Document généré le 17 avr. 2024 07:58

ETC

Sculpture publique / monument et installation
Les leçons publiques de Goulet

Manon Regimbald

Numéro 14, printemps 1991

Autour de Michel Goulet

URI : https://id.erudit.org/iderudit/36078ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Regimbald, M. (1991). Sculpture publique / monument et installation : les leçons publiques de Goulet. *ETC*, (14), 13–17.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

SCULPTURE PUBLIQUE / MONUMENT ET INSTALLATION
Les leçons publiques de Goulet

1. QUESTIONS

L'œuvre sculpté de Goulet embraye-t-il sur le public ? sur le monumental ? Comment ?

2. L'ENSEIGNEMENT

> «Mon travail est didactique : les sept chaises de la Place Roy sont des leçons. Mon travail enseigne. Pas ce que je sais, mais une recherche»[1].
>
> MICHEL GOULET

Nonobstant la leçon qu'il se donne, l'artiste enseigne.

Michel Goulet, *Les lieux communs* (Doris C. Freeman Plaza, New York), 1990. Coll. Ville Saint-Laurent.

– Enseigner, en latin[2], de *significare* : faire un signe, indiquer (par un signe), manifester / faire connaître, faire comprendre[3].

L'œuvre de Goulet, détourné de ses objets, devient le lieu de séminaires. Lieux de rencontres entre ceux et celles qui veulent bien (ap)prendre. La matière enseignée en sera une encyclopédique[4].

3. L'OBJET DE L'ÉTUDE

> « L'art c'est fait pour nous apprendre quelque chose »[5].
>
> MICHEL GOULET

Des objets forgés, d'autres trouvés, (r)assemblés, font la classe. Des carcasses de lits, de chaises, de tables, des mappemondes – alignés, empilés, comme autant d'objets en différé, comme autant de grilles déjà réfléchies *Passages* (1980), *Odd Ends* (1980), *Motifs / mobiles* où sont conservées leurs armatures – mobilisent l'espace.

Dans les *leçons singulières*, dans celles d'*Époques* et d'autres encore et aussi dans l'*Assemblée*, dans *Sans toit / Sans toi*, il y a celui qui donne l'enseignement et celui qui le reçoit qui se croisent dans l'œuvre, l'acheminant vers un espace public avancé par le minimalisme[6].

4. LES CLASSES

A) Les cours

Ses classes nouvelles installent des lieux d'apprentissage. Le corps apprend à établir des rapports plus ou moins distanciés avec les objets, à vérifier les échelles, les points de vue et perspectives, à en faire le tour, même dans les *Lieux communs*. Les relations proxémiques du public, avec un mobilier journalier ironiquement trafiqué, ne limitent pas l'œuvre et ses usagers à un face à face au quotidien. Le rappel des dimensions géopolitiques et de leurs enjeux est assuré, entre autres, par des mappemondes. La bataille se livre jour après jour. *Leçons d'époque.*

16 janvier 1991

Ont retenti les glas de la paix. Sonnent les missiles et les milliards de dollars qui s'écrasent. Jour après jour. Comme autant de funestes ferrailles. Alors que le sable rougit et qu'il est seul à entendre les cris de ceux et celles qui ne seront plus.

Le drame se joue tout en épaisseurs. La représentation est complexe, depuis longtemps formée aux tromperies d'un colonialisme insupportable, entretenue par l'imbroglio des actuelles alliances de la communauté internationale. Les intérêts politiques et économiques se terrent sous les sophismes les plus insinueux. À quel prix ? En même temps s'accroît

inexorablement l'écart entre le Nord et le Sud.

Après avoir préparé et nourri la guerre, on s'ingénie à policer.

Mais aujourd'hui, comment apaiser ? comment faire la paix ? Comment enseigner la paix ?

M.R.

Apparaissent les conquêtes des pouvoirs, celles du savoir, celles de l'avoir. En lieu et place de ceux qui ont été chassés de leur lit, triomphent (?) quelques fanions indices victorieux d'un territoire fraîchement acquis (*Trophée*).

B) Les salles

La mise en scène du travail sculpté déloge le spectateur. Devenu apprenti, il visite l'atelier du sculpteur-(r)assembleur : les objets ouvrés s'exposent comme des outils de connaissance, prêts à l'ouvrage. En ça, la sculpture est empreinte de l'atelier. Dans l'intimité ainsi obtenue de la visite privilégiée, le percepteur profite d'un enseignement dont seul trop souvent un public d'amis bénéficierait[7].

4. Droit à la dissidence installative

De ces lieux sculpturaux on prétend qu'ils seraient des installations.

– *Prendre garde aux mauvais plis rhétoriques.*

Aussi bien dire, alors : des installations qui rejetteraient leur éphémérité, qui négligeraient le trafic disciplinaire, qui fréquenteraient le marché de l'art, qui fuiraient leur fugitivité et modifieraient allègrement leur temporalité puisqu'elles pourraient s'exposer en permanence, renforçant par là ce qui dans l'installation se refuse au monument. Certes, on ne saurait nier certains appariements installatifs des réalisations de Goulet, comme ses préoccupations indexicales ou encore la mise en scène des éléments recyclés. Mais l'installation ne saurait se fixer à demeure.

Le metteur en scène sculpte d'abord et avant tout.

« Et puis quoi ? l'installation n'est pas une nécessité incontournable.

– Et la leçon installative peut profiter à la sculpture sans pour autant qu'elle s'y soumette. »

5. Hors-champs modernistes : repères sculpturaux

Sculpture. Un terme miné. À l'intérieur comme à l'extérieur. Paré d'éclats de toutes sortes. Ourdie dans la fragmentation, la répétition et la sérialisation, la sculpture assemble et procède. Sa fugitivité n'a d'égal que sa temporalité retrouvée. Ses parois s'accordent au sol, au mur, à la terre, à l'eau, à la lumière, à l'architecture comme à la vidéo. Tous les appuis disciplinaires sont bienvenus. Comme autant de réflexions.

Ré-citons Krauss :

« Rather surprising things have come to be called sculpture : narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes ; mirrors placed at strangle angles in ordinary rooms ; temporary lines cut into the floor of the desert »[8].

Une fois détrônée la focalisation objectale par l'expérience que l'objet provoque, le public devient la sculpture et la sculpture devient publique. Cet important transfert énoncé par Krauss s'appuie sur le passage d'un art construit sur l'espace intérieur de l'artiste (par exemple, l'expressionnisme abstrait) à celui s'ouvrant sur l'espace public extérieur, rompant la traditionnelle opposition entre l'artiste et son public[9]. Il n'y aurait plus de fêlure entre l'art et le spectateur puisque celui-ci en fait partie, l'expérience devenant le sujet de l'art. Comme l'écrit le sculpteur Richard Serra :

« The problem of self-referentiality does not exist once the work enters the public domain. How the work alters a given site is the issue, not the persona of the author. Once the works are erected in a public space, they become other people's concerns »[10].

Insoumis aux contraintes du piédestal, de la galerie et finalement de l'art lui-même, s'expose invisible et immatériel, ce qui sera regroupé sous la rubrique de *l'art de l'index*[11]. Intangibles, les productions ne peuvent être achetées et vendues. Leur dissémination assurée par la multiplicité des formes reproduites empêche la capitalisation, la monopolisation de l'œuvre. Comme le remarque North, après d'autres, le changement de la nature de l'objet d'art signifie des changements quant au rôle du spectateur[12]. La nature politique de ces motifs

Constantin Brancusi, *Table of Silence.*

fera en sorte que cette « sculpture » soit considérée publique. La fonction purement contemplative est questionnée. En impliquant le travail du spectateur, l'objet d'art remet en question le credo moderniste de son autonomie.

Encart historique

« Mais une fois la sculpture disparue, que reste-t-il de ses acolytes publics, monumentaux ?

– Disons en partant qu'ils reviennent de loin, ayant dû passer leur tour à l'occasion de la modernité. Immédiate et sans histoire, celle-ci s'est plue à faire échec au monument[13].

– Mais pourquoi ?

– L'histoire est longue. Rappelons le *Laocoon*[14] de Lessing. Dans ce texte, l'auteur réfute l'*ut pictura poesis*, – cette doctrine qui soutenait l'équivalence de la peinture et de la poésie – et affirme en contrepartie la spécificité des arts. C'est alors la naissance de l'autonomie de l'objet d'art, dit moderne. Pour ce faire, la narration et le temps sont expulsés du champ des arts plastiques tandis que la successivité des objets (impliquant la temporalité) est confinée au domaine poétique.

– Autrement dit, les arts plastiques s'opposent aux arts littéraires comme l'espace au temps.

– Voilà. D'où la volonté d'autonomie et d'indépendance de la sculpture moderne.

– La modernité a donc payé le prix. En dépossédant la sculpture de son site, qu'importe l'envergure de ses œuvres, elle effaçait la logique du monument, interrompant toute interaction entre la représentation et son site[15]. La littéralité du site, l'instantanéité, l'autoréférentialité exclusive, la présence concrète de l'objet d'art moderne nous ont court-circuité les avenues monumentales : commémorative et indexicale. Hors d'une mise en situation, il ne saurait y avoir de monument.

– La sculpture moderne serait donc liée au déclin du monument.

– Tout à fait. Or, Brancusi aurait déjoué cette perte du site monumental. Ainsi, après avoir fait de lui et de Rodin les deux figures cruciales des débuts de la modernité en sculpture[16], Krauss revient sur sa démonstration en retraçant chez Brancusi la problématique de la monumentalité, et ce, au cœur du modernisme. De cette façon la « dissolution du sculptural en tant que tel », qui a marqué la fin des années 60, serait précédée par l'exemple de Brancusi à Tirgu Jiu, commémorant « les défenseurs de la ville roumaine contre l'envahisseur allemand en 1916 »[17]. Brancusi avec cet ensemble – formé par *La porte du baiser* (1938), *La table du silence* (1938), *La colonne sans fin* (1937) – interpose la ville entre les trois parties de l'œuvre et transgresse l'interdiction d'accès du monument à la sculpture moderne[18]. Sera déplacé l'ordre vertical de la sculpture monumentale traditionnelle. Dans un jardin public, la *Table du silence* enceinte de tabourets, occupe un espace de 5,40 m. La sculpture s'étale, horizontale. Hormis la *Colonne* de 28 m. Or, elle est distante de 1,25 km de la *Porte*. Les perspectives et les points de vue ne s'imposeront plus en surplombant le spectateur. Le morcellement tripartite engage une perception continue, ralliant les trames urbaine et sculpturale et redéfinissant le monument.

aux images de Tirgu Jiu
se surimposent les sculptures de tables
et de chaises de Goulet
tombeaux séculaires, inavoués
et surtout les Lieux communs où
chacun peut s'asseoir sur la place
publique new yorkaise. Si la table a disparu,
laissant l'espace béant, l'empreinte de la disposition
trahit l'absence d'une table.

Il aura fallu l'implication du spectateur dans l'œuvre pour nier l'autonomie de l'objet d'art (si chère à la modernité) et le rapporter publiquement au monument. On passe de l'objet à l'expérience qu'il provoque. Pour devenir publique, la sculpture acquiert l'expérience du spectateur. La temporalité ainsi réintroduite actualise le monument, l'autorisant à rejoindre le quotidien.

> « Il faut repenser le monument. Celui qui veut faire croire à l'éternel, que le grand est ailleurs, hors du monde. »
>
> MICHEL GOULET

Le monument, qui pour satisfaire à ses fonctions commémoratives, rappelait traditionnellement le souvenir de personnages et d'événements, a collectivisé ses thèmes au XIX[e] siècle. La dédicace au général devient celle au soldat inconnu alors que les monuments de notre temps se font au quotidien[19]. Faisant fi du nom propre, ceux des hauts gradés, le portrait se reporte sur le nom collectif et libéré du genre historique ou encore allégorique auquel longtemps il a été asservi, le monument déborde dans la scène de genre qui lui était auparavant refusée. Goulet sculpte « comme on tient une chronique », dit-il.

La pratique du sculpteur, au-delà des commandes et des concours (*Sans toit / Sans toi*, *Complément axial*, *Lieux communs*, *Leçons singulières*) rapporte l'œuvre au site et au spectateur. Le monument s'expose au fur et à mesure que dans cette relation enseignante est énoncée la signification du site. En tirant du quotidien les lits, les tables, les chaises, les pelles, les fusils, Goulet rapproche le spectateur, déjà familier. En étalant horizontalement ses sculptures, il contrarie la verticalité propre à l'ordre habituel du monument sculptural. La

Constantin Brancusi, *Gate of the Kiss.*

sculpture rend son piédestal au spectateur. Il n'y a pas de chaire dans la classe, mais des chaises et des tables.

7. LA POUSSÉE DU MONUMENTAL : LA RÉSOLUTION PUBLIQUE

Cela dit, la méthaphore contemporaine du public comme sculpture entretient quelque chose d'équivoque. Cette ambiguïté historique, retracée par North et que chaque œuvre « postmoderne » évoque, sans pour autant, peut-être, la (re)connaître, consiste dans la promesse d'une rencontre communautaire qui risque toutefois d'aliéner ou encore d'enrégimenter le public, les spectateurs devenant des ornements humains.

– attention aux faux alibis –

Et si l'on peut dire, avec Michæl North, qu'à la disparition de la sculpture correspond la plus importante transformation de la sculpture publique[20], et rétroactivement de la sculpture elle-même, au cours des trente dernières années, nous serons tentés inévitablement d'y voir une coïncidence avec l'apparition de l'installation. Et parce que la sculpture de Goulet affectionne particulièrement certaines orientations du procès installatif et qu'elle témoigne des transformations apportées au projet sculptural moderne, on comprendra son penchant public.

Enseigner, faire connaître, n'est-ce pas se tourner vers l'autre ?

MANON REGIMBALD
janvier 1991

Photo : Robert Etcheverry

Michel Goulet, *Les leçons singulières* (Place Roy).

NOTES

1. Claire Gravel, *L'innovateur modeste, Michel Goulet prix Paul-Émile-Borduas*, Le Devoir, 3 novembre 1990, C 13
2. Henri Gœlzer, *Dictionnaire français-latin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 243
3. Henri Gœlzer, *Dictionnaire français-latin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 543
4. « C'est vrai que j'aime les encyclopédies, dit Goulet, mais j'aime autant les catalogues. C'est fou ce qui peut y être ramassé en peu d'espace ! Et les catalogues, comme ceux d'Eaton, par exemple, sont souvent des commentaires involontaires sur ce que nous sommes, et ce que nous étions. » Michel Goulet cité par Jocelyne Lepage dans « Michel Goulet à Central Park, New York, et à Montréal », *La Presse*, 31 mars 1990, D8
5. *Idem*
6. Nous ne nous immiscerons pas dans l'actuelle controverse entourant *Les leçons singulières* le la Place Roy où d'une part des citoyens auraient aimé s'asseoir pour mieux voir verdir la Place Roy alors que d'autres résidents voulaient éviter que ne s'entassent sur des bancs des touristes itinérants.
7. Dans cet esprit j'aimerais mentionner deux heureuses initiatives. Soit les *Chroniques de l'inaudible*, exposition accompagnée d'une *Parade du temps*, menée dans l'atelier de Lise-Hélène Larin à l'automne de 1990. Plus récemment soulignons l'évènement ingénieux organisé en novembre dernier par la galerie Dare-Dare *11 artistes dans leur/s quartier/s* où une exposition d'indices à la galerie Dare-Dare était montrée en même temps que s'y adjoignaient des représentations dans les quartiers des 11 artistes invités. Un tour d'autobus permettait au public de faire la tournée de tous les ateliers en une soirée.
8. Rosalind Krauss, *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist myths*, Cambridge Press, Massachussets, 1985, p. 277
9. Rosalind Krauss, *Passages in modern sculpture*, New York, The viking press, 1977, p. 270
10. Richard Serra cité par Douglas Crimp dans *Serra's Public sculpture : redefining site specificity, Richard Serra sculpture*, New York, The Museum of Modern art, 1986, p. 46. Dans la sélection vagabonde des « textes lus et réfléchis par Michel Goulet » en 1980, nous apprenons que Goulet a visité notamment, *Passages in modern sculpture* (R. Krauss) et *Richard Serra 1966-1977*. Lise Lamarche, « Michel Goulet », *Michel Goulet et Louise Robert*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p. 31
11. Voir Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », *Macula*, nº 5-6.
12. North à son tour entretient les idées de Krauss [*Passages in modern sculpture*, et *The originality of the Avant-Garde and Other modernist Myth*], Lucy R. Lippard
13. Nous renvoyons ici à la définition donnée par Rosalind Krauss : « le monument étant public, la forme doit donc établir une relation entre une représentation /... / et un site. Il n'est pas nécessaire que le monument ait été conçu en fonction du site pour que la spécificité de ce qu'il représente soit pleinement garantie. /... / Mais c'est dans cette relation, à travers laquelle quelque chose se révèle quant à la signification du site, que le monument trouve son efficace. » Sur le rapport de la sculpture moderne au monument, lire Rosalind Krauss, « Échelle / monumentalité, Modernisme / postmodernité, La ruse de Brancusi », *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 246-253
14. Gotthold E. Lessing, *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], Paris, Hermann, 1964
15. Rosalind Krauss, « Échelle /monumentalité... », *loc. cit.* Sur la notion du monument voir Aloies Riegl
16. Rosalind Krauss, *Passages in modern sculpture, op. cit.* p. 279
17. Rosalind Krauss, *loc. cit.* p. 249
18. Rosalind Krauss, « Échelle /monumentalité... », *loc. cit.* p. 253
19. Udo Kultermann, *The New Sculpture. Environments and Assemblages*, New York, Frederick A. Præger, 1968, p. 153
20. Comme l'écrit Michæl North, depuis l'affaire Tinguely *Homage to New York*, les sculpteurs ont trouvé de nouvelles avenues sculpturales : invisibles, immatérielles, éloignées. Michæl North, *Critical Inquiry*, nº 16, été 1990, p. 861