HAL
open science

Matière corps et souffle : l'ailleurs comme présence dans l'œuvre de Wolfgang Laib

Maria Camila Pena Echeverry

▶ **To cite this version:**

Maria Camila Pena Echeverry. Matière corps et souffle : l'ailleurs comme présence dans l'œuvre de Wolfgang Laib. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00845785

HAL Id: dumas-00845785

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00845785

Submitted on 17 Jul 2013

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 Paris I - Panthéon Sorbonne
UFR 4 d'Arts plastiques et sciences de l'art
Maria Camila Peña Echeverry

Matière, corps et souffle,

L'ailleurs *comme* présence dans l'œuvre de Wolfgang Laib

Mémoire Master II d'Esthétique
sous la direction de Jacinto Lageira
Année 2012-2013
mariacucx@gmail.com

Remerciements

Je tiens vivement à remercier à tous ceux sans qui je n'aurais pas pu mener cette recherche au bout. J’exprime toute ma gratitude à Joseph Le saux pour son aide généreuse et son soigneux travail de correction de ce mémoire. À ma mère, mon père, ma sœur et mes amis proches pour leur incontestable soutien tout au long du chemin que j'ai parcouru du premier texte lu au dernier mot écrit.

Sommaire

Introduction **1**

Première partie : **Matière** **4**

Art, mysticisme et vie confondus 5

Quand les matières créent les formes 12

Du processus et de la pureté 20

-*Pollen de Noisetier* 22

Les substances et l'imagination 25

- L'eau, *Pierre de lait* 28
- La terre 33
- Le feu 36
- L'air 39

Deuxième partie : Corps et souffle **40**

Le corps que nous *sommes* 41

Corps subjectif et mouvement 45

Le corps dans l'œuvre : processus de participation : art-éthique-ascèse 48

Tao : l'homme, le repos et la Vie 53

Souffle 60

Le corps de l'œuvre: Entre sculpture et installation: une *Épochè* ? 63

- Le grand e(s)t le petit, *Ziggourat* 72
- L'Habiter, *Maison de riz* 75

Troisième partie : L'ailleurs *comme* présence **81**

L'ailleurs, le voyage 82

L'ailleurs de l'objet esthétique et le temps dans l'œuvre 86

- *Bateaux de cire* 89

Lieu-voyage, instant-présence 93

- *Chambre(s) de cire* 94
- *La Chambre des Certitudes* 100

Conclusion **106**

Bibliographie **109**

Annexes **114**

Introduction

Le point de départ de cette recherche : un éblouissement, une résonance. La rencontre avec une œuvre et le souvenir que j'en garde. C'était lors d'un voyage en Espagne, en juin 2007, dans le cadre de la rétrospective de l'artiste allemand Wolfgang Laib intitulée: *Sin principio - Sin fin* « Sans début – Sans fin » au Musée National d'Art Moderne et Contemporain Reina Sofia à Madrid.

Lorsque je la contemplais, j'étais partagée entre l'intensité de cette perception et le saisissement d'une fuite. Une expérience[1] marquée par une opacité et un caractère indicible rémanents, qui voyagent toujours dans ma mémoire. Le souvenir d'un état de veille tranquille, d'un apaisement étrange. Un instant où force et délicatesse s'entremêlaient, comme lorsque la lecture d'un poème fait naître une image. *Ce* champ jaune et magique, mobile et fragile ; silencieux, palpitant, bouleversant.

L'œuvre de Wolfgang Laib apparaît comme l'expression d'une volonté de « sous-dénomination » qui contrebalance la *surdénomination* dont parle Walter Benjamin :

> «...fondement linguistique le plus profond de toute tristesse et (du point de vue des choses) de tout mutisme. Comme essence linguistique de la tristesse, la surdénomination régnant dans la tragique relation entre les hommes qui parlent.»[2]

Nous appelons « sous-dénomination » le fait de se passer du langage humain pour mettre en avant celui propre aux choses, aux substances.

Selon Guy Tossato, les œuvres de Wolfgang Laib « indiquent une direction, ouvrent une voie, pour un voyage où la connaissance de soi ne constitue qu'une étape vers un degré plus haut d'être, celui de la communion intime avec ce qui nous dépasse,

---

[1] John Dewey, *L'art comme expérience*, Jean Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne trad Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Saint Amand, Gallimard, 2010. Chapitre III.

[2] Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I. « Sur le langage en général », Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochiltz, Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p.163.

et ne connaît ni début ni fin. » [3] C'est précisément ce voyage qui sera l'objet de cette recherche.

L'œuvre de Laib nous a interpellé principalement par sa portée ontologique, par la réduction de son vocabulaire formel à des éléments premiers, par ce dialogue entre la matière, la force et la forme.

Comme nous chercherons à le démontrer, c'est à partir d'un « matérialisme spirituel » que l'œuvre de Laib se déploie et nous propose en partage un regard nouveau sur l'art, sur l'ouverture qu'un artiste, qu'une œuvre peuvent offrir à la sensation, à la perception, et à l'imagination.

Afin de mener à bien cette recherche, nous aurons recours à des textes d'artistes (Giuseppe Penone, Joseph Beuys, Robert Morris, Allan Kaprow, entre autres) à des textes issus pour la plupart de la phénoménologie, à toute une recherche portant sur l'œuvre de Laib (biographie, articles, entretiens, expositions) et à des pensées autres comme celles de quelques écrivains que nous citerons, aussi bien que des philosophies et des conceptions de la Vie provenant de l'Inde et de l'Extrême Orient. Au cours de notre mémoire et suivant nos thématiques principales (matière, corps, souffle, l'ailleurs comme présence) nous analyserons les œuvres de Laib et l'expérience esthétique de celles-ci, pour corroborer notre liaison à certaines pensées et aux auteurs que nous avons choisis.

Dans un premier temps, nous essaierons de trouver la place et le lien de l'œuvre en question dans l'art de son temps, celui des années 70. Nous nous arrêterons aussi sur la particularité des œuvres en ce qui concerne le mariage entre la matérialité et la spiritualité des matières travaillées par Laib ; en nous appuyant principalement sur l'œuvre de Gaston Bachelard, nous allons nous pencher sur la puissance suggestive des œuvres, sur leur filiation avec l'imaginaire issu des quatre éléments qui confère à celles-ci une véritable intemporalité.

[3] Guy Tossato, texte du Catalogue, *Wolfgang Laib, Ailleurs*, Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, Allemagne, Dr.Cant'zsche Druckerei, Ostfildern-Ruit, 1999, p. 33.

Dans un deuxième temps nous verrons que c'est à partir d'une « pensée en corps » et une pensée du corps que les œuvres de Laib s'élaborent. Tantôt dans le corps de l'artiste tantôt dans celui du spectateur se condense une expérience qui lie l'intégralité de nos sens et nous rapproche autant physiquement que spirituellement de l'univers plastique modelé par Laib.

Par delà leur apparente simplicité, les œuvres posent des questions et des préoccupations d'une profondeur saisissante. Elles incitent le spectateur à se rapprocher d'elles, à établir un contact réel et intime pour dévoiler ce qui se « cache » et soudainement se révèle dans l'expérience de l'œuvre. Pour cela, le fait d'être « bousculés » en tant que spectateurs fait partie de ce que nous pourrions nommer le caractère double du processus de création d'une œuvre d'art, le travail de l'artiste allant de pair avec celui de la réception et de l'interprétation. Nous essaierons par ailleurs de trouver à l'aide d'une conception du corps, du mouvement et du souffle le rôle du sujet esthétique face aux œuvres.

Finalement, nous analyserons dans notre troisième partie cette invitation au voyage faite par l'œuvre, et également l'idée d'un ailleurs *comme* présence, très forte dans l'œuvre de Laib et qui nous apparaît comme révélatrice d'une idée de l'humain et d'une conception de la Vie.

Première partie

Matière

« Ce que nous appelons la matière, cet organisme insondable, cet amalgame d'énergies incommensurables où parfois se distingue une quantité imperceptible d'intention qui fait frissonner, ce cosmos aveugle et nocturne, ce Pan incompréhensible a un cri, cri étrange, prolongé, continu. (…) C'est l'inarticulé parlé par l'indéfini, (…) brouhaha vertigineux qui ressemble à un langage, et qui est un langage en effet ; c'est l'effort que fait le monde pour parler… »

Victor Hugo, *L'Homme qui rit.*

Art mysticisme et vie confondus

Sans réduire l'œuvre à n'être que l'expression d'une vie, il est nécessaire de rapporter cette œuvre à la situation existentielle de son créateur.

Wolfgang Laib est né en 1950 à Metzingen dans l'ancienne République Fédérale d'Allemagne, au sein d'une famille protestante et de stricte observance. L'artiste a vécu au milieu des bois, dans une grande maison de verre bâtie par son père à l'aide d'un architecte héritier de la Bauhaus. A quelques mètres de là, il décidera de construire sa demeure propre. Son choix de vie : profiter de l'indépendance d'une situation, d'une ville. De certains rythmes instaurés et d'une manière de pensée plus ou moins imposée.[4] Son seuil: celui de la forêt, de la nature omniprésente et des aller-retour constants. Dès sa petite enfance : il voyage. En compagnie de sa famille, il visite des temples et des cités médiévales. D'autres destinations : l'Iran, la Turquie, l'Afghanistan et plus particulièrement l'Inde (il y apprend l'hindi et le sanscrit), où chaque été ils feront du travail communautaire. En Inde il a vraiment ressenti le corps humain, la force de la vie et le souffle de la mort. Selon Laib l'Inde porte en elle quelque chose d'universel pour l'âme. Ainsi, en 1972, à l'occasion d'un séjour difficile de six mois dans un petit village, il trouvera dans la pureté du geste de boire de l'eau, le sujet de sa thèse doctorale en médecine.

En 1973 à son retour en Allemagne il transforme un bloc de pierre en œuf[5] (posé par la suite à côté de la tombe du poète soufi Rumi, à Konya en Turquie), première œuvre engendrée après plusieurs mois de travail constant, ciseaux et marteau en main. La contemplant, il prend la décision de quitter la science pour se consacrer à

[4] Un choix comme celui fait au milieu du XIXe siècle (et raconté dans *Walden*) par le père de la désobéissance civile Henry David Thoreau (1817-1862). Homme de lettres, philosophe, naturaliste et poète américain faisant preuve d'un mode de vie, et d'une résistance aux valeurs (et aux pouvoirs) de son époque qui inspireront d'autres hommes tels que Léon Tolstoï, Mahatma Gandhi et Martin Luther King.

[5] Ses premières œuvres, des pierres noires polies en forme d'œuf (nommées par Laib *Brahmandas*) et posées sur le côté (et ressemblant aux têtes de Brancusi) sont fidèles à la représentation de l'Univers telle qu'elle fut élaborée par la pensée ésotérique du XVe siècle. Comme exemple de représentation symbolique de l'œuf nous pouvons citer *La sainte conversation* de Piero della Francesca (vers.1472-1474), où l'œuf apparaît suspendu dans une niche en forme de coquille au-dessus de la Vierge et de son enfant.

l'art. Son choix est l'expression d'une attitude, d'une « position » philosophique face à la vie, tout comme le firent tant d'autres destinées qui se sont laissé porter par leur inclination propre : des romantiques comme Novalis, mais aussi l'ingénieur Dostoïevski ou le physicien Ernesto Sabato, qui écrira dans ses mémoires :

> « La vraie Patrie de l'homme n'est pas l'orbe pur qui subjugua Platon. Sa vraie Patrie, à laquelle il retourne toujours après ses périples idéals, c'est cette région intermédiaire et mondaine de l'âme, ce territoire tourmenté dans lequel nous vivons, nous aimons et nous souffrons. Et dans un temps de crise totale, seul l'art peut exprimer l'angoisse et le désespoir de l'homme, puisque à la différence de toutes les autres activités de la pensée, c'est la seule qui saisisse la totalité de son esprit, spécialement dans les grandes fictions qui parviennent à s'enfoncer dans l'enceinte sacrée de la poésie. » [6]

À l'écart des modes et des courants artistiques il est attaché moins aux artistes qu'à l'œuvre d'hommes comme le peintre et philosophe Jakob Bränle (son mentor et ami très cher de la famille), Joseph Beuys et Mario Merz [7] qui en 1982 lors de la Documenta 7, lui invite à poser un pot de pollen à coté d'une de ses œuvres : *Tavola a Spirale*, « Table en spirale ». Quelques années avant, ses œuvres avaient déjà été reconnues par le monde de l'art des années 70, moment marqué par un décloisonnement des pratiques artistiques à la suite d'un certain nombre d'expositions. Nous pouvons citer notamment : *Quand les attitudes deviennent formes* (1969). Organisée par Harald Szeemann[8] à Berne et considérée comme la première grande exposition d'art conceptuel, les œuvres présentées témoignaient d'une nouvelle sensibilité, d'une attitude nouvelle de l'artiste face à son processus de création.

Imprégné de Lao-Tseu, Nietzsche, Schopenhauer et des philosophies Indiennes, il n'estime pas son travail comme quelque chose relevant de l'intellect. Sa fascination et

---

[6] Texte original : « La verdadera patria del hombre no es el orbe puro que subyugó a Platón. Su verdadera patria, a la que siempre retorna luego de sus periplos ideales, es esta región intermedia y terrenal del alma, este desgarrado territorio en que vivimos, amamos y sufrimos. Y en un tiempo de crisis total, sólo el arte puede expresar la angustia y la desesperación del hombre, ya que, a diferencia de todas las demás actividades del pensamiento, es la única que capta la totalidad de su espíritu, especialmente, en las grandes ficciones que logran adentrarse en el ámbito sagrado de la poesía. » Ernesto Sábato, *Antes del fin,* Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1998. Traduction personnelle.

[7] Avec celui-ci, l'artiste a entretenu une amitié à vie. Pour Beuys il ressent un profond respect, un lien avec la démarche plastique de beaucoup d'artistes allemands de l'après-guerre que rassemble un même rapport aux cicatrices de leur histoire, avec des thèmes communs, tels que le devoir et l'exercice de la mémoire, la compassion pour l'être humain et la préservation de la nature, l'homme comme être politique, poétique et éphémère.

[8] Laib a entretenu avec Harald Szeemann (1933–2005) une relation à la fois amicale et professionnelle qui s'est maintenue tout au long de sa carrière.

son respect pour les traditions et les religions orientales le conduisent à laisser son travail s'accomplir par l'emploi de matériaux naturels, et fragiles, à l'image de l'homme, pour mener une réflexion sur la Vie, le temps et l'éphémère. Ses œuvres ne s'accomplissent pas dans l'aboutissement d'une forme mais dans le « cheminement » des gestes. Le choix de l'artiste est son devoir.

Dans son œuvre, la matière revêt une importance capitale. Elle a sa propre dignité, son indépendance, ses façons d'être et d'agir. Dans ces travaux il y a un rapport privilégié à la terre, et à la fécondité de la nature comme (mi)lieu à préserver. Ses œuvres peuvent être à la fois considérées dans la perspective du romantisme allemand et dans leur lien aux philosophies indiennes lorsqu'elles évoquent la question universelle de la vie, le fait de l'apprécier dans son essence mystérieuse et sacrée, de l'entendre dans l'éloquence de son silence et dans son caractère mythique.

Dans ses travaux il emploie des substances participant au processus organique de la vie : pollen, lait, riz et cire d'abeilles.[9] L'artiste manie ses matières sans les transformer. Dans ses œuvres, il n'ajoute rien à la composition intrinsèque des substances. Ce sont des fragments de la nature au sujet desquels la science peut nous apprendre des choses... mais savoir ce qu'ils sont? Jamais nous ne le saurons.

Le sens du monde doit être en dehors de lui. Dans le monde, tout est comme il est, et tout arrive comme il arrive...[10]

Le monde aux yeux de Laib semble le monde que Ludwig Wittgenstein tente de clarifier par sa philosophie. Nous ne sommes qu'une partie infime du monde. Le sens de la situation de chacun dans le monde échappe à tout discours et à toute pensée, donnant une place capitale à *l'indicible.* Le sens du monde, de la vie et des choses, doit être une réalité, mais cette réalité n'est pas immanente au monde, elle se soustrait à lui.

[9] Il emploie également d'autres matières telles que le marbre, le bois et l'aluminium, mais c'est autour de ces quatre substances que son œuvre s'élabore réellement.
[10] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* Trad. Gilles-Gaston Granger, Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 2002, proposition 6.41.

Le fait que le monde soit n'est jamais saisissable par aucune proposition douée de sens. Et cela, c'est l'élément mystique auquel se lient la philosophie de Wittgenstein et les travaux de Laib. Leur travail met au jour une sorte d'émerveillement face au monde[11], face à l'élément mystique, l' « il y a » [12] comme tel, ce qu'aucune proposition douée de sens, aucune pensée, ne peuvent atteindre.

Caspar David Friedrich*, Le moine au bord de la mer* (1808-1810), Huile sur toile, 1,10 m x 1,72 m, Nationalgalerie, Berlin

[11] « À présent je décrirai l'expérience de l'émerveillement devant l'existence du monde, en disant : dans cette expérience, le monde est éprouvé comme un miracle. Mais me voilà tenté de dire que l'expression juste, dans la langue, du miracle qu'est l'existence du monde - bien qu'elle n'exprime rien dans la langue, est l'existence du langage lui-même**.** » Wittgenstein s'exprimant devant les membres d'un club qui se donnaient le nom d' « hérétiques ». Giorgio Agamben, Préface d'*Enfance et histoire,* Trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 2002.

[12] De tradition phénoménologique l' « il y a » est un concept développé par Emmanuel Levinas dans son ouvrage *De l'existence à l'existant.* Celui ci désigne le phénomène de l'être absolument impersonnel, le simple fait de l'être comme « il pleut » « il fait beau ». L' « il y a » insiste sur son *inhumaine neutralité*, mais c'est justement par son inhumaine neutralité que l'être peut devenir un existant. Cet « il y a » persiste comme un événement d'être d'où surgit un sujet qui fait face à autrui dans un espace-temps de l'altérité. Selon Levinas, l'objet esthétique nous donne l'expérience de l' « il y a », de la nudité du donné, de cette altérité essentielle que l'ustensilité nous masque, comme les vêtements dans l'univers social nous masquent l'altérite d'autrui. Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Mayenne, Librairie philosophique J. Vrin, 2004, p. 61.

Ce qui est mystique, ce n'est pas comment est le monde, mais le fait qu'il soit.[13]

Dans sa « Conférence sur l'éthique » Wittgenstein admettait avoir ressenti des sentiments à propos d'une tendance de l'esprit humain qu'il respectait profondément. L'attitude *Mystique* est une attitude de respect envers un monde ressenti *comme totalité bornée* (6.45 de son *Tractatus*) mais également comme indépendant de notre volonté. Un mépris de la métaphysique qui était aussi celui de Russell (qui dans un texte des années 40 disait que la philosophie devait être écrite comme une composition poétique) et pour qui l'attitude du mystique devait être recommandée et celle du métaphysicien rejetée. Laib aussi semble influencé par l'attitude du mystique, pour un profond respect de ce qui n'est pas à la mesure et à la merci de l'homme.

> « J'ai un profond intérêt pour la religion, les mystiques… C'est ce qui nous manque tellement depuis des centaines d'années. Je pense que c'est quelque chose de très important pour notre époque, pour le futur : C'est si différent de la pensée européenne qui prédomine depuis la Renaissance. Quant à moi, je connais beaucoup de choses à propos de plusieurs religions différentes et cela compte beaucoup pour moi. Mais je ne me suis jamais trop attaché à une religion ou à une secte en particulier et il ne s'agit pas de créer une autre secte…ma recherche est plus ouverte et j'espère que c'est aussi vrai pour ma vie et mon travail. »[14]

Nous ressentons dans son œuvre une réflexion sur la perte du caractère oratoire des choses. Une position mystique par rapport au langage et même une défiance vis-à-vis des mots et du savoir entendu comme un savoir fait des mots : *Wissen ist Wort wissen*.[15] Il apparaît peu pertinent (et même impossible) de saisir ses œuvres par des mots. Rien de plus inutile que de les comprendre par la voie d'un concept ou d'une

---

[13] Ludwig Wittgenstein, *ibid.,* proposition 6.44. Nous avons choisi *Le moine au bord de la mer* de Caspar David Friedrich (1774-1840) comme image exemplaire, de l' « il y a » comme tel et du caractère mystique du monde. Comme « image mère » chargée d'un fort symbolisme et d'une aspiration à rejoindre le royaume de l'infini, une quête de l'absolu, du sentiment du *monde comme totalité bornée*. Selon le sculpteur David d'Angers cette « tragédie du paysage » aurait été inventée par Friedrich. Devant celui qui le regarde, le paysage se donne immédiatement comme tel : La plage de sable blanc, la mer sombre et le ciel bleu se superposent, comme trois plans qui se donnent à voir dans une réduction de l'espace à l'élémentaire. La singularité de la composition, marquée par l'absence de transition entre les plans, semble défier le regard. Elle oscille entre la fidélité à la nature et sa réappropriation subjective, entre les apparences extérieures et une vision intérieure. Pour approfondir dans une lecture du Moine, nous pouvons citer l'article « Impressions devant un paysage marin » de Heinrich Von Kleist publié dans son journal *Berliner Abendblätter* du 13 Octobre 1810.

[14] Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé, in *Wolfgang Laib, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris 11oct.-30nov.*, Paris, Paris Musées, 1986.

[15] Proposition clé de la Sprachkritik de Fritz Mauthner. Jacques Le Rider « Crise du langage et position mystique : le moment 1901-1903, autour de Fritz Mauthner », in *Germanica*, http://germanica.revues.org/545

intention fixe. Face à sa tâche comme artiste: soin, attention, lenteur, écoute. Comme un enfant qui joue[16] sérieusement; sans futur, sans passé, dédié au bonheur de son présent intemporel, entièrement investi dans ce qu'il fait. Bien que poétique, une politique habite l'intention de ses gestes en tant qu'artiste, une critique de l'homme participant d'une urbanité cannibale[17] où tout ce qui existe est devenu outil. Face à la fin des grands récits, le temps des choses ne devrait pas être entièrement assujetti à notre calcul. Lors d'un entretien l'artiste s'exprime ainsi:

> « Le pouvoir de l'art repose sur le fait qu'il offre une voie complètement ouverte. Dans les années 1970 j'étais complètement en dehors du monde de l'art, et puis soudain, ici, dans une village au sud de l'Allemagne, au bout du monde, dans un pré, j'ai commencé à récolter du pollen de fleur et je l'ai « apporté» à des gens à New York, au Japon et ailleurs. Et alors, quelque chose se passe, les mondes commencent à changer, dans ta tête et partout ailleurs. Ceci est dû au caractère ouvert de l'art. Je ne sais pas, moi-même ce que tout cela signifie. Ce n'est pas la même chose pour moi que pour un peintre, par exemple. Pour moi, il s'agit moins de la création de quelque chose que du fait de partager quelque chose qui est déjà là. Un peintre peint une peinture et c'est donc lui qui l'a faite. Or, je n'ai fait le pollen, je l'ai récolté. J'ai initié tout cela d'une certaine façon, mais ce qui se passe, ce que cela déclenche c'est quelque chose qui se passe dans des processus beaucoup plus vastes.» [18]

Nous emprunterons les mots de Hannah Arendt pour dire que seul l'homme est capable de résoudre la tension présente entre philosophie et politique quand il se situe dans la nature. Parce que lorsqu'il médite sur la nature il porte la voix de toute l'humanité. L'ouverture de l'art et son pouvoir de relier "les mondes". L'œuvre d'art comme paradigme du don. Un germe, un existant en devenir. L'artiste comme *un outil de passage à la potentialité de l'actualité.* [19]

---

[16] Rappelons nous de la place que tient le concept (et la réalité) du jeu dans la pensé de philosophes comme Schiller, Nietzsche, Wittgenstein et Hans Georg Gadamer qui placent le jeu au cœur d'une dynamique ou l'homme peut s'éprouver comme tel. Le jeu, excédant toute liaison à des sujets, il se présente comme une réalité irréductible à ceux-ci.

[17] Walter Benjamin, *op.cit*., p. 43.

[18] « The power of art lies in striking a completely open path. In the 1970's I was totally unknown and had no contacts in the art world, and then, here in a village of southern Germany, at the end of the world, I began collecting flower pollen in a meadow and bringing it to people in New York, Japan, and elsewhere. And then something happens, worlds begin to change, in your head and everywhere else. This is because the openness of art. I do not know myself what it all means. For me, it is different than for a painter, for example. For me, it is less about creating that it is about sharing in something already there, and I find it that so much better. A painter paints a picture, and then it is he who made it. But I did not make this flower pollen I collected it. I have initiated it all somehow, but what happens with it, what it sets off, is something that happens in much greater processes. » Entretien: Klaus Ottmann. In: *Journal of Contemporary Art,* New York, Novembre 1986. http://www.jca-online.com/laib.html.Traduction personnelle.

[19] Théodor Adorno, *Théorie esthétique*, Trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

Au tournant des années 1960-1970 - moment où Laib décide de faire de l'art sa vie - apparaissent des productions artistiques, minimalistes, conceptuelles et corporelles qui, tout en se réclamant des pratiques d'avant-garde, bousculent ou remettent en cause les catégories modernes, notamment la distinction encore solide entre peinture et sculpture, la notion d'œuvre elle-même et celle d'artiste. L'art après les années 60 va valoriser la création à partir d'une dynamique humaine. De la vie comme œuvre à part entière. Un art qui va au primitif, à l'archaïque. Il va s'interroger sur le rôle politique de l'artiste et la place de l'homme dans le monde, un monde qu'il est nécessaire de transformer. Quelle que soit la mouvance artistique, l'art contemporain se crée comme critique interne agissant sur les œuvres mêmes. Il n'est plus un art de la représentation, mais il veut certainement dire quelque chose à propos du monde. Une volonté de changement qui se poursuit dans des démarches créatrices intimement liées au phénomène de réappropriation, de déplacement, de reconfiguration. Une œuvre d'art n'a jamais changé le prix des œufs, mais une œuvre d'art peut changer nos rêves, ou clarifier nos valeurs. Cette fonction critique de l'art se déploie sur le politique, le social, l'économique et le culturel, entre autres domaines. L'art comme une responsabilité, et même un acte moral. Une forme de vie qui tisse élément(s) et mythe(s), nature et culture.[20]

[20] Allan Kaprow, *Essays on the bluring of art and life,* Los Angeles, University of California Press, 1993.

Quand les matières créent les formes

Les œuvres que nous allons étudier en profondeur, attestent d'une démarche créatrice qui est loin d'être subsumée dans une idée ou dans la création d'un concept. C'est ainsi que chacune des œuvres nous interroge matériellement. Celles-ci n'ignorent point la magie de la corporéité, le fait que dans un concept, il n'y a jamais rien de plus que ce que nous y mettons. Dans une chose matérielle, une potentialité infinie se trouve enveloppée.

> « … le demi-désert où la parole peut se répandre, ne doit pas favoriser l'immatérialité et tout ce qui l'accompagne, d'autant que « les matières » se mettent à gouverner l'univers, même si le penseur s'y obstine à désigner les idées. »[21]

L'image de la matière, toujours contaminée d'une immensité de connotations négatives est prise et travaillé par l'art comme une opacité résistante et rebelle à une élucidation totale. Rappelons nous que matière se dit en grec *hylé*. Ce terme qui au début signifie bois[22] (même étymologie que « Holz » en allemand), forêt, arbre, ne prend le sens de matière qu'avec Aristote. Aux yeux de celui-ci, la matière gardait une zone de mystère dans toute chose, irréductible au concept. Dans une autre voie de pensée nous trouvons avec Descartes que la chose se réduit à la connaissance que nous pouvons avoir d'elle. La connaissance se voit juste comme une « inspection de l'esprit », un esprit « pur et abstrait » qui mathématise toute chose. Cette réduction de l'être à l'intelligible a pour but non d'opérer un *être au monde* avec les choses, mais d'assurer la possibilité de la domination de l'homme sur les phénomènes et la nature.

En passant de la philosophie antique à la philosophie moderne, c'est-à-dire en passant d'Aristote à Descartes, le paysage se modifie radicalement en ce qui concerne la conception de la matière. Le bel équilibre aristotélicien se rompt, et l'abstraction mathématique va prendre le relais du monde antique, composé de matière et de forme,

---

[21] François Dagognet, *Rématerialiser*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989, p. 8.

[22] C'est Freud lui-même qui dans la symbolique du rêve nous apprend que le bois signifie « matière, mère » C'est aussi lui qui fait allusion a l'île portugaise de *Madeira* (appelée ainsi par les Portugais, car elle était couverte de forêts), mot dans lequel nous pouvons reconnaître le mot latin *materia* (légèrement modifié), dérivé du mot mater, madre, mère.

l'une n'étant pas séparable de l'autre. L'ensemble de la trame matérielle des choses, ce socle de la richesse de nos expériences sensibles, se brise. Cette analyse strictement métaphysique aura des répercussions dans la vie de tous les jours, et la volatilisation de la matière se constate au niveau de la production humaine. L'acte de naissance de cette abstraction moderne de la matière se signe dans l'œuvre de Descartes, très précisément à la fin de la *Seconde Méditation*, lorsque celui-ci s'interroge sur l'être des choses et prend pour thème l'analyse (très fameuse) d'un morceau de cire. Chez Platon et Aristote, la cire, par sa ductilité, et son caractère presque incorporel était symbole plutôt de l'âme que du corps. Descartes l'a donc « très sagement » choisie, pour dévoiler l'être des corps. Matière malléable et fragile, dépourvue d'armature, de structure, d'épine dorsale. Ce qui fonde l'analyse du morceau de cire, c'est la négation de la matière comme réalité. Si le corps est espace, et l'espace est un concept abstrait, l'être des corps devient donc lui aussi concept abstrait, et nous tombons dans l'idéalisme. Réduire les choses à de l'espace, lequel constitue dès lors leur essence, c'est permettre la traduction intégrale de ces corps en langage mathématique, qui dès lors sera le seul langage apte à dire leur vérité.

Contrairement à cette réduction des choses à de l'espace dans un langage mathématique, l'ensemble de l'œuvre de Wolfgang Laib est concerné par l'ambivalence symbolique de la matière, par un souci de penser le rapport que la notion de matière entretient avec l'art en dehors de tout principe d'unicité et de métaphysique de l'âme. Car selon lui, cette matière instruit nos sphères d'existence, nos possibilités d'agir, de faire, de produire et de rêver.

À travers les œuvres que nous allons étudier, nous pouvons dire que la matière est mère, elle est fécondité et vie.[23] La matérialité des œuvres l'emporte sur leur forme, elle est du côté de la nature, de ce qui produit, de ce qui fait pousser, croître et grandir. Elle nous semble proche du concept *d'arrythmiston,* concept du sage platonicien Antiphon, qui était un interprète des rêves. Pour celui-ci, l'*arrythmiston* serait la pâte

[23] Or, quelle est l'invention la plus notoire de l'époque contemporaine si ce n'est la bombe atomique ? Cet engin œuvre par désintégration de la matière, c'est-à-dire par désintégration de la *mater*, donc de la fécondité de la vie. Gilbert Romeyer Dherbey, « Notre époque est-elle matérialiste ? » in *Revue de la B.P.C,* Février, 2005, http://www.philosophiedudroit.org/romeyer,%20materialisme.htm

élémentaire d'où tout le reste sort par voie de divers façonnements. Tout ce qui fait figure dans l'univers n'est que le visage passager d'un invisible fond, d'une matière qui s'apprête aux formes. La vraie réalité est donc dans le support matériel qui se métamorphose tout en restant pure plasticité, support qui produit tout. La nature du lit serait le bois, celle de la statue, le bronze.

La matière s'impose aux formes et le créateur n'est plus un créateur au sens démiurgique du terme. Il ne s'impose pas face au chaos de la matière, cette terre qu'il modèle en lui donnant une forme. Nous allons prendre comme exemple à Brancusi, sculpteur issu d'un monde archaïque et d'une tradition millénaire de la taille du bois. Pour celui-ci, c'est la texture même du matériau qui commande le thème et la forme qui doivent tous deux sortir de la matière et non lui être imposés de l'extérieur. Brancusi ne se présente pas comme un créateur mais comme un *intercesseur* capable de révéler au sein du matériau qu'il utilise « l'essence cosmique de la matière ». C'est le matériau même, qui avance dans sa spécificité *la présence* même de la sculpture.[24] Tout comme Adorno, qui confère à donner au matériau une volonté propre, en supposant un *impetus* immanent à cette matérialité qui récuse le simple modèle instrumental.

Nous allons mettre l'accent sur la matière comme principe. Une matière productrice. Elle est rythme, force et forme. En ce sens, les œuvres de Laib sont en totale résonance avec un renversement de la forme au travail de la matière de la part de l'art contemporain. Une certaine primauté de la matière s'impose, aussi bien qu'une obéissance aux lois de celle-ci. La matière choisie est aussi subie. Nous pourrions parler de l'art contemporain et de sa liberté vis-à-vis de la matière, dans un questionnement et un travail plus intense sur la matière.

> « Hier encore, l'art se vouait à la représentation : il enseignait, édifiait, mobilisait, d'où son goût pour les scènes souvent exaltantes, voire, grandioses…au XXe siècle, révolution notoire, l'art secoue ce joug séculaire et s'adonne alors à un travail hyper-matérialiste. Il ne célèbre plus l'objet, trop dévoré par sa fonctionnalité ou son utilité, mais, en deçà, libère enfin ce qui entre dans sa constitution, en tant que tel, - les pâtes, les épaisseurs, la terre ou

[24] Dans le même temps, lorsque Brancusi affirme que ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle, mais l'essence des choses, nous entendons un écho de Laib, qui en parlant de ses matières, s'en remet à *l'essence* des choses, à un rapport à la matière considéré comme confidence de sa propre intimité.

> le fer ou même le papier. Il descend en quelque sorte d'un degré, vers la chair des uns, la fibre des autres, - sur le plan acoustique, vers le rythme, le vacarme et même la stridence. »[25]

Le Pop-art, l'Op-art, le Land-art, le Body-art et tant d'autres mouvements sont tous entrés dans des univers plastiques et des expérimentations pour mener des travaux qui interrogeaient la place de l'art dans le monde et le rôle de l'artiste face à celui-ci. Des mouvement comme l'Arte Povera ou l'Art Brut ont exploré les matières les plus « pauvres » pour en quelque sorte révéler leur force créatrice et d'expression, mais aussi pour dénoncer la société de consommation et se séparer du marché de l'art et de sa fétichisation. La volonté d'un rapport d'égalité entre l'artiste et les choses était à l'origine des œuvres et de l'expérimentation avec la matière. L'art depuis les années 60 ne semble plus concevable en dehors de la question de la *matérialité*, qui apparaît dès lors comme un des principes de la création.

> « Celle-ci –la matérialité- c'est l'épais, le grossier, le massif, le misérable. Ce qui a de la consistance, du poids, de l'absurde, brutale, mais impassible présence ; mais aussi de l'humilité, de la nudité de la laideur… La découverte de la matérialité de l'être n'est pas la découverte d'une qualité, mais de son grouillement informe. Derrière la luminosité des formes par lesquelles les êtres se réfèrent déjà à notre « dedans »- la matière est le fait même de l'« il y a »[26]

L'art contemporain saisit d'une façon directe l'élément. Il va vers la matière suivant la dialectique qui lie la forme à la force et la force à la *sensation*. Un art qui prône pour la recherche de *forces* plus que de formes. Au sujet de cette question de la force, c'est Gilles Deleuze - dans l'ouvrage qu'il consacre à Francis Bacon- qui voit dans le rendu de cette force la tâche commune à tous les arts :

> « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. (…) La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation « donne » tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent. Comment la sensation pourra-t-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre ou se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non données, pour faire sentir les forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? »[27]

---

[25] François Dagognet, *op.cit.,* p. 63.
[26] Emmanuel Levinas, *op.cit.,* pp. 91-92.
[27] Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 57.

Suivant Gilles Deleuze et Felix Guattari dans son approche non-conceptuelle de l'art, la matière travaillée par celui-ci est elle-même *sensation.*[28] Celle-ci, étant une « sensation de », c'est-à-dire se rapportant à quelque chose, à savoir le matériau :

> « la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : elle est le percept ou affect du matériau même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique (…). Tant que le matériau dure, c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes. La sensation ne se réalise pas dans le matériau sans que le matériau ne passe entièrement dans la sensation, dans le percept ou l'affect. Toute la matière devient expressive. C'est l'affect qui est métallique, cristallin, pétrique, etc., et la sensation n'est pas colorée, elle est colorante, comme dit Cézanne »[29]

Mais avec Laib il n'est pas question du matériau, mais plutôt de la matière elle-même car elle n'est pas appréhendée comme matériau. Elle n'est pas un matériau, ni un instrument, mais une partie intégrante de la vie. Elle est élémentaire et élément : « La matière est élémentaire, en ce sens que l'élément (qui est la matière elle-même) n'est pas ici représenté, il n'est pas mis en tableau, il n'est pas figuré ou symbolisé. Il est là, simplement, comme pure présence avec laquelle lier contact.»[30] En citant Laib, Barbara Puthomme parle de son travail comme une *révélation de l'élémentarité*. Par exemple, dans le cas d'œuvres réalisées avec du pollen, en le recueillant et par la suite en l'étalant par terre pour former des carrés de lumière intense, il ne fait que révéler l'intensité de cette matière qui n'est pas évidente dans la nature.

De sa forêt natale, au dépaysement lointain, son intérêt est de rendre possible cette présence matérielle des œuvres et de lui conférer un lieu dans chaque espace d'exposition, avec ses avantages et ses contraintes. [31]

---

[28] Tentant une approche des trois notions de concept, percept et affect, Deleuze et Guattari montrent que l'art ne peut créer des concepts (objets de la philosophie). L'art ne crée que des percepts et des affects, c'est-a-dire : des sensations. La *sensation* se définit comme un ensemble d'*affects* et de *percepts* qu'il faut distinguer des affections et des perceptions. Les percepts, les affects et les sensations sont matériels : « Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou des affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux, les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. » Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie,* Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 166.

[29] *Ibid.,* pp. 163-164.

[30] Barbara Puthomme, *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan p. 18.

[31] Wolfgang Laib a participé à deux Documentas en 1982 et 1987. Il a aussi représenté l'Allemagne à la Biennale de Venise en 1982. Son travail a été exposé dans de nombreux musées: le Kunstmuseum de

Installation *Pollen de Noisetier*, 2013, MoMa, New York

Le fait d'extraire les matériaux de la nature hors de la nature et de les *montrer* dans un espace muséal ou dans une galerie intensifie leur caractère de « matière à saisir ». Il s'agit moins d'une réflexion autour de la nature - ou d'un accent portant sur la perception de la couleur - que du pollen *lui-même*.

> « Comme vous pouvez le voir, j'emploie ces matériaux naturels comme le pollen, le lait et la cire d'abeilles et quelquefois le fait que je m'intéresse uniquement à la nature est source de malentendus. C'est effectivement une idée très basique, et bien sûr ce sont des matériaux naturels mais au delà de cela, je m'intéresse à tous les matériaux que je n'ai pas créés. La pierre de lait a une surface blanche ou une œuvre de pollen constitue un carré jaune, mais ce n'est pas une peinture que j'ai faite. Le lait n'est pas une toile blanche que j'ai peinte et je crois que c'est la raison pour laquelle les *Pierres de lait* sont au-dessus de n'importe quelle peinture que je pourrais faire. J'ai pris le matériau hors de son environnement habituel juste pour *montrer* ce qu'est ce. » [32]

Il convient donc de nous rapporter à Gaston Bachelard, pour lequel c'est la matière qui s'érige comme origine de la forme. C'est elle qui lui donne du sens. Les images ne peuvent vivre en étant de simples jeux formels. Si le plan formel des œuvres ouvre à l'imagination, c'est bien la forme qui doit attester son adaptation à la matière

---

Bonn, en Allemagne; Le Museum of Contemporary Art de Los Angeles; la Fondation Beyeler Riehen à Bâle en Suisse; le National Museum of Modern Art de Tokyo; le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia à Madrid et au Musée de Grenoble. Son travail a été intégré aux collections permanents des musées suivants: Museum of Modern Art (MoMa) de New York; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C et le Centre Georges Pompidou, entre autres.

[32] Texte original : « As you can see, I'm using these natural materials as pollen, milk and beeswax and sometimes the misunderstanding is that I am only interested in nature. But that's somehow a very basic idea, and of course they are all natural materials but beyond this I am interested in all materials that I did not create. *Milkstone* has a white surface or a pollen piece has a yellow square but it is not a painting that I made. The milk is not a white painting that I painted and I think this is why the *milkstones* are so far beyond any painting that I could make. I took the material out of its normal environment just to show what this milk is. » Entretien de l'artiste avec Darren James Jorgensen, « Returning to what is », in *e-maj* N° 1 July-December 2005. Traduction personnelle.

qu'elle doit parer.[33] Nous sommes dans la droite de Bachelard, lorsqu'il affirme que c'est la matière qui crée la forme. Il s'agit des processus par lesquels la matière *informe la forme*, [34] dans une participation élémentaire consolidée par une relation charnelle et concrète à la matière. Relation qui par la suite peut se transformer en une relation d'ordre plus abstrait et spirituel qui nous met aux prises avec les substances et nous dirige vers un art non-rétinien qui engage des processus, des forces et des champs sensoriels qui s'interpénètrent.

> « Nous vivons dans une culture qui considère l'art d'un point de vue de la forme et qui dit toujours que les arts plastiques sont rétiniens (…). C'est pourquoi je me suis intéressé aux substances, mon intention c'est d'affronter la substance, fondamentalement, et bien sûr la substance a déjà à elle seule un processus spirituel. Et cette histoire avec les abeilles, c'est un processus vivant-vital, et dans ce cas les processus de la chaleur jouent un rôle. Il y a là une constellation des forces dans le champ visuel qui n'a absolument rien à voir avec le domaine rétinien, la chaleur n'est pas appréhendée par l'œil, ou bien, dans le meilleur des cas, par un détour de sorte qu'on peut dire que la couleur est chaude, que je la ressens comme chaude à travers l'œil. Mais j'ai essayé d'introduire par exemple dans la peinture, dans la sculpture ou dans le dessin la dimension de la substance au sens d'une chimie globale, sous forme de discussion, c'est à dire qu'on pénètre les forces et quand on les a pénétrées, qu'on puisse pour ainsi dire les fixer en tant que signe, en tant qu'indications, outil, papier d'orientation, stimulants, thérapie, remèdes, ou quelques autres possibilités que ce soient »[35]

Le travail de Laib, comme nous l'avons déjà souligné, se poursuit autour de quatre substances naturelles : lait, pollen, riz et cire d'abeilles, auxquelles il se lie par un rapport latéral (et non frontal) avec la matière. Chez Laib celle-ci est conçue comme un être autre. La relation qui l'unit à ces substances est proche de celle de Beuys : une relation d'immédiateté et d'intimité qui unit l'artiste et la matière. Une approche par delà le contact physique qui devient un rapport d'ordre spirituel. Ses œuvres peuvent se rapporter au dionysiaque[36], à l'énergie de la matière, à ses propriétés intrinsèques et sa dynamique vitale. Sa chaleur, sa fluidité, sa lumière et son pouvoir *aesthésique*. Selon l'artiste, les substances animales et végétales sont porteuses d'énergie et de spiritualité.

---

[33] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 5.
[34] *Ibid.*, p. 27.
[35] Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?* Paris, L'arche, 1992, pp. 30-31.
[36] « L'apollinien se rapporte nettement à la forme, tandis que le dionysiaque se rapporte à l'énergie… Chez Nietzsche, le dionysiaque est d'une autre nature, thermique, voire magnétique, tandis que l'apollinien revêt manifestement le caractère de la forme ». Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art,* Paris, L'arche, 1988, p. 72.

Il va jusqu'à affirmer qu'il laisse le public découvrir par leurs propres moyens la spiritualité et l'énergie que ses matériaux *révèlent.*[37]

La matière et le sensible sont parfaitement confondus, se sont des forces véhiculées par l'art et qui existent en totale connivence l'une avec l'autre.

> « L'art refuse tout au contraire toute distinction entre la matière et le sensible : la matière n'est rien d'autre que la profondeur même du sensible. » ce n'est pas la matière de l'instrument que l'on désigne par là, mais la matérialité du son (de la lumière…de l'odeur…de la couleur saisie). Ainsi la matière c'est le sensible considéré dans sa matérialité, on dirait presque dans son étrangeté. Il est l'objet par lui même. Il suffit que la perception enregistre ce miracle du sensible rendu à la plénitude qui atteste une matière qui n'a point honte d'elle même. Cette inutilité de l'objet esthétique qui atteste d'un en-soi qui n'est pas pour nous, qui s'impose à nous en s'éloignant de l'objet usuel pour se rapprocher de l'objet naturel. On peut bien appeler nature, en un sens voisin de la ERDE de Heidegger, cette présence massive de l'objet, qui nous fait presque violence. »[38]

Dans les œuvres de Laib existe un lien clair entre l'objet esthétique et la chose naturelle, entre l'objet esthétique et la nature. Les œuvres impliquent une forme de recueillement, une relation étroite à la nature, une proximité nécessaire, un mode d'éveil de la conscience. Nous allons citer Mikel Dufrenne lorsqu'il dit que la nature (esthétisée ou esthétisante) faisant alliance avec l'art, garde son caractère de nature et le communique à l'art : « ce visage qui défie l'homme et qui manifeste une *insondable altérité*. »[39]. L'objet esthétique est donc nature en ce qu'il exprime la nature, non qu'il l'imite, mais il s'y soumet. En suivant cette voie qui va de l'objet esthétique à la nature et inversement, Laib ne dissimule point les lois naturelles de la matière qu'il contourne en leur obéissant.

---

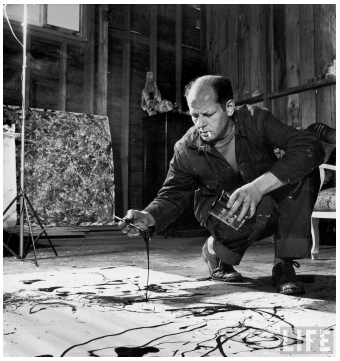
[37] Wolfgang Laib interrogé par Démosthènes Davvetas, in : *Dialogues,* Paris, Au même titre éditions, 1997, p. 190.

[38] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *Tome I. L'objet esthétique*, Paris, PUF, 2001, p. 128.

[39] Il ne faut pas non plus oublier qu'au fond « le monde naturel » est déjà culturel, le « sentiment de la nature » est lui-même un élément de culture. Le statut du paysage, c'est un transfert de l'homme dans la nature et ce que nous appelons « la campagne » c'est quelque chose de culturel. Suivant Dufrenne, la nature ce n'est pas la *natura naturata,* c'est plutôt l'expérience de la nécessité du sensible, d'une nécessité intérieure au sensible, qui n'est pas simplement l'avènement d'une sensation qui me surprend (d'une lumière aveuglante, d'une odeur qui m'envahit) mais qui est par la forme la consécration du sensible et du témoignage qu'il rend sur l'être.

Du processus et de la pureté

Dans le cas de Wolfgang Laib, son questionnement au sujet de la matérialité, son « matérialisme spirituel »[40] intègre une recherche, qui pourrait se rapprocher formellement du minimalisme ; cependant, par rapport à sa production, ses techniques sont beaucoup proches de celles de l'artisanat, que de celles à l'œuvre dans le façonnage industriel, ces dernières étant employées pour la conception d'œuvres qui relèvent par exemple du minimalisme ou de l'art conceptuel. Dans ce sens-là, et si nous parlons plutôt de processus, nous rapprocherions davantage son travail de celui de l'artiste américain Jackson Pollock.



Un rapport autre à l'espace, au corps, à la matière et aux outils. Dans le processus des *Drippings* de Pollock et dans le choix des outils qu'il emploie se révèle une empathie particulière avec la nature de la matière picturale. Comme le note Robert Morris[41], Jackson Pollock est le seul des peintres de l'Expressionisme Abstrait qui a su conserver son processus de création, considérant ce dernier comme faisant partie

[40] Nous ne trouvons pas d'antagonisme entre l'aspect plastique et concret de son œuvre et l'aspect idéologique et spirituel. Nous sommes de l'avis de Harald Szeemann, pour qui ces deux éléments (plastique-spirituel) ont été déjà anticipés dans l'œuvre d'artistes comme Kandinsky, Mondrian et Brancusi, Wolfgang Laib étant leur successeur. Celui-ci, n'est pas un européen indianisé qui se sert du contexte de l'art, mais un contemporain conscient qui indique, à travers des gestes sculpturaux minimes, des espaces intérieurs gigantesques. Au sujet de ce « matérialisme spirituel » nous citerons l'article de Klaus Ottmann, « Spiritual Materiality: Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms » in *Sculpture magazine*, April 2002, pp. 36-41. Selon Ottmann, dans le travail de Wolfgang Laib, Roni Horn, James Lee Byars, Marc Quinn, et Felix Gonzalez-Torres se trouve une "certitude tautologique", promesse d'une spiritualité matérielle qui serait une alliance du travail de la forme, de la réalité spirituelle de l'œuvre, et de la responsabilité du spectateur.

[41] Robert Morris, « Anti Form », in *Artforum*, Avril 1968.

intégrante de l'œuvre accomplie. Ceci impliquait une nouvelle manière d'estimer le rôle du matériau et des outils pour l'accomplissement de l'œuvre. La baguette en bois (d'où la peinture coule), même si elle est bien un outil qui contrôle et transforme la matière, se différencie du pinceau par respect de la matière bien supérieur, car elle ne va pas à l'encontre des tendances et propriétés inhérentes à cette matière fluide qu'est la peinture. Tout comme dans les *Pollen Fields* « Champs de pollen », le processus peut être aussi saisi dans l'œuvre accomplie et le choix des outils atteste d'un même intérêt à « suivre » la nature de la matière et ses tendances.

Par rapport au choix des matières et aux éléments formels qui composent chacune des œuvres de Laib nous voudrions faire un point sur la notion de pureté qu'on lui attache assez souvent. Guy Tossato écrivit ceci au sujet de Wolfgang :

> « Le maître mot de cet univers est pureté. Pureté des formes, pureté des matériaux, pureté des couleurs. Cette pureté se traduit, dans le domaine formel, par le recours à des figures géométriques et des structures architecturales archaïques. Rectangle proche du carré pour Les Pierres de lait et les Pollens ; reliquaire médiéval ou tombe musulmane pour les maisons de riz ; cellule funéraire de l'Égypte ancienne pour les Chambres de cire ; escalier et ziggourat pour les œuvres homonymes… »[42]

Sans être totalement en désaccord nous ne placerons pas la pureté comme maître mot de son univers. S'il y a un intérêt certain pour une « pureté » relevant tant des substances inaltérées et des formes simples, que du regard de l'homme en quête spirituelle, subsumer son travail dans un concept tel que la pureté apparaît assez hasardeux. Son univers est « pur » autant qu'il est impur. L'impureté de son travail réside justement dans sa quête liée à un retour vers la pureté, à sa recherche qui échoue par une conscience accrue de la fragilité de l'homme et des choses. L'art ne peut que réfléchir à la pureté par la voie d'une pensée de la fragilité et de l'éphémère. Dans un article intitulé *Impurity* (1963), Allan Kaprow se prononce au sujet de la pureté en faisant appel au processus de travail du peintre Piet Mondrian qui nourrissait cette « grande illusion » d'avoir trouvé une vérité picturale, qui relevait en réalité de la nature humaine, de son caractère tragique.

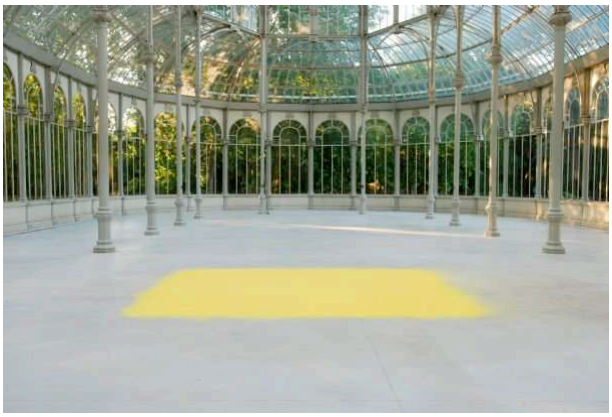
> « Le processus de peinture de Mondrian, toutefois, était essentiellement un exercice de purgatoire de l'espèce la plus ambitieuse, qui tire ses qualités et qui prend sa signification

[42] Guy Tossato, « L'autre printemps », in *Wolfgang Laib*, Musée de Grenoble, Actes Sud, 2008, p. 12.

de l'imperfection du monde où il vit et qu'il espérait améliorer par son difficile exemple. Le fait qu'il soit une partie de ce monde, comme nous les sommes tous, est implicite et rend ses œuvres poignantes. C'est leur romanticisme et leur impureté. Ainsi, l'aspect impur de la peinture pure comme celle de Mondrian ne tient pas à quelque défaut de composition caché mais plutôt à la mise en place psychologique qui peut être impure dans le sens où la notion d'impureté ici n'a pas de sens du tout. (…) Si elle a lieu d'être une authentique peinture pure, elle doit proposer sa pureté dans la plus externe et tendue prise de conscience de l'humaine faiblesse. » [43]

En ce sens le travail de Laib mène jusqu'à son terme une des voies de l'art impur contemporain, par le pouvoir qu'il a de nous accabler, de nous submerger physiquement et psychiquement, aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur. La pureté étant sélective et exclusive et l'impureté nous laissant désemparés en prise au vertige.

Pollen de Noisetier [44]



Pollen de Noisetier, 2007, Palais de Cristal, Madrid

[43] Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus,* Trad. Jeff Kelley, Jacques Donguy, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p.p. 64-65. Texte original: « Mondrian's Painting process, therefore, was essentially a purgatorial exercise of the loftiest kind, qualified and given meaning by the imperfection of the world he lived in and hoped to improve by its difficult example. That he was part of this world, as we all are is implicit, and makes his work poignant. This is their romanticism and their impurity. Thus the impure aspect of pure painting like Mondrian's is not some hidden compositional flaw but rather the psychological setting which must be impure for the notion of purity to make any sense at all. (…) If there is to be an authentic pure painting, it must propose its purity in the most extreme and tense awareness of human frailty » Allan Kaprow, *Essays on the bluring of art and life, op.cit.,* pp. 34-35.

[44] Laib réalise sa première œuvre de pollen en 1977. Depuis le printemps de cette année, chaque année il récolte le pollen aux alentours de sa maison et de son studio (dans une forêt en Allemagne), suivant les cycles de reproduction qui commencent au printemps avec le Noisetier et finissent l'été avec le Pin. Les couleurs du pollen vont de l'orange très lumineux du Pissenlit au jaune très subtil du Pin. À part les champs de pollen au sol, Laib le présente également dans des petits pots en verre. L'artiste considère le pollen comme une substance au delà de la forme. Klaus Ottmann lie le pollen aux dorés de l'art byzantin et à la peinture du Siennois Duccio di Buoninsegna (1255env-1318env). Klaus Ottmann « The Solid and the Fluid. Bartlett, Laib, Kiefer », in *Flash Art*, Vol. 5, N^{O} 123, Summer, 1985, p. 14.

Visuellement semblables aux *Color field paintings* de Mark Rothko, Clifford Still et Barnett Newman, dans les *Pollen Fields,* « Champs de pollen », suivant l'idée que: « un espace réel est fondamentalement plus fort et plus spécifique que de la peinture sur une surface plane »[45] la toile disparait: l'œuvre se fait dans l'espace, la matière est au sol. L'artiste arrache le pollen de son espace naturel, il effectue une sorte d'abstraction, un procédé plastique visant à aboutir à une expérience très intense. L'élément naturel est isolé, arraché au monde naturel et est placé au sol dans un espace clos. Ce n'est évidemment pas le même pollen que celui de la forêt qui *apparaît* dans l'espace d'exposition. Mais c'est le pollen lui-même qui fait œuvre. Il s'agit bien d'une « révélation », et non pas d'une représentation. De la cueillette à l'exposition, ce qui était invisible peut se dévoiler.

L'expérience plastique et sensible de l'œuvre s'opère à travers un premier élément déclencheur : la couleur. Il s'agit certes d'un carré, mais un carré qui n'a pas de lignes directrices, pas plus que des contours discernables. En réalité, Laib part d'une forme imprécise en saupoudrant le pollen et aboutit à une espèce de dégradé qui semble disparaître peu à peu dans l'espace d'exposition. Une uniformité qui va jusqu'à l'informe, non pas en tant qu'absence de forme, mais en tant qu'au delà ou qu'en deçà de la forme.[46]

Une poussière rythmée par un mouvement de haut en bas. Une chute lente, presque immatérielle. Une surface finement sculptée. La matière préservée, elle atteint à son degré ultime d'intensité, d'éblouissement, de vertige. Même si la couleur[47] est

---

[45] Donald Judd, « Specific Objects », in *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991.

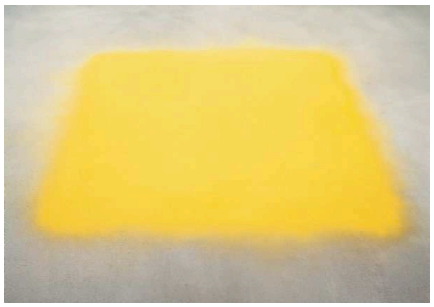
[46] Nous retrouvons cette uniformité allant vers l'informe dans l'art minimal (par exemple dans l'œuvre de l'Américain James Turrell, né en 1943) et sa participation à l'onirisme aérien de la dématérialisation, en tant qu'il se définit d'une manière paradoxale comme retour à la matière, matière dans laquelle trouver l'origine. Cet art minimal qui nous pose devant une « phénoménalité minima » pour des expériences très intenses de l'espace, de la couleur, de la répétition des formes amenant à saisir la différence des rythmes dans l'espace et permettant de fonder un rapport du spectateur à l'œuvre sur la « physicité » de cette dernière.

[47] La couleur jaune, fait partie de l'idéologie du monde gréco-romain, celui de l'espace et de la présence. Avec le rouge, elle est décrite par Nietzsche comme l'une des couleurs polythéistes, en opposition aux couleurs monothéistes (vert et bleu) du monde chrétien : celui du destin et de l'attente. Zénon de Citium, fondateur du stoïcisme définit la couleur comme « une lumière qui se fait matière et une matière qui se fait lumière ». Selon celui-ci, la peinture du monde gréco-romain considère la couleur comme un moyen de fascination et de persuasion. Manlio Brusatin « Couleurs, histoire de l'art », in *Encyclopædia Universalis,* http://www.universalis.fr/encyclopedie/couleurs-histoire-de-l-art/

éblouissante, l'artiste souligne que c'est loin d'être un Mark Rothko ou un Yves Klein, jusqu'à affirmer qu'une toile bleue (comme celles de Klein ?) n'est pas le ciel, mais le pollen c'est du pollen, et le lait c'est du lait[48]. Ce n'est pas une couleur préparée ou obtenue, mais accueillie et tamisée. Ce ne sont pas des matières réalisées, mais des matières qui existent. L'artiste ne peut pas créer le pollen, et c'est là qu'il trouve la beauté, c'est pourquoi cela est digne d'être partagé et susceptible de faire rêver.

> « Je ne suis pas effrayé par la beauté, contrairement à la plupart des artistes d'aujourd'hui. Le Pollen, le lait, la cire d'abeilles, ont une beauté incroyable, au-delà de l'imagination, quelque chose qu'on ne peut pas croire comme réel, or c'est le plus réel. Je ne peux pas le faire moi-même…mais je peux participer de cela. Tenter de le créer soi-même c'est juste tragique, participer de cela, c'est une énorme chance »[49]

Lumière aérienne, solaire, elle ne se représente pas, elle est là, pure présence. Immanence de la matière, qui apparaît, qui se montre, qui se présente. Présence élémentaire qui s'approche de l'esthétique concrète de Gaston Bachelard, qui surgit lorsque la puissance de l'imagination matérielle supplante celle de l'imagination « culturelle ».



Pollen de Noisetier, 1996, 220 x 240 cm, CAPC Bordeaux

Nous voudrions souligner également que cette expérience de la couleur, étroitement liée à l'expérience de la lumière est aussi une question de culture. La lumière dans des pays tropicaux peut devenir presque aveuglante pour ceux qui n'y sont pas habitués. Les couleurs d'hiver et la pâleur propre à cette saison ne trouvent pas d'équivalence dans des pays situés au niveau de l'équateur. Un dernier exemple : Les Inuits, peuple autochtone des régions arctiques de la Sibérie et de l'Amérique du Nord n'ont qu'un mot pour le rouge, mais plusieurs pour le blanc.

[48] Notons bien aussi que la plupart des titres des œuvres mettent l'accent sur la substance, sur la matérialité dont l'œuvre est issue. Pierre *de Lait*, Pollen *de Noisetier*, Maison *de riz*, Chambre *de cire*…

[49] Texte original : « I am not afraid of beauty, unlike most artists today. The pollen, the milk, the beeswax, they have a beauty that is incredible, that is beyond the imagination, something which you cannot believe is a reality-and it is the most real. I could not make it myself…but I can participate in it. Trying to create it yourself is only a tragedy, participating in it is a big chance » in *Wolfgang Laib, Pollen from Pine*, The Matrix Program, University of California, Berkeley Art Museum, 2000. Traduction personnelle.

Les substances et l'imagination

Dans cette partie, nous établirons un lien entre l'œuvre de Laib et l'esthétique de Gaston Bachelard. Notre intérêt sera d'étudier les substances des œuvres et sa relation aux quatre éléments (eau-feu-air-terre) pour essayer de les intégrer à une conception de l'imagination comme celle de Bachelard. Celui-ci oppose à l'esthétique traditionnelle de la forme une esthétique de la matière qui peut suggérer une manière différente de voir la création artistique. Comme nous l'avons déjà commenté, l'art contemporain montre un engagement pour la matérialité en renouvelant sans cesse ses matériaux et en s'attachant à la notion d'imagination matérielle et aux constructions symboliques issues des quatre éléments. L'œuvre de Laib est donc exemplaire de cet engagement dans la matière, vu qu'elle se rend à l'évidence et attribue l'expérience esthétique *aux substances elles-mêmes, aux puissances intimes de la matière.*[50]

Le pollen, le lait, la pierre, la cire d'abeilles et le riz sont des substances ayant toutes une portée symbolique extrêmement forte, empreignée de la double action *raison - imagination*. Ce sont des substances vivantes qui s'insèrent dans des processus de naissance, mort et régénération. En étant toutes d'origine naturelle, elles représentent tout un éventail de transformations naturelles qui vont du solide au visqueux, du ferme au pulvérulent, du pérenne au périssable. Elles font partie d'un microcosme de processus naturels. Quand l'artiste montre le pollen ou le lait dans n'importe quel pays du monde, tout le monde « sait »[51] ce que c'est. Son choix de matières n'a rien à voir

[50] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos,* Paris, J. Corti, 2004, pp. 30-31.

[51] Il faut quand même dire quelque chose sur cette apparente tautologie : « le lait c'est du lait, le pollen c'est du pollen ». Loin d'aplatir l'œuvre dans un constat que nous voyons ce que nous voyons, c'est une invitation à retrouver ce contact naïf avec le monde (en dehors de tout a priori) issu de la phénoménologie. Cette conscience que nous sommes à la mesure de notre expérience du langage, de ce qui peuvent dire les mots, mais encore (!) les choses. Ce qui nous amène à parler de la réduction phénoménologique, la fameuse *Épochè* qui nous fait sortir de l'attitude naturelle dans laquelle tout va de soi, rien ne nous pose un problème, attitude nous faisant croire que les choses sont au monde, comme elles sont, sans que nous y soyons pour rien. L'attitude phénoménologique, au contraire, commande que nous nous demandons *comment* les choses sont : ce qu'elles sont. Il nous faut chercher le sens à partir de nous, expliquer comment le sens d'une *présence* (de quoi que ce soit !) est constitué par nous. Nous allons citer Wittgenstein pour qui comprendre en matière d'art (et en général) c'est *voir comme* ou *entendre comme.* C'est créer un lien, s'investir dans *une* expérience. Saisir l'expression d'une œuvre d'art c'est construire un sens qui échappe à toute description, à tout ordre, à toute standardisation, à toute mesure.

avec l'art allemand ou européen. C'est quelque chose de tout à fait universel. Tout un chacun peut s'attacher à cela, pas besoin de langage ou d'explication :

> « Le pollen est le début potentiel de la vie d'une plante. C'est aussi simple, aussi beau et aussi compliqué que ça « … Je crois que tous ceux qui vivent savent que le pollen est important »[52]

L'œuvre de Bachelard - tout comme celle de Wolfgang Laib, ou celle d'un Joseph Beuys- brise la distance fondée par la dualité sujet-objet. En dehors d'une mise à distance de l'objet et de celui qui le regarde, nous trouvons dans l'image littéraire de la matière (de Bachelard) et dans le travail avec la matière (des deux artistes) la mise en valeur d'une codétermination homme et matière, l'un n'étant pas séparable de l'autre. Les deux, se dynamisant réciproquement. « *Matière* et *Main* doivent être unies pour donner le nœud même du *dualisme énergétique,* dualisme actif qui a une tout autre tonalité que le dualisme classique de l'objet et du sujet, tous deux affaiblis par la contemplation, l'un dans son inertie, l'autre dans son oisiveté. » [53] Et c'est grâce à ce genre de lien primordial avec la matière que l'homme peut appréhender le monde. Le mou, le dur, la pesanteur et la légèreté. La dynamique du devenir et l'énergie créatrice de tout ce qui existe.

> « Par le *dur* et par le *mou* nous apprenons la pluralité des devenirs, recevant des gages bien différents de l'efficacité du temps. La dureté et la mollesse des choses nous engagent — de force — dans des types de vie dynamique bien différents. Le monde résistant nous promeut hors de l'être statique, hors de l'être. Et les mystères de l'énergie commencent. Nous sommes dès lors des êtres *réveillés.* Le marteau ou la truelle en main, nous ne sommes plus seuls, nous avons un adversaire, nous avons quelque chose à faire. Si peu que ce soit, nous avons, de ce fait, un destin cosmique. »[54]

Chez Laib et Bachelard, la forte conviction que la matière est dans son essence imago de notre énergie, miroir énergétique qui nous éveille au changement, à l'exécution de nos actes. Des matières aussi simples, humbles et élémentaires, mais qui se conçoivent d'une façon à ce que le quotidien puisse être sublimé. Seul celui qui sait

---

[52] « Pollen is the potential beginning of the life of the plant. It is as simple, as beautiful, and as complex as this... I think everybody who lives knows that pollen is important. » MoMa Multimedia, Video: *Behind the scenes: Wolfgang Laib* http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1340 Traduction personnelle.
[53] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté,* Paris, J. Corti, 1948, p. 25.
[54] *Ibid.,* p. 18.

sublimer le quotidien, peut voir du nouveau après plus de trois décennies en travaillant sur les « mêmes » sujets, les « mêmes » matières, en répétant les « mêmes » gestes.

Depuis que Laib s'est consacré à l'art il n'a cessé de travailler avec l'élan d'un travail qui ne s'accomplit pas mais se donne comme une *possibilité d'expansion*. Il s'agit d'un dialogue continu entre l'homme, la nature et ses substances. L'œuvre existe par cette *répétition du même* qui n'est pas pourtant le même. Elle pense à l'immanence et au retour, refusant l'immobilité, l'écart et la distance. Elle porte en soi cette dialectique de la vie terrestre et de l'imagination :

> « Le destin aérien remplace peu à peu la vie terrestre dans l'imagination du sujet…Les lourds soucis sont oubliés, mieux, ils sont remplacés par une sorte d'état espérant, une sorte de capacité de « sublimer » la vie quotidienne. »[55]

Dans les œuvres de Laib, l'intégration de la rêverie au travail est très présente. L'œuvre ne semble pas rêver avec des objets. Elle rêve plutôt avec des matières : « On ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des *matières* »[56]

Nous sommes donc convaincus que sans imagination il ne peut y avoir de création. Sans relation émotionnelle et sensible, aucune transformation de la matière n'est possible. Dans les mises en œuvre de Laib (installations, sculptures, dessins) : presque aucune résistance de l'artiste à la matière. Aucune violence, très peu de traces. Son travail provient plutôt d'une rêverie du repos que d'une rêverie de la volonté. Elle émerge d'une sollicitation par les éléments plutôt que par l'affrontement des matières. Par exemple, dans les *Champs de pollen* et les *Pierres de lait* il n'existe pas une distinction entre couleurs, formes et matières. Pas de frontière entre une surface et l'autre : entre le sol et le pollen, entre le marbre et le lait. L'œuvre s'achève par des

---

[55] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, J. Corti, 1994, p. 136. Si nous sommes de l'avis qu'il est possible de sublimer cette vie que nous appelons quotidienne, combien il est difficile de tenir de telles rêveries quand nous sommes faces à notre « vie ordinaire ». Cette découverte de la platitude et la banalité du quotidien, ainsi de l'ennui qui en émane décrit par Pascal Bruckner dans son ouvrage *l'Euphorie perpétuelle*. Quotidien qui se répète, nous exténue, dépourvu de suspense, mais qui peut pourtant être réenchantée, avoir un sens caché une beauté secrète à révéler : « Il faudrait non pas abandonner la vie quotidienne (au mépris, aux autres) mais la transformer de l'intérieur, pour qu'elle renaisse illuminée de sens et de beauté…C'est alors que la vie quotidienne cesserait de s'opposer aux œuvres d'art, aux œuvres de l'esprit, pour devenir, toute entière, aussi belle et riche de sens qu'une œuvre ». Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie,* Paris, B. Grasset, 2002.

[56] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*. Paris, J. Corti, 1985, p. 33.

gestes presque imperceptibles. En regardant certaines des œuvres nous avons presque l'impression qu'elle n'ont pas été faites, que le geste veut s'effacer, que la force du sculpteur n'est pas dans ses muscles mais dans un dialogue serein avec la matière.

Un travail de la sculpture qui relève d'une rêverie du repos est très net par exemple dans les *Pierres de lait*. Dans celles-ci, l'enracinement dans un élément décide la forme de l'œuvre, du style en général. Et paradoxalement, l'élément qui semble le plus fragile, est celui qui est mis en valeur, c'est lui qui *fait* l'œuvre.

Pierre de lait

Installation *Pierre de lait,* 2009, 28x29x5 cm, Marbre blanc et lait, Kunsthaus Bregenz

Les *Pierres de lait*[57] sont des œuvres d'une grande sobriété, des sculptures sans socle, installés (comme les *Champs de pollen*) au sol. Se sont des blocs de marbre rectangulaire qui ont été polis par l'artiste pour générer une légère concavité dans leur surface supérieure, qui par la suite sera remplie du lait quotidiennement. Le lait versé dans la surface de la pierre fait « fondre » le minéral du marbre dans l'organique du lait.

L'eau apparaît dans ces œuvres avec toutes ses ambigüités. Les *Pierres de lait* témoignent de l'inscription de la mère au sein de la matière. L'eau maternelle c'est le lait, et l'image du lait suggère tantôt la maternité tantôt la féminité des eaux. L'eau comme un élément modèle d'énergie, de calme et de silence. Nourrie de la dialectique de la surface et de la profondeur, l'eau est matière sans forme, pure substance. Fortement associée à la mort, en tant que devenir et mouvement, elle porte un type de destin. Elle est une invitation à mourir, à renaître…

> « Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir…Contempler l'eau s'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir »[58]

Tout liquide étant comme de l'eau, toute eau étant comme un lait.[59] Tant l'eau que le lait apparaissent dans des nombreux mythes à l'origine de la création du monde. Les religions en feront un symbole de l'amour divin et de la dépendance de l'homme envers son créateur. La religion catholique fait de la Vierge allaitante l'image de l'Eglise qui nourrit spirituellement ses enfants. Dans les anciennes civilisations, lait et eau ont toujours été étroitement associés. Dans de très nombreuses cultures, des cérémonies autour de la traite et des offrandes de lait ont pour but de faire tomber la pluie. Le lait et

---

[57] La première *Pierre de lait* date de 1975. Elle fut la première œuvre qu'il a montrée, celle qui fait débuter son travail aux yeux du monde de l'art lors d'une exposition à Stuttgart, à la galerie Müller-Roth, où il a présenté six *Pierres de lait*. Selon Klaus Ottmann, les *Pierres de lait* sont une réponse à ses expériences en tant que médecin. Pour David Galloway elles trouvent son inspiration dans des rites bouddhistes et hindous qui submergent les figures de culte dans du lait. Elles pourraient également, garder un lien avec les éleveurs de vaches en Allemagne et le procédé de fabrication de la crème, on l'obtient en effet en versant du lait dans des grands conteneurs peu profonds. Le lait est très important pour Laib, ce « liquide porteur de vie » a été une des raisons l'amenant à étudier médecine. David Galloway, « Pollen alert » in *ArtNews*, Octobre 2000, p. 168.
[58] Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 66.
[59] *Ibid.,* p. 158.

l'eau représentent en effet les deux variantes d'un même principe de vie. Le lait : aliment exclusif du nouveau-né[60], l'eau : nécessaire à la germination des graines.

La dimension symbolique du lait est tellement forte qu'il représente dans certaines cultures l'élément primordial qui a fait surgir l'univers et les êtres vivants. Ainsi, pour les adeptes de l'hindouisme, le monde est né d'une mer de lait vigoureusement barattée par les dieux.[61] Très loin de l'Inde, les éleveurs Peuls de la frange sahélienne font naître l'univers, non pas d'un océan de lait, mais d'une seule goutte de ce liquide sur lequel se fonde leur vie économique, politique et culturelle.

En ce qui concerne le dialogue entre la pierre et l'eau (le lait), c'est l'eau (et non le marbre), l'élément le plus matériel, la force de l'œuvre, celui qui la matérialise. Il y a aussi un rapport et un échange d'énergie, de chaleur, du « feu de l'eau » dans le froid de la terre (pierre). Comme si la pierre était animée et nourrie par le lait qu'on lui verse quotidiennement.[62] Quand la pierre est remplie du lait, son espace négatif est comblé. Par ce geste, le volume de matière enlevée se reconstitue. S'équilibre à nouveau la forme de la pièce avec cette eau qu'est le lait, substance ayant un rythme vital beaucoup

[60] Rappelons nous de toute la mythologie qui se nourrit de la puissance du lait et de ses propriétés bienfaisantes voire magiques. Les jumeaux et futurs fondateurs de Rome, Romulus et Remus, nourris par une Louve. Zeus, nourri dès sa naissance par la chèvre Amalthée. Son fils Héraclès qui se jette avec une telle avidité sur le sein de la déesse Héra qu'une giclée de lait en jaillit, traverse le ciel et forme la Voie Lactée, notre galaxie (du grec gala : lait). La déesse Isis, dans l'Égypte ancienne, nourrissant les hommes de la vallée du Nil de son lait généreux. Yahvé qui promet à Moïse de conduire son peuple "vers un pays ruisselant de lait et de miel " (Exode : 3 ; 8). La référence au lait très parlante pour les Hébreux redevenus, dès leur sortie d'Égypte (et pendant les quarante ans de leur errance dans le Sinaï) un peuple de pasteurs survivant grâce au lait de leurs troupeaux. La déesse iranienne des eaux est celle qui permet aux femmes d'avoir du lait. Dans l'Odyssée, le cyclope Polyphème attaque les compagnons d'Ulysse après avoir empli son vaste sein de chairs humaines et de grands traits de lait pur. Dans les contes scandinaves, l'ogre dévoreur d'enfants est décrit comme un grand buveur de lait…

[61] De cette agitation du liquide merveilleux est sortie la vache, dont le caractère sacré vient de son statut de mère nourricière des hommes. Pour les hindous, obsédés par la notion de pureté et la crainte de la souillure, le lait représente le seul aliment intrinsèquement pur (sa couleur blanche l'atteste). Dans le mythe indien de la création du monde, le cosmos était la mère de lait nourricière des dieux. Ce liquide blanc était la boisson sacrificielle appelé « Soma ». Le lait réchauffé faisait partie des sacrifices védiques tel un symbole du flux divin de la vie. Cependant, cette « pureté » du lait (animal) et son bénéfice pour l'homme ont été contestés par des recherches récentes appuyant fortement l'hypothèse suivant laquelle le lait provenant des animaux favorise l'apparition de maladies chroniques chez l'humain. La consommation des protéines de lait animal (hormis le lait maternel) constituerait un facteur qui contribue au déclenchement de la plupart des maladies chroniques présentes dans nos sociétés occidentales. Bodo. C. Melnik, « Milk- The promoter of chronic Western diseases » in *Med Hypotheses*, vol. 72, 2009, pp. 631-639.

plus rapide que celui de la pierre. Dès qu'il est versé, le lait entre dans un processus entropique de décomposition, pour cette raison, le lait doit être soigneusement substitué chaque matin, étant donné sa nature périssable. Son cycle vital qui dure à peine un jour, entre en totale contraste avec la « lente nature » du marbre. Dans l'œuvre, si calme et immobile qu'elle puisse apparaître, le repos est en quelque sorte nié. La matière liquide, de par sa nature n'a pas le droit au repos, elle manifeste son agitation intime dans cette espèce de lutte entre l'eau et la terre. Il s'agit bien d'une synthèse où les deux matières se confondent : la pierre devient lait, le lait se minéralise. Nous y voyons un écho de la nature morte ou pour mieux le dire : une version contemporaine de la *Still-life*. L'œuvre présente une partie de la nature, elle isole l'élément naturel, le fait vivre, mourir et renaître. La pierre de lait vit, elle est *still* (silencieuse) autant qu'elle se tient *still* (apparaît calme, tranquille, presque immuable).[63]

Structures organiques insérées dans un processus de développement, le marbre et le lait évoquent par leur dialogue la relation de coopération entre deux matières, ou même deux êtres vivants, lorsqu'ils entrent en symbiose. Cela nous fait penser à l'œuvre *Olivestone* de Joseph Beuys.

Olivestone, 1984*,* Pierres Calcaires, huile d'olive, dimensions variables, Kunsthaus Zürich

[63] En 1997 L'œuvre *Pierre de lait* fit partie de l'exposition : *Objects of Desire : The Modern Still Life*, au Musée d'Art Moderne (MoMa) de New York.

Représentative des actions et activités de Beuys à Bolognano (petit village de montagne dans le sud des Abruzzes), l'œuvre est composée de bassins en pierre datant du début du XVIIe siècle, trouvés au Palazzo Durini, et qui avaient été taillés pour servir de réservoirs pour décanter de l'huile. Beuys a choisi cinq de ces réservoirs et a taillé cinq dalles rectangulaires, faisant office de couvercle. Ensuite, il a rempli totalement les bassins avec de l'huile jusqu'à créer une surface miroitante sur les couvercles. Dans cette installation de Beuys, la porosité de la pierre absorbe l'huile, de sorte que les bassins doivent être périodiquement remplis pour nourrir la pierre, tout comme l'eau alimente la terre pour faire pousser les arbres.

Au sujet du marbre[64] dans les pierres de lait, nous affirmons qu'il perd d'une certaine façon son caractère précieux. D'ailleurs il n'est plus appelé marbre mais pierre… de lait. Ce n'est plus la matière liée à la volonté des hommes depuis la plus haute Antiquité. Ce n'est plus le grand bloc à dompter en lui donnant une forme. Ce n'est même pas un bloc, mais un carré de quelques centimètres d'épaisseur. Cette matière que seuls les maîtres savent travailler devient par un petit geste aussi fluide que le lait, aussi périssable et éphémère. C'est le lait qui mime la pierre, c'est le fleuve qui pulvérise la terre. L'œuvre intitulée *Essere fiume,* « Être fleuve » de l'Italien Giuseppe Penone pourrait se rattacher à cette volonté de faire non pas de la *natura naturata* (les créatures naturelles comme les résultats d'un processus) mais de la *natura naturans* (la création naturelle comme processus en soi) l'enjeu fondamental de la création artistique. Le sculpteur voit dans l'être du fleuve une dynamique créatrice de formes qu'il voudra sculpter « de la façon la plus traditionnelle et la plus humblement mimétique qui soit. »[65] Il a voulu être fleuve, et insister sur la fluidité de tout élément. Fluidité de toute chose qui va à l'encontre de notre (mauvaise ? trompeuse ?) impression du temps.

[64] La préparation du marbre est longue. L'artiste va le chercher dans les carrières d'Italie suivant deux critères fondamentaux: la taille qu'il veut donner à l'œuvre et la blancheur la plus parfaite possible, afin de se fondre dans le blanc du lait.
[65] Georges Didi-Huberman, *Être Crâne, lieu contact pensée, sculpture,* Paris, Les éditions de minuit, 2000, p. 42.

« Selon moi, tous les éléments sont fluides. La pierre même est fluide. Une montagne s'effrite, devient sable. Ce n'est qu'une question du temps. C'est la courte durée de notre existence qui fait que nos appelons « dur » ou « mou » tel ou tel matériau. Le temps met à mal ces critères… »[66]

Essere fiume, « Être fleuve » 1981, Pierre naturelle et pierre taillée, 40 x 40 x 50 cm env. chacune
Collection particulière, Turin

De l'élément eau, passons à la terre, comme volonté de puissance et démiurgie. La terre apparaît comme un élément affecté d'une dialectique, où l'imagination trouve repos dans la matérialité et motif à son action. Elle éveille notre volonté, révèle nos forces, une volonté de travail caractérisée par la durée, la lenteur (et la longueur). Le travail de la terre est d'autant plus bénéfique qu'il s'inscrit dans une temporalité. Il y a « un temps actif du travail, un temps qui se dialectise dans l'effort du travailleur et dans la résistance de la matière. Travail qui s'inscrit dans une temporalité : très nette dans la nature cyclique des œuvres de Laib. Dans la cueillette du pollen et le maniement de la cire[67] - suivant les saisons - au versement du lait suivant son cycle vital d'un jour, toutes les œuvres semblent s'accomplir par des gestes très minutieux qui revêtent un caractère rituel. Une rêverie poétique de l'œuvre qui « sympathise » avec le réel, avec le vivant, avec l'élément terre, dont l'importance peut être aussi saisi dans le rapport des œuvres au sol.

[66] Giuseppe Penone (1978), cité dans G.Celant, *Giuseppe Penone*, Trad. A. Machet, Milan-Paris, Electa-L & M. Durand-Dessert, 1989, p. 17.
[67] Pour maintenir la malléabilité de la cire, Laib prête beaucoup d'attention à la température ambiante ; pour cela, il la travaille généralement les mois d'été à l'extérieur de son atelier et pendant le mois d'hiver dans une chambre chauffée.

> « De nouvelles énergies ont été gagnées par la matière en tension depuis qu'elle peut être vécue, et avec elle, l'espace, à travers l'événement sculptural au sol. Ce geste pourtant si naturel et en même temps difficilement concevable, était une révolution dans ce domaine et une démultiplication fabuleuse de la vision. L'artiste met sa sculpture à nu et lie, à la modestie de la proposition du geste, une ambition démesurée. Sentir la terre, le sol, être couché et regarder vers le haut, voilà les conditions idéales pour rêver, imaginer l'univers, perdre les habitudes du modulor (assis et debout), s'adonner à la sensation de voir se fondre le petit et le grand. »[68]

Pour continuer avec la terre et les autres substances des œuvres, passons au riz, employé pour les *Repas de riz* [69] et les *Maisons de riz.* Céréale connue depuis plus de 2800 ans avant l'ère chrétienne, citée dans le Talmud, mentionnée par Sophocle et Théophraste, elle représente dans la pensée orientale le symbole de la pureté première. Au Japon, l'épi de riz (米Ine) orne la pièce de 5 yens, symbolisant la longévité et l'abondance. Contrairement au maïs, le riz est presque exclusivement consommé directement par les humains. De toutes les céréales, c'est la plus exigeante à la fois en chaleur, en eau et en travail. Le riz est présent dans de nombreux rituels religieux, traditions, vies sociales et langages. Dans plusieurs langues officielles et dialectes orientaux le mot « manger » signifie étymologiquement « manger du riz ». Pour les hindous, lorsqu'une femme arrive pour la première fois dans la maison de son époux, du riz est versé au seuil de la nouvelle demeure, c'est un rite propitiatoire, porteur de prospérité. Par ailleurs, pendant des cérémonies de mariage ou des célébrations du nouvel an, du riz, symbole de bonheur et abondance est versé sur la tête des participants. Sur un plan plus spirituel, chez les bouddhistes comme chez les hindouistes, le riz fait partie des offrandes que l'on fait aux dieux.[70]

---

[68] Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé, *op.cit.*

[69] À partir de 1983, l'artiste invente des nouvelles formes comme *Les Repas de riz pour les neuf planètes* (composés de cônes en laiton provenant de l'Inde, posés au sol entourés de riz), ainsi que *Soixante-trois repas de riz pour une pierre*, œuvre composée de 62 assiettes en laiton (en forme de *Thali*, assiette quotidiennement utilisée par les Indiens pour leurs repas) remplies de riz, d'une assiette avec du pollen et d'une pierre noire, sans aucune doute faisant référence à la pierre noire de la Mecque, qui serait (selon la tradition islamique) descendue du Paradis pour montrer à Adam et Ève où construire un autel qui deviendrait le premier temple sur terre.

[70] Apposé sur le sommet de la tête et le front des balinais, il symbolise la bénédiction de Sang Hyang Widhi, le dieu suprême de l'hindouisme balinais. Le riz décortiqué est aussi toujours présent dans les cérémonies hindoues. L'Akshat Poûdja est par exemple une étape rituelle où l'on mélange le riz avec du curcuma et du parfum avant d'en offrir aux divinités. Les sundanais de Java (qui sont en majorité des musulmans) acceptent le riz comme la personnification de la déesse du riz, Srî Dewi. En Chine, les morts ne partent pas pour leur dernier voyage sans une bouchée de riz dans la bouche car le « qi » est décrit comme la vapeur s'élevant de la cuisson du riz.

Associés à l'abondance, à la fécondité et la prospérité collective, le lait et le riz[71] partagent aussi la dimension symbolique du rapport de l'homme à son alimentation. Parce qu'ils sont, au sens littéral du terme, incorporés et introduits à l'intérieur de notre corps. Si « nous sommes ce que nous mangeons », l'homme qui ingère un aliment, incorpore durablement les propriétés symboliques qu'il lui attribue.[72] Ainsi, dans les *Repas de riz* et les *Pierres de lait*, nous voyons donc clairement un écho à des conceptions spirituelles de la nourriture. Dans l'hindouisme et selon les *Upanishad* la nourriture est une évidence et une manifestation ultime du créateur. Et si dans les *Pierres de lait* et les *Repas de riz*, ces substances ne sont pas là pour nourrir le corps, elles l'évoquent pourtant, mais en incarnant quelque chose de plus universel.

Nous allons aussi nous référer à son installation *Ohne Zeit ohne Ort, ohne Körper,* « Sans temps, sans lieu, sans corps », composée de centaines de petits tas de riz et quelques tas de pollen. Cette œuvre semble – dans une plus grande mesure peut-être que les autres- s'apparenter au sacré, par les gestes qu'elle implique qui se rapprochent

---

[71] Nous nous imaginons avec difficulté le maïs comme céréale choisie pour les œuvres de Laib. Par son lien direct aux OGM, aux semences hybrides, à la grosse machinerie qui ravage les surfaces cultivables de la planète avec des monocultures. Même si du riz génétiquement modifié commence depuis peu à être produit par la Chine et l'Iran, le riz se distingue des autres céréales parce que malgré les manipulations effectuées par des agriculteurs, il a toujours tendance à revenir a son état sauvage initial. Le riz moderne est à peu près identique au riz préhistorique, tandis qu'il n'existe plus aujourd'hui de maïs sauvage.

[72] L'Âyurveda (nom sanskrit qui se traduit comme la « science de la vie »), médecine indienne conçue comme comprenant toutes les paramètres organiques, biologiques et psychologiques de l'être humain, attache une importance capitale à l'alimentation et aux écarts de comportement en rapport avec les divers climats et saisons. Par ailleurs, la doctrine générale de la physiologie et de la pathologie enseignée par l'Âyurveda distingue dans le corps humain les cinq éléments de la nature : la terre (représentée par les os et les chairs), l'eau (représentée par la pituite), le feu (sous la forme de la bile), le vent (représenté par le souffle respiratoire et par des souffles organiques censés parcourir tout le corps et l'animer de mouvements), enfin le vide (qui se trouve dans les organes creux). Aussi bien, chacun des goûts des aliments s'associe aux éléments : le sucré comporte la terre et l'eau, l'acide contient la terre et le feu, le salé est composé du feu et de l'eau, le piquant comporte le feu et l'air. L'amer contient l'air et l'éther, l'astringent est composé de l'air et de la terre. Ainsi, l'homme (microcosme) est composé des mêmes composants basiques que constituent notre univers (macrocosme) : la terre, l'eau, le feu, l'air et l'espace (éther). C'est cinq éléments sont constitutifs de notre corps et forment les trois énergies "DOSHA" : Vata, Pitta et Kapha. Une des trois énergies, présente avec plus de force dans chaque individu, lui confère sa nature, ses habitudes et traits particuliers. C'est pour cela, qu'en reconnaissant sa *dosha*, l'individu doit apprendre à manger en évitant ou en privilégiant certains aliments (suivant les saisons) pour fournir à son corps de l'énergie (*prana*) et permettre que les processus métaboliques s'accomplissent sans aucune entrave.
Jean Filliozat, « Âyurveda », in *Encyclopædia Universalis*
http://www.universalis.fr/encyclopedie/ayurveda/

de ceux d'un rituel, d'une offrande. Pour monter l'installation, l'artiste (à l'aide des assistants) prend une petite portion de riz entre ses mains à la façon dont on fait une prière (ou à la façon dont on creuse la main pour boire l'eau d'une source), pour ensuite la poser au sol alignée aux autres monticules. Ce geste répété du don et de la gratitude envers la terre (notre demeure première) nous donne l'œuvre et nous invite à nous laisser porter par le rythme d'un paysage montagneux, uniquement évoqué par des alignements, sur le sol, de ces petits tas de riz et de pollen.

Installation, *Sans lieu, sans temps, sans corps*, 2008, Wolfgang Laib,

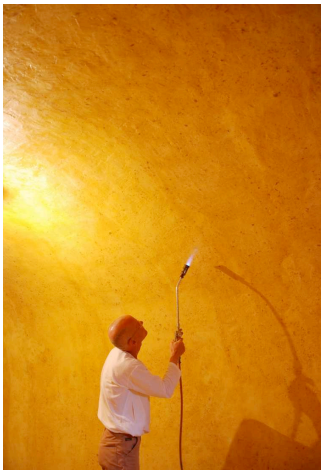
Rétrospective au Musée de Grenoble

De la terre, passons au feu : cet élément ambigu, entre intellectualité, spiritualité et corporéité. Le feu matière qui est souvent appréhendé comme une négation de l'intellect par la voie d'un retour à la vie et au corps. L'onirisme du feu est celui d'une affirmation de la vie. Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Laib, la matière qui se lie le plus profondément au feu est la cire d'abeilles. Des différentes substances qu'il utilise c'est celle qui oppose une certaine résistance, celle qui éveille plutôt une rêverie de la volonté, une affirmation de l'énergie : « Le modeleur, quand on le suit dans son rêve même, donne l'impression d'avoir dépassé la région des signes pour épouser une volonté de signifier. Il ne reproduit pas, au sens imitatif du terme, il produit. Il manifeste un pouvoir créant. ».[73]

[73] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op.cit.*, p. 104.

Ce pouvoir créant du modeleur s'élabore chez Laib au contact d'une plasticité, d'une « pâte ». L'appel à une dynamique plus douce et ambiguë, qui nécessite le contact, le pétrissage. Tandis que la matière dure implique un rapport de force et une supériorité du modeleur sur la matière, la plasticité de la cire suppose une égalité, un rapport d'équilibre, une mollesse qui s'incline vers la forme.[74] Par exemple dans des œuvres comme les *Ziggourats*, les *Murs de cire*, ainsi que les *Chambres de cire* cette inclination vers la forme inscrit le feu comme principe de création ; comme une volonté de force et de transformation qui s'imprime dans la matière. En relation au feu, *la chaleur* apparaît comme la voie d'énergie pour le produire. Les œuvres citées précédemment semblent donc soumises à la chaleur, au principe plastique de celle-ci : principe lié à une dynamique du vivant. La chaleur ne se présente pas comme matière, mais comme un déclencheur évolutionnaire, principe originaire de la vie, dans lequel la chaleur trouve sa dimension spirituelle. A partir d'elle tout peut naître dans la nature. L'homme lui-même est issu du maintien de la chaleur dans le corps de sa mère :

> « On est aussi soi-même un organisme de chaleur et quand celui-ci est troublé, cela provoque, comme je l'ai déjà dit, des maladies. Le reste ce sont les principes spirituels de la chaleur, oui, ce que l'on peut appeler amour, amour dans le sens le plus élevé. C'est sûrement un principe de chaleur »[75]



Wolfgang Laib travaille sur les derniers détails d'une *Chambre de cire* installée dans un bâtiment historique en Suisse.

---

[74] « En somme, le vrai modeleur sent s'animer sous ses doigts, dans la pâte un désir d'être modelé, un désir de naître à la forme. Un feu, une vie, un souffle est en puissance dans l'argile froide, inerte, lourde. La glaise, la cire ont une puissance de formes », Gaston Bachelard, *ibid*., p. 100.

[75] Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, *op.cit.,* p. 71.

En ce qui concerne la perception des œuvres où le feu trouve sa place nous pourrions dire qu'une conscience de la chaleur et du toucher prime sur une conscience de la lumière (ou de la couleur) et d'une expérience seulement visuelle.[76] Dans les œuvres avec de la cire il y a une mise en valeur de la chaleur qui se lie au toucher, au tactile, qui s'insinue à l'intérieur des choses, par le contact et l'échange calorifique de l'homme avec la matière. Dans « la chaleur » des œuvres, peut se lire un bonheur calorifique, une satisfaction du sens thermique, l'indéniable besoin de l'homme d'être à l'abri, de se tenir au chaud.

> « La chaleur est un bien, une possession. Il faut la garder jalousement et n'en faire don qu'à un être élu qui mérite une communion, une fusion réciproque. La lumière joue et rit à la surface des choses, mais, seule, la chaleur, *pénètre*. (…) Ce besoin de *pénétrer*, d'aller à *l'intérieur* des êtres, est une séduction de l'intuition de la chaleur intime. Où l'œil ne va pas, où la main n'entre pas, la chaleur, s'insinue »[77]

Dans ce choix de la cire revient l'écho de Beuys, qui n'a cesse d'explorer cette puissance insondable de la matière, sa vitalité, sa force. Souvenons-nous qu'il a aussi travaillé avec de la cire et avec des matières rebelles à une mise en forme comme la graisse. Chez Laib, le choix des substances, comme celui de Beuys pour la graisse et le feutre, provient aussi d'une expérience directe avec la mort. Des six années qu'il a passé dans des hôpitaux pendant ses études de médicine il a été confronté quotidiennement à la souffrance d'autrui et à la mort. De cette expérience se dégage un élan de vie et de création qui ne prend pas pour objectif l'art, mais l'être humain dans son vouloir (si naïf qu'il soit) de changer le monde et de croire en l'homme, d'opposer résistance face à un monde menacé de destruction.[78]

---

[76] Même dans les « Champs de pollen », la présence de feu se fait également sentir. Si l'expérience intense de la lumière et de la couleur est donnée par le feu-lumière de la vision, elle est aussi présente dans le feu-matière et l'énergie produite par le toucher.

[77] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985, p. 75.

[78] Nous allons citer un extrait du dernier discours du poète Rabindranath Tagore qui, le jour de son quatre-vingtième anniversaire, (en attendant sa mort avec une paisible clairvoyance) prônait un nouvel espoir dans le cœur des humains face à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale et l'effondrement général du vieux monde pendant la Première Guerre mondiale : « Lorsque je jette mon regard tout autour, je rencontre les ruines d'une orgueilleuse civilisation qui s'écroulent et s'éparpillent en un vaste amas de futilités. Pourtant je ne céderai pas au péché mortel de perdre confiance en l'homme : je fixerai plutôt mon regard sur le prologue d'un nouveau chapitre dans son histoire, une fois que le cataclysme sera terminé et que l'atmosphère sera rendue limpide par l'esprit de service et de sacrifice [...] Un jour viendra où l'homme, cet insoumis, reprendra sa marche de conquête malgré toutes les barrières afin de retrouver son héritage humain égaré. » Rabindranath Tagore, *The Crisis in Civilization*, 1941.

De la corporéité du feu passons à l'immatérialité de l'air. Faible en substance mais puissant en mouvement, l'air semble un élément primordial pour la compréhension de l'œuvre de Laib. Caractérisé par son dynamisme et son immatérialité, il est même protagoniste, témoin et puissance créatrice des œuvres. Les installations de Laib jouent de l'espace en créant du vide. Une communion entre l'espace occupé par les œuvres et celui qui se construit par le vide qu'elles laissent. Élément lié au souffle, à la vie et à l'imagination du mouvement, nous le rencontrons dans la création des espaces comme les *Chambres de cire*, mais aussi dans la perception et le richesse sensorielle des substances comme le pollen qui s'envole au moindre souffle ou la cire d'abeilles dont la matière réveille notre odorat. Ce sont des substances qui nous donnent à vivre des expériences démontrant que l'Univers entier est en état vibratoire, qu'il n'existe rien de solide et que toute substance entre dans un jeu de fréquences vibratoires. Des œuvres dans lesquelles nous constatons qu'*une image n'est jamais définitive, elle vit dans une durée tremblée, dans un rythme*.[79]

Ayant étudié les substances des œuvres, dans notre deuxième chapitre nous approfondirons ce pur tremblement de la forme pour pénétrer au cœur des choses, au cœur d'une *expérience du monde, du corps et du souffle.*

[79] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos, op.cit.*, p. 90.

Deuxième Partie

Corps et souffle

On m'a donné un corps-pour quelles fins
Ce corps qui est un seul, ce corps tellement mien ?

Pour la joie tranquille de vivre et respirer,
Qui, dites-moi, dois-je remercier ?

Je suis le jardinier, la fleur aussi,
Dans le cachot du monde je ne suis pas seul.

Déjà la vitre de l'éternité
De mon souffle, de ma chaleur s'est embuée.

Méconnaissable depuis peu la silhouette
En filigrane sur le verre se projette.

Que la buée de l'instant disparaisse,
La chère image ne peut s'effacer.

Ossip Émiliévitch Mandelstam, in *Tristia et autres poèmes*, 1909.

Le corps que nous *sommes*

Nous avons choisi le corps comme un pivot pour étudier l'œuvre de Laib, parce qu'il est lui-même à la source de sa décision d'être artiste. D'abandonner la médicine tout autant que la conception de l'humain qu'elle porte.

> « J'ai étudié la médecine, la science du corps humain, une science liée à la vie et à la mort et j'ai fait un étude sur la pureté du geste de boire de l'eau-mais je me suis vite senti de plus en plus insatisfait. J'ai senti un grand manque et l'étroitesse de tous les concepts des sciences naturelles. J'ai senti que le corps humain, la vie, le souffle de la mort, cela doit être quelque chose d'autre ; la pureté, qui doit exister dans notre siècle à côté de la pureté de l'hygiène. À travers mes études médicales je suis devenu très sensible au corps, aux limites temporelles et spatiales du corps, à la souffrance, à la maladie, à la mort. D'un côté j'observais ces différentes situations et de l'autre, je lisais des écrits bouddhiques-la compassion de Bouddha-et des écrits des Jaïns : j'étais fasciné par cette extrême pureté et cette non-violence-ahimsa-la signification extrême des choses trop précieuses pour être touchées »[80]

Le corps tel que nous allons le traiter n'est certes pas le corps de la biologie qui est en quelque sorte un objet de culture, un corps qui selon Michel Henry est essentiellement historique aussi bien dans son apparition que dans ses modifications qui ne sont autres que celles qu'apportent le développement de la science. C'est plutôt un corps humain vivant, *subjectif* et propre.

En étroite relation avec cette mise en valeur de la matière, dans les années 60 et 70 (où Laib entame son travail en tant qu'artiste) le corps devient un champ d'études et de réflexions, il se conçoit comme un espace de liberté individuelle qui nous met en situation, qui nous donne l'expérience et nous inscrit dans le monde.

> « À l'instant même où je vis dans le monde, où je suis à mes projets, à mes occupations, à mes amis, à mes souvenirs, je peux fermer les yeux, m'étendre, écouter mon sang qui bat à mes oreilles…me renfermer dans cette vie anonyme qui sous-tend ma vie personnelle. Mais justement parce qu'il peut se fermer au monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situation. »[81]

Face à un monde de plus en plus étouffé d'images virtuelles et de simulacres, l'art nous propose des expériences directes avec nos corps et nos sens. L'art revendique

---

[80] Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé, *op.cit.*
[81] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2012, p. 203.

l'importance de l'expérience directe vécue en « chair et en os ». Revendication bien pertinente dans notre société de « l'information » et de la profusion à outrance des images. L'œuvre contemporaine explore le lien entre corps et espace en travaillant sur l'espace et le corps mêmes. Elle vise également la présence active du spectateur en faisant appel à tous les sens, au vécu de son corps comme un tout organique.

Au sujet du corps, nous allons nous référer à toute la démarche phénoménologique qui se placera hors de tout dualisme, de toute scission du corps et de l'esprit. Dans la lignée d'Husserl, le père de la phénoménologie, la philosophie continentale va mener une découverte du corps, qui va s'inscrire dans un horizon de flux, de tourbillons, du devenir. Un fort refus du sujet moderne autonome et a-corporel. Nous constatons une inversion du platonisme et du cartésianisme; désormais le corps est au premier plan. Nous passons alors du modèle de la connaissance: je pense : je connais au paradigme de l'action : je vois: je peux. C'est la proposition d'une expérience préréflexive du monde, hors de toute analyse ou explication qui relèverait de l'empirisme ou de l'intellectualisme.

Désormais, c'est le corps qui rend possible l'avènement de la conscience, du langage et de la perception ; le corps sent autant qu'il pense. Sentir et ressentir sont des manières de formuler une conscience de soi, la conscience n'étant pas séparée du corps. Elle se présente à travers le corps, imprégnée de mondanité, elle est une *conscience corporelle, corporalisée, et corporalisante.* Nos qualités sensibles appellent notre conscience*,* manifeste dans ce *corps vivant et humain* que nous sommes.[82]

Nous attachons à la phénoménologie de Merleau-Ponty, intéressée par notre *existence corporelle*, cette existence qui nous fait continuellement la proposition de vivre et ne cesse pas de nous jeter au monde. La phénoménologie développée par Merleau-Ponty pense un corps enveloppé, attaché au monde et habitant celui-ci comme

[82] L'homme ne se réduit pas à une somme de sensations et de données séparées, mais il est plutôt un lieu où divers champs d'expérience se lient les uns aux autres. Le corps n'est pas le *Körper* (corps inanimé, corps cadavre), mais le corps en tant que *Leib*, un corps sentant. L'homme n'est pas comme la chaise dans la chambre ou l'eau dans le verre, il concède et aménage l'espace car il n'a pas un corps (Körper) mais il vit son corps : *Leib*. Le corps comme *Leib* (apparenté au Leben : vie) c'est le corps vécu, le corps phénomène. C'est le corps vers lequel Merleau-Ponty se tourne. Un corps qui n'est pas objectivable, quantifiable ou mesurable.

un système existentiel dynamique, ouvert et intégrant. Le corps comme lieu de notre *facticité*. Une facticité qui désigne *l'indivision du sentant et du senti* : cette entrecroisement de la possession et la dépossession, de la présence et de l'absence, de la proximité et la distance. Dans le cas de Laib, c'est l'artiste qui met son corps à l'œuvre pour la réalisation de son univers plastique. Entre les cueillettes du pollen, la presque totalité de son œuvre est faite dans la calme de son atelier au milieu de la forêt. Dans son processus de création, une pensée en corps et une pensée du corps qui n'est possible qu'à travers cette communion avec la matière que nous venons de traiter dans notre première partie.

Nous partageons la conception de notre corps comme un être à deux feuillets; une corporalité recto-verso qui fonde des relations de dédoublement ; présentes par exemple dans le concept du *chiasme* et celui de *l'entrelacs.*[83] Des cercles qui s'emboîtent, des sphères qui dialoguent. Notre ancrage au monde provient d'un jeu de forces prenant place dans le corps. Celui-ci devient un lieu d'inscription, porteur de textes[84] qui se superposent les uns aux autres et nous approchent des choses, à un niveau de connexion qui peut se considérer comme celui d'une *communion* avec le monde. Une unité originaire corps-monde qui nous fait « revenir aux choses mêmes »[85].

Avec Merleau-Ponty, la *perception*[86] devient un aspect fondamental et la sensation (faisant partie du processus perceptif) est presque élevée à un statut

[83] Termes issus de la topologie mathématique, l'entrelacs et le chiasme expriment l'empiètement de notre corps sur le monde et inversement. La double visibilité du monde et de notre corps qui nous permet d'agir sur le visible. L'entrelacs du corps révèle le chiasme qui régit le voir et le mouvoir, chacun de deux, traversé par l'autre, mais gardant sa spécificité. Le chiasme exprimant l'identité dans la différence, l'entremêlement de chaque être au monde avec les êtres et les choses qui censément lui sont extérieurs.

[84] Nous considérons ici le texte en tant que *pratique signifiante*, selon le sens que lui donne Roland Barthes dans sa théorie du texte. Un texte multiple et divers qui n'est pas épuisable dans l'énoncé. Un texte qui n'est pas nécessairement linguistique, une *productivité* qui peut engendrer toutes les pratiques ou ouvrages humains.

[85] Proposition faite en 1900 par Husserl dans *Recherches Logiques,* « revenir aux choses mêmes » c'est décrire le vécu dans lequel quelque chose nous apparaît. C'est interroger la manière dont les choses apparaissent pour « moi », la façon dont elles prennent du sens.

[86] C'est *Patañjali* (figure de l'antiquité hindoue, il passe pour avoir écrit le premier traité systématique sur le Yoga) qui en parlant de la compréhension correcte (l'une des 5 catégories de l'état mental) mentionne en premier la perception ; elle conditionne la compréhension, et tout repose sur elle. La perception comprise par exemple comme la vision de ce qui se trouve devant nous. Notre compréhension des choses serait donc correcte si nous nous basons sur la perception directe. Hors de tout contenu réflexif, du « petit homme à l'intérieur de chacun» dont parle Merleau-Ponty. La compréhension doit être en quelque sorte une expérience vivante qui émerge de la perception et non pas d'un a priori. D'abord les organes

gnoséologique. La densité du sensible déborde toute conceptualisation. Le sensible est un terrain inépuisable et la perception à travers le corps est notre premier ancrage au monde. Le corps nous donne l'expérience du monde et c'est au travers de la perception de son *corps propre* que l'homme donne du sens à ses expériences. Le corps n'est plus le véhicule de la vision et du toucher, mais leur *dépositaire.* Merleau-Ponty redonne de l'importance à tous les sens ; le voir est ainsi conçu comme un *avoir à distance* [87] qui fixe une intention, une visée par *le regard* [88] qui va vers les choses et les habille de leur *chair.* La chair, concept clé de sa philosophie est décrite comme l'enroulement du visible et du tangible sur le corps, elle est la preuve de la réflexivité du sentir : l'homme *se voit voyant il se touche touchant.*[89]

Nous citons toute cette démarche phénoménologique pour mettre l'accent sur la « processivité » de toute œuvre d'art et sur le rôle que le corps de l'artiste joue dans la création d'une œuvre. L'artiste est celui qui apporte son corps, ce corps opérant et actuel à partir duquel il est constamment renvoyé à son « il y a » comme au fondement de son existence. Le corps comme première expression de tout un chacun. Le corps comme *sujet d'un savoir* et non pas d'une connaissance. Il sait où aller, il se meut, non pas avec un voir de l'esprit, mais avec *le voir du corps*, avec une intention d'aller vers ( ), de s'approcher de ( ) et de rester auprès des choses et des êtres. Un corps qui ne peut désormais se distinguer de l'esprit, un corps *subjectif* qui se laisse transpercer par le monde au lieu de le transpercer.

---

sensoriels reçoivent une information, dont résultent des expériences concrètes. Ensuite intervient la conclusion que l'on tire de ces expériences et c'est seulement à la fin qu'apparaît l'explication théorique. Il a donc un caractère processuel et inépuisable à la compréhension telle qu'elle est décrite par le Yoga. Mircea Eliade, *Patañjali et le yoga*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2004.

[87] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 2006, p. 68.

[88] Au contraire de Sartre, pour qui le regard d'autrui le chosifie, pour Merleau-Ponty le regard est un moyen d'établir des relations d'intersubjectivité dans lesquelles l'individualité des sujets ne se perd pas. À propos du rapport intersubjectif, nous allons citer cette belle image du philosophe: « les hommes eux aussi sont des hommes-gigognes. Si l'on pouvait ouvrir l'un, on y trouverait tous les autres comme dans les poupées russes, ou plutôt moins bien ordonnés, dans un état d'indivision ». Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours* (1959-1961), Paris, Gallimard, 1996, p. 211.

[89] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op.cit.,* pp. 13-14.

Corps subjectif et mouvement

Ce corps subjectif dont nous parlons, est le corps décrit par la philosophie de Michel Henry. Celui-ci, en évitant tout dualisme, prolongera la pensée de Maine de Biran et sa découverte du corps subjectif, la connaissance du corps propre, le vécu de notre corps. Ce qui nous a aussi intéressé chez Henry, c'est qu'il légitime également un concept d'intériorité radicale (et par la même le concept d'âme), et pour le faire, il fait appel au corps. Paradoxe qui s'atténue dès que se fait jour l'idée du *corps subjectif*. Dire que le corps est subjectif c'est dire qu'il est essentiellement intentionnel, qu'il est cet éclatement vers les choses pour lesquelles il ne cesse de s'ouvrir, de se lever.

Selon l'enseignement de Maine de Biran nous n'avons pas un corps, nous *sommes* un corps : *un corps subjectif et qui est l'égo lui-même*. Ce qui nous semble pertinent dans cette conception c'est la manière dont elle établit le caractère concret de la subjectivité en montrant qu'elle se confond avec notre propre corps : il ne s'agit ni de la vie intérieure, ni de l'introspection, mais de *l'existence d'un corps qui est un je*.[90]

La corporéité est un *pathos immédiat* qui détermine notre corps avant qu'il ne se lève vers le monde. C'est de cette corporéité originelle que le corps tient ses capacités fondamentales, hors de toute représentation. Toute détermination de la subjectivité n'est compréhensible que dans et par la relation au corps. L'homme est un sujet incarné, sa connaissance se situe dans l'univers, les choses lui sont données sous des perspectives qui s'orientent à partir de son corps propre. L'être de l'ego apparaît identifié avec nos actions, avec les mouvements que nous dirigeons vers l'univers pour l'atteindre ou pour le fuir, il est la « matière » même de ces mouvements. Le lieu où s'accomplit le mouvement réel c'est le corps. Nous retrouvons avec Henry, ce passage du modèle de la connaissance au paradigme de l'action :

[90] Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie de la perception: essai sur l'ontologie Biranienne*, Paris, PUF, 2003, p. 11.

« L'ego est un pouvoir, le cogito ne signifie pas un « je pense » mais un « je peux ». »[91]

Ce n'est pas une philosophie de l'action par opposition à une philosophie de la contemplation ou de la pensée, elle est une théorie ontologique de l'action et son originalité consiste dans l'affirmation que l'être du mouvement, de l'action et du pouvoir est précisément celui d'un cogito, la représentation du moi venant du corps.

> « Certes, le corps passait toujours pour être plus qu'un amas de matière. Il logeait une âme qu'il avait le pouvoir d'exprimer (…) Le visage et les yeux, miroirs de l'âme, étaient les organes par excellence de l'expression. Mais la spiritualité du corps ne réside pas dans ce pouvoir d'exprimer l'intérieur. De par sa position il accomplit la condition de toute intériorité. Il n'exprime pas un événement, il est lui-même cet événement. C'est une des plus fortes impressions qu'on retient de la sculpture de Rodin. »[92]

Nous ne quittons nos mouvements à aucun moment lorsque nous les accomplissons, nous en sommes constamment instruits ; ils sont constitutifs d'un savoir. Le corps ne se pose pas, il est lui-même la position, l'avènement de la conscience.[93] La subjectivité en ce sens n'est rien d'abstrait ni d'intellectuel. Elle ne pense pas le monde à la façon d'un philosophe qui le survole par la pensée, elle le transforme, elle est une production. L'appartenance du corps à la sphère de l'immanence absolue de la subjectivité transcendantale signifie que les phénomènes du corps relèvent d'un ordre de faits en relation de connaissance immédiate avec lui-même. C'et ainsi que le mouvement est connu par lui-même, il n'a rien de transcendant, il est en notre possession. Le mouvement de la main est connu sans être appréhendé dans un monde. Il se donne immédiatement dans l'expérience interne transcendantale qui se confond avec l'être même de ce mouvement. Le mouvement originaire et réel est un mouvement subjectif. La pensée du mouvement n'est pas le mouvement lui-même. La conception du corps comme instrument de notre action est donc un élément de notre représentation du mouvement.[94]

Le corps comme étant notre possession, mais une possession soumise à un ensemble d'expériences et de savoirs qui se ressoudent dans le fait que la matérialité du

---

[91] Michel Henry, *ibid*., p. 73. Déjà Schelling, Fichte, Cabannis, Destutt et de Tracy avaient déterminé la conscience du moi non pas comme une représentation mais comme un effort, une force, une vie, un acte.
[92] Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, *op.cit*., pp. 123-124.
[93] *Ibid*., p. 122.
[94] Michel Henry, *op.cit.*, p. 84

corps demeure une *expérience de la matérialité*.[95] Nous pensons que l'intimité du corps va jusqu'à une identification : chacun *est* sa douleur, ses organes, sa respiration.

Le mouvement n'est pas un instrument faisant écran entre l'ego et le monde. Le corps n'est pas un véhicule, un instrument, un intermédiaire entre nous et le monde. Si nous exécutons nos mouvements sans y penser, ce n'est pas parce qu'ils sont mécaniques ou inconscients, c'est parce que leur être entier appartient à la sphère de la transparence absolue de la subjectivité. Pensons à cette belle phrase du chorégraphe Alwin Nikolais (1910-1993) : « I found out art is motion, not emotion. ». Il n'y a pas d'intermédiation entre l'âme et le mouvement, parce qu'entre eux n'existe ni distance ni séparation.

> « Nous arrivons là à notre thème proprement dit : le mouvement subjectif. Le mouvement dont je voudrais parler ici n'est pas seulement le mouvement volontaire, mais toute espèce de mouvement inséparable d'un sujet (…) Les mouvements des yeux qui suivent leur objet, la marche de l'écolier effectuant son trajet quotidien, le cri de douleur sont, en ce sens, des mouvement subjectifs. Il me semble qu'il y a une caractéristique du mouvement subjectif qui ne s'applique ni aux effectuations perceptives du corps ni à l'objectivation en général. La perception, pas plus que le reste de l'objectivation, ne parvient jamais à un terme, se disperse toujours dans de nouveaux renvois ; pour elle l'étant n'est jamais à saisir de façon définitive et exhaustive dans son en-soi, mais demeure dans des perspectives. Le mouvement en revanche pose directement l'étant, réalise ou détruit l'étant comme tel. (…). À la différence de la perception ou de l'objectivation qui tourne autour de l'étant sans tout à fait l'atteindre, le mouvement coïncide parfaitement avec ce comme quoi il est expérimenté : il est une réalisation et, à ce titre, réel. »[96]

La vie *est* mouvement ; vie et mouvement sont co-impliqués par leur dimension corporelle. Dans ce sens-là, nous adhérons à la phénoménologie de Jan Patočka en ce qui concerne sa pensée de la vie en tant que mouvement. Nous parlons spécifiquement du troisième mouvement existentiel[97] qu'il décrit comme *le mouvement de la découverte de soi.* Celui-ci nous intéresse en tant que possibilité pour l'homme de dépasser le monde immédiatement donné. Son besoin de se rapporter intimement et subjectivement au monde en refusant une vie anonyme et consommatrice. Un

[95] Emmanuel Levinas, *op.cit*., p. 123.
[96] Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1995.
[97] Jan Patočka décrit trois mouvements existentiels de base, les deux premiers étant : *Le mouvement d'auto-ancrage* par lequel l'homme accepte sa position, la situation dans laquelle il se trouve et est accepté en tant qu'homme par autrui, et *le mouvement du débarassement* de soi par le prolongement, à partir duquel l'homme s'intéresse aux choses qui peuvent lui être utiles. Lui-même se considère et considère autrui comme un objet de bénéfice possible d'être manipulé.

mouvement qui met en place la conscience de soi et qui d'après nous pourrait engager *la réflexion* telle qu'elle est conçue par Maine de Biran. Sous la plume de celui-ci *la réflexion* signifie le contraire de ce que nous entendons habituellement. Elle est identifiée à la source originaire de toute évidence, c'est-à-dire qu'elle n'est pas un acte réflexif et intellectuel, mais une action, un effort, un mouvement. C'est l'idée selon laquelle nos attitudes sont décrites convenablement par la manière dont nous aménageons notre corps subjectif propre. Dans la vie de tous les jours nous pouvons constater en corps et par le corps des autres des attitudes très disparates face à la *vie humaine*. Une vie qui ne se tient pas à un niveau purement naïf et vital de l'existence (celui des besoins purement biologiques) mais qui atteint un sens tout autre. Le sens d'un travail de soi sur soi, activé par cette idée d'une réflexion qui n'est pas un acte réflexif mais plutôt une action, un mouvement. Ce travail sur soi, présente des similitudes avec la *soma-esthétique*[98] proposée par Richard Shusterman, ainsi qu'avec la pensée orientale et des pratiques millénaires telles que le Tai-chi-chuan ou les Asanas et le Pranayama pratiquées dans le Yoga. Leur mise en valeur du corps par le mouvement rythmé constamment par le souffle. De toute leur « pensée en corps » liée à une quête spirituelle qui ne peut avoir lieu que par une conscience accrue du corps en mouvement.

Le corps dans l'œuvre : processus de participation *:* art-éthique- ascèse

Tamiser le pollen, verser le lait, préparer les maisons ou les assiettes du riz, ce sont des gestes humains, susceptibles de commettre des « erreurs », de trembler. Nous apercevons des traces dans les œuvres, l'installation, la création de celles-ci n'est pas d'une précision clinique. Par exemple, les *Champs de pollen* aussi bien que les petites montagnes de pollen et de riz ont des limites non définies, elles semblent avoir une "aura" qui les entoure. Également, les maisons de riz ont un aspect nullement

[98] Richard Shusterman, *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*, Paris : Éd. de l'éclat, 2007.

perfectionniste, dans les œuvres de cire, des traces de l'outil, l'empreinte de la main. Dans le cas du pollen nous estimons que la fragilité du matériau rend presque impossible la "correction" ou l'effacement des gestes. Pour le pollen, il est nécessaire d'attendre la période de sa récolte, du début du printemps jusqu'aux mois d'Août / Septembre, selon les circonstances de chaque année et les particularités de chaque pollen: pins, pissenlit ou noisetier. Les dimensions d'un carré de pollen, ne sont pas choisies délibérément, mais laissés au hasard de la nature, selon le rythme des saisons et l'accumulation du pollen à travers les années de travail. Le pollen de chaque fleur est récolté grain par grain, nettoyé, filtré et réservé (dans des pots en verre) avec le plus grand soin. Pour ce faire, l'artiste prend la fleur avec le bout des doigts et la secoue doucement afin que le pollen tombe dans le pot de verre.

Cueillette de Pollen dans la forêt.

Méditation et concentration sont à l'œuvre pour la reconnaissance d'un seul et unique territoire : celui des bois où il a grandi. L'artiste s'en tient inlassablement aux mêmes motifs[99], dont nous saisissons le caractère répétitif, quasiment rituel dans son œuvre qui relève d'une forme d'*ascèse* face à la création artistique. Sa pratique pourrait se rapprocher de l'ascèse manifeste chez les premiers représentants de l'école cynique Antisthène et Diogène de Sinope ; une ascèse physique à des fins spirituels dans

[99] Le Giverny de Monet et sa quête de la lumière. L'atmosphère éthérée de ses peintures. Le fait de s'en tenir aux mêmes thèmes et d'y scruter une matérialité pour saisir "un instant de la conscience du monde". La fusion du peintre et de la nature. Des couleurs qui dissolvent les formes en faisant lumière.

laquelle s'exprimait leur inclination pour les choses les plus simples et toujours à notre disposition : l'eau d'une source, l'arbre qui nous donne de l'ombre…

Pour le travail de Laib le corps et le jour sont deux grandes puissances : « Si nous désirons voir un miracle, nous n'avons pas besoin de regarder plus loin que dans nos activités quotidiennes. N'importe quelle tâche faite avec concentration et respect est une merveille à contempler…S'asseoir, se mettre débout, se coucher et marcher : ces actions partagées avec tout ce qui respire proclame notre interdépendance mutuelle, l'un avec l'autre, et tous avec l'univers. »[100]

Par exemple, pour les œuvres de pollen, chaque année, sa pratique s'articule entre itération des gestes et organicité d'une (dé)marche qui s'avère phénoménologique. Une économie de moyens au profit d'une expérience unique et intense. Matière et artiste partagent le même tissu de visibilité. Ils se font dans l'espace et s'actualisent ensemble. Son travail se développe entre la rigueur clinique d'un (ex) médecin et le caractère rituel des activités quotidiennes des peuples en dehors des villes modernes. Si nous considérons les communautés indigènes, nous nous rendons compte que leurs caractéristiques essentielles sont une grande dévotion, un grand respect de la terre, une vie en adéquation par rapport aux rythmes du cosmos, une écoute attentive de la nature, l'importance qu'elles accordent à la tradition orale – véhiculée en particulier par les contes – à la sagesse des Anciens et à la puissance des rêves.[101]

Le corps de l'artiste s'enveloppe dans celui de la nature et l'œuvre obéit à une sorte d'organicité, très proche de la formation d'une œuvre d'art telle qu'elle est décrite par le philosophe Italien Luigi Pareyson. Dans ce processus de formation, la forme est conçue d'une manière ample et dynamique. Non comme le tout construit mais comme le déploiement des énergies vitales qui font naître l'œuvre. L'esthétique

[100] Texte original: « If we long to see a miracle, we need to look no further than our daily activities. Any task performed with concentration and respect is a marvel to behold…Sitting, standing, lying down and walking: this actions shared by everything that breathes proclaim our mutual interdependence, one upon the other and all upon the universe. » J. A. Taylor, « Koans of Silence: The Teaching Not Taught », in *Parabola Magazine*, vol. 24, N°. 2, Summer 1999, p. 10. Traduction personnelle.

[101] Dans *L'art comme expérience* John Dewey mentionne la perte du statut indigène des œuvres d'art. Il serait intéressant de mener une réflexion autour de ce statut des œuvres face à l'expérience esthétique dans un monde menacé de destruction et cassé par la réification de l'homme.

de Pareyson nous amène à considérer la création artistique et son interprétation à partir de leur caractère éminemment processuel. Le former d'un artiste dépend du choix du matériau. La matière habite la forme et le former s'occupe de la matière. En tant que formation, une œuvre n'est pas le produit d'une image toute préformée, intériorisée. Pure spiritualité, image toute faite dans le « petit homme » à l'intérieur de l'artiste. L'homme d'un regard pensé et non pas celui d'un regard pensant ; fermé en soi, aveuglé, enraciné dans sa foi perceptive. La matière est intention formative (et interprétative). Elle n'est pas moyen ni instrument, mais une possibilité de corps. C'est sa contingence et, par la suite, sa « physicité » qui déclenche « l'œuvre à faire ». Le rapport à la matière est décrit d'une façon à rendre le caractère corporel, dynamique et organique du processus, son aspect manuel et opérant. Le mouvement fécond qui transforme la « forme-formante » en « forme-formée ». Ce processus de formation manifeste l'enroulement du visible sur le corps voyant et du tangible sur le corps touchant.

La forme ne précède pas l'artiste, elle le guide. Tout au long du procès se manifeste l'entrelacs du corps que révèle le chiasme réagissant le voir et le mouvoir. Le voir du corps comme un savoir du corps. Regarder une chose c'est savoir le chemin à parcourir pour l'atteindre. Percevoir c'est être perçu. Pas seulement par les hommes, mais aussi par les choses. Le monde est une totalité ouverte à laquelle nous accédons par notre lien aux choses et aux êtres. Cela renvoie à la dichotomie du pour-soi et de l'en-soi que la notion de « chair » récuse. Dans le geste formatif : la réflexibilité du sentir. L'indivision du sentant et du senti. Ambivalence, renversement : possession-dépossession, présence-dédoublement, proximité-distance. L'artiste se rend à la matière, en lui prêtant son corps actuel. Non pas celui qu'il a, mais celui qu'il *est.* Ce corps qu'il est en train d'être. Sa vision tapisse le geste. Sa technique est une *technique du corps*.[102] Le « former pour former » propre à l'art est une mélange d'imagination et d'une sorte de soumission et fidélité à la dignité du matériau. Le choix de l'artiste est un devoir ;

[102] Nous faisons allusion au texte clé de Marcel Mauss (1782-1950) « Les techniques du corps » (1936), *Sociologie et anthropologie,* PUF, 1997.

l'œuvre est loi et *les mouvements poïétiques sont des lois éthiques*.[103]

La facticité de l'être et la condition humaine (l'existentialisme présent dans toute la philosophie de Pareyson) se reflètent dans le former de Laib. Vivre, c'est tenter. Le constat que nous existons toujours sous la forme de projets. Il n'y a pas des plans à suivre, mais des tendances à réaliser. L'idée que nous ne faisons rien que de changer les attitudes qui gouvernent notre vie. Ce dont il s'agit ici c'est de réparer les choses, du changement radical et total de nos vies. Nous avons le devoir péremptoire de choisir, de nous former, d'être des *étants* dans cette « vie de formes » et de chercher les manières de les comprendre.

Pensons au corps de l'artiste, qui pour ses installations s'est sans effort accroupi au sol, travaillant patiemment le marbre, versant du lait dans de la pierre, travaillant la cire avec ses doigts. C'est une prise de connaissance des choses qui se fait par une interrogation, par un regard muet, par une véritable rencontre et un besoin de parvenir à l'écoute des choses. Ayant beaucoup voyagé en Extrême Orient, l'artiste s'est surtout intéressé au Jaïnisme, religion hindoue fondée vers le VIe siècle en Inde, suivant laquelle les êtres végétaux et les animaux sont autant à respecter que les hommes. Nous nous apercevons que Laib semble traiter les matières de ses œuvres comme des « personnes ».[104]

Prenons par exemple le travail de la cueillette dans laquelle se tisse un rapport d'intimité où l'élément recueilli est celui qui régit la relation. C'est l'artiste qui en vertu de l'élément adapte son attitude dans une sorte de mimétisme qui montre que celui-ci consiste avant tout à comprendre par le corps (mimer), pas seulement par l'entendement.

---

[103] Luigi Pareyson, *Esthétique Théorie de la formativité,* Trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Ruel d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure, 2007.

[104] Le philosophe Italien Pareyson nous invite à une connaissance des choses et des personnes par l'interrogation et le dialogue. Pour cela, nous devrions considérer les choses comme des « personnes », ce qui signifie « confirmer l'impossibilité de réduire les personnes aux « choses » : tout comme il n'est pas possible de connaître les personnes si on les a réduites à des purs objets ou si elles sont devenues des parties intégrantes et nécessaires de notre individualité, de même il n'est pas possible de connaître les choses si on ne les personnifie pas, c'est-à-dire si on ne les voit pas dans leur indépendance originale et animée. » *Ibid.*, pp. 219-221.

Tao[105] : l'homme le repos et la Vie

Le sage Mencius (vivant au IVe siècle avant notre ère) dans cette civilisation d'agriculteurs qu'est la Chine affirmait que ce n'est pas en tirant sur la pousse que nous faisons croître la plante. Ce n'est pas non plus en restant bras ballants au bord des champs : il faut cultiver, biner, travailler. *Accompagner* le processus de la graine dans la terre. Tel est le principe du « non-agir » qui nous fait remonter à la source de l'efficience. Le « non-agir » n'est ni la passivité, ni le renoncement, ce sont les choses communiquant les unes avec les autres et se déployant d'elles mêmes, le fait de ne plus être dans l'effort singulier et têtu, qui n'est qu'un forçage, un blocage. Le « non agir » permet de saisir le caractère processuel du monde.

C'est donc l'initiative d'agir, d'entreprendre une action sur les choses en soutenant l'immanence de celles-ci sans intervenir de façon subjective et arbitraire. C'est dans ce sens là que Laib n'emploie pas le terme de processus de création, mais celui de *participation avec la nature.*

Ne pas « aider » mais « soutenir » (l'immanence des choses). Tao.64

De cette conception de son œuvrer comme celui d'une *participation* se dégage une réflexion sur la notion d'auteur. D'ailleurs, au début de sa carrière, Laib voulait montrer les œuvres de façon anonyme ; la puissance des œuvres excédant toute individualité, toute liaison à un soi-disant auteur. Ce n'est donc pas par l'individualité d'un sujet que nous pouvons comprendre une œuvre, mais par des processus d'interaction, comme toute la pensée chinoise qui pense en transformation et, par conséquent, ne sait pas expliciter une notion d'auteur comme dans la tradition européenne. Rappelons nous qu'il n'existe pas de « je » en Chine, et peut être que dans

[105] En complément d'une lecture du Tao, nous pouvons citer comme source à ce sujet : « Le détour d'un grec par la Chine », entretien avec François Jullien recueilli par Richard Piorunski et Bill Gater à l'hôtel Tôkyô Daiichi, Shimbashi, le 25 janvier 1998.

l'œuvre de Laib il existe un je qui n'est pas en possession de lui-même[106], un je qui n'est jamais identifiable, un je qui n'est pas ni chose, ni nom, ni catégorie, mais plutôt un verbe :

> « Je vis sur la Terre à l'heure actuelle, et je ne sais pas ce que je suis, je sais que je ne suis pas une catégorie, je ne suis pas une chose, un nom… Il me semble être un verbe, un processus évolutif; une fonction intégrale de l'univers. »[107]

Pour appuyer notre propos, l'idée que le moi n'existe pas (comme c'est le cas dans la philosophie bouddhiste), qu'il est tout simplement une création du langage, par exemple quand Nietzsche qui met en avant le fait qu'une idée arrive quand elle veut, et non pas quand « je » veux, et donc que le je n'est qu'une illusion du langage.[108] Nous voyons cela comme l'effacement de soi permettant l'avènement de l'autre et de « quelque chose » de plus vaste que l'individu. Tâche qui suppose une extrême vigilance, une critique et presque une morale dans ses dispositifs d'installation.

> « Si vous ne croyez qu'à l'individuel, à ce que vous êtes, la vie est alors une tragédie qui finit par la mort. Mais, si vous vous sentez partie d'un tout, et ce que vous faites n'est pas que vous et votre individualité, mais c'est quelque chose de plus vaste, alors tous ces problèmes n'existent plus. Tout est totalement différent. Il n'y a pas de début et pas de fin. »[109]

« Il n' y a pas de début et pas de fin », cette phrase pourrait se lire plutôt comme une pensée de la longévité, si chère à la tradition chinoise et aux enseignements de l'Ayurveda indienne, que comme celle d'une immortalité de l'âme, liée à la tradition chrétienne.

Sans adhérer à aucune religion, Laib a toujours été marqué par un éclectisme théologique se rapprochant d'une image de l'humanité qui n'a pas grand-chose à voir avec la rigueur et la logique des sciences. Nos pouvons dire qu'il est un homme

---

[106] L'ouvrage *Spuren* (Traces) du philosophe Allemand Ernst Bloch (1885-1977) commence ainsi : *Trop peu*. Je suis. Mais je ne suis pas en possession de moi même. Telle est l'origine de notre devenir. Ernst Bloch, *Traces,* Trad. Pierre Quillet, Hans HildenBrand, Cher, Gallimard, 1998, p. 7.

[107] Texte original: « I live on Earth at present, and I don't know what I am. I know that I am not a category. I am not a thing- a noun. I seem to be a verb, an evolutionary process- an integral function of the universe.» Richard Buckminster Fuller, *I Seem To Be a Verb*, 1970.

[108] Friedrich Nietzsche, *Par delà bien et mal*, Trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

[109] Texte original : « If you only believe in the individual, in what you are, then life is a tragedy that ends in death. But if you feel part of a whole, that what you are doing is not just you, the individual, but something bigger, then all these problems are not there anymore. Everything is totally different. There is no beginning and no end. » Clare Farrow, *Wolfgang Laib: A Journey*, Stuttgart, Éditions Cantz, 1996, pp. 22-23. Traduction personnelle.

profondément spirituel très avide du réel. Il ne demande pas le grand, le lointain, le romanesque. Il embrasse le commun, explore le familier.[110]

Cette soif du monde réel pourrait également se rattacher à la pensée taoïste et aux sages de la Chine et de l'Asie de l'Est. La pensée chinoise est demeurée étrangère à la métaphysique, au dédoublement du monde : le sensible - l'intelligible, le physique - le spirituel. Selon elle, il n'y a pas un seul ordre de réalité, mais des niveaux, des couches de ce qu'on appelle le *Qi*, le souffle, l'énergie, ce qui serait l'équivalent du *Prana* pour l'Inde. Devant l'absence d'un monde transcendant la pensée taoïste prend en haute considération l'immanence de l'homme, de la société, des êtres et des choses. L'artiste pas plus que le jardinier ou le bon technicien ne s'oppose au monde. Tous opèrent dans l'immanence sans réduire les phénomènes au concept qui en délivrera leur vérité supposée. Au rebours de cette opérativité dans l'immanence, Platon puis Aristote ont conçu une sphère idéale à partir de laquelle se règle l'ordre du monde, moteur de notre civilisation dans la maîtrise de la nature. Contrairement à ce besoin de maîtrise de la nature de la part de l'homme, Le Paragraphe XLI du Tao nous dit :

> « Le grand carré n'a pas d'angles. Le grand œuvre évite d'advenir. La grande sonorité n'a qu'un son infime. La grande image n'a pas de forme. »

Que le grand carré n'ait pas d'angles, cela heurte la géométrie comme l'esprit grec. Il est grand parce qu'il ne se borne pas à la limitation du carré-carré, dans sa stricte opposition au cercle, mais dans son déploiement. Il ne se laisse saisir par aucune détermination définitive. « Le grand œuvre évite d'advenir » Elle reste toujours à un stade « d'incomplétude » qui lui permet de rester en processus, à l'œuvre. « La grande sonorité n'a qu'un son infime » est une proposition qui repose sur une appréhension de ce qu'est l'intime du son et une conception de celui-ci comme étant par delà toute mesure. « La grande image n'a pas de forme. » C'est l'image ample qui ne se limite à aucun trait. Elle n'a pas de forme singulière et définitive, elle est toujours ouverte, à

[110] Nous faisons référence à un extrait du célèbre discours *The American Scholar* (1837) de Ralph Waldo Emerson : « Je ne demande pas le grand, le lointain, le romanesque… J'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas et suis aussi à leurs pieds. Donnez-moi un aperçu d'aujourd'hui, et vous pourrez avoir les mondes antiques et les mondes futurs ». Traduction personnelle. Texte original : « I ask not for the great, the remote, the romantic… I embrace the common; I explore and sit at the feet of the familiar, the low. Give me insight into today, and you may have the antique and future worlds. ».

saisir, à configurer. Comme l'image et l'expérience de l'art. Suivant le régime d'immanence le sujet n'arraisonne pas d'en haut la nature, il se faufile dans la diversité, il parcourt les sinuosités de la forêt qui change au gré des saisons. Cette prise en considération de l'immanence se montre clairement dans la cueillette du pollen, au sujet de laquelle l'artiste s'exprime ainsi:

> « D'aucuns peuvent penser que c'est une pratique spirituelle, mais c'est aussi quelque chose de très simple et très direct. Mais c'est aussi quelque chose d'autre. Si vous collectez du pollen dans un pré ou dans la forêt jour après jour pendant un mois ou deux et après avoir fait cela, vous n'avez qu'un petit pot qui n'est même pas rempli, c'est quelque chose de complètement différent de ce que tout le monde fait. C'est même au-delà d'une pratique spirituelle. Vous n'avez pas besoin d'un nom pour cela. Pour moi c'est quelque chose qui met à l'épreuve tout le reste : ce que je fait et ce que je pourrais faire. Cela permet une idée totalement différente de ce qu'un jour est, ou de ce que votre vie signifie, ou quel est votre travail et ce que vous voudriez achever. »[111]

Dans l'œuvre se tisse le lien étroit entre éthique et esthétique. L'artiste ne s'exerce pas à la maîtrise de l'œuvre, il est plutôt mu par la nécessité de poursuivre un chemin de vie qui est en rupture avec les évidences du sens commun, au rebours de l'idée que nous devons à tout prix accroître notre confort et notre jouissance sous l'autorité d'une rationalité instrumentale émettrice de valeurs qui capitalise tout bien et raréfie tout ce qui existe sous prétexte de sa recherche de la vie « bonne ».

> « L'ex-médecin a retrouvé dans le végétarisme, la réincarnation, le monde et la pensée de l'Orient, une conscience éthique et morale souvent oubliée, mais omniprésente dans la dimension esthétique pour laquelle il se bat avec ses œuvres silencieuses. Il s'agit bien d'un mariage spirituel de l'Orient et de l'Occident-non pas dans la compréhension naïve d'un Facteur Cheval, non pas dans l'esprit spirite des fondateurs de la théosophie-mais de la part d'un artiste profondément convaincu de l'autonomie de l'œuvre et connaissant le vocabulaire plastique contemporain. Son univers de spiritualité est bien la recherche de l'équation entre le spirituel et la forme, dans une unité visible et intouchable. »[112]

---

[111] Texte original: « Other people might think it's a spiritual practice, but it's also something very, very simple and very straightforward. But is also something else. If you collect pollen from a meadow or in the forest for day after day for one or two months and afterwards you have a jar that's not even full, this is something completely different from what everybody else does. It's even beyond spiritual practice. You don't need a name for it. For me, it's something that challenges everything else; what I do or what I could do. It enables a totally different idea of what a day is, or what your life is about, or what work could be or what you would like to achieve.» Darren James Jorgensen, « Wolfgang Laib: Returning to what is », in *e-maj,* issue July-December 2005. Traduction personnelle.

[112] Harald Szeeman, « Du Mariage mystique à l'énoncé plastique », in *Wolfgang Laib, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris 11oct.-30nov.*, Paris, Paris Musées, 1986.

Nous voyons bien qu'il s'agit là de la voie d'une vie qui peut s'apparenter à celle du Tao. Celle-ci n'est pas *la voie qui mène à*, mais le chemin de la viabilité selon lequel les choses peuvent advenir, qui nous permet donc de nous diriger. La voie du Tao est une espèce de fond indifférencié d'où tout émerge, et à quoi tout retourne. En prenant conscience de ce déploiement et de ce retour, l'homme conduira sa vie selon cette nature processuelle. C'est la voie où la vie est viable, où les choses peuvent passer, le but serait donc un « renouvellement de soi-même ». Par ailleurs, dans les *Upanishad* (ensemble de textes philosophiques qui forment la base théorique de la religion hindoue) il n'est jamais dit que quelqu'un est sur une « bonne » ou une « mauvaise » voie. Il est dit plutôt que si nous sommes sur une voie, il faut la suivre, la poursuivre, parce que nous sommes toujours capables d'interroger notre perception des choses, d'en vérifier le contenu. La reconnaissance que tout existe en contexte, qu'aucune perception n'est objective mais mise en contexte, en situation. Il n'y aurait pas de vérité ni de fausseté, mais une recherche de la justesse en acceptant que les choses changent et que nous ne parvenons jamais à saisir complètement la réalité.

Cette voie met aussi en évidence le danger aujourd'hui de vivre à contretemps, en méconnaissant le besoin fondamental de dialectiques temporelles. Dans le choix de Laib de vivre en dehors d'une grande ville nous voyons le besoin d'encadrer la vie dans des rythmes naturels. Circonscrire la vie humaine dans ces grands rythmes naturels *fixant plutôt le bonheur que la pensée.*[113] Un bonheur fait de calme et tranquillité. De ce qui domine la terre et les rêveries du repos : le concept d'*intimité*. Concept à partir duquel l'imagination matérielle prime sur l'imagination dynamique, ce qui entraîne une domination de l'élémentaire sur le culturel. Nul désir de dominer la nature, mais bien plutôt celui de s'inscrire dans la matière. C'est la matière elle-même qui enveloppe le rêveur, avec sa culture et ses rêveries archétypales culturelles. La nature s'impose à la culture. Le rêve que nous sommes dans la matière et qu'il n'y a pas de grosse différence entre l'intérieur et l'extérieur. C'est aussi le problème qui est à l'origine de la conception de l'homme, de la réponse à la question : Qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce que l'extérieur ? Le problème de l'identité de l'identification, de la survivance. Or, si

[113] Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 2001, p. 148.

nous pensons aux éléments qui composent l'homme, c'est presque seulement de l'eau…

Selon Bachelard, l'imaginaire né de l'intimité matérielle donne naissance au concept du *repos*. La conception d'un repos qui loin d'être oisif et immobile est un repos ayant une intensité. Il ne s'immobilise pas. Il s'agit d'un repos créateur qui nous donne l'étant, une véritable présence au monde et aux choses.

Nous croyons que cette présence véritable au monde nécessite donc du repos, un repos actif. Repos actif et vibrant qui serait l'état d'une intensité ontologique, une conscience de l'immanence, dont nous dégageons quelque chose d'à la fois très ancien et totalement nouveau. Quelque chose fait de proximité et d'intimité : peut-être la fulgurance d'un « sacré » qui est en jeu. Un sacré sans images, un sacré sans dieux. Il s'agit de la Vie.

La vie avec un grand V.

Concept clé dans la philosophie de Michel Henry, la Vie est conçue comme une dimension d'immanence radicale. La vie ne présuppose rien. Elle n'a besoin de rien pour se donner à nous, sinon d'elle même ; elle est *l'auto-donation*, le « fait primitif ». La vie se sent et s'éprouve elle-même. Non qu'elle soit quelque chose qui aurait la propriété de se sentir soi-même, mais l'essence de la vie réside dans l'auto-affection. La vie est phénoménologique en un sens radical et fondateur. La vie est phénoménologique en ce sens qu'elle désigne la phénoménalité elle-même et bien plus, en celle-ci, le mode originaire selon lequel elle se phénoménalise. Elle n'est pas seulement donation mais précisément donation de la donation, auto-donation. Auto-donation de la vie veut dire : ce que la vie donne, c'est elle-même ; ce qu'elle éprouve, c'est elle-même. Elle n'éprouve pas d'abord le monde, sa résistance, sa pression, pas davantage ce qui se donne en lui, le Tout de l'étant. Elle ne sent pas d'abord ce qui est senti, les choses et leurs qualités. Elle n'est pas affectée par quelque chose d'autre qu'elle, par une altérité quelconque mais par elle-même.

Nous sommes une expression de la vie.[114] Que la vie *est* avant tout et toute expérience se fait dans une auto-donation de la vie. Vivre signifie être. Mais l'être doit être tel, doit être compris de telle façon qu'il signifie identiquement la vie. Car la vie demeure en elle-même. Elle n'a pas de dehors, aucune face de son être ne s'offre a la prise d'un regard théorique ou sensible, ni ne se propose comme un objet à une action quelconque. Nul n'a jamais vu la vie et ne la verra jamais. La vie s'affecte elle-même sans se proposer à elle dans la différence d'une *ekstase* et c'est pour cette raison que le contenu de son affection ne peut être qu'elle-même, non l'autre ou le différent. Son auto-affection originelle s'accomplit dans une sphère d'immanence absolue, exclusive de toute rupture intentionnelle, de tout écart et de toute transcendance. C'est pourquoi nul ne la voit jamais. La vie est invisible, elle est « tout autant sans fin que notre champ de vision est sans limite.»[115]

La Vie est avant tout, et notre venue au monde est dépendante de notre venue à la vie, de l'expérience que nous en faisons, de notre engagement dans la vie. Si nous revenons à notre première partie, l'œuvre de Laib peut reposer sur l'affirmation d'une identité :

L'art, c'est la Vie.

Nous partageons l'avis d'Yves Klein pour qui l'art c'est la bonne santé et la peinture n'est plus aujourd'hui en fonction de l'œil, mais en fonction de la seule chose qui ne nous appartient pas : la vie. L'art comme une volonté d'affirmer la Vie et une cosmovision de celle-ci. Une foi indéfectible en cette *auto-donation*, une certaine défense de la vie qui ne connaît pas la mort, cette « innommable » dont parle Jankélévitch. Une compréhension qui permet d'écarter une vision problématique de la

[114] Étant une expression de la vie, notre venue dans la vie est notre naissance. Il est intéressant de noter que pour Henry, naître ne veut pas dire venir au monde. Naître veut dire venir dans la Vie. Nous ne pouvons venir au monde que parce que nous sommes déjà venus dans la vie. Nous venons au monde dans la conscience, dans l'intentionnalité, dans *l'In-der-Welt-Sein*. Nous venons dans la vie sans conscience, sans intentionnalité, sans *Dasein.* A vrai dire nous ne venons pas dans la vie, c'est la vie qui vient en nous. En cela consiste notre naissance, la naissance transcendantale de l'ego. C'est la vie qui vient, elle vient en soi de telle façon que, venant en soi, elle vient en nous et nous engendre. Michel Henry, *Auto-donation, Entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004, p. 131.

[115] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, op.cit.,* proposition 6.4311.

Vie en ce qui concerne la peur de la mort, peur qui aurait perdu tout crédit, car elle-même ne serait pas quelque chose « à vivre » :

> « La mort n'est pas un événement de la vie. On ne vit pas la mort. Si on entend par éternité non la durée infinie mais l'intemporalité, alors il a la vie éternelle celui qui vit dans le présent… » [116]

Souffle

> « Un souffle propage dans l'air notre existence, il s'insinue et ramifie dans le vent le dessin de nos poumons. Nous respirons avec l'air les souffles d'autres personnes qui existent et qui ont existé. Nous aspirons les souffles en les comprimant dans la cage thoracique pour les relâcher ensuite dans l'air. En expirant dans l'eau, on voit le souffle, il a la forme du monde, une sphère distincte de l'infinité d'autres sphères de l'espace et du cosmos. Un souffle est la bulle d'air de notre existence dans la mer du temps. »[117]

Étroitement attaché à la Vie, nous comprenons l'œuvre (et l'œuvrer de Laib) comme une joie du souffle ; ce qui est premier en poésie et en musique. Suivant Bachelard, pour l'art il ne s'agit pas tant de représenter de belles formes que de transmettre le *souffle de vie* qui anime toute chose. La notion de *rythme* devient une notion temporelle fondamentale. Comme le note le philosophe, si la matière inerte entre déjà en composition avec les rythmes, il est bien sûr que de par sa matérialité, la vie doit avoir des propriétés profondément rythmiques. De plus, vu la complexité et la fragilité des matières formées par l'activité organique, nous pouvons estimer que la matière vivante est plus riche en timbres, plus sensible aux échos, plus prodigue de résonances, que la matière inerte ; les matières des œuvres de Laib attestent ceci. La matière et le rayonnement n'existent que dans et par le rythme, et les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes. Ceci n'est pas une déclaration inspirée par une mystique du rythme, mais une intuition nouvelle solidement fondée sur les principes de la physique

[116] *Ibid.,* proposition 6.4311.
[117] Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2008.

ondulatoire contemporaine. Bachelard nous rappelle que pour durer il faut donc se confier à des rythmes, à des systèmes d'instants. Il faut guérir l'âme souffrante, celle qui souffre du spleen, par une vie et une pensée rythmiques, par une attention et un repos rythmiques. Se défaire de fausses permanences, des durées mal faites, la *désorganiser* temporellement Au temps des Novalis, des Jean-Paul Richter, des Lavater… D'où la recommandation : « Pour mieux sentir, essayons de mettre tout notre être en silence, n'écoutons que notre souffle-devenons aériens comme notre souffle-ne faisons pas plus de bruit qu'un souffle, qu'un léger souffle ».[118]

Pour transmette le souffle de Vie qui anime toute chose il faudrait d'abord nourrir et rythmer notre *souffle vital*, la respiration qui circule non pas à partir des narines, mais des pieds jusqu'à la tête. Elle fait que rien ne se bloque, puisque l'énergie revient sans cesse et fait tout communiquer.

> « C'est la régularité du souffle qu'une philosophie du repos doit s'efforcer de réaliser avant toute autre tâche. Et la rythmanalyse rejoint les enseignements de la philosophie indienne. Romain-Rolland (*La vie de Ramakrishna,* p. 295) nous transmet la première leçon de Vivekananda : « Apprendre à respirer rythmiquement, d'une façon mesurée, par chacune des narines, alternativement, en concentrant l'esprit sur le courant nerveux, sur le centre. Adjoindre quelques paroles au rythme respiratoire, pour mieux le scander, marquer et diriger. Que tout le corps devienne rythmique ! On apprend ainsi la vraie maîtrise et le vrai repos, le calme du visage et de la voix. Par le moyen de la respiration rythmique, tout se coordonne peu à peu dans l'organisme. Toutes les molécules du corps prennent la même direction » [119]

Nous ne serons des êtres fortement constitués, vivant dans un repos bien assuré, que si nous savons vivre à notre propre rythme, en retrouvant, à notre gré, à la moindre fatigue, au moindre désespoir, l'impulsion de notre souffle. Désorganiser ce qui est figé par des formes contingentes, pour mener des vies esthétiques et morales, par exemple en pratiquant la *rythmanalyse* du philosophe portugais Lucio Alberto Pinhero dos Santos (1889-1950). Citée Par Gaston Bachelard à la fin de sa *Dialectique de la durée*, La rythmanalyse suggère une pratique du rythme consistant à harmoniser le tissu

[118] Cité par Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée, ibid.,* p. 142.
[119] *Ibid*., pp. 146-147.

temporel et à régler les diversités temporelles de la vie sur le paradigme du rythme comme base de la dynamique matérielle, vitale et psychique. C'est un examen en détail des rythmes vitaux, une phénoménologie du rythme qui nous propose de voir les objets comme étant des « concrétisations de rythmes » et de considérer tout élément du réel comme étant pris dans un travail d'ajustement harmonique. C'est donc un exercice de création à partir du rythme (appliqué aux actes les plus divers) d'où peuvent jaillir des concepts temporels propres. Et justement par rapport à l'émergence des concepts temporels propres, le souffle est d'une importance capitale pour le temps et la vie du corps. Il est ce qui anime la vie, une voie d'ouverture pour saisir la présence (et les rythmes) de notre corps subjectif au monde. Les êtres humains, n'ont pas « l'habitude » de respirer, ils respirent. Pourtant, des êtres vivants nous sommes les seuls à pouvoir couper notre souffle, à le rythmer, à l'arrêter. Nous sommes les seuls à pouvoir choisir (et changer) *comment* respirer. Le rythmer du souffle comme une manière de discipliner et de préserver les énergies les plus diverses. Il constitue la base de la dynamique vitale et de la dynamique psychique. Si un rythme règle solidement un caractère, il entraînera souvent des caractères connexes. C'est pourquoi le rythme fournit les métaphores véritables d'une philosophie dialectique de la durée. Une conscience du souffle éveille en nous une espèce de « Kinesphère subjective », une conscience de soi par le rythme, très subtile et pourtant très puissante.[120] Un mouvement du dehors au dedans et du dedans au dehors. Un mouvement qui va du moi aux choses et des choses au moi. Dans ce sens-là, nous voyons l'expérience des œuvres de Laib comme un échange rythmique, comme un exercice du souffle, comme un dialogue non pas de sujet à objet, mais de sujet à sujet.

[120] La pratique du Yoga commence par un travail du corps centrée sur les *asanas* ; des postures yogiques définies par le Yoga-Sûtra (II, 46) comme « stables et agréables ». Peu à peu, les asanas s'accompagnent d'une attention sur le souffle appelée *pranayama*. Ce sera par ce travail du souffle que le corps et les asanas se rythmeront, suivant les cycles d'inspiration et d'expiration. Le mouvement du corps dans cette pratique qu'est le Yoga n'est compris que par le rythme du souffle et son effet sur tous les organes, les tissus, les muscles. Il résonne jusqu'aux os et fluides corporels. De surcroît, tout autant que d'exercer une action sur le corps physique, le souffle est capable de modifier l'activité corticale. « D'après les recherches de David Shannahoff-Khalsa du Salt Institute des sciences biologiques aux USA, un simple exercice respiratoire nous permet de changer à volonté d'hémisphère dominant, pour un court laps de temps. (…) Cette étude démontre qu'il y a une relation précise entre l'activité cérébrale, le cycle nasal et la faculté de contrôle de notre personnalité…Ces recherches confirment les affirmations des yogis. » Swami Satyananda Saraswati, *Kundalini Tantra*, Paris, SWAM Editions, 2007. pp. 403-404.

> « L'objet esthétique, il est toujours unifié par sa forme, et la forme est une promesse d'intériorité ; il porte en lui son sens, il est à lui-même son propre monde. Nous ne pouvons pas le comprendre qu'en demeurant auprès de lui, en revenant toujours à lui. Il est comme un pour soi : il y a un pour soi de l'en-soi, qui est pour l'en-soi son assomption, une façon d'être lumineux à force d'opacité non pas en recevant une lumière étrangère, mais en faisant rayonner de soi sa propre lumière, ce qui est exprimer. Aussi dirons-nous que l'objet esthétique est en quasi-sujet. »[121]

Le corps de l'œuvre: entre sculpture et installation: une *Épochè* ?

« Épochè » est un terme grec qui signifie la suspension du jugement. Avec Husserl, le terme prend le sens de méthode pour mener à bien la réduction phénoménologique. Une voie pour pouvoir suspendre non seulement le jugement de la réalité, mais la réalité même et le monde naturel. Il s'agit d'une suspension de toute idée ou opinion en faveur des choses en elles-mêmes. La réduction suppose une mise entre parenthèses du monde naturel. Le fait de nous en éloigner, pour que l'apparaître du phénomène et le comment de celui-ci puisse se donner à l'expérience.

Tant en philosophie qu'en arts plastiques nous dirons que l'épochè peut être considérée comme un seul et même geste, celui d'une mise entre parenthèses pour pouvoir montrer une réalité autre. Par rapport à l'usage de la parenthèse (procédé stylistique ayant pour fonction la suspension momentanée du discours) Félix Duque note que la parenthèse, contrairement à ce qu'elle paraît, ne met pas en suspension de jugement ce qui est à l'intérieur d'elle-même, mais suspend ce qui se trouve à l'extérieur. « Le signe graphique lui-même, concave-convexe ( ), laisse voir que la parenthèse coupe du dedans au dehors, *intérieurement...* »[122]

Depuis ses débuts, l'installation[123] met la réalité entre parenthèses. Ce qui est mis entre parenthèses n'est pas une représentation de la réalité, mais la réalité même

---

[121] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op.cit*., p. 197.

[122] Texte original : « El propio signo gráfico, cóncavo-convexo ( ) deja ver que el paréntesis corta de dentro a fuera, internamente… » Félix Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2001. Traduction personnelle.

[123] Même s'il est courant de situer les débuts de l'installation dans les années 60, la première installation eut lieu bien avant, exactement en 1923. El Lissitzky (1890-1941), à l'occasion de la foire de Berlin, dans la *Salle Proun*, une salle totalement investie (du sol au plafond avec des œuvres abstraites et

dans sa dimension spatio-temporelle. Cette mise entre parenthèses met le spectateur en situation, dans cette situation que l'installation lui propose. À partir de cette proposition, le spectateur devient un phénoménologue qui veut poser un regard frais et intense sur le monde que fonde l'œuvre. Il s'investit dans l'expérience, dans sa description. La parenthèse de l'installation est fondamentale pour que le spectateur ne sente pas qu'il est introduit dans une réalité extérieure à sa présence. C'est le spectateur qui s'introduit dans l'espace, il participe de cet espace. Le lien entre la parenthèse de l'installation et le spectateur est celui d'une codétermination. La galerie ou musée d'art dans lequel l'installation se trouve sert d'espace médiateur indispensable pour que le public comprenne qu'il s'introduit dans un espace autre qui est cependant inscrit dans le modèle spatial de la galerie ou du musée ; l'espace de l'installation peut inversement servir de référence au spectateur pour déterminer sa place dans le nouvel espace proposé par l'œuvre.

Entre sculpture et installation, dans les œuvres de Laib il s'agit de cette dimension de la définition d'un « objet » d'art dans l'espace, de cette parenthèse de l'installation qui met le spectateur et l'interroge en tant que sujet, ou selon les termes du philosophe Italien Luigi Pareyson : en *personne*.[124] Ce n'est pas l'espace "virtuel" de la peinture, mais l'espace vécu par la matière travaillée et par la personne qui s'investit corporellement dans l'expérience esthétique.

---

géométriques) a créé un espace plus qu'une fenêtre. Ce faisant, il cherchait à générer une nouvelle dynamique pour le spectateur : l'espace ne pouvant exister uniquement pour la vue : ce n'est pas une image, on demande à vivre dedans. Bénédicte Ramade, « Installation», in *Encyclopædia Universalis* http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/

[124] Luigi Pareyson développe une philosophie de la personne qui va permettre que l'œuvre même soit son exécution, une interprétation rendue présente et vivante. Pour Pareyson, il n'y a pas d'exécution qui ne soit interprétation. Elles sont simultanées. Conduite par une ontologie de la liberté la philosophie de la personne encadre l'herméneutique de Pareyson. Suivant celle-ci, le caractère multivoque d'interprétations que nous sommes libres de formuler témoigne d'une connaissance toujours liée à l'avènement d'expériences nouvelles. L'interprétation est seulement possible dans une mise en œuvre de ce qui nous est propre, c'est-à-dire notre *personnalité*. Cependant, il faut aussi signaler que les interprétations (possibles) ne sont pas les produits d'un arbitraire individuel parce que c'est l'œuvre même qui en guide le déroulement. Loin d'être le sujet dont l'expérience intérieure dissout tout ce qu'il rencontre, ou l'individu assujetti à son existence numérique dans une masse accablante, la personne est une réalité qui permet la convergence d'horizons: ouverte et singulière, irréductible et communicante, indépendante et disponible.

Cette implication corporelle du spectateur et l'introduction des autres sens dans l'expérience esthétique ont permis une rupture avec la représentation de l'art comme une image toute-formée pour l'artiste. C'est ainsi que l'artiste Norvégien Olafur Eliasson affirme que : plus les sens sont impliqués dans l'expérience d'une œuvre, moins l'art est représentationnel.[125] L'irruption d'autres sens permet que l'art ne se développe pas en tant qu'objet, mais en tant qu'une possibilité, une proposition à partir de laquelle la *personne* établit un dialogue avec l'œuvre.

C'est justement dans cette exploration avec l'espace et les sens que l'expérience esthétique cesse d'être circonscrite à un exercice passif du regard. Un nouveau regard surgit en lien étroit avec les autres sens. L'importance conférée à d'autres sens vise une participation plus active de la part de la personne. Cette expérience *inter-sensorielle* implique directement le corps du spectateur dans la compréhension et la configuration de l'œuvre d'art. Le corps devient donc indispensable pour la concrétion de l'œuvre. Dans l'œuvre coïncident : un espace habité vécu et construit par le corps, un temps partagé et créé à partir de l'implication active et créative de la personne qui est toute entière, en tant que corps physique, psychique, et émotionnel.

Intimement liés à l'expérience par nos sens : deux des concepts de la pensée de Merleau-Ponty que nous voudrions souligner: celui de *l'inter-sensorialité* et celui de *schéma corporel*.

L'inter-sensorialité est une communication des sens réalisée par le biais d'une synthèse corporelle effectuée par la synergie. Le phénoménologue affirme que c'est le corps phénoménal, et non pas l'intellect, qui réalise la synthèse de ce que nos sens apportent et conduit notre corps à percevoir les choses. Cette synthèse perceptive est possible puisque que les sens réalisent des échanges entre eux, ils se comprennent les uns aux autres sans avoir recours à des idées.

Le schéma corporel suppose l'unité corporelle du sujet et une conscience globale de sa place. Motricité, spatialité et temporalité s'unifient par la synergie de son

[125] « Olafur Eliasson, Beyond Nordic Romanticism » entretien avec Angela Rosenberg, in *Flash Art*, vol.36, no.230, mai–juin 2003, pp. 110–113.

corps. Tout acte obéit donc à ce schéma, un schéma qui se construit et se réélabore au fur et à mesure que s'enrichissent nos expériences dans le monde. Désormais c'est avec tout le corps que le spectateur peut vivre lui-même cette expérience du dialogue des sens conçue comme une totalité irréductible, comme un constat du corps vécu comme phénomène, ouverture et immanence pour soi. La sensation n'est donc pas objectivable, elle est intimement liée au corps, c'est ainsi que Merleau-Ponty, en s'appuyant sur les expérimentations physiologiques de Goldstein, affirme que la sensation visuelle, avant de rentrer dans le domaine du visuel, se donne sous la forme d'une activité motrice, confirmant ce rôle édificateur du mouvement que nous avions traité précédemment.

L'art contemporain aborde la problématique du corps en permettant que le spectateur soit immergé dans un évènement, dans une expérience où il peut capter des images, des sons, des odeurs, des textures et des températures, entre autres. Cette redéfinition des modes de percevoir donne au spectateur une place privilégiée en rejetant tout dualisme corps-esprit. Le sujet fait l'œuvre, il s'aperçoit de l'importance vitale de sa présence pour la construction de l'œuvre, pour qu'elle prenne sens. Pour trouver le lien entre le corps du spectateur et celui des œuvres, nous approfondirons l'analyse de l'expérience de celles-ci:

L'installation et le processus des œuvres de Laib sont soumises aux vicissitudes d'une technique presque artisanale[126]. Les mains, le corps (et le souffle) de différentes personnes sont impliquées. La particularité des œuvres demande que les responsables des espaces d'exposition participent de la phase publique du procès. De cette manière,

[126] La différence que note Aristote entre production naturelle et fabrication artisanale, loin de séparer la nature et l'artisan, est l'instrument d'un rapprochement : elle permet à l'artisan de partager les secrets naturels parce qu'elle crée une complicité profonde entre la nature et lui. En effet, l'artisan, tout en poursuivant son travail de fabrication est amené à faire de son côté, en réfléchissant, ce que la nature a fait du sien, sans délibérer. Cette rencontre, Aristote l'exprime par la fameuse formule : « L'art imite la nature ». Imiter, ici, ce n'est pas copier un résultat, c'est s'engager dans l'identité d'une genèse. L'artisan retrouve dans le mouvement de sa fabrication le secret de la production des êtres naturels. Sur tout le territoire colombien l'artisanat fait partie de la vie des peuples indigènes qui sauvegardent un savoir-faire d'une énorme richesse matérielle et immatérielle. Chaque région est spécialisée dans l'utilisation de certains matériaux. Je citerai le travail somptueux de joaillerie en filigrane d'or de Mompox et les couleurs très vivantes de l'artisanat des tissus de La Guajira. À l'heure actuelle, plus de quatre-vingt groupes ethniques et soixante-quinze langues indigènes vivantes témoignent de la diversité culturelle et matérielle d'un grand nombre de techniques associées à la production d'objets destinés à perdurer. Cecilia Duque, *Maestros del arte Popular Colombiano*, Bogotá, Suramericana, 2010.

le rôle du « spectateur » change, il est face à une œuvre inachevée, ce sera à lui de la « terminer ».

Verser le lait, par exemple, réalise un partage de la création de l'œuvre avec celui qui se donne la tâche quotidienne de verser du lait dans de la pierre. Ce qui s'opère dans ce partage de l'œuvre par des gestes doués de sens de la part du spectateur pourrait être mis en rapport avec la *compréhension* des gestes qui se donnent par l'intersubjectivité. Par le jeu de forces que le corps d'autrui est plausible d'instaurer dans « mon » corps.

> « Le sens des gestes n'est pas donné, mais compris, c'est-à-dire ressaisi par l'acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien ».[127]

En tant que spectateurs, les œuvres réclament un type de participation méditative et contemplative qui n'est pas pourtant passive, une espèce d'état méditatif qu'induisent les œuvres de Laib. Face à celles-ci, il faudrait nous détacher de tout ce qui n'est pas actuellement devant nous. C'est une mise en retrait des sollicitations du monde extérieur qui est rendue possible par le caractère de parenthèse de l'œuvre. Cependant, il faut faire de grands efforts pour que cette expérience ait lieu !

Certaines rencontres avec l'art permettent l'éveil d'un état de conscience dans lequel nous sommes totalement présents. C'est une idée de la conscience très différente de celle de la psychanalyse. Il s'agit d'écarter tout désordre en nous et autour de nous à fin que la conscience puisse se déployer. Quand nous parlons de conscience il ne s'agit pas seulement d'une idée. La conscience peut être quelque chose de très efficace car elle possède une très grande force. Pour le Yoga, la conscience est beaucoup plus proche de la *perception* que d'un état mental ou psychique quiconque. Cependant nous pouvons percevoir toute chose, y compris le mental et le psychisme.[128]

---

[127] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 215.

[128] Il y aurait certainement des objections du point de vue de la psychanalyse car nous portons en nous le monde de l'enfance qui nous fait croire à la puissance des rêves, à la magie. Les structures du psychisme

Si nous sommes concentrés sur quelque chose, il doit y avoir un lien avec l'objet de la focalisation. Ce lien doit être basé sur une relation concrète. Dans ce processus c'est nous qui décidons de ce qui doit être le centre de notre attention. Ce n'est pas l'objet qui détermine le point de focalisation. Un tel état de concentration demande un solide ancrage dans la réalité. Voir les choses de la manière la plus claire, la plus proche de la réalité. Revenir « aux choses mêmes » pour arriver à cet état où la conscience peut se reconnaître elle-même. Il faudrait donc tenir à cette « chose » qui est devant, ou même pas devant, mais cette chose qui nous *occupe*. Canaliser et rassembler son attention, ce qui signifie tout simplement *méditer.*[129] Nous trouvons dans la méditation une idée de mimesis. Comme si nous devenions nous-mêmes cet objet de méditation (une pensée, une image, un son, une odeur…) qui vient nous occuper en ce moment.

Cette présence est étroitement liée à l'attention[130]. L'*attention* : *atha* ; référence, don de soi, conscience de ce qui doit être fait ; et pour ce faire : notre corps.

Revenons aux œuvres : lorsqu'elles sollicitent le corps, ce n'est pas pour le mettre à l'épreuve, mais pour lui faire éprouver des sensations. L'expérience esthétique des œuvres est au-delà d'une simple délectation. Elle devient un exercice somatique. Nous sommes obligés de les parcourir, de changer de place, d'attitude, il faut les appréhender de près pour en faire une expérience.

---

sont très complexes. Le mental est comme un *cheval sauvage*. Précisément pour Freud, le « Moi » était comme un petit cavalier monté sur un cheval sauvage des pulsions, qui, elles exprimaient la force et la puissance de l'inconscient. Mais notons aussi que Freud a considéré la psyché humaine comme une machine capable de s'autoréguler. T.K.V Desikachar, Hellfried Krusche, *Freud et le Yoga, entretien entre un maître de yoga et un psychanalyste*, Trad. Margot et Oliver Defrain, Saint-Raphaël, Éditions Âgamât, 2011, p. 68.

[129] Dans la *méditation* il est très important de faire le bon choix de l'objet car cela produit pour nous des effets. Nous acquérons certaines qualités et certaines facultés en créant des associations et des liens très précis. La perception peut se porter sur toutes sortes de choses, mais elle peut aussi se porter sur un problème existentiel. Le deuxième chapitre du Yoga-Sûtra décrit la respiration comme une excellente base pour la méditation. Il y est dit que le souffle ouvre l'esprit (et le corps !) à la méditation.

[130] Quelle que soit la forme qu'elle prenne, la qualité de l'attention est fondamentale ; elle est une des clés du Yoga et elle occupe également une place très importante chez Epictète. L'attention apportée dans l'usage de nos représentations devrait être aussi intense que celle dont nous faisons preuve dans l'acceptation d'une pièce de monnaie. Cette attention particulière est donnée comme l'apanage du *Cynique*. Elle est une condition essentielle du progrès moral. Nul n'est maître de nous procurer un bien ou nous causer du mal, chacun à l'autorité sur soi-même en ces matières. L'idée de l'opportunité de l'instant opportun, de rechercher tout ce qui dépend de nous joue un rôle édificateur dans la théorie de l'action morale et du bonheur. Épictète, *Entretiens Livres I à VI*, Texte établit et Traduit par Joseph Souilhé, Paris, Gallimard, 2009, pp. 344-346.

Dans les *Pierres de lait* : lait dans de la pierre, pierre qui se fait lait : abolition de la distance entre être et paraître, entre l'intelligible et le sensible, entre l'image et son modèle. Le lait reflet comme un principe qui fonde l'image de la pierre et notre image à son tour. Un support et un apport d'images : « l'eau sert à *naturaliser* notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. »[131]

Le corps se tourne vers la pierre, il se voit dans l'œuvre ; la volonté de paraître que représente le miroir des eaux devient vite volonté d'être. Ce que je parais c'est ce que je suis. Je suis tel que j'apparais. Du paraître à la conscience d'être, nous passons à la conscience du monde, à une espèce de *narcissisme cosmique*.[132] L'eau miroir réveille la fonction d'échange. La pierre de lait me renvoie mon image et elle se mire en moi. L'œuvre est en même temps un miroir convexe et un miroir concave. Le lait miroir permet en outre l'accès à la conscience de soi. Elle a donc une portée ontologique et participe de l'ambivalence entre vu et voyant.[133] C'est ainsi que Bachelard affirme que « l'œil véritable de la terre c'est l'eau »[134]. Dans les *Pierres de lait* paraissent la fonction de séduction de l'eau, son devenir, son incessant mouvement.

Dans les *Champs de pollen*, le pollen est dispersé au sol dans l'espace d'exposition comme s'il s'agissait d'un mandala tibétain. L'œuvre condense l'essence de la fleur et de la forêt où le pollen fut récolté. Malgré sa puissance génératrice de vie, le pollen dans l'œuvre montre simultanément son pouvoir de rayonnement et sa fragilité manifeste. [135]

Par ailleurs, c'est dans cette fragilité de l'œuvre que s'établit la relation avec le spectateur. Elle appelle et commande l'attitude corporelle de la personne face à l'œuvre. La nature du pollen étant beaucoup plus volatile que celle de la poudre, l'œuvre peut s'envoler au moindre souffle, par un mouvement un peu vif. La nature du pollen –plus

---

[131] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, op.cit*., p. 32.

[132] Ce *narcissisme cosmique* est compris comme la possibilité de saisir l'être dans son propre espace-temps vécu. Une coïncidence de soi avec soi, mais aussi la reconnaissance d'une communion entre le soi et le monde.

[133] L'eau est l'élément le moins formel et parallèlement le plus matériel. Au fur et à mesure que s'approfondit notre contemplation de l'eau, elle devient un élément de l'imagination « matérialisante » Elle fait croître un type d'intimité. Elle est l'élément fondamental pour trouver la matière et la forme qui en naît. Sa substantialité essentielle est révélatrice de notre profondeur et de notre intimité. *Ibid*., p. 16.

[134] *Idem.*

[135] Dans plus d'une occasion, Laib s'est prononcé sur l'élargissement du concept de la fragilité dans l'art comme l'un des principaux intérêts de ses œuvres.

ou moins fine par rapport à la fleur dont il provient- absorbe la lumière et nous la donne à *regarder tactilement*. Elle tremble devant nos regards, une surface veloutée et rayonnante si prégnante visuellement, qu'elle paraît s'emparer de tout l'espace, n'avoir pas de limites ni de forme établie. Ainsi nous sommes pris de vertige face à ce monochrome jaune si intense. Nous avons même l'impression que l'œuvre s'élève du sol. La nature évanescente du pollen peut faire que des petites particules flottent dans l'air de l'espace d'exposition, n'obéissant pas au champ tracé, brisant ainsi le plan bidimensionnel. Le pollen dans l'air, le « no man's land » entre le corps du spectateur et celui de l'œuvre est aboli. Le spectateur s'installe dans le champ du pollen et le pollen s'introduit dans le corps du spectateur. Sans s'en être aperçu, le spectateur brise les limites de l'œuvre et l'œuvre s'installe dans son corps.

Dans les installations de Laib, il y a toujours une invitation à longer les œuvres et à mesurer notre rythme et notre corps à l'espace qui est le leur. Cette tendance à une dynamique spatiale s'accentue dès que l'artiste se lance dans des travaux plus grands tels que les *Ziggourats,* ou les *Bateaux de cire,* qui parcourent l'espace sur de hauts châssis en bois, dont certains nous mènent d'une salle à l'autre, et sans aucune doute les *Chambres de cire*, que nous analyserons en profondeur dans notre troisième partie.

Vue d'exposition, *Ziggourat*, *Maison de riz*, *Repas de riz,* 2009*,* Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico D.F

Vue d'exposition, *Bateaux de cire*

Comme nous venons de le noter, des œuvres étudiées ce sont sans doute les *Chambres de cire* qui impliquent corporellement le plus le spectateur. Ce sont des œuvres qui se présentent elles-mêmes comme des espaces. Ne se contentant plus de l'espace muséal ou de la galerie, Laib façonne des espaces oblongs revêtus de cire, mais par ailleurs vides de matière, où la présence du spectateur fait que l'œuvre elle-même se transforme en *lieu.* Des espaces créés pour permettre un lien intime avec le lieu, qui abrite une personne à chaque fois. Un passage ou corridor long et étroit pénétré par le visitant dans un espace construit avec des plaques en cire d'abeilles, recouvrant une structure en bois et stuc. Les plaques de cire recouvrent les murs et quelque fois le sol, les escaliers et le toit d'où pend une petite ampoule de puissance basse. L'ampoule chauffe la cire qui embaume la chambre avec son odeur pénétrante, et empreigne le visitant de son essence. L'expérience est intense, la lumière douce, le contact inévitable avec les murs de cire, le bruit des pas sur le sol mou. La construction organique du lieu sollicite tous les sens : l'ouï, le goût, l'œil, le toucher, l'odorat. La nature transformatrice des matières naturelles nous accroche par sa fragilité, par les traces de ceux qu'y ont été et le passage du temps rendu visible dans la matérialité du lieu. L'odeur de la cire embaume notre corps, sa nature molle éveille en nous le toucher, le son résonne dans le silence du lieu, tous nos sens sont animés et communiquent les uns aux autres par cette attention qu' éveille en nous la parenthèse de l'œuvre.

Chambre de cire : *Wohin bist Du gegangen–wohin gehst Du?* « Où étais-tu allé-où vas-tu ? », 2013, The Phillips Collection, Washington, D.C.

Le grand e(s)t le petit.

Lorsque Wolfgang Laib modifie les rapports d'échelle des œuvres, notre corps ressent cette magie des dimensions qui transforme l'infiniment petit en infiniment grand. Il nous fait paraître immenses face à ses petits tas de riz ou de pollen, et minuscules au pied des grandes *Ziggourats*. Ses installations jouent avec cette dialectique du petit et du grand. C'est ainsi que dans ses expositions nous trouvons une œuvre d'à peine quelques centimètres à côté d'une autre de grande dimension telles que les *Ziggourats* ou les *Chambres de cire*. Comme s'il était nécessaire d'avoir en même temps la fragilité et la sensation du grand pour pouvoir les attacher et trouver l'une dans l'autre.[136] Comme le note Bachelard, ce sont des images qui se développent entre deux

[136] « … J'ai dit que quelque chose de monumental c'était le contraire de ce que je voulais faire. Après j'ai fait par exemple les grandes *Ziggourats* en cire : au premier regard, elles sont monumentales. Cependant, dans quelques expositions j'installe une grande *Ziggourat* à côté d'une montagne de pollen. Parce que malgré la différence de leur taille, les 7 centimètres de la montagne de pollen, mesurent le même que la

pôles, elles vivent dialectiquement des séductions de l'univers et des certitudes de l'intimité.[137]

Il y a dans l'installation des œuvres une méditation sur l'infiniment petit contenant en soi la totalité de la nature. La notion d'échelle devient très importante dans l'appréciation des œuvres de Laib. D'après Richard Serra : « une chose peut être de petite dimension et avoir une échelle énorme. »[138] Il se réfère ainsi à la notion développée par Robert Smithson selon laquelle *l'échelle relève de l'imaginaire*, alors que la taille est la dimension réelle.

Des installations aussi envoûtantes que *Five mountains not to climb on* « Cinq montagnes qu'on ne peut pas escalader »[139] - cinq petit tas de pollen de noisetier dans une ligne au sol, mesurant chacun 7cm d'hauteur- mettent en valeur cette dimension imaginaire de l'échelle. Cette miniaturisation engendre une valorisation : « je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. Mais, ce faisant il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent »[140].

Cinq montagnes qu'on ne peut escalader, 1984, Pollen de noisetier. Hauteur : 7 cm

---

Ziggourat de cire de 7 mètres d'hauteur ». Wolfgang Laib, Harald Szeemann : « Conversation », in *Wolfgang Laib. A retrospective*. Catalogue de l'exposition temporaire : Hirschorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 26 October 2000 - 22 January 2001.

[137] Gaston Bachelard, *La terre et les rêves*, *op.cit*., p. 16.

[138] Cité par Gilles A. Tiberghien, « Site, paysage, sculpture », in *Les échelles du paysage*, Rennes, PUR, 1993, p. 63.

[139] Œuvre présentée en 1985 et pièce centrale de l'exposition : *Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise,* Kusthaus Zürich. Exposition organisée par Harald Szeeman. Le catalogue de celle-ci s'accompagnait de la phrase suivante : « faible comme les monuments et fort comme l'écho ».

[140] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 142.

La miniaturisation s'oppose à l'imagination de la volonté. Les artistes miniaturistes renouvellent le monde par le petit, par un rapport d'intimité et de proximité. Malgré leur petite taille, légèreté et fragilité, *Les cinq montagnes qu'on ne peut escalader* sont porteuses d'une monumentalité par delà de leurs dimensions réelles. Si nous sommes prêts à les accueillir comme des montagnes, elles s'imposent avec une telle force qu'elles possèdent une présence égale à d'autres œuvres aux dimensions architectoniques telles que les œuvres nommées par Laib *Ziggourats*.[141]

Les Ziggourats étaient des constructions mésopotamiennes semblables à des montagnes sacrées : La Ziggourat, à proprement parler, était une montagne cosmique. Ses sept étages représentaient les sept cycles planétaires : en l'escaladant, le prêtre arrivait au sommet de l'Univers.[142] Prenons par exemple la plus élevée des Ziggourats, celle de Babylone, inspirant le mythe Biblique de la tour de Babel, appelée également

La Maison du Fondement, du Ciel et de la Terre : L'Etemenanki. Avec ses 7 étages et une hauteur de plus de 90 mètres, elle possédait au sommet un petit temple, demeure du dieu de la ville Mardouk. Ces tours mésopotamiennes, dont l'apparition remonte à l'époque de la IIIe dynastie d'Ur (env. ~ 2100/2000), seraient donc une figuration de la montagne, de son caractère sacré, le terme Ziggourat, dérivé du verbe *saqaru*, « être haut ». Désormais, nous comprenons que pour les *Ziggourats* de Laib aucune correspondance n'existe entre leur taille réelle et leur échelle symbolique : elles proviennent aussi d'une miniaturisation et constituent également des espaces intimes pouvant être « parcourus ».

[141] En 1998 au printemps, Laib réalise deux grandes *Ziggourats* en cire d'abeille, dressées côte à côte dans le grand hall de la galerie Sperone Westwater de New York et intitulées *Nowhere Everywhere* « Nulle part et partout ». Il s'agit de ses premières œuvres en cire d'abeille qui vont du sol au plafond.
[142] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Cher, Gallimard, 2012, p. 41.

Vue de l'installation : *From me alone all has risen, in me all exists, in me all dissolves,* « De moi seul tout s'est élevé, en moi tout existe, en moi tout se dissout » (Kaivalya Upanishad), 2009, Fondazione Mertz, Turin. Photo : Klaus Ottman. Cette exposition s'est terminée par l'accomplissement du *rite du feu* avec 45 brahmanes venus du sud de l'Inde. Le lieu choisi pour cela était une vaste cour faisant partie des locaux de la Fondation Merz. Le public pouvait assister à ce rite par un balcon d'un étage supérieur.[143]

L'habiter

Penser à l'habiter de l'homme, c'est aussi mener une réflexion sur ce qu'est la *maison,* le « chez soi ». Créer sur le schème de la maison, c'est mener une réflexion sur l'habiter, sur l'être à soi et sur l'être au monde. La maison, principe de création dans l'art contemporain, est aussi présente dans l'univers plastique de Laib.

[143] Klaus Ottmann, « Turin Goes Vedic » in, *Art in America*, Novembre 2009, pp. 167-169.

Maison de riz.

Maisons de riz

Granite avec de l'huile et du riz. Atelier de l'artiste à Biberach

La maison est ce qu'habite le corps, elle est un corps à fonction cosmologique et ontologique. L'archétype de la maison serait selon Bachelard une catégorie de la terre et le concept d'intimité serait exprimé dans l'archétype fondamental de la maison.

Cependant, si l'archétype de la maison relève des productions de l'imaginaire ayant trait à l'intimité du refuge et du repli sur soi, nous croyons que les *Maisons de riz* renversent ceci. Si la maison est un monde, notre premier monde, et si la maison, même reproduite seulement dans son aspect extérieur, dit une intimité, nous pensons que les maisons de riz disent une intimité cosmique. Elles semblent remplies de riz, semées dans celui-ci, les monticules de riz soulignant déjà la présence de la sculpture. C'est une maison qui excède ses murs. Elle déborde de son espace, sa dimension géométrique est transcendée.

Dans les *Maisons de riz*, pas de porte, pas d'entrée, pas de fenêtre, juste un espace comblé. Un espace offrande, une maison-tombeau. Avec la rencontre du minéral et du végétal que nous trouvons aussi dans les *Pierres de lait*, les maisons jouent la dialectique du dehors et du dedans. Chaque Maison, dont la forme évoque les tombes de la religion bouddhiste, serait ravivée par le riz, tout autour d'elle, encerclant sa base. Par

ailleurs, dans les représentations bouddhistes, le corps est associé à la maison. Le riz pourrait être ici mis en rapport direct avec le sang, le mouvement, la fécondité. Le riz, qui est une semence, pourrait la transformer en maison de Vie, au lieu de simplement évoquer une existence au-delà de la mort et un caractère funéraire.

> « Elles ont la forme d'une maison et également celle d'un reliquaire du Moyen-Age ou d'un tombeau musulman qui contient les ossements des saints. Et ces Maisons de riz contiennent désormais de la nourriture, peut être même que c'est la même chose. Je le crois. Mais néanmoins, il ne s'agit ni d'un autel, ni d'un reliquaire, c'est beaucoup plus complexe »[144]

C'est la construction d'une maison qui n'a pas besoin de porte pour nous laisser « entrer ». Les *Maisons de riz* pourraient être l'image des maisons oniriques, où tout est répandu, concentré, en expansion. Elles nous donnent une image de force. Une demeure onirique qui nous donne une demeure dans l'Univers. Prenons comme exemple la maison védique à quatre portes, qui correspondent aux quatre points cardinaux, maison de l'hymne suivant :

De l'orient, hommage à la grandeur de la Hutte !

Du midi, hommage…!

De l'Occident, hommage…!

Du Nord, hommage…!

Du Nadir, hommage…!

Du Zénith, hommage…!

De toutes parts, hommage à la grandeur de la Hutte ![145]

La Hutte est le centre de l'Univers. Nous prenons possession de l'Univers en nous établissant dans la maison. La maison comme être de la nature qui devient solidaire de la montagne et des eaux qui travaillent la terre. Une maison qui ouvre sur l'Univers. Imaginons la maison d'enfance de Laib, sa maison actuelle et son atelier au milieu de la forêt, tous construits avec des « murs » en verre. Des lieux d'habitation qui

---

[144] Wolfgang Laib, in *Light Seed*, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1990. Laib crée les premières *Maisons de riz* en 1984. Au début c'étaient des constructions en aluminium, soit à double pente, entourées de riz, soit de forme rectangulaire oblongue et couverte par un toit à double pente, également entourées de riz. En 1986 il les construit en cire à cacheter et en marbre et l'année suivante il utilisera également de la cire d'abeille pure pour la construction des maisons.

[145] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos, op.cit.,* p. 134.

se calquent sur la forêt et la laissent passer. Le dehors est dedans, le dedans se donne au dehors. Être bien dans sa maison implique un « bien être » dans l'Univers. Préférer le bois à une dimension urbaine, ne serait-ce qu'une question de *respiration* ? Nous sommes de l'avis de Bachelard lorsqu'il commente la différence de richesse onirique entre la maison de campagne construite sur la terre, dans un enclos, dans son univers propre et l'édifice construit sur le pavé des villes dont quelques pièces nous servent de demeure. Dans le choix de vie de Laib, nous nous apercevons de la différence radicale entre le comportement « traditionnel » et celui considéré comme « moderne » à l'égard de la demeure humaine. D'après Mircea Eliade, dans le cadre des cultures traditionnelles, s'installer dans un territoire, bâtir une demeure était une décision vitale pour la communauté et l'individu, car *il s'agit d'assumer la création du monde que l'on a choisi d'habiter.*[146]

En ce qui concerne cet habiter, il nous apparaît important de citer deux façons de restituer le sujet dans le monde par la voie de deux concepts fondamentaux : *l'être-au-monde* Merleau-Pontien et l' *In-der-Welt-sein* Heideggérien. L'être-au-monde serait une traduction du *In-der-Welt-sein*, un habiter-dans. Le concept d'habiter ou d'être-là (Dasein) heideggérien va au delà d'un simple être-là d'une manière physique et visible. Celui-ci suppose une position spatiale, mais aussi une relation existentielle entre l'être, l'espace et le temps. D'après Heidegger, l'habiter se lie au bâtir, vu qu'un espace *est* dans la mesure ou celui-ci est habité, il a été franchi comme espace, il a été fait en tant qu'espace. Heidegger argumente que la relation entre habiter et bâtir (*bauen*) se retrouve dans l'étymologie et le sens de l'étymon qui est tombé dans l'oubli.[147]

J'habite veut dire je suis. Cela veut dire que nous sommes sur terre sous le mode de l'habiter. Un habiter tel qu'il est décrit par Heidegger comme un séjour auprès des choses. De la même façon, « l'être-au-monde » de Merleau-Ponty signifie que l'homme est rempli par le monde, qu'il est inondé et attaché indéfectiblement à celui-ci, car son corps est fait de la même chair que le monde. Pour les deux auteurs, « l'être-au-

[146] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit*., p. 50. À part sa maison en Allemagne, en 2006 Laib emménage dans une maison près de Madurai en Inde du Sud. Construite avec des matériaux traditionnels et selon un modèle préconisé par Gandhi, cette maison est sa deuxième résidence.
[147] Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

monde » de l'habiter ne signifie pas le fait que nous sommes face au monde, que le monde est en face de nous, mais qu'il est en relation avec nous, il nous est familier, il est l'extension de notre chair, le dédoublement de nous-mêmes et seul celui qui est *lui-même* un *lieu* peut concéder et aménager une place.[148]

Revenons aux *Maisons de riz* : face à l'évidente désacralisation contemporaine de la demeure humaine, nous y trouvons l'idée que la maison peut être aussi *un ailleurs*, et que le moi peut ne pas être « maître en sa maison ». Que le « chez-soi » n'est pas une maison concrète et construite. C'est plutôt une maison mobile, qui reconnaît le lieu dans la chose et non la chose dans le lieu. Une conception de l'habiter de l'homme qui parvient à son être non pas en habitant une maison, ou un espace culturel, mais en habitant le monde, en s'habitant soi-même, son propre corps, son habitacle premier.

À notre époque, le monde ne peut pas s'inscrire uniquement dans la petitesse du « chez-soi » habituel, il devrait s'investir dans un partage, dans un mouvement continu, dans un voyage aussi bien physique que spirituel. Que ce soit à travers le corps de l'artiste, celui des œuvres ou encore celui du spectateur, tous ces travaux, l'artiste le reconnaît, sont concernés par une seule et même chose : le voyage, avec la concurrence entre le mouvement et la quiétude, le matériel et l'immatériel, l'éternel et l'éphémère, avec l'équilibre et la transformation, avec l'intention d'explorer l'irrationnel ou l'impossible, et avec la quête d'une entrée, d'un passage vers un « autre » monde.

Dans un carré de pollen, la lumière rayonne, elle semble briller comme de l'or. L'expérience de l'œuvre n'est qu'une expérience visuelle, ça nous mène quelque part. Il s'agit justement de cela, il s'agit d'être transporté. C'est Laib lui-même qui dit qu'un carré de pollen peut être une planète. L'œuvre est très ouverte pour créer un autre monde, une vision, une utopie. Et plus une œuvre offre cette possibilité, plus elle est forte.

C'est le propre de l'art que de créer quelque chose qui n'existe pas. Faire l'expérience des œuvres semble nous indiquer un autre chemin de rencontre, c'est alors

[148] Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser », *op.cit.*

par un déplacement, une transposition de ceux-ci, qu'il nous révèle leur éclat, leur merveille.

Pour cela, nous essaierons d'explorer -à l'aide de quelques œuvres- cette dimension du voyage et de l'ailleurs *comme* présence que nous allons tenter de saisir pour donner une place conséquente à la richesse, la portée et la pertinence d'une œuvre comme celle de Laib.

Troisième Partie

L'ailleurs *comme* présence

C'est d'abord le sentiment de l'aube, le
passage de l'obscurité à la lumière qui
apparaît comme une vision primordiale.
Aucun signe, sinon cette lueur répétée,
reconnue comme l'unique direction indiquée :
une pensée qui flotte et qui regarde à travers
nous.
L'énergie transformatrice qui fabrique cette
lumière d'infini, monochrome et suprême,
est la propre cohérence de l'œuvre.
Elle la constitue.
L'échelle, qui nous est donnée par cette
volonté individuelle à nous mesurer
à la contemplation, est une dimension
fondatrice de notre mémoire.
Autour, les lieux se déplacent comme des
voies perdues ; c'est l'errance des musées.
L'artiste est un copiste jusqu'à la transparence
de cette lueur qui n'a pourtant rien d'une
extrémité. Elle est le seuil d'absence de toutes
les paroles. Un passage qui ne se voit que
pour nous voir.

Ce qui est à l'intérieur, c'est le séjour du
souffle : transit tangible dans la durée de
la spatialisation du temps. Cela ressemble
à tout et nous ne le savions pas.
C'est une offrande à l'invisible, un dépôt très
certainement enroulé sur la tempête
du monde.
Un apaisement.

Jean-Louis Froment, *L'exil*

L'ailleurs, le voyage

Qu'est-ce que l'ailleurs ? De quoi l'ailleurs est-il l'ailleurs ? En termes d'opposition, l'ailleurs se construirait et se positionnerait par rapport à un centre perdu, remémoré, réinventé. Mais quel est ce centre ? Est-ce le « chez-soi », le pays natal, la maison où enfants nous habitions ?

> « Ce qui fut ne doit pas non plus, comme tel, nous retenir(…)Hommes et choses ont déjà pris le large, même s'ils ont l'air d'être comme avant(…)Plus anodin est le désir de revenir à la maison où l'on vivait en entant enfant(…) le retour est une déception, la vie d'alors et celle d'aujourd'hui n'ont aucun contact sinon dans la mélancolie, les choses sont encapsulées dans leur passé, en pure perte, on n'en voit rien, ou une image fausse(…)Lorsqu'un lointain passé subsiste comme une relique du temps et des maisons, on n'est jamais loin de soupçonner qu'il ne subsiste que comme un monument funèbre élevé sur des simples velléités… »[149]

Cet extrait d'Ernst Bloch (*Traces*) intitulé : *Retrouvailles sans contact*, nous l'avons choisi pour penser cette conception de l'habiter hors des enracinements anciens et sclérosés. Si nous sommes de l'avis qu'il est important que les hommes soient de « quelque part », il faut également considérer que notre cheminement sur cette terre fait qu'à chaque instant de notre existence, nous sommes (re)liés à « quelque part », quel qu'il soit. La mélancolie liée à un enracinement perdu est une douleur impossible à combattre, car elle affecte une substance qui n'existe plus.

Comme nous venons de le commenter dans notre réflexion autour de la maison, dans notre ère de précarité, il est bien difficile de fonder l'identité sur un seuil stable. L'idéal serait d'être d'un lieu, mais de rester ouvert au monde. Si le retour du souvenir appelle l'attachement, l'invitation au voyage appelle la liberté et la réflexion qui naît d'une vie nomade. Le fait de pouvoir parler de ce que nous vivons d'où nous sommes et où allons nous aller. Où aller? Telle alors serait la question. Remplacer l'origine par la destination.

---

[149] Ernst Bloch, *Traces*, *op.cit*., pp. 75-76.

Entre ce centre fantomatique et ses ailleurs s'organise l'espace propre de l'exilé, un inter-espace dans le double sens d'un entre-deux mondes (ni l'un/ni l'autre), mais aussi inter-espace comme *intertexte*[150], c'est-à-dire espace rempli de traces et d'échos venant d'ailleurs.

Nous voudrions à présent réfléchir à l'individu dans le monde, au voyage et aux ailleurs par lesquels les rencontres se sont faites. Un habiter le monde au lieu de le subir. Voyager pour revenir à soi et pour se retrouver dans l'autre. Privilégier le différent, renouveler sa sensibilité, aiguiser son regard, et toucher beaucoup d'objets. Défendre la particularité de l'expérience et la capacité d'adaptation aux circonstances en évolution. Nous parlons de l'importance d'avoir un projet personnel, de renouveler les trésors de nos connaissances, de ce que nous empruntons au monde dans cette expérience du transfert qui se fait par le voyage. Prenons Laib, qui au long de sa vie, a beaucoup voyagé, faisant preuve d'une soif de rencontres montrant qu'il vaut mieux avoir de racines traçantes, des racines « parcourantes », que des racines-rhizomes. Accumulant des expériences, année après année, l'artiste a parcouru une grande partie du monde. L'Europe, l'Afrique, L'Amérique du Nord et tout particulièrement le Proche et l'Extrême Orient. En compagnie de sa famille il a fait de longs séjours en des endroits peu connus très éloignés du fracas de ce monde. Découvertes qu'il intègre à sa vie, ce qu'il considère comme une attitude radicale.

> « J'aime beaucoup de choses différentes, provenant des pays très différents. Comme celles venant d'Afrique ou d'Inde, de même, je trouve Saint François d 'Assise merveilleux. Je ne suis jamais figé sur quelque chose. Je crois qu'il n'est pas question d'appartenir à une religion... J'aime les choses qui sont très éloignées de notre situation particulière, car je sens que cela peut être très radical pour nous si nous les intégrons à notre vie, si nous les prenons sérieusement et non pas seulement comme une aventure exotique. Si vous introduisez ces choses-là dans votre vie quotidienne, elles prennent un caractère absolument radical et révolutionnaire, qu'elles viennent du Moyen-Âge ou d'autres cultures.»[151]

---

[150] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

151 Texte original : « I like very different things from very different countries, like from Africa or India, but also St. Francis of Assisi is for me wonderful. I am never really fixed to something, not to a religion, not to a sect, because I think it's not the point to have a new sect. That would be a big disappointment. I like things that I feel are really different from our own situation because I feel it could be very radical for us if we apply those things to our life, if we take them really seriously, not just as an exotic adventure. If you bring these things into your own daily life, they become the most radical and the most revolutionary, whether they are from the Middle Ages or from other cultures.» Entretien: Klaus Ottmann. In: *Journal of Contemporary Art, ibid*. Traduction personnelle. Cela nous rappelle de l'artiste contemporain aux yeux de Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Radicant* ; un artiste nomade, un *sémionaute*.

Nous voyons le « créateur » comme un générateur, comme un élément actif. L'œuvre témoigne du dialogue que l'artiste entretient avec les espaces et avec l'espace tout court. Sa propre expérience des facteurs invisibles, la vie des sites qu'il a rencontrés sur son chemin, des objets qui l'ont touché. Il s'est créé un arbre du voyageur qui a certainement nourri toute son œuvre, jusqu'au point de « trouver » quelques-unes des œuvres au cours de ses voyages[152]. La découverte de l'œuvre ne se faisant pas selon une dynamique d' « extraction » d'une idée d'un lieu, mais dans l'ouverture et l'absorption subséquente de l'énergie et de la vie de ce lieu.

Nous pourrions affirmer que par le voyage nous développons une conscience de la fragilité. Nous nous sentons échapper à la routine quotidienne, nous pouvons devenir *ingénieux*, accroître notre possibilité d'agir en tant qu'humains. Fonder d'autres alliances, confronter nos certitudes les plus fortes. Etre souples, serpentants. Penser en situation, à notre orientation, à la nature, à son mouvement perpétuel (impermanence) et au dialogue infini que l'homme noue avec elle : à toutes les splendeurs qui relient, qui relatent. Quand nous voyageons, notre regard peut changer face à des paysages inconnus. Dans la rencontre avec une autre culture et sa relation à la nôtre. Voyager ce n'est pas s'en aller, mais revenir autrement. C'est changer tout en demeurant. Un « in-between », un mouvement qui implique des mutations à l'intérieur de chacun. L'exotisme ce n'est pas perdre mais au contraire maintenir la distance entre soi et l'autre. Savourer cette distance qui permet un mouvement qui va de soi à l'autre et de l'autre à soi.

[152] Lors d'un séjour en Turquie, l'artiste décide de quitter la médecine pour devenir artiste. En 1983, l'artiste visite Sumatra, Hong-Kong et la Chine et c'est au retour de ce voyage qu'il réalise ses premières œuvres à base de riz. Ses *Repas de riz* s'inspirent de l'Inde, les *Maisons de riz* ressemblent aux tombes musulmanes, les *Chambres de cir*e aux lieux de pèlerinage. Tout son processus créatif se nourrit d'un langage qui a pris forme du contact du caractère et sacré de la vie de certains peuples. Ses expositions s'accompagnent parfois d'un choix de dessins et de photographies. Alors que les dessins élargissent son travail spatial par des médiations à la fois précises et libres sur papier, les photos témoignent du regard qu'il pose sur des paysages, des monuments et des objets (souvent sacrés), originaires pour la plupart du Proche et de l'Extrême Orient, et qui sont d'un grand intérêt pour la compréhension de son œuvre.

Avec la fin des grands récits, les petits récits ont remplacé les mythes des avant-gardes, du modernisme. Il y a la place pour le petit héros, pour la singularité de chacun, qui est un monde en soi. Un esprit de dissidence qui peut éveiller les puissances de l'imaginaire, de l'utopie. Une pensée nouvelle des frontières que l'inattendu relie et renforce. Le voyage fait appel à l'imaginaire et à la contemplation. Consentir à l'impénétrable, aux infimes variations, aux mouvements de la connaissance et de l'errance. Une rencontre avec le silencieux, l'incertain comme une ouverture, un accueil du mystère, et de la diversité. Pas de radicalisme ni de standardisation. La possibilité d'un monde ouvert à l'imaginaire, car celui-ci (le monde) ne peut pas être figurable mais uniquement décryptable. Accorder à l'imaginaire de l'imprévisible en ayant à l'esprit la nécessité d'être, d'agir et remplacer la monoculture de l'information pour une polyculture de l'imaginaire. Sortir de l'universalisme moderniste et de « l'européocentrisme ». Lutter contre la réification des êtres et des choses, leur momification. La fluidité qu'impliquent le voyage et l'échange réhabilite des modes de pensée autres, des pratiques novatrices, non pas de l'Europe mais de l'Afrique, de L'Inde, de l'Orient, de l'Amérique du Sud. Une création poétique grâce à cette esthétique de la diversité. Un art de la relation et une philosophie de la relation qui soient fécondés par la poésie vers les *ailleurs.*

Les ailleurs apparaissent comme des opportunités d'appréhender le monde et d'élargir nos horizons perceptifs par la capacité de remettre en cause et l'envie de jouer. Tout est prétexte d'un texte. Toute image, promesse d'une autre image. La possibilité de nous glisser dans le monde pour ne prendre l'ici comme du donné, mais comme une ouverture à décrire, à construire, à traduire.[153] Par le cheminement vers des ailleurs, nous pourrions réapprendre à marcher, accepter notre fragilité, reconnaître nos fissures. Penser en gestes, redevenir enfants. Nous ouvrir à l'écoute. Toujours prendre note. Nous laisser parler et réécrire les voix d'autrui. « Le nous » c'est la joie d'être accueillis dans ce lieu vaste et multiple qu'est le monde, notre lien vital. Pouvoir y fonder de nouveaux espaces par la voie du partage et de la création dans la différence.

[153] La précarité de la traduction montre que plus un texte est traduit, plus il est rendu vivant.

Qu'est-ce que le « chez moi »?
Qu'est-ce que le « chez-soi » ?
Qu'est-ce que « l'ici » ?
Qu'est-ce que « l'ailleurs » ?

Nous sommes tentés de dire que le « chez moi » c'est le « chez soi ». Où que ce soit : être l'ici d'un ailleurs. Un espace plastique, souple, affable. Le soigner, le transformer, le revêtir de sens. Le peindre et le repeindre. Esquisser sa place en sachant qu'elle ne sera jamais une. Quitter son centre, oblitérer l'origine, errer, sauter, vagabonder. Tenir ses lieux et ses temps pour les fluidifier. Nous pourrions réanimer le banal, la bêtise, le droit (et la chance !) de l'erreur. Reconnaître le jour et sa puissance. Etre investis dans la tâche infinie de tenter pour pouvoir vivre et *dire* le monde.

L'ailleurs de l'objet esthétique et le temps dans l'œuvre

Dans le cadre de notre recherche, et par rapport à l'expérience esthétique que nous avons tenté d'étudier ce « dire le monde » dont nous parlons revient à la réduction phénoménologique, à la fameuse Épochè et sa portée très singulière, résidant dans la séparation qu'elle met au jour entre la destinée de l'homme dans le monde et la possibilité de suspendre cette « thèse de l'attitude naturelle », de commencer une réflexion où le sens de « l'attitude naturelle », elle-même -c'est-à-dire du monde- puisse être retrouvé. C'est pour cette raison que ce n'est pas dans le monde que nous pouvons dire le monde. D'après Levinas la vie dans le monde est conscience dans la mesure où elle fournit la possibilité d'exister en retrait de l'existence. La sincérité à l'égard des objets est une hésitation à l'égard de l'existence, qui apparaît comme une tâche à assumer, et d'où ressort un sujet, un existant qui l'assumera. C'est pourquoi nous voyons dans l'ailleurs et le voyage qu'instaurent les œuvres de Laib une espèce d'exotisme des formes de l'art, ne recouvrant pas les choses, mais les découvrant. L'art ayant pour *effet d'arracher la chose à la perspective du monde.*[154] Nous partageons la

[154] Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, *op.cit.*, p. 84.

conviction de Levinas quand il affirme la réalité exotique de l'art. Celle-ci, n'étant plus objective, ne se réfère pas à notre intériorité, mais à son apparaître comme l'enveloppe d'une intériorité. Les choses, les images, les objets d'art ont une personnalité, une vie intérieure propre inhérente à leur expression matérielle. L'objet esthétique apparaît donc dans le monde comme n'étant pas du monde. L'objet esthétique force l'attention et la ramène à lui parce qu'il se donne comme n'étant pas du monde, mais constituant son propre monde. Même s'il ne fait pas de sécession complète, s'il reste une chose du monde et une chose perçue comme chose du monde, il transcende sa condition de chose en opposant au monde *son monde*. C'est un monde intérieur à l'œuvre. Elle nous engage dans son monde en nous détournant du monde.

Pour ce qui est des œuvres de Wolfgang Laib, elles transposent dans notre temps quelque chose qui vient d'ailleurs. Un ailleurs dans l'espace et dans le temps. Un langage archaïque. Une coprésence de l'immatériel et du matériel, du voyage et de l'immobilité, du monde réel et du monde imaginé. L'environnement que les œuvres de Laib créent est toujours un « entre-deux »[155], un ailleurs. Une possibilité pour l'être humain de se détacher des vicissitudes de la vie, du désordre du monde, pour construire une expérience de cet ailleurs qu'est l'œuvre. Des œuvres faites de cohérences, de ressemblances, non pas d'oppositions. La pierre est lait, le lait est pierre, le dehors est dedans, le dedans est dehors. La force c'est la calme, le non-agir, le silence, l'épurement. Penser à l'ailleurs des œuvres c'est se poser la question du temps[156] et de l'espace présent dans celles-ci.

Par rapport au temps, nous pourrions affirmer une préférence du cyclique plutôt que du linéaire. Le temps continu et cyclique de l'Orient paraît s'être emparé de ses œuvres. Il faut imaginer le temps qu'a dû passé l'artiste pour la réalisation des œuvres,

[155] Mikel Dufrenne nous rappelle que dans l'expérience esthétique le monde réel ne peut être en entier aboli par nous, car nous rêverions l'objet esthétique au lieu de le percevoir. Nous ne sommes à lui qu'en condition d'être au monde, d'être assuré que nulle part le sol ne se dérobera sous nos pieds.
[156] Cette question du temps se pose dans l'art pour des raisons tantôt esthétiques comme philosophiques et historiques. La mémoire du nucléaire, l'angoisse devant une éradication de la vie sur terre. Une méfiance manifeste face à l'idée du progrès.

par exemple pour polir le marbre, manier la cire ou récolter le pollen. C'est un temps de méditation et de partage avec l'universel. Au temps discontinu et linéaire de l'Occident, l'œuvre oppose un temps perçu comme une absence de mutation, comme un absolu quasi-éternel. Le pollen revient à chaque printemps, symbolisant la vie et le temps cyclique. À la fin de chaque exposition le pollen est récolté et nettoyé pour être utilisé ultérieurement dans d'autres installations. L'œuvre est éminemment cyclique car elle peut concentrer des années de travail, garder les traces d'un lieu et se rendre à un autre. Il ne s'agit plus de la forêt matérielle, mais d'un cosmos qui retentit et qui est capable de reconstituer sa propre vie. Si nous prenons le processus des carrés de pollen, nous nous apercevons que ce ne sont pas des carrés, mais plutôt des cercles. La forme « carrée » s'achève par des mouvements concentriques et semi-circulaires. Cela nous renvoie à l'idée d'un temps cyclique. Un temps involutif qui se ramasse sur lui même. Il s'accumule, se densifie et disparaît. Les *Pierres de lait* demandent un entretien quotidien, consistant à laver la pierre et à verser du lait frais. L'œuvre a une vie qui doit être renouvelée et entretenue.

> « … dans cette union saisissante que forme une Pierre de lait, il nous donne sa vision de la condition humaine: un lien indissociable et mystérieux de la vie avec la mort, dans un équilibre précaire et une limite ténue entre un état et l'autre. »[157]

L'œuvre de Laib semble marquée par la régulation, la congruence, par l'importance qu'il confère à l'étonnement face à toute œuvre d'art. Comme nous l'avons dit dans notre deuxième partie, l'œuvre s'inscrit dans le courant d'une pensée qui ne conçoit pas la vie comme inexorablement vouée à la disparition. Elle s'intéresse à la totalité, elle est sensible aux contretemps, aux complications imprévues de notre existence. Il s'en suit qu'elle est plus sensible dans le fait qu'elle perçoit une chose dans une autre, la vie dans la mort et la mort dans la vie, le jour dans la nuit et la nuit dans le jour, le mouvement dans l'immobilité.

[157] Guy Tosatto, « La transparence des choses » in *Wolfgang Laib Catalogue "La Chambre des Certitudes"*, Hatje Cantz, 2001.

Bateaux de cire

À partir de 1995 Laib commence à réaliser des bateaux en cire d'abeille. Il les présente pour la première fois accompagnés d'une petite construction en cire d'abeille, en forme de Ziggourat, sur des dalles de granit, au Sprengel Museum de Hanovre. Une seconde grande installation de six bateaux en cire d'abeille, posés sur un échafaudage de bois, est présentée à la galerie Sperone Westwater de New York. Cette installation intitulée *Vous Irez Quelque part Ailleurs* fait référence aux meubles en bois qui conservent les textes sacrés, au palais de Potala à Lhassa. En 1996 Laib réalise une œuvre intitulée *Durchgang - Ubergang* **«** *Passer à travers - Passer par-dessus »* à la galerie Konrad Fischer (alors que ce dernier est très malade) [158] qui consiste en un alignement de six bateaux en cire d'abeille installés sur un échafaudage qui traverse deux pièces. La même année il réalise une autre installation de bateaux (Chantal Crousel, Paris), sous le titre *Nicht hier « Pas ici »***.** *L'année suivante***,** il réalise une plus grande version de l'installation de bateaux intitulée : *Vous Irez Quelque part Ailleurs*, présentée à la Biennale de Venise, dans l'ancien Arsenal. Puis une installation de dix bateaux sur structure de bois (à l'Orangerie du Staatliche Kunsthalle à Karlsruhe) intitulée : *Ich bin nicht hier « Je ne suis pas ici »***.** Arrêtons-nous sur les titres des œuvres : tous contiennent cette idée de mouvement, de déplacement dans l'espace et dans le temps, exprimant peut-être le désir de rompre avec un certain mode de vie, et évoquant une concurrence entre l'immanence et la transcendance. Comme si nous pouvions par la contemplation des œuvres et par les réflexions que celles-ci font naître en nous réaliser des voyages inédits vers des destinations inconnues.

Les titres des œuvres se présentent comme des affirmations et des questions « Vous irez quelque part ailleurs », « Je ne suis pas ici », *Wohin gehts du ?* « Où vas

[158] C'est sans doute pas anodin que l'artiste ait choisi une installation de ce genre et qu'il ait nommé ainsi alors que Konrad Fisher était si malade, qu'il mourra peu de temps après. Le bateau, le voyage, le passage d'une vie à une autre. Ce mystère d'être tous destinés à mourir, à ne plus être un corps et à ne jamais savoir ce qu'est la mort.

tu ? »… c'est à chacun de le savoir. Il s'agit d'une double invitation, invitation au voyage bien entendu, mais aussi à la pleine conscience de celui-ci.

La disposition même des bateaux dans l'air met le spectateur dans une attitude corporelle, dans un mouvement ascensionnel, une aspiration à accéder à cette espèce d'enceinte spirituelle par le regard du corps. Le bateau et la maison sont des réceptacles pour le corps. Dans l'univers plastique de Laib, les maisons sont posées sur le sol, entourées de riz, mais parfois aussi en l'air, faites en cire, quelques-unes fermées, d'autres totalement ouvertes. Les bateaux apparaissent normalement dans l'air, mais parfois ils sont au sol, construits en laiton et entourés de riz, à l'image des *Maisons de riz*.

Vue d'exposition, *Passageway. Inside-Downside,* « Passage. dedans-dessous », 2012, Galerie Thadeaus Roppac, Salzburg

Les bateaux pourraient donc évoquer des maisons renversées, et se rapprocher sur les plans tant symbolique que formel de celles-ci. Comme la maison, le bateau représente (dans l'imaginaire collectif) un symbole féminin d'abri, d'hospitalité avec les notions qui lui sont rattachées de refuge, de mère, de protection et de sein nourricier.[159]

Ce sont les étymologistes qui les premiers ont étayé la supposition que le bateau est une représentation symbolique de la femme : le nom *Schiff* (bateau), qui servait primitivement à désigner un vase en argile, ne serait en réalité qu'une modification du

[159] Toute l'œuvre de Laib est nourrie par des symboles fortement associés à la féminité, à la fécondité associée au pouvoir de donner vie et de la préserver.

mot *Schaff* (écuelle). Selon Freud et Jung, le bateau symbolise la femme, la grossesse, le ventre et le sein maternels. Sur le plan médical, le mal de mer est semblable aux premières nausées des femmes enceintes. Il y a certainement une correspondance entre les maisons et les bateaux dans l'univers plastique de Laib. Nous pensons que même si la maison représente la sédentarité et l'immobilité, et le bateau, quant à lui, le mouvement et le voyage, les deux « formes » expriment chez Laib le même intérêt, la même idée d'un ailleurs, d'un déplacement. Une traversée qui est en même temps un *hic et nunc*.

L'ailleurs des œuvres apparaît comme source du dépaysement intime par l'attrait du lointain auquel l'homme est toujours sensible. Le lointain nous semble métaphore de l'originel, par le pouvoir qu'il a d'illustrer le passage du temps en le subissant et le surmontant. Et ce qui vaut pour le temps vaut aussi pour l'espace. Ce qui nous amène à l'expérience sensorielle dans laquelle le temps et l'espace ne sont pas séparés en deux formes distinctes.

Pourquoi serait il impossible d'escalader ses *Ziggourats*, de monter ses escaliers[160] ou de gravir ses montagnes ?

Les œuvres permettent au spectateur un voyage intérieur : la vision « micro » des champs de pollen trouve une immédiate correspondance avec la vision macro du cosmos. La petite montagne de pollen peut féconder un vaste espace de nature, la montagne sacrée est capable de fertiliser l'esprit de toute l'humanité. Suivant Mircea Eliade, la fleur ou la plante qui contient le pollen est depuis l'Antiquité un archétype symbolisant le cosmos, la vie, la jeunesse, l'immortalité et la sagesse. Cet historien des religions considère que les différents cultes liés à la végétation représentent autant de manières d'exprimer l'expérience religieuse de l'éternelle renaissance du monde.[161]

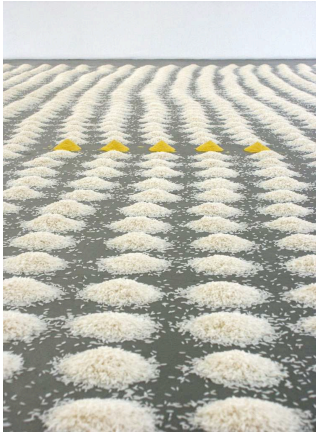
Ainsi, ses tas de riz ou de pollen représenteraient des montagnes, lien entre le ciel et la terre. Les montagnes et les Ziggourats répondent dans différentes religions à

[160] Les escaliers comme motif, sont apparues en 1992 comme étant partie d'une œuvre sans titre et réalisée entièrement en cire d'abeille. En 2002 l'artiste réalise pour la première fois des escaliers en *laque thitsi* (couleurs noir et rouge) provenant de Burma (Myanmar).
[161] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit*., p. 109-112.

l'archétype du lieu sacré et de connexion entre différents plans de réalité. La montagne est un lieu de pèlerinage et de recueillement pour la méditation. Les grottes de nombre d'ermites, les temples bouddhistes et les monastères de toutes religions se sont bâtis en ces hauts lieux, situés à l'écart du monde. Ce que Mircea Eliade appelle la « montagne cosmique » est un *axis mundi* qui rapproche la terre du ciel et signale le point le plus élevé du monde.

Pour sa part, Bachelard conçoit la montagne comme un modèle d'énergie et d'action. La montagne éveille en nous des images dynamiques. Un type de contemplation qui grandit à la fois le spectacle et le spectateur. Revenons à l'installation des centaines de montagnes de riz et de pollen. Elle peut éveiller en nous l'idée d'immensité, et procurer à la contemplation la dynamique de l'action.

> « La montagne réalise vraiment le Cosmos de l'écrasement. Dans les métaphores, elle joue un rôle d'écrasement absolu, irrémédiable. (…) Mais ce sentiment d'écrasement peut éveiller la compassion active du rêveur. (…) Pour bien comprendre la masse de la montagne il faut rêver de la soulever. La montagne anime son héros. Atlas est un homme dynamisé par la montagne. Pour nous le *mythe d'Atlas* est un *mythe de la montagne* » [162]



Vue d'exposition *Sans lieu, sans temps, sans corps*, environ 3600 montagnes de riz,
5 montagnes de pollen de noisetier, 2007, 10 x 1100 x 700 cm, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

[162] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op.cit*., p. 361. Pour les montagnes de pollen, l'écrasement ne vient pas précisément de la matière en tant que telle, mais bien plutôt de son rôle dans le flux de la Vie. Sans le pollen, au bout de quelque temps, toute vie sur terre serait « écrasée ». Le symbolisme lié à la montagne de pollen est donc double : il y a celui qui se rattache à sa forme –dont le caractère éminemment « arbitraire » souligne par ailleurs « l'artifice » de toute œuvre d'art- et celui qui s'est lié à sa substance.

Cette installation suscite une contemplation qui n'est pas celle d'une contemplation de l'immensité depuis un lieu élevé. Cette contemplation panoramique qui se donne comme une « étrange et banale domination »[163]. Nous voudrions nous défaire de ce qui fait de nous des êtres lourds, las, lents, des êtres tombants. Devenir si petits et si légers que nous puissions escalader ces montagnes. Comme nous ne pouvons pas les escalader, *nous imaginons* que nous les escaladons. Elles représentent un espace immatériel et virtuel, nourri de cet esprit du voyage, du déplacement. Le besoin d'être un facteur Cheval, une volonté d'évoluer au sein de cet ailleurs, d'être présent à lui, parce que la présence est certainement liée à la question du temps.

Lieu-voyage, instant-présence

Cette idée de l'ailleurs *comme* présence devient très nette face à des œuvres comme les *Chambres de cire*. La création d'un espace autre dans l'espace d'exposition. Un espace qui n'est pas qu'un lieu de passage, mais un lieu pour « être »[164] . Un lieu investi, un lieu créé pour être vécu, pour le vivre dedans ; c'est la raison pour laquelle l'idée d'espace véhiculé par nos œuvres c'est celle du ***lieu.*** Un espace vécu, un espace rempli du temps. C'est Heidegger qui effectue une distinction claire entre espace et lieu. Un lieu, ce n'est pas l'espace géométrisé, quantifiable et mesurable. De la même façon un espace habité n'est pas un espace représenté, délimité, mathématisé, géométrisé. Un espace habité est loin d'être un espace abstrait, l'espace comme extension, un espace

[163] Gaston Bachelard, *ibid*., p. 380.
[164] Pour cette phrase, la modalité d'être estar, propre à l'Espagnol, serait la plus juste. « L'estar » (selon J. Marías), comme une sorte d'engagement dans le réel qui conviendrait parfaitement au Dasein Heidegerien et à son In-der-welt-Sein (estar en el mundo). Cet estar qui nous renvoie forcement à la réalité de l'être, à son devenir. Ce domaine du estar qui s'enracine selon Kusch dans une conception du monde propre à l'Amérique latine, dont les traits principaux se trouveraient déjà dans les civilisations précolombiennes. Barbara Cassin, Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles, Paris, Le Robert : Seuil, 2004, pp. 390-399.

qui se présente séparé de l'homme, non co-présent à lui. L'expérience d'un lieu nous rapproche plutôt de l'espace-temps de la relativité. Un espace qui n'a pas de limites. Un espace investi par le temps et habité par l'homme. Un espace aménagé avec égard et amitié. Nous allons citer le Minimalisme, le Post-minimalisme et le Land art comme les précurseurs de l'importance acquise par cette idée d'un espace spatialisé, d'un espace fait *lieu.*

Chambre(s) de Cire

Lors de l'exposition *Zeitloss* « Éternel » organisée par Harald Szeemann à l'Hamburger Bahnhof de Berlin (en 1988) Laib réalise sa première chambre en cire d'abeille nommée : *Für einen anderen Körper* « Pour un autre corps ». Cette même année, il crée une autre chambre de cire : *Passageway*, « Passage » pour le Carnegie International de Pittsburgh.[165]

Sa première chambre ne nous indique pas de lieu, celui-ci n'est pas nommé, seule la fonction est mentionnée : « pour un autre corps ». Pour la deuxième, seul le lieu est nommé, c'est un passage, mais physiquement, nous ne pouvons pas « passer », le corridor ne nous mène nulle part. Pour se mettre « à l'œuvre », le spectateur doit les parcourir en solitaire (l'échelle même de l'œuvre le requiert), soit physiquement, soit d'une façon plus métaphorique, avec l'intention de canaliser des changements d'ordre spirituel. C'est par exemple le cas des *Murs de cire* que Laib a commencé à réaliser à partir de 1989. Selon Marc Avrilla, si l'érection des murs ne permet pas le passage du corps du spectateur, son esprit lui est totalement libre les franchir. Avrilla se réfère donc à un mouvement interne, comme celui que met en œuvre l'imagination.

[165] En 1993, Le Kunstmuseum de Bonn organise une grande exposition de Laib, pour laquelle l'artiste crée une nouvelle chambre de cire - un espace contenant un escalier de cire d'abeille dont les marches s'élèvent jusqu'au plafond.

Laib explique qu'il existe une relation profonde entre les *Chambres de cire* et les peintures de Rothko, car rentrer dans une *Chambre de cire* c'est « être dans un autre monde, peut-être sur une autre planète et dans un autre corps. »[166] Modifiant les repères physiques de son visiteur, l'installation acquiert une dimension exceptionnelle en retirant le sujet de la temporalité ordinaire de son univers.

La force énergétique de l'œuvre dépasse la forme et le matériel. C'est ne pas uniquement du visuel c'est aussi et surtout du spirituel. Les *Chambres de cire*, se présentent comme des lieux de transmutation aussi bien physique que spirituelle. Guy Tossato argumente que par leur configuration, les *Chambres de cire* de Laib suggèrent une métamorphose des corps, c'est-à dire la préparation pour un voyage qui mène le visiteur d'un état à un autre.

Si avec les œuvres de pollen l'élément déclencheur était la couleur, dans les *Chambres de cire* c'est certainement l'odorat. Espace odorant et mystérieux « hors du monde », il sollicite tous les sens et prépare le corps à une sorte de transsubstantiation. L'odeur envahit l'espace et pénètre dans notre corps jusqu'au point de pouvoir percevoir olfactivement l'œuvre avant même de la voir, ou sentir que l'œuvre reste dans notre corps, alors que nous avons déjà quitte la salle d'exposition.

Les odeurs, de par leur nature évanescente et immatérielle ont le pouvoir de détruire les barrières physiques. Sans forme visible, une odeur ne « connaît » pas de distinctions comme intérieur/extérieur. L'odorat ne connaît pas de limites spatiales, ni de distances fixes, il ne fait pas la différence entre un dedans, un dehors ou un ailleurs. Il est certes possible de voyager dans le temps en sentant une odeur qui nous transporte. Chacun d'entre nous peut avoir des expériences de ce genre.

---

[166] En 2011, lors de sa participation à une série de conférences et de conversations avec des artistes, Laib a visité « The Rothko Room » pour la première fois. Expérience lui laissant une forte impression. Ainsi s'exprimait-il, après sa visite : « A wax chamber has a very deep and open relationship to Rothko's paintings, because to enter a wax room is to be in another world, maybe on another planet and in another body. For me it is a great honor to realize a wax chamber at The Phillips Collection—it is a very unique museum with a room dedicated to Rothko. » in *Laib wax room to open March 2, 2013, new permanent installation at the Phillips Collection,* 9 January 2013, http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=874

Le sens de l'odorat nous procure une immédiateté de la sensation. L'odorat ne filtre pas, il nous donne un accès direct au réel. Le vocabulaire de l'odorat est relativement peu développé comparé à celui des autres sens. L'odorat est moins « mis en langage », il a un caractère primaire, presque animal, il nous offre en quelque sorte la nudité du donné ; pour cela, nous pourrions dire que l'odorat en tant qu'expérience est essentiellement phénoménologique.[167] C'est pourquoi les œuvres qui travaillent avec l'odorat octroient une place capitale à l'expérience non médiatisée, non documentée. D'où la condition d'être *physiquement présents* aux œuvres. Quand nous sommes dans une *Chambre de cire*, notre corps est englobé dans celui de l'œuvre. Bien plus profondément que par un simple partage de l'espace avec l'œuvre nous sommes pénétrés par ce parfum de la cire qui nous imprègne jusqu'à ne faire plus qu'un avec la totalité de notre corps.

Tous nos sens se trouvent mis entre parenthèses, hors du monde extérieur. Les portions d'espace circonscrites par les *Chambres de cire* partagent toutes les mêmes qualités de silence, de mystère et de recueillement. C'est comme si les œuvres voulaient créer du repos pour générer du mouvement. Être (estar) dans une *Chambre de cire* est une possibilité d'accéder à un autre espace-temps, une dimension parallèle à la réalité visible qui peut conduire à une conscience accrue de soi et du monde fondée par l'œuvre.

> « Etre présent à l'expérience sensorielle – et donc sentir sensoriellement en général – est éprouver un être-avec qui se déploie en un sujet et en un objet. Le sujet sentant n'a pas de sensations mais en sentant, c'est lui-même qu'il atteint d'abord. Dans l'expérience sensorielle, se déploient en même temps le devenir du sujet et les événements du monde. Je ne deviens moi-même que dans la mesure où quelque chose se passe et il ne se passe quelque chose (pour moi) que dans la mesure où je deviens. Le présent du sentir n'appartient ni à l'objectivité ni à la subjectivité seule, il appartient nécessairement et toujours aux deux ensembles. Dans le sentir, le " Je " et le " monde " se déploient simultanément pour le sujet sentant ; dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde. »[168]

---

[167] Jim Drobnick, « Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art », in *Parachute* N° 89, Winter 1998, pp. 10-19. Même si le sens de l'odorat semble avoir ce caractère essentiellement phénoménologique, il est important de noter que l'odorat se revêt aussi d'une dimension culturelle qui peut changer d'un contexte à un autre, d'une communauté à une autre.

[168] Erwin Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie,* Trad. Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand. Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2000, p. 417.

Immergés dans l'œuvre, nous sommes obligés d'évoluer en son sein sans que notre regard ne puisse se porter au delà des choses, à leur horizon, nous sommes au contraire contraints de vivre le moment présent, ouverts à cet espace qui n'est pas l'espace de la représentation, mais un espace de l'expérience pour écouter le silence, regarder le vide, sentir le lieu et nous laisser émerveiller. Les œuvres montrent que l'être n'est pas l'immobilité achevée de Parménide. Notre intériorité est un *acte* toujours en exercice et auquel nous ne cessons de participer. L'acte est l'origine intérieure de nous-mêmes et du monde. Ainsi, c'est sur notre participation à l'acte créateur que se fonde notre liberté. Suivant Sartre et Lavelle l'existence prime sur l'essence. Si notre condition humaine est rivée au sol, assujettie à l'espace au temps et là a temporalité comme autant de dimensions de notre finitude, il est néanmoins possible de sublimer cette condition par l'imagination, par le vouloir du voyage, par l'expérience de l'art. L'horizon de l'attente a besoin de l'instant vertical de l'évènement. Les purs moments de présence sont brefs, la condition humaine est vouée à la distance, et donc à l'image. La recherche de l'instant présent demande un travail d'épure, une posture d'étonnement, d'émerveillement sans cesse renouvelé face au monde sensible. Se laisser émerveiller c'est exercer sa liberté. Nous considérons la présence comme intimement liée à l'idée de liberté. Le sentiment de présence au monde commence par une sensation d'élargissement du corps à tous les points de l'univers : verticalité et horizontalité perdent leur sens, il n'y a pas de début, pas de fin…

Un émerveillement devant la présence même des choses, le fait de leur venue à l'être. Chez Goethe, le *Dasein*[169] est indissociable à cet émerveillement. *Dasein* comme Vie, comme être, comme existence. C'est le miracle de la présence des choses offertes au regard humain. La grande chance de pouvoir dire *ich war dabei* « j'y étais ». Chez Heidegger ce n'est plus le *Dasein* qui va se penser à partir de l'existence, mais tout l'inverse. L'ampleur que prend le terme *Dasein* va de pair avec sa restriction à l'homme, délimitant le royaume d'une finitude qui est la nôtre. Il désigne l'être même de l'être

[169] Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles, op.cit.,* pp. 281-286.

que nous sommes, non pas au sens d'une identité, mais à la mesure de cet être que nous avons « à être » *zu sein*, avec mouvement, par le mouvement. Chez Heidegger « da » dans *Dasein* veut presque dire *zu* (vers). Le *Dasein* n'est jamais « localisé » mais *localisant*, il est à penser avec mouvement, comme praxis. Ce qui est en jeu avec le *Dasein* est une tâche à accomplir. Un Déploiement de nos racines supposées, un « root-unfolding », un intérêt à suivre l'ailleurs de l'œuvre par un glissement de la présence du monde à la présence au monde hors d'un temps linéaire, d'un flux perpétuel, d'un écoulement infini du temps. La temporalité renvoie nécessairement à la notion d'un temps linéaire, irréversible, uniforme, historique, profane, c'est pour cette raison que la durée selon Bachelard ne peut correspondre alors qu'aux aspects les plus pauvres de la conscience. Pour la pensée de la temporalité comme flux, la durée signifie l'écartèlement de la conscience entre la certitude implacable de la mort et le désir à jamais inassouvi d'éternité. C'est le postulat du temps-flux que Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*) critique : le passage du présent à un autre présent, nous ne le pensons pas, nous n'en sommes pas les spectateurs, nous l'effectuons. Chacun est soi-même le temps, un temps qui « demeure » et ne « s'écoule » ni ne « change ». L'expérience humaine du temps ne saurait se réduire au flux. Bachelard nous le dit, Il ne peut y avoir durée que par ouverture à l'éternité, au cœur de *l'instant*. C'est du présent et uniquement du présent que nous avons conscience, nous dit M. Roupnel.[170] Le temps n'a pour réalité que celle de l'instant.

Et l'instant des œuvres c'est celui du *Kairos,* l'instant fécond, le moment précis. Un instant dense et synthétique qui nous aide à coïncider avec le réel, avec le présent de la perception. Un temps intérieur, fait d'intensité. Un temps vécu et non pensé. L'idée d'un temps qui repose sur des instants décisifs. Des instants où nous pouvons saisir le sens profond des choses et la densité de l'être au présent, l'instant vertical de la poésie tant défendu par Bachelard, ou encore par Hans Georg Gadamer. Impression de vie, de réalité dégagée, un présent qui réveille. Privilégier le présent signifie que la vraie vie est dans *l'instant* et non dans l'état. Quelles que soient les formes de la vie, les étapes existentielles, c'est à chaque instant qu'en est donné le sens, dans l'évènement même

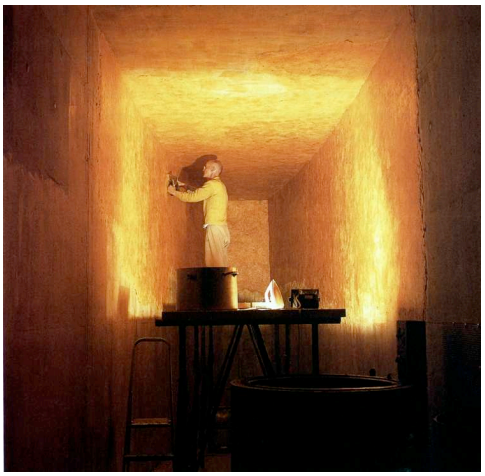
[170] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Librairie générale française,1994, p. 13.

par lequel nous le contractons. Cela vaut pour la joie pour le désespoir, pour l'angoisse comme pour la sérénité, chaque instant n'étant effectif que dans le temps présent du rapport à soi-même. Si le passé est un fantôme et l'avenir une illusion, le moment présent est –comme nous venons de le dire- affaire de liberté. Le présent est moins ce qui fait suite au passé, dans la paisible continuité d'un flux, que ce qui a la force de s'y opposer et de s'y arracher, dans la prometteuse discontinuité inaugurée par cette rupture. Le présent ne se conquiert donc que par un rapport vivant et conflictuel d'antagonisme au passé, hors de tout passéisme qui ne permet pas non plus au passé de se constituer comme tel. La totale présence à soi définie comme « l'être aujourd'hui » préserve du malheur celui qui vit « aujourd'hui ». La présence et le présent sont des outils d'un puissant soutien. Au présent ainsi compris, l'avenir est à-venir, « avenant ».[171]

À l'intérieur d'une *Chambre de cire* il se produit un oubli du temps au profit de « mon » temps, de ce temps présent qui est un éloge de la présence, du *Dasein*. La présence s'achève par une sorte d'ascèse où la personne se défait peu à peu des pensées parasites, pour devenir accueil et être accueillante. La personne laisse le monde parler à travers elle, refusant d'y mêler sa *« fable* » personnelle, ses sentiments et souvenirs, la présence de l'œuvre étant toujours sensible. Nous parlons de l'expérience du choc de la rencontre, qui soudain met en contact la personne et un fragment du monde, lorsqu'un élément du visible fait signe, semble s'offrir à la perception ; c'est le cas d'une œuvre comme celle(s) de Laib.

Œuvre liée à une inquiétude spirituelle, une quête de sens, une interrogation sur la fragilité des êtres et des choses. Un regard sur la condition humaine, sur le rôle de l'art sur la vie des hommes et la possibilité de congédier la tentation d'expliquer le monde (tâche de la métaphysique ou de la science), pour enfin vivre *l'instant* et s'y absorber pleinement.

[171] Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, *op.cit*.



L'artiste travaille sur les derniers détails d'une *Chambre de cire* permanente située près de sa maison au sud de l'Allemagne

La Chambre des Certitudes

"Cherche la réponse en ce lieu même d'où t'est venue la question"

Jalal-ud-din-Rumi

En 1988 Laib passe trois mois aux Etats-Unis en compagnie de sa famille. Sur place, ils visitent les déserts d'Arizona et du Nouveau-Mexique. Ces paysages donnent à Laib l'idée de concevoir une chambre de cire en pleine nature.

> « j'ai passé deux mois avec ma famille aux États-Unis et à la fin du séjour nous avons traversé les déserts du Nouveau-Mexique et de l'Arizona. Après toutes ces expositions, tous ces musées, ces galeries, tout cet art, nous nous sommes retrouvés au milieu de la solitude de ces déserts. C'est là que tout d'un coup l'art et notre existence ont pris une toute autre dimension. Cela m'a tellement touché que j'ai pensé qu'il devait exister d'autres possibilités que d'installer simplement une chambre de cire dans un musée. Et depuis je n'ai cessé de rêver d'en réaliser une dans cette sorte d'environnement. […][172]

[172] Propos extraits d'un entretien avec Necmi Sönmez, curateur indépendant, ami de Wolfgang Laib. L'intégralité de cet entretien figure dans le Catalogue *Wolfgang Laib* « *La Chambre des Certitudes* », Hatje Cantz, 2001.

En 1992, après des années de recherche d'un lieu, Laib, lors d'une exposition à laquelle sont invités Richard Serra, Richard Long, Lawrence Weiner et lui-même, fait part de son idée d'une chambre de cire dans la montagne à Jean-Louis Froment. Froment lui suggère alors de chercher du côté des Pyrénées.

Après de longues randonnées dans les Pyrénées à la recherche d'un site pour sa chambre de cire, il choisit la région du massif du Canigou, la montagne sacrée des Catalans, une région dotée de nombreuses églises et chapelles romanes ainsi que d'ermitages. L'endroit précis se nomme le Roc del Maure, un pic rocheux faisant face au Canigou, où l'on jouit d'une vue exceptionnelle au sein d'une végétation méditerranéenne sauvage. Pour son projet de *Chambre de cire*, Laib bénéficie de l'aide du Musée d'art contemporain de Nîmes.

En 1999, Harald Szeemann invite Laib à produire un carré de pollen de pissenlits à la Biennale de Venise. Durant l'été, Laib voyage en Allemagne pour y voir les paysages au milieu desquels Caspar David Friedrich a vécu et travaillé. À la fin de l'automne, les travaux commencent dans les Pyrénées. Le sentier qui grimpe au Roc del Maure est ouvert et la *Chambre des Certitudes* est terminée et inaugurée à la fin du mois de juillet 2000.[173]

La Chambre des Certitudes nous interpelle par la spécificité de sa création, par son lien direct avec le Land Art et la création des œuvres dans un lieu naturel. Ce changement institutionnel de l'œuvre qui devient un *lieu*, un ailleurs où se rendre, « leste » celle-ci d'une forte charge symbolique.

Pour la construction de la *Chambre des Certitudes*, Laib n'a pas voulu utiliser une grotte naturelle, car il voulait creuser dans la roche un espace abstrait, tâche qui n'a pas été simple. Pour ce faire, le travail d'exécution fut très ardu, car il s'attaquait là à du granit, une des roches les plus dures du monde. Mais, ce qui a beaucoup touché l'artiste, c'était l'engagement des ouvriers dans le projet. Ceux-ci étaient tellement fascinés par le projet, qu'ils ont accepté la difficulté sans aucun problème. Ce qui nous ramène à

[173] En 2004, Laib réalise une nouvelle chambre de cire dans la nature (près de son atelier) intitulée *Sans lieu, sans temps, sans corps.* Il réalise une autre chambre revêtue de laques birmanes noir et rouge, intitulée : *Where the land and water end* « Où la terre et l'eau finissent ».

l'intérêt de considérer l'œuvre comme une *participation*, comme un processus dans lequel il n'y a pas un créateur, mais toute une équipe qui s'investit. Dans le processus de construction de la chambre, il a fallu obéir aux lois de la matière par le fait que (contrairement à ce qui était prévu) la roche elle-même au cours du travail d'excavation a déterminé la forme de la chambre, avant que les parois de celle-ci ne soient recouvertes de cire d'abeille. Ici, plus de véritable référence à l'architecture, comme dans les *Chambres de cire* installées dans des espaces d'exposition, mais plutôt un espace totalement organique, un « hors du monde », un lieu de pèlerinage, et selon les mots de Guy Tossato, « une utopie réalisée ».

> « Placée au cœur de la nature et en même temps hors du monde, cette chambre de cire est en soi une utopie réalisée. Elle dit la supériorité du rêve face à toute réalité, et par la déleste le réalité du poids de siècles de rationalisme. Le Paysage sublime que l'on découvre en sortant de la chambre du Roc del Maure est un paysage de premier jour du monde. Rien ne porte encore un nom et les yeux qui le voient viennent de s'ouvrir. La magie de la création est intacte. Et dans l'air flottent des parfums de fleurs, de miel, et de Terre promise. »[174]

Massif du Canigou

Le petit sentier étroit qui mène à la chambre donne la possibilité de découvrir la flore et la faune des Pyrénées Orientales. La vue est totalement dégagée sur le Massif du Canigou, le paysage paraît se déployer hors du temps et hors de l'espace de l'humanité. Ce sont des terres de solitude, non peuplées. Elles rappellent aux hommes leur commune mesure : minuscule. Le sentier nous permet d'interroger un « autre » niveau de réalité. Les sentiers sont présents tant dans la culture bouddhiste que dans les

[174] Guy Tossato, « L'autre printemps », in *Wolfgang Laib*, Musée de Grenoble, *op.cit*.

traditions chrétienne et islamique, ils sont à la source du parallèle entre cheminement réel et cheminement spirituel.

Un jour, Laib a visité la chambre en compagnie de Guy Tossato, et au moment de leur arrivée Tossato lui a dit: « on a le sentiment incroyablement irréel de se retrouver dans un monde tout autre », ce à quoi Laib lui a répondu: « tout est quand même beaucoup plus réel ici que dans notre vie quotidienne. N'est ce pas magnifique de voir comment le spirituel se fond dans le réel. N'est ce pas ce dont j'avais toujours rêvé ? » [175]

Aller à la rencontre de cette chambre, c'est se défaire d'automatismes, s'engager dans le réel, être un avec son corps. *La Chambre des Certitudes* est une expérience physique et sensorielle suscitée pour elle et par elle. Pour y arriver, nous devons traverser ces paysages au rythme de la marche en suivant notre corps et sa progression. Gravir le sentier c'est sentir d'une manière plus aiguë notre respiration, le rythme de notre souffle. Nous arrêter pour reprendre souffle, pour contempler l'immensité et être conscients à chaque pas des sensations que nous sommes amenés à éprouver durant l'ascension du site, tout cela participe déjà de l'expérience que procure l'œuvre. Ce faisant, nous ne sommes conditionnés que par notre choix d'être là, de nous approcher des activités ritualisées qui construisent l'univers plastique et la vie de Wolfgang Laib, pour mieux appréhender l'univers de l'œuvre. C'est un exercice (aussi physique que spirituel) qui redonne au temps son espace et au corps la mesure de ses possibilités et de ses limites.

La Chambre des Certitudes est un lieu qui à la fois demeure et change au fil du temps, une œuvre qui permet l'interpénétration du soi avec ce fragment du monde. Par le dépaysement qu'elle induit, elle nous interroge, elle met l'accent sur la complexité de notre expérience, sur ce en quoi notre regard peut être modifié. Elle éveille en nous des images de la grotte qui proviennent de l'imaginaire lié au repos. Rêverie sous le signe

[175] Catalogue *Wolfgang Laib "La Chambre des Certitudes"*, Hatje Cantz, 2001.

d'un repos protégé et tranquille. Une fois à l'intérieur, la grotte apparaît comme un espace d'intimité, elle devient une métaphore de la maternité, de la Terre-mère.

> « La grotte reste un lieu magique et il ne faut pas s'étonner qu'elle reste un archétype agissant dans l'inconscient de tous les hommes. » [176]

Gaston Bachelard compare les cavernes à des bouches et à des oreilles. A l'intérieur de celles-ci, de multiples sons nous parviennent : sifflements, mugissements, grondements ou gémissements. La *Chambre des Certitudes* pourrait être un oracle naturel que nous devrions écouter pour régler sur elle le langage humain. La vraie contemplation nous apparaît posséder une dimension auditive. Elle représente un véritable exercice d'écoute, une maîtrise de l'attention qui éloigne toute pensée, tout jugement parasites. L'expérience des œuvres soustrait la pensée du temps conventionnel, plongeant les sens dans un « outre-temps » où se mêlent présent et éternité.

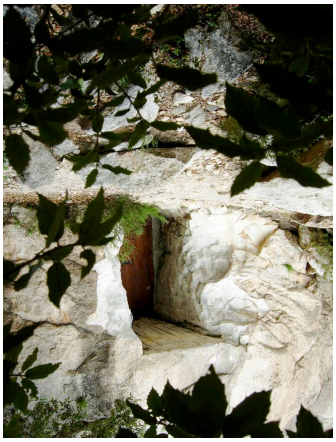
> « Je dirais que s'il fallait trouver quelque chose de comparable, ce ne serait pas dans notre siècle. Probablement plutôt parmi les choses que les hommes ont faites il y a 5.000 ou 8.000 ans. Je crois que ces hommes, qui appartenaient à des cultures complètement différentes, créaient souvent des lieux de cette sorte et qu'ils étaient mus par le même genre de sentiments. Je crois que ce lieu reflète quelque chose de semblable à ce qu'il y avait il y a 5.000 ans par exemple. C'est très beau. Je crois qu'il est important que cette sorte d'exigence soit encore possible en l'an 2000. Aujourd'hui, dans la vie actuelle et dans l'avenir, avec tout ce que nous connaissons et vivons à notre époque, c'est important et particulièrement nécessaire. »[177]

La Chambre des Certitudes, Cire, bois, 2 x 4,50 x 3m, Roc del Maure, Massif du Canigou, 2000

[176] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op.cit.*, p. 202.
[177] Catalogue Wolfgang Laib "La Chambre des Certitudes", *op.cit.*

La création de cette chambre semble concrétiser une réflexion autour du temps, de son flux, de la nécessité de s'en extraire comme préalable à la conscience. La nécessité pour l'homme pour retrouver *son temps*, pour *être le temps*. Pour coïncider avec lui-même, fonder ses rythmes propres et se retrouver dans quelque chose de plus vaste et de plus énigmatique que l'individu. L'expérience d'un lieu qui confine au sacré. Le(s) lieu(x) sacré(s) comme une ouverture permettant de voyager d'une région cosmique à une autre, qui fonde une rupture avec l'homogénéité de l'espace et du temps. Rupture montrant que toute durée véritable est essentiellement polymorphe ; l'action réelle du temps réclame la richesse des coïncidences, la syntonie des efforts rythmiques, la vie et la communion avec des lieux qui pourraient nous donner une certitude, des *certitudes*. L'expression d'un état d'esprit hors doute. Au fait de croire à quelque chose qui n'a pas besoin d'une preuve objective pour exister « réellement ».

> « Sortir à nouveau à la grande lumière est comme une seconde naissance. Ce faisant, le monde apparaît chargé de sens, moins opaque, moins étranger. Chaque chose que notre regard effleure désormais semble porteuse d'un message, un message de vie et d'espoir. Telle est la leçon de cette expérience extraordinaire, car ainsi sont les visiteurs de la Chambre de cire, le cœur plein de doutes et de questions durant leur cheminement vers le Roc del Maure, plein de joie et de certitudes à leur retour. »[178]



La Chambre des Certitudes, Cire, bois, 2 x 4,50 x 3m, Roc del Maure, Massif du Canigou, 2000.

[178] *Ibid*.

Conclusion

Après avoir analysé en détail l'univers plastique de Wolfgang Laib, nous avons tenté d'exposer toute la complexité de son travail pour trouver dans celui-ci de nouvelles pistes sur notre être-au-monde. Nous nous sommes penchés sur la portée et la singularité d'une œuvre que nous croyons à la fois actuelle et résolument en dehors du temps.

Dans notre première partie, nous nous sommes intéressés à la matérialité de l'œuvre et son rapport à l'énergie ainsi qu'à sa puissance symbolique. Nous avons trouvé dans le mariage entre la forme et les substances des œuvres une *mise en œuvre* de l'imaginaire lié aux quatre éléments et une conception de l'art qui tient avant toute chose à la monstration, à l'élémentaire, et au dialogue avec la matière. Et pour que ce dialogue ait lieu, nous avons fait appel au corps.

Au sujet du corps, la deuxième partie de ce mémoire s'est concentrée sur l'indéniable importance de celui-ci, tantôt dans le processus de création des œuvres, tantôt dans l'appréhension de celles-ci. Grâce à une alliance entre le corps - que nous avons décrit comme un corps humain subjectif et individué - le souffle et son rythme et l'organicité du processus de création (et d'interprétation) des œuvres, nous avons montré que l'œuvre de Laib est représentative d'une conception de la Vie liée à un profond respect de toute chose et de tout être. Une œuvre consciente du caractère éminemment processuel de la perception et de la compréhension ; de l'aspect phénoménologique de notre vie dans le monde et de notre rencontre avec l'art. Par l'analyse des œuvres et des concepts clés tels que le mouvement, le repos, l'attention, et la pratique artistique comme une forme d'ascèse, nous avons décrit *une* expérience de l'art qui met la réalité entre parenthèses pour que nous puissions construire « le » sens des œuvres ; un sens toujours immanent au travail réalisé par nos sens, par le concours de notre corps et le dialogue qu'il établit avec la matérialité des œuvres et la « spiritualité » de celles-ci.

Appuyés sur la conception du corps et de l'habiter comme un habiter ouvert au monde, nous nous sommes concentrés dans la dernière partie sur l'idée de l'ailleurs *comme* présence. Nous nous sommes ainsi penchés sur des œuvres qui éveillent à notre avis une conscience, une exigence de présence à ce voyage qu'est l'œuvre. Si la présence est essentiellement affaire de philosophie et de religion, quelle est alors la présence, cette grande interlocutrice de l'art de Laib, cette présence qui *fait* l'œuvre, et qui permet l'expérience ? Nous avons tenté de définir une réponse en développant l'idée d'un ailleurs comme véritable *lieu* où se rencontrent l'espace-temps de l'œuvre et la *personne* qui s'immerge dans le monde créé par l'œuvre.

Cependant, nous aurions aimé approfondir notre analyse de *l'ailleurs comme présence*, tâche qui n'a pas été possible, étant donné les contraintes formelles du mémoire ainsi que le temps qui nous était imparti pour la recherche, la lecture et la rédaction. Avec la présence, ce qui est difficile, c'est, comme pour le silence, de *la réaliser*. Nous voudrions souligner que la présence se construit par un dialogue entre le passé et le présent, c'est-à-dire que si nous parlons de « présence » nous sommes toujours en train de récréer celle-ci, qui se conçoit donc comme un lieu « réel », inscrit au sein du présent à la faveur du retour du passé. Ce que nous ramenons à la conscience n'est jamais l'expérience elle-même, mais seulement son souvenir. C'est là où réside la difficulté d'un tel sujet, cet écart qui existe entre l'expérience esthétique elle-même et le récit de celle-ci.

Un autre sujet qu'il serait intéressant d'étudier serait celui de la place de la critique. Comment ce genre d'œuvre peut se concevoir comme véhicule d'une critique. Comment s'opposer à la fétichisation de l'art et de l'objet esthétique si même les œuvres grâce auxquelles les artistes tentent de s'y opposer sont elles-mêmes encadrées par le marché de l'art. Il ne faut pas ignorer qu'un pot de pollen est vendu 12.500 $(USD), ce qui est à la fois contradictoire par rapport à la démarche de Laib et cohérent avec la marchandisation de notre monde. Actuellement, les préoccupations révolutionnaires ne sont pas aussi présentes dans le travail des artistes qu'il y a cinquante ans. Nos regards ont changé, notre relation à l'art faisant bon ménage avec la

médiatisation de l'information, sa hâte constante, sa propension à tout enregistrer, et l'obstruction paradoxale à laquelle se livrent les médias, nous présentant les œuvres de la façon la plus nette, la plus immédiate possible, alors même qu'ils détournent notre rapport à cette même œuvre en le dématérialisant.

Si nous croyons à cette universalité des substances employées par Laib et à la portée ontologique de sa quête en tant qu'artiste, nous doutons que tout un chacun puisse faire l'expérience d'une telle œuvre. Une œuvre d'art n'est pas seulement appréhendée par une réception corporelle directe, mais par rapport au langage qu'elle matérialise. N'oublions pas que l'objet esthétique est toujours langage, et même s'il utilise du vivant pour le transmettre, il ne peut pas être réduit au vivant[179].

L'œuvre de Wolfgang Laib nous introduit dans un monde qui se conçoit avant tout comme un rapport au Monde, une expérience du temps et de nous-mêmes qui nous manquent de plus en plus. Nous qui sommes si pressés et sollicités par des rythmes étrangers, étrangers à nous-mêmes parce qu'ils nous sont imposés et ne disent rien de nous.

[179] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op.cit*.

Bibliographie

Ouvrages généraux

ADORNO, Théodor *Théorie esthétique*, Trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire,* Trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 2002.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté,* Paris, J. Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, J. Corti, 1994.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*. Paris, J. Corti, 1985.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos, essais sur les images de l'intimité,* Paris, J. Corti, 1994.

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée,* Paris, PUF, 1980.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, Tome I. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochiltz, Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

BEUYS, Joseph, Harlan, Volker *Qu'est-ce que l'art ? ,* Paris, L'arche, 1992.

BEUYS, Joseph, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art,* Paris, L'arche, 1988.

BLOCH, Ernst, *Traces,* Trad. Pierre Quillet, Hans HildenBrand, Cher, Gallimard, 1998.

BUCKMINSTER FULLER, Richard, *I Seem To Be a Verb*, 1970.

BRUCKNER, Pascal, *l'Euphorie perpétuelle, Essai sur le devoir du bonheur*, Paris, Grasset, 2010.

CELANT, Germano, *Giuseppe Penone*, trad A. Machet, Milan-Paris, Electa-L & M. Durand-Dessert, 1989.

DAGOGNET, François, *Rématerialiser*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989.

DELEUZE, Gilles *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie,* Paris, Éditions de Minuit, 2001.

DESIKACHAR, T.K.V, KRUSCHE, Hellfried, *Freud et le Yoga, entretien entre un maître de yoga et un psychanalyste*, Trad. Margot et Oliver Defrain, Saint-Raphaël, Éditions Âgamât, 2011.

DEWEY, John**,** *L'Art comme expérience*, Trad. Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être Crâne, lieu contact pensée, sculpture,* Paris, Les éditions de minuit, 2000.

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *Tome I. L'objet esthétique,* Paris, PUF, 2001.

DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2001.

DUQUE, Cecilia, *Maestros del arte Popular Colombiano*, Bogotá, Suramericana, 2010.

ELIADE, Mircea, *Patañjali et le yoga*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2004.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Cher, Gallimard, 2012.

EPICTÈTE, *Entretiens Livres I à VI*, Texte établit et Traduit par Joseph Souilhé, Paris, Gallimard, 2009.

FERRY, Luc *Qu'est-ce qu'une vie réussie,* Paris, B.Grasset, 2002.

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método,* Salamanca, Sigueme, 2006.

GADAMER, Hans Georg, *Antologia,* Salamanca, Sigueme, 2001.

HEIDEGGER, Martin, « Bâtir Habiter Penser » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

HEIDEGGER, Martin, *Remarques sur art, sculpture, espace*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2009.

HENRY, Michel, *Philosophie et phénoménologie de la perception: essai sur l'ontologie Biranienne,* Paris, PUF, 2003.

HENRY, Michel, *Auto-donation, Entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004.

KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondus,* Trad. Jeff Kelley, Jacques Donguy, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

KAPROW, Allan, *Essays on the bluring of art and life,* Los Angeles, University of California Press, 1993.

LAO-TSEU, Tao Te King, Trad. Stephen Michell, Paris, Synchronique Éditions, 2008.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existent*, Mayenne, Librairie philosophique J. Vrin, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice *L'œil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice *Notes de cours* (1959-1961), Paris, Gallimard, 1996.

PAREYSON, Luigi, *Esthétique Théorie de la formativité,* Trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Ruel d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure, 2007.

PATOCKA, Jan, *Papiers phénoménologiques*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1995.

PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2008.

PUTHOMME, Melanie, *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2003.

SARASWATI, Swami Satyananda, *Kundalini Tantra*, Paris, SWAM Editions, 2007.

SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*, Paris : Éd. de l'éclat, 2007

STRAUS, Erwin, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie,* Trad. Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand.Editions Jérôme Million, Grenoble, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà bien et mal*, Trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus,* Trad. Gilles-Gaston Granger, Bertrand Russel, Paris, Gallimard*,* 2002.

Articles

ARTNER, Alan G, « Laib Strives To Balance Inner, Outer Worlds », in *Chicago Tribune,* November 23, 1990.

CARPENTER, Kim, « A Detail of the Infinity : The Art of Wolfgang Laib » in *German Life*, December 2007-January 2008.

DEBAILLEUX, Henri-François, « Eclats de riz » in *Libération*, 8 août 2008.

DURAY, Dan, « Wolfgang Pluck: Artist Laib Brings Pounds of Pollen to MoMA » in *The New York Observer*, pp. B1, B 5 21 January 2013.

DROBNICK, Jim, « Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art », in *Parachute* N° 89, Winter 1998.

FARROW, Clare, « There is no beginning and no end. », *Wolfgang Laib: A Journey*, Stuttgart, Germany, Edition Cantz, 1996.

GALLOWAY, David, « Pollen alert » in *ArtNews*, Octobre 2000.

JUDD, Donald, « Specific Objects », in *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991.

MAUSS, Marcel, (1782-1950) « Les techniques du corps » (1936), *Sociologie et anthropologie,* PUF, 1997.

MELNIK, Bodo.C, « Milk- The promoter of chronic Western diseases » in *Med Hypotheses*, vol. 72, 2009.

MORRIS, Robert, « Anti Form », in *Artforum***,** Avril, 1968.

OTTMANN, Klaus, « The Solid and the Fluid. Bartlett, Laib, Kiefer », in *Flash Art*, Vol. 5, N° 123, Summer, 1985.

OTTMANN, Klaus, « Spiritual Materiality: Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms » in *Sculpture magazine*, April 2002

OTTMANN, Klaus, « Turin Goes Vedic » in, *Art in America*, Novembre 2009.

TAYLOR, J. A., « Koans of Silence: The Teaching Not Taught » in *Parabola Magazine*, vol. 24, N°. 2, Summer, 1999.

TIBERGHIEN, Gilles A, « Site, paysage, sculpture », in *Les échelles du paysage*, Rennes, PUR, 1993, p.63.

TOMKINS, Calvin. « A Question of Human Presence » in *The New Yorker*, June 1997.

TOSSATO, Guy, « L'autre printemps », in *Wolfgang Laib*, Musée de Grenoble, Actes Sud, 2008.
Wolfgang Laib, Pollen from Pine, The Matrix Program, University of California, Berkeley Art Museum, 2000.

STEVENS, Mark, « Wolfgang Laib: Bee-ing and Nothingness », New York, 8 June 1998.

SZEEMAN, Harald, « Du Mariage mystique à l'énoncé plastique », in *Wolfgang Laib,* ARC/Musée d'art moderne, Paris, 1986

Entretiens

« Wolfgang Laib: Returning to What Is », Darren James Jorgensen, An Interview with Wolfgang Laib, in *e-maj* issue 1 July-December 2005.

« Time, space, existence, a conversation with Wolfgang Laib », Peter Lodermeyer, march 2008.

« Making the Ideal Real, A Conversation with Wolfgang Laib », Sarah Tanguy, in *Sculpture Magazine,* Vol.20 N°.4, May 2001.

« Wolfgang Laib, Entretien avec Suzanne Pagé », in *Wolfgang Laib,* ARC/Musée d'art moderne, Paris, 1986

« Wolfgang Laib interrogé par Démosthènes Davvetas », in : *Dialogues,* Paris, Au même titre éditions, 1997.

« Le détour d'un grec par la Chine », entretien avec François Jullien recueilli par Richard Piorunski et Bill Gater à l'hôtel Tôkyô Daiichi, Shimbashi, le 25 janvier 1998.

« Olafur Eliasson, Beyond Nordic Romanticism » entretien avec Angela Rosenberg, in *Flash Art*, vol.36, no.230, mai–juin 2003.

« Conversation », Harald Szeemann, in *Wolfgang Laib. A retrospective*. Catalogue de l'exposition temporaire : Hirschorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Catalogues

Wolfgang Laib, in *Light Seed*, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1990

Wolfgang Laib "La Chambre des Certitudes", Hatje Cantz, 2001.

Wolfgang Laib, Ailleurs, Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, Allemagne, Dr.Cant'zsche Druckerei, Ostfildern-Ruit, 1999.

Wolfgang Laib : without place, without time, without body, Musée de Grenoble, 5 juillet-28 septembre 2008.

Wolfgang Laib : passage, CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, exposition du 4 décembre 1992 au 28 février 1993.

Discours

EMERSON, Ralph Waldo *The American Scholar* 1837.

TAGORE, Rabindranath *The Crisis in Civilization*, 1941.

Pages Web

Articles

BRUSATIN, Manlio « Couleurs, histoire de l'art », in *Encyclopædia Universalis,* *http://www.universalis.fr/encyclopedie/couleurs-histoire-de-l-art/*

FILLIOZAT, Jean, « Ayurveda », in *Encyclopædia Universalis* http://www.universalis.fr/encyclopedie/ayurveda/

LE RIDER, Jacques « Crise du langage et position mystique : le moment 1901-1903, autour de Fritz Mauthner », in *Germanica*, http://germanica.revues.org/545

RAMADE, Bénédicte, « Installation», in *EncyclopædiaUniversalis* http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/

ROMEYER DHERBEY, Gilbert, « Notre époque est-elle matérialiste ? » in *Revue de la B.P.C,* Février, 2005, http://www.philosophiedudroit.org/romeyer,%20materialisme.htm

« Chambre des Certitudes », http://www.waxroom.fr/aewl.php

Entretiens

Entretien: Klaus Ottmann, in: *Journal of Contemporary Art,* New York, Novembre 1986. http://www.jca-online.com/laib.html.

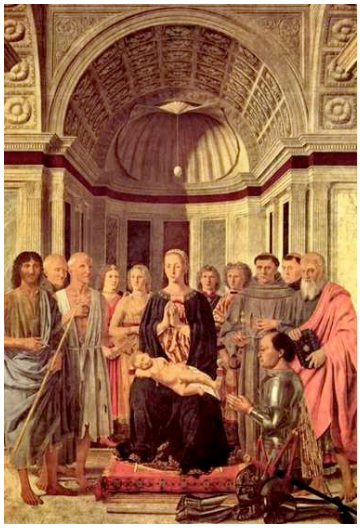
Vidéos

MoMa Multimedia: *Behind the scenes: Wolfgang Laib.* http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1340

Philipps Collection Multimedia: *Installing de Laib Wax Room.* http://www.phillipscollection.org/press/

Annexes

Wolfgang Laib, *Brahmanda* 1972, Pierre noire, 68 x 68 x 120 cm



Piero della Francesca, *La Sainte conversation* (1472-1475), Huile sur bois, 248 x 170
Pinacoteca di Brera Milan

1. *Brahma* en Sanskrit signifie « le plus grand » ou "l'Univers », *anda* signifie œuf. *Brahmanda* signifierait alors « L'œuf le plus grand », l'œuf-monde, la vie à partir de laquelle l'Univers est né.
2. Nous avons cité dans notre première partie ce tableau de Piero della Francesca, faisant allusion à la représentation symbolique de l'œuf, liée à la représentation de l'Univers telle qu'elle fut élaborée par la pensée ésotérique du XVe siècle.

1. Wolfgang Laib dans son Atelier au sud de l'Allemagne.
2. Wolfgang Laib dans sa maison, accompagné d'un *Brahmanda.*

Wolfgang Laib installe son œuvre « Pollen de noisetier » avec du pollen qu'il a récolté pendant une période de 20 ans. Musée d'Art Moderne (MoMa), New York, 2013.

***

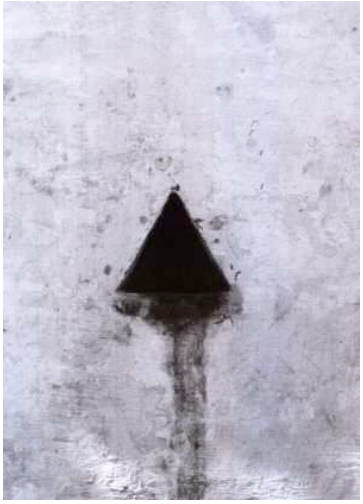
1-2. Wolfgang Laib, *Pierre de lait*, atelier de l'artiste, 2013.
3. Installation, *Sans lieu, sans temps, sans corps*, Gwangju Biennale, 2012.

Repas de riz, *Escaliers*, Assiettes de laiton, riz, pollen, Bois, laque birmane noire, Galerie Mirchandani, Mumbai, Décembre 2011

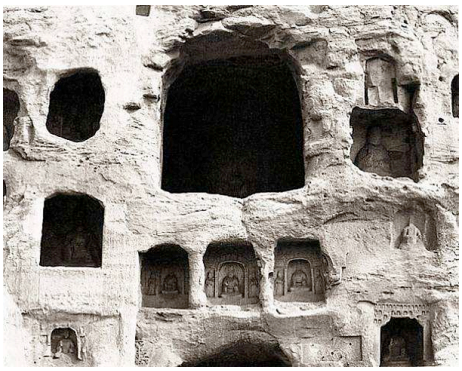
Treppe, « Escaliers », 2006, Bois, laque birmane noire, 280 x 184 x 64 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris-Salzburg

Sans titre, 2006 – 2007, Cire d'abeilles, bois, **h:** 345 x **w:** 180 x **d:** 70 cm / **h:** 135.8 x **w:** 70.9 x **d:** 27.6 in, Buchmann Galerie, Berlin-Lugano

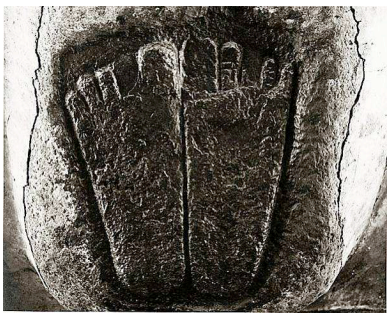
Maison de riz, 2007-2008, Granit indien, riz, suie, huile, **h:** 17 x **w:** 16 x **d:** 226 cm / **h:** 6.7 x **w:** 6.3 x **d:** 89 in, Buchmann Galerie, Berlin-Lugano



Tombeau près de Tiruvannamalai, au sud de l'Inde, 2001, Photo noir et blanc, épreuves aux sels d'argent
40, 5 X 29, 4 cm



Datong, China, 1997, tirage argentique, Galerie Lelong, Paris



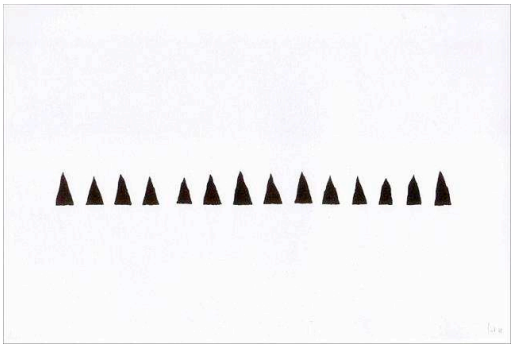
Poonar Hill, South India, 2001, tirage argentique, Galerie Lelong, Paris

Hampi, Sud de l'Inde, 2001, tirage argentique, 27,5 x 36 cm, Buchmann Galerie, Berlin-Lugano

Wohin gehst Du? , « Où vas tu ? » 2007, Granit indien, riz, curcuma, suie, huile, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris-Salzburg

Pagoda Bagan. Myanmar, 2002, tirage argentique, Galerie Lelong, Paris

Montagne de pollen de noisetier, 2006, Buchmann Galerie, Berlin-Lugano



Sans titre, 2008, pastel et crayon sur papier, **h:** 80 x **w:** 120 cm / **h:** 31.5 x **w:** 47.2 in, Buchmann Galerie, Berlin-Lugano

« La relation entre mes dessins, photographies et sculptures est en même temps, extrêmement proche et complexe. Les photographies sont bien souvent des esquisses, ou elles enregistrent quelque chose qui pourrait soudainement apparaître dans mon travail quelques années après. » Texte original: « The relationships between my drawings, photographs, and sculptural works are extremely close and complex at the same time. The photographs are often like sketches, or they record something that might suddenly appear in my work only years later. » Traduction personnelle. http://www.artslant.com/ber/events/show/176467-fotografien

Je soutiendrai le monde entier
Grâce aux plantes porteuses de vie
Qui jailliront hors de mon corps
Lors d'une grande crue

MARKANDEYA PURANA

La chose au monde la plus souple
Surpassera de plus rigide
La chose au monde la plus vide
Surpassera la plus chargée
De là vient un enseignement :
L'immobilité est supérieure à l'agitation
Le silence est supérieur à la parole

En vérité rares sont ceux qui se tiennent immobiles
En vérité rares sont ceux qui demeurent silencieux
C'est pourquoi je dis :
En vérité rares sont ceux
Qui reçoivent la richesse de ce monde

TAO TE KING