Marges

Revue d'art contemporain

18 | 2014

Rematrialiser l'art contemporain

La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matrialise

Rachel Whiteread's Solidification of the void

Pamela Bianchi

dition lectronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/861>

DOI : 10.4000/marges.861

ISSN : 2416-8742

diteur

Presses universitaires de Vincennes

dition imprime

Date de publication : 1 mai 2014

Pagination : 38-50

ISBN : 978-2-84292-408-9

ISSN : 1767-7114

Rfrence lectronique

Pamela Bianchi, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matrialise », *Marges* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consult le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/861> ; DOI : 10.4000/marges.861

La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise

/1 Luigi Moretti, « Strutture e sequenze di spazi », *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura*, n° 7, (décembre 1952-avril 1953), p. 10, (traduction de l'auteur). L'architecte réalise des maquettes fondées sur l'inversion entre plein et vide ; l'élément solide qui compose la maquette est l'espace entre les structures architectoniques, le vide entre elles, il construit des unités spatiales à partir des volumes internes délimités par le périmètre de l'architecture visible et tangible. Sur l'association entre Rachel Whiteread et l'architecte Luigi Moretti, voir Anthony Vidler, « Full House- Rachel Whiteread's Post Domestic Casts », dans *Warped Spaces. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 142-148.

/2 *ibid.*

/3 Dans cette étude, le mot *négatif*, n'est pas conçu dans sa valeur

En 1952, Luigi Moretti, architecte et fondateur de la revue *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura* écrivait : « [...] l'espace vide des intérieurs architecturaux s'oppose exactement aux aspects formels et intellectuels de la matière [plasticité, densité, construction, etc.] en tant que valeur spéculaire, symétrique et négative, comme une vraie matrice négative, et en tant que tel [l'espace] est capable de se résumer lui-même en ses termes opposés/**1** ». Par la suite, il ajoute : « [l'espace vide intérieur] se révèle comme le noyau, le miroir, le symbole le plus riche de l'ensemble de la réalité architectonique/**2**. ». Dans ces citations, ce qui émerge est la valeur objectale de l'espace qui se trouve entre les éléments architecturaux, une valeur qui donne au vide les mêmes caractéristiques que le plein de sorte que Moretti ne fait que considérer l'intérieur comme un plein, un volume intouchable, mais toutefois réel. Pour l'architecte, l'espace intérieur qui s'oppose spéculairement et symétriquement (en tant que négatif/**3**) à la spécificité physique de la matière, garde en soi un volume qui peut devenir touchable, un vide tridimensionnel doté d'un volume propre qui façonne et détermine l'équilibre extérieur des éléments architectoniques. On peut faire le lien avec Le Corbusier : « le dehors est toujours un dedans/**4** », dans le sens où le dehors naît à partir du dedans. Le volume intérieur est donc conçu comme un volume transparent qui possède sa propre volumétrie généalogique et une identité déterminée ; un vide qui en ultime instance génère une sorte de hiérarchie architecturale et en même temps conceptuelle par rapport à la valeur objective et signifiante de l'espace. Ce que l'architecte italien fait, c'est d'anthropomorphiser l'image de l'espace négatif circonscrit par les structures architecturales romaines autant que grecques. Grâce à une taxonomie fondée sur le négatif photographique qui bouleverse les polarités volumétriques et spatiales, Moretti justifie l'absence qui devient présence. Ce qui se matérialise, c'est une superficie qui

contient en soi une sorte de double limite : la limite invisible de l'intérieur intouchable, « indicible », et celle visible du réel. Cet espace indicible doit ici être entendu sur la base de l'explication de Le Corbusier/**5**, c'est-à-dire dans le sens d'un espace ineffable, « transcendant/**6** » qui contient en soi les qualités de contenant et de contenu qui « dissipe les murs et ouvre l'intérieur vers l'extérieur/**7** ». Comme une peau ou un immense cadre, l'extérieur (d'une architecture, d'un paysage) est le reflet et le résultat de l'organisation interne, « le plan procède du dedans au dehors ; l'extérieur est le résultat d'un intérieur/**8** ».

De même, le dehors est toujours un dedans au sens où il représente un extérieur toujours changeant, mais simultanément enveloppant, qui accueille le spectateur et crée un dedans sensoriel, sinon manifestement visuel : « L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale/**9**. ».

Le vide solidifié : un oxymore

La liaison entre Rachel Whiteread et l'architecture est désormais un lieu commun, à tel point que l'une des expressions les plus utilisées pour définir son travail artistique est un oxymore : le « vide solidifié/**10** ». La réunion de deux éléments apparemment contradictoires, rend possible le paradoxe d'une solidification physique du vide qui devient finalement plein. Le débat sur cette question a été développé plusieurs fois : l'étude sur le moulage en tant que tel, la discussion sur la valeur artistique de la copie sculpturale, la réflexion sur l'aspect « domestique » de la sculpture architecturale (notamment pour l'œuvre *House* ou pour toute la série de chambres moulées) et celui sur l'aspect iconique qui transforme parfois l'œuvre en monument, reviennent très souvent lorsque nous parlons de l'artiste/**11**. En évitant toutefois de mettre l'accent sur ces aspects, ce qui doit être souligné c'est le passage, le renversement de coordonnées spatiales, que l'artiste met en scène, ou plutôt en espace, c'est le rapport étroit avec l'architecture déconstructiviste et la relation avec un public désorienté, déplacé dans un espace inversé. En montrant le visage invisible de l'espace environnant, Rachel Whiteread rend visible un espace, un volume oublié. Ce faisant, elle libère le spectateur de l'aveuglement de la vision traditionnelle et lui permet ainsi de faire l'expérience d'une vision différente, privilégiée, d'un intervalle spatial jamais vu, tel que nous l'explique Jean Baudrillard : « elles [les choses invisibles] sont

sémantique d'adjectif d'opposition et de refus, mais en tant que nom qui indique le phototype dont l'image représente l'inverse des luminosités du sujet.

/4 Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 2006, p. 154.

/5 Le Corbusier, « L'espace indicible » dans Le Corbusier-Savina, *Dessins et sculptures*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1984.

/6 Anthony Vidler, *Warped Space : Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, 2002, p. 51

/7 *ibid.* p. 53.

/8 Le Corbusier, *op. cit.*, p. 143.

/9 *ibid.*

/10 « Les sculptures de Rachel Whiteread solidifient l'espace ». Fiona Bradley, « Introduction », dans Rachel Whiteread : *Shedding Life*, catalogue d'exposition (Tate Gallery Liverpool, 1996), Londres, Tate Gallery Publishing, p. 8.

/11 Cf. Rachel Whiteread, *Sculpture Catalogue*, Gagosian Gallery, Londres, 2005 ; Chris Townsend, *The Art of Rachel Whiteread*. Londres, Thames & Hudson, 2004 ; Louise Neri, *Looking up : Rachel Whiteread's Water tower*, New York, Public Art Found, 1999 ; Lingwood, James. *Rachel Whiteread House*. Phaidon Press

Limited, Londres, 1995 ; Sarah Rosenbaum, « In situ : *Water Tower* de Rachel Whiteread », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou*, 2006. p. 30-55.

/12 Jean Baudrillard et Jean Nouvel, *Les Objets singuliers : Architecture et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 22.

/13 Premier moulage d'un espace architectural qui porte sur sa superficie les signes, telle une sorte de gravure, de la limite interne de l'espace.

/14 *House*, 24 octobre 1993, détruite le 11 janvier 1994. Maison typiquement victorienne située 193 Grove Road, dans l'East End à Londres ; projet conçu en 1991, commandé et financé par Artangel et Beck's. Cette œuvre est la première solidification par l'artiste d'une construction architectonique complète. Auparavant, Whiteread avait moulé l'intérieur d'une chambre, avec *Ghost*.

/15 Cette œuvre, comme *Untitled (Floor)* (1994-95), *Untitled (Resin Corridor)* (1995) ou encore à *Untitled (Cast Iron Floor)* (2001), renvoie dans la forme à l'étude minimaliste et, dans ce cas précis, à la recherche de Carl Andre, notamment à l'œuvre *Magnesium Square* (1969) qui, concrètement est le moulage en résine

invisibles dans la mesure où elles mettent en échec effectivement la visibilité hégémonique, celle qui nous domine, celle du système où tout doit devenir déchiffrable^{/12}». Il s'agit donc de la mise en relief à la fois d'un nouveau point de vue à partir duquel regarder les choses (une nouvelle limite, un élargissement du seuil même et du périmètre des choses) et en même temps d'une conception différente de la matérialité, cette fois une matérialité visible, quoique transparente, qui s'interroge sur l'espace en tant qu'objet.

La différence entre les maquettes de Moretti et les œuvres de Whiteread réside dans le concept de « spécularité spatiale ». Cette différence nous amène à réfléchir sur la plasticité architecturale des œuvres et la valeur artistique des matériaux utilisés par l'artiste. Tandis que Moretti remplit le vide interne des édifices architecturaux (tout comme le fait Whiteread dans certains cas), cette dernière « met en scène » un choix, le choix de l'épaisseur, puisqu'il s'agit de mouler l'espace autour des objets et donc leur superficie extérieure (en d'autres mots, la partie en contact avec le vide). Dans des œuvres telles que *Ghost*^{/13} (1990) et *House*^{/14} (1993), respectivement moulages d'une chambre et d'une maison, le choix est imposé par la structure des lignes architecturales qui constituent la superficie adjacente de la limite invisible de l'air environnant. La forme de l'espace vide solidifié n'est donc que le volume interne délimité par le périmètre visible, qui dans le processus de moulage disparaît pour laisser la place à son altérité spéculaire, à son simulacre équivalent. Dans ce processus, le principe qui préside l'action de mouler, à savoir l'obtention d'une copie « positive » (identique à l'original) est bouleversé : tout comme un gant renversé, la structure qui résulte du moulage interne de la structure et qui finalement est l'objet soumis au regard (l'œuvre d'art), n'est que la copie négative (inverse, interne) de l'objet réel. En revanche, quand il s'agit d'œuvres comme *Untitled (Resin Corridor)* (1995) ou *Untitled (Amber Bed)* (1991), où l'artiste fossilise la superficie moulée du sol, du couloir ou du matelas, la forme de l'objet qui en résulte dérive du simple choix de l'artiste qui décide quelle épaisseur lui donner. En d'autres termes, quand il s'agit de reproduire l'espace entourant l'objet, l'artiste, telle un demiurge, décide de la quantité d'espace à solidifier. Le plus souvent, cet espace, cette contrepartie de l'objet réel renvoie par sa forme à l'original, créant ainsi un simulacre négatif. Il ne s'agit donc pas d'une simple étude sur le vide qui entoure l'objet, mais d'une recherche sur l'altérité architecturale qui fait prendre conscience de la valeur objectale d'un volume transparent. Observons l'œuvre *Untitled (Floor/Ceiling)*^{/15} (1993) où la limite touchable du sol s'inverse par le moulage comme celle du plafond. Littéralement, c'est un « effondrement » : ici l'acte de matérialisation

concerne seulement la superficie du sol et du plafond dans une définition des axes verticaux de l'espace, de sorte que la profondeur disparaît, avec la platitude. Dans cette œuvre, l'artiste ne « momifie/16 » pas l'air contenu, le vide invisible interne, mais, en donnant aux deux surfaces moulées une épaisseur variable, elle amplifie l'absence des murs du périmètre. La certitude de savoir maîtriser les coordonnées spatio-temporelles, de savoir gérer la perception et l'expérience dans un espace interne est mise en discussion à travers la déconstruction architecturale de l'espace traditionnel. En outre, le choix de l'artiste de donner à chacune des pièces une hauteur prédéterminée, mais irrationnelle, bouleverse la perception du spectateur qui doit faire face à un renversement des coordonnées spatiales déconnecté de toute règle architecturale. Il s'ensuit que l'image spéculaire disparaît pour laisser la place à une « superficie iconique » qui contient le point de contact entre l'original et sa copie.

Un deuxième aspect bien connu de la recherche artistique de Whiteread est son rapport à la plasticité et aux matériaux. La paradoxe soulevé par l'artiste en fait est fondé sur l'utilisation de divers matières (du béton à la résine transparente) qui rendent manifeste le poids et le volume d'une portion d'espace normalement invisible. Ce qui prend forme est le vide autour de l'objet, l'espace enveloppant et aussi l'espace enveloppé par les marges, les seuils de l'élément physique, également le vide qui remplit le périmètre architectural, le volume qui s'abrite à l'intérieur. De cette manière, le processus sculptural de Whiteread peut être défini comme un oxymore littéraire, comme une réflexion tautologique : sa rhétorique joue avec un vide volumétrique, consistant, lourd, tangible qui justifie l'« absence » d'un plein, ou la « présence » d'un vide. Le processus de moulage crée un court-circuit qui donne à la marge une nouvelle identité : tandis que la peau interne de l'architecture est sublimée en enveloppe extérieure, la visible des objets devient le point de communication entre deux réalités opposées. Autrement dit, nous nous retrouvons face à deux situations qui matérialisent le non-vu : dans la première, le contenu originaire devient contenant, alors que dans la deuxième se manifeste le négatif de l'objet-matrice. Il s'agit d'une prise de position qui souligne le dépassement d'un nouveau seuil : la marge réelle de la présence tangible est franchie avec la création, la re-matérialisation d'un double périmètre, celui invisible de l'espace intouchable. Ce qui intervient dans les œuvres de l'artiste est une sorte de matérialisation du vide qui prend forme, qui prend volume et qui, par conséquent, dessine une ligne de démarcation entre le plein et le vide. Cette esthétisation de l'espace prend forme soit grâce au simple processus du moulage, soit avec l'emploi conscient des qualités plastiques des matériaux utilisés : l'œuvre *Untitled (One Hundred*

de polyester du sol auquel l'artiste a donné profondeur et dimension.

/16 L'artiste a utilisé le concept de momification en expliquant l'œuvre *House* lors d'un entretien avec Francesco Bonami, dans Christiane Meyer-Stoll (sld), *Art From the UK*, Munich, Ed. Ingvild Goetz, 1997, p. 158. En transformant l'intérieur en un extérieur, l'artiste cherchait à traduire l'archétype architectonique d'un espace universel.

/17 La même idée se retrouve avec *Untitled (Six Spaces)* et *Untitled (Twenty-Five Spaces)* de 1994. Cette série d'œuvres s'inspire d'un célèbre travail de Bruce Nauman, *A Cast of the Space Under My Chair* (1965). Comme Nauman, Whiteread moule l'espace vide qui se trouve en dessous de chaises, mais contrairement à Nauman, Whiteread met en lumière le niveau intime de l'homme. Charlotte Mullins, *Rachel Whiteread*, Londres, Tate publishing, 2004, p. 72. Pour une étude plus complète de l'influence de Bruce Nauman sur la recherche artistique de Rachel Whiteread, voir aussi Rosalind Krauss, « X Marks the Spot », dans Rachel Whiteread. *Shedding Life*, op. cit., p. 74-81.

Spaces)/17 (1995) en est un exemple précis. Ici, l'artiste en solidifiant l'espace en-dessous des chaises, invite le spectateur à voir dans ces volumes cubiques (tous de couleurs différentes) le manque, la perte et l'absence de quelqu'un. Toutefois, d'un point de vue plastique, ces espaces matérialisés – dont l'identification est rendue possible par les rainures présentes aux quatre coins et sur les bords de la partie supérieure de chaque pièce – deviennent les témoins de leur propre valeur physique grâce à la transparence du matériau qui les compose, en permettant donc au public d'en percevoir l'intérieur. De même nature, les œuvres *Water Tower* (1998) et *Monument* (2001) jouent avec la transparence pour renvoyer à une réflexion sur la perception et sur la visibilité d'un volume intérieur. Il s'agit d'œuvres où l'artiste, grâce à la qualité matérielle de la résine, donne de l'épaisseur à un volume invisible et où, grâce aussi à la transparence du matériau, elle en souligne l'absence, en donnant la possibilité d'en explorer l'intérieur. Ici la vacuité de l'espace est soulignée à travers la résine qui joue un rôle important dans la spécificité de l'œuvre qui semble être sur le point de se liquéfier. L'invisibilité de l'espace, sa manière d'être vide est mise en évidence par l'artiste, grâce à l'utilisation d'un matériau transparent qui concrétise l'oxymore évoqué ici à plusieurs reprises. De plus, il ne faut pas oublier que l'objet que le spectateur perçoit en tant que plein correspond au vide réel, tandis que le volume invisible autour de l'œuvre est « concrètement » l'objet a priori – d'où vient le moulage – qui disparaît grâce à ou à cause d'un renversement volumétrique conçu par l'artiste. Nous sommes face à un basculement spatial qui transforme le vide en plein et vice versa. En donnant épaisseur, poids et un volume tangible à des volumes d'air qu'elle choisit, Rachel Whiteread nous fait toucher l'intouchable, l'incorporel, qui finalement se matérialise, se sublime en forme, en corps.

La décontextualisation du point aveugle de l'espace

En 2001, à Londres, l'artiste conçoit l'œuvre *Monument*, moulage en résine transparente d'un socle à Trafalgar Square qu'elle superpose inversement sur le même socle. Ce qui en ressort est une image spéculaire de la même structure, qui se dédouble comme dans un miroir. Cette sculpture, contrairement à la plupart des œuvres conçues par Whiteread, vit grâce à, et en cohésion avec, sa matrice : ici, nous n'avons pas la disparition/destruction de l'objet réel à partir de laquelle l'œuvre prend vie, car les deux structures, l'original et la copie, cohabitent en s'équilibrant. Cette œuvre nous amène à réfléchir sur le concept de manifestation – entendu dans le sens de révélation – qui se croise avec celui de disparition. Si, d'un côté il s'agit d'une

apparition inversée – tel un gant retourné –, de l'autre ce qui se manifeste est aussi une perte : un espace indicible qui se révèle dans toute sa séduction et une présence matérielle qui est détruite. « C'est le fait qu'une forme disparaisse dans une autre, c'est une forme de métamorphose : une apparition-disparition/**18**. ».

/18 Jean Baudrillard et Jean Nouvel, *op. cit.*, p. 51.

/19 *ibid.*, p. 31.

Le concept de déconstruction/destruction a été traité à plusieurs reprises dans le travail de l'artiste et sous des aspects différents. Si pour *Untitled (Floor/Ceiling)* il s'agissait d'une déconstruction conceptuelle et métaphorique de la perception architecturale qui interpelle la relation avec le spectateur, le processus de déconstruction concerne plutôt le domaine matériel et esthétique, donc la concrétisation d'une destruction qui détermine une apparition, une autre naissance. Comme le suggère Jean Baudrillard, « l'architecture consiste sans doute à travailler sur un fond de déconstruction de l'espace/**19** » ; et l'artiste anglaise, nous pouvons le constater, se sert paradoxalement d'une déconstruction au sens positif, d'une esthétisation de la déconstruction qui s'achève avec l'acte de la création. Une destruction physique est sublimée au niveau conceptuel de l'idée même de déconstruction. Selon cette perspective, les œuvres les plus emblématiques sont *Ghost, Untitled (Room)* (1993), *House, Room 101* (2003) ou plus récemment *Boathouse* (2010), non pas tant des objets que des chambres, des maisons entières dont elle fait le moulage interne. La réflexion qui peut être tirée de ces œuvres conduit à une lecture conceptuelle de la déconstruction, non plus perceptible et spatiale, comme nous l'avons démontré pour les œuvres qui restent au niveau objectal, mais au sens d'une destruction esthétique de la perception traditionnelle. Prenons comme exemples les œuvres *Ghost* et *Untitled (Appartement)* (2001). Ce sont des moulages de chambres entières qui portent sur leur superficie, sur leurs limites externes, les signes « fossilisés » du périmètre interne de la chambre même : un cube volumétrique qui contient en soi tout le poids de l'espace interne. Jusqu'ici rien ne change par rapport aux autres œuvres, mais quand la sculpture (moulage/architecture/espace) est exposée en tant qu'œuvre dans un autre espace, ce qui se manifeste est une sorte de décontextualisation environnementale et, en même temps, une sublimation spatiale. D'une manière concrète, l'espace/œuvre prend et trouve sa propre place dans un espace d'exposition. Il s'agit là de trois niveaux spatiaux qui déterminent trois différentes valeurs iconiques : celui de la sublimation du vide en plein, celui identitaire de la représentation et celui de la présentation institutionnelle. Il faut souligner que nous ne sommes pas en face du ready made duchampien : ce n'est pas une forme pure de décontextualisation, mais, tout au contraire, une décontextualisation altérée, le vide interne de la chambre (le volume

d'air contenu) devient contenant de lui-même – grâce au processus de « concrétion » du vide – et contenu (objet, sculpture, œuvre) au sein d'un autre espace, celui de l'exposition.

Ce qui différencie les sculptures de Whiteread de l'architecture traditionnelle est surtout l'utilisation de la structure/sculpture même qui démonte les relations entre la forme et la fonction. La presque inutilité architecturale des formes (qui toutefois partent de l'architecture), éloigne l'objet de sa fonction pour l'approcher de la forme sculpturale d'un monument (dont la forme évoque l'intégrité minimaliste) qui cherche sa place dans un autre espace architectural. Par ailleurs, quand nous étudions des œuvres telles que *House*, *Water Tower* ou *Boathouse*, nous observons que celles-ci sont des œuvres in situ qui perdent le troisième niveau iconique/spatial, mais manifestent la présence d'une absence (celle de l'objet/maison originale) et attirent l'attention sur la qualité de la vision et de la perception.

Du côté de la déconstruction physique et matérielle opérée par le processus du moulage, nous voyons concrètement un objet, utilisé comme matrice, ensuite détruit pour en faire ressortir le moulage qui, en ultime instance, devient l'œuvre d'art. Par delà les controverses nées autour de la valeur du moulage, de la copie, de l'original ou de l'« aura benjaminienne », ce qui doit être souligné est qu'il s'agit d'une déconstruction positive et double, dans le sens où même si la naissance et la concrétisation de l'œuvre supposent la destruction de la matrice et donc de l'objet réel, ce qui en ressort est un autre objet, nouveau, qui prend sa place dans l'espace même : un espace qui prend forme dans l'espace. « Je dirais qu'il y a dans l'art, et dans l'architecture, une recherche de la limite et un plaisir de la déconstruction. [...] cette recherche de la limite, cette recherche du rien, du presque rien, se fait à l'intérieur d'une recherche de positivité, c'est-à-dire qu'on est à la recherche de l'essence de quelque chose. Cette recherche de l'essence atteint des limites qui sont de l'ordre des limites de la perception, et qui sont de l'ordre de l'évacuation du visible/20 ». À partir de cette observation de Jean Nouvel, nous comprenons comment, contrairement au concept de dématérialisation de l'art des années 1960-1970, dans le cas de l'artiste anglaise il ne s'agit pas de la disparition de l'objet artistique, de sa dématérialisation concrète en faveur d'une idée intangible, mais au contraire il y a la disparition de la chose commune qui laisse la place à l'œuvre d'art. Autrement dit, c'est grâce à la destruction de l'objet « réel » que l'œuvre se manifeste. Nous nous retrouvons donc face à la matérialisation de l'invisible, à la manifestation de l'indicible et à la concrétisation de la *Gestalt* contenue dans un objet. L'œuvre est donc l'espace occupé, vécu et perçu, mais qui normalement n'est pas vu ; c'est le volume d'air qui

entoure et/ou qui est entouré par un périmètre matériel (architectural ou objectal). Cette matérialisation renouvelée de l'art qui, dans le cas de l'artiste anglaise, met en scène le point aveugle de l'espace, s'adresse au spectateur en le considérant comme un niveau spatial. C'est en fait le rôle et la place du spectateur qui sont interrogés par une action de l'artiste où le public est défini comme une enveloppe, une limite extérieure, deuxième peau négative : « Oui, c'est une peau. La peau d'une pièce habitée. 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. C'est comme avancer à tâtons autour d'une pièce. [...] je crois que l'aspect gelé vient du fait que quand vous regardez l'œuvre, vous êtes le mur, ce que je n'ai pas réalisé quand je faisais le travail. C'est alors que j'ai eu la sensation extraordinaire d'avoir fait du spectateur le mur/21. ».

Cette attitude et cette pensée soulignent la capacité de l'artiste à provoquer le public dans l'acte de la vision et de la perception – le spectateur est invité à percevoir ce qu'il partage sans en avoir conscience, l'espace/air qui l'entoure. Le rapport entre les sculptures de Rachel Whiteread et le public prend une place importante dans la discussion, notamment quand il s'agit des moulages de l'espace intérieur. Prenons comme exemple *House*. La figure du spectateur, restant en dehors d'une structure que d'habitude il occupe et habite, prend physiquement la place de l'enveloppe : ce faisant, le spectateur devient objet, devient l'enveloppe extérieure du volume qui a été rempli, devient l'objet disparu. Ce qui se manifeste est une espèce de « défamiliarisation » de la vision usuelle et traditionnelle du processus normal qui précède et suit la rencontre entre l'objet et le regard, que l'artiste souligne : « En travaillant sur la surface j'espérais défamiliariser l'objet/22. ». La déstabilisation sensorielle du public évolue grâce à un processus de compréhension et d'acquisition de l'identité de l'objet qui doucement se dévoile à lui : la sculpture de dérivation minimaliste devient alors et suggère le poids de l'air, le poids de l'espace invisible et intouchable qui nous entoure.

/21 Citation de l'artiste, dans Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 306.

/22 « Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick », dans *Rachel Whiteread : Sculptures 1990-1992*, catalogue d'exposition (Eindhoven, Van Abbemuseum, 1993), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, p. 8-16.

La valeur sémantique du volume architectural

Plusieurs réflexions sur l'œuvre de Rachel Whiteread insistent sur la solidification du vide autant que sur la fermeture de l'espace. *House*, *Ghost* et surtout les moulages architecturaux sont indiqués et vus en tant que négation d'une possibilité ; ces espaces, habituellement vécus, sont fermés de l'intérieur : le spectateur se trouve devant une porte verrouillée. Comme l'affirme Anthony Vidler : « Non seulement

Ci-dessus

Water Tower, 1998
 West Broadway
 & Grand Street
 3,42 m (h) x 2,43 m
 (diamètre)
 © Rachel Whiteread
 Photo Marian Harder

Ci-contre

Embankment, 2005
 © Rachel Whiteread
 Image © Tate 2005.
 Photo Marcus Leith

/23 Anthony Vidler,
op. cit., p. 190.

/24 *Embankment*,
Turbine Hall, Tate Modern,
Londres, (octobre 2005 –
avril 2006).

/25 *Village* : œuvre
exposée dans le cadre
de la rétrospective dédiée
à l'artiste au musée
MADRE de Naples (Italie),
(« Rachel Whiteread »,
février 2007 – mai 2007).

/26 Les sculptures,
dans ce cas, sont vues
comme une sorte
de réitération de la boîte
de Pandore, boîtes
inouvables qui gardent
l'indicible non plus
au sens de Le Corbusier,
mais qui représentent
une membrane
qui contient l'espace,
un objet donc qui
« capture l'état pur
de vide primaire et semi-
visible ». *Rachel
Whiteread : Embankment*,
catalogue d'exposition
(Londres, Tate Modern,
2005), Tate Publishing,
Londres, p. 26.

/27 Anthony Vidler,
op. cit., p. 191.

/28 Jacques Derrida,
De la Grammatologie
(1967), Paris, Minuit,
1985, p. 99-101.

il n'y a plus d'espace pour nous dans *House*, mais il ne reste aucun espace. L'espace est nié et détruit, rempli/23.». Nous avons vu comment la conception de destruction et déconstruction peut avoir différentes connotations et donc, en partant d'une analyse architecturale, nous voyons comment toute l'œuvre de Whiteread peut être définie moins comme une négation d'un espace que comme l'affirmation d'un volume d'espace oublié. Cette analyse apparaît plus ambiguë quand les œuvres concernées sont *Embankment*/24 (2005) ou *Village*/25 (2006) qui présupposent une étude sur la composition architecturale et l'installation. Depuis les années 1990, l'artiste n'a fait qu'exposer des objets singuliers, limités, seuls, conçus en tant qu'unités fermées et complètes – qui d'ailleurs est une des caractéristiques qui ont lié l'artiste au Minimalisme. *Embankment* en revanche est la première œuvre à réclamer une construction et une composition, un balancement architectural entre les pleins et les vides. Pour être plus spécifique l'œuvre dévore et crée l'espace en même temps. Matériellement, il s'agit d'un labyrinthe fait de moulages de l'intérieur d'environ 14 000 boîtes/26 de différentes tailles, où le spectateur fait l'expérience d'un nouvel espace créé, justement, par le vide matérialisé qui dévore – avec sa présence – l'espace d'exposition et qui en crée donc un troisième, celui du labyrinthe. Ici, ce que l'artiste met en espace est une investigation profonde sur le rapport entre l'objet, la sculpture, l'architecture et l'espace environnemental ; une analyse sur l'occupation d'un espace, d'un vide qui, une fois entouré de matière volumétrique, devient inerte. Comme l'explique Anthony Vidler, en parlant de l'artiste, la typologie des œuvres présentées par Whiteread se rapproche du paradigme spatial du « contre-espace » ou de celui de l'espace anti-rationnel qui s'oppose à l'espace moderniste, de sorte que la définition que Vidler donne du Musée Juif de Daniel Libeskind à Berlin semble être adaptée pour *Embankment* : « une architecture qui non seulement construit ou modèle l'espace, mais qui est littéralement faite d'espace/27 ».

Une architecture faite d'espace qui fait espace. De ce point de vue, soit le moulage même, soit l'architecture créée par l'agrégation des moulages de l'artiste anglaise, est un « espacement » (tel que le considère Derrida/28), un intervalle entre deux points, un vide unifiant et liant qui ouvre et libère des espaces autres, atypiques, comme dans le cas d'*Embankment*, mais aussi un espacement qui unit deux surfaces visible et invisible, comme dans le cas des moulages nés des objets. La même racine philosophique conduit au concept de déconstruction développé pour la littérature par Derrida et matérialisé architecturalement par la décomposition d'Eisenman ou par le vide de Libeskind,

c'est-à-dire par le mouvement déconstructiviste, lequel joue avec l'antinomie de la terminologie. Il s'agit d'une déconstruction, dans le sens positif de processus créatif de l'invention, qui provoque la syntaxe architecturale autant que la composition architectonique de la syntaxe littéraire et qui, plusieurs fois, s'est interrogée sur le vide, sur l'opposition intérieur/extérieur, sur la différence, sur la perception active du spectateur. Le non-vu, le non-dit, l'indicible. C'est pour cette raison que la liaison entre Whiteread et l'œuvre de ces architectes nous semble presque évidente. Prenons comme exemple le Mémorial aux victimes de la Shoah (2005) de Peter Eisenman et l'extension du Musée Juif (1999) de Daniel Libeskind à Berlin, où nous retrouvons les archétypes conceptuels de la recherche artistique de l'artiste : pas nécessairement le moulage, mais l'idée qui suggère ; le vide solidifié, l'absence de la présence, le labyrinthe d'*Embankement*.

Dans le Memorial d'Eisenman, où l'omission de l'absence se mélange avec l'omission de la fonction architecturale de la construction, les parallélépipèdes/²⁹ minimalistes s'éloignent de l'esthétique architecturale pour rejoindre le domaine de l'art plastique, dans une perte d'équilibre générée par la conformité structurale initiale qui, peu à peu, bascule dans l'irrégularité des hauteurs des sculptures. L'organisation spatiale conçue par l'architecte ne fait que préserver l'objectivation de l'espace monumental qui rend vague la frontière entre architecture et art. En outre, du point de vue conceptuel, ces structures, avant d'être des formes simples dans un espace, dessinent un vide ontologique/³⁰ et un espace théorique/³¹ qui renvoient aussi à l'absence, au manque, à l'oublié, à la place invisible mais toutefois réelle, que Whiteread re-matéréalise depuis les années 1990. De la même manière, *Between the lines*/³² de Libeskind présente une structure où le vide discontinu et déstabilisant de l'architecture zigzagante renvoie à la citation de Le Corbusier qui rapproche dehors et dedans et qui a été précisée par l'architecte même : « le Musée est un zigzag avec un côté structural, c'est le Musée Juif et aussi le vide qui le traverse/³³ ». Il s'agit d'une architecture qui a été construite sur la base d'une absence – non seulement spatiale mais aussi iconique – : « La nouvelle extension est conçue comme un emblème dans lequel l'invisible, le Vide, se fait apparent en tant que tel. Le Vide et l'invisible sont les caractéristiques structurelles qui ont été recueillies dans l'espace et exposées dans une architecture où l'innommé reste dans le nom qui garde le silence/³⁴. ». Voici de nouveau l'oxymore syntaxique : un vide qui détermine une présence assourdissante. Le musée de Libeskind enveloppe le vide, en le structurant, alors que Whiteread solidifie le vide, en le renfermant. Même si les deux attitudes sont différentes, la manifestation objectale du vide et de l'espace, se révèle avec clarté : l'*horror*

/29 2711 stèles de béton organisées sur une grille orthogonale qui évoquent des pierres tombales.

/30 Kurt Forster, *Daniel Libeskind : Radix-Matrix. Architecture and Writings*, Monaco, Prestel, 1997, p. 111.

/31 Michaël La Chance, « Architecture déconstructionniste », *Spirale*, n° 133, mai 1994, p. 7.

/32 Kurt Forster, *op. cit.*, p. 34.

/33 *ibid.*

/34 *ibid.*, p. 111.

/35 Daniel Libeskind,
« Symbol and
Interpretation », dans
Kurt Forster, *op. cit.*,
p. 152-154.

vacui de Whiteread détermine, tout comme l'*horror pleni* de Libeskind, une désorientation spatiale et sensorielle multidisciplinaire.

Pour terminer, ce qui ressort de cette réflexion est un tournant artistique de l'architecture et inversement un tournant architectural de la sculpture. De la même manière que les parallélépipèdes d'Eisenman échappent à l'architecture pour toucher au domaine artistique grâce à des moulages métaphoriques du vide qui transforment l'espace en un objet, et que le vide post-spatial/35 de Libeskind construit une architecture faite de vide touchable, perceptible et vivable, l'organisation architecturale d'*Embankment* de Rachel Whiteread crée un labyrinthe sémantique et spatial grâce à la composition du moulage négatif du vide. L'acquisition de la valeur objectale par l'espace architectural et social permet de délimiter et remarquer le passage, non plus seulement littéraire et figuré, mais tout à fait concret, de l'espace réel à l'espace de l'œuvre.

Pamela Bianchi