

ETC



De la cécité?

Geneviève Cadieux, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 31 mars au 30 mai 1993

Sylvain Campeau

Numéro 24, novembre 1993, février 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36132ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (1993). Compte rendu de [De la cécité? / Geneviève Cadieux, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 31 mars au 30 mai 1993]. *ETC*, (24), 41–43.

MONTREAL DE LA CÉCITÉ ?

Geneviève Cadieux, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 31 mars au 30 mai 1993

Avouons-le dès le départ; j'ai apprécié de pouvoir enfin voir un panorama des œuvres de Geneviève Cadieux dans un espace qui s'y prête. Apprécié aussi de revoir des œuvres moins récentes et de pouvoir les mesurer à d'autres plus récentes. De ce point de vue, cependant, dans cet effort d'aller au-devant des critiques et de se défendre d'avoir voulu une rétrospective¹ mais bien un panorama, le conservateur a choisi de privilégier des travaux plus récents, ce qui semble de prime abord une manœuvre quelque peu opportuniste. Dans toute l'exposition, il n'y a qu'une œuvre de 1980 et on y passe rapidement de 1980 à 1987. Les œuvres où se développe l'esthétique de Cadieux n'y sont donc pas présentes. Il me semble que c'est là un manque un peu regrettable. Évidemment, le texte du conservateur, Gilles Godmer, s'en tient essentiellement au thème du gros plan, ce qui a sûrement orienté son choix des œuvres. Mais ce privilège aurait été adéquatement représenté dans les premières œuvres, celles de la fin des années 70 et début 80 où des gros plans en séquences, genre de photogramme cinématique, apparaissent. Ajoutons qu'il y a aussi, dans le catalogue, cet autre texte, de Jacinto Lageira, qui fait un tel tour d'horizon critique sur le travail de Geneviève Cadieux qu'il aurait fallu, me semble-t-il, tenir compte de cette participation dans le choix des œuvres.

Ainsi donc, au *Séquence n° 6*, de 1980, viennent s'ajouter *Voices of Reason/Voices of Madness* (1983), *La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges* (1987), *À fleur de peau* (1987), *Trou de mémoire, la beauté inattendue* (1988), *La Fêlure au cœur des corps* (1990), *Blue Fear* (1990). Puis suivent des œuvres plus récentes que nous n'avions pas encore, pour la plupart, vues à Montréal. Je pense à *Parfum* (1991), *Portrait de famille* (1991), *Blues* (1992), *Amour aveugle* (1992), *La Voie lactée* (1992) et *Le Corps du ciel* (1992).

Quoiqu'il en soit, l'occasion est belle pour lire Jacinto Lageira et pour regarder le travail de Cadieux à la lumière de ses observations. On peut presque dire ici que sa pensée représente l'aboutissement de tout ce qui s'est écrit sur Cadieux depuis quelques années. De plus, c'est une somme de ce que peut la photographie lorsqu'apparentée aux arts visuels, constituant une description exemplaire du passage de l'acte pragmatique de pseudo-prise de réel, que représente la photographie, à une symbolisation mise en spectacle, passage éprouvé

dans le travail de Cadieux. Passage qui représente son esthétique puisque celle-ci repose sur le fait de donner en spectacle cet effort esthétisant.

Mais reprenons les grandes lignes du texte de Jacinto Lageira. Le travail de Cadieux en serait un, selon lui, de mise en scène du déplacement de l'effet pragmatique de la photographie à l'idée esthétique. En choisissant de privilégier le corps et surtout les empreintes qui marquent celui-ci; blessures, cicatrices, ecchymoses, émotions, bref le corps dans les modes d'apparition de la vie et du vieillissement, de l'effet des émotions sur lui, ou des blessures, Geneviève Cadieux montrerait l'imprégnant privilégié par la photographie, montrerait le processus même de la photographie, sa fascination comme son idéal, sa mise en place esthétique, le mode par lequel un déplacement s'accomplit jusqu'à former œuvre d'art. Prise dans ces modes d'apparition, l'image devient alors, au gré du développement de l'esthétique propre à l'artiste, image d'image, image de l'imprégnant, modèle de son « apparaître », passage « de la reproduction à la symbolisation, pour atteindre l'image construite en vue de signifier ce parcours à l'intérieur du médium comme sa présentation au regardeur »². Reprise esthétique d'une simple empreinte, d'un indice, qui donne de la signification à ce qui n'en aurait peut-être autrement qu'en rapport avec ce qu'elle reproduit. Car si, du point de vue d'un sémioticien, l'image photographique produit du sens, l'opinion d'un sociologue des faits artistiques est plutôt que ces signes sont un *déjà-là*³ dans le réel et que l'image photographique reprend celui-ci, l'utilise, le transmet ou le dénature. Geneviève Cadieux, en fait, creuse, approfondit la distance, jusqu'à la rendre problématique ou bien signifiante, entre ce qui est pris et son intention sémantique. L'installation *Portrait de famille*, est à ce niveau, exemplaire. La réaction du spectateur à celle-ci est renforcée d'une connaissance implicite, déjà popularisée par les commentaires critiques des œuvres de Cadieux: on sait que sa sœur lui a servi de modèle, comme une sorte d'alter ego, portrait de l'artiste en tant qu'autre. La proximité familiale, l'intimité de cette relation, prédispose le spectateur. Mais Anne-Marie, comédienne, figure déjà publique de ce fait, ne suffit peut-être plus. Il faut davantage; il faut la famille même. D'autre part, le titre est au singulier et non au pluriel, comme on serait en droit de s'attendre avec ces trois boîtes lumineuses gigantesques, réversibles. Référence au portrait de groupe, donc, pris d'une manière inattendue puisque le père et la sœur ferment les yeux sur qui les prend en image. Seule la mère

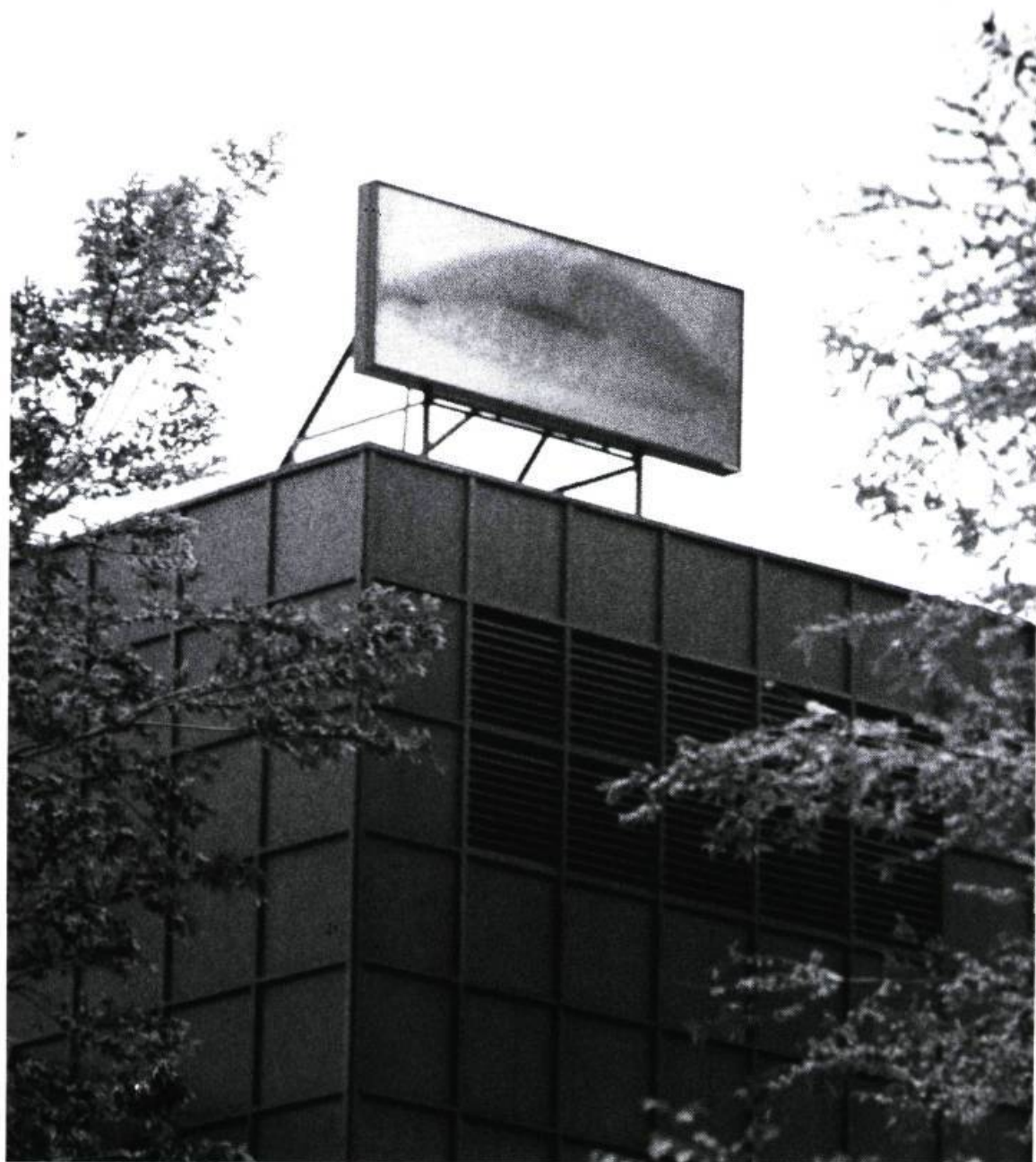


PHOTO : LOUIS LUSSER

Geneviève Cadieux, *La Voie lactée*, 1992. Panneau lumineux; 180 x 457 cm.
Cette œuvre faisait également partie de l'exposition *Pour la suite du monde* qui a été présentée du 28 mai au 11 octobre 1992.

regarde, d'un regard vide, qui ne paraît rien voir. D'autant qu'une autre installation, *Amour aveugle*, semble nous soumettre à nouveau au regard de la mère, le cristallin des yeux, face aux lèvres gigantesques, apparaissant recouvert d'un léger voile, suggérant la cécité ou, à tout le moins, des problèmes de vision⁴. Au verso de chacune des photos, d'autres images disent la face cachée, dirait-on, offrent un envers au portrait. Équivalences pour chacun de ceux-ci, le torse nu d'un homme, avec surimpression d'un œil fermé, constitue le pendant du père. La main offerte et s'ouvrant sur une blessure se donne comme le revers de la mère. Et l'arrière de la tête du modèle continue l'image de la sœur. Quelque chose se refuse ici à la convivialité. Le portrait de groupe ne réunit pas; il semble disjoindre tout au contraire. Il ne peut s'agir d'aucune famille *stricto sensu*; seul d'ailleurs le titre vient signifier qu'il en est malgré tout ainsi. Car les images ne nous le révèlent pas; à moins de reconnaître ça et là des traits ressemblants. La véritable familiarité s'établit entre les envers; torse, main et chevelure présentés comme en relation d'équivalence avec les portraits. La mère est représentée par une main tendue, semi-ouverte et saignante; la sœur, dans le détournement de la tête, seule figure dont les images soient *recto verso* et le père est symbolisé par un torse qui n'est vraisemblablement pas le sien. Car des signes, comme la carrure des épaules, l'embonpoint suggéré, les particularités du cou nous conduisent à établir des relations de familiarité avec le modèle de *Blue Fear*, dont le regard bleuté en face-à-face avec cet homme qui nous tourne le dos, ressemble à la mort elle-même. De là à suggérer, dans une pure spéculation, hypothèse amenée par ce que nous savons des modèles de Cadieux, que c'est là le grand-père de l'artiste, il n'y a qu'un pas. Nous n'en savons évidemment rien mais c'est là où nous avons été conduits, par l'ensemble des renvois symboliques, des rapports indiciels déjà connus et établis, par cette esthétique particulière. Conduits par une connaissance que nous ne pensions pas posséder, de par cette familiarité acquise avec l'œuvre, nous en sommes à interpréter assez librement. Nous butons sur la petite histoire du et des modèles. Aucune hypothèse ne peut plus être une fin dernière de l'œuvre puisque celle-ci tend à la produire, de par cette distance sans cesse réinvestie, champ de forces de rapport entre ce qui existe dans le réel et ce qui est ici symbolisé.

On pourrait aussi croire, comme l'avance Lageira, étant donné que l'image-photo commence alors que la blessure se résorbe (jamais celle-ci n'est montrée purulente!), que « (f)aire image, c'est guérir »⁵. Du point de vue de l'option esthétique et des intentions symboliques toujours *en travail* dans l'œuvre de Cadieux, c'est certes vrai! Mais, dans l'œil du spectateur confiné à une béance interprétative, reconduit au fait que « nos corps sont nos

images de corps »⁶, il en va tout autrement. Il lui apparaît bientôt qu'à travers la photographie, la réalité se vit en *souffrance* - « la réalité est là en souffrance, là qui attend »⁷. Tout n'est ici qu'affaire de *tuché*, du réel comme rencontre, que le grec donne aussi comme hasard. La représentation photographique ne serait-elle donc qu'un « hommage à la réalité manquée? La réalité qui ne peut plus se faire qu'à se répéter indéfiniment, en un indéfiniment jamais atteint réveil »⁸. Nous en restons aux effets, blessures sans coup, sans violence, qui demeureront vives dans les images.

Voilà sans doute pourquoi, des allusions au thème de la cécité sont fréquentes dans cette exposition. La photographie possède un pouvoir de réversibilité, à cause de l'inaltérable distance vécue entre le réel et sa reproduction. Car faire image, c'est aussi aveugler, tirer un mur opaque pour faire écran de projection. C'est circonscrire une expérience visuelle dans des accouplements formels qui tiennent lieu de déviance visuelle. Quand la sœur détourne la tête du cercle familial, quand la mère aveuglée tend une main saignante vers ses proches, quand le torse du père, lézardé d'un œil fermé comme une cicatrice, semble celui de son propre père, la constellation familiale est atteinte et voir ne suffit pas à diagnostiquer quoi que ce soit. L'entreprise ici vécue sous nos yeux demeure-t-elle à ce passage signifié et signifiant de la reproduction à la symbolisation? Ou ne le renverse-t-elle pas pour aboutir à une certaine énigme, levée de questions quant à la signification possible de cette symbolisation, hors de toute modélisation du passage?

SYLVAIN CAMPEAU

NOTES

¹ Peut-être aussi pour débouter d'avance ceux qui crient au favoritisme.

² Jacinto Lageira, « De la place et de l'absence du corps » in *Geneviève Cadieux, Musée d'art contemporain de Montréal*, 1993, 84 p., p. 21-32. Ici la citation provient des pages 27-28.

³ L'expression, si elle commence à paraître vieille comme le monde, n'en est pas moins adéquate.

⁴ Peut-être n'est-ce là qu'un effet de la photographie; de surimpression d'une image de paupières closes sur celle des yeux ouverts.

⁵ Jacinto Lageira, *op. cit.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire (livre XI). Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. *Le champ freudien*, 1973, p. 55.

⁸ *Idem.*, p. 57.