



# LA TÊTE AU VENTRE

MATHIEU BEAUSÉJOUR • ALAIN BENOIT • PETER DUBÉ  
LOUIS FORTIER • MYRIAM LAPLANTE • CLAUDE PERREault

TO BEPO



**LA TÊTE AU VENTRE**

This publication was realized in conjunction with the exhibition **LA TÊTE AU VENTRE** curated by Mathieu Beauséjour and produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University. Financial support for the publication was provided by the Canada Council for the Arts and Concordia University.

18 January to 24 February 2007

#### ACKNOWLEDGEMENTS

Mathieu Beauséjour wishes to thank the staff of the Gallery, particularly Michèle Thériault, Paul Smith and Jo-Anne Balcaen, the artists, Peter Dubé and Andy Brown for making this project so stimulating, and Nathalie de Blois, Stephen Schofield, Sylvie Cotton and Marie-Claude Bouthillier.

#### PUBLICATION

Editor/Direction : Mathieu Beauséjour + Michèle Thériault  
Essay/Essai : Mathieu Beauséjour, Peter Dubé  
English Translation/Traduction vers l'anglais : Peter Dubé  
French Translation/Traduction vers le français :  
Lucie Chevalier

Editing/Révision : Micheline Dussault, Lina Shoumarova

Photography/Photographie : Paul Litherland except/sauf  
Mathieu Beauséjour : p. 12, 25, 30; Louis Fortier p. 33

Design/Conception graphique : conundrum  
Printing/Impression : Dollco Printing

#### GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

Direction : Michèle Thériault  
Collections : Nathalie Garneau, Max Stern  
Curator/Conservatrice Max Stern  
Education and Public Programmes/  
Programmes publics et éducatifs : Marilou St-Pierre  
Exhibition Coordination/Coordination des expositions :  
Jo-Anne Balcaen  
Technical Supervision/Direction technique : Paul Smith  
Communications : Marie-Ève Courchesne  
Administration/Secrétariat : Rosette Elkeslassi

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de l'exposition **LA TÊTE AU VENTRE** sous le commissariat de Mathieu Beauséjour et produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. L'ouvrage a reçu l'appui financier du Conseil des Arts du Canada et de l'Université Concordia.

18 janvier au 24 février 2007

#### REMERCIEMENTS

Mathieu Beauséjour remercie le personnel de la Galerie, particulièrement, Michèle Thériault, Paul Smith et Jo-Anne Balcaen, les artistes, Peter Dubé et Andy Brown pour avoir contribué à rendre ce projet aussi stimulant, et Nathalie de Blois, Stephen Schofield, Sylvie Cotton et Marie-Claude Bouthillier.

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery  
Université Concordia University  
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB-165  
Montréal (Québec) Canada  
H3G 1M8

ellengallery.concordia.ca

ISBN 978-2-920394-73-8  
All rights reserved/Tous droits réservés  
Printed in Canada/Imprimé au Canada  
© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Mathieu Beauséjour, Peter Dubé

Legal Deposit/Dépôt légal  
Bibliothèque nationale et Archives nationales du Québec  
Bibliothèque et Archives Canada, 2007  
Printed in Canada/Imprimé au Canada

#### DISTRIBUTION

ABC livres d'art Canada/ABC Art Books Canada  
info@ABCartbookscanada.com

## FOREWORD

In *La Tête au ventre* curator Mathieu Beauséjour approaches the artwork in an almost visceral manner, giving rise to a carnal connection with the exhibition. It is envisaged as a kind of carnival emphasizing the here and now as it overturns social conventions. *La Tête au ventre* is very much in keeping with the concerns of its creator Mathieu Beauséjour, an artist whose interventions reflect upon the discontinuities, contradictions and diversions that are part of the socio-cultural apparatus to which we belong without quite being able to fully blend in. One finds irony, humor, incisiveness and, always at the base, a social critique. Through the works exhibited in this "chaotic" manifestation, the grotesque and excess are the way by which it connects with men and women as "living" beings. It attempts to remain outside the discursive.

*La Tête au ventre* attempts to convey a very physical form of being [*par le ventre* (from the belly so to speak)] in the works themselves suggesting that our lives are inseparable from them, and by doing so questions the very nature of the excessive materiality of the body today through a kind of corporeal *overpresence*. To *live* through our body is more than ever at the centre of our existence, a body that is increasingly denied is own degeneration. By way of laughter, astonishment and fascination the works of Alain Benoit, Louis Fortier, Myriam Laplante and Claude Perreault confront us to this profoundly seductive malaise.

Independant curating is of great significance to the Gallery. In 2004 the position of Visiting Curator of Contemporary Art was created, and each year proposals are solicited from curators. We believe in the singularity of their way of thinking and want to create the proper conditions for its public manifestation.

I wish to thank Mathieu Beauséjour for spontaneously accepting my invitation to curate an exhibition for the Gallery. His particular approach, his convictions, his liveliness and commitment to this project made our collaboration profoundly enjoyable and stimulating.

MICHÈLE THÉRIAULT

Director



Concordia  
www.concordia.ca



Canada Council  
for the Arts

Conseil des Arts  
du Canada

## PRÉFACE

Dans *La Tête au ventre* le commissaire Mathieu Beauséjour met de l'avant une approche à l'œuvre qui se veut presque viscérale, qui désire susciter chez le visiteur à l'exposition un lien charnel. L'exposition est envisagée comme une espèce de carnaval qui nous plonge dans l'ici et le maintenant en faisant fi des conventions sociales. *La Tête au ventre* est à l'image de son concepteur Mathieu Beauséjour, un artiste dont les interventions nous font réfléchir aux discontinuités, aux contradictions et aux détournements qui traversent l'appareil socio-culturel auquel nous appartenons sans jamais pouvoir totalement s'y fondre. Il y a ironie, humour, mordacité et toujours comme fond, une critique sociale. Cette manifestation « chaotique » par les œuvres qu'on y retrouve, emprunte la voie de l'excès et du grotesque pour rejoindre l'homme, la femme, l'être qui *vit*. Elle se veut à l'extérieur du discursif.

Ce projet qui veut communiquer la vie « par le ventre », la vie des œuvres et notre vie entrevue comme indissociable des œuvres, interroge par une espèce de *surprésence* corporelle la nature même de la matérialité excessive du corps aujourd'hui. *Vivre* par notre corps est plus que jamais au centre de notre existence; un corps à qui l'on refuse de plus en plus sa propre dégénérescence. Dans le rire, l'étonnement et la fascination les œuvres d'Alain Benoit, Louis Fortier, Myriam Laplante et Claude Perreault nous plongent dans ce malaise profondément séducteur.

Le commissariat indépendant est d'une grande importance pour la Galerie. En 2004 un poste de Commissaire invité de l'art contemporain était créé et chaque année nous invitons des commissaires à nous proposer un projet. Nous croyons à la singularité de leur pensée et désirons créer les conditions nécessaires à leur mise en forme publique.

Je remercie Mathieu Beauséjour qui a spontanément accepté mon invitation d'élaborer un projet pour la Galerie. Son approche à l'art, ses convictions, son entrain et son engagement envers ce projet ont résulté en une collaboration des plus agréables et des plus stimulantes.

MICHÈLE THÉRIAULT

*Directrice*

## MATHIEU BEAUSÉJOUR

LA TÊTE AU VENTRE (English) 8

LA TÊTE AU VENTRE 22

IMAGES 33

## PETER DUBÉ

SERPENTS WITH BIRDS, AND LAMBS WITH TIGERS JOINED: 50

On the passage of one word and an idea through a culture

L'ASSOCIATION DES SERPENTS ET DES OISEAUX, 70

DES TIGRES ET DES MOUTONS :

sur le passage d'un mot et d'une idée dans une culture

WORKS EXHIBITED / ŒUVRES EXPOSÉES 88

BIOGRAPHIES 90

The clown of dignity sits in a tree.  
The clown of games hangs there too.  
Which is which or where they go —  
the point is to make others see  
that two men in a tree is clearly  
the same thing as poetry.

...

When reassembled  
they hung in that tree,  
their genitals placed  
where there heads should be.

— Robin Blaser<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ROBIN BLASER, *CUPS*, (FOUR SEASONS FOUNDATION, SAN FRANCISCO: 1968).

<sup>2</sup> I LEAVE IT TO PETER DUBÉ TO ELABORATE A VISION OF THE GROTESQUE AND THE CARNIVALESQUE IN HIS ESSAY *SERPENTS WITH BIRDS, AND LAMBS WITH TIGERS JOINED*, INCLUDED IN THIS PUBLICATION.

<sup>3</sup> SEE MIKHAIL BAKHTIN, *RABELAIS AND HIS WORLD* (INDIANA UNIVERSITY PRESS, BLOOMINGTON: 1984).

# LA TÊTE AU VENTRE

MATHIEU BEAUSÉJOUR

I envisioned *La Tête au ventre* as a banquet, as a party to which I'd invited four artists met over the last years. Seated at this table, where one would do well to laugh, I hoped to shove certain conventions about art towards the ridiculous, namely those that hold it first and foremost an issue of discourse rather than an issue of materiality. We look at art from many points of view: from above, from an angle, through philosophy, through sociology, with white gloves, via Marxist ideas, etc. But what is it when we look it in the eye, as equals, bodily? Of course, we each have our role, our function, but couldn't we look at art with the same pleasure or fright we have when we look in the mirror on the morning of our birthday? Doesn't the flesh of an artwork speak to us of our own meat?

Clearly laughter and the capacity to imagine a better *elsewhere* are two of the forces clutched at by human beings in pursuit of their destiny. And these two ideas join together brilliantly in the concept of the carnivalesque<sup>2</sup> proposed by Mikhail Bakhtin.<sup>3</sup> In outlining a counter-utopia that does not promise a *better elsewhere* but rather a *here-and-now*, the carnivalesque—peopled with judges, garbage collectors, queens, butchers, fools and poets—plays with, travesties with laughter, humbles and materializes the body in the spirit of festiveness. This chaotic manifestation has all the potential necessary to erect a social critique. I brought together the work in this exhibition aiming for just that. In a carnivalesque light (not to say a

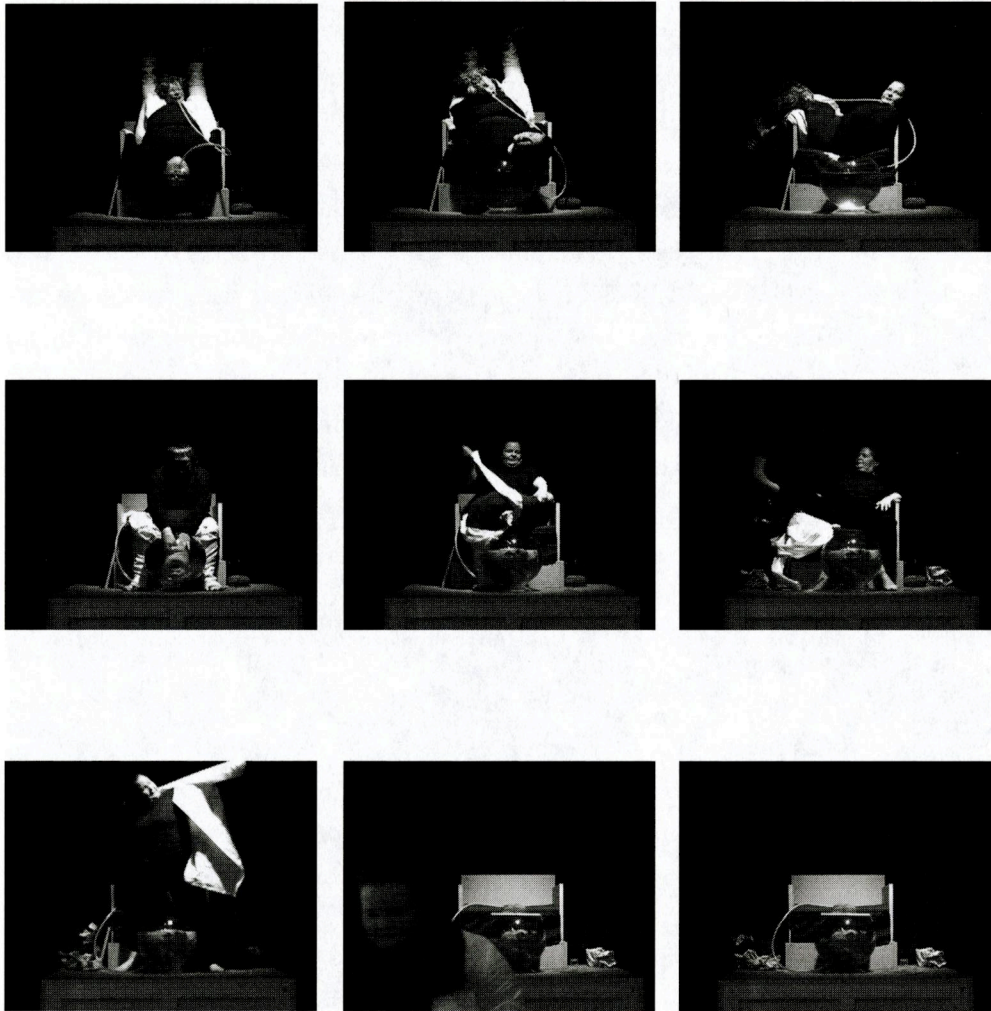
clownish one) these works of art look at us *man to man*, and in their overflowing, their proliferation, their abundance, their irreverence, their materiality—which is firmly anchored in popular traditions—and their grotesque distortions, it becomes possible to project ourselves into that space and shift our thought to somewhere between the heart and the stomach. Thinking of them in this manner offers our intellect and concepts a few moments of rest in which to lose themselves in frolic with the exhibited work.

*La Tête au ventre* is thus an excuse to throw a party, a not-too organized party, a touch shambolic, guided by lively spirits and eccentric ideas. It is also the feast of our flesh—our own meat—set up in the midst of the art, in order to be among the works, in order to look them in the eye and recognize oneself. In bringing our thought about the work on display down to the belly, while laughing not *at them*, but *with them*, I hope to unearth what there is of the deeply fleshly in our relationship to the other. Bodies as envelopes that parody themselves, that travesty, that mask themselves, that bring forth an attitude, a way of thinking, a way of doing inscribed with pleasure in a materialization that moves toward the body, the earth and through laughter. *Send in the clowns*.

CLAUDE PERREAULT practices collage. A singular art form, long associated with the historic avant-gardes, collage has seen itself eclipsed, even annihilated, by Photoshop™ in the last ten years. If it is easy to “select-copy-paste” from here on, to calibrate colours, to distort shapes with the help of digital technology, the subversive potential of collage as it was practiced at the beginning of the 20<sup>th</sup> century has been noticeably diluted since the last spasms of punk culture. The brash act of cutting up publications, flyers, magazines and all sorts of printed matter that clutters up our lives has ceded space to the act of digital reproduction. Collage in the 21<sup>st</sup> century does not destroy images anymore; it reproduces them with a scanner. In this sense, Perreault remains linked to the avant-gardes; he cuts, selects, classifies and archives an impressive quantity of documents. He amasses collections of body parts taken from gay erotic and pornographic publications. He sorts by colour, gradation, skin tone and quality, magazine clippings representing masculine bodies,



*Cate* (detail), CLAUDE PERREAULT



*Elixir* (performance, 6 min.), MYRIAM LAPLANTE

Adonises, idealized bodies. Using this material, he portrays pop icons from Michael Jackson to Big Mac™. Resolutely camp and queer, but sometimes genuinely kitsch, his work opens an ambiguous discourse between the idealized mediated body and abject flesh.

In his new series of revelries, Perreault broadens the distance from his subject to better capture the gaze. Cate Blanchett, Bette Davis, Judi Dench and Quentin Crisp have each in turn played Elizabeth I, Queen of England<sup>4</sup> on film. Perreault's representations of them form a series of portraits in which the actors dressed in full Elizabethan regalia (ruffs, hair twisted into chignons and curls, excessive jewellery, etc.) stare into the lens. A bluish halo separates them from their somber background and makes them larger than life. Popular and kitsch images, portraits of movie stars are seen over and over again, laying bare the image of a face we recognize no matter what role it is given. There are no more surprises. But here these glorious figures are caught in the flesh of desire, are made through a queer projection that sculpts and outlines them as drag icons. In working his subject so meticulously, and from printed trash, Perreault destroys the aura of the icon and drags it down to the level of cut-rate meat. It is the fall of two empires, the Tudor's and Hollywood's, reduced to an orgy of flesh that weakens all the power and arrogance of domination in order to place its representations among the people again, among the crowd, fucking.

The work of MYRIAM LAPLANTE feeds on the theatrical, cinematographic and popular imagination. She unearths relationships of power that are overturned by a strange Machiavellian game where the fantastic and the grotesque create hocus-pocus stories.

In *Elixir* the artist inflicts shock treatments on a herd of little characters that are somewhere between reconstructed dolls, genetically modified (and aborted) fetuses and puppet amputees. Her installation presents a laboratory where the

<sup>4</sup> IN ORDER, *ELIZABETH* (1998) BY SHEKHAR KAPUR.; *THE VIRGIN QUEEN* (1955) BY HENRY KOSTER; *SHAKESPEARE IN LOVE* (1998) BY JOHN MADDEN; *ORLANDO* (1992) BY SALLY POTTER.



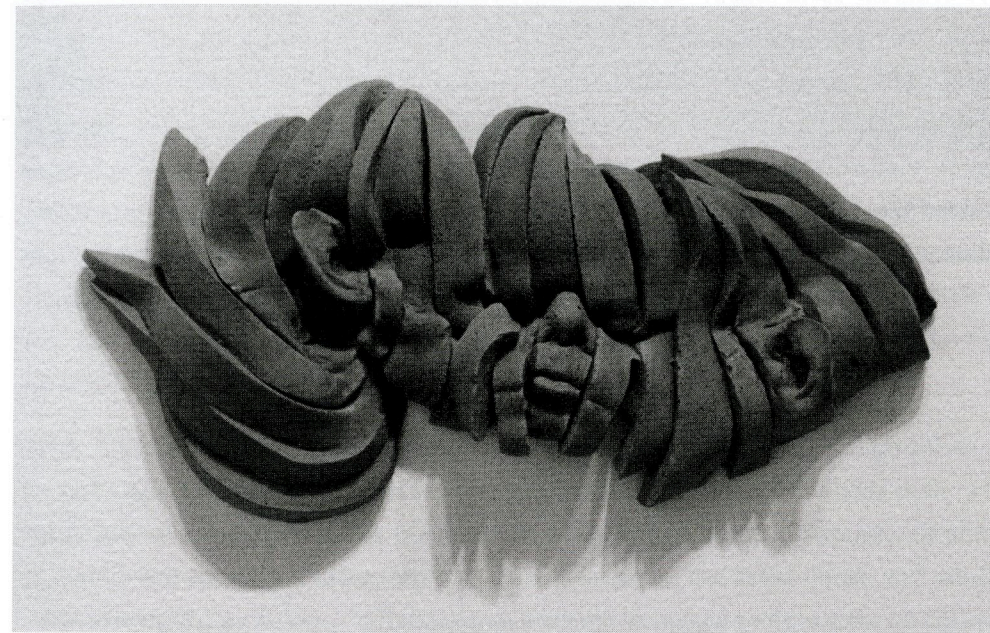
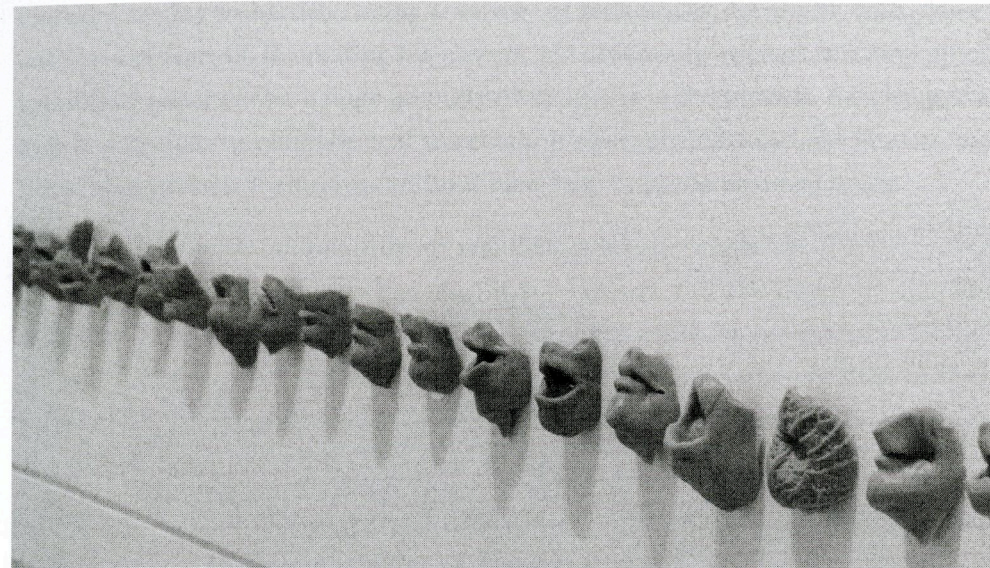
experiments of a crank scientist wear on the appearance of his study subjects. Recalling the universe of genre films, an array of flasks, tubes, retorts, pipettes, etc. are spread on a shelf only to spit onto the figures confectioned from knick-knacks and doll parts, placed on a lower shelf and linked back to the vessels by conduits. Caught in the “grip of science,” the characters ask for more, whistling a happy tune—a country music classic<sup>5</sup>—while their faces are worn away. *Happy trails to you, until we meet again...* the scientific experimentation runs its course and the degradation pleases its subjects. Once the treatment has been administered, Laplante displays the fruits of her work, organized on warehouse shelving. She exhibits the success of her experiments by isolating her grotesque-visaged figures under glass, as in a cabinet of curiosities.

Laplante’s approach is clear and effective. In creating a fiction, she refers to popular legends and to cinema, and positions herself as an actress in her own story. The artist is among her creations, and plays an indispensable role even without being present. This privileged position echoes performance art, which Laplante practices in playing characters with roots in the world of childhood. Her presence at the heart of an artwork, whether real or virtual, becomes a determining factor in reading her work. In playing a role in it she tells us a story and, through a wicked manoeuvre, takes advantage of her universe and the characters that inhabit it. This presence within her production is unleashed in a performance that accompanies *Elixir*, one in which a two-headed being exchanges roles and inverts her powers.

LOUIS FORTIER’S work aligns itself with Laplante’s on a number of levels. An experimental spirit and a taste for collections are apparent, violence is inflicted on the sculptures and the artist himself is the starting point for the work. But contrary to Laplante, Fortier takes himself on.

Generally taking an exact replica of his head as a model or some other part of his body, he twists, cuts, carves, decapitates, and inflicts violence to his casts as the

<sup>5</sup> *HAPPY TRAILS* (DALE EVANS ROGERS), THE THEME OF THE 1950’S AMERICAN TELEVISION SHOW, *THE ROY ROGERS SHOW*.



*Déroutes quotidiennes...* (details), LOUIS FORTIER



*Sculpture hypothétique*, ALAIN BENOIT

material begins to harden. Using a variety of techniques, he works with chance, with loss of control, in creating his objects. He obsessively repeats this experimentation and accumulates a huge quantity of accidents in the process. Resulting from this is a protean proliferation of uncertain bodies, of multi-formed human “cuttings” that present themselves without hierarchy or predetermined order.

Fortier works with an amalgam of wax-like synthetic materials. This substance allows him to manipulate as he sees fit the colours and the depth of light that scintillates on the surface of the sculpture, leaving some figures matte and others crystalline. The material's setting—liquid to solid—offers sufficient time to intervene on the object: overflows, breaks, cuts, recastings etc., allowing him to give the sweet, little polychromatic faces more expressiveness.

While it is still possible to recognize the artist's visage from time to time, most of the figures are so broken up that one is unable to; one sees only a head, an ear, a mouth, a throat. The fragments are in total collapse and yet they remain comical because they are grotesque. Brought together they become a joyous bordello of caricatures whether hung on the walls or on a platform. The sculptor tries to contain and comprehend all this chaos in the wall-work *La répétition*. Using a chronological grid, Fortier focuses on the daily changes in the lower half of his face. A veritable game of grimaces, the work arises more from the ludic than from the conceptual rigidity to which it refers. The calendar displays a range of ghostly states that seem lifted directly from an animated film. The grid as a project offers little in the way of possible change and the expressive contortions of the figures echo this structural grasp.

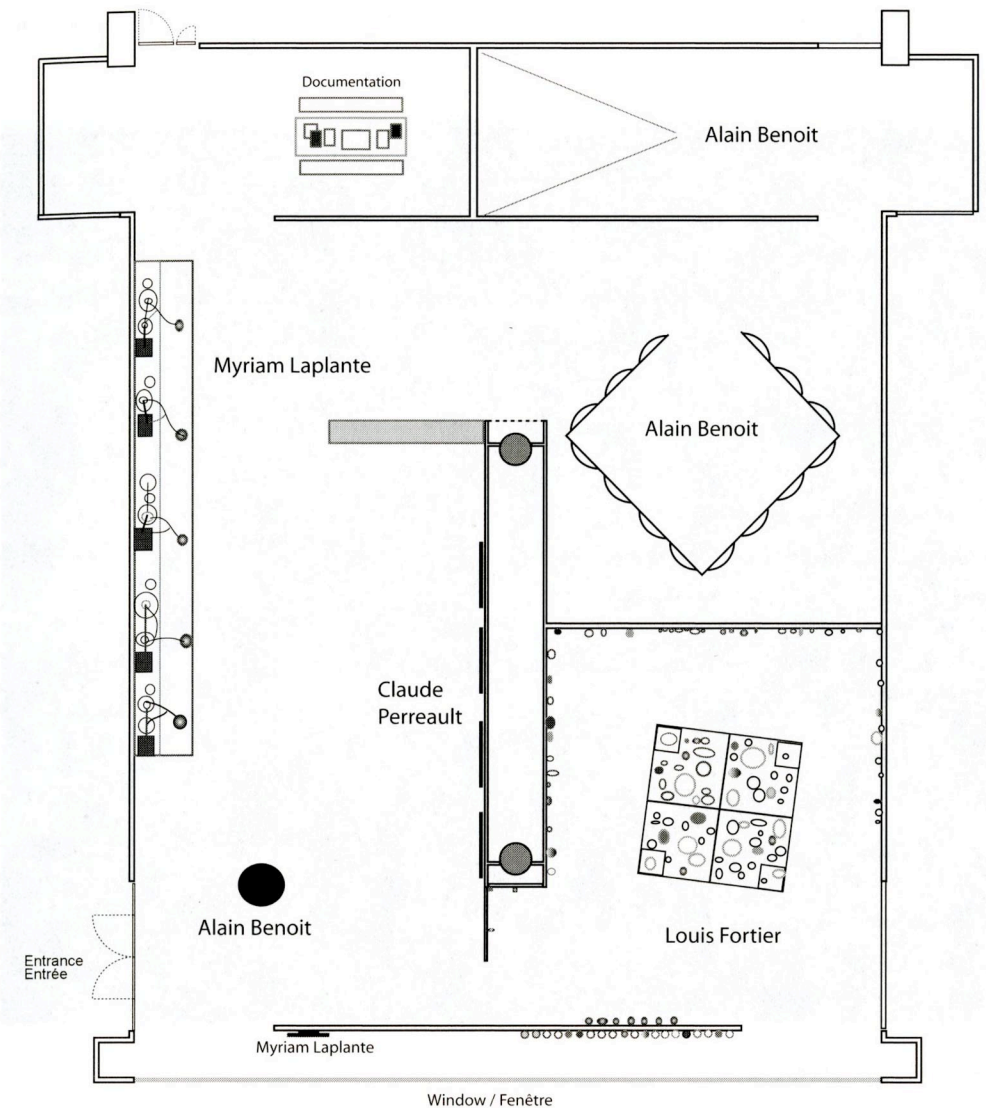
With *Étalon*, ALAIN BENOIT presents us with a yardstick for the sculptural work he has undertaken over the last few years: a total body cast of an obese man. The sculpture takes position in the exhibition space through its stoical stance, recalling monumental statuary. *Étalon* depicts Louis, the model the artist chose and adopted to exemplify, as he says, “a Rabelaisian attitude in regard to figurative sculpture”. Benoit reiterates his bluntly irreverent attitude in both material and digital works

featuring his corpulent subject. *Étalon* is also a “superman” who poses with confidence, even arrogance, thrusting his enormous stomach forward. He occupies space. He is there. His presence is reinforced by a judicious use of materials. *Étalon* is made of urethane, the porous epidermis is an extremely matte black that absorbs all light; he is the opposite of flamboyant, he is without aura, almost disappearing, he becomes a black hole.

In Benoit’s digital video, *Sculpture hypothétique*, the model is virtualized and literally brought to the ground. The projection shows a hypothetical kinetic sculpture—a representation of Louis on all fours, running like an animal. The flesh is obscene, the thickness of the body hindering his freedom of movement. The scene offers no respite. The half-man, half-animal sculpture is running nowhere, caught between two walls, alone with his shadow. There is a complete absence of purpose. *What you see is what you get*. Benoit’s works often reabsorb themselves into obliteration, annihilation, they challenge themselves; they turn onto themselves, which enables them to be entirely autonomous.

*What’s the Ugliest Part of Your Body?* is a pavilion one might find in an amusement park or a fairground. Today it finds itself in an art gallery without changing its function one iota. Benoit’s installation consists of a room containing mirrors among which the visitor is encouraged to wander. The concave surfaces of the panels are reflective, producing coarse deformations looking at themselves. The apparatus, because that is what it is—a body of means put together to achieve a certain end—works on the basis of the visitor’s presence, giving him centre stage. The title of the work *What’s the Ugliest Part of Your Body?* asks the viewer to stop and look in the distorting mirror for a moment. A game takes place, a bizarre and ridiculous fascination settles in. The visitor becomes an ornament, he becomes grotesque, he becomes a work of art and situates himself among the other works in the exhibition—an indispensable component.

Let the festivities commence!





*Elixir*, MYRIAM LAPLANTE

*Judi, Bette, Cate, Quentin*, CLAUDE PERREAULT



*What's the Ugliest Part of Your Body?*, ALAIN BENDIT

*The clown of dignity sits in a tree.  
The clown of games hangs there too.  
Which is which or where they go —  
the point is to make others see  
that two men in a tree is clearly  
the same thing as poetry.*

...

*When reassembled  
they hung in that tree,  
their genitals placed  
where there heads should be.*

— Robin Blaser<sup>1</sup>

# LA TÊTE AU VENTRE

MATHIEU BEAUSÉJOUR

J'ai envisagé *La tête au ventre* comme un banquet, comme une fête à laquelle j'ai convié quatre artistes rencontrés au fil des dernières années. Assis à cette table où il fait bon rire, j'ai souhaité faire basculer vers le ridicule certaines conventions voulant que l'art soit avant tout une affaire de discours plutôt qu'une affaire de matérialité. Nous abordons l'art selon plusieurs points de vue : par en haut, de biais, par la philosophie, par la sociologie, avec des gants blancs, à travers des idées marxistes, etc. Mais qu'en est-il lorsque nous regardons l'art en face, en vis-à-vis, d'égal à égal, avec notre corps? Nous avons chacun notre rôle, notre fonction, bien sûr, mais pourrions-nous regarder l'art avec le même plaisir ou le même effroi que lorsque l'on se regarde dans une glace un matin d'anniversaire? Est-ce que la chair d'une œuvre ne nous parlerait pas de notre propre viande?

Certainement le rire et la capacité d'imaginer un ailleurs meilleur sont deux forces auxquelles l'humain s'agrippe pour poursuivre sa destinée. Ces deux notions se joignent brillamment dans le concept de carnavalesque<sup>2</sup> proposé par Mikhaïl Bakhtine<sup>3</sup>. En peignant une contre-utopie qui ne promet pas un *ailleurs meilleur* mais plutôt un *ici maintenant* le carnavalesque peuplé de juges, d'éboueurs, de reines, de bouchers, de fous et de poètes joue et travestit par le rire, rabaisse et matérialise le corps dans un esprit de fête. La manifestation chaotique a tout le potentiel pour mettre en place une critique sociale. C'est selon ce point de mire que

<sup>1</sup> ROBIN BLASER, *CUPS*, SAN FRANCISCO, FOUR SEASONS FOUNDATION, 1968.

<sup>2</sup> JE ME PERMETS DE LAISSER PLACE À PETER DUBÉ QUI ÉLABORE UNE VISION DU GROTESQUE ET DU CARNAVALESQUE DANS SON ESSAI *L'ASSOCIATION DES SERPENTS ET DES OISEAUX, DES TIGRES ET DES MOUTONS*, QUI PARAÎT AUSSI DANS CE CATALOGUE.

<sup>3</sup> VOIR MIKHAÏL BAKHTINE, *L'ŒUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS ET LA CULTURE POPULAIRE AU MOYEN ÂGE ET SOUS LA RENAISSANCE*, PARIS, GALLIMARD, 1982.

j'ai réuni les œuvres qui composent cette exposition. Sous une lumière carnavalesque voire clownesque les œuvres nous regardent à *hauteur d'homme* et, par leur débordement, leur foisonnement, leur abondance, leur irrévérence, leur matérialité ancrée dans des traditions populaires, par distorsion grotesque, il nous est possible de s'y projeter et de faire basculer la pensée quelque part entre le cœur et l'estomac. Les considérer ainsi donnerait à l'intellect et aux concepts quelques instants de repos pour s'abandonner, pour festoyer avec les œuvres exposées.

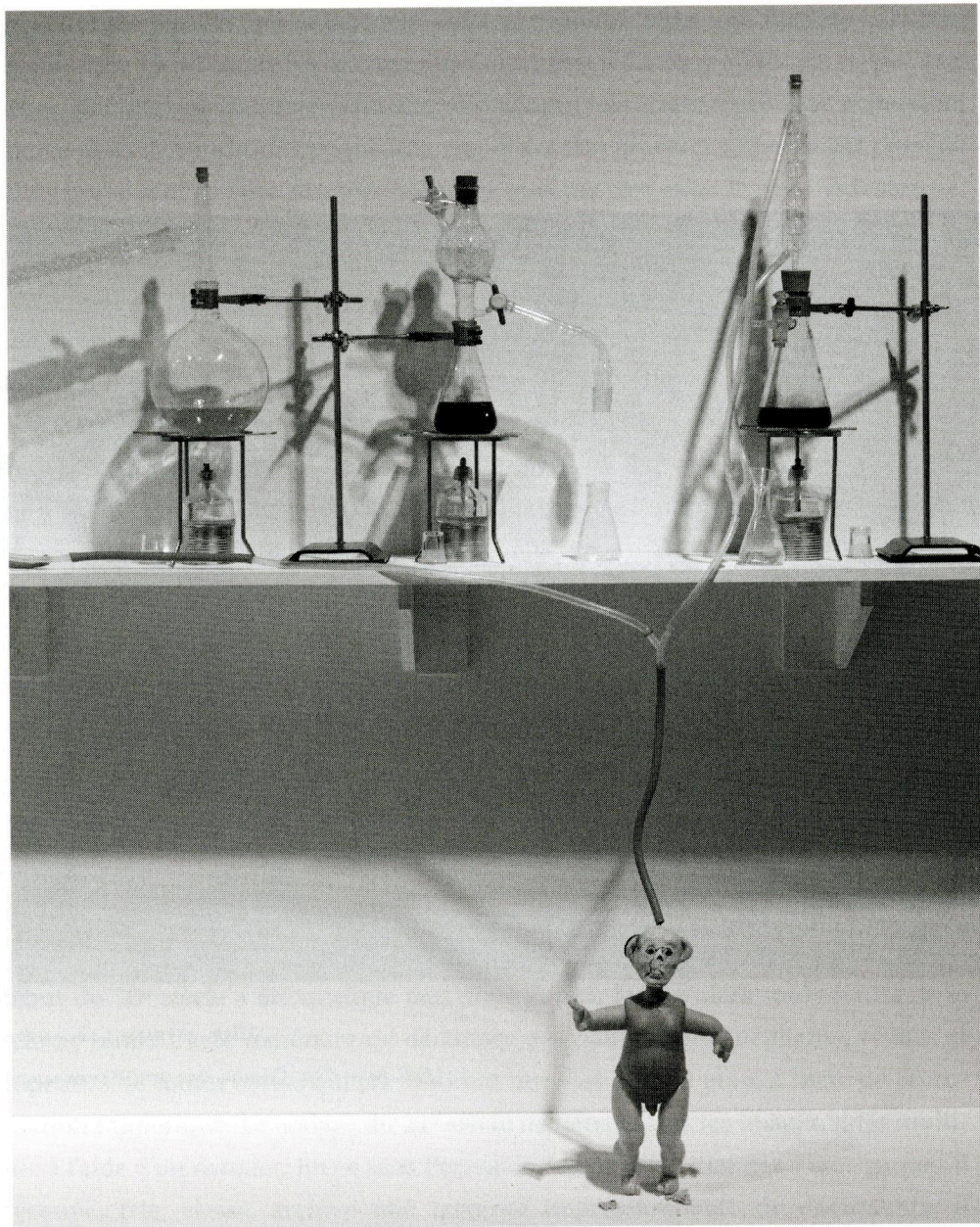
*La tête au ventre* est donc un prétexte pour faire la fête, une fête pas trop organisée, un peu bordélique, guidée par des esprits vifs et des réflexions excentriques. C'est aussi la fête de notre chair – de notre viande – qui s'installe au milieu des œuvres d'art, pour être parmi elles, pour les regarder d'égal à égal, pour s'y reconnaître. En rabaisant notre pensée à notre ventre, en riant non pas *d'elle*, mais *avec elle*, je souhaite dégager ce qu'il y a de profondément charnel dans notre rapport à l'autre. Des corps comme enveloppes qui se parodient, se travestissent, se masquent pour faire éclore la monstration d'une attitude, d'une façon de penser l'art, d'une façon de faire qui s'inscrit par le plaisir dans une matérialisation qui va vers le corps, vers la terre, et par le rire. *Send in the clowns*.

CLAUDE PERREULT pratique le collage. Singulière forme d'art longtemps associée aux avant-gardes historiques, le collage s'est vu depuis une dizaine d'années éclipsé, voire anéanti, par le logiciel Photoshop™. S'il est désormais aisé de « sélectionner-copier-coller », de calibrer les couleurs, de distordre les formes à l'aide de la technologie numérique, le potentiel subversif du collage tel que pratiqué au début du 20<sup>e</sup> siècle a été quelque peu dilué depuis les derniers soubresauts de la culture punk. L'acte téméraire de découper des publications, dépliants, revues et imprimés de toutes sortes qui encombrant nos vies a laissé place à l'acte de reproduction numérique. Le collage du 21<sup>e</sup> siècle ne détruit plus les images, il les multiplie à l'aide d'un *scanner*. En ce sens Perreault demeure héritier des avant-gardes, il découpe, trie, classe, archive une quantité impressionnante de documents. Il monte des collections de parties de corps prélevées dans des publications érotiques et pornographiques gaies. Il classe par couleur, par dégradé, par aspects de la peau,



*Elixir*, MYRIAM LAPLANTE

*Judi, Bette, Cate, Quentin*, CLAUDE PERREULT



*Élixir* (détail), MYRIAM LAPLANTE

des coupures de magazines représentant des corps masculins, des Adonis, des corps idéalisés. Au moyen de ce matériau il confectionne des icônes populaires, de Michael Jackson au Big Mac™. Résolument *camp* et *queer*, mais quelquefois sincèrement kitsch, ses œuvres engagent un discours ambigu entre le corps médiatisé idéalisé et la chair abjecte.

Dans sa nouvelle série de bambochades, Perreault dédouble la distance face à son sujet pour mieux accrocher le regard. Cate Blanchett, Bette Davis, Judi Dench et Quentin Crisp ont tour à tour incarné Elizabeth I<sup>re</sup>, reine d'Angleterre, dans des productions cinématographiques<sup>4</sup>. Les images qu'en a produites Perreault forment une série de portraits où les actrices vêtues de tout l'attirail élisabéthain (collerette, chevelure montée en chignon ou en boucles, bijoux excessifs, etc.) fixent l'objectif. Un halo, une aura bleuâtre les dégage des fonds sombres et les fait paraître plus grandes que nature. Imagerie populaire et kitsch, les portraits de vedettes de cinéma, vues et revues à outrance, publiés et affichés en millions d'exemplaires, nous dévoilent l'image de visages reconnaissables malgré le rôle qu'on leur assigne. Il n'y a plus de surprises. Mais ici les glorieuses sont prises dans une chair désirée, elles sont fabriquées par une projection *queer*, qui les sculpte et les dessine telles des icônes travesties. En travaillant son sujet méticuleusement et par l'utilisation de rebut imprimés, Perreault détruit toute l'aura de l'icône en rabaisant celle-ci au rang de viande à bon marché. C'est la dégradation de deux empires, les Tudors et Hollywood réduits à une orgie de chair, qui affaiblit ainsi tout le pouvoir et l'arrogance de la domination pour replacer leurs représentants parmi le peuple, au milieu d'une foule qui baise.

Le travail de MYRIAM LAPLANTE s'alimente à l'imaginaire théâtral, cinématographique et populaire. Elle en dégage des rapports de force et de pouvoir qu'elle renverse par un étrange jeu machiavélique où le fantastique et le grotesque créent des histoires abracadabrantes.

<sup>4</sup> DANS L'ORDRE ELIZABETH (1998) DE SHEKHAR KAPUR; THE VIRGIN QUEEN (1955) DE HENRY KOSTER; SHAKESPEARE IN LOVE (1998) DE JOHN MADDEN; ORLANDO (1992) DE SALLY POTTER.

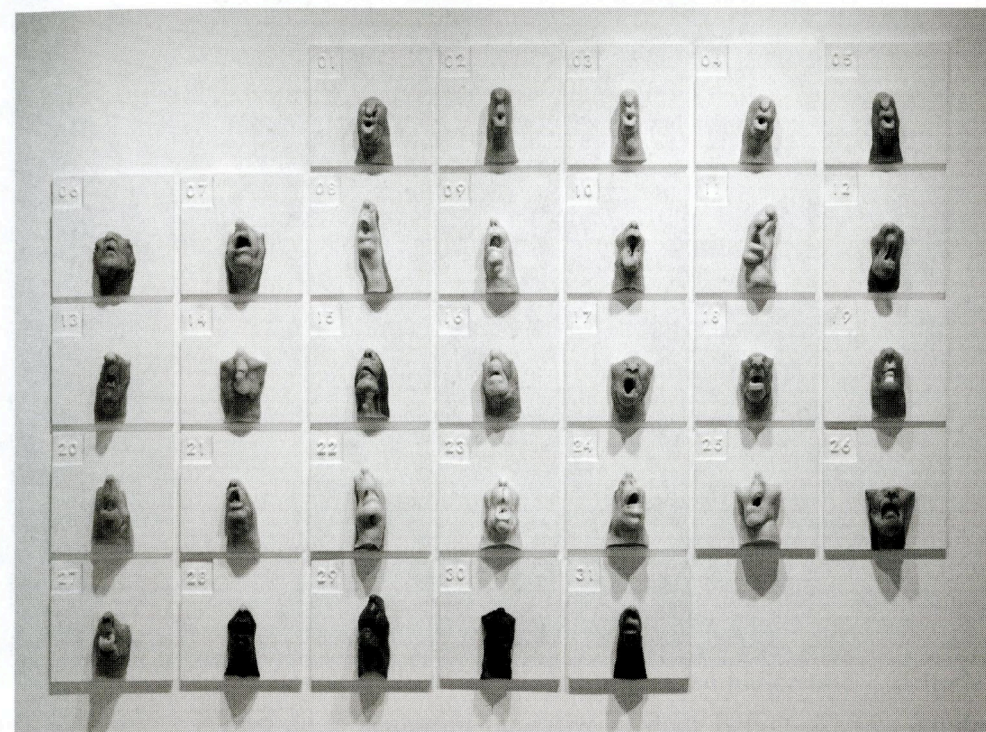
Dans *Elixir* l'artiste inflige un traitement de choc à une ribambelle de petits personnages à mi-chemin entre la poupée reconstituée, l'avorton génétiquement modifié et la marionnette amputée. L'installation présente un laboratoire où les expérimentations d'un scientifique hurluberlu dégradent l'apparence de ses sujets d'étude. Rappelant l'univers des films de genre, un attirail de fioles, de tubes, de cornues, de pipettes, etc., se déploie sur une tablette pour crachouiller sur les personnages, fabriqués au moyen de babioles et de parties de poupées, qui sont placés plus bas sur un plateau et directement reliés aux récipients par des conduits. Sous « l'emprise de la science » les personnages en redemandent, ils sifflotent un hymne à la joie, un classique de la musique country<sup>5</sup> alors que leurs visages subissent une érosion. *Happy Trails, Until we meet again...* l'expérimentation scientifique suit son cours et la dégradation de la situation rend heureux ses sujets. Une fois le traitement administré, Laplante expose le fruit de son travail rangé sur des tablettes d'entreposage. Elle nous montre la réussite des expérimentations en isolant ses personnages aux visages grotesques sous des globes de verre, comme dans un cabinet de curiosités.

L'approche de Laplante est claire et efficace. En créant une fiction, elle fait référence aux contes populaires et au cinéma, et se positionne comme une actrice de son histoire. L'artiste est parmi ses œuvres, elle y joue un rôle indispensable même sans y être présente. La position privilégiée ici fait écho à l'art de la performance que Laplante exerce en jouant des personnages qui trouvent leur origine dans le monde de l'enfance. Sa présence au cœur d'une œuvre d'art, qu'elle soit réelle ou virtuelle, devient un facteur déterminant dans la lecture de son travail. En y jouant un rôle, elle nous raconte une histoire et, par des manœuvres malignes, elle abuse de son univers et de ceux qui l'habitent. Cette position au sein de la production, l'artiste y donnera cours dans la performance qui accompagne *Elixir* où un être bicéphale s'échange des rôles et inverse ses pouvoirs.

<sup>5</sup> HAPPY TRAILS (DALE EVANS ROGERS), THÈME DE L'ÉMISSION DE TÉLÉVISION AMÉRICAINE DES ANNÉES 1950 THE ROY ROGERS SHOW.

L'œuvre de LOUIS FORTIER s'apparente au travail de Laplante à plusieurs niveaux. Un esprit d'expérimentation et le goût de la collection s'en dégagent, une violence est infligée aux sculptures et l'artiste est le point de départ de l'œuvre. Mais contrairement à Laplante, Fortier s'en prend à lui-même.

Prenant généralement comme modèle une réplique exacte de sa propre tête ou d'autres parties de son corps, il tord, coupe, découpe, décapite, violente ses moulages au moment du durcissement des matériaux. Par diverses techniques, il travaille le dérapage et la perte de contrôle dans la réalisation de ses objets. Ce jeu d'expérimentation, le sculpteur le répète de manière obsessionnelle et cumule ainsi



*La répétition*, LOUIS FORTIER





Étalon, ALAIN BENOIT

Elixir, MYRIAM LAPLANTE

quantité d'accidents de parcours. Il en résulte un foisonnement multiforme de corps incertains, de « boutures » d'humains multicolores qui se présentent sans hiérarchie ou ordre prédéterminé.

Fortier travaille un amalgame de matériaux synthétiques s'apparentant à la cire. Ce matériau lui permet de manipuler à sa guise les couleurs et la profondeur de la lumière qui scintille à la surface des sculptures, laissant certaines figures mates et d'autres cristallines. La prise de la matière – du liquide au solide – offre un laps de temps suffisant pour intervenir sur l'objet : débordements, brisures, coupes, refontes, etc., lui permettent de renchérir sur l'expressivité des frimousses polychromes.

Bien qu'il soit parfois possible de reconnaître le visage de l'artiste, la majorité des figures sont tellement morcelées qu'on ne peut le faire : on ne voit qu'une tête, une oreille, une bouche, une gorge. Ces fragments sont en pleine débâcle et pourtant ils restent comiques parce qu'ils sont grotesques. Rassemblés, ils constituent un joyeux bordel caricatural, disposé soit aux murs soit sur une plateforme. Tout ce chaos, le sculpteur tente de le contenir et de le comprendre dans l'œuvre murale *La répétition*. À l'aide d'une grille chronologique Fortier s'est penché sur les changements journaliers de la partie inférieure de son visage. Véritable jeu de grimaces, l'œuvre relève plus du ludique que de la rigidité conceptuelle à laquelle elle fait référence. Le calendrier étale une palette d'états fantomatiques qui semblent directement sortis d'un film d'animation. La grille comme projet offre peu de possibilités de changements et les contorsions expressives des figures font écho à cette emprise de la structure.

Avec *Étalon*, ALAIN BENOIT nous présente l'unité de mesure d'un travail sculptural qu'il a entrepris depuis quelques années. Réalisée d'après le moulage complet du corps d'un homme obèse, la sculpture prend position dans l'espace d'exposition par sa stature stoïque qui rappelle la sculpture monumentale. *Étalon* représente Louis, le modèle que Benoit a choisi et adopté pour exemplifier une « attitude rabelaisienne à l'égard de la sculpture figurative », dixit Benoit. Cette attitude crûment irrévérencieuse, Benoit la déclinera dans des œuvres plastiques et

numériques qui mettent en scène son sujet, Louis, un homme corpulent. *Étalon*, c'est aussi ce « super-homme » qui pose avec assurance, voire arrogance, en mettant en avant son ventre énorme. Il reste dans l'espace. Il est là. Sa présence est renforcée par un judicieux choix de matériau. *Étalon* est fait d'uréthane, son épiderme poreux est d'un noir extrêmement mat qui absorbe la lumière; il est à l'opposé du flamboyant, il est sans aura, il est sur le point de disparaître, il devient un trou noir.

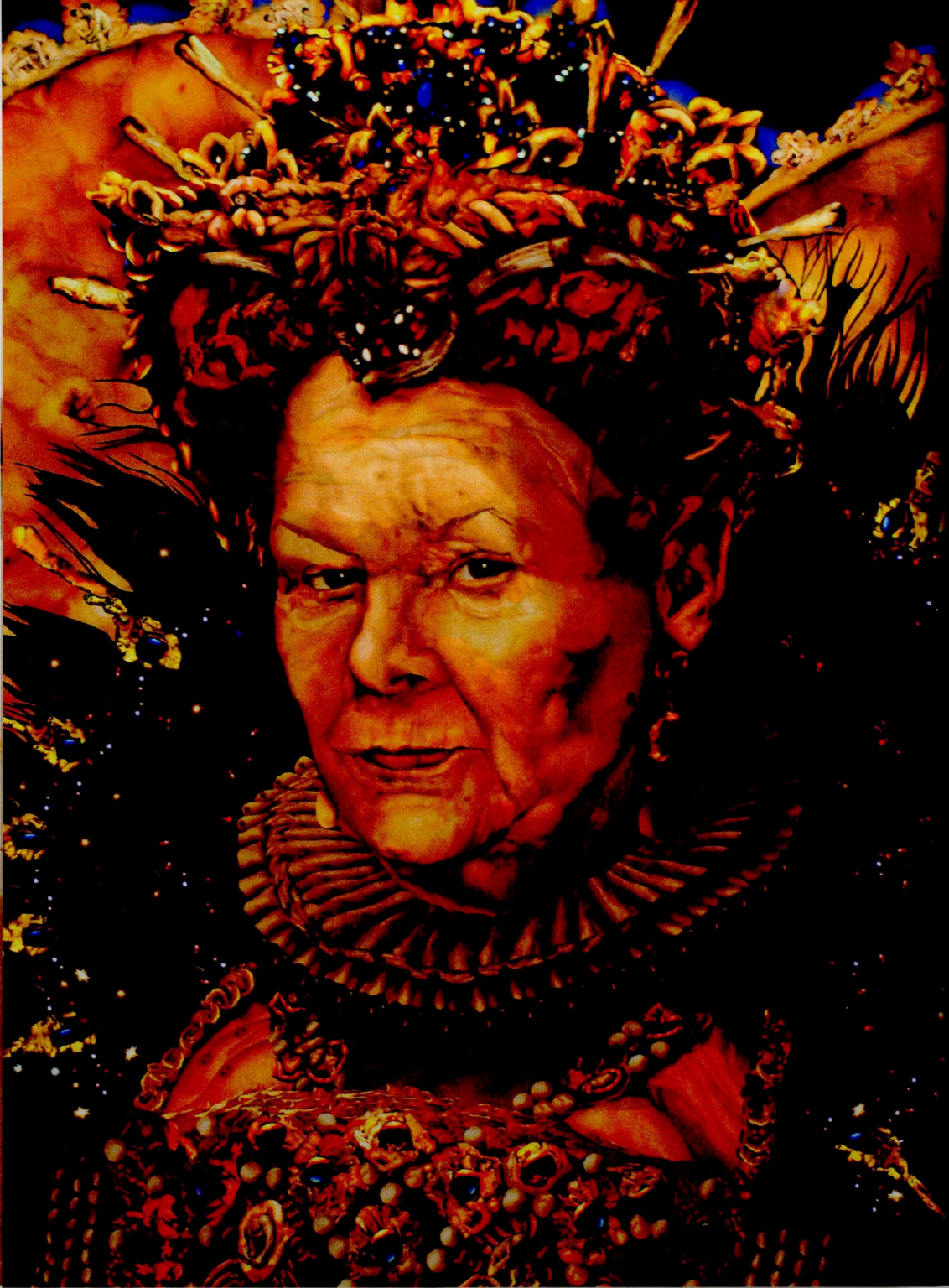
Dans l'œuvre numérique *Sculpture hypothétique*, le modèle est virtualisé et littéralement rabaissé au sol. La projection donne à voir une sculpture cinétique hypothétique, soit une représentation de Louis, à quatre pattes, courant comme un animal. La chair est obscène, l'empatement du corps nuit à sa liberté de mouvement. La scène n'offre pas de répit. La sculpture mi-homme, mi-animal ne court nulle part, coincée entre deux murs, seule avec son ombre. Il y a une absence totale de projet. *What you see is what you get*. Les œuvres de Benoit se résorbent souvent dans des anéantissements, des annihilations, elles se donnent des défis, se retournent contre elles-mêmes, ce qui leur permet de devenir entièrement autonomes.

*What's the Ugliest Part of Your Body?* est un pavillon qui pourrait trouver sa place dans un parc d'attractions ou une fête foraine. Il se retrouve aujourd'hui dans une galerie d'art et sa fonction n'en est pas changée d'un iota. L'installation de Benoit consiste en une pièce comprenant des miroirs dans laquelle le visiteur est incité à déambuler. Les surfaces concaves des panneaux miroitants produisent des déformations grossières de ceux qui s'y regardent. Le dispositif, car c'est bien de cela qu'il s'agit – un ensemble de moyens mis en œuvre pour atteindre un but –, fonctionne par la présence du visiteur en le mettant en scène. Le titre de l'œuvre *What's the Ugliest Part of Your Body?* demande au regardeur de s'arrêter et de s'observer un instant dans la glace déformante. Un jeu s'opère, une fascination bizarrement ridicule s'installe. Le visiteur devient ornement, il devient grotesque, il devient œuvre et s'établit parmi les autres œuvres de l'exposition, comme une composante indispensable.

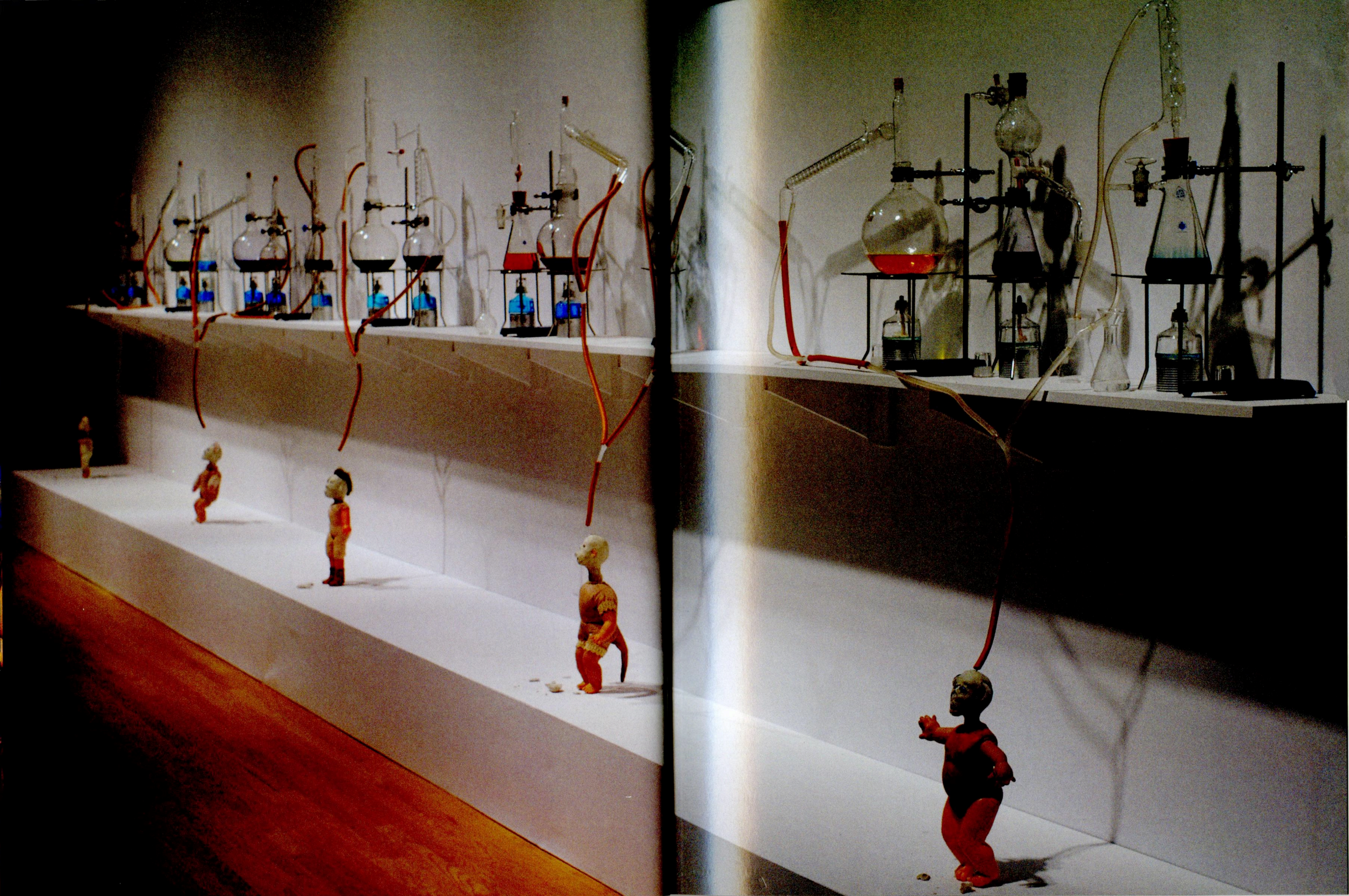
Que la fête commence!



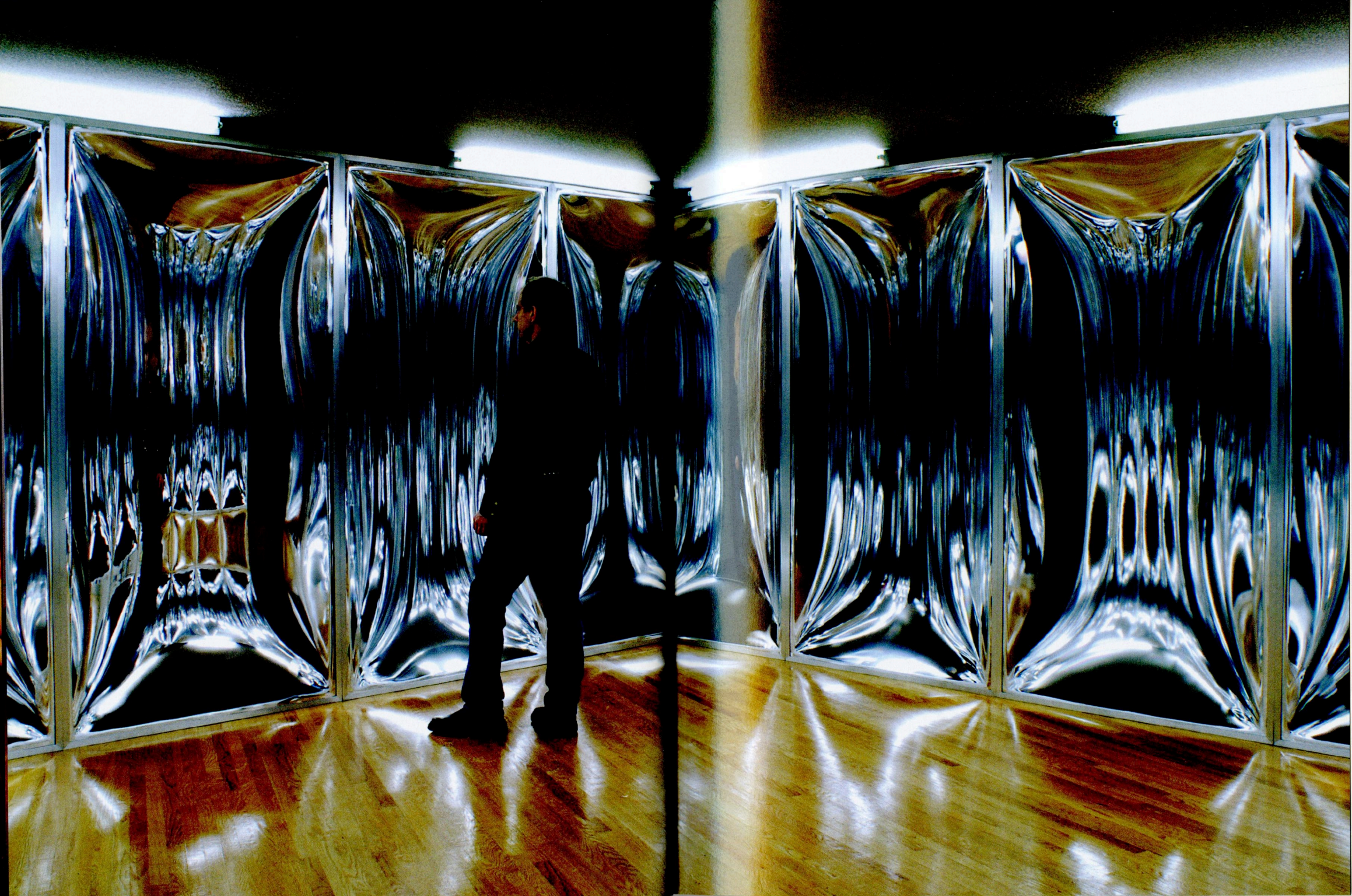




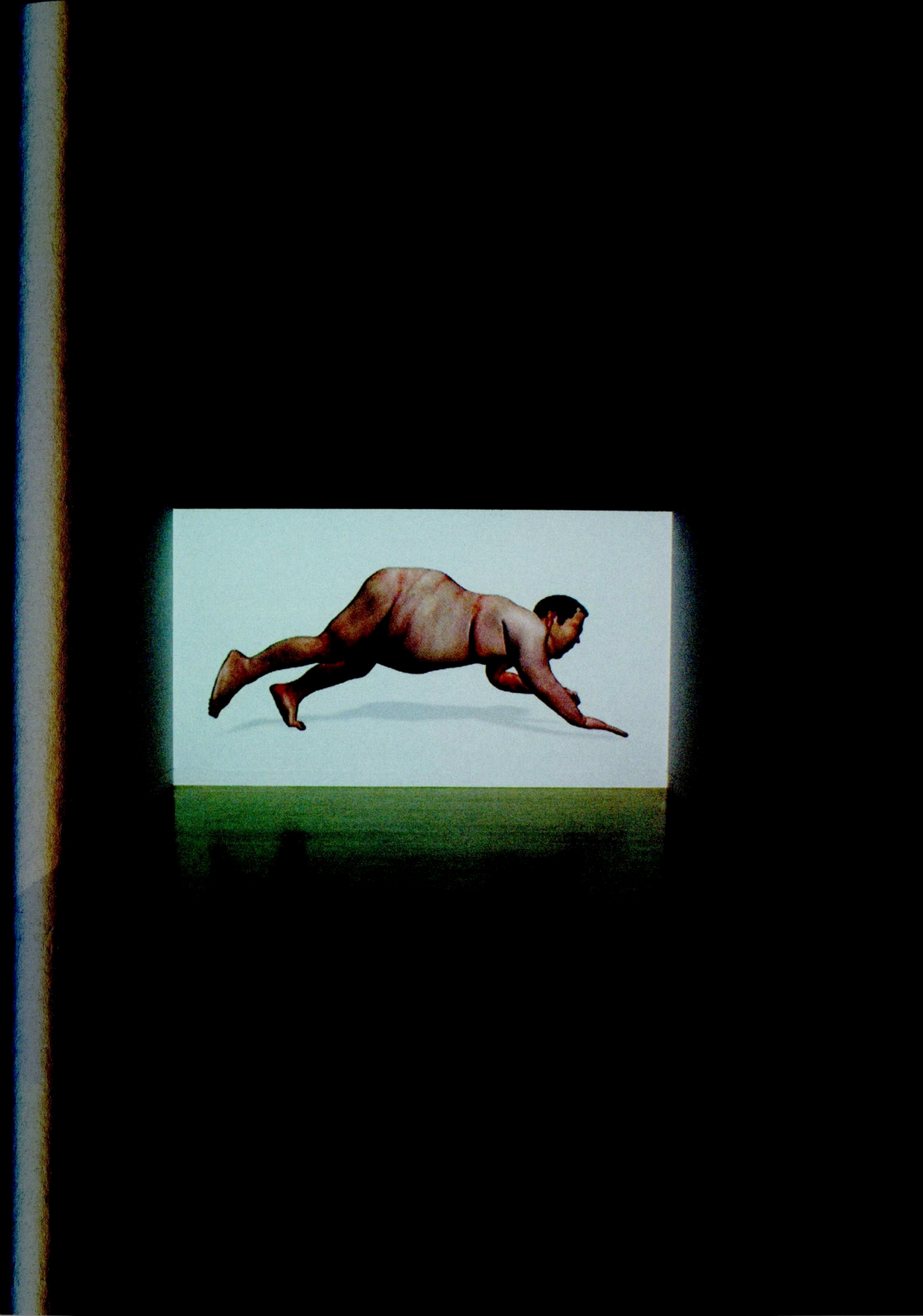














# SERPENTS WITH BIRDS, AND LAMBS WITH TIGERS JOINED:

On the passage of one word and an idea through a culture

PETER DUBÉ

Grotesque.

It's a strange word, and a strong one. One should pause before uttering it; the syllables are freighted. We throw it out to describe something that diverges from the norm: something misshapen, something horrible and somehow comic at the same time. (Think of certain elements of *commedia dell'arte*, for example.) At other times it is more potent, denoting aberration, moral turpitude, even wickedness—a grotesque crime, or the other brutalities that haunt the nightly newscasts. There are technical uses of the term as well, in literary criticism and art history.

It is a word of enormous strength and multifarious range, commonplace and esoteric at the same time. Still, despite its protean possibilities it is rarely heard in conversation; perhaps it is too vast and yet too specific. Perhaps it is simply too strong for ordinary conversation.

Although the concept, and the swarm of strange images and fraught sensations it implies seem timeless, the word "grotesque," like all words, does have a very precise

origin. It entered the English language during the Renaissance, but in reference to something far older. At the moment of its coining, it described a series of "grottoes" or "caves" uncovered during the excavation of Nero's *Domus Aurea*, the dizzying "Golden House," a massive, palace complex erected in the period between the great fire that devastated Rome and the emperor's death in 68 A.D. More precisely, it was meant to denote the decorative treatment of some rooms and corridors (characterized as "caves" due to their discovery underground), which featured monstrous figures or depicted scenes and situations that defied normal logic.

So, though "grotesque" arises from the Italian word "grotto" for "cave" it was originally meant to indicate something quite different from that; it referred to a palace, and a highly ornamental way of decorating imperial chambers.

Here is another excellent reason to pause and wonder at so peculiar a nomenclature; how curious it is in yoking together a cavern, a particularly ominous natural phenomenon, and something as lavish as a palace, one of history's very great houses, in fact. What a strange and unsettling word.

#### SURFACE AND DEPTH

Thus, from its very beginnings as a category, the grotesque was a matter of decoration. So directly was the style assigned to the world of design, that it has often been viewed by art historians as one of a trio of styles that came to prominence in the era, alongside the Moresque and the Arabesque<sup>1</sup>, two other characterizations that also imply unfamiliarity or "otherness" in the context of late Medieval or Renaissance Europe.

Significantly, the grotesque became a popular taste. The discoveries made in the buried chambers of Nero's palace in the late fifteenth century rapidly inspired a fashion among Roman artists and artisans. Soon, lavish foliage and floral elements

became decorative *faux* pillars and traced moldings, creating the illusion that they supported roofs. Zoological fever-dreams ornamented the domes and vaults of aristocratic homes.

Among the most celebrated examples of this flowering of the ornamental grotesque are those applied to the papal loggias by Raphael around 1515. In this decoration, many of the central elements of the style show a remarkable richness: coiled and involuted vines, capering creatures of mixed faun and vegetative backgrounds, masks; all are present and achieve imaginative depth and playfulness. (Although even in this light-hearted treatment, some critics have found a certain sinister quality in the inversions and distortions.)

Although the term was created at the time, the Renaissance use of such motifs is a self-conscious revival of the much older Roman developments and there had been crazes for the style in the intervening periods as well. Certainly, when one thinks of the grotesque in the visual arts, the first images that come to mind are the fantastic sculptural facades of Europe's great cathedrals. In city after city, even in our own day, travellers encounter sanctuaries where the spires and massive doors are overrun with devils, chimeras and labyrinthine plants, while in other places the mania of popular festivals like the "Feast of Fools" is reproduced. So dense are these carvings, so frequently repeated sometimes, that they take on a quality of *pattern*, forming a continuous motif, in which distinctions between individual elements are lost, challenging the viewer to untangle them, pulling him or her into a frenzy of frozen excess; one need only think of the carvings over the main doors of Notre-Dame de Paris or the gables, archways and capitals at Reims. Here the surfaces throb with uncanny life.

Such carved ornaments are properly characterized, in another lexical irony, as gargoyles and grotesques, and interestingly the term "gargoyle" refers specifically to figures used to provide drainage for rain. Gargoyles, it would appear, are useful. Grotesques once again, are tied to ornament, to a specific kind of (mere) visual pleasure and uncertain function.

<sup>1</sup> AN INTERESTING, IF BRIEF, SURVEY OF THIS HISTORY CAN BE FOUND IN WOLFGANG KAYSER, *THE GROTESQUE IN ART AND LITERATURE*, TRANS. ULRICH WEISSTEIN (INDIANA UNIVERSITY PRESS, BLOOMINGTON: 1963).

It is possible to argue in this vein that ornament is by definition something added to another thing for the purpose of aesthetic pleasure and is thus both part of the prior something and somehow extraneous to it. It may be made of identical substance (indeed, often is—carving, molding, paint), its presence may have been foreseen from the very beginning and space allocated to it in the overall design, and yet there remains in some quarters a stubborn sense that it is not really fundamental—that it is not quite *right*. At the farthest extreme of this belief, it has even been seen as degenerate:

“But what is natural to the Papuan and the child is a symptom of degeneration in the modern man. I have made the following observation and announced it to the world: *The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of daily use.*”<sup>2</sup>

Putting aside the disturbing racism of the citation above (which has already been the subject of much, and deserved, comment) the aesthetic judgment made by Loos in 1908 is a very old one. Classical authors, though less vehement, argue for severity and restraint, and Horace’s *Ars Poetica* condemns the elaborations of the grotesque particularly in a passage from which this essay takes its title<sup>3</sup>. This suspicion of the ornamental continues to have widespread ramifications, via the Bauhaus style and later developments in minimalism and conceptually based cultural production, throughout most European and North American cultures.

Even in the present day, despite our peculiarly volatile cultural picture making real hegemony impossible, good taste generally lines up with such definitions and beats with a heart full of reductionist passion. One hears an almost constant adulation of “clean lines,” a cult of “less is more.” This impulse to purify operates—with a few notable exceptions—in most of the applied arts: in design, architecture and fashion. In the visual arts and literature the picture is similarly coloured; one may call

<sup>2</sup> ADOLF LOOS, “ORNAMENT AND CRIME”, IN BERNIE MILLER AND MELONY WARD, *CRIME AND ORNAMENT* (YYZ BOOKS, TORONTO: 2002) P. 30. EMPHASIS IN ORIGINAL.

<sup>3</sup> SEE LINE 16 OF THE *ARS POETICA* AT [HTTP://WWW.CLASSICPERSUASION.ORG/PW/HORACE/HORACEPO.HTM](http://www.classicpersuasion.org/pw/horace/horacepo.htm)

to mind the prose of Raymond Carver or the triumphant chilliness of Rachel Whiteread’s dramatically distilled white plaster forms, for example. More often than not, what achieves aesthetic approbation in the contemporary world is the purging of the “unnecessary” in favour of what is deemed essential.

The tendency is, admittedly, symptomatic of post-World War II cultural developments generally. The rise of minimalism called out for the reduction in art of formal elements, complexity, and means to produce a blank, neutral object whose mere presence, to some extent or another, is its very meaning. Subsequent to this, conceptualism would seek to eliminate, or at the very least, radically curtail, even materiality and objecthood itself. One hears the roots of this as far back as relatively early declarations by artists and critics:

“...that they wish to make an art that is as bland, neutral and as redundant as possible also seems clear. The content, then, if we are to take the work at face value, should be nothing more than the total of the series of assertions that it is this or that shape and takes up so much space and is painted such a color and made of such a material.”<sup>4</sup>

Or the startlingly disingenuous (one hopes):

“I’m not aware of how light and shadow fall on my pieces. I’m just aware of basic form. I’m interested in the thing, not in the effects—pyramids are only geometry, not an effect.”<sup>5</sup>

Behind such statements a terrible will to economy, even impoverishment, prevails: in such work the best is equated with the least “costly” in some way or another, in terms of means, complexity, or referentiality; in most cases even colour is reduced. Directness of address is made central at the expense of other possible values. With assumptions of this sort, the frolic and fright of the grotesque, its joy in repetition and

<sup>4</sup> BARBARA ROSE, “ABC ART,” IN GREGORY BATTOCK, *MINIMAL ART: A CRITICAL ANTHOLOGY* (E.P. DUTTON & Co., NEW YORK: 1968) P. 281.

<sup>5</sup> SAMUEL WAGGSTAFF JR., “TALKING WITH TONY SMITH,” IN GREGORY BATTOCK, *MINIMAL ART: A CRITICAL ANTHOLOGY* (E.P. DUTTON & Co., NEW YORK: 1968), P. 385.

pointless proliferations are impossible to make *profitable*. Hence, its position as a minority voice for so long. Ornament, of any type, by such a calculation is wasteful.

#### PURE AND IMPURE FORM

Though the grotesque may have roots in the decorative impulse, and may carry those sources with it still, it is more than just design.

In fact, the characteristic of the grotesque that provides it with its greatest impact—not entirely unrelated to the ornamental and the excessive—lies in the specific treatment it gives to the figures that comprise its motifs. From Nero's palace through the cathedrals of the Middle Ages and down to the horror films of our own day, such iconographies are characterized by strategies of distortion, recombination, fusion and displacement in relation to the "natural." As one of the most prominent critics of the field, Wolfgang Kayser, observes, the style is:

"...not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one—a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of statics, symmetry and proportion are no longer valid."<sup>6</sup>

A great deal is summarized in this brief citation, so let us examine its assertions in turn.

As Kayser says, the monstrous in grotesque style is often achieved through the fragmenting and recombination of beings—providing cattle with the heads of snakes or birds, or having human features spring from a flower's stem. In other instances, it can involve the distortion of body parts: cavernous mouths or multiple arms and legs. Animal and mineral matter are crossbred, put together in a relentless variety of creatures, all of them displaying uncertain status, neither one

<sup>6</sup> WOLFGANG KAYSER, P. 21.

thing, nor another. In our own day, contemporary manifestations of such forms are even more profligate, blending not only animal and human, but also the human with technological elements. In every instance, however, what is summoned up are creatures that, through their jumbled character, not only do not have a clear identity, but whose *function* in the natural order, in the chain of being, is unclear as well, layering a disruptive and disturbing lack of place and role atop the design superfluity in these representations.

Another of the features of the grotesque identified above is a related distortion of the "real"; the abolition or elision of normative standards or proportions or the defiance of physical principles, as in instances in which slender stalks of vegetation were depicted as supports for large architectural features, or masks. In these cases, grotesque style takes a further step and defies the very organizing principles of the material world, abrogating all manner of rule, human, natural or divine.

This tendency to treat the ordinary world somewhat capriciously is one of the things behind the popular imagination's tendency to associate the grotesque with the fantastic on one hand and the caricature on the other. However reasonable such associations arguably are, one should bear in mind a number of countervailing assertions that temper the connection, making it less absolute; the grotesque's fantastic associations and mixtures are generally taken from the real world—actual plants and animals—and presented as being embedded in the real world, not some other reality. Furthermore, its exaggerations, however comic, are tainted with ambivalence—moral, for lack of a better word, and formal—that distance them somewhat from the purely caricatural. The grotesque, however hallucinatory, does not generally express a will out of the world, or for another one. It is a part of this one, a strange part, perhaps, but its strangeness anchored in being recognizable.

The relationship to the tradition of caricature also animates another important form of hybridity or impurity in the grotesque's subterranean aesthetic stream; the way in which these multiform figures yoke terror and humour together. Some of the most memorable works in the tradition are perfect representatives of this: from

Arcimboldo's paintings with their fruit and vegetable profiles to Kafka's *Metamorphosis*, one doesn't know whether to laugh or turn away. In our own day Matthew Barney's curious cinematic fairy tales provoke both hilarity and horror for their excesses as does the violent, twisted and riotously funny prose of Will Self; I am thinking particularly of *My Idea of Fun*<sup>7</sup>, with its sort-of demiurgic protagonist, or *How The Dead Live* with its weird posthumous domesticity. In all of this work one encounters a laughter best characterized as *nervous*.

This blending of creatures or defiance of physical laws has often been the source of the violent opposition provoked by grotesque style. Critics of the grotesque habitually take the way things are—or how they appear to be, since much of nature is for all intents and purposes, invisible—as a moral and aesthetic yardstick and find the grotesque sadly wanting; slender floral stalks cannot support the weight of the structures they hold up in the painted depictions, herd animals do not bear reptilian heads—such things were *impure* or *unnatural*.

Here is one early criticism, from the formidable Bernard of Clairvaux:

“What are these fantastic monsters doing in the cloisters under the very eyes of the brothers as they read? ... What is the meaning of these unclean monkeys, these savage lions, and monstrous creatures? To what purpose are here placed these creatures, half-beast half-man, or these spotted tigers? I see several bodies with one head and several heads with one body. Here is a quadruped with a serpent's head, there a fish with a quadruped's head, there again an animal half-horse, half-goat... Surely if we do not blush for such absurdities we should at least regret what we have spent on them.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> A NOVEL THAT RECEIVES A WONDERFUL DISCUSSION TOUCHING ON MANY OF THESE THEMES IN VICTORIA NELSON, *THE SECRET LIFE OF PUPPETS* (HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS: 2001).

<sup>8</sup> BERNARD OF CLAIRVAUX, *APOLOGIA AD GUILB. SANCTI THEODORICI ABBAT.*, CH. XI. *PATROL.*, CLXXXII., COL. 916, CITED IN RONALD SHERIDAN AND ANNE ROSS, *GROTESQUES AND BARGOYLES* (DAVID & CHARLES, NEWTON ABBOT, U.K.: 1975) P. 7.

The denunciation of St. Bernard underlines the most prevalent condemnations outlined here, but also brings forward an important additional reproach: that of impracticality and of wastefulness, both in terms of cost and the possible impact on productivity brought on by such frivolity. This is a refusal that is more than aesthetic. It is philosophical and moral, an appeal to efficiency, but also to virtue. Here again the economic model reappears.

The point is closely related to the aesthetic economics mentioned in the brief discussion on ornament and taken together with those arguments, it forms a matrix for the suspicion that inevitably surrounds the grotesque: that it is gratuitous, superfluous and thus suspect. As importantly, the Saint's concern that these aberrant carvings might disrupt the order of monastic life opens onto new questions and some significant possibilities for this investigation of the monstrous.

#### UPSIDE AND DOWN

The combination of ornament and excess, hybridity and the irrational proposed by the grotesque is a defiance of the normal order of things. However, this deliberate upending, so crucial in grotesque style, finds a place in the social—which is to say off both wall and page—in *carnival*.

In carnival—by this I mean both carnivals in the strict sense, and a variety of other festive occasions common in past historical moments and in the interstices of our own, as well as those literary and artistic productions more generally characterized as carnivalesque—the *exceptional* becomes the central locus of shared space and attention. That is to say, in a culture of scarcity, profligate expenditure becomes authorized, in a culture of restraint the most garish displays are put forward. (One might smile to imagine other possibilities; in a culture of rampant, baroque excess, would space be made for public displays of self-denial and asceticism?)

Carnival is marked by the displacement and inversion of rules and functions, by the practice of procession or parade, movement or travel without practical task, and by music. Carnival goes on to indulge in sensual pleasure—food, drink, even sexual display

or play—in the public square, and they invert a whole collection of social structures. Giants, dwarves and a host of cultural “others” play prominent roles in the festivities. Animals are paraded through the streets, freed from their enclosures, their agricultural and other labours, and given a place in human activity.

In carnival, participants wear masks which cover and neutralize ordinary identity and present distorted facial features or bestial elements. Many components of costume are brightly coloured, covered in sequins or feathers, blending human forms with elements of the animal or mineral world once again.

The overthrow of hierarchies, as in the election of a fool-king, was a peculiar and prominent feature of the carnival tradition and one that marks its concerns and implications most tellingly. As Mikhail Bakhtin has it:

“As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.”<sup>9</sup>

Moreover, carnival is a space of the festal possessed by the spirit of laughter, both macabre and merry. Let us return to Bakhtin once more: “... this laughter is ambivalent: it is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives. Such is the laughter of carnival.”<sup>10</sup>

The same ambiguity of sense that marks the grotesque also haunts the spirit of carnival; fear and joy, gaiety and menace hold each other and dance. And this ambiguity is one of the defining features of the festivities. The mask both hides the wearer’s identity and reveals something of it, makes his or her choices visible. The

<sup>9</sup> MIKHAIL BAKHTIN, *RABELAIS AND HIS WORLD*, TRANS. HELENE ISWOLSKY (INDIANA UNIVERSITY PRESS, BLOOMINGTON: 1984) P. 10.

<sup>10</sup> *IBID.*, P. 11.

laughter is kind and cruel. A king is elected, but does not rule. Social order is banished but not destroyed, in a creative act that parallels the way in which the impossible monsters that are our subject enter the ordinary world without undoing it. In addition, in carnival there is a sense in which it is all done for its own sake, in a way that might be characterized as a performance, but a most unusual one.

Participants in carnival enter the festivities, put on costumes, wear masks, throw themselves into the general merriment deliberately, knowing that it is a time and place specific and discrete, that in a real sense they are actors in a ceremony or a play, but one for which there is no audience, that all who are present are participants. (And this is true despite the much-noted “regulatory” function of the space of carnival.) “Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people.”<sup>11</sup> These festivities eliminate the boundary between the consumer of culture and the maker of it; it creates a space that is, of itself, a kind of charmed cultural circle. The grotesque is not represented in the space of carnival; it is incarnated.

In this way, despite the greater ease in identifying the characteristics of the grotesque in works of art and/or literature, perhaps we may most easily speak of its effects by considering the carnival and the way it slips across the line, however tenuous and arbitrary, dividing art from life. Here, at last, we may touch the grotesque and ask it questions.

#### VOLATILE UNION

For this reason, it is the idea of dividing lines that must concern us most in approaching the grotesque. Read as ornament, the grotesque transgresses the frontiers of function, good taste, restrained design; as monstrous hybridity it shatters apparent natural order; in the light of the carnivalesque spirit it overturns social hierarchies and values laughter and excess at the expense of other possible organizing principles. Whatever lens one chooses to view the strange matter through, the grotesque seems

<sup>11</sup> *IBID.*, P. 7.



always to be about to cross a line, to shatter a boundary. Form, function, order—all fall before it. There are even terrible tensions *within* its manifestations:

“Grotesque forms place an enormous strain on the marriage of form and content by foregrounding them both, so that they appear not as a partnership, but as a warfare, a struggle.”<sup>12</sup>

The frequent incompatibility of formal strategy and representational matter is an important aspect of the grotesque. The uncanny figures and the decorative function they so often serve all transgress normative relationships of the visual. The borders and motifs on cupola and capital do not merely delight the eye, they disturb the spirit even as they do so. The humour of Rabelais—pored over by Bakhtin—his walls made of genitals and phallic monastery spires, provoke laughter, but they do so by upending central, vital social compacts.

Thus the identification of grotesque style as a site of contestation, even combat, is true enough. A refusal of limit between one thing and another—human and animal, vegetable and mineral—is a kind of assault on the “disciplinary real.” But what if there is more to it than that? Certainly, the reading that recognizes *only* the spirit of combat elides the very humour, however macabre, and the *visible delight* that are so vital in the grotesque.

All these dancing, smiling monsters with their tongues lolling out in mockery are deeper as images than merely conflict. To focus on conflict alone seems partial. Rather than a battle to simply steal space between one thing and another, this blurring and blending could equally well be a call to obliterate that boundary, once and for all. When Horace wrote of the lamb joined with the tiger in his *Ars Poetica*, he could just as easily be echoing Isaiah as crying out in condemnation. Why then read the yoking together of reptile and cattle, vine and architecture as an act of war? What if one took this struggle and sweat as a sign of desire? Or of pleasure? As a sign of the passion to join with someone or something *else* intimately, pro-

<sup>12</sup> GEOFFREY GALT HARPHAM, *ON THE GROTESQUE* (PRINCETON UNIVERSITY PRESS, PRINCETON, 1982) P. 7.

foundly. There are, after all, many ways in which this transgression can be seen not as a simple refusal, but as an affirmation. Ornament is present in everyday items from teacups to overcoats for that reason; it is not a demand to end function, but to claim some measure of delight in use, to aestheticize activity. It is a sensual act. The costumes and delirium of carnival clearly want to slide across the line between art and life. The lavish transformation of creatures in the grotesque’s figurative vocabulary and its happy defiance of natural law speak to this.

Rather than a mockery of the real, the grotesque may be a gesture to the continuity of all things that underlies any definition of reality. That would justify the laughter, the delight so evident in the monsters as they run back and forth between animal/human/plant; for all the nervousness they may provoke, they show none themselves. They affirm joy and terror, human and animal, pleasure and deformity all at once. They praise life in all of its complexity, and any affirmation of such will include combat and transgression and death, in fact it must, but it will not be limited to that. It is for this reason that one is *obliged* to call into question too restricted a reading of the grotesque as a kind of combat; that reading—unlike this one—cannot include its opposite.

Harpham, in his conclusion to the book *On the Grotesque*, has suggested that the grotesque may stand in for art itself, embodying its inherent contradictions and tensions. I believe he has a point, but I would like to take it further. The grotesque sticks out its tongue at all boundaries, even those that circumscribe the space of art.

If the grotesque is anything, it is a form of struggle against constraint itself, a calling out or calling back to a deep, lustful, even primordial kind of communion. The grotesque—perpetually inappropriate, perpetually *déclassé*—can only find its place among the most radical gestures; an affirmation of what is—constant change, constant interaction, constant copulation. The grotesque is an *erotics*, a recognition of the world’s infinite variety in life and art and a hunger to take part in it. It is a crying out to end the isolation inherent in subjectivity through embracing its *porousness*.

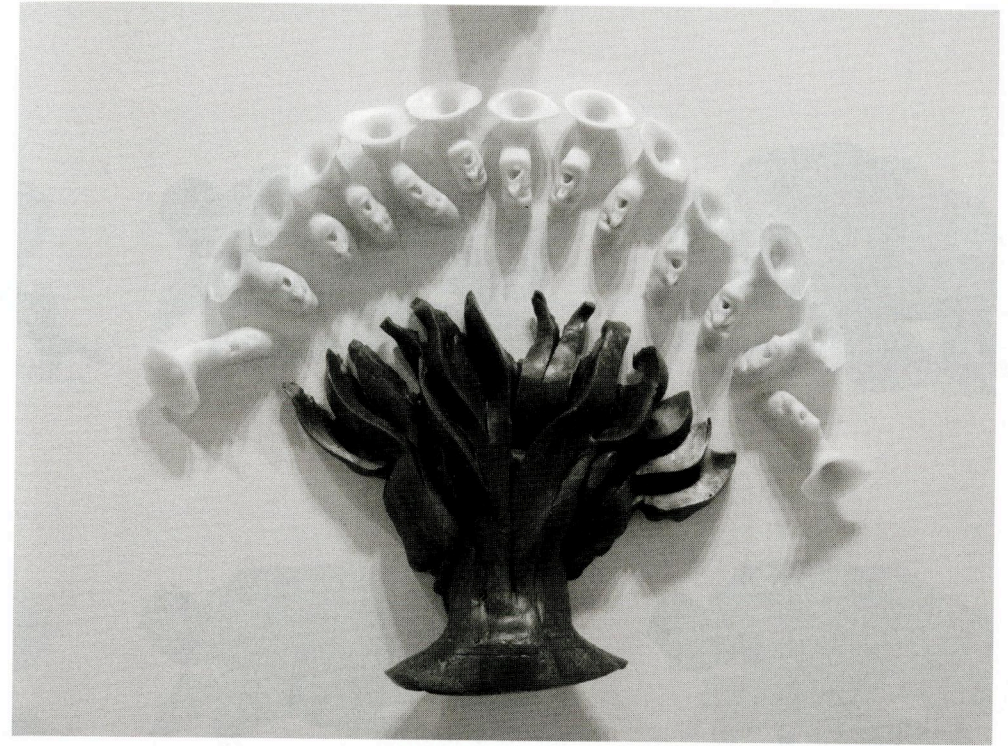
And, when I invoke this awesome presence, the oneness-of-being, I am conscious of the risks; I do not intend to commit any metaphysics, not least of all because none is necessary. The world in its flat factuality may be enough to support such mad desires, certainly its complexity suggests as much, but it does not have to be. The grotesque is an imaginative act, and even if the vast communion it calls out to is not to be found just yet, something does not need to exist in order for us to affirm it and to work towards the making of it. Perhaps, even a purely imaginary sliding across borders might help ease the demands of subjectivity—constructed or otherwise. This too is a secret of carnival; the hierarchies of rank and disciplines of social order are overthrown for that time and space, for as long as we keep laughing. This is an inversion, a revolt, but it is more than that. It is something for which no excavation has yielded a word as yet.

So, since this curious idea seems always on its way across some boundary, since it laughs at binaries and wallows in unruliness, let's name it with an *old* word. Let's call it *chaos*—the ancient source, both immanent and transcendent, that Hakim Bey characterizes as:

“Primordial uncarved block, sole worshipful *monster*, inert & spontaneous, more ultraviolet than any mythology (like the shadows before Babylon), *the original undifferentiated oneness-of-being* still radiates serene as the black pennants of Assassins, random & perpetually intoxicated.”<sup>13</sup>

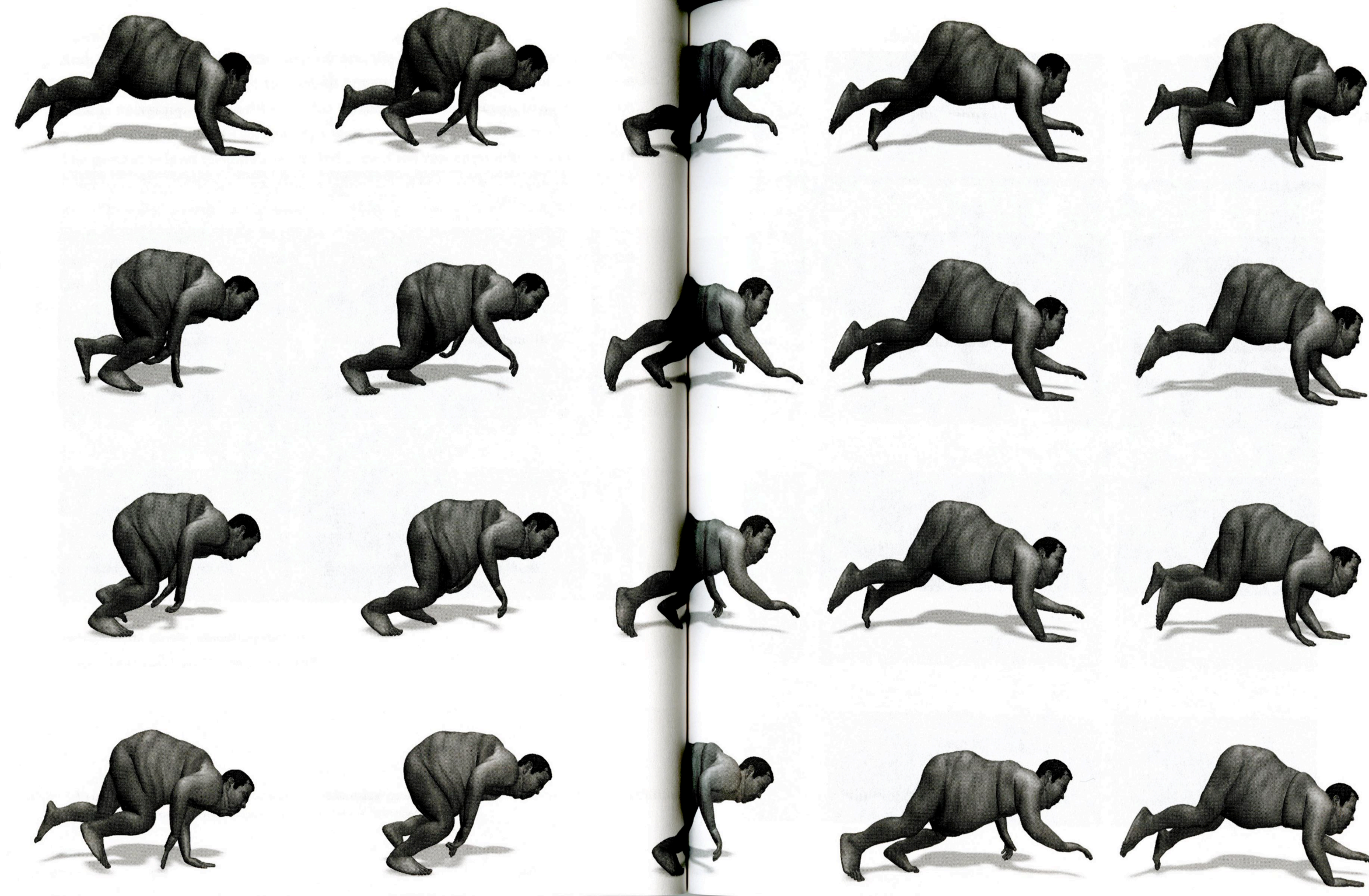
In the end, the grotesque doesn't mind.

<sup>13</sup> HAKIM BEY, *T.A.Z., THE TEMPORARY AUTONOMOUS ZONE, ONTOLOGICAL ANARCHY, POETIC TERRORISM* (AUTONOMEDIA, BROOKLYN: 1991) P. 3 (EMPHASIS ADDED).



*Déroutes quotidiennes...* (detail), LOUIS FORTIER

Next page: *Sculpture hypothétique*, ALAIN BENOIT





*Elixir*, MYRIAM LAPLANTE



# L'ASSOCIATION DES SERPENTS ET DES OISEAUX, DES TIGRES ET DES MOUTONS :

sur le passage d'un mot et d'une idée dans une culture

PETER DUBÉ

## « Grottesque »

Un mot étrange et puissant. On devrait prendre le temps de réfléchir avant de le prononcer; les syllabes sont lourdes de sens. « Grottesque » – un mot balancé pour décrire quelque chose qui s'écarte de la norme : quelque chose de difforme, d'effroyable mais de comique néanmoins. (Je pense à certains éléments de la *commedia dell'arte*, par exemple.) À d'autres moments, il est plus percutant, désignant une sorte d'aberration, de turpitude morale, voir même de malice – crime grottesque ou tout autre acte de violence omniprésent dans le journal télévisé. On lui connaît également des acceptions techniques en matière de critique littéraire et d'histoire de l'art.

C'est un mot puissant et polyvalent, à la fois banal et ésotérique. Mais nonobstant son caractère protéiforme, il demeure peu usité. Peut-être est-il et trop vague et trop précis. Ou encore peut-être est-il trop fort pour le langage courant.

Malgré l'intemporalité du concept et, partant, du foisonnement d'images étranges et de sensations troubles qu'il suggère, le mot « grottesque », comme tous les mots,

a une origine très précise. Il s'est introduit dans la langue française à la Renaissance en référence à un phénomène antique. À l'origine, il sert à décrire une série de « grottes » ou de « caves » découvertes durant l'excavation de l'extravagante *Domus Aurea* ou Maison dorée de Néron construite après le grand incendie de Rome en 64. Plus précisément, l'expression désigne le mode décoratif élaboré de pièces et corridors (dites « caves » en raison de leur enfouissement) où cohabitent figures monstrueuses et scènes défiant toute logique.

Bien que dérivé de l'italien *grotta* signifiant grotte, à l'origine « grotesque » désigne une réalité toute autre; il fait référence à un palais et à une ornementation débridée des salles impériales.

Autre excellente raison de prendre le temps de s'interroger sur la particularité de cette nomenclature qui associe une grotte, une cavité naturelle particulièrement sinistre, à quelque chose d'aussi somptueux qu'un palais, plus précisément une des grandes maisons de l'histoire. « Grotesque » – mot étrange et troublant s'il en est un.

#### SURFACE ET PROFONDEUR

Le grotesque s'impose donc dès le départ comme un style décoratif. Son lien étroit avec l'ornementation incite les historiens de l'art à le jumeler au mauresque et à l'arabesque<sup>1</sup>, autres styles prédominants de l'époque synonymes de l'étrange, de l'altérité en Europe au Moyen Âge tardif et à la Renaissance.

Il est significatif que le goût du grotesque soit devenu populaire. Les artistes et les artisans romains ne tardent pas à puiser dans le répertoire décoratif des salles enfouies du palais de Néron découvertes à la fin du quinzième siècle. Feuillages et éléments floraux somptueux se métaphosent en fausses colonnes et moulures décoratives, créant l'illusion qu'ils servent de support aux toits. Délires zoomorphes peuplent les coupes et voûtes des demeures aristocratiques.

<sup>1</sup> VOIR WOLFGANG KAYSER, *THE GROTESQUE IN ART AND LITERATURE*, BLOOMINGTON, INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1963.

Les décors des Loges du Vatican exécutés sous la direction de Raphaël vers 1515 constituent un témoignage éloquent de l'efflorescence du grotesque. On y trouve un foisonnement inégalé des éléments dominants du style. Vignes et rinceaux, créatures mi-animales mi-végétales gambadantes, masques sont autant d'éléments se distinguant tant par leur profondeur ludique que leur fantaisie. (Cela dit, certains critiques ont souligné l'aspect sinistre des inversions et déformations.)

Bien que l'expression « grotesque » ait été adoptée à la Renaissance, à l'époque l'usage de tels motifs empruntait à des pratiques romaines beaucoup plus anciennes. Il vaut de souligner que le style avait connu plusieurs efflorescences au cours des périodes intermédiaires. L'examen du grotesque dans le contexte des arts visuels évoque inmanquablement les remarquables façades sculptées des grandes cathédrales d'Europe. Dans ville après ville, les voyageurs d'aujourd'hui découvrent des sanctuaires aux clochers et portails peuplés de diables, de chimères et de plantes, ou encore la démesure des festivals populaires tels que la « fête des fous ». Par leur foisonnement et leur répétition, ces sculptures deviennent un motif continu où tous les éléments sont confondus, mettant le spectateur au défi de les démêler, l'attirant dans une frénésie d'excès figés dans le temps. Je pense, par exemple, aux sculptures au-dessus du portail de Notre-Dame de Paris, ou aux gâbles, arcades et chapiteaux de la cathédrale de Reims où les surfaces sont animées d'une étrange vie.

Une autre ironie lexicale a voulu que ces ornements sculptés soient qualifiés de gargouilles et de grotesques. Il vaut de noter que le terme « gargouille » sert à désigner les figures sculptées par lesquelles s'écoulent les eaux de pluie. Les gargouilles, il semblerait, sont utiles. Quant aux grotesques, ils sont de nouveau associés à l'ornemental, à un type particulier de (simple) plaisir visuel et leur fonction reste à déterminer.

Dans le même ordre d'idées, il peut être dit que par définition l'ornement s'ajoute à une chose à des fins esthétiques et que, partant, il en fait partie tout en lui étant étranger. Il peut avoir été réalisé dans un matériel identique (et c'est souvent le cas – sculpture, moulure, peinture). Dans certains cas, l'ornement fait partie intégrante

de la conception initiale de l'ensemble décoratif. Or il s'en trouve encore pour affirmer que l'ornement est de l'ordre du superflu – qu'il *détonne*. Poussant les choses à l'extrême, l'ornement peut être qualifié de « dégénéré » :

« Mais ce qui est naturel au Papou et à l'enfant est un symptôme de dégénération chez l'homme moderne. Je suis arrivé à la conclusion suivante, dont j'ai fait don au monde : l'évolution de la culture va dans le sens de l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage<sup>2</sup>. »

Exclusion faite du racisme troublant de cette citation (qui, à juste titre, a donné lieu à un commentaire abondant), le jugement esthétique posé par Loos en 1908 est très ancien. Les auteurs classiques prônaient, avec moins de véhémence, la rigueur et la retenue. *L'Art poétique* d'Horace, et plus particulièrement un vers auquel cet essai doit son titre, condamnait les excès du grotesque<sup>3</sup>. Cette méfiance de l'ornement se retrouve également dans le cadre du Bauhaus et de la production participant du minimalisme et de l'art conceptuel dans la majorité des cultures européennes et nord-américaines.

Malgré une situation culturelle particulièrement instable qui interdit toute hégémonie, le bon goût continue de s'aligner sur de telles définitions et de puiser aux sources du réductionnisme. La révérence des « lignes pures » et le culte du « less is more » n'ont rien perdu de leur attrait. Cette volonté d'épuration se manifeste – à quelques exceptions notables près – dans la plupart des arts appliqués : design, architecture et mode. Dans le domaine des arts visuels et de la littérature la situation est sensiblement la même. Prenons, par exemple, la prose de Raymond Carver ou la froideur triomphante des plâtres blancs épurés de Rachel Whiteread. La reconnaissance artistique contemporaine tend à privilégier l'exclusion du « superflu » au profit de l'essentiel.

<sup>2</sup> ADOLF LOOS, « ORNEMENT ET CRIME » (1908) DANS *MALGRÉ TOUT* (1900-1930), PARIS, ÉDITIONS CHAMP LIBRE, 1994, P. 199.

<sup>3</sup> VOIR VERS 13 DE *L'ART POÉTIQUE DU ÉPÎTRE AUX PISONS*, [HTTP://BCS.FLTR.UCL.AC.BE/HOR/PISONSTRAD.HTML](http://bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PISONSTRAD.HTML)

Il faut reconnaître que la tendance est symptomatique des développements culturels postérieurs à la Seconde Guerre mondiale. L'essor du minimalisme favorise la réduction des éléments formels, de la complexité et des moyens dans le but de produire un objet neutre, dépouillé qui, dans une certaine mesure, trouve son sens dans sa matérialité. Par la suite, l'art conceptuel tentera d'éliminer, ou au moins, de restreindre radicalement, toute notion de matérialité et d'objectivation. Cela se reflète dans les propos de la critique Barbara Rose :

« ... qu'ils souhaitent faire de l'art qui est terne, neutre et aussi redondant que possible semble évident. Le contenu, si nous jugeons l'œuvre sur les apparences, devrait donc se limiter à la somme des affirmations selon lesquelles elle est de telle forme, occupe tel espace, est peinte de telle couleur et faite de tel matériau<sup>4</sup>. »

Ou encore dans le commentaire trompeur (on l'espère) de l'artiste Tony Smith :

« Je ne me rends pas compte du jeu de la lumière et de l'ombre sur mes pièces. Je ne connais que la forme essentielle. Je m'intéresse à la chose et non aux effets – les pyramides participent de la géométrie et non de l'effet<sup>5</sup>. »

De telles déclarations reposent sur une remarquable volonté d'économie, voire d'appauvrissement. Dans cette optique, le meilleur est assimilé, d'une façon ou d'une autre, au moins « coûteux » sur le plan des moyens, de la complexité ou de la référentialité. Dans la plupart des cas, même la couleur est minimale. L'austérité prime au détriment d'éventuelles valeurs. Selon de telles hypothèses, le ludique et l'effroi du grotesque, sa prédilection pour la répétition et la prolifération gratuites interdisent toute *rentabilité*. Ce qui lui a valu d'être relégué au second plan. D'après ces calculs, tout ornement est nécessairement excessif.

<sup>4</sup> BARBARA ROSE, « ABC ART », DANS GREGORY BATTOCK, *MINIMAL ART: A CRITICAL ANTHOLOGY*, NEW YORK, E.P. DUTTON & Co., 1968, P. 281.

<sup>5</sup> SAMUEL WAGGSTAFF JR., « TALKING WITH TONY SMITH », DANS GREGORY BATTOCK, *IBID.*, P. 385.

Bien que trouvant ses racines dans le décoratif, et qu'il en soit encore empreint, le grotesque va au-delà de l'ornement.

L'impact majeur du grotesque – qui n'est pas sans rapport avec l'ornemental et l'excessif – participe de son traitement des figures qui en constituent les motifs. Qu'il s'agisse du palais de Néron, des cathédrales du Moyen Âge ou des films d'épouvante d'aujourd'hui, ces iconographies se distinguent par des stratégies de distorsion, de recombinaison, de fusion et de déplacement par rapport au « naturel ». Selon Wolfgang Kayser, un des grands théoriciens du grotesque, le style est :

« ...non seulement quelque chose de ludique et de fantastique, mais quelque chose de menaçant et de sinistre en présence d'un monde diamétralement opposé à celui qui nous est familier – un monde dans lequel le règne de l'inanimé rejoint ceux des plantes, des animaux et des êtres humains, et où les lois de la statique, de la symétrie et des proportions n'ont plus cours<sup>6</sup>. »

Cette citation condensée mérite qu'on s'y attarde.

Comme l'affirme Kayser, le monstrueux dans le grotesque tient souvent à la fragmentation et à la recombinaison d'êtres, donnant au bétail des têtes de serpents ou d'oiseaux, prêtant des traits humains à des éléments floraux, ou favorisant l'aberration – bouches immenses, bras et jambes multiples. Nées du croisement entre l'animal et le végétal, ces créatures hybrides n'appartiennent ni à un règne ni à l'autre. Aujourd'hui, les manifestations de ces formes sont encore plus dissolues, mêlant non seulement l'animal et l'humain, mais l'humain et le technologique. Dans tous les cas, il s'agit de créatures hybrides dont l'identité et le rôle dans l'ordre naturel restent à déterminer, ajoutant à la superfluité de l'ornement un manque troublant d'appartenance et de fonction.

<sup>6</sup> WOLFGANG KAYSER, *IBID.*, P. 21.

Le grotesque se distingue également par la déformation du « réel », l'abolition des normes et proportions, et le mépris des principes physiques dans le cas des tiges graciles supportant d'imposants détails ou masques architecturaux par exemple. Dans de tels cas, le grotesque va jusqu'à défier les principes organisateurs du monde matériel, abolissant toute loi – humaine, naturelle ou divine.

Ce traitement plutôt capricieux du monde ordinaire explique la tendance populaire à associer le grotesque au fantastique d'une part, et à la caricature de l'autre. Nonobstant la logique de ces associations, il nous faut tenir compte d'un certain nombre d'affirmations compensatoires qui viennent tempérer le lien, le rendent moins absolu. En général, les associations et les combinaisons fantastiques du grotesque sont tirées du monde réel – le végétal et l'animal – et présentées comme étant ancrées dans le monde réel, et non dans une réalité autre. De plus, ses exagérations, aussi drôles soient-elles, sont empreintes d'une ambivalence – morale (faute de meilleur terme) et formelle – qui les distingue de la caricature pure. Le grotesque, même hallucinant, n'exprime pas généralement une volonté à l'extérieur du monde, ou pour un autre monde. Il fait partie de ce monde, une partie étrange, peut-être, mais son étrangeté demeure ancrée dans le reconnaissable.

Cette filiation à la tradition de la caricature anime également une autre forme importante d'hybridité ou d'impureté dans le courant souterrain de l'esthétique grotesque, soit la façon qu'ont ces figures multiformes d'apparenter terreur et humour. Comptent parmi les témoignages les plus éloquents de cette tradition, les profils composés de fruits et de légumes d'Arcimboldo et la *Métamorphose* de Kafka, dont on ne sait si on doit en rire ou se détourner. Aujourd'hui, les excès des étranges contes de fées filmiques de Matthew Barney suscitent à la fois le rire et l'épouvante au même titre que la prose hilarante, tordue et violente de Will Self. Je pense notamment à *Mon idée de plaisir*<sup>7</sup> et à son protagoniste quasi démiurgique, ou à *Ainsi vivent les morts* et à son étrange quotidien posthume. Toutes ces œuvres suscitent un rire résolument *nerveux*.

<sup>7</sup> VOIR VICTORIA NELSON, *THE SECRET LIFE OF PUPPETS*, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS, HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2001.



Le mélange de créatures et le mépris des lois physiques ont largement contribué à l'opposition véhémement suscitée par le grotesque. Les critiques du genre ont tendance à considérer l'apparence des choses – ou ce qu'elles semblent être, la nature étant pratiquement invisible – comme un étalon moral et esthétique. Le grotesque laisse manifestement à désirer : les tiges graciles ne sont pas en mesure de supporter le poids des structures qu'elles portent dans les peintures, non plus que les troupeaux sont dotés de têtes de reptiles. Il s'agit là de phénomènes *impurs* et *dénaturés*.

Citons un des premiers critiques du grotesque, le redoutable Bernard de Clairvaux :

« Mais que signifient dans vos cloîtres, là où les religieux font leurs lectures, ces monstres ridicules [...] ? A quoi bon, dans ces endroits, ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi-hommes, ces tigres bariolés [...] ? Ici on y voit une seule tête pour plusieurs corps ou un seul corps pour plusieurs têtes : là c'est un quadrupède ayant une queue de serpent et plus loin c'est un poisson avec une tête de quadrupède. Tantôt on voit un monstre qui est cheval par devant et chèvre par derrière [...] Grand Dieu ! si on n'a pas de honte de pareilles frivolités, on devrait au moins regretter ce qu'elles coûtent<sup>8</sup>. »

L'accusation de saint Bernard souligne les reproches les plus courants présentés dans cet essai, mais avance également les notions de frivolité et de gaspillage, tant au niveau du coût que d'un impact potentiel sur la productivité. C'est un refus qui va au-delà de l'esthétisme. C'est un refus philosophique et moral. C'est un appel à l'efficacité, et à la vertu également. Le modèle économique se manifeste de nouveau.

La question est étroitement liée à celle de l'économie esthétique abordée dans la brève discussion sur l'ornement. Jumelée à ces arguments, elle forme une matrice

<sup>8</sup> VOIR CHAPITRE « SAINT BERNARD BLÂME LE LUXE DÉPLOYÉ DANS LES ÉGLISES ET DANS LES ORATOIRES, LA SOMPTUOSITÉ AVEC LAQUELLE ON LES CONSTRUIT, ET L'ABUS QU'ON Y FAIT DE PEINTURES ET DE DÉCORATIONS » CHAPITRE XII DE L'APOLOGIE DE SAINT BERNARD ADRESSÉE À GUILLAUME, ABBÉ DE SAINT-THIERRY; [WWW.ABBAYE-SAINT-ENDOIT.CH/SAINTS/BERNARD/TOME02/GUILLAUME/GUILLAUME.HTM](http://WWW.ABBAYE-SAINT-ENDOIT.CH/SAINTS/BERNARD/TOME02/GUILLAUME/GUILLAUME.HTM)

pour la méfiance dont le grotesque fait inévitablement l'objet. Il est perçu comme étant gratuit, superflu et, partant, suspect. Qui plus est, le fait que saint Bernard envisage la possibilité que ces sculptures aberrantes puissent troubler l'ordre de la vie monastique laisse entrevoir de nouvelles questions et d'importantes possibilités dans le cadre de cet examen du monstrueux.

#### TÊTE-BÊCHE

Le mélange de l'ornement et de l'excès, de l'hybride et de l'irrationnel proposé par le grotesque défie l'ordre normal des choses. Cela dit, ce renversement délibéré, indissociable du grotesque, trouve une place dans le social – c'est-à-dire ex-folio et ex-muro – dans le *carnaval*.

Dans le cadre du carnaval – j'entends ici « carnaval » tant au sens strict du mot qu'au sens plus large des fêtes populaires anciennes et dans les interstices de notre époque, et de productions artistiques et littéraires dites carnavalesques – l'*exceptionnel* devient le foyer d'un espace et d'une attention partagés. Plus précisément, une culture de la pauvreté autorise les dépenses les plus folles et une culture de la modération encourage les démonstrations les plus tapageuses. (On serait tenter de sourire en imaginant d'autres possibilités; une culture d'excès baroque réserverait-elle une place aux manifestations publiques d'abnégation et d'ascétisme?)

Le carnaval s'accompagne de l'abolition ou de l'inversion des règles et des fonctions, de processions et défilés, de déplacements et de voyages sans fins pratiques, et de musique. Les participants cèdent aux plaisirs sensuels – nourriture, boisson, voire même manifestation sexuelle – sur la place publique, intervertissant un ensemble de structures sociales. Géants, nains et une foule d'« autres » culturels jouent des rôles de premier plan dans les réjouissances. Des animaux défilent dans les rues, libérés de leurs enclos, de leurs travaux agricoles ou autres, et participent à une activité humaine.

Les carnavaliers portent des masques qui dissimulent et neutralisent l'identité, représentant des traits déformés ou animaliers. Ils se parent de costumes hauts en

couleur, ornés de paillettes ou de plumes, autre mélange entre l'humain, le végétal et l'animal.

Le renversement des hiérarchies, l'élection d'un roi des fous par exemple, était une caractéristique singulière et importante de la tradition du carnaval. Caractéristique qui témoigne éloquemment de ses préoccupations et de ses implications. Comme le fait remarquer Mikhaïl Bakhtine :

« À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme<sup>9</sup>. »

De plus, le carnaval est un espace de fête, un espace possédé par l'esprit du rire, tant macabre que joyeux. Pour reprendre Bakhtine : « [...] ce rire est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois<sup>10</sup>. »

L'esprit carnavalesque est lui aussi habité par la l'ambivalence. Crainte et liesse, gaieté et menace s'étreignent et dansent. L'ambivalence est un des traits dominants des réjouissances. Le masque à la fois dissimule et renseigne – manifestation tangible des choix de celui ou celle qui le porte. Le rire est tour à tour bienveillant et cruel. Un roi est élu, mais ne règne pas. L'ordre social est banni, mais non aboli dans un acte de création qui trouve son équivalent dans la façon dont les monstres impossibles qui sont l'objet de notre étude s'immiscent dans notre monde sans le détruire. De plus, le carnaval ne semble servir d'autres fins que les siennes et participer de la stricte performance, aussi inusitée soit-elle.

<sup>9</sup> MIKHAÏL BAKHTINE, *L'ŒUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS ET LA CULTURE POPULAIRE AU MOYEN ÂGE ET SOUS LA RENAISSANCE*, TRAD. PARIS, GALLIMARD, 1970, P. 18.

<sup>10</sup> *IBID.*, P. 20.

Les carnavaliers se costument, portent de masques, participent pleinement aux réjouissances; ils sont conscients qu'il s'agit d'un moment et d'un espace précis et discrets, qu'ils sont en fait des acteurs dans une cérémonie ou une pièce pour laquelle il n'y a pas de public. Il n'y a aucune distinction entre acteurs et spectateurs. (C'est sans doute vrai malgré le célèbre rôle de « réglementation » de l'espace carnavalesque.) « Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*<sup>11</sup>. » Ces réjouissances éliminent la frontière entre le consommateur de culture et son créateur; elles créent un espace qui se veut une sorte de cercle culturel enchanté. Le grotesque n'est pas représenté dans l'espace carnavalesque, il y est incarné.

Bien qu'il soit plus aisé d'identifier les caractéristiques du grotesque dans les œuvres d'art et de littérature, il est peut être plus facile de parler de ses effets en envisageant le carnaval et sa façon de franchir la frontière, aussi précaire et arbitraire soit-elle, séparant l'art et la vie. Ici, il nous est enfin donné d'aborder le grotesque et de l'interroger.

#### UNION VOLATILE

La notion de lignes de démarcation est donc indissociable de l'examen du grotesque. Perçu comme ornement, le grotesque outrepassé les limites de la fonction, du bon goût, de la modération. Hybridité monstrueuse, il fracasse l'ordre naturel apparent. Dans le contexte de l'esprit carnavalesque, il bouleverse les hiérarchies sociales et favorise le rire et l'excès aux dépens d'autres principes organisateurs. Peu importe l'angle sous lequel nous abordons cette étrange matière, le grotesque semble toujours sur le point de franchir un pas, d'abolir une frontière. Forme, fonction, ordre – ils cèdent tous. Comme le fait remarquer Geoffrey Galt Harpham, il existe des tensions extrêmes à *l'intérieur* de ses manifestations :

« Les formes grotesques exercent une forte pression sur l'union de la forme et du contenu en les mettant tous deux en premier plan; ils

<sup>11</sup> *IBID.*, P. 15.

apparaissent donc non pas comme une association, mais comme une guerre, une lutte<sup>12</sup>. »

L'incompatibilité entre stratégie formelle et matière représentationnelle compte parmi les traits dominants du grotesque. Les figures étranges et la fonction décorative qu'elles servent transgressent le rapport normatif du visuel. Les frises et motifs ornant coupoles et chapiteaux non seulement charment le regard, mais troublent l'esprit. L'humour de Rabelais – scruté à la loupe par Bakhtine – avec ses murs d'organes génitaux et ses clochers phalliques provoque l'hilarité en faisant fi des conventions sociales.

Il n'est donc pas faux d'identifier le grotesque comme un lieu de contestation, voire même de combat. Nier la frontière séparant une chose et une autre – l'humain et l'animal, le végétal et le minéral – constitue une sorte d'assaut du « réel disciplinaire ». Et si ce n'était que le début? Assurément, la lecture qui reconnaît *uniquement* l'esprit de combat fait abstraction de l'humour, aussi macabre soit-il, et du ravissement visuel qui sont indissociables du grotesque.

Ces images de monstres dansant, aux sourires grimaçants et moqueurs, vont au-delà du simple conflit. De faire du conflit le point de mire semble partial. Plutôt qu'une lutte pour gagner de l'espace, ce mélange d'une chose et de l'autre pourrait tout aussi bien être un appel à l'abolition de la frontière. Lorsque Horace aborde l'association du tigre et du mouton, il pourrait fort bien se faire l'écho d'Isaïe qui crie sa condamnation. Alors pourquoi interpréter le jumelage du reptile et du bétail, de la vigne et de l'architecture comme un acte de guerre? Pourquoi ne pas interpréter cette lutte et cette sueur, comme une manifestation de désir? Ou de plaisir? Comme une manifestation de la volonté de s'accoupler intimement, profondément à quelqu'un ou à quelque chose d'*autre*. Après tout, il y a de nombreuses façons d'interpréter cette transgression non pas comme un refus, mais comme une affirmation. À preuve, l'ornement fait partie intégrante des objets de

<sup>12</sup> GEOFFREY GALT HARPHAM, *ON THE GROTESQUE*, PRINCETON, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1982, P. 7

tous les jours – de la tasse à thé jusqu'au pardessus. Il n'est pas question de supprimer la fonction, mais plutôt d'esthétiser l'activité. C'est un acte sensuel. Les costumes et le délire du carnaval visent manifestement à brouiller la frontière séparant l'art et la vie. L'extraordinaire transformation des créatures du vocabulaire figuratif du grotesque et leur défi joyeux à la loi naturelle en sont le témoignage éloquent.

Il se peut que le grotesque soit non pas une parodie de la réalité, mais plutôt un rappel de la continuité de toutes choses qui sous-tend la définition de la réalité. Cela justifierait le rire, le ravissement palpable des monstres qui vont et viennent entre l'animal, l'humain et le végétal, inconscients de la grande appréhension qu'ils suscitent. Ils expriment tour à tour la joie et la terreur, l'humain et l'animal, le plaisir et la difformité. Ils louent la vie dans toute sa complexité, y compris, mais sans s'y limiter, le combat, la transgression et la mort. *Force* nous est donc de mettre en question une lecture trop restrictive du grotesque en tant que combat; cette lecture – à la différence de celle-ci – ne saurait inclure son opposé.

Dans sa conclusion, Harpham suggère que le grotesque peut remplacer l'art, incarnant les contradictions et tensions qui s'y rattachent. Je crois qu'il a raison, mais j'irais jusqu'à dire que le grotesque se rit de toutes les frontières, même celles qui circonscrivent l'espace de l'art.

Le grotesque serait plutôt une forme de lutte contre la contrainte même, un (r)appel à une communion profonde, lascive voire primordiale. Le grotesque – perpétuellement inconvenant, perpétuellement déclassé – n'a sa place que parmi les gestes les plus radicaux; une affirmation de ce qu'il représente : changement constant, interaction constante, copulation constante. Le grotesque est un érotisme, une reconnaissance de la diversité infinie dans la vie et dans l'art et une soif d'y participer. C'est une volonté de mettre fin à l'isolement inhérent à la subjectivité en épousant la *porosité*.

Et lorsque j'invoque cette imposante présence – l'unité-de-l'être – je suis conscient des risques. Je n'ai aucune intention de m'adonner à la métaphysique, il n'en est nul besoin. Le monde dans sa factualité la plus banale peut s'avérer suffisant pour

entretenir de tels désirs fous, et sa complexité le laisse clairement entendre, mais il n'est pas nécessaire qu'il le soit. Le grotesque est un acte d'imagination. Même si la vaste communion qu'il prône demeure pour le moment introuvable, il n'est pas nécessaire qu'une chose existe pour que nous la reconnaissons et que nous entreprenions de la créer. Un franchissement imaginaire des frontières contribuerait peut-être à réduire les exigences de la subjectivité – fabriquée ou autre. C'est là un autre secret du carnaval; les hiérarchies et les disciplines de l'ordre social sont renversées à ce moment et dans cet espace, aussi longtemps que nous continuons à rire. C'est une inversion, une révolte, mais c'est plus encore. C'est quelque chose pour laquelle aucune excavation n'a encore trouvé de nom.

Étant donné que cette curieuse idée semble toujours sur le point de franchir une frontière, qu'elle se moque des binaires et se complait dans le désordre, donnons-lui un nom *ancien*. Appelons-la *chaos* – source ancienne, à la fois immanente et transcendante, que Hakim Bey envisage comme :

« Un bloc brut, le culte d'un *monstre* unique, inerte & spontané, plus ultraviolet que toutes autres mythologies (telles les ombres devant Babylone), *l'unité-de-l'être primordiale indifférenciée* qui irradie encore sereinement comme les étendards noirs des Assassins, hasardeux & perpétuellement empoisonnés<sup>13</sup>. »

En fin de compte, le grotesque s'en moque.

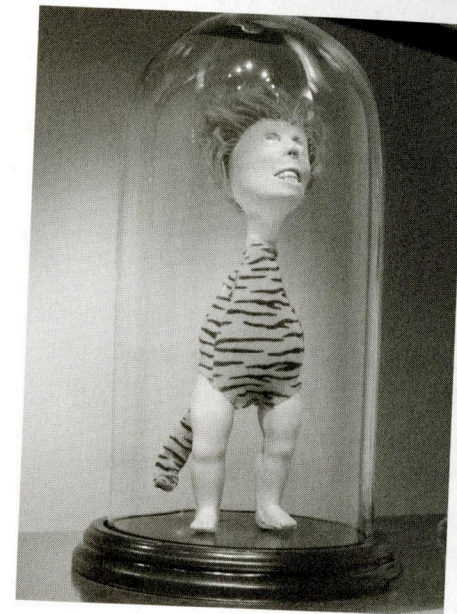
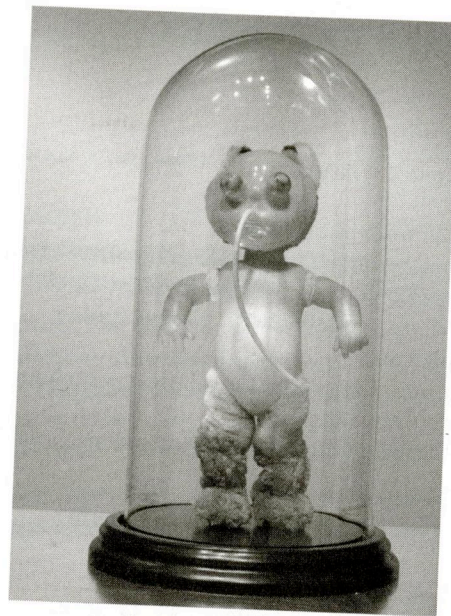


Bette (détail), CLAUDE PERREAULT

<sup>13</sup> HAKIM BEY, *LE CHAOS N'EST JAMAIS MORT*, TRADUCTION DE SPARTAKUS FREEMANN, NADIR DE LIBERTALIA, AVRIL 2005 E.V.; [HTTP://WEBZINE.HERMESIA.ORG/~HAKIM-BEY](http://webzine.hermesia.org/~hakim-bey/) (C'EST MOI QUI SOULIGNE)



*Déroutes quotidiennes...* (détail), LOUIS FORTIER



*Elixir* (détail), MYRIAM LAPLANTE

## WORKS EXHIBITED / ŒUVRES EXPOSÉES

ALAIN BENOIT

*Pâte-Molle 2 / Sculpture Hippothétique*, 2005

Looped DVD projection, 20 min.  
Projection DVD en boucle, 20 min

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

Colour reproduction /  
reproduction couleur : 47

*What's the Ugliest Part of Your Body?*, 2001

Plexiglas, aluminum, cloth, wood,  
fluorescent tubes  
Plexiglas, aluminium, tissu, bois,  
tubes fluorescents  
463 x 463 x 244 cm

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

Colour reproductions /  
reproductions couleur : 44, 45

*Étalon*, 2003

Urethane, metal / uréthane, métal  
170 x 85 x 75 cm

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

Colour reproduction /  
reproduction couleur : 46

LOUIS FORTIER

*Déroutes quotidiennes*  
(programme long, dit de la reconstruction)

*Avatars, angles, moules et fuites*, 2007  
Microcrystalline wax, plaster, rubber,  
plywood  
Cire microcrystalline, plâtre, caoutchouc,  
contreplaqué  
Variable dimensions / Dimensions variables

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

Colour reproductions /  
reproductions couleur : 33, 34, 35, 48

*La répétition (Chant des possibles : mars*  
*2005, août 2006, mai 2007,*  
*janvier 2008 ...)* 2005

Microcrystalline wax, plaster /  
Cire microcrystalline, plâtre  
161 X 226 cm

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

*La Correction*

*Une méthode pour saisir une notion*  
*d'éternité en vingt secondes*, 2005  
Microcrystalline wax / Cire microcrystalline  
Variable dimensions / Dimensions variables

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

MYRIAM LAPLANTE

*Elixir*, 2004

Mixed media / techniques mixtes  
Variable dimensions / dimensions variables

Courtesy The Gallery Apart, Rome and  
Fondazione Volume!, Trastevere.  
Avec l'aimable concours de la Gallery Apart,  
Rome et de la Fondazione Volume!,  
Trastevere.

Colour reproductions /  
reproductions couleur : 40, 41, 42, 43

CLAUDE PERREAULT

*Bette, Cate, Judi, Quentin*, 2006

Paper and acrylic medium on Masonite /  
papier et médium acrylique sur panneau dur  
122 X 92 cm each / chacun

Courtesy the artist  
Avec l'aimable concours de l'artiste

Colour reproductions /  
reproductions couleur : 36, 37, 38, 39

## BIOGRAPHIES

### MATHIEU BEAUSÉJOUR

Mathieu Beauséjour is a self-taught artist who has presented his installation work and interventions on a regular basis since the mid-1990s. His projects are exhibited in various venues across Canada and Europe. He curated the exhibitions *©onditions légales* at Articule (1998), *Teenage Kicks* (2006) at Centre Clark, and co-curated with Nathalie de Blois the event *Trafic* in Abitibi-Témiscamingue. He has been coordinator of Centre Clark since 2000. He lives in Montréal.

[www.mathieubeausejour.com](http://www.mathieubeausejour.com)

Artiste autodidacte, Mathieu Beauséjour présente un travail d'installation et d'intervention régulièrement depuis le milieu des années 1990. Ses projets sont exposés dans divers lieux au Canada et en Europe. Il a été commissaire des expositions *©onditions légales* à Articule (1998) et *Teenage Kicks* (2006) au Centre Clark. En 2005, il était co-commissaire avec Nathalie de Blois de l'événement *Trafic* en Abitibi-Témiscamingue. Il est coordonnateur du Centre Clark depuis 2000. Il vit à Montréal. [www.mathieubeausejour.com](http://www.mathieubeausejour.com)

### ALAIN BENOIT

After obtaining a BFA from UQAM, Alain Benoit furthered his studies at the École d'art de Marseille-Lumigny in France, and at the Jan van Eyck Academy in Maastricht, the Netherlands. Solo exhibitions are planned at the Musée régional de Rimouski in collaboration with the Musée d'art de Joliette (2007), and have taken place at Galerie Joyce Yahouda, Montréal (2006) and Le Creux de l'Enfer, in Thiers, France (2001). Alain Benoit lives in Montréal. [www.alainbenoit.ca](http://www.alainbenoit.ca)

Après l'obtention d'un baccalauréat en arts plastiques de l'UQAM, Alain Benoit poursuit ses études à l'École d'art de Marseille-Lumigny, en France, puis à l'Académie Jan van Eyck, à Maastricht, aux Pays-Bas. Son travail fait l'objet d'expositions solo au Musée régional de Rimouski en collaboration avec le Musée d'art de Joliette (2007) à la Galerie Joyce Yahouda, Montréal (2006) et à le Creux de l'Enfer, Thiers, France (2001). Alain Benoit vit à Montréal. [www.alainbenoit.ca](http://www.alainbenoit.ca)

### PETER DUBÉ

Peter Dubé is a writer of fiction and cultural criticism. He is the author of *The Vortex Faction Manifesto*, the novel *Hovering World*, and *SONGS*, a forthcoming collection of short fictions. His essays and reviews have appeared in numerous exhibition publications and journals including *Esse*, *Espace Sculpture*, *Spirale* and *CV Photo*. He lives in Montréal.

Peter Dubé est écrivain et critique culturel. Il est l'auteur de *The Vortex Faction Manifesto*, du roman *Hovering World* et de *SONGS* un recueil de nouvelles à paraître prochainement. Ses essais et critiques ont été publiés dans de nombreux catalogues d'exposition et revues, dont *Esse*, *Espace sculpture*, *Spirale* et *CV Photo*. Il vit à Montréal.

#### LOUIS FORTIER

Louis Fortier received his BFA from Université Laval in Québec in 1985, followed by studies in Art History at UQAM where he completed his MFA in 1994. He has participated in a number of exhibitions throughout Québec, namely at Galerie B-312, Plein Sud, Centre d'artistes Axénéo 7, Centre Clark and l'Oeil de Poisson. Louis Fortier lives in Montréal.

En 1985 Louis Fortier obtient un baccalauréat en arts plastiques de l'Université Laval à Québec. Il poursuit ses études à l'UQAM en histoire de l'art et termine une maîtrise en arts plastiques en 1994. Il participe à de nombreuses expositions au Québec notamment à la Galerie B-312, à Plein Sud, au Centre d'artistes Axénéo7, au Centre Clark et à l'Oeil de Poisson. Louis Fortier vit à Montréal.

#### MYRIAM LAPLANTE

Myriam Laplante studied visual arts and linguistics at the University of Ottawa. She has exhibited her work in several museums, galleries and in performance festivals throughout North America, Europe and Asia. Her work is included in the permanent collections of the Musée nationale des beaux-arts du Québec, the Museum of Contemporary Canadian Photography (Ottawa), the Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Rome), the Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO). Myriam Laplante has lived in Italy since 1985. She is represented by the Annina Nosei Gallery (New York) and The Gallery Apart (Rome). [www.thegalleryapart.it](http://www.thegalleryapart.it)

Myriam Laplante fait ses études en arts visuels et en linguistique à l'Université d'Ottawa. Elle participe à de nombreuses expositions dans des musées, galeries et à plusieurs festivals de performances en Amérique du Nord, Europe et Asie. Ses œuvres font partie de la collection permanente du Musée nationale des beaux-arts du Québec, du Musée canadien de la photographie contemporaine (Ottawa), de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Rome), du Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO). Myriam Laplante vit en Italie depuis 1985. Elle est représentée par la Annina Nosei Gallery (New York) et The Gallery Apart (Rome). [www.thegalleryapart.it](http://www.thegalleryapart.it)

#### CLAUDE PERREAULT

After studies in scenography in the 1980s at the Conservatoire d'art dramatique de Québec and at L'École nationale des arts décoratifs de Paris, Claude Perreault turns to visual arts and exhibits his work in numerous exhibitions notably, *Artifice 98* organized by the Saidye Bronfman Center and *L'Art qui fait Boum!* (2000) at the Marché Bonsecours. He has had solo exhibitions at the Centre Clark (1997), Language Plus (1998), Grave (2003), and at Grunt in Vancouver (2000). He lives in Montréal.

Après une formation en scénographie au Conservatoire d'art dramatique de Québec et à l'École nationale des arts décoratifs de Paris à la fin des années 80, Claude Perreault s'intéresse aux arts visuels et réalise des œuvres qui sont exposées dans de nombreux événements, notamment *Artifice 98* organisé par le Centre Saidye Bronfman et *L'Art qui fait Boum!* (2000) au Marché Bonsecours. Son travail fait l'objet d'expositions solo au Centre Clark (1997), à Language Plus (1998), à Grave (2003), ainsi qu'à Grunt à Vancouver (2000). Il vit à Montréal.





*La Tête au ventre* is an excuse to throw a party, a not-too organized party, a touch shambolic, guided by lively spirits and eccentric ideas. It is also the feast of our flesh—our own meat—set up in the midst of the art, in order to be among the works, in order to look them in the eye and recognize oneself. In bringing our thought about the work on display down to the belly, while laughing not *at them*, but *with them*, I hope to unearth what there is of the deeply fleshly in our relationship to the other. Bodies as envelopes that parody themselves, that travesty, that mask themselves, that bring forth an attitude, a way of thinking, a way of doing inscribed with pleasure in a materialization that moves toward the body, the earth and through laughter. *Send in the clowns.*

*La Tête au ventre* est un prétexte pour faire la fête, une fête pas trop organisée, un peu bordélique, guidée par des esprits vifs et des réflexions excentriques. C'est aussi la fête de notre chair – de notre viande – qui s'installe au milieu des œuvres d'art, pour être parmi elles, pour les regarder d'égal à égal, pour s'y reconnaître. En rabaisant notre pensée à notre ventre, en riant non pas *d'elle*, mais *avec elle*, je souhaite dégager ce qu'il y a de profondément charnel dans notre rapport à l'autre. Des corps comme enveloppes qui se parodient, se travestissent, se masquent pour faire éclore la monstration d'une attitude, d'une façon de penser l'art, d'une façon de faire qui s'inscrit par le plaisir dans une matérialisation qui va vers les corps, vers la terre, et par le rire. *Send in the clowns.*



galerie **leonard  
& bina  
ellen**  
art gallery

ISBN-10: 2-920394-73-8  
ISBN-13: 978-2-920394-73-5

