

***La Voix lactée* de Geneviève Cadieux. Une voix féministe de l'intime**

***La Voix lactée* by Geneviève Cadieux. A feminist voice of the intimate**

Julie Lavigne

L'intime et le privé au Québec
Volume 3, Number 1, 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000567ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1000567ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)
1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavigne, J. (2000). *La Voix lactée* de Geneviève Cadieux. Une voix féministe de l'intime. *Globe*, 3(1), 83–102. <https://doi.org/10.7202/1000567ar>

Article abstract

Through her work *La Voix lactée*, the artist Geneviève Cadieux offers a toudly unique vision of the intimate by representing her own view of maternal lips. By analyzing the feminist scope of this vision of the intimate at work in Cadieux's "insulation", the author focuses within the framework of this article on several themes: the deconstruction of the traditional, masculine image of the woman, the identification of the daughter with her mother, the construction of a gender identity, and eroticism. The article thus unveils the extreme richness of *La Voix lactée* in spite of a great economy in an artistic sense: a large photographic outline of a woman's painted lips, and this on the roof of the *Musée d'art contemporain de Montréal*. By relying on certain texts by authors such as Sigmund Freud, René Payant, Luce Irigaray, and Judith Butler, the author analyzes *La Voix lactée* in order to put forward a reading of the work which defines the intimate in terms of a current feminist strategy. It is in this way that *La Voix lactée* allows, according to the author, for an updated rereading of the feminist slogan from the 1970's, "privacy is political".

La Voix lactée de Geneviève Cadieux. Une voix féministe de l'intime

Julie Lavigne
Université McGill

Résumé — L'artiste québécoise Geneviève Cadieux propose avec l'œuvre *La Voix lactée* une vision de l'intime tout à fait singulière en mettant en représentation son propre regard sur les lèvres maternelles. Analysant la portée féministe de cette vision de l'intime à l'œuvre dans l'installation de Cadieux, l'auteure soulève dans le cadre de cet article plusieurs thématiques : la déconstruction de l'image traditionnelle et masculine de la femme, l'identification de la fille à la mère, la construction d'une identité de genre et l'érotisme. L'article révèle donc l'extrême richesse de *La Voix lactée*, et ce, en dépit d'une grande économie de moyen artistique : soit un gros plan photographique des lèvres fardées d'une femme sur le toit du Musée d'art contemporain de Montréal.

En prenant assise sur des textes, entre autres, de Sigmund Freud, de René Payant, de Luce Irigaray et de Judith Butler, l'auteure analyse l'œuvre afin d'en proposer une lecture qui définit l'intime comme stratégie féministe actuelle. C'est ainsi que *La Voix lactée* permet, selon l'auteure, une révision actualisée de la maxime féministe des années soixante-dix «le privé est politique».

La Voix lactée by Geneviève Cadieux. *A feminist voice of the intimate.*

Abstract – Through her work *La Voix lactée*, the artist Geneviève Cadieux offers a totally unique vision of the intimate by representing her own view of maternal lips. By analyzing the feminist scope of this vision of the intimate at work in Cadieux's "installation", the author focuses within the framework of this article on several themes : the deconstruction of the traditional, masculine image of the woman, the identification of the daughter with her mother, the construction of a gender identity, and eroticism. The article thus unveils the extreme richness of *La Voix lactée* in spite of a great economy in an artistic sense : a large photographic outline of a woman's painted lips, and this on the roof of the Musée d'art contemporain de Montréal.

By relying on certain texts by authors such as Sigmund Freud, René Payant, Luce Irigaray, and Judith Butler, the author analyzes *La Voix lactée* in order to put forward a reading of the work which defines the intimate in terms of a current feminist strategy. It is in this way that *La Voix lactée* allows, according to the author, for an updated rereading of the feminist slogan from the 1970's, "privacy is political".

Julie Lavigne, «*La Voix lactée* de Geneviève Cadieux. Une voix féministe de l'intime», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, no 1, 2000.

Nous remercions les départements d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université McGill pour leur contribution financière à la publication des illustrations qui accompagnent cet article.

Juchées sur le Musée d'art contemporain de Montréal, les lèvres fardées de *La Voie lactée* (fig. 1) accrochent tous les regards furtifs, elles intriguent par leur emplacement insolite. Nous avons choisi cette œuvre parce qu'elle pose un questionnement pertinent sur la dynamique du privé-public ainsi que sur la notion d'intimité, mais aussi parce qu'elle est à la vue de tous les Montréalais qui passent rue Sainte-Catherine et qui lèvent les yeux lorsqu'ils arrivent à l'intersection de la rue Jeanne-Mance.

La Voie lactée, une œuvre de Geneviève Cadieux¹, fut installée dans le cadre de l'exposition *Pour la suite du Monde* en 1992, soulignant la réouverture du Musée d'art contemporain de Montréal après sa relocalisation dans le quadrilatère de la Place-des-Arts. Ce n'est qu'en 1995 que l'institution artistique recevra l'œuvre, en donation de l'artiste².

La Voie lactée consiste en un panneau lumineux en tous points semblable à un panneau publicitaire : même format, même procédé d'installation et même visibilité. Seulement, pas de slogan publicitaire, aucun ancrage linguistique³. Dans cette œuvre, seul un gros plan photographique représentant des lèvres féminines légèrement entrouvertes et portant du rouge à lèvres couvre la totalité de l'espace visuel; l'image s'arrête aux commissures, à la cime et au bas des lèvres. La peau du visage complète l'image. Le gros plan de la bouche est central et largement démesuré par rapport à l'échelle humaine. Coupée de son visage et de son corps d'attache,

¹ Geneviève Cadieux est née en 1955 et a commencé sa carrière vers le début des années 1980. C'est en 1990 que sa carrière d'envergure internationale sera sanctionnée par sa participation comme représentante du Canada à la XLIVe Biennale de Venise. Sur l'œuvre choisie pour la biennale, voir le catalogue de Chantal Pontbriand, «Le langage est une peau», *Geneviève Cadieux, Canada XLIV Biennale di Venezia*, Montréal, Parachute, 1990, 113 p.

² Musée d'art contemporain de Montréal, *Rapport d'activités 1994-1995*, Montréal, MACM, 1995, p. 15.

³ Cette expression d'ancrage linguistique (ou d'une relation du langage à l'image sous forme d'ancrage par opposition à la relation de relais) fut élaborée par Roland Barthes dans le texte «Rhétorique de l'image», *Communications*, no 4, 1964, p. 40-51.

cette bouche en devient un motif quasi abstrait. Il est bien évident que le motif de la bouche est repérable et clairement identifiable; toutefois, l'emplacement de l'œuvre et l'extraction de la bouche de l'ensemble du visage rendent l'image étrange et, par ce fait, l'abstraient. D'ailleurs, le verbe abstraire signifie, selon *Le Petit Robert* : «considérer par abstraction [...] en séparant, en isolant⁴».

Ainsi, même si l'œuvre emprunte le langage de la publicité, le spectateur conçoit rapidement qu'il n'est pas en face d'une réclame. *La Voie lactée* garde cependant de cette facture commerciale un caractère public. Le format de l'œuvre et son emplacement, imposant une appréciation à distance, contribue à cette lecture. Le caractère public ressort d'autant plus que le sujet de l'œuvre est, comme nous le verrons, très intime. De prime abord, il ne s'agit que d'une paire de lèvres fardées comparable à celle utilisée pour la vente d'un rouge à lèvres. À ce sujet, mentionnons que l'œuvre à la source de *La Voie lactée* fut *À l'heure de l'observatoire — les Amoureux* de Man Ray⁵ et que «cette pièce [...] fut vendue une fortune après avoir servi à la publicité d'une marque de rouge à lèvres dans une vitrine de la 5e avenue, à New York⁶». L'œuvre de Cadieux pourrait donc facilement être une publicité, ce qui nous incite à croire que *La Voie lactée* relève, au premier niveau d'analyse (c'est-à-dire tel que le spectateur peut l'appréhender sans information et en voyant l'image à la distance à laquelle on l'y contraint), de la sphère publique.

Toutefois, en s'y attardant un peu plus, le spectateur peut constater que l'image ne montre pas les mêmes lèvres que le ferait une publicité. En effet, l'œuvre présente des lèvres vieillissantes. Il ne peut plus s'agir d'une image publicitaire de cosmétiques, produits

⁴ *Le Petit Robert*, 1994, p. 10. Nous soulignons.

⁵ «Ce n'est que tout récemment que j'ai compris qu'il y avait un lien direct entre mon travail et celui de Man Ray. C'est à la suite de cela que j'ai créé, à Montréal, une œuvre où j'ai placé des lèvres sur le toit d'un musée : il s'agissait de ma version de Man Ray, *À l'heure de l'observatoire — les Amoureux* (1932-1934).» Ces propos de Geneviève Cadieux sont tirés de la traduction d'une entrevue avec James Lingwood pour le ICA à Londres, «Entrevue avec Geneviève Cadieux», *Le Journal*, Musée d'art contemporain de Montréal, 31 mars au 30 mai 1993, p. 2.

⁶ Jean Dumont, «Un regard à Venise», *Vie des Arts*, no 139, 1990, p. 22.

permettant à la femme de gommer son âge, lui donnant une apparence plus jeune. Avec ce nouvel élément, l'œuvre prend un tout autre sens. En fait, par la représentation des traces du temps, l'œuvre de Cadieux critique le langage publicitaire, plus spécifiquement celui des publicités de cosmétiques. C'est l'artifice du cosmétique (marchand d'illusion, comme traditionnellement l'art, d'ailleurs) qui se trouve pointé par l'œuvre.

De façon plus générale, en proposant des lèvres vieillissantes, *La Voie lactée* commence à déconstruire l'image traditionnelle de la femme parfaite et objet sexuel que la société patriarcale impose. L'apparition des traces du vieillissement chez une femme n'entre pas dans les normes masculines régissant l'image de la femme comme objet sexuel. Mentionnons les propos évocateurs de l'artiste à ce sujet : «dans mon œuvre, les lèvres étaient transgressives en ce sens qu'elles étaient vieillissantes et que le travail était réalisé par une femme. C'était comme si je revendiquais une voix⁷». En ce sens, cette pièce se rapproche de celles produites à partir des années 80 par, notamment, Barbara Kruger et Jenny Holzer. Elles-mêmes s'inscrivent dans une tradition féministe de la déconstruction⁸ qui prône une critique utilisant les outils mêmes de l'oppression patriarcale. Dans l'œuvre de Cadieux, c'est en utilisant la facture des publicités de cosmétiques que l'œuvre déconstruit le regard masculin objectivant sexuellement la femme.

⁷ Geneviève Cadieux, «Entrevue avec Geneviève Cadieux», *loc. cit.*, p. 2.

⁸ En particulier le féminisme français des années 70 : Luce Irigaray, Hélène Cixous en sont les exemples les plus patents. Cependant, ces artistes ont été sûrement plus influencées par le texte-phare de Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16, no 3 (automne 1975), p. 6-18.

FIGURE 1

Geneviève Cadieux, *La Voie lactée* (version de jour et de nuit), 1992, panneau lumineux : boîtier d'aluminium, procédé informatisé d'impression par jet d'encre sur toile translucide et flexible, imprimée des deux côtés, 183 X 457 cm, coll. Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Louis Lussier.

FIGURE 2

Geneviève Cadieux, *Amour aveugle*, 1992, éditions 1/2, diptyque, épreuves Cibachrome montées sur plexiglas, encadrement de bois, plexiglas, 155 X 360 cm (chaque élément), coll. FRAC Aquitaine, Bordeaux, photo : Louis Lussier.

FIGURE 3

Geneviève Cadieux, *Portrait de famille*, 1991, triptyque, 3 Cibachromes translucides, 3 épreuves Cibachrome perlées, 3 boîtes lumineuses d'aluminium, plexiglas, 230 X 230 X 30,5 cm (chaque boîte), photo : Georg Rehsteiner.

FIGURE 4

Geneviève Cadieux, *La Fêlure, au cœur des corps*, 1990, version murale, édition 1/3, épreuve par développement chromogène, 228 x 662 cm, coll. Musée du Québec, photo : Louis Lussier.

Les œuvres sont reproduites avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin.



Fig 1

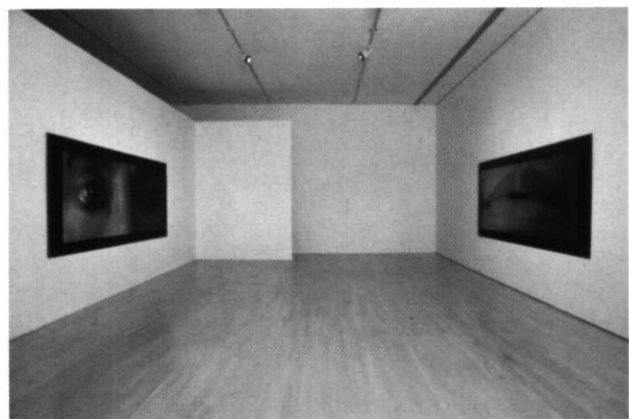


Fig 2



Fig 3

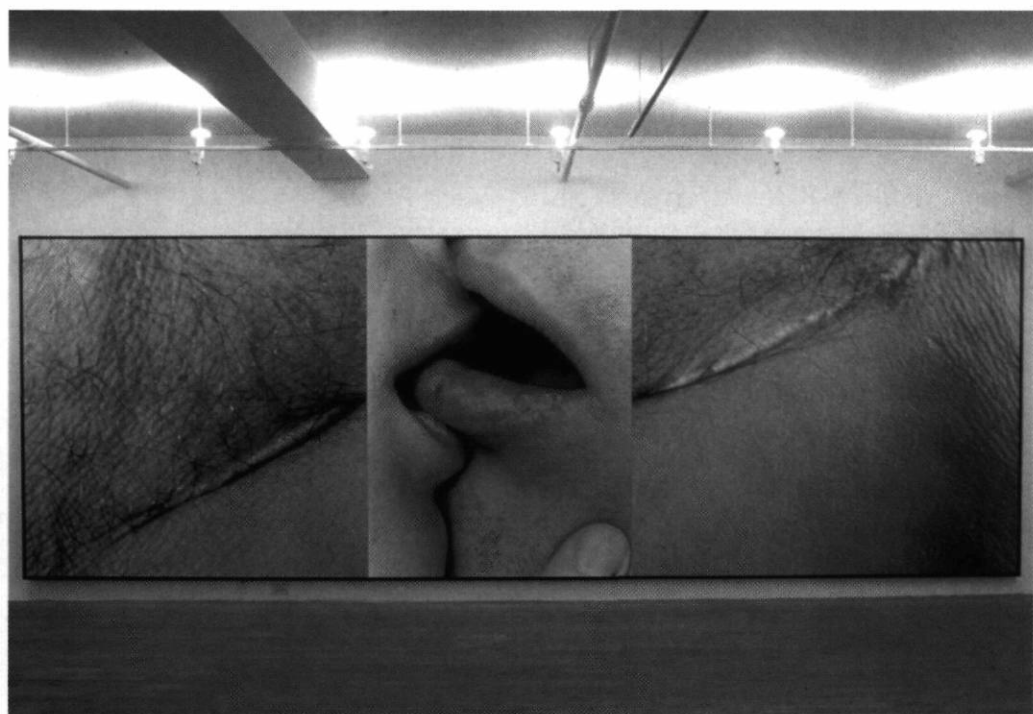


Fig 4

Déjà, l'image que montre *La Voie lactée* se complexifie : elle acquiert une charge critique et propose une vision féministe de l'imagerie occidentale de la femme⁹. L'œuvre demeure donc de nature publique et devient même politique. Autrement dit, en plus de se présenter comme une pièce publique, *La Voie lactée* soulève un débat, tout au moins, elle évoque une position politique. Mais le politique s'inscrit-il nécessairement dans la sphère publique ? La maxime du féminisme des années 70, «le privé est politique», l'affirmait sans ambages. Et ce slogan n'est pas étranger à l'art féministe de cette époque. Rappelons à titre d'exemple l'œuvre québécoise *La Chambre nuptiale* (1976) de Francine Larivée, présentée à l'été 1976 «en plein centre du Complexe Desjardins...¹⁰» Toutefois, *La Voie lactée* n'articule pas du tout le même type de contestation politique. Il ne s'agit pas de dénoncer spécifiquement le caractère oppressif des institutions du mariage et de la famille, mais plutôt de critiquer de façon générale le caractère normatif et masculin de l'imagerie occidentale de la femme. C'est donc davantage du côté du public que du privé ou de l'intime que la revendication à l'œuvre dans *La Voie lactée* se loge.

En fait, l'image prend une valeur intime uniquement lorsque le spectateur sait que les lèvres en représentation sont celles de la mère de l'artiste¹¹. Ce nouvel élément perturbe et enrichit encore plus le sens de *La Voie lactée*. L'œuvre s'éloigne de l'imagerie impersonnelle du monde de la publicité, pour se positionner dans le regard que porte une artiste sur les lèvres maternelles. La nature de l'image devient ainsi hautement intime. Pour reprendre les mots de l'artiste, «c'était comme si je revendiquais une voix¹²», celle de sa mère. La «transgression» de ces lèvres vieillissantes et associées à la mère de l'artiste constitue une critique encore plus acerbe de l'imagerie de la

⁹ Bien que nous posions que l'image propose un regard féministe, notre intention n'est pas de déduire l'engagement politique et féministe de l'artiste.

¹⁰ Rose-Marie Arbour, «Dissidence et différence : aspects de l'art des femmes», *Délics. Art et société*, Québec et Montréal, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fides, 1999, p. 123.

¹¹ Précisons que le piéton, à moins de faire un minimum de recherche au sujet de cette œuvre, ne prendra jamais conscience qu'il s'agit des lèvres de la mère de l'artiste.

¹² Geneviève Cadieux, «Entrevue avec Geneviève Cadieux», *loc. cit.*, p. 2.

femme produite par les hommes et pour le plaisir visuel des hommes, transformant l'Autre en un objet sexuel. À moins d'analyser la relation mère-fille d'un point de vue psychanalytique, c'est-à-dire la relation de la fille à son premier objet d'amour, la mère, il est difficile de croire qu'une œuvre, faite par une femme et représentant les lèvres de sa propre mère, puisse proposer comme image la représentation d'un objet sexuel. Néanmoins, lorsque le spectateur regarde l'œuvre sans ces informations préalables, il peut concevoir l'œuvre comme une image sexuelle, comme une partie d'un objet sexuel et pas n'importe laquelle. Selon le théoricien de l'art québécois René Payant, qui s'est penché sur la rhétorique de l'art érotique, la bouche fait partie du vocabulaire restreint de l'érotisme mais surtout de la pornographie¹³. De plus, il faut prendre en considération que le motif de la bouche est aussi sexualisé par l'ajout du rouge à lèvres. Le motif, toujours si les informations concernant l'œuvre ne sont pas prises en considération, est bien d'ordre sexuel, voire érotique. À ce sujet, Sarah Jennings considère que les lèvres de *La Voie Lactée* «[...] are an erotic come-on¹⁴.»

Ainsi, la différence entre, d'une part, l'impact de l'œuvre pour la majorité des spectateurs (qu'ils trouvent l'œuvre érotique ou non, elle garde tout de même son caractère sexuel) et, d'autre part, le sens attribué à l'œuvre par les spectateurs au courant de la source des lèvres en représentation, s'avère remarquable. Au premier niveau de lecture, le motif est considéré comme érotique, et par conséquent comme une représentation d'objet sexuel. Au deuxième, l'œuvre aborde la relation mère-fille, donc à la fois comme la première relation d'amour mais aussi comme une relation d'identification ou une recherche d'identité. Néanmoins, dans les deux cas, les thèmes, soit l'érotisme (ou la sexualité) et les relations familiales, relèvent en partie de l'intime et du privé. Bien que le premier thème, l'érotisme ou la sexualité, soit à l'origine un sujet relevant du privé et de l'intime, il est aujourd'hui tellement utilisé en publicité et dans

¹³ René Payant, «Rhétorique du corps, l'érotisme de l'image», *Éros au pluriel*, Lasalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, collection «Brèches», 1984, p. 117.

¹⁴ Sarah Jennings, «Montreal : Geneviève Cadieux», *Arts News*, vol. 92, no 9, (novembre 1993), p. 126.

d'autres arts médiatiques qu'il devient presque en soi un sujet public. Pour sa part, le deuxième thème, les relations mère-fille, reste de façon pragmatique plus fréquemment dans la sphère du privé. De même, si la relation mère-fille est envisagée de manière plus élargie, soit comme une recherche d'identité alors, le thème dépasse de nouveau la sphère du privé pour s'inscrire dans celle du public.

Mais revenons au fait que l'œuvre présente les lèvres de la mère de l'artiste. Cette dimension de l'œuvre s'avère très riche pour une analyse de l'œuvre sous l'angle de l'intime et du privé. Comment analyser la relation mère-fille dans cette œuvre et à la lumière de ce qui a été mis à jour jusqu'à maintenant? La psychanalyse semble constituer le meilleur angle d'analyse afin de construire le sens de ce thème dans l'œuvre. À ce sujet, nous aurons recours, en premier lieu, à Sigmund Freud.

Dans le chapitre sur l'identification de l'ouvrage *Essais de psychanalyse*, Freud mentionne que lors du complexe d'Œdipe, de la même façon que le petit garçon, la fille prend le parent du même sexe comme modèle. Elle s'identifie à la mère et désire le père¹⁵. Mais par la suite, Freud distingue et répertorie trois manifestations de l'identification :

[...] premièrement, l'identification est la forme la plus originaire du lien affectif à un objet; deuxièmement, par voie régressive, elle devient le substitut d'un lien objectal libidinal, en quelque sorte par introjection de l'objet dans le moi; et troisièmement, elle peut naître chaque fois qu'est perçue à

¹⁵ Nous n'entrerons pas en profondeur dans la théorie de l'identification chez Freud puisque, d'une part, ce n'est pas le sujet principal de cet essai et, d'autre part, c'est un concept extrêmement complexe et contradictoire. La notion d'identification sera nuancée par de nombreux auteurs, dont Mikkel Borch-Jacobsen et Diana Fuss (Mikkel Borch-Jacobsen, *Le Sujet freudien*, Paris, Flammarion, 1982 et Diana Fuss, *Identification Papers*, New York et London, Routledge, 1995). Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981, p. 168. Sigmund Freud, «Sur la sexualité féminine», *La Vie sexuelle. Recueil de textes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 1969, p. 139-155.

nouveau une certaine communauté avec une personne qui n'est pas objet des pulsions sexuelles¹⁶.

Par la première manifestation, Freud entend donc une identification primaire caractérisée «essentiellement comme un rapport mimétique et non objectal à autrui¹⁷»; cette identification est narcissique et préœdipienne. Toutefois, selon un théoricien de la pensée freudienne, Mikkel Borch-Jacobsen, cette première identification serait à situer davantage dans la préhistoire du moi, c'est-à-dire durant la phase orale : «Ça s'était formé à même l'autre, comme l'autre — en le digérant¹⁸.» On peut en déduire que cette première identification s'effectue de la même manière indépendamment du sexe de l'enfant. Pour le deuxième type d'identification, Freud est plus précis : elle correspond, sommairement, au processus «régressif» du deuil, qui consiste à remplacer la chose ou l'être perdu en incorporant une image de cet objet d'amour. Pour ce qui est de la troisième identification, Borch-Jacobsen, à la suite de Freud, la relie à l'identification œdipienne, référant, par conséquent, à l'identification à la Loi du Père, au langage et donc au symbolique. Cela vaut aussi pour la fille, même si l'identification s'effectue avec la mère. Il s'agirait aussi, pour Freud, d'une identification hystérique, identification entre les pairs «en vertu de leur commun amour pour le *Führer*¹⁹» tel que vu dans la psychologie des foules.

En somme, dans les trois cas, l'identification comporte sa part d'incorporation, d'ingestion et, plus précisément, de cannibalisme. Dans la première, le cannibalisme s'effectue plutôt littéralement en ingérant le sein de la mère. Dans le deuxième type d'identification, le cannibalisme opère dans un registre imaginaire, par l'incorporation d'une image de l'objet perdu. Dans le dernier type d'identification, l'ingestion de la Loi du Père, à l'exception de son mythe d'origine,

¹⁶ Sigmund Freud, «Psychologie des foules et analyse du Moi», *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, coll. «Petite bibliothèque Payot», 1981, p. 170.

¹⁷ Mikkel Borch-Jacobsen, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸ *Ibid.*, p. 223.

¹⁹ *Ibid.*, p. 237.

soit le repas totémique²⁰, est de l'ordre du symbolique²¹. Dans le cas de Geneviève Cadieux, le fait que l'œuvre mette en représentation une bouche (organe de l'incorporation et du langage), qui est de surcroît entrouverte, semble alimenter cette interprétation de l'œuvre ayant pour sujet l'identification. L'échelle démesurée de l'œuvre permettant l'ingestion complète d'une personne appuie également cette interprétation.

D'une manière plus générale, le processus d'identification primaire est à la base de l'identité du jeune enfant, ici de la jeune fille. Pour reprendre les termes de Freud, «l'identification aspire à rendre le moi propre semblable à l'autre pris comme "modèle"²²». Toutefois, si l'identification primaire s'effectue durant la période préœdipienne, elle comporte nécessairement une certaine ambiguïté lorsqu'il s'agit de l'expérience de la petite fille. En effet, rappelons que pour Freud, la fille en phase préœdipienne considère, comme le garçon, la mère comme son objet de désir²³. Paradoxalement, la fillette veut à la fois être et avoir la mère. Cependant, cette double attitude envers la mère s'avère possible, car, selon Freud et Lacan, le jeune enfant n'est pas un être totalement distinct avant le complexe Œdipe²⁴. De cette manière, l'enfant ne peut pas encore faire de différence entre ces deux attitudes face à l'autre puisqu'il n'est pas tout à fait sujet et qu'il demeure un peu l'autre, la mère.

²⁰ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Éditions Payot, coll. «Petite bibliothèque Payot», 1965, p. 162-165. Voir aussi Diana Fuss, *op. cit.*, p. 32-33.

²¹ Il est à noter que bien que l'emploi des termes imaginaire et symbolique réfèrent aux concepts lacaniens, Lacan ne les utilise pas dans ce contexte puisqu'il ne conçoit ni ne théorise l'identification de la même manière que Freud.

²² Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 169.

²³ Sigmund Freud, «Sur la sexualité féminine», *La Vie sexuelle. Recueil de textes*, p. 142.

²⁴ Pour Freud, il est impossible qu'une personne soit à la fois objet de désir et sujet d'identification. Toutefois, pour Mikkel Borch-Jacobsen, Diana Fuss et Judith Butler, les deux relations à l'autre sont effectivement envisageables et parfois même inévitables, et ce, même à travers les écrits freudiens. Voir Mikkel Borch-Jacobsen, *op. cit.*, p. 222, Diana Fuss, *op. cit.*, p. 2 et p. 45 et Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York et London, Routledge, 1993, p. 99.

En liant ces considérations à l'œuvre de Cadieux, il est intéressant de souligner comment le fossé entre le caractère érotique de l'œuvre (relation d'objet sexuel) et la relation mère-fille décelée dans le contenu (un contenu d'identification de prime abord) remarquée précédemment, est comblé ici. Puisque les deux types de relation à l'autre, objectale et d'identification, cohabitent dans l'œuvre, nous pourrions pousser plus loin l'interprétation en affirmant qu'il est possible de concevoir l'œuvre comme leur réunification, mettant ainsi en lumière le caractère phallogénique du modèle freudien quant à l'identification. Cette interprétation peut s'inscrire aussi dans une volonté féministe de rendre à l'Autre, à la femme, son statut de sujet (auquel on s'identifie) dans une société patriarcale qui la considère davantage comme un objet.

Par ailleurs, si on considère la relation mère-fille de manière plus élargie, soit comme une recherche d'identité féminine, *La Voie lactée* aborde ainsi un sujet féministe actuel. En effet, la question de l'identité de genre et de sexe est centrale pour une partie de la philosophie féministe influencée par l'avènement de la *queer theory*²⁵. Pour notre démonstration, les propos de la principale figure de cette orientation féministe, Judith Butler, nous seront très utiles. Selon cette auteure, la présupposition d'une seule et solide identité féminine, à la base des principales revendications féministes traditionnelles, s'avère nécessairement exclusive²⁶. En ce sens, le besoin de regrouper toutes les femmes sous une même identité de genre reproduit le même schème d'exclusion que les féministes combattent dans la société phallogénique. C'est pourquoi le féminisme se doit de renoncer à son désir de s'unir sous une même identité afin d'avoir plus de poids. Pour Butler, il faut plutôt

²⁵ Nous utiliserons la définition de Colette Saint-Hilaire afin de préciser ce qu'est la *Queer Theory* : «Le terme *queer* d'abord utilisé pour désigner les gais et lesbiennes et la critique de l'hétéronormativité, a fini par caractériser une remise en question de la stabilité des catégories et des orientations sexuelles, et même une utopie post-homosexuelle.» Cette définition fut élaborée dans «Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes. Regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe», Diane Lamoureux [éd.], *Les Limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1998, p. 84.

²⁶ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York et London, Routledge, 1990, p. 1-6.

respecter le fait que l'identité est fluide et en constante construction. En fait, pour Butler le genre est performatif²⁷. «*If there is something right in Beauvoir's claim that one is not born, but rather becomes a woman, it follows that woman itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end*²⁸.» Ainsi, il n'y a pas d'identité de femme, mais c'est en la performant, par la parole et l'acte, que l'identité de genre se construit. Par le fait même, Butler endosse la philosophie nietzschéenne selon laquelle il n'y a pas de métaphysique de la substance possible. D'ailleurs, Butler corrobore son hypothèse d'un genre performatif par la revendication de Nietzsche «*there is no "being" behind doing, effecting, becoming: "the doer" is merely a fiction added to the deed — the deed is everything*²⁹».

Mais le genre ne se construit évidemment pas n'importe comment. La construction du genre s'effectue, selon cette auteure, par la répétition de l'identification, très souvent de nature inconsciente. Il s'agit d'identification à la norme, aux modèles normatifs que l'on pourrait rapprocher du premier et du troisième type d'identification de Freud. S'il y a répétition de l'identification, pour Butler, c'est parce qu'elle est toujours mise en échec puisque l'identité n'est pas considérée comme fixe mais plutôt performative. Et c'est d'ailleurs en ce sens que cette répétition de l'identification peut devenir un moyen de subversion³⁰. Car, comme le mentionne Butler, «*the task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed, to repeat and, through a radical proliferation of gender, to displace the very gender norms that enable the repetition itself*³¹».

Dans cette logique, c'est par l'identification que l'œuvre de Geneviève Cadieux aborderait la question de la construction de l'identité. Cette thématique féministe relie, de façon exemplaire à notre avis, l'intime et le public. En effet, l'identification d'une femme, ou plus généralement de l'humain, est un processus

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 33. Le texte est en italique.

²⁹ Nietzsche cité par Butler dans *Gender Trouble*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 147.

³¹ *Ibid.*, p. 148.

extrêmement intime, relevant de la dynamique familiale et de l'entourage immédiat et, par extension seulement, de la société en général. En d'autres termes, nous pensons que lorsque Butler évoque une identification à la norme, il ne peut s'agir d'une entité à laquelle on peut directement s'identifier. C'est plutôt à ses proches que l'on s'identifie; ces derniers à leur tour s'identifient à d'autres, et le réseau initial s'élargit de façon exponentielle pour constituer une entité perçue comme la norme. Il serait donc possible d'affirmer que la conception de Butler d'une identité performative perpétue en y transformant les revendications féministes des années 70 : «le privé est politique».

Mais comment *La Voie lactée* peut-elle, en représentant les lèvres de la mère de l'artiste, aborder un thème aussi général et universalisant que celui de la construction du genre? Deux éléments nous permettent d'en déduire un désir de généralisation de ce rapport mère-fille de la part de l'artiste : tout d'abord, l'évolution de l'image de l'œuvre, puis l'abstraction du motif mentionné en début de texte.

D'abord, *La Voie lactée* est tirée d'un diptyque intitulé *Amour aveugle* (1992) (fig. 2), comprenant cette image de la bouche et celle des yeux voilés de la mère. Les deux photographies constituant le diptyque sont, quant à elles, des détails extraits d'une photographie en buste de la mère de l'artiste comprise dans une installation de 1991, *Portrait de Famille* (fig. 3). L'évolution de l'image suit ainsi une logique d'abstraction. En effet, du portrait classique montrant un visage reconnaissable, l'image photographique se fragmente en deux parties, les yeux et la bouche, pour finalement ne constituer qu'un seul détail, celui de la bouche, proposant, de cette façon, une image de plus en plus abstraite. Dans ce processus d'abstraction, l'image se généralise : de la mère de l'artiste, l'image est passée à une bouche que l'on peut identifier seulement si l'on connaît l'origine de la photographie.

L'évolution du titre dans les trois œuvres procède également de la même logique d'abstraction et d'une volonté de généralisation. Le titre *Portrait de famille* fait référence à ce qui est présenté, précisément. Il décrit aussi l'aspect intime et individuel. *Amour*

aveugle entretient, pour sa part, un rapport plus indirect entre le titre et l'image. Certes, le titre réfère à l'impossibilité de voir avec ces yeux voilés. Mais ne renvoie-t-il pas aussi à un concept plus générique de l'amour aveugle, celui de l'amour maternel? Dans *La Voie lactée*, le titre ne réfère aucunement à l'image présentée. Roland Barthes dirait que le titre entretient une relation de relais avec la photographie en cause dans cette œuvre³². Le type de relais qu'effectue le titre en est un d'universalisation. Il est vrai que ce titre fait avant tout référence à l'emplacement de l'œuvre dans le ciel montréalais : lorsque la nuit survient, comme la Voie lactée, l'œuvre s'illumine dans le ciel³³. De plus, le titre comprend le vocable voie, homonyme de voix, rappelant le désir de l'artiste d'offrir une voix à l'œuvre de Man Ray³⁴. Et encore ici, l'emplacement de l'œuvre n'est pas sans intérêt. En effet, placer conceptuellement la voix maternelle sur le toit de la plus importante institution d'art contemporain au Québec a d'une part pour effet de conférer à l'institution des signes de féminité et, d'autre part, de sanctionner l'importance de l'œuvre. Cependant, la fonction de relais du titre s'actualise davantage par ce qui suit. En nommant la photographie des lèvres de sa mère *La Voie lactée*, le sens de l'œuvre de Cadieux se déplace pour évoquer deux symboles maternels, celui de mère-nature et celui de la lactation³⁵.

³² Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 40-51.

³³ Rappelons que *Le Petit Robert*, (1994, p. 1250) définit ainsi la Voie lactée : « bande blanchâtre et floue qu'on aperçoit dans le ciel pendant les nuits claires (apparence du plus grand axe de notre galaxie). » Pour une analyse plus en détail de l'effet que peut produire le panneau lumineux aux différentes heures de la journée, voir le texte de Thérèse Saint-Gelais, « Geneviève Cadieux. Le regard et le visible », *Parachute*, no 51, (juin-juillet-août 1988), p. 4-10. Bien que ce texte ne se réfère pas directement à l'œuvre à l'étude, il permet tout de même certains rapprochements stimulants et de nombreuses pistes d'interprétation.

³⁴ Johanne Lamoureux considère que le titre fait également référence à la langue maternelle : « *Entitled La Voie lactée, not just the milky way, since «voie» (way) and «voix» (voice) it rang with an inevitable double entendre, invoking the mother's voice if not the mother tongue...* » « Le trésor de la langue. Visual Arts and State Policy in Québec », Jody Berland et Shelley Hornstein, *Capital Culture. A Reader on Modernist Legacies, State Institutions, and the Value(s) of Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2000, p. 160.

³⁵ Pour Hélène Cixous, le lait constitue l'encre par laquelle l'écriture féminine s'exprime : « Même si la mystification phallique a contaminé généralement les bons rapports, la femme n'est jamais loin de la "mère" (que j'entends hors-rôle, la "mère" comme non-nom,

C'est surtout en ce sens que cette troisième étape de l'évolution de l'image s'universalise.

De plus, tel que mentionné au début de l'article, le fait que le détail soit isolé, que son emplacement soit incongru et que sa taille soit démesurément grande par rapport à la taille réelle d'une bouche humaine, a pour effet d'abstraire le motif. Et par l'abstraction, la photographie de la bouche, en plus d'être une image très évocatrice, s'ouvre en tant que motif, se généralise et permet de suggérer davantage qu'une simple paire de lèvres fardées. À la lumière de la production antérieure de Geneviève Cadieux³⁶, notamment l'œuvre *La Fêlure, au chœurs des corps* de 1990 (fig. 4), il est possible d'établir des liens significatifs entre le motif des lèvres et deux autres motifs : la cicatrice et le sexe féminin³⁷.

Tout d'abord, l'horizontalité affirmée de la composition nous laisse croire, en premier lieu, à une association plus évidente avec

et comme source des biens). Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche.» Hélène Cixous, «Le rire de la Méduse», *L'Arc*, vol. 61, p. 44. Ainsi, l'écriture féminine pourrait être une façon de donner une voix à sa mère, une *voix lactée*.

³⁶ Dans l'œuvre de Geneviève Cadieux, le gros plan sur une partie du corps est récurrent. Le plus souvent, il s'agit d'une juxtaposition de deux images représentant des gros plans. De cette juxtaposition naît une nouvelle signification nous permettant de réinterpréter des parties du corps différemment. En fait, la juxtaposition de deux éléments du corps apparemment sans lien nous permet de voir chaque partie d'une façon nouvelle. Plus spécifiquement dans l'œuvre *La Fêlure, au chœurs des corps*, 1990, la juxtaposition de deux gros plans, un baiser entouré de deux cicatrices (ou une même cicatrice séparée en deux) fait ressortir visuellement et sémantiquement un rapprochement entre les deux motifs ainsi que d'un troisième motif, celui du sexe féminin. Pour une analyse plus complète, voir Julie Lavigne, «L'érotisme au féminin. Étude de cas dans l'œuvre de Geneviève Cadieux, Jeanne Dunning, Judie Bamber, Jana Sterbak et Helen Chadwick», Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, 1999, f. 50-60. Voir aussi l'analyse de Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 11-27.

³⁷ Cette constatation a aussi été soulevée par d'autres auteurs, selon Paul Sztulman : «Dans *La Voie lactée* la bouche renvoie à un sexe et à une cicatrice. Elle met en place un système symbolique, si l'on entend par symbole ce qui représente *autre chose* en vertu d'une correspondance analogique.», «L'intime et l'universel. Geneviève Cadieux - John Coplans», *Galleries Magazine*, no 59, 1994, p. 60. Voir aussi Régis Durand, «Donner un corps à la vision», *Art Press*, no 47, 1990, p. 37. Ce deuxième auteur arrive aux mêmes associations «Cicatrice-bouche, cicatrice-sexe» pour une autre œuvre représentant une cicatrice, *Trou de mémoire, la beauté inattendue* de 1988.

l'image de la cicatrice. D'ailleurs, pour Cadieux, il s'agit plutôt d'une plaie pas encore cicatrisée, «*like a wound in the sky*³⁸». Or, si l'œuvre met en représentation, par association visuelle, une plaie cicatrisée ou non, elle évoque aussi de manière psychanalytique un sexe de femme, c'est-à-dire un sexe que l'on a castré, dont il ne reste qu'une plaie ou une cicatrice. De même, comme dans l'œuvre *La Fêlure, au chœurs des corps*, cette association de nature psychanalytique de la cicatrice avec le sexe féminin transite visuellement par le motif de la bouche. Leur forme, leur couleur, de même que le fait que les lèvres soient entrouvertes, tout ceci sollicite visuellement et symboliquement aussi un rapprochement avec un sexe féminin. La sexualisation des lèvres par l'ajout de rouge contribue à favoriser un lien de similitude entre les deux paires de lèvres du corps féminin ainsi qu'avec une plaie vive. Ce déplacement possible entre les lèvres buccales et les lèvres génitales érotise ou du moins sexualise l'œuvre. Et sous sa forme génitale, l'œuvre offre une image pour le moins intime du corps féminin³⁹. La proposition d'une image aussi intimement sexuelle sur le toit d'un musée provoque nécessairement un contraste percutant et dérangeant entre l'intime et le public. Notons par ailleurs que par l'emplacement de l'œuvre, ainsi que par le déplacement visuel et sémantique vers le sexe féminin, *La Voie lactée* revendique plus radicalement encore le désir de féminiser et, sans y voir une équivalence, de sexualiser l'institution muséale.

En représentant un sexe féminin, *La Voie lactée* souligne un autre thème très actuel des études féministes, soit la spécificité du corps et de la sexualité féminine. Déjà, dans les années 70, les féministes revendiquaient une sexualité spécifiquement féminine, hors de toute oppression phallogénique. C'est notamment par le biais de la psychanalyse que cette question sera particulièrement développée. Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray seront les principales théoriciennes de cette position qui est aussi reliée à la théorie de

³⁸ Sarah Jennings, *op. cit.*, p.126.

³⁹ Johanne Lamoureux relevait que chez Cadieux le motif de la cicatrice doit être considéré lui aussi comme un «motif exemplaire de l'intimité», Voir *Seeing in Tongues. A Narrative of Language and Visual Arts in Quebec / Le Bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver, Morris and Helen Belking Art Gallery, 1995, p. 45-46.

l'écriture féminine. Pour contrer la qualification du sexe féminin comme un sexe châtré, ou plus radicalement comme une absence de sexe (un non-sexe) par la psychanalyse traditionnelle, celle de Freud et de Lacan, ces auteures, et plus particulièrement Luce Irigaray, proposent la possibilité d'une sexualité féminine spécifique, hors du système phallogénique. Selon Irigaray : «La femme "se touche" tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux — mais non divisibles en un(e) — qui s'affectent⁴⁰.» Les propos de cette citation s'appliquent paradoxalement au contenu de l'œuvre de Cadieux. En effet, d'un côté, l'œuvre traite d'une association de la bouche avec la cicatrice, évoquant ainsi l'idée d'un sexe castré, et de l'autre, elle aborde de nombreux motifs : soit le lien entre les deux paires de lèvres féminines, l'attribution aux lèvres génitales de la faculté d'embrasser et la négation du manque par rapport au sexe dominant. Toutefois, qu'il s'agisse d'une fidélité au modèle freudien ou lacanien du sexe féminin castré ou d'une revendication d'un sexe spécifiquement féminin irigarayen hors de la dualité phallogénique-châtré (manque), il reste que ce débat s'avère très intime. Il faut aussi rappeler que pour Irigaray, l'existence d'un sexe positivement féminin ainsi que le langage approprié pour le faire exister demeure le fondement même de la réussite féministe. Le féminisme irigarayen s'inscrit avec ces propos au cœur du courant qui veut que le privé soit politique. À ce sujet, Irigaray termine son ouvrage *Ce Sexe qui n'en est pas un* par un texte intitulé «Quand nos lèvres se parlent», qui oscille constamment entre le thème intime de la / sa sexualité féminine et de la réalité sociale de la femme comme marchandise et sans langage propre dans une société patriarcale⁴¹.

Mais actuellement, le féminisme d'Irigaray, comme celui des féministes adhérant au concept d'écriture féminine d'ailleurs, est hautement contesté; car, selon Butler, «*the return to biology as the ground of a specific feminine sexuality and meaning seems to defeat the*

⁴⁰ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1977, p. 24.

⁴¹ Luce Irigaray, «Quand nos lèvres se parlent», *ibid.*, p. 203-217.

*feminist premise that biology is not destiny*⁴²». Ce retour au biologique sera donc perçu comme essentialiste et déjà dans les années 70, les féministes matérialistes⁴³ se sont chargées de le contester. Ce qui est problématique cependant pour les féministes comme Butler, c'est davantage la possibilité de penser la sexualité en dehors des schèmes de pouvoir et présupposant ainsi une réalité prédiscursive. Or, si l'on s'en tient à la théorie de Judith Butler, mais aussi à celle de Teresa de Lauretis, d'Elizabeth Grosz, d'Elizabeth Weed et de toutes les féministes issues de la *queer theory*, il n'y a pas de sexualité possible en dehors de ce qui est culturellement intelligible.

Bien que *La Voie lactée* ne propose aucune solution à ce débat et même le complexifie, elle aborde vraisemblablement les épineuses questions du corps et de la sexualité féminine, reliant l'intime aux questions des cultures dominantes et du pouvoir.

En somme, il est possible d'affirmer que *La Voie lactée* est une manifestation culturelle, politique et publique de l'intime. En abordant des thèmes comme l'érotisme, l'identification, l'identité, le corps et la sexualité féminine, et ce, à travers une facture publicitaire et un emplacement public, cette œuvre de Geneviève Cadieux revendique l'intime «comme une activité "sociale"⁴⁴». En effet, si l'on se réfère aux questionnements à la source du colloque sur les *Discours et pratiques de l'intime*, il n'est pas clair que l'intime puisse être une activité sociale⁴⁵. Cependant Manon Brunet, dès

⁴² Judith Butler, *op. cit.*, p. 30.

⁴³ Par féministes matérialistes, nous pensons à Monique Wittig et Monique Plaza. Ces féministes se sont grandement inspirées des théories de Michel Foucault.

⁴⁴ Manon Brunet et Serge Gagnon [éd.], *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, p. 10.

⁴⁵ «Peut-on parler de l'intime comme d'une activité "sociale"? Où commence et se termine le privé? le public? Y a-t-il nécessairement un lien entre le privé et l'intime? Tout ce qui est privé n'est pas nécessairement perçu comme intime. [...] Il est clair que la distinction entre le privé et l'intime n'est pas toujours évidente. Le territoire de l'intime ne couvre pas entièrement celui du privé, ni ne se réduit à celui du "je". Dans ce sens, trop élémentaire pour une définition rigoureuse des rapports sociaux mais opératoire pour la formulation d'une hypothèse, l'intime peut être défini comme une activité "sociale", c'est-à-dire qui implique l'insertion d'un individu dans une activité prenant

l'introduction des actes de ce colloque, affirme que l'intime peut être une activité sociale. Et même, «l'intimité créée s'avère d'une importance capitale : elle peut venir contrecarrer la régulation sociale habituelle (la Norme) et provoquer ainsi, graduellement mais sûrement, c'est-à-dire au fur et à mesure que la pratique intime passe du privé au public, des changements socio-historiques notoires⁴⁶.» Et c'est ce à quoi *La Voie lactée* aspire, par la nature intime du motif et par les questionnements féministes qu'elle pose, faisant ainsi en sorte que la revendication féministe du «privé est politique» demeure pertinente et vivante.

forme et signification à travers la relation, plus ou moins intime, que cet individu entretient avec son environnement.» Manon Brunet, *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.