

Espace Art actuel

Michel Goulet : Jeux de constructions

Bernard Lamarche

Art-Architecture?

Number 73, Fall 2005

URI: id.erudit.org/iderudit/10345ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN 0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamarche, B. (2005). Michel Goulet : Jeux de constructions.
Espace Art actuel, (73), 34–36.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Michel Goulet: **Jeux de constructions**

Bernard LAMARCHE



Bien que l'ayant dans le passé accueilli dans sa collection permanente avec une relative générosité, le Musée d'art contemporain de Montréal accordait en début d'année une première exposition solo d'envergure au sculpteur Michel Goulet, lui dont la carrière, marquée de succès indéniables, s'échelonne sur maintenant près de trente années. La qualité de la majeure partie de la production de l'artiste — cette rétrospective d'une quarantaine de pièces le démontrait adéquatement — tient à sa manière de proposer des jeux de constructions.

L'exposition posait les jalons de la carrière de l'artiste, depuis 1976. Comme l'écrit la conservatrice Josée Bélisle dans le catalogue d'exposition, au sein de cette présentation, « certaines des préoccupations essentielles de Michel Goulet sont mises en évidence. Au-delà du ludisme d'ordinaire associé à la mise en présence d'objets issus du quotidien, il faut plutôt considérer les enjeux de la pratique sculpturale en cernant les stratégies formelles et spatiales, les procédés d'exécution, les jeux d'équilibre entre les composantes — leurs rapports au sol et au mur —, les notions d'horizontalité, de verticalité et de frontalité, entre autres. » Goulet, poursuit la conservatrice, « a recours au processus d'inventaire et d'énumération ; il ménage des allusions au contexte culturel, social et politique et il insiste, tant dans les rapports d'échelle que

dans ses motifs — table, lit, chaise, boîte et maison... — sur la présence du corps et sur les conditions de l'expérience. »

Cette description des enjeux de la pratique de Goulet, énoncée en introduction de catalogue, était étalée au gré d'une sélection serrée d'œuvres. Épousant les contours de la disposition chronologique des œuvres, cette vitrine intitulée *Part de vie, part de jeu* se voulait un inventaire presque complet des manières de l'artiste, une sorte de méta-catalogage dans la mesure où, dans cette production déjà se dessine une pulsion à accumuler puis à classer des objets, bien que l'on ne puisse pas à proprement parler la qualifier d'approche taxinomique. Les classements de Goulet servent le plus souvent à assimiler les objets étudiés à des fonctions pour lesquelles ils ne sont pas prévus.

Plutôt que de donner préséance à ce goût de l'artiste pour les cycles

successifs de création, plutôt que de favoriser la mise en relief des variations autour de quelques thèmes que l'approche de l'artiste implique, l'exposition cherchait à trier les œuvres de façon à ce que soit évitée l'impression, même fautive, d'un surplacé induit par toute recherche créatrice qui s'attarde à remuer un vaste ensemble de possibles pour chacun des pas effectués. Le parti pris de *Part de vie, part de jeu* était d'avancer par bonds afin de montrer le plus possible l'étendue étonnante des avenues empruntées par le sculpteur. Il découlait de ce choix la présence accrue d'œuvres méconnues ou inédites. En outre, la production graphique de l'artiste était certainement la moins familière de l'ensemble.

Parmi ces œuvres bi-dimensionnelles, *Vivre sous plusieurs bannières* (2002) et *Jardiniers et jardins du monde* (2003) se rapprochent le plus d'une approche

Michel GOULET,
Circus, 2002-2003.
Objets et matériaux
divers. Diam. 600 cm.
Photo : Richard-Max
Tremblay.

taxinomique. Dans la première, 600 drapeaux sont reproduits à petite échelle, fixés au mur, disposés selon le motif de la grille. Devant ce foisonnement, un processus de lecture rapprochée s'active chez le spectateur qui rapidement contribue à révéler l'esprit de cet ensemble qui ne semble pas, de prime abord, être autre chose qu'un relevé exhaustif ou un rangement attentif. Au sein de ces drapeaux du monde, toutefois, s'est réfugiée une multitude de nouveaux étendards, d'autres « états » comme le nomme fort justement Josée Bélisle. En plus de lire « Birmanie », « Lesotho » ou le nom de tout autre pays ou État existants, le visiteur peut parcourir cet écran en découvrant des humeurs et autres sentiments : « nostalgie », « impureté », « mouvement », « citation », etc., chacun associé à son drapeau fictif. Cette pièce, dont la particularité est de laisser découvrir chez le sculpteur une réflexion de nature plus proprement picturale, répond de quelques-uns des intérêts de l'artiste. Si la nomenclature et la pulsion à inventorier constituent des moteurs de création, il devient clair ici que ces opérations sont des points de départ desquels l'artiste cependant s'éloigne pour montrer l'aporie des systèmes, leur prétendue capacité à vider le potentiel des choses par l'imposition d'un ordre. Si ce n'était là qu'un des enjeux de la production de Michel Goulet, ce serait déjà considérable.

Placée comme la précédente pièce vers la fin du parcours de

l'exposition, *Jardiniers et jardins du monde* reprenait ce jeu du « rendre visible » que Goulet prolonge dans le camouflage. Encore une fois ici, la rigueur de la taxinomie est neutralisée partiellement, cette fois par le rapprochement de deux systèmes. Pour cette œuvre sur papier de grande dimension (4 éléments de 162 x 121 cm chacun), Goulet a répertorié tous les prénoms figurant dans les langues qui font usage de l'alphabet grec. Des dizaines de milliers de prénoms figurent sur cette liste fédératrice dont la lisibilité est encore une fois quelque peu complexifiée. À côté de chacun des noms, Goulet en a juxtaposé un autre, orthographié cette fois à l'aide d'une écriture inventée, faite de petits symboles et de motifs qui viennent se substituer aux lettres de l'alphabet connu pour brouiller la lecture.

L'ambitieux *Circus* (2002-2003) faisait bonne figure dans la salle accueillant les deux œuvres graphiques que nous venons d'aborder. Faite de 60 éléments sculpturaux hétéroclites, *Circus* décline autant de personnalités qu'il y a de sculptures engagées dans la ronde. Ainsi réuni, ce trio d'œuvres mettait en relief ce qui est vrai en règle générale dans la production de l'artiste, à savoir qu'il s'intéresse à l'identité ou au confinement de sens pour mieux montrer en quoi il est préférable de les montrer sous des contours instables, et donc soustraits à la pression sous laquelle nous vivons de devoir assigner par la dénomination des significations aux choses

et aux phénomènes qui nous entourent.

L'art de Goulet évolue dans une syntaxe renouvelée d'objets connus, préalablement chargés de sens. Il ne travaille pas au gré d'une poésie de la métaphorisation des éléments sculpturaux. Au contraire, les objets sont là pour ce qu'ils sont, et le processus de resémantisation passe par une syntaxe de l'objet. C'est là une lecture que permettait de produire *Part de vie, part de jeu*.

Le plaisir à mettre en scène toute forme de déséquilibre, celui de ses sculptures comme celui du spectateur, était tout particulièrement souligné par la sélection. Goulet, surtout lorsqu'il se met à dégligner son motif de prédilection qu'est la chaise, comme dans *Assemblée* (1987), aime cultiver un sens de la précarité. Ses sculptures semblent souvent fragiles et susceptibles de s'écrouler à tout moment. Aussi l'exposition débutait-elle par des œuvres anciennes où ce principe est particulièrement opératoire. Une fois passée la fort bien nommée *Lieu interdit IX* (1978), comme appuyée sur le seuil des salles d'exposition, le spectateur était accueilli par *Édification horizontale II* (1978), dont les longues bandes d'acier nouées tiennent à quelques centimètres du sol par un habile jeu d'équilibre, grâce à des tiges métalliques prenant appui sur le plancher et un des murs de la salle.

À ces constructions s'ajouteront les objets domestiques reconstruits ou moulés qui désormais font la signature de l'artiste : chaises, tables, boîtes que le sculpteur

découpe, fragilise, rend parcellaires afin d'en orienter autrement les fonctions et les formes. Dans le parcours de l'exposition se retrouvait la sculpture la plus connue de l'artiste, sans doute la plus reproduite. *Trophée* (1986), ce lit tarabiscoté à partir de bouts de métal fixés à l'aide d'une panoplie d'outils de serrage, se nourrit particulièrement du lieu dans lequel il est exposé, reposant sur le mur avec un aplomb relatif. Un des pieds du lit est maintenu, dans les airs, par une échelle à la verticale, et l'autre reposant dans la benne d'un petit camion-jouet.

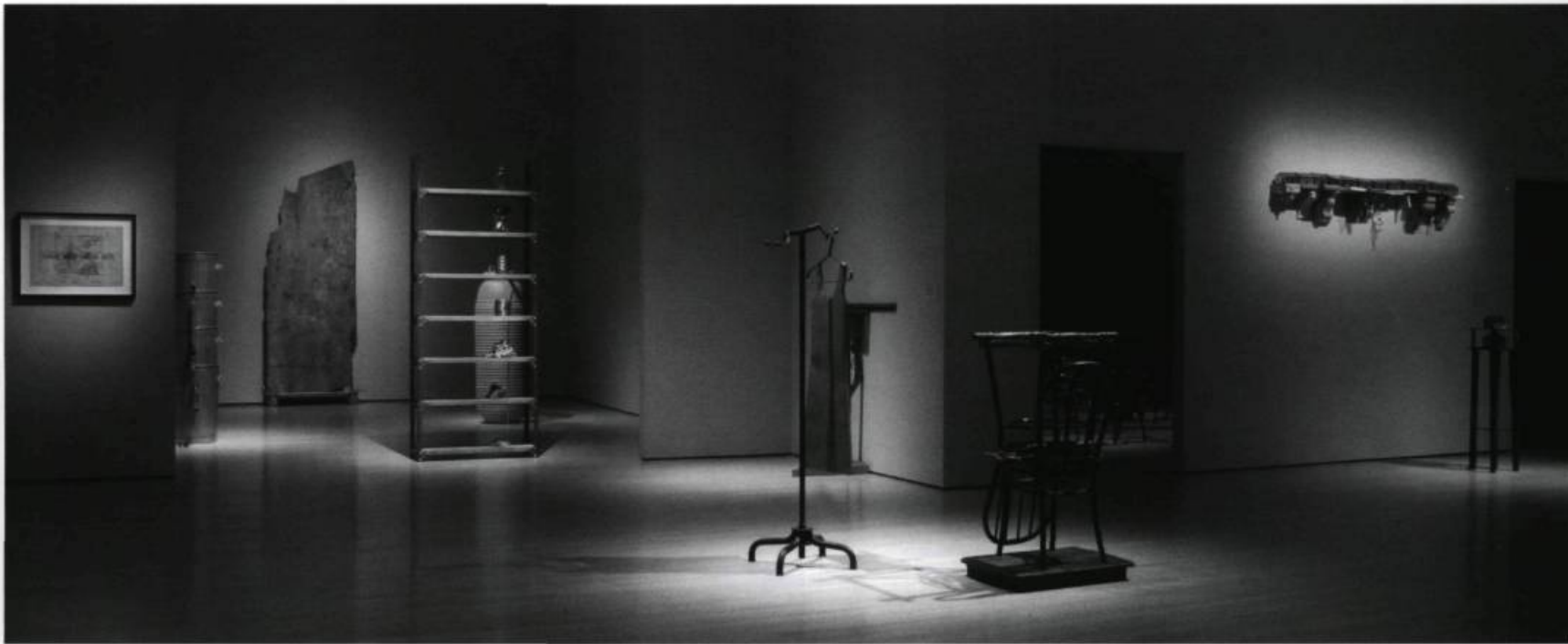
Dans la continuité de cet intérêt pour les questions de stabilité que *Part de vie, part de jeu* prenait plaisir à souligner, l'art de Goulet, tout aussi ancré soit-il dans les questionnements sur la modernité de la sculpture, y greffe les résultats obtenus au gré d'un penchant visiblement nourri par le refus de céder au caractère raisonnable et prévisible du monde. En cela, on pourra dire que Michel Goulet sculpte tout comme un gamin bricolerait son propre univers à partir de ses blocs de construction ou de son jeu de mécano qu'incidemment l'artiste en passant à l'âge adulte a refusé de ranger. Ces œuvres pourraient être classées sous la rubrique de l'heure, celle du ludique, si ce n'était que cette valise fourre-tout est désormais traînée partout où la création se montre soluble à des comportements proches du jeu. À ce jeu, d'ailleurs, Goulet n'est pas toujours le plus efficace, des œuvres comme *Mouvement et motions* (1998), avec ses vêtements découpés dans l'acier, sortes de dessins sculptés, ses objets et son phylactère au texte cartésien « je pense donc je suis » tiennent de la bande-dessinée et affichent un humour rebutant.

Par ailleurs, bien que la production graphique de l'artiste, moins connue, ait été abordée par la présentation, les œuvres participatives de l'artiste étaient évincées du menu, tout comme le travail de scénographe de Goulet pour le théâtre était ravalé dans les pages du catalogue. Pourtant, elles constituent de riches veines dans son travail. Sculpturales, les œuvres participatives de Goulet sortent des rangs de la sculpture publique. Comme le souligne fort à propos Josée Bélisle, elles sont à la croisée de la corvée et de la nécessité de recourir à la participation du public. Il s'agit d'une piste développée sporadiquement par le sculpteur, mais combien stimulante.

En 1984 lors d'un symposium de

Michel GOULET, *Les Pièges de l'esprit*, 1996. Acier patiné et laiton. 84 x 60 x 111 cm. Collection Luc LaRoche. À l'arrière-plan au sol : *États des directions*, 1990. Acier et objets. 30 x 305 x 305 cm (variable). Photo : Richard-Max Tremblay.





sculptures tenu à Saint-Jean-Port-Joli, Goulet invitait le public à contribuer à l'érection de *Sans toit (sans toi)*, une maison en brique, monumentale sculpture, au rythme d'une brique par personne. À l'été 2004, lors de l'événement *Artefact* sur la montagne du Mont-Royal, à Montréal, il distribuait des milliers de rubans de couleurs, invitant le public à les fixer aux mailles d'une clôture de broche métallique serpentant dans la végétation sur un kilomètre de long. L'œuvre s'intitulait *Du beau côté/The Sunny Side*; elle visait à révéler cet élément ordinaire de l'aménagement du parc et, dans un paradoxal retournement, masquait la clôture, supprimant sa renversante banalité.

L'approche historique privilégiée par la conservatrice a peut-être joué tel un angle mort dans le processus de réalisation de ce bilan. Si elle a été envisagée, l'idée de créer une œuvre participative à même les murs du musée n'a pas été filée jusqu'au bout. Cette absence étonne puisque le Musée d'art contemporain de Montréal a déjà réussi une telle entreprise. En 1994, l'institution recevait *L'œuvre peinte*, de l'artiste québécois Jean-Jules Soucy, qui nécessitait le concours du public. Aussi le musée a-t-il raté l'occasion de donner un tour de vis supplémentaire à une exposition somme tout bien menée, en omettant de la brancher sur le volet

parmi les plus énergiques de la production récente de Goulet. Cet ajout stratégique aurait permis d'actualiser dans le présent le plus immédiat une production dont les racines dans l'histoire de l'art québécois sont bien solides.

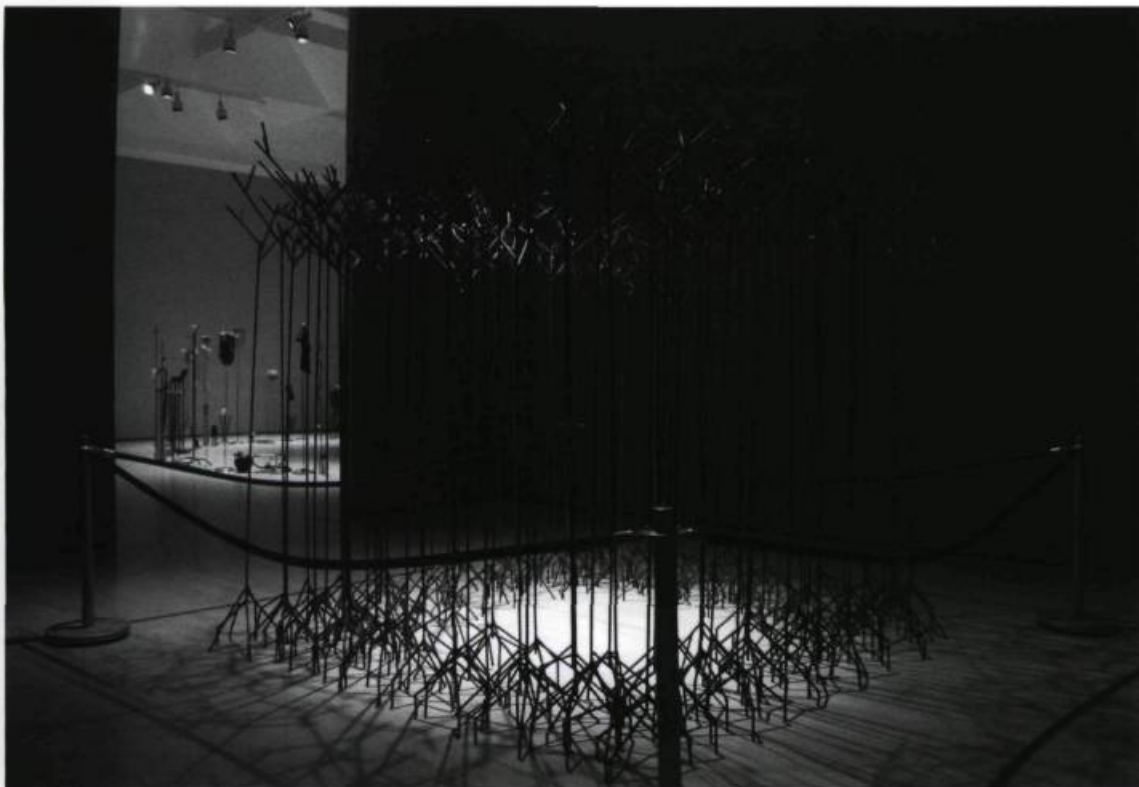
Cette omission, qui est peut-être justifiée par l'absence de nouveaux projets de cette nature au moment de réaliser l'exposition, était cependant tempérée par l'ajout, en fin de parcours, d'une des deux pièces réalisées spécialement pour l'exposition, (l'autre étant *Positions perplexes*). *Eden-Garden-End* (2004), est constituée d'une forêt de tiges métalliques pourvues de branches à leur sommet et de racines à leur

base, tiges disposées de façon à aménager en leur centre une petite clairière protégée et inaccessible. Ce jardin métallique est entouré d'un cordon qui en règle générale empêche les spectateurs d'approcher trop près. Il est certes possible d'y voir une quelconque référence à des propos écologiques, mais l'œuvre suggère également un propos renouvelé sur la sculpture. Elle retient de toute évidence une des problématiques de l'art minimal, à savoir la reprise dans l'espace d'un même motif selon différentes dispositions. Placée en toute fin de parcours, elle semblait préciser le projet des précédentes, par une sorte de contraste.

Ce jardin minimaliste se recroqueville sur lui-même et donne l'impression de ne plus avoir besoin de s'appuyer sur son environnement physique, à l'instar de plusieurs travaux de l'artiste. Sorte de relance par rapport aux précédentes propositions, ainsi disposée en conclusion d'un parcours rétrospectif, *Eden-Garden-End*, pour reprendre le titre d'une autre pièce de l'exposition, semblait chercher une issue à *Un point de vue sur l'impasse*. ←

Michel Goulet, *Part de vie, Part de jeu*
Une incursion critique dans l'œuvre graphique et sculpturale de Michel Goulet
Musée d'art contemporain de Montréal
11 novembre 2004-3 avril 2005

Michel GOULET, *Eden-Garden-End*, 2004. Acier, fil de fer, pâte à modeler, caoutchouc et objets.
215 x 360 x 360 cm.
Photo : Richard-Max Tremblay.



Bernard LAMARCHE est critique d'art et journaliste au quotidien *Le Devoir*. Il collabore à *Canadian Art*, *Espace*, *Esse*, *ETC Montréal* et *Parachute*. Il a été commissaire de la *Manif d'art II* en mai 2003 et prépare pour octobre 2005 une rétrospective des estampes de Jean Paul Riopelle pour le Musée national des beaux-arts du Québec