

ORLAN: le corps et le réel

Vivian Martins Ligeiro*
Cristina Lindenmeyer**

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é empreender uma análise das implicações entre o corpo e o real com o auxílio da arte, sobretudo pela produção artística de ORLAN. Para tanto, percorreremos uma série de obras da artista nas quais o corpo é colocado como elemento central. Destacamos o conceito de semblante e suas relações com o real, afim de refletirmos sobre o estatuto do corpo na psicanálise. Tomaremos como ponto nodal de nossa discussão o conceito de “Humano/homem aumentado”, (*l’human augmenté*), amplamente estudado por Cristina Lindenmeyer.

Palavras-Chave: corpo, real, ORLAN, semblante

ORLAN : le corps et le réel

RESUMÉ

L'objectif de notre travail est d'entreprendre une analyse des implications entre le corps et le réel à l'aide de l'art, notamment à travers la production artistique d'ORLAN. Pour cela, nous allons parcourir une série d'œuvres de l'artiste dans lesquelles le corps est placé comme élément central. Nous mettrons en lumière le concept de semblant et ses rapports avec le réel, afin de réfléchir sur le statut du corps en psychanalyse. Nous prendrons comme point nodal de notre propos le concept de l’humain augmenté, vastement étudié par Cristina Lindenmeyer.

Mots-clés : corps, réel, ORLAN, semblant

ORLAN: the body and the real

ABSTRACT

The objective of our work is to undertake an analysis of the implications between the body and the real with the help of art, especially through the artistic production of ORLAN. For this, we will go through a series of works by the artist in which the body is placed as a central element. We will highlight the concept of semblance and its relations with the real, in order to reflect on the status of the body in psychoanalysis. We will take as a nodal point of our discussion the concept of “augmented man”, (*l’human augmenté*), extensively studied by Cristina Lindenmeyer.

Keywords: body, real, ORLAN, semblance

ORLAN el cuerpo y lo real

* Psicanalista. Professora do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6815-8264>

E-mail: vivianligeiro@yahoo.com.br

** Psicanalista. Professora da Université Paris Diderot-Université de Paris, Paris, France

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0694-8364>

E-mail: cristina.lindenmeyer@wanadoo.fr

RESUMEN

El objetivo de nuestro trabajo es realizar un análisis de las implicaciones entre el cuerpo y lo real con la ayuda del arte, especialmente a través de la producción artística de ORLAN. Para ello, recorreremos una serie de obras del artista en las que el cuerpo se sitúa como elemento central. Destacaremos el concepto de semblante y sus relaciones con lo real, para reflexionar sobre el estatuto del cuerpo en psicoanálisis. Tomaremos como punto nodal de nuestra discusión el concepto de “Hombre/ humano aumentado”, ampliamente estudiado por Cristina Lindenmeyer.

Palabras clave: cuerpo, real, ORLAN, semblante

Introduction

En distinguant différents registres de la notion de corps, Paul-Laurent Assoun (2015) précise que la médecine traite du corps à l'état organique, le corps machine, c'est-à-dire un ensemble d'organes qui ont un fonctionnement, uniquement accessible au sujet à partir des connaissances médicales. Mais derrière ce corps organique traité par la médecine, quelque chose émerge, un résidu, une « jouissance incurable » (ASSOUN, 2015, p. 31), qui interpelle la vie organique et dont la psychanalyse se préoccupe depuis son invention. On sait que Freud perçoit très tôt la différence entre le corps de l'organisme et le corps pulsionnel, signalée par les premières femmes hystériques à partir de leurs symptômes, favorisant ainsi leur déplacement de la médecine vers la psychanalyse. Par la conversion, l'hystérique trouve dans son corps une juste place pour accueillir son fantasme d'enfance (LINDENMEYER, 2019). Ainsi, l'hystérique, qui est à la base de la clinique psychanalytique, interroge, à travers son propre corps, les savoirs dominants de l'époque, notamment ceux de la médecine¹. Le corps réel n'est pas le corps biologique, c'est le corps qui jouit, c'est « cette relation inconfortable que nous avons avec notre corps qui s'appelle la jouissance » (LACAN, 1971-72/2011, p. 43).

Concernant l'approche clinique du corps, Assoun (2015) en pointe deux principales : la logique de la maladie (organique) et la logique du symptôme (inconscient), entre lesquelles le traitement du corps par la médecine et la psychanalyse, respectivement, est différent. La pratique médicale rattache un certain nombre de signes à la connaissance de la maladie, le signe étant l'indice qui pointe vers la maladie. A partir de la logique du symptôme, le réel est pris en compte, comme un événement fortuit dont l'irruption implique de rompre la continuité du quotidien. Le réel surgit dans le corps, ce qui dans le corps est impossible à nommer, malgré les efforts de la science et de la médecine. Ainsi, pour la psychanalyse, le symptôme, en plus du signe, se positionne du côté du semblant, qui ne recouvre pas mais laisse entrevoir le réel. Lacan (1974) définit le symptôme comme étant « ce qui vient du réel », et, toujours, se référant au texte de Freud (1917 [1916-17]/2010) Le sens des symptômes, il précise qu'en fait, «Le sens du symptôme est le réel ».

Assoun (2015) constate que le névrosé évite le corps pulsionnel, bien qu'il en tire l'essentiel de sa satisfaction. Nous pensons que lorsque Freud parle d'amnésie infantile - sous laquelle le névrosé refoule une grande partie de son enfance, notamment celle liée à la sexualité -, il s'agit ici d'un refoulement du corps pulsionnel érotisé, même sans les barrières, les barrages, qui entravent le cours libre des pulsions. Nous percevons les implications dans le corps de l'amnésie infantile, c'est-à-dire que le corps polymorphe pervers est refoulé. Le névrosé s'efforce à tout prix de maintenir son corps dans le registre du silence des organes, par opposition au bruit tonitruant des pulsions. Cristina Lindenmeyer (2019) conclut que la conception freudienne du corps restitue ce que

l'anatomie lui prend : sa sexualité. Ainsi, selon l'auteur (2019), le corps oublié par la médecine est le même corps plongé dans l'amnésie infantile.

Si le sujet s'efforce de ne pas composer avec son corps pulsionnel, l'art l'a toujours montré d'une certaine manière. Selon Viviane Matesco (2009), l'Art Moderne a en son cœur l'idée du démembrement du corps. La Première Guerre mondiale et l'échec des idéaux humanistes ont retiré l'humain du centre de la scène, marquant la distance que la Modernité impose à l'idéal classique du corps. Les avant-gardes reflètent l'esthétique moderniste de la désintégration du corps.

La présence constante du corps fragmenté est une métaphore de la perte d'intégrité qui caractérise la modernité. L'homme n'est qu'éphémère, fragment du monde contingent et errant. L'essence humaine, privée de son origine divine, se présente comme finitude et fugacité (...). Face à un monde en miettes, il restait à l'artiste à capter les fragments (MATESCO, 2009)

La célèbre œuvre *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso, devient paradigmatique de cette déconstruction. Selon Camille Paglia (2014, p.106) l'œuvre – surnommée par l'artiste « mon premier exorcisme pictural » – aux proportions importantes et à la présence intimidante, n'a jamais été acceptée par le grand public, contrairement aux peintures impressionnistes.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, le corps est porté sur la scène artistique dans des happenings, des actions, des performances, des expériences sensorielles, des fragments organiques, qui assureront l'idée d'un corps littéral comme singularité de l'art contemporain (MATESCO, 2009). Ainsi, « l'art contemporain désacralise l'image ancienne d'un corps idéalisé par la reconnaissance de la corporalité humaine, soit par une action, soit par l'accent mis sur la sexualité, l'usage des fluides et des odeurs ». Il y a une présence massive du corps, non seulement dans l'art, mais dans les discussions sur l'identité, dans les médias et diverses manifestations dans la culture, comme le perçage corporel, le tatouage, la chirurgie plastique.

L'objectif de notre travail est d'entreprendre une analyse des implications entre le corps et le réel à l'aide de l'art, notamment à travers la production artistique d'ORLAN. Nous prenons comme point nodal de notre discussion le concept de l'humain augmenté, abondamment étudié par Cristina Lindenmeyer.

ORLAN et l'Art Charnel

Le corps a toujours été la matière première essentielle du travail d'ORLAN. Autodidacte, l'artiste française n'a fréquenté qu'une année l'école des beaux-arts de Saint-Étienne, sa ville natale. Il a travaillé avec la peinture jusqu'à utiliser son propre corps comme matériau. Selon l'artiste :

A un moment, j'ai décidé de ne plus peindre, pensant qu'il était beaucoup plus intéressant d'utiliser le corps comme un matériau parmi d'autres, avec l'idée que c'était par ce médium qu'il y aurait plus de choses à dire, d'autant plus quand tu es une femme. (ORLAN et FRANCK, 2017, p.49).

L'artiste ajoute :

Le corps est un matériau parmi les matériaux. Tout le monde a un corps et, tout au long de la vie, nous avons des corps extrêmement différents. La nature nous montre le chemin de la transformation. Tous les artistes qui travaillent avec la représentation du corps

peuvent débattre des enjeux de la censure religieuse ou politique du moment (ORLAN apud FRANCK, 2017, p.58).

Dans le premier performance de sa carrière, *Les Marches au ralenti* (1964-65), l'artiste parcourt un chemin bien précis dans sa ville natale. Dans sa deuxième performance, *MesuRages* (1964-1983), le corps de l'artiste prend encore plus d'importance, la performance consistant, entre autres actions, à l'utiliser comme unité de mesure pour les rues, musées et autres lieux d'accès public. La série *Corps sculptures* (1965-66) sont des photos composées de « sculptures » réalisées par le propre corps d'ORLAN, c'est-à-dire que l'artiste se photographie dans des poses inattendues, utilisant parfois un cadre en référence à la peinture et à la sculpture.

ORLAN, *MesuRages*, 1964-1983.



ORLAN, *Corps sculptures*, 1965-66



Fonte: <http://www.orlan.eu/>

L'artiste a réalisé un travail similaire dans la série *Tableaux vivants* (1967), dans laquelle ses poses imitent des toiles célèbres de l'histoire de l'art. Utilisant toujours la photographie de son propre corps, l'artiste réalise une série d'œuvres, dans certaines desquelles elle utilise le trousseau offert par sa mère, comme dans *Strip-Tease occasionnels à l'aide des draps du trousseau* (1974-75). D'une manière différente, le corps revient dans *Étude documentaire : La tête de méduse* (1978), dans lequel ORLAN montre ses organes génitaux à voir à travers un miroir grossissant pendant sa période menstruelle, faisant une référence explicite à *La Tête de Méduse* de Freud. (1922/2010).

ORLAN, *Strip-Tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, 1974-75.



Fonte: VIOLA, 2007, p.160

La série *La réincarnation de Sainte ORLAN* (1990) apporte une radicalisation par rapport à l'utilisation du corps dans ses œuvres, inaugurant une nouvelle période dans sa carrière. L'œuvre a eu deux antécédents importants, deux événements qui ont contribué à ce que l'artiste démarre son projet d'œuvres chirurgicales. La première, en 1979, quand ORLAN subit une opération d'urgence et décide de faire de cet incident une œuvre d'art, alors intitulée *L'étude documentaire – urgence GEU*. Son fonctionnement est filmé et les images sont envoyées à l'Espace d'Art Contemporain de Lyon. Dans le deuxième événement, ORLAN a reçu le livre de la psychanalyste française Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe* (toujours sans édition brésilienne, qui comporte un chapitre consacré à l'artiste) et, sur la base de sa lecture, a conclu que la religion et la psychanalyse s'accorde sur l'impossibilité d'atteindre le corps. Et elle déclare, dans un entretien avec Jacques-Alain Miller (2012), que cette prise de conscience l'irritait, car une telle impossibilité la gênait excessivement.

Alors que la religion interpose l'interdit dans le rapport du sujet à son corps, la psychanalyse le dénature. C'est-à-dire qu'entre le corps et le sujet, il y a le langage (JORGE & TRAVASSOS, 2018). Le rapport du sujet à son propre corps passe par le symbolique et l'imaginaire, lui laissant quelque chose d'impossible à inscrire. ORLAN interprète cet impossible comme un interdit et tente d'affronter l'anatomie comme un destin ; entreprendre une série d'interventions irréversibles dans la chair pour atteindre ce qui ne cesse de s'inscrire dans le corps. Il nous semble que l'artiste est poussé par le but ultime d'atteindre le réel dans le corps, le corps pulsionnel, et finit par l'imaginer, comme si le réel était tangible et juste couvert par l'interdit.

Lorsqu'il eut l'idée des travaux chirurgicaux, ORLAN fit appel à deux analystes : le sien et un autre, afin d'avoir leur avis sur son projet. Les deux l'ont découragée de faire le travail. Cependant, ORLAN va de l'avant avec sa proposition et lance, en 1990, la série *La Réincarnation de sainte ORLAN*.

Fait intéressant, Freud utilise la chirurgie comme métaphore pour différencier la méthode psychanalytique de l'hypnose. Ce dernier agit comme un cosmétique, tandis que le premier, comme une chirurgie, dans la mesure où il se concentre sur les racines du conflit à l'origine des symptômes névrotiques (FREUD, 1917[1916-1917/1996]/2010). Ainsi, à la différence d'une mesure imaginaire de l'action cosmétique, l'analyse opère une action dans le réel du symptôme et de la jouissance qui lui est liée.

La série *La Réincarnation de sainte ORLAN* est composée d'une séquence de neuf opérations dans lesquelles chacune d'elles s'est concentrée sur une caractéristique spécifique du visage de l'artiste, c'est-à-dire qu'elle visait à se transformer selon des icônes de l'histoire de l'art : le nez de Diane (1556) de l'Ecole de Fontainebleau, La Bouche d'Europe (L'enlèvement d'Europe 1703) de François Boucher, le front de Mona Lisa (1503) de Léonard de Vinci, le menton de Vénus (La Naissance de Vénus, 1484) de Sandro Boticelli et les yeux de Psyché (Psyché et l'amour ,1798), de François Gérard (INCE, 2000). Cependant, l'intention des chirurgies n'était pas de paraître plus belles ou de ressembler aux icônes sélectionnées, mais, au contraire, de dénoncer la fétichisation du corps féminin dans l'art, réalisé par des artistes masculins (INCE, 2000). Ainsi, l'artiste s'attache à subvertir le lieu de la chirurgie, d'un lieu privé à un lieu public, en plus d'aller à l'encontre de l'idéal de beauté voulu dans les chirurgies esthétiques.

Omnipresence (1993) était la septième et la plus vaste opération, dans laquelle l'artiste place un implant dans son front, réalisée par la chirurgienne Marjorie Cramer, qui accepte les objectifs artistiques de la chirurgie. La procédure a été transmise à la Galeria Sandra Gerion, à New York, au Centre Georges Pompidou, à Paris, et au Centre MAC Luhan, à Toronto.

ORLAN, *La Réincarnation de sainte ORLAN*, 1990-93 *Figura 10 – ORLAN, Omnipresence, 1993.*



Source: VIOLA, 2007, p.192.

Ainsi, en reconnaissant la place centrale du corps dans son travail, l'artiste cherche à donner un statut encore plus important à la chair et rédige le Manifeste de l'Art Charnel, le différenciant de la Body art

Mon processus de création consiste à interroger les pressions sociales, politiques, culturelles et religieuses qui s'impriment dans la chair. Notre époque déteste la chair, pourtant nous avons toute l'éternité pour être un squelette ! (ORLAN apud NEUTRES, 2017, p. 54).

L'Art Charnel privilégie la récupération et l'utilisation de la chair, en plus des fluides corporels de l'artiste. ORLAN utilise les restes de ses chirurgies pour composer les *Petits rélicaires* (1992) et les *Grands rélicaires* (1993) composés de 10 grammes de chair du corps d'ORLAN, conservés dans de la résine. Le premier contient des citations des manuscrits de l'artiste, le second reprend des citations de Michel Serres, philosophe français, traduit en plusieurs langues. De plus, l'artiste compose des autoportraits avec du sang et de la gaze imbibés de fluides corporels sécrétés lors de ses interventions chirurgicales.

Contrairement au *Body Art*, qui donne une place centrale à la douleur, à la résistance au-delà des limites physiques et psychologiques du corps, l'Art Charnel n'y attache pas d'importance. ORLAN insiste sur le fait que la science a parcouru un long chemin pour arracher la douleur de nos horizons, l'art doit donc réfléchir à ce progrès. Pour démontrer l'inutilité de la douleur dans l'art, ORLAN lit des textes préalablement sélectionnés lors d'interventions chirurgicales. L'artiste met l'accent sur la place de l'œuvre-chirurgie en tant qu'acte. Il ne subit pas de chirurgie, il la commande. Toutes les chirurgies ont fait l'objet d'une planification approfondie, y compris les vêtements des médecins, les textes à lire par l'artiste pendant le processus, l'éclairage.

J'ai été le premier artiste à utiliser la chirurgie esthétique pour en faire une chirurgie artistique, transformant les équipes médicales en personnages sous les photos et vidéos et les habillant afin de sortir de l'esthétique habituelle du milieu chirurgical. Ce qu'il faut retenir, c'est que je n'ai pas été opéré. J'étais l'organisateur, c'était moi qui l'exécutais. Ce qui était absolument inhabituel, tout comme les images produites d'elle. Et pourtant, ce n'était pas un acte dont le but était personnel, mais artistique : faire une nouvelle image de moi-même pour faire de nouvelles images (ORLAN apud NEUTRES, 2017, p. 50).

Pour ORLAN, le plus important dans l'Art Charnel n'est pas le résultat, comme c'est souvent le cas lorsqu'on pense à la chirurgie esthétique, mais le processus, la modification. L'artiste imprime une série de modifications sur la chair pour ensuite créer d'autres nouvelles images dans une tentative constante de se recréer.

D'un corps qui ne serait pas du semblant

A la fin d'une séance, l'analyste d'ORLAN lui a demandé de la payer en liquide la prochaine fois. En signant le chèque, l'analyste lui a dit de continuer à payer par chèque, pour oublier ce qu'elle avait dit. Cette intervention analytique a résonné pendant des jours pour ORLAN, qui affirme avoir toujours reçu des messages contradictoires de sa mère, comme celui qu'il a reçu de l'analyste. Plus tard, lors de la signature d'un autre chèque, il a pu voir les lettres de sa signature former le mot « morte », puisqu'à l'époque il utilisait son vrai nom, Mireille Suzanne Francette Porte. De retour à l'analyse, l'artiste dit à

l'analyste qu'elle ne veut plus être morte et qu'elle paierait en liquide. Il ne retirait de l'ancienne signature que les lettres Or, composant avec elles son nouveau nom, ORLAN.

Dès lors, quand je me présente, je dis toujours que je suis ORLAN, entre autres, et dans la mesure du possible, et mon nom est écrit en majuscules, ce qui est difficile à obtenir, puisque je veux sortir du le cadrage, la ligne du cadre de l'image (ORLAN apud NEUTRES, 2017, p. 56).

Dans ses textes et entretiens, ORLAN évoque toujours un fort sentiment d'inadéquation par rapport à sa propre image, une impossibilité de se voir représenté par une image, qui semble avoir guidé sa production artistique.

Nous savons que l'image que nous nous construisons au stade du miroir, authentifiée par l'Autre, est fallacieuse et marquée par le manque (-φ), le phallus imaginaire. Toute image porte le manque, elle a en son sein le (-φ), une réserve de libido qui ne passe pas dans le champ de l'image. Ainsi, la recherche d'ORLAN s'est depuis révélée un échec : il n'y a pas d'image qui ne porte le manque, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'image qui représente pleinement le sujet. L'image du corps peut être traversée par le réel, amenant le sujet à vivre l'inquietant étrangeté (*Unheimlich*) et l'angoisse.

Paradoxalement, en même temps que elle démontre qu'elle se lance dans la recherche d'une image qui le représente pleinement, ORLAN dénonce aussi l'impossibilité d'être représenté par une seule image.

Toute représentation est insuffisante, mais il serait encore pire de ne pas la produire. Chaque image de moi est pseudo, qu'elle soit charnelle, verbale, médicale, scientifique ou biologique. Pour moi, ce qui compte c'est de contourner ces images possibles, toujours avec une inquiétante étrangeté, de les pousser, de tâtonner, toujours émerveillé à la vue de ce que je pourrais être moi-même. Mon travail est une myriade d'images de moi-même, une myriade de photos, un flux, une hémorragie, une dysenterie d'images, un début d'épreuves de mon incarnation. (ORLAN apud NEUTRES, 2017, p. 50)

Soutenues par la science, les œuvres les plus récentes d'ORLAN vont au-delà de la chirurgie pour tenter de montrer l'intérieur du corps, voir sa totalité, mais aussi percer le mystère de la chair, suivant la proposition que le corps peut abriter l'inconnu. ORLAN affirme que l'intention de certaines de ces œuvres, comme *La liberté en écorché et La liberté et deux Orlan corps écorché* – toutes deux de 2015 – est d'aller au-delà de la peau, contrairement à la proposition de l'écrivain français Paul Valéry : « l'homme a plus que profond est la peau » (VALÉRY apud LUCCIONI, 1983, p. 95). L'artiste montre l'image de son corps, construit en 3D, comme s'il se voyait sous la peau : les muscles et les tendons désignant un corps vivant, écorché et, paradoxalement, en mouvement. Rappelons que le passage du texte *La Robe* d'Eugénie Lemoine-Luccioni (1983) qui a le plus touché ORLAN et l'a poussée aux travaux chirurgicaux concernait la peau : « La peau est décevante. J'ai la peau d'un ange, mais je suis un chacal. J'ai une peau de femme, mais je suis un homme. Je n'ai jamais la peau de ce que je suis » (LUCCIONI, 1983, p. 95). Ainsi, la peau est considérée par l'auteur comme une enveloppe, ce qui cache et favorise la dissymétrie entre l'être et le paraître.

ORLAN, *La liberte en écorché*, 2015



source: Fonte: <http://www.orlan.eu/>

Nous savons, de la psychanalyse, que l'être ne peut surgir qu'à l'état de semblants, d'artifices symboliques-imaginaires qui voilent et révèlent le réel. Ainsi, le semblant est ce qui soutient le discours, ou plus radicalement, « tout ce qui est discours ne peut se donner que comme semblant » (LACAN, 1971/2009, p.15), ou, « il n'y a pas de discours unique où le semblant ne mène pas le jeu » (LACAN, 1974).

Commentant l'œuvre d'ORLAN, Eugénie Lemoine-Luccioni (1983) soutient qu'à partir du moment où l'artiste révèle son propre corps nu, elle affirme la place de la figuration du corps. ORLAN attribue toute l'étendue de sa pertinence à la fonction scopique et, à partir de l'image, affirme qu'il n'y a rien d'atteignable au-delà, comme un oignon : sous toutes les couches, il n'y a rien. Autrement dit, pour l'auteur, ORLAN met en évidence la fonction même du semblant comme artifice pour recouvrir le rien (LUCCIONI, 1983).

L'Art charnel dénonce que dans la recherche de l'essence, de l'être, ce qui se répète est la rencontre avec le réel, l'impossibilité de tout représenter du symbolique et de l'imaginaire. Ainsi, « le réel est ce qui revient toujours au même endroit. L'accent doit être mis sur le « retour ». C'est le lieu qu'il [le réel] découvre, le lieu du semblant » (LACAN, 1974). Ainsi, ORLAN cherche un corps qui efface la distance entre l'être et le paraître, un corps qui ne soit pas un semblant. Cependant, l'impossibilité même de le trouver engendre la répétition et émeut, ainsi, sa production artistique intense qui, en plus de l'effort féministe recherché par l'artiste, met en scène l'énigme devant le corps féminin.

Corps du femme

De nombreuses œuvres d'ORLAN interrogent la place du corps féminin dans la société, rapprochant le champ de l'art de celui du féminisme. Ses premières œuvres *Corps sculptures* (1965-66) et *Tableaux vivants* (1967) dénoncent les gestes féminins habituels utilisés pour séduire les hommes. En 1971, il crée le personnage de Santa ORLAN, qui apparaîtra dans plusieurs oeuvres. Dans la performance *Se vendre sur les marchés* (1976), l'artiste vend des reproductions de parties de son corps. Sur l'affiche, à côté des prix, on

retrouve la phrase suivante « Mon corps m'appartient vraiment ». L'œuvre *Le baiser de l'artiste* (1977) oppose les images féminines d'une sainte et d'une prostituée, tandis que le spectateur est invité à allumer une bougie pour la sainte ORLAN pour cinq francs ou à recevoir un baiser de l'artiste pour la même somme.

En plus de montrer le clivage opéré par l'homme pointé par Freud (1910/2010), entre la prostituée et la sainte, et de critiquer certains de leurs rôles sociaux ; ORLAN expose son corps au regard, voulant le montrer déchiré, érogène, criblé d'orifices. ORLAN affirme qu'elle entend montrer l'image qui nous fait fermer les yeux face à l'horreur, comme dans son *Étude documentaire : la tête de méduse* (1978), dans laquelle l'artiste reprend les mots de Freud « devant la vision du vulve, jusqu'à ce que le diable s'enfuit » (INCE, 2000, p. 67). Autrement dit, ORLAN, de par son travail, semble tenter de montrer le réel du corps féminin.

Heloisa Caldas (2015) développe l'idée que le corps qui intéresse la psychanalyse est toujours le corps de femme, c'est-à-dire ce qui a suscité la question de Freud « Que veut une femme ? » était le féminin, celui qui s'oppose au savoir et à la puissance des discours phalliques. Ainsi, la psychanalyse se distingue des théories du genre, dans la mesure où elle ne prend pas le corps uniquement dans ses aspects discursifs, des rôles sociaux, bref, le corps comme semblant. La psychanalyse s'occupe aussi du réel, de l'envers du semblant.

Le corps de femme n'est pas inaccessible à cause d'un interdit, mais à cause de l'impossibilité. D'après Caldas

Ainsi le corps féminin est inaccessible à la connaissance, ce que Lacan illustre avec la dame de l'amour courtois et démontre plus tard à partir du paradoxe de l'infini de Zénon dans la race d'Achille et la tortue. Quelque chose s'accomplit pourtant, jamais tout, encore moins à un point précis de complémentarité. Ce qui est réalisé, ce sont des miettes, des morceaux, des mirages du corps. C'est là son mystère, son caractère éternel d'Autre Chose, d'altérité, terme que Marie-Hélène Brousse a récemment utilisé, y compris pour les femmes elles-mêmes, puisque le féminin qui habite leur corps est vécu avec étrangeté (CALDAS, 2015).

La femme est pas-toute, c'est-à-dire qu'elle est rapportée à la jouissance phallique et à l'Autre jouissance, au semblant et au réel. Ainsi, la femme, selon Lacan (1962-63/2005), est bien plus réelle et vraie que l'homme, puisqu'elle est plus difficile à tromper et à se tromper avec la présence phallique et ses insignes imaginaires. Contrairement à l'homme qui ne peut se prêter à l'équivoque du désir, car ce serait mettre à l'épreuve sa condition d'homme ; la femme le fait sans gêne. Nous allons maintenant passer aux discussions sur le corps et l'art en prenant la production d'ORLAN comme référence.

Le corps, l'art et le réel

Comme Freud (1930 [1929]/2010), qui considère le corps comme une grande source de malaise, ORLAN prend son corps comme une prison : « Le corps, le visage, tel que la nature l'a donné, est un masque, une camisole de force qui provoque la coercition dans ce qui pourrait être différent » (ORLAN apud VIOLA, 2007, p. 125).

A son tour, Lacan affirme que le corps est source d'angoisse, dans la mesure où il a un fonctionnement autonome, qui échappe à notre contrôle et à notre volonté.

C'est du malaise que Freud note quelque part, du malaise dans la civilisation, que vient toute notre expérience. Ce qui est frappant, c'est que le corps contribue à ce malaise d'une manière que nous savons très bien animer - animer si je puis dire - animer les animaux de notre peur. De quoi avons-nous peur ? (...). De notre corps. C'est ce que manifeste ce phénomène curieux, sur lequel j'ai fait un séminaire pendant toute une année et que j'ai appelé l'angoisse. L'angoisse c'est justement quelque chose qui se situe ailleurs dans notre corps, c'est le sentiment qui naît de cette suspicion qui vient de se réduire à notre corps (LACAN, 1974)

L'art charnel apporte la science et la technologie au champ artistique afin d'élargir le débat sur la question du corps. ORLAN affirme que la science et la religion s'accordent sur l'immutabilité du corps. Selon la religion, le corps ne peut être altéré, puisqu'il a été donné par Dieu ; tandis que la science a découvert le code génétique de l'ADN, qui désigne quelque chose de spécifique concernant le fonctionnement du corps.

ORLAN affirme vouloir échapper à la « nature » et au hasard et avoir le dernier mot jusque dans les décors déjà déterminés. S'appuyant sur des recherches scientifiques sur l'ADN, ORLAN considère que le corps représente « l'inné, l'inexorable, le programmé » (ORLAN apud INCE, 2000, p. 61). Puisque l'ADN représente quelque chose dans le corps qui ne peut être modifié, ORLAN le considère comme notre rival direct, désignant quelque chose qui, dans le corps, reste aussi insubjectif, impossible à circonscrire, « l'anatomie comme destin », une proposition freudienne que nous interprétons comme l'apparition du réel dans le corps, signalant quelque chose d'impossible à symboliser. Comme nous l'avons déjà expliqué, les concepts de jouissance et de symptôme pointent ce que le corps échappe à l'organique, en plus de rappeler au sujet un fonctionnement de son propre corps qui échappe à sa volonté consciente.

ORLAN s'oppose à cette dictature du déterminé, c'est-à-dire qu'il défend la liberté au-dessus de tout déterminisme, hasard, surprise. Elle cherche à travers l'art à contourner ce qui est réel dans le corps.

Et que ce corps est programmé pour beaucoup de choses que je n'aime pas ! Et sur lequel je n'ai aucun contrôle ! Par exemple, quand j'étais ado, j'ai soudainement vu ma poitrine grossir, cette histoire ne m'intéressait pas. Je ne voulais pas être une femme (ORLAN apud MILLER, 2012).

La série *Corps sculptures* présente l'œuvre ORLAN accouche d'elle m'aime (1964) dans laquelle l'artiste montre sa naissance, représentée par un corps androgyne, inerte et, selon elle, « différent, mutant, posthumain, qui s'exprime au niveau à la fois altérité et identité, le double, la naissance de l'autre » (ORLAN apud NEUTRES, 2017, p. 60). Dans le chapitre de *La Robe* consacré à l'artiste, Luccioni (1983) précise qu'ORLAN donne à voir son corps, dans la mesure où elle ne le reconnaît pas comme le sien. L'auteur rappelle que la reconnaissance de l'enfant dans le miroir passe par l'authentification de l'Autre, le regard du sujet passe par le regard de l'Autre. Privée du regard de sa mère, comme le prétend l'artiste, elle ne cesse d'essayer de reconstruire son image. Selon Luccioni : « Dans l'impossibilité de croiser le regard de la mère, elle se refabrique » (LUCCIONI, 1983, p.114). Renoncer aux parents dans la conception même, dans un fantasme d'auto-engendrement, selon l'auteur (1983), s'avère être une constante dans la vie du névrosé. En se donnant naissance à elle-même, à partir d'un nom qui ignore la différence sexuelle, l'œuvre d'ORLAN semble nier la castration, la différence sexuelle et Œdipe comme fondement de la sexualité névrotique.

ORLAN, *ORLAN accouche d'elle m'aime*, 1964.



Source: VIOLA, 2007, p. 139.

Bien que l'artiste manifeste son intention de révéler le corps dans une condition brisée, érogène, réelle, on se rend compte que cette proposition s'inscrit dans le déni de la castration, devenant le paradigme d'une modalité de rapport au corps qui est très évidente aujourd'hui, comme nous verrons ci-dessous

ORLAN : du corps morcelé au corps augmenté

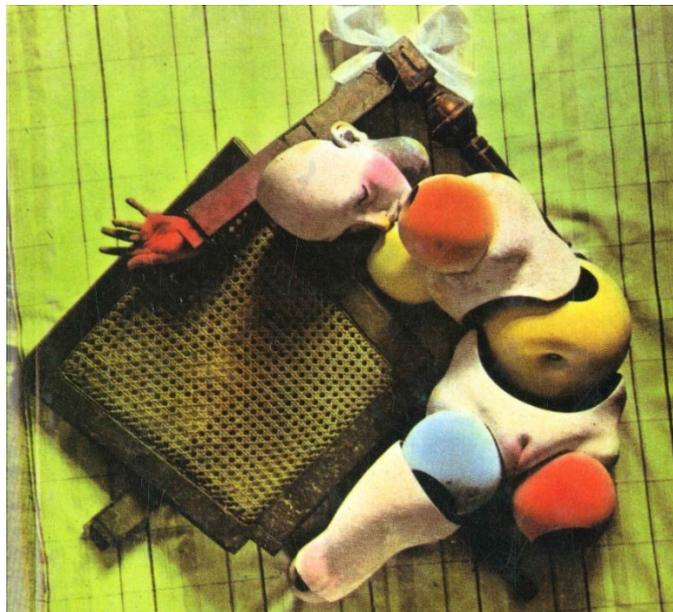
On a remarqué la présence de la représentation du corps morcelé à différentes époques de l'histoire de l'art. Hieronymus Bosch, d'une manière exquise, produit dans ses créations cet univers sombre et inquiétant d'images archaïques de corps déchirés, qui a plusieurs fois retenu l'attention de Lacan. Le peintre, né au XVe siècle dans une petite ville de Hollande, a produit de nombreuses œuvres dont les scènes se rapprochaient du rêve et du cauchemar, incitant les érudits dans le domaine des arts. De nombreux auteurs le considéraient comme une sorte de précurseur du surréalisme, d'autres le rattachaient aux pratiques ésotériques du Moyen Âge, à la sorcellerie par exemple. Cependant, l'œuvre de Bosch – dont le thème central tourne autour du péché, du paradis et de l'enfer – est plus proche de la compréhension de la nature humaine prévalant au Moyen Âge : l'homme, ayant été corrompu depuis son origine en Adam, mènerait la lutte permanente vers la rémission de ses péchés capitaux.

On voit bien dans le triptyque *Le jardin des délices* (1503) sa représentation antithétique du ciel et de l'enfer dans les volants gauche et droit, respectivement, et, dans le panneau central, la jouissance à laquelle s'adonnent plusieurs hommes et femmes. L'enfer est représenté par des personnes aux membres fragmentés, des figures qui condensent des animaux et des humains, des démons, des oiseaux obscurs et des objets communs, tels que des instruments de musique, utilisés pour infliger des tortures. Dans le triptyque *Le Jugement dernier* (1482), on retrouve aussi la représentation du corps morcelé, parfois confondu avec des animaux, ou l'étrange jonction de parties du corps qui ne se correspondent pas directement – une tête marche sur deux pieds, par exemple (BOSING, 1991).

Plusieurs siècles plus tard, le surréaliste allemand Hans Bellmer réalise une série de sculptures de poupées qui mettent en lumière la représentation troublante du corps morcelé. Fortement influencé par Freud et Hoffman, l'artiste réalise *Die puppe* (1934), une poupée de taille presque semblable à celle d'un enfant, photographiée à différentes étapes de sa construction, dans laquelle on aperçoit ses membres fragmentés – bras, jambes, torse. . La série des *Jeux de la poupée* (1934-38) montre également le corps configuré d'une manière qui contredit farouchement l'organisation narcissique. Pour l'artiste : « Le corps est comme une phrase qui nous appelle à le réagencer, mais son

véritable sens ne s'éclaire qu'à travers une suite infinie d'anagrammes. Je voudrais révéler ce qui est normalement caché. J'ai essayé d'ouvrir les yeux des gens sur de nouvelles réalités » (WEBB, 2004, p.28).

Hans Bellmer, *The second doll*, 1935



Source: WEBB, 2004, couverture.

Dans plusieurs de ses entretiens, on apprend qu'ORLAN s'attache à révéler le corps comme brisé, auto-érotique, dans la mesure où il met en crise la stabilité narcissique et la beauté.

Désormais, je peux voir mon propre corps s'ouvrir sans en souffrir. Je me vois jusque dans mes tripes, une nouvelle scène de miroir. Je vois le cœur de mon amant et son dessin splendide, qui n'a rien à voir avec les affectations symboliques habituellement destinées à le représenter. Chérie, j'aime ta rate, ton foie, j'aime ton pancréas, et la ligne de ton fémur m'excite. (ORLAN apud VIOLA, 2007, p.122).

Cependant, on perçoit une autre dimension dans son travail, celle de révéler et de dénoncer quelque chose qui se répète sans cesse de nos jours, dont on peut être témoin dans la clinique et dans la vie de tous les jours : le désir du sujet pour le corps augmenté, qui a été exposé et théorisé par plusieurs auteurs contemporains, du champ de la psychanalyse et au-delà.

Courtine (1993) souligne que la culture, notamment nord-américaine, a vécu depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui sous l'empire du muscle. Le corps musclé – qui n'est plus un privilège masculin – exhibe, révèle au regard de l'autre son excès reflété dans sa propre façon de marcher, contrairement à l'obèse, dont l'excès tombe le plus souvent sous le signe de la honte. « Le muscle fait signe. C'est un des modes privilégiés de visibilité du corps dans l'anonymat urbain des physionomies » (COURTINE, 1993, p.228). Ainsi, le corps musclé sert le spectacle du regard. Cet idéal contemporain du corps est soutenu par toutes les technologies et consommations au service de la forme physique ; il existe des instruments pour mesurer de manière exhaustive (les centimètres de gain,

le rythme, la fréquence et le pouls), des suppléments vitaminiques et hormonaux efficaces et des appareils de musculation de plus en plus sophistiqués.

L'activité physique porte la marque du plaisir, apportant une satisfaction paradoxale qui inclut la souffrance : *no pain no gain*, disent les bodybuilders. En plus d'uniformiser le déni de castration dans les publicités : *No limits* (Nike). La consommation et l'offre d'innombrables ressources technologiques pour changer le corps rendent possible un fantasme d'auto-ingénierie, l'individu est le gestionnaire de son propre corps.

Dans la même perspective, Jorge et Travassos (2016) dénoncent la recherche contemporaine de l'illusion d'un corps qui représenterait pleinement le sujet, face à l'énigme de la sexualité. Les auteurs prônent un déplacement par rapport à la transsexualité considérée, dans les premières études psychanalytiques, comme exclusive au champ de la psychose, pour l'appréhender comme un phénomène typiquement hystérique. De plus, ils pointent le caractère d'une épidémie, c'est-à-dire d'un phénomène de masse que la transsexualité a acquis ces dernières années. L'identification hystérique est liée au discours dominant de l'époque, représenté aujourd'hui par la science. Ce dernier, dans sa tentative de nommer le réel, propose des solutions immédiates à l'énigme hystérique face à la sexualité, favorisant des interventions irréversibles sur le corps. L'hystérique, comme le soulignait Lacan, cherche un maître pour qu'il puisse révéler une réponse à l'énigme de la différence sexuelle, savoir impossible, puisqu'il n'y a pas d'inscription de la différence sexuelle dans l'inconscient.

Paola Mieli (2002) prend le terme *punctum*, de Roland Barthes, pour désigner un endroit de son propre corps qui embarrasse, dérange, gêne, c'est-à-dire apporte une insistance dans le sens d'un trouble. Le sujet recourt souvent à des interventions irréversibles sur son corps afin d'éliminer le *punctum*, perçu comme un excès ou comme un manque. Dans le même sens, l'auteur appelle repère ce que le sujet veut instituer, en se débarrassant du *punctum*. La constitution du repère – qui peut se faire en effaçant ou en inscrivant une marque – implique d'invoquer une trace symbolique qui organise ce qui est flottant et inconfortable dans l'imaginaire. Souvent, le repère prend la valeur d'un rite de passage, une *inscription* symbolique qui offre au sujet l'accès à un nouveau lieu. Ainsi, la transformation de la chair en réel sert à délimiter une transformation symbolique.

Cristina Lindenmeyer (2017) soutient qu'aujourd'hui, nous pouvons assister à la « technoscience du corps » comme une possibilité de réactualisation de l'hystérie. On y perçoit une dramatisation excessive de l'image du corps, qui est principalement déduite de la profusion des chirurgies plastiques et autres pratiques qui, appuyées par les évolutions technologiques, promettent une image plus parfaite du sujet. L'auteur pointe la nécessité d'accompagner le développement technologique sans passivité apathique. Pour ce faire, nous devons, en tant que psychanalystes, nous interroger sur les effets de ces évolutions, à la fois positifs et négatifs. Autrement dit, il faut s'interroger sur les effets d'illusion que la nouveauté technologique peut engendrer.

L'auteur discute du paradigme de « l'humain augmenté » ou de « l'humain amélioré », selon les courants nord-américains qui répondent à la proposition du transhumanisme. Ces théories ont pour objectif ultime que l'être humain se débarrasse de la mort, de la maladie, de la vieillesse, des impasses sexuelles, c'est-à-dire de tout ce qui nous constitue en tant qu'humains. Elles reposent sur la conviction que, grâce à la technologie, le sujet peut se construire un corps agrandi, réparé, libéré du manque et de la castration.

En reprenant le passage de Freud dans *Le malaise dans la culture* (1930[1929]/2010), où l'auteur traite de l'utilisation de prothèses par l'être humain pour éviter le mal-être, Lindenmeyer (2017) le prend comme paradigme contemporain du

rapport du sujet à son propre corps. Bien qu'il s'agisse d'une tendance qui a toujours existé, une telle déclaration de Freud s'avère d'une pertinence étonnante, en plus de prendre des contours particuliers. En d'autres termes, il y a toujours eu une tendance à nier le réel et à rechercher l'idéal, mais la différence est que désormais la science entretient l'illusion que ce fantasme se réalise, transformant cette ambition intime du sujet en une possibilité de guérir le mal. -être en relation avec son propre corps.

Les prothèses sont définies par l'auteur (2017) comme des objets externes qui se collent au corps. Les prothèses, aujourd'hui, ne servent pas seulement à réparer un membre perdu ou manquant, ou une capacité réduite suite à une maladie, un accident ou même du naissance. Plus encore, ils sont utilisés pour fournir au sujet un supplément de puissance, un de plus dans ses capacités, apportant la promesse d'être plus intelligent, de voir plus, d'entendre plus, d'être plus heureux. Sur la base de ce gain, les limites de la castration et de la mort sont niées, fondées sur le rêve transhumaniste de déconstruire une société dans laquelle il n'y aurait pas de place pour la mort et les pertes. Contrairement à un jugement de valeur, que les prothèses soient bonnes ou mauvaises pour l'homme, il est nécessaire que la psychanalyse se concentre sur la discussion de la façon dont le sujet les utilise, c'est-à-dire leur place dans l'économie psychique.

L'être humain vient au monde dans une situation de détresse, dans un état d'immaturation. L'Autre – et ses représentants imaginaires – se constitue comme la première prothèse du sujet, plus précisément le corps de la mère (LINDENMEYER, 2017). Progressivement, le sujet se détache de ces prothèses et s'insère dans la dimension du désir et du manque. L'action de l'autre produit un certain apaisement de la détressée, mais qui aussi, d'autre part, produit une trace, une illusion d'une complétude supposée qui va émouvoir la vie désirante du sujet. Ainsi, de la détresse fondamentale à laquelle le sujet fait face face à l'angoisse de castration, c'est-à-dire au fait que le sujet, habité par des pulsions en quête de satisfaction, trouve toujours la limite. Le narcissisme tente de masquer cet état d'impuissance, basé sur l'investissement des parents, donnant l'illusion d'une bonne forme. Le sujet est attaché à ces prothèses de manière enfantine, entretenant l'illusion d'être « votre majesté le bébé ».

ORLAN déclare que nous ne sommes pas préparés à habiter le monde dans lequel nous vivons, plein de nouvelles découvertes technologiques. Et le rôle de l'artiste serait, pour l'artiste, de montrer cette réalité et d'aider la personne à se conformer à ces nouveaux changements, comme les manipulations génétiques, les biotechnologies. La figure de Cyborg est évoquée dans plusieurs œuvres d'ORLAN. Sophie Mendelsohn (2001) définit le cyborg comme une invention de la postmodernité, une créature mi-homme mi-machine qui disqualifie les catégories traditionnelles de l'existence humaine, comme la sexualité. L'illusion du corps agrandi, du cyborg, se présente comme un renouveau des fantasmes d'enfance du super-pouvoir, du super-héros.

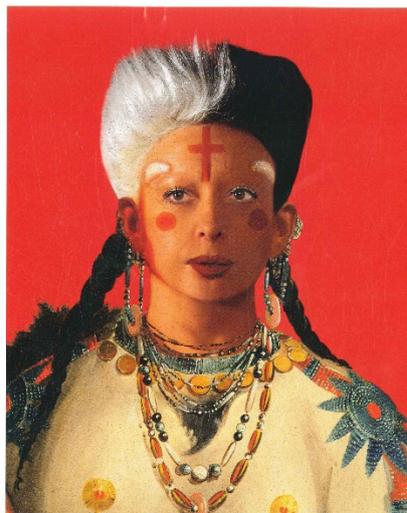
Assoun (2015) postule qu'il existe une primauté du visible en médecine, fondée sur l'amélioration croissante des tests d'imagerie. Une transparence totale est recherchée, fondée sur la justification que plus nous serons vus, plus nous aurons les moyens de lutter contre le mal, qui reste opaque. Ainsi, la médecine repose sur une sorte d'impératif scopique, qui conduit à la recherche d'une vérité scopique. Un mouvement de la science qui va du Savoir (savoir, voir des cellules, localiser des maladies) à ça voir (voir prime, devient intransitif). On peut penser que ce deuxième moment inclut la satisfaction scopique, puisque, comme le souligne Freud, la pulsion scopique a son propre corps comme objet principal. La médecine, donc, favorise le démembrement du corps, mettant en échec l'unité douloureusement conquise entre 6 et 18 mois. Et cela, pour le bien du sujet (ASSOUN, 2015). C'est ce qui explique, selon nous, l'émergence de diverses thérapies psychologiques qui s'appuient sur le discours médical et son système de codes

(DSM, CIM) et sont en phase avec l'empressement de la science à tout localiser dans le cerveau. Lindenmeyer (2017) soutient la thèse selon laquelle, sortant de l'ère de la médicalisation du mal-être, la science s'oriente vers une technicisation du mal-être. ORLAN a toujours utilisé les dispositifs technologiques disponibles à l'heure actuelle, tels que la photographie, la vidéo, le Minitel, les vidéos 3d, la réalité augmentée, les jeux vidéo, les cabinets médicaux.

J'ai toujours voulu vivre intensément l'époque que j'ai vécue, en gardant une distance critique. Je ne suis ni accro à la technologie ni technophobe, mais j'aime questionner mon entourage, qu'il s'agisse de phénomènes de société ou de découvertes scientifiques, technologiques (2017, p.49).

La présence du corps associée à la technologie apparaît différemment dans des œuvres ultérieures, comme dans *Les Self-hybridations* (1998-2007). Dans cet ensemble d'œuvres, l'artiste privilégie les transformations dans la chair virtuelle, c'est-à-dire dans les pixels. De nouvelles identités hybrides se créent à partir du visage de l'artiste – modifié par les chirurgies – associé à des icônes précolombiennes et africaines.

ORLAN, *Les self-hybridations*, 1998-2007



Source: VIOLA, 2007, p. 241 e 251.

L'artiste raconte qu'au cours de sa carrière elle a créé des autoportraits vus à l'œil nu et maintenant elle a créé des invisibles, travaillant avec la flore intestinale, vaginale et buccale afin de rendre visible ce qui est invisible dans le corps. Elle a travaillé avec des scientifiques, s'intéresse à la recherche avancée en imagerie médicale et en biotechnologie. Les examens médicaux ont également été utilisés pour créer une vidéo de strip-tease *Scan*, (2013) dans laquelle vos images médicales sont mélangées à des images macroscopiques de vos propres cellules. Pourtant, il crée *Le Manteau d'Arlequin*, une installation dans laquelle, utilisant les avancées de la biotechnologie, ORLAN opère avec ses cellules, mêlées à celles d'animaux et d'humains d'origines et de races différentes.

L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Elle oscille entre défiguration et configuration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre temps commence à le rendre possible (ORLAN apud VIOLA, 2007, p.122).

ORLAN dénonce dans ses œuvres le paradigme de l'homme augmenté, qui, à travers ses prothèses, tente de contourner et de nier la castration et le réel, soutenu par l'illusion que le corps peut être entièrement reconfiguré pour que le mal-être n'émerge jamais.

Le corps malformé ou déformé est générateur d'inconfort, il renvoie ceux qui l'observent à leur propre rapport à la castration, au corps pulsionnel, déchiré, antérieur à l'unification favorisée par le narcissisme. Lindenmeyer (2019) soutient que, par rapport au corps féminin, la déformation peut être vécue comme une réédition de l'angoisse de castration et de toutes les revendications phalliques que la fille adresse à sa mère et à ses substituts.

Il nous semble que face à cette angoisse face au corps morcelé et à l'étrangeté que porte l'image elle-même, ORLAN finit par l'imaginariser. Pas pour la bonne forme, mais pour l'intention d'atteindre l'intérieur du corps, d'atteindre le corps, et de tout montrer de lui, dans une sorte d'imaginaire du réel.

La psychanalyse part d'une approche différente du manque, de l'impossible, de ce qui, même augmenté, fera toujours défaut au corps, amenant le sujet à inventer des agencements qui incluent le réel, au lieu de l'exclure de cet horizon. Claude Rabant (1996/2014) propose que le corps soit aujourd'hui un espace – étroit et peut-être étouffant – entre la science et l'énigme. A l'heure où les sujets recherchent obstinément le discours scientifique, face à l'angoisse motivée par leur propre corps, il appartient à la psychanalyse et à l'art de préserver l'énigme.

Références

ASSOUN, Paul-Laurent. *Corps et Symptôme: Leçons de Psychanalyse*. Paris: Anthropos, 2015.

BOSING, Walter. *Bosch*. Paris: Taschen, 2015.

CALDAS, Heloisa. *Um corpo de mulher*. Conferência proferida na ocasião das atividades preparatórias para as Jornadas da EBP-SP. Gravada em São Paulo em 15/05/2015. Disponível em: <https://soundcloud.com/ebpsp/conferencia-um-corpo-de-mulher-da-imagem-ao-gozo-heloisa-caldas-ame-da-ebpamp>.

COURTINE Jean-Jacques. Les stakhanovistes du narcissisme. In: *Communications*, v1 n 56, p. 225-251, 1993. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1993_num_56_1_1860. Acesso: 13/11/2017.

FRANCK, Tatyana. Entretien avec ORLAN. In: Maison Européenne de la photographie (edit). *ORLAN en capitales*. Paris: Éditions Skira Paris, 2017, p.30.78.

FREUD, Sigmund. Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I (1910). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010, v.9, p.155-168.

_____. Conferencias de introducción al psicoanálisis (partes i y ii) (1916-1917[1915-

1917]). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010, v.15.

_____. El malestar en la cultura (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010, v.21, p. 57-140.

_____. La cabeza de Medusa (1940[1922]). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010, v.18, p.270-272.

INCE, Kate. *Orlan: Millennial female*. New York: Oxford International Publishers, 2000.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; Travassos, Natália Pereira. A epidemia transexual: histeria na era da ciência e da globalização?. In: *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v.20, n2, p. 307-330, abril de 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142017000200307&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15/12/2017.

_____. *Transexualidade: o corpo entre o sujeito e a ciência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

_____. *Histeria e sexualidade - Clínica, estrutura, epidemias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: A angústia (1962-63)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante (1971)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Le Séminaire, livre 19: ...Ou pire (1971-72)*. Paris: Seuil, 2011.

_____. A terceira (1974). In: *Cadernos Lacan*, publicação não-comercial Circulação interna da Associação psicanalítica de Porto Alegre, 2002. Vol 2.

LINDENMEYER, Cristina. [*L'humain et ses prothèses . Savoirs et pratiques du corps transformé*](#). Paris, CNRS, 2017.

_____. *Les embarras du féminin*. Paris: PUF, 2019.

LUCCIONI- Eugénie Lemoine. *La Robe: Essai psychanalytique sur le vêtement..* Paris: Éditions du Seuil, 1983

MIELI, Paola. *Sobre as manipulações irreversíveis do corpo e outros textos psicanalíticos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. *Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriégate*. In: *Iniciación a los misterios de Orlan. Conversación con Jacques-Alain Miller (2012)*. Disponível em: <http://blog.elp.org.es/all/cat17/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1/>. Acesso: 1/7/16.

NEUTRES, Jérôme. ORLAN s'écrit en capitales. In: Maison Européene de la photographie (edit). *ORLAN en capitales*. Paris: Éditions Skira Paris, 2017.

PAGLIA, Camille. *Imagens cintilantes*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

RABANT, Claude. O vazio, o enigma. In: WEILL, Alain Didier (coord). *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2014, p. 33-40.

VIOLA, Eugenio. *Orlan: le récit*. Padova: Charta, 2007.

Notas:

1. Comme largement étudié par JORGE & TRAVASSOS (2021)

Citação/Citation: Ligeiro, V. M.; Lindenmeyer, C. (2022) Orlan: le corps et le réel. *Trivium: Estudos Interdisciplinares* (Ano XIV, no. 1.), pp. 104-122.