

Geneviève Cadieux Un regard à Venise

Jean Dumont

Volume 35, Number 139, June–Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53760ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumont, J. (1990). Geneviève Cadieux : un regard à Venise. *Vie des arts*, 35(139), 20–23.

C GENEVIÈVE CADIEUX

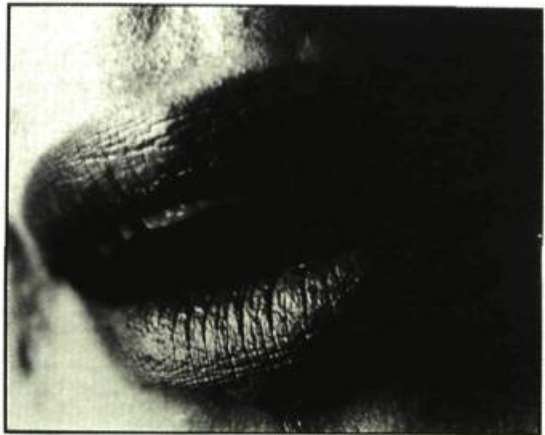
UN REGARD A VENISE

Jean Dumont

De Montréal à Cologne, de Berlin à New York, d'Aurora Borealis à la Biennale de Sao-Paulo, de Lumières à la Biennale de Sydney¹, aujourd'hui ou demain à Paris, à Genève ou à la Biennale de Venise², les visiteurs de toutes les grandes fêtes internationales de l'art contemporain ont été, ou seront pris, l'espace d'un instant qui pèse lourd dans la mémoire, sous l'étrange regard des œuvres de Geneviève Cadieux. Peut-être serait-il d'ailleurs plus juste de dire pris, devant les œuvres, sous leur propre regard, un regard, pour une rare fois sans doute, sans aucune indulgence...



L'implication du spectateur dans les œuvres, sous une forme ou sous une autre, est une constante dans la production des dernières années chez Geneviève Cadieux. Dans un monde saturé d'images, elle explore particulièrement les problèmes liés à la reproduction photographique et au statut ambigu de représentation du réel dont elle bénéficie dans la culture quotidienne. Il n'est donc pas étonnant de voir le spectateur, incarnation de cette culture, être imbriqué dans le mécanisme même de cette représentation. Mais ce travail va plus loin, et si la photographie constitue pour Cadieux le support ou un prétexte parfaitement légitime à son propos, ce dernier déborde le cas particulier de ce médium, et s'adresse, à travers lui, à tous les types de représentation.



Hear me with your Eyes, triptyque, 1989.
Épreuves photographiques montées
sur écran en bois; 249 x 310 cm.

Le rôle du spectateur n'est pas limité, en effet, à celui de détenteur d'un code de lecture plus ou moins socialement ou historiquement marqué. Il n'est pas non plus seulement celui du témoin, dont la présence et l'intérêt légitime l'œuvre, il est celui qui rend l'œuvre possible; il en est le véritable sujet, toujours présent, et toujours dissimulé. Au fond, pièce après pièce, sous des prétextes, des lectures, des légitimités et des aspects variés, Gene-



The Shoe at Right Seems Much too Large, (détail), 1986.
Boîte lumineuse; 280,5 x 101,6 cm.
(Photos Louis Lussier)

viève Cadieux recrée patiemment la troublante ambiguïté des *Ménines* de Velasquez. Nous y tenons la place du couple royal, que le peintre, dans le tableau, peignait en les regardant comme il nous regarde, puisqu'ils étaient à notre place, et l'œuvre n'existe que lorsque notre image se reflète, comme la leur, dans le miroir, nous qui sommes hors de l'œuvre, mais sommes sa raison d'être parce que notre virtualité l'habite.

Cet aspect du travail est évident dans certaines pièces. Rappelez-vous, par exemple, *The Shoe at Right seems much Too Large* (1986), présentée à l'exposition Lumières, à Montréal où, dans une pièce obscure, deux yeux photographiés en gros plan et en couleur, et éclairés par une lampe écran, faisaient face à deux boîtes lumineuses contenant, l'une une photo de radiographie, et l'autre la silhouette vague d'un corps féminin. Le spectateur qui s'arrêtait

entre les yeux et les boîtes rentrait de plain-pied dans l'œuvre - regardant - regardé.

L'effet de miroir est à la base de *L'Éclipse* (1990), le diptyque que Cadieux présente en ce moment à la Biennale de Sydney, en Australie. Tribut payé à la longue et excellente pratique photographique de Man Ray, il est basé sur *A l'heure de l'observatoire - les Amoureux*, cette pièce qui fut vendue une fortune après avoir servi à la publicité d'une marque de rouge à lèvres dans une vitrine de la 5^e avenue, à New York. Une boîte lumineuse, contenant la photo d'une main, est disposée à vingt pieds d'une pièce murale recouvrant un cibachrome noir, et composée de deux plaques de verre séparées par une fracture sinueuse et de chaque côté de laquelle sont gravées deux lèvres aux longues commissures.

La main, en même temps que l'image du spectateur qui se tient au centre du diptyque, se reflète sur les plaques de verre et les lèvres qui y sont gravées: curieux baiser.

Et puis encore cet autre diptyque, *A fleur de peau* (1987), présenté chez René Blouin au début de 1988, et composé d'un panneau recouvert de plomb et rehaussé d'écriture Braille, et d'un miroir au tain abîmé dans lequel le spectateur ne pouvait que deviner son image brouillée.

Dans les pièces où l'effet de miroir n'est pas physiquement présent, l'inclusion du spectateur dans l'œuvre se fait au terme d'une double distanciation qui semble être au cœur de la démarche de Geneviève Cadieux. Distanciation de l'artiste face aux objets qui lui ont appartenu et qu'elle met en scène après les avoir vidés, par diverses transformations, de leur contenu émotif. Distanciation du spectateur par rapport à ces objets neutres qui lui parviennent de la mémoire d'un autre, et que les transformations qu'ils ont subies mettent hors d'atteinte de sa culture coutumière. Et c'est à partir de cette neutralité, et de l'exacte position médiane qu'occupe l'objet entre lui-même et l'artiste que le spectateur va se mettre à construire du sens et aider à faire de cet objet une œuvre.

Une fracture insondable parcourt toute l'histoire de l'art, modes et époques mêlées. D'un côté, des œuvres qui se donnent comme témoignage, aboutissement ultime d'un sens pré-existant; de l'autre, les productions artistiques qui se donnent comme des moyens de construction de sens: le travail de Geneviève Cadieux appartient au présent, c'est à dire à cette deuxième catégorie. Lorsque le spectateur aborde

l'une de ses pièces, il est toujours face à du sens à *construire*, jamais face à un sens à *trouver*. C'est là sa participation à l'œuvre. Pendant exact de l'activité antérieure de l'artiste, qui visait à débarasser l'objet de ses significations parasites et, en le neutralisant à en faire un parfait catalyseur, pur potentiel d'action et de transformation.

Il faut comprendre que la neutralité dont il est parlé ici n'est pas du tout une neutralité vide, une sorte de «degré zéro» de l'objet. Les éléments de la pièce que contemple le spectateur ont une histoire, une mémoire, une signification, mais elle sont scellées dans les objets, rendues inaccessibles. Quand Cadieux nous donne à voir un énorme agrandissement d'une image du Petit Prince ou d'une photo de Belloq, elle ne supprime que l'histoire de la possession de ces documents en gommant la part d'émotivité qui s'y attachait. Il n'empêche que pour nous les bribes d'histoire que véhiculent encore ces objets sont inutilisables. Nous voyons bien que les visages ont été grattés mais ne savons ni pourquoi ni par qui.

Les transformations apportées au document, l'agrandissement par exemple, la disposition des pièces, effets de miroir, objets réels et objets virtuels, juxtapositions, tout concourt à déstabiliser le spectateur. Il n'a plus de pouvoir sur l'objet et l'impression d'étrangeté est à son maximum. Nous nous trouvons donc toujours au tout début d'un sens à construire, ne pouvant faire appel qu'à notre propre mémoire, amputée soudain de l'étrangeté de ce qui nous apparaît comme une autre culture. C'est pourquoi nous devons si souvent faire appel à notre mémoire enfouie, plutôt qu'à notre mémoire récente.

Hear Me with Your Eyes (1989), exposé à la Galerie René Blouin, au printemps 1989 confirme ces considérations au maximum, et en ajoute quelques autres. Ce triptyque, composé de photographies considérablement agrandies, est accroché, à hauteur de visage, sur trois murs contigus, empêchant ainsi le spectateur de saisir l'ensemble d'un seul coup d'œil, et l'obligeant à construire le sens par fragments et addition.

Nous y retrouvons les bribes d'informations habituelles, le titre est limpide, et nous pourrions même, en acceptant de dériver dans cette direction, grossir notre collecte des relations de parenté existant entre l'artiste et son modèle. Mais ce qui frappe avant tout celui qui veut se cantonner dans son rôle de spectateur, c'est l'extrême tension qui règne dans cet ensemble. Elle est créée

bien sûr, en partie, par l'énorme contraste entre la *quantité* d'histoire que semble receler les photos et leur extrême ponctualité. Une action semble toujours sur le point de se déclencher, mais rien ne bouge. Douleur ou plaisir, le soulagement ou l'assouvissement ne restent que des potentialités.

A l'examen, cette tension tient aussi à la façon très particulière dont Cadieux traite l'information qu'elle transmet. Elle ne nomme, suivant les lois de l'ins-



tantané photographique, que la *nature* des facteurs, jamais leur *action*. Dans la photo du centre, la double exposition n'indique que le «fait» du mouvement mais aucune données sur son action. Ainsi, au long des pièces, on s'aperçoit qu'en fait l'information est donnée sous la forme d'une structure: n'est affirmé que le «fait» de l'affirmation, indiqué que le «fait» de l'indication, etc. La potentialité est érigée en système, et induit chez le spectateur une tension parallèle remarquablement dynamisante, car le fait des structures en équilibre est de mener à la pluralité des sens... C'est pourquoi ce *commentaire* ne doit pas être regardé autrement que comme une tentative de construire un peu de sens à partir d'un ou deux branchements parmi les dizaines d'autres avenues possibles ouvertes au regard par cette belle production. ■

L'Eclipse, (détail), diptyque, 1990
Verre, cibachrome noir, bois et métal; 213 x 213 x 33 cm.

1. du 15 avril au 10 juin 1990
2. à partir du 23 mai 1990