

Orlan

Manifeste de «L'Art Charnel»



Gros plan sur l'un des rires pendant la septième opération-chirurgicale-performance dite Omniprésence à New York. Opération pratiquée par le docteur Marjorie Cramer. Costume Lan Vu. Performance transmise par satellite au centre Georges Pompidou (Paris), au centre multi-média de Banff (Canada), au centre MacLuhan (Toronto), à la galerie Sandra Geering (New York). New York, 21 novembre 1993. Cibachrome dans diasec vacuum. 110

Définition :

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un «ready-made modifié» car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

Distinction :

Contrairement au «Body Art» dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.

Athéisme

En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du «corps-plaisir» et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique.

L'Art Charnel n'est pas davantage l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l'Art Charnel ne se veut pas automutilant.

L'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe; seule la voix d'Orlan restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation.

L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux «tu accoucheras dans la douleur», comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu; désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine! A bas la douleur !

Perception :

Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir...Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. «Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées».

- Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie, j'adore ton pancréas et la ligne de ton fémur m'excite.

Liberté

L'Art Charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens il lutte aussi contre les *a priori*, les diktats; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les média (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire.

Mise au point :

L'Art Charnel n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L'Art Charnel est féministe, c'est nécessaire.

L'Art Charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.

Style :

L'Art Charnel aime le baroque et la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte, car l'Art Charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des oeuvres d'art.

L'Art Charnel est anti-formaliste et anti-conformiste.

Orlan (1992)



Orlan. *Self-Hybridation*, 1998. Cibachrome. 74 x 104 cm. Aide technique P. Zovilé. Courtesy

Des identités nomades : l'Art Charnel d'Orlan

«Les lecteurs ne voient pas qu'en réalité une interview reflète l'esprit de celui qui pose les questions, pas de celui qui y répond», dit l'écrivain Doris Lessing¹. Ces pages s'appuient largement sur un entretien avec Orlan qui n'est pas, à sa demande, reproduit comme tel.

Présentations

Depuis 1990, Orlan a fait de son corps même le principal matériau de son travail : matière sous le scalpel, il est modifié sur ses instructions par des chirurgiens². Se sculptant elle-même et inscrivant ses gestes dans sa propre chair, l'artiste modifie son apparence. L'évolution plastique de cette image, son image, devient élément d'un processus plus vaste, un *work in progress*. Ce projet global est désigné par un nom double : *La Ré-incarnation de Sainte Orlan* ou *Image - nouvelle(s) image(s)*. Il y a eu à ce jour 9 opérations-performances.

Maintenant, cette remarque : étant donné l'impact considérable de ces opérations, l'une des manières de la rejeter, explique Orlan, serait justement de considérer qu'en dehors de la performance, «il n'y a pas d'œuvre». Aussi rappelle-t-elle que la salle d'hôpital fonctionne comme un atelier et que son travail ne se réduit pas à ces instants :

- Lors des interventions, mûrement préparées, elle est à la fois patiente et agissante : elle lit des textes, etc. mais elle dirige également le déroulement des différentes actions, avec des contraintes fortes liées aux exigences médicales (la détermination de l'acte dépend de l'accord du chirurgien et des possibilités techniques de réalisation; la mise en scène doit remplir les conditions d'une stricte asepsie, etc.).

- Chaque opération est simultanément ce spectacle immédiat et le processus de fabrication d'autres œuvres, que l'artiste

réalise alors ou dont elle produit ainsi les éléments : des photographies, un film, une vidéo et un certain nombre d'objets (des dessins tracés avec son sang, des reliquaires incluant des morceaux de son corps, des «suaires» de gaze sur lesquels elle procède à un transfert photographique de son visage, etc.).

- Enfin, Orlan poursuit entre les opérations d'autres activités, qui ne les préparent pas ni n'en découlent. Elle vient ainsi de terminer *Self-hybridation*, une série de photographies virtuelles dans lesquelles ses traits ont été combinés avec ceux de la statuaire mexicaine précolombienne³. C'est un autre moyen de questionner la définition du portrait, les limites du genre, mais aussi celles de nos critères esthétiques : cette expérience de greffe l'éloigne-t-elle ou non d'elle-même ? Peut-on intégrer en une seule image, sans conflit, plusieurs standards de beauté mêlant les civilisations, les époques ? Savons-nous aujourd'hui concevoir vraiment une culture hybride, penser la relativisation ?

Coïncidences

Si elle utilise la chirurgie esthétique, Orlan ne cherche pas à conformer son apparence à un quelconque canon de beauté. Il ne s'agit ni de s'opposer à l'érosion du temps, ni de trouver une plus grande adéquation entre son physique et ce qui relèverait d'une image de soi fantasmée : son projet n'a rien de cosmétique. Les opérations n'ont absolument pas pour but de donner forme à un modèle qui aurait été

déterminé à l'avance : Orlan a voulu, dès le départ, «essayer d'utiliser la chirurgie esthétique d'une manière complètement détournée, en employant la technique mais pour produire quelque chose qui ne soit absolument pas réputé beau et dont le geste opératoire n'a pas été fait, n'a jamais été demandé»⁴. C'est ainsi qu'il faut comprendre sa décision spectaculaire de faire placer, en 1993, deux implants de silicone, normalement utilisés pour rehausser les pommettes, sur chaque côté de son front, de manière à créer deux petites bosses. Chaque modification, qu'il s'agisse de la forme de la bouche, du visage, des yeux, etc., obéit à ce principe. Il ne semble donc pas que l'artiste cherche une vérité ou une ressemblance, et pourtant Orlan, constatant que la chirurgie peut permettre de «ramener l'image interne à l'image externe», invite également à considérer son travail «comme un travail classique d'autoportrait»⁵. C'est que, comme l'a noté le philosophe Michel Onfray, elle «inquiète la notion traditionnelle, acquise et policière, d'identité»⁶.

Pour rendre compte de la redoutable efficacité de cette démarche et de la puissance de l'ébranlement, il faut mesurer que le fait que le corps même de l'artiste incarne l'art, et que cette incarnation soit durable, a des répercussions conceptuelles considérables. Le travail d'Orlan s'apparente à ce que l'on appelle l'art corporel ou *body art* (mais il s'en distingue aussi : le manifeste précise les conditions de ce rapport). Cet ensemble de pratiques pourrait se définir comme «la mise en scène par l'artiste de son propre corps à

Orlan. Dessin fait au sang et avec les doigts, 1993. Autoportrait de sang sur papier réalisé durant la huitième intervention. 100 x 70 cm.



l'occasion d'actions, ou de performances, ou l'utilisation de ce corps comme support d'interventions (de la grimace à la blessure)»⁷. Il s'est développé sur la scène internationale dans les années 70, impliquant de nombreux artistes comme Vito Acconci, Hannah Wilke ou Carolee Schneeman aux Etats-Unis, Michel Journiac ou Gina Pane en France, les membres de l'actionnisme viennois, etc. C'est l'un des terrains où le dialogue entre les arts plastiques et la société est le plus serré, soit que l'art attaque certains préjugés, soit que le public le déclare obscène ou non artistique. On a longtemps associé l'art corporel à une affirmation de présence immédiate (interprétation positive) ou à un jeu narcissique de la part des créateurs (réception négative). Mais une critique américaine, Amelia Jones⁸, a récemment proposé une lecture beaucoup plus stimulante de ces pratiques : selon elle, l'art corporel, à travers la performance, participe d'une remise en cause du sujet du modernisme et de la notion d'identité. En effet, dans ces actions, la différence entre l'œuvre, l'interprète et/ou l'artiste tend à s'abolir : la personne du créateur et l'objet créé coïncident ou semblent coïncider dans le corps exhibé. Pour Jones, le spectateur se rend donc compte que son jugement sur la «pièce» proposée, le sens qu'il lui donne, constitue également une détermination de la personne de l'artiste. En

d'autres termes, ce dernier, le sujet de l'œuvre, ne peut plus être défini comme extérieur à elle. Au contraire, nous prenons conscience que comme elle, il est construit, lu et reçu en fonction de critères préétablis. Ainsi en venons-nous à concevoir un sujet flottant dépendant de chaque regard. Nous sommes renvoyés à la subjectivité de nos évaluations interpersonnelles, perçues pleinement comme des interprétations. Alors, par réflexivité, en tant que nous-mêmes objets d'un regard, nous nous remettons en cause à notre tour, prenant acte de ce que nous sommes construits et nous construisons également, par et pour les autres, sous des angles divers.

Déplacements

Or, contrairement aux performances usuelles, le projet d'Orlan inscrit la coïncidence de la création et du créateur dans la durée. Puis-je jamais la voir sans voir en même temps une partie de son œuvre ? Orlan n'est-elle pas ainsi toujours en performance — même dans le quotidien ? Face à l'énigme de ce corps reconstruit, je suis renvoyé à mes questions, il s'ouvre un clivage, qui me fait douter de la coïncidence même : comment «interpréter» ce

visage ? L'outil, le médium et le créateur s'identifient-ils en un même lieu complexe, ce corps devenu mouvant, ou bien seule l'apparence est-elle changée ? L'artiste, origine du travail, est-elle la même au fur et à mesure que ce travail la modifie ? La réponse d'Orlan à cette question est radicale : elle n'a plus la même identité et ce changement devra être entériné : «Lorsque les opérations seront terminées, je ferai appel à une agence de publicité, à laquelle je demanderai de me proposer, d'après mon *brief*, un prénom, un nom d'artiste et un logo. Ensuite je choisirai mon nom parmi ceux proposés puis je prendrai un avocat pour demander au Procureur de la République d'accepter mes nouvelles identités avec mon nouveau visage»⁹. La délégation de la nomination à une agence de publicité montre bien, je crois, le paradoxe que met en évidence Orlan : l'identité nouvelle passe par une désappropriation. (Ce recours à un tiers rappelle d'ailleurs une autre condition importante du travail de l'artiste : elle ne travaille pas seule et sa fonction évoque celle d'un maître-d'œuvre, puisqu'elle est *obligée*, pour modifier son propre corps, de confier les gestes d'inscription à un tiers, qui plus est normalement extérieur au monde de l'art : le chirurgien). Mais simultanément



Orlan. Saint suaire (le bon), 1993. Gaze imbibée de sang pendant la septième opération-chirurgicale-performance, New York, 21 novembre 1993, puis transfert photographique du visage d'Orlan photographié pendant l'acte chirurgical. Transfert photo-

Orlan ne revendique-t-elle pas de décider elle-même de ce qu'elle est ? Son travail tend jusqu'à la rupture le système des équivalences que nous postulons entre le nom, l'état civil, le sujet, son corps, son image, etc. Barthes, observant des photographies le représentant, se demandait : «Qu'est-ce que ce «vous» auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? Où le prendre ? A quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif [...] : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire»¹⁰. Il me semble que l'artiste prend acte de ce principe réel d'incertitude, mais elle fait de cette *condamnation* à l'imaginaire la chance d'un projet somme toute extrêmement joyeux. En effet, il y a ici auto-portrait au sens où le résultat ne «ressemble» pas. Il ne ressemble pas parce qu'il a modifié le référent en même temps qu'il pensait le représenter, et par là même, il ressemble plus qu'aucun autre portrait parce qu'il rend impossible tout figement, toute identification : la coïncidence est à la fois parfaite et béante¹¹.

Baroques

Orlan a une comparaison très éclairante sur ce processus : «Contrairement au transsexuel, je ne désire pas une identité définie et définitive, je suis pour les identités nomades, multiples, mouvantes, mutantes»¹². On comprend dès lors quelle valeur de rupture très forte peut prendre son œuvre. Modifier son corps, c'est revendiquer le droit de refuser l'héritage, les déterminations préalables : «Mon travail est en lutte contre l'inné, l'inexorable, le programmé, la nature, l'A.D.N. (qui est notre rival direct en tant qu'artiste de la représentation)»¹³. Mais Orlan s'inscrit cependant également ainsi dans une tradition — et ce n'est pas contradictoire — celle du *baroque*, dont l'esthétique a toujours joué un rôle central dans son œuvre (elle a travaillé en particulier sur les notions de drapé, de mouvement,

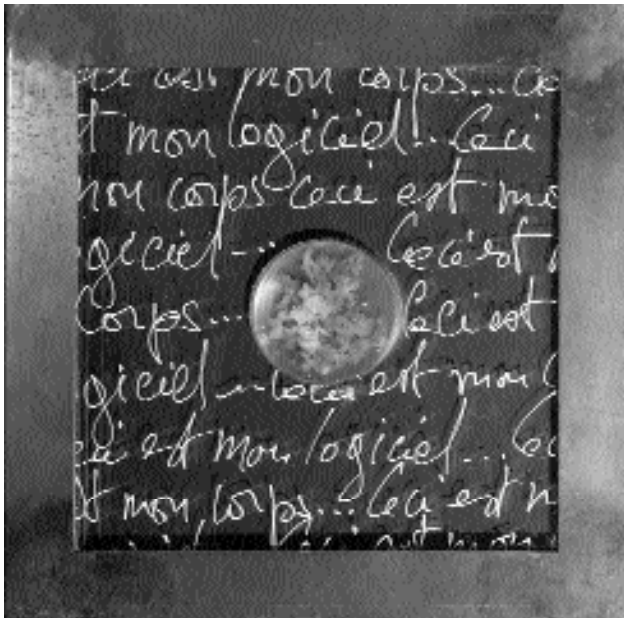
d'extase, etc.). Il faudrait plus que ces pages pour relever et commenter les recoupements, les modernisations, les écarts, l'importance de l'*entre-deux*. Lorsque Rousset tente de cerner l'élan baroque, n'est-ce pas la même vision de l'homme qu'il décrit, une vision soucieuse d'inclure «le multiple, le mélange, les contraires simultanés [ce qu'Orlan appelle le *et/ou*], d'y faire la part de l'obscur, du *bizarre*, de tout ce qui échappe au regard rassembleur et fait échec à l'idée même de définition», si bien que «l'homme, en dernière analyse, ne se définit pas car rien ne peut le fixer» ? N'est-ce pas l'esprit même de cette formule du Bernin, pour qui «un homme n'est jamais si semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement»¹⁴. Un autre contemporain remuant me vient à l'esprit à ce sujet, c'est le romancier Mehdi Belhaj Kacem. Lui aussi me semble s'inscrire dans cette lignée. Dans *1993*, par exemple, il part en lutte contre la fixité, «le piège de la forme, du réceptacle goulé qui veut avidement se refermer sur le plasmé fuyant du vivant». Pour combattre les déterminations réductrices de l'identité sociale, il en passe lui aussi par une remise en question de l'apparence physique : «non, je ne suis pas tel que vous me voulez, je ne me conçois ni par rapport à vos critères, ni par rapport à vos formules, et même ce corps localisé, apparemment toujours présent et égal à lui-même, qui vous sert



Orlan. Etude documentaire n° 20 : le drapé, le baroque ou sainte Orlan travestie à l'aide des draps du trousseau, avec fleurs et nuages, 1981.

d'alibi, je le ferai voler en éclat»¹⁵. Par ce détour, nous revenons au pouvoir de révolte du travail d'Orlan. Changer sans cesse de position, se camoufler — *to keep moving* — c'est aussi ce que l'on recommande aux soldats, et il y a un côté *guérilla* dans ce questionnement de l'identité : Orlan n'est plus là où on l'attendait, n'est plus telle qu'on l'avait vue, elle inquiète (et pour certains agresse, c'est leur problème), bref elle échappe à la traque.

Quand on lui demande si elle ne craint pas, dans sa vie quotidienne, de ne plus se reconnaître, si elle ne risque pas elle-même de se perdre en modifiant à ce point son image, elle répond que s'il lui fallait s'identifier à un caractère physique, trouver un point d'ancrage, ce serait sa *voix*. En s'associant ainsi à une qualité vibratoire, à une production plus qu'à un état, à un moment de sortie de soi et d'entrée dans l'échange, à un phénomène unique et ne se manifestant que dans la pluralité des diverses paroles, à un rythme, etc., bref au support même de son explication vers son interlocuteur, à cet *entre-deux*, il me semble que l'artiste donne encore, spontanément, un exemple de cette perception baroque de soi. Voix/identité écoutée et produite, modulable, éphémère et tenue dans la durée.



Orlan. Petit reliquaire : "Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel", 1993. Chaque reliquaire est décliné en différentes versions selon le texte choisi et la langue utilisée. Cela sera fait jusqu'à l'épuisement du corps, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de chair à placer au centre du reliquaire, mettant en évidence la relation chrétienne de la chair et du verbe. Métal soudé, verre anti-effraction, 10

Histoires

Il est certain que l'entreprise d'Orlan s'attaque à un *tabou* : elle semble tomber dans une tache aveugle de notre perception et en ce sens son œuvre n'est pas vue. Elle insiste : son travail se fait contre les standards de beauté, celle-ci n'est pas du tout son propos, il s'agit bien plutôt de «court-circuiter toute idée de *beauté pure* et canonique pour proposer — parmi des possibles — [...] une beauté pas imaginée ou réputée laide, voire monstrueuse»¹⁶. Mais elle constate que «le plus difficile, c'est souvent de me faire entendre, de me faire comprendre [...] Je crois que j'ai touché un nerf. Les gens viennent avec leurs projections, leurs *a priori* et leurs complexes physiques et ils ont extrêmement de mal à entendre quelque chose qui va autant à l'encontre de ce que véhicule l'idéologie dominante»¹⁷. Et Orlan de raconter, mi amusée, mi effarée, les incompréhensions. A l'issue d'une émission de télévision¹⁸, trois adolescentes s'approchent et veulent savoir quel chirurgien a si bien refait son nez (qu'elle a en effet joli), alors que, s'énerve-t-elle, «je venais d'expliquer que c'était mon nez parental, normal, familial, et que si j'y touchais un jour, ce serait un nez comme celui du roi Pacal, qui partirait du front et qui serait vraiment énorme!»¹⁹ Ou enco-

re, à l'inverse, à San Francisco, elle est contactée par un groupe de sadomasochistes qui lui déclarent leur admiration et lui demandent d'élaborer pour eux un programme d'opérations similaires, auquel ils se plieraient : la proposition a mis l'artiste en fureur ; elle n'a aucune envie de choisir pour les autres («l'Art charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens il lutte aussi contre les *a priori*, les diktats», dit son manifeste). Elle relève la même incompréhension chez les journalistes. Lors d'une conférence de presse, elle déclare solennellement : «Je ne veux pas ressembler à Mona Lisa ni à Vénus» — et, sourit-elle, «60 % des articles ont titré : *Elle veut ressembler à Mona Lisa, elle veut être la plus belle des femmes*»²⁰.

Amphibologie

Seule certitude, son travail interroge des fantasmes, suscite la fiction : il «a fait couler beaucoup de récits». Il lui a donc fallu accepter de ne pas contrôler vraiment sa propre image, au sens de *perception publique*. Pour le moment, dit-elle, «j'ai comme deux activités», dont une est orchestrée par les médias. N'ayant ni les moyens ni l'envie de recourir à une agence de communication, Orlan observe et

invite à considérer les distorsions comme un symptôme, une réaction de la société. Son attitude envers les à-peu-près de certains commentateurs a ainsi progressivement évolué : «au début cela m'a beaucoup ennuyée, puis cela m'a amusée et j'ai même, à partir d'un certain moment, commencé à donner des informations complètement fausses pour que finalement on ne sache plus du tout où l'on est». Les choses sont donc, ici encore, fort complexes. D'un côté, Orlan se distingue, parmi les différents artistes contemporains, par un souci pédagogique remarquable : elle enseigne, multiplie les interventions, les rencontres avec le grand public, prend soin de corriger les plus petites inexactitudes, etc. D'un autre côté, elle avoue brouiller les pistes. Je crois qu'en reconnaissant qu'elle entretient ainsi, en partie, l'incertitude des résonances qui entourent son œuvre, Orlan joue de nouveau sur deux tableaux, selon ce principe d'amphibologie (*et/ou*) qui domine son travail :

- elle donne à entendre qu'elle ne peut imposer une signification unique, et simultanément...
- elle se réapproprie les discours dont elle est l'objet, elle en redevient l'auteur, la source, et les co-signe.

Il faut bien sûr nuancer : Orlan tente de corriger les erreurs les plus flagrantes, quand, s'agace-t-elle, «on dit le contraire de ce que j'ai voulu faire». Mais elle rattache l'ensemble de ces textes à son projet (on songe ici à la croissance progressive des textes médiévaux sous l'apport des gloses, mais aussi aux hyperliens sur Internet) : «je propose les images des résultats médiatiques dans les galeries et musées, comme faisant partie intégrante de mon travail, car, quelles que soient leurs habitudes de réduction, elles me permettent de voir mon impact sur un public que je cible, un public ne faisant pas partie du micro-milieu de l'art»²¹. Orlan est parfaitement logique : à partir du moment où son œuvre même implique que son corps devienne le lieu d'un débat public, autour de problèmes qui interrogent le plus grand nombre, il est inévitable que des prolongements imprévus soient donnés à sa démarche.

Modes

Parmi les échos que rencontre son œuvre, l'un au moins ne manque pas de la surprendre: elle est à la mode. L'artiste, depuis longtemps, a collaboré avec différents couturiers, pour la conception des costumes portés par les participants de chaque opération médicale. Mais il s'agit cette fois de tout autre chose: récupération ou écho au discours de la plasticienne, de nombreux stylistes se déclarent intéressés par son travail. En manière d'hommage, Walter Van Beirendonck, créateur de W.&L.T., a ainsi placé sur certains de ses mannequins, dans un défilé mais aussi sur les photos de sa collection, des excroissances postiches en latex, inspirées des fameuses petites bosses qui, pour Orlan, doivent par excellence matérialiser son indifférence à tout canon de beauté, à toute pression sociale en matière d'apparence. La situation n'est pas sans ironie. L'une des images de W.&L.T. se retrouve en effet dans un numéro récent de *Cosmopolitan*, qui annonce l'arrivée du *lab chic*: «le style laboratoire contamine la mode». A l'appui de ce constat, l'article cite les boîtes chirurgicales détournées pour les arts de la table du designer Alessi, une collection *Premier Secours* chez Casteljacob, «une robe de bloc opératoire» ici, là un «défilé happening dans une salle d'hôpital reconstituée», etc. Difficile de ne pas songer à Orlan, même si elle n'est nulle part citée. Air du temps? Le commentaire hésite dans son interprétation: est-ce un réflexe de protection — «esthétique clinique où règnent le blanc et le clean, c'est un monde pur qui rassure, un univers protégé et aseptisé, loin de toutes les pollutions» — ou l'annonce d'une cosmétique nouvelle, plus inquiétante²²? Je ne me hasarderai pas à trancher. Je ne sais ce qu'il en est de W.&L.T., mais il est clair que les termes de cette alternative ne correspondraient pas au travail d'Orlan, qui ne veut ni purifier, ni créer un nouveau canon. A nouveau, non sans précaution, celle-ci cependant intègre ces prolongements à l'entourage de son œuvre: elle signale le travail des stylistes et laisse ses créations rencontrer les leurs²³



W.&L.T. Collection hiver 1998-99 "believe". Photographie Juergen Teller.

Politiques

«Et même si cette déclaration est très romantique, voire naïve!... Je dis: L'art peut, l'art doit changer le monde, c'est sa seule justification»²⁴. A bon entendeur salut. Il est évident que les propositions artistiques d'Orlan récusent dans leur effet même toute tentative de réduction formaliste (il est difficile de ne voir dans une scène chirurgicale qu'un simple jeu de pans colorés). On ne voit pas, ici, comment séparer l'esthétique du social. Démonstration: les artistes ont besoin «à nouveau de travailler avec [le] public déçu, en position de retrait et de résistance, prêt à entendre les discours réactionnaires, nauséabonds, qui essayent de museler toutes les libertés qu'avaient prises l'art contemporain en disant que c'est n'importe quoi et que ce qui compte, pour qu'on s'y reconnaisse un peu dans tout cela, c'est la représentation de la réalité et la belle ouvrage, la belle main, le savoir-faire, la technique, l'artisanat et la figuration. Ce que j'essaie de proposer, ce qui me paraît intéressant et utile, c'est justement de se reposer cette question de cohésion, cette question du rapport de l'art à la société». Or pour intéresser le plus grand nombre, l'art va s'ouvrir à d'autres domaines — on retrouve alors l'ambiguïté signalée envers les médias, et

l'on n'aura garde de négliger le double sens, encore, du mot *récupération*, qui évoque autant un risque de disparaître (*être récupéré*) qu'un moyen de reprendre des forces (*récupérer*) —: «je vais essayer de puiser dans la chirurgie, mais je pourrais puiser dans les manipulations génétiques, la biologie, la robotique, plein d'autres choses qui ont à voir avec notre époque et les prémices d'un certain nombre d'avancées — même si elles font frémir certains»²⁵. Ancrage dans notre époque et notre vie, cette attention aux signes d'une évolution dans les sciences du corps a bizarrement un effet de distanciation inattendu: il y a une anachronie d'Orlan, et cette anachronie est double.



Orlan. Implants bleus, champs jaune-poussin et regard caméra pendant la septième opération-chirurgicale-performance dite Omniprésence à New York, 21 novembre 1993. Cibachrome dans diasec vacuum, 165 cm x 110 cm. Photo

Futurs passés ...

D'une part, ses images (son apparence) évoquent un univers de science-fiction, films et bandes dessinées futuristes. Elle semble incarner un possible prospectif (on a parlé de *post-humain*, etc.). Pourtant — *eppur si muove*— Orlan existe bien. L'artiste a elle-même conscience de cet effet. Elle ne l'attribue pas à l'influence de la BD ou du cinéma d'anticipation, qu'elle ne connaît pas de manière approfondie, mais au fait que «même les gens qui aimeraient comprendre où l'on en est réellement» découvrent tardivement les résultats des avancées des techniques de pointe. «Nous sommes ainsi toujours en retard sur notre temps». C'est en ce sens que se comprend l'une des phrases clés d'Orlan : *Souviens-toi du futur*. Son travail nous saisit comme le fait, par exemple, la révélation de soudains progrès génétiques et il invite ainsi à une prise de conscience : «il faudrait essayer d'être en phase le plus possible avec notre temps, pour que notre intelligence ne soit pas au service de l'absurde, du passé, mais soit réellement une pensée qui ait une lucidité et ait une perspective». Orlan appelle donc à une éthique de responsabilité, à un devoir de savoir. Il ne s'agit ni de condamner ni d'approuver, mais de (se) rendre attentif, simplement. Je lui montre la photo d'une souris à l'organisme modifié pour produire une oreille humaine (elle a paru il y a quatre ans dans le magazine *Time* et l'incrédulité qu'elle suscite en nous me paraît justement ce dont il s'agit ici). «Je veux retrouver, à travers mon art, des problèmes vitaux, qui sont ceux de notre époque, comme ceux que posent les techniques de pointe qui ont abouti à

Souris de laboratoire à l'organisme modifié pour produire une oreille humaine (University of Massachusetts et M.I.T.). "An early tale", *Time*, 6 novembre 1995, p.



cette photo et qui sont troublantes, extrêmement perturbantes. Si l'article date de 1995, c'est bien évident que les choses ont été travaillées depuis bien longtemps : 20, 40 peut-être 50 ans avant que cela ne passe dans un journal. [...] On est en train de créer à la fois de l'intelligence artificielle et du vivant, et on ne peut pas arrêter, quoi qu'on en pense : la seule chose que l'on puisse faire, c'est essayer d'être prêt intellectuellement à gérer au mieux cette situation, en la rendant plus positive que négative. Donc c'est dans ces eaux là que je cherche, j'aimerais beaucoup avoir des contacts dans ces domaines de pointe, qui sont cette perturbation, cette refiguration et cette défiguration du vivant, sa fabrication. Je suis anxieuse, inquiète et optimiste. A chaque avancée, à n'importe quelle époque, on a eu très peur. On a quand même dit que la vitesse, dans les automobiles ou les trains, allaient nous précipiter contre les parois, etc. et dans une certaine mesure on agit encore un peu comme lorsqu'on pensait que le tonnerre manifestait la colère de Dieu. Dès qu'il s'agit de toucher au corps, on croit toujours que le ciel va nous tomber sur la tête. Or, ici, ce n'est plus du tout du simulacre, c'est une réalité».

...passés futurs

Simulacre contre réalité : l'effet d'irréel du travail d'Orlan vient aussi d'un dépassement de cette opposition. Rimbaud, dans l'une des célèbres lettres dites du voyant, écrit : «Il s'agit de faire l'âme monstrueuse. [...] Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage»²⁶. Dès 1871, le poète, qui allait avoir une



Petit grotesque des marges d'un manuscrit des *Heures de Savoie*, atelier de Jean Pucelle, XIV^e s. (Paris, Musée Jacquemart-André).

telle influence comme figure artistique mythique, rêve ainsi d'une sorte d'intervention sur son propre corps. Mais il rêve... Orlan ne réalise-t-elle pas, elle, peu ou prou, ce projet ? De même que la souris semble concrétiser ces grotesques qui peuplaient les marges médiévales, les visions de Calot ou Grandville, etc., l'artiste est elle-même comme un (très ancien) impossible devenu possible : l'incarnation de la chimère²⁷. De ce point de vue, *Orlan réalise l'art en tant que celui-ci est simulacre*. Tension extrême : ne risquerait-elle pas, en donnant corps à l'imaginaire de quitter le plan symbolique ? Elle ne ferait alors que se charger des stigmates trop réels d'une pression sociale qu'elle ne maîtriserait que sous cette forme délirante, automutilation pathologique dont le milieu artistique serait complice, etc. ? Il y aurait simultanément différentes réponses, qui toutes remettent en cause l'opposition entre symbole et réalisation charnelle :

- Noter notre incohérence. Pourquoi sommes-nous ici choqués quand nous acceptons, voire approuvons, une chirurgie cosmétique des visages ? La publicité ne cesse de nous renvoyer le modèle inatteignable de mannequins aux plastiques retouchées et le cinéma hollywoodien copie/colle les chairs (rappelons-nous les célèbres jambes de Julia Roberts). Bref, sur le marché des désirs et des fantasmes, nous nous créons des humanités impossibles, auxquelles nous nous sommes pourtant de ressembler. Ce qui fait scandale ici (et le scandale n'a-t-il pas toujours à voir avec une dénégation), n'est-ce pas que ces mécanismes soient exhibés puis détournés ? N'est-ce pas qu'Orlan, particulièrement en tant que femme, se montre indifférente aux pressions qui voudraient lui dicter son propre désir d'apparence ?

- Elle-même préfère se placer à nouveau dans le refus des exclusives : si «l'intégration du réel dans l'art, reprenant des questions qui concernent notre vie et chacun d'entre nous» est la condition d'un vrai débat, alors ne faut-il pas supposer «le virtuel et le réel utilisés en même temps comme nouvelles transversalités qui questionnent l'art et notre monde en

devenir»²⁸? L'impact n'est donc pas le même, mais Orlan ne tente pas de rationaliser cette différence : elle la problématise plutôt. En effet, la distinction fait-elle vraiment sens, alors que son travail nous montre justement combien nous distinguons mal entre ce qui n'est que potentiel et ce qui est déjà concret ? Ainsi de *Bosses réelles nez virtuel*, image réalisée à l'occasion de l'exposition W.&L.T. à Rotterdam : est-ce une photographie «réelle» ou un portrait numérique ? C'est un cliché «normal», mais en tant que représentation, relève-t-il moins du simulacre qu'une image informatique ? Le nez (postiche en latex) est-il virtuel ou concret ? L'effet des bosses y est-il différent ? Orlan montre ici, de surcroît, combien ses interventions sont susceptibles de se naturaliser : ici le postiche, l'ajout du nez, s'oppose au définitif, au donné du front.

- Il me semble enfin que ce soupçon renvoie à la seconde face de l'anachronie d'Orlan : nous avons trop vite fait de juger son travail en fonction de catégories à la fois récentes et ethnocentriques. Dire que l'art charnel quitterait le champ du symbole, ce serait exclure de celui-ci des pratiques aussi anciennes et répandues que les scarifications, les tatouages, les déformations culturelles et sociales du corps, etc. De même qu'elle annonce, Orlan rappelle. Avec *Self-hybridation*, elle redonne ainsi une actualité aux corps et pratiques des anciens Mayas. Mieux, elle les incarne non seulement dans le présent, mais dans l'*hypermodernité* du virtuel : la rencontre est exemplaire de son rôle de «passeur», à la limite de domaines et d'enjeux variés.

Séductions

Le corps d'Orlan devient corps social, forum. Quoiqu'elle travaille sur son image, on ne peut donc guère parler de narcissisme dans ce projet. Elle ne renvoie à sa personne que pour mieux montrer le processus, le mouvement même de la création : «Mon art est ma séduction !»²⁹. Cette réponse, ce glissement, a donné depuis 1993 le titre d'une série d'œuvres, *Séduction contre séduction*.



Orlan. *Bosses réelles nez virtuel*. Exposition W.&L.T., Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 1998. Cibachrome. 165 cm x 110 cm. Photographie Juergen Teller, courtesy Juergen Teller.

Dans toutes ces œuvres, deux grands cibachromes en couleur, encadrés et présentant une même scène inversée, sont reliés par une photographie noir et blanc, simplement posée là, sans cadre (sinon les deux cibachromes). Dans l'exemple choisi (voir photo page suivante), l'image dédoublée place au premier plan un crâne qui évoque fortement la tradition des vanités : d'une part Orlan est vêtue d'une robe du soir et des images d'elle nue apparaissent en arrière-plan — le corps tentateur comme denrée périssable — d'autre part elle s'est entourée de références religieuses, croix et diable : la femme est-elle le démon, Orlan (se) punit-elle ? L'artiste porte sur son visage les tracés préalables à l'intervention du chirurgien : le corps va être ouvert. Mais la structure d'ensemble elle-même est là pour empêcher toute fascination. On hésite en effet entre les deux cibachromes, entre lesquels *le même diffère de soi* : lequel est inversé ? L'œil va d'une image à l'autre, suivant le regard qu'Orlan porte en boucle vers elle-même et vers cette photographie «externe», portrait antérieur, extérieur à la scène. Manière de redire qu'il s'agit d'un écart, non d'une quête de beauté, et moyen d'entretenir une incertitude sur la représentation désirable : dans toutes les œuvres de la série,

la «belle» image, préparée, colorée, n'est pas celle de «la belle jeune femme», puisque les critères les plus conventionnels de séductions féminine (jeunesse, sourire, etc.) et artistique (finition, couleurs, etc.) se répartissent inversement entre les grandes et la petite photographies. De surcroît, dans cet exemple, le crâne et le trident en plastique, par leur connotations carnavalesques, inscrivent une autre ligne de fracture, celle du rire : il faut savoir regarder avec légèreté certaines images, saisir les jeux, l'humour des titres (*Implants bleus champs jaune-pous-sin*) qui se moquent de nos émois ou de nos thèses. Le spectateur est amené à prendre ensemble tous les portraits contenus dans l'œuvre et ses composantes divergentes : ni la sidération du beau, ni celle de l'horreur ; ni la pure dérision, ni le seul sérieux.

Les contradictions sont tenues : l'art, le sujet ni le sens ne tiennent dans un cadre. S'il y a une fascination, elle porte sur le trajet du regard, ou mieux sur cet *entre-deux* — mouvement, écart, passage, tribune, dialogue, etc. — que l'on retrouverait ainsi partout dans l'œuvre d'Orlan — image faite d'images et de temps, écheveau, tissu de sens, étoilement...

Hugues MARCHAL



Orlan. *Triptyque photographique avec crâne, pendant la cinquième opération-chirurgicale-performance à Paris, 6 juillet 1991*. Opération pratiquée par le docteur Chérif Kamel Zaar, décor et accessoires Orlan, costume Frank Sorbier. Série *Séduction contre séduction* commencée pour la galerie Penine Hart, New York, avril 1993. Deux cibachromes et une photo noir et blanc. 250 x 81.5 x 5 cm.

1. «Describing this beautiful and nasty planet» [1993], *Putting the questions differently: Interviews with Doris Lessing 1964-1994*, ed. Earl G. Ingersoll, Londres, Flamingo, 1996, p. 228.

2. Née en 1947, Orlan vit à Paris. Elle a réalisé ses premières performances dès 1965, à Saint-Etienne. Pendant 25 ans, ses œuvres utiliseront souvent les draps de son trousseau et elle travaillera principalement «sur l'iconographie religieuse judéo-chrétienne et sur le baroque, avec [s]on corps et [s]on image qu' [elle aimait] beaucoup». En 1977, l'action *Le Baiser* de l'artiste, au cours de laquelle elle propose au public de la FIAC de l'embrasser moyennant 5 francs, fait scandale et elle perd son emploi dans un centre d'animation culturelle lyonnais. En 1982, elle fonde *Art-Accès*, première revue d'art contemporain sur le minitel. En 1983, le Ministère de la Culture la charge d'un rapport sur la performance et, à partir de 1984, elle enseigne aux Beaux-Arts de Dijon (on se reportera pour plus de détails à sa «Conférence», cf. note 5).

3. Ce travail, qui a valu à Orlan le Prix Arcimboldo pour la création numérique (Fondation Hewlett Packard-Maison Européenne de la Photographie-Laboratoire Picto) et le premier prix du quatrième Graphic price Griffelkunst (Hambourg), a été présenté du 3-11-98 au 30-1-99 à l'Espace d'art Yvonamora Palix (dont je remercie l'équipe, ainsi que Jacques Rank et, énormément, Orlan).

4. Orlan, 18-12-1998.

5. Orlan, «Conférence», in Adams, François et al., *Orlan: Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel...*, Londres, Black Dog Publishing, 1996, p. 88. Le texte de cette conférence est régulièrement retouché par Orlan : il fait partie du projet et évolue avec lui. Je tire mes citations de la version à jour que m'a communiquée l'artiste et je renvoie le lecteur, si possible, aux ouvrages où il pourra retrouver les passages en question.

6. Michel Onfray, «Orlan : Esthétique de la chirurgie» [1995], id., p. 34.

7. Catherine Millet, *L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1997, p. 114.

8. Amelia Jones, *Body Art / Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

9. Orlan, «Conférence», op. cit., p. 93.

10. Roland Barthes par Roland Barthes [1975], *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995, p. 120.

11. D'où cette interrogation: parler d'image de soi a-t-il même un sens logique? Le soi de l'image n'est-il pas l'image elle-même, si bien que toute auto-représentation — même si elle doit s'originer en moi-même — ne serait jamais qu'un nouveau report (*image imago*, jamais parfaite, toujours quelque peu funèbre, etc.)? Situer Orlan peut-être là précisément, c'est-à-dire hors/en cet espace de la contradiction «tenue»?

12. Orlan, «Conférence», in Orlan et S. Place, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, J.M. Place, 1997, p. 42.

13. Orlan, «Conférence», in Adams, etc., p. 92.

14. Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, p. 139-140.

15. Mehdi Belhaj Kacem, 1993, Auch, Tristram, 1994, p. 119 et 133.

16. Communiqué de presse de l'exposition *Self-hybridation*.

17. Orlan, 18-12-1998.

18. *Madonna, c'est Madonna* (Ch. Dechavanne), enregistrement public, TF1, 1993.

19. *Id.* Le roi Pacal est un personnage de la statuaria maya.

20. *Id.* Orlan continue à lutter contre cette confusion, fondée sur une méprise. Pour parve-

nir à convaincre les premiers chirurgiens qu'elle a contactés, l'artiste a en effet dû préparer une image de ce qu'elle souhaitait obtenir. Elle a alors réalisé un portrait mêlant son propre visage à la représentation de figures féminines mythiques, choisies pour leur symbolique : Diane, Psyché, Vénus «parce qu'elle incarne une idée de beauté charnelle que je combats», Europe, «parce qu'elle se laisse emporter par l'aventure» et Mona Lisa, «comme personnage phare de l'histoire de l'art» et parce qu'elle pose un problème d'identité en tant qu'autoportrait de Léonard. Tous les traits ont été retravaillés, le portrait a donc cessé de ressembler à l'une ou l'autre de ses sources picturales. Par ailleurs, Orlan ne l'a plus utilisé dès qu'elle a pu travailler avec les chirurgiens. Depuis, malgré ses mises au point, on voit à la fois des journalistes, mais aussi de nombreux critiques ou historiens d'art expliquer qu'elle tente de réaliser un portrait composite.

21. «Conférence», in Adams, etc., p. 89.

22. La légende de l'image de W.&L.T. parle de la procréation médicalement assistée, du clonage humain, et demande: *Jusqu'où aller?* («Quoi de neuf en 1999?»), *Cosmopolitan*, éd. française, n° 302, janvier 1999, p. 84 et ss.)

23. Orlan a par exemple collaboré à l'exposition «Kiss the future! Walter Van Beirendonck & W.&L.T.» organisée à Rotterdam autour du travail du styliste néerlandais. Dans un entretien repris dans le catalogue, elle fait part de l'ambivalence de sa position: «*What effect does it have on you seeing yourself taken over by fashion?* Orlan: From the start, my activities upset people so much that I couldn't even imagine there'd be someone, addressing a larger audience than me, who'd suddenly be able to make my work acceptable in contemporary mores. So when I saw Walter's work, I was really torn between two feelings: very great happiness and total repulsion. Pleasure, because it is rare to see bodies departing from the canons of beauty on the catwalk. Disgust, because what I do is my life's work and fashion, well, it changes every six months. No one's going to tell me, Walter, that next season, you won't switch to a totally different mood, orchestrated, say, around sweet little dolly girls?» (Pascale Renaux, Interview d'Orlan et Walter Van Beirendonck, in *Believe*, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 1998, non paginé). Pour une plus ample illustration des convergences actuelles entre art et mode, il est à noter que la galerie Enrico Navarra présentera cet été, à Paris, une importante manifestation pluridisciplinaire, *Influences: Le corps mutant*, qui rassemblera autour de ce thème des stylistes (comme Van Beirendonck, Jeremy Scott ou Alexander McQueen), des plasticiens (Orlan bien sûr, mais aussi Aziz + Cucher, les frères Chapman, etc.), des musiciens, des cinéastes, etc. (Galerie E. Navarra, 16, avenue Matignon et 75, rue du Faubourg St-Honoré, juillet-septembre 1999).

24. «Conférence», in Adams, etc., p. 85.

25. Orlan, 18-12-1998

26. A *Georges Izambard*, 13 mai 1871 (merci à J.M. Maulpoix qui a appelé mon attention sur ce passage).

27. Chimère, non en tant que figure du composite (cf. note 20), mais comme figure de l'imaginaire et de la création poétique. Cf. Genevra Bompiani, «The Chimera herself», *Fragments for a history of the human body*, t. 1, éd. Feher, Nadaff, Tazi, *Zone* n° 3, 1989, p. 364-409. Cette *irréalité* n'est pas sans poser des problèmes quotidiens à Orlan, qui a renoncé, par exemple, à utiliser les transports en commun.

28. «Conférence», 1997.

29. Interview d'Orlan et W. Van Beirendonck par Pascale Renaux, op. cit.