

Diego Aristizábal (17804499)

des suspensions

sous la direction d'Alain Bernardini

Mémoire de Master 2

Master Arts, mention Arts Plastique et Art Contemporain,
Parcours Pratiques, histoires, théories de la photographie

2020/21 session 1

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

UFR Arts, Philosophie, Esthétique

Département de Photographie

Diego Aristizábal (17804499)

des suspensions

sous la direction d'Alain Bernardini

Mémoire de Master 2

Master Arts, mention Arts Plastique et Art Contemporain,
Parcours Pratiques, histoires, théories de la photographie

2020/21 session 1

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

UFR Arts, Philosophie, Esthétique

Département de Photographie

*au tout début de cette aventure
je ne peux que souhaiter
que la route me réserve compagnie,
car c'est le partage
- j'ai pu apprendre -
qui fait la beauté de ce chemin*

*Je voudrais commencer par remercier mon directeur de recherche, Alain Bernardini,
pour ces trois années de riches échanges et patient soutien.*

*Je voudrais remercier mes camarades de recherche, des deux promotions,
le travail entrepris n'aurait pas pris sens sans nos mises en commun.*

*Et puis aussi un mot pour tous mes ami.e.s et famille,
qui par le dialogue du grandir ensemble,
m'ont donné des énergies, et prêté quelques gestes.*

*Je ne saurais oublier le département de Photographie – Souria, Hugo, Romain, Vincent,
et toute l'équipe pédagogique -, qui malgré tout résiste comme un espace singulier
pour l'éducation et la création autour des images.*

Merci

<i>prélude</i>	p.7
<i>les corps épuisés</i>	p.9
<i>corps poétique dans le non-évènement</i>	p.15
<i>des gestes en suspension</i>	p.23
<i>les images prennent corps</i>	p.29

table des illustrations	p.35
bibliographie	p.36
médiathèque	p.36

annexe 1 : catalogue des suspensions

annexe 2 : fanzine des suspensions



prélude

Je voudrais ici donner à voir, ou du moins évoquer, un assemblage de fragments d'une recherche vivante. Celle-ci se meut, se déploie, prend son envol autour de deux questions qui n'en sont qu'une : les corps et ses temps. Ces deux axes dans leur rapport dialoguent, par des gestes et leurs temporalités. À travers des textes et des images qui s'interrogent et se répondent, se nourrissent et se donnent sens, je voudrais lancer une **réflexion visuelle sur les corps, vivants et expressifs, et l'expérience vécue du temps.**

les corps épuisés

À bout de souffle, essouffés, manquants d'haleine, nos corps languissent. Dans les sociétés capitalistes occidentales le corps est conçu depuis longtemps comme 'machine', séparée de l'être (nous ne sommes pas notre corps, nous en avons un). Il serait une somme de parties possédant chacune une fonctionnalité, un sens productif. Aujourd'hui il est d'abord et surtout un outil, une pièce profitable, l'engrenage central du système économique capitaliste¹. Il est enregistré, surveillé et réprimé. **Le corps est tout autant objet d'exploitation que de conditionnement et oppression** : nous apprenons très tôt comment il doit bouger ou pas, quelles sont les formes jugées belles et quels sont les 'défauts' honteux. Facteur de différenciation sociale, il est objectifié puis découpé ; il faut le modifier, le sculpter pour qu'il soit convenable, bien à la norme : seul un corps idéal et aseptique qui doit être désirable.

Les œuvres de certains artistes, permettent de présenter et analyser des réflexions en images sur ces corps, nos corps, désormais épuisés. Deleuze, en écrivant sur l'oeuvre de Samuel Beckett disait : « l'épuisé ne peut plus possibiliser. »². Le travail de ces artistes s'écarte de la conception du corps-objet (épuisé) : le corps reproduisant ou instaurant un canon, un idéal, ce qu'en études de genre est entendu par corps hégémonique, tel que la société patriarcale le met en valeur. Ce corps idéal est transmis par la circulation d'un certain type d'images, les images spectaculaires, images du pouvoir ; il s'agit des images publicitaires, mais aussi de toutes celles qui passent dans les médias de masses (revues, journaux, télévision, cinéma). C'est à travers toutes ces images que l'on discipline les humains, leurs imaginaires ; **c'est par les images que l'on gouverne les corps**³. C'est cependant aussi par

¹ LOUIS Edouard, *Qui a tué mon père?*, Paris, Seuil, 2018

² DELEUZE, Gilles, "L'Épuisé", dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, les éditions de minuit, 1992

³ Les notions de dispositif des images spectaculaires et de dispositif des images opératoires sont développées dans le mémoire théorique. Il s'agit de normes de représentations, modes

moyen d'images que les artistes formulent des questionnements sur les corps, leurs expressions et leur oppression.

les corps disciplinés



Oona Doherty, *Hard to be soft* (captures de vidéo, danse, 2015)

Oona Doherty est une danseuse et chorégraphe irlandaise. Elle a créé le spectacle *Hard to be soft – A Belfast Prayer* en 2015. Dans celui-ci son point de départ sont les codes gestuels de d'autoreprésentation de la masculinité et la féminité normatives. Ces codes sont rejoués et détournés en danse, pour en faire une chorégraphie qui parle de sa ville natale, Belfast. Elle a donc identifié et isolé postures, gestes et attitudes corporelles qui sont définis - et définissent en retour - les identités genrées et binaires. **En les représentant sur la scène sont soulevés les enjeux politiques et sociaux que renferment les corps dans leur expression** - dans

de circulations, formes de discours, ainsi que d'autres éléments que dans leurs rapports montrent une logique de pouvoir par les images.

l'espace et face aux autres. Par la répétition de cette gestualité normée, par l'écho produit dans la représentation simultanée de plusieurs danseurs mais aussi par l'esthétisation inhérente à la danse, la chorégraphie termine par provoquer une dissonance sensorielle de ces codes. Tous ces gestes chargés prennent vie, isolés de leur contexte d'apparition habituel. Est souligné leur caractère grotesque ou ridicule, violent ou maniéré.

En créant une danse qui détourne les gestualités des masculinité et féminité hétéro-normatives - avec un fort accent sur les particularités qu'elles adoptent à Belfast -, Doherty les met en évidence. S'ouvre ainsi un questionnement sur le rôle des images dans la travail des corps et de leurs expressions. Mais elle n'interroge pas uniquement les images spectaculaires qui montrent et déterminent les modèles de femme et d'homme « véritables ». Il s'agit tout autant des images que nous reproduisons par nous-mêmes, celles que nous projetons par notre corps sur le regard des autres. **Images qui cristallisent en postures, gestes et attitudes déterminant notre façon de nous approprier l'espace public, de nous représenter nous-mêmes face aux autres personnes, et en définitive notre façon de nous représenter dans le monde.**

Un des actes présente sur scène un groupe de jeunes filles qui dansent un mélange de hakka et hip hop grotesque. Cette danse a été engendrée par Doherty dans le travail avec ces jeunes danseuses : en se confrontant aux images spectaculaires qui peignent les modèles de femme « idéale », elles ont cherché une de leur signification. Le troisième acte tourne autour du choc entre deux hommes au torse nu qui collisionnent comme deux lutteurs de sumo ou deux titans mythologiques. Ils représenteraient le père et le fils, en donnant à voir le conflit, la violence et le trauma inhérents à la transmission de valeurs viriles au sein de la famille. Oona Doherty va donc puiser dans le réservoir de gestes et attitudes quotidiennes dans lequel chacun de nous nage : les signes de l'oppression des images qui déterminent comment doivent être nos corps, comment ils doivent se mouvoir et se représenter dans l'espace public, face aux autres. Mais en ce faisant elle **met en évidence ces logiques de pouvoir et informe notre regard, élevant une parole de résistance face à l'acceptation tacite qui fait norme.**

les corps contrôlés

Dans le système du pouvoir capitaliste les gestes sont prescrits : certains sont permis et certains ne le sont pas, selon leur utilité productive ou leur superfluité. Les techniques d'enregistrement visuel – photographie et vidéo – ont permis de repousser les limites quant aux possibilités de contrôle des corps, de leurs mouvements et de leurs comportements. L'artiste Julien Prévieux a écrit, avec le philosophe du drone Grégoire Chamayou, la vidéo *Patterns of Life* (2015) : c'est une archéologie de la capture des mouvements humains, qui soulève les enjeux politiques, économiques, sociaux et militaires des évolutions techniques et leur conséquences sur le gouvernement des humains. Réalisée en 2015, pour une commande de Troisième Scène (Opéra de Paris), il s'agit d'une vidéo en cinq séquences retraçant la généalogie des différentes formes de capture des corps en mouvement qui ont été développées depuis le XIX. Y sont **questionnées les possibilités de capture des gestes, et donc leur contrôle par la logique économique du pouvoir**. Dans ce travail il développe une collaboration avec des danseurs de l'Opéra de Paris, eux-mêmes héritiers de l'histoire de la danse d'un côté, mais aussi de l'histoire de la compréhension du corps et du mouvement de l'autre.



Julien Prévieux, *Patterns of Life* (captures de la vidéo, 2015)

Les danseurs mettent en scène et reproduisent des chorégraphies élaborées avec l'artiste, reprenant différents gestes et mouvements dans l'histoire de l'enregistrement des corps humains. En partant de la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey, puis passant par la cartographie des déplacements de la jeune femme du XVI^e arrondissement parisien menée par le sociologue urbain Chombart de Lauwe, ou encore le eye-tracking ou le tracking d'animaux et de prisonniers, Prévieux dessine une interrogation (voix-off moyennant) sur les conséquences politiques, économiques ou sociales que toutes ces expériences ont dans la vie des individus dans les régimes que Foucault appelait biopolitiques⁴. On retrouve donc dans cette vidéo **un questionnement non tant sur les mouvements et les déplacements des corps, mais plutôt sur le sens de leur enregistrement**. Par exemple le fait de pouvoir enregistrer et schématiser les mouvements des ouvriers a permis l'optimisation des gestes en usine : le moindre geste ou mouvement de l'employé est contrôlé, puisqu'il se doit avant tout d'être productif.

Prévieux interroge souvent dans son travail le corps à corps de l'individu avec le monde (il est aussi connu pour le côté performatif de ses oeuvres). Or dans le cas de *Patterns of Life* il aborde plutôt le rôle des images (photographiques, vidéos mais aussi cartographies et images de synthèse) dans le contrôle des corps. Il est intéressant à ce sujet de citer Grégoire Chamayou, co-auteur du film : « L'art de la traque moderne se fonde sur un usage intensif des nouvelles technologies, combinant surveillance vidéo aérienne, interception de signaux et tracés cartographiques »⁵. Chamayou écrit sur l'usage extensif, depuis la guerre du Golfe, des technologies de traque et surveillance développés en parallèle aux drones. Sa réflexion va dans le même sens que celle de Prévieux se demandant ainsi : « [...] en quoi il [le drone] tend à modifier le rapport de l'État à ses propres sujets. »⁶ De nos jours les corps sont plus enregistrés, plus surveillés que jamais. **Ainsi aux images spectaculaires (qui étouffent l'imaginaire par un flux incessant d'images et sonorités du pouvoir) viennent s'ajouter les images opératoires, faites pour surveiller et agir sur les corps, pour les contrôler**⁷.

⁴ <https://freefoucault.eth.link/>; Le concept de biopolitique est d'origine foucauldienne. Il désigne une forme d'exercice du pouvoir se centrant sur le gouvernement du vivant (et non plus des territoires).

⁵ CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 50

⁶ CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 246

⁷ Les notions de dispositifs des images spectaculaires et de dispositifs des images opératoires sont développées dans le mémoire théorique. Il s'agit de normes de représentations, modes de circulations, formes de discours, ainsi que d'autres éléments qui, dans leurs rapports, permettent au pouvoir d'établir une logique de gouvernement par les images.

corps poétique dans le non-événement

Dans la logique biopolitique du pouvoir, les corps sont objets de discipline et contrôle. Mais ces mêmes corps sont réservoirs d'énergie de résistance. Quel est le travail des corps quand ils apparaissent comme expression ? Qu'est-ce qu'ils montrent quand ils échappent au pouvoir, dans la quiétude du temps perdu ? **L'expérience individuelle du monde est principalement tapissée par les gestes futiles et fondamentaux, invisibles, que nous tous incarnons à répétition, jour après jour.** Les plis du banal, qu'ils créent dans leur ressurgir perpétuel, offrent au regard poétique de lumineuses fenêtres. Ces gestes de l'insignifiance font image du corps qui, malgré tout, résiste. Si par les images les corps sont gouvernés, que sont les images de la résistance des corps ? Elles donnent à voir les vastes paysages imaginaires du vivant, et sont par là réservoirs d'énergie fictionnelle donc source de résistance.

Par ces corps qui résistent, dans leur trivialité, les images peuvent se pencher sur des moments de répit, de pause, de relâche. Dans ces suspensions du temps s'expriment les gestes que Perec appellerait *infra-ordinaires*, ceux qui ont lieu « chaque jour, reviennent chaque jour »⁸. Les artistes qui s'y intéressent font de la chair de l'image le tissu conjonctif entre les corps et ses temps. Les trames de grain et de pixel, le recours au monochrome et au film, mais aussi les gros plans et l'usage du ralenti, sont tous des paris pour la texture sur deux niveaux : la tactilité de l'image, évocation charnelle ; et la texture du temps, tissu qui fait peau. Ces différents éléments convergent, contribuant à la création d'atmosphères intimes, suspendues, de délicates scènes oniriques de poésie corporelle et visuelle. Attitudes, gestes et postures comme interstices de vibrante liberté visible dans flux inéluctable de Chronos, voile qui recouvre le visible. **Dans ces images les corps trouvent un espace de dignité expressive, leurs mouvements dessinant un temps lent, autre, le temps du vivant.**

⁸ PEREC, Georges, *l'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989

gestes du non-évènement

Les images qui composent la série *Carnival Strippers* (1972-1975) ont été prises par Susan Meiselas au cours de quatre étés. Elle a suivi un spectacle de striptease le long de ses arrêts aux foires des villages de New England, Pennsylvania et Virginia. Ce sont des photographies en noir et blanc, dont deux sont de particulier puisqu'elles inscrivent leur signification dans la question gestuelle. *Shortie on the Bally, Barton, Vermont, USA* (1974) nous montre un très gros plan d'une partie du corps de l'une de ces danseuses : du nombril jusqu'à la moitié des cuisses. Elle ne porte qu'une culotte avec une frange de fils qui pend de sa partie inférieure. La tension de sa peau, de son ventre, insinue une inclinaison, comme si elle était appuyée contre quelque chose; du côté opposé un bras tombe le long de la hanche, cigarette à la main. Le regard de Meiselas s'arrête sur un moment de recueillement d'une des femmes travailleuses, Shortie. Repos, répit, suspension. Dans l'absence d'action productive, **dans le non-évènement, l'image donne à voir un interstice de relâche, un geste d'être en soi.** Il s'agit d'une forme de dénuement qui, contrairement à la nudité performée sur scène et adressé au regard masculin, est **une forme d'intimité.**

L'absence de visage crée une distance respectueuse avec le lieu de l'intime, dans l'intervalle entre deux danses. Absence qui ouvre sur un ailleurs lointain, creusant le hors-cadre, invisible. Le cadrage très serré sur la personne présentée la peint dans la nuance : c'est un portrait sans visage donc, détaillant cependant une humanité décharnée. La pièce de lingerie, conçue pour le regard étranger (les assistants du spectacle), vêtement qui la sépare à peine de la nudité – nudité aux yeux de l'autre -, contraste avec le geste détendu de la main qui tient cette cigarette – la pause pour fumer, trêve et relâche. La chair de ce corps fait preuve délicate d'une vie ardue : la main forte ; la cicatrice verticale au niveau du bas ventre ; la peau marquée. Meiselas, dans l'ouvrage où ont été publiées originellement ces images, s'intéresse à la vie de ces femmes, à leurs humbles origines dans les petits villages où elles ont grandi et de leur quête de liberté en dehors des chemins préétablis. La photographe montre une couche de signification que ces corps qui travaillent n'expriment pas dans les représentations féminines dominantes. D'autant plus qu'il s'agit de travailleuses du sexe, collectif historiquement victime de la violence du pouvoir sur le corps des humains. Ces

jeunes femmes viennent de zones rurales des EEUU, et leur condition de femme pendant les années soixante-dix leur réserve peu de perspectives d'émancipation financière. C'est le désir de liberté qui les pousse souvent à travailler par et avec leurs corps, dans la recherche de nouveaux horizons. **L'oppression du corps qui résiste dans sa recherche de liberté subjective s'insinue dans le hors-cadre des images du non-événement.** Meiselas dévoile pour nous une poétique des corps qui résistent, dignes, des corps-sujets.



Susan Meiselas, *Shortie on the Bally* (photo, 1974) et *Curtain Call* (photo, 1975)

Curtain Call, Essex Junction, Vermont, USA (1973), nous montre deux femmes nues photographiées de dos. Elles sont absorbées par ce qui se passe derrière un rideau. Celui-ci semble lourd, il a sûrement été fabriqué avec une couverture, ce qui suggère une certaine précarité des conditions matérielles du lieu, structure provisoire destinée à accueillir des spectacles itinérants le long de l'été. Or, comme dans l'image précédente, ce qui est offert au regard dans ces photographies n'est pas de la même nature que l'image que ces femmes incarnent sur scène (une nudité des corps liée à une féminité normée et objectivante). Il s'agit ici, à nouveau, d'un **moment d'interlude où une expression de dignité subjective peut miroiter**. La photographe se penche sur les personnes qui se trouvent derrière la figure lourdement stéréotypée de la stripteaseuse. Meiselas, de par sa démarche immersive, se plonge dans la vie quotidienne de ce spectacle, chaque été pendant quatre ans, en établissant ainsi des relations de confiance avec les femmes qui y travaillent. Dans ces rapports s'ouvrent à elle des fentes, sources d'intimité, des **suspensions du spectacle qui nous sont dévoilées**.

Le monochrome est particulièrement significatif dans ces images en ce qu'il incarne une tactilité charnelle, tout en s'écartant symboliquement des images spectaculaires du corps féminin - des couleurs de la publicité et de la pornographie par exemple. Le cadre ouvre donc sur ce qui se trouve derrière le rideau -hors-cadre, invisible- et attire la curiosité des jeunes

femmes. Paradoxalement elles évoquent, par leur gestuelle, une attitude presque enfantine en contraste avec le contexte de leur travail. Ce sont à nouveau des humains sans visage, dénudés, mais qui s'expriment en tant que sujets, à travers leurs attitudes et leurs gestes. Ces corps ternis par le travail ici s'affichent en toute dignité, légers, dans une forme de liberté. Les expressions vivantes que sont leurs gestes et attitudes s'inscrivent dans leur chair, leur peau, résistent comme lieu de partage. Susan Meiselas s'arrête sur des instants de suspens, des moments intimes de non-événement. Les corps de femmes, leurs mains, leur peau se déploient dans l'expression gestuelle. L'entre-deux ouvre une place pour le vivant, une scène pour son apparition. **Et par la poétique du corps s'élève une liberté politique des images.**

temps pour rêver



Chris Marker, *Sans soleil* (captures de film, 1983)

À l'autre bout du monde, sur un ferry entre deux rives, Chris Marker nous découvre une **parenthèse, une digression dans le flot du temps**. Les passagers dans ce bateau somnolent

ou lisent, dans un intervalle, l'entre-deux du trajet. C'est un non-lieu⁹, espace d'anonymat en dehors du temps. La voix off survole les images : « Il aimait la fragilité de ces moments suspendus dans le temps ». Est ainsi donnée soulevée la question d'une temporalité autre et pesante, celle du voyage quotidien. L'attente inhérente aux traversées de ces engins est pour les êtres pérégrins une suspension du corps, ouvrant un espace pour la rêverie¹⁰. Dans ce non-lieu, dense et fertile de passivité, de contemplation, une forme particulière de méditation s'installe. Dans la contrainte les corps, sans grands mouvements, s'expriment telles qu'ils sont. La voix-off continue dans une calme cadence : « Il écrit : « j'ai fait le tour du monde plusieurs fois, maintenant il n'y a que la banalité qui m'intéresse » ».

Dans ce film de Marker, *Sans soleil* (1983), les images nous montrent un ailleurs lointain dans toute sa familiarité quotidienne. La caméra se balade entre les sièges où les passagers s'abandonnent, dans l'attente, à la rêverie : leurs corps entrent en suspension. Lorsque le regard s'égaré, semble perdu, il se retourne en fait et plonge en soi-même. Ces figures de l'absence s'ouvrent comme des ajours, dévoilant leurs rêveries invisibles, englouties dans le temps fécond du non-événement. Par leurs gestes pensifs, leurs semblants suspendus, nous plongeons dans l'océan qu'est l'autre, la profondeur invisible de ses rêves. **C'est une faille temporelle dans le visible, un interstice par où s'esquisse, à travers l'insignifiant, l'infini de l'imaginaire.** Images qui ouvrent sur un paysage autre, commun et inépuisable : celui des plis des rêves.

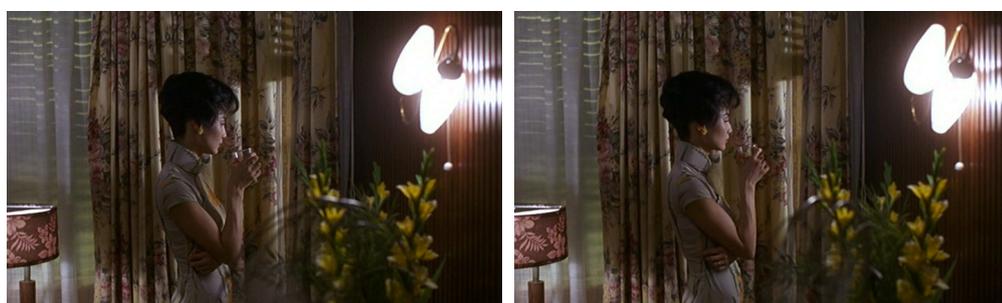
et les corps en suspension

Le cinéaste Wong Kar-Wai construit des fictions de l'intime. Le récit de *In the mood for love* (2000) se tisse dans des instants de temporalité flottante et poétique. Le temps y prend texture par les images des corps, les suspensions des gestes. **Les ralentis s'étirent sur des**

⁹ AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992 p. 100 : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »

¹⁰ TISSERON, Serge, "Rêveries et rêvasseries assistées par ordinateur", dans *Enfances & Psy* n°55, 2012 : "[...] les rêveries sont des constructions mentales à l'édification desquelles le sujet participe activement."

moments ordinaires, proposant un partage de sensations, faisant appel à un imaginaire sensoriel. Celui des personnages, celui du spectateur et le commun à nous tous. C'est le creusement d'une faille dans le visible, un interstice par où s'écoule, à travers l'insignifiant, une torsion de la linéarité spatio-temporelle. Dans cette dimension autre le corps n'est plus objet, il s'incarne en sujet sensible. Pour élargir cette suspension du temps par des gestes ordinaires, le réalisateur fait donc recours au ralenti de l'image, qu'il accompagne aussi de musiques cadencées, lentes, régulières. Kar-Wai construit ainsi de sobres danses du vécu, de l'ordinaire. Cette sublimation du non-événement, cette poésie de l'insignifiant, donne forme aux personnages dans la subtilité de leur intime.



Wong Kar-Wai, *In the mood for love* (film, 2000)

Ces personnages vivent dans le film des histoires croisées, de mélancolie et désir refoulé, condensées en images par des instants de repli solitaire. Perdus dans l'air touffu des songes, à travers une faille dans le temps, les instants s'emplissent de significations ouvertes. L'éphémère se perpétue. L'infra-geste s'étire sensuellement dans l'image. Le temps n'est pas ici un courant, une constante à flux inexorable. Il frémit dans la quiétude, comme un spectre traversant notre regard. Un temps qui s'épuise dans le mouvement nostalgique. **« C'est dans le croisement entre pensée et émotion que s'écoule la sensation, invisible, se décantant dans les corps et creusant dans les esprits »**¹¹. Et c'est ainsi que quand le temps s'élargit et s'infiltré sous la peau, il devient élastique, il devient sensation, et le corps en suspension ;

¹¹ FOUCAULT, Michel, "Dits et écrits", Paris, Gallimard 1982, p. 1062

par la peau

et qu'en est-il des corps qui sentent, se touchent ? Que faire de l'affection, de la confiance, de l'amour? Margaret Salmon mène dans *Two* (2018) une exploration de l'expression physique des rapports humains. Elle s'intéresse aux liens d'amour dans les vies contemporaines en se penchant sur l'incarnation de l'intime créé et partagé, entre deux personnes, dans les relations amoureuses : la peau, les caresses, la caresse de la main sur l'autre. Salmon propose à des couples de son entourage de filmer leur intimité physique. Elle assiste à des moments sensuels de leur partage de peau, de l'entremêlement de leurs corps amoureux ; **iels existent par le contact de l'autre, et se redécouvrent encore, à nouveau, comme d'habitude.** L'artiste propose ensuite au regard, en images, ces bulles de désir, de plaisir et de liaison.



Margaret Salmon, *Two* (vidéo, 2018)

Ce travail est un portrait poétique de la tactilité des instants quotidiens de partage sensible, cueillis dans l'expérience commune de deux humains qui s'aiment. Elle crée une sorte d'abstraction formelle dans la routine affective, l'habitude du geste. La trace, la manifestation de l'amour partagé par les corps s'encre dans la perception de la peau de l'autre. C'est ainsi que se produit une libération des images des corps, un écart face à la culture visuelle patriarcale et des codes de représentations dominants, face à leur violence symbolique. **La suspension en peau s'érige comme résistance au commerce des nus des images spectaculaires des corps.** Le non-événement de la caresse d'amour, la suspension sensible du corps par le toucher de l'autre sont accompagnés par la sonorité de la respiration de ces duos. Une voix récite des paroles versant sur une éthique de l'intimité, du soin et de la communauté. Salmon présente une liturgie des peaux, un rituel du soin des corps amants, se nourrissant de suspension.

des gestes de suspension

Les images sont une forme d'appréhension du réel. Or contrairement à l'idée par laquelle celles-ci seraient une technique de capture d'une réalité objective, il s'agirait plutôt d'instruments permettant de traduire un vécu, une perception subjective. Elles rendent possible l'arrêt sur un moment sensible, un interstice dans le flux de stimulus sensoriels que constitue notre expérience du monde. **Les images sont distance, dissociation dans la réalité qui nous entoure.** L'étrangeté, l'aliénation de soi-même et de ce qui est perçu, une sorte de décalage du point de vue, est propre à ce rapport au monde. C'est dans cet écart que reposent les germes d'une réceptivité accrue.

L'expérience du temps est liée au corps, ses sens, les sensations. La perception des temporalités est celle d'une dimension élastique, celle d'un temps non-linéaire. Julio Cortázar peint cette idée du temps élastique dans sa nouvelle *El perseguidor*, où Johnny Carter (alter ego fictionnel de Charlie Parker) divague sur l'expérience vécue du temps, celle qu'il fait entre deux arrêts de métro¹². Dans cet intervalle de deux minutes il a le temps de remémorer des personnes, son quartier, souvenirs ou pensées qu'il quantifierait en une dizaine de minutes et qui cependant n'ont eu lieu que dans l'entre-deux du tunnel qui relie les stations de Saint Germain-des-Prés et d'Odéon à Paris.

¹² CORTÁZAR, Julio, *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 152



rendija 1 (photographie, 2016)

Et c'est cette notion de temporalité élastique que creusent les images des suspensions. **Ces instants sensibles produisent des sortes de dissonances dans la perception du temps.** À travers des non-événements, des instants, comme dit Perec, *infra-ordinaires*, de l'ordre de « ce qui semble avoir cessé à tout jamais de nous étonner¹³ ». Par la suite vont s'ouvrir des images cueillies dans le flot des gestes du quotidien, dans l'expérience dissociative du temps par le corps. La mise à distance temporelle de la démarche permet d'aborder cette sorte de journal perceptif avec une temporalité élargie, autre. Qu'est-ce qui transparait des images des corps suspendus gestuellement dans la trivialité ?

...la suspension? En danse, la suspension est le moment du saut qui s'étire entre la propulsion et l'amortissement. La suspension est une interruption si l'on veut, mais interruption sans rupture, inter donc entre-deux; elle est le présage d'une suite (il y a avant tout suspens dans suspension). Dans la suspension l'humain prend son envol. Elle appartient à un au-delà, ouvre sur l'invisible, anticipe le possible. Entre impulsion et réception, elle est l'interstice par où les corps, en quelque sorte, s'extraient de l'espace par le temps. **Dans la suspension le temps prend corps, et les corps prennent son temps.**

¹³ PEREC, Georges, *l'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 12



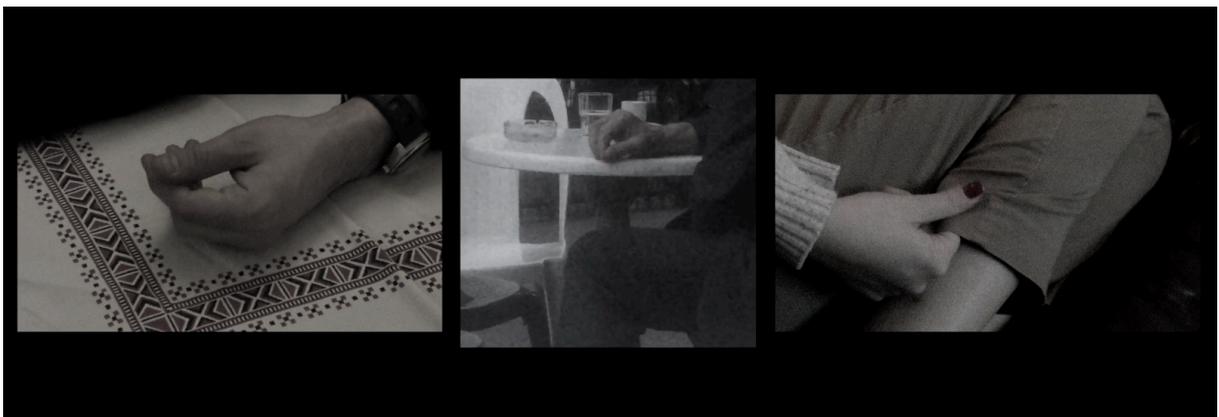
∞ (photographie,2017)

Qu'est-ce qu'inscrit le geste de la main qui cherche sa soeur jumelle ? Que transparait dans l'image du *se toucher*, du *se sentir* ? Que donne à voir l'apparition du retournement du soi envers et en soi ? **Dans ce moment intime incarné par un geste, par la façon de s'envoler des doigts, par les plis de la paume, se déploie la poésie de l'être en soi-même, dans sa temporalité intime.** Une image qui explore l'abstrait métaphysique, dans une évocation en sensations. Se développe, à travers la rencontre fugace des deux mains qui se croisent, une sorte de danse des revirements de la conscience, du revenir perpétuel à notre peau, familière, qui se frôle sans se toucher.

Travailler en vidéo permet de creuser dans la texture temporelle propre à l'image, de jouer avec rythme et mouvement. C'est par ces moyens que l'on peut sublimer des petites danses intimes, parenthèses temporelles où les corps expriment la suspension. La solitude songeuse de ces gestes est interrogée dans le montage vidéo *triple suspens*. Les images y sont habitées par des personnes qui attendent, ou parlent, ou pensent en gestes ; par des regards perdus qu'on ne voit pas. Elles évoquent un ailleurs, un hors-champ qui se déploie dans un double imaginaire : celui du sujet enregistré, pensif et absent; puis le notre, spectateurs de

ces moments intimes, de recueillement. Le corps surpris gesticulant, une fois isolé de sa réalité contextuelle, devient ainsi expression. Dans le montage il rentre en boucle, en suspens. **Et transparissent ainsi dans les images, des corps qui tissent le temps.**

Ces figures de corps en suspension, décontextualisés, extraits de leurs temporalités, ouvrent sur une autre dimension. Éloignés de la documentation du réel à travers le ralenti et la boucle, gestes, postures et attitudes deviennent signes, s'ouvrant à celui qui regarde mais offrant comme seule piste les quelques mots qui les accompagnent en titre. Dans le flux interminable d'images de l'expérience, la vibration constante du vécu, il n'y a qu'un lieu de répit, de calme, de silence. Ce refuge sensoriel, à l'abri de tout, se construit par le regard, sur se qui se cache à pleine vue. **Quand le geste s'éternise, que le corps n'est plus action, on nage dans l'imaginaire, c'est le corps en suspension...**



triple suspens (meollo, l'attente, le pli) (montage vidéo, 2021)

Face à nos corps épuisés, *les feuilles mortes* (vidéo, 2020) propose la sublime suspension. Dans l'incertain des entre-deux, des intervalles qui ouvrent à un ailleurs, des fenêtres sur l'au-delà ; elle s'annonce dans le noir. **La suspension montre l'invisible, pointe un autre possible. Entre présence et absence elle est frontière, où le regard avide de partage s'extrait du réel et se perd dans l'apparence, ce qui apparaît.** Le grain et la désaturation de l'image accentuent ici une recherche d'un hors-du-temps. La matérialité du bruit numérique creuse une tactilité, des gestes et du temps, des temps des gestes ; mais aussi, de par le bas contraste, un tissu onirique adhère aux images évanescences.

La disruption de la linéarité qui se crée par le montage, ainsi que par la finesse des mouvement surgissant et disparaissant cadencé par les images du noir. Disruption qui cherche à engager un jeu avec la rétine. Essoufflement, déconstruction des limites des images et par là-même de l'action. **Quand s'efface du geste une partie de l'intention, que le corps n'est plus qu'expression en mouvement, chaque élan est pas de danse, le corps est en suspension.** Les longs ralentis et les gros plans vident les gestes de mission, et permettent ainsi de plonger dans l'expressivité des mains, la délicatesse des doigts, qui partagent leur souffle. Le quasi monochrome appelle l'imaginaire sur les détails des mouvements.



les feuilles mortes (vidéo, 2020)

La capture en images de gestes de l'intimité quotidienne - non-événements - dévoile un corps se déployant en lui-même, qui se suspend. S'ouvre l'interrogation du geste intime, et par là-même, de la sensation de soi, de la construction de la proprioception. C'est une poétique des sens, du tactile tout particulièrement. Dans l'élan de donner à voir le mouvement des corps au-delà de toute production, comme une expression de soi et de soin, l'instant est élargi entre les images ; scène qui éclot dans l'interstice, dans la frontière entre une image et la suivante. C'est une danse unique que produisent les mains à l'encontre du monde. **Chorégraphie qui est propre à chacun et se tisse dans le temps vécu et le vécu du temps.**

les images prennent corps

Il s'agit maintenant, de donner à voir

des pistes qui sont aussi des influences. Pistes puisqu'elles demandent d'être suivies et
mises en relation,
dans un dialogue qui éclaire le cheminement visuel
de cette recherche, ses influences.

la scène

1

2

3

la scène



Yasmina Benabderrahmane, *La bête, un conte moderne* (2020) – scénographie pour vidéos



Ulla von Brandenburg, *Le milieu est bleu* (2020) – installation vidéo

La scène d'apparition des images joue une fonction grammaticale pour celles-ci. La cohérence entre les sensations suggérées par photographies et vidéos se tisse à travers le ton de la scénographie. Le choix de tissus suspendus pour envelopper l'espace et accueillir les projections se frôle avec la texture des images (grain, pixel), vient creuser dans la douce matérialité, la tactile légèreté, la flottante sensualité que miroitent les suspensions.

Ces suspensions, déclinées le long des différents volets de l'installation scénographique, se dévoilent chacune dans une danse particulière. Les images flottent dans l'espace, se libérant des murs et éclairant l'ombre contenue entre ces parois de draps. **Drapés qui tressent dans l'espace la solennité sourde de liturgies intimes.** Sublimation de la texture d'un temps autre, en suspens.

1



Charlotte Rudolph, *Mary Wigman, raumgestalt (1928)* - photographie



Alfred Stieglitz, *Hands of Georgia O'Keeffe at 291 (1917)* - photographie

Le tissu qui flotte dans l'air n'est qu'une prolongation du corps, de ses gestes. Expression éphémère du corps-mouvement, suspendue en image elle sculpte le temps.

Les mains qui se retournent et se sentent entre elles, se cherchant dans le refuge du soi-même. Tâtonnement qui effleure l'imminence de vivre.

Danses arrêtées, les images surgissent brillant d'elles-mêmes, telles des fenêtres imaginaires.



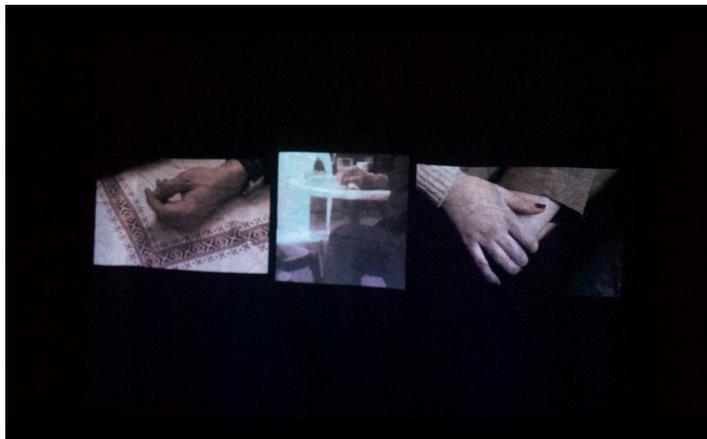


Ali Kazma, *Clerk* (2011) – vidéo



Margaret Salmon, *Circle* (2018) – installation vidéo

La répétition des gestes, une fois, puis une autre, puis une autre et une autre, crée des instants voués à ne plus s'achever, suspendus. **Extraits de l'écoulement du temps, les uns à côté des autres, chorégraphie absurde des danses spontanées.**





Ismaïl Bahri, *Revers* (2017) –vidéo



Ulla von Brandenburg, *Die strasse* (2013) –scénographie pour vidéo

Les papiers, légers et fragiles, frémissent à chaque mouvement, dansant entre les doigts qui les tiennent à peine. **Les feuilles s'écoulent lentement entre caresses, et évoquent le temps qui passe, tout doucement.**

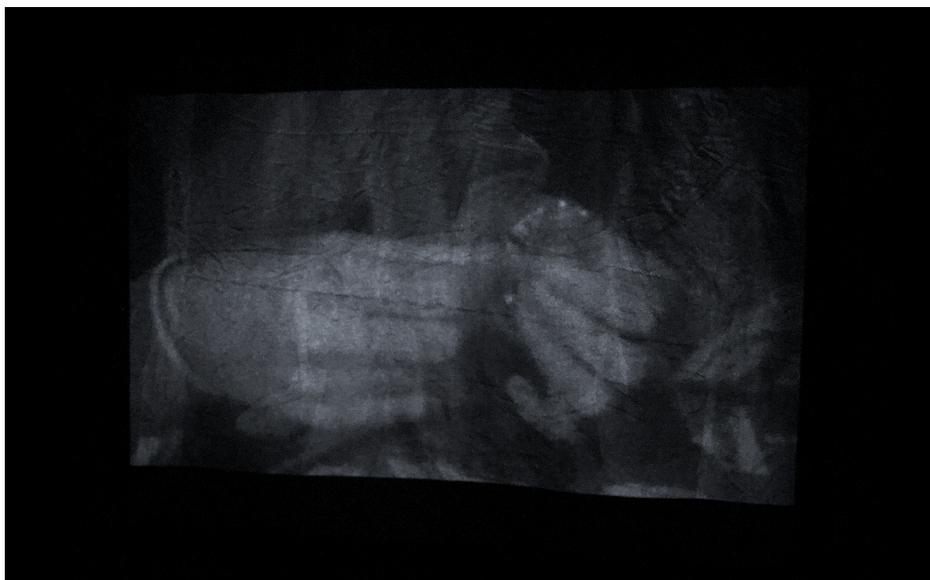


table des illustrations

PRÉVIEUX Julien,

Patterns of Life (vidéo HD ou 2K, son, France, 15'30 ", 2015)

https://www.previeux.net/fr/videos_Patterns.html

DOHERTY Oona,

Hard to be soft – A Belfast Prayer (spectacle de danse, Irlande du Nord 2015)

MEISELAS Susan,

Shortie on the Bally, Barton, Vermont (tirage gélatino-argentique, EEUU, 1974)

<https://www.moma.org/collection/works/177662>

et *Curtain Call, Essex Junction, Vermont* (tirage gélatino-argentique, EEUU, 1975)

<https://whitney.org/collection/works/12560>

MARKER Chris,

Sans soleil (film, France, 104', 1983)

KAR-WAI Wong,

In the mood for love (film, Hong Kong, 98', 2000)

SALMON Margaret,

Two (vidéo, Royaume Uni, 27' en boucle, 2018)

BENABDERRAHMANE Yasmina,

La bête, un conte moderne (scénographie pour vidéos, France, 2020)

VON BRANDENBURG Ulla,

Le milieu est bleu (installation vidéo, France, 2020)

RUDOLPH Charlotte,

Mary Wigman, raumgestalt (photographie, Allemagne, 1928)

STIEGLITZ Alfred,

Hands of Georgia O'Keeffe at 291 (1917) – photographie

BAHRI Ismaïl,

Revers (vidéo, France, 2017)

VON BRANDENBURG Ulla,

Die strasse (scénographie pour vidéo, Allemagne, 2013)

KAZMA Ali,

Clerk (vidéo, Allemagne, 2011)

SALMON Margaret,

Circle (installation vidéo, Royaume Uni, 2018)

bibliographie

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992

CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013

CORTÁZAR, Julio, *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 1991

DELEUZE, Gilles, "L'Épuisé", dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, les éditions de minuit, 1992

FOUCAULT, Michel, "Dits et écrits", Paris, Gallimard 1982

LOUIS Edouard, *Qui a tué mon père?*, Paris, Seuil, 2018

PEREC, Georges, *l'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989

TISSERON, Serge, "Rêveries et rêvasseries assistées par ordinateur", dans *Enfances & Psy* n°55, 2012

médiatèque

<https://freefoucault.eth.link/>

<https://www.hardtobesoft.com/>