

<b>Zeitschrift:</b>	Matières
<b>Herausgeber:</b>	École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
<b>Band:</b>	13 (2016)
<b>Artikel:</b>	Observations à propos de la phénoménologie de l'espace : les transformations du moulage en béton, de Nauman à Whiteread
<b>Autor:</b>	Rosellini, Anna
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-984424">https://doi.org/10.5169/seals-984424</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## **Observations à propos de la phénoménologie de l'espace : les transformations du moulage en béton, de Nauman à Whiteread**

Anna Rosellini

«Il est toujours possible de refaire la tour de Saint-Etienne en ciment et de la replacer ailleurs – mais cela n'en fera jamais une œuvre d'art.»<sup>1</sup> Adolf Loos

Durant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les moules en béton étaient surtout réalisés pour conserver une copie d'une œuvre ou d'une sculpture en pierre destinée à être vendue. Il a fallu attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que la question du moulage en béton, en tant que recherche d'une forme plastique particulière, commence à se développer et que le béton, qui a généré des espaces de vie pour l'humanité grâce à ses ossatures et à ses murs, devienne dans les mains des artistes un conglomerat capable de révéler des «présences» inattendues.

Bruce Nauman (1941 - ) et Rachel Whiteread (1963 - ) figurent parmi les principaux acteurs qui contribuent aux diverses recherches menées sur les capacités d'expression plastique des moules et des empreintes en béton, dans le but de produire des événements spatiaux à la fois physiques et introspectifs.

### **Prologue : Judd et ses specific objects**

Avant de nous plonger dans l'analyse des moules, un prologue est nécessaire afin de comprendre à quel point le béton est, pour les artistes qui le manipulent, une sorte de substance permettant de déchiffrer l'espace, une matière au pouvoir ambigu qui, du fait de son impénétrabilité, de sa grande densité et de sa couleur terne, ne peut que produire des expressions plastiques exceptionnelles pour la *Gestalt-théorie* et pour la phénoménologie de l'espace. Ce prologue s'intéresse à un dispositif capable d'effectuer un relevé de l'espace à partir de matériaux dont les qualités physiques sont littéralement opposées à celles du béton. Néanmoins, ce dispositif finira même par mener les artistes les plus passionnés par le béton vers la recherche d'un substitut doté des mêmes qualités.

Bruce Nauman, A cast of the space under my chair, 1968.

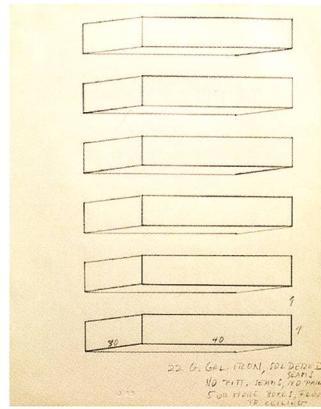
En 1965, Donald Judd invente son premier *specific object*, à propos duquel il écrit cette même année : un dispositif pour la compréhension de l'espace, sophistiqué parce qu'il se révèle capable de mettre en évidence deux faces d'une même entité. D'abord nommée *Untitled*, puis *Stacks* dans ses nombreuses répliques, cette œuvre est formée par une série de boîtes toutes identiques, alignées verticalement contre le mur et équidistantes les unes des autres, de manière à montrer quelque chose qui, sans elles, demeurerait invisible. La structure de chaque boîte est composée de quatre bandes de métal galvanisé qui ont été soudées pour former une délimitation quadrangulaire. Les deux surfaces horizontales sont constituées de panneaux de plexiglas qui, justement grâce à leur transparence et à leur couleur, agissent comme des révélateurs et laissent entrevoir la matière contenue : l'espace. A ces fragments d'espace enfermés dans les boîtes – encore picturaux, d'une certaine façon, puisque révélés par la couleur – correspond l'espace depuis lequel ces fragments ont été sectionnés. Cet espace semble lui aussi en partie emprisonné dans la séquence de boîtes, non pas à l'intérieur, mais plutôt dans les intervalles qui les séparent. Ce n'est donc pas un hasard si Judd emploie les termes de l'«espace dans et autour», lorsqu'il écrit en 1965 son texte intitulé *Specific Objects*<sup>2</sup>. A propos de la découverte de la valeur artistique de l'invisible qui se trouve entre les choses, on ne peut que constater l'importance capitale qu'a exercée Marcel Duchamp avec ses moulages de membres humains ou d'objets, et son concept d'*inframince*<sup>3</sup>.

Le fait que le nombre de boîtes utilisées pour réaliser *Untitled* ait été déterminé pour former une colonne développée du «sol au plafond» – comme l'a noté Judd sur le dessin du projet de cette sculpture – renseigne sur la fonction attribuée à ce *specific object* conçu comme une séquence d'*inframince*, à savoir celle de mesurer l'espace. Dans son texte de 1965, qui semble être le manifeste de l'œuvre *Untitled*, Judd indique comment le *specific object* s'inscrit dans une relation indiscernable, et pourtant scientifique, avec le «*mur, le sol, le plafond, l'espace ou l'extérieur ou rien du tout*»<sup>4</sup>. C'est cette relation que Robert Morris<sup>5</sup> commente grâce à la perception et à la *Gestalt*, et que Nauman évalue, comme Morris, dans cette même optique de perception. Quelques différences par rapport au dispositif de Judd ont cependant été introduites par Nauman.

### L'invisible de la chaise de Nauman

C'est à partir du point critique identifié par Judd avec les *specific objects* et commenté par Morris que l'on peut affirmer que Nauman se met à inventer deux modes différents pour révéler l'espace. D'un côté, il élabore un processus de moulage pour révéler un espace à partir d'un objet directement lié au corps humain : la chaise. De l'autre, il crée un dispositif sophistiqué, tel un *specific object* – mais toujours dépendant du concept de moulage –, qui possède la caractéristique de pouvoir investir le corps tout entier, et non plus les seuls organes liés à la vue auxquels s'adressent encore les *specific objects* de Judd<sup>6</sup>.

Dès son apparition dans l'œuvre de Nauman, vers la moitié des années 1960, le moulage devient une technique permettant de représenter et de révéler l'espace non visible. Cette dimension du travail de Nauman se retrouve également dans ses vidéos où sont



Donald Judd, Untitled, 1965. Dessin.

filmés les gestes de l'artiste en train de s'approprier et se rapporter à l'espace vital de son propre atelier. Dans la vidéo *Dance or Exercise on a Perimeter of a Square (Square Dance)* datant de 1967-1968, on voit par exemple Nauman en train de marcher le long d'une ligne traçant un carré au sol<sup>7</sup>.

Pour pouvoir recourir au moulage, Nauman installe, à la place des lignes et toujours sur le sol de son atelier, deux boîtes prismatiques disposées de manière à former un angle aigu d'environ 30 degrés – leurs arêtes se touchant presque. Le vide laissé entre les deux boîtes se trouve donc cerné par deux surfaces rectilignes fermées, générant ainsi un périmètre irrégulier de six côtés. C'est seulement après avoir effectué cette délimitation que Nauman peut révéler la figure multifacette de la portion d'espace définie par les deux boîtes et les deux surfaces. Pour ce faire, il réalise un moulage en fibre de verre et en résine polyester qu'il décide de limiter en hauteur en créant une «plateforme», comme il la définit. *Platform Made up of the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor*: tel est le titre de l'œuvre qui, écrit à la manière d'un mode d'emploi pour un quelconque produit industriel et contrairement à l'*Untitled* de Judd, est décisif pour déchiffrer l'œuvre.

Cette «plateforme» doit être considérée comme un phénomène faisant partie du processus permettant de révéler un fragment d'espace ayant été déterminé par deux boîtes, tout comme ceux qui se trouvaient pris *dans* et *entre* les boîtes de Judd. Mais la «plateforme» de Nauman se distingue du *specific object* de Judd dans la mesure où elle apparaît comme une substance impénétrable, qui n'est autre que le négatif de l'espace



Bruce Nauman, Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor, 1966.

à partir duquel elle a été calquée. De plus, son apparence solidité semble faire écho à certaines conséquences plastiques de la *Gestalt* qui se sont manifestées au cours du XX<sup>e</sup> siècle avec des contributions comme celles d'Albert Erich Brinckmann, d'August Schmarsow, et même celles de Luigi Moretti – ses moulages d'espace en plâtre anticipent tous ceux des artistes, Nauman y compris<sup>8</sup>.

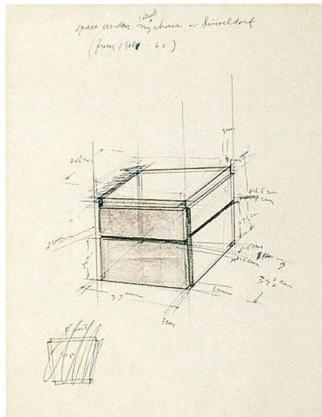
Nauman procède à la découverte d'autres figures de l'espace, créées à partir d'objets domestiques, qui ne paraissent pas visibles au regard distrait. Une étagère fixée au mur cesse par exemple d'être une simple tablette sur laquelle on pose d'ordinaire des livres, des pots ou des bouteilles dès qu'on la regarde et que l'on découvre qu'elle peut aussi être l'espace qu'elle génère elle-même. Cette dimension, Nauman la révèle grâce au moulage en plâtre qu'il exécute juste sous celle-ci. Comme dans le cas précédent, il ne s'agit pas d'un moulage de l'objet mais de celui de l'espace défini par l'objet. La raison qui oriente Nauman à choisir l'espace situé sous l'étagère semble évidente si l'on pense à l'ombre qui fait de cet endroit un lieu dense et spécifique de l'espace général. L'ombre naturelle et éthérée de l'étagère, ainsi que le solide moulage en plâtre que Nauman en fait, sont deux phénomènes perceptifs destinés à rendre sensible l'espace invisible.

*A cast of the space under my chair* demeure l'invention la plus aboutie du concept de moulage d'espace réalisée par Nauman. Cette œuvre aura d'ailleurs des répercussions sur la production d'autres artistes, ainsi que sur celle d'architectes. Dans cette œuvre, Nauman recourt au béton pour révéler solidement sous la chaise la présence de l'invisible, et ainsi fonder une vision de l'espace.

L'interruption, par un bloc de graisse animale, de la fonction pour laquelle la chaise a été créée constitue l'acte qui frappe Nauman lorsqu'il découvre en 1964, comme suspendue à un fil, la *Fat chair* de Joseph Beuys. C'est en effet à partir de cette découverte que la chaise dépassera sa simple fonction d'assise et qu'elle deviendra, pour Nauman,



Bruce Nauman, *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath*, 1966.



Bruce Nauman,  
The space under my (steel) chair  
in Düsseldorf, 1968 et A cast of  
the space under my chair, 1968.

un élément capable de révéler l'espace délimité par ses pieds et son assise avec la précision des coordonnées cartésiennes<sup>9</sup>. A ses yeux, même des œuvres futuristes comme *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* d'Umberto Boccioni agissent comme des révélateurs de l'espace contenu dans les objets<sup>10</sup>. Cependant, l'impulsion décisive qui l'attire vers l'œuvre de Beuys, et qui aboutira à la création de *A cast of the space under my chair*, lui vient d'un passage de l'interview de Willem de Kooning que Nauman a lu et dans lequel il est affirmé qu'en dessinant une chaise, l'artiste représente le fait d'être dans l'espace des choses et que, par conséquent, le sujet du dessin devient donc l'espace invisible situé entre les barreaux de la chaise<sup>11</sup>.

Quand, en 1968, Nauman se trouve à Düsseldorf où il peut voir la chaise de Beuys, il trace, à la règle et à l'équerre, une axonométrie approximative de la chaise en acier qui se trouve dans son appartement au-dessus de la galerie Konrad Fischer. Le titre du dessin contient quelques indications sur le sujet représenté : *The space under my (steel) chair in Düsseldorf (from 1965-68)*. Dédié au collectionneur Geertjan Visser, le dessin de Nauman est un relevé coté de ce qui se trouve sous la chaise – autrement dit de l'espace représenté dans la délimitation indiquée par les pieds et les traverses de la structure. Il doit donc être considéré comme une réponse littérale à l'observation de De Kooning à propos du dessin d'une chaise, désormais complètement disparue. Dans son dessin, Nauman esquisse aussi le croquis du plan trapézoïdal de l'espace sous l'assise. Le fait que la chaise soit « très carrée »<sup>12</sup>, comme le rappelle l'artiste, est décisif pour faire disparaître toute trace visible de l'objet. Le relevé axonométrique restitue la figure d'un volume cubique avec des sillons horizontaux et verticaux qui correspondent aux pieds et aux traverses, dessinés en négatif. L'œuvre se profile aussi comme une enquête que Nauman porte sur le sens des mots, leurs symboles et le concept de représentation que la lecture des essais de Ludwig Wittgenstein aurait pu lui suggérer.

L'absence de toute indication pouvant clairement mener à identifier la figure de la chaise démontre à quel point le dessin axonométrique de l'espace a été conçu comme un moulage graphique, de la même manière que le moulage en béton *A cast of the space under my chair* que Nauman exécute également en 1968, à Düsseldorf et pour Visser, à partir de la même chaise. Pour couler le béton, Nauman ferme les quatre côtés définis par les pieds – tout comme il l'avait fait avec les deux côtés ouverts du profil défini par les deux boîtes de *Platform* –, et renverse donc la chaise de façon à ce que l'assise devienne le fond de son moule ouvert sur le haut. La mention de l'année 1965, indiquée sur l'axonométrie, indique l'origine de l'idée que Nauman concrétise à Düsseldorf avec le moulage en béton, dans le moulage en plâtre de l'espace se trouvant sous une chaise de son propre atelier qu'il exécute en 1966 (la version en plâtre a été détruite)<sup>13</sup>.

Le fait que Nauman ait choisi d'exécuter le moulage de l'espace sous la chaise en béton est une autre réponse à la déclaration de De Kooning. Le béton remplace la transparence colorée du plexiglas de Judd et, en même temps, malgré la volonté de révéler ce qui se trouve sous la chaise, anéantit la substance de l'espace à cause de son impénétrabilité – cela a d'ailleurs déjà été le cas avec les autres matériaux utilisés par Nauman dans ses précédents moulages d'espace.

Avec le moulage de la chaise, Nauman produit une opération semblable à celle de Robert Rauschenberg quand, en 1953, ce dernier avait effacé à la gomme un dessin au crayon qu'il s'était spécialement fait donner par De Kooning – *Erased de Kooning Drawing*. Le moulage de Nauman, fait pour effacer la présence de la chaise et «voir correctement le monde» (Wittgenstein), produit un cube sillonné par les empreintes laissées par les pieds, les barreaux et l'assise. L'œuvre matérialise ce que De Kooning avait indiqué dans son interview. Ce que le dessin d'une chaise n'aurait pas rendu visible – pas même avec des dessins réalisés par De Kooning – prend ici une forme réelle grâce au moulage, mais devient aussi absolument surprenant, y compris pour Nauman qui ne voit plus une chaise absente, mais y reconnaît plutôt un «petit château en ciment»<sup>14</sup>.

Force est de constater qu'en renonçant à créer un *specific object* comme dispositif de mesure de l'espace – comme Judd – et en prenant un *ready-made* pour obtenir le même résultat, on perd définitivement la possibilité de reconnaître l'espace. En effet, le moule et le moulage réalisés à partir d'un objet transfigurent la nature de la substance se trouvant sous cet objet, que ce soit la chaise ou l'étagère. Ce n'est donc qu'en montrant le moule que Nauman aurait éventuellement pu mettre en évidence la portion d'espace située sous la chaise – mais dans ce cas, l'œuvre serait devenue une sorte de *box* à la Judd.

Si le moulage est l'opération nécessaire pour effacer la mémoire de l'objet, qui est de toute façon indispensable pour définir un espace qui ne serait sinon pas visible, la nature formelle de l'objet à effacer est tout aussi décisive pour créer une œuvre qu'on pourrait appeler la «*Erased de Kooning chair*», pour permettre à l'objet de ne pas laisser d'empreintes reconnaissables sur le moulage. En effet, la chaise de Nauman ne possède pas les pieds tournés des chaises traditionnelles, ou de celle sur laquelle De Kooning se fait photographier dans son propre atelier, parce que les moulures auraient reproduit des cavités plastiques significatives dans le moulage. Pour éviter cela, chaque élément de la chaise de Nauman possède une configuration géométrique absolument régulière. Ainsi, seuls des sillons correspondant à des pièces non identifiables sont reproduits. Certaines chaises de Martin Visser, le célèbre designer et frère de Geertjan, auraient également pu produire de tels moulages. Pour Nauman, choisir un type de chaise «très carrée»<sup>15</sup> souligne sa volonté d'ignorer le fait que le béton est capable de reproduire des objets et leur matérialité avec la fidélité d'une transcription littérale de chaque empreinte. Au contraire, le moulage doit justement posséder un degré d'abstraction significatif s'il veut être celui de l'espace invisible, et donc, en substance, wittgensteinien – ce qui signifie que les surfaces du béton ne devraient pas posséder de marques montrant la texture d'un matériau quelconque.

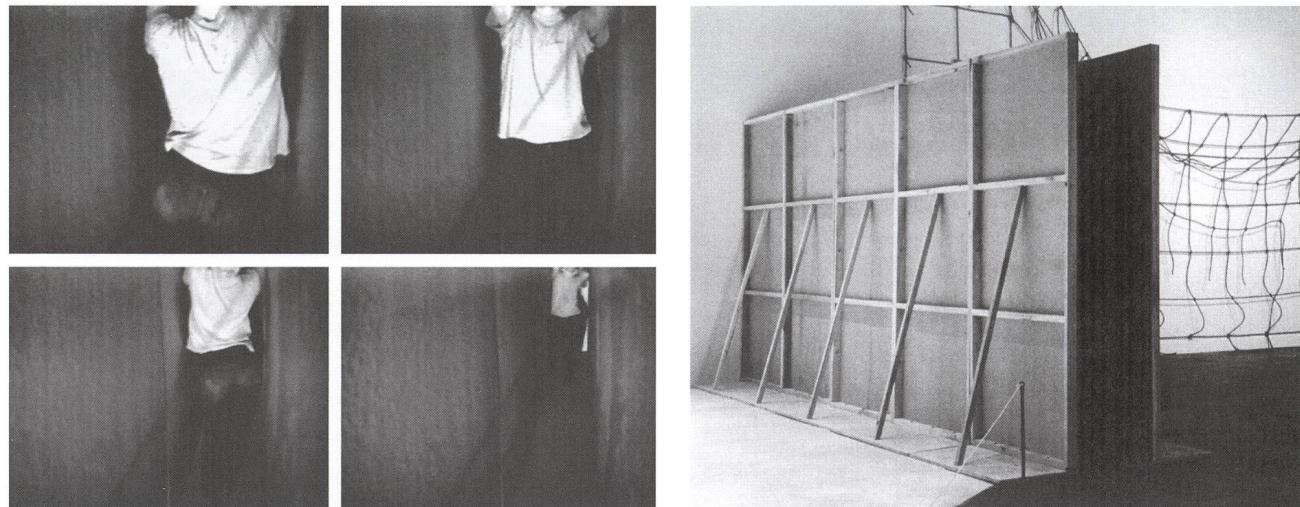
Sans le titre, *A cast of the space under my chair*, qui renseigne clairement sur la nature de l'objet utilisé, la chaise de Nauman serait difficile à identifier. Pour l'observateur, il pourrait en effet s'agir d'un objet tout autre, comme par exemple le socle d'une sculpture absente, une pierre milliaire, la maquette d'un château, ou encore un hommage à Georges Vantongerloo.

Au moment où naît cette œuvre, le climat culturel est entièrement marqué par des réflexions intellectuelles qui guident chaque acte technique et chaque choix créatif pour parvenir à une construction presque philosophique qui tisse en un réseau de relations complexes les différentes impulsions artistiques autour de l'intuition de De Kooning. Si l'on ne mesure pas l'importance de ce climat culturel, le moulage de Nauman risque alors de devenir une opération en soi, mécanique et académique, simplement anti-minimaliste, qui se prête aussi à rentrer dans le cadre des empreintes de genre mnémoniques – le sujet est à nouveau la chaise et non plus l'espace invisible. Toute interprétation de l'opération de Nauman allant dans ce sens s'éloigne de l'essence de son moulage. Mais si nous mettons cette œuvre dans la perspective historique de l'idée d'espace et de sa matérialisation conceptuelle – idée déjà théorisée par les Allemands et pratiquée par Moretti –, *A cast of the space under my chair* prend alors une force inattendue et peut même définir un second départ pour la réflexion sur l'espace menée par les sculpteurs et cristallisée de façon emblématique au début du XX<sup>e</sup> siècle dans des œuvres manifestes telles que *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*.

Parallèlement à ses recherches relatives à la manière de révéler l'espace à travers un moulage en béton, Nauman invente un autre genre de moulage capable d'inclure une expérience spatiale de la perception corporelle, de façon à ce que cette entité ne doive pas seulement être contemplée comme une sculpture conventionnelle (le moulage sous la chaise) ou un *specific object*, mais puisse aussi être vécue en la traversant – un événement phénoménologique. Le premier dispositif est créé par Nauman dans son propre atelier, et est constitué de deux longues parois de panneaux rapprochés à une distance minimale nécessaire pour laisser passer une personne (environ soixante centimètres). La surface des parois est lisse du côté de l'espace étroit qu'elles définissent. Et de l'autre côté, on observe le treillis de bois construit pour les maintenir debout. Pour comprendre la nature de ce dispositif, il faut se rappeler que les moules confectionnés pour la technique sculpturale de la fonderie présentent aussi ces deux types de finition.

Ce *specific object* sert à tourner une vidéo intitulée *Walk with Contrapposto* dans laquelle, pendant presque une heure, Nauman est filmé en train de traverser cet espace exigu. L'artiste ne se limite pas à marcher lentement dans l'espace qu'il a lui-même défini, mais il se tient les bras autour du cou et bouge son torse, son bassin et ses jambes selon un rythme précis et une attitude du corps défini dans la sculpture comme *contrapposto* – attitude du corps humain qui a été illustrée par des œuvres comme les *Prigioni* de Michel-Ange. *Walk with Contrapposto* est donc une réflexion sur le destin de la sculpture classique qui s'anime dans l'espace. Et c'est aussi la réapparition d'un *Prigione* mis en mouvement le long d'une mesure précise. Dans l'exposition *Anti-Illusion. Procedures/Materials*, qui s'est tenue en 1969 au Whitney Museum of American Art de New York, l'œuvre porte le titre *Corridor*, et c'est le public qui entre dans le segment d'espace défini par l'artiste.

Malgré les déclarations tardives de Nauman, qui expliquent que l'œuvre est une sorte de transposition d'une sensation de claustrophobie ressentie en traversant un couloir et vécue dans un rêve récurrent<sup>16</sup>, *Walk with Contrapposto* représente une autre manifestation visible du concept de moulage d'espace, obtenue cette fois-ci sans l'entremise



du béton ou d'une autre matière solide, afin de rendre possible l'expérience corporelle de la traversée répétée. Ce n'est qu'avec la compression résultant du rapprochement des deux parois, qui ne sont rien d'autre qu'un moule, qu'il est possible d'atteindre une perception consciente et poussée jusqu'à la sensation de claustrophobie de l'espace exaspéré par son exiguité.

*A cast of the space under my chair* et *Walk with Contrapposto* contiennent donc toutes deux ce genre particulier d'espace semblable à celui qui est aussi visible dans les boîtes de Judd, mais qui résulte, dans ces deux cas, d'opérations dépendant d'un moule et produisant soit un moulage dans un matériau solide comme le béton, soit une mesure de type phénoménologique de la substance elle-même sans aucune altération de sa nature (sinon sa compression) grâce à la possibilité de pouvoir pénétrer directement dans le moule. Pour qualifier ce genre d'espace, Nauman recourt à la définition du «negative space [espace négatif]» qui serait ce qui, selon lui, se trouve dans «le dessous et l'arrière des choses»<sup>17</sup>, autrement dit littéralement sous la chaise et derrière chacune des parois (et, par conséquent, entre les parois elles-mêmes).

### Le moulage et la mémoire, selon Whiteread

S'il est permis de recourir à la définition des planches imaginées par Aby Warburg, en trahissant de toute façon la substance intellectuelle créative liée à l'association entre les différentes images montées dans un même cadre, on pourrait alors soutenir que certains artistes sont en train de procéder à la construction de véritables *Mnemosynes* en béton, qui agissent sur l'observateur selon divers parcours phénoménologiques et psychologiques pour déclencher une impression de réminiscence. Parmi les artistes les plus engagés dans le questionnement des potentialités du béton pour la construction de sculptures conçues comme de vrais moulages mnémoniques, Rachel Whiteread sort du lot.

Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*, 1968 et *Performance Corridor*, 1969.

Les moulages de Whiteread deviennent un instrument capable de représenter des fragments d'espace et des objets qui témoignent de la vie passée. Mais dans le cas précis de cette artiste, il ne s'agit plus seulement de représenter l'intervalle invisible qui se situe entre les choses. De plus, contrairement à la démarche de Nauman, plus les objets choisis par Whiteread disposent de traits et d'ornements distinctifs qui permettent de les identifier, plus le moulage devient le révélateur de ces entités perdues : la nostalgie, le fil du temps, la mémoire, la ruine, etc. Pour cela, l'échelle du moulage de Whiteread n'est plus celle du laboratoire philosophique d'une vision – comme l'étaient l'*inframince* de Duchamp et le *negative space* de Nauman – et elle ne peut non plus se réduire à celle de la maquette de Moretti, trop liée aux projets d'architecture. Il s'agit plutôt du moulage de l'objet lui-même, grandeur nature, ou de l'épaisseur temporelle stratifiée dans l'espace.

Ce n'est que dans certains hommages dédiés à *A cast of the space under my chair* que les moulages de Whiteread deviennent réellement ceux d'espaces, selon la ligne de réflexion de Nauman, mais avec des transformations de la matière qui modifient en substance la perception et les valeurs des sculptures. Quand le moulage est exécuté avec du plâtre ou du béton, la matière ne possède plus, pour Whiteread, le degré d'abstraction qu'il avait pour Nauman. Elle utilise en effet un matériau pour ses capacités à enregistrer chaque trait des surfaces avec lesquelles il entre en contact et desquelles il s'imprègne de textures et d'ornements, au point que le moulage n'est plus, comme il l'était pour Nauman, celui d'un espace, mais devient une sorte de photographie de lieux, de leurs objets et de leurs parois, comme celles des archives de Bernd et Hilla Becher. C'est précisément cette différence qui doit être évaluée avec attention. Il est également important de bien saisir la nostalgie associée aux objets choisis par Whiteread pour être archivés, nostalgie qui se retrouve parfois dans certaines architectures contemporaines directement inspirées par ses moulages – qu'il s'agisse par exemple de la représentation de murs en brique à travers l'empreinte dans le béton pratiquée par Diener & Diener pour compléter un musée, ou encore de murs en béton qui font revivre la présence d'une baraque dans le cas d'AFF Architekten, d'une fabrique dans celui de Brandlhuber+Emde, Schneider ou d'un édifice haussmannien dans le cas d'Edouard François.

Pour Whiteread, la révélation du pouvoir du moulage de transfigurer un objet se produit dans des conditions semblables à celles de Le Corbusier ou Costantino Nivola. Alors qu'elle est encore étudiante à Brighton, elle coule du plomb sur l'empreinte concave d'une cuillère sur la plage<sup>18</sup>. La série de moulages de meubles anonymes, depuis la vieille table basse jusqu'au matelas usagé, confirme le rôle de ces objets en tant que *ready-made* critiques, non seulement par rapport aux dispositifs abstraits des *specific objects*, mais également par rapport aux moulages d'espaces méconnaissables de Nauman.

Quelques années après la découverte de *A cast of the space under my chair*, lors de l'exposition qui s'est tenue à la Whitechapel Gallery de Londres en 1988, Whiteread entreprend la construction de moulages en exécutant une série de sculptures résultant de la

solidification en plâtre de souvenirs domestiques générée à partir de meubles – comme dans la sculpture de Nauman –, dont la substance n'est plus seulement l'espace invisible tracé par l'objet, mais également l'image de l'objet lui-même – bien qu'elle soit transfigurée comme celle de la cuillère. La dimension conceptuelle de Nauman est désavouée par Whiteread, ce qui est confirmé par le fait que l'image des meubles est rendue tangible par la présence de fragments des originaux et des empreintes des traces du temps visibles sur leurs surfaces, y compris la poussière. Il va de soi que les meubles sont tous des objets non contemporains qui proviennent du temps de l'enfance de l'artiste – une poétique autobiographique et intimiste que Whiteread apprend des œuvres de Louise Bourgeois<sup>19</sup>, et qui sera partagée par Doris Salcedo.

Avec le plâtre, Whiteread n'a pas l'intention de se limiter à révéler l'espace caché. Ses moulages sont avant tout des «mémoriaux» reflétant le passage du temps qui prend corps dans les meubles contemplés par Whiteread comme des témoins de la vie domestique (*Mantle*, 1988, en plâtre et verre). Du reste, le fait de recouvrir le moulage d'une armoire de feutre noir lui sert à évoquer la sensation éprouvée quand, avec ses sœurs, elle mettait la tête dans l'armoire sombre de sa grand-mère (*Closet*, 1988, en plâtre, bois et feutre).

L'aura nostalgique de la culture postmoderne influence les moulages de Whiteread. En 1990, l'artiste passe des moulages de meubles à celui du salon d'un appartement victorien situé au 486 Archway Road (East London) qu'elle exécute avant sa transformation – *Ghost*, le titre de l'œuvre, fait justement allusion à l'imminente disparition des traces enregistrées par le moulage. Le choix de l'appartement reste toujours autobiographique : Whiteread est à la recherche d'une chambre qui lui rappelle la maison victorienne où elle est née, à Ilford, dans l'East London. La technique du moulage évolue par rapport à celle des meubles. Désormais, Whiteread découpe le moulage de la chambre en différents panneaux de plâtre armé, lesquels doivent ensuite être remontés sur une structure métallique avec des joints visibles afin de restituer l'espace comme un plein dans lequel toutes les empreintes des parois soient reconnaissables en négatif, y compris celles des cadres des fenêtres. Ricardo Bofill avait également réalisé, dans des complexes résidentiels comme celui de la place de Catalogne à Paris, en 1983-1986, des moulages stylisés de colonnes en béton en exhibant aussi les négatifs de ces dernières. Dans le dessin des joints situés entre les panneaux, Whiteread révèle un culte pour la composition symétrique des éléments, toujours en accord avec la culture postmoderne, même si cela peut aussi se justifier par son admiration pour l'harmonie des lignes qui émane des tableaux de Piero della Francesca<sup>20</sup>.

Une fois les panneaux remontés dans l'atelier de l'artiste, *Ghost* s'impose comme une sculpture surprenante qui ne semble plus être le moulage d'un séjour victorien – impression similaire à celle perçue avec l'œuvre de Nauman *A cast of the space under my chair*. Les traces ancrées dans le plâtre semblent créer les parois aveugles d'un impénétrable tombeau domestique, qui est désormais exposé à Londres, comme le sont les reliques égyptiennes ou grecques exposées au British Museum. L'espace du séjour a été anéanti par le moulage de ses parois, doté également d'une couverture (celle-ci réalisée



Rachel Whiteread,  
*Mantle et Closet*, 1988.

sans le procédé de moulage). Quand Whiteread soutient vouloir «momifier l'air dans la chambre»<sup>21</sup>, elle utilise sciemment un terme différent de celui de Nauman. Ce qui lui importe, c'est justement de prendre l'empreinte de l'«air» d'une chambre en tant qu'expérience sensorielle et corporelle, dans le sens expliqué par Heinrich Wölfflin ou August Schmarsow. Cet «air» doit aussi être entendu comme une «atmosphère» dense de mémoires, dans le sens rendu célèbre par Peter Zumthor.

S'agissant du moulage d'une chambre, *Ghost* fait écho à d'autres représentations du même genre qui ont été créées, non pas dans un appartement victorien, mais à partir de dispositifs habitables inventés à la fin des années 1950 pour quelques *happenings*, tels que ceux d'Allan Kaprow. Dans la série de *Cells*, inaugurée par Bourgeois en 1989, il s'agit aussi de chambres. Mais dans ces structures, la *Cell* est construite de façon à voir les objets mis à l'intérieur, en apparaissant comme une vraie cage dans laquelle sont prisonnières des vies (de femmes surtout). Au-delà du caractère mnémonique et de la nature de l'espace de la chambre, qui sont communs aux œuvres de Whiteread et de Bourgeois, le moulage de *Ghost* et le dispositif de *Cell* poursuivent des processus artistiques opposés qui comportent le plein et le vide, le volume impénétrable ou l'espace vital, l'automatisme ou la création sélective, les traces enregistrées à travers les empreintes ou la disposition sophistiquée de *ready-made* dans une boîte. Dans la confrontation des deux procédés artistiques, la réduction de la complexité de l'acte créatif au seul enregistrement admis par le moulage et la composition des joints des panneaux devient dramatique.

Meubles et chambres en plâtre constituent les prémisses du moulage en gunite (béton projeté et armé) d'un segment voué à la démolition d'une maison mitoyenne victorienne en brique datant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à Londres. Le moulage de ce segment de maison intitulé *Untitled (House)*, que Whiteread construit entre août



Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990.



et octobre 1993, est exécuté grâce à la technique du canon à ciment, avec la collaboration de l'ingénieur Neil Thomas de l'Atelier One, de l'entreprise de construction R. R. Stiffel & Son Limited et de la Tarmac Structural Repairs, spécialisée en béton projeté. Le passage du moulage en panneaux légers de plâtre démontables (mis au point à partir de *Ghost*) à celui de la coque en gunite de *Untitled (House)* est uniquement possible grâce à la démolition de la structure des murs d'origine et à la renonciation au déplacement physique du moulage. Le résultat prend donc l'apparence d'une réelle construction, qui s'apparente inévitablement à une nouvelle et étrange maison en béton, plutôt qu'au moulage de l'«air» des chambres d'une maison victorienne.

Après la réalisation des fondations nécessaires pour soutenir le poids du moulage, la fermeture des fenêtres avec des panneaux en contreplaqué, le polissage des murs de la maison et l'application d'un produit pour faciliter le décoffrage, les armatures métalliques ont été posées dans les chambres du périmètre du segment de la maison défini par Whiteread, puis le béton projeté a été appliqué par couches. Une fois ces opérations réalisées, les murs de la maison ayant servi de coffrage à la gunite ont été démolis. La technique de la projection au canon à ciment permet d'enregistrer les différents détails des parois, ce qui donne la possibilité de laisser visibles certains fragments de la maison d'origine, notamment les planchers et les murs, même si leur présence est ici due au processus de construction, et non à la volonté de l'artiste.

La démolition de l'enveloppe ayant servi de moule – la maison elle-même dans le cas de *Untitled (House)* – est un acte habituel dans la technique sculpturale de la fonderie. Mais dans le cas de Whiteread, c'est précisément cet acte de démolition qui permet que l'œuvre puisse être comprise dans la généalogie de celle de l'*Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark, également obtenue grâce à l'ablation de segments de bâtiments voués à la démolition.

Le résultat technique du moulage de *Untitled (House)* est imparfait si on le compare à des moulages en plâtre tels que celui de *Ghost*, et il contribue à donner l'impression qu'il s'agit plus d'une maison en ruine que du moulage d'un espace domestique. Les graffitis, supports de commentaires et de protestations, qui entachent ses surfaces confirment que *Untitled (House)* semble être, pour de nombreuses personnes, une maison abandonnée avec des murs de béton gris et des fenêtres murées<sup>22</sup>.



La technique du moulage démontre ce qu'avaient préfiguré *A cast of the space under my chair* ou *Ghost* : la destruction du concept d'espace par un plein absolu et impénétrable. L'inaccessibilité de *Untitled (House)*, et donc la négation de l'espace résiduel, qui reste encore enfermé dans la coque des sculptures comme la Statue de la Liberté, est telle que pour pouvoir faire sortir les ouvriers durant les dernières phases d'application de la gunite, un orifice a été conservé dans la toiture – lequel a ensuite été refermé.

Après les moulages de meubles, de chambres et de maisons, Whiteread paye un tribut à *A cast of the space under my chair*. En 1994 naissent en effet des œuvres comme *Table and chair* dans leurs versions *Clear and green*, *Untitled (6 spaces)* ou *Untitled (25 spaces)*, dans lesquelles le même espace révélé par Nauman sous la chaise prend ici la consistance d'un volume lumineux, coloré et doté d'un important degré de transparence. C'est précisément sur le choix du matériau servant au moulage que

Rachel Whiteread, *Untitled (House)*, 1993. Les différentes phases de la réalisation de l'œuvre.



se fixe la recherche de Whiteread avec ces nouvelles œuvres. L'artiste a désormais l'intention de renier l'impénétrable solidité du béton gris de Nauman pour révéler la substance de l'espace. La lumière pénètre ainsi la matière dense des solides en résine de *Untitled (6 spaces)* en révélant leur substance modelée selon les lignes des moussages des différentes chaises, et l'observateur a l'illusion de contempler un espace figé. La transparence des boîtes de Judd pénètre maintenant la logique du mouillage d'un espace.

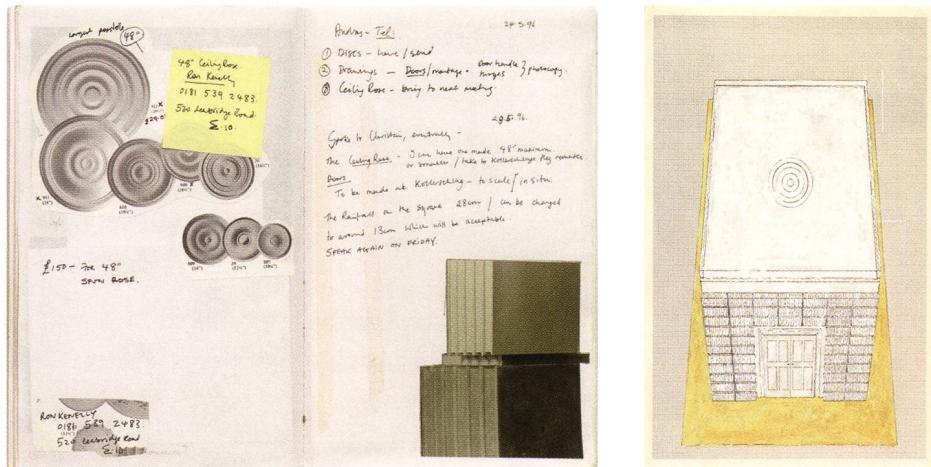
La série de sculptures générée par *A cast of the space under my chair* se conclut en 1995 par l'installation de *Untitled (One Hundred Spaces)*, réalisée à partir des moussages de neuf types de chaise, trois types de résine et trois types de catalyseur qui, mélangés diversement avec les résines, permettent d'obtenir des couleurs différentes. Les cent moussages colorés, d'aspect transparent, disposés en rang selon une grille invisible de dix par dix éléments, n'arrivent cependant pas à exorciser l'archétype à partir duquel tout a commencé, même si les moussages de Whiteread sont la cristallisation de phénomènes perceptifs et tactiles contre ceux de Nauman qui, à la lumière de ceux de Whiteread, se révèlent toujours plus comme la sédimentation wittgensteinnienne d'une pensée.

Après l'expérimentation du mouillage en gunite et les différents moussages en plâtre d'étagères à livres, Whiteread conçoit, pour le concours lancé par Simon Wiesenthal en 1996<sup>23</sup>, l'*Holocaust Memorial* inauguré en 2000 sur la Judenplatz, à Vienne. L'œuvre est un prisme en béton armé dont les murs sont modelés à partir du mouillage des vides se trouvant dans les étagères à livres. Le choix du mouillage de l'étagère prend son origine dans les œuvres de Nauman, alors que celui plus spécifique

Rachel Whiteread, Untitled (One Hundred Spaces), 1995.

de l'étagère à livres est expérimenté par Whiteread, dans ses effets formels, dans des moussages en plâtre tels que *Untitled (Five Shelves)*, datant de 1995-1996. Mais l'œuvre exécutée pour Vienne perd les caractéristiques des autres moussages de Whiteread pour devenir le fondement d'une œuvre d'architecture originale, dans le sens où elle est composée de parties conçues, fabriquées et composées selon des règles techniques et créatives très différentes de celles des sculptures réalisées par le mouillage d'une chambre, comme pour *Ghost*, ou d'un segment de maison, comme pour *Untitled (House)*. Dans ce cas, le mouillage sert à produire des pièces en série comme les blocs d'un ancien appareillage de murs. Ces pièces sont montées avec des joints qui dessinent des trames régulières le long des murs, au point que la composition harmonique admirée par Whiteread dans les œuvres de Piero della Francesca s'impose à chaque mouillage de vies ou de mémoires. La symétrie des pièces et des joints, la présence d'une corniche abstraite, le disque au milieu de la toiture et la fausse porte située au centre de la façade confèrent au monument de Whiteread l'aura d'une architecture allemande des années 1930 avec des traits égyptiens et classicistes, comme celle de Paul Ludwig Troost, également chère à Anselm Kiefer. Du reste, l'œuvre est conçue au cours des dix-huit mois que Whiteread passe à Berlin.

Le mouillage des livres qui constitue les murs de cet *Holocaust Memorial* prend, aux yeux des critiques, la signification d'un stockage de données, et les empreintes deviennent des allusions aux registres de la mémoire, pour finir par être interprétées d'après l'autodafé nazi de livres de la nuit du 10 mai 1933, qui précéda celui des corps des Juifs. Mais si l'*Holocaust Memorial* est recadré dans les recherches de Whiteread, à la signification liée au drame des Juifs s'ajoutent celles liées à la mémoire et au caractère intimiste de l'artiste. Cette œuvre se montre aussi comme un monument à la mémoire en soi. Rien que par le fait de contenir, sédimentée dans le béton, la dimension temporelle, la sculpture de Whiteread se prête à devenir le réceptacle d'autres valeurs – comme celles, justement, de l'holocauste.



Rachel Whiteread,  
Holocaust Memorial, 1994-2000,  
dessin, notes et collage d'images.



Rachel Whiteread, Holocaust Memorial, 1994-2000. Vue générale et détail du moulage des livres.

Une déclaration de Whiteread peut aider à saisir la raison du choix des livres réduits à un moulage pour ce monument : «*Je suis une sculptrice : non pas une personne de mots, mais une personne d'images et de formes*»<sup>24</sup>. La représentation des livres dans les murs de l'*Holocaust Memorial* n'advient pas seulement sur le fond de l'autodafé nazi, d'une liste de noms de Juifs, d'une liste de Schindler, d'une archive spécifique de l'holocauste, mais elle sert aussi à créer une forme «simple et monumentale», comme l'affirme l'artiste, disposée à accueillir d'autres significations à inclure sur les pages blanches de ces murs de béton<sup>25</sup>.

Le moule, le moulage et l'inversion, qui créent des murs familiers et en même temps aliénants, ont produit un monument pour activer la mémoire. Mais le moulage manipulé de Whiteread, malgré toutes les inversions aliénantes, pourrait aussi activer d'autres interrogations du fait de son implantation dans le cœur de Vienne. A côté du moulage inversé des livres se trouve aussi celui de la porte à deux battants, à l'origine en bois, et maintenant en béton, dont les traits sont encore plus reconnaissables. Ainsi, l'architecture de l'*Holocaust Memorial*, comme celles produites avec les critères de Whiteread, pose à nouveau, et sans même le vouloir, la question de la contrefaçon au sein de la ville où Adolf Loos avait célébré la vérité des matériaux et n'avait justement pas interdit par hasard le recours au béton pour tout type de copie – un matériau (le béton), dont Loos avait capté les pièges créatifs dans les procédés de sa fabrication à travers le moulage<sup>26</sup>.

## Notes

Le texte a été traduit de l'italien au français par Angelica Bersano.

<sup>1</sup> «Den Stephansturm kann man wohl in zement gießen und irgendwo aufstellen – er ist aber dann kein kunstwerk.» Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», *Neue Freie Presse*, 4 septembre 1898.

<sup>2</sup> Donald Judd, «Specific Objects», *Arts Yearbook*, n°8, 1965, pp. 74-77.

<sup>3</sup> Voir les notes manuscrites de Duchamp publiées dans: Paul Matisse (éd.), *Marcel Duchamp, Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980.

<sup>4</sup> Donald Judd, «Specific Objects», op. cit.

<sup>5</sup> Robert Morris, «Notes on Sculpture», Part I, *Artforum* 4, n°6, 1966, pp. 42-44 et idem, «Notes on Sculpture», Part II, *Artforum* 5, n°2, 1966, pp. 20-23.

<sup>6</sup> A propos de l'œuvre de Nauman, voir entre autres: Joan Simon (éd.), *Bruce Nauman* (catalogue d'exposition et catalogue, Walker Art Center, Minneapolis, 10 avril – 19 juin 1994), Walker Art Center, Minneapolis Wiese Verlag, Minneapolis, New York, 1994; Carlos Basualdo et Michael R. Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, (catalogue d'exposition, Biennale de Venise, 2009), Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, New Haven, Londres, 2009; Peter Plagens, *Bruce Nauman. The True Artist*, Phaidon, Londres, New York, 2014.

<sup>7</sup> Voir aussi: Bruce Nauman, *Wall-Floor Position*, 1968, videotape. A propos du rôle de l'espace dans l'œuvre de Nauman, voir: Marco De Michelis, «Spaces», in Carlos Basualdo et Michael R. Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, op. cit., pp. 65-83. Voir aussi: Peter Plagens, «Negative space», in idem, *Bruce Nauman. The True Artist*, op. cit., pp. 65-88.

<sup>8</sup> De Michelis a mis en évidence que Nauman connaît le livre de Frederick S. Perls, Ralph F. Hefferline et Paul Goodman, *Gestalt Therapy*, 1951 (voir: De Michelis, cité dans: Basualdo et Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, op. cit., p. 67).

<sup>9</sup> Voir les affirmations de Nauman à propos de la chaise de Beuys dans: Joan Simon, «Breaking the Silence», *Art in America*, n°9, 1988.

<sup>10</sup> Nauman parle de façon générique d'œuvres futuristes dans l'interview avec Michele De Angelus, en 1980 (Janet Kraynak (éd.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge (MA), Londres, 2003, pp. 234 et 254). Par ailleurs, Nauman réalise en 1965 une sculpture – la *Cup Merging with Its Saucer* – qui se démontre comme dérivée de celle de Boccioni. A propos de la notion d'espace des futuristes et des objets futuristes, voir: Rosalind Krauss, «Lo spazio analitico: futurismo e costruttivismo», in idem, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milan, pp. 51-78.

<sup>11</sup> Voir: Joan Simon, «Rompere il silenzio: un'intervista con Bruce Nauman», *Art in America*, n°9, 1988, cité dans: *Bruce Nauman, Inventa e muori; Interviste 1967-2001*, a+mbookstore, Milan, 2005, p. 197. Voir également l'œuvre de De Kooning, *Untitled - Chair*, environ 1957.

<sup>12</sup> Bruce Nauman, interview avec Michele De Angelus, 27-28 mai 1980.

<sup>13</sup> Voir: Joan Simon (éd.), *Bruce Nauman, Inventa e muori; Interviste 1967-2001*, op. cit., p. 220.

<sup>14</sup> Michele De Angelus, interview avec Bruce Nauman, 27-28 mai 1980.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Bruce Nauman, in De Michelis, cité dans: Basualdo et Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, op. cit., pp. 207-208.

<sup>17</sup> Joan Simon, «Breaking the silence: an interview with Bruce Nauman», cité dans: Janet Kraynak (éd.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, op. cit., p. 324.

<sup>18</sup> Voir: Charlotte Mullins, *RW. Rachel Whiteread* (2004), Tate, Londres, 2008, pp. 7-8.

<sup>19</sup> A propos des rapports entre l'œuvre de Whiteread et celle des autres artistes, voir: Lisa Dennison, «A House Is Not a Home: The Sculpture of Rachel Whiteread», in AA.WV, *Rachel Whiteread. Transient Space*, (catalogue d'exposition, Deutsche Guggenheim, Berlin, 27 octobre 2001 – 13 janvier 2002), The Solomon R. Guggenheim, New York, 2001, pp. 31-38.

<sup>20</sup> Mullins discute de l'admiration de Whiteread pour Piero della Francesca dans: Charlotte Mullins, *RW. Rachel Whiteread*, op. cit., p. 23.

<sup>21</sup> Craig Houser, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», in AA.WV, *Rachel Whiteread. Transient Space*, op. cit., p. 52.

<sup>22</sup> Suite aux dures protestations des habitants du quartier, le moulage de Whiteread, qui avait été pensé comme provisoire, sera à son tour démolie en janvier 1994, avant la date prévue.

<sup>23</sup> Les premiers dessins pour un monument à la mémoire de l'holocauste remontent à 1994 (voir à ce propos: Allegra Pesenti (éd.), *Rachel Whiteread Drawings*, (catalogue d'exposition, Hammer Museum, Los Angeles 31 janvier – 25 avril 2010), Hammer Museum, DelMonico Books, Los Angeles, 2010, pp. 116-123).

<sup>24</sup> James E. Young, «Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna. Memory and Absence», in Chris Townsend (éd.), *The Art of Rachel Whiteread*, Thames & Hudson, Londres, 2004, p. 167.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Voir supra, note 1.

