

## **Les dispositifs immersifs : de l'espace carcéral à l'échappée odorante**

*par Hélène Singer*

De nombreuses œuvres contemporaines prennent la forme d'un dispositif où le spectateur est immergé dans un espace clos dans lequel lui sont proposés des stimuli sensoriels, parfois désagréables. Comment distinguer alors ces « œuvres à sensations », créées pour remettre en cause ses repères spatio-temporels et tester son esthésie, de simples expériences scientifiques ? Certaines œuvres se présentent comme un parcours à suivre, où chaque étape propose certaines sensations prédéfinies par l'artiste. Quelle est alors la marge de manœuvre du spectateur et comment peut-il, dans ces conditions, créer son propre espace, exprimer sa sensibilité, laisser finalement libre cours à son corps sensible ? Le trouble au cœur de la relation esthétique ne serait possible qu'au sortir de l'œuvre, quand la mémoire physique ouvre sur la mémoire sensible de notre histoire. Enfin, certains dispositifs font appel à l'odorat, en diffusant des senteurs. Comment ce sens, considéré comme le plus « ancestral », agit-il sur notre corps et n'est-il pas celui qui est à même de nous toucher directement, de faire renaître en nous des moments intimes par un phénomène de « madeleine Proust odorante » ? Ces dispositifs nous permettraient une exploration de notre corps sensible.

### **1 – De l'expérimentation scientifique à l'expérience sensible**

#### **1.1 - L'espace vide engendrant une sensation physique scientifiquement explicable**

Bill Viola fut l'un des premiers à proposer comme œuvre une expérience physique : son installation *Hallway Nodes* (*Nœuds de couloir*, 1973), se présente comme un couloir de sept mètres de long contenant à chaque extrémité des enceintes, qui diffusent deux ondes sonores de cinquante Hertz, des fréquences très basses correspondant à des sons comptant parmi les plus graves, à la limite de l'audible. Le visiteur est invité à prendre ce couloir sonore pour ressentir physiquement le son. Il le percevra moins par l'ouïe que par l'effet vibratoire qu'il crée sur son corps : « *Aux extrémités du couloir, la pression sonore sera à son maximum, avec une force d'expulsion – alors qu'au centre les oscillations (vitesse des particules) seront maximales (avec une pression minimale)... Ceci crée des densités variables de « résonance » dans l'espace – c'est-à-dire des points nodaux qui (à cette fréquence) seront « ressentis » autant qu'entendus* ». Cette description de l'œuvre montre sa complexité scientifique. A l'inverse de La Monte Young qui utilise ses connaissances techniques sur le son et la lumière pour développer chez le spectateur un sentiment de plénitude<sup>1</sup>, Bill Viola les utilise pour tester notre endurance physique. Cette œuvre est d'ailleurs interdite aux personnes sujettes aux vertiges. En utilisant la force de pression acoustique, il teste la limite de notre corps physique, notre capacité de perception : jusqu'où nos sens peuvent-ils capter les ondes, et jusqu'où notre corps peut-il

---

<sup>1</sup> Ces dispositifs immersifs le plongent dans un état psychique particulier qui l'extrait de la réalité. Dans la *Dream House* (1990) conçue en partenariat avec Marian Zazeela, le spectateur pénètre pieds nus dans une salle baignée d'une lumière artificielle rose, et un vrombissement intense crée des vibrations le long de son corps.

les supporter ? Plus qu'une œuvre qui touche notre corps sensible, elle est une réflexion conceptuelle, basée sur des données scientifiques testées *in vivo*, sur la réalité de notre corps physique. La perception devient une donnée à analyser.

La jeune artiste Micol Assaël propose des dispositifs qui se confondent avec des expériences scientifiques : elle met en œuvre des lois physiques qui procurent au spectateur des réactions et sensations inquiétantes et désagréables. La dangerosité apparente de l'expérience fait aussi naître chez lui un malaise, un trouble psychologique. Dans son dispositif *Chizhevsky Leçons* (2007), l'artiste fait appel à la science physique et la mécanique, plus particulièrement aux grandes découvertes et inventions devenues surannées, pour faire vivre au visiteur un temps d'incertitude, d'insécurité, de découverte. Le titre fait référence à Alexander Chizhevsky, scientifique russe du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui concentra ses recherches sur l'influence de l'ionisation de l'air sur l'homme, et la corrélation entre les activités solaire et humaine. Si le matériel nécessaire à l'œuvre renvoie à toute une imagerie fantasmagorique du progrès technique du siècle dernier, ce dispositif a paradoxalement demandé cinq ans de travail à des ingénieurs russes du Moscow Power Institute. Le spectateur entre dans une salle après avoir signé une décharge l'informant du danger encouru. Il entend d'abord un bruit sourd et grondant puis ressent un chatouillement sur sa peau et ses cheveux parfois se dressent. Cette ambiance électrique, comme dans l'attente d'un orage qui crèverait la lourdeur et l'épaisseur de l'air, est créée artificiellement par un générateur, un transformateur et des plaques de cuivre, seuls éléments visibles dans cet espace vide. Ce système transforme les particules d'air en anions (ions chargés négativement), créant une charge électrostatique dans l'espace, qui à cette dose n'est pas dangereuse mais inquiétante. La rencontre avec l'autre peut produire de petites décharges, accompagnées d'étincelles. L'angoisse due au fantasme d'électrocution se mêle au plaisir de vivre une expérience inédite. En quoi cette expérience électrostatique, qui sous une autre forme fait la joie des jeunes visiteurs du Palais de la Découverte, est-elle artistique ? Au-delà de nous proposer de ressentir corporellement des lois physiques, l'artiste nous met dans une situation où l'on se teste soi-même : comment réagit-on ? Pourquoi avons-nous peur, ou bien cela nous amuse-t-il ? Le commentaire nous dit : « *Ici, pas de contemplation mais une exacerbation des sensations, une expérimentation intense de son propre corps, de son rapport à l'espace et à l'autre* »<sup>2</sup>. La rencontre électrique avec l'autre met en lumière (en étincelles !) ce que nous ne voyons pas et qui fait l'existence : la force électrique à l'origine de l'univers et de notre activité cérébrale.

Ces dispositifs prennent la forme d'expériences scientifiques sans en avoir la fonction, du fait qu'il n'y a pas de résultat objectif à en tirer. Ces expériences ne sont pas destinées à l'enrichissement cognitif de l'artiste mais à celui sensible du spectateur. Aussi, l'opposition traditionnellement établie entre la science qui manipule les êtres de manière objective et froide, et l'art qui dévoile un rapport singulier et sensible au monde, est ici remise en cause. L'expérience scientifique ne se fonderait pas dans

---

<sup>2</sup> Extrait du communiqué de presse de l'exposition collective « Gakona » au Palais de Tokyo (du 13 février au 3 mai 2009), où était présenté ce dispositif.

l'expérience sensible, mais déboucherait sur elle. Au travers de réactions physiques communes à tous et scientifiquement explicables, le spectateur s'interroge sur sa réaction, c'est-à-dire son rapport avec son corps. Il s'agirait cependant toujours d'une réflexion sur nos sens, plus que d'une ouverture sur notre corps sensible, qui garde en lui le mystère de nos sensations difficilement communicables.

## **1.2 - Le parcours obligé : le spectateur prisonnier des contraintes du dispositif**

Certains artistes proposent un parcours guidé où le spectateur vit des situations éprouvantes, physiquement et psychologiquement. Au contraire des dispositifs précédemment cités, la réflexion sur notre constitution physique en est absente. L'œuvre est un lieu d'action, de sensations, et non de pensée, comme le résume l'artiste allemand Gregor Schneider : « *Je considère que l'action est supérieure à la pensée* ». Ainsi convoque-t-il régulièrement dans son travail les lieux carcéraux : comment en effet construire une pensée, quand notre espace vital - habitable mais aussi mental, social, sentimental - est réduit ? En 2007, l'artiste transforme les sous-sols du Musée d'art contemporain K21 de Düsseldorf en une prison, un enchaînement de salles aseptisées rappelant les cellules d'isolement de Guantanamo Bay. Ces espaces vides plongés dans le noir total ou dans une blancheur éblouissante, en métal ou insonorisées, s'apparentent à des cellules-douches et chambres froides, évoquant la privation sensorielle et sociale propre à la « torture blanche » (cf. le titre : *Weisse Folter*). Ce système de labyrinthe ouvert aux visiteurs non claustrophobes et cardiaques, admis un par un, se retrouve à la fois dans son œuvre *Totes Haus Ur* réalisée pour le pavillon allemand de la Biennale de Venise 2001, composée de pièces closes à isolation acoustique, et dans celle conçue pour la Maison Rouge à Paris en 2008. Cette dernière, intitulée *Süsser Duft*<sup>3</sup> (Doux parfum), se présente comme un parcours constitué d'espaces aux contrastes violents. Le commentaire dit : « *Ces contrastes suscitent une gamme de sensations qui maintiennent le visiteur en état de vigilance permanente* »<sup>4</sup>. Faire vivre l'expérience de l'incarcération ou de la torture au visiteur est forcément voué à l'échec : impossible de se mettre à la place de quelqu'un l'ayant vécu. Le but n'est donc pas de faire naître chez le visiteur de l'empathie, mais des sensations telles que l'isolement, l'enfermement, la claustrophobie, l'inquiétude. Dans un parcours fléché balisé de sensations prédéterminées par l'artiste, quelle est la place réelle laissée au visiteur ?

Deux lectures sont possibles. Soit ses sensations, à l'inverse du bien-être, mettent en action son imaginaire et son inconscient, pour finalement produire des fantasmes morbides. Mais plus qu'un appel à son imagination créatrice, il s'agit d'une régression à des peurs universelles et ancestrales (le noir, la mort, la solitude, l'enfermement...). Soit le visiteur doit justement brider son imaginaire pour trouver sereinement l'issue de ce parcours fait de contraintes. En effet, l'expérience de l'angoisse laisse la pensée de côté : seul dans le noir, occupé à trouver une solution « pour sortir de là », le visiteur - tout à son action - ne peut pas réfléchir ou laisser libre cours à son imaginaire. Sa marge de

<sup>3</sup> La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, du 22 février 2008 au 18 mai 2008.

<sup>4</sup> Texte de présentation dans le fascicule distribué par la Maison Rouge.

manœuvre est en fait limitée. L'œuvre gouverne, empêche de flotter, et cherche même (cf. Schneider) à bloquer momentanément la pensée. Surtout, elle engloutit le visiteur - dans un processus d'immersion - pour qu'il devienne partie intégrante d'elle-même. L'existence de l'œuvre est corrélative à son expérience : l'œuvre sera telle que le visiteur l'a éprouvée physiquement. En plongeant le corps dans une boîte à stimuli, l'artiste cherche par la saturation sensorielle, à provoquer une sensation immédiate, un affect direct, avec le danger que l'expérience esthétique se résume à une simple expérience physique. La relation esthétique qui consiste en un entrelacement, un équilibre entre le sujet et l'objet, semble alors être déstabilisée, bancal : l'œuvre prend le dessus sur le spectateur ; elle le garde momentanément en « otage » pour lui faire subir des expérimentations en tous genres. Le fait de proposer des dispositifs autoritaires sous forme d'espace carcéral semble d'ailleurs être une redondance. Comment alors s'ouvrir au sensible ? Le sensible n'est pas l'expérimenté ; il comprend une notion de trouble au cœur de la relation esthétique, une échappée hors des contraintes.

Claude Lévêque, connu pour ses installations et dispositifs qui submergent le spectateur de stimuli souvent agressifs, s'est aussi inspiré de l'univers carcéral pour son œuvre *Le Grand soir*, conçue spécialement pour le pavillon français lors de la Biennale de Venise 2009. Ici encore, il s'agit d'un parcours qui crée - selon les propres dires du plasticien - une situation de « mise en embuscade » des visiteurs. En effet, il affirme que ses œuvres doivent avoir un degré de contraintes, grâce notamment à des effets techniques utilisés dans le spectacle tels que spots lumineux, flashes clignotants, son, fracas, etc. A l'expérience de la contrainte physique s'ajoute une agression mentale, notamment par des diffusions sonores très dérangeantes, comme celle d'un rire puissant et cynique d'un adolescent dans *My Way*<sup>5</sup> (1996), ou un solo de guitare électrique de Van Halen poussé au maximum dans son installation/environnement *Le Droit du plus fort*<sup>6</sup> (2000). Au contraire de Gregor Schneider qui oppresse le spectateur par l'absence d'éléments matériels ou d'effets techniques, Claude Lévêque cherche à atteindre un stade sensoriel insupportable par excès de lumière ou/et de son. Exceptionnellement, l'artiste déploie dans *Le Grand soir* un univers très minimal, avec peu d'éléments. Le dispositif évoque des couloirs de prison et une cage à lions sur une piste de cirque : de grandes grilles à l'intérieur du pavillon composent une cage en forme de croix constituée de trois corridors ; ceux-ci aboutissent chacun à une salle obscure où flotte un drapeau noir. Des références au music-hall animent cet espace strict et sombre, par ajout d'éléments tels que des murs pailletés et un carré d'ampoules. L'artiste dit : « *Je vais contraindre les gens à un maximum dans leur déplacement : je les dirige d'une certaine manière pour qu'ils puissent circuler de manière croisée dans l'espace, dans des cages, comme des animaux de cirque*<sup>7</sup> ». Pourtant, il n'a pas voulu que le dispositif ne soit qu'un sas de mise en condition. L'intérêt de l'œuvre vient ainsi d'une croisée des contraires : en prison

<sup>5</sup> Installation in situ, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

<sup>6</sup> Installation in situ, Agence d'art Ackermann, Luxembourg. Espace saturé de pots d'échappement suspendus et mobiles, éclairage par lampes à iodure métallique.

<sup>7</sup> Claude Lévêque interviewé par Magali Lesauvage, « Jouer comme un gosse », 2009.

et sur scène sous les projecteurs, le visiteur est impuissant et star d'un show : comme ces lions, rois des animaux que l'on admire et qui imposent leur toute-puissance dans des cages. Comment aussi assumer une position tiraillée entre deux extrêmes : être un artiste institutionnel et anarchiste ? Le titre *Le Grand soir* incarne ce dualisme : c'est celui de l'artiste, choisi pour représenter la France ; c'est aussi celui fantasmé d'une révolte du peuple réuni sous le drapeau noir condamnant la politique française actuelle qui - selon lui - réduit de plus en plus l'espace de liberté. Il présente pourtant le pavillon comme un tombeau des illusions ; et le navire que l'on entend voguer sur les espoirs impossibles de son capitaine anarchiste.

L'univers carcéral convoqué chez Schneider et Lévêque n'aboutit pas aux mêmes effets sur le visiteur. Le parcours du *Grand soir* est contraignant, mais l'artiste ne nous oblige pas à suivre un seul chemin, et à ressentir les mêmes sensations. Il trouble ainsi la notion de parcours autoritaire, notion que Gregor Schneider assume entièrement. Les dispositifs coercitifs de ce dernier ne permettent pas au visiteur un retour sur lui-même ; engouffré, conditionné, il ne peut pas développer sa sensibilité. L'expérience sensible dans les œuvres de Gregor Schneider ne peut apparaître qu'au sortir de l'œuvre. Cette mise à l'épreuve débouche sur un deuxième temps : dégagé du dispositif, libéré de cet espace carcéral, le visiteur peut redevenir actif et repenser son parcours. Commence alors pour lui une ouverture sur l'inconnu, ce qu'il a vécu le temps de l'œuvre et qui lui échappe déjà. Une ouverture au sensible. Au contraire de nombreuses installations de Claude Lévêque qui nous submergent de stimuli et aspirent notre espace vital, *Le Grand soir* offre un flottement, à l'image du bateau et du drapeau. L'interprétation n'est pas plaquée, elle reste libre, et l'investissement dans l'œuvre reste une décision personnelle. Quelle est cependant la place du visiteur mis en cage, au premier sens du terme ? Qu'en est-il de cette échappée hors des contraintes qui seule rend possible, avons-nous dit, un contact avec notre corps sensible ? L'artiste invite le visiteur à divaguer dans ses fantasmes, à vivre sa propre fiction : il peut jouer sur une fausse scène ses propres espoirs et déceptions, se laisser aller en son for intérieur à exprimer ce qu'il bride dans son quotidien fait d'obligations. Une projection de non-dits sous les projecteurs de la scène cloîtrée d'un théâtre des illusions. Cependant, n'est-ce pas aussi au sortir de l'œuvre, quand il est sorti de cage, qu'il est capable de formuler ce qu'il vient de ressentir ? Après avoir expérimenté ce qui est donné à vivre (et non plus seulement à subir) dans le dispositif, l'individu est convié à l'appliquer à sa propre histoire : sortir de sa propre cage pour s'ouvrir à l'infini, à l'inconnu, à l'inquiétant espace du dedans.

## **2 - Le dispositif odorant comme exploration de notre espace propre, notre corps sensible.**

### **2.1 - La mémoire sensorielle de l'odorat**

Le dispositif comme l'installation sont des formes d'œuvre qui ont la capacité de convoquer tous les sens, même ceux qui le sont rarement en art : le toucher, l'odorat et même le goût. Claude Lévêque exploite au maximum cette possibilité dans ses « œuvres à sensations » : diffusion sonore, éblouissement et chaleur par des spots, mais aussi propagation de senteurs particulières. Quelle odeur

pour quel effet recherché ? L'univers froid d'une galerie parisienne se réchauffe par l'exhalaison de son plancher de bois (*La Ligne blanche*, Galerie Yvon Lambert, 2001). Lors des « nuits blanches » en 2002, l'artiste investit l'usine SUDAC (société urbaine d'air comprimé) datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en diffusant un parfum à la tonalité florale mélancolique d'œilletons ou de violettes, créé et commandé pour l'occasion. Ce parfum accompagne un système sonore et lumineux, et se comprend comme « *une interprétation sous forme olfactive de l'usine d'air comprimé* »<sup>8</sup>. Dans l'*Albatros* (Mamco, Genève, 2003), le spectateur est envahi d'effluves de créosote, de caoutchouc ou d'anis. Ces odeurs, pour la plupart agréables, ont en commun d'évoquer une certaine nostalgie, la couleur diaphane des sensations passées. Claude Lévêque cherche à restituer des émotions qu'il a lui-même expérimentées ; il part d'une histoire personnelle pour qu'elle fasse écho chez le visiteur. Certaines odeurs, comme l'essence caustique et le caoutchouc, renvoient à des lieux de travail manuel où l'on se salit, tels que des ateliers ou garages, des lieux sans doute liés à son enfance passée en banlieue. À l'opposé, des senteurs naturelles, un peu désuètes, comme l'anis qui sent le soleil, les violettes, fleurs fragiles qui sonnent comme une vieille chanson française<sup>9</sup>, ou le bois du plancher qui couine et nous inquiète enfant. Que le visiteur reconnaisse ou non ces odeurs, elles lui parlent, l'emplissent de sensations. La senteur trouble car son identification ne se fait que progressivement ; elle échappe à l'immédiateté du visuel ; elle se dévoile en nous ramenant à un objet, un lieu, une atmosphère... une sensation passée. Lors d'une journée torride et hallucinatoire où il a rendez-vous avec des fantômes dans Lisbonne, le héros du livre *Requiem* d'Antonio Tabucchi veut visiter une maison au bord de l'écroulement, dans laquelle il vécut un an dans sa jeunesse. Dès l'entrée, sa première sensation est olfactive : « *Nous entrâmes, et je reconnus aussitôt l'odeur de la maison. C'était une odeur qui rappelait vaguement celle du métro à Paris en hiver, quelque chose à mi-chemin entre le moisi, le vernis et l'acajou, une odeur qui n'appartenait qu'à cette maison, et la mémoire me revint* »<sup>10</sup>. Une odeur se reconnaît et n'appartient qu'à une seule chose, comme la voix n'est celle que d'une personne. La voix et l'odeur ont aussi en commun d'être extrêmement difficiles à décrire, et rares sont les descriptions des voix de personnages dans la littérature. Le héros, tout de suite submergé par l'odeur de la maison, a recours à d'autres odeurs que tout le monde connaît plus ou moins pour en rendre compte : moisi, vernis, acajou. Comment peut-on recomposer mentalement ce mélange ? Tout au plus en aura-t-on une vague idée, le mariage des senteurs ne pouvant se faire dans notre esprit. Et même si l'on réussissait une reconstitution de cette odeur par ses données physiologiques (sa composition), elle ne serait pas celle du héros, tant elle dépend de sa perception neurosensorielle. Tellement liée au monde sensoriel que chacun construit depuis son enfance à partir de micro-événements, de personnes, de lieux et objets marquants, l'odeur se compose de souvenirs, de sensations perdues. La mémoire du héros lui permet de reconnaître immédiatement l'odeur de la maison, et c'est par cette odeur

<sup>8</sup> Fascicule des « nuits blanches » 2002.

<sup>9</sup> Citons la chanson d'après-guerre « L'Amour est un bouquet de violettes », écrite par Francis Lopez et interprétée par Luis Mariano.

<sup>10</sup> Antonio Tabucchi, *Requiem*, 1991, folio n° 4383, Éditions Gallimard, 2006, p. 103.

spécifique que la mémoire lui revient. Dans ce *Requiem*, l'odeur a le pouvoir de ressusciter le passé, et réveille ce qui était au repos au fond de lui.

L'odorat, considéré comme le plus primitif des sens, agit sur notre corps par souvenance. Il semble être celui qui nous touche le plus directement, en faisant renaître en nous des moments intimes. Pourrait-on parler de phénomène de « madeleine Proust odorante » ? Si l'on rattache naturellement cet épisode au sens du goût, Marcel Proust convoque aussi l'odeur dans une phrase qui ponctue la description de son expérience sensorielle : « *Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des autres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme les âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir* »<sup>11</sup>. La saveur et l'odeur d'un petit gâteau sans prétention ouvrent sur une immensité, un extraordinaire, une expérience inconnue qui dépasse l'esprit de l'auteur et débouche sur la réminiscence d'un souvenir d'enfance. Il remonte des eaux troubles de la mémoire lentement, et sa forme vacille encore à sa surface, jusqu'à ce qu'il apparaisse clairement, dans une suspension de mouvement et de temps. C'est cette charge émotionnelle qui nous ramène à un épisode de notre histoire personnelle que les artistes veulent nous procurer à travers leurs dispositifs odorants. Une convocation de la mémoire physique qui ouvre sur la mémoire sensible. L'odeur a le pouvoir de faire vibrer la corde sensible du spectateur : elle toucherait directement, par une traversée immatérielle du corps, le point sensible de chacun ; au-delà d'une sensation physique, elle engendrerait de l'émotivité. Ces dispositifs nous permettraient une exploration de notre corps sensible. Certains dispositifs font appel à l'odorat en étant constitués de matières odorantes naturelles. L'œuvre au titre poétique *Respirare l'ombra* de Giuseppe Penone se présente comme un espace immersif olfactif dont les murs sont tapissés de grandes cages métalliques remplies de feuilles de laurier. Cette œuvre qui appartient maintenant au Centre Pompidou a d'abord été conçue pour l'exposition « La beauté » à Avignon en 2000. Penone y fait référence au grand poète italien Pétrarque (1304-1374), dont le destin fut lié à la cité des papes<sup>12</sup>, et qui reçut à Rome la Couronne de laurier d'Apollon sur la demande du roi Robert d'Anjou. Le poète, alors porté aux nues dans le monde lettré de tout l'Occident, découvrit que cette récompense portait aussi une part d'ombre : « *Le laurier ne m'a porté aucune lumière, mais m'a attiré beaucoup d'envie* ». Le laurier fait écho phonétiquement au prénom Laure, son amour et sa muse, que le poète allait chanter et célébrer dans des vers devenus éternels. À l'immatérialité de l'odeur de ces feuilles de laurier répond l'impalpable corps de l'être aimé. Penone souligne l'importance de l'air, cité dans le célèbre sonnet de Pétrarque « *Erano i capei d'or a l'aura sparsi* » (« Étaient les cheveux d'or dénoués au vent »), en accrochant à la paroi la plus éloignée de l'entrée une étrange sculpture : des poumons constitués de feuilles de laurier en bronze. L'effluve se

<sup>11</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, 1913.

<sup>12</sup> Il ne se plaisait pas à Avignon, la cité des papes qui lui semblait être une nouvelle Babylone, en opposition à Rome qu'il vénérât.

dégage des cages métalliques comme les cages thoraciques des visiteurs expulsent l'air respiré. Ce doux parfum du laurier, cet aromate qui résiste au temps, convoque une présence dans l'absence : le corps de l'être aimé disparu, que la mémoire sensorielle fait perdurer à travers le temps. Respirer l'ombre, c'est humer la silhouette sans épaisseur et sans chair de l'être aimé, que l'on ne peut plus enlacer. Tous les sens dans ce dispositif sont interpellés, la vue, l'odorat et le goût (par cet aromate comestible), mais aussi l'ouïe par évocation du bruit des feuillages dans l'air, et le toucher par celle de la peau de l'être aimé. L'odeur nous enveloppe, nous enlace, faisant de cette expérience sensorielle une expérience sensuelle. Notre corps sensible est touché dans sa chair, laissant pour un moment la réflexion pour se laisser aller, pour flotter dans l'air devenu présent à notre perception par l'odeur. D'un côté, des souvenirs attachés à un corps impalpable comme l'air ; de l'autre, une expérience sensuelle par laquelle Penone nous amène à sentir notre présence au monde. L'artiste affirme qu' « *il existe [...] un ensemble de valeurs, de sensations, de connaissances, d'émotions, de perceptions liées à la matière qu'une lecture mathématique de la réalité ne nous donnera jamais : c'est la sensualité* »<sup>13</sup>. Le sensible comme la sensualité ne sont pas dans le raisonnement, le calcul, le contrôle. A travers la matière « laurier », Penone célèbre la sensualité, ce plaisir pluriel des sens qui crée des moments immatériels, où l'on s'oublie dans la fascination ou le plaisir de l'autre. Plongé dans l'expérience sensuelle, notre corps sensible s'ouvre à un lâcher-prise, une délectable inconnue, une échappée de soi, comme les particules odorantes qui ne connaissent pas de frontières et flottent dans l'air. Elle se définit par une suspension du temps, une évaison par l'exaltation de nos sens.

## 2.2 – Une exploration de notre corps sensible par l'odeur

Ce plaisir des sens se retrouve dans les dispositifs de l'artiste allemand Wolfgang Laib, grâce à une autre matière, organique et sensuelle : la cire d'abeille. Ses chambres de cire ne convoquent cependant pas le corps sensuel d'un autre, mais fait vivre au spectateur une expérience sensible, qui l'invite à la spiritualité et au bien-être.

Claude Lévêque affirme, dans un esprit de provocation, qu'« *une œuvre est réussie quand le spectateur ne peut pas la supporter plus de trois secondes* ». A l'opposé de cette esthétique du désagréable, Wolfgang Laib recherche la plénitude du visiteur au travers de la beauté et du plaisir sensoriel. En se démarquant des artistes « *notamment allemands, qui semblaient penser que l'art devait être aussi laid et brutal que possible* »<sup>14</sup>, Laib développe des œuvres qu'il désire belles, paisibles et réconfortantes. La beauté esthétique de ses installations composées de matières naturelles primordiales, comme le riz, le pollen et la cire, célèbre la nature et le vivant. Elle est un hymne à la Création, à l'univers dont les éléments sont animés d'un même flux. Pour cet artiste imprégné des sagesses orientales, le bien-être est intimement lié à la beauté, et il n'est pas synonyme de confort :

<sup>13</sup> Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, E.N.S.B.A, 2000.

<sup>14</sup> Propos de l'artiste qui rajoute : « *La beauté est bourgeoise ? Quelle drôle d'idée ! J'ai essayé de participer à la mise en forme de belles choses... Et c'est ma plus grande fortune.* »



l'individu doit ouvrir ses sens à la matière du monde, et cette ouverture l'amène à un retour sur soi apaisant. Ses différentes chambres de cire se présentent comme un couloir étroit où une seule personne peut entrer, obturé et entièrement tapissé de cire d'abeille, comme *Ailleurs. La Chambre des certitudes* exposée au Musée de Grenoble en 2008. Le visiteur pénètre dans cet antre, où il est submergé par la douce et forte odeur de cire. La chaleur de ce refuge à la lumière tamisée et aux parois d'un jaune ocre dégage une vraie sensualité. Le plaisir des sens dans l'œuvre de Penone provient d'une sensation de flottement aérien, d'évaporation, d'immatérialité. Chez Laib, au contraire, le plaisir prend ses racines dans les profondeurs, le roc (cf. sa *Chambre des certitudes* creusée dans le Roc del Maure<sup>15</sup>), la matière palpable. Le visiteur trouve un « réconfort tellurique » dans cet espace utérin, ce sépulcre délicieux par l'odeur qui l'englobe, l'embrasse. Ces *Chambres de cire* sont nées d'un constat empirique de l'artiste : « (...) j'ai très vite remarqué quel sentiment prodigieux cela procure d'être complètement entouré de cire »<sup>16</sup>. Mais ce sentiment dépasse selon lui la simple sensation physique : « *Le titre - Pour un autre corps - dit bien qu'il n'est pas question ici du corps propre, du corps physique. Le corps que vise ce titre, c'est le corps non physique, celui qui dépasse le matériel et le temporel* »<sup>17</sup>. Comment comprendre ce corps non physique, intemporel ? Serait-ce sa définition du corps sensible ? En entrant dans la chambre, le visiteur peut avoir l'impression que sa masse corporelle se fond dans la cire qui l'entoure. Le bien-être viendrait ici de cette sensation de fusion dans la matière, qui renverrait à celle de l'homme dans l'univers. Parce que l'univers semble sans limites, l'homme en fusionnant avec lui deviendrait éternel. Une éternité dans la matière et non dans l'éther... Laib voudrait donc toucher le corps éternel, ou plutôt intemporel du visiteur, en lui faisant vivre une expérience sensorielle qui le coupe du monde, du temps, de l'extérieur. C'est par un repli sur soi qu'il pourra découvrir sa part d'intemporalité. Ce lieu relativement clos nous offre une possible échappée en nous-mêmes. L'art ouvre sur ce qui dépasse notre perception immédiate (les formes extérieures, la durée) en même temps qu'il nous fait découvrir ce qui se passe en nous. Le corps sensible correspond justement au corps touché dans ses profondeurs, pour une cause qui demeure parfois un mystère. L'odeur de la cire nous pénètre et nous invite à suivre le même mouvement. Plongé dans la cire d'abeille, nous plongeons en nous. Cette matière naturelle est souvent symbole d'intériorité, comme le développe l'artiste Joseph Beuys qui assista à plusieurs conférences de Rudolf Steiner sur l'abeille, créature sacrée depuis l'Antiquité : « ...sainte, parce que dans tout son travail elle rend manifestes les processus intérieurs de l'homme lui-même (...). Si l'on prend un peu de cire d'abeille, on a là réellement un produit intermédiaire entre le sang, le muscle et l'os »<sup>18</sup>. Mais l'activité interne du corps humain ne se résume pas à l'organique. C'est bien cette difficulté à cerner ce que nous ressentons, ce que nos sens produisent en nous qui est au cœur de la relation – ici fusionnelle – avec l'œuvre.

<sup>15</sup> Ce massif de granit se situe à proximité du Mont Canigou dans les Pyrénées. L'œuvre a été inaugurée en 2000.

<sup>16</sup> Entretien de Wolfgang Laib avec Necmi Sönmez, publié dans le catalogue *Wolfgang Laib* édité par la Galerie Lelong à Paris en 2006.

<sup>17</sup> *Ibid.* Pour un corps est le nom de sa première *Chambre de cire* datant de 1988.

<sup>18</sup> Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys, Une biographie*, éd. Abbeville, Paris, diffusion Flammarion, 1994, p. 60.

L'odeur serait à même de remuer notre point sensible, cette fragilité que l'on veut bien mettre à nu dans notre relation à l'art. Descartes rapporte l'expérience d'un bloc de cire, jaune, résistant, odorant, qui, mis près du feu, se met à fondre pour ne plus être qu'une matière liquéfiée. Il devient alors ce corps en soi, débarrassé de ces qualités secondaires et fuyantes que sont ses « formes extérieures » (couleurs, odeurs...) : il apparaît enfin nu, il a atteint sa fixité d'essence. En parlant d'un corps qui dépasse le matériel, Wolfgang Laib fait sans doute référence à l'essence de l'être, et cette essence est synonyme pour lui d'intériorité : « *Il est important pour moi que l'essence soit à l'intérieur, enclose et invisible* »<sup>19</sup>. Sans que le visiteur ait à se poser ce questionnement ontologique, quel est son rapport à la cire à l'intérieur de cette chambre mystérieuse ? Liquéfié dans l'œuvre, comme le bloc de cire près du feu, il se dévêtirait de sa carapace pour être à nu. Au contraire de certains artistes qui cherchent une réactivité physique et psychique du visiteur par accumulation de stimuli et d'éléments perturbateurs, Laib cherche à produire un choc émotionnel dans le retrait, la réduction, la nudité. Dans *La chambre de cire*, le visiteur est convié à une retraite : il se retire de ses préoccupations habituelles pour un temps de méditation et d'exploration de ses propres failles, de ses recoins obscurs, de ses points sensibles. Cet espace clos et odorant l'amène ainsi à l'exploration de son corps sensible aux senteurs inconnues.

---

<sup>19</sup> Référence note 16. Wolfgang Laib déclare cette phrase après avoir cité cette citation de Rumi : « Fihi ma fihi – Est dedans ce qui est dedans ».

