

# Damien Cadio, Des horizons

## Damien Cadio, Des horizons

Thomas Fort

---

Number 102, Spring 2021

(Re)voir la peinture  
(Re)seeing Painting

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96177ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Fort, T. (2021). Damien Cadio, Des horizons. *Esse arts + opinions*, (102), 40–47.

# Damien Cadio Des horizons



Les peintures récentes de Damien Cadio – de la série des natures mortes florales à celle qui s'intitule *Nuit de l'Histoire*, toutes deux en cours depuis 2016 – façonnent un panorama en déliquescence composé de figures rémanentes, tels de maigres lambeaux qui subsistent dans l'ombre de situations grandiloquentes. En donnant à voir un monde sous le joug de l'entropie, ses œuvres suscitent un ensemble de réflexions sur les enjeux de la peinture tout en explorant la crise contemporaine de nos représentations. Sans en faire le récit ou l'illustration, elles mettent en scène un territoire où « nos pensées se mettent en colère<sup>1</sup> », comme le dirait l'anthropologue Marc Augé. À l'accélération marquée des flux de capitaux, de biens et de personnes, la peinture de Cadio oppose sa temporalité lente, presque déphasée. Elle suggère par là d'adopter un regard critique devant les réseaux exponentiels des apparences mondialisées. En nous en offrant quelques fragments silencieux, elle demeure un langage foncièrement contemporain.

**Thomas Fort**



---

**Damien Cadio**

† *Le Ciel et l'Arcadie*, 190 x 140 cm, 2017.

© ADAGP, Paris / SOCAN, Montréal  
(2021)

Photo : permission de l'artiste | courtesy of  
the artist





### Damien Cadio

← *Crumble*, 190 × 140 cm, 2019.  
 © ADAGP, Paris / SOCAN, Montréal  
 (2021)  
 Photo : permission de l'artiste |  
 courtesy of the artist

↘ 1933, série *Nuit de l'Histoire* series,  
 37 × 20 cm, 2016.  
 © ADAGP, Paris / SOCAN, Montréal  
 (2021)  
 Photo : permission de l'artiste |  
 courtesy of the artist

→ *Daylight*, 190 × 140 cm, 2020.  
 © ADAGP, Paris / SOCAN, Montréal  
 (2021)  
 Photo : permission de l'artiste |  
 courtesy of the artist

Pinces de crabe, fleurs, livre calciné ou montagne enneigée... les tableaux de Cadio traitent d'une pluralité de sujets qui catalysent des images aux tonalités sombres traversées par endroits d'éclats lumineux et francs. Ils trouvent une cohérence à travers une palette chromatique plutôt sourde associée à des cadrages serrés, voire elliptiques. Ces choix stylistiques enferment les objets dépeints dans des huis clos. Nulle distraction ni échappatoire ne subsistent. Notre œil bute contre la frontalité des compositions et leur faible profondeur de champ. Dans *Le Ciel et l'Arcadie* (2017), un bouquet s'est dispersé au sol dans un enchevêtrement de branches, de pétales et de feuilles flétris. Une lumière blanche et froide éclaire le centre de la toile, luttant contre l'ombre qui la recouvre. Dans le tiers inférieur, les tiges se détachent fébrilement du fond et délimitent une zone d'obscurité profonde, comme un précipice qui placerait la scène au bord de l'effondrement. Cette dynamique se retrouve dans *Crumble* (2018-2019). Là, les teintes alternent entre le cramoisi, le beige grisâtre et le bois de rose, colorant un amoncellement de fleurs desséchées dont certaines ressemblent à des coquilles vides, comme si un processus de fossilisation s'était amorcé. Dans *1933* (2016), les pages d'un livre brûlé prennent l'apparence de strates géologiques. À travers elles, notre œil creuse pour déceler, sur la droite, le détail à peine visible d'une reproduction de *La Liberté*

*guidant le peuple*, d'Eugène Delacroix. Presque entièrement repoussée dans le hors-champ du tableau, cette célèbre image n'inspire ici plus d'espoir.

Cadio peint des scènes conduites à leur point de bascule. Ses natures mortes florales font réfléchir en creux à la définition même du genre et à ses diverses traductions européennes au cours de l'Histoire. Souvent défraîchies, mais rarement totalement fanées, elles renvoient autant à quelque chose qui se meurt qu'à un instant cristallisé où tout reste « encore vivant », comme on peut le lire dans l'expression anglaise *still life*, où *still* signifie immobile. L'épure de leurs décors rappelle aussi la « vie silencieuse » du terme néerlandais, *stillevan*. Ces tableaux dévoilent la persistance d'un genre longtemps considéré comme mineur. Ils conservent une force allégorique, car, au-delà d'une réflexion sur le statut de la peinture, ils exposent une nature en décrépitude qui évoque les crises écologiques actuelles.

Ces toiles portent la trace d'une catastrophe appréhendée dans son essence polysémique. Le terme « catastrophe », issu du théâtre, désigne à la fois le dénouement d'une tragédie et la configuration nouvelle qu'il engendre. Grégory Quenet ajoute qu'il désigne « un discours de l'après, car il n'y a pas de catastrophe perçue comme telle au moment où elle fait irruption<sup>2</sup> ». Les paysages représentés en 2020 dans *Endless*

*Summer* et *Daylight* exacerbent une tension similaire. Pour ces deux vues d'une forêt, le point de fuite se situe à l'embrasement de l'horizon, en proie aux flammes d'un violent incendie qui a déjà causé de nombreux ravages. Au-dessus de la cime des arbres, on observe les panaches de fumée s'élever en nébuleuses chargées de suie et de cendres. Ces peintures nous enjoignent de prendre conscience des désastres récurrents à l'ère de l'Anthropocène. Si elles ne désignent pas un événement ou un lieu particulier, ces images résonnent avec le flux constant des informations véhiculées par les réseaux médiatiques et l'appareillage numérique. Elles apparaissent alors dans leur inquiétante banalité, n'étant plus le fait d'épisodes extraordinaires, mais de résurgences saisonnières dans les fils d'actualité. Paysages, fleurs ou artefacts, traités sur le même plan par Cadio, créent un ensemble paradoxalement hétéroclite et homogène, comme une réponse ouverte aux turbulences et aux collisions quotidiennes de notre monde d'images.

Cette diversité et ces télescopes apparaissent dès la genèse de ses peintures, à travers l'atlas dense d'images – prélevées dans Internet ou issues de prises de vue personnelles – dans lequel l'artiste puise ses inspirations. Si la variété des sources iconographiques brouille parfois les pistes, les scènes dépeintes résonnent souvent dans notre mémoire collective et semblent ainsi prendre la relève de la

peinture d'histoire. Les faits n'y sont plus portés en triomphe, mais relégués au second plan, voire dans le hors-champ de l'image. Dans une forme d'anachronisme assumé, ces toiles rejouent le transfert qui s'était déjà opéré dans le romantisme allemand ou anglais au tournant des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Elles rappellent que l'histoire affleure autant dans les fourrés que dans le spectacle tragique des champs de bataille. Hier comme aujourd'hui, ce détour nous invite à nous méfier des discours tapageurs et à réveiller ce qui se terre dans leur ombre. Dans la série *Nuit de l'Histoire*, les titres des tableaux égrènent des années. Cependant, nul récit évident n'émerge, car ces minces indices temporels restent insuffisants pour décrire les faits contenus implicitement dans les images choisies. Il ne s'agit pas de taire ces éléments, mais plutôt de montrer comment des détails, tels le cédérom d'une affaire-choc, le visage fermé d'un politicien français ou le territoire enneigé d'un col à conquérir, ont été évincés ou oubliés dans l'écriture visuelle de l'Histoire officielle. Ainsi, les œuvres du peintre ne sont pas bavardes, car elles reflètent le silence des marges qu'il nous reste à combler.

Ces fragments décontextualisés deviennent des sujets d'étude singuliers, transfigurés par un geste pictural maîtrisé. Réactivant les genres du passé, Cadio décloisonne les hiérarchies académiques et subvertit le rapport du sujet à son format. Ses œuvres, alternativement de petite ou de grande dimension, se parent aussi bien des stratégies formelles de la nature morte que de

celles du paysage ou de la peinture d'histoire. Cette perturbation des canons déjoue les à priori historiques. Les fleurs coupées représentées dans *La Géante* (2016), qui flirtent avec le portrait, dialoguent avec le visage caverneux qui émerge sur le vase. Le livre ouvert transposé sur un grand format de 190 cm × 140 cm, dans *All Seedless in the Light* (2019), devient, lui, un vaste décor qui engage notre regard et notre corps dans une danse oscillant entre le proche et le lointain. Nous sommes tout d'abord accaparés par la facture de la composition générale, qui, avoisinant l'hyperréalisme, rejette toute forme d'expressionnisme. Puis, en observant la toile de près, les détails accrocheurs s'évanouissent dans les masses colorées et révèlent la touche fluide et la texture lisse qui recouvrent le subjectile. Par un habile jeu de mise en abyme de ses propres natures mortes, l'artiste affirme qu'il ne cherche pas à reproduire des images, mais à façonner une peinture à même d'interroger la perception contemporaine du monde.

En mettant en crise nos représentations ou en abordant l'Histoire par ses zones d'ombre, il pointe la fébrilité de notre actualité. Car, comme le soutient le philosophe Giorgio Agamben, il ne s'agit plus aujourd'hui de lustrer les fastes d'antan, mais de « briser les vertèbres de notre temps<sup>3</sup> » pour éclairer, sinon l'austérité, du moins l'obscurité du présent. Les tableaux ici analysés nous conviennent alors à adopter une vision mélancolique de notre époque, caractérisée par de permanents retours au passé et

une passion concomitante pour les archives. Il s'agit de s'engager sur une voie de traverse afin de déjouer les dogmes conservateurs hérités de récits et hiérarchies académiques dont le pouvoir de domination persiste. Activer cette mélancolie ne signifie pas rejindre l'acception aujourd'hui courante d'une humeur dépressive. Au contraire, cette attitude permet, pour le sociologue Denilson Lopes Silva, de relancer « un passé sans arrêt perdu, un présent couvert de ruines et un futur vidé de tout sens utopique<sup>4</sup> ». Les peintures de Cadio, tel un combustible, déclenchent ce rapport mélancolique au temps et fertilisent par là des horizons multiples pour le regard comme pour la pensée. ●

1 — Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages (Rivages poche, Petite Bibliothèque), 2019 [1998], p. 13.

2 — Grégory Quenet, « La catastrophe, un objet historique? », *Hypothèses*, n° 3 (2000), p. 17.

3 — Giorgio Agamben, *Ou'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot et Rivages (Rivages poche, Petite bibliothèque), 2008, p. 38.

4 — Denilson Lopes Silva, « L'actualité de la mélancolie », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passion du passé : Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2000, p. 95.





# Damien Cadio, Des horizons

Thomas Fort

The recent paintings of Damien Cadio—from the floral still lifes to *Nuit de l'Histoire*, both series ongoing since 2016—make up a decaying panorama of residual figures, like meagre scraps surviving in the shadows of grandiose situations. By revealing a world under the yoke of entropy, his works reflect on the stakes of painting while also exploring the contemporary crisis of representation. Without turning into narrative or illustration, his paintings stage a terrain in which, in the words of anthropologist Marc Augé, we “make our thoughts angry.”<sup>1</sup> In stark contrast to the dramatic increase in the flow of capital, goods, and people, Cadio’s paintings offer a slow, almost out-of-phase temporality. In so doing, they propose a critical view of the exponential networks of globalized appearances. By offering a few silent fragments, they maintain a fundamentally contemporary language.

Crab claws, flowers, charred book, or snowy mountain: Cadio’s paintings deal with multiple subjects that act as catalysts for images with sombre tonalities, traversed here and there by clear, luminous bursts. They find coherence through a fairly muted colour palette combined with tight, even elliptical framing. Cadio’s stylistic choices confine the objects depicted behind closed doors. No distractions or escape routes remain. Our eye butts up against the frontality of the compositions and their shallow depth of field. In *Le Ciel et l’Arcadie* (2017), a bouquet is scattered on the ground in a tangle of branches, petals, and withered leaves. A cold, white light illuminates the centre of the canvas, fighting with the shadow covering it. In the bottom third of the painting, the stems stand out feverishly against the background, demarcating an area of profound darkness, like a precipice positioning the scene on the edge of collapse. This dynamic recurs in *Crumble* (2018–2019). Here, the hues alternate between crimson, greyish beige, and rosewood, colouring a pile of dried flowers, some of which look like empty shells, as though in the process of becoming fossilized. In *1933* (2016), the pages of a burnt book create the appearance of geological strata. Our eye cuts across them to discern, on the right, the barely visible detail of a reproduction of Eugène Delacroix’s *Liberty Leading the People*. Pushed almost entirely out of the frame, this famous image no longer inspires any hope here.

Cadio paints scenes pushed to their tipping point. His floral still lifes indirectly consider

the definition of the genre itself and its various European translations throughout history. Often fading, but rarely completely withered, they evoke both something that is dying and a crystallized moment when everything is “still alive,” as one might understand in the English expression *still life*, in which *still* means immobile. The distillation of their settings also recalls the “silent life” of the Dutch term *stilleven*. These paintings reveal the persistence of a genre long regarded as minor. They retain an allegorical power, since in addition to considering the status of painting, they reveal a nature in decline, evoking the current environmental crisis.

The canvases bear the traces of a catastrophe grasped in its polysemic essence. The term “catastrophe,” which comes from theatre, refers both to the denouement of a tragedy and to the new configuration it generates. Grégory Quenet adds that it refers to “a discourse of the after, as a catastrophe is not perceived as such at the moment it occurs.”<sup>2</sup> The landscapes represented in *Endless Summer* and *Daylight* (2020) underscore a similar tension. In these two views of a forest, the vanishing point is situated in the blaze on the horizon, in the flames of a violent fire that has already caused significant destruction. Above the treetops, we see plumes of smoke rising in clouds of ash and soot. These paintings urge an awareness of the recurring disasters of the Anthropocene. Although they don’t refer to specific places or events, the images resonate

**Damien Cadio**

→ *La Géante*, 190 × 140 cm, 2016.

© ADAGP, Paris / SOCAN, Montréal  
(2021)

Photo : permission de l’artiste |  
courtesy of the artist

1 — Marc Augé, *Oblivion*, trans. Marjolijn de Jager (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 9.

2 — Grégory Quenet, “La catastrophe, un objet historique?,” *Hypothèses*, no. 3 (2000): 17 (our translation).









Through a skilful  
mise en abyme  
of his own still lifes,  
the artist argues  
that he seeks  
not to reproduce  
images but to make  
a painting capa-  
ble of questioning  
the contempo-  
rary perception  
of the world.

with the constant flow of information spread by media networks and digital devices. They appear in their disturbing ordinarieness, the result no longer of extraordinary events but of seasonal resurgences in the newsfeed. Treated equally by Cadio, the landscapes, flowers, and artefacts create a collection that is paradoxically heterogeneous and homogeneous and an open response to the daily turbulences and collisions of our world of images.

This diversity and these clashes are apparent from the very genesis of his paintings, through the dense atlas of images—taken from the Internet or from personal photographs—from which Cadio draws his inspiration. Although the variety of iconographical sources may at times muddy the waters, the scenes depicted often resonate in our collective memory and therefore seem to take over from history painting. Here, the facts are no longer celebrated in triumph but, instead, relegated to the background or even outside the image. With deliberate anachronism, these paintings replay the transition that occurred in German and British Romanticism from the late eighteenth to the early nineteenth century. They remind us that history resurfaces as much in the undergrowth as in the tragic spectacle of the battlefields. Then and now, this turn asks us to be wary of obtrusive discourse and stir up what hides in its shadow. In the *Nuit de l'Histoire* series, the titles of the paintings mark out the years. Yet, no obvious narrative emerges, as these small temporal clues are not sufficient to describe the facts implicitly contained in the selected images. It's a question not of silencing these elements, but of showing how details such as the CD-ROM that sparked a political scandal, the inscrutable face of a French politician, or the climb through a snow-covered mountain pass have been forgotten or ousted from the visual writing of the official history. Cadio's paintings, therefore, are not talkative, since they reflect the silenced margins that we still need to fill.

These decontextualized fragments become unique subjects of study, transfigured by a controlled pictorial gesture. Reactivating past genres, Cadio decompartmentalizes academic hierarchies and subverts the relationship between the subject and its form. His works, alternating between small and large formats, assume the formal strategies of still life and of landscape or history painting equally well. This disruption of the canons thwarts historical apriorism. The cut flowers represented in *La Géante* (2016), which flirt with the portrait,

are in dialogue with the cavernous face emerging on the vase. The open book transposed to a large format of 190 cm × 140 cm in *All Seedless in the Light* (2020) becomes a vast décor that compels our gaze and body in an oscillating dance between near and far. At first, we are absorbed by the style of the overall composition, which, nearing hyperrealism, rejects all expressionistic forms. Then, when we observe the canvas up close, the eye-catching details fade into the colour masses, revealing the fluid touch and smooth texture covering the ground. Through a skilful *mise en abyme* of his own still lifes, the artist argues that he seeks not to reproduce images but to make a painting capable of questioning the contemporary perception of the world.

By placing our representations in crisis or by approaching history via its grey areas, Cadio points to the feverish state of our current moment. As philosopher Giorgio Agamben argues, now it's no longer a question of polishing the splendour of the past, but of breaking “the vertebrae of [our] time”<sup>3</sup> so as to shed light on, if not the austerity, at least the obscurity of the present. The paintings examined here seem to adopt a melancholic view of our era, characterized by a constant return to the past and a concurrent passion for archives. They take a transverse path in order to elude the inherited conservative dogmas of narratives and academic hierarchies whose overriding power persists. Triggering this melancholy does not mean taking up the meaning commonly understood today of a depressed mood. On the contrary, for sociologist Denilson Lopes Silva, this attitude allows us to revive “a past that is constantly lost, a present covered in ruins, and a future emptied of any utopic significance.”<sup>4</sup> Like fuel, Cadio's paintings spark this melancholic relationship with time and, in so doing, fertilize myriad horizons for the gaze and thinking alike.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

<sup>3</sup> — Giorgio Agamben, “What Is the Contemporary?” in *What Is an Apparatus?*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009), 52.

<sup>4</sup> — Denilson Lopes Silva, “L'actualité de la mélancolie” in *Passion du passé : Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, ed. Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan and Walter Moser (Paris: L'Harmattan, 2000), 95 (our translation).

#### Damien Cadio

← *All Seedless in the Light*,  
190 × 140 cm, 2019.  
© ADAGP, Paris / SOCAN, Montréal  
(2021)

Photo : permission de l'artiste |  
courtesy of the artist