

Cadieux (Geneviève)
Format muséal
Publicité de l'art

Publié :

« Un point de vue neutre » [Geneviève Cadieux], *Spirale*, 125, juin 1993, p. 3.

Le portrait officiel, format muséal

L'individu plus grand que nature [Cadieux]

Un symptôme de l'art public, c'est l'apparition des portraits géants : ceux-ci donneraient une plus grande présence aux sujets photographiés. Cet espace délimité par un visage gigantesque, voilà l'intimité que le spectateur doit trouver dans son rapport aux œuvres. Mais la vue rapprochée révélerait l'insuffisance, la fébrilité, les absences des sujets. « Voices of reason/Voices of Madness » (titre non-traduit) de Geneviève Cadieux, 1983, exprimerait cette oscillation entre insuffisance et plénitude dans un double portrait, où une image floue fait face à un portrait caractérisé par le « nettisme » des photographies qui recherchent l'identité fixe, l'existence affirmée¹.

Le gigantisme de l'image rendrait celle-ci inévitable, lui donnerait la capacité d'absorber le spectateur et finalement de lui imposer cette intimité dans laquelle il accède à ses émotions. « Pour moi, il est normal que l'image photographique prenne la dimension d'un écran². » La photographie devient écran devant lequel on s'abandonnerait comme au cinéma, sauf que cela ne bouge pas. Le « macronettisme » d'une photographie (comme *Blues*, 1992) fait ressortir les pores de la peau, isole chaque poil, donne une dimension géologique à la moindre cicatrice – dans l'utopie photographique d'abolir la distance entre l'image et le réel, d'effacer la distance temporelle et spatiale entre le spectateur et l'objet. L'agrandissement de l'individu est obtenu par le grossissement de ses parties : une ecchymose, une touffe de poils. Mais plus la photographie nous permet de nous rapprocher physiquement, plus il devient apparent qu'une autre distance s'interpose : l'écart culturel entre le point de vue de l'observateur et la réalité (la famille, l'histoire personnelle du corps) observée.

Cet écart culturel est caractérisé par un mode de description du corps individuel, de la famille et de la société. Il fut un temps où les parents et les enfants regardaient ensemble l'album de famille : on s'attardait sur les trop

1. Geneviève Cadieux, *LE CORPS DANS TOUS SES ÉTATS*, Musée d'art contemporain de Montréal
du 31 mars – 30 mai 1993.

2. James Lingwood, « Entrevue avec Geneviève Cadieux », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, no 4, mars 1993, p. 1.

rare photos des anciens, on apprenait leur généalogie aux plus jeunes et, surtout, on recomposait l'image psychologique de la famille en habit du dimanche. La fortune de la photographie tient à cette révélation du corps social à lui-même, du moins dans une certaine bourgeoisie. Les portraits géants restent fidèles à la fonction sociale de la photographie comme appropriation collective de notre monde. Malgré l'absence apparente de continuité narrative (surtout pas d'un roman familial) dans une photographie qui met en scène la coupure, la rupture, la fêlure... celle-ci appartient à un mode de description sociale qui s'apparente au roman flaubertien : la recherche d'existence, le désir d'échapper à l'insignifiance.

La publicité de l'art

Outre la référence inévitable au cinéma, il y a une référence à la publicité. En effet, l'artiste utilise les moyens de l'image publicitaire pour enchasser des images qui n'ont de privé, dès lors, que le sujet. Le spectateur doit comparaître devant ces géants immobiles et aveugles comme l'enfant ressent son insuffisance devant le monde des adultes³. La mise en scène de l'art est symptomatique de nos attentes envers une culture dont les héros sont plus grands que nature. Car nous cherchons toujours à retrouver ailleurs cette suffisance d'être qui nous semble – lorsque nous étions enfants – avoir été celle de nos parents. L'écrivain Georges Bataille décrit ainsi comment « l'être particulier, perdu dans la multitude, délègue à ceux qui en occupent le centre, le souci d'assumer la totalité de l'« être ». » C'est ainsi que la ville apparaît d'abord comme lieu de l'existence la plus pleine, puis « plusieurs villes se composent et renoncent à leur rôle de centre au profit d'une seule ». Bientôt l'existence pleine n'apparaît plus possible dans les villes périphériques : au provincialisme succède un internationalisme. Dans cette recherche de la suffisance, on ne trouve que le vide des organes politico-culturels qui prétendent incarner la totalité de l'être. Malgré sa vacuité, nous dit encore Bataille, « le centre seul possède l'initiative et rejette les éléments périphériques dans l'insignifiance⁴. »

Dans quelle mesure les organes politico-culturels de notre société déterminent la « signifiante » de l'œuvre, et font de celle-ci le relais d'une idéologie de la réelle présence? La dimension publicitaire de cette œuvre (davantage par la présentation des images que par le contenu – antithétique – où est absent la « joie de vivre » obligée de la publicité) nous conduit à nous interroger sur la publicité qui a été consacrée à cette exposition. Nous sommes renvoyés aux œuvres comme occasion privilégiée de contempler ce qu'est l'art de calibre international : pour trouver en face de nous des regards fixes, des jugements silencieux, des existences gigantesques devant lesquelles nous serons toujours insuffisants. Ou encore pour se sentir incapable de ressentir les effets de captation, de saisissement, de transport émotionnel, – que nous avait promis la publicité. Chacun, devant ces photographies gigantesques, peut se poser la question : « Mais est-ce que

³. Il s'agit de « ... l'image d'un corps colossal sur lequel chacun projette ses propres fantasmes, comme sur un gigantesque écran universel. » cf. Christine Bernier, Geneviève Cadieux, dépliant, Direction de l'éducation et de la documentation, Musée d'art contemporain de Montréal, 1993.

⁴. Georges Bataille, « L'Expérience intérieure », Œuvres complètes, Gallimard, 1973, t.V, p. 103-104.

les gens connaissent bien les arts visuels à Montréal, c'est là la question qu'il faudrait se poser. L'art actuel peut paraître ardu pour des néophytes⁵. » Injonction qui révèle en quoi cette œuvre, dans son format muséal, met en scène notre rapport à l'art et nos attentes envers une culture dont les héros sont plus grands que nature. L'artiste, on n'attendait pas moins d'elle, fait partie du « nombre sélect d'initiés, vêtus de noir, discrets et hautains⁶ » Cadieux est une étoile que nos ne savons pas apprécier ? Ou plutôt une météore inerte qui brille par la friction qu'occasionne son entrée dans notre atmosphère .. trop épaisse ?

En effet, où s'arrête l'art et où commence la publicité dans une photographie placée dans une enseigne Claude Néon sur le toit du Musée? Ou lorsqu'on voit l'« ambassadrice de l'art canadien à travers le monde » poser *pour la photo* à côté de cet enseigne? Le critique doit ignorer l'exposition comme événement culturel? Est-ce qu'il doit ignorer l'enveloppe de signification dans laquelle cette exposition est présentée au public, et ne considérer les œuvres que pour leur pictorialité, sur fond d'éternité? Est-ce que le sens de l'œuvre ce n'est pas aussi sa réception, n'y a-t-il pas un aveuglement critique envers l'œuvre de toujours la considérer sur fond d'éternité, de toujours parler de la valeur de l'œuvre sans considérer les mécanismes culturels qui font qu'un certain groupe social s'y reconnaît et en fait la promotion ? Le type de promotion dont bénéficie une œuvre ne révèle pas quelque aspect de l'œuvre elle-même? La double référence au cinéma et à la publicité nous fait trouver tout naturel que les héros et les héroïnes sortent des films – ou des œuvres – pour descendre jusqu'à nous. Les arts contemporains essaient de reproduire le star-system du cinéma. On voit l'artiste, l'artiste officiel du Musée, la vedette du art-parade permanent, poser dans un cadre, devant une de ses œuvres au musée, comme si elle était elle-même une photographie qu'elle peut superposer à d'autres photographies : pour compléter le portrait de famille?⁷

La difficulté de ressentir

Est-ce un engouement pour le corps, un intérêt pour les questions de l'identité? Il me semble que cela se joue autrement. Rien n'évoque ici la vitalité, la mobilité, – pas davantage que l'ancrage ou la perte de l'identité⁸. Le corps est vidé de sa substance : « l'œil photographique nous permet de voir de près, de très près, comme pour mieux voir, mieux comprendre, au

⁵. Geneviève Cadieux citée dans « Corps étranger. Identification d'une femme » de Stéphane Aquin, Voix, 8 avril 1993, p. 17.

⁶ Stéphane Aquin, Voix, 8 avril 1993, p. 16.

⁷. Photographies de Gilbert Duclos pour Voix, 8 avril 1993. Voir aussi la photographie de l'artiste, qui reprend le gros plan des yeux fermés récurrent dans son œuvre, par Thomas Königsthal Jr, Montreal Mirror, 8 avril, p. 14-15.

⁸. Claude Chamberlan, un des sujets photographiés dans La Fêlure, au chœur des corps, œuvre présentée à Venise, revendique son identité neutralisée, en des termes que nous ne pouvons citer en entier: « Cette bouche sensuelle est mienne, j'aimerais bien que Geneviève Cadieux et Marcel Brisebois en arrêtent la diffusion », détournant ainsi la publicité du Musée, ou plutôt en insistant encore plus sur l'élément sexuel exploité par cette publicité qui retient un détail et un aspect d'une œuvre qu'il faut considérer dans son ensemble. Cette revendication, en guise de geste duchampien, est exposée à la galerie Yves Le Roux Art Contemporain.

point que ça devient abstrait⁹. » Le proche vu de très près équivaut au proche rejeté dans le lointain : il faut regarder de loin. Telle est la culture de l'internationalisme : un point de vue cérébral, où l'on ne comprend plus les passions qui amènent les gens à s'opposer ou s'unir, pourquoi ils ont des causes et des tragédies¹⁰. Leurs affiliations à des questions d'intérêt local paraissent rétrogrades et stériles. À la limite, tout attachement nous fait rentrer dans un cercle vicieux, comme dans le triptyque La Fêlure, où les lèvres appartiendraient aux cicatrices placées de part et d'autre, quand ce sont les cicatrices qui s'embrassent. Même dispositif dans Trou de mémoire, la beauté inattendue, 1988, où une cicatrice se contemple dans un miroir bruni. Les êtres ne se lient qu'en partageant les mêmes traumatismes? On ne peut échapper aux traumatismes qu'en évitant de former des liens? Ces images semblent s'avancer vers nous pour dire la tragédie personnelle de notre nouveau narcissisme, et tout à la fois se retirer dans une fixité, où le plus proche devient le plus lointain, le personnel tend à l'universel, notre particularisme culturel est transposé dans la pose cryogénique d'un art vérifié par son internationalité.

A l'heure du baiser neutre

D'où perçoit-on ainsi le corps? D'un présent qui s'est induré comme une cicatrice se referme sur le passé. Les intensités émotives s'annulent : « Je voulais un baiser neutre¹¹ », dit l'artiste à propos de La Fêlure, au chœur des corps. S'ouvrir au plaisir c'est s'exposer à la souffrance, la bouche qui prend le plaisir du baiser est « cicatrice sexuelle ». « Dans Parfum, les yeux ressemblent à des blessures. » L'ambivalence appelle la neutralité, – il s'agit de l'ambivalence d'une œuvre où l'image serait d'emblée affect pur, ou la photographie serait émotion sur papier, d'une part et où, d'autre part, la mise en scène des parties du corps est mis à distance de la souffrance, est détachement. L'activité photographique elle-même, qui s'annonce d'abord comme pratique agressive de la coupure, comme volonté surréaliste de provoquer un choc des images, se dépose finalement dans ce que l'artiste n'hésite pas à appeler des « images figées¹² ». Le détachement semble produire un effet de vérité, en effet pourquoi être artificiel et affecté dans

⁹. Voir, 8 avril 1993, p. 17.

¹⁰. « Nous devenons des observateurs professionnels, capables de voir des avantages et des inconvénients n'importe où, de contrebalancer le point de vue de nos parents avec celui de leurs ennemis. [...] Experts sophistiqués de la perspective aérienne, nous excellons moins à toucher terre. [...] Nous devenons, en fait, étrangers à toute conviction, incapables de comprendre les colères et les principes qui agitent (et unissent) les gens. [...] Nous nous persuadons, à notre avantage, que le nationalisme engendre des monstres, et nous choisissons d'ignorer que l'internationalisme les engendre aussi. » Pico Iyer, « The Soul of an Intercontinental Wanderer » Harper's Magazine, Avril 1993, p. 13-17 (notre traduction).

¹¹. Cf. James Lingwood, « Entrevue avec Geneviève Cadieux », Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal, vol. 3, no 4, mars 1993, p. 1.

¹². Geneviève Cadieux, in Gilles Godmer, Entrevue avec Geneviève Cadieux, Vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. Voir aussi Gilles Godmer, Geneviève Cadieux, avec un texte de Jacinto Lageira et un avant-propos de Marcel Brisebois, Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 84 p.

les hautes altitudes où s'équilibrent tous les points de vue¹³? C'est ainsi, que les œuvres elles-mêmes peuvent apparaître perpétuellement jet-laggées : ce sont des images d'ici par les sujets photographiés et l'affiliation directe de l'artiste à ceux-ci, ce sont aussi des images décalées lorsqu'elles ne nous reviennent que le temps d'un arrêt dans un périple international : Venise, Genève, Rochechouart, Amsterdam, Londres, New York, Sydney, Paris, etc. Si elles paraissent toujours en avance ou en retard à chaque escale, c'est qu'elles sont réglées sur le Greenwich du monde artistique. Comment synchroniser le baiser neutre de La Fêlure et les lèvres célestes que Man Ray a peintes, À l'heure de l'Observatoire – Les Amoureux? C'est le mérite de cette œuvre de nous parler à partir de la scène des arts contemporains et de nous montrer comment la difficulté d'être y est devenue non pas une difficulté de se faire voir mais une difficulté de ressentir.

13. A l'ouverture de sa retrospective au Musée, Cadieux s'exprimait « avec ce ton d'équanimité et de franchise qui lui donnait le caractère posé de quelqu'un de dix ans de plus – de cette franchise qu'induit la fatigue et qu'entretient le décalage horaire. » Joanne Latimer, « Returning Her Gaze », Montreal Mirror, 8 avril 1993, p. 14.