

Orlan. Destruction, camouflage, une chirurgie de l'image

Michel Collet

Number 75, Winter 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46178ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

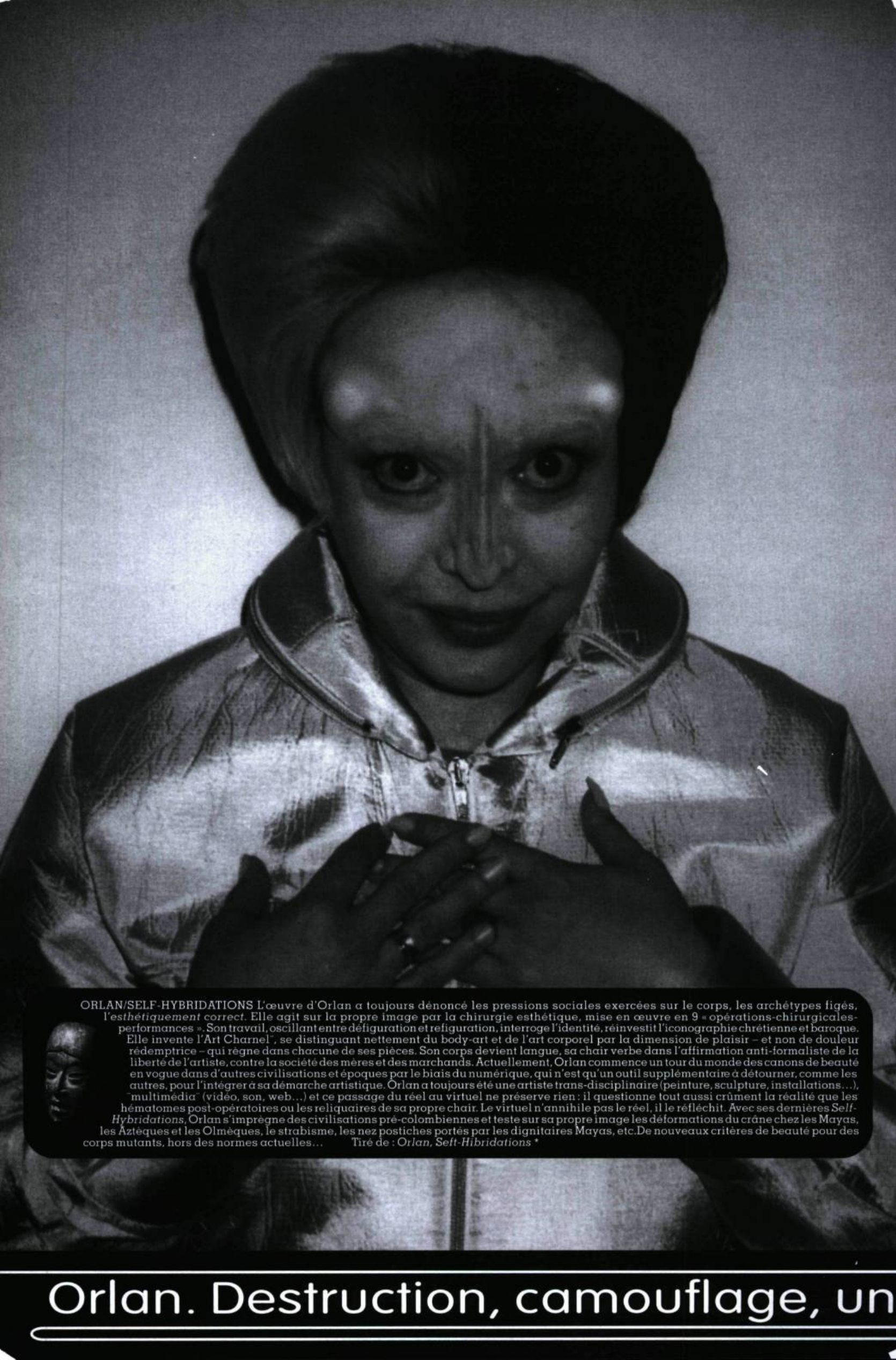
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collet, M. (2000). Orlan. Destruction, camouflage, une chirurgie de l'image. *Inter*, (75), 36–37.



ORLAN/SELF-HYBRIDATIONS L'œuvre d'Orlan a toujours dénoncé les pressions sociales exercées sur le corps, les archétypes figés, l'esthétiquement correct. Elle agit sur la propre image par la chirurgie esthétique, mise en œuvre en 9 « opérations-chirurgicales-performances ». Son travail, oscillant entre défiguration et refiguration, interroge l'identité, réinvestit l'iconographie chrétienne et baroque. Elle invente l'Art Charnel, se distinguant nettement du body-art et de l'art corporel par la dimension de plaisir – et non de douleur rédemptrice – qui régit dans chacune de ses pièces. Son corps devient langue, sa chair verbe dans l'affirmation anti-formaliste de la liberté de l'artiste, contre la société des mères et des marchands. Actuellement, Orlan commence un tour du monde des canons de beauté en vogue dans d'autres civilisations et époques par le biais du numérique, qui n'est qu'un outil supplémentaire à détourner, comme les autres, pour l'intégrer à sa démarche artistique. Orlan a toujours été une artiste trans-disciplinaire (peinture, sculpture, installations...), « multimédia » (vidéo, son, web...) et ce passage du réel au virtuel ne préserve rien : il questionne tout aussi crûment la réalité que les hématomes post-opératoires ou les reliquaires de sa propre chair. Le virtuel n'annihile pas le réel, il le réfléchit. Avec ses dernières *Self-Hybridations*, Orlan s'imprègne des civilisations pré-colombiennes et teste sur sa propre image les déformations du crâne chez les Mayas, les Aztèques et les Olmèques, le strabisme, les nez postiches portés par les dignitaires Mayas, etc. De nouveaux critères de beauté pour des corps mutants, hors des normes actuelles... Tiré de : *Orlan, Self-Hybridations* *

Orlan. Destruction, camouflage, un

L'histoire nous offre quelques possibilités de reconnaître ce terrain, le théâtre des opérations, notamment avec l'*Encyclopédie* et ses planches d'anatomie. Dans l'avancée scientifique du siècle des Lumières, l'*Encyclopédie* célébra en effet une forme de tragique situé du côté des corps palpitants et de la chair entamée. L'influence sur l'art et le rapport au théâtre de cette recherche en physiologie sont tout à fait repérables. Les dissections publiques, à cette époque, vont connaître de beaux jours. Leur dénouement incertain, comme le relevait DIDEROT quand il s'agissait de la vivisection des prisonniers condamnés à mort, l'emportera alors largement chez le public, face au suspense artificiel des pièces de théâtre où le cri est toujours simulé et l'émotion, reproduite. Dissections et vivisections, expériences assimilables, sous un certain angle, à une exploration-destruction méthodique des corps, vont se développer et, faute d'appareils de mesure suffisamment précis, l'observation (la contemplation...) sera à cette époque le moyen premier pour saisir les phénomènes de ces corps ouverts (CHARDIN et J.-B. GREUZE sont au nombre des peintres qui figureront ces scènes de chairs et de médecine). « Les tissus se révoltent sous le couteau, les gémissements et les cris ne sont pas les manières affectées d'une souffrance née de la conscience d'être regardée (...) mais d'une réaction incontrôlée de la victime, comme dérobée par le témoin et sans feinte (...) ; la scène physiologique est l'envers de la scène théâtrale dont les passions jouées deviennent à l'époque synonyme de fausseté », comme le mentionne PRADIER.

Considérons cette image, *La deuxième bouche*¹, l'image muette d'une tête, de ce visage déformé que fouille une tige métallique. Ici, il s'agit (git) d'une image de la destruction ; l'objet est enfoncé dans le gras du cou, bien ouvert. C'est une production qui est tentative de porter aux limites, et justement de déjouer, de troubler le jeu-processus, le jeu de l'art quand « les interprétations constituent les œuvres », comme l'écrit DANTO. Ici, le montré est parasité par la charge du contenu, par sa puissance d'effroi, et vient embuer nos lunettes de reconnaissance interprétative. Cette monstration de l'entaille produit certes du visuel, mais elle est défiguration de la figure, une défiguration qui serait celle de la « viande » (F. BACON)... Ce serait précisément de ce pouvoir, de la viande irreprésentable, que viendrait une contamination de l'image, pouvoir de l'horreur qui, selon KRISTEVA, « est source d'un nouveau rebond de nos représentations qui transpercent les formes, les volumes, contours et font apparaître les battements de la chair ». C'est en ce sens que la destruction, celle montrée du corps dans son apparence, serait ici une attaque de la forme qui la présente, du théâtre, de la scène de notre regard, et viendrait nous rappeler que « l'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé ». Un coup de canif dans la représentation, le *disegno*, la conception classique de la Renaissance.

1. Remarques à propos de *La deuxième bouche*, 7^e opération chirurgicale-performance dite *Omniprésence*. L'image : une photographie. De profil, le visage d'ORLAN ouvert sous le menton, béance dans laquelle les mains du chirurgien introduisent un outil. Une lampe de travail focalise la lumière sur cette ouverture artificielle ; l'ensemble du visage, les yeux ouverts, se devine dans la pénombre. Cette pièce s'intitule *La deuxième bouche*, 7^e opération chirurgicale-performance dite *Omniprésence*. L'opération était pratiquée par le docteur Marjorie CRAMER. La performance, qui avait lieu le 21 novembre 1993, était diffusée par satellite au centre Georges Pompidou (Paris), au centre multimédia de Banff (Canada), au centre Mac Luhan (Toronto) et à la galerie Sandra Gering (New York). Le costume d'ORLAN était signé Van LU.

* Pierre BOURGEADE, *Orlan. Orlan, Seft-Hybridations*, vient de paraître chez Al Dante, Paris, 3^e trimestre 1999, (avec la collaboration de la Galerie Yvonamor Palix), Paris-Mexico. ISBN 2-91 1073-49-5. Les illustrations sont aussi tirées de ce livre. ndlr

Sur ce même versant, on retrouvera quelques indices à la lecture des martyres : « Lorsque le saint subit les ultimes tortures, les spectateurs sont frappés de voir l'économie de sa chair jusqu'à l'intérieur de sa circulation sanguine et de ses artères ». Il s'agirait en effet de toucher aux soubassements de l'image, en frappant le spectateur dans son voir. La monstration produit ainsi un avant de l'image, un camouflet-camouflage qui, en quelque sorte dans un excès, fait écran à l'image tout en en révélant par affleurements un intérieur. Cette monstration est mode corporel, expérience entre le sujet et le monde, et elle n'est pas sans rappeler l'aire winnicottienne, l'espace potentiel fondé précisément non sur le fonctionnement du corps, mais sur ses expériences auxquelles puise le sujet qui ainsi « viendrait éprouver que la vie est réelle ». Un mode corporel, donc, par lequel ORLAN joue avec la transgression dans le registre des perversions – masochisme et autres dans leur aspect médiatique, public – le corps des lieux communs ! – et empruntant évidemment à leurs représentations culturelles. Un mode qui va permettre, dans un retournement paradoxal, de se dégager précisément de cette détresse de la viande, certainement non-représentation, cela dans une parodie spectaculaire. À propos de ce nouage, ORLAN écrit qu'« il doit y avoir une inscription dans le social. Il n'y a pas d'issue en dehors de cela ». C'est en effet inséré dans un ensemble de représentations – décors, costumes, mythologies, récits, photographies, expositions, vidéos, textes – qui contribuent à bigarrer la scène, comme pour la camoufler par excès, que pourra dès lors se jouer cette parade du retournement.

