

ETC



Michel Goulet, le jeu des signes : une rétro-spective

Michel Goulet, *Part de vie, part de jeu*, Musée d'art contemporain de Montréal. 11 novembre 2004 - 3 avril 2005.

Conservatrice : Josée Bélisle

Jean-Charles Bellemare

Numéro 70, juin-juillet-août 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35209ac>

[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 compte rendu

Bellemare, J.-C. (2005). Compte rendu de [Michel Goulet, le jeu des signes : une rétro-spective / Michel Goulet, *Part de vie, part de jeu*, Musée d'art contemporain de Montréal. 11 novembre 2004 - 3 avril 2005. Conservatrice : Josée Bélisle]. *ETC*, (70), 53–56.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

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.

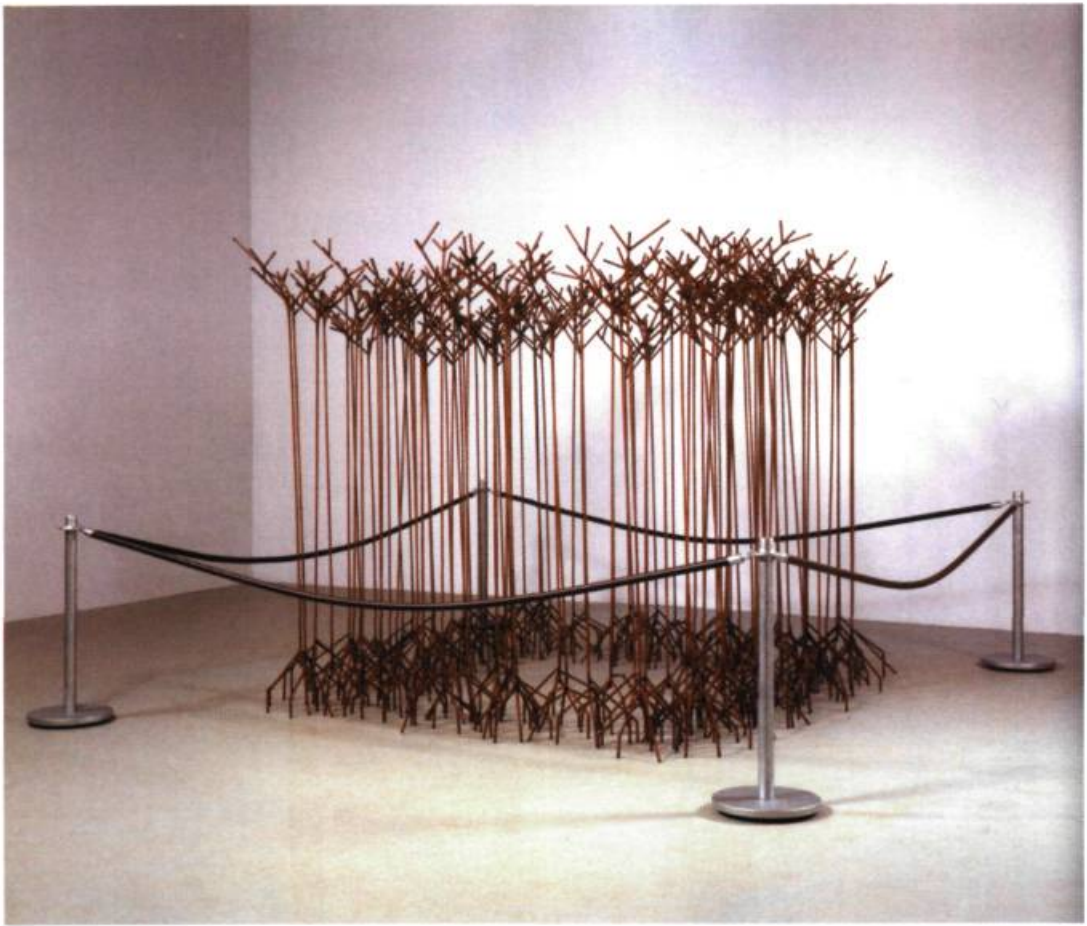
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éerudit

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/>



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

MICHEL GOULET, LE JEU DES SIGNES : UNE RÉTRO-SPECTIVE.

Michel Goulet, *Part de vie, part de jeu*, Musée d'art contemporain de Montréal.
11 novembre 2004 – 3 avril 2005. Conservatrice : Josée Bélisle.

Faire une œuvre d'art n'est pas de rendre compte ni de raconter. C'est d'abord mettre en forme une idée de manière à lui faire perdre son enveloppe anecdotique, la rendre universelle et en faire un objet autonome, poétique.

Michel Goulet

Michel Goulet, cet artiste montréalais, bien connu pour ses œuvres publiques, à qui le Musée d'art contemporain de Montréal consacre une rétrospective, s'intéresse aux objets du quotidien de façon très articulée. Bien que son travail ne revêt pas une forme narrative, en ce sens que ses œuvres ne racontent rien, au sens propre du terme, il cherche tout de même à provoquer, méthodiquement, un questionnement personnel chez le spectateur. Cette conspiration poétique s'est vue reconduite dans la grande majorité de ses œuvres sculpturales. La rétrospective, habilement intitulée *Part de vie part de jeu* permet de voir ou de revoir ses œuvres intramurales. Elle nous sert de prétexte pour s'interroger sur la démarche artistique de cet artiste polyvalent.

lent. Elle nous offre une chance de saisir sa gestuelle et sa pensée et, qui sait, peut-être, de se les approprier sous un jour nouveau. Ce qui marque, chez ce sculpteur principalement connu pour ses chaises, c'est l'utilisation d'une méthodologie tout à fait originale. Sa méthode artistique pourrait s'appeler la méthode *rétrospective*. La « rétro-spection » s'opère, en tant que telle, à la manière d'une implosion. Ce retour sur soi s'effectue sur deux axes. Le premier se situe au niveau de l'objet, qui se voit imposer une translation sémiologique. Le deuxième agit sur le spectateur, alors que son regard se tourne vers soi. À ce sujet, un repli est effectué sur l'expérience de ce spectateur face aux œuvres de Michel Goulet.

La part de jeu

Une des facettes les plus intéressantes de l'œuvre de Goulet est son travail sur l'objet, en tant que composante des œuvres. Cette approche, on la perçoit ludique et enjouée. Rien ne l'empêche, cependant, de transfigurer l'objet. Ces constituants ne sont qu'images d'eux-mêmes; ils agissent comme supports pour signifier autre chose. Une chaise, pour prendre en

exemple son objet fétiche, n'est jamais qu'une chaise. Pourtant, son signifiant reste toujours central. L'artiste montréalais choisit l'objet de façon à lui donner une charge significative nouvelle. L'objet devient le médium du message. Il est métonymique. L'œuvre, constituée d'objets, forme en elle-même un syntagme, une chaîne discursive. Pourtant, l'œuvre, comme il le dit si bien dans l'exergue ajoutée ici en préface, n'est pas un espace narratif. Elle est un élément déclencheur pour une *réflexion* chez le sujet-spectateur et ce, dans les deux sens du terme. Elle est l'instigatrice à la fois d'une *rétrospection*, et d'un *questionnement*. Elle agit comme le signe d'une nostalgie, parfois même comme une allégorie, qui pousse le spectateur dans ses retranchements personnels. Sous cet aspect, il joue la carte baroque. L'objet, une fois déchu de son utilité propre, devient une ruine de lui-même. Il devient jetable; mais grâce au travail de l'artiste, l'objet est prêt à revivre sous une nouvelle forme. En devenant un constituant de l'œuvre, l'objet revit, mais tout en gardant le signe de sa mort précédemment annoncée. En ce sens, Michel Goulet joue le rôle de l'artiste chiffonnier.

Cette manipulation sémiologique des objets s'opère de deux façons différentes, mais complémentaires. Soit le changement se produit sur l'apparence de l'objet, soit il apparaît grâce à la mise en scène astucieuse. L'œuvre *Assemblée*, par exemple, présente différentes chaises, disposées en rangées, face à une table couverte de multiples couches de morceaux de casse-tête. Cette table, qui ressemble beaucoup à une table à dessin, est surélevée sur chacune de ses pattes au moyen de différents objets du quotidien, comme des livres, des pièces métalliques, etc. Chaque chaise est altérée de façon à empêcher son utilité propre, c'est-à-dire qu'il est absolument impossible, ou potentiellement douloureux, de s'y asseoir. Si l'on appréhende chaque objet par le signe utilitaire qui lui est propre, les chaises se sont plus elles-mêmes, puisqu'elles ne sont plus utilisables. Il s'agit d'un truchement sémiologique.

Baudrillard, dans *Le Système des objets*, mais plus particulièrement dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, traite de la relation de l'objet à sa valeur significative. La valeur de l'objet peut être déterminée selon plusieurs facteurs. Le plus évident est sa valeur utilitaire. L'objet est significatif, car nous l'utilisons pour effectuer certaines tâches, ou selon certains critères purement utilitaires (une chaise pour s'asseoir, un fusil pour fusiller, etc.). Ensuite, il y a la valeur d'échange. Un objet vaut ce qu'on lui attribue selon un système économique qui substitue à sa valeur réelle une valeur monétaire. Inutile de lui accorder beaucoup d'attention, nous sommes dans ce système de valeur à tous les jours. Puis, vient la fonction des

signes comme reproduction de la logique des classes, celle qui fait que nous reconnaissons dans l'objet un certain statut qui transcende l'objet lui-même. Que ce soit une valeur émotive, plus personnelle (la chaise que mon grand-père a fabriquée), ou une valeur de statut social (une chaise Le Corbusier vaut plus que la chaise en bois que l'on retrouvait dans les écoles de rang des années trente). Cette valeur influe sur la valeur d'échange et aliène la relation d'utilité que nous entretenons avec l'objet.

Goulet s'investit alors du rôle du magicien. Il fait apparaître devant nos yeux des images inattendues, inouïes, qui percent le mystère des mots et du langage. Il transforme la valeur de l'objet en en faisant un objet purement symbolique. D'ailleurs, comme indice des mystères des connotations magiques de l'art, l'artiste utilise ses titres. Sauf qu'il se refuse à divulguer toute forme de signification pour ses œuvres, car l'image globale provient de l'expérience personnelle du sujet observant. C'est que la corporalité de l'objet, et sa trace dans le réel, conditionnent les rapports de composition dont relève la mise en scène. Le quotidien, pour lui, se trouve signifié et sert de prétexte pour la construction de ses œuvres. L'implosion du signe se situe au niveau de sa valeur d'usage. Malgré leur altération physique profonde, au niveau figuratif, les chaises d'*Assemblée* ont donc toujours un aspect « chaisique ». Ceci provient du fait que la configuration *essentielle* de leur constitution, c'est-à-dire les quatre pattes et leur dossier, reste intacte. Au niveau de la mise en scène, la disposition des chaises en rangées, faisant toutes face à la table principale, maintient la relation phénoménologique qu'entretient la chaise à son utilité principale. En d'autres mots, même si Goulet avait totalement défiguré les chaises, notre mémoire et notre expérience nous indiqueraient que ces objets, disposés en rangées, doivent être des chaises puisqu'ils se trouvent dans le *lieu* ici représenté, qui, dans le cadre d'une reproduction poétique, prend la forme d'une « assemblée ».

Ce jeu de langage, Michel Goulet en fait son style, même s'il se refuse à toute forme d'étiquette. Mais la part de jeu reste bien présente dans la totalité de son œuvre. C'est que l'artiste est analytique. Il voit dans la vie de tous les jours un agencement artistique potentiel, une possibilité créatrice. Son travail plastique en fait foi. Mélange de formalisme et d'art conceptuel, il utilise l'objet pour ses qualités plastiques. Au niveau formel, le lit, dans *Trophée*, propose une linéarité partant du sol vers le mur, offrant une diagonale qui surélève le lit. Celui-ci est en équilibre sur des jouets sur roues. La composition semble instable, comme si elle attendait l'investigation du spectateur qui pourra mieux la comprendre. Mais c'est au



Michel Goulet, *Autour/Atours*, 1983. Cuivre, bois, acier galvanisé, aluminium et objets divers;
69 x 183 x 274 cm, Coll. Musée d'art contemporain de Montréal.

niveau conceptuel que se trouve sa force principale. Dans *Autour/Atours*, la table sert d'élément de départ pour l'élaboration d'une suite sémiologique : il y a une patte moulée et son moule, qui marquent la suite syntagmatique, et potentiellement infinie, du même; les différents éléments retrouvés dans cette scène – car il en est question ici –, font tous partie du même paradigme. Par exemple, nous retrouvons un étalement des outils d'un atelier de création, qui représentent, sous la forme d'une suite analytique, les objets du quotidien d'un artiste; nous retrouvons tous les éléments relatifs au signifiant « table », ici utilisé comme le symbole de l'univers de l'artiste. L'œuvre de Goulet constitue donc un lieu dans un lieu. La relation à l'espace est structurelle. La disposition des objets aussi corrobore cette conclusion. Les objets sont disposés dans un syntagme logique, horizontal, refusant les « critères traditionnels » de la sculpture, en ce sens qu'il ne s'agit pas d'un objet *monolithique*. Les objets se côtoient comme des miroirs d'eux-mêmes, la patte et son moule, le moule et son moulé, etc. Il s'agit d'une scène de crime, où tous les éléments servant au crime sont offerts à l'œil de l'investigateur. Ainsi va son comportement analytique.

La part de vie

Dans *Vivre sous plusieurs bannières* et *Jardiniers et jardins du monde*, il s'agit moins d'une dynamique scénique que d'une invitation à la recherche. L'œuvre demande au spectateur de s'y plonger à la manière du *punctum* de Roland Barthes. Cet aspect essentialiste de l'œuvre de Goulet s'explique en partie du fait que

l'artiste préserve toujours un aspect « installation et performance », même dans ses œuvres les plus sculpturales. On l'a vu de façon plus prépondérante dans sa maison *Sans Toit/Sans Toi* de Saint-Jean-Port-Joli, mais on le voit aussi plus subtilement dans les deux œuvres mentionnées au départ, tout comme dans *Circus*. Cette dernière est particulièrement intéressante, puisque les objets sont disposés de telle sorte que pour apprécier l'ensemble de l'œuvre, le spectateur doit se déplacer autour du cercle formé par la mise en scène. Les figures sont placées face à face, dans un cercle concentrique, comme si elles procédaient à une célébration ou à une cérémonie secrète. Un aspect mystérieux émane de l'œuvre, puisque les différents personnages, représentés ici sous la forme de petites sculptures formées principalement d'objets du quotidien, nous donnent l'impression de comploter entre eux. Cette impression provient du fait que la mise en scène retient le spectateur de briser le cercle et d'y pénétrer, formant ainsi un périmètre ou une frontière psychologique. Le spectateur est réduit à tourner autour, à observer individuellement les personnages du cercle et à se questionner sur les relations que ces objets peuvent bien entretenir entre eux.

Dans *Vivre sous plusieurs bannières*, les drapeaux de pays côtoient les drapeaux purement imaginaires de Goulet. Pourtant, la relation symbolique reste intacte entre le drapeau et ce à quoi il réfère, la Géorgie ou l'ennui. Le lien qui unit un drapeau et son pays, ou son concept, est arbitraire, dans les deux cas. On peut donc y voir un questionnement adressé, d'une certaine façon, à la force de certains symboles avec lesquels



Michel Goulet, *Assemblée*, 1987. Acier, chaises, table, cassette et objets; 127 x 700 x 700 cm.
Don de Norman, Laurel et Kristian Laliberté, coll. du Musée national des beaux-arts du Québec.

nous vivons. À l'opposé, avec *Jardiniers et jardins du monde*, le tour de force se situe au niveau de la relation qu'entretient un individu avec son prénom. En tant que telle, cette relation représente un objet d'analyse beaucoup trop complexe pour en faire l'exégèse ici. Disons, simplement, qu'autant un prénom peut nous signifier proprement, il peut aussi désigner avec la même intimité plusieurs autres individus portant le même nom. Pourtant, le sentiment de se *trouver* sur une œuvre, d'être *appelé*, est très puissant puisqu'il saisit notre attention et nous interpelle *personnellement*. Cette relation nécessaire, ou essentielle, construite consciemment, va donc au-delà du signe et questionne la relation de l'œuvre au spectateur. De plus, elle transgresse la relation arbitraire qui définit le signe, ce que nous rappelle *Vivre sous plusieurs bannières*. Et c'est à ce niveau que l'espace, dans le cas présent, ne se limite pas à l'endroit où l'œuvre est exposée. L'œuvre est ici *essentiellement* constituée dans la mesure où le spectateur est *convoqué*. La surprise, provoquée par les associations cognitives du spectateur, ferme et complète l'œuvre en ce sens qu'elle s'*achève* dans l'émotion suscitée chez le spectateur. De là toute l'importance de la mise en scène, ici perçue comme une machination analytique instituée par Goulet. De là le côté conspirateur évoqué en introduction. Goulet agit comme un homme de son époque. C'est un artiste « patenté ». Son travail ressemble à celui de l'artisan. Il travaille le matériel dans une optique de recyclage. Les objets *survivent* dans ses collections. Il se fait destructeur et régénérateur. Il détruit l'uti-

lité première de l'objet, qui lui sert alors de matière première pour sa production artistique. Un camion jouet jaune devient un support pour un lit, des fusils se transforment en montants de bibliothèque, etc. La matière aussi se recycle. Les métaux deviennent matière à sculpter, à vernir, à recouvrir, et autres procédés plastiques. Il fabrique un chandail de métal, des arbres en fer. Cette gestuelle est la part de vie dans la part de jeu. Goulet tente de sauvegarder dans la mémoire collective les souvenirs que les objets peuvent conserver. Par exemple, il répertorie les prénoms du monde. Ces mots, car les prénoms sont aussi des mots, ont à la fois leur existence propre et une existence en série, ou générique. Leur préservation est à la fois garantie et assurée par ses œuvres. Garantie, car en trouvant son nom, ou celui d'un être cher, la personne nous revient, à tout coup, en mémoire. Elle est assurée, car tant et aussi longtemps que l'œuvre existe, il y aura possibilité de survivance.

JEAN-CHARLES BELLEMARE