

Performance et autoreprésentation

Catherine Cyr

Number 151 (2), 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71837ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

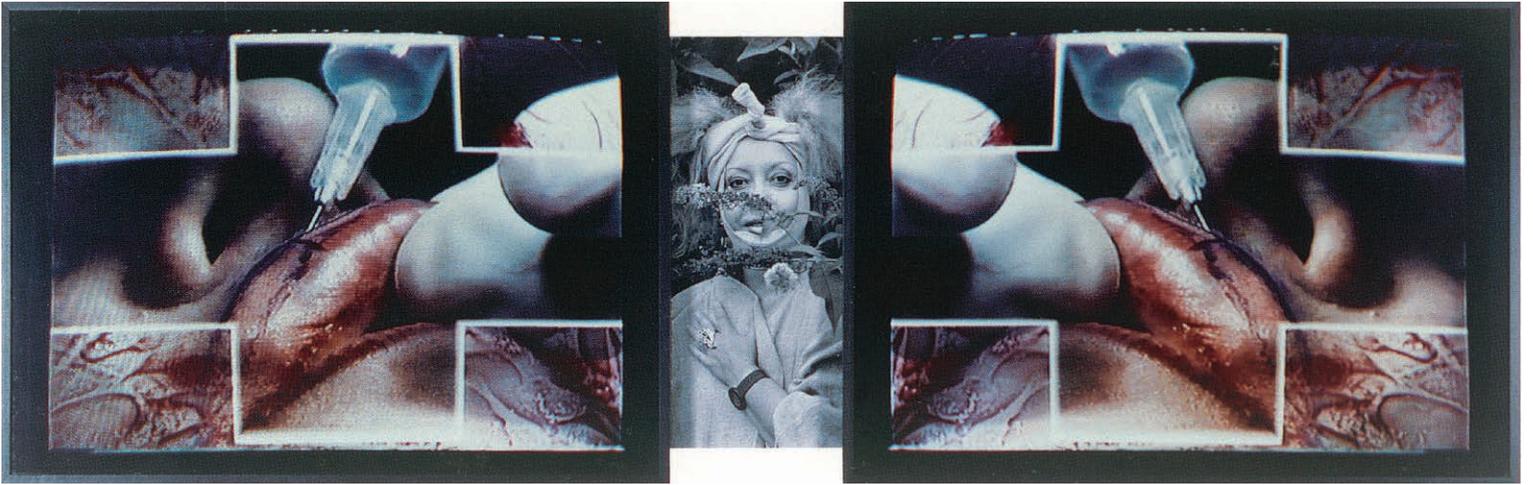
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cyr, C. (2014). Performance et autoreprésentation. *Jeu*, (151), 60–63.

Performance et



autoreprésentation

(2^e partie)

Le premier volet de cette réflexion en trois temps, consacré à Gina Pane, est paru dans *Jeu 149*.

Ce deuxième article aborde le travail de l'artiste française Orlan.

Suivra, dans un prochain numéro, un troisième et dernier volet portant sur une pratique performative des années 2000.

Ce triptyque se donne à lire comme un trajet, souple, de l'affirmation à la disparition progressive du corps-sujet dans la performance.

Catherine Cyr

Orlan, *Séduction contre séduction*, 1993.
 © Triptyque tiré de l'ouvrage *Orlan*,
 Paris, Flammarion, 2004, p. 142.

Les premières pratiques performatives, qui ont émergé dans le champ des arts visuels dans les années 60, ont redéfini les contours de l'œuvre d'art. Rompant avec l'objet et avec l'idée de pérennité, elles ont fait de l'action éphémère une toute nouvelle forme de création. Le plus souvent, cet art en actes était arrimé au corps de l'artiste, à la fois support et centre rayonnant du discours esthétique. Or, alors que dans ce premier temps de la performance s'affirmait avec éclat le corps-sujet, l'œuvre se posant comme le prolongement du corps et de l'identité de l'artiste – pensons, par exemple, au travail de Carolee Schneeman, aux premières œuvres de Marina Abramovic –, ce rapport entre le corps et l'identitaire ira ensuite en s'effritant. Dans les années 80 et 90, pour nombre d'artistes s'opère en effet un glissement : le corps n'est plus l'espace d'un soi profondément incarné, mais une construction changeante, plurielle. De sujet, il passe à objet, et son discours se fait de plus en plus ambigu...

ORLAN OU LES AMBIVALENCES DU CORPS-OBJET

Née en France, Orlan est une artiste multidisciplinaire qui, durant plus de 25 ans, développe une pratique où s'entremêlent le dessin, la photographie, la performance et la vidéo. Je n'aborderai ici qu'un seul aspect de son œuvre, soit les performances chirurgicales conduites dans les années 90. À travers ces performances, caractérisées par l'ironie ludique, l'artiste perpétue un travail où elle interroge, de façon conjuguée, sa propre image et l'iconographie religieuse baroque. Ces performances, qui se déroulent dans un bloc opératoire et sont diffusées par un dispositif de téléprésence, opèrent une rupture avec les pratiques antérieures puisque, pour la première fois, une barrière symbolique est franchie : le corps n'est plus une simple surface d'inscription. C'est désormais toute son intériorité organique et fluide qui se fait matière de l'œuvre et s'offre au visible. Par ailleurs, cette pratique ne surgit pas *ex nihilo* chez Orlan et demeure philosophiquement dans la continuité du projet poursuivi depuis ses tout débuts, soit d'échapper aux déterminismes à travers la liberté de se créer, de se réinventer. Dans une entrevue accordée à Ophélie LeRouge, Orlan affirme : « J'ai toujours travaillé sur les pressions exercées sur le corps, plus particulièrement sur le corps féminin puisque j'ai beaucoup travaillé sur mon image, ma représentation. J'ai essayé de montrer les formatages dans lesquels nous sommes et que toutes les civilisations fabriquaient les corps. » (<www.fluctuat.net>)

Interrogeant, à même le corps, les imaginaires du féminin et la construction sociale de l'identité, Orlan adopte aussi une démarche iconoclaste, s'inscrivant dans une volonté de destruction des représentations du sacré¹. À travers les performances chirurgicales, elle cherche également à se détacher d'une certaine mystique de la douleur répandue chez les praticiens de l'art corporel². Dans ces œuvres, dont le but n'est pas de critiquer la chirurgie esthétique mais d'en faire un outil de fabrication de soi, Orlan procède à une radicale transformation du corps en déformant son visage ou en se faisant poser des implants en des endroits insolites. Chaque performance est filmée, photographiée, documentée. L'opération chirurgicale n'est pas le but mais le début. En effet, le corps ouvert fournit la matière pour divers dessins faits avec les doigts, dans le sang et la graisse, qui sont ensuite exposés. Revisitant l'imaginaire chrétien du saint suaire, l'artiste prend diverses empreintes de son visage tuméfié et fait de ces suaires des objets d'art autonomes. De même, en référence ludique aux restes des saints martyres qui étaient autrefois des objets d'adoration, elle fait de ses propres restes organiques des reliques offertes au regard.

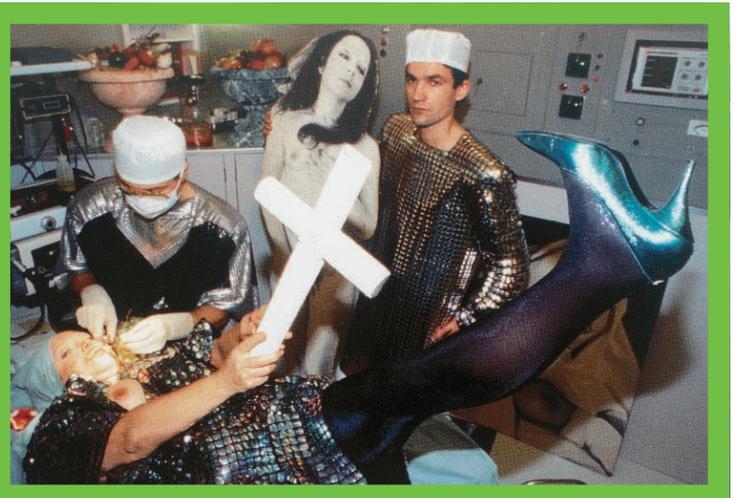
1. Par exemple, avec sa série de *Tableaux vivants* ou avec la création du personnage de Sainte Orlan, l'artiste s'est attachée à se produire elle-même comme une icône hybride et sacrilège, entremêlant de façon grotesque les imaginaires de la sainte, de la martyre, de la vierge et de la putain.

2. On retrouve cette « mystique de la douleur » chez Gina Pane. Voir le premier volet de cet article, *op. cit.*

[...] le corps n'est plus l'espace d'un soi

profondément incarné,

mais une construction changeante, plurielle.



Orlan, *Omniprésence*, 7^e chirurgie-performance, New York, 21 novembre 1993.
© Vladimir Sichov/Sipa-Press, photo tirée de *Orlan*, Paris, Flammarion, 2004, p. 137.

Orlan, 5^e chirurgie-performance,
Paris, 6 juillet 1991.
© Alain Dohmé/Sipa-Press, photos
tirées de *Orlan*, Paris, Flammarion,
2004, p. 124-125.

ESPRIT BAROQUE

Par ailleurs, ce détournement de l'imaginaire chrétien s'accompagne chez Orlan d'une réappropriation de la tradition picturale baroque. Comme le rappelle Anne-Laure Angoulvent (1994), le baroque, c'est l'ambivalence : une hésitation constante entre l'exubérance et le rappel sombre que la vie est éphémère. Cette ambivalence est manifeste dans les performances chirurgicales, lesquelles hésitent entre l'atmosphère festive du carnaval et celle, lugubre, des vanités (*vanitas*)³ inspirées des tableaux du Bernin ou du Caravage. Une opposition s'installe en effet entre l'esthétique de la performance (décors et accessoires exubérants, costumes farfelus) et ce qui s'y passe : une troublante ouverture du corps, une profanation de son ancienne sacralité, le surgissement soudain de l'abject. Comme le rappelle David Le Breton (1999 ; 2003), l'ouverture du corps, depuis les premiers théâtres d'anatomie, est toujours, pour celui qui regarde, une expérience de l'abjection, un surgissement de l'horreur devant l'immonstrable qui se révèle soudainement. Toutefois, ce n'est pas la vue du sang, des os, ni même des viscères qui suscite l'horreur, mais bien ce que cette image dit de notre fragilité et de notre enracinement dans l'éphémère. Surtout, le corps ouvert est sans nom et sans visage, c'est un lieu innommable, une biffure de l'être-au-monde et de son individualité.

Une ambivalence se dessine également chez Orlan dans le rapport entre le corps et la subjectivité. Alors qu'elle prône la réappropriation du corps et la liberté de « se fabriquer », cette réappropriation n'est jamais effective, car l'artiste ne cesse de se dérober à travers des identités évanescences et souvent contradictoires. Surtout, l'équivoque est à son comble lorsque le corps est présenté comme le centre lumineux de l'expérience et qu'il se trouve, simultanément, dissocié de la personne, l'artiste qualifiant à maintes reprises son propre corps de « viande », d'objet inférieur à la technologie et voué à la désuétude. Ainsi, sous son vernis ludique, et sous le discours récurrent de libération des archétypes de beauté et d'émancipation du sujet, le travail d'Orlan rejoint le discours de ceux qui affirment l'obsolescence du corps. Ce discours, qu'on retrouve chez d'autres artistes comme Stelarc (auquel Orlan s'associe volontiers), est aussi celui des post-humanistes qui font du cyborg un idéal suprême, dépassant de loin le corps humain, lequel est entendu comme un brouillon, un membre surnuméraire dont on pourrait bien se passer. Comme l'explique Le Breton, il s'agit là de la nouvelle articulation d'une vieille tradition gnostique et cartésienne de rejet de la corporéité, la dissociation radicale entre le corps et l'esprit s'étant muée, ici, en une séparation entre l'homme et sa chair. Il écrit, dans *L'Adieu au corps* :

Pour le *body art*, le corps est un matériau voué aux fantaisies, aux fantasmes, aux provocations, aux interventions concrètes. Dans un geste ambivalent où le mépris se mêle étroitement à l'éloge, le corps est revendiqué comme une source de création [...] Si le corps des années 60 incarnait la vérité du sujet, son être-au-monde, il n'est aujourd'hui qu'un artifice soumis au design permanent de la médecine ou de l'informatique. Il s'est autonomisé du sujet. Autrefois support de l'identité personnelle, son statut est souvent, aujourd'hui, celui d'un accessoire [...] Le corps est un *alter ego*. (p. 41-42)

Dans les performances chirurgicales, le corps se pose comme le lieu de cette ambivalence entre éloge et mépris. Il y a, chez Orlan, une oscillation, ou une hésitation, entre le corps épicerie d'un Moi réinventé et le corps *alter ego*. Il y a aussi un balancement entre refus et adhésion aux imaginaires du féminin. Aussi, lorsque le spectateur tente de lire l'une ou l'autre de ses œuvres, il ne peut que constater le règne de l'équivoque. À lui de choisir, dans ce foisonnement des contraires, la signification qui lui semble faire saillie. Enfin, il est loisible de supposer que cette équivocité est peut-être ce qui, en fait, rapproche le plus Orlan de l'esprit baroque où, dans une perpétuelle irrésolution, « l'artiste se fait serviteur de l'expression d'une identité en même temps que de l'impression d'une différence » (Angoulvent, 1994, p. 13). ●

3. Les *vanitas* sont des tableaux, souvent des natures mortes, qui expriment la brièveté et la futilité des choses de ce monde en montrant généralement une table avec un livre, des fruits au seuil de la putrescence, et un crâne. Le crâne agit ici comme *memento mori*, c'est-à-dire qu'il rappelle à l'homme sa finitude, lui rappelle qu'il porte la mort en lui à chaque instant de sa vie.

RÉFÉRENCES

- ANGOULVENT, Anne-Laure, *L'Esprit baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi, Paris, Métailié, 2003.
LEROUGE, Ophélie, « Le corps comme lieu de débat public », <www.fluctuat.net>.