

Orlan
Façonnement de soi

Publié :

« Pandore ouverte de nouveau » [Orlan], *Spirale*, 158, janvier-février, p. 24-25.

Repris P(H)ASSIONS

Pandore ouverte à nouveau

Si on découvrait Le Caravage aujourd'hui, comme peintre contemporain, on ne le trouverait pas très percutant. Ses fruits aurait beau éclater de sensualité. Aujourd'hui il faut payer de son corps, offert sacrificiellement au scalpel, pour retenir l'attention. Nous sommes de plus en plus anesthésiés par les images et aux images, il n'y a pas de sens quand il n'y a pas de sang. Alors comment repotentialiser l'image sans payer de son corps ? Orlan repotentialise l'image en travaillant directement sur l'image qui nous tient le plus à cœur : l'image du corps qui nous apparaît la clef même de notre existence. Dans ce nouveau Caravage, les raisins sont mangés par le chirurgien.

Orlan nous fait réaliser à quel point nous croyons au corps sacré. Certes on ne peut ouvrir le corps, c'est-à-dire l'écorcher, le dépecer, l'eviscérer ... on ne peut le supporter. Le corps reste pour nous le garant de **coïncider avec notre être**, que l'être est mono-organique. Mais nous découvrons un nouveau cas de figure : le corps ouvert révèle qu'il n'est pas notre être, mais qu'il est un avoir¹. Alors où est l'être ? L'être est ailleurs. Ce travail constitue une transgression de l'*ordo rerum*. Recomposer le corps, recombinaison des organes c'est transgresser un ordre sacré de la nature et du corps. La démarche éthique consiste à accorder sa vie à ce qu'on est, à conduire sa vie de façon conforme à sa nature². Que se passe-t-il s'il n'y a pas de nature première ? Comment s'accorder à soi-même sans ancrage dans un *sacra* ? Il n'y a pas un corps premier, une identité familiale qui fait origine, il n'y a plus que des copies, des copies de copies, dans un emballage sériel. Il s'agit d'interrompre la série des copies familiales, dans la recherche d'un visage archétypal; ou bien s'agit-il de démontrer que tout visage peut être combiné ? Orlan convertie par ses opérations et papasse de ses propres chairs. Artiste pontificale, c'est-à-dire qui fait le pont entre le nouvel ordre corporel et la loi divine de la nature.

Le déni de l'autre

Le travail sur soi ne manque pas de rappeler la « technè tou biou » sur laquelle a travaillé Foucault, soit le projet éthique des Anciens de se façonner soi-

1. Eugénie Lemoine Luccioni, La robe,

2. Arnold Geulincx ; je « me fais pour moi un autre dans ce en quoi je devrais me produire et me faire moi-même » Alain de Lattre, Geulincx, Seghers 1970, p. 66-71.

même. Avec cette différence que la démarche éthique implique un passage par l'autre, elle implique des pratiques modificatrices. Il faut prendre le risque de sa propre négation dans l'autre et dans nos pratiques, pour se retrouver soi-même. En comparaison, la démarche d'Orlan apparaît autiste et hypermédiatique. Comme si le dispositif éthique s'était affolé. D'abord, dans notre désir de nous transformer, il nous fallait intérioriser l'examen judiciaire. Aujourd'hui il nous faut intérioriser l'examen médical. La scène chirurgicale est devenue la nouvelle scène de vérité. Aujourd'hui c'est par le détour de cette métaphore médico-corporelle que l'art rejoint de nouveau l'éthique.

Chez Orlan, le façonnement de soi est littérialisé. Il s'agit en premier lieu d'un travail de surface. Se composer une nouvelle figure : en quoi cette refiguration littérale correspondrait à l'apparition d'une nouvelle figure dans le symbolique — à l'apparition du Soi. Certes, il importe de se sculpter³, le Soi est une œuvre d'art. Le péril n'est pas que l'opération soit ratée, c'est que cette nouvelle épreuve de la souveraineté de l'individu sur lui-même apparaisse soudainement ridicule : quand elle ne serait qu'un *self-fashioning* californien, un acharnement hystérique à soi : s'acharner — littéralement se donner le goût de la chair, se donner une frénésie jouissive à la vue des chairs.

Dans la démarche éthique on se transforme en regard d'un autre, quand l'espace philosophique permet la rencontre : ici cet autre, c'est tous les autres. Le rapport à l'autre souffre d'inflation : Orlan s'adresse à tous (ses performances sont diffusées simultanément à Paris, Tokyo, New York ...) — donc à personne. C'est en passant par ce tous, par l'espace médiatique, qu'elle se revient à elle-même, qu'elle retrouve sa solitude avec un visage changé. Tout cela évoque une jouissance de la chair qui fait l'économie du Désir. Cette époque sépare la jouissance du désir⁴, sépare le désir de l'autre. Voilà ce qui dérange les détracteurs d'Orlan : comment peut-elle jouir dans un corps transformé, dans un corps autre que le sien, — comme s'il était en silicone ? Et si elle veut être la plus belle femme du monde, pour qui aurait-elle le désir d'être belle ?

Le travail que l'on accomplit sur soi relève de la culture de soi de son époque. Est-ce que notre culture de soi accuse une telle régression individualiste que l'on voudrait maintenant faire de son corps un **autre**, soit l'autre total par lequel on se nie et se rapporte à soi ? Autisme d'un corps de silicone. Notre propre corps devenu un étranger à soi-même. La peau devient exotérique, mais nous ne pouvons renoncer au noyau sacré, c'est-à-dire à l'être comme constante inviolable qui ne peut être modifiée sans périr.

La violence des interprétations culturelles

³. Foucault, Michel, Le souci de soi, histoire de la sexualité, tome 3, 1984, Gallimard, p. 61.

⁴. Quand le rapport à soi est « jouissance sans désir ». Ibid., p. 85.

Orlan nous fait réaliser aussi combien le conditionnement politico-culturel qui façonne nos corps, qui détermine notre rapport à nos propres corps, — combien ce conditionnement est fort. D'affirmer sa différence contre les diktats de l'idéologie dominante, elle nous fait réaliser à quel point la pression est forte. Nous avons toujours pensé le corps comme lieu d'équilibre entre la résistance de la chair et la violence des déterminations extérieures. Mais il y a plus : l'ordre politico-culturel n'est pas seulement fort, il est dérégulé. Nous vivons à l'époque du foisonnement des images, de la pléthore des significations, de la saturation de la vidéosphère. Ce qui introduit un excès mais aussi un dérèglement dans le symbolique, contre lequel s'instaure un appel des corps, un besoin de corporéité pré-symbolique.

L'art réinvente les rituels perdus. Orlan démontre la violence de l'interprétation culturelle, son pouvoir de modeler les chairs, — elle se donne une scarification secrète, une nouvelle identité culturelle dans les cicatrices effacées. Elle joue le rituel violent de l'accès à l'identité. Le corps recompose à la surface sa sérénité profonde, son intégrité naturelle. Semble indifférent aux violences de la différenciation culturelle. Ici l'art d'Orlan démontre la violence du modelage culturel, il démontre l'actuel morcellement symbolique du corps, — c'est sur ce corps composés de lambeaux que Orlan fait intervenir une opération esthétique : lisser le visage, effacer les coutures, comme si le corps n'avait pas perdu son sacra, comme si le corps était resacralisé.

Les chirurgies esthétiques sont le plus souvent rendues nécessaires pour réparer les blessures au visage laissées par des accidents. Orlan nous propose des accidents infligés, qui ne sont pas seulement des réactions contre un excès d'idéalisation, qui sont aussi des symptômes par lesquels se fait ressentir une catastrophe silencieuse et invisible, un dérèglement qui a ébranlé notre espace symbolique. Car nous avons perdu la symbolique du corps, le corps n'est plus qu'un assemblage sans **sacra**, les corps sont disjoints, décousus, éparses en eux-mêmes. Le corps cousu de chairs sanguinolantes : Robe de viande pour albino anorexique, de Jana Sterbak. Le corps n'est plus qu'une «viande » qui prend forme d'être encadrée d'un dispositif, d'être in-formé par des discours. L'idée de base est la suivante : le poisson tient sa forme de son milieu marin, tandis que l'homme comme animal symbolique tient sa forme de vivre dans un monde de signes. Les perturbations de notre forme trahissent les perturbations d'un univers symbolique où s'opposent et se composent une multiplicité de discours.

Orlan réveille notre crainte que l'on puisse porter atteinte à l'unité mono-organique de l'être. Elle réveille notre effroi devant la puissance des codes qui composent les formes de notre existence et façonnent nos visages. Elle témoigne que l'identité est éclatée, le corps sans âme est dé-composé soit un cadavre qui bouge. Tout à la fois elle dédramatise tout cela : elle fait du bloc opératoire une scène, elle met en scène sa soumission au scalpel. La médecine devient carnaval, la politique guignol. On voit que le dispositif symbolique, dans lequel nous sommes condamnés à une certaine figuration, n'est qu'un théâtre. Alors elle

choisit un autre théâtre où le corps sera figurant, une autre figuration (dé-figuration puis re-figuration) qui la met hors scène (obscène) : **tout cela afin de libérer le corps de ce qui le forme**, et aussi de ce qui le morcelle. Contre le dérèglement symbolique il faut **affirmer le corps comme quoi celui-ci peut produire sa propre symbolique et aussitôt l'incarner**.

Jouer des fictions de soi

Auparavant, il fallait faire coïncider le sujet de la pensée et le moi profond, c'est-à-dire une identité pré-constituée qui assure notre ancrage dans l'existence pleine. Ouvrir le corps c'est bien ré-ouvrir la boîte de Pandore. Si elle a tous les dons elle recèle aussi les « pires démons⁵ » Ouvrir le corps littéralement : l'éventrer mais aussi le déconstruire : il est constitué de fictions. Alors se subjectiver ce n'est pas retrouver une identité originelle, c'est jouer avec les fictions de soi-même, aucune ne peut être comparée avec une vérité de l'individu, on ne peut que comparer les mérites respectifs de ces fictions incarnées. Pas de corps optimum mais une volonté pandorienne de jouer avec des fictions de soi. C'est mettre le vide dans l'existence, l'indifférencié dans l'identité.

Dans cette recherche d'un autre théâtre, Orlan est précédée par Antonin Artaud . « L'acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain. Pourquoi ? Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, par piétinement d'os, de membres et de syllabes, se refont les corps et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps⁶ . » On ne saurait trouver meilleure définition du sacra : l'acte mythique de faire un corps. En effet, pour Artaud une révolution véritable doit le changer aussi dans son corps. Orlan rappelle que l'art doit changer le monde : mais pour que le monde change il faut assumer ce changement, et l'art qui nous change, dans son corps. Les manipulations symboliques doivent conduire à des épreuves physiques. « Le corps humain ne meurt que parce qu'on a oublié de le transformer et de le changer⁷ »

Orlan repotentialise l'image par le sang et les chairs incisées, mais ce qui est montré (la peau déchirée, décollée de sa forme sub-dermique) se trouve par ailleurs anesthésié. L'organisme est abreuvé de morphine. Le corps est sous analgésique tandis que le spectateur en trouve l'image insupportable. Dans Le Chien Andalou de Bunuel, l'œil coupé au rasoir est un truquage. Fausse coupure de l'œil, ou du moins coupure d'un autre œil, d'un œil mort. Chez Orlan, le scalpel coupe une chair vivante mais insensibilisée, — du moins on l'espère.

⁵. Freud, Sigmund, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », Cinq psychanalyses, trad. M.Bonaparte & R.M.Loewenstein, PUF, 1975, p. 82.

⁶. Antonin Artaud, « Le théâtre et la science », in A. Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, Seghers, 1970, p. 264 sv.

⁷. Artaud in Virmaux, Ibid., p. 264.

Ce paradoxe n'aurait pas déplu à Diderot : l'image ne sent rien. Alors pour ne rien sentir se mettre du côté de l'image. Par contre il faut que ce soit une image qui ait le pouvoir de capter l'attention comme telle. Alors il faut que l'image soit l'expression d'un pathos. Voilà le paradoxe, il faut inventer des images de la souffrance pour se cacher de la souffrance derrière des images. Orlan refuse la douleur, mais nous montre des images douloureuses. Nous la voyons, dans l'opération de se re-figurer, défigurée. Ces manipulations sur la peau nous affectent parce que nous craignons que l'être mono-organique et sacré qui réside sous la peau soit également attaqué. En effet les seuils de douleur sont fonction de la peur de la mort. En cessant d'avoir peur de la mort, on craint moins la douleur. Le seuil de la douleur s'est déplacé. Dans certaines cultures, un rituel de mort initiatique nous enseigne à ne plus avoir peur de la mort, de ne plus craindre de souffrir⁸. Ces rituels de mise à mort constituent une accession au corps symbolique : les scarifications composent un visage culturel. Pour resacraliser le corps, il faut le transformer en signes, et ensuite donner une existence charnelle à ces signes.

Bloc

Conférence-performance Orlan, 27 septembre 1997.

Champ Libre, IIIe Manifestation Internationale Vidéo et Arts Électroniques, .

⁸. Voir Jaulin Robert, La Mort sera, UGE, coll. 10/18, .