



HAL
open science

La sculpture comme lieu

Katharina Wild

► **To cite this version:**

| Katharina Wild. La sculpture comme lieu. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00947929

HAL Id: dumas-00947929

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00947929v1>

Submitted on 17 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris 1 Panthéon - Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 2 Recherche Esthétique
Année 2012 / 2013

Katharina Wild

Mémoire

La sculpture comme lieu

Préparé sous la direction de M. Olivier Schefer

Septembre 2013

Résumé de mémoire

Ce travail vise à analyser plus en profondeur le rapport entre la sculpture et le lieu. Bien que la spécificité du lieu soit un aspect important de l'analyse, il s'agira en premier lieu de définir ces deux concepts pour mieux en comprendre la corrélation. En effet, qu'est-ce que le lieu ? Qu'est-ce que la sculpture ? Quel est le rapport entre les deux ? Martin Heidegger en donne un point de départ dans son essai *L'art et l'espace*. En pensant le lieu comme un lieu de rencontre qui crée une proximité entre les choses et les hommes, il semble également pertinent d'examiner l'œuvre sculpturale par rapport à sa capacité à établir une proximité avec le spectateur. Nous avons choisi de fonder notre réflexion sur une analyse détaillée de deux œuvres sculpturales qui nous semblent particulièrement riches et pertinentes pour interroger ce rapport sculpture/lieu. La première est *Pulitzer Piece* de Richard Serra et la seconde *House* de Rachel Whiteread. Toutes deux partent de la spécificité du lieu et en font leur « échelle » architecturale. L'étude de ces deux œuvres permet par ailleurs d'élargir le champ d'analyse et d'éviter un point de vue unilatéral.

Mots – clé : sculpture, lieu, spécificité du lieu, proximité

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
---------------------	---

I

Sculpture et lieu

I. Sculpture et lieu	11
II. <i>Pulitzer Piece</i> et le rapport au lieu	17
III. <i>House</i> et le rapport au lieu	31

II

La question de la proximité

I. <i>Pulitzer Piece</i> : le rapport au spectateur	46
II. <i>House</i> : le rapport au spectateur	60

CONCLUSION	74
-------------------	----

BIBLIOGRAPHIE	78
----------------------	----

Remerciements

Pour la réalisation de ce travail je veux remercier avant tout mon Directeur de recherche M. Olivier Schefer et mon Professeur M. Gilles Tiberghien qui m'ont offert leur temps et leur bon esprit et aussi M. Jacinto Lageira pour les conseils pendant les cours. Je remercie aussi Marina Gaget qui m'a beaucoup aidé dans la relecture et la correction du texte.

INTRODUCTION

« La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. »¹

Dans cet extrait du texte '*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*', chapitre XVI du *Salon de 1846*, Charles Baudelaire critique un trait constitutif de la sculpture, sa présence dans l'espace, qui permet au spectateur de l'appréhender à partir d'une infinité de points de vue. En mettant en lumière la possibilité de multiples perceptions et donc de compréhensions de l'œuvre différentes (ou « erronées » par rapport aux objectifs de l'artiste) selon la place et le mouvement du spectateur, Charles Baudelaire apporte de premiers éclaircissements sur le thème que nous allons tenter d'explorer, à savoir le rapport entre la sculpture et le lieu. Il faut ici rappeler qu'au milieu du XIX^e siècle la sculpture néoclassique s'efforce encore de présenter un espace narratif pour provoquer une compréhension immédiate chez le spectateur. La sculpture – eseuulée ou relief - dispose généralement d'une face principale, une vue frontale, déterminante pour sa compréhension. En effet, elle est conçue de telle manière que le déplacement du spectateur n'est pas nécessaire pour la saisir. Au contraire, c'est la sculpture qui offre une variété des vues au spectateur immobile. Par exemple *Les Trois Grâces*, une œuvre créée par Antonio Canova en 1813, montre toujours la même figure, mais son corps est représenté sous des angles différents afin de révéler toutes ses faces depuis un seul point de vue. Comme le « déplacement » de la figure inscrit dans la sculpture est orienté vers le

¹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques L'art romantique et des autres œuvres critiques*, Salon de 1846, Éditions Garnier Frères, Paris, 1962, p. 188

spectateur, le déplacement de spectateur n'est pas nécessaire pour une lecture instantanée de l'œuvre. Au contraire, l'œuvre déploie son sens uniquement à partir de la vue frontale. Cela rend aussi compréhensible la critique de Charles Baudelaire. De même, *La Marseillaise (Le départ de volontaires)*, un relief créé par le sculpteur François Rude pour l'Arc de Triomphe à Paris entre 1833 et 1836, est exemplaire. L'œuvre qui représente un moment de la Révolution française se fonde, comme la plupart de la sculpture du XIX^e siècle, sur un modèle rationaliste qui vise à la connexion entre les effets et leurs causes tout en les reliant sur un plan temporel, et ce afin d'établir un espace narratif univoque. Le sens de la sculpture se fonde sur la représentation d'un moment dans son contexte historique, qui se montre comme une rupture ponctuelle du plan temporel créé dans l'œuvre; l'image statique d'une action. Rude constitue son relief à partir de deux plans différents - les figures sculptées et le fond du relief ; le fond reprenant la fonction de l'arrière-plan d'un tableau illusionniste. En permettant de projeter les personnages du premier plan sur un second plan, il crée une impression de mouvement, à partir de laquelle s'exprime la valeur temporelle du récit. Par conséquent, la lecture dépend toujours de la simultanéité de deux qualités différentes : d'un côté l'espace plastique formel créé à partir de l'arrière-plan et de l'autre le sens du moment historique représenté. Grâce à la cohérence entre ces deux données simultanées, le spectateur peut dégager le sens dans l'œuvre même. Grâce à la « lecture immédiate et *transparente* de l'œuvre, il se trouve investi d'une omniscience parallèle à celle de l'auteur. »² L'œuvre comme l'expression personnelle de l'artiste est la narration d'un moment historique, qui peut être saisie par le spectateur dans l'instant et surtout depuis un seul point de vue, celui offert par la vue frontale. Nous pouvons constater que le sens de l'œuvre est toujours inhérent à elle, car l'œuvre exprime l'intention de l'artiste. Ainsi elle présente d'une certaine façon une intériorité qui permet la connexion profonde entre l'espace mental du créateur et celui du spectateur. Cela constitue une caractéristique de l'œuvre d'art « traditionnelle », c'est-à-dire des œuvres qui présentent un espace illusionniste. Rosalind Krauss en constate : « L'œuvre

² Rosalind Krauss, *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par Claire Brunet, Macula, Paris, 1997, p.17

traditionnelle est donc comme une vitrine transparente, une fenêtre par l'entremise de laquelle les espaces psychologiques du créateur et du spectateur communiquent. »³ Par contre, cette intériorité, qui provient du geste de l'artiste et donne le sens à l'œuvre, implique également l'indépendance de la sculpture par rapport au lieu de son emplacement. La sculpture se présente plutôt comme une « chose » autonome, qui peut déployer son sens à tout moment et partout, car son sens lui est inhérent.

Au cours de l'évolution de la sculpture, nous retrouvons cette condition de l'« intériorité » dans des formes diverses. Douglas Crimp remarque cette indépendance du lieu également dans l'art moderne: « The idealism of modernist art, in which the art object in and of itself was seen to have a fixed and transhistorical meaning, determined the object's placelessness, its belonging in no particular place, a no-place that was in reality the museum.»⁴

Au contraire l'*objectification* de l'œuvre d'art, qui débute chez Marcel Duchamp et qui est reprise d'une certaine façon par les artistes minimalistes autour des années 1970, modifie la relation entre spectateur et œuvre, et ce à cause de l'absence de cet espace intérieur inhérent à l'œuvre. L'art minimal propose une « simple extériorité »⁵ où les formes ne fondent pas le sens des œuvres. L'origine du sens de l'œuvre est placée à l'extérieur, c'est-à-dire que le sens n'est restitué « non plus à partir de l'intériorité d'un espace psychologique, mais à partir de la nature publique et conventionnelle de ce qu'on peut appeler l'espace culturel. »⁶ La relation avec le spectateur se modifie, car celui-ci ne peut plus se reporter à une image chargée de la vision subjective de l'artiste. Le regard fixe du spectateur ne suffit plus pour déchiffrer le sens inhérent à l'intérieur de l'œuvre, parce qu'il n'y en a pas. L'œuvre est dénuée de toute image d'un moi privé et ne constitue qu'un objet de géométrie simple sans connotations préétablies. Son sens ne peut qu'être perçu dans son rapport

³ Ibid., p.81

⁴ Douglas Crimp, *On Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 17

⁵ Rosalind Krauss, *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par Claire Brunet, Macula, Paris, 1997, p.257

⁶ Ibid., p.278

avec le monde extérieur. En fait, la perception de l'œuvre se produit à partir de l'expérience individuelle du spectateur, qui permet de restituer le sens de l'œuvre. Sans le spectateur l'œuvre reste incomplète. En outre, cette extériorisation se manifeste dans la *spatialisation* de l'œuvre où l'espace environnant devient nécessaire pour une lecture appropriée de l'œuvre. Désormais la compréhension de l'œuvre implique non seulement le regard mais aussi le mouvement du spectateur. D'ailleurs, la sculpture minimaliste tend à affaiblir la critique de Charles Baudelaire, en ce sens qu'elle vise la présence de toutes ses faces et que c'est précisément la multiplicité de points de vue qui devient nécessaire pour sa compréhension. En outre, nous pouvons observer que le transfert du sens de « l'intérieur à l'extérieur » de l'œuvre suppose également un rapport plus prononcé à son lieu d'emplacement, le spectateur ne pouvant plus se référer à « l'intériorité » de l'œuvre pour en saisir le sens. Ainsi d'un côté le spectateur se rapproche de l'œuvre, parce qu'il est impliqué dans la reconstitution de sa signification, mais de l'autre l'œuvre relègue le spectateur hors d'elle-même par absence d'intériorité. Ainsi, l'implication du lieu comme site d'exposition offre de nouvelles perspectives pour une conception artistique où l'œuvre ne dispose plus d'une autonomie de sens. C'est ainsi que dans le sillage du minimalisme émerge un mouvement d'art qui vise à la contextualisation de l'œuvre dans son environnement physique, à savoir *site-specific art*. Il s'oppose justement à l'idéal moderniste en déployant les structures actuelles en relation avec un lieu existant. Prenant en considération l'extériorisation de la sculpture, c'est-à-dire sa dépendance à l'environnement, le lieu constitue un composant important pour orienter l'expérience du spectateur. Ainsi trouvons-nous une vaste gamme d'œuvres sculpturales qui instaurent le lieu quotidien de notre environnement comme point central de la création artistique. Nous pouvons évoquer ici des œuvres spécifiques à un lieu comme *Les deux plateaux* de Daniel Buren ou, celles d'orientation paysagère qui s'inscrivent dans le mouvement Landart comme *Spiral Jetty* de Robert Smithson ou *Wrapped Coast* de Christo. La conception de ces œuvres est fondée sur le lieu et le lieu devient même ici la sculpture.

Cette rapide exploration de la sculpture dans différents courants artistiques met en lumière l'intérêt d'analyser plus en profondeur le rapport entre la sculpture et

le lieu. Bien que la spécificité du lieu soit un aspect important de l'analyse, il s'agira en premier lieu de définir ces deux concepts pour mieux en comprendre la corrélation. En effet, qu'est-ce que le lieu ? Qu'est-ce que la sculpture ? Quel est le rapport entre les deux ? Martin Heidegger donne un point de départ dans son essai *L'art et l'espace* où il explique au sujet de la sculpture : « La sculpture : une incorporation qui port-à-l'œuvre des lieux, et avec ceux-ci une ouverture de contrées pour une possible habitation des hommes et un possible séjour des choses qui les entourent et les concernent. »⁷ La limite entre sculpture et lieu est donc floue et ce court passage incite déjà une interrogation plus détaillée. En pensant le lieu comme un lieu de rencontre qui crée une proximité entre les choses et les hommes, il semble également pertinent d'examiner l'œuvre sculpturale par rapport à sa capacité à établir une proximité avec le spectateur. Comme Lucy Lippard constate : "It (the place) is the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation."⁸

Nous avons choisi de fonder notre réflexion sur une analyse détaillée de deux œuvres sculpturales qui nous semblent particulièrement riches et pertinentes pour interroger ce rapport sculpture/lieu. La première est *Pulitzer Piece* de Richard Serra et la seconde *House* de Rachel Whiteread. Toutes deux partent de la spécificité du lieu et en font leur « échelle » architecturale. L'étude de ces deux œuvres permet par ailleurs d'élargir notre champ d'analyse et d'éviter un point de vue unilatéral, les deux œuvres présentant des caractères opposés en terme de conception. Alors que Richard Serra se donne pour objectif l'espace architectural, Rachel Whiteread crée son œuvre à partir de l'espace architectural.

Il s'agira donc dans un premier temps d'étudier non seulement la constitution des œuvres à partir de leur matérialité et de leur structure, mais aussi d'en déceler le rapport au lieu, de parvenir à le caractériser.

⁷ Martin Heidegger, Questions IV, *L'art et l'espace*, Gallimard, Paris, 1976, p. 105

⁸ Lucy R. Lippard: *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York, 1997, p. 7

Dans un deuxième temps, nous chercherons à analyser comment ces œuvres établissent une proximité avec le spectateur et quel rôle joue la spécificité du lieu dans ce rapport œuvre/spectateur. Nous prendrons ici en considération la position du spectateur pendant la phase de réception de l'œuvre, ce qui implique nécessairement une analyse de l'interrelation entre l'espace-temps et le corps.

CHAPITRE 1
Sculpture et lieu

Martin Heidegger présente la forme plastique de la sculpture comme un corps qui existe en rapport avec une délimitation⁹, c'est-à-dire il est inclus ou exclus d'une limite, à savoir l'espace. La constitution formellement variable de ce corps – soit l'objet donné, soit des volumes enfermés par l'espace, soit l'espace qui persiste entre les volumes – et sa diversité matérielle n'ont guère d'importance, car l'essence de la sculpture se déduit en premier de son rapport avec l'espace. L'espace (Raum), selon Heidegger, « est quelque chose qui est ménagé, rendu libre, à savoir à l'intérieur d'une limite en grec περας. La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être (sein Wesen beginnt). C'est pourquoi le concept est appelé οριζμο, c'est-à-dire limite. »¹⁰

On comprend donc que la sculpture est « ménagée » dans l'espace et que ce « ménagement » permet un commencement à partir de la concomitance avec l'espace. Ainsi, l'espace apporte une ouverture pour que quelque chose puisse avoir lieu. Martin Heidegger en précise : « Espacer, cela apporte la localité (Ortschaft) qui prépare chaque fois une demeure. »¹¹ L'espace admet précisément un emplacement dont « le caractère de cet avoir – lieu est un tel donner lieu »¹². De cette dualité ressort le fait que la sculpture ménagée dans l'espace a lieu quand elle donne lieu. Comment une sculpture peut donner lieu ? Ici, il faut préciser que selon Martin Heidegger, la chose elle-même est le lieu et qu'une chose ne fait pas seulement être à sa place en un lieu. Plus précisément, il faut comprendre que « le lieu ouvre chaque fois une contrée, en ce qu'il rassemble les choses sur leur co-appartenance au sein de la

⁹ Martin Heidegger, Questions IV, L'art et l'espace, Gallimard, Paris, 1976, p. 99

¹⁰ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.183

¹¹ Martin Heidegger, Questions IV, L'art et l'espace, Gallimard, Paris, 1976, p. 102

¹² Ibid., p. 102

contrée. »¹³ Le lieu permet à la chose de s'ouvrir dans le repos, afin qu'elle puisse agir sur l'espace. En outre, il y a des choses particulières, comme des bâtiments, qui « en tant que lieux *ménagent* une place »¹⁴ et la place de son côté aménage chaque fois un espace. Il faut souligner la préexistence de la chose, pour ainsi dire du lieu, par rapport à l'espace : « Le lieu ne se trouve pas à l'intérieur d'un espace déjà donné, du genre de l'espace physico - technique. C'est ce dernier qui se déploie seulement à partir du règne des lieux divers d'une contrée. »¹⁵

Nous savons maintenant que les choses sont les lieux et que l'espace se déploie à partir d'eux. Alors, si nous pouvons prouver que la sculpture est une chose, nous pourrions affirmer qu'elle peut donner lieu, parce qu'elle est un lieu. Heidegger n'admet pas qu'elle est une chose (au sens de la « cruche »), mais il la désigne comme une « incorporation qui porte-à-l'œuvre des lieux, et avec ceux-ci une ouverture de contrées pour une possible habitation des hommes et un possible séjour des choses qui les entourent et les concernent. »¹⁶ La sculpture incorpore donc des lieux et, elle peut également donner lieu. Par conséquent, elle agit sur l'être des espaces comme un lieu, car elle en est un. Mais pourquoi la sculpture incorpore-t-elle des lieux ? Cela dérive logiquement de son interaction avec l'espace. Comme nous l'avons vu précédemment, la sculpture est « ménagée » dans l'espace, elle s'inscrit dans ses limites, et de cette façon l'espace traverse également la sculpture. Le vide (l'espace) prend sa place dans l'incorporation plastique et permet l'ouverture nécessaire pour *instituer (Stiften) des lieux*¹⁷. Ce qui attribue à la sculpture son être comme lieu dérive donc en partie de son rapport au vide. Même si Heidegger n'associe pas la sculpture à la nature de « la chose », il semble

¹³ Ibid., p. 102-103

¹⁴ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.184

¹⁵ Martin Heidegger, *L'art et l'espace*, Questions IV, L'art et l'espace, Gallimard, Paris, 1976, p. 103

¹⁶ Ibid., p. 105

¹⁷ Ibid., p. 105

pertinent de noter que le vide joue également un rôle important pour la détermination de la chose, *alias* le lieu. Pour savoir ce qui est une chose, Heidegger donne l'exemple de la cruche, dont il analyse au sujet de sa fabrication par le potier: « Il (le potier) donne forme au vide. C'est pour le vide, c'est en lui et à partir de lui qu'il façonne l'argile pour en faire une chose qui a forme. Le potier saisit d'abord et saisit toujours l'insaisissable du vide, il le produit come un contenant et lui donne la forme d'un vase. Le vide de la cruche détermine tous les gestes de la production. Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qu'il contient. »¹⁸ Il en ressort que le vide, tant pour la sculpture que pour la chose, implique toujours la possibilité positive de *contenir*. Et *contenir* peut s'entendre de deux façons, solidaires l'une de l'autre : « en prenant et en retenant »¹⁹. La cruche en tant que vase peut donc d'un côté prendre ce qui est versé, et de l'autre déverser ce qu'elle contient. Ainsi le vide à l'intérieur de la cruche ne constitue en aucun cas un manque, mais il fonde l'être de la cruche en tant que chose en offrant la possibilité de *contenir*.

Giorgio Agamben rappelle au cours de son étude de la faculté, que « la possibilité » est intimement liée au terme *dynamis*²⁰, par lequel Aristote désigne la puissance. Il explique ainsi que « le *mode d'être* de la puissance existe sous la forme de la *hexis*, de la maîtrise sur une privation. Il y a là une forme, une présence de ce qui n'est pas en acte et cette présence privative est la puissance. »²¹ En ce sens, le vide constitue la puissance de la cruche, car il fonde précisément son être à partir de la privation. « La cruche est une chose pour autant qu'elle rassemble (dingt) »²². Elle peut seulement rassembler (ici prendre et déverser un liquide) à partir du vide. Cela constitue un autre aspect de la chose, à savoir sa connaissance par l'expérience. La représentation d'une

¹⁸ Martin Heidegger, *La chose*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 200

¹⁹ Ibid., p. 203

²⁰ Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée* Essais et conférences, Edition Payot & Rivages, Paris, 2011, p. 316

²¹ Ibid., p. 318

²² Martin Heidegger, *La chose*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 211

cruche ne peut pas exprimer son être en tant que vase, parce qu'elle nous donne seulement une image partielle de son extérieur. Ce n'est qu'à partir de son utilisation que nous pouvons saisir toute son étendue. Ainsi Heidegger opère une distinction entre *l'objectivité de l'objet (Gegenstand)* et *la position autonome (Selbststand)*²³. Le premier vise la simple représentation, le second la production. Si *l'objectivité* de l'objet ne conditionne pas l'être de la chose, *la position autonome* en tant que capacité de « produire » en constitue un trait essentiel.

Avant d'illustrer les relations évoquées précédemment à partir d'exemples concrets, rappelons brièvement les points les plus importants. Heidegger nous apprend que la relation entre la sculpture et le lieu est inscrite dans l'être de la sculpture même, car la sculpture incorpore des lieux. En outre, il est devenu clair que les lieux sont les choses elles-mêmes, dont nous pouvons distinguer les choses particulières qui sont en elles-mêmes des lieux (par exemple, les bâtiments). Nous avons ensuite identifié le vide, c'est-à-dire l'interaction avec l'espace, comme facteur essentiel de l'être tant de la sculpture que de la chose, d'autant plus que son association à la puissance semble possible. Nous avons également relevé la distinction de la connaissance par représentation et par expérience dans le processus de la chose. Plusieurs questions surgissent quant à la sculpture et à ses relations internes. Comment s'incorpore le lieu dans la sculpture ? Quel rôle joue le vide dans la conception formelle et la constitution matérielle de la sculpture ? Comment se distingue la connaissance par représentation de la connaissance par expérience ? Quelles sont les conséquences de cette différence ? Jusqu'à présent nous avons considéré la nature générique de la sculpture pour établir un rapport au lieu et avons découvert que ces relations sont plutôt d'une nature interne, c'est-à-dire propre à la sculpture. Pourtant, il nous semble qu'un autre aspect de « lieu » doit être pris en compte pour compléter notre champ d'analyse.

Généralement, la forte imbrication entre sculpture et lieu se rattache à un mouvement d'art qui émerge pour la première fois dans le sillage du

²³ Ibid., p. 197

minimalisme vers la fin des années 1960 : *Site-specific art* (ou *l'art in situ*). Il tend explicitement à une mise en contexte de l'œuvre d'art avec les conditions réelles et ainsi uniques d'un lieu dans son environnement physique. La vaste gamme de ces œuvres inclut des emplacements les plus divers comme des galeries ou des musées, des parcs, des places publiques ou des paysages les plus isolés. Par une orientation architecturale ou paysagère, *site-specific art* lie l'expérience de l'œuvre à un lieu réel, inscrit dans *l'ici et maintenant*. Nous pouvons observer ici un renversement complet du paradigme moderniste. La condition de l'intériorité entraîne une indépendance du site dans la mesure où il n'est pas une composante nécessaire pour la compréhension de l'œuvre. Ainsi la sculpture moderniste, de par son intériorité inhérente, se caractérise tout autant par l'autonomie, au sens de la référence à soi-même. Par conséquent, l'indépendance présumée du site la rend transportable et nomade. Henry Moore souligne ladite futilité du lieu quand il dit : "I don't like doing commissions in the sense that I go and look at a site and then think of something. Once I have been asked to consider a certain place where one of my sculptures might possibly be placed, I try to choose something suitable from what I've done or from what I'm about to do. But I don't sit down and try to create something especially for it."²⁴ Le rapport entre l'œuvre et son site est ici plutôt « *site-dominant* »²⁵ si on adopte la classification de Robert Irwin, qui subdivise les différents degrés de l'implication du site. La sculpture moderniste de Henry Moore représente la catégorie des œuvres qui intègrent encore les principes classiques comme le sens intérieur, l'illusionnisme, la permanence ou le contenu historique. Par conséquence, le rapport à un site spécifique n'existe pas. Il ressort de cette analyse que la sculpture peut être pensée tant comme incorporation des lieux (selon Heidegger) que comme « incorporée » à un lieu spécifique inscrit dans un environnement physique (où certainement le degré de son incorporation joue un rôle).

²⁴ Henry Moore, cité dans Henry J. Seldis, *Henry Moore in America*, New York: Praeger, 1973, p. 176-177

²⁵ Robert Irwin, *Being and Circumstance : Notes Toward a Confidential Art*, dans *Being and Circumstance* (Larkspur Landing, Calif. : Lapis Press, 1985) p.9-29 ; républié dans Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996, p.572-4

Pour tenter de répondre aux interrogations formulées précédemment, nous focaliserons notre analyse sur l'œuvre sculpturale de Richard Serra et celle de Rachel Whiteread, qui ont pour point commun une implication prononcée du lieu mais qui divergent sur la conception. Dans un premier temps, il s'agira non seulement d'analyser la constitution de l'œuvre à partir de sa matérialité et de sa structure, mais également de montrer comment le lieu est impliqué dans l'œuvre, sous de multiples aspects évoqués.

Richard Serra débute sa création artistique au sein du mouvement minimaliste, mais il s'éloigne vite de la création d'objets isolés dans l'espace de la galerie, car comme il le constate lui-même : « It avoided the contingencies of the real world. I wanted to get away from the imagistic value of an object in an empty space and instead put the focus on the experience of the entirety of the context. »²⁶ Serra fait ici indirectement allusion à un trait constitutif de la sculpture minimaliste, sa distance au spectateur. Cela peut sembler paradoxal, si l'on considère que la sculpture minimaliste revendique une implication prononcée du spectateur. Mais nous pouvons dire que cette implication est limitée.

Par exemple, l'œuvre de Carl Andre présente une implication prononcée tant du lieu que du spectateur. Il semble intéressant de noter que « *La sculpture comme lieu* » est une expression souvent utilisée par rapport à l'œuvre de Carl Andre. Mais, même si « *Form = Structure = Place* »²⁷ constitue le principe essentiel de sa sculpture, la notion du lieu doit ici être comprise comme un lieu variable ou un espace générique. Douglas Crimp²⁸ argue qu'il y a des cas où l'incorporation du lieu à la réception perceptive de l'œuvre d'art n'équivaut qu'à une extension de son idéalisme inhérent à l'espace environnant. La spécificité

²⁶ Kynaston McShine, Lynne Cooke, John Rajman, Richard Serra ; Richard Serra Sculpture : Forty years, The Museum of Modern Art, New York, 2007, p.32

²⁷ Diane Waldman, Carl Andre, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1970, p. 6

²⁸ Douglas Crimp, Redefining Site Specificity, dans Hal Foster, Richard Serra, MIT Press, Cambridge - Massachusetts, London – England, 2000, p. 151

d'un site prend un sens formel et ne s'exprime que par l'abstraction. Sur ce point, Carl Andre aborde le rôle du lieu dans son œuvre de la manière suivante : "I don't feel myself obsessed with the singularity of places. I don't think spaces are that singular. I think there are generic classes of spaces, which you work for and toward. So it's not really a problem where a work is going to be in particular." ²⁹

5x20 Altstadt rectangle, une sculpture de Carl Andre créée pour la Galerie Konrad Fischer à Düsseldorf en 1967, est constituée de plaques d'acier identiques assemblées de telle manière qu'elles forment un deuxième revêtement du sol. Il n'y a pas de fixations, ni entre les éléments, ni au sol. La sculpture dépend donc d'une certaine façon du lieu, mais elle peut être facilement déplacée ou reconstruite dans un autre lieu. Par conséquent, la sculpture est dans ce cas précis plutôt ajustée à un site que spécifique à celui-ci. Carl Andre vise au placement des entités physiques inédites dans l'espace, car son intérêt principal va à la matière. Il utilise notamment des matériaux de construction bruts comme le brique ou l'acier. Ici le caractère conventionnel de l'acier et sa disposition discrète exigent une attention aigüe du spectateur.



Carl Andre, *5x20 Altstadt rectangle*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1967

La relation objet - sujet devient alors essentielle, car l'œuvre est perçue au sein de l'expérience du spectateur. Michael Fried parle à ce propos de la « présence scénique » ou « l'effet théâtral » de l'art minimal : « On dit d'une œuvre qu'elle a une présence lorsqu'elle exige d'être prise en compte, prise au sérieux, par

²⁹ Phyllis Tuchman, *An interview with Carl Andre*, cité dans Carl Andre par Phyllis Tuchman, Artforum 7, no. 10, Juin 1970, p. 55

celui qui la regarde, et lorsque le spectateur répond à cette exigence en montrant qu'il en est conscient et qu'il modèle, pour ainsi dire, ses actes en conséquence. »³⁰

De plus, son intérêt pour le processus modulaire, c'est à dire à la création d'une entité à partir de la combinaison d'unités identiques et discrètes, s'inscrit dans le paradigme minimaliste « *chaque élément venant après l'autre* »³¹. L'ensemble des éléments constitue donc la forme, et la « forme est l'objet – ou du moins, c'est l'unicité de la forme qui garantit l'intégrité de l'objet. »³² De plus, tous ces éléments individuels s'intègrent dans une structure fixe et ordonnée, dont la base est la grille, qui constitue l'outil d'abstraction par excellence parce qu'elle « instaure un espace qui prend son origine en un point situé juste devant celui qui la regarde. Diorama de la sensibilité analytique, elle relègue sans appel son spectateur hors d'elle-même. »³³ Ainsi, d'un côté le spectateur est impliqué physiquement et mentalement pour reconstituer le sens de l'œuvre, mais de l'autre côté, il se confronte à une extériorité infranchissable due à l'absence de toutes les relations internes de l'objet. La distance au spectateur dérive donc du fait que l'objet reste toujours devant lui, extérieur à lui, même si l'espace environnant devient nécessaire pour saisir l'œuvre. Sur ce point, Robert Morris fait référence à la distinction entre la perception d'un objet et d'un espace: « In perceiving an object, one occupies a separate space – one's own space. In perceiving architectural space, one's own space is not separate, but coexistent with what is perceived. In the first case, one surrounds; in the second, one is surrounded. »³⁴

³⁰ Michael Fried, *Contre la théâtralité*, Editions Gallimard, 2007, p. 122

³¹ Donald Judd, *De quelques objets spécifiques*, dans Donald Judd, *Écrits*, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 15

³² Michael Fried, *Contre la théâtralité*, Editions Gallimard, 2007, p. 117

³³ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p.317

³⁴ Robert Morris, *The Present Tense of Space*, *Art in America*, Janvier Février 1978, p. 72 ; réimprimé dans *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts, 1994

Richard Serra rejette précisément l'isolement du spectateur provoqué par l'objectification de l'œuvre. Son intérêt se porte sur l'expérience corporelle dans la mesure où elle permet une prise de conscience physique du temps, de l'espace et du mouvement. Pour lui, tout au contraire du paradigme moderniste, l'autonomie de l'œuvre ne s'atteint pas par son isolation, mais par sa mise en contexte : « Si la sculpture a une quelconque puissance, c'est celle de créer sa place et son espace propres et, pour ainsi dire, de se poser en s'opposant aux espaces et aux lieux où elle est créée en ce sens. Je m'intéresse aux œuvres où l'artiste élabore un anti - environnement qui prend sa propre place, crée ses relations propres, délimite ou affirme sa zone propre. »³⁵ L'anti-environnement énoncé par Richard Serra renvoie à l'analyse de Martin Heidegger sur la sculpture qui avance qu'elle est une incorporation des lieux. Il démontre par là que la sculpture est un lieu et c'est précisément ce que Richard Serra revendique pour elle. Mais en ce sens, toute sculpture est un lieu et l'objectif est désormais de clarifier cette relation. Si la sculpture est un lieu, la question est plutôt : Comment constitue-t-elle un lieu ? Quel est le rapport avec la spécificité à un site ?

La particularité de la sculpture de Richard Serra à la maturité de sa création artistique est certainement la « spatialité » qui permet au spectateur de la parcourir. Ainsi, la compréhension de l'œuvre se fait par le mouvement et le regard à partir d'une expérience corporelle. Sur ce point, *Strike* est la première sculpture de Richard Serra qui établit une certaine interdépendance entre le corps et l'espace. La seule plaque en acier d'une dimension de 2.5 mètres par 7.3 mètres est fixée précisément à l'angle de deux murs, suscitant ainsi une réorganisation de l'espace existant. Si Carl Andre dispose son unité de plaques en acier à l'horizontale, Richard Serra la lève du sol pour couper l'espace à la verticale. Ce geste n'est pas seulement une force extérieure qui s'exerce sur le corps du spectateur, mais il organise l'espace en relation avec le corps. En se déplaçant autour de l'œuvre dont la taille dépasse celle de son corps, le spectateur perçoit la plaque qui en ligne ouvre l'espace, ou en surface, bloque

³⁵ Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990, p. 137

l'espace. Ce jeu réciproque entre ouverture et blocage est absorbé par le corps et établit ainsi un lien implicite entre le corps et l'espace.

Delineator exprime d'autant plus cette interdépendance entre corps et espace, qu'elle forme un espace « intérieur » où le spectateur est accueilli. La sculpture constitue une juxtaposition des plaques en acier, l'une est installée au sol, l'autre au plafond, de telle manière qu'elles forment une croix ouverte. Le volume créé distingue ainsi un espace interne d'un espace externe et, selon Wade Sanders, ceci est perceptible au moment de franchir l'espace de l'œuvre: « That space had its own weather; the air felt cooler and denser; sounds were dampened ; viewers moved a bit uncertainly, as though a storm was approaching. I should no more have worried about the 8.000 pounds of steel hovering over my head than about the tons and tons of steel and concrete that had gone into the building continuing above it – but I did. Carl Andre's carpetlike sculptures have sometimes been described as supporting columns of air, in *Delineator* Serra floated a four-ton steel plate atop that column of air. »³⁶ Pour cela, la remarque de Carl Andre à Serra « You put matter at risk and I put matter at rest. »³⁷ semble assez pertinente. En outre, la perception de cette œuvre se rapproche définitivement de celle de l'espace architectural au sens de Robert Morris, car le spectateur est entouré par la sculpture.



Richard Serra, *Strike*, 1969-71 ; Richard Serra, *Delineator*, 1974-75

³⁶ Wade Sanders, At Critical Mass, Art in America, Oct. 1986, p. 155

³⁷ Phong Bui, Michèle Gerber Klein, *Carl Andre in conversation with Michèle Gerber Klein and Phong Bui*, dans The Brooklyn Rail : Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture, New York, Février 2012, <http://www.brooklynrail.org/2012/02/art/carl-andre-with-michle-gerber-klein-and-phong-bui>

Pourtant, nous pouvons constater que l'œuvre *Delineator* est beaucoup plus déterminante par rapport à l'interdépendance entre espace et corps, car elle crée ce que Serra appelle « un champ de force »³⁸ dont l'expérience physique devient indispensable et prédomine la perception visuelle. Richard Serra forme l'espace à partir de la matière. L'attention est portée précisément à l'espace délimité par la matière et non pas à la matière elle-même, le vide³⁹ constituant ainsi la matière potentielle de sa sculpture. Dans ses sculptures courbes comme les *Torqued Ellipses*, *Spirals* ou *Spheres*, son approche du vide est encore plus explicite. Ces œuvres constituent un espace intérieur à partir d'une enveloppe extérieure formée par d'énormes plaques sinueuses en acier. Par conséquent, le spectateur parcourt cet espace (le vide entre les plaques) en relation avec la matière lourde en déséquilibre. Dans cet espace créé par Richard Serra, le rapport à la matière est toujours présent, justement parce qu'il essaie d'établir un lien entre le matériau utilisé et le mouvement du corps. Il remarque : « I was interested in my ability to move in relation to material and have that material move me, bodily, in as an open field as possible. »⁴⁰



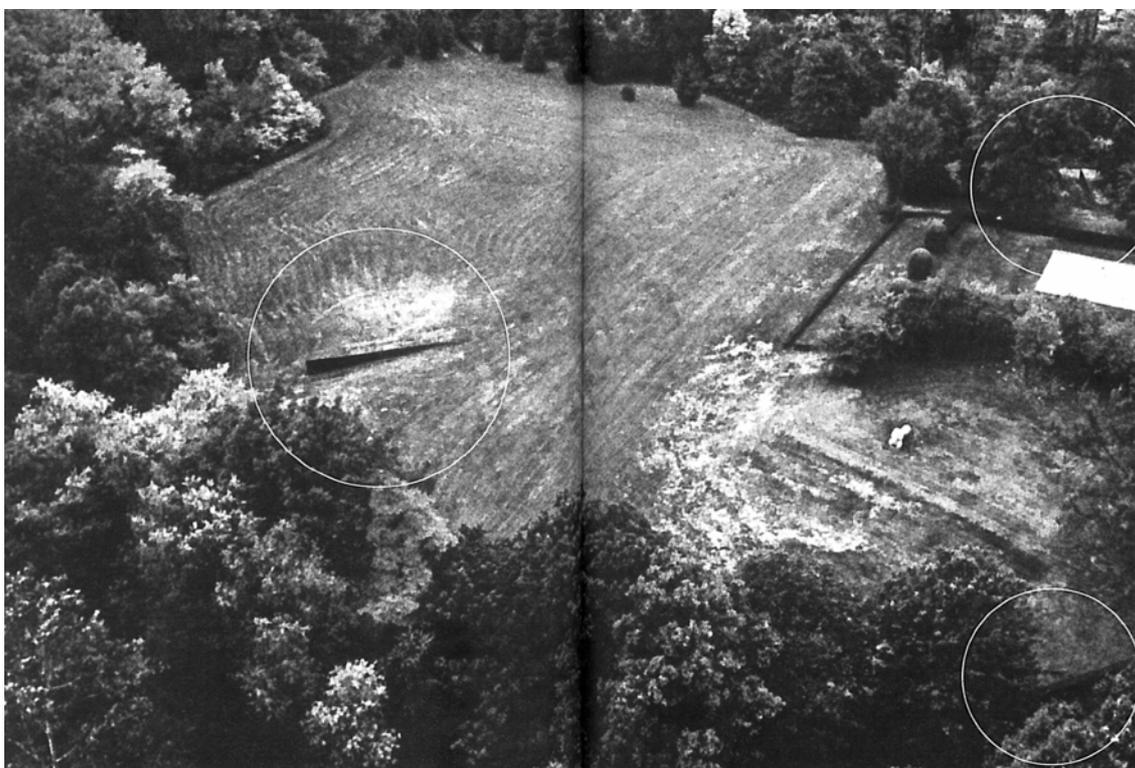
Richard Serra : *The Fox and the Hedgehog*, 1999 / *Joe*, 2000

³⁸ Rosalind Krauss, *Richard Serra : Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 1986, p. 28 : « It's not opting for opticality as its content. It has more to do with a field of force that's being generated, so that the space is discerned physically rather than optically. »

³⁹ Richard Serra, Gagosian Gallery Press Release *Richard Serra : Junction / Cycle*, New York, 2011 : "I consider space to be a material. The articulation of space has come to take precedence over other concerns. I attempt to use sculptural form to make space distinct."

⁴⁰ Hal Foster, *Richard Serra : Torqued Spirals, Toruses and Spheres*, Gagosian Gallery, dans *Richard Serra in Conversation with Hal Foster*, New York, 2001, p. 27

Mais pour comprendre l'approche de l'espace dans l'œuvre de Richard Serra, il semble important de mentionner son concept de « champ de force », ou d'espace comportemental, notamment pendant une visite des jardins zen au Japon en 1970: « j'ai visité les jardins zen et ma vie en a été métamorphosée. Ainsi la conception que j'avais de mon travail a été profondément transformée. Ce bouleversement ne concerne pas la dimension constructive de certaines de mes sculptures, mais la question du positionnement dans l'espace d'objets distincts. (...) La déambulation et le regard sont devenus pour moi des gestes fondateurs. »⁴¹



Richard Serra, *Pulitzer Piece : Stepped elevation*, 1970-1971

C'est ainsi que *Pulitzer Piece : Stepped Elevation* (élevations étagées), la première grande sculpture paysagère que Richard Serra réalise après son voyage au Japon entre 1970 et 1971, est fortement influencée par son expérience au Taizō-in, le jardin zen de Myōshin-ji. Le site d'implantation occupe un terrain de à peu près 2 hectares, qui appartient à la résidence d'été

⁴¹ Fabien Faure, Richard Serra : Ma réponse à Kyoto, Éditions Fage, Lyon, 2008, p. 77

de la famille Pulitzer à Ladue dans la banlieue de Saint-Louis. La sculpture consiste en trois longues plaques d'acier Cor-ten rectangulaires qui sont enfoncées partiellement dans le sol de ce site vallonné. Dressées verticalement sur leur plus long côté, les plaques présentent la même épaisseur de 5 centimètres et une hauteur constante de 1 mètre. Leur longueur, elle, varie entre 12 et 15 mètres 50 en fonction de la déclivité du pré. La distance entre les plaques est de 100 mètres environ et leur orientation diffère selon la dénivellation du terrain qui offre trois « étages » d'une hauteur approximative de 1 mètre 50. Ici, l'œuvre est le lieu au sens propre du mot et sa compréhension se fait à partir de la marche et du regard.

Cela établit un lien direct avec le Taizō-in, le jardin zen de Myōshin-ji⁴², qui témoigne comme tous les jardins zen d'une grande attention à la nature, au silence et au vide. Créé à l'origine pour les moines et les samouraïs, son caractère austère encourage l'activité méditative à partir de la déambulation attentive. Dans l'esprit bouddhiste, cette forme de déambulation est libérée de toute intention d'atteindre un but, mais elle favorise la conscience accrue du réel. « Réel », parce que la constitution même du jardin est entièrement naturelle et ne fonde pas son sens à partir des signes. Il provoque une conscience du monde sans le symboliser. Sa configuration s'organise principalement grâce à la disposition des grosses pierres dont la taille est variable et dont l'orientation se détermine par rapport à la lumière. En outre, les pierres ne sont jamais manipulées. En revanche le sable blanc, qui constitue le sol, forme des allées curvilinéaires autour des rochers en faisant allusion à des traditions culturelles bouddhistes. Nous pouvons reprendre ici l'expression de Fabien Faure pour décrire le jardin zen : « Il fait événement sans autre événement que d'apparaître, que d'éclorre en soi. »⁴³

⁴² Ibid., p. 58

⁴³ Ibid., p.66



Myōshin-ji, jardin du Taizō-in / Richard Serra, *Pulitzer Piece : Stepped elevation*, 1970-1971

Dans *Pulitzer Piece* Richard Serra adopte cette idée en créant une sculpture qui offre un lieu d'expérience. La dispersion des plaques en acier ouvre un champ dans lequel le spectateur se déplace librement. Il peut néanmoins reconstituer à tout moment l'entité de l'œuvre grâce à la continuité conceptuelle étroitement liée au site : « When you walk the centre of the field, what ends up happening is that the plates hold the entire field in relation to your movement. They either foreshorten or rise or expand or sit up like triangles, but they define your relation to the space as cuts within the field. When you're walking in the landscape the top edges of the plates rise and fall. »⁴⁴ De la même manière que les pierres dans le jardin zen, les plaques orientent le mouvement du spectateur, sans que l'attention soit fixée sur elles. Le lieu spatial qu'elles créent renforce la perception au paysage au fur et à mesure que le spectateur se déplace. Le vide articulé à partir des éléments sculpturaux constitue pour ainsi dire le « champ de force », qui rend possible l'expérience de l'œuvre à partir du corps.

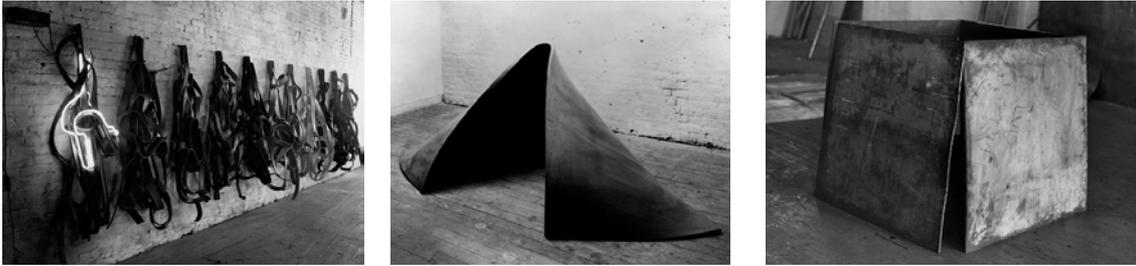
Richard Serra parle également à ce propos de « grounding », un mot qu'il emploie surtout pour évoquer une perception fondée sur le réel et non sur l'imaginaire. Cela veut dire qu'il cherche à « enraciner » le spectateur dans le monde réel en faisant référence tant à l'espace réel qu'au temps réel. À cette fin, une expérience corporelle dans un lieu spécifique assure ce lien à l'espace-temps réel. Richard Serra se distancie ainsi de l'idéologie des artistes comme

⁴⁴ Kynaston McShine, Lynne Cooke, John Rajman, Richard Serra ; Richard Serra Sculpture : Forty years, The Museum of Modern Art, New York, 2007, p.30

James Turrell ou Olafur Eliasson qui cherchent une immersion du spectateur dans l'espace, qui jouent avec différents niveaux d'intensité. L'opticalité devient essentielle dans leurs œuvres et, par conséquent, la perception visuelle y prédomine. Richard Serra lui vise à un art dépourvu d'« effets spéciaux » ou de signes. Il s'inscrit ainsi entièrement dans la conception du jardin zen, dont l'intensité ne s'atteint pas par une sur-stimulation des sens mais au contraire par la limitation à l'essentiel et par l'interdépendance entre le lieu et le corps en relation au temps. La cohérence de l'espace-temps, c'est-à-dire la conscience du spectateur d'être dans ici et maintenant, présente la grande qualité d'un tel lieu. L'idée de l'espace de Richard Serra s'approche donc d' « un espace de l'expérience, c'est à dire d'un espace agi, en lequel prend forme une représentation spatiale travaillée par le marcheur. »⁴⁵

Bien que l'aspect « comportemental » de sa sculpture soit fondamental, il nous faut également nous intéresser à sa constitution matérielle, car elle soutient considérablement sa conception spatiale. Comme nous l'avons vu précédemment, *Pulitzer Piece* attache grande importance au vide - l'espace formé à partir des plaques en acier. Les plaques ne sont perçues que dans la mesure où elles constituent « le cadre » de l'espace. Le sens de l'œuvre ne se fonde pas à partir des éléments sculpturaux en tant qu'objets singuliers qui au contraire, agissent de manière à aménager l'espace. Afin de ne pas perdre cette unité, Richard Serra vise à la transparence structurale de ces éléments. Il révèle pour cela le processus de construction de son œuvre. Ceci constitue depuis ses débuts de sculpteur, une de ses convictions majeures. Il semble intéressant de noter que Richard Serra s'éloigne du minimalisme par son rejet de l'objectification de la sculpture dans un environnement « artificiel ». Il manifeste néanmoins de l'intérêt pour l'œuvre de Carl Andre pour l'attention prononcée pour la matérialité. Le fait de respecter les propriétés inhérentes d'un matériau et de les utiliser comme telles sans aucune manipulation attire l'attention de Richard Serra. Celui-ci s'engage également dans l'exploration des procédures applicables à la matière.

⁴⁵ Fabien Faure, Richard Serra : Ma réponse à Kyoto, Éditions Fage, Lyon, 2008, p. 39



Richard Serra, *Belts*, 1967 ; *To Lift*, 1967 ; *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969

Le processus de construction est fondamentalement lié à son œuvre. Lorsque Richard Serra crée *Belts* en 1967, il est encore dans une phase expérimentale où son penchant pour le processus de la création et les propriétés des matériaux se mêlent aux méthodes artistiques peu conventionnelles de l'expressionnisme abstrait. C'est ainsi que la composition des bandes en caoutchouc suspendues s'inspire du *Mural* de Pollock. La suspension de l'œuvre est motivée par la volonté de permettre à la matière de trouver sa propre structure dans l'espace. Pour la création de *To Lift*, le titre-même détermine l'action à réaliser sur le caoutchouc.

En outre, Richard Serra examine le comportement des contrepoids comme base de structure quand il réalise la série de *Props*. Par exemple *One Ton Prop (House of Cards)*, un cube composé de quatre plaques en plomb, dont les seuls points de contact se trouvent aux angles supérieurs, ne dispose d'aucun dispositif de fixation. La forme de la matière dans l'espace, le traitement cohérent d'un matériau spécifique ou la structure en contrepoids sont des concepts toujours présents dans l'œuvre de Richard Serra. Cependant que l'objet minimaliste cache ses relations internes en abolissant toutes traces saisissables de sa construction, Richard Serra revendique la clarté structurelle et matérielle et explique ainsi : "Dans toute ma sculpture, le processus de construction est mis à jour. Les décisions sur le matériau, la forme et le contexte sont évidentes d'elles-mêmes. Le fait que le processus technologique soit mis à jour dépersonnalise et démythologise le savoir-faire idéalisé du sculpteur. L'œuvre n'entre pas au royaume fictif du maître. »⁴⁶ S'il n'y a pas des signes ou symboles dans l'espace établi, c'est à cause de la pureté matérielle et formelle (ligne) des éléments sculpturaux. La matière comme

⁴⁶ Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990, p. 196-197

l'espace créé à partir d'elle ne vise que l'existence même sans décoration. En revanche, le spectateur se retrouve privé de toute distraction illusoire et de toute possibilité d'imaginer autre chose que le réel présent devant ses yeux. À cause de ce caractère fortement concret de l'œuvre, il est d'autant plus incité à explorer le réel en profondeur, de percevoir l'essence de son existence.

Si nous pouvons noter l'importance de ce côté concret – naturel, il semble important de souligner que *Pulitzer Piece*, présente également un fort degré d'abstraction engendré notamment par la présence de la ligne. Rosalind Krauss argue que cette œuvre dispose de deux types de forme – visible et implicite – et de deux types des lignes – naturelle et abstraite, qui interfèrent avec un réseau croisé, créant des implications mutuelles. Par rapport aux plaques en acier, la ligne est perçue tant comme la profondeur de la plaque (en vue frontale) que comme le bord de sa masse (en vue latérale). De plus, le terrain dessine une ligne irrégulière au bord inférieur de la plaque qui la découpe en triangle et qui définit son apparence visible, chaque fois différente selon le dénivellement du terrain.



Richard Serra, *Pulitzer Piece* : *Stepped elevation*, 1970-1971

Ensuite, il y a aussi le contour implicite de la plaque. Le spectateur prend ainsi toujours conscience de la forme effective – rectangulaire - de la plaque, même si elle n'est pas visible entièrement. Par conséquent, la ligne invisible enfoncée dans le terrain est également présente. Il en ressort que les différentes dimensionnalités de l'œuvre sont saisissables à partir de la ligne ; elle décrit tous les rapports entre œuvre – terrain – corps (spectateur). Dans *Strike*, qui est une œuvre contemporaine de *Pulitzer Piece*, la ligne assume une fonction identique. Le transfert entre obstruction et ouverture de l'espace dépend de la position du spectateur par rapport à la plaque – soit la ligne se contracte en

verticale, soit elle s'amplifie en surface. Pourtant, dans *Pulitzer Piece* la ligne exprime également la spécificité du site, parce qu'elle est conditionnée par le terrain même. Krauss en résume, que « *Pulitzer Piece* maintient simultanément la ligne à des degrés extrêmes de naturalisme et d'abstraction.

Cette dualité, cette ambivalence revient à mettre en crise deux sortes de ligne existant en sculpture : celle qui occupe l'espace sans le définir et celle qui le définit sans l'occuper. Occupation et définition sont pour Serra des fonctions résolument indissociables, ainsi qu'elles le sont dans le monde que nous habitons et appréhendons. »⁴⁸ Cette union entre occupation et définition, évoquée par Krauss, s'exprime d'autant mieux par *Pulitzer Piece*, car elle est spécifique au site. « Le site détermine la manière dont je pense à ce que je vais faire »⁴⁹ confirme Richard Serra. Il en ressort que tant la conception que la construction de l'œuvre sont conditionnées par la singularité du site ; et par conséquent l'œuvre n'est pas « transposable » à un autre site. Les dimensions des plaques sont déterminées par la déclivité du terrain et elles constituent dans le même temps un instrument de mesure qui permet au spectateur mobile d'apprécier sa dénivellation. La configuration de l'ensemble, étagée sur trois niveaux différents, s'inscrit dans les caractéristiques physiques du site vallonné. De plus, la sculpture se sert du terrain non seulement comme étendue mais encore comme épaisseur matérielle, les plaques étant enfoncées dans le terrain. Il en ressort que la construction est également adaptée aux conditions spécifiques du site. Ainsi, pour garantir la permanence de l'œuvre, il y a des éléments souterrains ajoutés aux plaques qui s'ancrent dans le terrain afin d'empêcher déformations ou basculements. La spécificité au site atteint donc un niveau où la sculpture est dans une réciprocité constante avec le lieu, comme si elle était « faite » par le lieu. À cela, il faut ajouter que Richard Serra ne modifie jamais l'emplacement existant pour qu'il s'accommode à sa

⁴⁸ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p. 316-317

⁴⁹ Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990, p. 147

sculpture. Il cherche plutôt à redéfinir le site à partir de son œuvre pour « créer sa place et son espace propres et, pour ainsi dire, de se poser en s'opposant aux espaces et aux lieux où elle est créée en ce sens. »⁵⁰ Dans ce contexte, *Pulitzer Piece* n'établit pas un « anti-environnement » au sens d'opposition, mais il témoigne plutôt d'une intégration soignée prêtant attention aux qualités paysagères.

Nous pouvons donc constater que la sculpture de Richard Serra « incorpore » littéralement le lieu, au sens où Martin Heidegger l'avait défini. Elle est une œuvre-lieu dont l'espace - en s'ouvrant à partir de ce lieu - constitue l'intérêt artistique. En ce sens, c'est le vide en tant que « jumeau de la propriété du lieu »⁵¹ qui porte-à-découvert le lieu en permettant une expérience spatiale. En outre, le caractère fortement architectural de l'œuvre de Richard Serra du fait notamment de la conception spatiale et de la spécificité au site, a un lien avec ce que Heidegger désigne comme « chose d'une espèce particulière « qui est en elle-même un lieu » (comme le sont généralement les bâtiments). Bien que la sculpture de Richard Serra ne soit pas un bâtiment au sens strict, elle a tout de même la condition d'un lieu. De plus, elle est « bâtie » dans la mesure où elle est construite ou pro-duite (hervorgebracht) selon le terme de Heidegger. Il faut noter que Heidegger emploie le terme *pro-duire*⁵² pour dire « faire apparaître ». Alors, si l'on pense la sculpture de Richard Serra comme une chose d'une espèce particulière, elle s'inscrit dans les « lieux qui accordent une place au Quadriparti, laquelle place aménage (einräumt) chaque fois un espace. »⁵³ En ce sens, *Pulitzer Piece* en tant que lieu fondé aménage

⁵⁰ Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990, p. 137

⁵¹ Martin Heidegger, *L'art et l'espace*, dans *Questions IV*, Gallimard, Paris, 1976, p. 104

⁵² Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.190 : « Pro-duire se dit en grec τεχνω. La racine tec de ce verbe se retrouve dans le mot τεχνη, (la) technique. Ce mot ne signifie pour les Grecs ni art ni métier, mais bien : faire apparaître quelque chose comme ceci ou comme cela, de telle ou telle façon, au milieu des choses présentes. Les Grecs pensent la τεχνη, la pro-duction, à partir du « faire apparaître ». »

⁵³ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.184

l'espace et donne une « demeure au séjour des hommes »⁵⁴. Même si le terme « demeure » (Behausung) ne se réfère pas ici à un logement au sens strict, l'espace aménagé par le lieu établit clairement une relation directe « à l'homme qui s'arrête en lui »⁵⁵. Le spectateur saisit l'œuvre par une expérience corporelle, en la parcourant.

Bien au contraire, on ne trouve pas cette relation directe dans l'œuvre *House* de Rachel Whiteread, et c'est pour cela que son œuvre présente un intérêt. Si Richard Serra vise à une expérience corporelle de « l'œuvre-lieu » (ce qui est en plus conditionné par la spécificité du site), Rachel Whiteread envisage *le lieu* en tant qu'« objet ». Bien que dans *House* la spécificité du site soit également donnée, l'œuvre constitue une masse solide et inaccessible. Quel rapport est établi avec le lieu ? Comment l'œuvre incorpore-t-elle le lieu ? Quel rôle y joue le vide ?

Les deux artistes convergent néanmoins sur l'idée d'un *contre-environnement* (ou « anti-environnement » chez Serra) où l'œuvre suscite une redéfinition du site sur lequel elle est installée. Mais chez Rachel Whiteread ce contre-environnement s'établit par une transformation de l'ordinaire vers l'exceptionnel, où des espaces pétrifiés sont les témoins de l'existence humaine. Sur ce thème, Mario Codognato affirme: “ It's a question of the construction of a counter-environment that recapitulates – as though in reverse, as though in negative – the structure of the original model, shifting attention from the ordinary to the exceptional: to the exceptionality of a context that absorbs and regenerates everything.”⁵⁶ La sculpture de Rachel Whiteread est la matérialisation de l'espace. Par la représentation solide de l'espace par des objets de notre vie quotidienne - comme des lits, des armoires, des baignoires – elle suggère une nouvelle appréciation de l'ordinaire. Les espaces travaillés

⁵⁴ Ibid., p.189

⁵⁵ Ibid., p.184 : « Dans l'être de ces choses en tant que lieux réside le rapport du lieu et de l'espace, réside aussi la relation du lieu à l'homme qui s'arrête en lui. »

⁵⁶ Mario Codognato, Found Existence, dans Rachel Whiteread, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli, 2007, p.15

sont notamment liés au mobilier de la maison ou la maison même, dont chaque espace est l'expression d'un lieu réel particulier. Le choix de l'artiste, en ce qui concerne ces espaces, est souvent motivé par les souvenirs de sa vie personnelle. Néanmoins, comme ils font allusion aux objets ordinaires de la vie de chacun d'entre nous, ils possèdent un caractère universel qui s'ouvre à la mémoire collective ou individuelle des autres. Selon Eckhardt Schneider : « They abandon their factuality and turn into autonomous form and history, simulacrum and enigma. »⁵⁷ C'est donc l'espace solidifié qui réécrit l'objet original en s'inscrivant dans les empreintes de son passé. Par exemple *Untitled (Amber Bed)*, le moulage du vide sous un lit, reprend la texture malléable du matelas par l'utilisation du caoutchouc qui en même temps garde tous les traces particulières de son utilisation comme objet. En revanche le lit comme métaphore de la solitude ou de l'interaction entre deux individus ouvre le champ de tous les désirs et histoires possibles. Bien que l'espace solidifié de la sculpture provienne d'un lieu localisable et concret, il le transcende tant par sa signification universelle que par les souvenirs qui y sont attachés. De même, Rachel Whiteread travaille divers éléments architecturaux de la maison comme des portes, des sols, des murs ou des escaliers. Ici, la solidification du vide vise encore plus explicitement l'espace vécu car il s'agit de l'espace de la maison « pratiqué » par ses habitants. Pour *Untitled (Cast Iron Floor)*, Rachel Whiteread utilise le sol de sa maison comme moule pour la sculpture. Comme la *scène de la comédie humaine*⁵⁸, le sol absorbe les poids du corps de ses acteurs. A la différence d'un « sol » à l'ordonnance répétitive chez Carl Andre, sa conception se fonde sur une matière imprégnée de sens, en utilisant les traces du passé de ses habitants d'un lieu précis.

⁵⁷ Eckhardt Schneider, Rachel Whiteread : Walls, Doors, Floors and Stairs, Kunsthaus Bregenz, 2005, p. 22

⁵⁸ Mario Codognato, *Found Existence*, dans Rachel Whiteread, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli, 2007, p.21 : « the stage of the human comedy »



Rachel Whiteread : *Untitled (Amber Bed)*, 1991 / *Untitled (Cast iron floor)*, 2001

La sculpture en tant que vide matérialisé retient l'expérience intime de l'espace autrefois vécu afin de la suggérer ensuite au public hors de son contexte original. Par exemple *Untitled Floor (Thirty six)* porte la mémoire d'une maison de Rachel Whiteread antérieure à sa réhabilitation, mais en même temps le spectateur laisse ses empreintes sur l'œuvre au moment où il la franchit. L'usure du temps sur la patine protectrice en cire appliquée sur le moulage du sol en aluminium mêle les traces du passé et celles du présent, et donne la preuve de son vécu à partir des couches de temps. En outre, le renversement du plein et du vide permet tant de représenter le sol initial à partir de son négatif que de rendre visible l'espace auparavant caché en dessous. C'est ainsi que *Untitled (Resine Corridor)*, le moulage d'un sol en résine, utilise une épaisseur de 20 centimètres afin de rendre visible sa structure cachée en étendant la dimension et la profondeur du sol.

La réciprocité entre la présence invisible et l'absence visible prend encore une autre dimension dans *House* qui est la première sculpture publique de Rachel Whiteread, et également sa plus grande œuvre. La sculpture *House* est le moulage en béton de l'intérieur d'une maison typiquement victorienne dans l'est de Londres, qui aurait dû être démolie. A la différence des moulages de mobilier ou des éléments architecturaux, elle devait être une œuvre temporaire. Elle devait toutefois rester suffisamment longtemps pour pouvoir s'intégrer au quartier. C'est ainsi que la sculpture, finalisée le 25 octobre 1993 après trois mois de construction est démolie le 11 janvier 1994.



Rachel Whiteread : *House*, London, 25.10.1993 – 11.1.1994

Rachel Whiteread explique à propos de la phase de préparation pour le moulage : « The house was full of fitted cupboards, cocktail bars and a tremendous variety of wallpapers and floor finishes. I was fascinated by their personal environment, and documented it all before I destroyed it. It was like exploring the inside of a body, removing its vital organs. I'd made floor pieces before in the studio, and had always seen them as being like the intestines of a house, the hidden spaces that are generally inaccessible. We spent about six weeks working on the interior of the house, filling cracks and getting it ready for casting. It was as if we were embalming a body. »⁵⁹

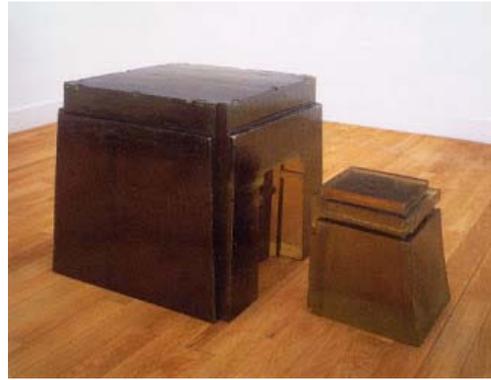
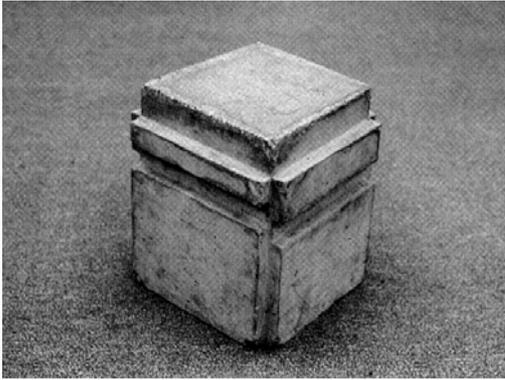
Le bâtiment entier devient un moule immense à l'aide duquel chaque espace intérieur est reproduit pendant un mois. Après dix jours de séchage, l'extérieur du bâtiment est soigneusement enlevé. Il reste ensuite l'air bétonné de l'espace vécu de la maison. En faisant une métaphore du corps, Rachel Whiteread rétablit d'une certaine façon la relation perdue entre corps et espace auparavant accessible. Le corps ne peut plus parcourir l'espace intérieur de la maison, mais l'œuvre se présente comme un nouveau corps solide où les corps d'autrefois s'imbriquent avec leur vécu et leurs histoires. Désormais le corps du spectateur se trouve expulsé de l'espace par celui de la sculpture. Eckhardt Schneider fait l'analyse suivante : « All of a sudden, one finds himself unhoused, locked out, experiencing emptiness and stored moments of time

⁵⁹ Charlotte Mullins, Rachel Whiteread, Tate Publishing, London, 2004, p.52

without any longer being part of it all.»⁶⁰ Si le spectateur ne peut plus interagir physiquement avec l'espace représenté dans l'œuvre, *House* agit sur la conscience des individus tant à partir de sa valeur historique et de son statut sociopolitique qu'à partir de sa signification universelle en tant que *maison*. Elle incite à récapituler la structure du modèle original dans son contexte existant. Si l'architecture est la conscience matérielle de la vie humaine, le bâtiment original représente cent ans de changements des générations. De plus, le site sur lequel la structure est installée est situé dans un quartier à l'est de Londres d'une grande richesse historique et d'une diversité ethnique importante, où les difficultés sociales sont nombreuses. Cela ajouté au fait que ce quartier constitue un environnement familier pour Rachel Whiteread déterminent le lieu pour *House*. Par conséquent, *House* traite également l'étendue politique et sociale des transformations démographiques à Londres. La vie privée et ordinaire d'un quartier agité de la métropole est d'un seul coup exposé au public sous la forme d'un corps massif pleine de mémoire. En ce sens, *House* est plutôt un monument des pensées et des rêves qui s'attachent à la représentation de la maison dans son environnement spécifique. De cette façon, le vide solidifié devient un modèle critique de la société contemporaine. Le caractère ordinaire de l'œuvre est élevé au rang de l'exceptionnel par le simple renversement du plein et du vide. Rachel Whiteread construit une contre-architecture où le moulage offrant une présence tangible de l'absence à la force de régénérer la conscience des individus. La dualité entre présence et absence, inhérente à son œuvre, entraîne ainsi une superposition entre la physicalité du réel et la force de l'imagination. Michael Tarantino parle à ce propos d'un *espace entre les choses* : « The presence of the subject is both all too evident and frustratingly absent. Whiteread's space is the space between things, the space in which reason, perception and imagination meet. »⁶¹ D'ailleurs, on peut comprendre cet espace comme un entre-deux à partir duquel l'individu peut se rapprocher des choses en employant différents modes de perception, qui seront analysés plus en détail dans un passage à venir.

⁶⁰ Eckhardt Schneider, Rachel Whiteread : Walls, Doors, Floors and Stairs, Kunsthaus Bregenz, 2005, p. 9

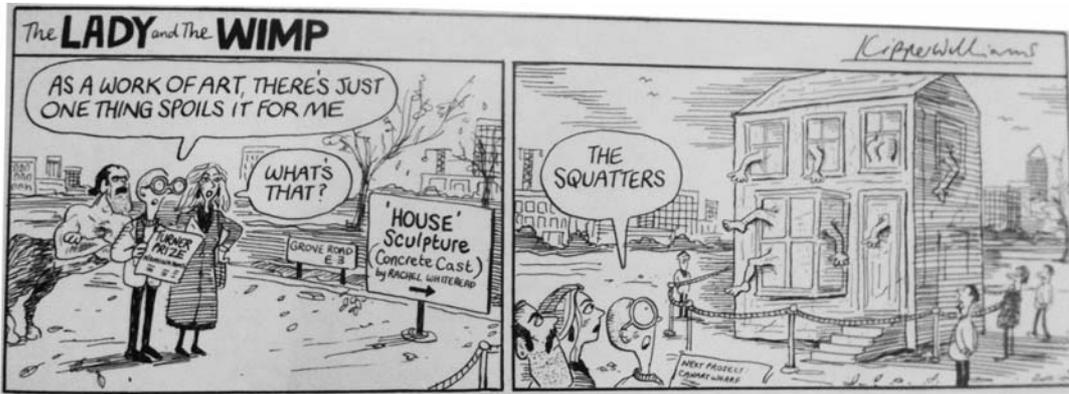
⁶¹ Michael Tarantino, *The Space between Things*, dans *Rachel Whiteread : Shedding Life*, Tate Gallery, Liverpool, 1997, p. 99



Bruce Nauman, *A Cast of the Space Under my Chair*, 1965-68 / Rachel Whiteread, *Table and Chair*, 1994

Ici, il semble important de noter que, dans le contexte de la recherche artistique des années 1960, Bruce Nauman travaille sur l'analyse et l'exploration des espaces réels et métaphoriques qui séparent les personnes et les choses. En reprenant ce concept, nous pouvons avancer que l'art de Rachel Whiteread est une proposition pour dépasser une telle séparation. C'est ainsi que *Table and Chair (Clear)* en particulier et dans la série des *Spaces* en général, rendent hommage à l'œuvre *A Cast of the Space under my Chair* où Nauman crée un moulage en ciment de l'espace présent sous une chaise. A la différence du moulage sans identité de Bruce Nauman, Rachel Whiteread cherche la reconnaissance du modèle d'origine afin d'imposer sa signification initiale à sa lecture. Pour *Table and Chair (Clear)* les deux objets sont moulés ensemble de sorte que le moulage de la chaise s'intègre à son propre espace dans le moulage de la table. Au contraire de toutes les œuvres antérieures, marquées par l'opacité du matériau, Rachel Whiteread utilise pour la première fois une résine transparente pour le moulage. Cette transparence renforce le paradoxe entre l'absence visible et la présence invisible, car l'espace vide devenu le plein, permet tout à coup de voir son intérieur. La visibilité de l'intérieur suggère de connaître l'espace. De plus, les jeux de lumière reflétés par la résine et l'intensité changeante de la couleur retournent d'une certaine façon la vie à l'espace solidifié et suscitent ainsi encore plus sa considération. L'espace sous la chaise est présent dans toute une série des œuvres de Rachel Whiteread. Par exemple, *Untitled (Sixteen Spaces)* ou *Untitled (One Hundred Spaces)* présentent des moulages en résine colorée où leur grand nombre est une métaphore à la multitude des individus. La question de la corrélation entre les individus y est exprimée par les différentes couleurs, formes et dimensions des

espaces solidifiés. Leur disposition en grand nombre symbolise le rencontre de l'individualité, de la coexistence et du vide en faisant référence au chaos de la vie quotidienne. L'ambivalence des espaces provoquée par la transparence de leur masse, et renforcée par les lueurs passagères, provoque un sentiment d'instabilité.



Dessin par Kipper Williams, publié in *Time Out*, 3-10, Novembre 2003

En ce sens, la matérialité souligne l'idée de chaos évoquée dans la conception, car il donne un caractère plus dynamique aux espaces solides posés. En revanche, l'opacité de *House* dû à l'utilisation du béton suggère plutôt une notion de l'espace « mort ». Même si la matérialisation de l'espace intérieur exprime la volonté d'exposer le vécu du bâtiment au public, la matière opaque s'oppose à cette intention en insinuant la rétention des expériences et des souvenirs à l'intérieur de cette masse obscure. A la différence des espaces transparents en résine colorée qui créent une certaine vivacité, dans *House* la vie du bâtiment est pétrifiée et cachée dans un bloc solide gris et indiscernable. C'est pourquoi l'interprétation populaire de l'œuvre est celle d'un « enterrement vivant ». Le « monument silencieux », évoqué par Eckhardt Schneider, prend tout son sens : » The sculptural cast becomes a silent monument to its own existence."⁶² Dès lors, seul le spectateur peut donner voix à la matière muette et ce grâce à la mémoire, à l'imagination et aussi à son expérience. Le corps « mort » sert ainsi d'écran pour les vivants qui projettent leurs souvenirs, leurs désirs et leurs peurs. La sculpture n'étant pas visiblement saisissable en profondeur, elle exprime son rapport au réel par sa surface notamment. Celle-ci est dans cette œuvre la représentation matérielle de la limite de l'espace

⁶² Eckhardt Schneider, Rachel Whiteread : Walls, Doors, Floors and Stairs, Kunsthaus Bregenz, 2005, p. 9

intérieur du bâtiment, là où le vide et le solide se touchent. Rappelons ici que « La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être (sein Wesen beginnt).»⁶³ En ce sens, les empreintes dans la surface en tant que traces visibles de la vie passée dans le bâtiment constituent le caractère unique de l'œuvre et déterminent son être. Elles établissent un rapport direct avec le lieu réel et renvoient la conscience du spectateur à la limite entre objet et vide. Par conséquent, le spectateur est justement arrêté dans un espace entre-deux où il fonde son expérience tant à partir des données réelles de l'existence de l'œuvre qu'à partir de son imagination qui s'attache à la matière visible.

Ce rapport au réel est d'autant plus présent dans *House* que le lieu d'emplacement original correspond à celui de la sculpture. Il est certain que les œuvres de Rachel Whiteread sont généralement « spécifiques à un site » car elles sont des moulages d'espaces qui possèdent un lieu d'origine. Cet aspect est également présent dans *Water Tower* et *Monument*. Si *House* en tant que masse opaque fait allusion à la mort, *Water Tower* avec son apparence filigrane suggère plutôt une notion d'immortalité. Le moulage négatif d'un château d'eau existant à New York réalisé avec une résine transparente symbolise l'eau qui auparavant occupait les anciens tonneaux en cèdre sur les toitures de New York. Comme *House*, la sculpture est conçue spécifiquement pour le site d'emplacement de son moule d'origine. En l'installant dans le contexte d'origine, sa référence aux châteaux d'eau existants est évidente et redéfinie ainsi la structure du modèle original. Un déplacement entraînerait une perte de sens car la réciprocité établie avec l'environnement est déterminante pour la lecture de l'œuvre.

⁶³ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.183



Rachel Whiteread, *Monument*, Trafalgar Square, Londres, 2001 / *Water Tower*, New York, 1998-2000

Cela est encore plus explicite chez *Monument* à cause du lien entre original et moulage. Pour cette œuvre Rachel Whiteread a créé une copie authentique de la quatrième plinthe ancienne du Trafalgar Square à Londres. Le moulage positif de la réplique est ensuite installé à l'envers sur la plinthe vacante. Miroir de l'original, la sculpture et la plinthe se complètent mutuellement. De plus, la transparence de la résine évoque l'immortalité ou l'éternité, de façon similaire à l'œuvre *Water Tower*. Elle exprime ainsi la notion de permanence d'un monument.

Le lieu est pour ainsi dire inhérent à l'œuvre et la plupart de ses œuvres est transportable et transposable à un autre site en accord avec la conception. Rosalind Krauss constate à propos des moulages de Rachel Whiteread : « they are signposts pointing elsewhere, to an elsewhere before the object has entered the museum, to the elsewhere where they might have had a ritual or cult or specific political value before they had entered the system of sign-exchange value that grips the objects in the modern museum. »⁶⁴ À cet égard *House* joue un rôle particulier dans le sens où elle s'inscrit dans son emplacement d'origine en tant que monument de la réalité. Néanmoins, après sa démolition elle n'existe plus que sur des photographies et redirige par conséquence la conscience vers un autre lieu. Pourtant la durée de son existence physique est importante dans la mesure où elle s'intègre à son environnement. Si l'œuvre représente la vie passée en remplaçant l'espace

⁶⁴ Rosalind Krauss, *X Marks the Spot*, dans *Rachel Whiteread : Shedding Life*, Tate Gallery, Liverpool, 1997, p. 80

vécu par un corps solide, elle actualise son champ d'action au présent par son incorporation au site.



Rachel Whiteread, *House*, Londres, pendant son exposition / démolition en cours, 11.1.1994

Le temps que *House* soit démolie, elle est couverte des graffitis et son aspect physique général est pitoyable. C'est comme si le fantôme du passé avait été marqué par le présent, par l'ajout des couches du temps dans sa courte existence physique. Pendant près de 3 mois elle est le corps présent qui redonne vie du bâtiment original en tant que monument silencieux témoin du quartier et de son histoire. La sculpture témoigne de la vie du bâtiment original en adoptant une identité propre ; les photographies et documents conservés témoignent de son existence après sa démolition. Cela implique aussi qu'elle entre dans la mémoire des gens en tant que « chose morte », tout comme le bâtiment original. Par conséquent, sa disparition entraîne un certain redoublement de référent par rapport au lieu d'origine, parce que la photographie ne capture pas seulement l'existence du bâtiment mais aussi celle de la sculpture et de son vécu propre. Nous analyserons ensuite plus en détail ce que ce « double référent » signifie pour la réception de l'œuvre et le rapport au lieu.

Nous avons vu précédemment que la sculpture *Pulitzer Piece* de Richard Serra implique le lieu parce qu'elle est un lieu accessible. Le spectateur peut la saisir par une expérience corporelle. En outre, la sculpture peut être considérée comme une *chose d'une espèce particulière* – une chose qui est elle-même un lieu - au sens de Heidegger. Comme l'intérêt ici porte sur la question du lieu et

son rapport à la sculpture, la notion de *la sculpture comme lieu* semble pertinente pour l'œuvre de Richard Serra. En revanche, la sculpture *House* de Rachel Whiteread suggère plutôt une notion inverse, à savoir *le lieu comme sculpture*. Bien que les deux œuvres soient absolument spécifiques à leur site respectif, elles diffèrent par le fait que la sculpture de Richard Serra tend à la création d'un espace architectural alors que celle de Rachel Whiteread se fonde sur l'espace architectural existant pour le transformer en sculpture-objet. Nous pourrions ainsi dire que Richard Serra vise à une connaissance de l'œuvre par l'expérience du lieu quand Rachel Whiteread propose une compréhension par la représentation du lieu. Nous retrouvons ici d'une certaine manière les deux formes de la perception évoquées par Robert Morris⁶⁵, qui distingue la perception de l'espace architectural et celle de l'objet. Robert Morris se réfère notamment à l'objet minimaliste et nous savons déjà que Richard Serra s'éloigne du minimalisme entre autres à cause de l'objectification de l'œuvre d'art. L'exemple de l'œuvre de Carl Andre a démontré que cette objectification entraînait aussi une distance avec le spectateur, celui-ci restant toujours à l'extérieur de l'œuvre et ce à cause du manque des relations internes de la sculpture (bien que le corps du spectateur soit impliqué par le mouvement et le regard). Nous pouvons désormais admettre que le lieu représenté en tant qu'« objet » chez *House* de Rachel Whiteread provoque également une certaine distance avec le spectateur, comme Eckhardt Schneider le constate : «The spectator is pushed out of the space and forced into the position of an outside observer. »⁶⁶. La position « externe » du spectateur, tout au contraire à *Pulitzer Piece* de Serra, ne permet qu'une lecture visuelle de l'œuvre dont le mouvement est seulement convoqué pour compléter le champ de vision. Pourtant la sculpture-objet de Rachel Whiteread est d'une toute autre nature que celle du minimalisme, car elle est représentée une chose. Si nous revenons

⁶⁵ Robert Morris, *The Present Tense of Space*, Art in America, Janvier Février 1978, p. 72 ; réimprimé dans *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts, 1994 : « *In perceiving an object, one occupies a separate space – one's own space. In perceiving architectural space, one's own space is not separate, but coexistent with what is perceived. In the first case, one surrounds; in the second, one is surrounded. This has been an enduring polarity between sculptural and architectural experience.* »

⁶⁶ Eckhardt Schneider, *Rachel Whiteread : Walls, Doors, Floors and Stairs*, Kunsthaus Bregenz, 2005, p.22

à la pensée de Heidegger, *House* constitue précisément une représentation d'une chose d'une espèce particulière⁶⁷, car l'œuvre se sert d'un bâtiment comme moule. Par conséquent, *House* peut-elle être considérée comme chose étant donné qu'elle est une représentation? Rappelons ici que le vide - l'espace- fonde l'être de la chose parce qu'il lui permet de rassembler (dingen)⁶⁸. À l'égard de *House*, où le vide devient une masse solide, l'être du bâtiment d'origine est annulé dans la mesure où l'homme ne peut plus s'y arrêter. Le lieu n'offre plus une demeure pour l'homme, mais dans le même temps, il est évident qu'il le faisait autrefois. Bien qu'une chose autonome (Selbststand) se distingue d'un objet (Gegenstand), Heidegger constate qu'une « chose autonome peut devenir un objet, si nous la plaçons devant nous, soit dans une perception immédiate, soit dans un souvenir qui la rend présente. Ce qui fait de la chose une chose ne réside cependant pas en ceci que la chose est un objet représenté et cette choséité ne saurait non plus être aucunement déterminée à partir de l'objectivité de l'objet. »⁶⁹ Nous pouvons ainsi conclure que *House* en tant que représentation qui évoque le souvenir du bâtiment, continue d'être une chose même sous la forme d'un objet. Cela est d'autant plus important que la suite de notre analyse sur la réception de l'œuvre par le spectateur.

Certes l'être de la chose clarifie son rapport avec le lieu. Mais il est un autre aspect où elle devient importante, celui de son rapport avec la proximité. Heidegger détermine l'être de la chose afin de démontrer qu'elle crée une proximité par la nature de son être même. La question au sujet de la proximité naît de son absence de plus en plus marquée de nos jours. Heidegger argue que « la proximité ne consiste pas dans le peu de distance »⁷⁰ et que la rétraction des distances dans le temps et dans l'espace promue par la vitesse de la vie quotidienne entraîne plutôt un flot d'uniformité sous le règne de la

⁶⁷ Martin Heidegger, *La chose*, dans : *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 182

⁶⁸ Ibid., p. 211 : « La cruche est une chose pour autant qu'elle rassemble (dingt). Et du reste c'est seulement à partir du rassemblement (Dingen) opéré par la chose que la présence d'une chose présente telle que la cruche se manifeste et se détermine. »

⁶⁹ Ibid., p. 196

⁷⁰ Ibid., p. 194

confusion. En ce sens, la grande distance n'est pas éloignement et le peu de distance n'est pas proximité. La proximité reste dans la profondeur de la chose et elle peut s'épanouir en leur contrée par le rassemblement du lieu. C'est-à-dire, « Dans le lieu joue le rassemblement au sens de l'abritement qui libère les choses en leur contrée. (...) Par elle (la contrée), l'ouvert est mis en demeure de laisser s'ouvrir et s'épanouir chaque chose dans le repos qui n'est qu'à elle. »⁷¹ Par conséquent une chose donne lieu parce qu'elle a lieu. Et elle a lieu dans la mesure où elle rassemble (dingt). Cela constitue son trait dominant. En outre, Heidegger constate que « Rassembler (Dingen), c'est rapprocher le monde. Rapprocher est l'être même de la proximité. Pour autant que nous ménageons la chose en tant que chose, nous habitons dans la proximité. »⁷² Il faut remarquer que cet acte de rassembler est également « lié à une certaine durée, où la simplicité du monde demeure et attend. »⁷³ Il s'ensuit que la proximité établie à partir de la chose sous-entend non seulement le lieu (demeure) par lequel l'espace se déploie mais aussi le temps (attente). À cet égard, comme nous avons établi un rapport entre la sculpture et la chose, il semble maintenant pertinent d'étudier si la sculpture peut engendrer une proximité et de quelle manière. L'œuvre de Richard Serra se distinguant fortement de celle de Rachel Whiteread, la question est précisément comment ces œuvres établissent une proximité au spectateur.

Le sans-distance⁷⁴ évoqué par Heidegger aborde un phénomène actuel qui concerne la rétraction des distances dans l'espace et dans le temps, dont la conséquence serait une certaine aliénation de l'individu dans la société contemporaine.

Miwon Kwon analyse à ce propos : « The intensifying conditions of spatial indifferenciation and departicularization – that is, the increasing instances of locational unspecificity – are seen to exacerbate the sense of alienation and

⁷¹ Martin Heidegger, *Questions IV, L'art et l'espace*, Gallimard, Paris, 1976, p. 103

⁷² Martin Heidegger, *La chose*, dans : *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 216

⁷³ *Ibid.*, p. 215

⁷⁴ *Ibid.* p. 195

fragmentation in contemporary life. »⁷⁵ Marc Augé introduit à ce propos le terme de *non-lieux* : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse défendue par Augé est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus *lieux de mémoire*, y occupent une place circonscrite et spécifique. »⁷⁶ Selon Marc Augé, les non-lieux sont des espaces transitoires (à l'instar des zones de circulation, des infrastructures de transport ou des centres commerciaux) qui s'opposent à une culture localisée dans l'espace et le temps et qui instaurent au contraire un monde « promis à l'individualité solitaire, au passage et à l'éphémère »⁷⁷ La surmodernité⁷⁸ qui se définit par la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références, génère notamment ces non-lieux. Elle favorise la circulation accélérée des personnes et des informations à cause de la rétraction des distances par des moyens physiques et virtuels et promeut des lieux qui se caractérisent par l'éloignement et le manque d'identité. Marc Augé constate que l'apparition de non-lieux « impose en effet aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude »⁷⁹. On peut dire que le non-lieu donne d'une certaine façon un exemple pour la perte de proximité entre les individus et leur environnement où le sans-distance évoqué par Heidegger trouve son expression. En ce sens, le non-lieu est négatif, car il constitue un déracinement spatio-temporel. L'individu y est mis en isolement. Par conséquent, nous pouvons attribuer au lieu une influence

⁷⁵ Miwon Kwon, *One place after another: site specific art and locational identity*, The MIT Press, Cambridge - Massachusetts, London – England, 2004, p. 8

⁷⁶ Marc Augé, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 100

⁷⁷ *Ibid.*, p. 101

⁷⁸ *Ibid.*, p. 136 : « La surmodernité (qui procède simultanément des trois figures de l'excès que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisations des références) trouve naturellement son expression complète dan les non-lieux. »

⁷⁹ *Ibid.*, p. 117

considérable sur l'état psychologique de l'individu, comme confirme Lucy Lippard : "It (the place) is the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation."⁸⁰ Il s'ensuit que la spécificité au lieu établit aussi un rapport avec la proximité en étant un moyen pour agir contre un état d'aliénation chez l'individu. À l'égard des œuvres de Richard Serra et de Rachel Whiteread, la question est donc celle de la proximité au spectateur dans le contexte d'un rapport spécifique au lieu. À cet égard il faut notamment considérer la position du spectateur au moment de la réception de l'œuvre, ce qui soulève des questions par rapport à l'interrelation entre l'espace, le corps et le temps.

⁸⁰ Lucy R. Lippard: *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York, 1997, p. 7

CHAPITRE II

La question de la proximité

Comme nous l'avons vu précédemment chez *Pulitzer Piece*, Richard Serra se focalise sur la relation entre l'espace topologique et le champ perceptuel afin de créer une *œuvre-lieu* où le spectateur est impliqué par une expérience corporelle. Tant la matérialité que la conception formelle de l'œuvre visent à un enracinement (*grounding*) au réel du spectateur. La libre déambulation dans l'espace exige également une certaine durée pour pouvoir saisir l'œuvre. Heidegger nous apprend que la chose en tant que lieu (ici la sculpture qui accorde une place aux individus et aménage de cette façon l'espace) établit une relation directe entre l'espace et l'homme, les lieux et par conséquent l'espace pouvant être mesurés à partir de notre corps. Il évoque ici la notion de *spatium* (intervalle) et *extensio* (étendue) : « Inversement au contraire, dans les espaces aménagés par les lieux, on découvre toujours l'espace comme intervalle et en celui-ci, à son tour, l'espace comme pure étendue. *Spatium* et *extensio* rendent chaque fois possible de mesurer les choses et les espaces qu'elles aménagent, suivant les distances, les trajets, les directions, et de calculer ces mesures. »⁸¹ La considération de *spatium* et *extensio* est donc plutôt une question d'échelle ou de rapprochement à la chose.



Richard Serra : Pulitzer Piece, 1970-1971

Pulitzer Piece fonctionne ainsi tant comme *spatium* que comme *extensio*, car les trois plaques en acier établissent des intervalles simples entre elles dans une vue d'ensemble, mais leur étendue, c'est-à-dire la relation entre la

⁸¹ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.185

topologie et taille, n'est que perceptible qu'en parcourant l'œuvre. En ce sens, le corps dans l'œuvre de Richard Serra fonctionne comme un appareil de mesure de la réalité ; il mesure le monde. L'idée d'une conscience accrue du réel, que Richard Serra s'approprie au cours de son expérience dans le jardin zen au Japon, est explicite dans *Pulitzer Piece*. L'œuvre est ce qui a lieu et il n'y a pas d'autre événement que d'apparaître. Christine Buci-Glucksman, qui a notamment écrit sur l'esthétique japonaise du temps et son rapport à l'espace, fait un remarque à propos du lieu qui pourrait être celui de Richard Serra : « Elle (la puissance du lieu) engendre un *art du cadre*, et du lointain, qui confère le *pouvoir de lever les yeux*. En cela, le lieu autorise le mouvement même du regard, le voyage de la pensée et du corps, entre l'ici - maintenant de la singularité et son lointain. »⁸² Le lieu lui-même est la source de l'expérience. Il constitue d'une certaine façon le cadre « fixe » qui permet une action à partir de lui. Cela se rapproche également de la pensée de Heidegger où les lieux aménagent l'espace. Michel de Certeau établit quant au lieu et à l'espace une comparaison avec le mot et le mot parlé. Il explique qu'il n'y a pas la possibilité pour plusieurs choses d'être à la même place car leur distribution suit des rapports de coexistence où chaque élément est situé en un endroit propre et distinct. Par conséquent, le lieu « implique une indication de stabilité. »⁸³ Par contre, « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un propre. En somme, l'espace est un lieu pratiqué.»⁸⁴ *Pulitzer Piece* en tant que lieu stable offre donc la possibilité d'être un espace pratiqué par le corps. Grâce à l'exemple de la cruche, nous avons compris que l'espace en tant que vide fonde précisément l'être de la chose, car il la permet de retenir et verser, de « pro-duire » au sens de « faire apparaître ». Le vide est son potentiel

⁸² Christine Buci-Glucksman, *L'esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*, Galilée, Paris, 2001, p.23

⁸³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p.173

⁸⁴ *Ibid.*, p.173

puissant. Dans *Pulitzer Piece*, le vide peut être considéré de la même façon, parce qu'il constitue également la source pour saisir l'essence de l'œuvre. Par conséquent, si nous nous interrogeons sur la relation entre l'œuvre et le spectateur, il semble nécessaire d'aborder d'abord la question du rapport entre le corps et l'espace. Il n'est pas étonnant que plusieurs concepts-clé soient développés dans l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty, notamment dans la *Phénoménologie de la perception*, Richard Serra ayant étudié et examiné son approche de la perception de manière approfondie.

Merleau-Ponty esquisse le corps comme un être préobjectif. C'est-à-dire qu'au moment de percevoir un objet, nous nous servons de l'expérience déjà acquise par l'espace de notre corps. La perception se fonde donc systématiquement sur la succession progressive de toutes les perceptions antérieures et par conséquent, l'histoire de chacun est la suite de sa préhistoire personnelle. « Il y a donc un autre sujet au-dessous de moi, pour qui un monde existe avant que je sois là et qui y marquait ma place. Cet esprit captif ou naturel, c'est mon corps, non pas le corps momentané qui est l'instrument de mes choix personnels et se fixe sur tel ou tel monde, mais le système de fonctions anonymes qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général. Et cette adhésion aveugle au monde, ce parti pris en faveur de l'être n'intervient pas seulement au début de ma vie. C'est lui qui donne son sens à toute perception ultérieure de l'espace, il est recommencé à chaque moment. L'espace et en général la perception marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée. »⁸⁵ Dans cet extrait, Merleau-Ponty analyse non seulement l'implication spatiale du corps mais aussi son implication temporelle dans le monde. La perception s'actualise donc à partir du passé en accédant à toute expérience antérieurement acquise. Bien que l'expérience préobjective présente ici une contextualisation temporelle, elle entraîne également une contextualisation spatiale. Merleau-Ponty explique que « regarder un objet c'est enfoncer en lui, et que les objets forment un système

⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Texte original 1945, Gallimard, Paris, imprimé 2011, p. 302

où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres. Plus précisément, l'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que les objets environnant deviennent horizon et la vision est un acte à deux face. »⁸⁶ Comme nous l'avons analysé précédemment, l'œuvre *Pulitzer Piece* est conçue à partir du lieu topologique de telle manière que la position et le dimensionnement de chaque élément sculptural sont déterminés par le lieu. Les trois plaques en acier constituent ainsi des instruments de mesure qui font référence à la constitution physique du terrain où elles sont enfoncées. Par le mouvement le spectateur peut percevoir la contextualisation perpétuelle des éléments avec leur environnement. Si l'horizon fixe n'est qu'une limite spatiale, le changement d'horizon porte le sens de l'œuvre, car il révèle l'interdépendance entre élément et environnement. En ce sens, les plaques renvoient l'attention du spectateur au lieu réel de leur emplacement et elles l'expliquent.

Néanmoins, dans *Pulitzer Piece*, le corps du spectateur est également impliqué par le mouvement, ce qui se distingue de la perception visuelle d'une œuvre à partir d'un point fixe. Dans des espaces muets et immobiles, le spectateur se trouve séparé de l'œuvre à cause de la découverte par le seul regard qui, comme l'explique Rosalind Krauss, « exprime et prolonge l'isolement qui est celui du spectateur en présence de l'œuvre. »⁸⁷ Par contre, « l'expérience du corps propre nous enseigne à enraciner l'espace dans l'existence. »⁸⁸ Pour comprendre comment cet enracinement de l'espace se déroule, il faut noter que Merleau-Ponty ne considère pas le corps comme une chose dans l'espace objectif, mais comme un « système d'actions possibles, un corps virtuel dont le lieu phénoménal est défini par sa tâche et par sa situation. »⁸⁹ Cela signifie que le corps virtuel, en répondant à son environnement, peut anticiper des changements par rapport aux données spatiales (par exemple par le regard)

⁸⁶ Ibid., p. 96

⁸⁷ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p.321

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Texte original 1945, Gallimard, Paris, imprimé 2011, p. 184

⁸⁹ Ibid., p. 297

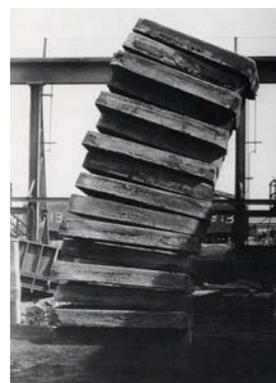
afin de déplacer le corps réel et d'adopter une nouvelle position spatiale. Cela démontre aussi que le corps virtuel peut se projeter hors du corps réel (par exemple quand l'action est déjà préparée mais pas encore saisie) et provoquer chez l'individu une sensation de n'être plus dans le monde où il est effectivement. Par contre, la coïncidence du corps virtuel avec le corps réel donne une jouissance de l'espace directe sur le corps. Chaque position adoptée par le corps dans l'espace désigne ainsi un niveau spatial, ce qui en revanche bascule selon les actions exercées par le corps, et à partir duquel le corps comprend l'espace *alias* le monde. Le niveau spatial (ou la relation entre sujet et espace) « est donc une certaine possession du monde par mon corps, une certaine prise de mon corps sur le monde. »⁹⁰ Il en ressort que le corps en mouvement (quand il change de niveau spatial) enracine l'espace et qu'il est de cette façon en prise directe avec le monde. À l'égard de *Pulitzer Piece*, cet enracinement du spectateur dans le monde est établi par la dépendance entre le regard et le mouvement. Le mouvement incite un déplacement dans la vision, l'expérience visuelle se libère de toute image statique pendant la découverte de l'œuvre. Le déroulement du temps va de pair avec le mouvement du corps, ce qui instaure une proximité au monde chez le spectateur. Michel de Certeau constate à ce sujet :« L'opaque du corps en mouvement, gestuant, marchant, jouissant, est ce qui organise indéfiniment un ici par rapport à un ailleurs, une *familiarité* par rapport à une *étrangeté*. »⁹¹ Nous comprenons donc le monde à partir des actions exercées par le corps sur l'espace. L'expérience acquise de cette façon instaure une certaine proximité de l'homme au monde. Il y a pourtant des différences de qualité entre les espaces, comme nous l'avons montré précédemment en évoquant les *non-lieux* dont le caractère passager et non relationnel génère une expérience plutôt négative, une sensation de solitude. L'action sur l'espace par notre corps présente donc également une implication de nos sensations dont le degré de notre affection se met en rapport avec la constitution de l'espace.

Selon Henri Bergson, la distance du corps aux objets extérieurs est signifiante, car elle « représente surtout la mesure dans laquelle les corps environnants

⁹⁰ Ibid., p. 298

⁹¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Gallimard, Paris, 1990, p.191

sont assurés, en quelque sorte, contre l'action immédiate de mon corps. »⁹² Bergson distingue deux actions du corps : « Nos sensations sont donc à nos perceptions ce que l'action réelle de notre corps est à son action possible ou virtuelle. Son action virtuelle concerne les autres objets et se dessine dans ces objets ; son action réelle le concerne lui-même et se dessine par conséquent en lui. »⁹³ En outre, il affirme : « Mais plus la distance décroît entre cet objet et notre corps, plus, en d'autres termes, le danger devient urgent ou la promesse immédiate, plus l'action virtuelle tend à se transformer en action réelle. »⁹⁴ La distance réduite entre corps et objet, peut donc se transformer en action réelle. Celle-ci concerne le corps- même, son intérieur. L'action réelle se montre en tant qu'affection dont Bergson constate : « Cela revient toujours à dire que ma perception est en dehors de mon corps, et mon affection au contraire dans mon corps. »⁹⁵ L'intérêt de Richard Serra pour le corps est déjà présent dans ses sculptures antérieures à *Pulitzer Piece*, où la sculpture elle-même fait allusion au corps humain. Les propriétés du matériau sont utilisées afin d'exprimer l'effort perpétuel du corps pour se tenir debout et pour trouver son équilibre. On peut dire que Richard Serra rend visible l'affection intérieure du corps sculptural à partir de sa matérialité.



Richard Serra : *Prop*, 1968 / *1-1-1-1*, 1969 / *Skullcracker Series : Stacked Steel Slabs*, 1969

Les œuvres comme *1-1-1-1* ou *Stacked Steel Slabs* sont assemblées de telle manière que leurs éléments tiennent ensemble uniquement par le transfert des

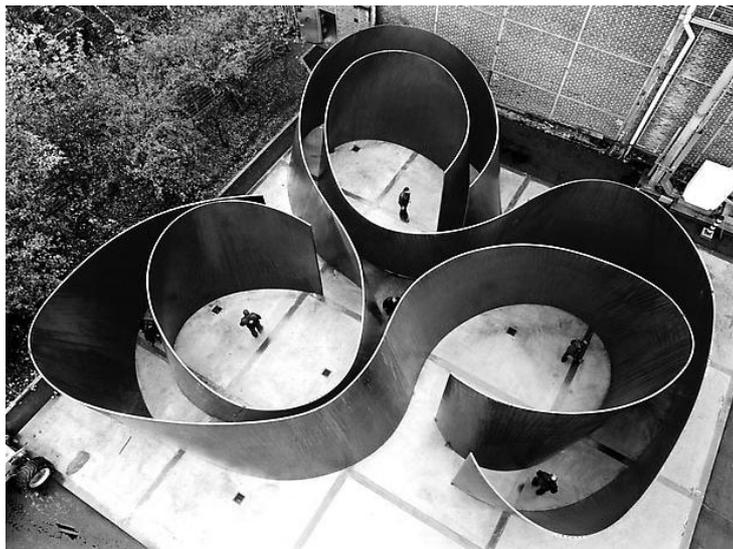
⁹² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.15

⁹³ Ibid., p.58

⁹⁴ Ibid., p.57

⁹⁵ Ibid., p.58

pois. Par conséquent, leur présence physique en déséquilibre suggère une certaine fragilité à cause de la possibilité apparente d'un effondrement immédiat. Ce caractère précaire s'oppose notamment à la connotation de force et de permanence évoquée par l'utilisation de matériaux robustes comme l'acier ou le béton. Si *Pulitzer Piece* offre une nouvelle expérience spatiale en impliquant le corps du spectateur Richard Serra approfondit la relation transitive entre corps et espace. *Shift* par exemple, est une installation permanente dans le paysage composée de deux groupes de trois éléments linéaires en béton. Leurs dimensions sont déterminées par les spécificités du site (collines, pentes), comme chez *Pulitzer Piece*. Les limites de l'œuvre se placent à la distance maximum à laquelle deux personnes peuvent maintenir leur regard l'une vers l'autre. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre vaste et fragmentée dans le paysage, elle réussit à maintenir son entité en établissant une dialectique entre marche et regard, entre perception globale du lieu et relation au terrain.



Richard Serra : *Shift*, 1972 / *Cycle*, 2011

Le corps et le site s'inscrivent dans l'œuvre en définissant les dimensions. Il semble que le lien établi se reflète dans le corps du spectateur au moment de parcourir l'œuvre. L'intégralité de la sculpture est ainsi maintenue. Richard Serra cherche à « créer à partir du corps pour le corps ». En ce sens, la sculpture *Cycle* propose une expérience corporelle entière, car le spectateur se trouve entouré des plaques d'acier courbées de plusieurs mètres de hauteur. Les trois pièces en forme de « S » s'intercalent et créent des passages d'épaisseurs variables entre elles et trois espaces plus ouverts à l'intérieur. Les

plaques en acier sont également déformées verticalement de sorte que l'espace à parcourir est constamment perturbé, sur le plan horizontal et sur les parois verticales. Même si les plaques en acier courbé constituent la forme sculpturale, leur fonction ne se limite pas à satisfaire une apparence extérieure mais à créer un espace intérieur. Richard Serra explique à ce propos: « (...) I'm still interested in the skin turning into the volume, in the skin returning you to the space of the void. »⁹⁶



Richard Serra : *Open Ended*, 2008 / *Cycle*, 2011

Si nous revenons à l'analyse de Bergson sur la notion distance, c'est là où l'action virtuelle peut se transformer en action réelle, c'est-à-dire en sensation. Richard Serra utilise les plaques en acier pour sculpter l'espace ; l'espace devient la matière même. Cela entraîne un renversement dans la conception. Le vide - l'espace - est ici le signifiant et non pas « la peau enveloppante ». Pourtant, les plaques délimitent l'espace en déterminant la distance au corps du spectateur. Ainsi le spectateur se déplace en relation avec la matière. Par conséquent, si l'on admet que le spectateur touche la matière (l'espace) en parcourant la sculpture, la distance avec « l'objet » (la matière) tend à s'évanouir. En comparaison avec l'expérience d'un objet disposé dans l'espace, l'espace de Richard Serra offre la possibilité de susciter une sensation interne chez le spectateur, d'autant plus que le caractère imprévisible du parcours et la matière lourde en quasi-déséquilibre rendent l'espace à la fois ambigu et

⁹⁶ Hal Foster, Richard Serra : *Torqued Spirals, Toruses and Spheres*, Gagosian Gallery, dans *Richard Serra in Conversation with Hal Foster*, New York, 2001, p. 36

curieux. Richard Serra réussit à créer « une sculpture qui articule un déploiement de l'espace depuis un point situé à l'intérieur du spectateur, et non plus à un pas devant lui. »⁹⁷ L'idée de l'espace comme matière est également présente dans *Pulitzer Piece*, même si la forme des éléments sculpturaux n'est pas aussi envahissante que dans ses sculptures curvilinéaires. Le spectateur perçoit l'œuvre en se mouvant dans un champ cadré par les éléments en acier alors que dans *Pulitzer Piece* l'attention du spectateur est également attirée par le paysage et pas seulement par l'œuvre elle-même.

Le vide formé par Richard Serra à partir de sa sculpture évoque la notion du Ma, qui exprime la relation au temps au Japon. Le Ma désigne d'une certaine façon un entre-deux, car il est intervalle, vide et espacement l'espace et le temps y sont inséparables. Dans le Ma, l'espace n'existe qu'en relation avec les évènements qui s'y déroulent. Buci-Glucksman décrit le Ma comme « la forme même du temps. Un temps non maîtrisé et non maîtrisable. »⁹⁸ Cette approche au temps est très présente dans la conception des jardins zen parce que la promenade qu'ils proposent est totalement délivrée de l'intention d'atteindre un but. La déambulation libre est en exacte proportion avec le temps qu'elle perdure. Il n'y a pas fin prédéterminée à cette expérience, car il n'y a pas de finalité autre que d'en faire l'expérience. En ce sens, l'expérience se peut prolonger jusqu'à l'infini. Il semble intéressant de noter que cet aspect temporel est déjà présent dans l'œuvre de Richard Serra avant *Pulitzer Piece*. Au cours de son exploration sur les processus applicable à la matière au cours des années 1968-1970, il crée une série d'œuvres qui explorent un sujet central pour lui, celui du processus de création et son application répétitive.

⁹⁷ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p.317

⁹⁸ Christine Buci-Glucksman, *L'esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*, Galilée, Paris, 2001, p.36-37



Richard Serra : *Splashing*, 1969 / *Casting*, 1969

Par exemple pour la création de *Splash Pieces*, il répète sans cesse la même action : éclabousser du plomb contre la partie inférieure d'un mur. L'importance pour Richard Serra réside ici dans le fait d'actionner, dans l'application du temps à un processus déterminé, qui en même temps porte aussi le sens de l'œuvre. L'exposition du processus indéfiniment répété est également présente dans *Casting* où Richard Serra jette du métal fondu dans le moule formé par l'angle entre mur et sol de la galerie. Le métal durci est ensuite retiré pour faire place à un autre moulage. Comme dans *Splashing*, la matière traitée donne la preuve de l'action qui vient d'être exercée sur elle, à la différence près que les éclaboussures de *Splashing* ne sont pas déplaçables. Richard Serra révèle déjà ici son attention à la spécificité du site où l'emplacement existant est redéfini par l'œuvre. Mais la durée du processus prend également toute son importance. Hal Foster remarque à propos de la temporalité des *Splash Pieces* : « It is temporality, that has nothing to do with narrative time, with something with a beginning, a middle and an end. It is not a time within which something develops, grows, progresses, achieves. It is a time during which the action simply acts, and acts, and acts. »⁹⁹ L'insignifiance de la finalité est encore plus explicite dans la séquence filmée *Hand Catching Lead* à cause de l'absence d'un « produit » matériel issu du processus de création. Réalisée en 1968, d'une durée d'environ trois minutes, cette séquence montre un plan unique et fixe où la main de Richard Serra tente d'attraper un morceau de plomb. Cette même action se répète sans cesse. Le fait que la main parvienne

⁹⁹ Hal Foster, Richard Serra, MIT Press, Cambridge - Massachusetts, London – England, 2000, p. 101

ou non à attraper l'objet n'a aucun intérêt. Nous pouvons comparer la durée du processus avec celle de l'expérience corporelle dans *Pulitzer Piece*, car là aussi, la durée de l'action (le mouvement du corps) est déterminante pour comprendre le sens de l'œuvre. L'expérience entière de l'œuvre n'existe que le temps de l'action. En l'absence d'action, l'œuvre sera saisie de façon incomplète. Richard Serra lui-même souligne le sens de cette interaction : « Je pense que la signification de l'œuvre réside dans l'effort pour la faire et non dans les intentions que l'on a. Cet effort est un état d'esprit, une activité, une interaction avec le monde. »¹⁰⁰ Dans *Pulitzer Piece* « l'interaction avec le monde » prend donc une autre dimension car c'est le corps du spectateur qui exerce l'action, sans finalité, en évoluant dans l'espace proposé par l'œuvre.

Nous pouvons opposer l'expérience proposée par *Pulitzer Piece* à celle de l'espace illusionniste d'une œuvre d'art traditionnel où l'espace de l'œuvre est séparé de celui du spectateur. L'expérience de telles œuvres se fonde sur le fait que leur sens est toujours manifeste en elles, en leur intérieur, et cela rend possible une compréhension instantanée par le spectateur. Michael Fried parle à ce propos de la *présentété*¹⁰¹ de l'œuvre, qui permet une compréhension immédiate et complète à l'instant. Il y a d'ailleurs un lien entre l'espace illusionniste et la sculpture futuriste ou constructiviste. *Développement d'une bouteille dans l'espace* du sculpteur futuriste Umberto Boccioni est constituée d'un centre statique et d'une enveloppe extérieure qui provoque une illusion de mouvement. Le centre obscur, perceptible grâce par les ouvertures partielles de la surface extérieur tordue, forme l'unité de la sculpture et fait allusion à un espace transcendantal. L'enveloppe extérieure de la bouteille prend, elle, une configuration particulière pour créer une déformation totale de l'objet représenté et une illusion de mouvement.

¹⁰⁰ Richard Serra, *Ecrits et entretiens*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990, p. 25

¹⁰¹ Michael Fried, *Contre la théâtralité – Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduction par Fabienne Durand-Bogaert (titre original : *Art and Objecthood*, 1998), Chapitre VI, *Art et objectité*, Éditions Gallimard, Paris, 2007, p. 139 : « C'est cette *présentété* continue et entière, qui relève, pour ainsi dire, d'une autocréation perpétuelle, que nous appréhendons comme une espèce d'*instantanéité* : si seulement nous pouvions être infiniment clairvoyants, un seul instant, infiniment bref, suffirait à nous permettre de tout voir, d'appréhender l'œuvre dans toute sa profondeur et sa plénitude, d'en être à jamais convaincus. »



Umberto Boccioni, *Développement d'une bouteille dans l'espace*, 1913 / Naum Gabo : *Colonne*, 1923

La vue frontale fixe le spectateur devant l'œuvre et permet ainsi de reconstituer l'objet déformé en une image connue. De même, la sculpture constructiviste révèle son intérieur au public, mais d'une toute autre façon. L'œuvre *Colonne* de Naum Gabo dévoile explicitement son principe structural organisé autour d'un centre et donne l'information sur toutes ces facettes grâce à la transparence du matériau utilisé. Comme la *Bouteille* de Boccioni, elle résume et offre tout son sens au spectateur en un instant. « Une seule et unique vue de l'objet se donne comme somme de vues possibles. Chacune de celles-ci est prise comme un moment d'une circulation continue autour de l'objet – un objet étalé dans le temps et dans l'espace, mais unifié et maîtrisé grâce à l'information spécifique que la transparence dévoile au spectateur. Dans cette seule et unique vue, l'expérience du temps et de l'espace est tout ensemble résumée et dépassée. »¹⁰² Cette façon de recevoir la sculpture est similaire à celle d'un tableau où le plan pictural offre la possibilité au spectateur de s'immerger dans les profondeurs de l'espace illusionniste, qui pour sa part provoque un hiatus dans l'espace – temps réel et insinue une notion d'intemporalité, ou mieux d'un moment infini. Cette compréhension de l'œuvre par le regard suppose une immobilité du spectateur.

Richard Serra cherche au contraire à créer une expérience à partir de l'espace-temps réel qui soit marquée par une certaine durée. Bergson constate que « la

¹⁰² Rosalind Krauss, *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par Claire Brunet, Macula, Paris, 1997, p.68

perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps »¹⁰³, ce qui implique que toute expérience corporelle est toujours liée à une certaine durée. En engageant son corps dans le mouvement, le spectateur se situe dans le flux spatio-temporel. Cette expérience n'est pas intemporelle mais provoque au contraire une conscience accrue du présent. Le corps s'inscrit non seulement dans l'espace mais aussi dans un ordre temporel. Bergson constate sur le présent qu' « il est ce qui agit sur nous et ce qui nous fait agir, il est sensoriel et il est moteur ; - notre présent est avant tout l'état de notre corps. »¹⁰⁴ Selon Bergson, le corps constitue le centre des actions qui transforme les impressions reçues en mouvement. Par acte de transformation, l'état actuel du corps est constamment en devenir. La perception instantanée du monde matériel interrompt cette continuité de devenir et constitue ainsi le moment présent. Par conséquent, Bergson formule le présent à partir de la réciprocité établie entre l'espace et le corps : « La matière, en tant qu'étendue dans l'espace, devant se définir selon nous un présent qui recommence sans cesse, inversement notre présent est la matérialité même de notre existence, c'est à dire un ensemble de sensations et de mouvements, rien d'autre chose. »¹⁰⁵ Le présent est donc à la fois sensation et mouvement, c'est-à-dire sensori-motrice. Il est intéressant de noter que Bergson décrit l'état de devenir du corps par ces deux termes, la sensation constituant la perception du passé immédiat et le mouvement (étant en formation) l'avenir immédiat. Nous pouvons ainsi imaginer notre présent comme le point de rupture de la succession continue, où l'impression perçue du monde matériel se transforme en sensation, pour ensuite s'accomplir en mouvement du corps. Il ne nous est pas possible d'approfondir ici les différentes formes de la mémoire, mais il nous faut rappeler brièvement que la mémoire est inséparable de la perception. La mémoire intercale le passé dans le présent de manière que le souvenir s'insère à la perception. Il s'ensuit que le souvenir peut agir de nouveau en glissant dans la perception, comme explique Bergson : « Notre passé est au contraire

¹⁰³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.29

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.270

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.154

ce qui n'agit plus, mais pourrait agir, ce qui agira en s'insérant dans une sensation présente dont il empruntera la vitalité. Il est vrai qu'au moment où le souvenir s'actualise ainsi en agissant, il cesse d'être souvenir, il redevient perception. »¹⁰⁶ C'est ainsi que le présent n'est pas un temps « pur », mais il implique aussi le passé et l'avenir. D'ailleurs Saint Augustin¹⁰⁷ affirme dans son analyse du concept de temps, que passé, présent et avenir ne sont pas trois temps distincts. Il préfère parler de trois aspects différents du temps, tous contenus dans le présent : le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir. Le premier est la mémoire, le deuxième l'intuition et le troisième l'attente. Ainsi, dans *Pulitzer Piece* c'est l'intuition qui permet au spectateur de découvrir l'œuvre. Elle suggère une action qui se fonde sur la connaissance acquise par les expériences passées et par conséquent elle incite son application pour une action à venir. Néanmoins, le temps chez Augustin est entendu plutôt une extension de l'esprit et pas comme une étendue spatiale, ce qui exclue le mouvement des choses. Si nous revenons au concept du présent chez Bergson, le passé est précisément coupé au moment précis du présent, parce qu'il s'actualise à partir des sensations et s'inscrit dans le mouvement actuel. En outre, l'ensemble de sensations et mouvements est déterminé de façon unique à chaque moment de la perception, parce que, comme Bergson le montre, «sensations et mouvements occupent des lieux de l'espace et qu'il ne saurait y avoir, dans le même lieu, plusieurs choses à la fois.»¹⁰⁸ C'est ainsi que le corps est comme une coupe instantanée sur le devenir de la conscience.

¹⁰⁶ Ibid., p.270

¹⁰⁷ Saint Augustin, voir : Livre XI, chap. XIII-XXVIII, dans *Confessions*, Tome 2, Livres IX-XIII, Paris, Les Belle Lettres, 1994

¹⁰⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.154

À l'égard de l'œuvre *House* de Whiteread, nous avons vu qu'elle porte les empreintes de son modèle d'origine. Elle est la représentation d'un lieu réel qui existait, et ce lieu en tant que maison peut être considéré comme chose. Nous avons vu que selon Heidegger l'être de la chose ne se perd pas par sa représentation en tant qu'objet et que la proximité reste dans la profondeur de la chose elle-même. Néanmoins, la sculpture en tant que moulage négatif de l'original n'est pas une représentation exacte de la maison mais plutôt un référent qui rappelle à l'être de la maison. Désormais la sculpture en-soi constitue son propre être, mais nous pouvons également affirmer qu'elle renvoie à celui de l'original. Sous cet aspect, le lien entre la maison et son empreinte est renforcé par le fait que la sculpture est située à l'emplacement de l'original. Par conséquent, l'œuvre peut agir sous deux aspects différents. Elle évoque d'un côté la maison spécifique à ce lieu et de l'autre, la maison au sens universel. Afin de comprendre comment la proximité s'établit entre le spectateur et l'œuvre il faut donc soulever la question sur l'être de la chose présente.

Nous pouvons avancer que le renversement entre le plein et le vide affecte non seulement l'apparence visible mais également le sens de l'œuvre. Le vide devient solide et par conséquent, le spectateur est expulsé de l'espace, placé de force dans la position d'un observateur extérieur. Le nouveau corps massif de la sculpture s'oppose déjà à un trait constitutif de la maison, celui de sa fonction de demeure, d'abri pour l'Homme. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard décrit la maison comme « notre coin du monde », comme « notre premier univers »¹⁰⁹. Selon lui, elle constitue un cosmos pour chacun entre nous auquel nous rattachons notre propre histoire et notre mémoire personnelle. D'un point de vue universel, la maison présente le lieu de rêverie par excellence, où les souvenirs s'additionnent. Elle est le lieu intime de la famille, un espace de réconfort contre les hostilités du monde. Mémoire et imagination y sont solidaire, les expériences passées et les rêves resurgissent face à l'idée de la maison. « La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique. »¹¹⁰, remarque Gaston

¹⁰⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 11^e édition, Paris, Quadrige, 2012, p. 24

¹¹⁰ Ibid., p. 58

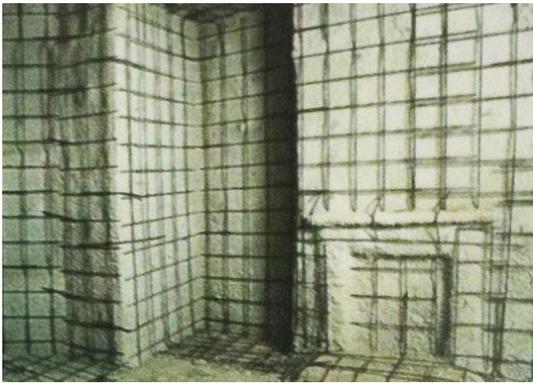
Bachelard. En ce sens, notre expérience personnelle de la maison n'est pas attachée à une maison spécifique, bien qu'elle en provienne, mais elle reste gravée en nous et forme notre idée de la maison. C'est pourquoi, *House* en tant que image de la maison (même si elle est « déformée ») parvient à éveiller l'idée de la maison présente chez chacun entre nous. Pourtant, si l'on considère le concept universel de la maison, il faut constater que la conception de *House* entraîne une ambivalence dans sa lecture. Le caractère à la fois doux et poétique de la maison décrit par Bachelard se fonde sur l'idée d'une maison refuge pour l'homme. Le dedans de la maison protège l'homme des impacts du monde extérieur et lui offre une demeure pour rester dans l'intimité. C'est ainsi que la maison établit également un rapport avec le monde, parce qu'elle s'inscrit comme lieu dans son espace. Nous pouvons évoquer ici la pensée de Heidegger qui affirme : « Dans l'être de ces choses en tant que lieux réside le rapport du lieu et de l'espace, réside aussi la relation du lieu à l'homme qui s'arrête en lui. »¹¹¹ Il s'ensuit d'une certaine façon une dialectique du dedans et dehors, le dedans représentant généralement la demeure sûre et intime, et le dehors l'hostilité du monde.

Même dans la rêverie, ce dynamisme entre la maison protectrice et l'univers menaçant perdure. Dans ce passage du texte de *Malicroix* de Henri Bosco la maison adopte même les traits humains d'une mère : « On eut beau insulter les volets et les portes, prononcer des menaces colossales, claironner dans la cheminée, l'être déjà humain, où j'abritais mon corps, ne céda rien à la tempête. La maison se serra contre moi, comme une louve, et par moments je sentais son odeur descendre maternellement jusque dans mon cœur. Ce fut, cette nuit-là, vraiment ma mère. »¹¹² D'ailleurs, le lien intime entre l'homme et la maison trouve son expression plus forte là où la maison adopte des attitudes humaines, car l'association au corps assimile l'être de la maison à celui de l'homme.

¹¹¹ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.184

¹¹² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 11^e édition, Paris, Quadrige, 2012, p. 56-7

À l'égard de *House*, nous pouvons constater que le spectateur ne peut pas s'en tenir à l'idée de la maison comme être vivant et protecteur évoquée par le référent (le bâtiment original), car la masse grise en béton étouffe toute signe de vie de la maison. Le renversement du plein et du vide renverse également la signification de la maison. La solidification de l'espace intérieur, où auparavant toute une vie se déployait, représente la maison comme un corps mort. Néanmoins, elle témoigne de la présence du corps humain en imbriquant son expérience vécue dans la masse solide. Rachel Whiteread associe elle-même le bâtiment au corps humain, mais elle traite surtout de son intérieur.



Rachel Whiteread, *House* pendant les travaux préparatoires

Le vide de l'espace intérieur constitue une référence directe au corps, ce qui devient clair lorsque l'artiste explique les préparatifs pour le moulage du bâtiment : « It was like exploring the inside of a body, removing its vital organs. »¹¹³ Mais cela signifie assassiner le corps. Ainsi, l'action de vider l'espace en enlevant les traces de son vécu correspondrait à l'assassinat de la maison encore vivante. Tous les objets et documents personnels des anciens propriétaires sont soigneusement répertoriés puis enlevés afin de créer la structure pour le moulage. Pourtant, la connaissance intime de la vie antérieure de cette maison reste inscrite dans la mémoire de ceux qui en ont fait l'expérience. Même invisible, elle est imbriquée dans l'espace solidifié. Le travail de Rachel Whiteread est donc comparable à l'inspection du corps par un pathologiste : elle prépare minutieusement la disposition des parties et parvient à connaître tous les détails intimes qui sont ensuite exposés. En ce sens, *House* constitue un corps mort dont la peau manquante révèle son intérieur. Chaque espace peut être considéré comme le substitut d'une partie du corps :

¹¹³ Charlotte Mullins, Rachel Whiteread, London, Tate Publishing, 2004, p.52

les murs représentent le squelette, l'escalier devient le cœur, l'ensemble des tuyaux constituent les artères ou les nerfs. D'ailleurs, dans l'imagination ce sont souvent les fenêtres en tant que yeux qui évoquent la maison comme être vivant : « Par la lumière de la maison lointaine, la maison voit, veille, surveille, attend. (...) Par la seule lumière, la maison est humaine. Elle voit comme un homme. Elle est un œil ouvert sur la nuit. »¹¹⁴ Au contraire, chez *House* la lumière de l'espace est remplacée par l'obscurité de la matière. Les fenêtres restent aveugles et soulignent ainsi la notion de la mort.

Bien que la réalité matérielle ne permette pas de retour à l'espace, la mémoire excède la physicalité de la sculpture en s'intégrant à la perception actuelle, comme Bergson le constate : « Si la perception extérieure, en effet, provoque de notre part des mouvements qui en dessinent les grandes lignes, notre mémoire dirige sur la perception reçue les anciennes images qui y ressemblent et dont nos mouvements ont déjà tracé l'esquisse. Elle crée ainsi à nouveau la perception présente, ou plutôt elle double cette perception en lui renvoyant soit sa propre image, soit quelque image - souvenir du même genre. »¹¹⁵ Nous avons vu comment l'idée universelle de la maison est présente dans cette œuvre, mais le référent en tant que bâtiment original peut également être considéré sous l'aspect de sa singularité. Au-delà de la nécessité de trouver une maison adéquate pour faire un moulage, Rachel Whiteread s'attache à choisir un site dans un quartier qui lui est familier (au 193 Grove Road dans le quartier Est - East End-de Londres) et une maison de style victorien tout comme sa propre maison d'enfance. La familiarité du lieu était également le critère de sélection pour le site de *Ghost*, un moulage négatif en plâtre, qui représente une des pièces d'une maison victorienne. La similarité à la chambre d'enfance de Rachel Whiteread et la proximité de la propriété avec son lieu de naissance à Muswell Hill sont les raisons principales de son choix. L'œuvre constitue le premier vide solidifié d'un espace architectural entier et constitue d'une certaine façon le précurseur de *House*. À cause de la fabrication

¹¹⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 11^e édition, Paris, Quadrige, 2012, p. 48

¹¹⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.110-1

progressive de ses éléments et de leur assemblage ultérieur, la sculpture intérieure reste tout de même déplaçable. Jusqu'à là, Rachel Whiteread n'avait créé que des vides à l'échelle de l'« objet » et avec la réalisation de *Ghost* en 1990, elle arrive à un moment important de sa création artistique, comme Charlotte Mullins le remarque: « Whiteread realized, as she looked at the reversed light switch, that she had become the wall, looking onto the space that had once been inside the room and was now solidified. She had succeeded in her aim of mummifying the air in the room, of entombing the social space in which lives were once lived out. »¹¹⁶ Dans *House*, Rachel Whiteread vise également à momifier l'air, mais aussi à la redéfinition du site par l'intégration à son emplacement initial. La sculpture en tant que représentation de l'espace intérieur vécu de la maison d'origine expose d'une certaine façon la vie privée et ordinaire des gens qui y ont habité au cours de son existence. D'ailleurs, en tant que représentation d'une maison typique du quartier, elle incarne la vie et l'histoire spécifique de ce quartier et représente par conséquent une identité collective. De plus, le quartier Est de Londres, qui a connu jusqu'au début du XX^e siècle pauvreté, surpopulation, maladie et criminalité, est depuis un quartier en transformation continue tant au niveau socioculturel que sur le plan de la régénération urbaine. L'origine de Jack l'Éventreur attire aujourd'hui un grand nombre des artistes et de créatifs. Néanmoins il est toujours un des quartiers les plus agités de Londres et une des zones les plus diverses sur le plan ethnique du fait de sa longue histoire d'immigration. Les habitants anciens, témoins de l'histoire du quartier, portent donc une mémoire spécifique de ce lieu auquel tous les drames familiaux et les rêves personnels sont attachés. Par cet aspect, *House* incite également à la réflexion sur la vie privée, même si déjà passée, d'une communauté spécifique et touche d'une certaine façon leur besoin naturel de division du public et du privé, que Roland Barthes décrit: « Mais comme le privé n'est pas seulement un bien (tombant sous les lois historiques de la propriété), comme il est aussi et au-delà, le lieu absolument précieux, inaliénable, où mon image est libre (libre de s'abolir), comme il est la condition d'une intériorité dont je crois qu'elle se confond avec ma vérité, ou, si l'on préfère, avec l'Intraitable dont je suis fait, j'en viens à reconstituer, par une

¹¹⁶ Charlotte Mullins, Rachel Whiteread, London, Tate Publishing, 2004, p.23

résistance nécessaire, la division du public et du privé : je veux énoncer l'intériorité sans livrer l'intimité. »¹¹⁷ *House* expose le privé en donnant un aperçu visible de son intérieur normalement caché, ce qui engage le spectateur dans contemplation en profondeur. Le renversement du plein et du vide présente ici un renversement du visible et de l'invisible où le spectateur n'est plus spectateur, mais plutôt voyeur. Comme Rachel Whiteread l'observait déjà à l'égard de *Ghost*, le spectateur obtient un point de vue improbable en se situant dans l'épaisseur du mur lui-même depuis lequel il peut regarder le contour pétrifié du volume d'air attendant : « (...) and as the bricks were pulled away, sheer concrete walls imprinted with the idiosyncrasies of 100 of domestic use were revealed. Soot clung to the bulges that protruded where fireplaces had once been; lemon paint from a top-floor bedroom clung to one wall, recalling a damaged fresco. (...) The social spaces that had once been privy to secrets and arguments and love and despair had been petrified; »¹¹⁸ En portant les empreintes du vécu, la surface du corps solide rend visible la disposition ancienne de la maison et le spectateur est invité à reconstruire le passé de son intérieur privé.

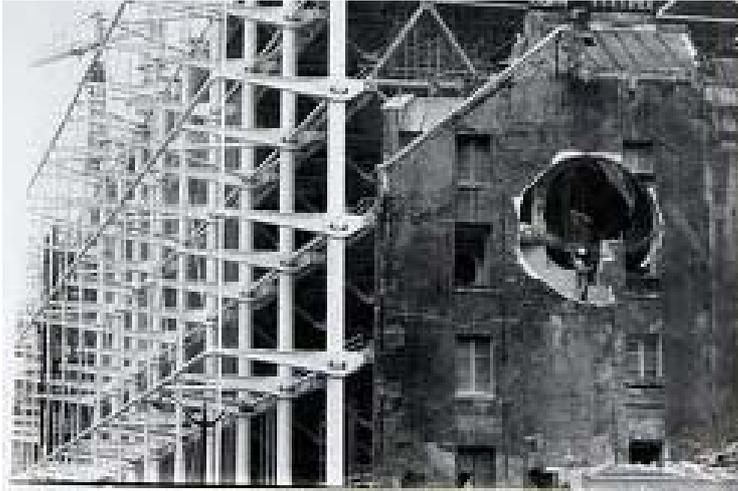
À cet égard, l'œuvre de Gordon Matta-Clark vise également à l'exposition de l'espace intérieur d'un bâtiment existant. Connu notamment pour ses « bâtiments coupés », Matta-Clark révèle leur intérieur caché en modifiant la structure existante de bâtiments habituellement voués à la démolition. Même si son approche artistique se distingue de celle Rachel Whiteread, il implique également le spectateur par la présence visible de la vie écoulée du bâtiment. Thomas Crow remarque ainsi à propos de l'ouverture des espaces dans *Conical Intersect* : « (...), yet that conception reached the spectator through a medley of frayed edges and layers of time embedded in old stone, paint, wallpaper, and worn wood. »¹¹⁹. Pour la réalisation de *Conical Intersect* à Paris

¹¹⁷ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 153

¹¹⁸ Charlotte Mullins, Rachel Whiteread, London, Tate Publishing, 2004, p.52

¹¹⁹ Thomas Crow, Gordon Matta-Clark, dans Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*, London, Phaidon Press Limited, 2003, p. 100

en 1975, Matta-Clark se sert de deux bâtiments adjacents et attenants au site du Centre Pompidou, qui est encore en construction à ce moment-là. La coupure en forme conique pénètre les deux bâtiments de telle manière que le bout large s'incline vers le bas en s'orientant vers la rue Beaubourg et le bout petit tend vers le haut où il coupe la toiture du deuxième bâtiment. De cette façon, le « monoculaire » attire le regard du spectateur de la rue Beaubourg et permet ainsi un aperçu de l'intérieur des anciens bâtiments.



Gordon Matta-Clark: *Conical Intersect*, Paris, 1975

De façon similaire à Rachel Whiteread, il semble que Matta-Clark attribue ici le rôle du voyeur au spectateur, toute son attention étant captée par l'intérieur caché. Les bâtiments en soi, sans modification structurelle, ne présentent aucun intérêt et restent dans l'ordinaire de la vie quotidienne. D'ailleurs, la limite entre public et privé est le sujet central de *Alteration to a Suburban House* où Dan Graham transforme la façade d'une maison typique de banlieue américaine en une vitrine. L'œuvre réalisée en maquette en 1978 remet en question les codes sociaux définis par l'architecture. La façade y est remplacée par une plaque de verre transparent et un miroir est installé au milieu de la maison pour diviser celle-ci en deux parties. La partie donnant sur la rue est visible depuis l'extérieur alors que la partie arrière est dissimulée. Le miroir reflète en même temps l'intérieur de la maison et son environnement extérieur. À travers la façade en verre, les espaces intérieurs sont dévoilés comme dans une vitrine. L'observateur extérieur en revanche est également reflété dans le

miroir à l'intérieur. « Plutôt que de construire une forme originale, l'œuvre met à jour le matériau sous-jacent et révèle ce qui est déjà là. »¹²⁰, explique Graham. En ce sens, la conception de *House* se fonde également sur le matériau sous-jacent car elle révèle ce qui « était » là.

Bien que *House* ne montre pas l'intérieur « vivant » de la maison, comme *Alteration to a Suburban House*, l'œuvre est la présence tangible des expériences vécues et en fonction de qui la regarde, elle incite à son actualisation dans le contexte présent. Selon Merleau-Ponty, « Nous ne percevons presque aucun objet, comme nous ne voyons pas les yeux d'un visage familier, mais son regard et son expression. Il y a là un sens latent, diffus à travers le paysage ou la ville, que nous retrouvons dans une évidence spécifique sans avoir besoin de le définir. Seules émergent comme des actes exprès les perceptions ambiguës, c'est-à-dire celles auxquelles nous donnons nous-mêmes un sens par l'attitude que nous prenons ou qui répondent à des questions que nous nous posons. »¹²¹ En ce sens, l'œuvre présente un écran pour projeter ce qui est en nous. La sculpture prend d'une certaine façon la place d'un monument silencieux où sa matière muette trouve une voix grâce au spectateur. Nous avons déjà vu que Merleau-Ponty esquisse le corps humain comme un être préobjectif qui dispose d'une 'préhistoire'¹²² où toutes ses expériences antérieures sont intégrées. La perception d'un objet implique donc une contextualisation spatiale et temporelle afin de situer l'objet selon l'expérience acquise. C'est ainsi que la perception de l'objet provoque chaque fois une mise en relation de données disponibles qui amplifie et complète l'étendue de l'objet. Il en ressort que « (...) la maison elle-même n'est pas la maison vue de nulle part, mais la maison vue de toutes parts. L'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur et n'y laissent rien de caché. »¹²³ À l'égard

¹²⁰ Dan Graham, *Ma Position Écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les Presses du réel, 1992, p. 152

¹²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Texte original 1945, Gallimard, Paris, imprimé 2011, p. 333

¹²² *Ibid.*, p. 302

¹²³ *Ibid.*, p. 97

de *House*, nous pouvons donc constater que l'œuvre imbrique l'être de la maison dans son propre être et incite ainsi une redéfinition de la structure du modèle d'origine dans son contexte actuel. La superposition entre le réel et la mémoire situe le spectateur dans un entre-deux qui se définit en relation avec son histoire propre et qui est ainsi unique pour chacun. Le sens de l'œuvre ne se révèle qu'à partir de l'interrelation des choses et pas à partir de la chose seule, comme Merleau-Ponty remarque : « Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. »¹²⁴

Nous avons vu que le référent de *House* en tant que bâtiment d'origine suscite tant l'idée universelle de la maison que la considération de sa signification spécifique dû à son contexte réel. Néanmoins, les idées et souvenirs associés ne se considèrent qu'en relation avec l'expression actuelle de l'œuvre en soi. Sous cet aspect, le corps pétrifié fait face au réveil de la mémoire et de l'imagination en constatant la mort de l'être. En solidifiant l'espace vide, toute possibilité de retour à son utilisation est annulée. Il cesse d'exister au sens de son être initial par la momification de l'air qui autrefois constituait justement la possibilité de vie dans la maison. La sculpture représente donc son référent en tant qu'être déjà mort et comme nous l'avons vu précédemment, la maison est une métaphore pour le corps humain. Par conséquent, devant *House* le spectateur est confronté à la mortalité de l'être humain. De cette façon, l'œuvre peut être considérée comme un « monument de la mortalité », parce qu'elle évoque la vie à partir d'une chose morte. Pourtant, il faut constater que le terme « monument » n'est pas tout à fait pertinent à l'égard de *House*, car l'œuvre ne s'appuie pas sur la prétention de l'éternel (à partir de la pérennité physique) qui fonde le monument, comme Roland Barthes l'explique : « Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. »¹²⁵ En ce sens, *House* est un monument mortel, son existence

¹²⁴ Ibid., p. 96

¹²⁵ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 146

physique n'étant que temporaire. C'est ainsi que sa démolition après environ trois mois fait preuve de sa propre « mort », ce qui renforce encore le sujet de la mortalité dans l'œuvre. Ensuite, seule la photographie témoigne de l'existence de *House* et prolonge sa vie dans la mémoire collective. L'œuvre elle-même devient le référent de la photographie, comme le bâtiment d'origine est le référent de l'œuvre. La lecture de l'œuvre aujourd'hui se fait donc à partir d'un « double référent ». Nous avons déjà exposé les rapports entre la sculpture et le bâtiment d'origine, maintenant apparaît donc la question du rapport à la photographie.

Bien que l'œuvre soit intrinsèquement liée au site et que ce lien perdure même après sa démolition, elle n'agit évidemment plus grâce à son intégration à son emplacement initial. Si *House* a été un monument ou un mémorial pour les gens, il ne reste aujourd'hui que le souvenir de ce qu'elle était. L'expérience de sa présence physique s'inscrit dans la mémoire de ceux qui l'ont visité pendant son existence réelle. Il semble ici intéressant de noter que sa réalisation a généré une grande polémique et une présence incessante dans les médias. Quelques-uns refusent de la reconnaître comme œuvre d'art et en réclament une démolition rapide, d'autres (majoritaires) ne doutent pas de son caractère exceptionnel et Rachel Whiteread se voit finalement décerner le Prix Turner en novembre 1993. La division de l'opinion publique peut être résumée par la forte réduction de l'interstice entre art et vie. Le rejet comme l'approbation de l'œuvre se fondent d'un côté sur son caractère ordinaire et de l'autre sur la thématique saisie - la mort. Ainsi, après sa démolition, *House* en tant que symbole de la vie écoulée s'inscrit dans la mémoire collective en intégrant la propre histoire de son « vécu ». L'œuvre passe de la présence d'un corps réel à la représentation par l'image. La contemplation de l'œuvre à partir d'une photographie se modifie donc dans la mesure où l'œuvre elle-même, et non seulement son référent, est considérée comme une chose qui a été et qui n'est plus. D'ailleurs, comme Roland Barthes le constate : « La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. »¹²⁶ En outre, Barthes souligne que la photographie représente toujours une « chose déjà morte », car

¹²⁶ Ibid., p. 133

la caméra transforme le sujet vivant (car existant à ce moment précis) en un objet statique du passé par un simple déclic¹²⁷. Il en remarque précisément : « c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (ça a été), elle suggère qu'il est déjà mort. »¹²⁸ La photographie constate donc d'une certaine façon de la 'mort' de l'œuvre. Elle la renvoie au passé, mais en même temps elle est réelle ; l'œuvre étant à la fois passée et réelle. D'une certaine façon, *House* est aussi l' « image vivante d'une chose morte ». Bien que la sculpture constitue un corps réel en sollicitant la mémoire et l'imagination des gens, elle suscite l'image de la maison d'origine et constate dans le même temps qu'elle « a été ». Chez *House*, la pétrification de l'espace signifie la « mort » irrévocable de la maison d'origine. Sur le plan temporel, nous pouvons admettre que l'immobilité de l'espace est comparable avec le caractère statique de l'image, parce que l'objet 'de référence' devient intraitable. Par la photographie, *House* devient son propre référent et l'œuvre est désormais saisie par l'image. Roland Barthes évoque à ce sujet les mots de Maurice Blanchot : « l'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes. »¹²⁹ Bien que la photographie maintienne l'œuvre dans la réalité, elle la prive de toute action. L'image statique signifie un arrêt d'interprétation par rapport à l'objet représenté où la compréhension de l'œuvre est instantanée.

En nous référant à la pensée de Heidegger, nous avons montré que l'œuvre *House* peut être considérée comme une chose. Néanmoins, ce point de vue

¹²⁷ Ibid., p. 144

¹²⁸ Ibid., p. 123-4

¹²⁹ Ibid., p. 164-5

n'est justifié que si l'on envisage l'œuvre comme une représentation, même si déformée de la chose qu'est ici le bâtiment d'origine. Sous cet angle, l'être de la chose perdure en tant que représentation et ne perd pas sa 'chosité'¹³⁰. Comme nous l'avons exposé précédemment, *House* fonde son propre être sur l'être du bâtiment, tant spatialement que mentalement (du point de vue du spectateur). Néanmoins, en solidifiant l'espace, la sculpture constitue d'une certaine façon une contre-architecture qui s'oppose à l'idée universelle de la maison, et en général, à celle de l'architecture. L'œuvre n'est pas une chose qui est elle-même un lieu (une *chose d'espèce particulière*¹³¹). Ce n'est que le référent du bâtiment d'origine qui introduit l'idée de la chose à l'être de la sculpture. Si l'on détachait l'œuvre de son référent, elle serait comparable à une sculpture minimaliste dont la masse en béton gris serait dépourvue de tout sens ; un objet posé dans l'espace. Mais grâce au référent, l'œuvre obtient une profondeur qui provient d'un autre être. Néanmoins, une chose peut être appréhendée par l'expérience et non par l'idée, comme Heidegger le montre : « une cruche, et comment elle est, on ne saurait le connaître par expérience, encore bien moins le penser adéquatement, en considérant l'aspect, ἰδεα. »¹³² La connaissance par l'expérience est liée à l'être même de la chose, qui vise à la 'pro-duction' (Herstellen). Comme cela a déjà été exposé, l'être de la chose se fonde sur le 'rassemblement' qui lui permet de créer une proximité. Le vide (l'espace) présente la puissance potentielle car il implique la possibilité de rassembler. À l'égard de l'œuvre *House*, l'interaction physique avec le vide se limite à sa disposition dans l'espace. Comme elle n'offre pas un lieu accessible, le mouvement du spectateur n'est impliqué que dans la mesure où il complète son champ de vision afin de saisir l'œuvre par le regard. L'œuvre est un objet disposé dans l'espace dont la compréhension est surtout visuelle. Il s'ensuit qu'elle ne permet pas une connaissance par le biais de l'expérience comme

¹³⁰ Martin Heidegger, *La chose*, dans : *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 196 : « Une chose autonome peut devenir un objet, si nous la plaçons devant nous, soit dans une perception immédiate, soit dans un souvenir qui la rend présente. Ce qui fait de la chose une chose ne réside cependant pas en ceci que la chose est un objet représenté ; et cette *chosité* ne saurait non plus être aucunement déterminée à partir de l'objectivité de l'objet. »

¹³¹ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p.182

¹³² Martin Heidegger, *La chose*, dans : *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 198

cela est généralement le cas pour les choses. La solidification de l'espace exclut la possibilité de 'pro-duire', car le corps isolé est privé de toute interaction avec l'espace physique de l'œuvre. L'«objectification» de l'œuvre est encore plus présente à travers la représentation photographique. Maurice Merleau-Ponty constate que « l'illusion, comme l'image, n'est pas observable, c'est-à-dire que mon corps n'est pas en prise sur elle et que je ne peux pas la déployer devant moi par des mouvements d'exploration. »¹³³ Nous pouvons remarquer que l'absence d'une expérience corporelle par le mouvement introduit une distance entre l'œuvre et spectateur dans la mesure où le spectateur ne se trouve pas dans l'espace-temps réel. Pourtant, l'œuvre agit sur l'espace mental de l'individu. Bien qu'elle se tienne à une distance physique certaine, elle éveille la mémoire et l'imagination personnelle du spectateur. La proximité est ici laissée à l'appréciation de chacun. Comme Martin Heidegger l'affirme, les choses qui nous concernent sont une question de point de vue : « Quant à faire venir jusqu'à nous la chose comme chose, un simple changement d'attitude n'y peut aider, de même qu'on ne peut purement et simplement convertir en choses tout ce qui aujourd'hui se tient comme objet dans le sans-distance. »¹³⁴

¹³³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Texte original 1945, Gallimard, Paris, imprimé 2011, p. 350

¹³⁴ Martin Heidegger, *La chose*, dans : *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973, p. 217

CONCLUSION

Dans cette exploration du rapport entre sculpture et lieu, nous avons clarifié le fait que le lieu ne se limite pas au seul du lieu d'emplacement de l'œuvre. En considérant la sculpture comme une chose, nous avons révélé la sculpture comme lieu, car « les choses elles-mêmes sont les lieux »¹³⁵. Nous avons par ailleurs vu que la sculpture, en tant que chose, permet d'établir une proximité. Cela est dû au fait que l'emplacement de la chose présente une certaine dualité, comme le constate Martin Heidegger : « Dans le dépliement de cet emplacement a lieu ce qui donne lieu. Le caractère de cet avoir-lieu est un tel donner lieu. »¹³⁶ En ce sens, la sculpture a lieu en donnant lieu. Nous avons plus précisément examiné comment les œuvres de Richard Serra et Rachel Whiteread « ont et donnent lieu », c'est-à-dire comment elles s'inscrivent dans un lieu et comment elles présentent ce lieu au spectateur. Cette analyse nous a également permis de déceler la capacité de l'œuvre, ou plutôt du lieu, à établir une proximité avec le spectateur.

Concernant l'œuvre *Pulitzer Piece* de Richard Serra, nous pouvons affirmer qu'elle crée littéralement un lieu. Elle est une œuvre-lieu. La proximité au spectateur s'établit à partir de l'expérience du corps où le mouvement et le regard se complètent l'un l'autre dans le processus de compréhension. Nous pouvons ici rappeler les propos de Maurice Merleau-Ponty : « l'expérience du corps propre nous enseigne à enraciner l'espace dans l'existence. »¹³⁷ Il s'ensuit donc une connexion profonde à partir de l'interaction entre corps et espace. De même, l'expérience corporelle est nécessairement liée à une durée. La compréhension de l'œuvre implique une présence consciente du spectateur dans l'espace-temps réel, car, comme nous l'avons vu chez Henri Bergson, notre présent est avant tout l'état de notre corps. Par conséquent, l'expérience de l'œuvre est également sensible, ce qui constitue une caractéristique générale de l'œuvre de Richard Serra comme le souligne Wade Sanders : « We

¹³⁵ Martin Heidegger, Questions IV, L'art et l'espace, Gallimard, Paris, 1976, p. 103

¹³⁶ Ibid., p. 102

¹³⁷ Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Texte original 1945, Gallimard, Paris, imprimé 2011, p. 184

do more than see a good Serra sculpture, we feel it physically. »¹³⁸ Nous pouvons ici évoquer les mots de Henri Bergson à propos de l'état de transformation continue de notre corps, tout à fait pertinents pour décrire l'expérience de l'œuvre de Richard Serra : « cette continuité de devenir qui est la réalité même »¹³⁹. La particularité de l'œuvre de Serra réside donc dans un enracinement du spectateur dans la réalité, et cela tant sur le plan spatial que temporel. Il inscrit son œuvre dans un lieu existant afin de le redéfinir au moyen d'une nouvelle expérience spatiale. A la différence de Rachel Whiteread, il ne vise pas à solliciter la mémoire mais cherche à engendrer une nouvelle expérience. Richard Serra explique ainsi: « C'est la distinction entre le poids préfabriqué de l'histoire et l'expérience directe qui éveille en moi le besoin de faire des choses qui n'ont jamais été faites. »¹⁴⁰

Au contraire, l'œuvre *House* de Rachel Whiteread fonde son sens sur la mémoire et l'imagination des individus. En solidifiant le vide, le lieu devient inaccessible et il se transforme ainsi en objet. Si Richard Serra vise à une connaissance du lieu par l'expérience, Rachel Whiteread l'envisage par la représentation du lieu. La position « externe » du spectateur ne permet qu'une lecture visuelle de l'œuvre et le mouvement est convoqué seulement pour compléter le champ de vision. Pourtant, comme nous l'avons vu, l'œuvre agit sur le plan de l'espace mental en éveillant la mémoire et l'imagination personnelle du spectateur. Par la transposition à la photographie après sa démolition, elle devient une image statique qui est, comme Maurice Blanchot l'a évoqué, à la fois sans signification et appelant tout sens possible. Comme nous l'avons vu, le corps n'a pas de prise sur l'observation de l'image et l'absence d'une expérience corporelle par le mouvement introduit une distance entre l'œuvre et spectateur dans la mesure où le spectateur ne se trouve pas dans l'espace-temps réel. Henri Lefebvre met en lumière la déformation possible de l'espace réel par l'image : « L'image peut-elle déceler une erreur sur l'espace ?

¹³⁸ Wade Sanders, At Critical Mass, Art in America, Oct. 1986, p. 155

¹³⁹ Henri Bergson, Matière et mémoire, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.154

¹⁴⁰ Richard Serra, Ecrits et entretiens 1970-1989, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990, p. 249

Difficilement. S'il y a une erreur ou illusion, l'image la recèle ; elle la renforce. (...) L'image fragmente ; elle est un fragment d'espace. S'il y a illusion, le monde optique et visuel en fait partie intégrée – intégrante, prenante et prise. Il fétichise l'abstraction, norme imposée. Il détache la forme pure de son impur contenu, le temps - vécu, le temps quotidien, celui des corps, de leur épaisseur opaque, de leur chaleur, de leur vie et leur mort. A sa manière, l'image tue. »¹⁴¹

Nous pouvons désormais constater que le lieu d'expérience proposé par Richard Serra présente une qualité particulière, car il crée la proximité par l'enracinement du spectateur dans l'espace-temps réel à partir d'une expérience corporelle et incite ainsi un renouvellement de la conscience personnelle. Pulitzer Piece s'oppose ainsi aux espaces qui visent une présence fortement visuelle où « les gens regardent, confondent la vie, la vue, la vision. »¹⁴²

¹⁴¹ Henri Lefebvre, La production de l'espace, 4^e édition, Editions Anthropos, Paris, 2000, p.116

¹⁴² Ibid., p.92

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *La puissance de la pensée : Essais et conférences*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2011, p. 316, p.318

AUGÉ Marc, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 100-101, p. 117, p. 136

AUGUSTIN Saint, voir: Livre XI, chap. XIII-XXVIII, dans *Confessions*, Tome 2, Livres IX-XIII, Paris, Les Belle Lettres, 1994

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 11e édition, Paris, Quadrige, 2012, p. 24, p. 48, p. 56-8, p.23-4, p. 144-46, p. 164-5

BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 146, p. 153

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques L'art romantique et des autres œuvres critiques*, « Salon de 1846 », Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 188

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999, p.15, p. 29, p. 57-8, p. 110-1, p. 154, p. 270

BUCI-GLUCKSMAN Christine, *L'esthétique du temps au Japon - Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p.23, p. 36-7

BUI Phong, GERBER KLEIN Michèle, Carl Andre in conversation with Michèle Gerber Klein and Phong Bui, dans *The Brooklyn Rail : Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, New York, Février 2012, <http://www.brooklynrail.org/2012/02/art/carl-andre-with-michle-gerber-klein-and-phong-bui>

CODOGNATO Mario, *Found Existence*, dans Rachel Whiteread, Napoli, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, 2007, p.15, p. 21

CRIMP Douglas, *Redefining Site Specificity*, dans FOSTER Hal, *Richard Serra*, Cambridge - Massachusetts, London - England, MIT Press, 2000, p. 151

CRIMP Douglas, *On Museum's Ruins*, Cambridge - Massachusetts, London - England, MIT Press, 1993, p. 17

CROW Thomas, Gordon Matta-Clark, dans Corinne Diserens, Gordon Matta-Clark, London, Phaidon Press Limited, 2003, p. 100

DE CEREAU Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.173, p.191

FAURE Fabien Faure, *Richard Serra : Ma réponse à Kyoto*, Lyon, Éditions Fage, 2008, p. 39, p. 58, p. 66, p. 77

FRIED Michael, *Contre la théâtralité – Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert (titre original : *Art and Objecthood*, 1998), Chapitre VI, « *Art et Objectivité* », Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 139, p. 117, p. 122, p. 257

FOSTER Hal Foster, *Richard Serra : Torqued Spirals, Toruses and Spheres*, Gagosian Gallery, dans *Richard Serra in Conversation with Hal Foster*, New York, 2001, p. 27, p. 36

FOSTER Hal, *Richard Serra*, Cambridge - Massachusetts, London – England MIT Press, 2000, p. 101

GRAHAM Dan, *Ma Position Écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les Presses du réel, 1992, p. 152

HEIDEGGER Martin, *Bâtir Habiter Penser*, dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1973, p. 182-185, p. 189-190

HEIDEGGER Martin, *La chose*, dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1973, p. 182, p. 194, p. 195-8, p. 200, p. 211, p. 215-7

HEIDEGGER Martin, *L'art et l'espace*, dans *Questions IV*, Chapitre 1 Temps et Être, (titre original: *Die Kunst und der Raum*, St.Gallen, Erker Verlag, 1969), Paris, Gallimard, 1976, p. 99, p. 102-105

IRWIN Robert, *Being and Circumstance : Notes Toward a Confidential Art*, dans *Being and Circumstance* (Larkspur Landing, Calif. : Lapis Press, 1985) p.9-29 ; républié dans Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, p.572-4

KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.316-7, p. 321

KRAUSS Rosalind, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p.17, p.81, p. 68

KRAUSS Rosalind, *Richard Serra : Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1986, p. 28

KRAUSS Rosalind, *X Marks the Spot*, dans *Rachel Whiteread : Shedding Life*, Liverpool, Tate Gallery, 1997, p. 80

KWON Miwon, *One place after another: site specific art and locational identity*, Cambridge - Massachusetts, London – England The MIT Press, 2004, p. 8

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, 4è édition, Paris, Editions Anthropos, 2000, p.92, p. 116

LIPPARD Lucy R., *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, The New Press, 1997, p. 7

McSHINE Kynaston, COOKE Lynne, RAJMAN John, SERRA Richard, *Richard Serra Sculpture : Forty years*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 30, p.32

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Texte original 1945, Paris, Gallimard, 2011, p. 96-7, p. 184, p. 297-8, p. 302, p. 333, p. 350

MOORE Henry, cité dans Henry J. Seldis : *Henry Moore in America*, New York, Praeger, 1973, p. 176-177

MORRIS Robert, *The Present Tense of Space*, Art in America, Janvier Février 1978, p. 72; réimprimé dans *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 1994

MULLINS Charlotte, *Rachel Whiteread*, London, Tate Publishing, 2004, p. 23, p.52

SANDERS Wade, *At Critical Mass*, Art in America, Oct. 1986, p. 155

SCHNEIDER Eckhardt, *Rachel Whiteread : Walls, Doors, Floors and Stairs*, Kunsthau Bregenz, 2005, p. 9, p. 22

SERRA Richard, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 25, p. 137, p. 147, p. 196-7, p. 249

SERRA Richard, Gagosian Gallery Press Release *Richard Serra : Junction / Cycle*, New York, 2011

TARANTINO Michael, *The Space between Things*, dans *Rachel Whiteread : Shedding Life*, Liverpool, Tate Gallery, 1997, p. 99

TUCHMAN Phyllis, *An interview with Carl Andre*, cité dans TUCHMAN Phyllis, *Carl Andre*, Artforum 7, no. 10, Juin 1970, p. 55

JUDD Donald, *De quelques objets spécifiques* (titre original: *Specific objects*, 1964), dans JUDD Donald, *Écrits*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991, p. 15

WALDMAN Diane, *Carl Andre*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970, p. 6