

**Carole Baillargeon**  
Quand l'art sort du vestiaire

Nathalie Côté

---

Number 60, Summer 2002

La sculpture vêtue/dévêtue  
Clothed/Unclathed Sculpture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9305ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Côté, N. (2002). Review of [Carole Baillargeon : quand l'art sort du vestiaire].  
*Espace Sculpture*, (60), 42–43.

## Carole Baillargeon: QUAND L'ART SORT DU VESTIAIRE

Celle qui incarne le mieux les pratiques hybridant les métiers d'art (le textile notamment) et l'art contemporain semble parvenir plus que jamais à communiquer ses idées sur l'art, à partager son savoir sur le textile et, si on peut le dire ainsi : à exprimer ses réflexions personnelles et ses sentiments profonds<sup>1</sup>.

Depuis une dizaine d'années, la production de Carole Baillargeon s'articule autour de recherches sur le textile et l'histoire du vêtement.

humain. [...] Le corps qui est fibres, par ses cheveux, sa peau, ses nerfs... Et puis, il y a la crainte suprême. Il y a la peur de l'oubli à tout jamais, celle de l'inutilité de son passage transposée dans le textile. Car il n'y a pas d'âge textile. Ce qui fait peur dans le papier et le tissu, c'est la peur de la mort, de la finitude.» Cette réflexion apparaît exemplaire de l'engagement de l'artiste envers l'art textile, dont les conditions s'inscrivent autant dans sa production passée, notamment dans la série *Armures* (1991), que dans ses sculptures récentes : cinq

de récits littéraires et poétiques. La *Robe âme*, toute en transparence, s'élanche dans un tourbillon de fibres de verre. La *Robe appât*, mi-végétale, mi-animale, taillée directement dans le cèdre et recouverte de SuedeTex rouge, de plumes et de mouches à pêche (fabriquées par l'artiste !); attire autant qu'elle pétrifie. La *Robe de la folie et de la liberté*, faite de tiges d'acier oxydées et entremêlées, est encore plus exubérante. La forme désarticulée s'étend sur un lit de boucles de ceinture orphelines. Puis, l'imposante *Robe du souvenir* trône sur cet ensemble d'habits improbables. Fruit de l'agencement de dizaines de bandes de tissu tressées et de nœuds enduits d'encre noire, elle s'apparente à un grand manteau, dont l'ouverture permet de voir l'intérieur. Ici, c'est le décès du père de l'artiste dont il est question, le processus du deuil étant à l'œuvre dans le procédé même de réalisation de cette sculpture. Cependant — et cela est exemplaire du travail de Carole Baillargeon —, l'histoire personnelle est vite transcendée par la portée plus « universelle » de l'œuvre. Et cela n'a rien d'étonnant puisque ce procédé prend sa source dans des rites d'origines irlandaise et écossaise, consistant à nouer et à accrocher des bouts de tissu aux arbres en guise de prière ; une pratique partagée également par les bouddhistes.

À cette éloquente *Robe du souvenir* répond, avec une égale intensité, l'inévitable *Robe de l'abnégation* ponctuant l'ensemble d'une note encore plus grave. Troublante et dramatique comme peuvent l'être certaines représentations du corps — qu'on pense à celles de la peinture de Francis Bacon —, cette sculpture est faite de longs cheveux synthétiques appliqués au point noué sur la forme d'un mannequin. Les cheveux noirs, posés un à un, forment une veste sombre aux extrémités sans issues rappelant les camisoles de contention. Cette masse suspendue et emprisonnée sur elle-

même n'est pas sans évoquer une certaine animalité (bestialité, instinct, voire cette « inquiétante étrangeté » directement empruntée au vocable freudien. Mais le plus remarquable, c'est de constater que tout ce qu'on peut penser et écrire sur une œuvre de cet ordre est susceptible de révéler une part de soi-même. Elle suscite en effet des réactions affectives : du plaisir ou de la douleur. En plus de cet investissement de l'affect (de l'artiste comme du spectateur) qu'elles mettent à jour, ces sculptures rappellent, par-delà leur effet dramatique, toute la capacité des formes à produire du sens. Comme l'affirme Carole Baillargeon, c'est en fréquentant les œuvres de Jana Sterbak qu'elle a constaté l'importance du choix des techniques et des matériaux qui « participent de façon active aux propos de l'œuvre ». Le travail de Carole Baillargeon comporte d'autres similitudes avec celui de Jana Sterbak. Comme on peut le dire de ses robes — qu'on pense à la controversée *Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique* (1987) ou à *Télécommande* (1989), deux crinolines motorisées dans lesquelles pouvait se mouvoir une performeuse — on peut le dire aussi de celles de Carole Baillargeon : elles sont des métaphores de la *persona*, « cette projection sociale du moi que l'on endosse et dont on se débarrasse comme d'un vêtement<sup>2</sup> ».

### LA DOUBLE MARGINALITÉ DU TRAVAIL DE CAROLE BAILLARGEON

Comme l'a déjà noté le critique d'art Jean Dumont en 1991, il y a non seulement dans l'œuvre de Carole Baillargeon une « lisibilité de la critique » — et cela apparaît encore plus évident aujourd'hui —, mais aussi un « aveu de la tâche<sup>3</sup> ». On y perçoit toujours les traces du travail manuel, la dimension artisanale du travail de l'artiste. Dans plusieurs de ses pièces, elle simule des textures :

CAROLE BAILLARGEON, *La robe écrite*, 2001. Vue d'ensemble de l'exposition. À l'avant-plan, *Robe appât*. 145 x 28 x 46 cm. Bois recouvert de SuedeTex, hameçons, plumes, fil. Photo : Érick Labbé.



Et elles n'ont jamais été aussi bien mises à profit que dans sa production récente présentée en septembre dernier à la galerie Trompe-l'œil. Une production dans laquelle on perçoit toutes les possibilités de significations de la forme : autant à l'égard du processus de fabrication de l'objet que dans le choix des matériaux. En outre, l'expérimentation récente du bois et du métal a permis à Carole Baillargeon d'identifier les causes de la méfiance que suscite encore l'art textile, et cela malgré des décennies d'art éphémère : « On s'en méfie pour sa potentialité de dégradation, écrit-elle. Pour son absorption de l'atmosphère, de son environnement, de ses polluants. Sa vulnérabilité. Tout ce qu'on retrouve dans le corps

sculptures interpellant aussi nos propres comportements vestimentaires, le corps, voire l'identité féminine. Cette production récente permet également d'envisager la double marginalité de son travail sculptural.

### LA ROBE COMME UN DOUBLE DE SOI

Aux cinq robes-sculptures s'ajoutent douze petits tableaux-objets, *Douze idées de robe en prévision du pire*, une série d'études pour de futurs projets. Ce titre, inspiré du recueil de poésie de Tania Langlais, nous introduit dans l'univers littéraire de Carole Baillargeon dont est empreinte toute cette production. En effet, chaque sculpture condense des histoires personnelles, des recherches sur le textile et s'inspire



## Sous La Ligne dormante, DES FLOTS BAROQUES

le bois se prend pour du suède (*Robe appât*, 2001), les armures qu'on croit tressées de papier sont faites de cuivre (*Scriptura*, 1993-1994). On est dans l'univers du simulacre et devant un travail dont le rendu est proche de la tradition des métiers d'art. C'est sans doute pour cela que certains peuvent formuler des réserves à l'égard de son travail. Peut-être aussi parce qu'il se situe à la limite entre l'art contemporain et les métiers d'art ; n'étant ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. Mais cela n'explique pas tout. Comme l'a déjà écrit Chantal Boulanger en 1996 : « La modernité qui prônait l'abolition de la référence à la figure, humaine ou animale, avait favorisé un art autoréférentiel et autosuffisant, un art de la raison, détaché de l'affect, qui tendait vers une épuration formelle et la seule délimitation de sa spécificité. Les objets de Baillargeon nient cette logique<sup>4</sup>. » On peut encore le dire de cet ensemble de robes où perdure cette double marginalité du travail de Carole Baillargeon. Une marginalité inscrite autant dans les références figuratives chargées d'affect que dans la facture artisanale et personnelle. ■

Carole Baillargeon,  
*La robe écrite*  
Galerie Trompe-l'œil,  
Sainte-Foy  
12-30 septembre 2001

### NOTES

1. Carole Baillargeon n'en est pas à ses premières armes : elle a participé à plus d'une centaine d'expositions ; elle a réalisé plusieurs œuvres d'intégration à l'architecture, a bénéficié de maintes bourses et reçu de nombreuses mentions, dont le Prix rayonnement international décerné par le Conseil de la culture de la région de Québec, en janvier 2000.
2. Diana Nemiroff.
3. Jean Dumont, « Corps à corps avec la mémoire », *Le Devoir*, 16 novembre 1991, p. C-16.
4. Chantal Boulanger, « Carole Baillargeon : l'autre, la séduction », *Espaces baroques et figures allégoriques*. Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1996, p. 5-6.

« J'ai su que le poète est une pulsation dans le fleuve des générations. » — OCTAVIO PAZ

Les histoires de pêche grandissent entre le réel et la fiction. « En 1950, on installait clandestinement notre ligne dormante sur le bord du fleuve Saint-Laurent. Nous rêvions qu'au petit matin on en sortirait, enfin, une pêche miraculeuse », raconte René Derouin<sup>1</sup>.

*La Ligne dormante* remonte à ce souvenir d'enfance marqué par « cette image très forte du fleuve, du grand cargo qui passe... qui part<sup>2</sup> » et qui influe tout l'œuvre de Derouin. Essentielle, la question de l'eau, matricielle et sépulcrale, s'écoule dans son art comme dans sa vie. « Les souvenirs que j'ai de ma famille sont liés au Saint-Laurent<sup>3</sup>. [...] C'est peut-être parce que mon père et mon frère sont morts sur le fleuve<sup>4</sup> », précise-t-il. D'une part, la mort, de l'autre, la vie. « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir », soutient Bachelard<sup>5</sup> qui insiste tout autant sur le double mouvement de l'imagination matérielle, « l'étrange vie des eaux mortes... la syntaxe des choses qui meurent, la vie mourante ». C'est que dans la dialectique qui s'ensuit, « les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie<sup>6</sup> ».

Visiblement, l'art de Derouin procède de la *dynamis* de l'eau elle-même. Comme Léonard qui observe et dessine sans cesse les flux et reflux de l'eau, Derouin est animé par cette passion permanente pour la nature de l'eau, créatrice de formes<sup>7</sup>. C'est la *natura naturans* qui oriente la démarche de Derouin et non pas la *natura naturata*. L'« énergie du "faire" sera plus forte que l'idée<sup>8</sup> ».

### LES FLOTS BAROQUES

Tourné vers le principe des flux, l'œuvre de Derouin déploie la force historique et transculturelle du baroque<sup>9</sup>. Profondément déter-

minée par les transferts baroques de l'Europe à l'Amérique, sa démarche s'est aussi engagée dans la voie de l'archéologie selon Benjamin, cherchant l'origine dans « un tourbillon dans le fleuve du devenir » et non dans une source unique<sup>10</sup>. Pensons à *Mémoire et cris génétiques*, *Équinoxe*, *Between*, *Migration*, *Fleuve-Mémoire*, entre autres. Mais déjà *Paraïso* en tempérait la charge endeuillée et catastrophée. Aujourd'hui, ça déborde pleinement. Via Deleuze, l'œuvre de Derouin se projette dans le devenir, développant le pli baroque dans un art soucieux des déplacements, des trajets, de la démarche<sup>11</sup>. Cartographe et arpenter ces territoires défient la loi de l'Un. Les plis de la matière, les plis du sens ouvrent l'expérience esthétique à la complexité. La culture des flux et des reflux va et vient du site au non-site ; leurs images en suspens, impermanentes ouvrent sur le potentiel des mondes impossibles montrés par Deleuze. À la pluralité des valences du baroque s'ajoute la radicalité de leurs divergences grâce au fameux pli qui lui donne vie.

### LA LIGNE DORMANTE

Près des bassins empoisonnés, une halte s'impose. Au fond luisent des pierres du Brésil. Sur la surface irisée, des reflets se relèvent et s'évanouissent, troublants. Les perceptions fugitives se redoublent, réfractées sur les plans d'eau où voguent des coalescences oniriques. Les points de vue en plongée et en contre-plongée s'arc-boutent. Face aux lignes tirées, la déambulation cède le pas à la performance de l'attention. Sortis des eaux, des poissons semblent voler. Ils flottent dans l'espace, œuvrés par le travail du rêve qui condense, déplace et transfère maintenant la pêche miraculeuse de l'enfance. Vu les nombreux voyages au Mexique de Derouin, signalons le très remarquable isomorphisme ichtyologique du symbole du poisson qui est relié à la fois au pays des morts, « porte du mystère », mais aussi au pays de la fécondité, chez

les anciens Mexicains<sup>12</sup>. Sources nourricières, « au caractère presque toujours féminin<sup>13</sup> », les eaux matérialisent elles aussi une naissance continue. Une « renaissance », dira Derouin en entrevue.

Or, sous l'iconographie, Éros s'insinue. Ça joue. Dans l'entrelacs des troncs, le désir fraye : les plis de la peau accomplissent leur travail. Les turgescences se multiplient, têtues. Têtes et corps confondus, les poissons charnus délient les liens, estompent les formes, immergés en eux-mêmes, « archétypes de dissolution et d'intégration universelles ». Passons de l'œil à la main. Fluctuant dans le vide, la chair du monde s'expose outrageusement indécente dans le corps à corps de la descendance des migrants, miraculés du temps. Corps mutants. Émoi de la mémoire. Aériens, les poissons d'argile gonflent l'imagination matérielle, quand l'eau et la terre luttent et s'allient en des noces étranges. La dualité bascule entre la main qui cherche à voir et l'œil qui s'efforce de toucher. La dynamogénie du réel s'accroît par le pétrissage de la glaise qui se rebelle et s'abandonne comme une chair aimante mais néanmoins résistante. « Comme schème fondamental des mélanges<sup>14</sup> », l'eau désordonne les sens. Ça s'écoule. Les grandes déformations du baroque s'inscrivent aussi dans la matière.

### FRAGMENTS DU TERRITOIRE

Et puis, il y a tous ces grands reliefs polychromes dressés sur les murs impliquant un regard aérien pour « être au dessus de chaque chose comme son propre ciel<sup>15</sup> ». Une suite de dessins, la *Série des lacs*, leur sert de préliminaire. Sous leurs rafales de noms résonne l'écho de l'eau. Depuis les débuts, Derouin pratique une véritable géographie du regard<sup>16</sup>. L'œil cartographique va et vient, tantôt icarien, tantôt terrestre, entre le microscopique et le macroscopique. La carte, ce « plan tiré sur le chaos », selon la formule