



Histoire, Idées, Sociétés

Revue d'histoire de l'UQAM

Abjectivité, identité et représentativité : dialogue transhistorique entre Ludmilla-Mary, l'odalisque et Murat

Cassandra Roy

Citer cet article

ROY, Cassandra, « Abjectivité, identité et représentativité : dialogue transhistorique entre Ludmilla-Mary, l'odalisque et Murat », *Revue Histoire, Idées, Sociétés*, janvier 2026, <https://revuehis.uqam.ca/abjectivite-identite-et-representativite-dialogue-transhistorique-entre-ludmilla-mary-lodalisque-et-murat/>.

Résumé

2Fik est un artiste contemporain qui interroge différentes questions identitaires. En 2012, il réalise la photographie La Grande Intendante qui réinterprète le tableau de La grande odalisque (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. À travers la réappropriation du motif de l'odalisque, ainsi que le choix de représenter un de ses personnages fictifs, soit Ludmilla-Mary, dans cette photographie, 2Fik accomplit plusieurs choses. D'abord, il fait ressortir les multiples identités abjectes intersectionnelles contenues dans les deux œuvres grâce à la mise en place d'un dialogue transhistorique artistique. Deuxièmement, 2Fik utilise l'abjectivité de ces identités pour subvertir et transformer le discours dominant masculin, hétérocentré et occidental. Cette subversion nous amène à nous repencher sur l'historique de la commande de La grande odalisque et dévoiler ainsi l'identité hors du commun de Caroline Murat, reine de Naples, qui entrerait en relation à la fois avec l'odalisque du tableau d'Ingres et le personnage de 2Fik, Ludmilla-Mary.

ABJECTIVITÉ, IDENTITÉ ET REPRÉSENTATIVITÉ : DIALOGUE TRANSHISTORIQUE ENTRE LUDMILLA-MARY, L'ODALISQUE ET MURAT

CASSANDRE ROY
Université de Montréal

Résumé

2Fik est un artiste contemporain qui interroge différentes questions identitaires. En 2012, il réalise la photographie La Grande Intendante qui réinterprète le tableau de La grande odalisque (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. À travers la réappropriation du motif de l'odalisque, ainsi que le choix de représenter un de ses personnages fictifs, soit Ludmilla-Mary, dans cette photographie, 2Fik accomplit plusieurs choses. D'abord, il fait ressortir les multiples identités abjectes intersectionnelles contenues dans les deux œuvres grâce à la mise en place d'un dialogue transhistorique artistique. Deuxièmement, 2Fik utilise l'abjectivité de ces identités pour subvertir et transformer le discours dominant masculin, hétérocentré et occidental. Cette subversion nous amène à nous repencher sur l'histoire de la commande de La grande odalisque et dévoiler ainsi l'identité hors du commun de Caroline Murat, reine de Naples, qui entrerait en relation à la fois avec l'odalisque du tableau d'Ingres et le personnage de 2Fik, Ludmilla-Mary.

2Fik est un artiste Marocain-Franco-Québécois actuel. Sa production multidisciplinaire explore l'identité sous toutes ses coutures ; sa performance, sa perception et les préjugés qui y sont associés. Pour ce faire, l'artiste a créé une panoplie de personnages fictifs, qu'il appelle « identités » sur son site Internet¹. Ces « identités » entrent en relation dans un récit humoristique, ludique et surprenant archivé grâce à des performances publiques filmées ou par des photographies². Une des œuvres photographiques est *La Grande Intendante*³ (2012), qui portraiture son personnage Ludmilla-Mary (fig. 1).

¹ Voir, <https://2fikornot2fik.com/fr/identities/>.

² Kim Thúy, « Que dit le talon haut sur celui ou celle qui le porte ? », *Ici.TouTV*, Saison 5 ; Épisode 3, 2024. Et Banc Public, [En ligne], animée par Guylaine Tremblay, 11 octobre 2016, Montréal : Télé-Québec, <https://www.facebook.com/watch/?v=311392352537055>.

³ Cette photographie est devenue, somme toute, emblématique puisque sa reproduction est souvent utilisée comme un exemple du corpus de l'artiste et comme favoricône pour son site internet.



Figure 1. 2Fik, *La Grande Intendante*, 2012, Série #2, photographie, Image téléchargée du site de l'artiste avec autorisation de l'artiste.



Figure 2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande odalisque*, 1814, peinture, 0,91 m x 1,62 m, Musée du Louvre, Paris⁴.

La Grande Intendante est une reprise, un écho formel, du tableau *La grande odalisque* (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres (fig. 2), actuellement exposé au Musée du Louvre, à Paris. Les échos visuels entre les œuvres de 2Fik et d'Ingres sont indéniables, mais que provoquent-ils comme réflexions ? En d'autres termes,

⁴ Toutes les images utilisées comme reproduction dans cet article sont sous la licence *Creative Commons* (notamment par les outils de flickr, Picryl, jenikirbyhistory et wikicommons).

la problématique de cette analyse investit la question : comment ces deux représentations artistiques entrent-elles en relation de manière transhistorique ? Dans cet article, il sera question de comprendre le système de citation reliant les deux œuvres, mais surtout les différents discours artistiques, politiques, culturels et économiques qui en émanent. Pour ce faire, le cadre théorique utilisé se base sur le concept de l'« abjection sociale » — soit une forme d'abjection soulignant les dynamiques sociales de marginalisation entre différents groupes — qui sera définie brièvement. Par la suite, je postule notamment que le personnage créé par 2Fik, Ludmilla-Mary, permet de mettre à nu les différents biais masculinistes, occidentalocentristes, hétéronormés et téléologiques du discours structurant la lecture historiographique actuelle de *La grande odalisque*. En effet, Ludmilla-Mary permet de subvertir cette lecture par son abjectivité⁵ et son humour abject. Finalement, grâce au personnage de Ludmilla-Mary, il sera question de recontextualiser *La grande odalisque* en se penchant sur le discours découlant du moment historique de sa commande. Ainsi, cette nouvelle lecture citationnelle modifie les dialectiques entourant la figure de l'abjection féminine hors norme qui avaient été établies préalablement en lien avec sa lecture actuelle. Cela crée donc une interaction transhistorique entre les figures de Ludmilla-Mary, de l'odalisque et de Caroline Murat, reine de Naples et mécène du tableau *La grande odalisque*.

L'abjection et les identités abjectes : un angle d'analyse

L'abjection a été définie de plusieurs manières à travers les époques. Pour les besoins de cet article, une définition actuelle, contextuelle et conceptuelle est proposée et découlerait de trois écrits fondateurs en lien avec cette extension de l'abjection qu'est l'« abjection sociale », soit *L'abjection et les formes misérables* de Georges Bataille⁶, *Bodies that Matter* de Judith Butler⁷ et *Revolting Subjects* :

⁵ Le terme « abjectivité » est formé des mots abjects et agentivité pour faire ressortir le potentiel actif que possède l'abjection sociale.

⁶ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes : Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 217-222.

⁷ Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Oxon, Routledge, 2011.

social abjection and resistance in neoliberal Britain d'Imogen Tyler⁸. Selon la définition proposée ici, l'abjection sociale est un sentiment dialectique règlementé par l'identité dominante dans un but de protection du soi. Cette protection se solde, notamment, en une marginalisation (physique, géographique, politique, sociale, et culturelle) des identités abjectes qui menacent l'homogénéité et la souveraineté de l'identité dominante. L'homogénéité est, ici, matérialisée dans les biais masculinistes, occidentalocentristes, hétéronormés et téléologiques des discours dominants. De ce sentiment dialectique, les différentes identités abjectes — opposée aux identités dominantes — vivent non exhaustivement des violences sociales, politiques, économiques et culturelles, ainsi que de la déshumanisation et de l'aliénation découlant de leur abjection. En d'autres termes, cette abjection sociale fonctionne comme un mécanisme de protection pour l'identité dominante. Néanmoins, ce statut d'identité abjecte posséderait aussi un pouvoir politique, soit une « abjectivité » (**abjection** + **agentivité**). Cette abjectivité subvertit ainsi les normes sociales et la culture dominante qui marginalisent ces groupes qui possèdent ainsi un potentiel de libération. En somme, l'abjectivité aurait le pouvoir d'éclater ce sentiment dialectique de l'abjection sociale en plus des rapports dominants et dominés dans un futur Autre.

Cette abjectivité s'illustre, dans le domaine artistique, par la représentation d'identités (abjectes) dans l'espace public, et ce, par des artistes issus.es d'un ou de groupes marginalisés. Dans le cadre de l'écho formel analysé, les identités abjectes performées dans *La Grande Intendante* (2012) permettent de transformer, de subvertir et de déconstruire les stéréotypes et les préjugés de l'identité dominante (occidentale, masculine et hétéronormative) qui s'expriment dans le discours contemporain officiel relié à *La grande odalisque*⁹ (1814) (fig. 2).

⁸ Imogen Tyler, *Revoltng Subjects: Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*, Londres, Zed Books, 2013.

⁹ Découlant de ce cadre théorique d'analyse, il est important de réaffirmer que la recherche exposée dans cet article porte sur la représentation intersectionnelle d'identités abjectes — féminine hors norme, racisée et queer. Ne faisant partie que d'une de ces identités abjectes, mes connaissances se sont construites par la lecture et par la recherche. Ainsi, aucun oubli ou manquement de ma part n'a été fait dans le but de masquer ou d'entretenir un silence autour de notions qui permettraient de subvertir la culture dominante. Les possibles oublis sont donc tributaires de mon statut, en

Un bref préambule des œuvres

Avant de se plonger dans le cœur de la problématique, il est nécessaire d'effectuer une analyse rapprochée de l'écho formel entre les œuvres à l'étude. En se penchant plus précisément sur *La grande odalisque*, le tableau est de forme rectangulaire et portraiture une femme nue, de dos, richement parée et étendue sur des tissus au-devant d'une salle sombre. En ce qui a trait à *La Grande Intendante*, l'œuvre est une photographie rectangulaire représentant un corps nu, de dos et étendu sur des tissus devant un arrière-plan photographique noir. Brièvement, sept variations distinguent les deux œuvres. Les six premières différences sont visuelles : (1) le turban beige du tableau de 1814 est remplacé dans la photographie de 2014 par un turban à dentelle beige ; (2) la parure faite d'or et de pierres précieuses en bas, à droite de l'œuvre d'Ingres, se transforme en bouteille de Windex™ ; (3) les bracelets de l'odalisque deviennent un gant rose de ménage ; (4) le « chasse-mouche en plumes de paon »¹⁰ est remplacé par un plumeau à plumes d'autruche ; (5) le brûle-parfum et la longue pipe dans le tableau d'Ingres se métamorphosent en balayeuse ; (6) et l'arrière-plan sombre qui positionne l'odalisque dans une pièce fermée du Harem se traduit par un arrière-plan photographique noir-ébène chez l'intendante contemporaine. La dernière et septième différence se rapporte aux titres des œuvres. Ceux-ci sont à l'identique jusqu'au dernier mot. Le remplacement du mot « odalisque » par celui d'« intendante » transforme la signification du sujet représenté. Selon la tradition orientaliste, l'odalisque est une femme sexuellement au service du sultan faisant partie de son harem. Pourtant, les études postcoloniales ont démontré que cette définition est distordue. En réalité, l'odalisque était au service des femmes du

constante évolution, d'alliée avec les différentes identités abjectes exprimées dans *La Grande Intendante*. À la fin de cet article, il n'est pas dans mes objectifs de proposer un modèle infaillible de compréhension des œuvres utilisées. Je souhaite plutôt offrir un cadre d'analyse qui permettrait, peut-être, de mieux comprendre la force et le pouvoir d'influence de ces œuvres sur notre vision de la beauté, de la sensualité, de l'identité, de l'histoire et de l'inclusivité.

¹⁰ Dimitri Salmon, *Ingres : La Grande Odalisque*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2006, p. 12.

harem¹¹. Or, le choix du terme « intendante », par 2Fik, introduit un commentaire humoristique à propos de la définition réelle d'une odalisque, soit quelqu'un qui s'occupe (intende¹²) d'autres personnes.

Rouge à lèvres et barbe : un opéra de l'abject

La grande odalisque est un nu féminin qui est, en art, un motif (soit la répétition d'un type de représentation au travers des mouvements, des artistes et des siècles). Selon une approche téléologique, le premier nu féminin — « découvert » — est la sculpture de l'*Aphrodite de Cnide* ouvrant la porte au courant hellénistique de la période antique (fig. 3)¹³. À partir de la Renaissance, pour être représenté, celui-ci devait servir un but narratif. Les artistes allaient ainsi puiser leur inspiration dans la littérature grecque et romaine avec les figures de Vénus ou de Danaé¹⁴. *La grande odalisque* s'intègre dans cette ligne du temps téléologique comme représentation du motif du nu féminin qui, au XIX^e siècle, utilisait le cadre narratif de l'orientalisme. En effet, celui-ci a donné aux artistes de nouveaux récits pouvant se prêter à la représentation de femmes nues, incluant la figure de l'odalisque. Pour ce qui est de *La Grande Intendante*, elle est une représentation contemporaine du motif et interroge, en quelque sorte, cette tradition de représentation de la nudité féminine — plus précisément celle découlant de l'orientalisme.

Comme Lynda Nead le propose dans le chapitre « Aesthetics and the Female Nude », le corps nu féminin et sa représentation portent en eux une dialectique entre le beau et l'obscène¹⁵. Ainsi, la représentation du motif du nu féminin relèverait du beau grâce au cadre narratif qui le structure et à sa médiation par la main de l'artiste. Sans cela, il tomberait dans la catégorie de l'obscène. Cette

¹¹ CNRTL, *Odalisque*, [En ligne], 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/odalisque>.

¹² Néologisme de l'auteure inspiré par le terme Intendant.

¹³ Jacek Debicki et coll., *Histoire de l'art: peinture, sculpture, architecture*, Paris, Hachette éducation, 1995.

¹⁴ Jp A Calosse, *Le Nu*, New York, Parkstone International, 2011.

¹⁵ Lynda Nead, « Aesthetics and the Female Nude », *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, p. 22-33.

dialectique proposée par Nead suit la logique de la philosophie moderne qui oppose la matière à l'esprit ; le corps à la raison. Dans cette vision des opposés, le féminin a été associé à la matière, le corps, l'objet ; l'homme à la raison, l'esprit, le sujet. En retournant au motif artistique, cela se traduit par l'association que la matière et le corps qui ne sont pas médiés par la raison — qui ne sont pas délimités par le dessin/dessein — peuvent tomber dans l'obscène, le pornographique, l'abject¹⁶. Dans la même logique dialectique, le corps physique féminin est, lui aussi, sujet à cette dangereuse dichotomie entre objet et abject. La matérialité féminine joue sur les frontières, dans les marges et dans l'abjection quand elle n'est pas soumise au masculin¹⁷. De la sorte, en restant dans les limites de l'objet, la femme n'use pas de sa puissance, de son abjectivité. Toutefois, en tentant de devenir sujet, elle devient une menace pour le *Je* masculin dominant. Dans cette optique, on pourrait avancer l'hypothèse que la femme-objet, qui tente de devenir sujet, s'opposerait à l'homme, suivant l'idée que « de l'objet, l'abject n'a qu'une qualité — celle de s'opposer à *Je* »¹⁸. Or, la femme qui s'affirme dans l'espace politique patriarcal en tant que sujet s'opposerait au *Je* masculin et donc deviendrait abjecte. En lien avec l'analyse artistique en cours, dans le discours contemporain officiel publié par la Réunion des Musées Nationaux — Grand Palais (RMN-GP) en 2006 intitulé *La grande odalisque*, Dimitri Salmon décrit cette odalisque ingresque comme « un pur oratorio dédié à l'idéal féminin, soit comme un opéra de la sensualité instinctive »¹⁹. Selon ce discours, *La grande odalisque* est de ces créations du beau objectale par sa représentation médiée par l'artiste masculin d'une femme nue dont la corporalité est contrôlée jusqu'à sa pilosité. Or, grâce à Ludmilla-Mary, 2Fik nous propose, dans *La Grande Intendante*, un opéra de l'hors norme, de l'abjection, du féminin sujet.

¹⁶ « *the female body – natural, unstructured – represents something that is outside the proper field of art and aesthetic judgement; but artistic style, pictural form, contains and regulated the body and renders it an object of beauty, suitable for art and aesthetic judgement* », *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ « Dans une société où elle a lieu, la ritualisation de la souillure s'accompagne d'une forte préoccupation de départager les sexes, ce qui veut dire : donner des droits aux hommes sur les femmes. Celles-ci, placées apparemment en position d'objets passifs, n'en sont pas moins ressenties comme des puissances rusées, « intrigantes maléfiques » dont les ayants droit doivent se protéger. » Julia Kristeva, *Op. cit.*, p. 85-86.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ Dimitri Salmon, *op. cit.*, p. 6.

Cet opéra est constaté visuellement par la barbe de celle-ci, par sa nudité ainsi que par son rouge à lèvres. La barbe, qui est binairement un attribut masculin, devient pour Ludmilla-Mary la manifestation de sa féminité hors norme, grotesque, monstrueuse et abjecte. En effet, en adoptant un point de vue biologiquement binaire²⁰, la pilosité faciale chez les femmes relève d'un dérèglement hormonal²¹. Socialement, l'hirsutisme pousse les femmes à barbe dans une marginalité et, historiquement, cette barbe était promue et exhibée dans les cirques ou les foires. Cette spectacularisation avait comme effet de déshumaniser ces femmes qui devenaient des objets de voyeurisme et de divertissement relevant des catégories du grotesque et du monstrueux²². Dans les dernières années, et grâce à la visibilité permise par les médias sociaux, les femmes souffrant d'hirsutisme revendiquent leur pilosité comme faisant partie de leur féminité unique et magnifique ; elles revendiquent ainsi leur abjection (revendique leur beauté) ; elles mettent en action leur abjectivité. En somme, Ludmilla-Mary se positionne dans cette subversion de stéréotypes (anciens et contemporains) abjects de la pilosité féminine et en propose même une représentation sensuelle, allant jusqu'à la qualifier de sexuelle.

De plus, Ludmilla-Mary joue dans les frontières dialectiques du féminin avec un corps provocateur représenté par le rouge à lèvres qui serait, avec les gants de ménage, les seuls habits qu'elle porte. Dans son livre *Sur la bouche : Une histoire insolente du rouge à lèvres*, Rebecca Benhamou rappelle que « le fard rouge est très majoritairement utilisé par des femmes puissantes ou considérées comme rebelles, associées à une forme de sorcellerie ou à la prostitution »²³. Citation qui se rapproche de l'abjection féminine telle qu'expliquée par Kristeva : « Celles-ci,

²⁰ Dans l'optique que le sexe biologique est tout aussi construit que le genre, la pilosité faciale se comprend dans un spectre hormonal de l'espèce humaine. Commentaire inspiré du livre de Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la Découverte 2006.

²¹ Nathalie Ernault, « "Trouble dans le genre", l'ambivalence sexuelle de la femme à barbe dans les représentations », Anna Calozzo et Nathalie Ernault (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes*, 2012, p. 131-144, [En ligne]. <https://doi.org/10.3917/arco.caioz.2012.01.0131>.

²² *Ibid.*

²³ Rebecca Benhamou, *op. cit.*, 2021, p. 13.

placées apparemment en position d'objets passifs, n'en sont pas moins ressenties comme des puissances rusées, "intrigantes maléfiques" dont les ayants droit [le masculin] doivent se protéger »²⁴. Cette provocation remplie d'abjectivité par l'absence de port de vêtement, par le port de la barbe, par le port du rouge à lèvres se témoigne aussi par le regard direct de Ludmilla-Mary sur le spectateur. Elle qui permet de proposer qu'elle est en position d'agentivité par rapport à sa propre représentation.

Prostitution : la femme de ménage, un motif transhistorique

L'écho formel entre *La grande odalisque* et *La Grande Intendante* fait ressortir une toile intersectionnelle identitaire transhistorique qui ramène l'abjectivité de certaines identités marginalisées au premier plan d'analyse. En ce sens, l'abjection du corps féminin hors norme peut s'intersectionnaliser avec une marginalité politique et sociale en lien avec la profession que peut occuper ce corps ainsi que la représentation de cette dite profession. Comme établi, le personnage de l'odalisque contextualise la représentation de la femme nue dans le tableau d'Ingres. Ce cadre narratif est aussi présent dans les objets (éventail, pipe, brûle-parfum, bijoux) qui participent à l'histoire orientalisante entourant le corps nu. Par contre, qu'arrive-t-il si nous les retirons et, surtout, qu'obtenons-nous ? Salmon avançait dans la publication contemporaine officielle du Louvre que nous obtenions un type de figure d'*Olympia* (fig. 4) ; une femme alanguie attendant de satisfaire un homme²⁵ ; une travailleuse du sexe. Il est donc possible de conclure que les objets servent, dans *La grande odalisque*, de cadre narratif. Autrement dit, ils sont les garde-fous contre l'abjection associée au corps de la prostituée, faisant que le tableau reste sensuel et beau²⁶. En effet, les travailleuses du sexe sont marginalisées et plongées dans l'abjection à cause de leur potentiel d'agent de transmission de maladies, mais surtout par la contamination qu'elles effectuent

²⁴ Julia Kristeva, *Op. cit.*, p. 85-86.

²⁵ Dimitri Salmon, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 22-33.

entre les catégories d'objet vendu et de sujet vendant²⁷. Ainsi, leur représentation reste possible lorsqu'elles sont déguisées comme personnage d'une histoire structurée par un cadre narratif. Cela permet de leur retirer ce statut de sujet vendant pour n'être qu'objet vendu. On pourrait même ajouter que ce cadre narratif permet de retirer le statut de sujet vendant et d'objet consommé physiquement pour n'être que des objets consommés visuellement, passant de l'abjection à l'esthétique artistique. Dans *La Grande Intendante*, 2Fik retire tous ces éléments orientalisants du tableau de 1814 et les remplace par des objets ménagers. Ainsi, Ludmilla-Mary ne se trouve plus dans un contexte artistique justifiant sa nudité. Elle devient cette femme nue, rebelle et en attente de faveurs sexuelles. Elle rappelle cette travailleuse du sexe que représente, en réalité, l'odalisque. De plus, les objets ménagers utilisés dans la photographie de 2Fik sont, dans une lecture humoristique liée à son abjection, en lien direct avec une des histoires populaires utilisées dans les films pornographiques — soit la femme de ménage. Femme de ménage qui serait, encore une fois, ironiquement, en lien avec la réelle occupation de l'odalisque dans le harem. Ainsi, les objets dans le tableau de 1814 qui sont les garde-fous culturels de la beauté de l'œuvre deviennent les rappels de cette pornographie dans la photographie de 2012.

Colonialisme et orientalisme

L'intersectionnalité des abjections sociales ressortant de l'écho entre *La Grande Intendante* et *La grande odalisque* ne se limite pas au genre et à la profession. L'abjectivité de Ludmilla-Mary s'entremêle à une autre réalité de consommabilité de corps, soit l'orientalisme. Il est défini par Edward W. Said comme « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »²⁸. En reprenant les termes utilisés dans notre cadre théorique, nous pouvons reformuler le tout en disant que le pouvoir dominant occidental aurait — par des discours, par

²⁷ Claudette Lauzon, « What the Body Remembers: Rebecca Belmore's Memorial to Missing Women », Olivier Asselin, Johanne Lamoureux, et Christine Ross (ed.), *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009, p. 155-179.

²⁸ Edward W. Said, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1995, p. 13 et 15.

la marginalisation, par la violence et par la déshumanisation — abjecté (marginalisé) les communautés « orientales » dans le but de protection d’une supériorité politique, économique et culturelle. Ainsi, l’odalisque est un personnage issu de l’Orient tel que compris par le colonialisme du XIX^e siècle. Néanmoins, Ingres représente l’odalisque avec des traits occidentaux ; en d’autres termes, avec une mélanine pâle. Ainsi, puisque le corps de l’odalisque ingresque aurait des traits considérés comme occidentaux, son orientalisation proviendrait des objets « orientaux » qui l’entourent²⁹. Dans *La Grande Intendante*, le corps est associé (par une mélanine plus foncée) à cet orientalisme déplaçant l’odalisque d’un orientalisme fantaisiste à un orientalisme tangible. Or, Ludmilla-Mary nous amène à questionner quelle est l’intersection entre l’abjection liée au corps féminin, la prostitution et l’orientalisme ?

Cette intersectionnalité peut se lire grâce à la rencontre de trois textes qui dialogue autant avec l’œuvre de 1814 qu’avec celle de 2012, soit le chapitre « What the Body Remembers: Rebecca Belmore’s Memorial to Missing Women* » de Claudette Lauzon ; *Ingres : La grande odalisque* de Dimitri Salmon ; et le chapitre « L’Orient imaginaire » de Linda Nochlin. Premièrement, Claudette Lauzon nous rappelle dans son chapitre que :

the nineteenth century also witnessed a convergence in representations of the “contagious” prostitute and the “deviant” black body, a convergence enabled by the conceptualization of the “primitive” as what Gilman refers to as “an icon for deviant sexuality in general”. [...] Sherene Razack argues that “bodies that engage in prostitution and the spaces of prostitution are racialized... regardless of the actual race of the prostitute”³⁰.

Ainsi, ce que Ludmilla-Mary permet de comprendre dans sa reprise de l’odalisque est, entre autres, que la disponibilité des corps féminins et la race de ceux-ci sont indifférenciées dans une abjection consommable et coloniale, et ce, « *regardless*

²⁹ Dimitri Salmon, *op. cit.*, p. 13.

³⁰ Claudette Lauzon, *op. cit.*, p. 162.

of the actual race of the prostitute »³¹. Deuxièmement, comme l'explique Salmon, « supprimons ces objets orientaux et, à défaut d'une Vénus ou d'une Danaé, nous aurions finalement le portrait d'une jeune femme contemporaine, nue et attendant son amant — scène tout aussi impossible à représenter en 1814 qu'en 1863 lorsque Manet s'y essaiera à son tour avec *Olympia* (Paris, musée d'Orsay) »³² (fig. 4). Or, l'odalisque dans l'orientalisme assouvit, tout comme la prostituée, des désirs sexuels masculins. Dans cette logique et en continuité avec l'argument de Lauzon, si l'odalisque est elle-même un objet consommable visuellement et physiquement au même titre que les objets décoratifs l'entourant, il est possible de la considérer comme d'un témoignage d'un orientalisme qui se manifesterait conjointement à l'intersection de la prostitution et de la race. En d'autres mots, le corps de l'odalisque serait équivalent aux objets qui l'entourent et donc tout aussi consommable. Finalement, dans le chapitre « L'orient imaginaire », Linda Nochlin discute de la présence de la « servante noire » dans les œuvres du mouvement orientaliste comme d'un « indicateur du débordement sexuel³³ » du personnage nu ayant une mélanine plus pâle — technique iconographique utilisée dans *Olympia* entre autres. Il serait possible de comprendre les objets orientalisants présents dans *La grande odalisque* comme remplissant la même fonction que la servante noire dans les scènes de bain de Jean-Léon Gérôme ou dans le tableau d'*Olympia* (fig. 5 et fig. 4). De plus, il est pertinent de noter que le traitement du nu dans, par exemple, *Moorish Bath* (1870) de Jean-Léon Gérôme (fig. 5) et *La grande odalisque* se différencie notamment par les regards des personnages féminins. En les comparant, l'une d'elles détourne le regard (Gérôme) tandis que l'autre le dirige directement vers le spectateur. trice (Ingres) (fig. 5 et fig. 2). Ainsi, bien que la baigneuse de Gérôme soit projetée dans les marges de l'abjection son regard caché semble proposer que cela ait été fait contre son gré. Elle conserve un statut d'objet consommable et vendable par un sujet masculin, ce qui la sauve de cette abjection irrévocable de la prostitution intersectionnelle et lui permet

³¹ *Ibid.*

³² Dimitri Salmon, *op. cit.*, p. 13.

³³ Linda Nochlin, « L'Orient imaginaire », *Les politiques de la vision: art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1995, p. 83.

d'atteindre le statut de beauté. L'odalisque, par son regard, semble accepter cette abjection et même la performer. Or, l'odalisque d'Ingres se situe dans les frontières, mais ses garde-fous que sont les objets orientaux décoratifs la maintiennent précieusement dans le statut d'objet la protégeant de cette abjection. Ainsi, l'odalisque vivrait une triple abjection médiée par le regard occidentalocentriste dominant, soit une abjection genrée, racisée et en lien avec sa profession.

Ludmilla-Mary, qu'en a-t-elle et tout comme l'odalisque, ne détourne pas le regard et nous y confronte — nous, spectateurs.trices contemporains.es. En somme, cette intersection d'identités abjectes contenue dans le tableau de 1814 est mise à nue dans la photographie de 2012. Ludmilla-Mary situe son corps dans une mise en scène qui renvoie à la prostitution hors des codes traditionnels orientalistes. De ce fait, elle nous amène à remettre en question le tableau d'Ingres. En effet, comment une femme au service des femmes du Sultan aurait eu la chance de se positionner ainsi, si alanguie dans l'attente de quelqu'un, pendant qu'elle *intendait* les autres ? Or, Ludmilla-Mary porte les marques intersectionnelles de l'abjection d'une identité à la fois féminine hors norme, racisée et prostituée, mais porte aussi leur abjectivité — leur pouvoir de subversion. Contemporainement, son regard nous confronte à une subversion du discours dominant masculin colonial sur les identités abjectes.

Un nouveau dialogue transhistorique

L'analyse déployée précédemment faisait référence à une identité dominante, masculine, occidentalocentriste et téléologique qui transparait dans les écrits officiels publiés par le Louvre³⁴. Néanmoins, *La grande odalisque* ne fut acquise par ce musée qu'en 1899³⁵. À l'origine, le tableau a été commandé par la reine Caroline Murat auprès de Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1814. En changeant

³⁴ Dimitri Salmon, *op. cit.*

³⁵ Louvre, *Une odalisque, dit La grande odalisque*, [En ligne], <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065566>.

la position d'analyse au moment de la commande du tableau et en prenant ici comme référence le chapitre « A Woman's Pleasure: The *Grande Odalisque* » de Carol Ockman, il est postulé dans cette section qu'une nouvelle réflexion transhistorique entre *La grande odalisque* et *La Grande Intendante* permet de lire visuellement différemment l'abjection féminine hors norme de ces deux œuvres. En effet, le nouveau réseau d'interrelations dans lequel s'insère les œuvres de 1814 et 2012 se transforme et introduit un personnage central, soit la reine de Naples, Caroline Murat.

L'histoire simplifiée du patronage de l'œuvre serait que Murat avait commandé le tableau à Ingres en 1814 comme cadeau à son mari, Joachim Murat. Effectivement, *La grande odalisque* était considérée comme un tandem de *Sleepers of Naples*³⁶, une œuvre acquise par Joachim Murat en 1809. Par contre, l'histoire réseautique de son acquisition permet, quant à elle, de contextualiser sa commande historiquement, politiquement et économiquement. Découlant de cette avenue, *La grande odalisque* serait le témoignage de l'abjectivité de Caroline Murat qui, durant le Premier Empire, tentait de s'affirmer comme sujet politique, économique et culturel. Ainsi, bien que *La grande odalisque* soit le pendant de *Sleepers of Naples*, elle s'insère aussi dans un réseau d'œuvres produites sous le Premier Empire qui confirment l'existence d'un patronage féminin à cette époque et fait aussi partie de plusieurs commandes passées par Murat à Ingres³⁷.

Dans un premier temps, Mme Récamier, Pauline Borghèse et Caroline Murat témoignent de la présence de patronage féminin sous le Premier Empire lorsque la sphère publique était dominée par le genre masculin³⁸. Parmi les œuvres commandées par ces femmes, on compte *La grande odalisque*, les portraits de Mme Récamier réalisés par Jacques-Louis David et le Baron François Gérard

³⁶ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La dormeuse de Naples*, 1809 ; *Id.*, étude pour *La dormeuse de Naples*, tableau perdu, [s.d.]. Une photographie d'une étude pour le tableau est accessible sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etude_dormeuse_Naples.jpg.

³⁷ Carol Ockman, *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 33-65.

³⁸ *Ibid.*, p. 44.

(fig. 6 et fig. 7), ainsi que la sculpture *Paolina Borghese en Vénus victorieuse* par Antonio Canova (fig. 8). Néanmoins, le patronage de Mme Récamier et de Borghèse sont reliés à des commandes de portraits représentant leur persona sociale ; soit des beautés. Ainsi, elles s'insèrent dans la dichotomie de représentation de la féminité précédemment exposée et renforcent cette idée de la beauté féminine cadrée. Aussi, elles se regardent elles-mêmes ou sont regardées par un public — à l'époque — majoritairement masculin. Or, la féminité représentée reste dans les dynamiques de pouvoir en lien avec une identité dominante masculine. Dans le cas de Murat, l'odalisque n'est pas un portrait déguisé de la reine, puisqu'Ingres confirme que la femme dans *La grande odalisque* est une jeune fille romaine de 10 ans³⁹. Ainsi, la reine aurait commandé une œuvre dont l'objet sensuel allait être observé par elle (bien que le tableau soit ultimement un cadeau) — à l'inverse de Récamier et de Borghèse, qui se positionnent comme « l'objet » regardé⁴⁰. Comme le propose Ockman dans son chapitre, « the commission for the *Grande Odalisque* thus raises the question of woman as the consumer of an erotic image in slightly different terms »⁴¹. Or, la féminité représentée dans *La grande odalisque* au moment de son achat sortirait des dynamiques de pouvoir et entrerait en relation plutôt avec une tentative d'objectivité — une tentative d'affirmation d'un sujet féminin dans la sphère sociale et culturelle du Premier Empire. En fait, il serait même possible d'avancer que Caroline Murat, avec le patronage d'œuvres à Ingres en 1814, tentait de s'affirmer, oui, comme un sujet social et culturel, mais aussi comme un sujet politique. Or, dans un deuxième temps, cette volonté d'agentivité publique et politique par Murat se concrétise au travers d'autres commandes, comme *Queen Caroline Murat* peint par Ingres en 1814 (fig. 9) — la même année que *La grande odalisque*. Ce portrait en pied (*Queen Caroline Murat*) fait écho au portrait de Bonaparte peint par Ingres en 1804 (fig. 10) — créant de manière voulue ou non par la reine une filiation dynastique⁴². De plus, Murat ne semblait pas cacher son

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *Ibid.*, p. 44.

penchant politique⁴³. Néanmoins, il reste que « [d]uring the Napoleonic Empire a woman in the public arena was regarded as unnatural »⁴⁴. Or, elle s'inscrit en défaut à la figure féminine prescrite par l'identité dominante masculine et exprime, notamment par ses commandes artistiques, une abjectivité féminine hors norme par l'atteinte d'une position comme sujet politique, mais surtout en 1814 comme sujet politique régnant⁴⁵. Ainsi, *La grande odalisque* ne serait plus, unilatéralement, un objet de beauté, mais aussi le témoignage d'une abjectivité féminine hors norme faisant que son regard dirigé vers le spectateur serait plutôt dirigé vers une spectatrice. De ce fait, l'odalisque, au moment de sa commande, serait la matérialisation de l'affirmation du pouvoir féminin hors de ces contraintes, de ces marginalisations et de ces abjections sociales. Or, il est à questionner si *La grande odalisque* serait, au moment de sa réception première et avant son exposition au salon de 1819⁴⁶, une manifestation d'un processus de désabjection⁴⁷.

En somme, cette réflexion ne désavoue pas l'analyse proposée précédemment et *La grande odalisque* reste, contemporanément, ancrée dans les structures de l'identité dominante masculine. Son dialogue avec *La Grande Intendante* fait ressortir les différents discours marginalisant et abjectant les identités intersectionnelles représentées. Par contre, cet aller-retour transhistorique et les questionnements qu'amène la mise en commun des œuvres de 1814 et 2012 permettent une lecture rhizomique des personnages/personnes de Ludmilla-Mary (2Fik), de l'Odalisque et de Caroline Murat par leurs différentes manifestations d'affirmation féminine comme sujet politique, économique, culturel et social. Elles nous rappellent que, « as soon as female agency acquired connotations of power

⁴³ Carol Ockman le démontre dans le chapitre en se référant aux correspondances de Mme Cavaignac et du Conte Neipperg. *Ibid.*, p.44.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵ Caroline Murat est devenue régente de Naples en 1812. *Ibid.*

⁴⁶ Louvre, *loc. cit.*

⁴⁷ Désabjection : néologisme pour décrire le processus d'affaiblissement des dichotomies abjectales et donc d'une libération de l'abjection sociale subie par une communauté.

and control—control over one’s body, power over a state—the imagery itself constituted a threat »⁴⁸.

La conclusion à ce réseau transhistorique

Mon objectif dans cet article n’était pas de proposer un modèle infaillible de compréhension des œuvres analysées. J’ai plutôt cherché à offrir un cadre d’analyse susceptible de mieux saisir la force et le pouvoir d’influence de ces œuvres sur notre vision de la beauté, de la sensualité, de l’identité, de l’histoire et de l’inclusivité. En ce sens, l’écho formel entre *La grande odalisque* et *La Grande Intendante* interroge et fait ressortir à la fois les différents discours politiques, sociaux, culturels et économiques qui investissent et qui structurent ces œuvres. De ce fait, cet écho établit une interrelation transhistorique entre l’odalisque et Ludmilla-Mary mais aussi entre les identités dominantes et abjectes intersectionnelles qui les entourent. Cela met également de l’avant l’abjectivité des identités mises à nu par 2Fik dans sa reprise de l’odalisque. De plus, l’écho formel questionne les différentes temporalités des discours. Par exemple, en se penchant sur le moment de la commande de *La grande odalisque*, l’identité dominante masculine qui semblait encadrer la production du tableau est mise de côté. Cela amène une nouvelle clé de lecture entre Ludmilla-Mary, l’odalisque et la reine Caroline Murat. Ultimement, en exposant ces différents liens, cela exprime liminalement l’abjectivité et le pouvoir de subversion que possèdent les identités théorisées comme abjectes ainsi que leur potentiel de création dans un processus de désabjection pour un futur Autre.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

Figures⁴⁹

Figure 3



Inconnu
Copie romaine inspirée de l'Aphrodite de Cnide
Sculpture de marbre
Musée royal de Mariemont, Morianwelz.

Figure 4



Édouard Manet
Olympia
1863
Peinture
1,30 m x 1,91 m
Musée d'Orsay, Paris.

⁴⁹ Toutes les images utilisées comme reproduction dans cet article sont sous la licence Creative Commons (notamment par les outils de flickr, Picryl, jenikirbyhistory et wikicommons).

Figure 5



Jean-Léon Gérôme
Moorish Bath
1870
Peinture
50,8 cm x 40,6 cm
Museum of Fine Arts, Boston.

Figure 6



Jacques-Louis David
Mme Récamier
1800
Peinture
174 cm x 224 cm
Musée du Louvre, Paris.

Figure 7



Baron François Gérard
Mme Récamier
1805
Peinture
225 cm x 148 cm
Musée Carnavalet, Paris.

Figure 8



Antonio Canova
Paolina Borghèse as Vénus Victrix
1804-1808
Sculpture de marbre
160 x 200 cm
Galerie Borghèse, Rome.

Figure 9



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Queen Caroline Murat

1814

Peinture

92 cm x 60 cm

Collection privée.

Figure 10



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Napoléon Bonaparte, Premier Consul

1804

Peinture

227 cm x 147 cm

Musée d'art moderne, Liège.