

Caroline Boileau

Au commencement de la sculpture était la surface...

Jean-Émile Verdier

Volume 42, Number 173, Winter 1998–1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53169ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verdier, J.-É. (1998). Caroline Boileau : au commencement de la sculpture était la surface.... *Vie des Arts*, 42(173), 47–49.

CAROLINE BOILEAU

Au commencement de la sculpture

était la surface...

Jean-Émile Verdier

L'EXPOSITION DE CAROLINE BOILEAU *JE ME DILAPIDE EN RENONCEMENTS / LA QUESTION QUI HABITE LE CORPS* RENOUVELLE RADICALEMENT DE DEUX MANIÈRES AU MOINS LA SAISIE INTELLECTUELLE DES PRATIQUES DE LA SCULPTURE. D'ABORD LA SCULPTURE N'Y EST PLUS PENSÉE EN TERMES DE VOLUMES, MAIS EN TERMES DE SURFACES CONTINUES. ENSUITE LES FORMES DESSINÉES DANS L'ESPACE, EN JOUANT DE LA FIGURE DU CORPS QUI ENFANTE, CONTREDISENT CETTE ANTHROPOLOGIE DE L'ART QUI RECONNAÎT DANS LA SCULPTURE L'HÉRITAGE DES RITES FUNÉRAIRES ET DU RAPPORT DE L'ÊTRE HUMAIN À LA MORT, SON INÉLUCTABLE DESTIN.

J'ai connu le travail de Caroline Boileau à Baie-Saint-Paul en 1996. Elle participait au symposium international de peinture. Elle m'avait dit alors, si ma mémoire ne me joue pas de tours, qu'elle aimait le plus souvent commencer son travail inspirée par un objet significatif, un objet on ne peut plus suggestif pour elle, un objet chargé d'affect. Faut-il comprendre que cet objet devenait dès lors sa muse ? Sans doute. Je crois d'ailleurs qu'à Baie-Saint-Paul, elle travaillait à partir d'un chapeau (l'artiste me corrigera). Toujours

est-il que, si cet objet inspirait l'œuvre, ça n'était pas parce qu'il y était représenté, mais parce qu'il participait à la satisfaction d'un désir, pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit du désir induisant la décision chez Caroline Boileau de se commettre en tant qu'artiste.

Dans *Je me dilapide en renoncements/la question qui habite le corps*, l'exposition de ses plus récents travaux,

Caroline Boileau construit ses œuvres au moyen de l'assemblage d'une multitude de petits flacons, petites fioles à l'usage du pharmacien qui y transverse le médicament à être injecté dans le corps du malade pour le guérir. Ils servent à la construction de volumes complexes, proches du vase, du récipient, du contenant de verre dans l'*espace de travail*

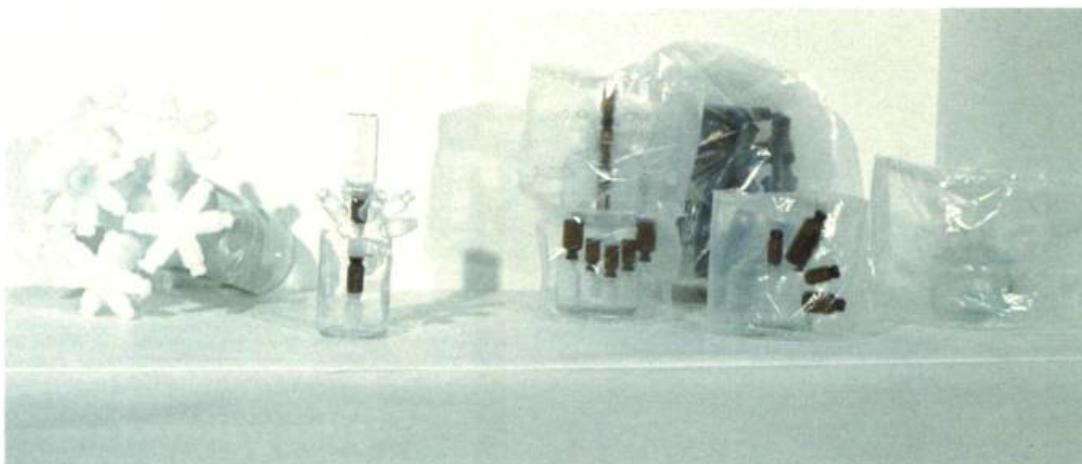


Fig. 1
Espace de travail, 1997-98
Structure de métal et feuilles de plâtre, objets de verre recyclés, de cire, de caoutchouc, de silicone, de plastique et de polythène
240 x 240 x 60 cm

constitué d'un ensemble de petites pièces exposées à l'entrée de la galerie (fig. 1). Ils sont aussi la matière première de la construction des surfaces verticales d'un cube dans *l'isolair de verre* (fig. 2). Ils tapissent enfin la paroi interne d'un vase qui soutient une table basse en verre dans laquelle l'artiste a percé un trou dont le bord coïncide avec le col de ce vase (fig. 3). Si la fonction première de ces petites fioles était celle du récipient, Caroline Boileau les aura plutôt utilisées comme unités de surface.

Cette petite fiole peut alors sembler appartenir à ces objets significatifs dont Caroline Boileau fait sa source d'inspiration. Eh bien non ! Elle est plutôt la matière première pour un étonnant retournement, que l'on pourrait exprimer ainsi : « au commencement de la sculpture était la surface ».

LE VOLUME EST UNE SURFACE CONTINUE

Les pièces de *l'Espace de travail* étaient exposées comme autant d'étranges contenants enchâssés dans des housses faites d'un plastique assez transparent. On pouvait y percevoir avec précision ce qu'elles renfermaient. Mais le plastique des housses était assez opaque pour métaphoriser un liquide blanchâtre dans lequel des corps organiques sont plongés. On les imaginait morts, et ils se mettaient à représenter des « erreurs de la nature » dans du formol. On les imaginait vivants, et ils se mettaient à représenter des expériences génétiques dignes du docteur Moreau'.

Ces figures de corps organiques ont été fabriquées par l'artiste en collant ces petits flacons de pharmacien sur les surfaces externes

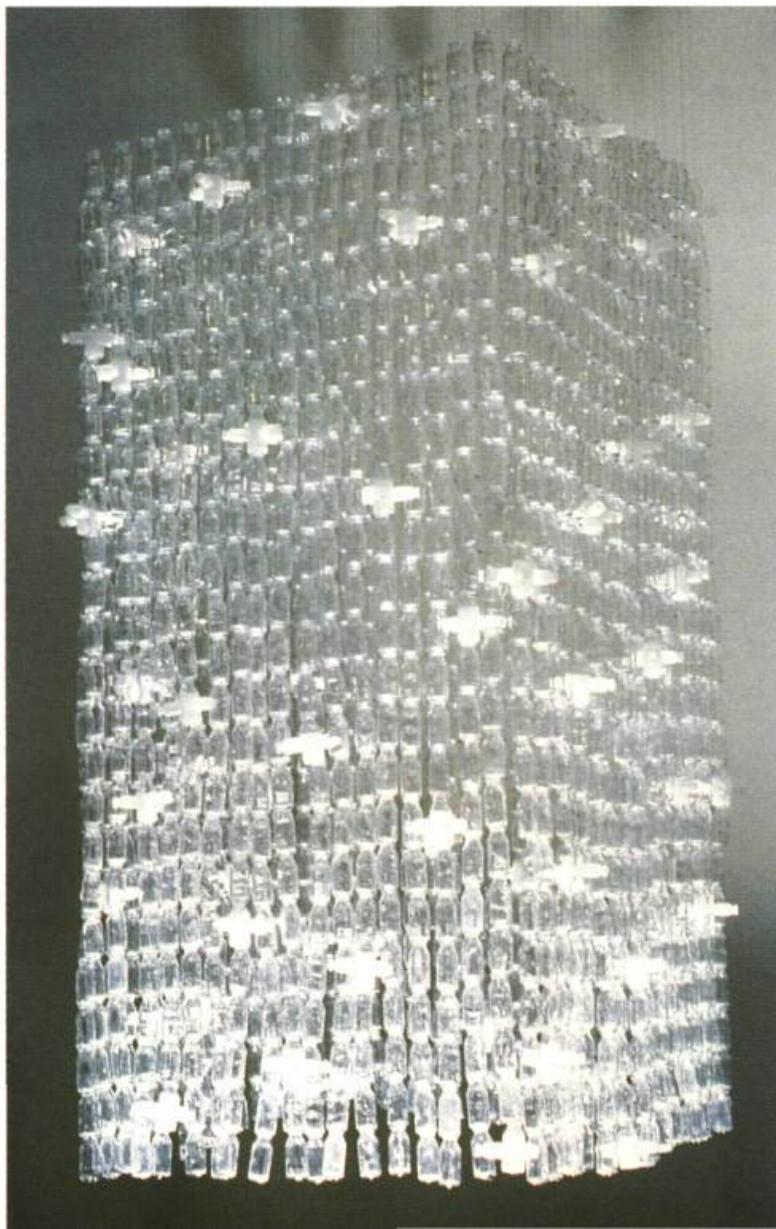
ou internes de récipients en verre. Les résultats donnent le sentiment d'avoir affaire à des pots dont l'enveloppe fait d'infinies circonvolutions. Dès lors, ces pots acquéraient toute leur étrangeté du fait qu'ils se présentaient moins comme des contenants aux formes complexes que comme des surfaces sphériques aux formes compliquées.

Quelque chose avait poussé l'artiste à traduire le pot, le vase, le flacon, le récipient, le contenant, en une surface. La chose était remarquable. Le flacon de pharmacien, que l'on retrouvait dans toutes les pièces de l'exposition, sauf une, *Le rideau de cellules* (fig. 4), était systématiquement traité comme surface. Collé sur la paroi du pot, il valait davantage comme excroissance de la paroi du pot que comme récipient à part entière. Du coup le traitement du flacon de pharmacien en une surface continue s'étendait au récipient auquel il était ajointé. C'est sans doute cette même force ayant poussé Caroline Boileau à travailler le volume comme surface continue qui la poussa à tremper l'extrémité d'une des pièces de *l'Espace de travail* dans la cire autant de fois qu'il a fallu pour former une couche assez épaisse sur la partie immergée du pot. Cette intervention montrait combien le volume valait davantage comme surface que comme contenant.

Si *Le rideau de cellules* faisait exception, parce qu'elle n'était pas travaillée à partir du flacon de pharmacien, il y était néanmoins toujours question du traitement de la surface dans l'espace. D'innombrables pochettes en plastique transparent renfermaient un objet modulaire composé de quarts de cercle dont la forme variait d'une pochette à l'autre. Ces pochettes étaient suspendues au plafond pour former un rideau s'enroulant en spirale. Après avoir fait l'expérience, aussi troublante que morbide, des pièces de *l'Espace de travail*, il était bien difficile de ne pas reconnaître là une métaphore du vivant dans la figure de la spirale comme dans celle de la grossesse métaphorisée autant de fois qu'il y avait de pochettes suspendues comme des fruits en formation.

Tout en faisant référence au domaine de l'embryologie, le travail de Caroline Boileau valait aussi pour ce traitement du volume en une surface continue complexe faite de plis et de replis. Les formes particulières des œuvres signifiaient une logique de la continuité écrite ici en traitant le volume comme surface continue.

Fig. 2
L'isolair de verre, 1997-98
Fioles de verre recyclées,
silicone, cire, fils
d'acrylique, bois, métal



À L'ORIGINE DE L'ART, LA VIE

Il y avait de quoi s'étonner quand le communiqué de presse de cette exposition précisait qu'avec *Je me dilapide en renoncements / la question qui habite le corps* Caroline Boileau faisait un retour à la sculpture après plusieurs années passées à faire du dessin et de la gravure. Il y avait de quoi s'étonner quand ce retour à la sculpture nous a en fait exposé, nous les spectateurs, moins à des volumes qu'à la logique propre aux surfaces continues, lesquelles surfaces métaphorisaient à n'en pas douter la dimension du vivant.

Caroline Boileau travaille à la pharmacie d'un hôpital. Or s'il existe un lieu dans notre société où la science et la mort rivalisent, c'est bien l'hôpital. On ne me contredira pas si j'avance que dans le secteur médical la science est mise au service de la vie. L'hôpital est sans doute l'univers où la logique du discours scientifique se révèle avec le plus d'assurance comme sauvegarde de la vie. Cette évidence témoigne d'une catégorie sémantique selon laquelle la vie se saisit par opposition à la mort. Or ce mode de compréhension de la vie se répercute dans d'autres sphères que la science médicale.

Georges Didi-Huberman reconnaît par exemple que la pratique des Beaux-Arts est en continuité avec les rites funéraires propres à notre culture, pendant que la discipline de l'histoire relève, tout compte fait, davantage du processus de deuil que de la reconnaissance des différences stylistiques d'une époque à l'autre¹.

Michel Serres, dans *Statues*², travaille lui aussi, mais sous l'angle de l'histoire de l'esprit scientifique, cette idée qu'au commencement du concept d'objet, il y a le mystère de la mort. «La mort s'avance devant l'objet [...] La mort s'avance devant le sujet [...] le sujet caché derrière la mort connaît la mort qui cache l'objet [...] la mort fait le rapport stable des sujets et des objets³». Pour cet auteur, la sculpture travaille ce symptôme. Les sculptures témoignent de la mort comme ce tiers qui s'avère exclu du rapport binaire qu'il y a entre un sujet et un objet mais néanmoins constitutif de ce rapport.

Or voilà que dans *Je me dilapide en renoncements / la question qui habite le corps*, Caroline Boileau a inscrit la sculpture dans le paradigme du mystère de la vie plutôt que dans celui du mystère de la mort, au moyen de ce traitement des objets volumé-



Fig. 3
Table en verre, 1998
Verre et fioles de verre recyclées, silicone
150 X 105 X 45 cm.

triques comme autant de surfaces aux plis et replis infinis faisant référence au développement de l'embryon.

Mais revenons un peu en arrière. Revenons à la manière avec laquelle Caroline Boileau me disait procéder pour créer ses formes. Je n'ai pas le temps ni l'espace ici pour démontrer combien l'objet significatif qui inspire le travail de Caroline Boileau dans *Je me dilapide en renoncements / la question qui habite le corps* est ni plus ni moins que le corps vivant. Et d'abord le corps de l'artiste, corps de la femme, corps qui enfante, corps créateur, corps enveloppant la vie.

Une identification à ce signifiant-maître – le corps de la femme en tant que corps qui enfante – m'apparaît conditionnelle à la création des œuvres composant cette exposition. Mais qu'est-ce qui fait que l'acte créateur de Caroline Boileau, sujette à cette identification, peut être le support d'un acte artistique? Car convenons que tout acte créateur n'est pas forcément un acte artistique.



Fig. 4
Le rideau de cellules, 1997-98
Structures de papier, de cire et de polyéthène, fils d'acrylique
350 cm de diamètre sur 350 cm de haut.

Eh bien, dès lors qu'il est convenu que le corps qui enfante est l'objet significatif qui a commandé à l'artiste de faire ce qu'elle a fait, notons que, dans de telles circonstances de création, les objets qui sont issus du travail de création de Caroline Boileau appartiennent au paradigme de la surface plutôt qu'à celui des objets volumétriques. Il n'en faut pas plus pour reconnaître là le trait de l'art. La surface devenant le représentant de la représentation sculpturale, cela vient couper court à la manière conventionnelle que nous avons d'appréhender la sculpture à partir de l'idée de volume. Cet acte artistique ouvre de plus un horizon qu'il reste à explorer, quand l'artiste prend soin d'associer le déploiement de la sculpture en surfaces d'enveloppes et le mystère de la vie, pendant qu'historiens et philosophes s'accordent pour remarquer combien la sculpture a été et est encore associée au mystère de la mort. C'est aussi cela qui fait art dans l'acte créateur de Caroline Boileau. □

¹ Voir le roman de Herbert George Wells *L'île du Docteur Moreau* (1986).

² Voir le travail de Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1992), où dans un travail plus général sur le deuil dans notre culture comme origine de la pratique des Beaux-Arts et de son commentaire, il y est plus particulièrement question de la sculpture de Tony Smith.

³ Michel Serres, *Statues*, Paris, Éditions François Bourin, ©1987, Éditions Flammarion dans la collection « Champs », ©1989.

⁴ *Ibid.*, pp.44-45.