

Michel Goulet Portrait de groupe

Gaston St-Pierre

Number 53, Fall 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9568ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

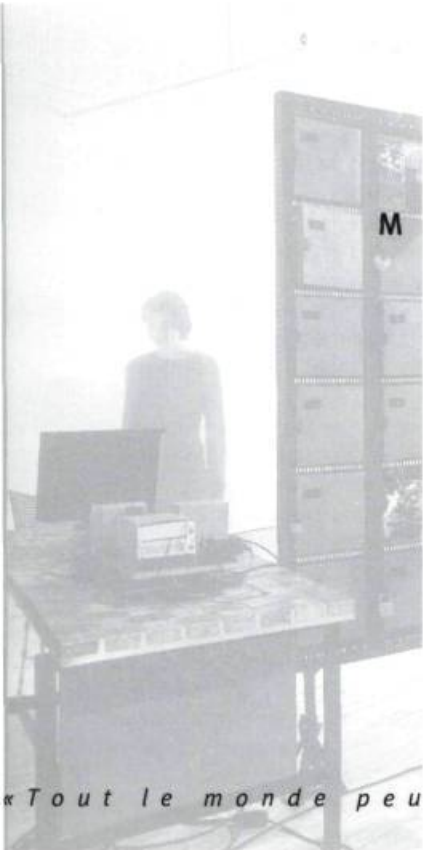
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Pierre, G. (2000). Michel Goulet : portrait de groupe. *Espace Sculpture*, (53), 32–34.



M I C H E L G O U L E T

portrait DE GROUPE

GASTON ST-PIERRE

« Tout le monde peut être un artiste, même un critique d'art. » (PROVERBE CHINOIS)

Au départ, le projet avait quelque chose d'assez inusité : réunir des artistes, des écrivains, un metteur en scène, un historien de l'art et même un critique d'art, dans le but de réaliser une œuvre commune, sous la direction artistique du sculpteur Michel Goulet. Pour être plus précis, disons que chacun des intervenants avait à s'occuper d'un seul segment de l'œuvre totale qui, accroché l'un à l'autre, formait une succession ou une enfilade, comme une série de wagons qui se suivent à la queue leu leu finissent par faire un train.

Concrètement, on ne peut pas appeler cela une création collective, qui présupposait dans le bon vieux temps des années soixante-dix une fusion des énergies et des idées dans la seule intention de créer une œuvre qui n'a pas d'auteur en particulier. Dans ce cas-ci, il était donc facile d'identifier et de reconnaître l'intervention de chacun, toutes réparties dans des îlots bien identifiables.

Mais l'étrangeté de la chose vient surtout de la nature hétérogène et tout de même unifiée de cette installation multidisciplinaire. Comme si le tout faisait la partie ou vice et versa. Michel Goulet agissait ici comme un maître d'œuvre ou un metteur en scène qui s'assurait que tout pouvait s'arrimer ensemble, que tout son

monde demeure visible sur la scène sans que personne ne brime la place de l'autre. Malgré tout, l'installation avait l'aspect d'une chevelure hirsute : un écran d'ordinateur qui dépassait d'un côté, une bicyclette, une table et des chaises, des casiers, des présentoirs pour des livres et une colonne Morris affichant un texte. Cela pourrait avoir l'air d'une « vente de garage », d'un bric-à-brac pour un marché aux puces ou même d'une machine à remonter dans le temps, telle qu'on pouvait en voir dans les films rétro-futuristes, où le rafistolage un peu *broche à foin* des appareils apparaissait peu fiable pour opérer des voyages aussi fantastiques. On y reconnaissait, bien entendu, les modes de construction que Michel Goulet a développés au cours de ces dernières années : le tressage des lanières de métal, les chaises tarabiscotées, les rapprochements incongrus entre des objets habituellement opposés. Mais autant l'installation affichait la matérialité des objets, autant la médiatisation du son et de l'image électronique était omniprésente.

Mais finalement la question se pose : pourquoi un artiste qui a l'habitude de travailler en solitaire s'est-il soudainement transformé en un gars d'équipe ? Il faut dire que, dans la tradition des arts visuels, personne n'a été très porté vers la création collective. À part quelques exceptions, qui sont surtout des formations groupées et identifiées comme telles (Group Material, Gilbert & Georges, General Idea), il n'y a

pas beaucoup d'artistes qui demandent aux autres de faire une œuvre à leur place, tout en la présentant comme la leur.

C'est peut-être que Michel Goulet est devenu tellement pris par ses multiples contrats et ses diverses occupations qu'il n'a d'autre choix que de léguer à ses collègues le soin de terminer ses œuvres, comme le faisait Rembrandt à l'époque ? Est-ce son expérience comme scénographe au théâtre qui l'incite à travailler en collaboration avec les autres ?

Aucune de ces hypothèses n'est vraiment envisageable. En fait, ce n'est pas la première fois que Michel Goulet fait usage de cette stratégie de la dissémination ou du retrait de l'artiste. Lors d'un symposium à Saint-Jean-Port-Joli (Québec), au milieu des années quatre-vingt, il demanda à la population locale et aux touristes culturels de participer à l'édification d'une maison, selon leur inspiration du moment ou selon leur conception d'une habitation. Intitulée *Sans toit/sans toi* (1984), cette œuvre publique — qui tient encore sur ses fondations — s'est édifiée selon la spontanéité ou l'inventivité de chacun. On y constate encore la fantaisie de certains, mais aussi une construction très rythmée selon la règle fondamentale qu'une brique ne peut supporter qu'une autre brique. Cela se compare très curieusement à une toile automatiste érigée comme un mur, selon le principe d'une composition informelle qui s'avère finalement très organisée.

La manière dont Michel Goulet



Michel Goulet, *Porter le mur comme le masque*, 2000. Détail. Galerie Occurrence, Montréal. Photo : Serge Clément.

construit ses sculptures est déjà proche d'un certain collectivisme. Les objets qu'il utilise, trouve, achète ou réalise en industrie ont « déjà été faits » par les autres. Certes, il les arrange autrement, les met dans une position inusitée ou les joint à d'autres dans des situations inattendues ; mais devant ces sculptures chacun reconnaît aussi la plupart des objets qui sont montrés, et on y a toujours l'impression d'être en connaissance de cause ou en terrain connu. Michel Goulet a donc l'habitude de prendre la production matérielle d'une société comme un miroir. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il ait récupéré cette fois d'autres artistes ou leur démarche artistique comme un matériau de base pour faire une œuvre à sa convenance.

Ayant demandé à chacun de produire un document écrit ou visuel, il se chargeait ensuite de leur donner un support ou un cadre de présentation. La production sculpturale de Michel Goulet est déjà, de toute façon, constituée d'une panoplie de structures servant de supports à d'autres objets : armature, étagère, portemanteau, valise, lit, etc. Il fait finalement ce qu'un conservateur d'exposition n'a jamais osé demander à un artiste : produire une œuvre sur demande uniquement en fonction du concept de l'exposition.

À Gilles Daigneault, critique d'art et animateur à la radio, il a demandé un texte (on ne sait pas jusqu'à quel point les spécifications étaient directives ou flexibles). Une bicyclette actionnée par un participant permettait de produire suffisamment

d'électricité pour rendre le texte audible à travers des boîtes de son (enceintes électroacoustiques) érigées comme des lampadaires. Le mécanisme — ou l'installation sculpturale — redonnait ainsi une voix à ce critique des ondes, tout en faisant allusion à l'une de ses activités sportives préférées. Le texte, qui emprunte le ton d'un monologue intérieur, cherche toutefois à convaincre un auditeur potentiel de la multiplicité de l'interprétation des objets d'art. Une sorte d'ode à la pluridimensionnalité des choses. On reconnaît son esthétique hédoniste, ponctuée de petits regrets qui ne se rendent jamais jusqu'à la déception totale. Un peu plus et on se serait cru en vélo en train d'écouter du « Daigneault » à la radio.

Dans le cas de Lise Lamarche, historienne de l'art, il s'agit d'une série de casiers où sont insérés des photographies, des objets se rapportant, sur le mode de l'humour, aux activités du sculpteur ou à l'histoire de l'art. Sous la forme d'un abécédaire, les casiers évoquent évidemment le milieu scolaire. Quelques casiers étaient aussi verrouillés par une variété de cadenas, parodiant en quelque sorte l'habitude chez Goulet d'inventorier toutes les variantes d'un même objet. Dans un jeu intitulé « quitte ou double », chacun jouait ainsi à se mettre en boîte. L'artiste avait enfin l'occasion pour une fois d'enfermer le discours théorique de l'historienne qui, de son côté, en a profité pour faire du « Goulet », au lieu de toujours avoir à écrire à son sujet.

La majorité des interventions reprennent le motif de l'inventaire qui se retrouve continuellement dans le travail de Goulet. La plupart du temps cela prend la forme d'une répétition d'un même objet présentant de petites différences ou d'une variété d'objets contenus à l'intérieur d'un même objet. À chaque fois, la répétition entraîne non pas une uniformisation mais une différenciation continue du même.

La série des petits tableaux de Louise Robert, étalés sur un présentoir de livres, apportait l'idée d'un assortiment de peinture, offrant une diversité pouvant répondre à tous les goûts. Présentées comme des objets-livres, ces peintures prenaient le volume d'une sculpture potentiellement cinétique et manipulable. Selon l'expression de l'artiste, il s'agit de « coins de tableaux », ce qui correspond parfaitement à l'esprit de ses grandes toiles, si l'on prend en considération son utilisation des bords ou des coins qui résumait ou annonçait tout le programme qui suivra. L'installation de Peter Gnass poursuit ce procédé de l'inventaire avec des boîtes de conserve rangées sur une étagère — comme dans un atelier — qui présentent les résultats d'exercices d'étudiants. En lieu et place des habituels bustes façonnés à peu près de la même façon, la boîte de conserve devient un élément redondant capable de se transformer en une infinité de procédés créatifs.

Les installations de Denis Marleau, Denise Desautels et Denis Gougeon étaient assurément les plus sophistiquées au niveau technologique. La poésie de Denise Desautels s'oriente généralement vers les espaces intérieurs, les mouvements de l'âme, l'intimité des voix. Pour ce projet, l'un de ses textes a été accouplé à un logiciel de reconnaissance de la voix, permettant à tous ceux qui le voulaient d'intervenir et de modifier, selon leur inspiration, le contenu du poème. Curieusement, ce qui se voulait au départ une médiatisation de l'œuvre pouvant agir en interaction avec le public n'était pas aussi fonctionnel que prévu. La technologie arrivait difficilement à s'adapter à la multiplicité des intonations de chacun. L'ironie du sort fait que, pour une fois, la machine n'aura pas gagné sur l'expérience humaine. À partir d'un stock d'une soixantaine de questions posées aux intervenants de l'installation, le projet Denis Marleau s'est transformé en un montage multimédia où les réponses de chacun ont été complètement mélangées dans un théâtre de voix sans queue ni tête. On reconnaît là les inclinaisons du metteur en scène pour le théâtre de l'absurde, les compositions dadaïstes, l'illogisme des cadavres exquis. Musicien, Denis Gougeon offrait un dispositif qui transposait en images l'une de ses compositions musicales.



The author writes about *Porter le mur comme le masque*, a multidisciplinary work in which Michel Goulet acts as project manager or director, organizing the work of numerous "collaborators," such as Gilles Daigneault, Lise Lamarche, Louise Robert, Peter Gnass, Denis Marleau, Denise Desautels and Denis Gougeon. These are all friends from the art world who, at one time or another, have collaborated with him on various projects, have written about him or been supportive of his work. Regarded as a particularly generous artist, Goulet has invited these people to play in his territory. However, as in any portrait, traces of the painter always show through the work. The construction models Michel Goulet has developed over the years are recognizable, of course: woven metal strips, ornate chairs, and the incongruous juxtaposition of normally opposing objects. The manner in which Michel Goulet constructs his sculptures is already akin to a sort of collectivism. The objects that he uses, finds, buys or has manufactured industrially are "ready made" by others. Certainly, he arranges them differently, puts them in unusual positions, or places them with others in unlikely situations. But in front of the sculptures, one also recognizes most of the objects shown and always has the impression of being in full knowledge of the facts, of being on home ground. Michel Goulet has the habit of using society's production materials as a mirror. One should not then be surprised that this time he has reprocessed other artists or their artistic practices as the basic material to create his artwork.

Michel Goulet a ainsi opéré son propre virage technologique. Par contre, sa démarche ne vise pas à une intégration complète de l'ordinateur, où il n'y aurait plus qu'une image virtuelle. Il s'intéresse encore à l'objet, à son contenant autant qu'à son contenu, sinon il ne serait plus sculpteur. Une artiste a déjà affirmé qu'il y avait deux esthétiques en art : ceux qui cachent leurs fils et ceux qui les montrent. Michel Goulet aura toujours une prédilection pour le filage, les arrangements faussement précaires, les bouts qui dépassent, les désordres étudiés.

On s'en doute un peu, Michel Goulet a fabriqué des portraits à partir de son propre langage sculptural. Ce sont des amis du milieu de l'art qui ont un jour ou l'autre collaboré avec lui à différents projets ou qui ont écrit ou sympathisé avec son travail. Considéré comme un artiste plus que généreux, il a invité les autres à jouer dans ses propres plates-bandes. Mais comme dans n'importe quel portrait, il y a toujours les marques de l'auteur qui transparaissent dans l'image. On en arrive curieusement à se retrouver devant un autoportrait fait par personnes interposées. « Je est un autre », dit-on. Il faudra aussi parler des autres qui ne font qu'un. ■

Michel Goulet, *Porter le mur comme le masque*
Occurrence, espace d'art et d'essai
contemporains
Du 8 avril au 7 mai 2000
Centre culturel canadien à Paris
Du 16 juin au 20 septembre 2000



Michel Goulet, *Porter le mur comme le masque*, 2000. Détail.
Galerie Occurrence,
Montréal. Photo :
Serge Clément.