Document généré le 14 juil. 2025 17:29

ETC

S'(exposer) : les archives de Rose-Marie Goulet

Anne Bénichou

Numéro 68, décembre 2004, janvier–février 2005

Portrait de soi

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35164ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Bénichou, A. (2004). S'(exposer) : les archives de Rose-Marie Goulet. *ETC*, (68), 29–32.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2004

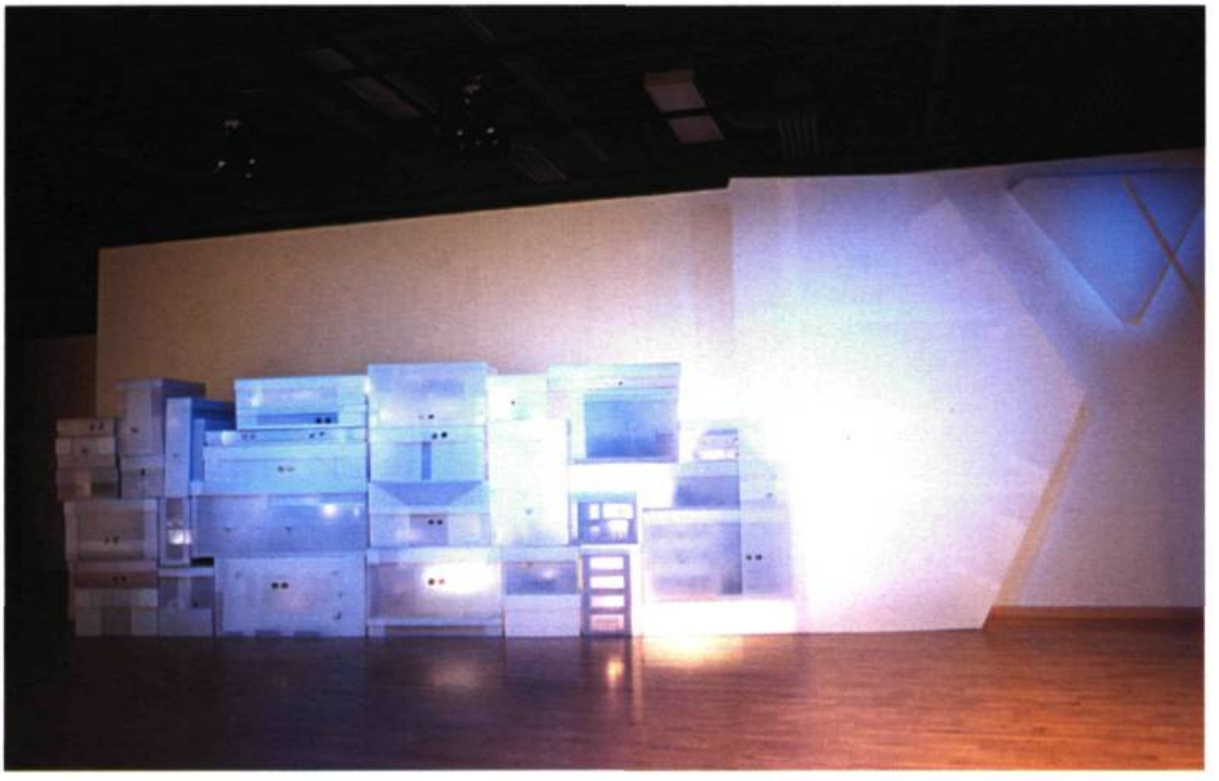
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

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/

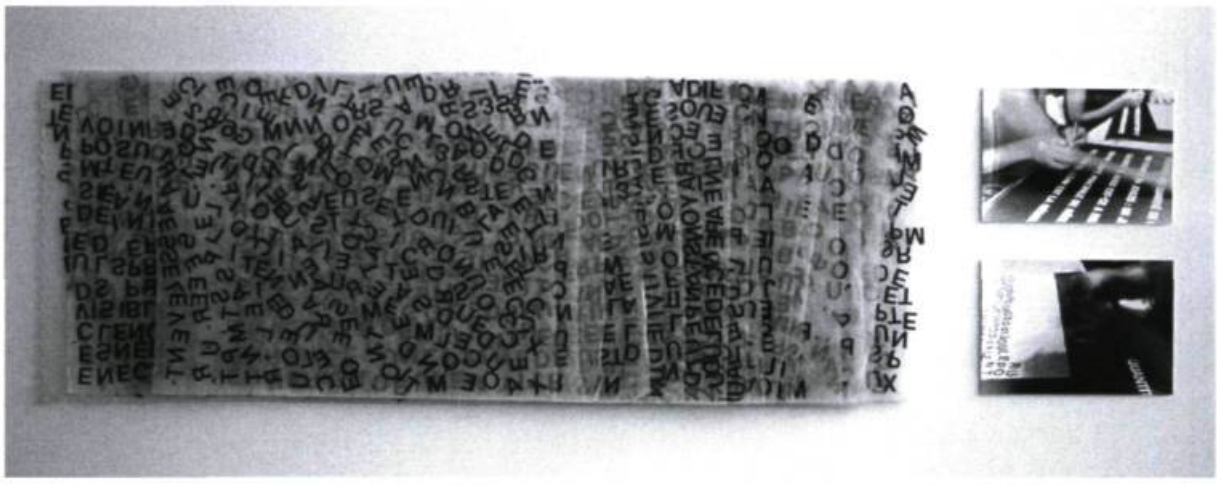


S'(EXPOSER) : LES ARCHIVES DE ROSE-MARIE GOULET

Depuis le début des années soixante-dix, les œuvres à caractère rétrospectif se multiplient. Les artistes mettent en scène des documents qui témoignent de leur production passée et récente : des photographies, des films, des esquisses, des modèles réduits, des prototypes, des manipulations, des textes, parfois des fragments d'œuvres antérieures, etc. Ces « autorétrospectives » n'ont pas pour objet la vie de l'artiste (bien qu'elle n'en soit pas forcément exclue) mais son œuvre, son développement dans le temps, les productions discursives dans lesquelles elle s'inscrit et auxquelles elle a donné lieu. À travers elles, les artistes formalisent un discours sur leur propre démarche et proposent des modalités alternatives de muséification de leur œuvre, selon les registres les plus divers : ironique, parodique, poétique, théorique, critique, etc. Dans le contexte de l'après-mai 1968 dans lequel ces pratiques apparaissent, il s'agissait d'empiéter sur le territoire de l'historien d'art et du conservateur, de revendiquer une plus grande part de responsabilité quant à l'interprétation, la mise en vue et la conservation des œuvres. Cette dimension revendicatrice de l'autorétrospective s'est beaucoup estompée. L'extension du champ de compétences des artistes au cours des dernières décennies y a sans doute contribué. Aujourd'hui, l'autorétrospective relève davantage d'une stratégie de « resémantisation » des œuvres. Certains artistes s'y adonnent ponctuellement lorsqu'ils désirent apporter un nouvel éclairage sur leur démarche ou articuler une réflexion sur un moment singulier de leur production. D'autres y recourent régulièrement, cherchant à renouveler ou à multiplier les pistes de lecture.

En 2001, Rose-Marie Goulet présente à la Maison de la culture Côte-des-Neiges à Montréal une installation *in progress*, intitulée de façon elliptique : *S'*. L'œuvre prend la forme d'un vaste chantier. Le temps de l'exposition, Goulet construit sur place, avec l'aide d'un assistant, des modules en coroplaste. Ces formes minimales et blanches dessinent en négatif des lettres qui forment le mot « EXPOSÉ ». Apposé à ce participe passé, le *S'* du titre indique qu'il s'agit bien d'une démarche réflexive. Une fois achevés, les modules servent de présentoirs aux archives professionnelles issues de la pratique d'art public de l'artiste : des maquettes, des recherches formelles sur papier, de petites manipulations en matériaux légers, des textes d'intention que Goulet a soumis lors de concours publics, parfois accompagnés de documents sur les sites d'intervention, le curriculum vitae de l'artiste et son dossier de presse. La proposition semble réinvestir les enjeux institutionnels et sociaux de l'autorétrospective. Goulet cherche à affirmer la légitimité de sa démarche artistique, en réaction à la précarité relative des conditions de production et de diffusion de son œuvre.

L'artiste occupe une position singulière sur la scène artistique québécoise, qu'il faut restituer pour saisir les enjeux de *S'*. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, sa pratique se développe presque exclusive-



Rose-Marie Goulet, *S'*, détail d'un dessin de la bibliothèque. 2001. Installation *in progress*. Photo : Rose-Marie Goulet.

ment sous la forme d'œuvres intégrées à l'architecture et à l'environnement, réalisées dans le cadre des programmes gouvernementaux de commande d'œuvres d'art pour les espaces publics, communément appelés « 1% ». L'artiste travaille rarement dans les lieux consacrés à l'art. Ses interventions dans l'espace public sont peu nombreuses en dehors des cas de commandes gouvernementales.

Cette position n'est pas facile à tenir dans le contexte artistique actuel. L'heure est davantage aux interventions « sauvages » dans l'espace public, aux micro actions, à la déambulation. Cet art d'attitude éphémère, discret, dérisoire, qui réfute parfois même le statut d'œuvre d'art s'oppose à bien des égards à l'art public de commande, permanent, programmé, répondant aux attentes des pouvoirs publics. De plus, la pratique de l'art public de commande au Québec présente un certain nombre de lacunes. Le mode de concours que préconisent les organismes gouvernementaux, même s'il est bien sûr souhaitable, tend à exclure les artistes des discussions préalables sur les modalités d'intégration des œuvres à venir au bâtiment. On exige de la part des artistes des projets dont le programme technique et sa faisabilité prévalent souvent sur la pensée sous-jacente à la proposition. Enfin, la diffusion de l'art public est presque inexistante. Les commentaires critiques et les expositions sur les projets réalisés dans le cadre des programmes gouvernementaux sont rarissimes. Aucun inventaire exhaustif des œuvres d'art public sur le territoire québécois n'existe actuellement[1]. La réflexion sur ce pan pourtant important de la création contemporaine fait dès lors défaut. Goulet subit les conséquences d'une telle conjoncture. Malgré la régularité et l'ampleur de sa pratique, ses œuvres restent peu connues et peu commentées[2].

On penserait dès lors que *S'* pallierait à ces lacunes et se tiendrait au plus près de la rétrospective, que l'artiste dégagerait les lignes directrices de sa recherche plastique et présenterait les projets qu'elle a réalisés au fil des années. *S'* assume en partie cette fonction, soulignant les principaux axes de l'œuvre de Goulet : une pratique interdisciplinaire où l'architecture, l'urbanisme, la typographie, le design, l'architecture paysagée et les arts visuels sont étroitement imbriqués, le recours au langage, un intérêt marqué pour les questions sociales de l'actualité, des dispositifs ludiques qui sollicitent la participation du spectateur, des citations fréquentes des avant-gardes du début du XXe siècle, l'expérimentation de nouveaux matériaux. Toutefois, Goulet se détourne délibérément d'une représentation totalisante de son œuvre. Elle articule plutôt son installation autour de la dialectique de l'archive et du projet.

S' possède une dimension archivale indéniable. Le coroplaste que privilégie Goulet est un matériau parfaitement stable, que les Archives nationales du Québec utilisent pour fabriquer les boîtes dans lesquelles sont conservés les documents en papier. S'inspirant de ce modèle institutionnel, l'artiste conçoit des caisses pour chacune de ses maquettes et les empile contre le mur de la galerie. Tous les documents textuels sont présentés sous la forme de livrets confectionnés dans le même matériau. Les titres donnés aux différentes parties de l'installation réitèrent la référence aux archives : l'empilement des maquettes est intitulé « *La réserve* » ; la structure centrale, « *La bibliothèque* ». Cet univers archivistique, loin d'être figé, est soumis à la transformation.

Goulet mise sur les possibilités de réactualisation des documents. Les reprises, les transformations, les repentirs occupent une place importante. Ainsi, déposé sur la lettre P, un livre se compose d'une succession de diagrammes tirés d'ouvrages scientifiques : des schémas sur les champs magnétiques, des illustrations de théories de physique, d'optique, de géométrie, des algorithmes, etc. L'artiste les a photocopiés sur un papier transparent, puis les a superposés afin d'obtenir des structures complexes qui évoquent des astres et qui ont un intérêt plastique indéniable. Elle reprend certaines d'entre elles dans de petites manipulations tridimensionnelles. On les retrouve encore dans plusieurs études et maquettes. Goulet évite de restituer de façon linéaire la genèse d'œuvres spécifiques. Elle privilégie la dimension expérimentale, et parfois hésitante, de ses recherches plastiques au détriment de visées didactiques et de l'analyse génétique.

L'artiste donne également à voir ses modes de « projetage ». Ce terme, emprunté à la théorie de l'architecture, désigne « la mise en forme d'un discours, d'un programme au moyen de techniques de re-

présentation »[3]. Devant figurer un objet qui n'existe pas encore, mais dont il faut définir les caractéristiques, « l'architecte exécute des maquettes, réalise des films vidéo, manipule des images numériques, qui sont autant de simulations d'un même projet, à des échelles différentes et mettant en œuvre des techniques figuratives diverses. »[4] Dès le premier jour de l'exposition, Goulet accroche son programme sur les murs de la galerie : le texte du projet, les plans et les maquettes des modules en forme de lettre. Le spectateur peut ainsi imaginer l'installation à venir et noter les changements opérés en cours de réalisation.

La bibliothèque, par exemple, ne fut pas construite selon les modèles initiaux. Ce meuble fortement dissymétrique était consolidé par cinq tiges obliques qui le transperçaient et le maintenaient en équilibre. En cours de travail, Goulet décida d'installer la bibliothèque au centre de la galerie, couchée au sol. Elle élimina les tiges désormais inutiles. Ce changement permettait une meilleure intégration de l'œuvre à l'espace. Ainsi disposé, le meuble souligne la forme longitudinale de la salle d'exposition et balise un itinéraire visuel allant d'une extrémité à l'autre de la galerie, pour s'échapper vers l'extérieur. Du viseur en forme de E installé à l'entrée, le regard est porté vers un cercle tracé sur la grande baie vitrée du fond ouverte sur le quartier de la Côte-des-Neiges. Cette transformation du programme montre la complexité du passage du modèle réduit, qu'il soit bidimensionnel ou tridimensionnel, à l'objet grandeur nature. Il ne s'agit pas d'un simple agrandissement. Dans son analyse des modes de « projetage », Philippe Deshayes montre qu'en changeant d'échelle, on change la nature du problème traité.[5]

Dans « *La réserve* », Goulet pousse davantage la réflexion. Elle présente les maquettes qu'elle a réalisées au fil des années pour différents projets dans des boîtes de coroplaste percées d'œilletons ou de verres correcteurs de lunettes. Le spectateur est invité à regarder chaque maquette à travers ces lentilles, selon une vision monoculaire ou binoculaire. Les orifices pratiqués dans les parois des boîtes privilégient souvent des points de vue décentrés. Les parties périphériques sont les seules visibles et sujettes à des déformations visuelles importantes. Ces distorsions créent une impression d'étrangeté similaire à celle que provoquent les anamorphoses, les perspectives curvilignes ou les lentilles panoramiques. Les maquettes ainsi traitées ont un statut ambigu. S'agit-il de modèles réduits de projets d'art public ou d'espaces imaginaires ?

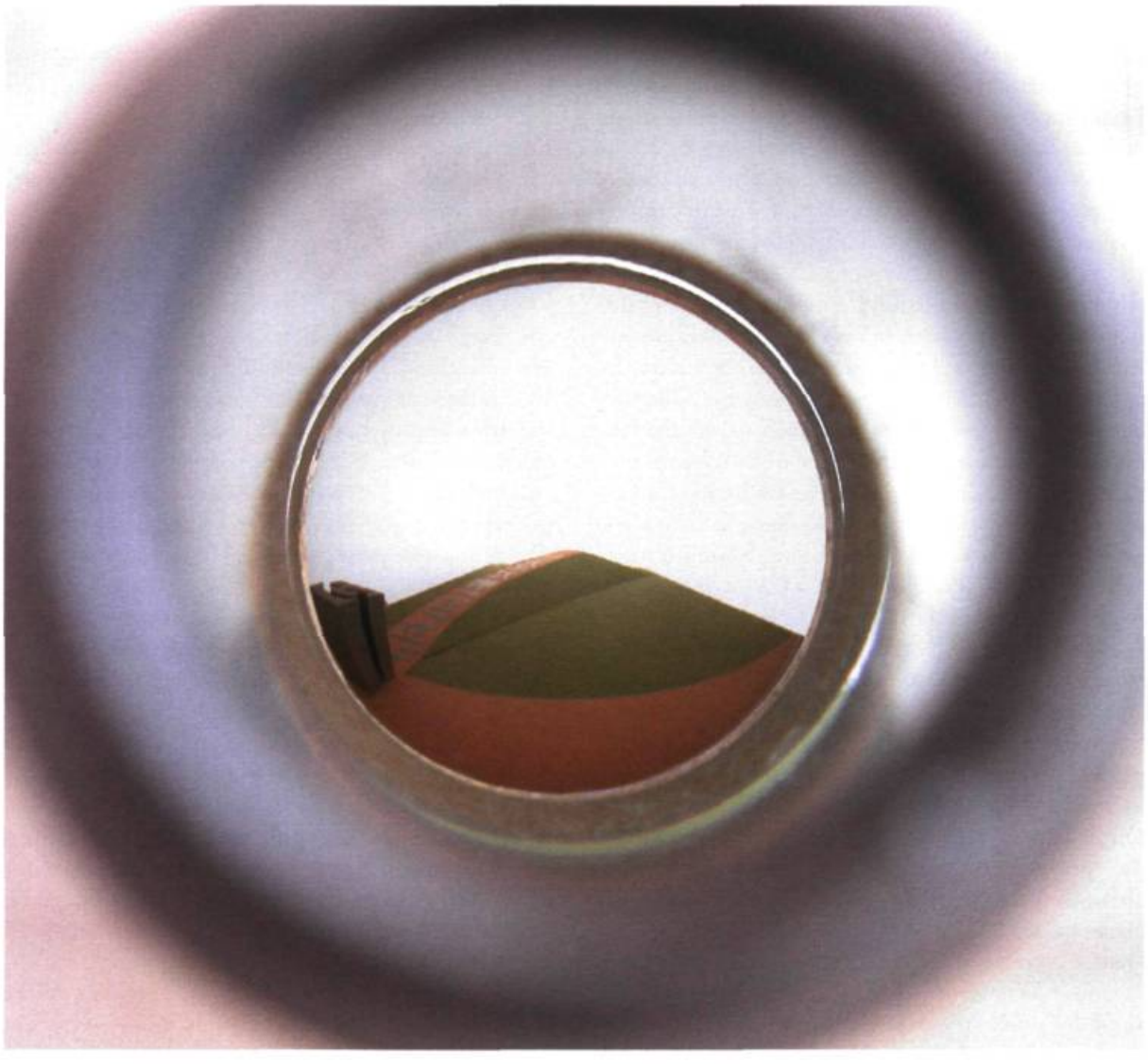
L'ambivalence est féconde d'un point de vue épistémologique. L'artiste met en garde le spectateur quant à une acception trop simple de la maquette comme représentation à échelle réduite d'un référent. En 1994, lors d'une table ronde organisée sur le sujet à Axe Néo 7, Goulet envisage la réalisation d'un projet-maquette à l'échelle réelle comme le passage de « la fiction à la réalité de la fiction »[6]. « (...) laquelle de ces réalités, de ces fictions est la plus réelle ? Laquelle est la plus fictive ? »[7] Cette remise en question de la maquette comme modèle évoque les thèses défendues récemment par plusieurs théoriciens de l'architecture. Pour Philippe Boudon[8], l'édifice est une représentation du projet qui l'a précédé et non l'inverse. Ce n'est donc plus le modèle qui représente l'édifice, mais l'édifice qui représente le modèle.

En exposant ainsi ses processus de travail (ses recherches plastiques, ses modes de « projetage », le passage du « projetage » à la réalisation), Goulet opère un glissement de l'objet au projet. La stratégie est récurrente dans les expositions d'architecture qui privilégient souvent une conception de la pratique architecturale, davantage axée sur la pensée que sur l'objet[9]. Dans une réflexion sur la collection d'œuvres architecturales, Frédéric Migayrou considère que cette primauté accordée au projet plutôt qu'à l'objet permet paradoxalement d'investir les artefacts de signification :

« La collection d'architecture reste une collection improbable, partagée entre différentes stratégies institutionnelles, elle peut consister en un rassemblement d'archives, celles de l'agence d'architecture intégrant les correspondances, les esquisses, les plans d'exécutions, les maquettes. La collection d'architecture ne pourrait être qu'une collection d'objets, une envahissante accumulation qui, par essence, ne peut définir de cohérence. L'objet seul, la maquette, le dessin n'ont finalement, outre leur éventuelle rareté attachée au nom, au prestige d'un architecte, aucune signification. La construction seule pourrait faire jurisprudence comme le voudraient certains conservateurs, l'architecture n'existant pour eux qu'en acte, pétrie des contraintes économiques et politiques qui l'intègrent dans l'espace urbain. Il semble pourtant qu'au-delà d'une simple gestion de traces, pour ne pas dire de restes, la décision esthétique, le moment qui fait l'architecture, entre le programme et la réalisation, se stabilise dans le projet. Le projet, c'est une résolution, un diagnostic, c'est le moment privilégié où, dans le meilleur des cas, l'esthétique devient décision. »[10]

La forme *in progress* et performative que Goulet privilégie prend dès lors toute sa signification. L'artiste s'est complue dans une certaine lenteur. Elle prit le temps d'accueillir les visiteurs, de répondre à leurs questions, de leur montrer des documents qui n'avaient pas encore été déballés. À la fermeture de l'exposition, un des éléments n'était pas réalisé. Cet inachèvement permettait de maintenir l'œuvre à l'état de projet. Le chantier de *S'* ne vise pas tant la réalisation d'un objet, l'installation. Il relève plutôt d'une mise en scène de la pensée et du travail de l'espace.

Bien que surprenante au premier abord, la proposition est habile. À ceux qui penseraient qu'une démarche créatrice indépendante et cohérente ne peut pas se développer dans le cadre contraignant de la commande publique, Goulet tente de démontrer le contraire. Au-delà de la spécificité de chacune des commandes, elle a développé une pensée cohérente, riche et complexe de l'espace, de sa représentation et de son



Rose-Marie Goulet, *S'* : détail de la réserve. Installation *in progress*, ouverture pratiquée dans les boîtiers. Photo : Rose-Marie Goulet.

investissement[11]. L'autorétrospective, ici, rend intelligible une démarche artistique et contribue à la légitimer. Goulet revendique une place et une reconnaissance dans le champ de l'art, en dépit du cadre institutionnel restreint dans lequel elle a choisi d'opérer. Elle propose également des stratégies d'exposition de l'art public qui pourraient contribuer à renouveler une pratique muséale peu développée, soumise aux modèles traditionnels et didactiques de la rétrospective chronologique ou de l'analyse génétique.

ANNE BÉNICHOU

NOTES

[1] Le centre d'information en art contemporain Artexte développe actuellement une telle base de données. Goulet est à l'origine de ce projet.

[2] Voir entre autres : Rose-Marie Goulet, « De la Politique d'intégration des arts à l'art public, expériences et enjeux », dans *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement 1981-2001*, Culture et communication, Québec, 2004.

[3] Frédéric Pousin, « La représentation : virtualité de la figure architecturale », dans Philippe Boudon (sous la dir.), *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Presses universitaires de France, Paris, 1991, p. 123. Je remercie Alain Paiement d'avoir porté cet ouvrage à mon attention.

[4] *Ibid.*, p. 121.

[5] Philippe Deshayes, « L'intelligibilité de la conception architecturale : l'embrayage comme correspondance », dans Philippe Boudon (sous la dir.), *op. cit.*, p. 215.

[6] Rose-Marie Goulet, texte de conférence, table ronde *Du champ de l'art public à la sphère de l'atelier. Les effets de la maquette sur le travail de l'artiste*, Axe Néo 7, Hull, octobre 1994, texte photocopié, p. 5.

[7] *Ibid.*

[8] Philippe Boudon, « Avant-propos : pourquoi l'échelle », dans Philippe Boudon (sous la dir.), *op. cit.*, p. 1-24.

[9] Je pense, entre autres, à l'exposition d'Herzog & de Meuron, *Archéologie de l'imaginaire*, présentée au Centre Canadien d'Architecture à Montréal en 2003.

[10] Frédéric Migayrou, « Art, architecture. Principes de la collection sans objet », dans *Collections en mouvement*, Flammarion, Paris, 1995, p. 94.

[11] On peut regretter l'absence d'une réflexion d'ordre politique sur l'investissement de l'espace public.