

ETC



La peur, le pont, le passage

Maxime Coulombe

Number 79, September–October–November 2007

Rituels
Rituals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35053ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M. (2007). La peur, le pont, le passage. *ETC*, (79), 22–26.

LA PEUR, LE PONT, LE PASSAGE

n tant qu'êtres de sens, nous sommes des fabricants de rituels. Nous sommes ingénieux à déniveler l'existence en lui offrant des moments d'une prodigieuse densité existentielle, bouleversant le rythme quotidien et le ponctuant d'instantanés sacrés. La pensée naïve croit que la postmodernité a lissé ces moments de rituel en détruisant les métadiscours (religion, socialisme, etc.). Ce serait mal connaître l'homme et son inépuisable désir de donner sens au monde qui l'entoure. Face à la difficulté, dite post-moderne, de se placer sous les augures d'une structure prédéterminée donnant sens et cadre à nos rapports sociaux, surdéterminant certains moments de l'existence – naissance, mort, moments de transition – et permettant de les négocier avec une certaine assurance, nous déployons des trésors d'ingéniosité à bricoler de nouveaux rites, ceux-ci plus personnels. Fonder une tradition autour d'un événement important pour un groupe d'amis, aménager de nouveaux symboles permettant de négocier un deuil, répéter quelques gestes afin de se donner du courage : autant d'exemples de cette ritualité contemporaine qui fait florès.

En cela, il n'est pas étonnant que l'art contemporain, chambre de résonance de ce qui anime la culture occidentale, explore ces nouvelles ritualités. De la diversité des réifications artistiques du rituel, qui fondent d'ailleurs moins une catégorie spécifique d'œuvres qu'une approche analytique permettant d'appréhender la production actuelle, nous n'analyserons qu'une forme de rituel : le rite de passage.

L'art contemporain fréquente souvent des lieux troubles, il aime à s'enfoncer dans les lieux sans évidences de la culture actuelle, lieux de ses contradictions et de ses interrogations. Pour l'artiste, l'exploration de ces régions est difficile. Donner à voir ces enjeux suppose souvent de les mettre en scène, de les éprouver au creux de sa subjectivité. Il suppose aussi de montrer la contingence de ces normes et contraintes sociales auxquelles nous sommes attachés, de se positionner dans le vertige de leur absence.

Le recours au corps de l'artiste dans l'art performance exacerbe ce vertige, de même que les enjeux soulevés par ces pratiques et l'investissement existentiel qu'elles exigent de l'artiste. En cela, le recours au rite de passage conforte là où la solitude de l'artiste se fait angoissante : « il accompagne et encadre ces transgressions des normes. Denis Jeffrey le notait dans *La Jouissance du sacré* :

Ce que le rituel aide à maîtriser, c'est le sentiment de peur, d'angoisse, de terreur provoqué par ce qui semble échapper à l'être humain, à savoir l'inconnu, l'imprévisible, l'étrangeté, l'aléa, l'obscur parole de l'oracle, tout ce qui caractérise les bornes incontournables de l'existence et renvoie à la fragilité humaine et à l'imperfection de ses limites identitaires » (Jeffrey 1998 : 117).

Par sa radicalité, la pratique artistique d'Orlan exemplifie parfaitement ce processus où il s'agit tant de s'approprier une ritualité afin de conjurer l'angoisse d'une situation difficile à traverser et tout à la fois de trans-



former ce rituel pour le faire œuvrer au cœur de ses propres références, de son propre cadre symbolique.

Visage et rituel

Des années 1990 à 1993, Orlan a réalisé des performances au cours desquelles son visage fut modifié par

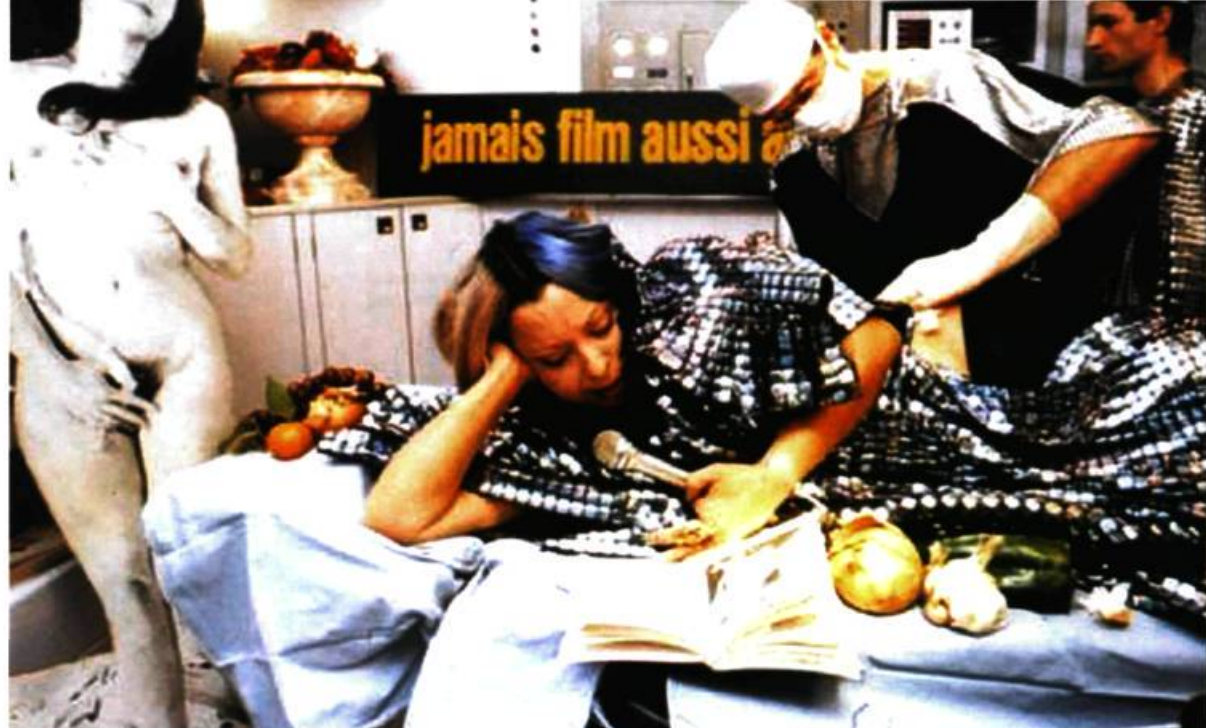


Orlan, *Manipulation de la croix blanche et de la croix noire*, cinquième opération-chirurgicale-performance, 8 décembre 1991.

des chirurgies esthétiques de plus en plus radicales ayant leur point d'aboutissement dans l'implantation, lors de la dernière performance, de deux bosses au-dessus des arcades sourcilières, l'éloignant définitivement des critères esthétiques traditionnels. Ces performances, intitulées *La Réincarnation de Sainte-Orlan*,

devaient permettre à l'artiste d'interroger les canons de beauté occidentaux de même que d'en proposer de nouveaux, ceux-ci électifs.

Toucher au visage n'est pas un geste anodin : le visage est le lieu de l'identité et de l'humanité (Le Breton 1992 : 14). Deleuze et Guattari avaient raison de sou-



Orlan, *Lacan opère* : lecture et passage à l'acte, cinquième opération-chirurgicale-performance, 8 décembre 1991.

ligner que « défaire le visage, ce n'est pas une petite affaire. On y risque bien la folie » (Deleuze et Guattari 1980 : 230). En cela, les performances d'Orlan, moments où le visage devient *informe*, où les traits vacillent, où le scalpel suspend l'identité à soulever la peau, sont bien abjectes¹. Ici, c'est tant le système esthétique lorsqu'il transite par le visage, que l'identité même de l'artiste qui se voient mis à la question. Aussi Orlan, afin de désamorcer la menace que supposaient ses performances, les a transformées en véritables rites de passage.

Si la théorisation de Van Gennep était d'abord pensée afin de rendre compte de rites se déroulant dans des sociétés dites traditionnelles, l'anthropologie contemporaine a démontré de façon convaincante qu'elle demeure d'une grande fécondité à analyser la culture actuelle. Si ces rituels ont changé, désormais fruits d'une création personnelle plutôt qu'imposés socialement, ils conservent cependant, avec une rigueur saisissante, la structure qu'avait mise au jour l'ethnologue allemand.

Thierry Goguel d'Allondans, reformulant la théorisation de Van Gennep, distinguait quatre moments au rite de passage perçu dans sa structure anthropologique : la vie quotidienne, la sacralisation, le seuil et la désacralisation (Goguel d'Allondans 2002 : 42-53). La sacralisation, moment préliminaire, et le seuil, moment de la transition identitaire, correspondent au temps passé par Orlan dans la salle d'opération, à la performance artistique comme telle. Nous nous concentrerons donc sur ces deux moments dans les pages qui suivent.

À reprendre la description de Goguel d'Allondans de ces deux temps et à les comparer avec les performances *La Réincarnation de Sainte-Orlan*, émerge un rapport tendu, dialectique, entre l'extraordinaire puissance structurale du rite de passage et les réappropriations subjectives dont elles sont l'objet. L'analyse de cette tension dialectique est féconde en ce qu'elle concrétise plus généralement le processus de fabrication de tout rite intime.

Sacralisation et seuil

Avec la *sacralisation*, moment préliminaire, « on sort, écrit Goguel d'Allondans, d'un temps profane pour passer à un instant sacré. Cette sacralisation vient marquer un arrêt et un commencement, la fin d'un cycle et le début de la cérémonie » (Goguel d'Allondans 2002 :

44). La sacralisation marque ainsi le passage au temps du rite de passage. Elle rompt avec le rythme quotidien et encadre un temps « sacré », moment sursignifiant, parfois dangereux, aux valeurs souvent distinctes de celles ayant cours dans le quotidien : celui de changement identitaire. Chez Orlan, la sacralisation est coextensive à son inscription dans le cadre médical, condition de la chirurgie esthétique et de la modification corporelle. Elle rend possible l'accomplissement de gestes qui normalement seraient tabous, interdits, abjects : ceux de la blessure et de l'ouverture du corps.

Si Orlan ne pouvait garder inchangé le contexte médical dans lequel se déroulent les performances sans sacrifier sur la part artistique de son travail, il est cependant révélateur qu'elle en conserve de larges pans sur lesquels elle table afin de conjurer la violence, l'abjection, voire le risque physique de la transformation identitaire. Orlan se rend dans une clinique médicale, recourt à des chirurgiennes esthétiques, à des anesthésistes, à des infirmières spécialisées pour réaliser ses performances, elle suit scrupuleusement les consignes d'hygiène, mais, une fois coulé ce socle médical, ses performances vont tenter d'en transformer le contexte, et la valeur.

L'atmosphère glaciale et inquiète des salles d'opération cède la place à un véritable carnaval. Les murs de sa salle sont couverts d'œuvres antérieures de l'artiste, les tables médicales encombrées d'objets kitsch, des équipes de tournage sillonnent la salle à la recherche de la meilleure prise de vue, l'équipe médicale troque son sarrau blanc pour des costumes dessinés par de grands couturiers (Paco Rabane, Charlotte Caldeburg, Franck Sorbier, entre autres), quelque danseur s'exécute parfois, question de rythmer la performance. Orlan veille à métamorphoser l'espace médical en un atelier de création.

Orlan sélectionne un texte philosophique qui sert de trame visuelle tout autant que de justification intellectuelle à ses performances : Lacan, Serres, Kristeva furent ainsi utilisés. Mais si les thèmes de ces performances varient, si visuellement elles renvoient à des références différentes, le déroulement de chacune d'elles est cependant d'une grande rigueur et montre une événementialité passablement maîtrisée. Ainsi, afin de diriger le déroulement des opérations, plutôt que d'être mise sous anesthésie générale, procédure habituelle dans le cadre



Orlan, *Dessin du dessin*, septième opération-chirurgicale-performance, 21 novembre 1993

des opérations de chirurgie esthétique au visage, Orlan exige une anesthésie partielle (par péridurale). Ceci lui permet d'être active pendant la chirurgie, lisant des textes philosophiques et dirigeant les équipes techniques chargées de filmer et de photographier le déroulement de la performance. De même, Orlan lit avant le début de chaque opération un extrait de l'ouvrage d'Eugénie Lemoine-Luccioni *La Robe* – extrait qui joue le rôle d'une véritable profession de foi dans la conception du corps, chez Orlan, depuis les années 1990 :

« La peau est décevante [...] dans la vie on n'a que sa peau [...] il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a [...] j'ai une peau d'ange mais je suis un chacal [...] une peau de crocodile mais je suis un toutou, une peau de noire mais je suis un blanc, une peau de femme mais je suis un homme; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai. » (Lemoine-Luccioni 1983 : 95)

La rythmicité rigoureuse des performances, la répétition de moments, de gestes, l'utilisation d'un contexte médical et artistique, agissent comme un cadre donnant rigueur et assurance à la transformation identitaire.

Le *seuil*, introduit par la sacralisation, est décrit par Goguel d'Allondans comme un moment liminaire, hors du monde institué, et ouvrant à une « suspension identitaire », voire un *regressus ad uterum*² (Goguel d'Allondans 2002 : 47). La salle d'opération paraît en effet un lieu de dissolution et de reconstruction identitaire; c'est le moment où le visage d'Orlan est déstructuré, brisé et bouleversé. Comme l'écrivait Van Gennep, il existe de ces lieux où l'individu ne loge plus dans le cadre habituel des choses, il « se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de marge [...] » (Van Gennep 1909 : 24). En effet, le visage d'Orlan, bien que brisé et reconstruit par le travail du chirurgien, ne représente pas encore la nouvelle identité recherchée par Orlan. Ce n'est que lorsque les tumescences auront disparu que

sera rendu visible le nouveau visage de l'artiste, car au moment de l'opération, son identité se fait plutôt un *no man's land*, un entre-deux, un *liminal*. Cette étape du *seuil* amorce une re-naissance.

Si le seuil est le moment d'une perte qui conduit à une nouvelle identité, il est aussi le moment où des initiateurs « apprennent aux jeunes le temps des origines, temps du rêve, temps primordial lié aux ancêtres [...] » (Goguel d'Allondans 2002 : 49). C'est le temps de la transmission d'un savoir, d'un secret, moment où l'initié traverse de l'autre côté du miroir et se voit guidé, pour une telle traversée, d'initiateurs, de passeurs. Ces figures tutélaires sont fort visibles dans les performances d'Orlan : les textes de Michel Serres, de Jacques Lacan, d'Eugénie Lemoine-Luccioni sont autant d'explications des enjeux de sa pratique que d'arguments d'autorité donnant sens et valeur à ses transformations identitaires. À les citer au cœur de sa nuit identitaire, c'est de leur autorité qu'elle tire courage. Elle en fait des initiateurs qui, possédant une lucidité particulière sur les contraintes identitaires du sujet actuel – et l'artiste donc –, permettent de voir plus clair sur les mécanismes normatifs qui nous gouvernent. Rappelons-nous ce qu'elle affirmait dans ses conférences *Interventions* : « C'est à la lec-





Orlan

ture d'un texte d'Eugénie Lemoine-Luccioni, psychanalyste lacanienne, que l'idée de ce passage à l'acte m'a traversée » (Orlan 1997 : 37).

Ouverture

Créations originales, les performances opérations d'Orlan n'en demeurent pas moins rythmées par une ritualité qui permet de traverser cette « nuit identitaire » qu'est l'abandon d'une identité biologique pour lui préférer une identité élective. Et pourtant, le rite de passage n'est pas un *contenu* récurrent et immobile qu'il faudrait ressortir à l'instar d'un grigri pour bénéficier de sa protection. Bien plutôt, il est une *forme* structurale, anthropologique, réinvestie chaque fois différemment par chaque culture, et désormais par chaque sujet, pour traverser certains des moments les plus affrontés de l'existence.

À se servir du rituel comme voie de conjuration de l'angoisse d'un franchissement des limites identitaires, Orlan en fait aussi le moyen d'une propulsion hors des contraintes normatives. Non seulement le rituel permet-il d'intégrer ses transformations identitaires à un cadre permettant de gérer l'abject d'un tel geste, mais ce faisant, il donne aussi le courage d'un dépassement des contraintes esthétiques traditionnelles et normées.

Une telle possibilité est fascinante. Il serait simple – si simple, de cette simplicité qu'offre l'abattement – de se bercer à prétendre que les structures et les cadres normatifs sont autant de contraintes inextricables formant les murs lisses, marmoréens, d'un labyrinthe emprisonnant l'individu et supportables uniquement grâce à l'illusion de liberté qu'elles savent sécréter³. Les choses sont autrement plus complexes. Le réseau des structures et des normes déterminant le comportement de l'individu n'a pas la perfection d'un édifice concentrationnaire : il est partout animé de mouvements, de tensions, de surdéterminations, de paradoxes. La longue durée d'une structure peut bien faire de l'ombre à la contingence d'une norme; quelque volonté monopolistique peut bien venir se briser sur une rythmicité locale. Certaines contraintes peuvent bien ne couvrir qu'une part de la toile sociale; d'autres, s'affronter au creux d'un conflit l'animant.

En cela le rite, comme forme structurale, sait zébrer la surface lisse des cadres normatifs œuvrant sur l'individu actuel, et échapper, l'espace d'un instant, à leur poids. Le sujet actuel recourant au rite de passage peut donc profiter de sa capacité phorique (Tournier) afin de se penser autrement. Au final, ce dernier ne se sera pas extirpé de ces cadres normatifs, mais il aura su se déplacer, y occuper un espace autre, discret, « minoritaire » (Deleuze), un espace de liberté.

MAXIME COULOMBE

NOTES

- ¹ Rappelons-nous la définition de l'abjecte de Kristeva : « Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, écrivait-elle, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre » (Kristeva 1980 : 12).
- ² Cette dernière métaphore nous ramène d'ailleurs au désir de l'artiste de s'enfanter elle-même, de se faire sa propre génitrice et de rompre avec ses assises familiales. Un tel désir est omniprésent dans le désir de l'artiste de transformer son identité par la chirurgie esthétique (voir Orlan 1997, Orlan 2003).
- ³ Rappelons-nous de la fameuse phrase de Bourdieu à propos du rôle du sociologue : « La sociologie libère en libérant de l'illusion de la liberté ».

Bibliographie

- Maxime Coulombe, « Maïeutique du corps : entrevue avec Orlan », *ETC Montréal*, n° 60, décembre 2002, janvier, février 2003, p. 11-16.
 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
 Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage, rites d'initiation : Lectures d'Arnold van Gennep*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.
 Denis Jeffrey, *Jouissance du sacré : Religion et postmodernité*, Paris, Armand Collin, 1998.
 Julia Kristeva, *Le pouvoir de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
 David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992.
 Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
 Orlan, « Interventions », in *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions, Jean-Michel Place, 1997.
 Arnold Van Gennep, *Les rites de passages*, Paris, Picard, 1909.

Sociologue et historien de l'art, **Maxime Coulombe** est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Laval (Québec). Il s'intéresse tout particulièrement aux nouveaux imaginaires, voire aux nouvelles transcendances, émergeant dans la culture et l'art actuels. Parmi ses récentes publications, on compte : « Orlan », *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007; « Imaginaires de l'après-humain », *Cultures et Sociétés : sciences de l'homme*, n° 1, printemps 2007, « L'œil, la peau, le piège », *Les cahiers de l'observatoire NIVEA*, Paris, 2007 (à paraître).