



**HAL**  
open science

# Glorifier le corps par l'art : Sainte ORLAN et le baroque italien

Quentin Petit Dit Duhal

► **To cite this version:**

Quentin Petit Dit Duhal. Glorifier le corps par l'art : Sainte ORLAN et le baroque italien. *ArtItalies*, 2020, 26, pp.122-135. hal-03846314

**HAL Id: hal-03846314**

**<https://hal.science/hal-03846314>**

Submitted on 10 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Glorifier le corps par l'art : Sainte ORLAN et le baroque italien*

QUENTIN PETIT DIT DUHAL

**L**e rayonnement de l'art italien en France est incontestable à l'époque moderne, que l'on pense, entre autres, aux voyages du Primatice à Fontainebleau en 1532<sup>1</sup> ou encore du Bernin pour le Louvre en 1665<sup>2</sup>, mais s'avère peu évidente pendant la période contemporaine, et en particulier dans les années 1980. Cependant, certains artistes français s'emparent encore, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des principes artistiques et théoriques des anciens maîtres italiens. Loin d'être une tendance partagée, l'artiste féministe ORLAN (1947-) adopte ostensiblement une telle attitude et, après un voyage à Rome en 1968<sup>3</sup> où elle a pu contempler l'expression baroque dans toute sa splendeur, produit plusieurs œuvres s'en inspirant. Une étude de cette production permettrait ainsi de saisir la réception de l'art italien de l'époque moderne dans la création artistique française contemporaine ainsi que la manière dont certaines formes plastiques perdurent dans le temps.

De la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990, ORLAN élabore le personnage de Sainte ORLAN à travers plusieurs médiums comme la performance, la vidéo, la photographie et la sculpture. Il s'agit pour l'artiste de s'élever elle-même en tant que sainte dont la réincarnation, comme l'indique le titre de la première opération chirurgicale d'une longue série de neuf performances, *La Réincarnation de Sainte ORLAN*, marque la fin de cette période. Ce personnage s'élabore en une série d'œuvres<sup>4</sup> nommée *Étude documentaire : le Drapé-le Baroque*, faisant référence à un matériau à connotation mythologique et religieux, ainsi qu'à un courant artistique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>5</sup>. Le titre situe alors l'œuvre dans une histoire des représentations pour en proposer une singulière de l'artiste. Il s'agit avant tout d'une recherche plastique, d'où le choix du nom « Étude documentaire », qui relève d'un art davantage expérimental mettant l'accent sur le processus créatif. Le thème religieux s'avère donc être prépondérant et sert de prétexte pour procéder à la fois à une certaine mise en scène du corps ainsi qu'à une critique des pressions religieuses exercées sur celui-ci.

Selon Eleanor Heartney, ORLAN « remet à l'honneur une célébration du corps négligé<sup>6</sup> ». Elle s'inspire alors de l'érotisme du corps baroque et, plus précisément, de celui de *L'Extase de sainte Thérèse* du Bernin sculptée en 1647-1652<sup>7</sup>, située dans la chapelle Cornaro de l'église Santa Maria della Vittoria à Rome, ainsi que de l'iconographie chrétienne. Celle-ci est cependant appréhendée de manière critique par l'artiste, puisqu'elle fait preuve de rupture et de transgression plutôt que de continuité<sup>8</sup>, comme l'indique Jérôme Cottin dans son article

de 2013 traitant de la tendance de l'art contemporain à reprendre cette iconographie. La volonté de briser les codes et le discours religieux s'inscrit d'ailleurs dans le contexte des années 1980. La génération ayant connu les événements de mai 1968 et atteignant alors l'âge de la parentalité inculque en cela les valeurs de libération des mœurs, tel que la banalisation du sexe et l'acceptation de l'homosexualité<sup>9</sup>. La création du personnage de Sainte ORLAN correspond à ce contexte de contestation de l'ordre établi par l'idéologie dominante.

La démarche artistique d'ORLAN se place entre deux tendances historiques : la désacralisation du corps et la désacralisation de l'art. D'une part, selon Eleanor Heartney, le corps est au cœur des représentations religieuses. Si la Réforme de l'Église de 1517 méprise celui-ci parce que sa sensualité est considérée comme décadente, la peinture de la Contre-Réforme après le concile de Trente (1545-1563) renvoie à davantage d'érotisme tandis qu'au Siècle des Lumières, le corps est vu telle une enveloppe contenant l'âme<sup>10</sup>. Le corps est alors appréhendé historiquement comme une matière abjecte qu'il faut chercher à transcender. D'autre part, s'opère une désacralisation de l'art, d'après le critique d'art Donald Kuspit, notamment sous l'influence de Marcel Duchamp qui a rendu les limites floues entre art et non-art, contestant « l'idée transcendantale<sup>11</sup> ». Cela rejoindrait aussi, toujours selon l'auteur, la notion de postmodernité, qui est fortement liée au féminisme puisqu'elle fait naître, dans le contexte des années 1960, des paroles contestataires face aux grands récits et aux grands concepts de la modernité. L'idée de transcendance de l'art héritée de celle-ci se trouve donc réfutée dans la pensée postmoderne.

En engageant son corps entre ces deux tendances, ORLAN élabore une critique de la répression religieuse et renoue, en outre, avec une certaine transcendance de l'art. Lorsque l'artiste érige son propre corps en œuvre d'art, celui-ci acquiert, en effet, une certaine sacralité, notamment par la référence au baroque italien. Elle investit alors l'image de la sainte et se met en scène dans une sorte de mascarade religieuse. Ainsi, comme l'indique Diane Watteau, la mascarade permet « d'excéder la personne en personnage<sup>12</sup> ». Il est possible d'étudier ce dépassement à travers la figure de sainte ORLAN comme théâtre du corps de l'artiste.

*L'Étude documentaire : le Drapé-le Baroque* est le centre de l'intérêt de l'ouvrage *Orlan. Triomphe du baroque* publié en 2000 par Christine Buci-Glucksmann, qui dresse une réflexion assez générale sur la série<sup>13</sup>. Cependant, cette étude ne prend pas en considération les analyses plastiques d'œuvres précises et ne s'appuie donc pas, en cela, sur des perspectives solides. Plus généralement, la performance éponyme est le plus souvent passée rapidement en revue, comme dans la « Photochronologie » de la publication collective *ORLAN* en 2004<sup>14</sup>. Si elle y est décrite sans recevoir une analyse particulière, elle y est aussi décomposée en deux temps, structure présentée dans une source imprimée et distribuée lors de la performance sur laquelle s'appuie l'étude proposée ici. Les photographies de la série attirent par ailleurs davantage l'intérêt de la recherche que les performances elles-mêmes. Christine Buci-Glucksmann en fait une analyse dans son ouvrage de 2000 en insistant sur l'esthétique du « trop<sup>15</sup> », qu'elle assimile au baroque. Il s'agit pour elle d'une sorte de kitsch qui réunit plusieurs médiums et plusieurs iconographies, jouant sur la notion du double comme avec les figures de la Vierge blanche et de la Vierge noire. En ce qui concerne les œuvres tridimensionnelles, on ne trouve qu'une étude de l'installation, qui ne porte pas de titre et est montrée uniquement lors d'une exposition à la Galerie J. & J. Donguy à Paris en 1984, dans la publication *ORLAN : skai et sky and vidéo*<sup>16</sup>. L'historienne de l'art Gladys C. Fabre y mène son analyse au prisme du baroque et en dresse une étude plastique assez générale. L'œuvre a d'ailleurs aujourd'hui disparu, ne laissant aucune photographie documentaire. Cependant, une source visuelle ainsi qu'un descriptif de l'installation imprimé, et publié dans cet ouvrage, restent nécessaires à son appréhension. La recherche s'est donc penchée de manière très inégale sur les œuvres de cette série très variée.

Considérant le contexte socio-historique des œuvres et prenant en compte les questionnements contemporains relatifs à la construction de l'identité genrée dans la société actuelle, il s'agit ici d'analyser la manière dont une artiste femme française emprunte, dans les années 1980, le vocabulaire artistique de la période du baroque italien. Pour ce faire, il est d'abord nécessaire de mettre en exergue les principes de l'hybridation propre au baroque dans la production performative et photographique d'ORLAN, avant d'examiner la théâtralisation de

son corps, ou plutôt même de son absence, en se concentrant sur une installation datant de 1984 et disparue aujourd'hui, ce qui nécessite un travail sur les sources. Il s'agit enfin d'explorer la redéfinition de son identité à travers l'histoire de l'art italien et la religion chrétienne.

### **Thèse «et» antithèse : les principes d'une hybridation baroque**

Selon les informations disponibles sur le site officiel de l'artiste ainsi que dans plusieurs monographies, il est possible de compter six performances dans la série l'*Étude documentaire : le Drapé-le Baroque*, qui s'étendent de 1978 à 1980<sup>17</sup>. Même si chaque œuvre est adaptée selon le contexte et le lieu où elle se déroule, dans tous les cas, le format de la mise en scène reste toujours le même : le processus dure entre trois et cinq heures, au ralenti, selon un protocole bien précis. Portée par cinq ou six hommes, l'artiste arrive d'abord sur le lieu de la performance dans une châsse en plexiglas percée d'un trou afin d'y pointer l'index de la main droite. Elle est alors enveloppée dans un drapé blanc composé d'une multitude de plis, ses mains et son visage étant peints en blanc afin de donner l'impression d'être une sculpture de marbre<sup>18</sup>. ORLAN se positionne ensuite sur un socle devant un écran projetant des gros plans de l'action. Elle y déroule un emmaillotement d'une quarantaine de mètres d'une bande de tissu blanc<sup>19</sup>, faisant directement référence à l'enfant Jésus. Parfois, les langes enveloppent un pain aux couleurs de la Vierge, composé d'une croûte bleue et d'une mie rouge, que l'artiste ingurgite. ORLAN commence alors une sorte de *strip-tease*, dévoilant sa chevelure et son sein droit. Un laser lumineux est projeté sur ce dernier afin d'attirer l'attention du public et, dans le même temps, le moniteur vidéo situé au-dessus de l'artiste diffuse cette image en gros plan. Puis ORLAN se baisse à quatre pattes sur son socle et marche sur un tapis rouge qui traverse l'espace. Elle s'enroule alors dans celui-ci laissant se former une boule de tissu autour de son buste et écrase sur son passage des fleurs posées à terre. L'artiste se place ensuite sur son socle et se fait porter par des hommes, laissant le tapis se dérouler dans l'espace. ORLAN sort enfin de la salle lentement en procession, immobile, à moitié déshabillée et décoiffée. Selon le texte du flyer distribué pendant les performances, source imprimée publiée en 1981 par l'historien de l'art Flor Bex, deux parties distinctes structurent l'œuvre. La première est, d'après ORLAN, une « thèse<sup>20</sup> », c'est-à-dire une proposition théorique reprenant une iconographie chrétienne confuse mais tout de suite reconnaissable marquée par la lenteur de l'action. Le drapé se réfère directement, en effet, à la dimension religieuse, d'autant plus que la couleur blanche est traditionnellement associée à la pureté de la sainteté, alors que l'emmaillotement et le sein dénudé tendent davantage à une identification à la Vierge Marie. L'emploi du ralenti donne en outre un caractère solennel à la performance qui évoque alors davantage un rituel ou une cérémonie. La seconde partie de l'action est définie comme une « antithèse sans "*happy end*" ou conclusion<sup>21</sup> ».

L'importance et l'intérêt de sa performance ne se situeraient alors pas dans son aboutissement ou son résultat, mais sa démarche serait plutôt un constat, une réflexion qui prend forme en une opposition. Celle-ci est à la fois animale, puisque l'artiste mange brutalement l'enfant Jésus qui n'est en fait ici que du pain, et aussi grotesque lorsqu'elle s'enroule dans le tapis rouge. Il s'agit donc d'une dérision critique du sacré explicitée notamment au moment culminant du déshabillage de la sainte qui est soutenue par le moniteur vidéo.

ORLAN reprend ce même dispositif en l'adaptant dans une série d'une vingtaine<sup>22</sup> de photographies nommée *Skaï et Sky et Video* en 1983, prises lors d'un atelier à l'école de photographie d'Ivry-sur-Seine<sup>23</sup>. Comme ses performances, ses photographies sont structurées selon deux moments, ou plus précisément selon deux figures. L'artiste pose, en effet, successivement en « Vierge blanche » et en « Vierge noire<sup>24</sup> », l'une devant un mur de fausses briques peintes en jaune, l'autre devant un mur de fausses briques peintes en rouge. Dans les deux cas, les costumes sont en skaï comme l'indique le titre, c'est-à-dire en cuir synthétique qui ressemble plastiquement à du marbre<sup>25</sup>. Si la Vierge blanche a les cheveux couverts par un tissu contrairement à la noire, elles ont toutes les deux le sein droit dénudé. L'écran utilisé dans la performance est aussi présent ici mais d'une manière différente. Même s'il duplique toujours des parties du corps d'ORLAN, comme le visage, le pied ou le sein, l'écran ne surplombe plus l'artiste puisqu'il est inséré dans une sorte de piédestal composé de parpaings et entouré d'une paire d'ailes dorées.



Fig. 1 – ORLAN, *Vierge noire manipulant la croix blanche et la croix noire n° 24*, série « Skaï et Sky et Vidéo », 1983, photographie en couleur, 160 x 120 cm.



Fig. 2 – ORLAN, *Vierge blanche manipulant les objets du culte : chevalet blanc, chevalet noir et montrant son deuxième visage*, série « Skaï et Sky et Vidéo », 1983, photographie en couleur, 160 x 120 cm.

Dans ces photographies, ORLAN expérimente plusieurs accessoires différents, comme des croix noires, des croix blanches, des pistolets lasers en plastique ainsi que des petits chevalets blancs et noirs. Ils s'avèrent être des prétextes pour élaborer une perte de sens symbolique, comme l'artiste l'indique dans une conférence en 2009 :

Je manipulais deux croix, une noire et une blanche, comme des objets qui n'ont pas d'importance religieuse particulière pour moi. Ce n'était pas transgressif car c'était seulement pour moi deux morceaux de bois entourés d'une multitude de perles blanches ou noires<sup>26</sup>.

Par exemple, il est possible de voir, dans la photographie *Vierge noire manipulant la croix blanche et la croix noire n° 24* (fig. 1), ORLAN tenir dans sa main gauche une croix blanche et dans sa main droite une croix noire retournée. Les directions contradictoires de ces accessoires, l'un tourné vers le ciel, l'autre vers la terre, font écho à la structure des performances avec la présence d'une « thèse » et d'une « antithèse ». Cette combinaison des deux signes contraires permet de tourner en dérision la sémantique traditionnelle chrétienne afin de créer un nouveau symbolisme. D'ailleurs, dans *Vierge blanche manipulant les objets du culte : chevalet blanc, chevalet noir et montrant son deuxième visage* (fig. 2), les chevalets remplacent les croix, l'art se substituant symboliquement en cela à la religion. Il s'agirait donc d'une Vierge davantage laïque qui utilise l'image et les technologies audio-visuelles, et non plus des procédés miraculeux, pour pouvoir montrer « son deuxième visage ».

Que ce soit dans ses performances ou ses photographies, le travail de la luminosité met en valeur l'attitude dramatique de l'artiste. La source de lumière est en effet disposée de manière à permettre de créer des ombres à la fois sur le corps afin de suggérer sa volupté, sur le drapé pour marquer sa complexité ainsi que sur le fond



Fig. 3 – ORLAN, *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, 1974-1975, dix-huit photographies noir et blanc réalisées en 1974 et réunies en une même œuvre en 1975, 44 × 60 cm chacune, Paris, Collection Fonds national d'art contemporain.

qui s'efface pour asseoir la présence de l'artiste. Ce travail se rapproche ainsi de la conception de la lumière du Caravage, dont l'éclairage appuyé des scènes met en lumière la gestuelle des personnages et accuse le contraste avec l'obscurité<sup>27</sup>. La lumière s'engouffre alors dans les plis du drapé rendant compte de sa matérialité et de sa plasticité : elle s'enfonce dans les creux et se reflète sur les surfaces plates, dessinant des lignes de force qui donnent une impression de mouvement effaçant le corps dans la masse du drapé. L'expression corporelle est autant soulignée par la lumière que par les émotions que projette ORLAN sur son visage. Elle peut soit regarder vers la source de lumière comme si elle était en extase, soit afficher un sourire libérateur ou encore un regard vide. Sa gestuelle se trouve accentuée par la lenteur dans la performance ou est alors très expressive dans les photographies. Ses gestes amples évoquent d'ailleurs la posture de la sainte dans *L'Extase de sainte Thérèse* du Bernin, exécutée en 1647-1652<sup>28</sup>. En effet, elle a la tête légèrement levée vers le haut, ses bras sont en suspension et son corps est presque courbé. ORLAN puise alors dans le répertoire du baroque italien du XVII<sup>e</sup> siècle pour donner à voir la dichotomie entre la spiritualité et la corporalité, traduite plastiquement par une tension entre la dissimulation du corps par le drapé et la figure emplies de plaisir.

Ce n'est pas la première fois que l'artiste cite le Bernin. En effet, dans l'installation de dix-huit photographies en noir et blanc de 1974-1975 intitulée *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (fig. 3), ORLAN se met en scène d'abord drapée comme la sculpture italienne et comme dans ses performances, puis se déshabille avant de se volatiliser, ne laissant derrière elle qu'un amas de vêtement. Elle reprend aussi le motif du sein dénudé, qui s'inspirerait de *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges* de Jean Fouquet qui est datée

vers 1452-1455<sup>29</sup>. Cette référence signale déjà un jeu sur le rôle social de la femme, puisque cette peinture serait en fait un portrait de la maîtresse de Charles VII, Agnès Sorel, liant alors la symbolique de la mère à celle de la courtisane<sup>30</sup>. Le caractère ambivalent de son strip-tease se retrouve également dans son inspiration de la peinture de la Renaissance italienne et plus particulièrement de *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli, peinte vers 1484-1485<sup>31</sup>. En effet, ORLAN adopte une attitude en *contrapposto* et recouvre sa poitrine. Néanmoins, cette photographie en Vénus est une sorte d'entre-deux, la nudité étant presque cachée : ses mains, barrières au regard du spectateur, laissent pourtant visibles sa pilosité pubienne ainsi que ses seins. Outre ce positionnement hybridant la sainte et la déesse de l'amour, le titre de l'œuvre, selon le critique d'art Domenico Quaranta, « situe cette série entre le grand art et le genre vernaculaire du porno-soft<sup>32</sup> ». L'auteur opposant alors deux genres de représentation distincts, il est possible d'affirmer que l'artiste manipule, dans une sorte de syncrétisme, l'intime et le donner à voir d'une manière synthétique.

Les œuvres d'ORLAN s'élaborent autour de l'*oxymore*, engageant des contraires plastiques et conceptuels non pas dans une confrontation, mais dans un dialogue propice à la polysémie produisant davantage de charge symbolique. Le « ou » étant un diktat chrétien visant à choisir telle ou telle chose pour « sataniser l'autre<sup>33</sup> », l'artiste choisit une esthétique du « et » baroque, donnant à voir le trop jusqu'à la saturation de l'image. Ce principe d'hybridation lui permet de jouer sur la notion de bipolarité, comme elle l'indique dans une conférence en 2016 :

Je suis aussi en assumption sur les images de mon temps, sur la vidéo. Et je cite pourtant le marbre de Carrare, les plis et le baroque en ayant le bien et le mal bien en main avec ces croix blanches et ces croix noires<sup>34</sup>.

Au sein de la même œuvre, l'artiste rassemble ainsi une iconographie ancienne et des médiums multimédia contemporains, une « thèse » et une « antithèse » pour la performance, une Vierge blanche et une Vierge noire pour la série photographique, ainsi que le religieux et le laïque. La notion de multiplicité se trouve alors au centre de l'intérêt qu'ORLAN porte à l'image. En effet, elle sature la représentation de sa propre image grâce à une scénographie permettant de montrer plusieurs fois son visage simultanément sur les moniteurs vidéo. La profusion d'accessoires comme l'emballage, les croix, les pistolets et les chevalets, renforce de même cette idée. Comme l'artiste l'affirme dans le texte du flyer distribué pendant les performances, « l'art n'est plus un problème de support, mais de rapport<sup>35</sup> ». Elle dépasse donc la matière et la forme en faveur de la réflexion qu'elle tente de donner à voir et qui est sensiblement critique.

Avec l'*Étude documentaire : le Drapé-le Baroque*, les différentes œuvres sont appréhendées comme des preuves témoignant d'une présence-absence du corps. Le vécu corporel est donné à voir par l'image, ce qui ferait en fait perdre la présence réelle. ORLAN met alors en place une imagerie qui vient glorifier et mystifier de manière religieuse son propre corps, sans que celui-ci ne soit engagé dans le processus.

### **L'absence corporelle entre théâtralité et monumentalité**

La mise en scène employant des technologies multimédia est poussée à son paroxysme, dans le sens où l'artificialité évince même le corps réel, dans une installation qui n'existe plus aujourd'hui et dont le titre est inconnu. Elle a été réalisée uniquement dans le cadre de l'exposition *ORLAN : skai et sky and vidéo* qui a lieu à la Galerie J. & J. Donguy à Paris, du 6 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1984. Malheureusement, aucune photographie ne reproduit l'œuvre. Elle n'est connue que par deux documents publiés dans le catalogue d'exposition : un descriptif de l'installation dactylographié en lettres majuscules (**fig. 4**) ainsi qu'une esquisse (**fig. 5**) reproduite en noir et blanc sur une feuille de papier-calque de 21 × 29,7 cm. Onze annotations manuscrites à l'encre noire figurent tout autour du dessin qui donnent des informations sur certains éléments désignés par une flèche. Cependant, aucune dimension n'est renseignée, le format restant alors inconnu. Il s'agit donc d'une source primaire qui rend compte de la démarche artistique d'ORLAN qui passe par l'élaboration de la réflexion sur papier.

## DESCRIPTIF DE L'INSTALLATION

CETTE EXPOSITION A POUR THÈME L'ASSOMPTION. LES MADONES D'ORLAN SONT ARMÉES DE PISTOLETS À ÉTINCELLES, DE FLEURS EN PLASTIQUE ET DE CHEVALETS. ELLES SONT REVÊTUES DE DRAPÉS EN SKAÏ BLANC IMITANT À LA PERFECTION LE MARBRE OU EN SKAÏ NOIR, DANS LES DEUX CAS ELLES SONT DRESSÉES SUR POSTE VIDÉO QUI SERT DE SOCLE. UN GROS PLAN DE SON CORPS EN IMAGE FIXE S'INSCRIT ÉGALEMENT SUR LA PHOTO FINALE PAR L'INTERMÉDIAIRE DE LA VIDÉO. SUR LA TERRE UN AUTRE CHEMIN, CRÉÉ PAR DES PETITS POSTES VIDÉO, MONTRE DES ÉTUDES DE : MAINS, PIEDS, VISAGES DE VIEILLARDS. ILS TENDENT BRAS ET MAINS VERS LE CIEL.

POUR L'INSTALLATION UNE DES MADONES EST AGRANDIE EN PHOTO NOIR ET BLANC COLLÉE SUR BOIS ET DÉTOURÉE. LE VISAGE PHOTOGRAPHIQUE EST PRÉLEVÉ POUR ÊTRE REMPLACÉ PAR SA REPRÉSENTATION EN PHOTO RELIEF, PROCÉDÉ QUI SERVIRA ÉGALEMENT À MONTRER LES MAINS ET LE SEIN. LES MAINS TIENNENT UNE LUNE EN VERRE DANS LAQUELLE EST REPRÉSENTÉ LE VISAGE D'ORLAN PAR UN HOLOGRAMME EN MOUVEMENT (MULTI-PLEX) SE RÉFÉRANT CLAIREMENT À LA SAINTE THÉRÈSE DU BERNIN. LES PIEDS REPOSENT SUR UNE SPHÈRE (SOUTENUE PAR TROIS ANGELOTS) DANS LAQUELLE EST INSÉRÉ UN POSTE VIDÉO. CE POSTE DIFFUSE « EN REPEAT » UNE VIDÉO DE 3 MINUTES QUI MIXE DIVERSES SORTES D'IMAGES : PHOTOGRAPHIES, ANALOGIQUES, DESSINÉES OU DIGITALISÉES SUR GRAPH 9.

AU SOL EST DISPOSÉ UNE QUINZAINE DE PHOTOS DÉTOURÉES ET COLLÉES SUR BOIS REPRÉSENTANT DES GROUPES DE VIEILLARDS.

Fig. 4 – ORLAN, retranscription du descriptif de l'installation réalisée pour l'exposition *ORLAN: skai et sky and vidéo* à la Galerie J. & J. Donguy, 1984. Reproduit initialement dans J. Donguy (dir.), *ORLAN: skai et sky and vidéo* (cat. exp. Paris, Galerie J. & J. Donguy, 1984), Tierce, 1984.

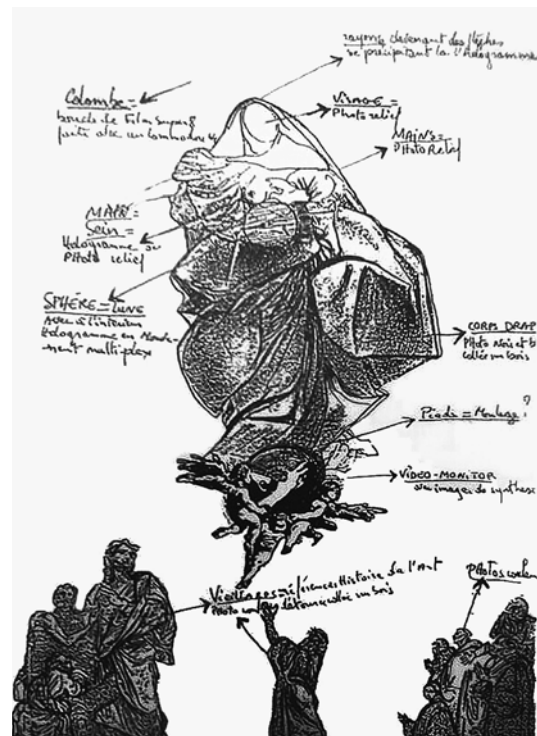


Fig. 5 – ORLAN, *Sans titre* [esquisse de l'installation représentant une madone en assomption], 1984, papier-calque et encre noire, 21 x 29,7 cm. Reproduit initialement dans J. Donguy (dir.), *ORLAN: skai et sky and vidéo* (cat. exp. Paris, Galerie J. & J. Donguy, 1984), Tierce, 1984.

Il est possible d'observer sur l'esquisse, qui n'a jamais été commentée, que l'installation se structure en deux parties et s'élançait verticalement. La première se compose de trois groupes de personnages dans le registre inférieur. À gauche, deux hommes vêtus de drapés et portant une barbe regardent le sujet principal. Dans l'axe central, un autre, de profil, lève ses mains vers le ciel. Dans le coin inférieur gauche de l'image, un troisième groupe composé de cinq hommes regardent dans la même direction que le premier. Le descriptif de l'installation qui accompagne l'esquisse indique qu'« au sol est disposé une quinzaine de photos détournées et collées sur bois représentant des groupes de vieillards<sup>36</sup> ». Le manque d'exactitude de la mention « quinzaine » atteste certainement la volonté de fournir une multitude de personnages, ce qui révèle le caractère grandiloquent de l'œuvre. La disposition à plat au sol ainsi que la technique utilisée indiquent quant à elles une certaine planéité de l'installation.

Les inscriptions manuscrites sur l'esquisse désignent ces groupes de personnages comme des « références Histoire de l'art ». L'artiste fait ici non pas référence à des œuvres précises mais plutôt au thème iconographique de Suzanne et les vieillards, qui est d'ailleurs le sujet d'une vidéo non narrative réalisée par l'artiste la même année. Celle-ci met en scène des vieillards surpris par l'assomption de sainte ORLAN, dont les images sont sans doute reprises pour figurer les personnages au sol de l'installation. Selon la « Photochronologie » de l'ouvrage collectif *ORLAN* de 2004, *Sainte ORLAN et les vieillards* s'inspire explicitement de ce sujet biblique, relatant l'histoire de Suzanne qui refuse les propositions de deux vieillards l'observant pendant son bain. Ces derniers l'accusent d'adultère tandis que le prophète Daniel l'innocente<sup>37</sup>. L'identification à cet épisode est valide d'autant plus que ses codes iconographiques sont repris ici. Comme dans le tableau du peintre italien Domenico Guidobono réalisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, les vieillards sont drapés et adoptent la même attitude que dans l'esquisse. Ils regardent, en effet, le personnage féminin dans une attitude emphatique, cherchant son contact.



La seconde partie de l'œuvre est l'élément principal, c'est-à-dire la représentation de sainte ORLAN qui devrait tenir en suspension au-dessus des groupes de vieillards. Cependant, aucune mention de l'accrochage n'est présente, révélant le caractère conceptuel de l'esquisse. Le dessin semble être calqué sur la photographie *Sainte-ORLAN avec Fleurs sur Fond de Nuages* (fig. 6) produite l'année précédant l'installation, l'artiste puisant dans ses œuvres précédentes comme si sa production était un répertoire de sa propre iconographie. Dans cette photographie, ORLAN se tient sur des faux-rochers noirs semblables à des sacs-poubelles, sur lesquels sont disposés des fleurs ainsi qu'un vase blanc d'inspiration antique. Sur un fond de nuages peints, comme l'indique le titre, elle est vêtue de drapés blancs et tient des fleurs de la main droite qu'elle lève, alors que la gauche est légèrement ouverte et positionnée devant son seul sein couvert, comme si elle prenait de l'élan pour jeter son bouquet. La même image est réinterprétée dans l'esquisse, avec la tête toujours inclinée vers la gauche, les mêmes pliures du drapé ainsi que la position semblable de la main gauche, tandis que son bras droit semble tendu vers sa droite sans que la main soit dessinée.

Sainte ORLAN est ici traitée plastiquement d'une manière différente puisqu'il ne s'agit que de sa silhouette, avec les lignes de son sein et de sa main gauche alors que son visage est effacé, renforçant les traits des plis du drapé. L'artiste emploie plusieurs médiums, son corps étant en noir et blanc, collé et détourné sur bois, alors que son visage et sa main sont en photographie relief, jouant sur les contrastes de profondeur. Cependant, ORLAN a hésité en ce qui concerne la technique de réalisation du sein. En effet, si celui-ci est décrit sur l'esquisse par la mention « Hologramme ou / Photo relief », le descriptif se rétracte sur la photographie relief. Ce doute révèle l'importance accordée au sein, élément ralliant le religieux à l'érotique, qui aurait été la seule partie du corps de l'artiste à bénéficier d'un traitement spécifique. Elle a renoncé à l'hologramme peut-être à cause d'un problème de financement, mais aussi pour des raisons de composition.

Des détails qui n'existent pas sur la photographie de 1983 sont ajoutés sur l'esquisse, dont un hologramme qui se situe juste en dessous du sein. Selon le descriptif de l'installation, il s'agit d'une « lune en verre dans laquelle est représenté le visage d'ORLAN par un hologramme en mouvement (multiplex) se référant clairement à la sainte Thérèse du Bernin<sup>38</sup> ». Le « multiplex » désignant un système qui permet de transmettre simultanément plusieurs signaux sur une même fréquence, il aurait été possible de montrer deux visages différents d'ORLAN, le premier en photographie relief, comme dans les dispositifs de la série photographique *Skai et Sky et Video*. L'imbrication d'images dans l'image se retrouve aussi dans le choix de représenter une lune. En effet, en plus d'être un astre renvoyant à la dimension religieuse des cieux, elle constitue une répétition formelle de la sphère sur laquelle la sainte est positionnée :

Les pieds reposent sur une sphère (soutenue par trois angelots) dans laquelle est inséré un poste vidéo. Ce poste diffuse « en repeat » une vidéo de 3 minutes qui mixe diverses sortes d'images : photographies, analogiques, dessinées ou digitalisées sur Graph 9<sup>39</sup>.

La présence d'un second astre et des angelots, qui sont au nombre de trois, rappelant la Trinité, souligne l'impression que la sainte est en suspension, renforcée par la verticalité de l'installation et par le fait que les autres personnages soient au sol, le thème étant « l'Assomption ». ORLAN ne mentionne pas dans le descriptif les sujets des images diffusées par la vidéo, accordant plus d'importance à leur répétition qui rythme l'œuvre et surtout à leur variété. Cependant, deux éléments de l'esquisse ne sont pas retranscrits dans le descriptif. D'abord, des rayons non-figurés sur le document « devenant des flèches / se précipitant de l'hologramme<sup>40</sup> »



Fig. 6 – ORLAN, *Sainte-ORLAN avec Fleurs sur Fond de Nuages*, série « Étude documentaire: le Drapé-le Baroque », 1983, photographie en couleur, 120 × 160 cm, prise de vue: Anne Garde, Paris, Collection Fonds national d'art contemporain.

sont désignés par une flèche tracée à la main partant du haut de la tête de la sainte. Leur présence est ambiguë parce que leur structure est incertaine : soit ils partent de la lune de verre selon l'inscription manuscrite qui évoque l'hologramme, soit ils proviennent du visage comme le mentionne la flèche explicative, formant ainsi une auréole. Dans tous les cas, ces rayons doivent se transformer en flèches qui peuvent être interprétées comme des instruments de martyre ou des armes de guerre, mais surtout comme des signes directionnels qui explicitent davantage leur animation.

Le second élément qui n'apparaît pas dans le descriptif est la colombe. Celle-ci n'est pas représentée sur l'esquisse mais une inscription manuscrite accompagnée d'une flèche désigne un vide au-dessus de la tête de la sainte. Les annotations mentionnent « Colombes [souligné] : / boucle de Film Super 8 / faite avec un Commodore 64<sup>41</sup> ». Ces indications renseignent sur les outils mis en œuvre par l'artiste, qui sont des moyens personnels ou nécessitant un budget limité : il s'agit d'employer une caméra de cinéma amateur et un des premiers ordinateurs personnels. Le choix de la présence d'une fausse colombe posée sur la tête peut trouver son origine dans la symbolique du Saint-Esprit, mais on la retrouve aussi au niveau plastique dans une autre photographie de l'artiste, *Vierge à la Colombe sur la Tête* de 1980. Cette autoréférence démontre encore une fois la mise en place du vocabulaire plastique propre à ORLAN à travers ses différentes œuvres. Enfin, on peut remarquer une autre hésitation de l'artiste, mais moins essentielle, en comparant le descriptif à l'esquisse. Des inscriptions manuscrites dans cette dernière désignent des pieds, qui n'apparaissent pas sur le dessin, par la mention « Moulage ?<sup>42</sup> ». Le point d'interrogation révèle l'interrogation que se pose ORLAN quant à la texture de ses pieds, qui n'apparaissent pourtant pas non plus dans la photographie de 1983. L'importance du pied se rattache peut-être à la volonté de reprendre un élément de composition de *L'Extase de sainte Thérèse*, le pied y étant au premier plan de la sculpture. En tout cas, cette question de la technique suggère donc le but recherché de l'artiste qui serait la saturation de l'image par l'incorporation d'un maximum de médiums et de plans, entre la planéité de la photographie collée sur bois et la troisième dimension introduite par l'hologramme et le moulage.

ORLAN joue avec l'excès qui provient de son esthétique du « et » baroque. La notion de bipolarité y est encore une fois prépondérante puisque l'artiste met en scène une iconographie traditionnelle avec des éléments multimédias. L'idée de double ou de dualité prédomine alors intensément dans l'œuvre, notamment celle entre l'animé et l'inerte, les mouvements de la vidéo contrebalançant les éléments figés. Selon Christine Buci-Glucksmann, le baroque produit « des effets pour produire des affects<sup>43</sup> ». La mise en scène théâtrale cherche alors à accentuer l'impression et le ressenti du spectateur. Le rapport entre le regardant et le regardé se joue ici dans un espace travaillé. L'artiste crée alors un certain cadre qui change selon les médiums : pour ce qui est des performances, les lumières des projecteurs sont tournées sur elle laissant le décor dans une pénombre accentuée par le noir et blanc des médiums photographiques et vidéo. La série de photographies élaborée en 1983 est, en opposition, caractérisée par le jaune et le rouge vif des murs peints, tandis que la verticalité de son format est reprise et se trouve renforcée par la multiplicité des personnages au sol dans l'installation de la Galerie J. & J. Donguy.

Comme l'indique plus généralement Laure Fernandez, la théâtralité est utilisée comme cadre, mais aussi comme « processus de dissolution du cadre<sup>44</sup> », intégrant ainsi le spectateur. Sans plus aucune barrière à l'œuvre entre le spectateur et l'installation qui s'étend dans l'espace, la représentation permet ainsi ce que Christine Buci-Glucksmann appelle la « folie de voir<sup>45</sup> », c'est-à-dire que le regard du spectateur se promène dans toutes les directions et est perdu dans une multiplication de perspectives. En outre, les personnages du registre inférieur de l'installation semblent communiquer par le regard dirigé vers la sainte en ascension, rappelant les membres de la famille Cornaro sculptés dans les loges de théâtre latérales de part et d'autre de *L'Extase de sainte Thérèse*, œuvre dans laquelle le Bernin hybride la sculpture, le théâtre et l'architecture. D'ailleurs, ORLAN ne reprend pas seulement la structure et les éléments iconographiques de l'œuvre du Bernin, mais son installation, par la multitude des personnages et les différents moyens multimédias utilisés, évoque plus généralement l'aspect grandiloquent et fastueux du baroque italien. Il faut alors rappeler que pour

Louis XIV, le Bernin a réalisé des plans pour la façade est du Louvre, mais que son projet a été abandonné alors que la première pierre fut posée en octobre 1665, en raison des dépenses financières qu'elle impliquait et de la préférence pour un goût plus classique<sup>46</sup>. L'installation d'ORLAN rappelle également le caractère grandiose des peintures religieuses baroques dont Victor-Lucien Tapié affirme la nécessité d'adopter des « proportions presque gigantesques » afin de « meubler de grands espaces<sup>47</sup> ».

L'artiste reprend donc à son compte l'aspect théâtral du baroque italien dans une composition imposante afin de mettre en scène une représentation d'elle-même dans une autre modalité que la performance ou la photographie. Cependant, cette représentation n'est pas sans conséquences sur la conception du Moi, qu'il faut ici approfondir.

### **Redéfinir l'identité ou comment construire une ascension artistique**

Le baroque italien entretient manifestement un lien très étroit avec la religion, puisqu'il apparaît dans le contexte de la Contre-Réforme catholique<sup>48</sup>. Néanmoins, il est employé par ORLAN selon une autre modalité symbolique, le détournant de sa fonction originelle : il n'est plus ici une expression visuelle du divin comme l'entend l'Église. Que ce soit à travers la performance, la photographie ou l'installation, la mise en scène du corps de l'artiste permet un phénomène de démythification de la sainte. En effet, en élaborant un discours sur sa série *Skai et Sky et Video* dans une conférence en 2015, ORLAN souligne le fait que les images sont avant tout construites :

Je suis en assomption sur des matériaux de construction, des parpaings. Ce matériau de construction essaye de parler aussi de la construction mentale, de l'élaboration des œuvres<sup>49</sup>.

Elle associe alors le signe et la matière au discours, afin de rappeler qu'une représentation, mentale ou physique, est modelée par la main d'une individualité, issue d'une certaine idéologie. La société produit donc des images qui reflètent le mode de pensée dominant. D'ailleurs, l'artiste dénonce le patriarcat dans le texte du flyer distribué pendant les performances :

Six hommes montrent cette vierge de pierre dont les hommes seuls ont sculpté l'image, être distante de cette image est aisé pour cette femme qui parle d'une histoire fabriquée par et pour les hommes<sup>50</sup>.

ORLAN élabore une réflexion critique et distanciée en ce qui concerne la place du corps féminin dans la religion chrétienne et l'image qu'il renvoie. Selon Eleanor Heartney, le corps est dans le christianisme soit une « source de tentation » marquée par le péché originel, soit un « instrument de Rédemption<sup>51</sup> ». Dans les deux cas, l'homme ou la femme doit chercher à le transcender afin de vivre une vie meilleure. Dans les représentations religieuses, le corps est écorché, crucifié, torturé ou en extase, toujours de manière démonstrative. ORLAN joue alors sur le même mode en préférant un corps plus érotique, même s'il reste marqué par la domination masculine. Elle ne laisse visible qu'un seul sein, toujours le droit, que Dominique Gilbert Laporte identifie comme un « substitut phallique<sup>52</sup> ». Le sein appellerait mentalement, en effet, le phallus suggérant l'érotisme mais surtout la domination masculine. Selon l'auteur, la femme est présentée comme fragmentée par la religion, mettant donc en lumière la normativité exercée sur le corps.

L'artiste s'approprie la sainte, en tant que « femme intégrée<sup>53</sup> », afin d'expérimenter le pouvoir qu'exercent les icônes religieuses sur la société pour mieux les déconstruire. Cela suggère un aspect critique qu'il est possible d'interpréter comme une dénonciation des caractères contingent et arbitraire de la religion. Elle ne répondrait qu'à un ordre préétabli qui dépendrait d'une décision institutionnelle, puisque la canonisation vient de l'Église elle-même. La religion ne serait, en cela, ni essentielle ni nécessaire. L'artiste rend donc compte du fait que le culte religieux ne repose que sur des présupposés et ne relève que de la représentation. Cette volonté se retranscrit dans la structure des performances avec la « thèse » et l'« antithèse » : d'une part, ORLAN se présente comme intouchable du haut de sa chaise, pour ensuite manger l'enfant Jésus et se rouler par terre. Cette appropriation s'opère particulièrement à travers une théâtralité baroque. Pour l'artiste, le baroque s'avère

être « le monstre du classique » tout comme la femme est « le monstre de l'homme<sup>54</sup> », d'autant plus que, selon Gladys C. Fabre, il est défini au féminin au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. En contre-pied des représentations de corps sacrifiés, ORLAN se réfère plus précisément à une œuvre du baroque italien du XVII<sup>e</sup> siècle, exprimant la jouissance spirituelle et charnelle, *L'Extase de sainte Thérèse* étant à la fois érotique « et » statique<sup>56</sup>.

ORLAN démystifie les images de la femme véhiculées par la chrétienté afin de la modifier pour elle-même. Selon Donald Kuspit, la postmodernité, caractéristique de l'effondrement des grands récits de la modernité, discrédite l'idée de « l'artiste comme génie<sup>57</sup> », ainsi que celle du caractère sacré et immortel de l'œuvre d'art. ORLAN s'autoproclamerait alors sainte pour tenter de retrouver ce statut transcendantal. Sa posture est empreinte d'une forte symbolique renvoyant à un état de transition. En effet, son corps surélevé dessine une médiation entre le registre de l'humain et celui du divin, comme le fait l'Église avec le fidèle. Il est donc possible d'interpréter cette mise en scène de sainte ORLAN comme l'image rendant visible le rôle de l'artiste qui met en relation le spectateur avec l'art. D'ailleurs, lors d'une performance au Centre Pompidou, en 1980, pendant laquelle elle se fait livrer dans une caisse de transport d'œuvres d'art, elle désigne de son doigt les œuvres qu'elle trouve intéressantes dans une sorte de procession<sup>58</sup>. Ce geste de bénédiction pose la question de la définition de l'art : qui est vraiment apte à désigner ce qui est art ? L'artiste est-elle une personne valide pour choisir ce qui devient œuvre ? Un ou une artiste a-t-il, ou elle, un pouvoir et une légitimité de décision sur une œuvre dont il n'est pas l'auteur ? ORLAN remet donc en quelque sorte ici en question l'idée de Marcel Duchamp selon laquelle c'est l'artiste qui choisit ce qui est art.

Il est possible de rapprocher ce travail sur la figure de la sainte à celui de l'artiste italien Luigi Ontani (1943-) qui semble également s'approprier l'iconographie chrétienne afin d'examiner la structure du mythe religieux selon une autre modalité, comme avec sa photographie *San Sebastiano, nel bosco di Calvenzano* en 1970. En effet, si ORLAN s'attache à la sculpture baroque en tant qu'objet de culte, l'artiste italien élabore une œuvre davantage narrative. En effet, de 1970 jusqu'en 1995, ce dernier conçoit une véritable hagiographie en reprenant plusieurs fois la figure de saint Sébastien. Il constitue alors un corpus d'images qui utilise le même vocabulaire formel, avec l'arbre auquel le martyr était lié ainsi que le corps percé de flèches<sup>59</sup>. Contrairement à ORLAN, Luigi Ontani s'empare d'une référence précise qui s'avère être le *Saint Sébastien* du peintre italien Guido Reni réalisé en 1615-1616<sup>60</sup>. Comme le saint peint par Reni, l'artiste imberbe regarde vers le ciel et adopte un *contrapposto*, renvoyant à une attitude ambiguë. Sa lascivité et son érotisme contrastent effectivement avec la souffrance qu'il devrait ressentir. Il est alors en pleine extase comme sainte ORLAN, ce qui en fait d'ailleurs une icône homosexuelle moderne. Les deux artistes adoptent, en cela, un point de vue genré sur l'iconographie chrétienne, l'un étant homosexuel et l'autre féministe. Ils construisent donc, à travers plusieurs représentations, une nouvelle mythologie qui leur est propre.

Comme l'indique Eugenio Viola, ORLAN « construit son hagiographie personnelle<sup>61</sup> ». Il est en effet possible d'affirmer qu'elle élabore le récit fictionnel de son personnage saint à travers les performances, les photographies et l'installation, qui témoignent de son vécu corporel. Il s'agit pour l'artiste de concevoir une sorte d'assomption artistique, dont l'« immatérialité glorifiée<sup>62</sup> », pour reprendre les termes de Lefteris Petropoulos, n'est possible que par l'image. Afin de permettre ce processus d'ascension spirituelle et plastique, le corps d'ORLAN doit être à l'image du corps des saints, qui, selon Marcela Iacub, trouve son essence miraculeuse hors de la nature<sup>63</sup>. L'aspect non-naturel du corps est ici relayé par l'artificialité rendue possible par la théâtralité, ce qui n'est pas sans influence sur le genre.

Le genre féminin s'avère être rédimé par la représentation. Comme l'affirme la « Photochronologie » de 2004, l'artiste se situe ici entre le tableau vivant et la sculpture animée<sup>64</sup>, processus déjà exploités avec ses *Tableaux vivants* en 1977 et ses *Corps-sculptures* de 1964 à 1967. Il est possible de constater que dans les performances, les photographies ou même l'installation, ses poses théâtrales se constituent de gestes emphatiques et que son regard est souvent tourné vers le haut. Son corps fait alors image de manière statique en suggérant le mouvement et la légèreté, les plis de son drapé étant marqués par la souplesse de l'ondulation. Son visage, son sein et ses mains sont maquillés et la représentation mêle, en cela, le corps réel avec le vêtement, ce qui donne

l'impression qu'ORLAN est une sculpture dans sa totalité. Cet effet est d'ailleurs renforcé par la présence de socles qui la surélèvent. Le piédestal lui confère une monumentalité, glorifiant son corps. Celui-ci est mis en scène dans un jeu de présence et d'absence : le corps réel des performances est substitué par la photographie, qui elle-même est modifiée dans l'installation. Le genre féminin s'y trouve donc renouvelé par des supports multimédias contemporains, notamment la photographie, la vidéo et l'hologramme.

Si, comme l'indique Victor-Lucien Tapié, « la France a longtemps passé pour un pays essentiellement réfractaire au baroque<sup>65</sup> », et notamment en raison de sa préférence pour la rationalité classique, ORLAN revisite l'histoire de l'art italien de cette période. Elle s'inscrit alors dans la tradition qu'ont les artistes de s'inspirer du passé, afin de retrouver des sujets ou une esthétique plus conventionnelle<sup>66</sup>. Cette démarche affirme également en quelque sorte l'ancien « statut de patrie des arts<sup>67</sup> » de l'Italie, qui fut une étape incontournable lors de la formation des artistes de la période moderne<sup>68</sup>.

Cependant, il ne s'agit pas seulement ici pour ORLAN de s'imprégner des valeurs traditionnelles, mais bien de produire, de proposer une réflexion à la fois plastique et théorique. Le personnage de sainte ORLAN se construit, en effet, tout au long de la série *Étude documentaire : le Drapé-le Baroque* entre 1978 et 1990 à travers la performance, la photographie et l'installation. L'artiste utilise plusieurs médiums comme pour attester la présence physique de la sainte<sup>69</sup>, établissant des sortes de témoignages d'une personnalité ayant existé et non plus de fiction. Elle joue alors sur la notion plastique d'hybridation, puisque l'iconographie traditionnelle s'entremêle avec la technologie contemporaine de l'époque telle que le rayon laser et la projection vidéo, et manipule dans le même temps des signes déjà existants afin de créer du sens.

Cette vaste élaboration d'œuvres permet à ORLAN de se glorifier dans un élan ascensionnel, notamment par le biais de la théâtralité baroque, afin d'affirmer une pensée contestataire emprunt du féminisme contemporain. L'artiste rappelle, en effet, que le corps est lié à une valeur symbolique par l'image. Celle-ci, et plus précisément la figure de la sainte, tend ici à être déconstruite. Ce processus critique n'est alors pas sans impact sur le genre féminin : ORLAN établit une critique du déterminisme des rôles de la femme dans la société en proposant un personnage complexe car multiple – en tant qu'image qui revient d'un médium à un autre – mais aussi double, à la manière du portrait d'Agnès Sorel, mêlant la mère et la maîtresse, et principalement de *L'Extase de sainte Thérèse* entrelaçant le spirituel et le charnel. La théâtralisation et la monumentalisation du corps de l'artiste rendent ainsi compte d'une réflexion croisant analyse de la place de la femme dans la religion et dans l'histoire de l'art et appropriation iconographique, perpétuant l'héritage artistique italien dans la création contemporaine française.

*Quentin Petit Dit Duhail est doctorant en histoire de l'art et prépare sa thèse sous la direction de Thierry Dufrêne à l'université Paris-Nanterre (ED 395, EA 4414), et en codirection internationale avec Thérèse St-Gelais de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse aux questions liées aux gender studies, aux queer studies, au posthumain et de manière plus générale à l'art engagé à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.*

1. D. Cordellier (dir.), *Primatice : maître de Fontainebleau* (cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2004-2005), Paris, 2004.

2. P. Fréart de Chantelou, *Le Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, 2004.

3. Rome comme étape fondamentale pour la formation traditionnelle des peintres de l'époque moderne pourrait peut-être, d'une certaine manière, se retrouver dans le parcours artistique d'ORLAN, où elle a

d'ailleurs réalisé, sur la place Saint-Pierre de Rome, une performance mesurant son corps au lieu.

4. Cette série s'étend sur plus d'une dizaine d'années entre 1978 à 1990, sans pour autant empêcher ORLAN de produire d'autres œuvres indépendantes dans la même période.

5. Sur le drapé, voir la récente exposition, et son catalogue : E. Pagliano, S. Ramond (dir.), *Drapé : Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer...* (cat. exp. Lyon, musée des

Beaux-Arts, 2019-2020), Paris/Lyon, 2019.

6. E. Heartney, « Orland, le "Et" magnifique », dans B. Blistène et al. (dir.), *ORLAN* (cat. exp. Paris, Centre national de la photographie, 2004), Paris, 2004, p. 225.

7. *Ibid.* et voir, sur ce sujet : A. Bacchi, A. Coliva (dir.), *Bernini* (cat. exp. Rome, Museo e Galleria Borghese, 2017-2018), Milan, 2017.

8. J. Cottin, « La figure du saint habillé par l'art contemporain : une approche

théologico-esthétique », *Transversalités*, n° 108, 2013, p. 159-170.

9. A. Weinberg, « La libération sexuelle et ses lendemains », *Sciences Humaines*, n° 130, août-septembre 2002, en ligne, URL : [https://www.scienceshumaines.com/la-liberation-sexuelle-et-ses-lendemains\\_fr\\_2582.html](https://www.scienceshumaines.com/la-liberation-sexuelle-et-ses-lendemains_fr_2582.html) (consulté le 02/02/2017), paragraphe 12.
10. E. Heartney, « Orlan, le « Et » magnifique... », art. cit. note 6, p. 225.
11. D. Kuspit, « Crise de l'identité ou création de l'identité ? Récit personnel ou récit social ? La recherche du soi par ORLAN au travers de l'histoire artistique du soi », dans J. Bader, E. Viola (dir.), *ORLAN. Le récit/ The narrative* (cat. exp. Saint-Étienne, musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2007), Saint-Étienne, 2007, p. 67.
12. D. Watteau, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, vol. 2, n° 1, 2003, p. 89-95, en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-1-page-89.htm> (consulté le 02/04/2017), paragraphe 15.
13. C. Buci-Glucksmann, M. Enrici, *Orlan. Triomphe du baroque*, Marseille, 2000.
14. B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6.
15. C. Buci-Glucksmann, M. Enrici, *Orlan...*, op. cit. note 13, p. 53.
16. J. Donguy (dir.), *ORLAN : skai et sky and vidéo* (cat. exp. Paris, Galerie J. & J. Donguy, 1984), [France], 1984.
17. En 1978 sous les halles de Schaerbeek, en Belgique ; en 1979 au Palazzo Grassi, à Venise dans le cadre de l'*International Performance festival* ; en 1979 au Centre Georges Pompidou, à Paris lors des « Rencontres internationales d'art corporel et vidéo » ; en 1980 au musée des Beaux-Arts de Nice lors de l'exposition *Sélection de la Biennale de Paris* ; en 1980, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; à la Pinacothèque de Ravenne, en Italie (sans date).
18. B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6, p. 92.
19. B. Hatat, « Miroirs. De Narcisse à Dionysos », *L'en-je lacanien*, vol. 3, n° 2, 2004, p. 7-24, en ligne, URL : <https://www-cairn-info.faraway.parisnante.fr/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-7.htm> (consulté le 14/03/2018), paragraphe 36.
20. Flyer distribué pendant les performances *Étude documentaire : le Drapé-le Baroque*, vers 1980-1981, reproduit dans F. Bex, « Orlan : le drapé – le baroque et leurs média déclinaisons », *Intervention*, n° 10-11, 1981, p. 24, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/intervention/1981-n10-11-intervention1077872/1191ac.pdf> (consulté le 22/01/2018).
21. *Ibidem*.
22. Quatorze photographies sont disponibles sur le site officiel d'ORLAN : <http://www.orlan.eu> (consulté le 05/02/2018) et un cartel d'une photographie reproduite dans J.-L. Monterosso, J. Neutres (dir.), *ORLAN en capitales* (cat. exp. Paris, Maison européenne de la photographie, 2017), Paris, 2017, p. 20, indique qu'il s'agit de la photographie n° 24.
23. B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6, p. 92.
24. *Ibidem*.
25. *Ibidem*.
26. ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », dans *Performance, art et anthropologie, Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, n° 2, 2009, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/451> (consulté le 14/10/2017), paragraphe 19.
27. M. Feuillet, « Chapitre VI – L'âge baroque (XVII<sup>e</sup> siècle) », dans *L'art italien*, Paris, 2016, p. 84-96, en ligne, URL : <https://www.cairn.info/l-art-italien--9782130749790-page-84.htm> (consulté le 20/07/2019), paragraphe 9.
28. J. Zugazagoita, « ORLAN, l'incarnation de la totalité », dans B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6, p. 218.
29. *Ibidem*, p. 92.
30. J. Donguy (dir.), *ORLAN...*, op. cit. note 16.
31. J. Zugazagoita, « ORLAN... », art. cit. note 28, p. 28.
32. D. Quaranta, « Le corps augmenté d'ORLAN », dans D. Roland (dir.), *ORLAN : Strip-tease des cellules jusqu'à l'os* (cat. exp. Albi, Centre d'art contemporain Le Lait, 2015/Enghien-les-Bains, Centre des arts, 2015, Caen, FRAC Basse-Normandie, 2016/Gérone, Centre d'art contemporain, 2015-2016), Paris, Nouvelles éditions Scala, 2015, p. 50.
33. P.-O. Rollin, « Le singulier pluriel », dans M. Muyle (dir.), *Est-ce que vous êtes belge ?* (cat. exp. Bruxelles, École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre, 2010), Bruxelles Crisnée, École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre/ Yellow now, 2012, p. 9.
34. F. Docquier et al., « Exposer la recherche en art », dans *Cycle lire le monde*, Bibliothèque publique d'information, 2016 [Format vidéo, 2h10], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=w5smMGN1qVc> (consulté le 21/11/2017).
35. Flyer distribué pendant les performances *Étude documentaire : le Drapé-le Baroque*, vers 1980-1981, reproduit dans F. Bex, « Orlan : le drapé – le baroque... », art. cit. note 20, p. 24.
36. Descriptif de l'installation réalisée pour l'exposition *ORLAN : skai et sky and vidéo* à la Galerie J. & J. Donguy, 1984.
37. B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6, p. 96.
38. Descriptif de l'installation réalisée pour l'exposition *ORLAN : skai et sky and vidéo* à la Galerie J. & J. Donguy, 1984.
39. *Idem*.
40. Esquisse de l'installation réalisée pour l'exposition *ORLAN : skai et sky and vidéo* à la Galerie J. & J. Donguy, 1984, encre noire sur papier-calque, 21,0 × 29,7 cm.
41. *Idem*.
42. *Idem*.
43. C. Buci-Glucksmann, M. Enrici, *Orlan...*, op. cit. note 13, p. 53.
44. L. Fernandez, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour "The World as a Stage" et "Un teatre sense teatre" », *Marges*, n° 10, 2010, p. 25-36.
45. C. Buci-Glucksmann, M. Enrici, *Orlan...*, op. cit. note 13, p. 20.
46. V.-L. Tapié, « Baroque et classicisme en France », dans V.-L. Tapié, *Le baroque*, Paris, 2008, p. 60-79, en ligne, URL : <https://www.cairn.info/le-baroque--9782130567554-page-60.htm> (consulté le 20/07/2019), paragraphe 13.
47. *Ibid.*, p. 41-59, en ligne, paragraphe 6.
48. *Ibidem*.
49. C. Buci-Glucksmann, Th. Dufrêne, « Matière et immatériau aujourd'hui », dans *Les immatériaux, trente ans après*, 27 novembre 2015 [Format vidéo, 2h20], disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbybgEd/rBoAMBd> (consulté le 19/11/2017).
50. Flyer distribué pendant les performances *Étude documentaire : le Drapé-le Baroque*, vers 1980-1981, reproduit dans F. Bex, « Orlan : le drapé – le baroque... », art. cit. note 20, p. 24.
51. E. Heartney, « Orlan, le "Et" magnifique... », art. cit. note 6, p. 225.
52. D. G. Laporte, « À une amazone... », dans V. Marchal, M. Verdier (dir.), *ORLAN, Lea Lublin : histoires saintes de l'art* (cat. exp. Cergy, 1985), Cergy, 1985, p. 17.
53. B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6, p. 62.
54. R. Vaneigem, ORLAN, R. Enthoven (dir.), *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares* (cat. exp. Saint-Ouen-l'Aumône, Abbaye de Maubuisson, 2009-2010), Paris, 2010, p. 66.
55. G. C. Fabre, « Femme sur les barricades, ORLAN brandit le laser time », dans J. Donguy (dir.), *ORLAN : skai et sky...*, op. cit. note 16.
56. E. Heartney, « Orlan, le "Et" magnifique », art. cit. note 6, p. 225.
57. D. Kuspit, « Crise de l'identité ou création... », art. cit. note 11, p. 67.
58. B. Blistène et al., *ORLAN*, op. cit. note 6, p. 75.
59. A. Galasso, G. Di Gropello, J. Hoet (dir.), *Luigi Ontani: Genthara* (cat. exp. Gand, Stedelijk museum voor actuele kunst – SMAK, 2003-2004), Gand, 2003, p. 22.
60. Voir X. F. Salomon, *Guido Reni: il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*,

- Cinisello Balsamo, 2007 et S. D. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988.
61. E. Viola, «Le Récit», dans J. Bader, E. Viola (dir.), *ORLAN. Le récit...*, *op. cit.* note 11, p. 26.
62. L. Petropoulos, *Esthétique et clinique du corps : du body art aux tentatives de subjectivation*, Paris, 2017, p. 111.
63. M. Iacub, «ORLAN, un corps politique», dans J. Bader, E. Viola (dir.), *ORLAN. Le récit...*, *op. cit.* note 11, p. 54.
64. B. Blistène *et al.*, *ORLAN*, *op. cit.* note 6, p. 75.
65. V.-L. Tapié, «Baroque et classicisme en France», *op. cit.* note 44, paragraphe 1.
66. S. Katz, «ORLAN : postface», *Cités*, n° 55, 2013, p. 59-72.
67. M. Feuillet, «Chapitre VI – L'âge baroque (XVII<sup>e</sup> siècle)», *op. cit.* note 27, paragraphe 1.
68. D'ailleurs, après son voyage en 1968 à Rome (voir note 1), ORLAN se rend à Venise en 1979 pour l'une de ses performances sur le baroque au Palazzo Grassi.
69. ORLAN, «De la self-hybridation...», *art. cit.* note 26, paragraphe 20.

## Résumé

Cet article propose une étude de cas portant sur l'artiste française ORLAN (1947-) qui, après un voyage en Italie au début des années 1980, réalise plusieurs œuvres s'inspirant du baroque italien dans différents champs tels que la photographie, la performance et l'installation. L'artiste élabore ainsi sa « sainte ORLAN », personnage inspiré directement de l'*Extase de Sainte Thérèse* du Bernin, mettant en scène son propre corps dans une sorte de mascarade religieuse. Il s'agit ici d'analyser la manière dont une artiste femme française emprunte, dans les années 1980, le vocabulaire artistique du baroque italien. Après avoir mis en exergue les principes de l'hybridation propre au baroque dans la production performative et photographique d'ORLAN, l'article examine la théâtralisation de son corps en se concentrant sur une installation datant de 1984 et disparue aujourd'hui. Il s'agit enfin d'explorer la redéfinition de son identité à travers l'histoire de l'art italien et la religion chrétienne.

## Riassunto

Questo articolo propone un caso studio relativo all'artista francese ORLAN (1947-), che, dopo un viaggio in Italia agli inizi ottanta, realizza numerose opere ispirate al barocco italiano in diversi campi come la fotografia, la *performance* e l'installazione. L'artista concepisce così la sua « santa ORLAN », personaggio ispirato direttamente all'*Estasi di santa Teresa* di Bernini, mettendo in scena il proprio corpo in una sorta di spettacolo religioso. Si tratta qui di analizzare la maniera in cui un'artista francese reimpieghi, negli anni ottanta del Novecento, il vocabolario artistico del barocco italiano. Dopo aver evidenziato i principi dell'ibridazione propri al barocco nella produzione performativa e fotografica d'ORLAN, questo articolo esamina la teatralizzazione del corpo dell'artista concentrandosi su un'installazione del 1984 e oggi perduta. Si tratta infine di esplorare la ridefinizione della sua identità attraverso la storia dell'arte italiana e della religione cristiana.