

Michel Goulet
Chasseur de vide et détecteur de grands fonds

Louise Provencher

Number 40, Summer 1997

Centre international d'art contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9763ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

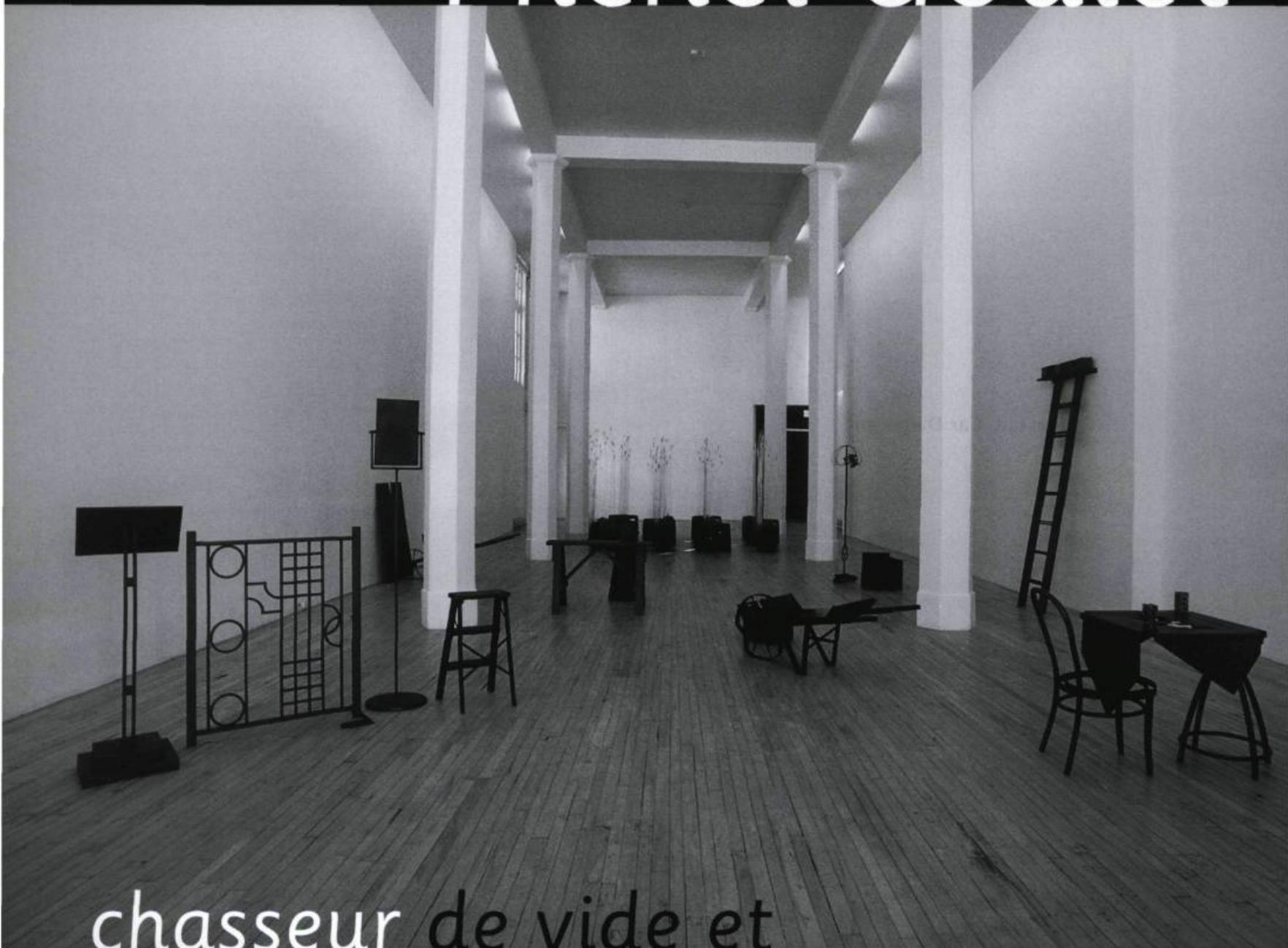
[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (1997). Michel Goulet : chasseur de vide et détecteur de grands fonds. *Espace Sculpture*, (40), 10–17.

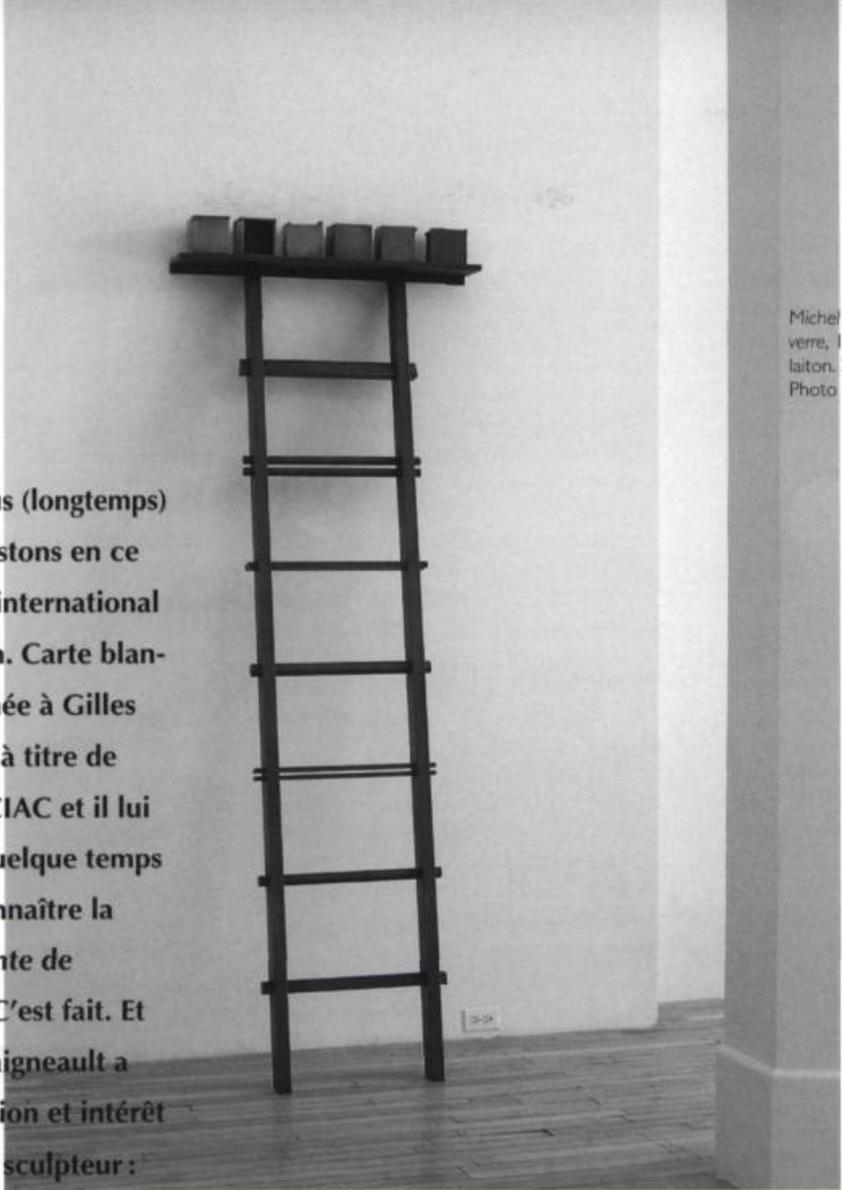
[Centre international d'art contemporain]

Michel Goulet



chasseur de vide et
détecteur de grands fonds

LOUISE PROVENCHER



Michel Goulet, *Le mur de verre*, 1997. Acier patiné, laiton. 260 x 110 x 40 cm. Photo : Guy L'Heureux.

C'est à un rendez-vous (longtemps) différé que nous assistons en ce moment au Centre international d'art contemporain. Carte blanche avait été donnée à Gilles Daigneault d'agir à titre de commissaire au CIAC et il lui tardait, depuis quelque temps déjà, de faire connaître la production récente de Michel Goulet. C'est fait. Et bien fait. Car Daigneault a suivi avec attention et intérêt la trajectoire du sculpteur : cet inventeur/inventoriateur qui n'a de cesse que se mettent à dialoguer, s'opposer, se marier lettres, sons, mots et matériaux. Il n'est qu'à considérer les titres choisis par Goulet pour déjà percevoir le duel livré afin que s'induisse «le processus de déconstruction d'une réalité et de construction d'une oeuvre»¹.

Amateurs de puzzles, suivons notre maître Pérec, grand oulipien et fin praticien, nul n'en doute, du jugement réfléchissant kantien. Plongeons sans filet, sans image *a priori* pour nous guider. Avec bien plutôt le doux vertige inspiré d'une certitude : nulle image stable ne se constituera au fil de nos déambulations, de notre «parcours myope»² ; tout au plus espère-t-on parvenir à une esquisse. Mais n'allons pas trop vite...

Déjà nous sommes avertis et ce, deux

fois plutôt qu'une, de l'existence d'un seuil à franchir. Michel Goulet nous prévient : une mise entre parenthèses du monde (visant, paradoxalement, au dévoilement du caractère indécidable de ses limites) s'est produite en franchissant les portes du CIAC. Premier «mur de verre» auquel nous n'avons pas porté attention — un autre nous attend plus loin...

Face à la pièce *Les autres*, qui forme littéralement barrage au seuil de l'exposition et marque un passage, on ne peut y couper : nous sommes dévisagés. En lieu et place de l'échafaudage méticuleux des chaises de *Motifs/Mobiles* (1987), nous voilà bel et bien saisis par la découpe d'une grille — telle celle usitée à la Renaissance dans la technique dite de la «mise au carré» afin que le «sujet» puisse, non-obstant les savants calculs de la perspective, être projeté sur la surface plane du tableau, lui-même posé au *mur*. Personnages peints, l'espace d'un instant — celui-là même peut-être d'une prise photographique ou d'un plan cinématographique³ — qui précède notre absorption dans le lieu habité par les îlots noirs que forment les oeuvres disposées dans la salle attenante au hall.

Rite de passage, se dit-on, comme s'il nous fallait traverser l'encadrement d'une

porte — plutôt que simplement jeter un oeil à la fenêtre, image convenue du tableau — afin qu'à notre tour nous habitions le lieu, sinon la scène. Personnages ou *acteurs* d'une pièce déjà en procès, franchissant les quelques marches à l'entrée du CIAC, à l'instar de celles menant à la scène de théâtre. Perspective pourtant aussitôt réversible, cela va sans dire, puisque motifs d'un décor, le rôle passif peut alors nous être tout autant imparti, tandis que ce sont les oeuvres qui, nous regardant, agissent à titre d'aimants captant notre oeil et orientant nos pas. Effets d'enveloppement déstabilisateurs pour le «sujet»⁴ pris au

piège : à lui de trouver les indices pour fomentier son parcours labyrinthique. Ne l'y invite-t-on pas, ne lui fait-on pas, de loin là-bas, *un signe de la main*?

Avançons donc. Cette grille que forme *Les autres* se trouve en fait constituée de quatre éléments juxtaposés l'un à l'autre : lutrin, barrière, panneau ou enseigne, escabeau. Chacun renvoie à la présence de l'autre, virtuelle ou réelle, mais d'abord à soi en tant qu'autre qu'on interpelle, auquel justement on fait signe. Ainsi le lutrin, métaphore du rhéteur comme du prêtre, du chef d'orchestre donnant les tempis aux musiciens, mais aussi bien du politicien face à une assemblée. La barrière, dont les motifs variés visent à l'évocation de la multiplicité des frontières — géographiques, socio-politiques, culturelles, etc. — est le rappel d'un cadastre, d'une limite exigeant l'arrêt, le respect, du moins la circonspection. Quant à l'enseigne, ses signes de piste nous permettent, espère-t-on, d'anticiper difficultés de parcours et dénivellations de terrain. À preuve, tout à côté, un escabeau indiquant un ailleurs auquel quelques marches, répétition d'un motif, nous donnent accès — escabeau grâce auquel se joue en miniature le thème de l'échelle que l'on retrouvera (bientôt) dans *Le mur de verre*

Michel Goulet, vue partielle de l'exposition *Un signe de la main*, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1997. À l'avant-plan, à gauche : *Les autres*, 1997. Acier patiné. 178 x 274 x 75 cm ; à l'avant-plan, à droite : *Mind Mines (Les pièges de l'esprit)*, 1996. Acier patiné, laiton. 84 x 60 x 111 cm. Photo : Guy L'Heureux.

campé plus loin. Prenons acte, la scène n'est pas loin, d'un rapprochement que *Les autres* rend soudain prégnant.

Une oeuvre présentée chez Christiane Chassay en février dernier, se voyait accompagnée d'un proverbe : «Le savoir est un oiseau sauvage». Il s'agit d'un haut-parleur figurant la dissémination de la voix et peut-être, qui sait, du savoir : cri dans le désert ou appel (utopique ?) à la communauté rassemblée se reconnaissant ainsi elle-même, sur la place publique ou au théâtre ? Ce porte-voix dressé sur son socle est toutefois, simultanément, le rappel inquiétant de courants idéologiques tel le totalitarisme, sous tous ses tours et atours ; «pensée unique» dont l'une des conditions de possibilité est l'existence d'une masse, d'une foule indifférenciée. Le regard happé par l'oeuvre de Goulet, on ne peut plus faire l'économie d'une réflexion sur l'engloutissement presque inéluctable des voix singulières. L'information, du moins ce que l'on entend communément sous ce terme au sein de la cacophonie médiatique—de sa mise en boîte, pour ne pas dire sa mise en marché—est-ce savoir, sagesse, connaissance ? N'est-elle pas bien plutôt le signe d'un morcellement toujours plus éclaté

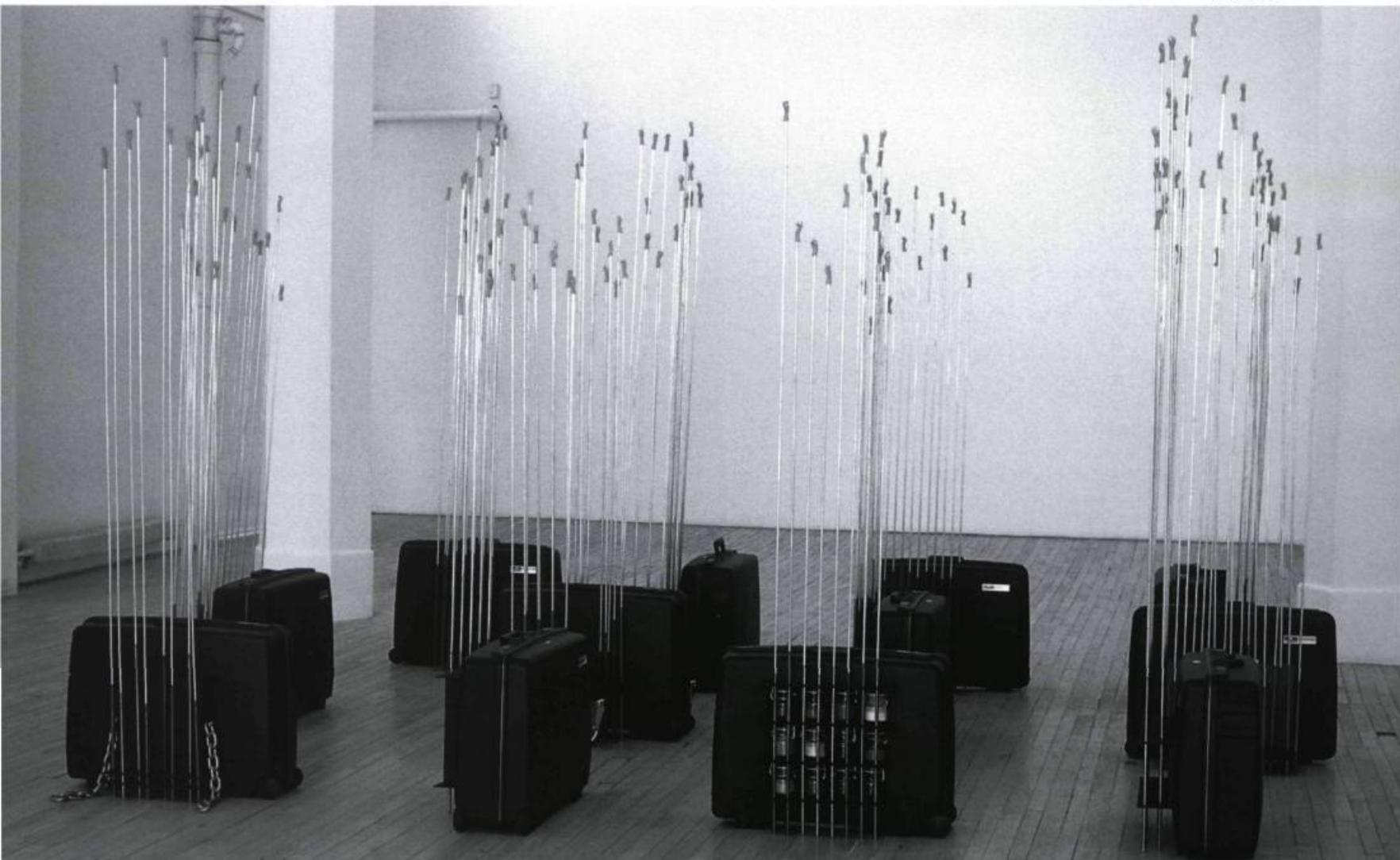
qui confine à la surface des choses, au sens d'une négation de la réalité (terme désormais on ne peut plus problématique) et ce, au profit de son simulacre idyllique et bien ordonné ?

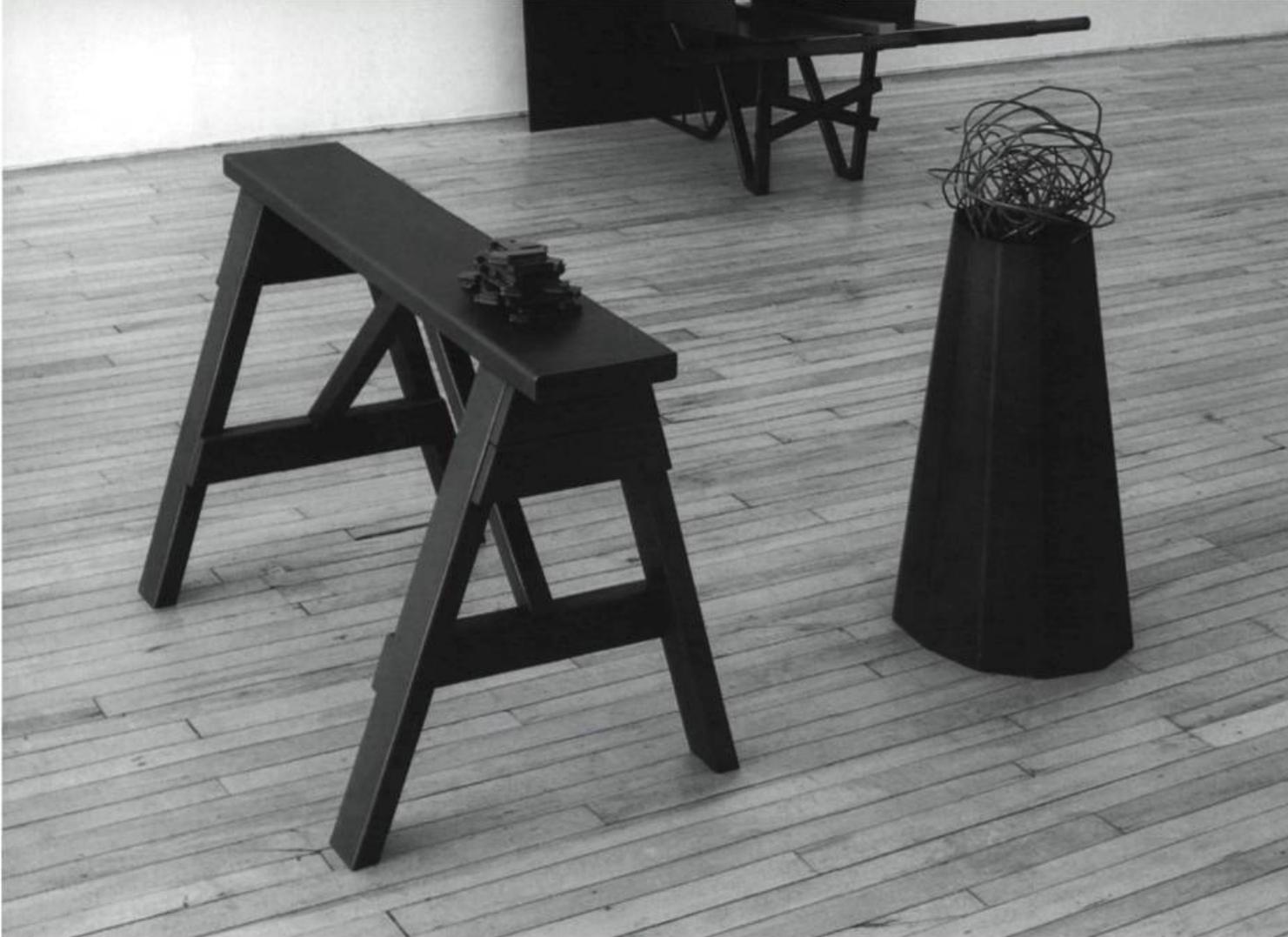
Thème qu'articule en un sens le diptyque situé tout juste derrière *Les autres*, soit *Faire et faire faux. Make and Fake* qui nous reconduit au kitsch marquant notre existence ; terme à entendre comme «vide éthique» (Broch et Kundera), goût pour la répétition stérile et mimétique plutôt que simple mauvais goût. Le kitsch est question d'attitude, et s'il est un remède efficace contre lui et l'esprit de sérieux qui le caractérise, c'est bien l'ironie, et d'abord le sens du jeu.

Nul doute qu'à cet égard, dans la foulée des questions éthiques et politiques qu'elle soulève, l'oeuvre de Goulet témoigne d'une «légèreté» : plaisir de triturer des formes, langagières et matérielles marquant, entre autres, l'achoppement des discours trop bien huilés, d'une langue de bois tournant désormais à vide, telle cette roue enchaînée au haut-parleur qui a cessé pour de bon ses circonvolutions. Un coup de force l'a rivée au sol, comme si l'acier, structure rigide s'il en est, n'était que pâte à modeler.

Revient cependant malicieusement, pour faire un énième tour de piste, cette figure de la roue. Cette fois, dans cette autre pièce de Goulet, *Rencontres opportunes*. Oeuvre jouant sur le système des poids et contrepoids, on songe en premier lieu aux oeuvres de la fin des années soixante-dix, *Lieux interdits* et *Lieux instables*, alors qu'il s'agissait de libérer la sculpture d'un socle encombrant tout en recherchant une complicité avec le mur. Récidive de Goulet tramant une oeuvre dont la fragilité n'est perceptible qu'une fois accusé le caractère lourd du matériau utilisé, l'acier toujours : en effet, il suffirait de faire reculer cette brouette appuyée sur la plaque de métal adossée au mur pour que le tout s'effondre. En particulier la barre de laiton maintenue à la verticale sous la plaque et dont transparait l'extrémité supérieure comme pour tracer le sillon virtuel pouvant être creusé par la brouette. Sillon virtuel disons-nous car pour bien marquer le coup, pour souligner le caractère improbable d'une échappée de la brouette faisant fi des lois de la gravité—s'aventurant sur un mur comme s'il eut agi d'un sol alors que *La loi de Newton* nous nargue derrière—Goulet a plié au fond de la brouette, selon l'angle formé

Michel Goulet, *Un signe de la main*, 1996. Acier, aluminium, objets divers. 200 x 400 x 400 cm approx. Photo : Guy L'Heureux.





Michel Goulet, *Faire et faire faux. Make and Fake*, 1996. Acier patiné, bronze, laiton. 92 x 106 x 150 cm. Photo : Guy L'Heureux.

par la plaque et le mur, une barre métallique semblable en tous points à celle posée à la verticale sous la plaque. Comme si, qui l'eût cru, la brouette avait effectivement réussi, l'espace d'un instant, à s'élever du «sol» pour, aussitôt après, s'écraser emportant dans sa chute la trace du sillon par elle laissée ; alors que, curieusement, le doute persiste dans l'esprit du visiteur quant à la présumée intangibilité de ses critères perceptifs usuels cernant son aire de jeu. Ses allées et venues ne tenant qu'à un fil, celui de la possibilité de départager avec assurance le haut et le bas.

Munie de cette roue bancale dont on a déjà noté la dysfonctionnalité, la brouette ne peut circuler, semble immobilisée dans cet espace qui est nôtre sans être vraiment le sien⁵. Une insistance déstabilisante induite d'abord par le seul fait qu'il y ait quelque chose plutôt que rien, étonnement qu'elle soit là quoi. Mais il y a plus, si l'on peut dire : instaurant «l'anxiété du dépaysement», provoquant chez le spectateur l'étrange sensation *de ne pas être au bon endroit*⁶. Car n'est-il pas un envers que toujours l'on occulte et qui, sans crier gare, peut tout à coup faire valoir son droit ? Effet-miroir de l'oeuvre qui provoque l'absorption en soi du spectateur par la soudaine mise à jour de ses attentes, fragilisant ses certitudes. Effet de relance qui l'incite à l'élaboration impromptue de nouvelles avenues afin d'appréhender ce

qui lui fait face, ce qu'il est ; sans *loi de Newton* pour lui garantir point de chute et lieux d'ancrage.

Sentiment d'étrangeté réaffirmé si l'on jette un regard furtif sur le côté : l'échelle dans *Le mur de verre* nous attend pour nous conduire on ne sait où. Quoique, quelques marches, encore, et nous frapperons un mur : limite brusquement tangible, opaque—tel le rideau de théâtre—qui n'est pas là pour se faire oublier si aisément. Forçant le spectateur à s'arrêter, l'invitant à nouveau à s'interroger quant au lieu où il se tient. Bien qu'arpentant la galerie, celui-ci n'est-il pas hors-jeu, l'oeuvre semblant se déployer hors les murs, le laissant là en plan ? À moins, stratégie retorse, qu'il n'y ait pas meilleur moyen de le piéger...

Vient nous hanter tout à coup le fameux «quatrième mur» de Diderot que doivent se représenter metteur en scène et acteurs pour éviter le «théâtral», l'académisme. Bref, le «naturel» du jeu, duquel dépendrait l'implication du spectateur, exigerait dans un premier temps que soit postulée l'inexistence de celui-ci. L'avant-garde—objet de prédilection du Théâtre Ubu avec lequel Goulet se trouve associé sur un mode complice—s'est chargée d'attaquer ce «quatrième mur» mais, comme le remarque judicieusement Olivier Asselin, avec peut-être la même idée en tête soit d'«enrayer le théâtral»⁷. Le quatrième mur est-il toutefois réellement

tombé ? Peut-il, doit-il l'être ? Questions qui nous poursuivent, car ne peut s'escamoter le parallélisme qui se trame entre la figure du spectateur au théâtre—engagé, déstabilisé par ce qui se déroule sur scène—et celle du regardant saisi par une oeuvre exposée en galerie. Et ce, même si celui-ci est facilement distrait, du fait de ne pas être complètement absorbé par l'obscurité du parterre, résistant parfois trop peu à la tentation de n'être qu'un passant.

Mais voilà qu'on nous fait *signe* d'aller plus avant. Un chœur de valises, munie chacune de plusieurs tiges d'acier couronnées d'une minuscule main en plastique couleur chair, trace les hiéroglyphes du discours humain : signes de reconnaissance, appel pour la naissance d'un geste, indice d'un désir face à l'absence... Encastés dans ces bagages à *main* se trouvent les rebuts d'une civilisation : artefacts d'une culture, objets *ready-made* dépossédés de leur fonction mais ce faisant, indicateurs puissants—à l'instar de ces *signes de la main*—de ce que d'aucuns jugent essentiel pour l'habitation d'un monde et ce, même s'ils sont insérés dans des contenants évoquant le départ, le déracinement. Chaque élément apparaissant dans les valises—à moins qu'il ne s'agisse de la même démultipliée par le regard—se trouve à dupliquer, redoubler un trait constitutif du concept de valise : une représentation sur le mode iconique rendant

possible l'ouverture, sinon l'éclatement du champ sémantique propre à chacun de ces caractères.

Traversant brusquement du regard les murs de la galerie — jeu interdit? — on retrouve cette même stratégie mise en oeuvre dans *Profils/Exils*. Symbole de la destination finale pour tout objet de consommation, la poubelle — ici bien nickelée, elle aussi démultipliée — sert de vecteur afin que soit accordée à l'objet éphémère une nouvelle durée, un nouvel espace. Lieu fertile au surgissement du paradoxe, antre vide investie par l'artiste, la poubelle est caisse de résonance ou support réfléchissant de par les signes entaillant sa surface. Paroi circulaire permettant la mise en mouvement — et l'exil? — de l'objet concret qui s'y trouve greffé vers l'univers du code. Départ pourtant suspendu car n'a point encore, semble-t-il, été supprimé le support matériel à l'origine de l'iconographie; une valise demeure entée sur une poubelle où se donne à lire une croisée des chemins. Sol matériel, revenons-y, qui n'a par ailleurs rien de «naturel»: bien plutôt artefacts paradigmatiques d'une culture tout comme, cela va sans dire, le sont les images d'Épinal esquissant en creux un de leurs profils. Un jeu d'échecs évoquant le rapport de force se trouve ainsi traduit par la découpe d'un pistolet faisant dresser

une main, signe d'impuissance. Juxtaposition de deux modes de figuration pour une saisie transversale du réel qui nous échappe, qui nous fuit.

On ne croit pas si bien dire car, autre traversée du miroir, une enfilade d'entonnoirs en silicone, porteurs d'objets hétéroclites, trace dans une salle contiguë un parcours continu à hauteur de regard, sans toucher terre. *Horizon et perspectives fuyantes* marque la frontière qu'appelle tout exil: délimitation spatiale, du fait que se dessine le lieu à l'aide de ce qui semble une succession de luminaires accompagnant un parcours nocturne. Délinéament tout autant d'ordre temporel constitué d'une crénelure de sabliers tronqués — laissant échapper en un filet un trop-plein de souvenirs éclatés, comme si notre mémoire se trouvait à la fois sollicitée et mise en échec du fait de l'écart entre les entonnoirs; un espacement fragmentant un récit où chaque image surgie du vide semble s'y abolir à nouveau.

Retour à la case départ. Nous voici cernés par ces valises éventrées dont l'une recèle une serrure afin que se trouve garanti son bien propre, et soi-même, d'une infraction appréhendée. Pour se préserver, on présume, des rencontres *inopportunes* menaçant l'identité que l'on s'est forgée. Tâche dérisoire lors que l'autre s'y trouvant déjà, nous révèle à

nous-mêmes, scandant les rythmes de notre «musique intérieure», à la manière de celle assourdie ou stridente de la trompette. Un robinet, tout à côté, est lui aussi niché dans une valise. Est-ce pour se «ressourcer» que l'on part? Perplexité du voyageur: le ressourcement en question se trouverait-il lié, plutôt qu'au départ, à la capacité de se mettre en jeu? À se reconnaître *compromis*, impliqué dans une tractation secrète qui nous lie à l'autre? Peut-être la clé du procès que l'oeuvre, semble-t-il, nous intente à titre de témoins et agents, dans le processus interprétatif, peut-être donc l'énigme se trouvera-t-elle résolue si l'on réussit à ouvrir cette encyclopédie incrustée dans cette autre valise.

Encyclopédie pourtant bien close que l'on ne parcourt que virtuellement. Comme Dédale dans son labyrinthe, d'un mot nous sommes renvoyés à un autre à l'instar, encore et toujours, de la mise en place d'un morceau de puzzle qui relance la recherche d'un autre pouvant s'y ajoindre. (On se souviendra du premier tome de l'encyclopédie dans *Table de travail*: tome introuvable, absent, remplacé par un objet ayant même «volume», soit un amalgame de morceaux de puzzle). Encyclopédie, autre thème récurrent chez Goulet, celui-ci ne faisant pas mystère de son désir pour une totalité pacifiée, d'une

Michel Goulet. *Profils / exils*, 1991. Objets divers. 100 x 480 x 480 cm. Photo: Gélineau Payette.





Michel Goulet, *Horizon et perspectives fuyantes*, 1990. Cinquante entonnoirs, silicone, objets. Dimensions var. approx. 100' linéaire. Photo : Gélinau Payette.

tension visant à surmonter l'amoncellement, l'éparpillement des objets et des savoirs par la considération de cette dispersion même ; un peu en fait à la manière des humanistes du XVIII^e siècle⁸. Bref, un principe de complétude auquel cherche à se plier l'oeuvre ; tel ce cube envisagé systématiquement sous toutes ses faces dans *Le mur de verre* entr'aperçu un peu plus tôt. Une seule contrainte — mais de taille — à l'«omniscience» de l'observateur, maîtrisant les divers points de vue comme s'il eut été le dieu leibnizien : celui-ci doit en effet pour y parvenir se renverser la tête, quitte à la perdre ! Considérer ces petites boîtes haut perchées pourrait bien faire que le sol se dérobe sous nos pieds.

Renversons donc la perspective. Affrontons ce vide — point de fuite — ce «gouffre», selon la formule même de Goulet, au-dessus duquel nous sommes suspendus par le caractère cyclique, routinier de nos gestes formant cet écheveau posé sur le puits sans fond de *Faire et faire faux. Make and Fake*. Vide éthique propre au kitsch, sans doute, comme nous y avons fait allusion plus haut. Encore que, on soupçonne Goulet d'avoir quelque sympathie pour une sagesse orientale faisant danser au-dessus du précipice, et y

tomber, avec la sérénité de l'abandon, le sourire aux lèvres. *So what!* Tant pis pour nous si l'on s'accroche désespérément à nos activités menées sur un mode frénétique, nous projetant tous *azimuts* avec l'espoir délirant de tout maîtriser ! Car rien n'y fait. Les histoires que l'on se conte — histoires sans queue ni tête, histoires pour rire — semblent pour de bon frappées du sceau de la contingence. N'est-on pas parfois, en ce moment même d'ailleurs, à l'image de ces pions que l'on déplace sur un échiquier ? *Mind Mines* que l'on a entrevu en entrant ne donnait-il pas la clé de cette partie qui se joue dans *Un signe de la main* ?

Mise en déroute des discours propres à la modernité, dirait pour sa part Lyotard, en particulier celui du «je» pris dans l'illusion d'être maître du jeu. La solution choisie de la structure évidée, transparente dans tous ses ajointements — une des constantes de l'oeuvre de Goulet, manifeste dans ses sculptures comme dans ses scénographies — n'est pas alors sans rappeler celle relevée par Johanne Lamoureux à propos de *Two Impossible Films*. Faisant seuls défilier sur l'écran les génériques d'ouverture et de clôture des deux films, Mark Lewis identifie à sa manière «ce qui demeure possible devant l'incom-

mesurabilité et la mégalomanie des grands récits : l'encadrement non mélancolique de leur impossibilité»⁹.

Persistance néanmoins du cinéma dans sa capacité à produire l'impression singulière d'une réalité — nulle part ailleurs présente désormais que sur pellicule — exigeant du spectateur une attention de tous les instants. Pourquoi ce lien tout à coup avec ce qui semble incarner par excellence la résistance au mode cinématographique, soit une sculpture ; et ce, même si l'on sait bien (depuis Krauss tout au moins) qu'elle n'est point dépourvue de temporalité ? Hypothèse : *Le clair et l'obscur* remet en jeu à sa manière la question de l'aura, «ce désir... sans cesse différé, repoussé pour le bénéfice de ce qui paraît l'abolir»¹⁰. Stratégie d'ombre et de lumière : un puits sans fond, autre gouffre, ou plutôt «chambre noire», permet que se trame un réel à la fois proche et fantomatique par le biais de traînées lumineuses s'abolissant lors même que l'acier prélevé se trouve à tisser l'abat-jour de la lampe tout à côté. Intensification du halo lumineux créant simultanément une zone d'ombre l'enserrant plus étroitement. Le mouvement qui vide d'une main, qui fait se déverser la lumière le fait au profit d'une ombre toujours plus envahissante.

On poursuit virtuellement ce geste mécanique, geste du travail, pour s'apercevoir soudain être à nouveau la proie de cette déstabilisation d'ordre perceptif déjà ressentie face à *Rencontres opportunes*. Encore qu'il s'agisse ici davantage du labyrinthe imaginaire propre au rêve — télescopage des images ou ralenti cinématographique — qui n'est pas sans rappeler celui généré par la structure d'acier de *Roberto Zucco* se dématérialisant sous l'impact des jeux d'éclairage ; ou cette autre conçue par Goulet pour *Nathan le Sage*, pièce présentée cet été par le Théâtre Ubu dans la Cour d'honneur du palais des Papes à Avignon.

Alors que l'extrême droite sévit actuellement en France, la pièce de Lessing fait figure, forcément — malgré une mise à mal des utopies modernistes — de plaidoyer pour la tolérance, pour l'intégration harmonieuse des cultures. Philosophe, contemporain et admirateur de Diderot — en regard plus particulièrement des paramètres choisis par ce dernier pour que soit repensé le théâtre dans son fondement — Lessing fut tout autant que l'auteur du *Neveu de Rameau* un fervent défenseur des Lumières. Franc-maçon et polémiste redouté, c'est par la « transparence de la langue », selon la formule de Bernard Dort, qu'il cherche à favoriser l'établissement d'une *humanité nouvelle* : une « langue de réflexion et de combat » pour lutter

contre la démagogie et les comportements aveugles.

Complice dans l'aventure menée par Marleau pour rendre visible l'invisible, partageant avec Lessing un *leitmotiv* humaniste, Goulet a imaginé une structure nomade, pouvant se plier — bagage à main ? — aux différents lieux où sera présentée la pièce. Trois religions pour une ville, Jérusalem, la ville « rose » toujours en proie à la convoitise des uns et des autres ; trois plateaux en un, que les spectateurs pourraient embrasser en un seul coup d'oeil. Armature mordorée adoptant par ailleurs la forme triangulaire qui fait signe vers le symbolisme maçonnique, lui-même prenant sa source dans la géométrie. Les premiers « maçons », fins sculpteurs dit-on, mais surtout bâtisseurs de cathédrales, étaient géomètres sur le terrain. La perspective n'avait sans doute pas encore été établie comme modèle épistémologique, avec toutes les conséquences qui s'en suivirent — dont celle postulant l'identité problématique entre point de vue et point du sujet — mais elle l'était sans nul doute à l'époque de Lessing. Ce que semble traduire la scénographie de Goulet. Celui-ci n'a peut-être pas produit le pavement en échiquier constituant le sol de la scène perspective pratiqué à la Renaissance ; le jeu d'échecs figure plutôt à titre d'accessoire sur le plateau. Il n'empêche qu'on ne peut éviter de penser que pour un artiste

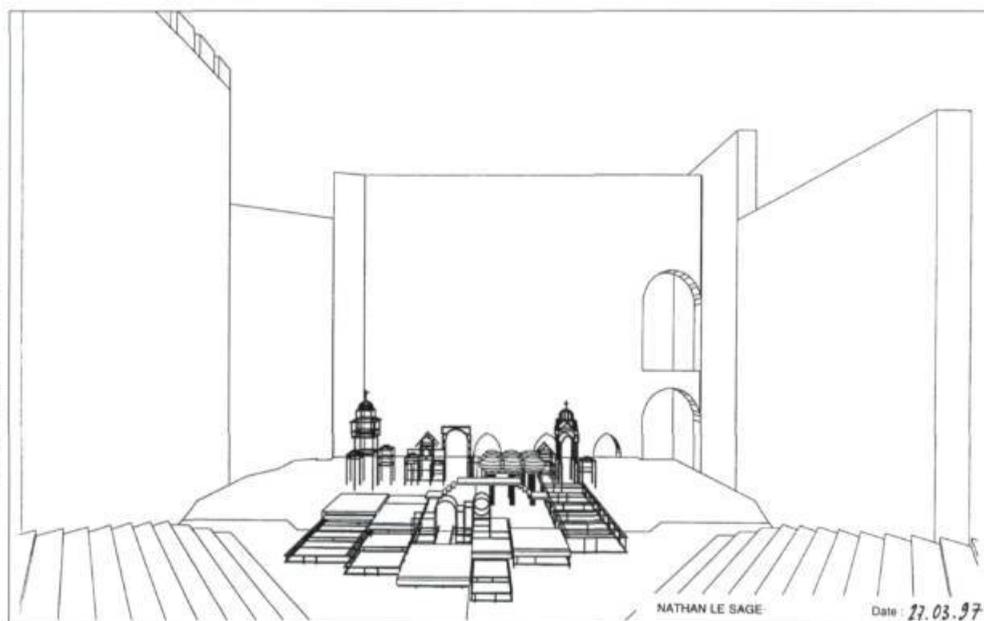
jouant de la « mise au carré », s'est imposée l'idée de la pyramide visuelle menant à une correspondance entre l'oeil, point de perspective, et le *cogito* cartésien, sujet de la connaissance. Le spectateur serait ce point géométral, point de vue idéal à partir duquel rien ne saurait lui échapper puisqu'ayant prise sur toutes les vues ; ou sur tous les savoirs, grâce à l'Encyclopédie.

Thème déjà évoqué bien sûr devant *Le mur de verre*. L'humanisme de Lessing — et celui de Goulet — appelait presque une telle organisation scénique. On entend pourtant déjà sourdre un rire à la Proséro. Car ce survol du regard sera compromis dès que se déploiera le combat entre la lumière et son cortège d'ombres. Autre métaphore de la thématique de l'oeuvre de Lessing, peut-être, mais aussi lieu commun si l'on peut dire de l'oeuvre de Goulet. Celui-ci ayant déjà usé de cet « artifice » non seulement pour *Roberto Zucco* mais pour le *Passage de l'Indiana*. Le dispositif frontal constitué pour la pièce de Chaurette n'étant jamais visible dans son entièreté pour le spectateur : bien plutôt doit-il constamment se réajuster l'oeil, ou plutôt le regard, ne sachant d'avance où la lumière tout à coup va surgir, où va se poursuivre l'action. Remarque malicieuse soudainement formulée par l'artiste : il suffirait que l'on fasse basculer, pour le mettre à plat, l'immense boîtier — maison de poupées, de marionnettes ? — que

Michel Goulet,
Rencontres opportunes, 1996.
Acier patiné, laiton.
124 x 90 x 173 cm.
Photo : Guy L'Heureux.



Nathan le Sage.
Lessing, Esquisse
non définitive de la
scénographie de
Michel Goulet
pour la Cour
d'honneur, Palais
des Papes,
Avignon. Mise en
scène : Denis
Marleau. Assistante
à la scénographie :
Muriel Chircop.
Co-production du
Festival d'Avignon
et du Théâtre Ubu.



représente le *Passage* pour que l'on retrouve la même découpe, établissant les aires de jeu pour les comédiens, que celle instituée pour *Nathan le Sage*. Nous voilà nous-mêmes pris à nouveau dans une logique d'emboîtement et de déboîtement. N'a-t-on pas déjà dit du labyrinthe qu'il était à l'image même des circonvolutions de la pensée, dans la mesure où celle-ci cherche à ressaisir le fond même d'où elle prend sa source?

Mind Mines est là qui attendait ironiquement que l'on reprenne souffle, pour nous murmurer que la *fin de partie* n'a pas encore été déclarée. Si le kitsch nous guette, les pièges où se prend l'esprit sont autant de pieds de nez qui lui sont adressés. Il nous faut perdre pied, justement, dans ces... mines — autre dédale souterrain — afin qu'armés nous soyons dans un jeu de puissance où tous les coups sont permis, afin qu'advienne la mise à découvert de l'autre, et de soi. Maintenons-nous toutefois un bref instant sur le mode du *pas suspendu de la cigogne*: à la frontière du gouffre fissurant l'échiquier, tandis que s'accumulent les munitions de chaque côté. Déjà pourtant, un défi nous est adressé. *R.E.A.C.H.*, de loin, nous relance: oeuvre encore invisible du lieu où nous sommes et qui déjà, on ne sait comment, a su capter notre présence, notre regard... ■

Michel Goulet, *Un signe de la main*
Centre international d'art contemporain de Montréal
1^{er} mai – 6 juillet 1997

NOTES :

1. Gilles Daigneault, «Michel Goulet: inventeur/inventoriateur», *Trois*, vol. 12 no. 1, 1997, p. 87.
2. «... un labyrinthe se définit moins par son plan que par le type de parcours qu'il induit: la notion d'observateur ou de parcours *myope* impliquent que les décisions soient prises au coup par coup, et sans anticipation d'un parcours d'ensemble, soit le contraire d'une

stratégie, au sens classique du terme». Hubert Damish, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Seuil, Paris, 1984, p. 298.

3. Eisenstein, fait remarquer Deleuze, analyse les tableaux de Vinci, du Greco comme s'il s'agissait d'images photographiques. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 203.
4. Question soulevée par Lacan à propos de ce qui travaille notre vision face à un tableau; questionnement poursuivi par Didi-Huberman, prenant en compte l'oeuvre tridimensionnelle. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, 1992.
5. «Tous les objets que j'utilise servent à parler de l'espace manquant...», *Le Devoir*, 7 avril 1990. Entrevue de Michel Goulet par Claire Gravel.
6. Commentaire de Payant visant à relever la similitude des approches de Heidegger et de Benjamin quant à la façon d'appréhender l'oeuvre d'art. René Payant, *Vedute*, Éditions Trois, Laval, 1987, p. 313. Thème de l'*Unheimlichkeit* qui incidemment n'est pas pour déplaire à Denis Marleau: «Le théâtre qui me passionne en tant que metteur en scène, c'est justement celui qui me permet de travailler sur la notion d'étrangeté avec toutes les composantes du spectacle, ce qui, en effet, détonne par rapport aux codes plus conventionnels de la représentation mimétique ou traditionnelle», *Cahiers de théâtre Jeu*, op. cit., p. 25-26.
7. Olivier Asselin, «Le Théâtre Ubu», in: *Parachute*, no. 66, printemps 1992, p. 20-26.
8. Préoccupé de «faire oeuvre méritoire au jugement du genre humain», Diderot — en tant qu'auteur de l'Encyclopédie — obéissait comme l'écrit Dieckmann «à des convictions profondes: à sa foi dans le progrès, de la propagation des lumières et dans la fin utilitaire et sociale des connaissances». Herbert Dieckmann, «Diderot et son lecteur», avant-propos de *Le neveu de Rameau*, Le Club du Meilleur Livre, Paris, 1957, p. VII.
9. Johanne Lamoureux, «Montréal-Vancouver. Notes sur la représentation de l'impossible» in *Parachute*, no 81, hiver 1996, p. 35. *Two Impossible Films* de Mark Lewis fut présenté au Musée d'art contemporain de Montréal en 1995 puis au FIFA de 1997.
10. Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura» in *Art Press*, no. 221, février 1997, p. 29.

An invitation is made to lovers of puzzles and labyrinths. Right away we are informed, twice rather than once, of the existence of a threshold to cross. Goulet warns us: the placing of the world in parentheses (aiming, paradoxically, at unmasking the indecisive nature of its limits) occurs when we enter the Centre international d'art contemporain de Montréal, pass through «a wall of glass», to which we did not pay attention. But before the work *Les autres*, which literally forms a barricade and blocks the way, we cannot escape: we are confronted, «framed». In other respects a question continues to haunt us as we wander along: that of relating to the parallel which is woven between the face of the spectator — involved, destabilized by what is happening on stage — and that of the person out walking attracted to a work exhibited in a gallery or in a public place. From afar, we are signalled to move forward even though we are overcome with a feeling of «disturbing strangeness». A chorus of suitcases, each equipped with several steel rods and crowned with minuscule skin-coloured plastic hands, draws the hieroglyphics of human discourse. These are signs of an acknowledgement, a call for the beginning of a gesture, the indication of a desire in the face of absence. They are also the mark of a culture wanting by all means to be «second nature» as this is manifest in particular by the urban «setting», one liable to be overlooked by virtue of its familiarity, but apt nonetheless to resurface. As such, each element inserted into the many suitcases — unless this appearance of many emerges from merely one that is multiplied by our perception — duplicates an aspect constituent of the concept of the suitcase. Each is a re-presentation of the iconic mode, making possible the opening up (if not the rupture) of the semantic field specific to each of these characteristics. In any case, *Mind Mines* awaits us: the end of the game has not yet been announced. If kitsch is lying in wait, the «games» which trick the mind are just as much a mockery. It is necessary to let oneself go in these mines — these subterranean labyrinths — so that when the game of power begins, where everything is permitted, we may be better equipped to confront the other and the self.