

Christine Lebel

Le beau, le bon, le vrai chocolat...

Christine Lebel

Beautiful, Good, True Chocolate...

Nycole Paquin

Number 52, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9583ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (2000). Christine Lebel : le beau, le bon, le vrai chocolat... / Christine Lebel: Beautiful, Good, True Chocolate.... *Espace Sculpture*, (52), 14–19.

Le beau, le bon, le vrai **chocolat...**

Beautiful, good, true **chocolate...**

NYCOLE PAQUIN

SCRUPLES

Au moment où j'écris ce texte, j'ai devant moi *Chocolate Lady, autoportrait en chocolat* de Christine Lebel, et j'hésite entre la gourmandise et la raison; entre la passion du chocolat et le poids de l'esthétique occidentale (on ne détruit pas les œuvres..., surtout on ne les dévore pas); entre la saveur anticipée et quasi irrésistible du matériau et du scrupule de céder au cannibalisme. Je résiste donc, pour l'instant, à littéralement savourer *Chocolate Lady* dont la forme, l'odeur et la saveur incitent à toutes sortes de transgressions, tout en les posant comme interdits.

En privilégiant des matières comestibles et alléchantes, presque toujours sucrées¹, telles la barbe à papa, la réglisse, la pâte de fruit, la guimauve, le maïs soufflé au caramel, les biscuits et, bien sûr, le chocolat, l'artiste éveille chez le récepteur une propension gustative déjà bien fixée dès l'enfance et qui perdure chez tous les adultes qui n'en perdent jamais la volition². Or, ici, le matériau est un appât sensoriel dont la consommation conduirait irrémédiablement à la double destruction de l'objet d'art et de la représentation de l'artiste. La disparition de l'objet ne ferait cependant que devancer la dégradation naturelle du matériau voué à modifier sa coloration, sa texture et ses propriétés nutritives, perdant ainsi ses qualités d'attraction. Optant pour l'éphémère, Lebel, dont les écrits insistent sur le caractère social de ses interventions³, se montre critique à l'égard d'une société avide de consommation rapide, irréfléchie, victime, dirait Baudrillard, des « stratégies ironiques⁴ » de la publicité qui tourne à vide.

SCRUPLES

While writing this text, I have in front of me *Chocolate Lady, autoportrait en chocolat* by Christine Lebel. I hesitate between gluttony and reason, between a passion for chocolate and Western aesthetic responsibility (one does not destroy art works..., certainly not devour them) and between the anticipated taste of the material, which is almost irresistible, and the scruple of succumbing to cannibalism. For the moment, I resist literally enjoying *Chocolate Lady*, the form, odour and taste inciting all kinds of transgressions while setting them out as forbidden.

Favouring edible and enticing materials that are almost always sweet¹, such as cotton candy, liquorice, crystallized fruit, marshmallow, caramelized popcorn, cookies and, of course, chocolate, the artist arouses the viewer's gustatory propensity, already well installed since childhood and which endures in all adults who never lose the volition.² Here the material is a sensory lure in which consumption immediately leads to the destruction of both the art object and the representation of the artist. But the loss of the object only foresees the material's natural deterioration, which transforms its colouring, texture and nutritive values, thus losing its qualities of attraction. Lebel chooses the ephemeral and insists on the social nature of her interventions.³ Her writings are critical of a society eager for quick, thoughtless consumption and victim of advertising's empty "ironic strategies"⁴, as Baudrillard would say.

Taking her body as the model, the mould,⁵ and offering herself as an object to taste, chew, digest and discharge, the artist was all the more ironical about this transubstantiation during her exhibition.⁶ Here she also represented herself as separate body parts, and each piece was sold to the highest bidder during an auction. A strange call to communion, in which the mercenary side emphasizes the sacrificial nature of a project tinged with a wide range of sexual connotations, including prostitution. The artist made this an issue in her performance at the entrance to the gallery.

For the duration of the exhibition, the other *Chocolate Lady*, the artist, wandered in the street wearing an alluring costume (shiny black oilskin with her pseudonym written on the back, black feather



Christine Lebel,
L'aile ou... la fesse!,
1999. Bois, métal,
latex, chocolat,
plumes, cheveux
synthétiques.
200 x 120 x 80 cm.
Photo : Paul
Litherland.

Christine Lebel,
Je serai... ta cocotte,
1999. Détail.
Plumes, satin,
plastique, paille,
chocolat.
Figurine : 30 x 9 x
2 cm. Photo : Paul
Litherland.

Prenant son corps comme modèle, comme moule⁵, et s'offrant elle-même comme objet à croquer, à déguster, à digérer, à évacuer, l'artiste a d'autant mieux ironisé la transsubstantiation que lors de son exposition⁶, elle s'est aussi représentée en pièces détachées, chacune d'elles ayant été mise en vente au plus offrant lors d'un encan. Étrange appel à la communion, dont le versant mercantile accentue le caractère sacrificiel du projet qui se teinte ainsi de tout un éventail de connotations sexuelles, dont celle de la prostitution, d'ailleurs reprise par la performance de l'artiste aux portes de la galerie.

Pour le temps de l'exposition, l'autre *Chocolate Lady*, l'artiste déambulait dans la rue dans une tenue aguichante (ciré noir affichant à l'endos l'inscription de son pseudonyme; boa à plumes noires; perruque rose; collants noirs et talons très hauts), distribuant ses cartes de visite roses aux clients éventuels. Comme elle l'explique⁷, en s'exhibant de la sorte et se présentant elle-même comme objet de convoitise, elle questionnait l'image du corps consommé, transformé dans et par une société obsédée par la minceur et toutes les phobies qui en découlent. Certes, un tel affublement, accentuant les rondeurs du corps, caricature l'obsession de la maigreur du corps féminin; mais la violence du corps sectionné (la sculpture), l'exhibitionnisme et la vulnérabilité du corps affiché (celui de l'artiste), ainsi que l'amour marchandé ne témoignent-ils pas d'une pulsion de mort? Ici, la dénonciation évidente des lois destructrices imposées par la société de consommation enveloppe le projet comme un écran, un déguisement stratifié dont n'apparaîtrait que la première couche. Mais c'est aux psychanalystes qu'il faut laisser le plaisir de l'effeuiller.

À partir de l'œuvre elle-même (matière, forme, contenu), du discours de l'artiste, de sa performance, du contexte actuel en arts visuels où le corps maltraité et diffamé, métaphoriquement ou litté-



boa, pink wig, black stockings and very high heels), and gave out pink visiting cards to potential clients. She explained⁷ that by parading around and showing herself off as an object of desire, she was questioning the image of the consumed body, changed in and by a society obsessed with thinness and all the phobias that accompany it. Of course, such attire, accentuating the roundness of the body, caricatures an obsession with female body thinness. But is not the violence of the sectioned body (the sculpture), the exhibitionism and vulnerability of the displayed body (that of the artist) and the selling of amorous adventures evidence of a death wish? Here, the evident denunciation of the destructive laws imposed by consumer society envelops the project like a veil, a layered disguise in which only the first layer is apparent. But it is to the psychoanalysts that the pleasure of stripping them away should be given.

The work itself (matter, form, content), the artist's discourse and her performance can be placed in the current visual art context, where the maltreated and defamed body, metaphorically or literally given for consumption⁸ seems to have become a favoured theme. It would be appropriate here to see the work as aiming at a certain kind of iconoclasm, denouncing the amassing of cultural goods, preserved like fetish objects⁹. One could also understand Lebel's gestures (material works and performance) as a call for an aesthetic narcissism, recognizing the "consumer's" individual desire to quickly satisfy his/her impulses. These analytic entries which seem to be the latest wave of ideas linked to postmodernism would probably be right and pertinent, but I am going to approach *Chocolate Lady* in another way. I will use an aesthetic of reception, which considers sensory perception as the matrix of understanding and inter-

ralement offert à la consommation⁸, semble être devenu un thème privilégié, il conviendrait d'y voir un art visant une certaine forme d'icônoclastie dénonçant la sacralité de l'accumulation des biens de culture préservés comme objets-fétiches⁹. On pourrait également comprendre les gestes de Lebel (œuvres matérielles et performance) comme un appel à un narcissisme esthétique légitimant le désir individuel du « consommateur » qui assouvit rapidement ses propres pulsions. Ces entrées analytiques reliées au postmodernisme qui, dit-on, en est à sa dernière vague, seraient probablement justes et pertinentes, mais nous allons aborder *Chocolate Lady* par un autre biais, celui d'une esthétique de la réception qui considère la perception sensorielle comme matrice du jugement et de l'interprétation de l'œuvre. Ce détour a pour objectif de comprendre comment l'œuvre de Lebel entre en conflit avec les règles traditionnelles du goût et installe de nouvelles accoutumances qui ironisent la tradition occidentale.

DU GOÛT AU « BON » GOÛT

Les valeurs odoriférantes, gustatives et visuelles (chromatiques et texturales) de *Chocolate Lady*, aussi alléchantes soient-elles, participent d'une culture qui reconduit tout un ensemble d'habitudes et d'interdits à l'égard de la consommation symbolique des ouvrages artistiques et dont le projet était et est encore de viser la permanence de l'objet en tenant le corps (destructeur) à distance. Cette visée de l'immutabilité des arts est d'autant plus assurée qu'elle est accompagnée par le concept de la transcendance du corps à l'esprit. Si, comme Kant et ses adeptes nous l'ont bien expliqué, la transcendance passe par les sens, ceux-ci s'en trouvent élevés, purifiés et canalisés à la verticale.

De nos jours, peu importe le matériau, la forme et le thème, les œuvres restent encore définies selon des constantes qui valorisent certaines activités reconnues comme artistiques, aux dépens des autres dites populaires, ne serait-ce que par leur récupération à travers le discours spécialisé, comme celui que je tiens!...

Dans ce contexte encore idéalisateur, mais tirailé par des chevauchements de genres, de styles et de thèmes, *Chocolate Lady* piège le récepteur hésitant, conscient de ses propres pudeurs. Tant par le matériau que par l'exhibitionnisme outré de la performance, *Chocolate Lady* fait accroc à la tradition occidentale qui a encouragé une esthétique du « bon goût » en canalisant les sensations vers la jouissance du signe plutôt que celle de la chose même, repoussant ainsi le corps biologique au profit d'un corps pensant, désincarné. Au sein de cette esthétique des arts visuels qui prévoit la conservation de l'histoire en misant sur la permanence des traces, la matière comestible et le corps à vendre entretiennent la tension entre le goût « de » la matière (repérage physiologique et appétits sexuels et gustatifs) et le goût « pour » les arts (intégration et conversion individuelle des schémas socioculturels¹⁰). L'œuvre de Lebel jouxte les concepts de sapidité et de sagesse comme ancrages sémantiques contradictoires; refoule le concept même de l'esthétique vers ses origines philosophiques et le prend à témoin de son propre despotisme.

En complément à l'exposition, choisissant de présenter sa performance dans un lieu public achalandé, à deux pas d'un quartier dont la réputation fait sourciller les scrupuleux¹¹, Lebel, vêtue d'une tenue stéréotypée associée à la prostitution, renforce la juxtaposition du goût « de » (la chair) et du goût « pour » (les arts, la performance); du « bon goût » (de l'engagement artistique) et du « mauvais goût » (de la tenue vestimentaire ostentatoire et de l'attitude corporelle de l'artiste).

PRIMITIVISME ET PRIMARITÉ

Que la sculpture *Chocolate Lady* éveille si immédiatement les papilles gustatives par le biais de l'odeur du Chocolat n'est pas du tout anodin et c'est précisément ces capteurs sensoriels et cette saveur particulière (sucrée)¹² qui plient le concept traditionnel de l'esthétique sur lui-même, se moquant de la catégorisation des sens nobles et des sens vulgaires.

Commençons par l'odeur de la matière. L'odorat, premier récepteur à distance qui a évolué dans la phylogénèse humaine, permet

preting the work. The objective of this detour is to understand how Lebel's work enters in conflict with traditional rules of taste and introduces new uses that are ironical about Western tradition.

FROM TASTE TO "GOOD" TASTE

The fragrant, gustatory and visual values (chromatic and textural) of *Chocolate Lady*, as tempting as they are, are part of a culture which has a whole range of habits and prohibitions concerning the symbolic consumption of art works. The project consisted (and consists still) in examining the permanence of the object while keeping the (destructive) body at a distance. This aim of immutability in the arts is all the more certain because it is accompanied by the concept of the body's transcendence to the spirit. If, as Kant and his followers have made clear, transcendence passes through the senses, the latter are elevated, purified and channelled vertically.

These days, whatever the material, form and theme, works are still defined according to constants that value certain activities, recognized as artistic at the expense of others, if only by their retrieval through specialized discourse, like what I am doing!... In this still idealizing context, but plagued by the overlapping of genres, styles and themes, *Chocolate Lady* ensnares the hesitant viewer, conscious of his/her sense of modesty. As much through the material as through the excessive exhibitionism of the performance, *Chocolate Lady* infringes on Western tradition which has encouraged an aesthetic of "good taste." By channelling sensations towards the pleasure of the sign rather than to the object itself, the biological body is dismissed in favour of a disembodied, thinking body. This visual art aesthetic anticipates the conservation of history through permanent traces. Therefore the edible material and the body for sale maintain the tension between taste "of" the material (physical location, sexual and gustatory appetites) and taste "for" the arts (individual conversion and integration into the socio-cultural schema.¹⁰) Lebel's work abuts these concepts of wisdom and sapidity as contradictory semantic positions, and forces the actual aesthetic concept back to its philosophical origins, taking it as evidence of its own tyranny.

In addition to the exhibition, the artist chose to present her performance nearby, in a well-frequented public place that has a reputation for making the scrupulous raise their eyebrows.¹¹ Dressed in the stereotypical costume of a prostitute, Lebel reinforced the juxtaposition of the taste "of" (flesh) and the taste "for" (the arts, performance): of "good taste" (of the artistic commitment) and "poor taste" (of the ostentatious clothing and the artist's body language).

PRIMITIVISM AND PRIMARITY

It is not at all insignificant that the chocolate smell of the *Chocolate Lady* sculpture very quickly stimulates the taste buds. It is clearly these sensors and this particular flavour (sweet)¹² that fold the traditional aesthetic concept upon itself and make fun of the categorization of "high" and "low" senses. Let me begin with the odour of the material. The sense of smell, the first remote receptor to have evolved in human phylogeny, allows the anticipation of pleasurable tastes: this is experienced in a particular region of the tongue¹³ thanks to a liquid rich in enzymes.¹⁴ It has often been written that olfaction is intimately linked to the memory's most deeply buried emotions.¹⁵ Without denying the continuation of olfactory sensations in the unconscious, current researchers are very wary of endorsing the Proustian theory that postulates three characteristics of smell. That smell is unique, differently installed in the memory compared to other senses, is independent of other sensory forms, and resists interference.¹⁶

Standing at a distance from such outlandish beliefs and considering both the specificity of sensors and their interrelationship in the channelled semantization of perceived objects, I admit, however, that the olfactory adaptation is so rapid in humans that the organism may forget it.¹⁷ That is, unless certain particular odours bring to mind strong, pleasant or unpleasant memories.¹⁸ In biological fact, olfaction comes from animality and, during the development of the



Christine Lebel,
Sorties fulgurantes.
Sorties effectuées à
l'heure du lunch les
1^{er}, 3, 8, 15 et 22
avril 1999, devant
le 460, rue Sainte-
Catherine Ouest,
Montréal. Photo :
Micheline Lebel.

d'anticiper le plaisir des saveurs, celles-ci étant captées dans une région particulière de la langue¹³, grâce à un liquide riche en enzymes¹⁴. On a souvent écrit que l'olfaction était intimement liée aux émotions les plus profondément enfouies dans la mémoire¹⁵. Or, sans nier la reconduction de sensations olfactives dans l'inconscient, les chercheurs actuels se gardent bien d'endosser la théorie proustienne qui postulait trois caractéristiques d'unicité à l'odorat : il serait unique, différemment installé dans la mémoire par rapport aux autres sens ; il serait indépendant des autres modalités sensorielles ; il résisterait aux interférences¹⁶.

À distance d'une telle croyance folklorique et considérant à la fois la spécificité des capteurs sensoriels et leur interrelation dans la sémantisation canalisée des objets de perception, on admet, cependant, que l'adaptation olfactive est tellement rapide chez l'humain que l'organisme peut en venir à l'oublier¹⁷, à moins que certaines odeurs particulières ne rappellent à la mémoire des souvenirs vifs, agréables ou désagréables¹⁸. Dans les faits biologiques, l'olfaction tient de l'animalité et, à travers l'évolution, le système organique humain l'aurait reléguée au bas de la hiérarchie sensorielle au moment où l'*homo sapiens* s'est érigé à la verticale, misant alors beaucoup plus sur la vue que sur l'odorat comme outil privilégié de détection protectrice¹⁹.

Chocolate Lady ranime une activité sensorielle primitive, l'odorat, et une autre primaire, la gustation du sucré, les joignant comme environnement de la perception visuelle et de l'interprétation de l'objet. Sans retourner à un discours abusivement structuraliste qui y verrait un retour de la culture à la nature en reprenant une dichotomie qui tolère mal les chevauchements, les zones intermédiaires et la mise à jour des tensions plutôt que leur résolution, nous sommes tout de même en mesure de constater que l'œuvre de Lebel réin-

human organic system, was relegated to the bottom of the sensory hierarchy when *Homo sapiens* became vertical and relied much more on sight than on smell for protective detection.¹⁹

Chocolate Lady reawakens a primitive sensory function, the sense of smell, and another primary one, the taste of sugar, bringing them together as an environment for the visual perception and interpretation of the object. We are not returning to an excessively structuralist discourse that would see a return here to the culture of nature, using a dichotomy that does not tolerate overlappings, middle zones and the updating of tensions rather than their resolution. But nevertheless, we are able to note that Lebel's work reinvests and guarantees compulsory participation in traditionally infantile senses considered instinctual and unattractive in comparison to other senses deemed more noble, such as hearing and seeing. On the condition of not exceeding the olfactory saturation threshold which would repel rather than entice,²⁰ *Chocolate Lady* brings back the sense of smell. *Chocolate Lady* takes smell from the hierarchy of the senses and reawakens sensorial animality as the first means of appropriating the "work," inasmuch as the object can be smelt and sensed from a distance even before it is seen.

BREAKING THE LAST TABOO

The artist insists that she conceived and created *Chocolate Lady* to be tasted literally. And it is here, in front of this self-portrait of the artist's body, dismembered or stripped and spread out in a languid position and presented in its "sarcophagus",²¹ that an appeal to the powerful taboo forbidding cannibalism reappears.

Freud has said that the majority of taboos which primitive societies observe, such as cannibalism, are concerned with the danger of contagion through the spreading of infection. Whoever violates the

vestit et cautionne la participation obligatoire de sens « infantiles » traditionnellement jugés ingrats et instinctifs par rapport à d'autres sens considérés plus nobles, tels l'ouïe et la vue. À la condition de ne pas excéder un seuil de saturation olfactive qui repousserait plutôt que d'aguicher²⁰, *Chocolate Lady* rapatrie l'odorat, le soustrait de la hiérarchie des sens et ranime l'animalité sensorielle comme premier canal d'appropriation de « l'œuvre », dans la mesure où l'objet peut être senti, flairé à distance avant même d'être vu.

TRANSGRESSION DU DERNIER TABOU

L'artiste insiste : *Chocolate Lady* a été conçue et produite pour être littéralement goûtée. Et c'est là, devant cet autoportrait du corps de l'artiste dépecé ou dénudé et étalé dans une posture languissante, de surcroît présenté dans son « sarcophage »²¹, que resurgit le rappel d'un tabou puissant qui interdit le cannibalisme.

Freud avait remarqué que la majorité des tabous entretenus par les sociétés primitives, dont celui du cannibalisme, était en rapport avec le danger de contagion par propagation de l'impur. Celui qui viole l'interdiction est lui-même prohibé, comme s'il portait la totalité de la charge dangereuse²². Cette constatation d'ordre anthropologique avait conduit le psychanalyste à relier le concept de tabou à des significations opposées : d'un côté, le sacré et le consacré; de l'autre, l'inquiétant, le dangereux, l'interdit et l'impur. Il posait les interdits, non pas comme abstentions dictées par la morale, mais comme prohibitions qui ne se fonderaient sur aucune raison²³ et dont nous serions encore les héritiers²⁴.

De nos jours, tous les chercheurs ne sont pas d'avis que les tabous soient en quelque sorte innés, perpétués par atavisme et c'est le cas, entre autres, de Richard Routley²⁵ dont les écrits lui ont attiré l'ire de ses collègues anthropologues. La répugnance universelle au cannibalisme reposerait, selon lui, certes sur le refus de classer les êtres humains dans la même catégorie que les brutes et sur la réalisation d'une possibilité de contamination (viande crue²⁶), mais l'interdit serait foncièrement social, construit dans une visée politique de contrôle absolu sur le corps vivant ou mort. S'il fonctionne encore, c'est qu'il a fait ses preuves et s'est avéré efficace à travers l'histoire. Pratiqué sous une forme hygiénique (viande cuite ou séchée), le cannibalisme n'aurait rien de foncièrement « mauvais » en soi et, preuve en est, dans certains cas, même l'Église l'a approuvé, du moins excusé²⁷.

Cela nous ramène à *Chocolate Lady* de deux manières : une qui concerne la consommation littérale des œuvres d'art « consacrées » ; l'autre qui touche le sujet même de la représentation ; le corps de l'artiste. Freud avait précisé que « la prohibition du tabou (de tous les tabous) doit être comprise comme étant le résultat d'une ambivalence affective »²⁸. Prendre scrupule à manger « l'œuvre », voilà bien une hésitation foncièrement affective en relation avec les coutumes esthétiques occidentales. En raccommmodant ce que la tradition avait séparé — les arts visuels, les arts culinaires —, et en misant sur la séduction de l'odorat et de la gustation, *Chocolate Lady* (la sculpture) participe d'une esthétique de la dé-hiérarchisation des arts, plus encore, de la disparition anticipée de l'œuvre même : principe qui s'oppose à la tradition avec d'autant plus de force qu'elle engage ici le corps biologique, le cycle complet de la digestion avec tout ce que cela connote de rejet, d'impur. Nous sommes alors dans une dynamique inverse à celle du concept de la transcendance. Reste l'autre tabou, celui du cannibalisme, qui sauvegarde contre la contamination de la chair morte mais qui, on le sait, a connu l'exultation ou la sublimation suprême dans la Communion chrétienne « ceci est mon corps, ceci est mon sang » : déplacement puissant et métaphores vivantes qui exorcisaient des craintes ancestrales.

L'espace de ce texte ne me permet pas de m'arrêter sur la manière dont l'esthétique des arts visuels a calqué ses grands principes sur des fondements théologiques, eux-mêmes fondés sur des croyances anthropologiques très anciennes qui réapparaissent sous de nouvelles formes et qui expliquent, en partie, notre aversion pour le gaspillage, pour la disparition définitive des objets-témoins de la vie et de son histoire. Mais écoutons à ce propos l'anthropologue Jean-Thierry Maertens : « dans la société civilisée, // le cannibalisme est sublimé dans la consommation obsessionnelle des signes et est entretenu par l'angoisse qu'un seul d'entre eux ne s'égaré, emportant dans sa perte le sens de l'origine »²⁹.

Sur ces bons mots qui portent à réfléchir sur la vocation protectrice du signe... je me fais sauvage et je me délecte de *Chocolate Lady*. L'artiste en sera ravie et l'Esthétique finira bien par m'en absoudre... ■

taboo is prohibited, as if he/she now carries all the danger.²² These anthropological findings led the psychoanalyst to connect the concept of taboo to opposed meanings such as the sacred and the consecrated on one side, and on the other, the disturbing, dangerous, forbidden and impure. He looked at the forbidden not as abstentions dictated by moral standards, but as prohibitions that were not founded on any reason²³ and to which we are still heirs.²⁴

These days, all researchers do not agree that taboos are somehow innate and perpetuated by atavism. This is the case for Richard Routley,²⁵ among others, whose writings have drawn the ire of his anthropologist colleagues. According to Routley, the universal repugnance for cannibalism lies most certainly in the refusal to classify human beings in the same category as animals, and in the possibility of contamination (raw meat),²⁶ but the forbidden would be fundamentally social, constructed with the political aim of having complete control over the body, alive or dead. If this still operates, it is because it has been proven and recognized as effective throughout history. Practised hygienically (cooked or dried meat), cannibalism would not be essentially "wrong" in itself, and indeed, in certain cases, even the Church approved of it, or at least excused it.²⁷

This brings us back to *Chocolate Lady* in two ways: the first concerns the literal consumption of "accepted" art works and the other touches on the subject of representation, the artist's body. Freud specified that "the prohibitions of taboos are to be understood as consequences of an emotional ambivalence."²⁸ Take the scruple to eat "the work": here is a fundamentally emotional hesitation in relation to Western aesthetic customs. By bringing back together what tradition has separated — the visual arts and the culinary arts — and relying on the seduction of the senses of smell and taste, *Chocolate Lady* (the sculpture) takes part in an aesthetic of undoing hierarchical organization in the arts and more particularly, in the anticipated disappearance of the work itself. A principle here that is all the more opposed to tradition because it is involved with the biological body, the complete digestive cycle with its connotations of discharge and impurity. We are therefore in an inverse process that of transcendence. The other taboo remains, that of cannibalism, which safeguards against the contamination of dead flesh, but has also, as we know, known exultation or supreme sublimation in Christian Communion "this is my body, this is my blood:" the powerful transfer and living metaphor that exorcised ancestral fears.

Space does not allow me to look into the way that aesthetics in the visual arts has copied its main principles from theological foundations, which are based on very old anthropological beliefs. These principles reappear in new forms and explain, in part, our aversion to spoilage and to the permanent disappearance of objects containing evidence of life and history. But listen to this remark by the anthropologist, Jean-Thierry Maertens, "in civilized society, // cannibalism is sublimated in the obsessive consumption of signs and is maintained by the fear that even if only one of them gets lost, the original meaning will be carried away with the loss."²⁹

With these witticisms that reflect on the protective vocation of the sign... I become a savage and enjoy the *Chocolate Lady*. The artist will be delighted, in the end, Aesthetics will absolve me of it. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Elle a également utilisé des algues séchées / She also used dried seaweed.
2. Depuis longtemps, des chercheurs sérieux ont prouvé que cette affinité pour les saveurs sucrées est la première à se développer chez les très jeunes enfants et qu'elle est solidement ancrée dans la mémoire chimio-sensorielle. Charles J. Lumsden et Edward O. Wilson, *Genes, Mind, and Culture*, Cambridge, Massachusetts, 1981, p. 40-41 / For a long time, reliable researchers have proved that this affinity for sweet tasting things is first developed as a very young child and is firmly fixed in the chemo-sensory memory. Charles J. Lumsden and Edward O. Wilson, *Genes, Mind, and Culture*, Cambridge, Massachusetts, 1981, p. 40-41.
3. Christine Lebel, *Corps à corps culinaire: investissement du corps privé dans le lieu public par des installations-performances*, Mémoire de Maîtrise en arts plastiques, Université du Québec à Montréal, août 1999, 33 pages. Dans son texte accompagnant l'exposition, l'artiste analyse de façon fort éloquente la portée sociale de *Chocolate Lady* / Christine Lebel, *Corps à corps culinaire: investissement du corps privé dans le lieu public par des installations-performances*, Master's Thesis in visual art at the Université du Québec à Montréal, August 1999, 33 p. In her text accompanying the exhibition, the artist analyses the social significance of *Chocolate Lady* in a very eloquent manner.
4. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, Figures, 1983, 273 pages / Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*, London, Pluto Press, 1990.
5. Après avoir fait les moules de différentes parties de son corps, l'artiste les a donnés à un chocolatier (monsieur Heyez, Saint-Bruno, QC.) insistant pour qu'il utilise la meilleure qualité de chocolat. Une «poule de luxe», dit-elle, mérite bien cela / The artist made moulds of various parts of her body and gave them to a chocolate maker (Monsieur Heyez, St. Bruno, Qué.) insisting that he use the best quality chocolate. A "poule de luxe (a high-class prostitute)" deserves the best, she said.
6. Cette œuvre faisait partie de l'exposition de maîtrise de l'artiste à la Galerie Dare-Dare (Montréal), du 3 au 25 avril 1999 / This work was part of the artist's graduate exhibition at Galerie Dare-Dare (Montréal), April 3 to 25, 1999.
7. Christine Lebel, *op. cit.*
8. La 24^e Biennale de Sao Paulo portait sur le thème du «cannibalisme». Voir «Real Pelagio», <http://www.ip.pt/ipp203480/RealPelagio.html>, 2 pages / The 24th São Paulo Biennial had "cannibalism." as its theme. See "Real Pelagio," <http://www.ip.pt/ipp203480/RealPelagio.html>, 2 p.
9. À ce propos, il faut lire l'excellent texte de Paul Treanor, «Should Art Be Destroyed», <http://www.wel.inter.net/users/Paul.treanor/art.destroy.html>, 6 pages / For these remarks, read the excellent text by Paul Treanor, "Should Art Be Destroyed," <http://www.wel.inter.net/users/Paul.treanor/art.destroy.html>, 6 p.
10. Ailleurs, j'ai tenté d'expliquer que le jugement esthétique n'était pas uniquement une question d'utilisation des schèmes socioculturels intégrés, mais bien une évaluation dynamique qui juge à la fois ces mêmes schèmes (les accepte, les critique ou les rejette) et l'œuvre présentée. *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal / Paris, XYZ/PUV, 1997, p. 80 à 90. / Elsewhere, I have attempted to explain that an aesthetic opinion is not only a question of using integrated sociocultural schema, but more of a dynamic assessment that at the same time considers these same schema (accepts them, critiques them or rejects them) with the presented work. *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuel*, Montréal / Paris, XYZ/PUV, 1997, p. 80-90.
11. Je me réfère à la proximité de la galerie à la rue Saint-Laurent et au quartier de la prostitution / I am referring to the gallery's proximity to prostitution in the rue St-Laurent area.
12. Comme l'écrit l'artiste qui a mené une étude approfondie sur les caractéristiques nutritives et gustatives du chocolat, il faut être prudent et ne pas endosser aveuglément le mythe qui accorde des propriétés aphrodisiaques à cette matière. *Op. Cit.* / The artist studied the nutritive and gustatory characteristics of chocolate in depth and wrote that one must be careful and not blindly endorse the myth that gives this material has aphrodisiac properties *Op. cit.*
13. Le sucré et le salé sont captés sur le bout de la langue; le sûr sur les côtés et l'amère à l'arrière. Warren Gorman, *Flavors, Taste and the Psychology of Smell*, Springfield, Illinois, Charles C. Thomas, 1964, 106 pages / The sweet and salty are sensed on the tip of the tongue, the sour on the sides and the bitter at the back. Warren Gorman, *Flavors, Taste and the Psychology of Smell*, Springfield Illinois, Charles C. Thomas, 1964, 106 p.
14. Contrairement à la vision et à l'audition, la captation des saveurs n'origine pas dans la réception d'une énergie électromagnétique, mais dans l'incorporation d'une quantité finie d'une substance externe. Gorman, *Op. cit.*, p. 14-15 / Contrary to vision and hearing, the sensing of flavour does not come from the reception of electromagnetic energy, but by the incorporation of a finite quantity of an external substance. Gorman, *Op. cit.* p. 14-15.
15. Voir, entre autres, Lumsden et Wilson, *op. cit.* / See, among others, Lumsden and Wilson, *Op. cit.*
16. Judith M. Annet et Julian C. Leslie, «Effects of Visual and Verbal Interference Tasks on Olfactory Memory: The Role of Task Complexity», *British Journal of Psychology*, n° 87, 1996, p. 447 à 460. Les résultats des recherches de cette équipe mettent en doute les hypothèses antérieures avancées, entre autres par Lumsden et Gorman. *Op. cit.* / Judith M. Annet and Julian C. Leslie, "Effects of Visual and Verbal Interference Tasks on Olfactory Memory: The Role of Task Complexity," *British Journal of Psychology*, no. 87, 1996, p. 447-460. This team's research results question earlier hypotheses put forward by Lumsden and Wilson among others. *Op. cit.*
17. Tous les débats entourant la différence entre les modalités sensorielles touchent l'ensemble de la communauté scientifique qui semble divisée en deux clans : ceux qui endossent l'hypothèse d'une modulation individuelle pour chaque capteur, cela à tous les niveaux de traitement; ceux qui proclament l'existence d'un système d'arrimage, d'inter-connection entre les sens, sauf au tout premier niveau de captation. Les uns suivent la théorie développée par Paivio, les autres orientent leurs recherches selon les hypothèses de Pylyshyn / All the debates surrounding the various sensory methods concern the entire scientific community who seem divided. There are those that endorse the hypothesis of an individual modulation for each sensor, at all levels of treatment, and those that proclaim the existence of a stowage system, of an interconnection between the senses, except at the first level of sensing. The first follow the theory Paivio developed and the latter direct their research according to Pylyshyn's hypotheses.
18. Les études de Moncrieff montrent cependant que les saveurs naturelles sont toujours préférées aux concentrés chimiques quels qu'ils soient. R. W. Moncrieff, *Odour Preferences*, New York, 1966, 327 pages / Moncrieff's studies show nevertheless that natural flavours are always preferred to chemical extracts whatever they are. R. W. Moncrieff, *Odour Preferences*, New York, 1966, 327 p.
19. Ce fut l'une des hypothèses majeures de Darwin, reprise jusqu'à ce jour par à peu près tous les anthropologues. Voir à ce propos Geneviève Cornu, «Esthétique des images du goût», *Champs visuels*, n° 5, mai 1997, pages 74 à 81. Cornu a également utilisé les concepts «goût de» et «goût pour», mais dans une optique (extrêmement structuraliste) différente de celle empruntée dans le présent texte / This was one of Darwin's major hypotheses, accepted by almost all anthropologists up until today. See the Geneviève Cornu, "Esthétique des images du goût," *Champs visuels*, no. 5, May 1997, p. 74-81. Cornu also used the concepts of "taste of" and "taste for," but from a different angle (exceedingly structuralist) than the one taken in the present text.
20. Comme tous les autres capteurs sensoriels, l'odorat peut être quantitativement saturé, et repousser plutôt que d'attirer. L'artiste souligne qu'au cours de ses sessions de gardiennage à la galerie lors de son exposition, elle était elle-même incommodée par l'odeur du chocolat devenue trop forte dans la galerie. C'est ce que l'on qualifie «d'effets de seuil» / Like all the other sensors, the sense of smell can be quantitatively saturated, and reject rather than attract. The artist emphasized that during the time she spent with her exhibition in the gallery, even she was bothered by the smell of chocolate, which became too strong. This is what is called the "threshold effect."
21. Ces petites sculptures du corps complet de l'artiste étaient enveloppées dans du papier de soie rose et vendues dans des boîtes de carton tenues fermées par le «sceau», le cachet officiel du chocolatier / These little sculptures of the artist's complete body were wrapped in pink tissue paper and sold in boxes sealed with the chocolate maker's official stamp.
22. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1977, p. 33 / Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, translated by James Strachey, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1950, p. 21-22.
23. *Ibid.*, p. 29-30.
24. «Le tabou, écrivait Freud, est un acte prohibé, vers lequel l'inconscient est poussé par une tendance très forte». *Ibid.*, p. 44 / Freud wrote, "...the basis of taboo is a prohibited action, for performing which a strong inclination exists in the unconscious." *Ibid.*, p. 32.
25. Richard Routley, *In Defense of Cannibalism*, Australian National University Press, Research School of Social Sciences, 1982. Extraits / Excerpted in William Grey, «In Defence of cannibalism». <http://www.ctr.uq.ozau/wgrey/cannibalism.html>, 25 pages.
26. À ce propos, il faut consulter les travaux de Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, 402 pages / For this, consult Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, translated by John and Doreen Weightman, New York, Harper & Row, 1969.
27. Routley (*op. cit.*) se réfère, entre autres, au cannibalisme pratiqué par l'équipe de soccer de l'Uruguay au début des années 1970 suite à un accident d'avion. L'Église avait accepté de reconnaître ce geste de cannibalisme comme condition de survie et l'Archevêque de Montevideo l'avait d'ailleurs comparé à une «greffe» (médicale) / Routley (*ibid.*) is referring among others, to the cannibalism practised by the Uruguayan soccer team when their airplane crashed in the beginning of the 1970s. The Church recognized this act of cannibalism as a condition of survival and the Archbishop of Montevideo also compared it to a medical transplant.
28. *Ibid.*, p. 81 / *Ibid.*, p. 67.