

QUELQUES EFFLEUREMENTS

Au cœur de notre expérience du monde, un corps. Il est cette frontière entre l'être et son environnement, ce nœud qui attache au réel, cette *chose* instable, parfois légère et gage de liberté, souvent lourde comme un boulet, quand on se traîne les pieds, faute de pouvoir vraiment avancer.

Au centre de l'univers d'Annie Baillargeon, aussi, un corps. D'abord le sien, tantôt celui de modèles. Parfois exacerbé, ou à l'opposé, minuscule et effacé; ici multiplié, là tordu, comme manipulé, voire démembré (*Emballage anatomique*). Un corps otage pris en main pour mieux le manœuvrer.

On découvre ainsi un corps qui s'ouvre à ses multiples possibles, qui prend la mesure de toutes ses acceptions, gonflé de sens, et dans toutes les directions. À la fois matériau, objet de représentation, symbole et langage, ce corps mérite qu'on s'y penche pour plus d'une caresse. En partie parce qu'il ne se soumet pas au regard simple du quotidien : il drague, hurle, existe dans un au-delà de lui-même. C'est un corps en crise, fouetté par l'urgence, en manque d'une vision qui surpassera l'approche dont on se contente dès lors qu'on admet les conventions du rapport social normal.

IL VEUT PLUS ET SE VEUT PLUS, LE CORPS. AU-DELÀ.

Si le corps modelé en image est délesté de sa chair, de son sang et de ses sens, il absorbe tout le poids de la fixité sans jamais s'écraser. Parce que figé dans le blanc ou répandu dans le noir, comme s'il balançait entre les forces les plus extrêmes, il devient spectacle immobile, monument en aplat, et n'existe plus que pour la caresse de tous les regards. Il devient chaque fois cet Autre idéal ou idéalisé, le Tu d'un rapport intime et discret, voire obscène, qui s'offre comme une adresse à quiconque peut le voir.

Il FAUT se permettre l'approche de ce corps, se résoudre à la curiosité qui pousse à l'aborder. S'étendre en quelques paragraphes et, au fil des mots, s'offrir de frôler ce corps-image, relever tous ses mirages pour mieux se laisser séduire.

TOUCHER LE CORPS CITÉ

Les images se présentent comme des mises en scène immobiles (voir entre autres la série *Théâtre systémique de génétique bio-affective*, 2005). Dans ces univers, il n'y a pas d'acteur – puisque l'impossibilité du mouvement est inhérente à la démarche de l'artiste photographe. Plutôt, le corps, minuscule ou gigantesque, porté ou portant, devient lui-même la matière d'une tragédie indicible, même la scène d'un drame qui préfère être vu.

Chaque incarnation captée lors de la prise de vue n'est donc pas personnage : elle est une citation. Toutes ces fictions se trouvent racontées dans un langage sans clé, que ce soit par la position du corps, par les vêtements qu'il porte, les accessoires qu'il empoigne ou les appareils dont il se pare. Ce qui est vu n'est pas arrivé, mais raconté par bribes, dans un palimpseste visuel organique sans avant ni après, finement mesuré et orchestré. Ainsi, l'œuvre photographique n'est plus trace du vrai mais plutôt la monstration obscène d'un vrai semblant.

ARPENTER LE CORPS OBJET

Il est intéressant de relever la façon dont l'artiste maîtrise la valeur symbolique, voire la portée identitaire des vêtements et des objets qui servent de camouflage, de détournement du réel (*La devinette*, 2004). Dans ce processus de travestissement identitaire, le sujet photographié s'efface pour n'être plus qu'objet, en relation graphique avec d'autres objets (corps ou choses). Le charnier de poupées qu'on retrouve dans *Systematique 2* (2005) propose justement un parallèle révélateur au corps objet.

Parmi ce qui contribue au retranchement identitaire dont il est ici question, on remarque cette constante qui consiste à masquer le visage par différents moyens – cheveux, cagoule, sac ou autres. La face cachée de l'être ne permettant plus son identification, l'individu se réifie, se dépersonnalise¹ fortement pour n'être plus qu'un élément visuel à manipuler.

¹ Rappelons l'étymologie du mot personne, issu du latin *persona*, qui désignait le masque porté par les acteurs au théâtre pour incarner quelqu'un d'autre. Dans le travail d'Annie Baillargeon, la personne est plutôt occultée par le masque, d'où la forte dépersonnalisation que nous avons décrite.

DE L'UN ET L'AUTRE

Cette disparition de la figure - seuil crédibilisé de l'identité au sein de nos sociétés contemporaines² - induit une dissolution de l'unique qui profite essentiellement au groupe. Tandis que l'individu se perd, le *Même* déploie son emprise sur l'univers créé.

C'est donc à une véritable abstraction qu'on assiste par la multiplication du corps dans le motif³. Sa présence ne peut plus être sentie, elle devient kaléidoscopique, vaste, structurée, multipartite. Mais chaque élément de l'ensemble ne peut se présenter que comme disjoint. Le corps devient un éclat, un morceau disparate. En général, on croit à une harmonie. En particulier, si on ose un regard plus intime sur son œuvre, invitation faite par le jeu d'échelle et la grande dimension des photographies, on ressent avec force la fêlure qui sépare le corps d'une totalité abstraite et irréaliste. C'est l'histoire d'un moi qui souffre parmi les autres moi.

JUSTE À CÔTÉ

Cette multiplication du *presque-même* réfère à l'implacable urgence, chez l'individu, d'une adhésion à la norme, un désir tout humain d'appartenir à une collectivité de laquelle on n'est jamais complètement étranger ou isolé. Or, nous l'avons vu, malgré toute l'harmonie que réussit à créer l'artiste dans ses images, il n'y a aucune symbiose possible et, dans le détail, la différence surgit invariablement : d'infimes dissimilitudes brisent l'uniformité. (*Camouflage*, 2004)

En suivant le frisson de ce corps mis en scène, on prend donc conscience de l'impossibilité patente d'une homogénéité, et tous les efforts encourus dans la recherche de cette ressemblance par les corps représentés ne sont que plus évidents. Le rapport au groupe social se résume à un *désir* d'identification plutôt qu'à la consommation d'une véritable appartenance. On veut être partie du groupe, mais étant individu, on s'en trouve par définition toujours un peu en aparté, déphasé dans son expérience d'un monde dont la cohésion repose sur la propension de l'être humain à entrer en relation.

² En témoignent passeports et cartes, apanage de la citoyenneté moderne. Cette note n'est pas fortuite étant donné la réflexion que porte l'artiste au rapport qu'entretient l'individu avec son groupe d'appartenance. Nous y reviendrons plus loin.

³ Au sujet du motif, lire le texte de Julie Boivin, *Extrême ornementaux : l'informe dans l'oeuvre d'Annie Baillargeon et l'art rocaille du XVIII^{ème} siècle*, en page 27 du présent livre.

TUER L'ANIMA

Le corps ainsi traité ne perd pas son identité mais la voit morcelée, son individualité disséminée. Du même coup, il absorbe, à travers le regard de l'autre et par l'entremise d'un rapprochement avec lui-même, ainsi qu'avec les multiples formes/sens qu'il peut prendre, une part identitaire augmentée. C'est ainsi qu'est exacerbée une féminité urgente, voire brûlante, et une identité critique. La tragédie opère.

Dans cette optique, dentelle, maquillage, bijoux, même les sous-vêtements coquins n'ont plus une visée esthétique ou érotique : ils sont des symboles qui écorchent, font violence au corps. Cette violence est particulièrement présente dans la série *Systematique 2* (2005) – charnier de poupées, armes, représentation du sang, etc. Elle est toutefois généralement présente, s'insinuant discrètement dans la position anormale du corps au sol, rappelant une scène de crime. Ici, c'est l'*anima* jungienne qui est occise. La femme est image, sans doute, mais ne se calque plus sur cet idéal qui n'existe que dans la tête de l'homme. Elle est femme en soi et pour soi.

À la fois constat et dénonciation, l'œuvre d'Annie Baillargeon parle d'une condition féminine qui est l'aboutissement d'une position identitaire inconfortable. Il s'agit toutefois d'autre chose qu'un manifeste féministe : il est aussi question du féminin lévinassien, celui qui nous accueille quand on s'adresse à soi-même, celui qu'on trouve dans la relation qu'on entretient dans l'intimité d'un rapport spéculaire méditatif. C'est cette intimité multiple et polyforme que l'on voit exposée, blessée et manipulée. À travers le corps représenté, l'otage, c'est aussi celui qui regarde.

L'œuvre appelle l'individu à un remembrement : même dans un univers d'où les repères ont été évacués, il faut se réformer, se redéfinir, pour se RE-connaître, au-delà de l'Autre et par lui, en suivant son regard. Et il faut être le regard qui réforme, redéfinit, reconnaît l'Autre.

Des corps qui s'effleurent sans se toucher, voilà toute l'histoire. Car si les alentours du corps sont instables et brumeux, la chair, même imparfaite et changeante, qu'elle soit docile ou qu'elle devienne l'ennemie, demeure le premier, le seul et unique outil de rencontre. C'est donc sur le corps qu'il faut miser, c'est lui qu'il faut viser, quitte à risquer de l'atteindre.

IL FAIT PLUS, ET SE FAIT DE PLUS EN PLUS, LE CORPS. AU-DELÀ.

EXTRÊMES ORNEMENTAUX : L'INFORME DANS L'OEUVRE D'ANNIE BAILLARGEON ET L'ART ROCAILLE DU XVIII^{ÈME} SIÈCLE

L'examen de la production artistique d'Annie Baillargeon révèle plusieurs thèmes qui se disputent notre attention. C'est d'ailleurs ce qui rend son oeuvre si riche. Nous pourrions parler de sa pratique artistique contemporaine innovatrice qui consiste à allier la performance et l'esthétique relationnelle aux nouvelles techniques d'art médiatique. Mais nous explorerons plutôt ici l'emploi marqué que fait Baillargeon de l'ornementation et de ses effets. Il est approprié que nous considérions sa pratique en termes d'ornement, compte tenu des courants semblables que l'on retrouve dans l'oeuvre contemporaine d'un autre artiste québécois, Yannick Pouliot, de l'artiste canadienne Shary Boyle, et même de l'artiste belge Wym Delvoe.

Nous nous proposons de juxtaposer l'oeuvre de Baillargeon aux estampes ornementales rocailles du XVIII^{ÈME} siècle. Aussi distantes que cette période et la nôtre puissent paraître, elles sont en fait reliées par plusieurs facteurs communs. De plus, en comparant l'une à l'autre, nous avons la possibilité d'accroître notre compréhension de chacune. Cet exercice peut aussi nous aider à étendre la pertinence de la pratique artistique de Baillargeon au delà de ses innovations sur la scène artistique contemporaine.

FORME

L'oeuvre de Baillargeon et les estampes rocailles du XVIII^{ÈME} siècle nous frappent toutes les deux, sur le plan visuel, par leur emploi débordant du détail, agencé en semi-motifs. Leurs structures ornementales globales adoptent les formes de l'héraldique emblématique, du mandala, ou encore, comme au XVIII^{ÈME} siècle, de cartouches (voir figure 1).¹ Cependant, en y regardant de plus près, on constate un manque d'unité entre les parties. Dans l'oeuvre de Baillargeon ces parties, à savoir les ornements eux-mêmes, consistent en des corps tronqués, comme dans sa série *Gymnastique Signalitique* (on se reportera, plus précisément, à *Signalitique 04* et à *Batailles Orchestrées*). Dans le rocaille, les parties ornementales sont constituées de formes en "c" et en "s" qui imitent le mouvement des vagues, ainsi que de dérivés de coquillages, de dragons et de poissons (voir figure 2).² Bien que le tout semble à première vue intelligible—on sent qu'on en comprend les motifs ou les rythmes—en se penchant sur les parties on est de fait confronté à des inconnues, à des formes difformes : vaguement organiques dans le cas du rocaille, ou humaines dans celui de Baillargeon, comme le démontre par exemple l'oeuvre *Bubble Gum Spirit* de la série *Anamorphose Systhémique*. Ainsi l'information, en son détail, n'est que désinformation, déformation, et informe.

1 On trouvera une courte définition du mot *cartouche* chez Katie Scott, "Figure and Ornament: Notes on Late Baroque Art Industry" *Taking Shape: Finding Sculpture in the Decorative Arts*. Martina Droth. Leeds: Henry Moore Institute; Los Angeles : Getty Publications, 2009, 171.

2 Quoique la plupart des auteurs aient remarqué le lien entre l'ornement rocaille et la mer, il n'existe pas de discussion sérieuse de cette question. Un bref survol en est donné par Mary D. Sheriff, "Seeing Metamorphosis in Sculpture and the Decorative Arts" *Taking Shape*, 164.

PROCESSUS

Nous sommes ici les témoins d'un processus à l'oeuvre. Comme dans *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli, où la déesse, émergeant des eaux, donne à l'écume forme humaine, le rocaille vient aussi de la mer, de l'Orient et de la grotte, autant d'endroits que le spectateur du XVIII^{ème} siècle associait à l'exotique, ou à l'*Autre*. Nous assistons à cette métamorphose dans les oeuvres du *Théâtre de Génétique Bio-Affective*, particulièrement dans *Orbite d'Échanges Optionnels* et *Orbite de Génétique Spirituelle*. Les corps, se contorsionnant comme des cocons, semblent en gestation, sur le point de se transmuier en quelque chose d'autre. Une représentation visuelle de ce processus repose sur des formes ambiguës en mouvement—des formes à mi-chemin entre des états existentiels, auxquelles on pourrait donner la désignation Bataillesque d'*informes*.³ Une forme définie est stable en son identité (elle est signifiée); son mouvement étant arrêté, on peut en obtenir une connaissance empirique. L'informe, par contre, est un processus; son mouvement provoque l'instabilité d'un système dynamique. Comme il ne possède aucune identité définie, l'informe nous met face à l'inconnu, au non identifiable, au vide et au mouvement : effectivement, au processus lui-même.

RÉVÉLATIONS

Généralement un processus ne prend pas forme visuelle, car les gens désirent des formes, des symboles, de la compréhension et du sens. Par conséquent, le processus ne se révèle pas souvent à notre société, et lorsqu'il le fait, on le juge grotesque, voire complètement abject. D'ailleurs, les premières relations et descriptions historiques des oeuvres rocailles proviennent de l'indignation qu'exprimèrent certains critiques face à de telles déformations.⁴ Selon la définition qu'en a donné Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'Horreur*, l'abjection est la révélation de l'acte original de division, de rejet et de répétition que pose un être.⁵ Autrement dit, la révélation du processus (transmutation) démontre l'ambiguïté de la forme. Une fois les limites entre soi-même et l'autre établies comme perméables, la notion d'un sujet intégral (le moi) devient potentiellement dissoluble. Comme dans *Orbite d'Échanges Optionnels* et *Orbite de Génétique Spirituelle*, le moi est multiple, divisible, perdu dans une abondance de différences—ni lui-même ni autre. Dans *Le Cabinet du Comte Bielinsky* de Juste-Aurèle Meissonnier, on n'arrive plus à

3 Le mot *informe* a fait sa première apparition dans une publication de la revue *Document*. Plus tard, Yves Alain Bois et Rosalind Krauss en firent un usage intensif dans leur célèbre exposition *L'informe*. On trouvera une discussion plus complète de ce terme chez Paul Hegarty, "As Above, So Below: Informe/Sublime/Object" *The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the Art of Transgression*, Amsterdam; New York : Rodopi, 2006, 73–80.

4 Pour un compte rendu exhaustif des critiques on se référera à Marianne Roland Michel, *Lajoue et l'Art Rocaille*, Neuilly : Arthena, 1984, 114–136.

5 Par exemple, donner naissance, ou excréter des liquides. Se reporter à Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, 20.

distinguer ni espace ni profondeur, tant le flux et le mouvement des ornements détruisent tout ancrage solide (voir figure 3). Nous aussi nous fondons et nous dissolvons dans l'espace.⁶ Effectivement, l'abjection a comme fruit naturel que le flux et l'indétermination menacent notre identité. La peur abjecte de perdre son moi trouve, à l'extrême, sa représentation la plus juste face au cadavre ou à la mort elle-même. De fait, on observe ce genre d'abjection cadavéreuse dans *Les Monuments Fabulés, Théâtre de Génétique Bio-Affective*, et l'installation *She Just Wants To Be An Actress*.⁷ Le cadavre est également implicite dans la fameuse *Soupière* réalisée par Meissonnier pour le duc de Kingston, lorsqu'on considère le destin ultime des crustacés qui forment le corps de la soupière (voir figure 4). Au cours du processus abject, ce qui est habituellement supprimé dans la vie est finalement révélé : nous pouvons témoigner du meurtrier, du détruit, du putride et du déformé. Ce que la matrice retenait initialement a été délié. Avec le rocaille, l'abject est finalement libéré de sa grotte répressive du XVII^{ème} siècle pour s'introduire dans la décoration domestique du XVIII^{ème}; chez Baillargeon, mort et perte du moi engendrent renaissance et création, comme l'impliquent *Soeurs* de même que *Esquive*.

RÉSOLUTION

Ce qui est créé et prend naissance, ce sont de nouvelles formes. D'abord sacrifiés, le corps de l'artiste et les formes originales des ornements rocailles sont transformés et subissent une mutation. Ils sont réincorporés à l'intérieur d'un système qui semble fusionner le divin avec l'humain, comme dans *Les Monuments Fabulés* de Baillargeon. Avec ses oeuvres les plus récentes, Baillargeon incorpore même les spectateurs dans ce processus à la fois magnifique et horrible, en les faisant participer à ses séances de photographie. Comme dans la notion de sacrifice de Georges Bataille, leurs corps sont soumis à un processus qui révèle ce qu'on supprime (la mort, la perte du moi, l'abject). Une fois cette révélation survenue, l'objet réprimé trouve son expiation à travers le rituel et la transformation en ornement.⁸ Ce qui est sacrifié devient ainsi un élément purgatif qui débarrasse la société de l'abject.⁹ De tels ornements à la fois affirment et incarnent le processus qu'est la vie elle-même.

6 Une nouvelle due à Jean-François de Bastide, La Petite Maison, offre un exemple parfait de la fusion de l'identité du spectateur du XVIII^{ème} siècle avec celle de l'ornement. Voir de Bastide, Jean-François. *The Little House: An Architectural Seduction*. 1758. Trad. et introduction Rodolphe el-Khoury. New York : Princeton Architectural Press, 1996.

7 Cette installation fut présentée en 2007 à Chicoutimi, au centre d'études sur les nouveaux médias Séquence, ainsi qu'en 2008 à Québec, chez Oeil de Poisson.

8 George L. Hersey, "Ornament and Sacrifice" Miller, Bernie, and Melony Ward, édit. *Crime and Ornament: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*. Toronto : YYZ Books, 2002, 167-176.

9 Hegarty, 78.

Jean-François Caron

A FEW LIGHT TOUCHES

The body lies at the heart of our experience of the world. It constitutes the boundary between being and environment, the ligature that binds us to reality, a mutable *thing*, imbued at times with lightness and liberty, oftentimes a ball and chain, as we drag our feet, seeming to make no headway.

The body lies also at the center of Annie Baillargeon's universe. Her own body initially, and then that of her models. Sometimes magnified or, to the contrary, diminutive and discrete; multiplying in places, and elsewhere bent out of shape, manipulated, even dismembered (*Emballage anatomique*). The body is hostage, taken firmly in hand, and so much more easily pliable.

The body thus revealed to us is open to the full gamut of its possibilities, being all that it purports to be, laden with intent and extending itself out in all directions. It is simultaneously raw material, object of representation, symbol and language, a body deserving of more attention than a mere caress, partially because it is so hard to grasp from a workaday vantage point: it entices and howls and seeks existence beyond itself. The body here has reached a crisis point, propelled by a sense of urgency but hobbled by the lack of vision required to see beyond the self-satisfying patterns proffered by the conventions that regulate normal social intercourse.

THE BODY DEMANDS MORE AND DEMANDS TO BE MORE. BEYOND.

Presented as an image, the body is stripped of flesh, blood and senses, and yet bears the weight of immobility without being crushed. Transfixed in white or dispersed through darkness, as though caught between radically opposing forces, it becomes a motionless spectacle, a prone monument, waiting only for the soothing touch of the spectator's attention. It figures continually as the ideal or idealized Other, the You in an intimate, discrete, perhaps obscene relationship, appealing to all and any whose gaze it may attract.

One MUST approach a body such as this more closely and surrender to the curiosity which urges further scrutiny. Then, as words become paragraphs attempting to describe the event, one is able to graze the body-image ever so lightly, allowing the mirages to unfurl and the seduction to proceed.

THE BODY AS UTTERANCE

The images are presented as immobile tableaux (see, among others, the series entitled *Théâtre systémique de génétique bio-affective*, 2005). In these depictions, there are no actors because the impossibility of movement is inherent in the approach taken by the artist-photographer. Instead, the body itself, whether minuscule or gigantic, borne or bearing, has become the ground of an inexpressible tragedy, or the scene of a drama relishing witnesses.

Each incarnation captured in these photographs is thus not a character so much as an utterance. The fictitious scenes are narrated in a coded language, through the positions the body assumes, the clothes it is wrapped in or the ornaments which adorn it. Nothing one sees has really in fact occurred but is rather being described piecemeal on a precisely timed and finely orchestrated organic visual palimpsest which contains neither before nor after. Thus, the photographic work is no longer an indication of what is true but has become the obscene portrayal of some seeming truth.

SURVEYING THE BODY AS OBJECT

It is interesting to note how the artist controls the symbolic scope of the clothing and objects which serve to camouflage and deflect reality and the way they are employed to create a sense of shifting identity. In this alteration of identity the photographed subject is gradually obscured and ultimately reduced to a pure object caught in a graphic relationship with other objects, whether bodies or things. The sepulcher of dolls that figures in *Systematique 2* (2005) offers a revealing parallel to the body exposed as pure object.

Also contributing to this deletion of identity is the consistent use of a variety of means of masking the human face: hair, cowls, bags and others. The obfuscated face forestalls identification, and the individual is reified, radically depersonalized¹, **and reduced to the role of a simple visual element that can be manipulated at will.**

¹ It should be recalled here that, etymologically, the word 'person' is derived from the Latin word *persona*, which referred to the masks worn by stage actors when playing different roles. In the work of Annie Baillargeon, however, the person is actually eclipsed by the mask, leading to the radical depersonalization which we have described.

THE ONE AND THE OTHER

This evanescence of the face, which constitutes the privileged representation of identity in contemporary society², entails a dissolution of singularity which in turn reinforces the status of the group.

What we witness then is total abstraction generated by multiplying the appearance of the body throughout the motif³. The body's unique presence can no longer be felt; it has become kaleidoscopic, vast, multifaceted and integrated into a broader structure. But, taken individually, each singular element employed in the composition of the ensemble appears disconnected. The body becomes a disparate fragment of an exploded whole. Viewed as a whole, there is an intimation of overriding harmony. But on closer inspection, focusing on the details of the work, as the onlooker is led to do by the juxtaposition of the various scales of the objects and by the sheer size of the photographs themselves, there remains only a powerful feeling of rupture, cutting the body off from any abstract and unreal totality.

SLIGHTLY APART

This multiplication of the *nearly-alike* refers back to the individual's sense of the implacable urgency to adhere to the norm, a fundamentally human desire to belong to a group from which one never feels estranged or isolated. But, as we have seen, despite the sense of harmony that the artist succeeds in evoking in her images, all symbiosis is impossible and dissimilarities invariably flare up in the details: minute discrepancies mar any implied uniformity (*Camouflage*, 2004).

As one traces the movement of the body throughout the depicted scene, what becomes clear is the distinct impossibility of any homogeneity, and thrown into starker relief is the sustained effort the portrayed bodies devote to attaining this state of uniformity. The relationship with the social group boils down to a *desire* to identify with something and not to any actual consummation of the act of truly belonging. One seeks membership in a group but, as an individual, one is by definition always situated slightly apart, out of sync with the experiences procurable in a world whose cohesion hinges on the human propensity to form relationships.

² One need only look at passports and ID cards, the accoutrements of modern citizenship. This issue is further explored in the artist's examination of the relationship between the individual and the group, which will be discussed later.

³ For more on the subject of motif, see Julie Boivin's text, *Ornemental extremes : formlessness in Annie Baillargeon's work and 18th-century rocaille art*, on page 35 of this book.

SLAYING THE ANIMA

Portrayed in this manner, the body does not so much lose its identity as find itself split into separate parts, its individuality scattered about. It is simultaneously imbued with a vaster identity, being the focus of another's attention, withdrawing into itself, and assuming a multitude of forms and significations. An urgent, almost burning femininity is provoked, together with an acute sense of identity. The tragedy unfolds.

From this perspective, the frilly lace, the make-up, jewelry, and even the provocative lingerie no longer harbor an esthetic or erotic intent: they have become symbols that lash and scourge the body. This violence is particularly evident in the series *Systematique 2* (2005): blood, weapons, a sepulcher of dolls, etc. But it is generally present, insinuating itself discretely in the abnormal positioning of the body on the ground, reminiscent of a crime scene. Here, it is the Jungian *anima* which is slain. It is the image of a woman, no doubt, but no longer drawn from an ideal which exists solely in the minds of men. Here is woman in and for herself.

Combining recognition and censure, the work of Annie Baillargeon treats the status of women as the outcome of an uneasy sense of identity. It is, however, more than a feminist manifesto: it broaches the question of femininity from a Levinasian perspective, as the fruit of a profound introspection, to be discovered in the intimacy of a meditative specular relationship. It is this multifaceted, protean intimacy which we see exposed, injured and manipulated. This manner of portraying the body holds the spectator hostage also.

Annie Baillargeon's work is a call for the restitution of the individual: even in a world devoid of points of reference, one must redefine oneself, reconstitute oneself, in order to recognize oneself, moving beyond the Other through the Other's perception of oneself. And, through one's own perception, the Other will be equally reconstituted, redefined and recognized.

Bodies ever-so-lightly touching one another without ever making true contact: that is the whole story. For if everything surrounding the body is unstable and unclear, the flesh, though imperfect and changing, at times docile, at times hostile, remains nonetheless the first, the one and only, instrument of encounter. The body is where our hopes lie. That is what we must aim for, and run the risk of reaching our goal.

THE BODY GROWS AS GROW ITS DESIGNS. BEYOND.

ORNAMENTAL EXTREMES: FORMLESSNESS IN ANNIE BAILLARGEON'S WORK AND 18TH-CENTURY ROCAIL ART

When considering Annie Baillargeon's artistic production, several themes emerge, from which it is difficult to pick only one. This, however, is what makes Baillargeon's work so rich. One could discuss her innovative contemporary art practice of mixing performance and relational aesthetics with new media art techniques. Instead, what will be explored here is Baillargeon's prominent use of the ornamental and its effects. That we should consider her practice in terms of ornament is appropriate in the light of similar undercurrents found in the contemporary work of fellow Quebec artist Yannick Pouliot, Canadian artist Shary Boyle and even Belgian artist Wym Delvoe.

We will juxtapose her work with 18th-century rocail ornamental prints. As distant in time this period may seem from ours, these two periods are in fact bridged by several commonalities. Moreover, by comparing the two we may expand our understanding of each. This exercise may also help to stretch the relevance of Baillargeon's artistic practice beyond its innovations on the contemporary art scene.

FORM

Both the work of Baillargeon and 18th-century rocail prints are visually striking for their overwhelming use of detail, ordered into semi-patterns. Their overall ornamental structures adopt the shapes of emblematic heraldry, Mandala or, as in the 18th century, cartouches (see fig. 1).¹ Upon closer inspection, however, one finds a lack of unity amongst the parts. In Baillargeon's work, these parts, which are the ornaments themselves, are made of truncated bodies, as in her series *Gymnastique Signalitique* (see specifically *Signalitique 04* and *Batailles Orchestrees*). In rocail, the ornamental parts are made of "c" and "s" shapes that mimic the motion of waves, derivations of shells, dragons, and fishes (see fig. 2)². While the whole seems initially comprehensible—we feel we understand its patterns or rhythms—in fact, when we pay attention to the parts, we are faced with unknowns, with misshapen forms: vaguely organic, in the case of rocail, or human, in the case of Baillargeon, as, for example, in the work *Bubble Gum Spirit* from the series *Anamorphose Systhémique*. Hence, information in its detail is misinformation,

¹ For a short definition of cartouche see Katie Scott, "Figure and Ornament: Notes on Late Baroque Art Industry" *Taking Shape: Finding Sculpture in the Decorative Arts*. Martina Droth. Leeds: Henry Moore Institute; Los Angeles: Getty Publications, 2009, 171.

² Most authors note rocail ornament's tie to the sea, but there is no serious discussion of this subject. For a brief description see Mary D. Sheriff, "Seeing Metamorphosis in Sculpture and the Decorative Arts" *Taking Shape*, 164.

deformation, and formlessness.

PROCESS

What we are witnessing here is a process at work. Like Sandro Botticelli's *The Birth of Venus*, where the deity rises from the sea and transforms from foam to anthropomorphic form, so too rocaille rises from the sea, from the Orient and the grotto, all places which the 18th-century viewer associated with the exotic, or the *Other*. We see this metamorphosis in the works of *Théâtre de Génétique Bio-Affective* and particularly in *Orbite d'Échanges Optionnels* and *Orbite de Génétique Spirituelle*. The bodies, in cocoon-like contortions, are gestating, about to transmute into something else. A visual depiction of this process relies on ambiguous forms in motion: shapes that are in between states of being, and that we could name by the Bataillesque term *informe*.³ Definite form is stable in its identity (signified); its movement is arrested and therefore empirical knowledge can be discovered. The formless, however, is a process; its motion brings about the instability of a dynamic system. Since it has no definite identity it brings us face to face with the unknown, unidentifiable, with void and movement: indeed, with process itself.

REVELATIONS

Process does not commonly take visual shape, as people desire forms, symbols, understanding and meaning. Hence, process is not often disclosed to our society, and when it is, we deem it grotesque, if not altogether abject. In fact, our first historical reports and descriptions of rocaille works come from the outrage some critics expressed in the face of such deformations.⁴ Abjection, as defined by Julia Kristeva in *Pouvoirs de l'Horreur*, is the disclosure of the original act of dividing, rejecting and repeating done by a being.⁵ In other words, the revelation of process (transmutation) shows the ambiguity of form. Once the boundaries between you and the other are shown to be permeable, the notion of an integral subject (self) is potentially dissolvable. As in *Orbite d'Échanges Optionnels* and *Orbite de Génétique Spirituelle*, the self is multiple, divisible, lost in an abundance of differences, neither self nor other. In *The Cabinet of Count Bielinsky* by Juste-Aurèle Meissonnier, we can no longer distinguish space nor depth as the flux and movement of the ornaments destroy any solid anchoring (see fig. 3). We too merge

3 The first appearance of the word *informe* is in a publication of the journal *Document*. Later it was thoroughly used by Yves Alain Bois and Rosalind Krauss in their famous exhibition *L'informe*. For a fuller discussion of the term see Paul Hegarty, "As Above, So Below: Informe/Sublime/Abject" *The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the Art of Transgression*, Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006, 73-80.

4 For a full account of the critiques see Marianne Roland Michel, *Lajoue et l'Art Rocaille*, Neuilly: Arthena, 1984, 114-136.

5 For example, giving birth, or excreting liquids. See Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris: Editions du Seuil, 1980, 20.

with and dissolve within the space.⁶ Indeed, it is the natural effect of abjection that flux and indetermination should threaten one's identity. The abject fear of losing the self is ultimately best represented when faced with the corpse or death itself. Indeed, such a deathly abjectness is present in *Les Monuments Fabulés, Théâtre de Génétique Bio-Affective* and the installation *She Just Wants to be an Actress*.⁷ The corpse is implicit as well in Meissonnier's famous *Tureen* for the Duke of Kingston when we consider the ultimate fate awaiting the crustaceans that form the body of the tureen (see fig. 4). During the abject process, what is usually suppressed in life is finally revealed: we can attest to the murderous, the destroyed, the putrid, and the deformed. What was initially contained within the womb has been unleashed. In rocail, the abject is finally released from its repressive 17th-century grotto into 18th-century domestic decoration; in Baillargeon's work, through death and the loss of self come rebirth and creation, as implied in *Soeures* and *Esquive*.

RESOLUTION

What is created and given birth to are new forms. First sacrificed, the body of the artist and the original forms of the rocail ornaments are transformed and mutated. They are reincorporated within a system that seems to merge divine with human as in Baillargeon's *Les Monuments Fabulés*. In her latest work, Baillargeon even incorporates viewers in this process, which is at once beautiful and horrific, by having them participate in her photo-shoots. As in Georges Bataille's notion of sacrifice, their bodies are subject to a process that reveals what is suppressed (death, loss of self, the abject). Once this revelation happens, the repressed object is then expiated through ritual and transformation into ornament.⁸ That which is sacrificed therefore becomes a cathartic element that rids society of the abject.⁹ Such ornaments both attest to and encapsulate the process that is life itself.

6 The short story by Jean-François de Bastide *La Petite Maison* is also a perfect example of the merging of the 18th century viewer's identity with that of ornament. See de Bastide, Jean-François. *The Little House: An Architectural Seduction*. 1758. Trans. and introduction Rodolphe el-Khoury. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

7 This installation was presented at the centre for new media studies Séquence in Chicoutimi in 2007 and at Oeil de Poisson in Quebec City in 2008

8 George L. Hersey, "Ornament and Sacrifice" Miller, Bernie, and Melony Ward, eds. *Crime and Ornament: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*. Toronto: YYZ Books, 2002, 167-176.

9 Hegarty, 78.