

Intervention



Action Orlan-Corps

Orlan and Alain Charré

Number 15-16, 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57440ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Orlan & Charré, A. (1982). Action Orlan-Corps. *Intervention*, (15-16), 24–25.

ACTION ORLAN-CORPS

Je n'ai jamais fait une oeuvre (dessin, photo, sculpture, vidéo, performance) sans la penser comme un corps qui chercherait d'autres corps pour exister.

Car exposer (même un tableau avec un cadre) est à chaque fois une installation, que ce soit déclaré ou non «Comment le faire fonctionner dans un lieu qui le sur-impressionne». Il n'y a pas de lieu neutre, un lieu est toujours chargé psychologiquement, physiquement, historiquement. Il induit, il tire, il attire, il vampirise, il peut aller jusqu'à détruire; il est exhaltant de se jouer de lui, de l'absorber, de l'asseoir, de le rendre support et cadre du travail présenté. C'est une lutte, se mesurer à, c'est du corps à corps, c'est lui ou moi; le bonheur étant cette absorption pour qu'il ne fasse plus qu'un avec l'oeuvre, qu'il soit comme prémédité avant l'oeuvre ou comme coulant de source, comme construit pour l'oeuvre, autour de l'oeuvre.

De telle sorte le mesurage d'institution, pratiqué depuis 1972, prend un aspect tout à fait différent, surtout dans l'espace où il s'effectue. Ma méthode de travail passe d'abord par une réflexion sur les plans de l'architecte puis sur le contenu passé et présent du bâtiment et enfin sur mon vécu corporel du lieu; et reprenant le vocabulaire de gestes que je m'impose pour chaque performance, un imaginaire naît, bien décidé à mettre en valeur un espace, cet acte, ces gestes, ce corps.

Le corps sculpture dans une autre sculpture: le corps de bâtiment.

- À Liège en 1980, une place énorme est dévastée par des engins mécaniques, je pratique la performance sur quatre jours et utilise les engins pour créer des images «chocs» en faisant porter par eux mon corps à chaque étape.
- Au Musée St-Pierre, en 1979, je retrace au sol, comme l'architecte, le périmètre du cloître dans un travail répétitif et minimal.
- À Venise, sur la place St-Marc j'utiliserai les pigeons de la place pour reconstituer un axe qui apparaissait jadis sur les plans d'architecture.
- Au Guggenheim, j'utiliserai des diapositives projetées sur la spirale. Elles seront de plus en plus grandes, en allant vers le haut.

ORLAN

MesurAGE des institutions

Tentative de relativisation de la «grandeur» de nos institutions



Jadis les mesures étaient: le pouce, le pied, la coudée; est-ce que notre vécu corporel aurait cessé d'être la bonne mesure? «**L'Homme est la mesure de toute chose**» (Platon, Protagoras).

Déroulement de cette action

J'enfile une robe de drap, toujours la même. Je mesure le lieu à l'aide de mon corps en m'allongeant au sol et en traçant un trait à la craie derrière ma tête. Je comptabilise avec un ou deux témoins le nombre d'Orlan-Corps contenu dans cet espace. — Je fais le constat — Je quête de l'eau — J'ôte ma robe, je la lave en public — Je fais des prélèvements de cette eau sale — prélèvements qui seront ensuite étiquetés, numérotés, cachetés à la cire — Je présente dans les galeries ces prélèvements, les constats, les photos ou la bande vidéo concrétisant ce travail.

NOTES À PARTIR DE MESURAGE DU MUSÉE ST-PIERRE DE LYON

Impossible de rendre compte du développement entrecroisé des récits qui s'éveillent au passage d'un corps dans un lieu silencieux ordonné par les mesures du XVII^e siècle, lui-même relevant des métriques anciennes — antiques. Alors nous évoquons quelques points.

XVII^e siècle; c'est l'époque de la construction du couvent des Bénédictines de St-Pierre à l'emplacement de leur ancien monastère. Il s'agit d'un édifice d'un plan approximativement carré, constitué de quatre ailes formant le pourtour d'un jardin calme, encadré d'une galerie profonde. En somme, un cloître de l'époque moderne. C'est aujourd'hui un parc d'une grande paix au coeur même de la ville.

Le plan dessiné de la galerie forme donc un cadre, ponctué sur l'intérieur par les piliers des arcades. C'est à l'ombre de ce portique que le corps d'Orlan va lentement, rythmiquement *arpenter* un sol d'une profonde histoire — métrique. — C'est là que nous ne pouvons (dans ce texte), malgré le désir, entendre toutes les lois des géomètres de Rome copiés par les moines-constructeurs des cloîtres clairs que les architectes de la Renaissance ont systématisé jusqu'à faire des références à l'Antiquité un élément du langage courant de l'architecture, religieuse ou non; c'est là en 1646 que Roger de la Valfenière, l'architecte de ce couvent-ci, en trace les lignes chiffrées.

Or c'est pourtant bien de ces métriques-là que l'intempestivité déclarée de la mesure-corps d'Orlan atteint la volonté géométrique: dans l'abstraction non plus seulement de l'espace mais aussi du temps. Nous y voilà.

Accroupie, allongée sur le dos, d'un geste ample elle trace à la craie un segment de 50 cm environ au sommet de sa tête (... comme les enfants qui veulent grandir!). Puis se retourne, se redresse, les pieds sur la ligne de faite, plan et élévation du corps. Élévation et planimétrie: il s'agit d'architecture et de corps, soit principalement de *lieu*, passage à l'abstraction.

Le corps est alors une unité abstraite qui, dans l'acte répétition se réalise comme forme minimale à laquelle il se soumet ensuite. En d'autres termes, dans le premier geste du choix de l'unité métrique, le corps est entier, plein, nécessaire à lui-même, dans le second acte répétitif il est une règle à lui-même: il a déterminé un ordre qu'il accomplit en s'y soumettant.

De l'unité à la distance totale, il y a maintenant l'espace du lieu choisi. Ici, au couvent des Bénédictines, le parcours, comme nous l'avons dit, est celui d'un carré. C'est lentement, avec une totale présence, qu'Orlan adhère à cette ligne qui ne lui appartient pas, ni avant, ni après. Ni après: elle a, comme l'escarrot, secrété une ligne invisible d'une pureté surprenante, comme l'ont suivie les spectateurs détendus, observateurs non dramatisés.

La ligne invisible, celle du dessin de la Valfenière, la même que celle des processions comptées, mesurées, chiffrées des moines carolingiens, est à l'issue du trajet, réalisée. Nous la voyons. C'est un rayon. Elle était déjà là; l'action d'Orlan l'a manifestée. Tous les temps du lieu (nous) sont contemporains, par l'existence faite — sans la conscience et la pratique artistiques d'Orlan, il n'en serait pas ainsi. Il y faut la convocation de l'absence pour que les temps existants apparaissent dans leur évidence — par delà l'érudition; ils sont produits par l'acte présent — Puis Orlan parcourt une seconde fois son dessin; debout, accompagnée de deux «témoins», elle enregistre les faits: science de l'arpentage.

Après cette première phase de l'action, la seconde d'un tout autre ordre vient comme effacer la précédente. Il n'y est plus question ni d'espace ni de temps, mais d'une hyperconcentration de toutes les transpirations symboliques, parasites inévitables du couple géométrie-corps. La poussière a collé au vêtement blanc: il est gris, sale, «souillé» aime dire Orlan. Le lavage en public est un acte de *pression*; presser le linge avec énergie après l'avoir trempé violemment dans l'eau et la lessive, et en recueillir la sueur grisâtre dans un petit bocal. Orlan, aux yeux étonnés, brandit de la main droite sa fortune; petite femme en noir aux cheveux rayonnants, elle est droite et tendue entre l'action, son auréole et l'oubli.

Alain Charré



MesurAGE de la Place St-Lambert, dans le cadre du projet «Performance?» du Cirque Divers, Liège, 1980