

ETC



Maison u r morte

Gregor Schneider, *Totes Haus u r*, 49^e Biennale de Venise, Pavillon allemand. 10 juin - 24 novembre 2001

Maïté Vissault

Number 56, December 2001, January–February 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35352ac>

[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. (2001). Review of [*Maison u r morte* / Gregor Schneider, *Totes Haus u r*, 49^e Biennale de Venise, Pavillon allemand. 10 juin - 24 novembre 2001]. *ETC*, (56), 67–75.

Venise

MAISON U R MORTE

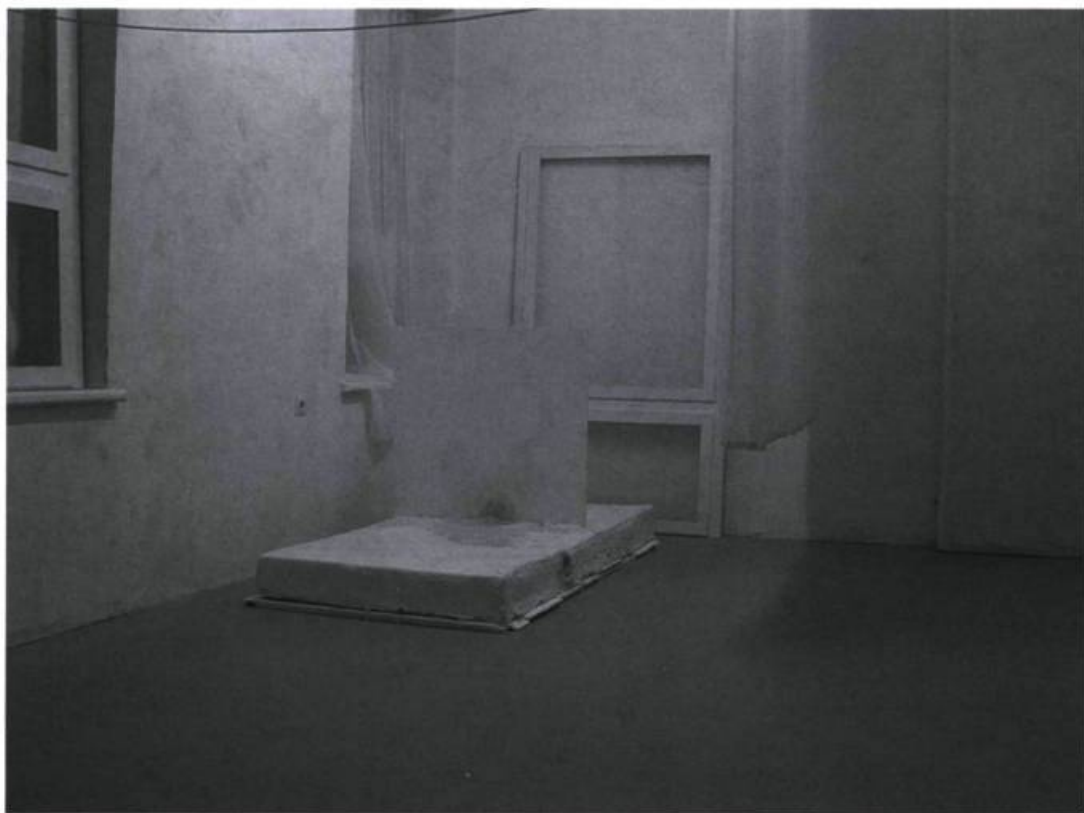
Gregor Schneider, *Totes Haus u r*, 49^e Biennale de Venise,
Pavillon allemand. 10 juin - 24 novembre 2001

« Exposer est toujours un meurtre des œuvres. Après l'exposition, je me retrouve de nouveau tout seul. Alors, je recommence le travail à zéro. »¹

Conséquemment, Gregor Schneider a intitulé sa contribution à la Biennale de Venise *Maison u r morte : Totes Haus u r*. Depuis une quinzaine d'années, en effet, l'artiste construit et déconstruit sa maison de famille, située à Rheydt-Mönchengladbach², déplace, décale des pans de mur, des plafonds, des portes, des fenêtres, des pièces entières qu'il fait tourner sur elles-mêmes, duplique, transgresse, isole, réduit..., et depuis 1994, il les « téléporte » dans d'autres endroits, dans d'autres lieux. Pour la Biennale, il a ainsi transporté près de 24 pièces, greffé la porte d'entrée de la maison de banlieue à trois étages sur celle, monumentale, du Pavillon allemand et laissé pénétrer à chaque fois une quinzaine de personnes dans son antre. « L'entrée doit ressembler à celle d'un pavillon allemand dans lequel il ne se serait rien passé pendant des années – les marches restent sales, comme

si le pavillon avait été détourné de son usage. »³ Après avoir passé le seuil au paillason, le visiteur se retrouve soudainement plongé au cœur d'un intérieur aux proportions plus qu'ordinaires, dont l'agencement aurait toutefois subi d'étranges modifications : de petits passages, des portes, des angles le mènent au gré de ses déambulations vers d'autres espaces insoupçonnés, plus ou moins habités eux aussi d'objets intimes délaissés, de meubles fonctionnels et sans âme venus habiller des murs fraîchement repeints. L'air est imprégné d'odeurs contradictoires, celles du plâtre, de l'enduit, du café, de la graisse... Une lumière étrange, artificielle, cogne sur la surface lisse des fenêtres obstruées. Tous ces détails, à première vue anodins, créent un malaise, une sorte d'inquiétante étrangeté, une angoisse digne d'un film de David Lynch, qui plonge le visiteur en lui-même dans les profondeurs de son être.

Cet effet sur le sentiment est d'autant plus accentué par le fait que *Totes Haus u r*, viscéralement liée à *Haus u r*, restée désossée à Rheydt, ne se donne pas comme une reconstruction, un décor plus ou moins anti-exotique, mais comme une œuvre d'art comprise entre le *Merzbau* de Schwitters et les incisions de Matta-Clark. En effet, plutôt que d'attaquer







frontalement le Pavillon pour en révéler la fonctionnalité politique, comme le fit en son temps Hans Haacke⁴, Schneider a cherché à le faire disparaître sous sa transformation : au lieu de détruire l'espace, il l'a déconstruit en en possédant les entrailles; au lieu de s'attaquer au corps du bâtiment, il s'est accaparé son âme. De cette manière, il a lui aussi effectué un geste critique et politique vis-à-vis du Pavillon et de sa fonction représentative de monument national, en le niant, en l'engrossant de la banalité du quotidien.

Toutefois, ce n'est pas cet aspect politique inéluctable de l'acte qui a déterminé la réalisation de *Totes Haus u r*, mais le fait de « bâtir un espace, qui ne peut être un espace »⁵, de « geler » le processus du faire. Lorsque le spectateur pénètre et se perd dans les entrailles de la « maison morte », il n'est plus confronté à l'exposition et à la Biennale; il se retrouve face à lui-même, enfermé dans l'espace d'un autre, en partance pour un voyage kafkaïen dans des lieux vides, mais chargés de traces et d'empreintes, qui comme dans *l'Écume des jours*, de Boris Vian, finissent par le happer. Comme le dit Gregor Schneider : « C'est important que l'on ne puisse pas quitter la maison », que l'on soit obligé de « penser » l'œuvre différemment, parce que l'on est pris à l'intérieur, parce que l'on est confronté à son hégémonie⁶. Ainsi, pour l'instant de la visite, le public est autorisé à déambuler dans une œuvre *in progress*, à se perdre dans le labyrinthe des pièces presque vides, dans l'âme de l'artiste, à ressentir l'angoisse du créateur : « lorsque je me tiens devant un mur, je ne peux plus du tout reconnaître si le plafond se déplace de bas en haut ou de haut en bas. Ça a peu à voir avec l'oubli; il s'agit bien plus de faire oublier le travail »⁷, expliquera par exemple Schneider et en 1997, évoquant la signification des « amputations » qu'il effectue à chaque nouvelle exposition dans le corps de l'Œuvre, il précisera : « Cela se pourrait que je reprenne à la même place, que je continue simplement jusqu'à ce que le travail me vire de la maison ou m'avale. »⁸

Plus que le concept ou le matériel d'une œuvre d'art exigeante, la maison de Rheydt est un véritable organisme vivant qui digère ou recrache ceux qui s'y aventurent.

Ce rapport mystique et viscéral du créateur avec sa créature, Schneider l'a cultivé dans l'ensemble de son œuvre. Issu du mouvement de la performance, possédé par l'expressivité du corps et par le dépassement des limites, il a toujours été fasciné par la tension qui existe entre la disparition et la réapparition, entre la vie et la mort⁹. Ainsi a-t-il tout d'abord expérimenté sur son propre corps toutes sortes de situations extrêmes, filmées et photographiées, comme s'enterrer vivant ou se raser entièrement le corps, puis a construit deux boîtes entièrement isolées dans lesquelles il a imaginé l'emprisonnement d'un homme et son ultime cri. Prolongement de ses expériences sur l'expression du corps dans l'espace, ces « boîtes » furent le symptôme d'un passage, d'un changement essentiel de dimension ou d'échelle dans l'œuvre : désormais, l'espace va lui même devenir corps.

« Construire un mur m'est proche, expliquera-t-il, car je me donne corporellement pour le faire. »¹⁰

En parallèle à la « confection » ou « déconstruction » de *Haus u r*, Schneider va alors se mettre à transformer d'autres espaces, enlevant là la pancarte de la galerie après avoir auparavant emmuré les galeristes (Galerie Luis Campana, Cologne, 1997), substituant ici un pan de mur (Haus Lange, Krefeld, 1994), une fenêtre, une pièce... Ces intrusions minimales presque imperceptibles dans le corps des espaces investis, si elles s'opposaient en apparence par leur discrétion à l'expressionnisme violent et débridé des toutes premières actions dans lesquelles l'artiste se mettait physiquement en scène, participaient néanmoins du même geste radical, existentiel, qui l'a amené dès 1985 à travailler au corps sa « maison originelle », à en faire la matrice de son « Œuvre », puis à en exposer les éléments : murs, fenêtres, pièces... Comme il l'affirmera en 2001 après avoir transplanté une grande par-

tie de Rheydt à Venise : « À vrai dire, il est plus radical de bâtir des pièces ordinaires dans une maison ordinaire. [...] À Rheydt, l'œuvre se fait oublier. Ce moment se laisse difficilement transporter. »¹¹

Toutefois, n'ouvrant sa « maison u r » que très rarement, Schneider, poussé par les exigences du marché de l'art et la nécessité de transmettre à un public son expérience ultime de l'acte de création, transportera, dupliquera, déplacera, déclinera au pluriel des parties de la maison originelle en gestation perpétuelle dans d'autres lieux, le temps d'une exposition. De cette manière, il restera fidèle non seulement à sa conception de l'œuvre comme performance de l'artiste, mais aussi à son idée, somme toute relativement traditionnelle, de l'œuvre d'art unique, authentique et générique.

L'impact de Schneider sur la scène artistique internationale n'est ainsi pas seulement dû à la dimension de son œuvre, mais à sa manière de réhabiliter la figure du génie et la grandeur de l'art. Jusque dans son vocabulaire, Schneider renoue en effet avec le mythe de l'artiste possédé, investi d'une transcendance, imbibé d'absolu, faisant revivre les clichés et les nostalgies de l'œuvre d'art totale : il parle de mort, nomme un trou dans la cave *Le dernier trou* et une « ultime » pièce sans issue où le spectateur bute dans le fond sur un miroir, *La fin*. La maison elle-même est affublée, à l'instar d'une personne, d'un nom dont la signification reste obscure : *Maison u r*. Ce nom la distingue entre toutes et accentue son étrangeté. De cette manière, l'œuvre de Schneider s'inscrit dans la directe descendance de l'idéalisme allemand et des grandes œuvres sans concessions, comme celle de Beuys, que l'on croyait révolues : elle se veut ineffable et originelle. Saluée à Venise comme un événement, *Totes Haus u r* a reçu le prix du meilleur pavillon, et il est fort à parier que l'on va bientôt voir des parties de la *Maison u r* fleurir un peu partout dans les expositions d'art contemporain. S'il salue la puissance du travail de Schneider, ce succès fulgurant et inattendu dévoile

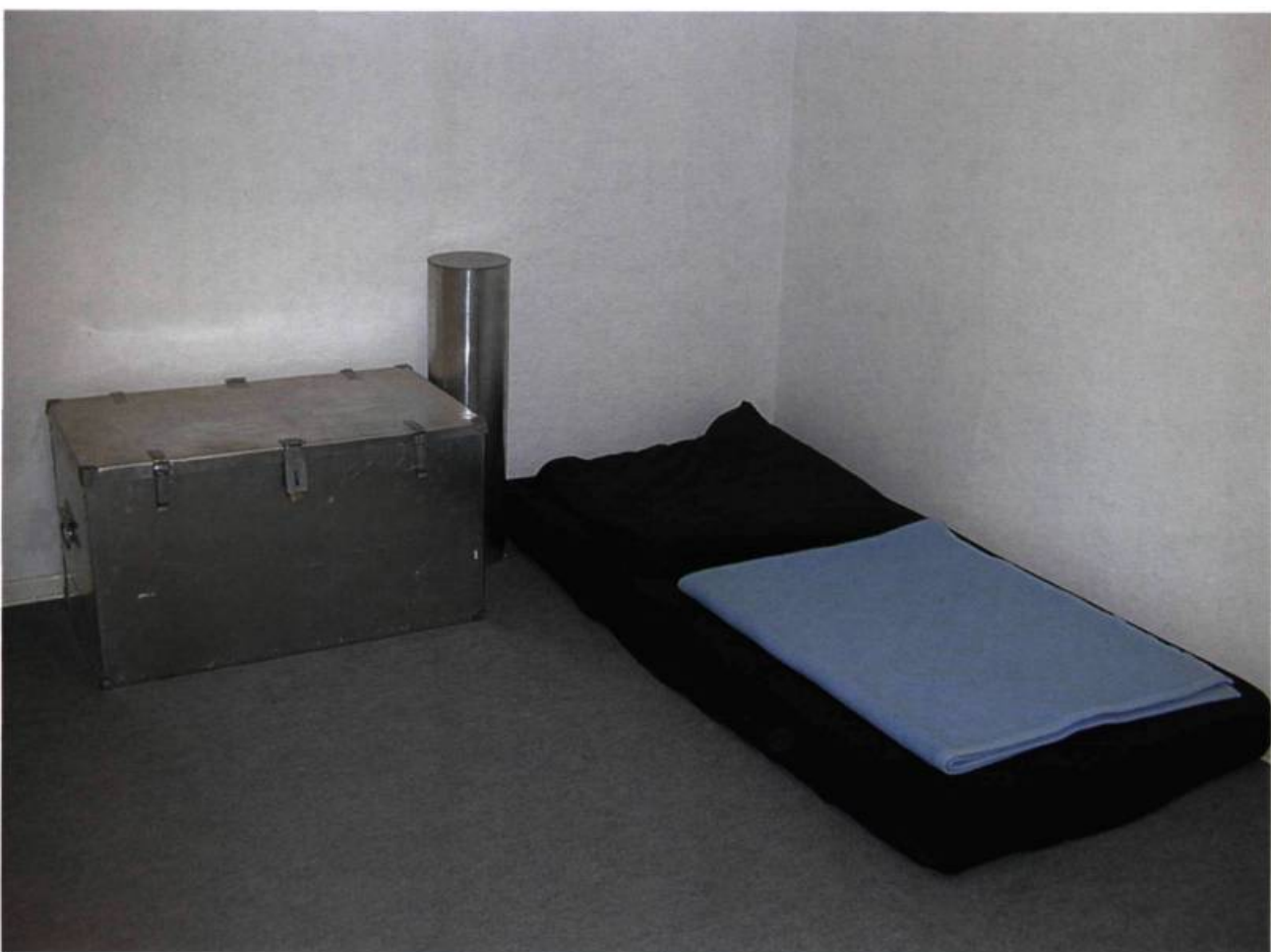
cependant aussi le manque de définition, le besoin d'affirmation et la nostalgie qui rongent actuellement la scène de l'art contemporain en Allemagne comme ailleurs, et pose la question de sa capacité à se remettre en question. Plus qu'une œuvre classique, *Totes Haus u r* apparaît donc dans le contexte de la Biennale comme le chant du cygne tardif d'un art en quête d'authenticité et de sens.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- ¹ « Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten. Nach der Ausstellung bin ich wieder allein. Dann fange ich mit der Arbeit von vorn an. » Schneider Gregor, « Der Mythos der Junggesellenmaschine » (entrevue réalisée par Loack Ulrich), *Kunstforum*, n° 142, 1998, p. 210.
- ² Gregor Schneider est né en 1969. En 1985, il commence à travailler dans la maison de sa grand-mère, où il vit encore actuellement.
- ³ « Der Eingang soll so aussehen, als hätte im deutschen Pavillon viele Jahre nichts mehr stattgefunden – die Stufen bleiben dreckig, so als ob der Pavillon vielleicht zweckentfremdet worden wäre. » Schneider Gregor, « Man baut, was man nicht mehr kennen kann » (entrevue réalisée par Haase Amine), *Kunstforum*, n° 156, 2001, p. 292.
- ⁴ En 1993, Hans Haacke avait détruit le sol du pavillon de Venise et apposé sur son fronton un deutsche Mark géant, surplombant la photo de la visite d'Hitler en 1936.
- ⁵ « ...einen Ort zu bauen, der kein Ort mehr sein kann. » Schneider Gregor, art. cit., *Kunstforum*, 2001, p. 290.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ « wenn ich vor einer Wand stehe, kann ich gar nicht mehr genau erkennen, ob die Decke sich rauf oder runter bewegt. Das hat weniger etwas mit Vergessen zu tun, vielmehr geht es darum, dass die Arbeit vergessen macht. » *Ibid.*, p. 303.
- ⁸ « Es könnte sein, dass ich weiter auf die Stelle trete, einfach weiterarbeite, bis die Arbeit mich herausschmeisst aus dem Haus oder mich schluckt. » Schneider Gregor, art. cit., *Kunstforum*, 1998, p. 203.
- ⁹ Outre le projet encore irréalisé d'exposer un cadavre fraîchement mort pour quelques instants – le temps de vérifier si la mort ressemble à la vie – Schneider cite sans hésitation la figure emblématique de John Fare comme l'une des influences fondamentales de son travail. Cet artiste légendaire, maître occulte de la performance, aurait en effet créé une machine, table à dissection artistique, grâce à laquelle il se serait amputé des morceaux de corps dans des performances extatiques.
- ¹⁰ « Ein Wand zu bauen, liegt mir nahe, weil ich körperlich darin aufgehe, das zu machen » Schneider Gregor, art. cit., *Kunstforum*, 2001, p. 300.
- ¹¹ « Eigentlich es ist radikaler, in ein gewöhnliche Haus, gewöhnliche Räume zu setzen. [...] In Rheydt macht sich die Arbeit vergessen. Diese Moment lässt sich schwer transportieren. » *Ibid.*, p. 290.







Maison familiale de Gregor Schneider,
à Rheydt-Mönchengladbach.

