Mosaïque
ISSN : 2105-1100
Publisher : Université de Lille

23 | 2025
Faute de goût : esthétique, éthique et politique

Le « Baiser de l'artiste » : immoralité et mauvais goût pour une émancipation féministe

The "Baiser de l'artiste": Immorality and Lapse of Taste as Feminist Emancipation

Quentin Petit Dit Duhal

https://www.peren-revues.fr/mosaique/2823

DOI : 10.54563/mosaique.2823

Electronic reference
Quentin Petit Dit Duhal, « Le « Baiser de l'artiste » : immoralité et mauvais goût pour une émancipation féministe », *Mosaïque* [Online], 23 | 2025, Online since 10 juillet 2025, connection on 10 juillet 2025. URL : https://www.peren-revues.fr/mosaique/2823

Copyright
CC-BY

Le « Baiser de l'artiste » : immoralité et mauvais goût pour une émancipation féministe

The "Baiser de l'artiste": Immorality and Lapse of Taste as Feminist Emancipation

Quentin Petit Dit Duhal

OUTLINE

Faire l'expérience des limites de la moralité entre le sacré et le profane
Détourner les conventions mercantiles pour renverser les normes sociales

TEXT

1 Dans le contexte de contestation pendant lequel, dans les années 1960-1970 en Occident, les sphères privée et domestique sont pensées comme un lieu politique de discrimination (St-Gelais, 2012 : 61), on remarque que des artistes jouent avec les tabous sexuels marginalisés, qui sont instaurés par la censure morale et politique vectrice de normes (Plana, 2015 : 26). En 1977, ORLAN[1] s'inscrit dans cette tendance avec son œuvre majeure intitulée *Le Baiser de l'Artiste* réalisée sans autorisation au Grand Palais à Paris lors de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) : au pied du grand escalier, pendant sept heures en trois jours, l'artiste se met en scène dans une installation où figurent, d'un côté, une photographie d'elle-même grandeur nature et travestie en Vierge baroque et, de l'autre côté, une reproduction de son propre buste traité à la manière d'un distributeur automatique. Le public pouvait soit acheter un cierge à 5 francs pour le culte de la « sainte », soit un baiser au même prix pour « la prostituée ». L'installation présente alors d'un côté la sainte relevant de la morale religieuse ainsi que, plastiquement, d'un goût classique et académique qui peut être perçu comme kitsch, et de l'autre une figure plus triviale et charnelle. Si, selon Bourdieu, le goût est le reflet de la position du sujet dans les structures sociales et hiérarchise les pratiques culturelles (Bourdieu, 1979), il devient un critère pour classer les sujets et les objets : le bon goût de la culture d'élite se

distingue du mauvais goût, qui reste un jugement social. Le mauvais goût est, dans le cas du *Baiser de l'Artiste*, à appréhender comme la transgression des normes morales – par une sexualité libre et la référence à la prostitution – mais aussi des conventions esthétiques – par la performance, pratique artistique relativement récente qui émerge dans les années 1960, mettant le geste et le corps au centre du processus créatif. Dans ce contexte, quelles sont les conditions de possibilité pour ORLAN de se réapproprier ce mauvais goût comme valeur positive afin de subvertir le système même qui conditionne le jugement de goût ?

2 Ayant été très médiatisé, le *Baiser de l'Artiste* fait l'objet d'une bibliographie abondante [2]. Pourtant, ces analyses portent presque exclusivement sur la liberté de *la* femme, comme notamment celle de la chercheuse et essayiste féministe Marcela Iacub qui, dans le catalogue de la rétrospective ORLAN. *Le récit* publié en 2007, propose une étude sur la question « mon corps m'appartient-il ? » (Iacub, 2007 : 54). Sa conclusion principale consiste ainsi à faire valoir la liberté de l'artiste : si le corps nous appartient, nous avons le droit d'en faire ce que nous voulons, et donc même de le vendre. Les rapports que l'œuvre entretient avec la religion sont plus rarement analysés, à l'instar de Lydie Pearl qui, en 2001, dresse un parallèle entre le sacré et le profane en mentionnant l'*alter ego* de l'artiste, Sainte ORLAN, et en évoquant brièvement la possibilité de représenter d'autres sexualités puisque l'artiste évoquerait, selon l'universitaire et plasticienne, les rituels orgiaques (Pearl, 2001 : 88). Afin de renouveler cette historiographie, il s'agit ici de saisir les conditions dans lesquelles le mauvais goût permet à ORLAN de donner à voir sa condition de femme et d'artiste soumise à la demande du marché et des normes sociales. Pour ce faire, nous nous attacherons, d'abord, à examiner le mélange des registres qui transgresse les frontières morales et qui amène à s'interroger sur le droit à disposer de son corps, avant de poser la question du détournement des conventions mercantiles, sociales et artistiques qui rend visible le discours militant d'ORLAN.

Faire l'expérience des limites de la moralité entre le sacré et le profane

3 Déjà en 1976, ORLAN entremêle plusieurs registres, comme le religieux, la sexualité et le marché, dans une première version du *Baiser de l'Artiste* réalisée à la Maison de la culture de Caldas da Rainha lors de son voyage au Portugal (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 52). Sur une photographie en libre accès sur le site officiel de l'artiste, il est possible de voir comment l'installation a été pensée. Celle-ci se compose d'une estrade blanche portant un cartel écrit à la main sur une feuille de format A4 expliquant le déroulement de la performance. À gauche, sur l'estrade, l'artiste a installé la deuxième photographie de la composition *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* de 1974-1975, détourée et contrecollée sur bois grandeur nature. Elle représente l'artiste travestie en Vierge portant dans ses bras un emmaillotage figurant l'Enfant Jésus. Elle est vêtue d'une robe et d'un voile blancs faits dans les draps de son trousseau (Hatat, 2004 : § 31) – draps offerts par sa mère qu'elle doit traditionnellement broder pour son mariage – laissant apparaître sa poitrine. Sa tête est légèrement levée à la manière de *L'Extase de sainte Thérèse* (Bucci-Glucksmann et Enrici, 2000 : 23) du Bernin (1598-1680) datée de 1647-1652, le regard vers le ciel. Le style maniéré et stéréotypé de la version d'ORLAN qui fait écho à la tradition baroque relève d'un mauvais goût de par sa dimension dépassée, désuète, qui refuse de se conformer au goût de ce qui est présenté alors dans la FIAC. Devant la photographie de Sainte ORLAN, une coupelle noire contient des pièces de monnaie rendant compte du nombre de baisers donnés. À droite, toujours sur l'estrade, l'artiste se tient debout à côté de sa représentation, habillée d'une robe longue et les bras le long du corps. ORLAN attend le·la spectateur·ice pour lui vendre son baiser. Selon la « Photochronologie » de la publication collective de 2004, cette performance dure environ trente minutes et a sollicité la participation de dix-sept personnes (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 52). Ainsi, la première version du *Baiser de l'Artiste* a fait venir un certain nombre de spectateur·ice·s, mais n'a pas eu un retentissement médiatique notable. Comme les historiens et historiennes

de l'art l'affirment dans la « Photochronologie », le cadre du musée protège l'artiste « partiellement de la censure et du scandale » (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 52), ce qui n'est pas le cas dans la seconde version de l'œuvre.

4 Selon une production textuelle d'ORLAN écrit avec son ami et critique d'art Hubert Besacier sur laquelle repose la performance de 1977, on observe que l'artiste s'attache à réfuter les stéréotypes des femmes et les pressions religieuses exercées sur leur corps :

> C'était aussi à partir d'un texte qui s'appelait *Face à une société de mères et de marchands* dont la première phrase était : « Au pied de la croix il y avait deux femmes, Marie et Marie Madeleine », c'est-à-dire deux stéréotypes de femmes auxquels il est difficile d'échapper quand on est femme. (Roques, ORLAN, 2013 : §14)

5 Ces deux figures féminines se retrouvent alors représentées par la photographie d'ORLAN travestie en Vierge et par la présence de l'artiste vendant ses baisers. Elle s'approprie un modèle auquel toute femme devrait se conformer (ORLAN, 2011 : 11) pour l'associer à son *alter ego* Sainte ORLAN. En créant un cadre plus profane, l'artiste déstabilise les stéréotypes féminins que construit le discours de l'Église. En effet, les deux personnages semblent jouir tous deux d'un plaisir charnel (Francese, 2010 : § 79). Elle traduit ce contraste plastiquement en opposant le réel à sa représentation, mais aussi la nudité au drapé cachant le corps. Le public peut, quant à lui, soit offrir un cierge à cinq francs à la sainte ou se payer pour le même prix un baiser de la prostituée. En montrant par analogie critique les stéréotypes dans lesquels sont souvent enfermées les femmes, l'artiste dresse un parallèle entre le monde de l'art et celui de la religion qui sont tous deux investis par le marché. Opposant le réel à sa représentation, mais aussi la nudité au drapé cachant le corps, l'aspect kitsch du modèle sacré et baroque côtoie la sexualité qui se manifeste à travers l'« ORLAN-corps[3] » dont la forme s'apparente à un sexe-tirelire. Il s'agit d'une photographie de son torse détourée et collée sur bois. Cette technique déjà utilisée plusieurs fois est complétée par l'ajout d'éléments de plusieurs natures. En effet, au-dessus de la poitrine, une inscription manuscrite en lettres noires ordonne « [d'] INTRODUIRE 5F », suivie par le titre de l'œuvre. Un « MERCI » apparaît entre le nombril et le sexe écrit de la même façon. À la base de la

gorge, une fente est présente pour introduire la monnaie, dont le passage est visible tout le long de son torse pour être accueillie dans un réservoir transparent au niveau du sexe. Des étiquettes collées en dessous de son sein gauche caractérisent la qualité du produit, comme l'expression « Grand Luxe ». Ce distributeur automatique feint peut représenter une sorte d'armure, attribut la préparant pour le combat qu'elle mène. L'installation est complétée par un faux bouquet de lys, symbole signifiant traditionnellement la pureté de la Vierge, qui vient séparer la sainte de la prostituée.

6 Un autre élément renforce la relation entre les femmes et l'Église : le signal lumineux rouge sur le téton droit de l'« ORLAN-corps » peut faire référence à deux pratiques. En effet, le terme *red light* évoque la lumière rouge des vitrines qui scintille lorsque le·a prostitué·e est avec un·e client·e. Dans le contexte religieux, une lumière rouge est allumée sur le tabernacle quand le meuble contient les hosties restant de la messe. La présence du corps du Christ et celle du·de la client·e du·de la prostitué·e se retrouvent donc dans la présence réelle de l'artiste : le torse détouré est le support du signal lumineux qui remplit aussi le rôle du meuble ou du bâtiment renfermant les hosties ou les amants. D'ailleurs, cette relation entre le corps et l'architecture est abordée dans la photographie *ORLAN et la cathédrale Notre-Dame de Paris* de 1977. Il s'agit d'un photomontage figurant l'artiste regardant en face d'elle, les mains posées sur ses cuisses. À la place de l'« ORLAN-corps », la façade de la cathédrale Notre-Dame de Paris prend la forme de son torse. La composition architecturale coïncide avec le corps : les deux tours montent sur les épaules, la rosace prend place sur le nombril et le sexe est caché par le portail central. Le corps adhère à la façade, qui est aussi l'un des corps du bâtiment. Il s'agirait peut-être de signifier l'idée selon laquelle l'artiste partage, dans la création artistique, le pouvoir de la création divine. Le plaisir et la dévotion se retrouvent ainsi consommés dans la performance comme dans la société.

7 Certes, ORLAN mêle le registre religieux à l'évocation de la prostitution, mais aussi cette dernière au registre artistique. En effet, elle a écrit un second texte qui accompagne la performance, intitulé *Art et Prostitution*, dans lequel elle dénonce la figure de l'artiste comme prostituée dans le cadre du marché de l'art. Imprimé à la suite de *Face à une société de mères et de marchands* sur un fond photographique

représentant une bouche et conservé au Centre Pompidou (Besacier et ORLAN, 1977), ce texte affirme le « refus de contrat » de l'artiste en rapprochant son rôle social en tant que femme à son statut d'artiste : « Qui, dans le domaine de l'art, détient le vrai pouvoir ? / (Contrat conjugal qui frustre la femme de sa vie publique. Contrat du peintre / que l'on frustre de son œuvre. Achat qui soustrait l'œuvre au regard du / public.) » (Besacier et ORLAN, 1977). ORLAN fait ici une analogie entre le contrat nuptial, selon lequel il faut faire des enfants, avec le contrat marchand. Elle refuse alors le rôle que la société lui attribue, dans un contexte où la répression des corps se trouve contestée. En effet, le *Baiser de l'Artiste* est réalisé entre 1975, date d'adoption de la loi Veil sur la dépénalisation de l'avortement, et 1979 qui marque la dernière manifestation non mixte pour soutenir la loi (Porhel et Zancarini-Fournel, 2009 : § 7). L'année 1977 fait partie de cette période tendue avant une pratique de protestation mixte. Le droit à disposer librement de son corps n'est pas encore bien ancré dans les mentalités lorsque l'artiste décide de se mettre en scène. Dans le même temps, ORLAN donne à voir ici la servitude à la demande du marché et de la société : tout artiste se retrouverait alors assujetti par la loi de la demande marchande, devant désormais produire pour plaire au public. ORLAN refuse la création artistique biaisée par le goût du demandeur, l'œuvre étant transmise du producteur au *consommateur* sans passer par la médiation d'un·e marchand·e. L'artiste utilise donc ce qu'elle dénonce : le baiser – motif traditionnel d'un atout assigné au féminin constituant un véritable langage corporel avec l'utilisation de la langue – séduit l'acheteur pour vendre son œuvre.

8 Cette sorte d'*empowerment* de l'artiste, c'est-à-dire, la prise de pouvoir sur son propre corps et de son image, s'inscrit dans la poursuite d'actions d'autres artistes femmes, tel que VALIE EXPORT avec sa performance *Tapp und Tastkino* [*Cinéma à toucher*] qu'elle réalise plusieurs fois entre 1968 et 1971. L'artiste porte sur son tronc une boîte percée afin de laisser sa tête et ses bras à l'extérieur. À l'avant de la boîte, un trou est recouvert d'un tissu comme pour imiter un rideau de scène. Près d'elle, son collaborateur, Peter Weibel, utilise un mégaphone afin d'inviter le public à participer à la performance. Le·la spectateur·ice doit insérer ses mains dans la boîte, afin de toucher la poitrine de VALIE EXPORT. Pendant ce temps, le·la participant·e est

chronométré·e par l'artiste : celle-ci met ici son corps à disposition du public qui est tout de même sous son contrôle (Delpeux, 2010 : 142). Comme VALIE EXPORT, ORLAN fait appel, avec son *Baiser de l'Artiste*, à la voix et à un dispositif plastique qui met en scène le corps comme un objet critique et sensible (Delpeux, 2010 : 144). Dans les deux cas, cette pratique féministe de la performance interroge la question du goût, qui ne concerne plus seulement l'émotion esthétique dans le contexte de la réévaluation de la modernité où « la forme est aussi un contenu » (Jimenez, 1997 : 320). Sur le plan formel justement, cette pratique de la performance bouscule historiquement les paramètres qui déterminent le goût artistique : elle remet en cause la représentation picturale et détourne le regard de l'objet vers le geste. Il s'agit donc d'un art transgressif dans le sens où il remet en cause son propre concept en réinterrogeant les notions de Beau et de goût.

9 Par ailleurs, le corps sexué d'ORLAN semble s'engager en poussant à l'extrême le processus de sa transformation en objet marchand, pointant principalement le marché de l'art et le système de prostitution. Marcela Iacub affirme, en analysant le *Baiser de l'Artiste* en 2007, que « si notre corps nous appartient, on peut le prostituer » (Iacub, 2007 : 54). Pour prolonger cette idée, il est possible de démontrer qu'ORLAN pousserait alors plus loin son engagement, qui *a priori* serait contre toute aliénation du corps par la société. Elle détournerait la pensée du langage féministe (« mon corps m'appartient ») pour produire une poésie dans la subversion. L'artiste revendique son droit à se vendre, qui serait un acte tout à fait libertaire conduit par sa propre et seule volonté. Elle reformulerait ainsi le discours féministe de l'époque qui s'érige contre la prostitution : le refus d'humanité dans un corps-marchandise serait le paroxysme de la liberté corporelle. ORLAN vend donc, comme la prostituée, ce qu'elle « fait de plus intime, de plus personnel » (Iacub, 2007 : 54). Une autre forme de passage à l'acte, avec non plus une installation ou une sculpture, mais une mise en scène du corps seul peut être rapprochée au *Baiser de l'Artiste*. En 1975, Marina Abramović échange son rôle avec une prostituée du Red Light District d'Amsterdam dans sa performance *Role Exchange*, toutes deux prenant « les responsabilités de leurs rôles » (Biesenbach, Iles et Stiles, 2008 : 49). Cette dernière s'effectue dans deux lieux différents : la prostituée remplace l'artiste à un vernissage à la

De Appel Gallery pendant que Marina Abramović reste assise à la fenêtre d'une vitrine de la Red Light District pendant quatre heures. Cette œuvre, comme celle d'ORLAN, n'a alors rien de pornographique et dénonce le traitement du corps comme objet. Conjointement à la déconstruction de l'idée de la prostitution en revendiquant sa liberté d'être femme, l'artiste serbe vise le marché de l'art en dressant un parallèle entre deux espaces marchands, l'un qui vend le corps et l'autre l'art. L'aspect conceptuel de la sexualité est en fait rendu par l'enchevêtrement du privé au public et de la réalité à la fiction. Comme pour la performance réalisée à la FIAC en 1977, Marina Abramović donne ainsi à voir les préjugés de la société par rapport à la sexualité tout en établissant un rapport critique vis-à-vis de son statut d'artiste.

10 Les caractères consommables et vendables de l'action d'ORLAN sont cependant redoublés par la résonance du lieu choisi pour sa performance. Le *Baiser de l'Artiste* se focalise sur le milieu du monde de l'art en s'accaparant – sans autorisation – la FIAC. Selon l'artiste, il s'agit du lieu « où on se demande ce que devient l'artiste, ce que devient le corps de l'artiste, comment il est annihilé, absorbé et utilisé par le marché » (Roques et ORLAN, 2013 : § 14). Pendant quelques jours, le Grand Palais accueille en effet une rencontre internationale entre les acteur·ice·s du monde de l'art, comme les galeristes, les conservateur·ice·s et les collectionneur·euses. Il s'agit du lieu principal où se matérialise le marché de l'art et qui rend visible la promotion de l'œuvre comme marchandise. Si la sociologie de Bourdieu affirme que « la consommation culturelle unifie toutes les formes du goût […] et que toutes sont sujettes à des normes, qui peuvent varier selon la classe sociale » (Koch, 2013 : § 5), la FIAC peut être appréhendée comme un lieu sacré de séparation, où le public bourgeois se distingue du profane, du public populaire. ORLAN s'adresse donc ici à un public cultivé et bourgeois et trouble ses critères de jugement de goût en y introduisant certains éléments populaires.

Détourner les conventions mercantiles pour renverser les normes sociales

11 Dans son entretien avec Sylvie Roques en 2012, ORLAN affirme que « pour cette performance du *Baiser de l'artiste*, [elle est] partie d'un texte, d'une sculpture, en travaillant de manière orale à la manière du camelot » (Roques et ORLAN, 2013 : § 36). L'œuvre expérimente alors différents sens du·de la spectateur·ice par le biais de l'écoute, de la lecture et de la participation. Dans une vidéo accessible sur le site officiel de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), qui présente un reportage et une interview d'ORLAN pour Antenne 2 lors de la FIAC en 1977, on entend l'appel adressé aux visiteur·euse·s. La prise de parole annonce la dimension prostitutionnelle de la performance : « Un vrai baiser d'artiste pour 5 francs ! Un vrai ! Mesdames et messieurs ce n'est pas cher ! » [4]. Cet acte introductif sert à rassembler le public autour d'elle et à l'inviter à participer à la performance. L'artiste garantit l'authenticité de l'œuvre qui est dans le même temps considérée comme un produit de consommation ordinaire (Katz, 2013 : § 19). Si depuis le XVII^e^ siècle, la haute société se distingue du vulgaire par son jugement, qui devient ainsi progressivement un critère d'évaluation (Barbafieri, 2021), la non-conformité à son goût constitue une critique sociale. Ici, avec sa posture de camelot et son comportement sexuel, ORLAN affirme la dimension populaire – voire vulgaire – de l'œuvre avec l'outrance et le caractère « tape-à-l'œil » de son mauvais goût, entraînant le·la spectateur·ice dans une liaison étroite entre art et sexe.

12 La société de consommation de masse tend à transformer le corps en objet pour qu'il soit à son tour consommé (Katz, 2013 : § 19). Tandis que les années 1960 et 1970 sont les décennies durant lesquelles émerge une résistance à cette société capitaliste qui est en train de s'asseoir (Watteau, 2003 : § 4), la « libéralisation sexuelle » introduit, quant à elle, le sexe dans une valeur marchande (Bertrand Dorléac, 2004 : 309), notamment par le biais de la pornographie commerciale hétérosexuelle. Or, celle-ci, comme l'indique Julie Lavigne, semble fixer par des stéréotypes les rapports entre le sexe et le genre et

perpétue des normes sexuelles, particulièrement en devenant une industrie à part entière dans les années 1980-1990 (Lavigne, 2014 : § 6). Pourtant, la pornographie semble être un lieu possible de réappropriation du corps féminin et de l'affranchissement du système patriarcal, comme avec la post-pornographie conçue par les féministes pro-sexe dans les années 1990 qui tend à donner de la visibilité aux pratiques sexuelles marginalisées, notamment avec la sexualité féminine ou des personnes trans (Ausina, 2014 : § 13). Une trentaine d'années avant que de nombreux films pornographiques aient été réalisés par des femmes, le *Baiser de l'Artiste*, sans réellement s'emparer du registre, aborde des pratiques sexuelles en donnant à voir une sexualité non reproductrice. Il côtoie alors la masturbation, les préliminaires et les pratiques homosexuelles dans un contexte où des pratiques violentes sont en cours de criminalisation, tels que le viol, l'inceste, le harcèlement et la pédophilie. Pour mieux replacer la performance dans une histoire des pratiques sexuelles, il faut se pencher sur une source primaire qui est contemporaine au *Baiser de l'Artiste*. Sous la direction du médecin Pierre Simon et de l'Institut français d'opinion publique, le *Rapport sur le comportement sexuel des Français* publié en 1972 éclaircit le contexte social de l'œuvre. Dans la troisième partie du rapport, qui fait suite à la présentation de l'enquête et de la méthode, la régulation des naissances est abordée. Selon le compte rendu, dans la tranche des personnes âgées de 20 à 29 ans, dont ORLAN faisait partie, 63 % des hommes et 53 % des femmes pratiquent les caresses manuelles (Bourgeois-Pichat, 1973 : 667). En outre, 43 % des hommes et 34 % des femmes ont recours aux caresses bucco-génitales. Les pratiques sexuelles exercées dans ce contexte vont donc au-delà des impératifs hétéro-normés de reproduction.

13 Cependant, dans le *Baiser de l'Artiste*, ce n'est pas l'acte sexuel en lui-même qui est montré. L'humour et l'exubérance dédramatise la potentielle réduction de l'œuvre à l'acte de prostitution à travers les dispositifs sonores, tandis que l'artiste met en avant la joie de vivre par la pratique du *french kiss* (Viola, 2007 : 82) offert à tou·te·s dans une mise en scène d'excès et d'exubérance. On peut rapprocher cette esthétique de celle du *camp*, que l'essayiste militante Susan Sontag qualifie en 1964 comme « ennemie du naturel, porté vers l'artifice et vers l'exagération » (Sontag, 2010 : 428). Les notions de parodie et de

mauvais goût s'y dressent contre la grande culture dominante, comme une forme de critique des normes qui fait penser au *Rapport contre la normalité* publié six ans avant le *Baiser de l'Artiste* par le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) et qui renvoie au tournant antisocial des théories *queer*, notamment aux écrits de Guy Hocquenghem.

14 Si ses client·e·s peuvent être des personnes hétérosexuelles, homosexuelles, assignées hommes ou femmes (Pearl, 2001 : 88), le public fait partie à part entière de l'œuvre et devient complice de l'artiste. Celle-ci crée une sorte de communauté qui, en partageant des baisers, est amenée à une possible compréhension de la critique adressée à la sexualité hétéro-normative. Comme l'indique Renate Lorenz en analysant le film *Roy Cohn/Jack Smith* de 1992 dans lequel l'acteur américain Ron Vawter s'adressait directement au public, « le public n'"est" pas une communauté *queer*, mais il entre en contact avec ce que peut signifier une telle chose » (Lorenz, 2018 : 92). L'adresse au public et l'interaction qu'ORLAN produit pourront alors être qualifiées par Lorenz de « travail de désir » (Lorenz, 2018 : 93), en ce que l'artiste appelle au plaisir. En effet, ORLAN rejette la douleur et « ne la recherche pas comme source de purification » (ORLAN, 1992). L'artiste met en scène un « corps-plaisir » (Chavanne etMorineau, 2011 : 22) qui pourrait en même temps évoquer de manière implicite des pratiques sexuelles liant la douleur au plaisir, telles que le sado-masochisme encore marginalisé à l'époque et qui devient plus courant dans les années 1990 (Weinberg, 2002 : § 6). La *libération sexuelle* de la fin des années 1960 étant « inaboutie » (Mathieu, 2015 : § 4) en ce qu'elle établit toujours une différence entre la sexualité féminine et masculine ainsi qu'entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, on peut interroger la notion d'orientation sexuelle à propos du *Baiser de l'Artiste*, qui en est politiquement contemporaine. À la fin des années 1970, après le militantisme du FHAR, le mouvement gay tend à s'institutionnaliser. La solidarité des minorités revendique alors l'égalité entre les couples. Ce mouvement s'engage aussi au niveau du pouvoir politique : pour la présidentielle de 1981, le Comité d'urgence anti-répression homosexuelle soutient la candidature de François Mitterrand (Mathieu, 2015 : § 4). Lorsqu'ORLAN embrasse une autre femme devant un public représentant le marché et l'institution culturelle, elle se place politiquement dans le contexte

contemporain. L'artiste fait donc référence à des représentations de pratiques sexuelles non normatives comme le lesbianisme, la bisexualité et la prostitution, ne constituant pas une libération subjective mais une résistance politique dans le système hétéro-patriarcal.

15 L'étude de la réception du *Baiser de l'Artiste* semble également pertinente pour notre sujet puisqu'elle illustre la faute de goût comme moteur d'ascension sociale. ORLAN affirme en effet qu'elle « peut noter [sa] vie avant et après » (Stuart, Hildegunn et ORLAN, 2009) sa performance. Cette dernière rencontre un succès dans les réactions des spectateur·ice·s au cours de son processus : le premier jour, l'artiste gagne quatre-vingt-quinze francs avec dix-neuf participant·e·s pour trois heures. Elle gagne « plus ou moins la même somme en deux heures » (ORLAN et Place, 1997 : 55) les jours suivants. Les participant·e·s sont presque autant de femmes que d'hommes, mais avec des attitudes contrastées. En effet, le comportement féminin peut aller de l'apport d'une coupe de champagne jusqu'à « inciter son compagnon à [l'] embrasser » tandis que certains hommes essayent de négocier le prix ou « [prennent sa] tête entre [leurs] mains » (*ibid.* : 54). Cette diversité des comportements montre des approches différentes quant au genre du·de la participant·e, mais souligne surtout le fait que cette performance surprend et fascine le public. Cependant, après la diffusion de l'action par Philippe Bouvard le 6 novembre 1977 dans l'émission télévisée *Le Dessus du panier* (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 53), l'œuvre se dote d'une dimension plus scandaleuse. La vie privée et la vie professionnelle de l'artiste s'y trouve bouleversées : les liens avec sa famille sont rompus, ses voisins l'insultent, elle perd son atelier (Viola, 2007 : 30) et reçoit même du sperme par la poste (Maingon, 2016 : 192). ORLAN est en outre renvoyée par télégramme de son poste de formatrice d'animateur culturel, ce qui est illégal en France (ORLAN, 2011 : 11). Même après la mobilisation de ses étudiants, l'artiste ne parvient pas à réintégrer son travail (Viola, 2007 : 30).

16 Malgré cette période bouleversante, le scandale nourrit l'intérêt des institutions. La « Photochronologie » de la publication de 2004 rend compte du succès rencontré après un laps de temps en dressant l'historique de son installation. En 1978, le *Baiser de l'Artiste* est accueilli dans l'Espace lyonnais d'art contemporain dans le cadre

de l'exposition *Langages au féminin* avant d'atteindre la galerie parisienne Lara Vincy lors de l'exposition *Orlan/Deschamps, Bigeard/Bise-Art* (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 54). Cette réception rend compte de la définition du statut d'artiste : le scandale autour de cette œuvre démontre qu'il ou elle donne à voir de façon extraordinaire ce qui compose la vie et qui n'est pas forcément vu. L'artiste est alors celui ou celle qui prend les risques de ne pas plaire au marché, et donc de ne pas être vendu. Il ou elle est en outre légitimé·e et reconnu·e par l'institution.

17 Le *Baiser de l'Artiste* intègre en 1991, soit quatorze ans après la performance, la collection publique du FRAC (Fonds régional d'art contemporain) des Pays de la Loire (Viola, 2007 : 30). Cet achat sort en quelque sorte l'œuvre du système mercantile de l'art, les acquisitions dans les collections publiques ne pouvant être vendues. Par ailleurs, les archives du *Baiser de l'Artiste* ont tout de même donné lieu à de multiples reprises de la part de l'artiste, et sont vendues toujours aujourd'hui en galeries. Cette pratique relève d'une considération de l'œuvre comme un processus ouvert et jamais clos sur lui-même, comme en attestent les éléments nouveaux ajoutés à l'installation. Ces derniers se composent d'une chaîne, qui vient souligner le titre de l'œuvre, de deux petites urnes aux extrémités de l'estrade, de faux cierges devant la photographie d'ORLAN en Vierge, ainsi que des inscriptions en lettres blanches « SAINTE ORLAN » et « ORLAN CORPS ». Il est possible de les interpréter selon une approche sacralisante : la chaîne, qui donne un caractère d'inviolabilité, mettrait davantage de distance quant au public. Les écritures et les faux cierges figureraient une sorte de reconstitution pour donner une preuve historique de la performance qui s'inscrit dans le passé. Enfin, les petites urnes glorifieraient l'ensemble, donnant un effet mortuaire à l'œuvre. L'art et le divin se rejoignent alors dans l'achat par le FRAC. En effet, l'installation est sacralisée par le biais de l'institution artistique plutôt que religieuse. Alors que dans les lieux de culte il est possible de toucher et embrasser les icônes, il est interdit de s'approcher des œuvres dans les musées : le *Baiser de l'Artiste* devient ainsi « inembrassable » (ORLAN, 2011 : 19).

18 À partir de l'articulation entre le mélange des registres et le renversement des normes sociales et des conventions artistiques, on a ainsi

pu observer que le mauvais goût semble constitutif du positionnement féministe d'ORLAN. En effet, l'art tend à sacraliser la sexualité en l'intégrant dans les productions traditionnellement considérées comme les plus élevées en termes de valeur culturelle, ce qui pousse le public à se confronter à ses préjugés : les inégalités dans les rapports de pouvoir deviennent des enjeux de liberté, ne manquant pas de choquer moralement. La faute de goût relève plutôt ici du mauvais goût, s'agissant moins d'une erreur qu'un choix volontaire, puisque le *Baiser de l'Artiste* est une mise en scène consciente de l'exubérance, qui tend à renverser les mœurs et les croyances. ORLAN interroge le fait que le pouvoir s'exerce et s'exprime dans les normes esthétiques, le goût devenant un motif d'exclusion et de domination. Avec spontanéité relative et humour, l'artiste établit un acte volontaire d'auto-objectivation, faisant de son corps un objet – d'art – sans pour autant rabaisser et mépriser les femmes comme des objets de consommation. Cette performance est alors socialement située : ORLAN conçoit un langage plastique centré sur l'égo – en écho à l'individualité mercantile – à travers un esprit théâtral et provocant, revendiquant son indépendance par rapport au goût d'une classe socialement et culturellement dominante. L'aspect conceptuel du *Baiser de l'Artiste* permet alors de faire voir l'élaboration du statut de l'artiste et rend compte de l'étendue de l'aliénation des corps par la société de consommation, allant même s'immiscer dans l'intimité sexuelle. Par ailleurs, l'œuvre semble participer à l'élaboration d'une certaine visibilité au sein de la création artistique des sexualités marginalisées. En effet, ORLAN émet une critique du système hétéronormatif dans le sens où elle donne à voir des alternatives par la dimension provocatrice qui compose son mauvais goût, notamment à travers les notions de prostitution et de pornographie, qui interviennent plus ou moins explicitement. Le *Baiser de l'Artiste* contribue à un débat de fond qui esquisse donc, en 1977, l'émergence actuelle du post-féminisme. Il critique l'universalisme et l'essentialisme d'un féminisme niant la complexité de l'identité (Bourcier, 2001 : 180), telles que les problématiques transphobes ou même raciales, que l'on n'a pas eu l'occasion d'évoquer ici.

BIBLIOGRAPHY

AUSINA A.-J., 2014, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes* (en ligne), vol. 27, nº 2, p. 81-96. URL : https://id.erudit.org/iderudit/1027919ar.

BARBAFIERI C., 2021, *Anatomie du « mauvais goût » (1628-1730)*, Paris : Classiques Garnier.

BERTRAND DORLÉAC L., 2004, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard.

BESACIER H. et ORLAN, 1977, *Face à une société de mères et de marchands* et *Art et Prostitution*, impression photographique, papier, 29,8 x 35,5 cm (chaque élément du triptyque), Paris, Centre Georges Pompidou, nº inv. AM 2009-141 (2).

BIESENBACH K., ILES C. et STILES K. (éd.), 2008, *Marina Abramović*, Londres : Phaidon.

BLISTÈNE B., BUCI-GLUCKSMANN C., CROS C. *et. al.*, 2004, *ORLAN*, Paris : Flammarion.

BOURCIER S., 2001, *Queer zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Éditions Balland.

BOURDIEU P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit.

BOURGEOIS-PICHAT J., 1973, « Le comportement sexuel des Français », *Population* (en ligne), nº 3, p. 665-667. DOI : https://doi.org/10.2307/1530713.

BUCI-GLUCKSMANN C. et ENRICI M., 2000, *Orlan. Triomphe du baroque*, Marseille : Images en Manœuvres Éditions.

CHAVANNE B. et MORINEAU C. (éd.), 2011, *Orlan. Un bœuf sur la langue*, Nantes : Musée des beaux-arts de Nantes.

DELPEUX S., 2010, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris : Textuel.

FRANCESE E., 2010, « Séduction et art contemporain », *Le Journal des psychologues* (en ligne), nº 259, p. 43-48. DOI : https://doi.org/10.3917/jdp.259.0043.

HATAT B. 2004, « Entretien avec Orlan », *L'en-je lacanien* (en ligne), vol. 2, nº 3, p. 165-184. DOI : https://doi.org/10.3917/enje.003.0165.

IACUB M., 2007, « ORLAN, un corps politique », dans BADER J. et VIOLA E. (éd.), *ORLAN. Le récit*, Saint-Etienne : Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, p. 54-59.

JIMENEZ M., 1997, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris : Gallimard.

KATZ S., 2013, « ORLAN : postface », *Cités* (en ligne), nº 55, 2013, p. 59-72. DOI : https://doi.org/10.3917/cite.055.0059.

KOCH E. R., 2013, « La pratique du goût : de Pierre Bourdieu à Antoine de Courtin », *Dix-septième siècle* (en ligne), nº 258, p. 45-54. DOI : https://doi.org/10.3917/dss.131.0045.

LAVIGNE J., 2014, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jouvet », *Recherches féministes* (en ligne), vol. 27, nº 2, p. 63-79. DOI : https://doi.org/10.7202/1027918ar.

LORENZ R., 2018 [2012], *Art queer. Une théorie freak*, Paris : Éditions B42.

MAINGON C., 2016, *Scandales érotiques de l'art*, Issy-les-Moulineaux : Beaux-arts éditions.

MATHIEU L., 2015, « Alain Giami, Gert Hekma (dir.), *Révolutions sexuelles* », *Lectures* (en ligne). DOI : https://doi.org/10.4000/lectures.18807.

MONTEROSSO J.-L. et NEUTRES J. (éd.), 2017, ORLAN *en capitales*, Paris : Skira.

ORLAN (1992), *Manifeste de l'Art Charnel* (en ligne). URL : https://www.orlan.eu/texts/#manifestefr.

ORLAN, PLACE S., 1997, *Orlan. De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris : Éditions Jean-Michel Place & Fils.

ORLAN, 2011, *Ceci est mon corps… ceci est mon logiciel : entre cultures occidentale et non occidentale*, Paris : Al Dante.

ORLAN, 2021, *Strip-tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art*, Paris : Gallimard.

PEARL L., 2001, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris : L'Harmattan.

PLANA M. et SOUNAC F. (éd.), 2015, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

PORHEL V. et ZANCARINI-FOURNEL M., 2009, « 68', révolutions dans le genre ? », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* (en ligne), nº 29, p. 7-15. DOI : https://doi.org/10.4000/gss.1438.

ROQUES S. et ORLAN, 2013, « Les préjugés ébranlés par l'Art-Action » Entretien *Communications* (en ligne), vol. 92, nº 1, p. 219-229. DOI : https://doi.org/10.3917/commu.092.0219.

SONTAG S., 2010, « Le style "Camp" », dans SONTAG S., *L'œuvre parle. Œuvres complètes* V, Paris : Christian Bourgois éditeur, p. 421-450.

ST-GELAIS T., 2012, « Féminismes et performativité », dans POURTAVAF L. (éd.), *Féminismes électriques*, Montréal : Les éditions du remue-ménage, p. 57-69.

STUART J., HILDEGUNN S. et ORLAN, 2009, « French artist ORLAN: "Narcissism is important" », *The Guardian* (en ligne), 6'51". URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2009/jul/01/orlan-artist-interview?CMP=gu_com.

VIOLA E., 2007, « Entretien avec ORLAN », dans BADER J. et VIOLA E. (éd.), ORLAN. *Le récit*, Saint-Etienne : Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, p. 22-49.

WATTEAU D., 2003, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique* (en ligne), vol. 2, nº 1, p. 89-95. DOI : https://doi.org/10.3917/sc.002.0089.

WEINBERG A., 2002, « La libération sexuelle et ses lendemains », *Sciences Humaines* (en ligne). URL : https://www.scienceshumaines.com/la-liberation-sexuelle-et-ses-lendemains_fr_2582.html.

NOTES

1 Née en 1947 sous le nom de Mireille Porte, ORLAN est une artiste française féministe et pluridisciplinaire qui interroge depuis les années 1960 le corps féminin et les pressions qui s'y inscrivent. Elle utilise en particulier son propre corps comme médium, comme lorsqu'elle s'est fait poser des implants sur le visage signe de rébellion contre les dictats de la beauté féminine pendant ses performances chirurgicales au début des années 1990.

2 La dernière autobiographie de l'artiste revient d'ailleurs sous la forme narrative sur les péripéties autour du *Baiser de l'Artiste* et son importance dans l'ensemble de son œuvre (ORLAN, 2021).

3 L'« ORLAN-corps » est un concept que l'artiste utilise pour la première fois dans ses *MesuRages* – des performances dans lesquelles elle utilise, depuis 1968, son corps comme étalon pour mesurer l'espace. Son corps devient ainsi une sorte d'objet sculptural qui permet de lier l'art et la vie : le corps d'ORLAN devient lui-même une œuvre d'art (idée poussée à son paroxysme lors de ses performances chirurgicales des années 1990).

4 Antenne 2, « Le baiser artistique à cinq francs », *Le Journal de 20H*, 30 octobre 1977, 7'26", disponible sur le site de l'Ina : http://www.ina.fr/video/CAB7701519901 (consulté le 26/04/2017).

ABSTRACTS

Français

Cette étude de cas de la performance du *Baiser de l'Artiste* réalisé par ORLAN en 1977 pose la question de la faute de goût, qui est ici à appréhender comme la transgression des normes morales – par une sexualité libre et la référence à la prostitution – et des conventions esthétiques – par la performance. Pendant cette dernière, le public peut acheter soit un cierge pour le culte de Sainte ORLAN, qui relève d'une esthétique et d'un classique et académique ainsi que de la morale religieuse, soit un baiser à la prostituée, plus triviale et charnelle. Cette étude inédite propose de saisir les conditions dans lesquelles la faute de goût permet à ORLAN de donner à voir les rapports de pouvoir entre sa condition de femme et d'artiste et la demande du marché et de la société. Si son exubérance renverse la tradition religieuse tandis que son détournement des conventions du marché de l'art transgresse les normes sociales plus générales, la faute de goût semble ici constitutive de l'émancipation féministe de l'artiste.

English
This case study of *Le Baiser de l'Artiste* by ORLAN in 1977 raises the question of the fault of taste, which is here to be understood as the transgression of moral norms – through free sexuality and reference to prostitution – and aesthetic conventions – by performance. During this, the public can buy either a candle for the cult of Sainte-ORLAN, which has a classic and academic taste as well as religious morality, or a kiss from the prostitute, which is more trivial and carnal. This study proposes to grasp the conditions in which the fault of taste allows ORLAN to show the relations of power between her condition as a woman and an artist and the demand of the market and society. If her exuberance overturns the religious tradition while her diversion from the conventions of the art market transgresses more general social norms, the fault of taste seems to be constitutive of the feminist emancipation of the artist.

INDEX

Mots-clés
féminisme, sexualité, corps, performance, prostitution, marché

Keywords
feminism, sexuality, body, performance, prostitution, market

AUTHOR

Quentin Petit Dit Duhal
Université Paris Nanterre, Laboratoire HAR
Quentin Petit Dit Duhal est docteur en histoire de l'art. Ses travaux portent sur les 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 XXe siècle. Il est l'auteur de Art queer. Histoire et théorie des représentations LGBTQIA+ aux éditions Double ponctuation en 2024. Il a notamment codirigé les numéros scientifiques « Technologies et métamorphoses du corps à l'écran » de la revue Écrans et « Corps en transition, une réflexion sur l'histoire des représentations du corps en mutation » de Images re-vues. Il a également codirigé le numéro « Exposer les corporéités hors normes » de la revue d'art québécoise Ex_situ.