

L'in situ et Les lieux communs de Michel goulet

Véronique Rodriguez

Numéro 17, automne 1991

Concours ESPACE/CRITIQUE

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rodriguez, V. (1991). *L'in situ et Les lieux communs* de Michel goulet. *Espace Sculpture*, (17), 12-14.

L'in situ et Les lieux communs

de Michel Goulet

Véronique Rodriguez



Michel Goulet, *Les lieux communs*, 1990.
Doris C. Freedman Plaza, New York.
Courtoisie de la galerie Christiane Chassay.

Qui parle de la sculpture contemporaine, parle inévitablement du lieu dans lequel elle s'inscrit, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une installation dans un lieu public. La sculpture publique est déjà l'objet d'une abondante littérature, mais mon intérêt va se porter sur un de ses aspects précis, celui de sa prise en compte du site dans lequel elle va s'installer et ce, dans le cas de la sculpture de Michel Goulet, *Les lieux communs*. Ces considérations, sur le lieu d'accueil de l'oeuvre, se regroupent autour de la problématique de l'in situ.

Il semble que ce soit Barbara Rose qui, la première, ait utilisé la locution *in situ* pour l'art con-

temporain¹. La légende photographique de l'oeuvre de Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on a Caterpillar Truck* (1969), comprend in situ dans son sens latin, qui signifie en situation². Par là même, elle nous indique que l'oeuvre est installée dans le lieu pour lequel elle a été conçue, comme le confirment les dessins préparatoires de l'artiste sur l'environnement immédiat de la sculpture.

L'in situ est peu à peu devenu une locution facile pour désigner toute oeuvre installée dans son lieu de destination premier. Cependant, l'in situ est une pratique artistique généralisée sans pour autant avoir de définition claire, dans la mesure où son

historiographie critique s'est constituée autour d'études de cas. Par conséquent, pour considérer une définition, il est nécessaire d'avoir recours, dans un premier temps, aux récits autorisés des artistes. Deux artistes, Daniel Buren et Richard Serra, ont permis de mieux cerner cette pratique.

Dès 1971, Daniel Buren utilise cette locution pour qualifier ses oeuvres. Il entend alors par in situ une localisation spatio-temporelle, c'est-à-dire que l'oeuvre in situ n'existe que dans le lieu où elle est installée pour un temps donné. La durée de vie d'une telle oeuvre est donc dépendante de la disponibilité de son lieu d'accueil. Cette contrainte de temps est propre à toute oeuvre dans un contexte



d'exposition temporaire. Les seules traces que l'on puisse conserver de cette situation éphémère, précisément dans le cas d'une oeuvre in situ, sont photographiques³.

Chaque utilisation de la locution in situ, dans le travail de Daniel Buren, était toujours appuyée par une explication pour préciser son propos, car ce n'est qu'en 1985 qu'il donnera une définition plus complète de ce qu'il entend par in situ : « Employée pour définir mon travail depuis une quinzaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. [...] La locution de travail in situ prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par la "transformation du lieu d'accueil". [...] Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu [...] "In situ" veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lieu volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le travail qui s'y fait, s'y présente, s'y expose ».⁴

En déterminant son utilisation de la locution in

situ, Daniel Buren complète ce que Barbara Rose indiquait dans sa légende photographique avec l'exposition de l'oeuvre dans son lieu de destination prévu par Claes Oldenburg. La sculpture ne prend plus seulement en compte les déterminations physiques du lieu dans lequel elle s'inscrit, elle ne transforme pas uniquement son lieu d'accueil, mais fait interagir l'un avec l'autre.

La position de Richard Serra semble aussi catégorique quant à la dépendance de l'oeuvre au site, lorsqu'il déclare : « To move this work is to destroy it »⁵. Les usagers de la Federal Plaza, à New York, voulaient que *Titled Arc* soit retirée de leur place, pour éventuellement l'installer ailleurs. Cette re-

une oeuvre plus ou moins in situ, mais les rapports qu'ils développent avec son indexation dans son lieu d'accueil.

Parmi les réalisations in situ, il faut distinguer deux groupes d'oeuvres. Celles qui prennent en compte les paramètres spécifiques d'un site, comme *Titled Arc* à la Federal Plaza, où l'oeuvre devient le site, et celles qui ne tirent parti que de quelques caractéristiques de leur espace d'accueil. Ces dernières deviennent alors déplaçables, à la condition de réunir dans le nouveau site, les traits générateurs de l'oeuvre. Il est donc pratiquement certain que ces oeuvres ne tiennent pas compte du lieu physique dans lequel elles s'insèrent, mais plus d'une idée du lieu. Cependant, dans les deux cas, nous pouvons appeler ces oeuvres *in situ* parce qu'elles relèvent du site, leur réseau de significations procède du topos.

Les différentes réflexions sur l'in situ, qu'elles soient pratiques ou théoriques, ont des paramètres communs, mais elles introduisent toujours des éléments différents. Il n'existe donc pas une seule définition de l'in situ, mais des considérations sur cette pratique. Dans tous les cas, la prise en compte du lieu d'installation est claire, l'oeuvre in situ est conçue pour un espace très précis, le site devient une de ses composantes axiomatiques.

Ainsi, les oeuvres réalisées dans le cadre du Programme d'intégration des arts à l'architecture, le 1%, appartiennent à cet ensemble. Dans le sens où Richard Serra l'entend, les oeuvres du 1% seraient donc des oeuvres in situ par excellence, indéplaçables, puisqu'elles ont pris en compte un seul site d'installation, dès le début de leur conception. Ces oeuvres sont intégrées à un édifice architectural. Un espace, généralement déterminé par l'architecte du projet, leur est alloué, le sculpteur devant produire une oeuvre pour ce site précis. Il s'agit donc bien d'un programme d'intégration et non d'insertion d'une oeuvre à un édifice. Pourtant, ces oeuvres soulevaient quelques problèmes de relation à leur environnement, et il semblait que le manque de communi-

localisation était irrecevable pour Richard Serra, dans la mesure où l'oeuvre avait été conçue précisément pour cet espace public, elle interrogeait le passant sur son parcours, en interférant sa circulation. Mais cet argument de l'adéquation de l'oeuvre au site, largement repris au cours des séances publiques du procès, n'est pas arrivé à bout des réticences des opposants. Le 15 mars 1989, *Titled Arc* était morcelée et enlevée de la Federal Plaza.⁶

L'indexation topique de l'oeuvre in situ devient donc un postulat de son installation, mais d'autres éléments interviennent également. Afin que la réception de l'oeuvre soit positive, de la part de ses usagers quotidiens, il est important que les liens développés, entre la sculpture et le site, soient immédiatement appréhendés. Le spectateur est actif face à l'oeuvre, il réfléchit, effectue des mises en relations de l'une à l'autre. Il ne doit y avoir aucune ambiguïté possible.

La prise en compte du lieu dans lequel la sculpture s'inscrit est renforcée par d'autres paramètres, qu'ils soient contextuels, temporels, etc...⁷ Cependant, ce n'est pas l'addition de ces éléments qui font

Michel Goulet, *Les lieux communs*, 1990. C.L.S.C. de Ville Saint-Laurent.

cation entre l'architecte et l'artiste en soit la cause. Les deux constructions deviennent indépendantes l'une de l'autre : le bâtiment et la sculpture. Mais mon propos n'est pas, ici, de faire le procès du Programme d'intégration des arts à l'architecture, mais plutôt de parler d'un cas intéressant, celui des *Lieux communs* de Michel Goulet.

Cette oeuvre fait partie d'un projet du 1%, celui de la construction d'un Centre local de services communautaires (C.L.S.C.) à Ville Saint-Laurent, boulevard Sainte-Croix. Michel Goulet a donc pris en considération le site, pour concevoir *Les lieux communs* : «Ce n'est pas une clientèle que je connais bien, dit-il, je ne sais pas quelles sont ses préoccupations. Tout ce que je savais c'était que ces gens avaient des choses à partager, des choses en moins, des choses en plus, et qu'ils allaient au C.L.S.C. pour toutes sortes de raisons, autant pour se rencontrer que pour se faire soigner, ou pour régler des problèmes familiaux... C'est à peu près le rôle aussi de ce cercle de gens, un peu comme un cercle d'une thérapie de groupe où l'on pourrait se rencontrer. Je voulais que ce soit un lieu de rassemblement, que les gens se parlent, se voient face à face, côte à côte. C'est surtout le contexte de rencontre que j'ai voulu évoquer».⁸

Les lieux communs ont donc été conçus pour cet espace architectural, signé Jacques Garrant, mitoyen avec l'Hôpital de Ville Saint-Laurent. Michel Goulet semble plus avoir tenu compte d'une idée, d'une indexation contextuelle, celle du C.L.S.C. que du site géographique en tant que tel.

Cette oeuvre, imaginée pour un site précis, a pourtant été exposée ailleurs, et ce, avant son installation à Ville Saint-Laurent. Lorsque Michel Goulet a été reçu à la sélection sur dossier par le *Public Art Fund* à New York, il devait alors se présenter à la deuxième épreuve, avec une oeuvre à exposer à la Doris C. Freedman Plaza.⁹ Il n'avait alors, à sa disposition, aucune oeuvre appropriée qui puisse être installée dans un tel site, ni assez de temps pour préparer un projet spécifique à cette place. Cependant, la maquette des *Lieux communs* avait déjà été acceptée par le C.L.S.C. et il travaillait sur cette pièce. Afin de savoir si cette oeuvre pouvait éven-

tuellement être adéquate à la Doris C. Freedman Plaza, il est allé voir le site proposé et l'a estimé encore plus intéressant parce que : «c'était encore plus de gens qui ne se connaissaient pas; les mettre ensemble était un risque encore plus grand»¹⁰.

Le projet a été accepté, *Les lieux communs* ont été exposés du 24 février au 31 mai 1990 à l'entrée sud de Central Park. Il semblerait que des New-Yorkais, lorsqu'ils ont vu la disposition de l'oeuvre pendant son installation, ont douté de sa réussite. Dans une mégapole comme New York, on ne devait pas imposer à des gens de se rencontrer, de s'asseoir ensemble. Pourtant le projet a fonctionné au-delà des espérances. Lorsqu'il a commencé à démonter l'oeuvre, Michel Goulet a reçu quelques commentaires : «On n'y croyait pas. On était mal à l'aise, mais ça nous faisait une chaise pour manger notre lunch. Et finalement, à force de revoir les mêmes personnes qui venaient s'y asseoir, on a commencé à se poser des questions, à se parler. Et on a parlé beaucoup ici, tous les midis, en prenant notre lunch».¹¹

Certains usagers des *Lieux communs* voulaient faire des pressions pour qu'ils restent en place à plus long terme. Ce n'était malheureusement pas le but de l'exercice, mais cela montre que l'installation de la sculpture à New York a été un succès. Le plus étonnant reste néanmoins la réception de la sculpture par un public plus enthousiaste dans son lieu d'exposition temporaire qu'à Ville Saint-Laurent. Pourtant, elle a été conçue pour le C.L.S.C. ; comment peut-elle, alors, être plus appropriée pour un autre site?

La réponse, apparemment, vient de l'installation même de l'oeuvre au C.L.S.C. *Les lieux communs* semblent cachés, avec une absence totale de mise en valeur de la part de l'architecte. Ils sont situés dans un renforcement dominé par deux lampadaires, et bientôt à demi dissimulés par la croissance des arbustes. De plus, la présence d'un socle oppose entièrement les deux installations. Celle de Ville Saint-Laurent est disposée sur une dalle de béton carrée, de 4,8 mètres de côté. Cette plaque est entourée par la pelouse, elle isole l'oeuvre du reste de la place. La sculpture, dans son écrin vert, devient une chose à regarder, une statue sur un socle qui ne tient pas compte de son environnement.

«J'aurais aimé, à Ville Saint-Laurent, que ce soit une très grande place (la place, à New York, était cent fois plus grande). Une pièce comme celle-là ne devrait pas être juste pour la clientèle du C.L.S.C., mais aussi pour les gens de la rue. Donc, partir du trottoir qui devient une place à laquelle tu as aussi accès».¹²

À New York, Michel Goulet a pu éviter la difficulté d'un éventuel écrasement de la sculpture, par les édifices gigantesques qui entourent la place, en élargissant légèrement le cercle formé par les chaises. Cependant, à Ville Saint-Laurent comme à New York, les chaises sont à l'échelle humaine, elles restent un outil pour le corps.

Ce qui diffère, ce qui a permis aux *Lieux communs* d'être aussi bien acceptés à New York, c'est que Michel Goulet a tenu compte dans la conception de son projet d'une indexation contextuelle de l'oeuvre au site. Il a sacrifié le lieu pour lier l'espace

et l'échelle.¹³

«Je n'ai pas tenu compte du contexte physique de l'espace, précise-t-il, mais uniquement du contexte psychologique»¹⁴.

Par là même, *Les lieux communs*, sculpture in situ, peuvent être installés dans différents sites, à condition de respecter certaines exigences. La sculpture demande d'être installée dans un lieu où les gens ne se connaissent pas, à l'inverse de ce qui se passe dans une vie de quartier par exemple. La clientèle de l'oeuvre, à New York et au C.L.S.C., est un peu la même car dans les deux cas ce sont des gens anonymes, qui veulent le rester. De l'oeuvre, il ne reste donc qu'une idée générale, celle du rapprochement de gens anonymes, d'une invitation à s'asseoir ensemble, à se parler. *Les lieux communs* diffèrent alors du cas de *Titled Arc* de Richard Serra dans la mesure où un déplacement de l'oeuvre peut être envisagé, sans qu'elle soit détruite pour autant. Quoique laisser l'oeuvre au C.L.S.C. de Ville Saint-Laurent, avec l'installation présente, risque de mener à sa destruction.

Les lieux communs se rapportent toujours à l'in situ, que l'on pourrait appeler "itinérant", dans la mesure où l'échelle et l'espace sont liés, et l'interaction de l'oeuvre avec le public réalisée. Au regard de la popularité des *Lieux communs* à Central Park, on peut conclure cette brève présentation de la situation des *Lieux communs* en s'interrogeant sur la nécessité de les laisser dans leur lieu d'accueil actuel, plutôt que de les déplacer dans un lieu plus en vue, peut être ailleurs sur le terrain du C.L.S.C., à Ville Saint-Laurent. ♦

- 1 Voir l'article de Jean-Marc Poinot, "L'in situ et la circonstance de sa mise en vue", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, no 27, printemps 1989, pp. 66-75.
- 2 Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, New York, Museum of Modern Art, 1969, p. 113.
- 3 Ce rapport entre l'oeuvre in situ de Daniel Buren et la photographie a fait l'objet d'un article de Catherine Francblin, "Une image en transit", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, no 27, printemps 1989, pp. 56-65.
- 4 Daniel Buren, cité par Jean-Marc Poinot, "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine", *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 327.
- 5 Richard Serra, cité par Douglas Crimp, "Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity", *Richard Serra Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1986, p. 42.
- 6 Nous retrouvons toute l'histoire de *Titled Arc* dans l'article de Richard Serra, "Titled Arc Destroyed", *Art in America*, vol. 77 no 5, mai 1989, pp. 34-37.
- 7 Les différentes indexations d'une oeuvre in situ ont été développées, à partir d'exemples, dans Michel Gauthier, *Les contraintes de l'endroit*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1989, p. 112.
- 8 Entretien personnel, non publié, avec Michel Goulet, le 7 mai 1991.
- 9 Entrée sud de Central Park à New York, au coin de la 5e avenue et de la 60e rue.
- 10 Michel Goulet, voir note 8.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Thierry de Duve, "Ex situ", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, no 27, printemps 1989, pp. 39-55. Thierry de Duve part du postulat qu'un site est la conjugaison harmonique du lieu, de l'espace et de l'échelle, et constate que dans la sculpture moderne, un de ces trois paramètres est toujours sacrifié. Par conséquent, il ne reste plus que des "non-site".
- 14 Michel Goulet, voir note 8.