

ETC



Patrick Raynaud
L'in situ déménagement : changement d'adresse

Johanne Lamoureux

Volume 1, Number 3, Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36247ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lamoureux, J. (1988). Patrick Raynaud : *l'in situ* déménagement : changement d'adresse. *ETC*, 1(3), 47–49.

Patrick Raynaud L'in situ déménage : changement d'adresse

Lors de son récent passage à Montréal en octobre et novembre derniers, Patrick Raynaud nous accordé une longue entrevue dont je n'ai pu retenir ici que les considérations portant sur la pratique *in situ* et les remarques analysant l'installation qu'il venait alors de «construire» pour son exposition à la galerie Optica.

Johanne Lamoureux : *Patrick Raynaud, c'est votre deuxième visite au Canada. Vous avez exposé l'an dernier à la galerie Axe Néo-7 à Hull et vous êtes cet automne à la galerie Optica, de retour avec une installation qui, une fois encore, semble faire référence à la situation actuelle de l'in situ plutôt qu'au lieu où cette pièce se trouve. Peut-on dire qu'il y a une distinction assez nette dans votre travail entre l'installation et l'in situ ?*

Patrick Raynaud : Je travaille depuis quelque temps une notion que j'appelle l'*in situ* déménageable : ce sont des travaux qui sont généralement faits spécialement en fonction d'un lieu, mais qui peuvent être présentés ailleurs. Cette présentation ultérieure est tout à fait indiquée dans le premier travail : une des composantes de ces pièces, celle de Montréal comme celle d'Axe Néo-7, toutes deux faites sur les lieux, et la caisse d'emballage qui est susceptible de rembarquer le matériel et de permettre de le déménager dans un autre endroit. J'ai le sentiment que l'*in situ* devient une chose obligatoire pour certaines catégories d'artistes ou pour tout ce qui se rapporte aux expositions internationales. J'ai aussi le sentiment que, si l'*in situ* a eu et a encore tellement d'importance, c'est en fonction de facteurs disons «impurs», de nature économique ou organisationnelle. Quand on se penche un peu sur les questions de prix des transports ou des emballages, on comprend très vite qu'il est beaucoup plus facile d'inviter un artiste à travailler sur place. Je veux poser des questions sur «qu'est-ce qu'un travail *in situ* ?». Est-ce que l'artiste est toujours censé être intéressé par le lieu où il expose ? C'est un peu ça qu'on demande aux artistes : peu importe où ils arrivent, ils doivent faire un travail en fonction de ce lieu. Or il peut arriver qu'un lieu ne m'intéresse pas. Ce sont ces contradictions que j'interroge dans les pièces que je fais actuellement.

J.L. : *À mon avis, si l'in situ est aujourd'hui devenu «obligatoire», cela tient aussi à des facteurs autres qu'économiques. L'in situ entraîne une «prime» pour le commanditaire qui est presque assurée, via les nouvelles contraintes à l'in situ, de se trouver indirectement ou non commenté. L'in situ, dans les villes qui organisent des expositions ponctuelles (non cycliques), relève parfois d'un fonctionnement quasi publicitaire. Je pense à Münster par exemple, où l'histoire de la ville était une des déterminations dont on recommandait la prise en compte.*

P.R. : Oui, dans mon travail, je pose cette question-là. Il est sûr qu'à Münster, il y a des gens qui ont réagi à



Patrick Raynaud, *La question de l'in situ*, 1986. Installation à la galerie Axe Néo-7, Hull

cette question de l'*in situ* tout à fait à côté. De toute façon, même chez les jeunes artistes allemands, on trouve un rejet du travail *in situ*. Ils se posent des questions qui touchent plus au «au comment c'est fait» que «où c'est fait». J'ai toujours eu plus tendance à travailler sur l'historique du lieu que sur la «géographie». Disons que je m'inscris un peu entre les deux mais l'historique me paraît plus intéressant. À Münster, le travail de Buren sur les portes, qui sont d'anciennes fortifications et qui se situent dans l'histoire, produit un décalage même chez un des tenants de l'*in situ*. Il s'intéresse alors plus aux choses qui sont du passé et non pas simplement à la géographie institutionnelle ou à l'arpentage d'un lieu.

J.L. : *Les déterminations très fortes de l'in situ ont souvent été d'abord d'ordre institutionnel ou physique, et très liées au contexte artistique. Elles ont aujourd'hui tendance à s'élargir.*

P.R. : Oui. On pouvait penser devant certaines formes d'*in situ* aux grands décorateurs de la Renaissance. Le statut de l'artiste s'est trouvé pendant assez longtemps (et se trouve encore souvent) semblable à celui des grands artistes pérégrinateurs qui passaient de l'Italie en France et en Hollande à l'appel des princes. C'est un peu cette dimension de l'*in situ* qui entraîne le voyage. Si je présente dans la pièce de Montréal une partie de mes bagages, c'est parce que, dans ces conditions, mes bagages deviennent pratiquement mon atelier. Je présente la valise comme lieu du travail et comme objet du travail.

J.L. : *Les boîtes d'Optica offrent au moins une double référence : à première vue, elles font référence à une*

certaine archéologie de l'in situ (la mise en place des boîtes du minimal, celles de Judd notamment), mais elles renvoient aussi, dans leur « contenu » nécessaire à vos propres pérégrinations d'artistes, à la Boîte en Valise de Duchamp.

P.R. : Je crois que les artistes occidentaux ne peuvent pas échapper à Duchamp. Duchamp est toujours présent dans mon travail. La référence à Judd est un peu nouvelle : la sculpture minimaliste n'est citée dans mon travail que depuis assez peu de temps, depuis que j'utilise la caisse. Ça m'amuse pour les caisses de Montréal de retrouver des qualités de contre-plaqué qui rappelaient celles du contre-plaqué des premières boîtes de Judd. Le contre-plaqué en Europe n'est pas pareil.

J.L. : Il y a quand même une déviation par rapport aux caisses de Judd. Au moment où ces œuvres-là faisaient l'actualité, on avait l'extraordinaire bonne volonté de croire qu'elles étaient des formes neutres, surtout pas des contenants.

P.R. : Voilà. Elles sont devenues des contenants. Il est assez important pour moi d'avoir dans mon travail plusieurs niveaux d'approche. Quand on rentre dans la salle d'exposition, on peut très bien ne voir que des caisses. Or, il y a, à l'intérieur de chaque caisse, une série de photographies placées de façon à ce qu'on ne les découvre qu'en s'approchant, selon une vue en plongée. Donc, il y a deux visions de la pièce : une fait référence à la sculpture minimaliste; une mise en place extrêmement rigoureuse de quatorze caisses posées à égale distance les unes des autres et en oblique dans l'espace de la galerie de manière à montrer justement que ce n'est pas tout à fait en place, que c'est dans une position un peu ambiguë par rapport à l'espace. À l'intérieur de ces caisses, l'ambiguïté continue : on s'aperçoit que ce qui y est représenté sont des objets du voyage, des objets personnels. Des cibachromes éclairés par de la lumière intérieure les reproduisant grandeur nature. C'est de la photo minimum : ce sont des photos qui ont été prises à la taille des objets, exactement dans la position où le regardeur est censé se situer par rapport à la photographie in situ (en plongée).

J.L. : Vous avez parlé de la mise en boîte. C'est une dimension très importante de votre travail. Mais la mise en place des objets photographiés est aussi très importante. Il ne s'agit pas du même type de disposition selon qu'on regarde les caisses de droite (celles qui présentent votre matériel de travail et de représentation) ou l'autre rangée de caisse (où se trouvent photographiés les vêtements que vous portez). Il y a un désordre au sein des instruments de travail : ces arrangements simulent un certain désordre qui dérobe une partie des objets exposés, en retarde ou en complique la reconnaissance, alors que la disposition des vêtements est différente. Vous les exposez comme dans ces nouvelles vitrines qui privilégient l'étalage horizontal, en ensembles coordonnés, prêts à porter :

les chaussettes assorties à la cravate et les bretelles à la chemise. Or, on traîne généralement dans ces valises des assemblages plus paradigmatiques que syntagmatiques : on place ses chemises avec ses chemises et ses chaussettes avec ses chaussettes.

P.R. : Cette image de vêtements était très difficile à gérer. J'ai fait beaucoup d'essais parce que je ne voulais pas que ce soit une image de vêtements pour magazines, pour *Vogue hommes*, ou alors que ce soit une image de vêtements portés, avec toutes les références à l'humain, à la crasse... Je ne voulais pas du tout que ce soit des choses uniquement pour une valise. C'est vrai qu'il y a une référence à l'étalage, mais en même temps, on sent que ces vêtements ont été portés donc ce n'est pas non plus de l'étalage. C'est un peu comme au moment de faire sa valise quand on décide ce qu'on va emporter. C'est ce type de moment qui a été poussé dans le sens de l'« esthétique ». Si vous voulez, on peut dire que dans ces deux lignes de caisses, il y a, d'un côté, le conceptuel et, de l'autre, il y a l'esthétique, tout ça dans la même valise. D'un côté, des papiers, des crayons, etc., puis de l'autre des vêtements placés un peu à la façon d'un peintre « artistiquement ».

J.L. : Dans ces boîtes, il y a une chose que, jusqu'à présent, dans votre travail commentant l'installation, l'on n'avait guère vu apparaître, c'est la forte présence du nom propre. Vous opposez d'un côté la récurrence de votre nom propre (sur les cartes de crédit, les articles de revue, dans les catalogues) à la griffe des vêtements exposés dans les caisses de l'autre rangée. C'est assez audacieux. Vous n'avez pas eu peur de prêter le flanc aux critiques ?

P.R. : Une chose dont on commence un peu à se rendre compte à propos de mon travail, c'est qu'il s'agit d'un travail assez « culotté ». C'est une pièce qui n'a pas peur, en posant des questions sur le travail des artistes, de se faire répondre qu'« on n'est pas un vrai artiste ». C'est vrai, toutes les choses sont griffées. Il y a le label Jean-Paul Gauthier, le label Patrick Raynaud, le label Valentino...

J.L. : Cela renvoie au concept de mode...

P.R. : ... et le concept de mode est très très évident en ce moment. Si vous regardez attentivement, vous verrez dans une caisse un t-shirt qui reproduit une pièce de Gilbert and George. Quand je mets de façon récurrente comme ça le label des couturiers, ça signifie aussi qu'on sait quand même bien qu'en art contemporain, le label d'une galerie, le label d'un artiste sont des choses très importantes qui parfois priment le travail.

J.L. : Il y a un aspect de votre travail qui paraît s'être ici un peu adouci par rapport aux œuvres que vous aviez montrées à Aperto, lors de la dernière Biennale de Venise : le côté kitsch. Je pense à la référence au gâteau, aux petites « lumières de Noël », aux tulles, à la palette violacée... Qu'est-il advenu du kitsch dans l'œuvre d'Optica ? et plus généralement, pourquoi le kitsch dans votre travail ?



Patrick Raynaud, *Transports (Journal de voyage Paris-Montréal)*. Installation présentée à la Galerie Optica en novembre 1987.
Photo: Denis Farley

P.R. : Quand j'ai fait les pièces à Venise, je me suis dit : «Pourquoi je ne ferais pas une sculpture autour de la pâtisserie viennoise ?» Un critique à Venise a dit : «Ce n'est pas bon parce que ça ressemble à une pâtisserie.» C'était ridicule comme critique car la référence à la pâtisserie était incluse dans le travail : on ne pouvait pas la lui reprocher! Si je pousse un peu dans le kitsch, c'est pour provoquer quelque chose. Et si mon travail est parfois mal perçu par certains conservateurs, c'est qu'en fait depuis le début, il est toujours en train de leur demander : «Qu'est-ce que c'est votre goût ?» Il y a toujours un aspect provocant dans le kitsch. Finalement, mon travail fait un peu peur à certains moments parce qu'on se dit : «Et bien voilà, c'est quand même un peu de mauvais goût.» Vous dites que dans cette pièce à Optica, le kitsch disparaît. Je ne crois pas qu'il disparaisse vraiment... D'abord, il y a les velours froissés qui supportent et présentent les objets. Donc la référence à un matériau kitsch est encore présente dans cette installation. C'est vrai peut-être qu'ici la «provocation» peut-être est ailleurs (il faut quand même dire que je ne suis pas quelqu'un qui veut faire sauter les obélisques) : elle tient plutôt à l'idée du label, de la mode et de la répétition du nom propre.

J.L. : Dans votre travail antérieur, il y a très souvent des références architecturales. Est-ce lié chez vous à la réflexion que vous poursuivez sur l'*in situ* ?

P.R. : Ça se situe à deux niveaux. C'est d'abord lié à la

problématique de l'*in situ*. J'ai souvent travaillé en fonction des lieux et il se trouve en plus qu'on m'a souvent proposé des lieux d'une qualité architecturale assez grande (ce ne sont pas les lieux les plus simples à gérer). Cela suscite forcément une attention pour le lieu. Les lieux d'exposition dans lesquels j'interviens sont généralement historiquement chargés, architecturalement chargés. Mais la référence à l'architecture, c'est aussi depuis toujours une de mes préoccupations. J'ai toujours été fasciné par l'architecture. Quand j'étais jeune, je me disais que c'était l'art numéro un. Il m'arrive encore de faire des voyages uniquement pour voir des architectures contemporaines. Toutefois, à l'intérieur de mon travail, ce qui m'a intéressé pendant un certain temps (et je ne suis pas le seul, beaucoup d'artistes ont travaillé avec l'architecture), c'était, là encore, l'architecture minimum, c'est-à-dire la maison, l'abri.

J.L. : Une «idée» d'architecture...

P.R. : Une «idée» d'architecture. La petite maison avec les deux pignons. La maison comme la dessinent les enfants. La référence à l'enfance est toujours présente dans mon travail. Là, il s'agissait de la maison minimum, dans tous ses états...

J.L. : La maison toujours déstabilisée ?

P.R. : Généralement déstabilisée, oui...