

PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE – M. DUPORTAIL
LE CORPS, LA CHAIR, LE SYMPTOME.

La peau du corps, la viande, les orifices.

Etude du corps humain à partir des œuvres de Francis Bacon et d'ORLAN.

Bouteloup Nicolas
Master 1 de philosophie
Mai 2010

La peau du corps, la viande, les orifices.

Lorsque l'on cherche à comprendre ce qu'est le corps, il n'est pas bien étonnant de se pencher sur ce que l'art a pu en dire. Que ce soit le corps de l'artiste ou le corps créé par l'artiste, la dimension corporelle est omniprésente dans l'art sous de nombreuses formes, et plus particulièrement dans l'art contemporain où le corps de l'artiste peut devenir l'œuvre d'art elle-même à l'occasion de « performances ». L'art, principalement depuis le XX^{ème} siècle, permet de penser le corps et c'est pourquoi il est un terreau indéniablement fertile pour les réflexions philosophiques. Qu'est-ce donc que le corps ? Cette question a été soulevée durant toute l'histoire de la philosophie et il n'est pas si étonnant que Descartes ait trouvé le corps moins aisé à connaître que l'esprit. Si l'on veut en parler dans des termes généraux, peut-être peut-on dire que le corps est une unité physique et matérielle composée d'une quantité de corps infinitésimaux assemblés. Sa matérialité implique que physiquement, il y a ce qui est intérieur au corps et ce qui lui est extérieur, ces deux dimensions étant séparées par une limite, une frontière qui, chez l'être vivant, s'appelle la peau. La peau est un objet d'étude que nombre de philosophes et psychanalystes ont eu à cœur d'appréhender, ce qui peut facilement se concevoir de par la dimension de limite qu'elle représente pour tout corps. Didier Anzieu, avec son ouvrage *Le Moi-Peau* a fait par exemple de la peau un élément structurant la vie car nous accédons au monde par notre peau et nous nous constitutions donc en tant qu'individu à travers elle. Et y aurait-il visage si la peau n'était pas présente ? La phénoménologie de Levinas pourrait-elle exister sans la peau ? L'étude partira non pas de ce corps « normal » et normé, mais au contraire du corps dans ses marges, là où le corps ne fait « plus corps », c'est-à-dire quand la peau du corps se fissure, se craquelle ou se trouve. En effet, le corps humain, et ce sera principalement ce dernier qui sera au centre de l'étude, n'est pas une monade « sans porte ni fenêtres », il n'est pas une sphère totalement close : la peau se trouve trouée par des ouvertures que l'on peut nommer des orifices. Ce sont ces orifices qui permettent un rapport entre le dedans et le dehors, entre l'extérieur et l'intérieur, qui permettent de mettre au jour ce qui est caché. S'interroger sur les orifices, les « trous » du corps, revient à s'interroger sur ce qui fait qu'un corps est corps : Le corps sans peau est-il encore un corps ? Ce que révèlent les orifices, ce qui se trouve sous la peau, peut-il encore être nommé corps ? Qu'est-ce qui nous fait passer du corps à la viande ?

L'étude se penchera donc sur le problème de l'intériorité et l'extériorité du corps, et aura pour ce faire recours à l'art contemporain. Il sera notamment fait référence à la peinture de Francis Bacon, à sa lecture commentée par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, ainsi qu'à l'œuvre d'ORLAN, artiste et plasticienne française dont les œuvres questionnent sans cesse le corps et notre rapport à ce dernier, notamment par les séries de performances intitulées *Ré-incarnation de Sainte ORLAN*. La thèse principale de l'étude est que la peau est l'organe qui permet de donner une structure et une forme physique et psychologique au corps. En conséquence, c'est lorsque la peau n'est pas présente que l'on peut accéder à l'intériorité du corps. L'étude partira d'une analyse du corps peint par Bacon en rapport avec l'interprétation qu'en donne Deleuze, pour ensuite montrer comment cette analyse permet d'éclairer à son tour les opérations-performances artistiques d'ORLAN.

La peau du corps, la viande, les orifices.

I- Francis Bacon : déformation de la peau, entre la chair et la carcasse.

1- Le corps : la chair et la viande.

Le corps que Francis Bacon met en scène dans ses peintures est un corps qui met justement en question l'image traditionnelle qu'on peut se faire de ce dernier. De toute évidence, le corps que peint Bacon est un corps dont la peau est absente ou du moins trop déformée pour permettre d'en conserver son essence, à savoir celle de limite, de frontière entre intérieur et extérieur. Bacon nous donne bien plus accès à une chair dépecée et déchirée qu'à un corps dont la forme nous permet de saisir son identité. Au contraire, ici la forme s'échappe. La peau du corps est ce qui permet à la fois d'unifier le corps, de créer une séparation entre l'interne et l'externe, mais c'est aussi ce qui « contient », ce qui empêche justement l'intérieur de jaillir. Sans la peau, l'intérieur du corps se répandrait, s'écoulerait, et déformerait la forme du corps. C'est exactement ce qui se produit dans la peinture de Bacon qui justement ne maintient aucune forme à des corps dont les couleurs rappellent bien plus celles de la chair rougeoyante que celle de la peau. C'est le cas notamment dans le



Trois études pour une crucifixion, 1962

triptyque « Trois études pour une Crucifixion » de 1962 qui servira de fil conducteur dans nos analyses du corps dans la peinture de Bacon. La première partie du triptyque représente deux personnages dont les corps sont

entiièrement noirs devant deux carcasses posées sur une table. Le second représente une forme, un amas de chair ensanglantée étendu sur un lit. Enfin la troisième représente une carcasse suspendue dont la chair se déverse sur le sol. Mais nous pouvons tout aussi bien nous référer au « Portrait de George Dyer parlant » de 1966 où le personnage est représenté assis sur une chaise. Dans les deux cas, la peinture est dominée par le rouge et la chair est tellement déformée par les mouvements qu'il est difficile de discerner la forme d'un corps véritable derrière ces amas. Cela confirme à nouveau que le corps de Bacon est un corps dont la peau est absente, un corps écorché. On peut d'ailleurs préciser que la figure de l'écorché vif est un terme récurrent dans la psychologie actuelle au travers de ce qu'on nomme les « Etats limites », appelés ainsi car ils ne sont ni classés en tant que névrose ni en tant que psychose¹. Sans chercher à sur-interpréter et en prenant toutes les précautions possibles dans ce genre d'hypothèse, il ne paraît pas sans intérêt de lier la manière dont Bacon peut peindre ses corps avec son alcoolisme avéré, puisque justement, l'alcoolisme fait partie de ce que la psychanalyse appelle « états limites ». Nous avons bien plus affaire chez ce peintre à de la chair, voire même à de la viande. Il faut noter à ce titre les mots du peintre lui-même : « C'est sûr, nous

¹ Vincent Estellon *Les états limites*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2010.

La peau du corps, la viande, les orifices.

sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal... »². Francis Bacon a bien conscience de peindre des corps beaucoup plus proches de la viande, de la carcasse, que ce qu'on s'attend à trouver en parlant de corps humain. Entre le corps de l'homme et cette carcasse qui pend aux crochets du boucher, il n'y a qu'un pas. Un pas que Bacon franchit, en effaçant la peau, en dissipant la frontière entre corps et viande, entre intérieur et extérieur. Gilles Deleuze l'indique à juste titre, il y a une zone « *d'indiscernabilité* » dans cet amas informe de chair, c'est-à-dire absence de délimitation précise qui permettrait de structurer le corps sur le modèle interne/externe.

2- La viande et la carcasse.

Le corps est, sous le pinceau de Francis Bacon, bien plus un amas de viande qu'autre chose. Mais qu'est-ce, exactement, que cette viande ? La viande est-elle simplement de la chair morte ? Pas tout à fait, si on en croit l'interprétation de Deleuze. En effet ce dernier pense justement que cette viande est vivante en tant qu'elle est une chaire « qui souffre ». Il dit à ce titre « La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive »³. Elle ne peut pas être simplement morte d'une part parce que les corps de Bacon sont toujours des masses animées de mouvement, et d'autre part parce qu'elles sont les témoins des souffrances du corps. A quoi bon représenter du mort ? Autant représenter du vide. Ici les corps sont toujours des corps de victime, des corps souillés et déchirés par la souffrance. Il n'y a pas de corps mort chez Francis Bacon, mais des corps qui ne cessent de tenter de « crier » leurs souffrances. C'est pourquoi Deleuze pense que dans la peinture de Bacon « tout homme qui souffre est de la viande ». La viande devient la représentation de la douleur, et cette représentation ne peut passer que par un corps dont la peau s'est tellement fissurée ou déchirée que la chair s'en échappe et s'écoule de toute part. Ce qui doit être entendu au travers de cette interprétation, c'est aussi qu'un corps qui souffre est toujours un corps qui cherche à s'ouvrir, à déverser ce qu'il contient. Au final, l'absence de distinction entre la chair et la viande chez Bacon ne doit pas tant être analysée sur la distinction de la chair vivante et viande morte, mais plutôt sur la distinction de chair saine et viande souffrante. De plus, si justement il y a une telle absence de distinction entre chair et viande, c'est que le corps chez Bacon est un corps qui rapproche sans cesse l'homme et l'animal, la chair et la viande. Deleuze a très bien vu comment « la viande est la zone commune de l'homme et de la bête, la zone *d'indiscernabilité*. »⁴. La viande, c'est le corps humain dont la souffrance est telle qu'elle rend bestial. Par la disparition de la peau, l'homme perd son identité d'homme, son irréductibilité et montre toute sa douleur, toute sa bestialité. Mais il faut prendre garde : La viande ne représente pas l'animal qui jaillit des profondeurs de l'homme. L'homme ne subit aucune métamorphose : si la viande est bien une zone *d'indiscernabilité* entre l'homme et la bête, c'est qu'elle représente ce point où la chair n'est ni vraiment humaine, ni vraiment animale, et c'est ce qui la rend si « horrible », voire « monstrueuse ». Cette monstruosité surgit des hommes peints par Bacon au travers des différentes transformations et modifications qu'il opère sur les visages. La déformation détruit les caractéristiques humaines, et produit « autre chose », quelque chose entre l'homme et l'animal. Un

² Francis Bacon, *L'art de l'impossible, entretiens avec David Sylvester*, Skira, p. 55 et p. 92.

³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil « L'ordre philosophique », 2002, p. 29. L'étude suivra essentiellement l'analyse du chapitre IV de l'ouvrage : « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal ».

⁴ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p.30.

La peau du corps, la viande, les orifices.

autre artiste produit des œuvres qui cherchent à déformer le visage pour en faire surgir l'animalité, c'est Olivier de Sagazan. On peut penser, notamment, à une série de performances au cours desquelles il utilise de la glaise, de la peinture, et d'autres matériaux afin de déformer son propre visage. Il détruit et reconstruit des formes de plus en plus monstrueuses sur son visage. Le nom même de ces performances, « défigurations », permet de comprendre l'entreprise de déconstruction du visage. Élément notable, qui aura son importance dans notre réflexion, l'artiste ne cesse de « parler » durant ses performances, mais à mesure que son visage se recouvre de glaise, il lui devient impossible d'articuler, et ses paroles ressemblent par conséquent plus à des cris d'animaux qu'à autre chose.

Sans la peau, le corps n'est plus que de la viande, ou plutôt une « carcasse ». Nous avons accès à ce qui est intérieur, et notre corps n'est pas simplement un ensemble de chair, il est aussi un squelette, une armature osseuse qui donne la forme à la chair. C'est pourquoi Deleuze peut dire « Mais les os sont seulement structure spatiale ». Les os donnent une forme et une spatialité à la chair. En ce sens, la peau est donc moins ce qui donne la forme au corps que ce qui permet de maintenir, de fixer cette forme : elle est par essence « ce qui retient ». Il n'est donc pas étonnant que, dans les corps dépecés de Bacon, la chair s'écoule des os, puisqu'elle n'est pas retenue. C'est notamment le cas dans la troisième partie du triptyque « Trois études pour une Crucifixion » (1962) où la chair s'écoule clairement d'une carcasse. Même l'os ne semble pas résister à cette séparation : c'est comme si l'ossature elle-même se contorsionnait, se convulsait de douleur. Et c'est en ce sens qu'on peut comprendre la formule de Deleuze : « La viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structuralement ». Ce corps sans peau qu'est celui que peint Bacon ne peut maintenir aucune unité, et ces éléments internes que sont la chair et les os ne peuvent plus « composer » pour former un ensemble cohérent. Au contraire, ils glissent et se séparent irrémédiablement l'un de l'autre, l'un s'écoule pendant que l'autre « s'élève », ou tout du moins, reste inerte. Et c'est justement ce mouvement qui définit pour Deleuze la viande. Si nous sommes des « carcasses en devenir », c'est que nous sommes tous de la chair qui souffre, de la viande dont l'unité corporelle, ou encore l'unité que le psychisme construit, est prête à chaque instant à se rompre.

3- Quel visage et quelle Figure ?

Mais qu'en est-il de ces analyses du corps comme viande ou carcasse lorsqu'on s'intéresse au visage ? En effet, penser le corps ou le peindre est une chose, mais parler du visage en est une autre. Le visage a un statut tout à fait particulier par rapport aux autres parties du corps et il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'il soit la clé de voûte d'édifices philosophiques comme c'est le cas de la phénoménologie d'Emmanuel Levinas. Essayer de voir une analogie entre Deleuze et Levinas sur ce point serait dangereux et forcerait à une analyse détaillée du concept de « visage » chez Levinas. L'étude se bornera à l'analyse faite par Deleuze. Qu'est-ce au juste que la Figure pour Deleuze ? Deleuze opère dès le premier paragraphe de ce chapitre⁵ ayant pour objet le corps une distinction entre la Figure et le visage, et comprendre cette distinction est une clé pour comprendre l'interprétation qu'il fait du corps dans la peinture de Bacon. Comme il est dit dès la première phrase, « le corps c'est la Figure ». Le corps est le matériau par lequel s'exprime la Figure. Mais ce matériau

⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 27.

La peau du corps, la viande, les orifices.

n'est pas « structure spatialisante », il n'a pas de forme. Ce qui structure et forme le corps n'appartient pas à la Figure, mais au visage. En effet, le visage est ce qui unifie, ce qui donne une identité et une forme. Peut-on encore parler de visage lorsque ce dernier a subit des modifications, des déformations ? Bacon ne cesse de ruiner le visage, de le déformer et de le travestir. Plus que toute autre partie du corps, le visage est l'espace corporel qui donne une identité au corps. C'est le visage qui rend le corps « expressif », c'est lui plus que tout autre qui peut « dire plus que ce qu'il est ». Le visage est donc toujours structurant, et c'est en tant que tel que Deleuze peut dire que « l'os appartient au visage », puisque comme il a été dit précédemment, l'ossature est ce qui structure, ce qui donne la forme. Mais le rôle structurant de l'os est impuissant dans l'absence de peau, puisque c'est elle qui retient et maintient la forme. Il paraît étonnant que Deleuze n'ait pas porté son attention sur le rôle et la valeur de la peau du corps, puisqu'elle s'intègre facilement à son interprétation. Deleuze a noté à juste titre que Bacon ne peint pas des visages, mais des têtes. Que serait un visage sans peau ? Enlever lui sa peau et le visage s'efface de lui-même pour laisser place à une tête. Le visage doit être considéré comme la clé de voûte de la cathédrale osseuse qui structure le corps, alors que la tête est la clé de voûte d'un tout autre édifice, celui où la cohérence et la structure du corps se délite, et où seule la viande demeure, déchirée et éparsillée comme chez le romancier Moritz auquel Deleuze fait référence p. 30. C'est donc à nouveau par l'absence de peau des corps peints par Bacon qu'on peut comprendre que Bacon peint non pas des visages, mais bien des têtes. C'est pourquoi Deleuze peut exprimer le projet de Bacon en ces termes « Défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage ». On ne peut pas ne pas penser ici à Artaud, que Deleuze appréciait, et qui déjà disait déjà que le « visage n'a pas encore trouvé sa face ». Cette face perdu qu'on cherche à faire ressurgir est bien l'interprétation deleuzienne de la peinture de Francis Bacon. En arrachant la peau du visage, en brossant et en déformant ses visages, Bacon parvient à en faire surgir la tête, une tête qui n'est rien d'autre que la viande elle-même. Il ne faut pas chercher à trouver une place particulière à la tête : la forme a disparu en même temps que le visage. La tête peut surgir à chaque instant de la viande. Et c'est pourquoi Deleuze peut dire que « la tête est désossée plutôt qu'osseuse » : La tête n'est pas structurée, et peut se trouver partout dans la chair.

La lecture de Francis Bacon et son analyse par Gilles Deleuze nous a permis d'indiquer que le corps peint par Francis Bacon est un corps-viande, ou encore une « carcasse en puissance ». La viande est cette chair en souffrance qui « désorganise » le corps dans le double sens de le diviser et de lui enlever les organes. La viande se délite et s'écoule des os qui donnent l'organisation structurale du corps. Cependant, le maintien de la structure osseuse est opérée par un autre agent, à savoir la peau du corps, celle-ci même qui unifie et donne une cohérence au corps. Les corps de Bacon sont visiblement des corps sans peau et c'est ce qui explique que la chair ne parvienne pas à se maintenir et s'écoule, déformant la structure. C'est par ailleurs l'absence de peau qui empêche de trouver de visages chez Bacon : le visage implique nécessairement une peau et son absence chez Bacon fait surgir ce que Deleuze nomme « la tête », autrement dit la puissance charnelle contenue dans la viande.

Sans nul doute la peinture de Francis Bacon permet d'interroger le corps et son rapport à la peau ou à son absence. Lorsque la peau se déchire ou se trouve, on accède à une intérriorité, ou encore une intimité qui peut déranger. Une autre artiste permet de mettre en question le corps au travers de ses performances : c'est ORLAN. Cette artiste plasticienne française est connue pour sans cesse remettre en question le statut du corps au travers de différentes performances. Nous nous

La peau du corps, la viande, les orifices.

intéresserons ici à sa performance intitulée « La ré-incarnation de sainte ORLAN » et qui consiste en une série de 9 opérations chirurgicales ayant pour but de modifier son corps. Ces performances seront étudiées en regard de la peinture de Bacon et de son interprétation par Deleuze car il semble y avoir des regroupements possibles entre eux. D'ailleurs, bien que cela soit anecdotique, il est intéressant de préciser qu'au sujet de ces performances, ORLAN ait indiqué qu'elle cherchait à « faire émerger la Figure du visage ».

II- ORLAN : La chirurgie, les orifices et la bouche.

1- La chair de « l'Art Charnel ».

ORLAN est une artiste complexe qui ne cesse de questionner le corps au travers de ses performances. En effet, la performance est pour elle le meilleur moyen d'expression, puisqu'il est

celui qui met en scène son corps d'artiste, ses propres modifications. C'est en ce sens qu'il faut comprendre que « l'art charnel » qui est celui dont se revendique l'artiste, est avant tout un art de la performance artistique, un art où la « chair » de l'artiste est mise en avant⁶. Si on accède beaucoup plus à la chair qu'au corps chez ORLAN, c'est parce que son corps est constamment modifié et travesti par des recours chirurgicaux ou informatique : ORLAN modèle son corps physique et l'image de son corps pour en faire surgir la chair, la « Figure ». On retrouve ici le



La ré-incarnation de Sainte ORLAN, 1st Surgery-performance, 1990

même rapport qu'il y avait déjà dans la peinture de Bacon entre un corps structuré ayant un visage et une chair (voire même une viande) informe ayant une tête ou une Figure. ORLAN est elle-aussi une artiste de la chair plus que du corps, et pour elle aussi, faire surgir la chair signifie avant tout transformer et modifier le corps. Cette transformation est d'autant plus importante que ce qui intéresse ORLAN, c'est de chercher à questionner le statut du corps, et l'un des meilleurs moyens pour le faire est encore de voir à quel moment le corps est suffisamment modifié pour remettre en question le statut même du corps. Le corps d'ORLAN devient autre chose, et cette autre chose est justement la chair, celle qui porte en elle toute son intériorité. Contre un corps unifié, ORLAN préfère une chair morcelée qui se trouve « sous la peau », dans les organes.

⁶ Chantal Jaquet, *Le corps*, P.U.F. « Philosopher », 2001, p. 211-218.

La peau du corps, la viande, les orifices.

2- Les orifices, l'ouverture du corps et l'intimité.

Pour opérer la transformation de son corps, ORLAN passe par une série de performances intitulée « La Ré-incarnation de Sainte ORLAN ». Ces performances consistent en 9 opérations chirurgicales mises en scène et décorées pour l'occasion par les soins d'ORLAN. Le bloc opératoire ressemble à une scène où des photographies d'ORLAN grandeur nature, nue ou bien habillée en nonne, sont présentes. Ces opérations chirurgicales sont filmées, prises en photo, et sont reproduites en direct dans différents musées de plusieurs pays. Durant ces opérations, ORLAN n'est anesthésiée que localement pour lui permettre d'être consciente et de lire différents textes philosophiques ou psychanalytiques en rapport avec le corps ou avec la peau. L'acte et le contexte chirurgical permettent à ORLAN d'offrir l'intérieur de son corps aux spectateurs. En effet ici aussi, l'artiste tente de rompre le rapport habituel de l'intérieur et de l'extérieur, et comme nous l'avons vu chez Bacon, cette rupture dans le modèle ne peut passer que par la ruine ou la déformation de la peau. Ici le geste médical permet, au fil du scalpel, d'ouvrir la peau d'ORLAN et de laisser apparaître « au grand jour » l'intérieur, ce qui n'est pas vu, ce qui est caché même à soi-même. En quelque sorte, on peut dire que c'est en ouvrant le corps qu'on permet de déverser la chair, comme c'était déjà le cas chez Bacon dont la chair glissait des os en l'absence de quelque chose pour les retenir. Dans l'opération intitulée « Omniprésence » de 1993, on voit ORLAN allongée, la peau décollée de son crâne alors qu'elle sourit en regardant l'objectif. Ici on accède à quelque chose de profond et d'intérieur, quelque chose que l'on ne voit pas dans le corps, mais que la peau couvre, au même titre qu'un voile. De ce fait, il est normal que ces images soient gênantes, ou encore « douloureuses ». Même si ORLAN insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle ne sente absolument rien, que ces modifications qu'elle subit la font beaucoup plus sourire qu'autre chose, celui qui est spectateur ne peut pas s'empêcher d'être en présence d'un corps qui apparaît en souffrance du fait qu'il soit ouvert et ensanglanté. Mais qu'est-ce qui est si gênant dans cette représentation du corps ? Est-ce une simple pitié, comme Deleuze fera dire à Bacon « Pitié pour la viande ! », où la souffrance de l'autre nous est douloureuse ? Peut-être est-ce aussi que ces opérations, en faisant surgir la chair et donc ce qui est intérieur, nous font accéder à un certains niveau « d'intimité ». En effet, l'intimité est un mode d'être qui reflète le plus possible notre intérriorité. Elle est une zone particulière que l'on conserve obscure et cachée et la découvrir, la mettre au jour implique donc un rapport de gêne due au caractère transgressif d'une telle « révélation ». Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ces zones d'intimités soient localisées aux zones où se trouvent certains orifices, plus précisément les orifices génitaux. En effet, l'orifice est par définition un « trou » dans l'unité de la peau, un trou par lequel peuvent communiquer l'intérieur et l'extérieur, ou plus précisément, où l'intérieur peut surgir à l'extérieur. La fonction même de l'intimité, c'est donc de conserver cacher ce qui est intérieur là même où la peau « fait défaut ». C'est une manière de comprendre pourquoi ces zones intimes sont celles que l'on va couvrir ou voiler plus que nécessaire, comme dans une tentative de retenir par le tissu les zones où la peau est absente. La mise à nu permet de déverser l'intérriorité, de transgresser l'intimité, et par conséquent d'instaurer un climat de gêne. Peut-être est-ce le même principe qui est à l'œuvre dans cette gêne que l'on ressent à la vue du corps ouvert : celle là même d'accéder à ce qui doit être caché. Il n'est alors pas étonnant que lors de plusieurs opérations-performances, notamment « Première opération chirurgicale performance » de 1990, ORLAN lise pendant son opération des passages du livre *La Robe* de la psychanalyste Eugénie Lemoine-Luccioni. En effet, dans cet essai psychanalytique, l'auteure rapproche la perception de la peau à celle du vêtement ou du tissu. La

La peau du corps, la viande, les orifices.

peau est un voile et en tant que tel, elle dissimule toute la dimension intérieure du corps, et aussi de l'être. De plus, dans ces textes, il y a l'idée que « la peau est décevante » : « j'ai une peau d'ange, mais je suis chacal, une peau de crocodile mais je suis toutou, une peau de Noir mais je suis un Blanc, une peau de femme mais je suis un homme ; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai » (Ce texte est mis en exergue de toutes les *opérations-performances* d'ORLAN). Ce passage qu'ORLAN apprécie tout particulièrement est tout à fait éclairant : bien que l'on ait tendance à réduire notre être et notre corps à la peau, à « ce qui retient », ce n'est pas en lui qu'il faut chercher ce que nous sommes. C'est alors en enlevant la peau que l'on va pouvoir accéder à ce que nous sommes réellement, au chacal qui se cache sous l'ange, à la femme qui se cache sous l'homme etc. Au travers de ces opérations-performances, ORLAN tente de faire surgir sa chair, c'est-à-dire de trouver ce qu'elle est « sous les apparences »⁷.

3- La bouche, le cri.

Le statut des orifices est par conséquent paradoxal puisque l'orifice est le lieu où la peau s'ouvre et permet le passage de l'intérieur à l'extérieur et inversement. Il semble que la bouche ait une place particulière par rapport aux autres orifices puisque la bouche est le seul orifice qui permet à la fois d'accéder à l'intérieur du corps, et en même temps de « dire » l'intérieur du corps, c'est-à-dire de dire la chair. Si la bouche a un statut particulier, c'est aussi du fait de sa localisation. En effet, la bouche se trouve sur le visage, et nous avons vu précédemment au travers des œuvres de Bacon que le visage possédait une dimension supplémentaire, voire supérieure, par rapport au reste du corps. C'est comme si le corps pouvait se réduire au visage, ou en tout cas que le visage exprimait la totalité du corps. Il en est de même avec la tête, ou la Figure, qui exprime la totalité de la chair. C'est ce qui se produit dans le premier tableau du triptyque « Trois études pour une Crucifixion » de 1962 où les corps des deux personnages sont comme des ombres. Leurs corps s'effacent comme si leurs têtes suffisaient à exprimer l'ensemble du corps. Ne faut-il pas par conséquent voir dans la bouche l'orifice le mieux placé pour dire, pour exprimer l'intérieur du corps ? Il n'est donc pas étonnant qu'ORLAN donne une attention toute particulière à la bouche lors de ces opérations. Tout



4^{ème} opération-performance, 1991

d'abord, la majorité des opérations-performances visait à transformer le visage de l'artiste : on la voit notamment sur plusieurs clichés tirés de « Opération dite A la licorne » de 1990 avec la bouche tirée et déformée par des fils de suture. La bouche est au cœur de ce processus de déformation : en se défigurant, ou bien plutôt en « se dévisageant », ORLAN cherche justement à se « refixer » pour que son extérieur soit adéquate à son intérieur. Et c'est pourquoi

⁷ Marzano M., « Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine », *Cités* 2005/1, n° 21, p. 89-101, et plus précisément sur la modification de l'externe pour faire surgir l'interne, la page 93.

La peau du corps, la viande, les orifices.

c'est bien une « Ré-incarnation » qu'opère ici l'artiste, puisqu'elle cherche à reposséder son corps selon un modèle qui n'est plus corporel, mais bien « charnel ». Doit-on par ailleurs rappeler le rapport étroit entre la « carne » et la chair ? Mais la bouche peut-elle subir ce principe de déformation ? Lorsque le visage est ruiné par l'artiste, qu'en est-il de la bouche ? Bien que l'on puisse s'attendre à ce que la bouche disparaisse, il semble qu'au contraire, elle prend une valeur supplémentaire lorsque c'est la chair qui est représentée. Et sur ce point encore, ORLAN semble pouvoir être éclairée par la peinture de Bacon. A la fin de la première partie de l'étude, il a été question de la Figure qui caractérise l'ensemble de la chair, ou plutôt qui peut surgir partout de la viande. Il est possible de faire un pas de plus et de dire que la Figure entière peut se réduire à la bouche. De quoi a-t-on besoin de plus que la bouche ? Il n'y a besoin que d'elle pour déverser la viande au dehors, le reste est superflu et peut disparaître. C'est pourquoi Bacon peut représenter un personnage par une bouche liée à un estomac dans « Trois études de personnages au pied d'une Crucifixion » de 1944, ou bien qu'il peut tailler des bouches dans la viande qui s'écoule dans le « Triptyque inspiré du poème de T.S. Eliot « Sweeney Agonistes » de 1967 : la bouche peut se trouver partout dans la viande, et elle représente à elle semble l'ensemble de la tête. C'est ce qui permet à Deleuze de dire de manière tout à fait éclairante « Elle n'est plus un organe particulier, mais le trou par lequel le corps tout entier s'échappe, et par lequel descend la chair » (p. 32). Si toute la chair peut se déverser par la bouche, c'est parce que la bouche chez Bacon est une bouche ouverte, et il est justement possible ici de voir une distinction entre Bacon et ORLAN. Pour Bacon en effet, la bouche est ouverte mais ne dit rien, elle « crie ». La chair est une chair en souffrance, et la bouche exprime toute la violence et la douleur de la chair par le cri, et ce cri ne laisse donc pas la place au mot. En ce sens, il y a toujours une part d'indicible chez Francis Bacon, car la viande qui se déverse se vomit et ne parvient pas à se dire. C'est justement le contraire chez ORLAN, puisqu'elle parvient quant à elle à parler, à s'exprimer, à dire sa chair au travers des divers artistes, philosophes ou psychanalystes qu'elle lit durant ses opérations-performances. Elle arrive à dire son corps et non pas à le crier, et c'est probablement pourquoi on peut dire que Bacon en reste à une ruine du corps par sa décomposition et la séparation de ces différents éléments constituants alors qu'ORLAN parvient à « refixer » ou « reconfigurer » son corps après sa ruine préalable pour que sa peau devienne un voile laissant transparaître toute la puissance de sa chair.

Regarder le corps au travers des artistes contemporains est une méthode très riche pour poser certains problèmes, comme par exemple la perception et la représentation de notre corps propre. Ces problèmes trouvent des échos autant dans la philosophie que dans la psychologie actuelle qui ont délaissé depuis maintenant un certain temps l'absolu distinction d'un corps et d'un esprit n'ayant aucune interaction l'un sur l'autre. En ce sens, si la psychologie, et notamment la psychanalyse, s'intéresse à ce qui permet de constituer un moi et une identité psychique, elle n'exclut pourtant pas le corps de la réflexion, et peut même voir ce dernier comme la condition de possibilité de cette unité psychologique. Ainsi, chercher à comprendre comment se perçoit et se représente l'intérieur et l'extérieur du corps permettrait de former une psychologie permettant de saisir ou du moins de se représenter l'intérieur et l'extérieur de l'esprit.

C'est justement autour la perception et la représentation du corps interne et externe que s'est penchée la présente étude, en prenant la question d'un biais particulier, à savoir la représentation du corps à ses marges ou ses limites au travers de deux artistes qui tirent sans cesse le corps vers ce qui n'est plus vraiment corps. En effet, Francis Bacon comme ORLAN représentent

La peau du corps, la viande, les orifices.

des corps ruinés et déformés, et cette déformation a pour objet premier la peau du corps, c'est-à-dire l'élément ou l'organe qui permet de donner une forme, une structure et surtout une identité corporelle au corps. En enlevant ou en fissurant la peau, les deux artistes obligent donc à penser le corps quand il n'est plus corps, et qu'il devient « chair », voire même « viande ». L'effacement de la peau structurante permet de faire surgir la chair, c'est-à-dire l'intérieur du corps. Cependant cette chair est pour Bacon une chair de souffrance, et déverser l'intérieur revient à déverser sa douleur, sa « monstruosité », et c'est pourquoi les têtes qui surgissent sous la peau du visage ne peuvent que crier, incapable d'exprimer ou d'articuler quoi que ce soit, plaçant l'homme dans un état ou une zone « *d'indiscernabilité* » entre l'homme et l'animal. Même si cette violence et cette douleur est présente chez ORLAN par le caractère gênant des opérations chirurgicales, le travail sur son corps se fait alors qu'elle est consciente et l'anesthésie médicale lui permet de ne ressentir aucune douleur. Le sourire d'ORLAN efface la douleur, ou plutôt s'il y a douleur, elle n'est plus présente que chez le spectateur. C'est cette absence de douleur qui permet à ORLAN de dire son corps, ou plutôt de dire sa chair et son intérriorité. On n'oubliera pas le rôle essentiel que prête Lacan au fait de « se dire », comme une manière d'exprimer son intérriorité. ORLAN arrivera à se dire au cours de cette « ré-incarnation » et c'est probablement ainsi qu'il faut comprendre que ces opérations-performances ne soient qu'une partie de son travail, et qu'elle ne soit pas hantée par la modification de son corps comme Bacon l'a été de son côté par la répétition et la reproduction incessantes des mêmes thèmes dans sa peinture. D'ailleurs, Bacon dira lui-même lors de ses entretiens avec David Sylvester que la peinture lui échappe : « Tous mes tableaux sont des accidents ». Bacon ne maîtrise pas sa peinture, il se laisse guider par elle, en cherchant à dire ce qu'il ne parviendra jamais à exprimer.

Les deux artistes auront donc permis de poser des pistes de réflexions autour de l'importance de la peau, du caractère « charnel » de l'intérieur du corps modifiant le statut original du corps, ou encore le rapport du corps à ses orifices, zone d'ouverture entre l'intérieur et l'extérieur où l'*intimité* sert à maintenir l'intérieur et la structure générale du corps là où la peau fait défaut.