

Josée Dubeau *Rêve d'apesanteur et autres travaux*

Françoise Charron

Number 57, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9373ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Charron, F. (2001). Review of [Josée Dubeau : *Rêve d'apesanteur et autres travaux*]. *Espace Sculpture*, (57), 47–49.

JOSÉE DUBEAU

Rêve d'apesanteur et autres travaux

FRANÇOISE CHARRON

and ten —, evoking a mechanical representation in which the bottles' extreme obviousness can both erase and reinstate the famous brand: as art and consumer product.⁷ Interestingly, both *Dropout* and *Coca-Cola Bottles* share the cultural industry at large as a source from which the object/subject derives. Yet, Warhol's repetitive lineup of the soda bottle, which appears in various forms in his work, is taken further by Yan Miller. She reflects not on *representation* but on *presentation*, on the actual presence of five thousand empty cans, where the object's presentness matters. Hers is a gesture of social critique, drawing attention to the waste in excess, to the burden of its management. Related are the 1960s symbols, which produce a historicity in this installation. It was in that "swinging" decade that aluminum cans became the new drink containers, liberating consumers from bottle openers. It was also in the 1960s that what people did with their empty soft drink containers started to matter on an ecological level.⁸

Speakers at the conference emphasized the artist's role as appropriator and/or recycler by using the arguments of important thinkers (including Georges Bataille, Gilles Deleuze and Pierre Bourdieu). In my opinion, insufficient weight was given to Walter Benjamin and his prophetic stance on the issue. Yet, already in the 1930s, it was he who assessed modernity's impact in terms of waste, and the artist's involvement in it as rag(wo)man. According to Benjamin, the artist will appropriate the objects from the city's refuse — the fruits of the 'divine industry' — and place it into new constellations.⁹ The rag(wo)man will be the revealer of the catastrophic underside of modernism.¹⁰ S/he will be able to select the object, recognize its importance, and look through it and beyond. S/he will expose the detail (waste) of our consumer society and set it into a significant relationship with the total (globally) — as Yan Miller did. In so doing the object

becomes an exhibit, staging a performance.

Dropout is an exhibit, a show that shows itself, makes visible and exposes.¹¹ But since the exhibition is mute in terms of the medium, the cans' presentness matters. They perform in their excess, involve the beholder and produce a strong argument. ■

Mindy Yan Miller, *Dropout*
Galerie La Centrale, Montréal
April 5 - May 5, 2001

NOTES

1. This is the title of Mario Perniola's talk. Sincere thanks go to Nina Roy for her editorial and argumentative contribution.
2. These lines are excerpted from the conference program: *Aesthetics and Cultural Recycling* (April 26-28, 2001), Université de Montréal, organized by Walter Moser, Professor of Comparative Literature.
3. Jack Hayes, "Dr. John S. Pemperton (inventor of Coca-Cola)," *Nation's Restaurant News*, February 1996, 120-121. See also on the internet: "Fifty Years of Coca-Cola Advertising - American Memory."
4. Coca-Cola developed out of John S. Pemperton's popular formula the "nerve tonic, stimulant and headache remedy," www.memory.loc.gov/ammem/ccmphtml.colainvent.html; and Hayes, 120.
5. Internet/Coca-Cola home page: "Fifty Years of Coca-Cola Advertising - American Memory."
6. John Madden directed *Mrs. Brown and Shakespeare in Love*, *ibid*.
7. Benjamin H. D. Buchloh, "The Andy Warhol Line," Gary Garrels ed., *The Work of Andy Warhol*, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Art, 3, (Seattle: Bay Press), 1989, 55-57.
8. *Beverage Industry*, 87, 6, June, 1996.
9. Walter Benjamin, *Passagenwerk* (Frankfurt: Shirkamp), 1982, vol. 1, 271. Fabienne Lasserre is another Montreal based artist who uses refuse, old TVs, to productive ends.
10. R. S. Zons, "Hauptstadt der Ware, Hauptstadt der Revolutionen," N. Bolz and B. Witte eds., *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts* (Munich: Wilhelm Fink), 1984, 64.
11. I am extracting from Mieke Bal's "Introduction" to (Mieke Bal ed.), *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation* (Stanford: Stanford University Press), 1999, 4-8.



Josée Dubeau, *Rêve d'apesanteur*, 2001.
Vue partielle de l'installation.
Photo : François Dufresne.

En circulant dans l'exposition *Rêve d'apesanteur* me revenait ce poème de Saint-Denys-Garneau : « -Je suis une cage d'os / Une cage d'os / Avec un oiseau ... C'est un oiseau tenu captif / La mort dans ma cage d'os¹. » Dans la galerie, un oiseau gît sur une petite plaque métallique carrée, installée à hauteur de taille. Curieusement, il est façonné d'une multitude d'aiguilles de montre qui tiennent toutes ensemble comme par magie, la magie de l'aimant.

Mais l'oiseau et l'aiguille ne ponctuent-ils pas nos jours — réveil ou corneille — tous deux, au matin, nous éveillent ? Pointe de bec, pointe d'aiguille, est-ce là leur parenté secrète ? Non, dira le poète Pierre Reverdy : « L'image [...] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports². »

Voilà qui explique la force et la cohérence que nous percevons en entrant dans la

galerie. L'impact visuel et sémantique des œuvres repose sur cette intelligence des rapports. Dans la disposition spatiale des deux motifs, c'est celui de l'oiseau qui domine : l'immense radiographie, le pic-bois au parachute emmêlé, et son image défunte qui gît en quinze dessins à la gouache noire disposés en trois hautes colonnes de cinq feuilles chacune, équidistantes les unes des autres et séparées par d'étroites vitrines rectangulaires où se déroule à l'infini (pour ainsi dire) un ruban d'électrocardiogramme. Sur ces parcours cardiaques sont piquées des milliers d'aiguilles de montre de toutes tailles, argent, or et de couleurs, qui tournent autour de l'épingle droite qui les retient — sauf qu'elles tournent à vide...

Dans *Rêve d'apesanteur*, Dubeau travaille sur deux axes : la révélation par le dessin³ et la réflexion par la sculpture ou l'installation. C'est la première fois qu'elle fait converger ceux-ci dans un même espace et, en acceptant d'allier la palpitation émotive du dessin à la rigueur de sa pensée sculpturale, elle parvient à rendre la singularité de la souffrance humaine. À mon avis, son exposition *Huis clos* chez Skol, en 1996, annonçait déjà ce mouvement. Entre *L'autopsie*, autel sacrifi-

ciel de l'individualité ; *La camisole de force*, site d'enfermement capitoné ; *Le cerveau* et son délire chevelu, on trouvait fixé au mur *Le secret*, tête de femme au nez fracassé et petit oiseau empaillé et emmaillotté. Ce qui surgit depuis *Huis clos*, c'est la présence de plus en plus affirmée de l'humanité dans son seul véhicule réel : l'individu. Ce n'est pas que le sujet était absent dans le travail précédent, mais il était manifesté dans sa relation au système de la société, dans ses rapports à autrui comme système. Ce qui était mis en valeur, c'était la dynamique d'oppression. Je pense à la froide machination fondée sur la fabrication anonyme de la grande table et de la chaise coincée au milieu du *Procès* (1992), des étriers impossibles à chausser de *L'étreinte* (1994) ou des guichets multipliés refermés sur eux-mêmes de *La table ronde* (1995).

Je ne dis pas non plus que l'émotion était absente dans l'œuvre de Dubeau. Elle s'inscrivait dans la manière de donner sens aux œuvres : par condensation. Ce qu'elle tente de faire précisément, c'est de faire contenir beaucoup de matière (intellectuelle, conceptuelle, formelle, rationnelle, émotionnelle) dans un petit volume, toutes proportions gardées. Le mouvement sémantique n'est donc pas un étagement, mais une distillation de l'essentiel en un tout concret, solide sur lequel on butera. Elle cherche à faire conscience, comme on disait en un autre temps faire beau. S'il est éprouvant de se retrouver devant ses sculptures, c'est que notre propre affect agit comme l'eau sur le concentré, il fait se déployer d'un coup sec la puissance émotive en implosion dans la composition. Puisque Dubeau a choisi de faire porter son travail sur la souffrance inhérente à la condition humaine, devant ses œuvres, nous voilà jetés dans ce à quoi nous tentons d'échapper habituellement par tous les moyens. Qui voudrait se faire coincer à perpétuité dans des tourniquets ? Toutefois, comme pour la stratification sémantique, la condensation n'est activée que par notre bon vouloir et notre participation, seulement si nous nous ouvrons et que nous

assumons notre fonction de spectateur.

Mais — et c'est ici que *Rêve d'apesanteur* tranche sur les autres travaux, à l'exception peut-être de *Onde noire* (2000) dont je parlerai tantôt — faites entrer la révélation — le dessin —, et c'est l'émotion qui vous rattrape. Difficile de s'en tenir loin en contemplant les multiples versions de la forme tombée de l'oiseau, le cou et les ailes cassés. La chute nous guette nous aussi, à tout moment. Nos corps parachutes peuvent manquer.

Certes, Dubeau a toujours voulu nous faire réfléchir à tout ce qui, occulte ou évident, nous enferme, nous contraint, nous meurtrit. Jusqu'ici et encore (les vitrines où reposent, piqués d'aiguilles, les électrocardiogrammes de *Rêve d'apesanteur*), elle choisit de le faire et de nous transmettre sa réflexion dans une pensée structurée au moyen de sa sculpture, une pensée en quête de matières à façonner pour se dire et où sa propre émotion contenue ne fera pas écran ou divertissement à notre rapport à l'objet. Je dis pensée et non concept parce que, dans la mise en acte de son idée, elle s'avère amoureuse de la matérialité. Il y a de l'Héphaïstos⁴ dans le travail de Dubeau. Elle façonne, elle fabrique avec des airs d'usine, car elle forge, c'est-à-dire qu'elle fait passer ses idées au feu du concret, un concret industriel, riche d'anonymat — elle ne cherche pas à se mettre en avant, elle n'est pas romantique —, mais elle aime la matière, les matières, les matériaux. En fait, elle voue une attention totale aux subtilités des textures qui la feront choisir tel matériau ou tel procédé en cohérence avec le sens qu'elle souhaite conférer. Elle possède cet ancien souci du faire, de la main à la pâte — même si elle fait fabriquer ses objets ou les trouve — qui met la chair sur le squelette, mais qui, surtout, invite le corps du spectateur à un acte de jouissance, les corps jouissifs de l'œuvre évoquant le corps jouissant du spectateur. En présence des œuvres de Dubeau, nous sommes donc devant des objets qui se présentent tout d'abord comme « pensés », c'est-à-dire où la réflexion est à l'avant-plan et où l'émotion peut sourdre,

mais seulement de la compréhension de la dynamique même des significations mise en marche par cette pensée, sans qu'on puisse déterminer avec précision le point d'où elle jaillit.

Onde noire, l'œuvre qu'elle a réalisée pour l'exposition collective *Fissions singulières*, présentée au Musée canadien de la guerre froide, est exemplaire de cette pensée sculpturale prête à intégrer la révélation, prête à laisser affleurer l'émotion à l'air libre du dessin. Le propos est la convivialité, l'image est celle du repas. Un repas où personne n'a pu venir, car il n'y avait plus personne. La réflexion d'*Onde noire*, sa dénonciation sociopolitique de l'abomination nucléaire font aussi place à un commentaire plus poignant, plus touchant. Au lieu de s'en tenir au système, au débat social, Dubeau rend présents les individus, rend visible l'effondrement des liens personnels : nous ne mangerons plus ensemble. Réalisée à l'été 2000, *Onde noire* précède tout juste *Rêve d'apesanteur*, créée au printemps 2001. Je ne peux m'empêcher de penser qu'elle est l'œuvre-passage, celle où l'affleurement de l'émotion et l'approfondissement ontologique du propos (les sujets singuliers face à l'anéantissement de leur conscience personnelle) ont incité Dubeau à intégrer enfin le dessin à sa sculpture, à explorer les effets dynamiques que pourrait avoir sur sa pratique le rapprochement entre révélation et réflexion.

Évidemment, on peut, avec le recul, percevoir les avancées de ce parcours après *Huis clos* en 1996. C'est lors de l'exposition *Les Éoliennes* (1997) qu'il y a un changement d'échelle. Certes, l'œuvre *Les tourniquets* qui accueille alors les visiteurs se présente toujours sur le mode réflexion — une sculpture torture —, mais, dans la petite salle, il y a le long sac pour la cueillette du coton, piqué à l'intérieur d'aiguilles d'horloge, grande bouche piquante mais qu'il est tout de même possible de prendre dans ses bras : on peut enfin saisir l'œuvre au lieu d'en être saisi. Il ne s'agit plus vraiment du sujet fondateur, du corps absent, d'un être social. C'est la personne qui est ici visée. Si le propos social demeure, il passe au second

plan, il est mis en sourdine. Ce mouvement s'accroît dans *Les Inspirateurs* (1998) où Dubeau réunit des objets qu'elle nous invite à manipuler (pour vrai et symboliquement) : partitions musicales sous verre où des aiguilles se superposent aux notes et que l'on peut faire bouger en glissant à la surface de la vitre un aimant ; sacs d'aspirateur avec bouches en latex ; aiguilles de couturière et poids de coucous qui n'attendent qu'un geste pour sonner. Le changement d'échelle dans les objets, le fait qu'il est possible de les manipuler, le choix de thèmes — le temps, l'esprit, la musique — invoquent tous la personne individuelle.

On sent plus que jamais la vulnérabilité, la finitude dans l'œuvre de Dubeau. Je sais que plusieurs (et même l'artiste) parlent de vide, d'absence, de perte dans son travail. Pour ma part, j'ai toujours eu le sentiment de la présence des sujets — souffrants, remplis de désirs inassouvissables. J'ai toujours senti la chair qui se cogne, meurtrie, et, pour moi, le sujet incarné est si présent dans le travail de Dubeau qu'il hurle.

Maintenant et depuis *Les Éoliennes*, cet être souffrant pleure. On peut l'approcher, toucher les objets — toujours industriels mais que le travail formel de composition, comme dans *Les Inspirateurs*, charge de singularité. De même, les thèmes pérennes, pour ne pas dire les archétypes, apportent au travail toute la puissance du symbole, c'est-à-dire « qu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot, ou cette image, ont un aspect "inconscient" plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. Personne d'ailleurs ne peut espérer le faire. Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir⁵ ».

Le propos acquiert ainsi plus de profondeur, cette profondeur liée au mystère de notre présence sur terre, à l'apparition de la conscience réflexive des êtres singuliers. S'il y a encore du vide, il est plein de l'inconnaissable et de l'insondable sans lesquels notre vie serait néant. Les corps ne se heurtent plus dans la machine sociale. Notre main,

MATHIEU BEAUSÉJOUR

Spare some social change

ALAIN PAIEMENT

grâce à l'aimant, esquisse un geste pour faire danser les aiguilles sur les notes silencieuses du *Nocturne de Chopin, opus 9, n° 2* (peut-on être plus personnel). Notre bouche pourrait se modeler sur la bouche en latex des sacs d'aspirateur. Les cocottes des coucous nous rappellent notre grand-mère.

Oui, décidément, avec *Rêve d'apesanteur*, la personne est enfin là, vibrante, mortelle : on voit le rythme de son cœur affolé d'existence, on voit son esprit envolé radiographié, son aspiration échouée sur la barre de la réalité, les multiples tombeaux où ses âges sont déposés. On sent surtout qu'« Il ne pourra s'en aller / Qu'après avoir tout mangé / Mon cœur / La source de sang / Avec la vie dedans / Il aura mon âme au bec⁶. »

Josée Dubeau, *Rêve d'apesanteur*
Centre d'artistes Axe NÉO-7, Hull
4 mars-15 avril 2001

NOTES

1. Hector de Saint-Denys-Garneau, « Cage d'oiseau », dans *Poèmes choisis*, Montréal, Fides, 1979, p. 47-48.
2. Pierre Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, réédition, Paris, Jean-Michel Place, 1980.
3. Dubeau ne compte qu'une exposition de dessins, *De la pierre au tombeau*, à la galerie Jean-Claude Bergeron d'Ottawa, en 1995.
4. Héphaïstos, dieu grec du feu et des métaux, époux boiteux de la divine Aphrodite, déesse de la beauté et de l'amour. Tout l'art est là, dans ce mariage obligatoire des opposés.
5. C.G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Éditions Gonther, Bibliothèque Médiations, 1964, p. 22.
6. Hector de Saint-Denys-Garneau, *op. cit.*

Tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du contexte des arts visuels, Mathieu Beauséjour — alias Internationale Virologie Numismatique — fait depuis près de dix ans des interventions sur (ou à partir) du papier-monnaie. Ce qui fut d'abord une action minimale d'estampillage est devenu sophistication conceptuelle et formelle dans une série d'expositions impliquant divers détournements de la monnaie, en désignant sa circulation, en faisant des images et du son à partir de sa numérotation, et en subvertissant son iconographie.

Dans son communiqué de presse, le Centre des arts visuels Skol présente le projet en ces termes : « L'Internationale Virologie Numismatique est une désorganisation utopiste vouée à l'étude, l'expérimentation, la conservation, la dissémination et la promotion de la contremarque des monnaies contemporaines et de leur potentiel révolutionnaire. Initiée par la célèbre opération d'estampillage "Survival Virus de survie" qui a conduit à la contamination de milliers de billets de la Banque du Canada depuis 1991, la faction s'intéresse plus largement aux différentes formes du terrorisme sémiotique. » Ce discours implique un ton promotionnel (« la célèbre opération »), tout en qualifiant son action comme un détournement de codes linguistiques (les « différentes formes du terrorisme sémiotique ») (sic) auxquelles s'intéresse la « faction » avec une portée révolutionnaire. Après le « It's art if I say it is » de l'art conceptuel, nous aurions maintenant quelque chose comme « c'est (de l'art) subversif si on vous dit que ça l'est ». Alors que Beauséjour semblait opérer presque exclusivement à partir du

matériau numismatique, l'exposition de Skol conçue avec l'écrivain Peter Dubé ouvre largement l'étendue de l'action d'IVN en portant notre attention sur l'histoire des avant-gardes révolutionnaires, et nous invite à nous situer maintenant face à cette histoire. Cette ouverture est signée « Vortex faction ». Un nouveau *trademark* qui se joint à IVN.

Le communiqué nous dit qu'« une officine de propagande anarchiste s'est trouvée parachutée dans l'espace de

VENDRE. 1968-2000. POUR CAUSE DE FAILLITE. DÉPARTEMENT DES UTOPIES. De l'autre côté, nous avons un kiosque théâtral pour une histoire inachevée. Un non-lieu comme un u-topos. Un petit local littéralement u-topique. Nous y sommes conviés par des éléments qui relèvent de l'espace domestique, avec chaises, tables, frigo, et de nombreux objets de l'amateur de propagande, incluant des tampons encreurs portant des inscriptions obligatoirement brèves, des slogans minimaux tels



Skol ». Cet effet de « parachutage » est accentué par le positionnement non orthogonal d'une construction mesurant douze par seize pieds au sol et huit pieds en hauteur, et dont le léger basculement accentue la dislocation et l'étrangeté dans la grande galerie. Un non-lieu dans le lieu d'exposition, sous forme de boîte ouverte sur un des côtés, d'abord aperçue par l'arrière, dont la facture non finie est celle d'un *backstage*. Une affiche y est apposée. Elle est constituée de quelques mots en caractères *Times*: SECTION FINANCIÈRE. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN À

que « spare some social change », « more brightness, less contrast », « vivre pour conspirer »... Sur les murs sont agrafés des billets contremarqués, des coupures de journaux, des affiches photocopiées, des photos et des cartes postales. Parmi ces éléments, il y a une page du journal *Le Devoir* dans laquelle on a publié une publicité plutôt sympathique : « dans le cadre du retour à l'heure normale de l'Est nous vous suggérons de DÉTRUIRE LE FUTUR AVANT DE LE SUBIR / ONE HOUR LESS OF OPPRESSION pour une lévitation du temps ». Cette annonce, tout comme l'ensemble des éléments