations physiques consistaient en implants, à l'adaptation de la technique du *sfumato* pour noyer les contours de son visage et à l'extraction de sa chair. En questionnant l'identité de soi, pendant la chirurgie, elle lit des textes. Dans la sixième chirurgie par exemple, elle lit la préface du livre *Le Tiers instruit* de Michel Serres, mais il y a eu des textes d'Antonin Artaud, Alphonse Allais, Deleuze, Guattari, Julia Kristeva.

La chair extraite est dans les stèles en verre sur lesquelles sont gravées en 15 langues différentes le passage du texte de Michel Serres « Le monstre courant tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis, que pourrait-il nous faire voir à présent sous sa peau ? Oui le sang et la chair... ». Clair rapport entre le langage et la performance, entre le rite des mots et les rites de la chair, entre le corps et la pensée.

Dans la série *Self Hybridations*, l'artiste manipule les photographies de sa recherche sur la beauté issue de la culture africaine, l'amérindienne, la précolombienne, l'égyptienne et la mérovingienne. Il s'agissait de la déformation du crâne, le strabi-

⁴ Selon le dictionnaire Oxford en ligne, «cyborg» : « A fictional or hypothetical person whose physical abilities are extended beyond normal human limitations by mechanical elements built into the body ». Consulté le 20/10/2017. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/cyborg>

sme, des faux nez, entre autres modifications du corps humain. En 2013, le scan de son crâne, exposée à Enghien, montre l'implant dentaire à base de bœuf, c'est à dire qu'elle a cassé aussi la barrière entre un corps humain et un corps animal. Son corps est conçu des parties hybrides dans la matière organique elle-même.

Notre dernière référence, la série d'autoportraits inspirés de l'Opéra de Pékin, où le visiteur peut scanner le tableau comme un QR code et découvrir Orlan effectuant des acrobaties tel un acteur du spectacle chinois en réalité augmentée. Elle aborde le travestissement, soulignant le fait des femmes étaient interdits de jouer et de chanter à l'Opéra de Pékin.

Le concept de rite qui nous amènera à comprendre les rapports entre les œuvres et les conflits de valeurs de la société contemporaine mise en scène par la vidéoperformance sera explicité dans la seconde partie de cet article.

La vidéoperformance comme esthétique

Nous comprenons par vidéoperformance, l'esthétique d'art que joue l'interdisciplinaire avec l'art-vidéo et la performance – avec ou pas des dispositifs interactifs ou technologiques. Selon Leotte :

« En d'autres termes, la distinction entre les vidéoperformances et la performance serait dans la façon dont la composition est faite en tenant compte ce qui est la manière dont la vidéo est connectée à l'action. Alors que dans la performance, la vidéo apparaît comme un élément supplémentaire de la performance, et que peut être remplacé, dans la vidéoperformance, il est la raison de l'émergence d'un nouveau système de caractéristiques auto poétique. (...) Pour simplifier, on éliminerait les autres éléments de la vidéoperformance et on examinerait ensuite la vidéo comme un système et le corps comme un autre. La physique nous a déjà montré que l'union de la propriété de deux systèmes ne correspond pas à la somme de leurs propriétés individuelles, mais un résultat qui est un système origine en couplant ces premiers. Ce couplage régit la modification des éléments qui étaient les seules qualités à quelque chose qui fait partie d'une nouvelle identité résultant de l'association. (...). Ainsi, la vidéoperformance est un art systémique ».

C'est pour ça que nous concentrerons notre analyse sur les deux séries : les chirurgies et les projections 3D. Sur l'introduction des nouvelles technologies dans l'esthétiques autour de la vidéoperformance, notre justificatif est explicité par Gracia :

« (...) vidéoperformance est considérée, dans notre concept, une sous-catégorie de technoperformance. (...) Considérant que dans la performance il y a une action participative en cours d'élaboration dans le temps et l'espace, et que cette action intègre les aspects psychologiques et/ou physique du spectateur, doivent être vidéoperformance (...), la relation interprète-vidéo-spectateur passe également à un moment et un espace spécifique. La différence est que dans ce dernier cas, il y a une unité de relation, l'interdépen-

La dimension rituelle dans la vidéoperformance d'Orlan

dance « symbiotique ». De notre point de vue, cette interdépendance résout le doute et définit les vidéoperformances en tant que concept ».

Si comme explique Arthur Danto dans *Après de fin de l'art*, l'opinion de l'artiste compte pour contextualiser son travail dans un cadre esthétique, nous pouvons remarquer la citation d'Orlan :

« (...) je disais au chirurgien d'essayer de refaire le geste opératoire, parce que la photo ou la vidéo n'avait pas eu le bon angle... Il y a aussi l'esthétique. Chaque opération correspondait à une esthétique volontairement différente, avec l'idée qu'il y a autant de pressions sur le corps des œuvres d'art qu'il n'y en a sur le corps tout court. »⁵

Avec cette citation nous est claire la démarque spectaculaire présente dans l'art et que la peut différencier de la vie commune. Orlan, conclue :

« (...) dans une photo de madone, il y a à la fois une sculpture de plis et l'utilisation du skaï – le skaï bien éclairé ressemble à du marbre. Cette sculpture parle d'un certain type d'art – notamment Le Bernin – mais le socle sur lequel je suis cite non pas l'histoire de l'art mais les technologies actuelles, puisque ce socle est un écran vidéo. Il n'y a pas de schisme entre l'ancien et l'actuel, les deux choses sont dites en même temps. »⁶

Hatat la questionne, « Que pensez-vous de l'impact de la science et des nouvelles technologies sur la fabrique du corps ? », elle répond :

« Je pense que la science actuellement introduit du fondamentalement nouveau. Construire du vivant, utiliser les cellules souches, obtenir des clones ou des organes, tout ce qui est manipulations génétiques et biotechnologies, font sauter des verrous et remettent en question notre prêt-à-penser et les croyances religieuses obscurantistes, donc posent vraiment une question. ».

Et sur les valeurs que ça apporte à la société autant que l'art engagé et le rapport entre les nouvelles esthétiques avec l'utilisation des médias et influence la vie quotidienne :

« Ce qui n'a pas changé est que, effectivement, dès qu'il y a des avancées – avancées entre guillemets –, qu'elles soient technologiques, scientifiques ou biotechnologiques, elles font peur et provoquent des réactions épidermiques de résistance, d'opposition et de retour à la tradition, à l'ordre, etc. Donc, dès que la science interroge notre manière de vivre et de penser, elle pose problème. »⁷

⁵ Orlan sur son art charnel en entretien avec Brigitte Hatat. Paragraphe 37

⁶ *Ibid.* Paragraphe 38.

⁷ Réponse d'Orlan lorsque questionné sur l'impact de la science et des nouvelles technologies sur la fabrique du corps. Paragraphe 43.

À partir du moment où l'art pose des problèmes à la société, nous pourrions comprendre la raison et le pouvoir de la dimension rituelle dans la vidéoperformance et nous poser la question de comment cela arrive depuis le primitivisme jusqu'à l'adaptation ou l'influence de la modernité.

La dimension rituelle entre le primitivisme et la contemporanéité

Nous avons plusieurs des définitions du concept de rituel, mais celui de Christine Desrochers, nous donne un regard plus large et fait un rapport entre les concepts primitif (passé) et contemporain (présente) du rite:

« Au vingtième siècle, on s'y est tout d'abord intéressé dans le contexte de la religion et du mythe. Établissant des liens entre le rituel et le théâtre, le sociologue Emile Durkheim mettra en relief la force du rituel en tant qu'action favorisant la cohésion sociale (Schechner 2002 : 50). La vague structuraliste viendra ensuite mettre en relief comment les rituels nous permettent d'analyser et de comprendre les structures et les valeurs d'une société présente ou passée. Les recherches de l'ethnologue Arnold Van Gennep sur les rites de passage permettront bien sûr de situer la fonction structurante des rites dans la vie humaine, et surtout d'en établir les trois grandes phases : séparation, marge et réagrégation à un groupe social. Plus récemment, de nombreuses recherches ont porté sur l'importance des pratiques rituelles pour la symbolisation culturelle et la communication sociale. Selon ce point de vue, les rituels s'avèrent parmi les formes d'expression et de représentation les plus efficaces de la communication humaine et sont la constituante intrinsèque de toute interaction sociale. Les travaux de l'anthropologue Erving Goffman mettront clairement en évidence la présence de ces petites performances rituelles vécues au quotidien. »⁸

Desrochers laisse claire la relation et l'importance du rituel dans une société, n'importe quelle soit son temps ou chronologie, le rite sera toujours un outil de communication. Dans ce cadre, d'un côté nous aurions l'art comme outil esthétique de communication et d'autre côté, le rite comme outil symbolique. Ce que les approche est la façon sensible qu'ils ont pour motiver les transformations sociales (depuis les petites actions quotidiennes jusqu'à des transformations historiques).

Victor Turner (2005) cité par Duarte (2013), approche encore plus le rite dans l'art par sa définition : « Le rite est l'interruption de la routine. C'est la dramatisation de ce qui est continu dans la société, selon une volonté et une symbologie qui ne sont pas inscrites dans un 'manuel culturel' ».⁹ Ici, nous prenons en compte les possibilités symboliques de l'art et son pouvoir de représentation à partir du geste.

⁸ Christine Desrochers. Paragraphe 2.

⁹ Duarte 2013, page 45. Libre traduction de l'original en portugais : « O rito é a interrupção da vida rotineira. É a teatralização e a dramatização daquilo que é contínuo na sociedade, segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um 'manual cultural' ».

Duarte continue : « C'est une rupture avec les formes traditionnelles de représentation du monde ».¹⁰ Alors, cette rupture est la même de la performance, d'abord un rapport avec la réalité, la présence et la vie quotidienne, et après, la rupture, le cassé avec tous les règles imposées par la société en mettant place le rite avec ses actions hors 'manuel culturel'.

Notre intérêt ici n'est pas de caractériser le primitif comme intemporel, exotique ou anonyme, mais comme expression de l'organisation sociale d'une certaine époque et d'une certaine culture, ou encore comme le définit Goldstein : « Premiers, en français, désigne à la fois l'antécédence temporelle et la proximité à l'état d'origine ».¹¹ L'important pour le rapport entre le primitivisme et le modernisme, c'est justement les valeurs qui reviennent de temps en temps, et qui ne reflètent pas le progrès d'une société, mais sa façon de vivre. Entre le rituel dans les sociétés dites « extra-occidentales » et le rituel dans nos sociétés dites « modernes », ce qui nous intéresse est le contexte et l'objectif dans lequel il est inséré. Dans les sociétés extra-occidentales, le rite était une manière de conduire les forces inconnues et de leurs demander des événements comme la pluie ou le soleil, ou guérir d'une maladie, etc. Dans nos sociétés « occidentales » ou modernes, les rites peuvent être compris comme des actions quotidiennes (si nous tenons en compte les principes du concept de rite au-dessus), comme la répétition des habitudes spécifiques, à des horaires, ou le désir de changements d'une situation à travers de certaines actions (croiance de qu'une action symbolique peut changer l'avenir), etc. Alors le rite d'influence « extra-occidentale », soit moderne, soit primitif, pourrait-il introduire les valeurs de la société contemporaine dans le domaine artistique, et plus précisément dans celui de la vidéoperformance ?

D'abord, Duarte fait une importante réflexion sur le rapport entre le rite et les contradictions des valeurs sociales : « (...) les rituels sont des éléments de conscience de la vie sociale. Le moment où la société est et doit être (l'ordre dominant et son maintien) se légitime dans ce qu'elle ne devrait pas être (les contradictions exposées par les rituels). (...) les rituels ont le pouvoir de légitimer le comportement social ».¹²

Alors sur l'application du rituel dans la mise en scène de la performance, Desrochers fait un important remarque « Un des principaux objectifs consiste à

¹⁰ *Ibid.* Libre traduction de l'original en portugais : « É um rompimento com as formas tradicionais de representação do mundo »

¹¹ Ilana Goldstein 2008, p. 302-303. Libre traduction de l'original en portugais : « Premiers, em francês, denota ao mesmo tempo anterioridade temporal e proximidade ao estado original »

¹² Duarte 2013, page 46. Libre traduction de l'original en portugais : « (...) os rituais são elementos de conscientização da vida social. O momento no qual aquilo que a sociedade é e deve ser (a ordem vigente e sua manutenção) se legitima naquilo que ela não deve ser (as contradições expostas pelos rituais). (...) os rituais têm o poder de legitimar o comportamento social ».

expliquer comment ces actions sociales et esthétiques agissent sur nous et nous transforment. ».¹³ Ça reste une affirmation, mais aussi une question. Cette question peut, elle-même devenir la réponse, par exemple, lorsque Orlan réfléchit à son propre travail : « La chair seule, la matière seule, ne m'intéresse pas, tant qu'il n'y a pas l'ossature d'une pensée, d'un projet de société, d'un positionnement clair au carrefour de l'histoire de l'art, de l'humanité et dans le contexte actuel. ».¹⁴ C'est à dire que le rite, lui-même, n'intéresse pas l'art ou l'œuvre, mais ce qui est intéressant, c'est comment ce rituel agit sur la société. À la fin, l'œuvre ne sera pas le rite, mais la compréhension du rite par l'artiste.

Monique Sicard considère les chirurgies d'Orlan comme une mutation, où sa « (...) présence dénoncera l'étroitesse des morales, la petitesse des hiérarchies, le carcan des conventions, l'arrogance des vertueuses sociétés. Sur la table rase d'un passé révolu, ils seront l'inquiétant espoir d'une culture à construire, à reconfigurer ».¹⁵ Donc, Orlan pourrait être considérée surtout comme l'artiste qui a fait émerger les rites d'une nouvelle société basée sur des modifications du corps par le biais de la science, même si cette dernière est au service du mieux-être de l'humanité ; elle est la pionnière de nouveaux rites scientifiques dans l'art contemporain.

Ce rapport mutant est comme un certain mélange entre le primitif et le contemporain à travers la relation du corps avec le politique ; selon Monique Sicard, « Il avait arraché l'humain futur aux foules et aux formules, affirmé le primat du corps sur le politique, installé les premières briques d'un post-humanisme ».¹⁶

Interrogé par Hatat sur sa conception de l'art, Orlan répond : « L'art qui m'intéresse s'apparente, appartient à la résistance. Il doit bousculer nos *a priori*, bouleverser nos pensées, il est hors normes, il est hors la loi. Il n'est pas là pour nous bercer, pour nous resservir ce que nous connaissons déjà. Il doit prendre des risques, au risque de ne pas être accepté d'emblée, il est déviant et il est en lui-même un projet de société. ».¹⁷ Ces risques sont les risques qui imprégnent les valeurs sociales, le jugement et la croyance à nos règles modernes.

La dimension rituelle dans l'œuvre d'Orlan n'est pas dans la douleur, Brigitte Hatat questionne, « En quoi l'art charnel, tel que vous l'avez intitulé et travaillé, se distingue-t-il du body-art ? », elle répond : « J'ai voulu me différencier de cela parce que je pense que le fameux 'tu accoucheras dans la douleur' est d'un ridicule incroyable à notre époque où on a toute la pharmacopée pour ne pas souffrir. Notre époque a presque jugulé la douleur. Là aussi, j'essaie de mener à bien, et d'une

¹³ Christine Desrochers. Paragraphe 3.

¹⁴ Brigitte Hatat sur Orlan. Paragraphe N. 1.

¹⁵ Monique Sicard (2003). Page 130

¹⁶ Page 132.

¹⁷ Réponse d'Orlan à la question de Brigitte Hatat sur « Pourriez-vous nous dire quelle est votre conception de l'œuvre d'art ? ». Paragraphe N. 2.

manière citoyenne, un travail contre la douleur, contre le fait qu'il y ait encore du prestige à souffrir. J'ai fait cela dans les équipes médicales, dans mes interventions télévisées, dans ma sphère privée, dans ma tribu, dans ma famille et dans mon pays, qui est justement très ancré dans cette tradition chrétienne de la rédemption ou de la purification par la douleur. »¹⁸ Donc, elle refuse le rituel chrétien pour mettre en place à des rituels citoyens.

Quand Orlan met en discussion la place du corps dans ces œuvres en disant : « Mais actuellement, parmi ces artistes (de la body art), ceux qui m'intéressent sont dans des scénarios qui travaillent le corps et les nouvelles technologies, le corps et la pollution, le corps et la mal-bouffe, le corps et les manipulations génétiques, les biotechnologies, etc. C'est cette situation du corps actuel qu'il est intéressant d'interroger. », ¹⁹ elle définit le corps en tant que lieu de son propre rituel, c'est là que reste claire son intérêt aux questions plus contemporaines, des objets, des *softwares*, des applications qu'amènent nos rituels.

Si nous prenons en considération l'affirmation de David Le Breton : « Outre les impératifs d'apparence et de jeunesse qui régissent nos sociétés, les usages de la chirurgie esthétique sont souvent le fait d'individus en crise (divorce, chômage, vieillissement, décès d'un proche, rupture avec la famille, etc.) qui trouvent dans ce recours la possibilité de rompre d'un coup l'orientation de leur existence en changeant les traits de leur visage ou l'aspect de leur corps. », ²⁰ nous pouvons comprendre les mutations esthétiques à travers les interventions sur le corps comme un rite de passage. L'individu nécessite une métamorphose pour se retrouver soi-même dans son propre corps, l'extérieur devient miroir de ce qui est à l'intérieur, la silhouette est matière du *self*, « Rite personnel pour se changer soi en changeant la forme de son corps ».²¹ David Le Breton définit la chirurgie esthétique :

« La chirurgie esthétique est une médecine destinée à des clients qui ne sont pas malades mais souhaitent changer leur apparence et ainsi modifier leur identité, bouleverser leur rapport au monde non pas en prenant le temps de se transformer soi, mais en recourant à une opération symbolique immédiate qui modifie un trait du corps perçu comme obstacle à la métamorphose. Médecine postmoderne par excellence, par son souci de rectification pure du corps, elle se fonde sur un fantasme de maîtrise de soi du client et sur l'urgence du résultat ».²²

Avec cette définition, nous voyons bien les chirurgies esthétiques en rapport avec le lieu du corps d'Orlan. Le corps est en même temps, outil, motif et

¹⁸ Question dans le paragraphe 39. Réponse dans le Paragraphe 40.

¹⁹ Orlan sur s'art charnel. Paragraphe 41.

²⁰ David Le Breton. Paragraphe 3.

²¹ David Le Breton. Paragraphe 16.

²² David Le Breton. Paragraphe 26.

place pour les rituels de passage contemporain, soit pour les résultats de beauté, soit pour l'immédiateté (rapport avec le temps et le sentiment d'urgence que nous avons dans l'actualité). Les modifications corporelles permettent de changer l'identité, le genre, la couleur, la race, les formes, etc., tout ce qui est hors du corps, tout ce que nous pouvons regarder et qui peuvent imposer des modèles ; mais ces modifications ne changent jamais ce qui est à l'intérieur du corps, et qui peut être malade.

Nouvelles technologies comme rite des valeurs sociales

« (...) les rituels ne se séparent pas des autres comportements sociaux de manière absolue ».²³

Alors la performance et la vidéoperformance ne séparent pas les comportements sociaux des ceux que sont artistiques, soit avec le geste, soit dans le thème, le rituel et les comportements sociaux seront toujours présents. Pour Peirano, le rituel lui-même est un acte de regard politique sur la société : « En tant qu'actes de la société, les rituels révèlent des visions du monde dominantes ou conflictuelles de groupes particuliers ».²⁴

Dans l'œuvre d'Orlan cette pensée peut être appliquée au fait de donner au public le pouvoir de sculpteur son regard sur l'art : « (...) une intervention sur un visage sculpte d'abord le regard de l'autre (...) ».²⁵

Sur ses chirurgicales-performances, Orlan défend : « Mais il est vrai que toucher au corps comporte quelque chose de dérangent. Nous sommes encore profondément marqués par les principes judéo-chrétiens qui disent qu'on ne doit pas toucher au corps. Le corps est conçu et pris comme un tout ».²⁶ Ces principes sont aussi des rituels millénaires qui sont encore considérés comme des valeurs morales, motif des critiques sur toutes les interventions au corps, mais Orlan les réfute : « C'était une époque où faire quelque chose avec le corps et par le corps dans l'art me paraissait extrêmement politique. »,²⁷ c'est-à-dire qui est le moment de casser, de changer ou de transformer les valeurs attachées au corps.

Si nous tenons en compte que la présence est une propriété importante de la performance et que la vidéo et les nouvelles technologies sont des propriétés qui

²³ Mariza Peirano p.10. Libre traduction de l'original en portugais : « (...) rituais não se separam de outros comportamentos sociais de forma absoluta »

²⁴ *Ibid.* p. 11. Libre traduction de l'original en portugais : « Como atos de sociedade, os rituais revelam visões de mundo dominantes ou conflitantes de determinados grupos »

²⁵ Monique Sicard (2003). Page 131.

²⁶ Réponse d'Orlan à Brigitte Hatat : « Comme les opérations chirurgicales-performances auxquelles on a trop volontiers réduit votre œuvre ? ». Paragraphe 5.

²⁷ Orlan en entretiens à Brigitte Hatat sur le rapport à son corps. Paragraphe 7.

différencie la vidéoproduction des autres esthétiques, nous pouvons confirmer le corps comme objet de rite moderne au service du 'progrès' : « L'anatomie n'est plus un destin mais un accessoire de la présence, une matière première à façonner, à redéfinir, à soumettre au *design* du moment. Le corps est devenu pour nombre de contemporains une représentation provisoire, un gadget, un lieu idéal de mise en scène pour 'effets spéciaux' ». ²⁸ C'est à dire que le corps anatomique est un objet sur lequel interviennent les outils technologiques pour ses sujets croyants – les êtres humains –, l'acte de transformation, alors devient rituel.

L'individu se sacrifie en faveur d'un idéal collectif comme explicite David Le Breton, « Dans une société d'individus, la collectivité d'appartenance ne fournit plus que de manière allusive les modèles ou les valeurs de l'action » ²⁹. David Le Breton inscrit Orlan dans le *Body Art* en définissant cette esthétique :

« Le premier temps du *body art* s'inscrit dans le climat politique difficile de l'engagement américain au Vietnam, de la guerre froide, de la découverte de la drogue, du bouleversement des relations homme-femme, de la remise en question de la moralité ancienne notamment à travers la libération sexuelle, le culte du corps ». ³⁰

Cette définition nous permet de considérer ces événements – qui sont aussi des valeurs de la société moderne et contemporaine – comme ce qui guide les nouveaux mouvements et les esthétiques de l'art dans l'actualité. A ce propos, Le Breton complète :

« Il met en jeu une conscience aiguë de l'écartèlement entre les possibilités d'épanouissement individuel et d'enfermement des sociétés dans un carcan moral et surtout marchand. Les mots d'ordre de transformer la société (Marx) et de changer la vie (Rimbaud) conjuguent leur force critique contre les défenses d'un monde obstiné à durer malgré ses inégalités et ses injustices ». ³¹

Comment les rites deviennent-ils miroir des événements sociaux ? : « Les rites de passage marquent la transition d'un état social à un autre, le revendiquent et le légitiment, lui permettent d'être, sinon complètement compris, du moins culturellement acceptés. Pour les individus qui s'y soumettent, cette nouvelle étape de leur vie sociale est de totale disponibilité, car, comme l'affirme Turner, non seulement une nouvelle connaissance sera adoptée, mais une modification ontologique inscrite dans sa trajectoire. » ³²

²⁸ David Le Breton. Premier paragraphe.

²⁹ David Le Breton. Paragraphe 5.

³⁰ David Le Breton. Paragraphe 22.

³¹ David Le Breton. Paragraphe 22.

³² Duarte 2013, page 46. Libre traduction de l'original en portugais : « Os ritos de passagem marcam a transição de um estado social para outro, ele o reivindica e o legitima, o torna passível de ser, se

Ce qu'on pourrait comprendre comme rituel 'de passage' – social – dans la performance est dit par Duarte : « Ce serait exactement ce que la société ne veut pas et ne peut pas exprimer ». ³³ Dans ce sens, l'artiste peut être compris comme l'agent transformateur, celui qui traverse le rite de passage et cause le changement dans la société de manière invasive, soit dans son propre corps, soit dans les corps des autres agents ou dans le système de fonctionnement des règles.

Conclusion

Le rapprochement plus évident entre le rituel et la vidéoperformance est que les deux révèlent des ruptures dans l'ordre social. Orlan devient un miroir mouvant qui reflète les valeurs de la société contemporaine. La beauté est devenue vraiment une valeur sociale qui est mise en scène par les médias (comme outil de diffusion de masse) de façon répétée ; elle influence nos pensées et nos regards par rapport aux autres et à nous-mêmes. Cela change notre état physique et psychique, nous amène à des rituels de 'passage' qui permettent les transformations personnelles. Par conséquent nous arrivons à la définition du rituel : un concept (motif), un objet (le corps), un sujet (l'individu-performeur) pour la transformation.

Les valeurs sociales sont à la fois le concept et l'objet de la performance. La performance est le rituel, et Orlan était notre sujet de transformation, son corps est sa propre œuvre. Entre le primitif et le contemporain, ce qui reste essentiel est le rite comme croyance et qui amène à la transformation à travers une intervention.

Comme conclusion, nous laissons les trois piliers – Orlan, le rituel et les valeurs sociales – en tension pour la suite des recherches sur l'influence du rite sur les contextes historiques et sociaux de la contemporanéité.

não compreendido completamente, pelo menos aceito culturalmente. Aos indivíduos que a eles se submetem cabe uma total disposição essa nova etapa de sua vida social, pois como afirma Turner, não somente um novo saber será adotado, mas uma modificação ontológica está inscrita em sua trajetória » ³³ *Ibid.*, page 47. Libre traduction de l'original en portugais : « Ele seria exatamente aquilo que a sociedade não quer e não pode expressar ».

RÉFÉRENCES :

AITA, V. H. A. (2014). *Um tributo a Arthur Danto, filósofo-artista da vida contemporânea*. «Revista Fórum Permanente – Textos-Sala de Leituras, Rio de Janeiro, 2014. Disponible: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6/textos/um-tributo-a-arthur-danto-filosofico-artista-da-vida-contemporanea>>.

Brigitte Hatat. Entretien avec Orlan. Revue L'en-je lacanien N. 3 | 2004/2. Éditeur ERES. (Pages 165-184). <<http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-165.html>>.

Christine Desrochers. *Des étroits entre rituel et performativité*. Revue d'art contemporain ETC. N. 79 | Septembre-Octobre-Novembre 2007. URI : <[id.erudit.org/iderudit/35049ac](http://iderudit.org/iderudit/35049ac)>.

David Le Breton. *Le corps accessoire*. Revue L'Adieu au corps [En ligne]. 2015. Éditions Métailié. (Pages 29-56). Consulté le 20/10/2017. URL : <<http://www.cairn.info/l-adiou-au-corps--9782864247296-page-29.htm>>.

Duarte, A. (s.d.). *Antropologia da Performance: a liminaridade e as contradições do social*. Recuperado em 2013, setembro 28, de <http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/antropologia_da_performance_a_liminaridade_e_as_contradicoes_do_social.pdf>.

Gracia Silvio de. *A Dimensão Eletrônica Da Obsolescência Do Corpo Às Estratégias Da Tecnoperformance*. In: *Performance Presente Futuro*, p. 48-51. Editor Oi Futuro Foundation Rio de Janeiro – BR, 2008 (<<http://www.artesquema.com/>> Accède : 23 février 2017).

Ilana Goldstein. *Reflexões sobre a arte “primitiva”: O caso do musée Branly*. Revue Horizontes Antropológicos, Porto Alegre. Ano 14 | N. 29, p. 279-314. Janvier/Juin 2008, Brésil.

Leotte, Rosângela. *Da Performance ao Vídeo. Dissertação de Mestrado*. Ano de Obtenção: 1994. Regina Pollo Muller. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Brasil.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. *Drama, ritual e performance em Victor Turner*. Revue Sociologia & Antropologia | Rio de Janeiro, V. 03.06 (Pages 411-440), Novembre 2013.

_____. *O Potencial Performático - Das Novas Mídias às Performances Biocibernéticas*. Tesi di dottorato. Anno di ottenimento: 2000. Orientador: Eduardo Peñuela Cañizal. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Mariza Peirano. *Temas ou Teorias ? O estatuto das noções de ritual e de performance*. CAMPOS-Revista de Antropologia Social 7.2 (2006). URL : <<http://revistas.ufpr.br/campos/article/download/7321/5248>> (Pages 9-16).

Michel Collet. *Orlan Destruction, camouflage, une chirurgie de l'image*. Revue Inter. N. 75 | Hiver l'Année 2000 (Pages 36-37).

Monique Sicard. *Orlan, post-woman*. Les cahiers de médiologie N. 15 | 2003/1. Éditeur Gallimard (p. 129-133). <http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CDM_015_0129>.

Paule Mackrous. *La figure mythique de Mouchette : effet de présence et rituel*. Revue d'art contemporain ETC. N. 79 | Septembre-Octobre-Novembre 2007 (Pages 13-15).

Sabrina Silamo. *Entre chirurgie esthétique et art contemporain, la folie Orlan en cinq œuvres bien barrées*. Revue Sortir Paris sur le Télérama.fr. Article publié le 15/09/2015. Consulté le 20/10/2017. URL : <<http://www.telerama.fr/sortir/entre-chirurgie-esthetique-art-contemporain-la-folie-orlan-en-cinq-oeuvres-bien-barrees,131345.php>>.