

ETC



Vue de l'intérieur

Rachel Whiteread, *Transient Spaces*, Deutsche Guggenheim
Berlin. 27 octobre 2001 - 13 janvier 2002

Maïté Vissault

Number 57, March–April–May 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35278ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (2002). Review of [Vue de l'intérieur / Rachel Whiteread, *Transient Spaces*, Deutsche Guggenheim Berlin. 27 octobre 2001 - 13 janvier 2002]. *ETC*, (57), 74–76.

Berlin

VUE DE L'INTÉRIEUR

Rachel Whiteread, *Transient Spaces*, Deutsche Guggenheim Berlin.
27 octobre 2001 - 13 janvier 2002

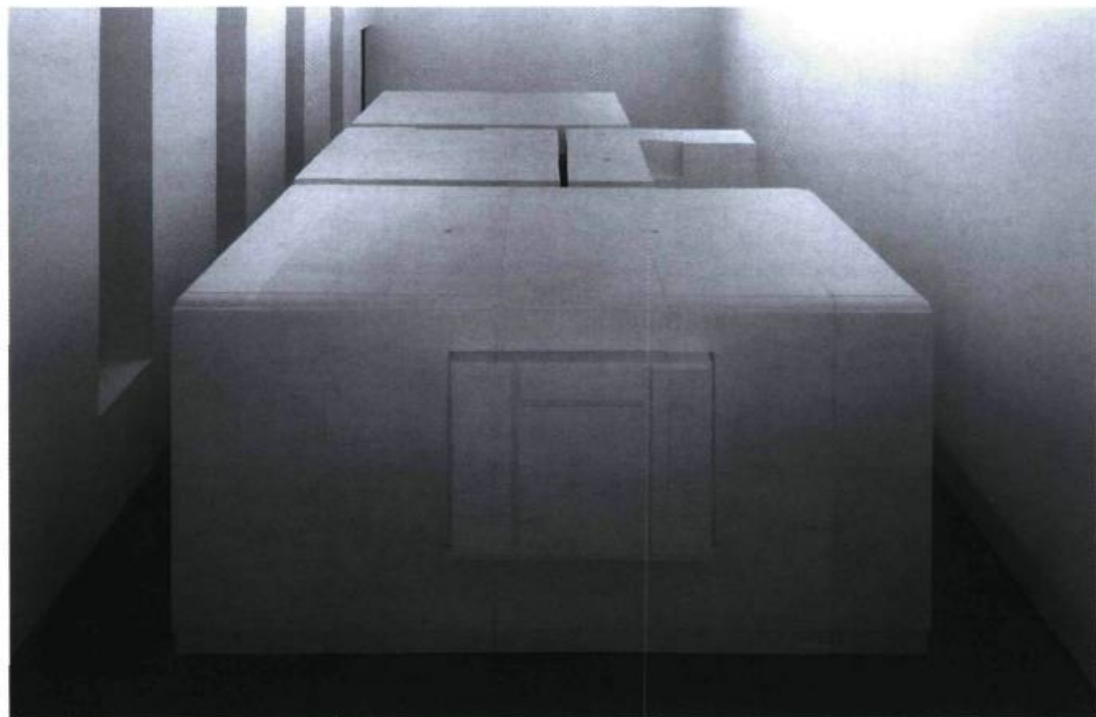
À l'instar de Gregor Schneider¹, Rachel Whiteread utilise l'espace comme matériau de ses œuvres sculpturales. Comme lui, elle en dévoile la dimension humaine, en révélant la présence, en usant de ces infimes décalages permis par l'art. Cependant, elle emploie des procédés et logiques différents – presque inverses – de ceux employés par son confrère allemand² : ainsi, au lieu de dédoubler l'espace, de le construire et de le déconstruire sans fin, Whiteread le « momifie »³, le fige.

Amorcé à la fin des années 80, le travail sculptural de cette jeune artiste fraîchement sortie de la fameuse Slade School of Art de Londres se concentre en effet, dès ses prémices, sur la définition ou perception de l'espace, comme lieu de relations et lieu de tensions entre le plein – la forme, le contour, le mur – et le vide, l'air : elle fossilise alors dans le plâtre l'empreinte de parties de son corps (*ear*, 1986) et construit des constellations d'objets qui sont autant de constellations de volumes, comme par exemple l'emboîtement « fortuit » d'une chaise et d'un dessus-de-lit, ce dernier élément venant occuper l'espace formé sous le siège par la rencontre des pieds et du sol, ou encore l'encastrement de deux chaises aux deux extrémités d'une banquette. De cette manière, le volume respectif des objets utilisés se révèle à travers l'annexion réciproque de leur volume négatif. Particulièrement sensible aux objets, à la manière dont se structure l'es-

pace, aux relations spatiales qui régissent les rapports entre les choses, contenantes ou contenues, Whiteread « fouille » ainsi l'intérieur des choses.

« J'ai moulé la pièce à la main, centimètre par centimètre, en mélangeant le plâtre, en le répandant sur les murs, en découpant ensuite chaque bloc, puis en le remettant en place et en moulant le suivant. [...] Je voulais découvrir et représenter les entrailles d'une maison »⁴, dira-t-elle à propos de la confection en 1990 de sa première empreinte « à la main » d'une pièce, grandeur nature : *Ghost*.

Paradigme de toute l'œuvre, *Ghost*, avant d'être une stricte représentation formelle du vide qui compose l'espace de l'atelier, est une tentative de définition de l'espace selon la mesure du corps humain. Comme le remarquera l'artiste elle-même à Francesco Bonami en 1997, *Ghost* avait quelque chose de spirituel. Cela transpire jusque dans son titre⁵. Ainsi, en deçà de l'imposante cohérence conceptuelle – presque minimaliste – de la démarche artistique de Whiteread, sa sculpture est faite de dimensions humaines, de sensations, d'identifications, d'histoires... Les objets détournés, moulés, dépecés par l'artiste sont tous des surfaces de projection, des peaux qui cachent leur histoire singulière, leur âme, dans leur fort intérieur : des chaises, des tables, des lits, des baignoires, des placards, des pièces et même des bouts de parquets, des sols... Ils appartiennent tous au registre du mobilier ou de la construction, à l'univers quotidien de l'homme et ont été conçus pour le supporter ou le contenir; ce sont, en quelque sorte, les pro-



thèses ordinaires de son mouvement et de son histoire. De plus, il ne s'agit pas d'objets standards, de paradigmes ou de modèles génériques, évoquant les artefacts de l'homme mais, bien au contraire, d'objets ayant une âme et même une histoire propres. *Closet* (1988) est ainsi autant le moulage de l'intérieur d'un placard recouvert de feutre noir que l'image de cette peur de l'inconnu qui étreignait la jeune artiste pendant son enfance. *Amber Bed* (1991) n'est pas un simple lit mais la trace, l'empreinte, la posture d'un lit usé, abandonné, délaissé, arc-bouté, adossé à un mur quelconque. *House* – œuvre d'art dans l'espace public réalisée en août 1993 et détruite six mois plus tard – est plus qu'un moulage en béton de l'intérieur d'une maison victorienne type; elle est la transformation, du jour au lendemain, d'une maison de travailleurs des faubourgs du fin fond de l'Est londonien en monument.

« *It was about embodying a very simple notion of mummifying the space inside a house – to turn a space inside out – to transcribe the imprint of a universal space* »⁶, expliquera Whiteread à Francesco Bonami, qui l'interviewait sur ses intentions lors de la réalisation de cette pièce. Se tenant seule au milieu d'un parc face à un front de bâtiments inéluctablement « étrangers » et hostiles, dernier vestige de la vie révolue d'un quartier, la présence perturbante de cette bâtisse « fantôme » renvoyait toutefois les usagers des lieux – et les curieux – plus à la réalité physique et historique de cet espace urbain, qu'à l'idée d'un espace universel. Rien d'étonnant donc que cette maison de béton, sans murs, exhibant irrévérencieusement ses entrailles, tout en étant malgré tout impénétrable et intraitable, ait réveillé les conflits sociaux qui sommeillaient dans le quartier et, comme dans le fameux cas du *Tilted Arc* de Richard Serra, ait engendré l'hostilité du voisinage.

Comme le dira si justement Bruce Nauman, dont le travail précurseur fut souvent comparé à celui de la jeune artiste londonienne du fait de quelques similitudes flagrantes⁷ :

« Tant l'intérieur que l'extérieur déterminent nos réactions physiques, physiologiques et psychologiques, la façon dont nous observons un objet. »⁸ *House, Closet* et la plupart des autres œuvres de Whiteread sont ainsi à la fois des traces d'objets dans le monde et des surfaces, des peaux où se projette notre appréhension de l'existence. En s'intéressant à l'existence des choses, l'artiste ne fait donc pas que leur offrir un nouveau corps qui les réifie en objet autonome et révèle leur personnalité singulière, elle exhibe aussi notre manière d'être au monde. Ainsi, lorsqu'elle moule l'intérieur de l'étage supérieur de la maison qu'elle vient juste d'acquérir – *Untitled (Appartement)* – ainsi que l'immense escalier qui relie la cave au rez-de-chaussée – *Untitled (Basement)*, et qu'elle les expose au musée – *Transient Spaces*, musée Guggenheim –,

elle effectue aussi bien une effigie de son objet qu'un portrait précis d'elle-même, dont elle offre la substance au spectateur.

« Ce qui m'intéresse, dira-t-elle à ce sujet, ce sont les dépôts, les traces qui subsistent des différentes périodes d'utilisation d'un bâtiment. »⁹ – *Transient Spaces*. En effet, la monumentalité de l'escalier renvoie à la vocation publique de cette maison victorienne ayant servi tout d'abord de synagogue pour héberger ensuite un commerce de textile, tandis que la rigueur et la sobriété des volumes qui composent l'appartement du haut, réservés aux espaces privés, sont la marque des transformations subies par la bâtisse, détruite pendant la seconde guerre mondiale et reconstruite en 1957. De plus, dans le rapport entre la monumentalité de l'escalier renversé sur son flanc et la masse géométrique plutôt tassée sur elle-même de l'appartement qui se profile à l'arrière, dans les dimensions mêmes de l'ensemble et de chaque partie et jusque dans les plus infimes détails, il persiste quelque chose – une trace infime – de l'histoire de ces espaces et du monde qui les a vus naître : quelques stigmates de la phase de reconstruction de l'après-guerre, du boom immobilier des années 60, des changements dans la structure urbaine des faubourgs londoniens et quelques restes dérisoires du passé singulier de l'édifice.

Simple traces, cette histoire est cependant « transitoire » (tout comme sa mise en exposition). Sa lisibilité est perturbée par la codification des signes provoquée par le procédé d'empreintes utilisé par Whiteread. En effet, comme l'écrit Georges Didi-Huberman : image dialectique par excellence, « l'empreinte désorientée la vision [...] impose un regard du contact : un regard paradoxal, qui s'interroge sur la tactilité des choses, des matières. »¹⁰

Avant d'être mémoire et Histoire, *Transient Spaces* est ainsi, du fait de sa monumentalité physique et de sa massivité opaque, monument : une représentation symbolique à la mémoire de « l'espace universel »¹¹. L'impression d'étrangeté ou la distanciation qui résulte de ce caractère commémoratif et public affublé à l'idée de monument – et à celle classique de sculpture – est cependant contredite par la sensation de petitesse, de proximité, d'intimité engendrée par la transposition de ces espaces intérieurs dans cet autre espace intérieur qu'est la salle d'exposition, le peu de recul laissé au spectateur pour déambuler autour des « sculptures » et la douceur laiteuse du plâtre plastifié utilisé par l'artiste. De plus, la présence matérielle massive de ces blocs vient buter sur notre sentiment habituel de l'espace, plutôt immatériel et insaisissable. De cette façon, Whiteread a construit *Transient Spaces* sur de multiples contradictions et oppositions, tant formelles qu'émotionnelles, qui s'enchevêtrent et se perdent dans la densité de la matière. Preuve en est l'impulsion qui fut à l'origine du projet : l'artiste, sollicitée par la fondation Guggenheim, prit pour objet de



Rachel Whiteread, *Untitled (Basement)*, 2001. Technique mixte. Deutsche Guggenheim Berlin. Photo: Mike Bruce.

référence la rotonde et la fameuse spirale du musée new-yorkais et en inversa littéralement la proposition. Bien que ce jeu de références inversées soit pour le public berlinois plutôt hermétique¹², cette confrontation originelle avec l'institution explique notamment la teneur des oppositions latentes dans l'œuvre – telles que celles qui éclatent par exemple dans la confrontation d'un espace architectural privé avec son « pendant » public – et montre bien de quelle matière « réflexive » est faite la sculpture de Whiteread, trop souvent restreinte à son seul aspect « minimaliste ayant du cœur »¹³, et s'inscrit dans une pratique radicalement contemporaine – plurielle et politique – de l'art comme « acte de résistance. »¹⁴ Elle procède ainsi par excès, inversions, dialectiques : celles du vide et du plein, de la présence et de l'absence, du positif et du négatif, de la forme et du contenu, du privé et du public, du formel et de l'émotionnel, de l'art et du politique, ou encore de la mémoire et de l'oubli, et introduit dans le corps même de la sculpture un mouvement de contradiction, d'émotion, de résistance par frottements, par contacts, qui la rend inéluctablement critique.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

¹ Voir l'article consacré à Gregor Schneider, paru dans le précédent numéro d'ETC.

² Née en 1963 à Ilford, dans la banlieue londonienne, Rachel Whiteread est de six ans l'aînée de Schneider. Elle appartient à ce groupe de jeunes artistes anglais propulsés, vers la milieu des années 90, sur les devants de la scène artistique internationale par le collectionneur Saatchi. Cf. mon article, « Young British Artist from the Saatchi Collection : État de choc », *ETC*, n° 45, 1999, p. 66-71.

³ Rachel Whiteread parlera elle-même de « momification de l'air » à propos de ses moulages d'espaces d'habitation.

⁴ Whiteread Rachel, « Entretien avec Hélène Gille », in Françoise Bonnefoy (dir.), *Un siècle de sculpture anglaise*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1996, p. 385.

⁵ Ce titre, par son aspect irrationnel, jure en effet vivement avec les autres titres utilisés par Whiteread, plutôt de style minimaliste et descriptif, comme par exemple *Untitled (One hundred spaces)*, une œuvre composée d'une centaine d'empreintes en résine colorée translucide d'espaces compris entre le siège et le sol de différentes chaises.

⁶ Rachel Whiteread, interviewée par Bonami Francesco, in Christiane Meyer-Stoll (dir.), *Art from the UK*, München, Ed. Ingvid Goetz, 1997, p. 158.

⁷ Notamment la phase qui s'étale entre 1965 et 1968, lorsque Nauman explore les relations entre le corps et l'espace. À cette époque, il réalise entre autres le vide de sa chaise : *Space under my Steel Chair*.

⁸ Bruce Nauman, interviewé par Joan Simon, *Art in America*, n° 9, 1988, p. 144, cité par Lisa Dennison, Craig Houser (dir.), *Rachel Whiteread : Transient Spaces*, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001, p. 32.

⁹ Rachel Whiteread, interviewé par Craig Houser, in *ibid.*, p. 38.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, in Didi-Huberman Georges (dir.), *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 69.

¹¹ Dernièrement, Whiteread a réalisé pour le Trafalgar Square de Londres un véritable monument à l'idée de monument, qui évoque l'attrance critique que l'artiste entretient avec ce « genre ». Il s'agit de la reproduction translucide du socle monumental qui la soutient – partie extrême de la rampe d'un escalier majestueux destinée à recevoir une sculpture. Posée sur la « tête », comme s'il s'agissait de son reflet parfait – narcisse –, *Monument* est ainsi un hommage paisible et grandiose au socle.

¹² Après Berlin, *Transient Spaces* sera aussi présentée à Bilbao et à New York.

¹³ Cf. l'interview de l'artiste réalisée par Craig Houser, in Lisa Dennison (dir.), *op. cit.*, 2001.

¹⁴ Cette définition de l'art est empruntée à Gilles Deleuze : « L'œuvre d'art n'est pas un moyen de communication l'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information ! En revanche : il a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui, il y a quelque chose à faire avec l'information et la communication. Oui : à titre d'acte de résistance. » Elle éclaire parfaitement l'art de Rachel Whiteread.

Bibliographie (sélection)

James Lingwood (éd.), *House*, London, Phaidon Press Limited, 1995.
 Rosalind Krauss, Mari Bartomeu, Morgan Stuart, Tarantino Michael, *Rachel Whiteread : Shedding life*, Liverpool, Tate Gallery, 1996.
 Lisa Dennison, Craig Houser (dir.), *Rachel Whiteread : Transient Spaces*, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.