

ETC



## Humour et démesure. Le grotesque à l'oeuvre

### *La tête au ventre*, Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, Montréal. 18 janvier - 24 février 2007

Éric Chenet

Numéro 79, septembre–octobre–novembre 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35058ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chenet, É. (2007). Compte rendu de [Humour et démesure. Le grotesque à l'oeuvre / *La tête au ventre*, Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, Montréal. 18 janvier - 24 février 2007]. *ETC*, (79), 46–49.



Montréal

## HUMOUR ET DÉMESURE. LE GROTESQUE À L'ŒUVRE.

*La tête au ventre*, Galerie Leonard et Bina Ellen  
de l'Université Concordia, Montréal. 18 janvier - 24 février 2007

« Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. »

Charles Baudelaire

sthétique du ridicule et de l'excès, le grotesque voit ses territoires bien souvent secoués par un rire énorme, un rire que Kayser qualifiait d'effroyable, que Baudelaire, au contraire, estimait profond et enivrant, surtout par un éclat de rire ambivalent qui exprime l'inquiétante versatilité de l'horreur et du comique, lorsqu'il est question de difformités corporelles et de l'excès de laideur. Voici, en quelques mots, ce sur quoi nous propose de réfléchir l'exposition *La tête au ventre*, présentée à la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia. Sous le commissariat de Mathieu Beauséjour<sup>1</sup>, ce projet a d'emblée le mérite d'examiner le corps du point de vue de la chair ce qui, disons-le, n'est pas une perspective couramment envisagée de ce côté-ci de l'Atlantique. En matière de corps, la tendance des dernières années serait plutôt de l'ordre du détachement, d'un corps qui tend à disparaître, sinon à se métamorphoser en quelque chose d'inhumain, voire de monstrueux. Le travail des artistes canadiens Janieta

Eyre et David Altmeld est, à ce titre, emblématique. De manière générale, disons que l'un comme l'autre traite – avec plus ou moins de nuances – de la métamorphose humaine, du clonage, de la fragmentation du corps et convie le regardeur à un spectacle énigmatique et angoissant, teinté d'humour noir. D'aucuns objecteront peut-être que ces œuvres conservent une dimension grotesque, en raison de leurs attributs fantastico-baroques et du caractère tragique mêlé d'horreur, dont elles témoignent. Cependant, manquent à ces principes l'allégresse et la joie délirante que réclame l'esthétique du grotesque et sans lesquelles le rire qui en résulte suscite moins la catharsis – l'effet de « purgation des passions » développé par Aristote – que l'impression d'instabilité du monde.

Les œuvres présentées dans *La tête au ventre* se situent, bien au contraire, dans un rapport beaucoup plus étroit à la chair. Celle de notre ventre d'abord, qui se tord sous l'effet du rire dans cet univers festif et carnavalesque. Un rire rebelle, au dire de Bakhtine, dont les rugissements sont envisagés comme l'expression d'une révolte face aux contraintes d'ordre social. Celle, ensuite, de notre corps tout entier qui, au bord du malaise devant ces figures informes et risibles – rabaissées pour certaines au rang de l'animalité –, mesure le seuil de sa dignité et de son incommensurable vanité. En outre, ces œuvres se situent sur un axe historique, celui d'une



catégorie esthétique à part qui, tant en littérature que dans les arts visuels, s'est affirmée en cultivant les paradoxes – entre le comique et le sérieux, la folie et le tragique – dont il convient, au détour de ces formes inédites, de prendre la mesure. Enfin, ces œuvres se situent dans « l'air du temps », si je peux m'exprimer ainsi, dans le rapport dialectique que ce genre entretient avec deux concepts particulièrement opérationnels, tout au moins sur la scène artistique européenne, à la fois voisins et différents : l'idiotie et le burlesque.

Au croisement du burlesque d'abord, le film d'animation d'Alain Benoit – *Pâte-Molle 2/Sculpture Hippothétique* – présente un homme nu et obèse courant à quatre pattes dans l'espace immaculé de son environnement numérique. Dans cette cavalcade pour le moins extravagante, défiant toutes les lois physiques de la gravité et de la pesanteur, notre Pantagruel moderne galope avec l'agilité et la grâce d'un pur-sang. Sans jamais interrompre sa course, ni montrer le moindre signe de fatigue, cet être mi-homme mi-animal, pansu et leste à la fois, ne semble avoir d'autre but que de se mouvoir indéfiniment, d'autre compétence que de révéler, avec toute l'absurdité et le grotesque que cela requiert, la supériorité de l'homme sur la nature<sup>2</sup>. Situation grotesque, donc, mais également burlesque dans la mesure où le film, présenté en boucle, met en scène un corps suspendu dans la répétition. Contrairement à la linéarité du récit dans le cinéma narratif traditionnel, Alain Benoit propose un temps radicalement différent où le corps, telle une machine, est soumis à reproduire inlassablement le même mouvement. « Du mécanique plaqué sur du vivant », voilà qui aurait sans doute plu à Bergson.

Autre procédé burlesque qui, cette fois-ci, ne relève pas d'un comique de geste, mais plutôt d'un comique de mot : le discours implicite contenu dans le titre. Car, alors que le spectateur contemple un film d'animation, le titre indique paradoxalement qu'il s'agit d'une sculpture équestre. Apparaissent dès lors les véritables enjeux

de cette œuvre qui semble en définitive proposer une relecture de la statuaire et du monument au moyen de la technologie numérique. « *Sculpture hippothétique*, nous dit l'artiste, amalgame le cheval et son cavalier annulant ainsi l'hommage lié traditionnellement aux œuvres célébrant la gloire militaire<sup>3</sup>. » Ici, comme on peut le constater, le burlesque repose sur l'appropriation d'un sujet – la statuaire – que Benoit traite dans un style différent. Différent et, à sa manière, discordant car sous cette forme, le burlesque apparaît comme un principe profanateur susceptible d'ébranler l'art de représenter en ronde-bosse la figure humaine.

Grotesque et subversif, c'est également ce que peut déclarer le spectateur au sujet d'*Étalon*, une véritable sculpture, cette fois-ci, réalisée à partir d'un moulage effectué sur le même modèle. Nu comme un ver et placé à l'entrée de la galerie, « le mâle reproducteur » attend le visiteur de pied ferme, un léger sourire aux lèvres. Campé sur ses cuisses bien en chair, les deux mains sur les hanches légèrement décalées par rapport aux épaules, le personnage reprend, à peu de chose près, la pose classique du *contrapposto*. On y verrait presque, non sans caricaturer un peu, le *David* de Donatello. À ceci près, toutefois, que la corpulence de la sculpture lui interdit de se reposer sur une seule jambe, l'équilibre devant nécessairement être maintenu par l'appui du corps sur les deux pieds. Toujours est-il que cette figure gargantuesque bouscule aussi bien les normes de la statuaire classique que celles de la bienséance et du culte pathologique de la minceur. Dans une société qui prône à outrance un idéal décharné, il va sans dire que Benoit met durement à l'épreuve le conformisme des bien-pensants.

Autre moment sculptural, *Déroutes quotidiennes* ou les mille et une têtes de Louis Fortier, fruit d'une longue série de moulages réalisés sur son propre visage. Disposées mur à mur, des dizaines de tronches multicolores, gueules et autres trombines se déploient dans l'atmosphère rabelaisienne de cette grande fête. Ici, les







couleurs exaltent de tous côtés, la matière déborde, s'impose, se démultiplie, choit. L'artiste tranche, sectionne, martèle, balafre les moulages de sa propre tête lorsque la cire est encore malléable, tout en laissant au hasard le soin de laisser son empreinte. De ce processus de création jaillissent des visages informes et mutilés, certes, mais dont l'expression et les mimiques grotesques produisent inmanquablement un effet de bonne humeur, comme si chaque figure était investie d'une dimension clownesque. Figures grotesques, les têtes de Fortier sont plus proches de la trogne rubiconde d'un gros buveur ou d'un lépreux de Java – chacun en décidera – que d'un autoportrait réaliste. Dans tous les cas, ces drôles de bouilles révèlent par leur difformité tant l'horrible que le risible, le tragique et le comique, contenus dans tout être humain.

Non loin de là, les portraits photographiques de Claude Perreault laissent au contraire deviner une démarche extrêmement précise et méticuleuse. Avec un savoir-faire sans pareil, Perreault réalise des collages à partir de fragments photographiques provenant des revues pornographiques gays. Il découpe des corps entiers, ou en parties, des torsos, des jambes, des pénis qu'il assemble ensuite selon les couleurs et les dégradés afin de recomposer une image hyperréaliste. L'exécution est si convaincante que cela prend un certain temps avant de réaliser qu'il s'agit d'un montage. Dans le cadre de cette exposition, l'artiste présente une série d'images représentant des actrices bien connues de l'industrie cinématographique ayant tour à tour interprété le rôle d'Élisabeth 1<sup>re</sup>, reine d'Angleterre. Dans leur costume d'apparat, *Bette*, *Cate*, *Judi*, *Quentin*<sup>6</sup> toisent le spectateur d'un regard altier, s'imposent avec toute la noblesse due à leur rang et à leur condition monarchique. Mais à y regarder de plus près, on découvre, non sans stupéfaction, que ces visages si familiers du vedettariat sont en fait le résultat d'un arrangement ingénieux de morceaux de chairs et d'organes sexuels. S'opère dès lors une lutte de pouvoir entre les détails pornographiques et l'icône

hollywoodienne, mais également entre ces mêmes détails et l'image puritaine de la Reine Vierge. Il n'est pas inutile de rappeler ici que si, pour Bakhtine, l'esprit carnavalesque représente l'expression privilégiée de l'abolition des conventions, de la transgression des règles et des tabous, de même que de la débauche; nul doute que Perreault réussit ici à faire voler en éclat quelques structures normatives de notre société *politiquement correcte*.

Subversion, détournement, travestissement et masquerade sont également à l'œuvre dans *Élixir*, une installation-performance de Myriam Laplante dans laquelle évoluent des êtres aussi fantastiques qu'étranges. Avec succès, l'artiste emprunte aux contes populaires, à l'imaginaire théâtral et cinématographique, certains de leurs codes narratifs et procédés formels. Pour l'occasion, elle s'inspire de l'univers scientifique et, plus exactement, des laboratoires d'expérimentation biologique et autres cliniques de l'extrême. Dans une officine d'alambics et d'éprouvettes servant à la distillation, se concocte une préparation pour le moins mystérieuse. Au bout de chaque instrument, sifflotant comme des pinsons, de petits êtres hybrides reçoivent, en guise de sacrement, le précieux liquide sur leur front. Mais l'étrange baptême se solde par une cuisante erreur scientifique, l'élixir n'étant rien d'autre qu'une solution corrosive et funeste. Progressivement, le visage des gais lurons se détériore, se gangrène sous l'effet du puissant acide, laissant place à un véritable musée des horreurs. En parallèle à cette installation, l'artiste se livre à une étonnante performance dans laquelle elle incarne un être bicéphale qui, après un combat insolite avec elle-même, ressort finalement vainqueur de son jumeau parasite.

Bien évidemment, le travail de Myriam Laplante reflète des préoccupations aussi réelles qu'inquiétantes, en symbiose avec cette nouvelle ère biologique qui est la nôtre, à cette époque traversée par de profonds bouleversements scientifiques, en vertu desquels l'humain est de plus en plus traité comme un territoire divisible, et le vivant comme un produit voué à la marchandisation. En





convoquant le grotesque en guise de stratégie subversive, en refusant la demi-mesure et le compromis, l'artiste entend semer le trouble dans ce corps de connaissance qu'est l'ingénierie génétique, démesurément tenue en estime par ceux qui tentent à tout prix de lui conférer une valeur universelle. Face à ce spectacle affligeant et outrancier, il semble alors que le vertige du rire est au moins en mesure, l'instant d'un éclat, de manifester son dissentiment, sinon son incompréhension.

Si, comme nous avons tenté d'en rendre compte, cette exposition propose une fête de la chair comme manière de penser notre rapport à l'autre, elle présente également plusieurs épisodes grotesques, comme autant de manières de bousculer l'ordre du monde. Mais il ne faudrait pas pour autant croire que l'acte grotesque est foncièrement porteur d'élan critique ou de protestations sociales. En soi, le grotesque comme le carnavalesque ne sont pas subversifs. Il en va de même de toutes les stratégies humoristiques auxquelles recourent toujours davantage les pratiques artistiques actuelles. Il semble d'ailleurs que l'humour, comme stratégie artistique transgressive, soit directement en corrélation avec l'idée – pour ne pas dire le stéréotype – que l'art aime à ébranler les certitudes et les conventions normatives. Mais ce serait oublier que la valeur efficiente d'un geste critique est d'abord affaire de contexte. Le sens n'étant pas donné dans la forme, on ne saurait trop recommander au clown de renouveler son répertoire de blagues s'il ne veut pas courir le risque de manquer son effet. Et c'est déjà ce que laissait entendre l'artiste américain Bruce Nauman, avec son installation vidéo *Clown Torture* (1987). Affublé d'une perruque rouge et d'un

costume rayé, le visage recouvert d'un épais maquillage, Nauman prévient le spectateur des dangers de la répétition de situations comiques : – *Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off ; who was left ? Repeat. Pete and Repeat were sitting on a fence....* À trop rejouer la même farce, l'histoire ne fonctionne plus, le gag s'émousse et sa valeur subversive s'anémie.

ÉRIC CHENET

#### NOTES

<sup>1</sup> Il convient dès à présent de saluer l'initiative de Michèle Thériault, directrice de la Galerie Leonard et Bina Ellen, d'avoir développé et créé un poste de commissaire invité. Une fois l'an, la galerie convie les commissaires indépendants à présenter des projets d'exposition. Cette démarche participative répond à une vision d'ouverture, de circulation des idées et des approches entre l'institution universitaire et le public.

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs à partir de cette idée de supériorité de l'homme sur la nature que Baudelaire construit sa définition du grotesque. Pour le poète et critique d'art français, le grotesque est profondément contre nature et c'est en cela qu'il touche à « quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif ». C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. « Folia essais », 1976, p. 195.

<sup>3</sup> <http://www.alainbenoit.ca/>.

<sup>4</sup> Bette Davis, Cate Blanchett, Judi Dench et Quentin Crisp.

Critique et historien de l'art, **Éric Chenet** s'intéresse aux formes contemporaines de la création qui interrogent les conventions du construit, explorent de nouveaux types d'habitation et d'appropriation de l'espace. Ses recherches portent également sur les stratégies humoristiques employées dans les pratiques artistiques actuelles. Il a publié des essais diffusés par le Centre des arts actuels Skol et par le Musée national des Beaux-arts du Québec. Il est membre du comité de rédaction de *ETC.* [eric.chenet@umontreal.ca](mailto:eric.chenet@umontreal.ca).