



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## Récit d'émancipation et construction hagiographique.

### La sainteté selon Orlan<sup>1</sup>

Anne Beyaert-Geslin

Orlan est une artiste majeure qui privilégie la photographie et la sculpture, le plus souvent intégrées à des performances et des installations. Le grand public connaît essentiellement ses opérations de chirurgie esthétique que la critique envisage comme un questionnement de la médecine et des biotechnologies, évoquant ainsi ce compagnonnage entre l'art et la science qu'a observé Changeux<sup>2</sup>. Cependant, une telle conception ne retiendrait que la part la plus spectaculaire de l'œuvre en laissant de côté une participation essentielle à l'histoire de l'art des quarante dernières années dont elle partage l'attention au corps.

Une façon d'engager l'étude consisterait en effet à observer avec la critique qu'Orlan "*fait de son corps le lieu d'un débat public*"<sup>3</sup>, un constat qui pose les prémices d'une revendication féministe mais témoigne surtout d'un *synchrétisme* séminal faisant de l'artiste le *sujet* de l'énonciation en même temps que son *objet* même. Ce *synchrétisme* actoriel lui permet d'utiliser son corps comme *interface* entre le discours religieux, les procédures domestiques et les conduites artistiques pour proposer un réagencement des axiologies sociales entre les différents rôles dévolus à la femme, en même temps qu'une renégociation des valeurs du sacré. Orlan reprend le discours de la sainteté en se plaçant à la limite de la *transcendance* et de l'*immanence*, cependant l'insistance de son corps tend à résister à la conversion et à l'ancrer dans l'*immanence*, ce qui fait d'elle une sorte de sainte profane. C'est ce que je souhaiterais montrer en prenant le drap pour fil conducteur d'un double récit où s'argumentent mutuellement l'émancipation féminine et la construction hagiographique.

---

<sup>1</sup> Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23-25 novembre 2007.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, ed. 1994.

<sup>3</sup> La proposition est tirée de la préface à Orlan (Sophy Thompson dir.), Flammarion, 2004, p. 7.

## 1. Le drap de la table d'accouchement

Orlan se raconte toujours à la troisième personne comme dans cette photographie intitulée “*Orlan accouche d'elle-même*” (1964) où elle donne naissance à un être androgyne<sup>4</sup>. Plusieurs photographies jalonnent ensuite le parcours, où l'artiste expose son *corps-sculpture*, se masque ou prend la pose du *Nu descendant l'escalier* de Duchamp<sup>5</sup>, les images se trouvant parfois relayées par des écrits tel le *Manifeste de l'Art charnel*. Ces simples descriptions esquissent plusieurs pistes d'interprétation liminaires en révélant l'importance de l'*intertextualité*, et l'intrication du *biographique* et du *métadiscours* sur l'art, ses motifs et supports stéréotypés<sup>6</sup> et ses institutions. Pour notre étude, il suffit cependant de noter que cette “scène primitive” constitue la première apparition du drap de lit qui sert de *plan d'inscription* des formes de la sculpture, de drap de la table d'accouchement mais préfigure aussi les vêtements, le drapé de l'imagerie religieuse et les tissus du bloc opératoire.

Comme l'indique Orlan, ces draps proviennent de l'univers domestique des femmes puisqu'ils sont tirés du trousseau offert par sa mère<sup>7</sup>. L'artiste y taille la robe-tablier utilisée pour les performances intitulées *MesuRages*<sup>8</sup> et, ainsi vêtue, étalonne une rue ou une institution muséale à l'aune exacte de son corps. Les mesures font l'objet de *constats* indiquant le lieu, l'heure et la distance parcourue rapportée à des unités appelées des *Orlan-corps*. A la fin de l'action, l'artiste lave sa robe-tablier en public puis recueille l'eau sale dans un flacon qui est ensuite étiqueté, numéroté et cacheté à la cire. La performance s'achève sur la monstration du flacon dans la posture de la *Statue de la Liberté*. Cette action est exemplaire des *conduites artistiques* d'Orlan, composées d'une suite d'opérations symboliques ordonnées en une séquence temporelle. Celles-ci inversent l'axiologie sociale en procédant par *déplacement* puisque les tâches ménagères socialement assignées aux femmes sont extraites de l'expérience quotidienne et intime pour être transformées en un spectacle offert à des *observateurs*. La *conduite* construit plus précisément une scène de résolution spécifique qui désigne ces opérations particulières à l'attention et les schématise en proposant une *alternative stratégique* à la pratique domestique. En s'attachant ainsi à un problème relatif à la forme de vie de la communauté, la place des femmes à la maison, la conduite se convertit ainsi en un *rituel*<sup>9</sup>. Ainsi révèle-t-elle plusieurs propriétés essentielles susceptibles d'éclairer la compréhension des rituels religieux.

Tout d'abord, on s'aperçoit que ces *conduites* assurent la *sommation* de *procédures* qui resteraient jusque là largement inaperçues, les *savoirs-faire* domestiques féminins. Iconisées, ces pratiques occultées par la routine sont ainsi converties en *actes de langage*, trahissant ainsi une parenté avec le *beau geste* décrit par Greimas, qui impose de même une “relecture” *a posteriori* de la *procédure*, la re-énonce en même temps qu'il la re-sémantise et ouvre la sémiose au-delà du sens convenu<sup>10</sup>. Certaines déclarations d'Orlan qui désignent le corps

<sup>4</sup> Elle même déclare “*je suis une homme et un femme*” et précise que le corps nouveau né est déjà mort comme elle l'était elle-même avant de s'inventer une autre identité civile.

<sup>5</sup> *Nu descendant l'escalier-contre-plongée avec tête*, 1967 et *Nu descendant l'escalier avec talons compensés*, 1967. Dans *Tentative pour sortir du cadre avec masque n. 1*, 1965.

<sup>6</sup> *Tentative pour sortir du cadre avec masque n. 1*, 1965.

<sup>7</sup> Dans *Plaisirs brodés. Etude documentaire n. 1. Couture clair/obscur*, 1968, Orlan offre les draps du trousseau à ses amants qui les souillent. Elle brode ensuite les draps et les expose.

<sup>8</sup> Les performances s'échelonnent entre 1974 et 1979.

<sup>9</sup> Pour ces descriptions, je me réfère à Jacques Fontanille, “Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficacité et optimisation”, *Nouveaux actes sémiotiques* ns 104, 105, 106, 2006, p. 49 et sv.

<sup>10</sup> Algirdas-Julien Greimas (Jacques Fontanille), “Le beau geste”, *RSSI* vol. 13 ns 1-2, 1993, pp. 21-35.



comme instance d'énonciation rendent compte de cette "mise en acte": "*L'Art charnel transforme le corps en langue, dit-elle, et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe(...)*"<sup>11</sup>.

Une telle transformation révèle un second trait de définition des rituels religieux qui sont une *mise en spectacle* d'une pratique et, à l'instar du *beau geste*, font donc émerger une instance d'observation, un *spectateur* que les besoins du rituel transforment éventuellement en *participant*. Le *sujet* de la pratique pouvant devenir *spectateur* de sa pratique, l'*officiant* est alors *participant*.

Un troisième élément de définition s'attache à la sémiologie particulière des rituels. L'artiste, qui semble maîtriser seule les règles de la *programmation*, propose aux participants des actes symboliques qui puisent leurs arguments dans les univers domestique, religieux et artistique, la signification de ces conduites rituelles résidant précisément dans la *convergence* des univers de sens ainsi révélée (la pratique domestique de la lessive rencontre le rituel de pureté des religions, par exemple)... Une telle performance décrit le rituel comme une mise en *spectacle* d'une pratique qui s'accomplit dans la *répétition* (les différents *MesuRages*), ce qui aboutit à une *ritualisation* d'une signification qui se construit à l'intérieur d'une communauté précise. On aperçoit ainsi une caractéristique essentielle du rituel qui accuse le principe sémiotique de dépendance du sens à une société donnée en séparant la signification entre deux mondes, celui des initiés et des non-initiés. Le sens d'un rituel est toujours *communautaire* et cette dépendance à la communauté qu'il construit n'est pas sans incidence sur sa sémiologie, elle aussi séparée entre deux mondes et deux principes génératifs. Pour les initiés, le plan de l'expression apparaît toujours *complexe* parce qu'il se construit à plusieurs niveaux et postule une *ritualisation*, c'est-à-dire une resémantisation à l'aune d'une nouvelle pratique. Cependant le sens semblera opaque aux yeux des non-initiés parce que le rituel se construit dans une communauté à laquelle ils n'appartiennent pas, la seule issue résidant dans la possibilité de faire dériver le sens vers d'autres pratiques, par exemple en interprétant le rituel de purification défini par la pratique religieuse comme une banale lessive. En somme, l'intégration à la communauté est une intégration à la pratique religieuse, et suffit à donner accès au processus interprétatif qui convient au rituel. À l'inverse, la non-initiation barre l'accès au sens religieux qu'elle fait dériver vers d'autres pratiques, ce qui revient à oblitérer le statut de *rituel*.

Sur cette asymétrie, on découvre en outre pourquoi le non-initié associe fréquemment une *forme de vie* absurde au rituel. Deux cas de figures se présentent. Tout d'abord, le rituel peut paraître absurde parce qu'un *plan de l'expression* pléthorique et précisément ordonné se trouve associé à un contenu qui semble vide parce que l'observateur n'est pas initié. Nous sommes alors dans le cas inverse du *beau geste* qui doit "regonfler" la sémiologie par un contenu massif. Ensuite, le rituel paraît absurde parce que ce *plan de l'expression* ne convient pas au *plan de contenu* associé par le non-initié, qui provient d'une autre pratique, par exemple si le *plan du contenu* confond les pratiques religieuses et domestiques. L'effet de sens d'absurdité tient alors au décalage des deux pratiques.

## 2. Des draps du trousseau au vêtement

Mais revenons au drap. Premier support de la transformation biographique d'Orlan, celui-ci fait également office d'*interface* entre les univers de sens et accompagne la prise

---

<sup>11</sup> La proposition se poursuit ainsi: "*seule la voix d'Orlan restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation.*" Voir à ce sujet Orlan, Sophie Thompson dir., Paris, Flammarion, 2004, p.185.

en charge du corps féminin par les pratiques domestique, amoureuse, religieuse et artistique. Dans un cycle intitulé *S'habiller de sa propre nudité* (1976-77), Orlan en fait une robe<sup>12</sup> sur laquelle est imprimée une photographie de son propre corps nu, avec laquelle elle se promène<sup>13</sup> en différents endroits. Le corps d'Orlan devient ainsi le support d'une image qui renvoie de façon littérale au même corps-chair. On pourrait voir là quelques prémices de sa réflexion ultérieure sur la prostitution<sup>14</sup> mais celles-ci masqueraient certaines dérogations aux définitions de Guyotat<sup>15</sup> relayées par les artistes des années 70, parce que cette robe met le corps-chair en évidence sans le marchander et expose au regard un corps *fermé*. La robe d'Orlan forme un écran paradoxal qui barre l'accès au corps alors même qu'elle en assure la *sommat*ion et transforme l'*observateur* en *voyeur*. Ainsi la même interface ambivalente expose-t-elle le corps tout en le mettant à distance, en occasionnant une tension entre la *représentation* et l'*ostension*, la représentation devenant elle-même ostentatoire<sup>16</sup>.

Ce faisant, l'artiste révèle pourtant un paradoxe inhérent au vêtement qui souligne toujours le dessin du corps et, dès lors qu'il bâtit une pince-poitrine ou trace un décolleté, le dénude autant qu'il le dissimule et procède à sa *sommat*ion pour le "sexualiser". Au demeurant, il faudrait aussi souligner la convergence de cette proposition avec celle des couturiers qui, depuis les années 60, n'ont cessé de faire du corps un *motif* du vêtement, le détaillant d'abord en fragments désignés comme *emblèmes* de la séduction (la main, la bouche, l'œil..) pour le présenter dans son intégralité au cours des années 90 en superposant le corps nu sur le corps nu<sup>17</sup>. Cette parenté n'éluide pas une spécificité de la robe d'Orlan qui, à la différence des vêtements nus de Westwood ou Gaultier, se passe de toute reformulation rhétorique (*fragmentation*, changement de *point de vue* ou transfert sur un autre *support corporel*) et maintient ainsi la tension la plus vive entre le *corps portant* et le *corps porté*.

Cette approche *endocentrée* apparaîtra à d'autres moments du parcours biographique et s'imposera comme un élément de compréhension majeur de la "sainteté" d'Orlan. A propos de cette robe, il convient seulement de noter qu'elle élude la tension entre l'individuel et le collectif par laquelle le vêtement témoigne de l'identité sociale. Il s'agit en somme de se placer en deçà ou au-delà de l'identité sociale en s'octroyant *l'identité du corps-chair*.

---

<sup>12</sup> Il faudrait associer cette pratique au *travestissement* opéré par les artistes de l'*Art corporel*, et notamment Michel Journiac qui, vêtu tel son mère et sa mère, revisite les rôles sociaux.

<sup>13</sup> L'artiste prend soin de souligner la continuité de ces performances avec les précédentes et y voit un moyen de mesurer l'espace social en même temps que l'espace physique. Elle explique: "je voulais que ce ne soit pas un corps nu qui mesure mais un corps socialisé, et donc un corps habillé (et même sur-habillé) par une robe qui joue le rôle d'écran", cf Orlan, *idem*, p. 49.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Catherine Millet, "L'espace du corps", *L'art au corps, Le corps exposé de Man ray à nos jours*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 177-186.

<sup>15</sup> On se reportera à *Bond en avant* (1972-73) et à *Prostitution* (1975)

<sup>16</sup> A propos de cette performance menée dans un jardin public au Portugal, le catalogue raconte qu'Orlan fit toucher la robe à un agent de la circulation qui la prenait à partie, et objecta "qu'elle était en droit de porter une robe peinte". L'anecdote témoigne de la mise en opposition de la perception tactile et visuelle du corps, la robe suscitant un *vouloir toucher* qu'elle contrarie. Voir à ce sujet Orlan, *idem*, p. 49.

<sup>17</sup> Olivier Saillard, "La mode au corps", dans *L'art au corps*, *idem*, p. 381.

### 3. Le drapé de la madone

L'idée du marchandage du corps devient plus insistante avec des actions où l'artiste expose sur un marché des reproductions photographiques de son corps en morceaux: membres, yeux, oreille<sup>18</sup>... Collés sur des bois, les fragments découpés sont associés à des panonceaux qui demandent “*est-ce que mon corps m'appartient réellement*” tandis que l'artiste lance à la criée: “*mon sein gauche, mon sein droit, mon sexe, mon petit doigt*”<sup>19</sup>...

Un pas décisif est franchi avec la vente de baisers qui associe à la *médiation* figurative des images la valence de l'*immédiateté*. Dans plusieurs performances du cycle des *Baisers de l'artiste*<sup>20</sup>, celle-ci se met en scène à côté d'un mannequin en trompe-l'œil la représentant en madone drapée de blanc tenant un poupon emmaillotté, sur une sellette parfois ornée de cierges et de fleurs. Orlan en chair et en os interpelle le public: “*Approchez, approchez, venez sur mon piédestal, celui des mythes : la mère, la pute l'artiste*”, une adresse qui soumet explicitement le corps de l'artiste à l'alternative stratégique esquissée par les *MesuRages*. Dans certaines actions apparentées, le passant a le choix entre l'offrande d'un cierge à Sainte-Orlan et l'achat d'un baiser de l'artiste. Dans ce cas, celle-ci se présente derrière une reproduction photographique grandeur nature de son buste désigné comme un “*distributeur (presque) automatique de baisers*” qui ménage, à l'endroit du pubis, un réceptacle de plastique pour la monnaie. Il faudrait sans doute décrire plus patiemment le déroulement de ces performances, parfois accompagnées par des airs de la *toccata* et clôturées par le mugissement d'une sirène annonçant la fin du baiser, pour dévoiler tous les enjeux de l'alternative stratégique. Toutefois, vouer trop d'attention à un *plan de l'expression* fastueux, drôle ou irritant mais toujours fascinant risquerait de masquer deux données essentielles. Tout d'abord, une modification de la scène prédictive. Orlan octroie désormais de nouvelles responsabilités à l'observateur qui, dans la mesure où l'échange est monnayé, doit obtenir quelque chose en retour et devient un *usager* du baiser ou à tout le moins un *participant* au rituel. Ensuite, l'alternative stratégique que les univers de l'art, de la religion et de la maison laissent aux femmes s'y résoudre à une axiologie élémentaire opposant la madone à la prostituée. La madone prend les traits photographiques de Sainte-Orlan tandis que le rôle de la prostituée est assumé par l'artiste, dont le corps-chair est à nouveau exposé et mis à distance et s'offre aussi tel un support d'inscription explicitant le *programme d'action* proposé par le distributeur de baisers. *L'alternative axiologique* faite à la femme se présente comme une alternative entre deux rôles thématiques et deux valences, la *médiation* (photographie) et l'*immédiateté* (le corps), et se traduit par une *alternative pratique* pour le participant qui, pour le même prix, peut en somme acheter de la dévotion ou un baiser.

### 4. Le dévoilement de la madone

Si l'imagerie d'Orlan fait de la madone le pôle positif de l'axiologie, un peu d'attention amènerait cependant à nuancer la dichotomie en révélant l'ambiguïté de l'appropriation du corps de la femme. En effet, le drapé fonctionne à l'instar de la *parure*, terme complexe qui maintient la tension entre le nu et le vêtu<sup>21</sup>. Ce statut sémiotique trouve un écho historique

<sup>18</sup> *Se vendre en petits morceaux sur les marchés, 1976-77.*

<sup>19</sup> Cette description est donnée dans *Orlan*, idem, p. 50. Notons également qu'une mention indiquant “*garantis par Orlan sans colorants ni conservateurs*” matérialise le lien direct au corps de l'artiste.

<sup>20</sup> Citons notamment *Baiser de l'artiste à 20 escudos, 1976, Le baiser de l'artiste, 1977, Le baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque!, 1977.*

<sup>21</sup> Comme les représentations de la Vierge, celles d'Orlan n'exposent jamais qu'un seul sein, offert à l'adoration comme un fragment réifié. L'artiste a souligné ce rapport au fragment mais en fait un

dans les représentations religieuses du baroque auxquelles les titres des œuvres se réfèrent avec insistance. Des auteurs tels Arasse et Ginsburg<sup>22</sup> ont décrit l'invention de la nudité au 16<sup>e</sup> siècle et la sexualisation du corps qui suivit au siècle d'après. Celle-ci est particulièrement frappante dans l'art religieux qui utilise le nu hors des représentations de la création, leur domaine d'élection, pour l'intégrer aux scènes de martyre. Au dix-septième siècle, le corps des saints est parfois mis à nu hors de tout contexte narratif, l'art témoignant d'une prédilection pour certains personnages (Marie Madeleine et Saint-Jean-Baptiste) et du privilège des scènes d'extase.

Le cycle des drapés témoigne d'une double appropriation du corps de la femme, par les pratiques religieuse et artistique, sachant que la seconde "image" toujours la première. Le cycle se consacre à la sculpture du corps, dont il fait le modèle d'un buste de marbre, qu'il remplace par un mannequin de couture emballé dans des plis d'emballage de papier kraft à moins que le corps d'Orlan ne soit lui-même sculpté par les plis de drapés<sup>23</sup>. Parfois représentée dans une châsse, en Vierge blanche brandissant des croix ou des chevalets<sup>24</sup>, cette Sainte Orlan ceinte de plis soyeux procède à une performance ou peut-être photographiée, à moins que la performance ne soit elle-même photographiée. Dans toutes ces actions, l'artiste met en évidence la rhétorique religieuse et notamment la *sommation* d'une partie du corps désigné à l'attention, le sein le plus souvent, mis en relation avec le miracle de la lactation de Saint-Bernard de Clairvaux, moine cistercien du 12<sup>e</sup> siècle qui fut nourri par une Vierge noire.

Cependant, une dérogation à la rhétorique des images dévotionnelles retient toute l'attention car le corps drapé d'Orlan est présenté hors de toute composition qui présenterait la sainte dans une attitude votive (aucune scène de prière ou d'agenouillement, par exemple), hors de tout *programme d'action*, hors même de tout contexte narratif susceptible d'introduire une autre alterité que la relation instaurée avec l'observateur. Orlan est toujours seule et, seulement environnée d'éléments décoratifs qui l'encadrent comme une statue d'église, elle est à la fois *sujet* et *objet* de la dévotion comme l'indique le titre d'une installation en forme d'autel intitulée *Chapelle élevée à moi-même*<sup>25</sup>.

Cette dérogation n'est que la prémisse d'une oblitération de la *transcendance*. Dans les images dévotionnelles, l'orientation du regard du saint ou le point de vue en contre-plongée suffisent en effet à suggérer la *transcendance*, généralement accusée par la profondeur d'un œil agrandi par l'extase. Or à aucun moment le regard d'Orlan ne s'élève vers la transcendance et, à moins de n'être qu'une pure *visée* offerte à la contemplation, il ne s'offre qu'à une interaction avec l'observateur. Orlan n'est jamais qu'en extase d'elle-même. Le "poupon" arboré dans les premières apparitions en madone pourrait certes tenir lieu d'objet de la dévotion s'il n'était qu'un accessoire des performances, paquet de guenilles ou

---

argument féministe dans "Etude documentaire: Le drapé-le-baroque. Sein unique: démonstration phallique" (1983).

<sup>22</sup> Voir notamment Daniel Arasse, "La chair, la grâce, le sublime...", dans *Histoire du corps*, A. Corbin, J.P. Courtine, G. Vigarello, Vol. 1 *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, 2005, pp. 411-417.

<sup>23</sup> *Robe sans corps. Sculpture de pli n° 10*, 1983, et *Sculpture de plis. Etude documentaire n°1*, 2002

<sup>24</sup> *Skaï and sky video*, 1983.

<sup>25</sup> *Etude documentaire: le Drapé-le Baroque. Chapelle à moi-même*, 1980. Installation. Photographie en noir et blanc. Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon.



pain emmailloté qu'Orlan va jusqu'à ingurgiter<sup>26</sup> en rabattant la *transcendance* sur l'*immanence* la plus triviale et violente.

Une seconde dérogation doit être mentionnée qui tient à l'absence d'*aura* dans ces photographies. Benjamin a rendu compte de la "*déchéance de l'aura*" dans l'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée et n'admet qu'une existence résiduelle dans le portrait photographique. Cette absence d'*aura* dans les photographies d'Orlan ne retiendrait donc pas l'attention si la représentation de cette "*singulière trame de temps et d'espace*", "*apparition unique d'un lointain si proche*" (Benjamin)<sup>27</sup> n'était une caractéristique essentielle de l'image pieuse qui permet d'introduire la transcendance sous la forme d'un sfumato ou d'un halo ceignant les visages des saints. Cette caractéristique de l'image dévotionnelle étant aperçue, elle fut adoptée pour des photographies s'efforçant de représenter l'invisible, les plus célèbres étant sans doute celles de Duane Michals. Ceci nous conforterait dans l'idée que la photographie peut restaurer l'*aura* qui, comme l'indique Benjamin lui-même à propos des premières photographies du dix-neuvième siècle, tient à des procédés techniques<sup>28</sup>. Aucun sfumato, halo ou jeu de lumière cependant dans les oeuvres d'Orlan qui, n'entretenant pas de représenter l'invisible de la transcendance, n'outrepassent pas les possibilités ontologiques de la photographie... Si les images d'Orlan ne cessent d'interroger la religion, elles ne sauraient donc être qualifiées d'image pieuse car la sainte n'y montre aucune piété envers une transcendance que rien n'évoque, mais s'offre elle-même comme un objet de piété à l'observateur qu'elle sollicite continûment.

Ces entorses à une définition épistémologique basée sur la relation de deux sujets nécessairement *orientée* vers l'instance transcendante, ne sont pas sans conséquence pour le statut de Sainte Orlan. Celle qui est censée être une médiatrice entre le divin et l'humain, entre la transcendance et l'immanence se situe toujours en deça du religieux parce qu'elle reste en deça de la transcendance et n'apparaît pas plus sainte que prostituée.

## 5. Le strip-tease d'Orlan

Un autre exercice révèle Orlan centrée sur elle-même mais en quête d'un *observateur*, le strip-tease. Vêtue des draps de son trousseau, l'artiste se livre à un dévoilement progressif de son corps qui traduit le passage du religieux au profane par un changement de rôle figuratif, de la madone engoncée dans ses plis jusqu'à la mère puis la *Venus de Boticelli* aux cheveux défaits dans une photographie intitulée *La naissance d'Orlan sans coquille*. Cette transformation figurative et axiologique met en évidence le paradoxe essentiel du strip-tease qui, comme l'a indiqué Barthes, tend à "*désexualiser le corps alors même qu'il le dénude*"<sup>29</sup>,

---

<sup>26</sup> Dans une performance intitulée *Etude documentaire: Le Drapé-le Baroque, 1979*, l'intérieur du poupon est rempli d'un pain teint en rouge et bleu, qu'Orlan fend en deux et ingurgite ce qui provoque étouffements et vomissements.

<sup>27</sup> Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Ecrits français*, traduction française, Gallimard, 1991, p. 144.

<sup>28</sup> A propos des premières photographies, Benjamin explique: "*il y avait alors autour d'eux une aura, un médium qui, traversé par leur regard, lui donnait plénitude et assurance. Là encore, l'équivalent technique de ce phénomène est évident: c'est le continuum absolu de la lumière la claire à l'ombre la plus obscure*". Voir à ce sujet Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie", dans *Œuvres II*, traduction française par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard 2000 (1972), p. 303.

<sup>29</sup> Barthes explique "*le strip-tease – du moins le strip-tease parisien – est fondé sur une contradiction: désexualiser le femme dans le moment même où on la dénude*" puisqu'on "*affiche le mal pour mieux l'exorciser*". Roland Barthes, "Strip-tease", dans *Mythologies*, p. 137.

le moment de la nudité correspondant toujours “à un état finalement parfaitement pudique de la chair”. Au demeurant, un tel paradoxe corrobore une ambiguïté du drapé baroque qui “sexualise” un corps recouvert mais cependant adroitement découvert, le parcours du religieux au profane prenant dès lors le sens d’une déssexualisation du corps.

Usant de cette ambiguïté, le strip-tease d’Orlan tend à modifier la sémiose du corps mise en scène par l’imagerie religieuse en associant les données relatives à l’érotisme ou à la pornographie à l’effet de sens de *sensualité* que produit parfois l’imagerie religieuse et que déclinent aujourd’hui des artistes tels Pierre et Gilles et Jan Saudek. Selon Barthes, la distinction entre l’érotisme et la pornographie se fonde sur la *focalisation*<sup>30</sup>: la photographie pornographique focalise sur le sexe, “*objet immobile*” (un fétiche) encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche” alors que la photo érotique interroge la rhétorique du dévoilement et distraie le regard en l’entraînant dans un “*hors-champ subtil, comme si*, explique Barthes, *l’image lançait le désir au-delà de ce qu’elle donne à voir*”<sup>31</sup>.

Admettre cette nuance pourrait nous amener à convenir qu’Orlan a produit quelques images pornographiques telle cette photo agrandie de son sexe<sup>32</sup> ou cette réplique du tableau célèbre de Courbet montrant un sexe masculin et intitulée “*L’origine de la guerre*” (1989)<sup>33</sup>, la prise en charge du motif par une pratique artistique suffisant néanmoins à complexifier ce sens. Pourtant, en dépit de références insistantes à la prostitution, ses photographies relèvent plutôt de l’érotisme parce que la rhétorique du drapé modalise le regard. Si cette nuance se conçoit aisément, il reste à rendre compte de la confrontation de tels effets de sens avec la sensualité de l’image religieuse. Selon le dictionnaire généraliste, la sensualité renvoie globalement aux “*plaisirs des sens*” alors que l’érotisme suppose une référence à l’amour sexuel. A cette opposition diffus/éclatant, s’ajoute un supplément rhétorique de la sensualité qui “sublime” la référence sexuelle en l’esthétisant, c’est-à-dire en *esthétisant* le plaisir des sens pour le faire partager par l’observateur. Ainsi faudrait-il opposer la *sensualité*, propriété globale du corps qui témoigne d’une synthèse esthétique des sens, du couple que forment l’érotisme et la *pornographie* qui ne sont que des propriétés de l’image reposant essentiellement sur la modalisation du regard, même si l’insertion dans la pratique pornographie tend à intégrer certaines propriétés textuelles, à commencer par une gamme de couleurs particulière qu’ont révélées des photographies tardives de l’artiste belge Marcel Mariën par exemple. Loin de revendiquer cet effet de sens synthétique de sensualité par lequel la sexualité se trouve sublimée par des traits liés à la composition ou aux propriétés textuelles qui mettent la polysensorialité en image, les photographies d’Orlan n’entreprennent qu’un jeu de caché/montré sans compromettre le principe d’immanence.

## 6. Le drap du bloc opératoire

Si, à la frontière de l’*immanence* et de la *transcendance*, Orlan choisit résolument son camp, elle s’inscrit néanmoins dans le *sacré* comme le montrent avec la plus grande évidence ses transformations de son corps. Dans un premier temps, celui-ci tient lieu d’*écran de projection* permettant de revisiter les canons culturels de la beauté au moyen du morphing

---

<sup>30</sup> La photographie pornographique est “*toujours naïve, sans intention et sans calcul. Comme une vitrine qui ne montrerait, éclairé, qu’un seul joyau, elle est tout entière constituée par la présentation d’une seule chose, le sexe : jamais d’objet second, intempestif qui vienne cacher à moitié, retarder ou distraire*”, dit-il.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, p. 93.

<sup>32</sup> L’œuvre est intitulée *Etude documentaire: la tête de méduse*

<sup>33</sup> L’œuvre est reproduite dans *Orlan*, idem, pp. 104-105.

ou d'étranges hybridations qui lui font une tête composite à trois visages<sup>34</sup>, par exemple. En 1990, l'artiste fait part de son projet d'utiliser la chirurgie plastique comme outil artistique<sup>35</sup>. Elle initie ainsi un cycle intitulé *La réincarnation de Sainte Orlan* où elle relate une suite d'interventions médicales sur son corps qui, à la différence des opérations de chirurgie esthétique banales, ne se limitent pas à une retouche locale mais visent une reconfiguration globale pour ressembler à la *Vénus de Botticelli*. Dans un second temps, le jugement esthétique étant pleinement satisfait, l'idéal culturel de la beauté étant atteint et sa confusion avec la transcendance se trouvant acquise par l'idéalisation du morphing, l'artiste entreprend de se situer hors de tout jugement esthétique et se fait poser des prothèses saillantes sur les joues et le front. Elle s'acquitte ainsi de toute évaluation et s'affranchit des axiologies pour se placer en-dehors de l'humain. Une première approche amènerait sans doute à décrire ces protubérances étranges qu'Orlan porte toujours aujourd'hui comme des *stigmates*, cependant une telle homologation ne serait qu'à moitié satisfaisante. En effet, Didi-Huberman<sup>36</sup> définit le stigmate comme "*une image qui a la particularité de se produire à même la chair*". Son invention, explique-t-il, consisterait à "*faire du sujet lui-même la trace, la marque, l'impression – et non le miroir-du divin: son vestige, sa plaie vivante*", ce qui nous amènerait à décrire le stigmate comme un *acte de langage* par lequel le *corps-chair* atteste "quelque chose". Pourtant, ce statut de *preuve* n'étant garanti que par l'actualité de la plaie, il importe que celle-ci reste vive, active, perpétuellement présentifiée par le discours, toujours "en récit" en somme, ce qui distingue le stigmate de la simple plaie... Une autre réserve ferait valoir que le stigmate élit des parties bien précises du corps, retenues parce qu'elles correspondent aux plaies mortelles du Christ et présentent donc la scène primitive révolue par l'intermédiaire d'un récit de vie qui "rachète" pour ainsi dire le premier. Se ce dernier point déroge au statut sémiotique du stigmate qui réfère toujours à une scène primitive ici laissée en suspens, certaines propriétés retiennent l'attention et tout particulièrement la capacité des protubérances à "faire écart" au corps. Placées bien en vue sur le front et les joues d'Orlan et pour partie étrangères à la physiologie humaine (les protubérances des joues font des pommettes mais celles du front ébauchent des cornes..), les prothèses saillantes d'Orlan se laissent décrire comme des avatars de la plaie vive du *stigmate* parce que leur saillance les désigne toujours à l'attention et les *présentifie*. Cependant, il importe surtout de retenir qu'elle matérialisent une *incarnation* par laquelle le corps devient image, Orlan en faisant plus précisément une étape de son hagiographie. Chacune de ces opérations de chirurgie plastique se laisse décrire comme une *conduite* artistique composée d'une suite de séquences constituant un *rituel*, dans laquelle l'artiste offre des fruits, lit un livre, assiste à un strip-tease ou manipule des croix noires et blanches. A chaque fois, le bloc opératoire est décoré par les œuvres de l'artiste ou des textes de Serres, Kristeva ou Artaud, elle même portant divers accessoires et chapeaux tandis que les chirurgiens sont habillés par Paco Rabanne. Ces rituels qui entremêlent les références religieuses et artistiques se laissent décrire comme des *parodies* voire comme des *blasphèmes*, un terme qui réclamerait cependant plusieurs

---

<sup>34</sup> *Self-hybridation africaines. Masque tricéphale Ogoni du Nigéria et visage mutant de femme franco-européenne*, 2002.

<sup>35</sup> Cette décision faisait suite à une première expérience au cours de laquelle Orlan, transportée d'urgence à l'hôpital en raison de complications liées à une grossesse extra-utérine, avait demandé avant l'anesthésie générale, que l'opération soit filmée et montrée au public du symposium où elle était conviée

<sup>36</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007, p. 170.



restrictions. En effet, le dictionnaire généraliste définit le blasphème comme “*un discours qui insulte violemment la religion*” ce qui laisse en suspens la possibilité pour un discours au sens sémiotique, par exemple un geste et plus largement une pratique, d’être blasphématoire. De plus, Orlan ne proférant aucune insulte, une assimilation au blasphème ne pourrait s’attacher qu’au seul critère d’*intensité* pour caractériser le caractère incisif des propositions et surtout une violence tournée vers elle-même. De telles réserves nous amèneraient plutôt à soutenir, en dépit du paradoxe, que le *blasphème* s’apparente au *sacré* parce qu’il entreprend de renégocier et d’inverser les axiologies de la façon la plus radicale. En ce sens, cette assimilation nous permet de faire un pas supplémentaire dans la compréhension du sacré.

## 7. Sainte Orlan et le sacré

Dans son effort pour distinguer les discours religieux et sacré, Dondero décrit ce dernier comme “*une configuration écologique de l’inviolable*”<sup>37</sup> qui, loin d’imposer une structure axiologique prédéterminée, doit être considérée comme “*un champ de renégociation perpétuelle des valorisations*”<sup>38</sup>. A suivre cet auteur, il semblerait que toute l’œuvre d’Orlan se laisse décrire à l’aune du sacré parce qu’elle marque la polarité des univers de sens, la sainte et la prostituée (voire la sainte, la maman et la prostituée) pour nuancer ensuite longuement ces axiologies. L’apport de Dondero permet aussi d’argumenter un autre point essentiel. En effet définissant le sacré à l’aune d’une origine qui reste “*inviolable*”, elle induit une fonction largement inaperçue du corps d’Orlan qui agit tel un *objet-témoin*. La figure du *témoin* peut caractériser un sujet<sup>39</sup> selon l’acception la plus banale, mais également un *objet* qui “*sert de repère*”, “*atteste de l’état originel d’un système ou d’une situation*” et “*vaut en somme comme certification d’une certaine vérité*”. Et c’est à l’aune de cette seconde acception que le corps d’Orlan, transformé par la sculpture, le morphing, l’hybridation et la chirurgie esthétique, se laisse décrire: il agit tel un *corps-témoin* qui, à la façon de la boîte noire interrogée à la suite d’un crash aérien, fait le récit d’une transformation. Cette assimilation suffit à révéler l’importance du corps dans la problématisation du sacré puisqu’il maintient ce rapport à l’origine et supporte toutes les transformations esthétiques et axiologiques. Mais il faut faire un pas de plus car si, dans cette reconfiguration des valeurs caractéristique du sacré, le corps d’Orlan se définit comme un *objet-témoin*, il sollicite nécessairement un *sujet-témoin*. Le *corps-témoin* se raconte à un *sujet-témoin* qui participant au rituel, procède au réaménagement axiologique du sacré. Nous retrouvons alors les propriétés des premiers rituels d’Orlan. Tout d’abord, l’ouverture du *plan de l’expression* qui déploie désormais l’iconographie religieuse, emplit les chapelles de putti, de cierges et de colombes, sonorise les blocs opératoires et travestit les chirurgiens. Ensuite, une savante distribution de couvertures actuelles: un *sujet* offert à la dévotion (Orlan), des *célébrants* (le personnel hospitalier) et des *observateurs*, convoqués comme *participants* puis comme *témoins* de la transformation corporelle.

<sup>37</sup> “Una configurazione ecologica dell’inviolabile”, dans Maria Giulia Dondero, *Fotografare il sacro, Indagini semiotiche*, Rome, Meltemi, 2007, p. 11.

<sup>38</sup> “Il territorio di una continua operazione e ricontrattazione di valorizzazioni” dans Maria Giulia Dondero, idem, p. 12.

<sup>39</sup> Ces deux définitions ouvrent les propositions de Jacques Fontanille, *Séma & soma, figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 225.

## 8. La trajectoire véridictoire du discours hagiographique

Ces remarques nous amènent au point essentiel de notre étude. En observant d'un peu plus près ces rituels qui construisent le discours hagiographique, on s'aperçoit en effet qu'ils assurent la continuité d'un corps soumis à différents régimes sémiotiques. Le corps d'Orlan apparaît tout d'abord sous des *points de vue* divers, tantôt en portrait en pied, en buste ou sous forme de fragment, le contraste tout/partie caractérisant en ce cas le régime sémiotique de la *représentation* qui, lui-même, intègre une différence *présence/médiation* selon que la sculpture s'attache au corps d'Orlan lui-même ou à un mannequin de couture. Le contraste tout/partie concerne de même le régime de *l'ostension* car, tantôt Orlan soumet son corps tout entier aux bistouris du chirurgien, tantôt elle insère des résidus corporels extraits par l'opération dans des reliquaires. Mais que dire des portraits réalisés avec le sang de l'artiste? En présentant un matériau de son propre corps, ils suggèrent une autre partition du corps, la sculpture ne portant plus sur le *corps-enveloppe* (contenant) mais sur le contenu de ses motions intimes. Un autre télescopage exemplaire se produit avec les *Saint suaires* de 1993, des morceaux de gaze ayant servi à éponger son sang et ses fluides corporels pendant une opération, sur lesquels est transférée une photographie de son visage. S'agit-il d'une simple surimpression de deux empreintes ou de l'apparition d'un nouveau régime sémiotique, celui de *l'imprégnation* qui suspendrait alors la différence entre la *représentation* et *l'ostension*? Cet essai de typologie des *figures* du corps révèle en tout cas un extrême raffinement qui ne peut se résoudre au contraste de la *représentation* et de *l'ostension*. Il permet de décrire le discours hagiographique de Sainte Orlan comme une suite de séquences qui inventent des figures du corps et les conjuguent à la diversité des pratiques religieuses et artistiques pour mettre bout à bout des photographies, des suaires, un portrait de sang, des reliquaires, la chaise où repose la sainte, le corps transformé par la chirurgie et photographié et le même corps en action dans les performances. Cette diversité d'univers sémantiques et de pratiques, d'objets et de régimes sémiotiques pose inévitablement la question de la *cohérence*, elle-même trouvant sa réponse dans *l'isotopie corporelle* et la linéarité de la construction biographique qui suit le principe du récit hagiographique, de la naissance à la réincarnation. La cohérence est donnée par la forme du récit, la photographie conservant la mémoire des séquences et des transformations du corps en révélant la connivence de l'image et du corps. On aperçoit ainsi une composante essentielle du récit hagiographique tel que l'investit la religiosité populaire, qui use de toutes les possibilités de mixage et d'imbrication de l'image et du corps. Ces passages incessants du corps à l'image et vice-versa ne sont que des actualisations du principe de *l'incarnation* qu'ils complexifient cependant jusqu'à l'outrance pour composer une sorte de *trajectoire véridictoire*. Prenant le relais de l'image, le corps *atteste* ce que l'image *asserte*, il rend le visible palpable, avant que celle-ci ne recherche ses arguments véridictaires dans un changement de structure symbolique. Cette *trajectoire véridictoire* qui, du corps-chair à la photographie qui en saisit l'empreinte, du buste sculpté au suaire et du reliquaire au geste, semble chercher une preuve introuvable pourrait être une caractéristique séminale du récit hagiographique et sa principale signification. En tout cas, cette étude parvenant à son terme, notre hypothèse suffirait à faire d'Orlan une sainte véritable. Non pas au sens religieux puisqu'à aucun moment elle n'engage la *transcendance*. Mais au sens de l'art puisqu'après tout, elle lui offre son corps comme *preuve* ultime de sa sainteté.



## Bibliographie

- Arasse, D., 2005, “La chair, la grâce, le sublime”, dans *Histoire du corps*, A. Corbin, JP. Courtine, G. Vigarello, vol. 1, Seuil, p. 411-477.
- Barthes, R., 1957, “Strip-tease”, dans *Mythologies*, pp. 137-139.
- Benjamin, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Ecrits français, traduction française, Paris, Gallimard, 1991.
- Benjamin, W., “Petite histoire de la photographie”, dans *Œuvres II*; traduction française par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard 2000 (1972).
- Beyaert-Geslin, A., “La photo de presse: temps, vérité et photogénie”, dans *Recherches sémiotiques, semiotic inquiries, RSSI*, (J. Baetens dir.), à paraître.
- Beyaert-Geslin, A., Introduction au colloque “Kitsch et avant-garde, stratégies culturelles et jugement esthétique”, dans *Nouveaux actes sémiotiques*, en ligne sur <http://revues.unilim.fr/nas>
- Changeux, J.P., 1994, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob.
- Didi-Huberman, G., 2007, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard.
- Dondero, M.G., 2007, *Fotografare il sacro, Indagini semiotiche*, Rome, Meltemi.
- Fontanille, J., 2004, *Séma & soma, figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Fontanille, J., 2006, “Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimisation”, dans *Nouveaux actes sémiotiques* n°s 104, 105, 106.
- Greimas A.J., Fontanille J., 1993, “Le beau geste”, dans *RSSI* vol. 13 n°s 1-2, pp. 21-35.
- Leone M., 2005, “... Y parecian tambien a la vista quando deleytauan los aydos”: la polysensorialité des processions religieuses, dans *Visible* n.1 Rhétoriques polysensorielles, Limoges, Pulim, pp. 131-156.
- Millet, C., 1996, “L'espace du corps”, *L'Art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*, musée de Marseille, RMN.
- Parret, H., 1988, *Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- Saillard, O., 1996, “La mode au corps”, dans *L'Art au corps*, idem, pp. 37-391.
- Thompson S., dir., 2004, *Orlan*, Paris, Flammarion.