





*Merci à Benjamin, à Christine, à Arthur pour votre aide  
apportée à la confection de ce mémoire,*

*à l'équipe du radeau,  
au laboratoire des hypothèses,  
à Légovil,  
à møtus.*

*A tous ceux qui font les moments suspendus.*

Ecrit de Virginie Levavasseur  
DNSEP 2020

suivi par  
Benjamin Hochart

Impression ESAM C2





S u s p e n d u e







*Pour avoir mis le pied  
Sur le coeur de la nuit  
Je suis un homme pris  
Dans les rets étoilés.*

*J'ignore le repos  
Que connaissent les hommes  
Et même mon sommeil  
Est dévoré de ciel.*

*Nudité de mes jours,  
On t'a crucifiée ;  
Oiseaux de la forêt  
Dans l'air tiède, glacés.*

*Ah ! Vous tombez des arbres.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> « Vivre » in *Gravitations*, Jules Supervielle, éd. Gallimard, 1925.



Le mot suspendre a évolué au cours des siècles, se formant sur une réalité physique et témoignant d'une dérivation de sens figuré et métaphorique.

Ainsi, par l'histoire de ce mot, on interroge le sens même de ce qu'est l'attente, et le rapport à la chose suspendue.

L'attente, ce temps en suspens, est-ce l'interdit, l'incertain, l'espoir ? Est-ce l'exacerbation d'un présent ?

Je veux voir dans les suspensions la permanence d'une tension, la suspension comme lieu de bord, d'imminence, d'intranquillité.

Une résistance.

Ce travail sur la suspension physique, qui interroge l'accrochage dans l'espace, me mènera à parler de suspension temporelle, et soulignera la tension, la relation de l'intime avec le sentiment d'imminence, d'être à l'affût, d'exacerber l'environnement et de construire ainsi une relation aux autres et à soi qui rendent le quotidien électrique de désir, de tension.

Une extase.

Une générosité.





## SUSPENDRE

d'après le dictionnaire étymologique de Alain Rey

En latin classique

Suspendere «faire pendre» au propre et au figuré  
« attacher par dessous, tenir en l'air » « suspendre  
en offrande » et « tenir dans l'incertitude »  
« retenir »

En bas latin ecclésiastique

« tenir à l'écart, priver, interdire »

Verbe composé de

sub « sous » et de pendere « laisser pendre ».

Au 12ème siècle

Valeur spatiale : « faire tenir une chose / une  
personne de manière à ce qu'elle pende ».

Valeur temporelle : « suspendre quelqu'un,  
l'interrompre dans ses fonctions temporairement ».

Au 15ème siècle

« remettre à plus tard, prendre le temps de réfléchir »  
puis « interrompre une action, un processus ».

Suspendre ses pas : « s'arrêter ».

Au 17ème siècle

Suspendre les esprits : « retenir l'attention, passionner  
» et en emploi intransitif « être irrésolu, hésitant »

Au 19ème siècle

« faire tenir quelque chose dans une position élevée »  
Emploi figuré : se suspendre aux lèvres de quelqu'un.





Lorsque je me suis trouvée devant « Murmurations », la dernière présentation de la compagnie XY<sup>1</sup> alors en résidence à la Brèche<sup>2</sup> avec le chorégraphe Rachid Ouamdane, j'ai eu l'impression de sculptures vivantes, devenues aussi molles que les sculptures de l'informe. Des sculptures sans force, sans tenue, telles *Soft Viola* de Claes Oldenburg (2002), les *Wall Hanging* de Robert Morris, *Casb 1'67* de Barry Flanagan...

---

1 La compagnie XY est collectif de portées acrobatiques. [www.ciexy.com](http://www.ciexy.com)

2 La Brèche est le Centre Régional des Arts du Cirque de Normandie, situé à Cherbourg.







Les acrobates de la compagnie XY dans ce spectacle vident et emplissent le plateau de leur corps. Des colonnes humaines se construisent, se déconstruisent.

« Murmurations » est un terme issu de la sémantique du mouvement chez les oiseaux et les poissons. Le mouvement collectif des bancs de poissons innombrables, des masses d'étourneaux dont les déplacements groupés provoquent une vivacité d'ensemble sans accroc.





La compagnie propose ce mouvement en continu, qui néanmoins contient des zones palpables de tension de la suspension. Des portés hauts de cinq à six personnes. Puis la chute lente et assumée de la colonne humaine, perdant toute robustesse soudainement.

La parade mouvante s'était placée pour accueillir les corps vacillants alors même que toute l'attention des regardeurs se fixait sur l'exploit physique de ces acrobates.

Puis le mouvement se répète. On en fait un jeu. Le spectateur attend...





On attend l'instant où va bientôt s'évanouir toute tonicité.  
Le moment où de concert  
les  
corps en équilibre les uns sur  
les autres se laissent tomber, choisissent de  
se déséquilibrer est ce moment tension, d'acmé  
  
de  
suspend.

Avant la chute.





Ce moment de suspend des acrobates est similaire à celui qu'on connait dans le mouvement toujours recommencé de la vague.





J'observe les baigneurs.

Les baigneurs sont sous la vague, ou dessus. La vague est un espace.

On entre dedans, c'est-à-dire dessous.

On se glisse dans, on sent une distance ténue entre son corps et l'eau qui s'abat, une tension intimement mesurable dans son rapport à la masse en suspend.

On attend la vague. La vague est un temps.

Elle se forme, arrive, gonfle, enfle, Elle est ce moment qui se précise, cette acmé vers laquelle on tend, cette propulsion vers l'autre bord temporel, une résistance, une persistance du présent.

La suspension est ce temps et cet endroit.

La suspension, c'est cette existence physique, qui défie l'attraction, qui est ainsi une force.

C'est à la fois une attente et une résistance.

Un point de rupture imminent, physique et narratif.





Considérons la vague comme sculpture mouvante, comme un corps qui s'étire, qui se referme. Dentelle d'écume cadencée, ballotement ennivrant, matérialisation de l'insondable.

La vague, la mer, lieux de corps insaisissables et meubles, des *one seconde sculpture* spontanés et fulgurants, sans protocole, qui s'érigent lentement comme des géants fragiles et instables. Lieu de perte de vue, l'eau qui glisse entre les doigts, entre les bras, entre les cils, métaphore fluide d'un ballotement, d'une houle, d'un saisissement personnel, d'une profondeur sans appel. Ressenti inénarrable. Inexprimable émotion.

La mer, c'est cela même qui tour à tour se déconstruit.

Tout à la fois crête acide, crochets d'écume, masse d'eau qui s'abat,

prête à tout rompre.





Je me poste face au vent de Saint-Martin-de-Bréhal, devant la mer et observe le mouvement sculpté de l'eau. J'observe se former la vague. La puissance de la mer vient qu'elle enfle de mille endroits, toujours en tension, sans repos.

La vague enfle jusqu'à changer de physionomie ; l'acmé de la vague avant son anéantissement, comme la montée d'un désir, comme la montée d'une emphase, qui est d'autant plus dense que sa fin est brutale et imminente.

Observer les vagues, enfler de leur inconstance, de leur permanence, se tenir dans l'envolée de leurs phrases, lire au seuil du ressac, du chahut un mouvement de la pensée fluctuante, houleuse, bouleversée, prête à se rompre, ultime d'intensité.





Et la vague se disperse,  
paradoxe,  
capable de présence absolue et d'un éternel effacement.  
Lieu de tous les imaginaires.

L'eau à perte de vue, c'est l'immensité en mouvement.  
L'eau, comme un poème suspendu, imitant le style  
hugolien à chaque passage de vague, différente,  
enivrante, devenue énorme gonflée d'elle-même,  
explosive, tempêteuse.







Mes activités d'enseignante et d'éditrice et les études de lettres que j'ai suivies me mènent dans plusieurs circonstances à interroger la phrase et sa construction. Regarder la vague enfler, c'est être au cœur de ce qu'on appelle en stylistique une période. L'analogie peut être explorée entre la phrase et la vague. Tenons généreusement cette comparaison pour une analyse littéraire de la tension marine.

Pour évoquer le mouvement ascendant et descendant de la phrase et de la tension inhérente à un déséquilibre dans la période, je reprends les définitions de Catherine Fromilhague et de Anne Sancier-Chateau.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Introduction à l'Analyse stylistique*, Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, 2ème éd. DUNOD p 173.





Dans une période<sup>1</sup>, la « structure syntaxique est complexe avec plusieurs propositions subordonnées emboîtées l'une dans l'autre et / ou découlant l'une de l'autre ». A cela s'ajoute la cadence « la protase (partie ascendante de la phrase) qui se distingue nettement de l'apodose (partie descendante) d'autant plus que fréquemment la période est bâtie sur une anticipation des subordonnées (dans la protase) par rapport à la principale (dans l'apodose). »

Enfin, les auteures notent qu'une concordance peut s'établir entre le patron syntaxique et le mouvement rythmique : « l'effet d'attente et de clôture peuvent correspondre respectivement à la montée et à la descente de la phrase. »

Quant à Bernard Dupriez dans son *Gradus, Dictionnaire des procédés littéraires*<sup>2</sup>, il rappelle que plusieurs périodes existent, soient des périodes carrées (à quatre membres), soit des périodes rondes ou arrondies dont le rythme binaire peut exacerber l'attente.

---

1 La période est aussi un terme utilisé au surf : plus la période est longue, plus la vague est formée.

2 *Gradus, Les procédés littéraires*, Bernard Dupriez, éd. 10/18, 1984, tirage 1997 p339.





Pour souligner cet effet d'ascension, puis de chute qui renvoie au mouvement profond de la vague, penchons-nous davantage sur la cadence de la phrase. Une cadence équilibrée est celle où la protase et l'apodose de tailles similaires dégagent une impression de naturel, d'harmonie, d'ordre, voire de douceur. Il existe également les longues phrases à cadence majeure qui s'organisent autour d'une longue apodose.

La vague, elle, c'est une période de cadence mineure. C'est la phrase de Marcel Proust par exemple :





« Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. »

Dans cette longue phrase, les subordonnées se succèdent et s'enchaînent.

« Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, [que le moment [où je l'entendais monter] puis [où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue [à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée]], était pour moi un moment douloureux.] »

Cette période à cadence mineure restitue l'attente de Marcel et l'anticipation de l'angoisse bientôt provoquée par l'instant éphémère et fugace du baiser de sa mère.





Victor Hugo, par exemple dans *La Légende des Siècles*, organise la narration en un rythme qui s'enfle pour qu'à la fin du poème en prose, éclate comme une sentence la chute qui le clôt. Dans « La Conscience », la phrase finale renforce en trois vers la présence implacable et la poursuite impitoyable de la mauvaise conscience de Caïen qui a tué son frère.

La période épouse un sentiment qui gonfle. L'attente, chez Marcel Proust, la fuite due à la mauvaise conscience, chez Victor Hugo. Dans les deux exemples convoqués, la cadence mineure de la période cherche à sonder une tension, une crispation. L'envers de la sérénité.

Un état d'intranquillité.

Peut-on voir dans les suspensions cet état de tension ?





Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,  
Echevelé, livide au milieu des tempêtes,  
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,  
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva  
Au bas d'une montagne en une grande plaine ;  
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine  
Lui dirent : « Couchons-nous sur la terre, et dormons. »  
Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.  
Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres,  
Il vit un oeil, tout grand ouvert dans les ténèbres,  
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.  
« Je suis trop près », dit-il avec un tremblement.  
Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,  
Et se remit à fuir sinistre dans l'espace.  
Il marcha trente jours, il marcha trente nuits.  
Il allait, muet, pâle et frémissant aux bruits,  
Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve,  
Sans repos, sans sommeil ; il atteignit la grève  
Des mers dans le pays qui fut depuis Assur.  
« Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr.  
Restons-y. Nous avons du monde atteint les bornes. »  
Et, comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes  
L'oeil à la même place au fond de l'horizon.  
Alors il tressaillit en proie au noir frisson.  
« Cachez-moi ! » cria-t-il ; et, le doigt sur la bouche,  
Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche.  
Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont  
Sous des tentes de poil dans le désert profond :  
« Etends de ce côté la toile de la tente. »  
Et l'on développa la muraille flottante ;  
Et, quand on l'eut fixée avec des poids de plomb :  
« Vous ne voyez plus rien ? » dit Tsilla, l'enfant blond,  
La fille de ses Fils, douce comme l'aurore ;  
Et Caïn répondit : « je vois cet oeil encore ! »  
Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs  
Soufflant dans des clairons et frappant des tambours,  
Cria : « je saurai bien construire une barrière. »  
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière.





Et Caïn dit « Cet oeil me regarde toujours ! »  
Hénoch dit : « Il faut faire une enceinte de tours  
Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle.  
Bâtissons une ville avec sa citadelle,  
Bâtissons une ville, et nous la fermerons. »  
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,  
Construisit une ville énorme et surhumaine.  
Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,  
Chassaient les fils d'Enos et les enfants de Seth ;  
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ;  
Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles.  
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,  
On lia chaque bloc avec des noeuds de fer,  
Et la ville semblait une ville d'enfer ;  
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes ;  
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;  
Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer. »  
Quand ils eurent fini de clore et de murer,  
On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre ;  
Et lui restait lugubre et hagard. « Ô mon père !  
L'oeil a-t-il disparu ? » dit en tremblant Tsilla.  
Et Caïn répondit : « Non, il est toujours là. »  
Alors il dit : « Je veux habiter sous la terre  
Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;  
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. »  
On fit donc une fosse, et Caïn dit « C'est bien ! »  
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.  
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre  
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,  
L'oeil était dans la tombe et regardait Caïn.

Victor Hugo *La Légende des Siècles*, « La Conscience ».





Je soulignerai dans une première partie la crispation induite par les forces en jeu dans une suspension, puis dans un second temps, je chercherai à montrer que la suspension peut aussi être regardée comme invitation à l'aérien. La troisième partie, par l'analyse de la suspension temporelle, choisira de considérer le flux, le passage, et le monde comme lieux des possibles, à l'heure des renforcements de frontières et de l'individualisme mou et désinhibé.

Suspendre, mettre en mouvement.  
Permettre un flux une tension, un monde des possibles.

Suspendre, attendre.  
S'attendre à quoi ?







Introduction : la vague. 2

1) La terre, les forces, l'équilibre.

Point(s) d'incertitude. 29

C'est grave ? Psychologie de la gravité. 35

Violence, mise en scène de la chute. 41

2) L'air, le frottement.

Etre dans. 47

S'extraire. 51

Mouvance aérienne. 59

La déambulation, créatrice d'instables. 66

3) Récits.

Narration sans fin,  
un récit qui s'étire, en perpétuelle réécriture. 77

Etre aux présents. 86

Présent, passage, transition. 90

L'instant d'avant. 98

La création du possible. 115





« Nous vivons presque toujours à l'extérieur de nous, et la vie elle-même est une dispersion perpétuelle. Et pourtant nous tendons vers nous-mêmes comme vers un centre autour duquel nous décrivons, telles les planètes, des ellipses absurdes et lointaines. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Le livre de l'intranquillité*, Fernando Pessoa, éd. Christian Bourgeois, 1999, p247.





# Première partie

## La terre, les forces, l'équilibre.







## POINT(S) D'INCERTITUDE

Dans son acception spatiale, la suspension, c'est une interrogation vis-à-vis du phénomène de pesanteur. L'attraction que la terre exerce sur les corps et sur la matière peut les tendre, les tirer, les déformer, les faire se mouvoir.

Newton explore, dans *Principes mathématiques de la philosophie naturelle* (1687), la force gravitationnelle exercée par la terre sur l'objet. Elle est mesurable. Elle est physique. Grâce aux découvertes numériques de Picard, Newton asseoit son propos pressenti dès 1666 et démontré 17 ans plus tard : la force d'attraction maintient la lune sur son orbite autour de la terre. Newton part de la loi de Kepler et fonde ce que nous connaissons aujourd'hui dans les grandes lignes de ce que sont la gravité et les points d'équilibre.

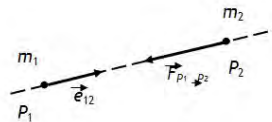
Emilie de Chatelet a rendu disponible en français les

principes physiques établis en latin par Newton. On peut par exemple trouver dans son ouvrage *Institutions de Physique* au chapitre 13 la définition de ce qu'est la pesanteur :

« La pesanteur, c'est la force par laquelle tout corps abandonné à lui-même tombe vers la surface de la terre. » La gravité produit une force morte ou une force vive selon les circonstances dans lesquelles elle agit....

« Quand rien ne retient le corps, alors la gravité produit une force vive dans ces corps puisqu'elle les fait tomber à la surface de la terre. »

Newton détermine la force gravitationnelle.



Deux points matériels  $P_1$  et



$P_2$ , de masses  $m_1$  et  $m_2$ , et distants de  $d$ , exercent l'un sur l'autre une force attractive, appelée force de gravitation.

Intéressons-nous au travail plastique qui dessine au sol cette force d'attraction. Cela nous permettra de comprendre ce que je vais appeler le centre, les points d'équilibres et ses incidences sur ses périphéries.

Le circassien et plasticien Johann le Guillerm invente une sculpture dont le mouvement induit un jeu avec la force gravitationnelle. Il crée la motte de terre mouvante autonome de 2,5 m de diamètre<sup>1</sup>.

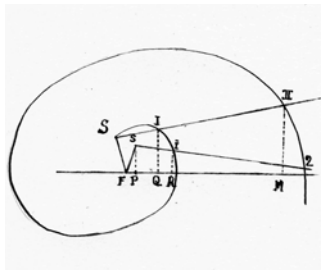
Sa structure interroge la force en soulignant le déplacement du centre de gravité dans une évolution lente. La motte s'articule sur le principe de point d'équilibre.

« L'équilibre est un temps entre deux déséquilibres. Il n'y a pas de repos dans l'équilibre, le repos est dans la chute. »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Monstration, chantier des circumambulateurs : La Motte, phénomène de cirque minéral et végétal, prototype 4, au Channel, scène nationale de Calais.

<sup>2</sup> *Johann Le Guillerm à 360°*, Catherine Blondeau et Anne Quentin, éd. Actes sud, 2009.

Un point d'équilibre est un endroit où les forces d'attraction s'annulent. (ici, la motte compose avec la force exercée par son poids, de son centre de gravité vers le bas, et avec la force exercée par le sol du bas vers le haut). Sans rentrer dans des considérations physiques trop savantes dont je serais bien peu capable, je peux souligner cependant que les zones d'équilibre de la motte sont des zones d'équilibre dites instables, c'est à dire des points d'équilibre qui tendent à former et inventer un autre rapport de force.



La motte de terre, masse vivante en forme de toupie, évolue imperceptiblement comme cherchant son centre de gravité sans cesse. En effet, cette toupie de terre n'est pas lancée pour tourner sur un axe. Le mouvement ne



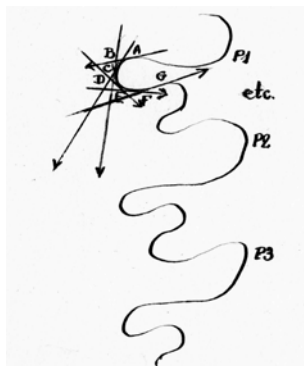


vient pas de l'extérieur mais d'un centre qui ne cesse de se repositionner vis-à-vis de ce qui hors de lui. La force de la terre et la force sur la motte. Le mouvement lent de la motte est guidé par les pousses des plantes sortant d'elle-même.

La masse végétale de Johann le Guillerm possède une forme qui permet de changer de centre et qui réorganise ses tensions en fonction de sa nouvelle position au sol.

En équilibre variable, la motte forme une trace au sol, chemin sinueux sur lequel la sculpture repasse. C'est le point d'équilibre, le déséquilibre constant rappelant les forces en lutte qui est à mettre en exergue. Son centre de gravité se déplace depuis l'intérieur. Et c'est l'incertitude de ce centre qui pousse cette masse énorme, qui la contraint.

Je veux étendre ce principe de stabilité et d'instabilité physique à une zone du ressenti psychique. Etendons la certitude ou d'incertitude à tout corps présent : Johann



le Guillerm joue avec les éléments mais interroge aussi dans ses spectacles la tenue de son propre corps dans l'espace sur des structures qu'il batit sur scène et qui composent autant d'éléments à dompter. L'équilibre du circassien se confronte et se mesure à celui de ses productions.

Ces questionnements s'ouvrent à d'autres sphères que le cirque; la gravité nous oblige à une tenue, à un rapport d'équilibre, à une relation de convergence ou de déplacement dans l'environnement qui nous est propre. Nous choisissons par le maintien et la dynamique corporelle un centre qui dictera notre tension et notre relation aux autres. Cette





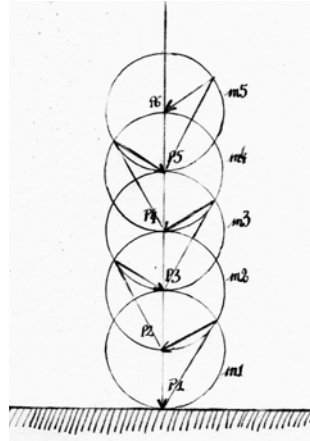
tenue de la matière de notre corps, c'est une décision qui part de nous. On peut choisir son équilibre et au delà avoir conscience de ce qu'il propose au regard des autres. Notre milieu va irradier sur les matières en proximité.

Johann Le Guillerm, en installant sa masse énorme dans un réseau de forces gravitationnelles fluctuantes, soumet la masse de l'objet à l'indécision du centre. S'ajoute une contrainte émanant de l'alliance des éléments terre et masse.

J'ai rencontré Franck Apertet de la compagnie Les gens d'Uterpan, qui travaille notamment avec ses performeurs danseurs sur des attitudes corporelles dans l'espace public. Attitudes des « corps mous » des corps décentrés, excentrés, qui sont autant de signes du desoeuvrement, de déchéance ou d'oubli. Ils nous sont devenus signes familiers dans l'espace urbain du quotidien. Choisir son centre, (le bas du ventre est le plus favorable à une conscience du mouvement de l'ensemble), c'est pouvoir décider de son point d'équilibre. Les dé-

placements et son rapport à l'autre sont guidés par cet axe. Lutter contre l'incertitude du centre, c'est refuser de se laisser balloter par l'attraction terrestre, par ce qui se situe au delà du bord.

Dans le cas de la motte de Guillerm, il n'y a pas ballotement, il y a conflit, résistance,



lutte. La forme de la motte permet cette lutte.

La tension liée à la suspension en point d'équilibre instable, c'est une résistance.

*L'Homme incertain* de Stéphanie Chailloux raconte la vie







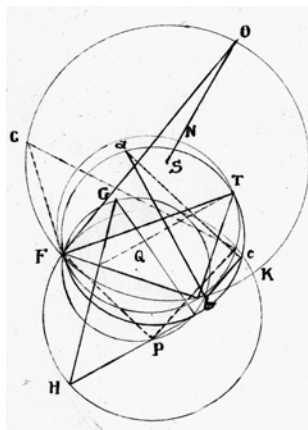
d'un paysan qui ne parvient plus à lutter contre des décisions extérieures à sa propre volonté, des décisions qui le déséquilibrent, qui ont plus de force que lui.

« Je ne sais pas ce que mes enfants ont perçu de ma vie. De quoi ils se sont rendus compte. S'ils ont senti, ressenti les mouvements qui m'agitaient. Qui agitaient ma femme aussi. Nos pleurs, nos détresses. Les limites de ce que nous touchions avec nos corps, nos esprits, nos larmes. Ce que nous touchions, que nous ne pouvions pas modifier, contre quoi nous butions. Cette expérience que nous faisons, que nous avons faite, de notre échec, nos rêves brisés, la fin des espérances, l'enfermement, la pauvreté. Non, je ne sais pas jusqu'où ils ont senti tout ça. Mais la pensée des mes enfants au cœur de cette vie que nous avons eue. Qui a été la mienne, celle de ma femme aussi. Cette pensée-là me terrifie. Elle me cloue. »<sup>1</sup>

Le centre de gravité est ce point d'équilibre, qui dit la résistance, la tension psycho-

logique et physique, qui dit la lutte, parfois vaine...

Le roman de Stéphanie Chailloux, c'est l'incertitude qui tend vers le désespoir. L'homme dans son corps dans son esprit est malmené, jusqu'au déséquilibre.



De leur côté, dans leur spectacle poétique *Pas touche terre*, les deux artistes Rémy Balagué et Babeth Gros s'appuient sur cette résistance au sol, une lutte qu'ils livrent physiquement à l'érosion du couple. L'homme porte la femme, la femme porte l'homme. Il n'y a que celui ou celle qui porte qui s'autorise à être au sol.

<sup>1</sup> *L'Homme incertain*, Stéphanie Chailloux, Alma Editeur, 2014. p56.



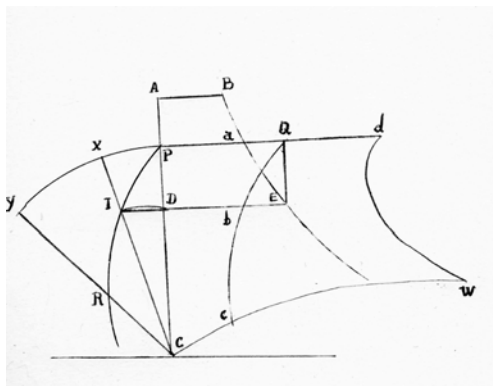


Le couple aérien, évolue, danse.

Ne pas toucher terre,  
Rester dans la relation amoureuse, fusionnelle, puisque les corps sont unis, l'un porté par l'autre. Leur danse renvoie à l'équilibre du couple, aux moments de chutes possibles, toujours retenus, dans des mouvements de grâce.

Pas touche terre, c'est résister à deux, se soutenir, se rétablir, comme un grand corps qui tente malgré ses articulations mouvantes et multiples d'escalader, de progresser sans ciller, de rester en tension, de désobéir à la mollesse qui effrite, qui fragilise, de s'installer.

Quand suspendre,  
c'est tenir dans l'incertitude, retenir...





## C'EST GRAVE ? PSYCHOLOGIE DE LA GRAVITÉ.

« *En rêve, dans mon dernier rêve du matin, je me trouvais aujourd'hui sur un promontoire, -au delà du monde, et je tenais une balance dans la main et je pesais le monde.* »<sup>1</sup>

Si la force gravitationnelle est mesurable, quantifiable mécanique, elle est également affaire de ressenti, elle peut être donnée comme subjective. Il y a une forme d'adhésion voire d'adhérence à la poésie de cette tension qui l'accroît ou la décroît. Après la motte de Johann Le Guillerm, penchons nous donc sur une autre danse ainsi qualifiée par Giovanni Parenzan<sup>2</sup> que fut la chute assumée d'une pièce de Morris: En 1961, sept minutes ont été offertes à Robert Morris au Living Theater. En guise d'acteur, il réalisa une colonne creuse qui apparaissait seule sur scène. Verticale pendant trois minutes et demi,

elle était ensuite culbutée et restait à l'horizontale jusqu'au terme des sept minutes.

Ce fut *Column*, oeuvre inaugurale d'une esthétique nouvelle liée à la gravité.<sup>3</sup>

« L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessus de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant. »<sup>4</sup>

L'intensité était donc donnée dans la chute elle-même, mais renforcée par l'impression de poids laissé au sol. La colonne « érigée paraît légère et fine. Fluide légère et dépourvue de masse, la pression du poids vers le bas ne l'alourdit en rien. En revanche, lorsqu'elle est étendue sur le sol, elle change de nature et semble massive,

1 *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Friedrich Nietzsche III, p269, 2ème ed., trad. Albert.

2 Revue *Agôn* n2 2009 L'altération.

3 *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Rosalind Krauss, 1977, trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 209.

4 *L'Épuisé* de Gilles Deleuze.





lourde contrainte : elle ne suggère que du poids. Son importance réside dans le fait qu'elle est perçue comme différente. »<sup>1</sup>

L'autonomie apparente de la motte de Johann Le Guilmart fait écho à la définition de la sculpture en suspension de Lazlo Moholy-Nagy dans *Von material Zu architektur* :

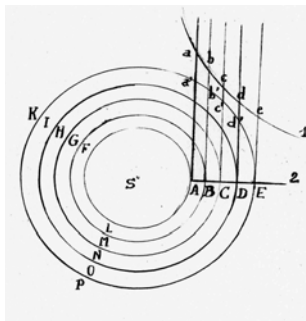
« Volume construit mais presque dépourvu de relations extérieures, un volume en lui-même. »

Mais, ce qui fait la force de cette sculpture justement n'est pas son assujettissement au sol, mais un conflit entretenu avec lui.

Analysons, pour exemple, la boule suspendue qu'Alberto Giacometti sculpte dans les années 1930 (en plâtre ou de fer et bois etc.). Ce qui a notamment fasciné les surréalistes, « c'est l'expression symbolique de la pulsion scopique / érotique. »<sup>2</sup> Au centre d'une cage est suspendue par un fil une boule incisée en son milieu, qu'effleure une sorte de croissant posé en équilibre

instable.

La main qui permettrait d'actionner le balancement pendulaire et le pivotement est empêchée par la cage, mais le mouvement possible, imminent, est notamment suggéré par le fil tendu.



La suspension est dans la cage, accrochée à sa partie supérieure. Cette cage enferme; cette cage inclut. Elle apparaît alors par ce fil dans sa fonction carcérale. Le balancement possible est réduit à l'espace du dedans, circonscrit. C'est un espace restreint, où se joue une promiscuité, La cage devient élément non seulement constitutif d'un ensemble mais espace d'accrochage au sein duquel se joue une intimité. Par ailleurs, les deux éléments se touchent

<sup>1</sup> *Arte povera*, Maïten Bouisset éd. du Regard Paris 1994

<sup>2</sup> Centre pompidou [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)





à peine, la faible distance entre les deux attise l'impression de la pulsion. Cette contiguïté excite l'oeil, mime la forte pulsion sexuelle et crée une tension érotique.

Si on se réfère une fois de plus aux travaux de Newton, nous relevons que la force est inversement proportionnelle au carré de la distance qui sépare les corps.

Autrement dit, la force augmente si la distance diminue.

ˆ Dans le *Traité de paix entre Newton et Descartes*, Aimé-Henry Paulian reprend les principes de Newton et précise « La force qui fait tendre un corps vers un autre, quelle qu'elle soit, agit 4 fois plus à un qu'à deux lieues, 9 fois plus à un qu'à 3 lieues, 16 fois plus à un qu'à 4 fois de distance etc »<sup>1</sup>

Ainsi, en adaptant cette loi physique à échelle réduite, on peut défendre que la boule suspendue de Giacometti joue avec le frôlement possible et ce que cela provo-

quera(it) chez le spectateur. « Tous ceux qui ont vu fonctionner l'objet, écrit Maurice Nadeau, ont éprouvé une émotion violente et indéfinissable, en rapport sans doute avec les désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un agacement, comme celui que donne l'irritante perception d'un manque. »<sup>2</sup>

La main empêchée par la cage est la métonymie de l'acte de désir arrivé à son paroxysme que rien ne saura finir, assouvir, c'est-à-dire annihiler. Un plaisir suspendu.

Et si on veut s'amuser avec le titre de cette pièce, on pourrait la baptiser « La main suspendue », ce qui tordrait le sens, en orientant la suspension vers l'interdiction. Suspendre, n'est-ce pas également en bas latin « tenir à l'écart, priver, interdire » ? Ce qui n'est pas sans tendre le désir...

Ce rapport inconscient est lié au mouvement réel ou induit des pièces suspendues. Mais c'est aussi les choix des

<sup>1</sup> *Traité de paix entre Newton et Descartes précédé de vie littéraire de ces deux chefs de la physique moderne* publié en 1765 par Aimé Henri Paulian professeur de physique du collège d'Avignon, de la compagnie de Jésus.

<sup>2</sup> *Passage. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Rosalind Krauss, éd. Macula 1997, qui cite Maurice Nadeau dans *l'histoire du surréalisme* Paris Seuil 1945, p. 176.





matières qui vont impacter sur l'impression de pesanteur. L'appréhension de la matière de par notre usage de certains matériaux nous donne une idée approximative de sa masse (en kg). *Plaisir-déplaisir* d'Annette Messager par exemple aperçue il y a quelques années est une installation à des fils noirs comprenant des sculptures de tissus formées par les mots « plaisir » et « déplaisir » ainsi que par des formes d'organes du corps humain protégées par un filet à larges mailles. S'ajoutent, dans cette installation, des photographies en noir et blanc de plusieurs formats figurant des fragments de corps, des miroirs et des cartons perforés par des crayons de couleurs. Ces objets sont aussi suspendus à des fils noirs. Des fils de laine de couleurs et trois ampoules à incandescence complètent cet environnement d'éléments en suspension. Ce qui constitue l'ensemble, « divers tissus (coton, crêpe de soie, synthétique...), filets, fils et cordes noirs, pelote de laine, trois câbles électriques avec douilles à collerette en porcelaine, transformateur, tire-

fonds, câbles métalliques » sont des matériaux appréhendables dans une masse peu élevée.

Bien sûr l'agencement même de la matière aura un impact sur l'impression d'ensemble : Marion Baruch<sup>2</sup> qui utilise des chutes de tissu et qui les suspend laisse entrevoir dans les interstices de ces installations les manques, l'absence de tissu, le vide. Il ne s'agit pas d'abîmer une surface et de la révéler comme le pratique Fontana mais de suspendre du vide. Une forme d'apparition se crée ainsi, toute en sensibilité.

La masse paraît encore moindre grâce à ces espaces de masse nulle. L'impression de son poids s'en trouve alors réduit d'autant.

*L'intensité de la pesanteur s'exprime en Newton / kg*

*Sur la terre, l'intensité de la pesanteur est de 9,8 N / kg*

$$P = mXg$$

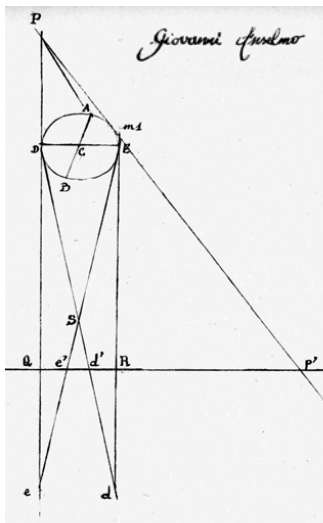
*poids = masse X intensité de la pesanteur*

*A contrario, un travail comme celui de Giorgio Anselmo*

<sup>1</sup> *Plaisir Déplaisir* au CAPC de Bordeaux (1997)

<sup>2</sup> Exposition Natura Abitata, La BF15, Lyon, France, 2019.





s'alourdit de toute notre connaissance du matériau. Giorgio Anselmo cherche à sonder les propriétés matérielles de ce qu'il utilise ; il accroche des pierres et des parpaings et en mesure le poids. La masse est appréhendable psychiquement par l'utilisation quotidienne qu'on en a. Du premier coup d'oeil, on saisit l'incongruité de ne pas la sceller à aucun autre parpaing, de suspendre la pierre et non la poser sur. Tout le poids de cette suspension est mesurable parce

qu'on a l'usage du parpaing et que la masse renvoie à la préhension pénible d'un matériau de chantier.

S'il y a une différence de tension entre les pièces légères d'Annette Messager et les granit de Gorgio Anselmo, si donc la matière telle qu'on l'appréhende dans la connaissance qu'on a de sa masse renvoie à l'idée de gravité, il y a tout également une impression totalement différente entre d'un côté les suspensions sous lesquelles on peut circuler et de l'autre celles proches du sol.

Pour exemple, les 10 000 *écouteurs suspendus* de Maya Dunietz au centre Pompidou permettent la déambulation, plus ou moins aisée.

*A contrario*, la très courte distance qui sépare la grosse boule d'acier au sol de Anthony Gormley<sup>1</sup> exacerbe tout la masse de cette sculpture suspendue. Tunga charge cette impression très nettement avec la pièce intitulée *Psichopompos*, et que j'ai découverte entre les vignes du château la Coste, près d'Aix-en-Provence, il y a quelques années.

<sup>1</sup> *Fruit Body*, Anthony Gormley, Kunsthaus Bregenz, 1991-1993.





C'est une pierre colossale suspendue sous une arche. L'arche est normalement un endroit de passage. Elle nous invite donc à nous y engager. Mais, malgré ce symbole fort, dont les proportions auraient permis l'accès entier, il nous est impossible de passer sous la partie droite, puisque la roche en obstrue l'endroit. A l'arche, qui aurait donc autorisé un mouvement de traverse, d'ici à là bas, s'oppose un autre rapport de force, celui vertical de la suspension massive. La proximité de la pierre avec le sol rappelle à l'oeil la masse du rocher, et l'arche se charge de devenir une balance géante.

Dans cette oeuvre, la limite entre la pierre et le sol est très ténue ; s'en approcher oblige à mesurer cette masse. La tension, à la limite de la fracture, charge notre propre rapport à la matière.





## VIOLENCE.

### MISE EN SCÈNE DE LA CHUTE.

Nous avons évoqué les forces qui permettent parfois de trouver un point d'équilibre instable, avant une chute.

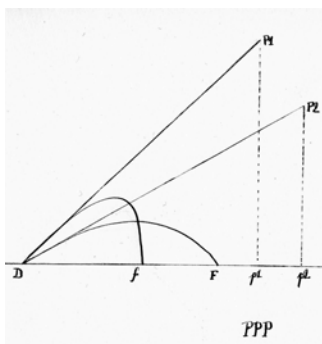
Parlons à présent des zones qui sont sans cesse en tension, sans cesse retenues dans leur chute, de par la force d'attraction de la terre.

Certaines pièces, sculptures, installations, performances, laissent se former ou se déformer, par l'action de cette force, la matière utilisée. Il s'agit de lire la chute. Elle ne peut se lire que par la suspension préalable du corps qui va choir en partie ou partiellement.

Suspendre c'est parfois mettre en scène la chute possible ou à venir, et sonder le rapport qu'on entretient avec cette violence contenue et intrinsèque.

La danseuse Phia Ménard dans son spectacle *PPP (Position Parallèle au Plancher, création 2008)* joue avec la lente fonte des 40 boules de glace

au dessus de sa tête et qui la menacent de mort à tout moment. Tension du gouste à gouste puis chute soudaine, effroyable dans un claquement sans merci. Le choix de la chute et du danger inhérent à celle-ci repose sur la volonté de s'affirmer, de prendre des risques, et donc d'afficher un choix radical, ce spectacle se créait alors que Philippe Ménard reconnu comme virtuose de jonglage décidait de devenir Phia, changeant de sexe, d'identité, risquant sa vie enfin pour la vivre pleinement.





Phia Ménard témoigne de la folie de cette performance qui engage son corps à chaque représentation. Ce qui a autorisé cette excentricité, c'est la connaissance de la constitution de la matière par le glacier travaillant avec Phia Ménard. La chorégraphie était contrainte par la force gravitationnelle inévitable et la fonte de la matière. Ce spectacle symbolise la menace par la gravité et sa manière de composer avec ces forces extérieures. Forces difficilement contrôlables.

Forces évitables néanmoins.

Forces extérieures auxquelles elle se mesure.

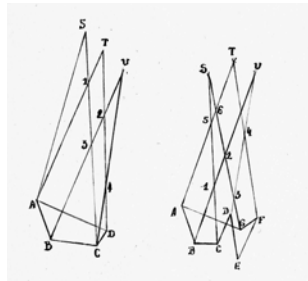
Luttes et esquives desquelles elle sort grandie et affirmée.

Je trouve un écho à la violence de cette performance dans des pièces où la tension et la chute de la matière est exacerbée, explicitée, esthétisée ; par exemple dans la série des *Shibari* de Morgan Tschiember<sup>1</sup>. L'artiste suspend la terre crue, et laisse la matière se déformer sous la tyrannie de la pesanteur.

La terre crue et meuble se déchire, se déforme par l'action

de la gravité.

Les noeuds et la suspension rappellent explicitement l'art japonais qui entrave les corps ligotés, de l'ennemi, de l'amant. Source de plaisir ou de torture, la suspension



est tension physique, elle ne laisse pas en paix.

La force dangereuse, c'est celle qui propulse dans les accidents de voiture. Dans *CRASH!* J.G. Ballard<sup>2</sup> mêle également les corps meurtris, déchirés, ébranlés, tuméfiés, déformés et la jouissance sexuelle que le personnage Vaughan éprouve lors des accidents, à leur constat, dans leur réalisation même, jusqu'à y perdre la vie.

«À travers Vaughan, j'ai découvert la signification de l'accident d'automobile, le sens des chocs en plein fouet

<sup>1</sup> Travail engagé depuis 2013.

<sup>2</sup> *CRASH!*, J.G. Ballard, éditions Denoël, 1973.



et des tonneaux, l'extase des collisions de front. Ensemble, nous avons visité le centre d'essai de la prévention routière à trente kilomètres à l'ouest de Londres. nous avons contemplé les véhicules s'écrasant, compteur bloqué, sur les cibles de béton... »<sup>1</sup>

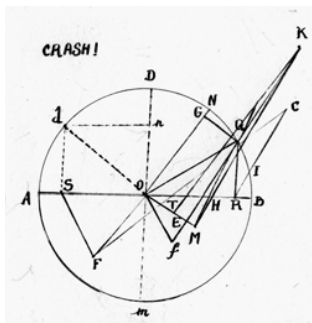
La violence, qu'elle soit métaphorique dans les *shibari* de Morgane Tschiember ou crue et sans équivoque dans les descriptions de J.G. Ballard renvoie ici explicitement aux corps, qui, tirés par une force d'attraction, se figent dans leur déformation et contusions. Ils sont la trace, la victime, le corollaire d'un mouvement de l'attraction, d'une force qui les dépasse, les déforme, les emprisonne, jusqu'à anéantissement.

La mythologie met en scène une force d'attraction qui anéantit. Il s'agit du chant irrésistible et maléfique des sirènes. La figure légendaire d'Ulysse veut pouvoir s'y mesurer. Pour résister à cette force d'attraction qui le mènerait assurément à la mort, il se fait attacher au mât du navire, évitant ainsi le destin des marins téméraires mais moins rusés que lui, engloutis par le désir et plongeant hors du bateau sans lutte. Plus Ulysse approche, plus le chant est audible, plus la force d'attraction est élevée...

Afin de creuser cette question de résistance des corps, je me réfère à un texte de Françoise Proust :

« C'est à Foucault que nous devons d'avoir généralisé, en la déplaçant, la loi physique de la résistance : toute force, en même temps qu'elle est affectée par une autre force, suscite une résistance qui contrecarre, à défaut d'arrêter, l'action de la première ».

« En transcendantaliste », nous voudrions élaborer une analytique de la résistance, c'est-à-dire le transcendantal de toute résistance quelle



<sup>1</sup> *La trilogie de béton*, J.G. Ballard, éd. Folio p30





qu'elle soit : résistance au pouvoir, à l'état des choses, à l'histoire, résistance à la destruction, à la mort, à la guerre, résistance à la bêtise, à la paix, à la vie nue. La résistance n'est pas une tâche ou une nécessité, elle n'est pas un devoir ou un droit. Elle est une loi de l'être, elle est interne et immanente à son objet. Dès que l'être est donné qui prend forme et figure, qui consiste et insiste, dès qu'il y a de l'étant ou de l'état, il suscite et bute sur une résistance qui le tord irrésistiblement et le fissure irréversiblement. » En somme, « tout être bute sur son contre-être. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *De la Résistance*, Françoise Proust, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, p. 9 et 10.





## Deuxième partie L'air, le frottement.







## Etre dans le volume...

Suspendre les tableaux aux cimaises afin de les placer à hauteur de vue, c'est les « faire pendre », le long d'un support.

Cette évidence nous amène à réfléchir l'accrochage : suspendre, faire pendre, accrocher à l'espace, revient à interroger cet espace de réception.

Suspendre c'est s'intéresser au rapport entre l'espace et le regardeur. La différence entre la suspension murale et l'installation d'une suspension dans l'espace, c'est l'occupation en volume qu'elle prend. Et en corollaire la pénétration ou non du regardeur dans ce volume.





Analysons ce que propose la suspension dans l'oeuvre sous laquelle je peux déambuler.  
Déambuler sous, c'est faire une expérience de l'immersion, voire de l'apesanteur. La suspension permet au regardeur d'être au coeur d'un espace et de sonder son propre rapport à cet espace.

L'accroche conscientise l'espace.  
L'espace apparait.  
Le regardeur en fait partie.  
L'espace ainsi révélé peut devenir immersif.







Ernesto Neto utilise dans ses suspensions des matières extensibles telles le polyamide se déformant sous le poids de perles de verre, de pierres et autres matériaux. Ses installations tendent la matière, comme dans les *Shibari* de Morgane Tschiember, c'est la force qui forme. Il y a une transposition possible entre ces sculptures souples, élastiques, gigantesques, dans lesquelles on déambule et les cavités organiques rendues circulables. On opère un changement d'échelle; l'élasticité arrondie invite à une déambulation et une circulation dans les couloirs souples d'un organisme géant.





Ernesto Neto conçoit la sculpture comme le lieu d'un échange de sensations et le support d'une interaction entre le corps du spectateur, les matériaux mis en œuvre et l'espace environnant. Ernesto Neto invite le visiteur à déambuler sous un ciel de polyamide dont les trous, à la manière de Lucio Fontana, laissent l'énergie circuler. « Par un jeu de poids et de contrepoids, *Two Columns for One Bubble Light*, tout comme *Three Stops for an Animal Architecture under Gravity* et *Minimal Surface of a Body Evolution on a Field*, lestées de sable, se maintiennent en équilibre parfait, comme en attente d'une présence humaine qui viendrait l'activer. *Stand up, Speaker up, see up* sert enfin de marchepied au visiteur, qui peut ainsi prendre de la hauteur, et regarder au-dessus de l'horizon textile qui divise l'espace. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Commentaires issus du catalogue *Les mondes flottants* Biennale de Lyon 2017.





## S'extraire

Certains artistes jouent de ce principe immersif notamment par l'image. En proposant un regard sous une projection qui oblige à l'horizontalité telle la pièce *Just under the surface*. Aussi me suis-je retrouvée au musée de Louisiana sur un des lits disposés dans l'espace sous le film de Pipilotti Rist projeté au plafond. Mon corps à l'horizontal a questionné la pesanteur. Le film projeté était tout en fluides, comme si j'étais dans un liquide amniotique. Ne pas être en verticalité au sol, c'est comme une relation autre, comme un monde aquatique, onirique, aérien. Un monde mouvant, car avec peu d'interaction avec quel que corps attirant.





C'est une expérience similaire qui est proposée par Charlotte Denamur avec l'installation *rosée bleue* présentée dans le cadre de la biennale de Lyon 2019 (« Là où les eaux se mêlent »). La jeune artiste suspend de grandes toiles de coton sur lesquelles sont peints des corps, eux-mêmes en suspension à la surface de l'eau. L'invitation à devenir léger et à échapper à l'attraction terrestre est renforcée par la manière de suspendre les toiles de coton, comme des vagues. L'une d'elles est tellement creusée qu'elle oblige le regardeur à baisser la tête pour l'éviter. La toile suspendue, comme la surface de l'eau chahutée, rendue paisible par l'harmonie des couleurs et par la lumière bleue qui irradie dans la pièce. Etre sous, ce peut être délivré d'une force qui oppresse.

Dans les deux exemples, celui de Charlotte Denamur comme celui de Pipilotti Rist, il y a une invitation à l'imaginaire sous-marin. Le lieu où la masse des corps semble plus léger, un lieu qui renvoie à la vie intra utérine. La conscience des limites du corps devient moins précise.





Dans la religion chrétienne<sup>1</sup> s'élabore une représentation transcendante, c'est-à-dire verticale, descendante du monde créé. Une représentation d'un poids de la vie terrestre, qui passe par une oppression, une miséricorde supposée, une faute originelle à expier, la rédemption à espérer de cette faute.

Pour s'en convaincre, outre les représentations verticales et les images médiévales classificatrices qui faisaient institutions,<sup>2</sup> il suffit par exemple de se pencher sur les exercices spirituels qu'Ignace de Loyola proposait aux jésuites<sup>3</sup> et ainsi mesurer le poids de l'homme (infime) au regard de la place et du poids de Dieu tout puissant. Après avoir exhorté les jésuites à se souvenir du premier péché, celui des anges, puis celui d'Adam et Eve, il souhaite expier la faute.

1 Celle qui a orchestré depuis plus de 22 siècles notre rapport au monde en Occident, et d'autant plus dans les résurgences extrémistes fondées sur l'ancien testament.

2 *L'art de la mémoire*, Frances A. Yates, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard 1975 (Londres 1966). L'auteure donne en image l'échelle communément admise : la pierre, le végétal, le feu, l'animal, l'homme, l'ange et Dieu.

3 Ignace de Loyola *Les exercices spirituels* 1548 cf. *Ignace de Loyola Le lieu de l'image Le problème de la composition de lieux dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites dans la seconde moitié du XVIème siècle*, Pierre Antoine Fabre, Paris Vrin, éd.Ehess, 1992.





« 58... je considérerai qui je suis, en m'efforçant par diverses comparaisons de paraître de plus en plus petit à mes yeux. Premièrement, que suis-je en comparaison de tous les hommes? Deuxièmement, que sont tous les hommes en comparaison de tous les Anges et de tous les Saints du paradis? Troisièmement, que sont toutes les créatures en comparaison de Dieu? Donc moi seul, enfin, que puis-je être? Quatrièmement, je considérerai toute la corruption et toute l'infection de mon corps. Cinquièmement, je me regarderai comme un ulcère et un abcès d'où sont sortis tant de péchés, tant de crimes et tant de souillures honteuses. »





Par des principes d'immanence, par exemple dans la philosophie de Spinoza, on s'écarte de cette représentation transcendante, qui porte le poids terrible de l'expiation, pour entrevoir une autre définition de la figure divine. Dieu n'est plus l'infini ayant créé des êtres finis et identifiables sur une échelle de représentations, mais Dieu est en tout. Dieu est, puisque le monde est. Dans la première partie de *l'Ethique*<sup>1</sup>, Spinoza parle de Dieu, et définit la substance.

La proposition XI

« Dieu, autrement dit une substance constituée par une infinie d'attributs, dont chacun exprime une essence éternelle et infinie, existe nécessairement. »

renvoie à la définition III

« J'entends par substance tout ce qui est en soi et est conçu par soi. »

et est liée à la proposition XIV.

« Tout ce qui est est en Dieu. » et

« En dehors de Dieu, aucune substance ne peut être, ni être conçue. »

---

<sup>1</sup> *Ethique*, Spinoza, éditions Gallimard, 1954.





Avec Spinoza, une autre représentation du monde chrétien se dessine, une représentation horizontale. De relation à ce qui entoure. Qui peut se rapprocher de la dimension de fraternité du christianisme, élargie à tout ce qui constitue son environnement. Une lien entre les éléments, un monde de communion.

Cette représentation joute celle des philosophies bouddhistes. Le Dieu créateur disparaît, demeure néanmoins la circulation entre les substances. Il n'y a plus de transcendance. La légèreté, au FRAC de Besançon, trouve son symbole dans le *Fu-an* de Kenzo Kuma (2007) ; l'architecte semble avoir suspendu à l'envers un objet : le ballon gonflé à l'hélium, doucement enveloppé d'organdi, et que seuls retiennent au sol quelques galets. « *Fu-an* » peut se traduire par « espace de cérémonie de thé flottant dans l'air ». La suspension inversée, cette évaporation, l'absence de toute force du centre de la terre est soulignée par le tatamis, invitation à devenir léger, espace pour la cérémonie du thé. On est conviés à la philosophie bouddhiste ; l'espace sans tension invite le corps et l'esprit à se libérer de toute force, à ressentir la tranquillité et le calme.







Dans la philosophie bouddhiste, il s'agit de s'extraire de toute tension, pour se détacher des préoccupations terrestres. S'en libérer.

Et c'est par sa volonté que l'homme parviendra à la sagesse. Partir du centre pour se décentrer.

Malgré la masse de notre corps, ce qui est en jeu, c'est s'extraire de la terre et être dans un autre espace.

Sous le *Fu-an*, est une expérience sensorielle...

Là encore,

Être sous, c'est s'élever,

s'extraire d'une force gravitationnelle.

Appréhender ce rapport aux choses, positionner son être par rapport à ces éléments, c'est se donner des limites corporelles ou non.

La méditation bouddhiste donne aux sens une force qui dépasse celle de l'enveloppe corporelle.

L'immanence disperse les contours de l'individu, et permet une perméabilité à ce qu'on a l'habitude de considérer culturellement comme extérieur.





*Un rêve étonnant m'entourne :  
Je marche en lâchant des oiseaux,  
Tout ce que je touche est en moi*

*Et j'ai perdu toute limite. <sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Le témoin invisible*, Jean Tardieu, cité dans *l'Air et les Songes*, Gaston Bachelard, biblio essais, éd. Livre de poche, p. 92.





## Mouvance.

Par cette suspension dans l'air, on constate de toute évidence que la suspension n'est pas seulement un rapport entre le corps et la terre, mais une relation à l'air et au mouvant.

Zone d(e des)équilibre.  
La relation à l'aérien.

Il suffit par exemple, et c'est évident d'y penser, de convoquer les mobiles de Calder. L'artiste était ingénieur en forces mécaniques, et ses grands équilibres assurés et branlants sont une parfaite illustration de sa maîtrise des forces.





Il construit des agencements d'éléments qui constituent un ensemble mouvant, révolution dans la sculpture du XXème. Calder explique: « Je me rappelle avoir dit à Mondrian que ce serait bien si on pouvait faire osciller dans des directions et amplitudes différentes ses sculptures. »<sup>1</sup>

*« Il existe aujourd'hui des objets d'art doués d'une mobilité qui leur permet de se recomposer comme un kaleidoscope sous les yeux du spectateur. Ce sont à un niveau élémentaires les mobiles de Calder, structures qui ont le pouvoir de se déployer dans l'air et d'y adopter diverses compositions, engendrant continuellement leur propre espace et leurs propres dimension. »<sup>2</sup>*

Et, pour mentionner à nouveau le cirque convoqué plus haut, on ne saurait s'étonner de l'appétence de Calder pour l'univers circassien... *Le Cirque*, qu'il a construit toute sa vie durant, *Catch II*, des hommes en équilibre, voltigeant...

---

1 Calder, à la suite de la visite d'atelier de Mondrian en 1934.

2 *l'Oeuvre ouverte*, Umberto Ecco, éd. Seuil, 1962.





Quel que matériau que ce soit, quelle que masse qu'elle soit, quel que volume pris, Calder parvient à donner l'ivresse de la légèreté par le jeu entre ses formes et l'aérien, par l'air de l'environnement, par la participation volontaire et involontaire du regardeur. Le spectateur devant certaines des oeuvres de Calder saura par son souffle mesurer la subtilité des structures, leur instabilité, et le rétablissement des forces par des matériaux qui se rééquilibrent.

Ses volumes sont mouvants. Ses volumes cherchent à atteindre le grand espace.

Déjà, ses dessins Calder étaient faits à main levée, en gestes fluides, dans une volonté de reproduire un mouvement.





La suspension est un élément qui se mesure aussi avec les frottements, les frôlements, les hésitations du vent. La chose suspendue est comme une partition subtile qui s'amuse avec le souffle.

Penchons-nous sur ses figures en fil de fer<sup>1</sup> qui vibrent au moindre frémissement d'air, suspendues comme sur des ressorts. Calder utilise des matériaux légers le fil de fer pour réaliser ses petites figurines.

Ce sont des vacillements fragiles d'un tout, la forme est à jamais en mouvement, et même, par les ombres projetées, porteuse de sa propre métamorphose. Pièces ludiques qui dansent de leur rapport avec l'air.

---

<sup>1</sup> Par exemple *Mary Einstein*, *Kiki de Monparnasse*, sculptures creuses 1929-1930





Plus contemporain, exposant aux quatre coins du monde, Tomas Saracéno reprend une forme inventée par GEGO, mais à une époque qui ne repose pas sur les mêmes enjeux. Elle, en 1972, crée à partir de fines tiges sans soudures des compositions arachnéennes, fragiles, qui sculptent l'espace, qui encadrent le vide, et qu'elle nomme *Réticulaires (Reticulàreas)*. Ses sculptures interrogent le vide et le plein et le rapport à l'espace, à la fragilité et la résistance, qui se nourrit forcément de sa situation d'émigrée fuyant l'antisémitisme. Cinquante ans plus tard, à l'heure des découvertes scientifiques sur le cosmos et sur le règne animal, Tomas Saracéno se saisit du trait immersif de GEGO pour nous inviter à l'aérien. Il nous propose une immersion entre des fils d'araignées.





Je retiens de son exposition au palais de Tokyo en 2017 par exemple une de ses installations intitulée *Aeolic instrument for a lighter-than-air ensemble* : il laisse se tendre un long fil d'araignée sur sept ou huit mètres, que vient chahuter le flux des passages, l'air de la pièce et les mouvements invisibles. Les fils dansent. L'artiste propose au regardeur d'être attentif au bruit produit par les fluctuations de ce long fil et en diffuse le son amplifié. La scénographie en pénombre plonge le spectateur dans une projection fantasmée du cosmos, tout en écoutant le bruit rendu visible de ses propres déplacements.







*« Pas d'objets, seules des énergies en interrelations dont nous ne percevons qu'à peine l'activité. L'oeuvre de Tomas Saraceno dit le flux du monde, l'invisible et permanente action des matières de l'univers. Elle naît de l'attention portée aux mouvements incessants du cosmos ou du microcosme. Elle construit des moyens poétiques pour étendre nos capacités de perception. »<sup>1</sup>*

Ce rapport à l'accrochage d'un seul fil mettant en exergue les flux d'air place le regardeur à l'endroit de son propre mouvement. Et semble lui enlever toute force gravitationnelle pour ne partager qu'un flux et le son d'un passage en continu, rendant l'air puissant de présence invisible.

Donnant à ressentir l'air.

<sup>1</sup> *Le magazine du palais de Tokyo*. Palais 28, Jean de Loisy, « On air, carte blanche à Tomas Saraceno ».





## La déambulation, créatrice d'instables.

Dans un dispositif en immersion, le déplacement du regardeur peut donner corps aux objets ressentis, aux éléments regardés. Dans leur relation, entre eux, avec le regardeur lui-même.

L'oeuvre suspendue même immobile, même peu maniable, peut se mettre à vaciller, à se mouvoir, seulement par le truchement de la déambulation du regardeur.

Je ne m'attarderai pas sur l'art cinétique parce qu'il est essentiellement affaire d'images.

Cette expérience de jeu, de flux, d'instabilité me rappelle notamment l'expérience déambulatoire entre des toiles suspendues : l'instabilité par la lumière, c'est par exemple les panneaux parfois de velours, parfois translucides de Cécile Bart. Le monochrome sur voile léger, accroché près du mur au musée des beaux-arts de Nantes, s'en détache légèrement et joue sa partition avec la fenêtre près de laquelle il est suspendu. Cécile Bart invite aussi à la déambulation au coeur de ses couleurs opaques-translucides en suspendant dans l'espace plusieurs tergal.





Parce qu'il est suspendu, le panneau de tergal est soit transpercé soit frontal ; selon le point de vue, la peinture est surface, mais elle peut être profonde. L'expérience de cette déambulation à Rennes en mars dernier dans une exposition qui était consacrée à Cécile Bart<sup>1</sup> m'a fait arpenter l'espace empêché de couleurs. J'étais comme dans un labyrinthe en lévitation. Mon déplacement provoquait la superposition des écrans les uns avec les autres, le point de vue se contorsionnait pour interroger l'espace et la peinture en train de se composer.

« Le spectateur a un rôle essentiel : c'est par son déplacement qu'il fait se transformer la peinture. De surface opaque, de peau, elle devient filtre de couleur, machine à modifier le paysage. »<sup>2</sup>

---

1 FRAC de Rennes, exposition dec 2018 - mars 2019, « effet d'hiver ».

2 Commentaires sur le site du macval [www.macval.fr](http://www.macval.fr)





La suspension induit la légèreté (quand les toiles sont transparentes) qui, par le déplacement, acquiert à l'oeil une plus grande tension gravitationnelle. Elle revêt une épaisseur lorsque les toiles sont opaques.

La place donnée au spectateur est de rentrer en interaction avec les pièces et de leur permettre de se construire par le point de vue.

Le déplacement du regardeur rend mouvantes les pièces accrochées au sein desquelles il voyage. Miroir du regardeur, Abraham Poincheval, dans sa performance *Marche sur les nuages* (2019) réenvisage notre rapport avec notre environnement ; Pointcheval marche dans les nuages. Sa performance lui permet une déambulation aérienne. Le regard est littéralement suspendu et permet la fluctuation du monde, dessine des montagnes mouvantes et changeantes.





Poincheval a exploré le ciel à la recherche d'un paysage mouvant, les montagnes et les vallées se défont et renaissent à tout instant sous son regard aérien. Là, c'est non l'objet qui est en suspend mais le regardeur, suspendu à une montgolfière.  
Et le monde est un lieu instable.

Dans les deux cas de figures pris comme exemples significatifs (l'exposition de Cécile Bart ou la performance d'Abraham Poincheval), les éléments qui semblaient fixes acquièrent par le point de vue du regardeur qui se déplace une fluidité. Un monde est en train de se faire, un monde qui semble en cours de construction, de création.

Le récit s'élabore par le regard du spectateur.

La suspension intègre donc à la pièce exposée la notion même de déplacement du regardeur. Ainsi, une même oeuvre dans l'espace peut ainsi opérer une métamorphose. La création se fait, littéralement. Le déplacement donne vie.





Au moment de sa réalisation, le lieu d'habitation du cardinal Scipion Borghèse<sup>1</sup> devait refléter la magnificence de la famille et recevoir en grande pompe les visiteurs et convives. Bâtie en 1612, la villa fut aussi conçue pour être un musée, abritant la grande collection d'art du cardinal. Les sculptures qui sont encore exposées aujourd'hui étaient réalisées pour le lieu. Le regardeur entrait dans la salle où s'élevait la sculpture *Apollon et Daphné*, la métamorphose sculptée par le Bernin pouvait prendre plusieurs états, puisque l'artiste avait demandé que ses personnages ne soient pas vus dans leur intégralité, au premier regard : on entrait et le personnage était présenté de dos. On y voyait le dieu poursuivant quelqu'un, puis en se déplaçant, on voyait la nymphe tentant d'échapper à Apollon, et enfin, en contournant la sculpture, la nymphe se transformer en laurier. Le récit d'Ovide se trouvait ainsi reconstruit par le déplacement.

Le récit est suspendu à la relation entretenue avec le regardeur.

---

<sup>1</sup> La villa Borghèse à Rome.





J'ai aussi fait l'expérience de cette création en mouvement très récemment à la galerie La Fayette Anticipation, lieu de la métamorphose, le temps de ma déambulation. Dans la monumentale installation exposée jusqu'en janvier 2020, Katinka Bock suspend un énorme creux de 9 mètres de haut fait de cuivre, de métal, de polystyrène, de fibre de verre, intitulée *Rauschen* (Ressac). Cette nouvelle sculpture semble mesurer les conditions physiques et matérielles du monde. Elle évoque une espèce de cocon qui s'ouvre ou se ferme, comme un être en devenir, en suspend.





Comme pour la boule de Gormley, la tension est aiguïée par la contiguité entre le bas de la sculpture et le sol qu'elle affleure. Cette installation semble donner plus d'intensité à la pesanteur. Et malgré cette masse qui s'impose, le cocon parvient à s'ouvrir dans l'espace. C'est une métamorphose, une fluctuation possible par les différents angles de vue permis par le lieu d'exposition. La Fondation La Fayette Anticipation favorise d'une part un effet de pesanteur et englobant lorsqu'on se trouve au sol, d'autre part une ouverture délicate au premier étage. Au delà des considérations du lieu duquel elle s'inspire pour créer cette pièce, Katinka Bock associe les antinomies par un agencement des formes et des matières dans un espace à la fois immeuble et meuble. Le déplacement du regard opère la métamorphose de l'oeuvre. Le visiteur redécouvre, après être monté à l'étage, la même pièce dans une autre temporalité. Monter des escaliers ou les descendre revient à offrir plusieurs temps à la chrysalide.







Les caractéristiques des suspensions dans un espace d'exposition impliquent un déplacement du regardeur, invitent à une déambulation dans, près, dessous, et donc une multiplicité des points de vue. Elles exacerbent ainsi le pouvoir narratif du regardeur.

On a une oeuvre qui est à jamais en processus, « suspendue » ou « pendue » à l'oeil du regardeur. Elle est physiquement et conceptuellement instable.

Elle peut même elle considérée comme indécise, pour reprendre les termes employés plus haut.

Définie ainsi, elle est le parangon de l'oeuvre en transition, inachevée, autrement dit in-finie. et donne un rôle central à la réception, se définissant comme oeuvre ouverte.





C'est là que se noue alors le lien entre suspension physique et suspension temporelle.

La tension gravitationnelle des oeuvres suspendues immersives implique nécessairement cette attente, ce temps de récit en suspend.

L'oeuvre suspendue immersive est un récit qui s'invente et se développe par interaction avec une force donnée au spectateur, et responsabilise ainsi son regard, sa conscience.

Le regardeur serait-il le nouveau centre de gravité du récit ? Mais comment peut on imaginer un centre alors qu'il se dessine une notion d'infini ?





## Troisième partie Le récit.







## Narration sans fin, un récit qui s'étire en perpétuelle réécriture.

C'est l'histoire de trois personnages, Dan et deux amis. C'est l'histoire de Martha, objet du désir, et de la mère de Dan, superposée à l'image de Martha.<sup>1</sup>

Trois fois la même histoire racontée, avec un regard différent à chaque fois. L'histoire se crée et se recrée par les yeux des personnages. Pour reprendre les mots de Gérard Genette<sup>2</sup>, il s'agit de trois narrations intradiégétiques, c'est-à-dire trois narrations qui sont chacune portées par un narrateur faisant partie de l'histoire.

Nous est proposé un petit morceau d'histoire, un instant découpé, comme suspendu au fil d'un temps de la diégèse, puisque l'épisode est inclus dans une histoire qui le dépasse.

---

1 cf. page suivante.

2 *Figure 3*, Gérard Genette, éd. du Seuil, 1989.





*Dan était dans un bar avec deux amis. Il n'arrêtait pas de parler de la petite amie de son ami. Ensuite, ils sortirent. Dan insista pour qu'ils l'appellent ensemble. Les amis entrèrent dans la cabine téléphonique. « Compose le numéro. Je n'y vois rien » dit Dan. « Bonjour, c'est Dan. Est-ce que je peux parler à Marta ? ». Puis, il raccrocha le téléphone. « Je ne comprends pas » dit-il à l'extérieur. « J'ai parlé à ma propre mère. » Il s'en alla en hurlant qu'il devait rentrer chez lui en courant.*

*Il appréciait beaucoup Dan. Il était au courant de la relation platonique de Dan avec sa petite amie mais ne voulait pas l'affronter. Une fois, ils étaient dans un bar. Dan insista pour qu'ils l'appellent. Ils entrèrent dans la cabine téléphonique. Ivre, Dan ne pouvait composer le numéro. Son ami savait que Dan habitait chez ses parents. Au lieu de celui de Marta, il composa le numéro de Dan. Dan n'avait aucune idée de ce qui c'était passé. Il avait appelé Marta et avait pourtant parlé à sa propre mère.*

*Il les observa toute la nuit. Deux amis avec une femme entre eux. Dan ne pouvait s'en empêcher. Ils décidèrent de l'appeler. Dans la cabine téléphonique, un corps cacha l'autre. La situation paraissait absurde. Deux silhouettes dans une cabine téléphonique à deux heures du matin, l'une composant le numéro, l'autre téléphonant. Ensuite, le silence se fit pendant un instant. À l'extérieur, Dan ne parvint pas à saisir que puisqu'il avait parlé à sa mère, elle n'irait pas le voir dans son lit.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Cartel de *Oedipus* de Ján Mancuška.





On notera que le temps de la narration, réitéré ainsi, est plus lent que le temps de l'histoire. La suspension est un temps du point de vue de la tension narrative, un temps qui s'allonge, par la répétition, par la réitération, par la digression, nous reviendrons dessus plus tard. C'est le même principe dans le temps de la phrase qui s'étire. Les formes de suspension sont grammaticalement repérables. En évoquant en introduction le phénomène spacio-temporel de la vague, nous avons déjà souligné les procédés de mise en tension avec la cadence mineure et l'attente de l'acmé. Ici, les câbles d'acier sont tendus de part et d'autre de la pièce. Et le texte, inscrit en caractères en acier portés par ces câbles, traverse l'espace d'exposition. Suspendre, autrement dit étirer, aurait pu trouver une cadence. Mais dans le cas de Ján Mancuška, il s'agit d'autre chose, le texte lui-même se heurtant contre les murs n'adopte même plus de rythme.





Par ailleurs, la ponctuation est inexistante, laissant le spectateur dans une perte de repères et dans la confusion d'un sens.

Dans *La langue française fait signe(s)*, Rolande Causse<sup>1</sup> mentionne la distinction entre les signes de ponctuation, notamment dans leur origines et dans leurs usages. Pour elle, le point, *punctum*, s'apparente à un « repos bien mérité » (p194). « Le point ferme la porte, clôt l'ensemble des mots. Point final. Ma phrase s'achève. La cause est entendue. Mon travail est terminé. » *A contrario*, lorsqu'il s'agit de points de suspension, Rolande Causse, après avoir relevé qu'ils sont apparus au XVII<sup>e</sup> siècle, les associe à l'attente. « L'attente rêveuse des points de suspension. » Les points de suspension expriment l'inaccompli, l'inachevé. Le *Littré* les définit ainsi : « points suspensifs, signes de ponctuation qui indiquent que le temps est suspendu. »

---

<sup>1</sup> *La langue française fait signe(s), lettres accents ponctuation*, Rolande Causse, éditions du Seuil, 1998.







Dans l'installation de Ján Mancuška, la disposition des mots sur les câbles est interprétable dans son inachèvement comme des points de suspension : le mur est le point de suspension - ces points de suspension sont absents du cartel. Il s'agit bien, avec cette installation, de confronter trois suspensions.

En plus des trois regards intradiégétiques qui créent trois récits différents de *Oedipus*, Ján Mancuška nous propose de superposer notre regard, qui sera par contre cette fois extradiégétique, puisque dans cette oeuvre suspendue, à la place d'une page de roman, espace en deux dimensions, se dresse une immersion possible dans un espace en trois dimensions. Les lignes de lettres sont suspendues et nous accrochons notre regard aux mots ; mais les lignes se percutent, se croisent, incitant à la lecture et l'empêchant.





Les lignes ainsi mélangées, croisées, suspendent la narration. L'histoire se mêle, s'écrit et se brouille, se crée au bon vouloir de la déambulation du lecteur qui choisira soit d'être fidèle à une narration, soit de la mêler à d'autres. Ainsi la lecture est elle-même empêchée. Cette déambulation dans l'histoire, l'intrusion d'un regard du visiteur au sein même de l'histoire, peut troubler le récit, le transformer, l'annihiler.

Le présent de la lecture, comme un intrus dans l'intrigue au passé, suspendu à la succession de mots, vient se heurter au sens qui s'effrite. Ján Mancuška joue de la déconstruction, de la chute de l'histoire, de sa survie, de sa suspension, et en même temps de son éternelle construction.





Bien sûr, cette tension est palpable physiquement, et, dans l'usage de l'oeuvre, fait écho aux multiples suspensions temporelles dans les récits. On en trouve d'innombrables exemples, que ce soient dans les descriptions minutieuses (effet de ralentissement car le temps du récit est plus long que le temps de l'histoire)<sup>1</sup> ou que ce soit dans les parenthèses intempestives et pourtant constitutives, comme celle de *La vie et les opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Dans les deux cas, il s'agit d'interroger ce qui fait le récit. Est-ce que la description constitue une pause dans le déroulement du récit ou faut-il l'intégrer à la diégèse ? De la même manière, la suspension narrative des parenthèses et des digressions doivent-elles être écartées de l'histoire ou au contraire l'histoire s'appuie t-elle dessus pour se constituer ?

---

<sup>1</sup> Jean Ricardou, père de la textique, pose un regard analytique notamment dans *Le nouveau roman*, (ed Seuil 1990 cf. l'arbre de description p136) : il étudie « l'effet de congruence croissante » que produit la description à mesure qu'elle déplie son thème. La textique est une discipline née dans les années 1970 visant à établir une théorie unifiée des structures de l'écrit, classique et moderne, dans ses diverses modalités (schémique, grammique, iconique, symbolique). cf le texte « A travers champ » édité à l'occasion du colloque de Cerisy-La-Salle en été 2019.





Dans cet ouvrage du XVIIIème siècle anglais, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy*, Laurence Sterne use et abuse de signes typographiques ( les \_\_\_\_ ou les \*) jamais encore utilisés ainsi par ses contemporains et qui donnent à l'ouvrage dans l'intégralité de ses neuf tomes un rythme et une licence créatrice. Les tirets de *Tristram Shandy* endossent un rôle prépondérant dans la constitution de la narration même. Ils donnent aux pages des soubresauts d'une grande oralité et un aspect ostensiblement digressif. Les propos qui s'écartent et se font à nouveau empêchent la tentative d'autobiographie de Tristram Shandy et permettant l'écriture de l'ouvrage de Laurence Sterne.

Le narrateur lui même s'arrête<sup>1</sup> dans ses explications pour donner un schéma de ses propres égarement narratifs, minimisant de manière très drôle le nombre de digressions opérées au fur et à mesure de son récit. Et c'est une suspension supplémentaire métalinguistique !

---

1 *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, Laurence Sterne, collection souple, éditions Tristram, p.656.





Par l'analyse des descriptions littéraires, Philippe Hamon répertorie les différentes catégories de digressions descriptives, par exemple l'ekphrasis,<sup>1</sup> qui peut être le moyen d'une réflexion théorique sur son propre art, ou l'hypothypose,<sup>2</sup> qui peut-être l'écho à l'empire des sens. Il en conclut que les descriptions, loin d'être des moments mous de la narration, sont des suspensions constitutives de l'intrigue, tendues vers elle.

La digression (sa suspension) fait-elle partie du récit ou en est elle une des extrapolations ? Où se place le récit ?

Est-ce la suspension d'un temps qui n'arrive pas ou qui est déjà là ?

Quels sont les bords du présent de narration ?

---

1 *La description littéraire*, Philippe Hamon, éd. Macula 1991.  
L'ekphrasis, c'est la « description d'une oeuvre d'art. »

2 *ibid.* « L'hypothypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux. »





## Etre aux présents.

Quels sont les bords de la suspension temporelle?  
Posons nous devant des vidéos de Bill Viola.  
Dans *Nantes Triptych*<sup>1</sup>, Bill Viola met en relation trois temps de vie diffusée dans la chapelle du musée d'art contemporain de Nantes. Une naissance et une mort encadrent un corps en suspension dans l'eau. Temps de début et de fin de vie, suspension du temps qui va au delà de ce qu'on peut en comprendre, dans une ampleur métaphysique, le récit est sans suspense, avec un déroulement inexorable. Le temps du récit étant le même que celui de l'histoire narrée, on entre à la fois dans l'intimité de moments forts, vécus réellement, et à la fois dans un présent de vérité générale, un présent intime et universel, dont les limites excèdent celles du regardeur.

---

<sup>1</sup> Trois vidéos mises en regard à Nantes, reprise et étendue de la pièce *Heaven and Earth* (1992, Museum of Contemporary Art San Diego).





Le poids de ce présent narré se ressent. Son sujet, qui est d'assister à une naissance et à une mort filmée sans filtre est une expérience lourde à vivre. Et le choix de la lenteur de ces moments de vie soulignent leur intensité.

Quels bords donner au présent ?

Quelle est sa gravité ?

Dans *De l'inconvénient d'être né*, Cioran écrit : « Il existe une connaissance qui enlève poids et portée à ce que l'on fait : pour elle, tout est privé de fondement, sauf elle-même. Pure, jusqu'à abhorrer l'idée d'objet, elle traduit ce savoir extrême selon lequel commettre ou ne pas commettre un acte c'est tout un et qui s'accompagne d'une satisfaction extrême elle aussi : celle de pouvoir répéter, en chaque rencontre, qu'aucun geste qu'on exécute ne vaut qu'on y adhère, que rien n'est rehaussé par quelque trace de substance, que la réalité est du ressort de l'insensé. « c'est déjà du passé », dit-il de tout ce qu'il accomplit, dans l'instant même de l'acte, qui de la sorte est à jamais destitué du présent. »





Cioran propose dans cet extrait un lien fort entre la gravité et le présent. Echapper à la gravité des choses, leur explication, leur nécessité aurait pour corollaire de ne pas s'attarder à un temps du présent.

Je voudrais comprendre la lourdeur, la densité, le poids du présent, inhérent à la suspension, à l'étirement temporel.

Il me semble en effet que la suspension temporelle s'accompagne d'une tension, d'une extension, d'un étirement, comme nous l'avons vu. Il y a un rapport entre ce poids, cette suspension, cet étirement et la conscience intime de ce qui est grave.







Dans *Temps et Récit 1*, Paul Ricoeur s'appuie notamment sur l'analyse de la théorie des présents de Saint Augustin. Paul Ricoeur rappelle que dans *Les confessions*, Saint Augustin réfute la succession communément admise de trois temps : passé-présent-futur ; il propose à la place trois présents : le présent de la mémoire, celui de l'attention et celui de l'attente. Autrement dit, le présent accueille une multiplicité interne. Pour mesurer le temps, on ne doit rien à la mesure du mouvement extérieur. Saint Augustin souligne que la mesure du temps n'est pas liée à la cosmogonie. C'est un mouvement de l'âme, et dans l'âme seule se structure le triple présent.

Aussi « l'extension du temps » entraîne t-elle la « distension de l'âme. »

Un esprit tendu vers l'attention, vers l'attente (esprit passif) est distendu dans ce qu'il se rappelle (esprit actif).

Autrement dit, pour Paul Ricoeur, le présent ne peut se comprendre que dans un aller-retour entre mémoire et attente, ce qui lui confère cette gravité. Ce qui se passe est à la fois chargé émotionnellement de ce qu'on a été et tendu vers une attente.





## Le présent, passage, transition.

A la fin de ses spectacles, Macha Mackaïeff s'étonne de la force des objets sur scène : « *Magnétiques, ils attirent le regard, la compassion, l'empathie. Il faut dire leur résistance et leur abandon. Leur solitude sur le plateau après la bataille une fois les acteurs partis ; ils sont là comme des résistants.* »<sup>1</sup> La pièce est terminée, et s'ils sont chargés de tout ce qu'on a vu d'eux, ils s'épaississent également de tout ce qu'ils pourraient advenir après cette narration scénique, après cette histoire circonscrite dans une durée. Ils sont sortis de la narration. Ils endossent eux-mêmes tout le poids du présent aux limites insondables.

<sup>1</sup> *Revue Pavillon* n°5, sept 2014, L'objet scénique « ces choses de la scène » par Macha Makaïeff.





Je souhaite rapprocher cette « présence » des objets, avec les oeuvres qui se laissent conduire par la transformation comme celle de Hicham Berrada ou de Michel Blazy. En effet, Macha Makaïeff dans l'exemple soulevé et dans l'exposition qu'elle a montée à Avignon<sup>1</sup> montre son appétence pour des objets de son enfance, et de tout ce qui a peuplé son imaginaire. Il s'agissait d'un vrai cabinet de curiosité peuplé d'objets inanimés et d'animaux empaillés. La fétichisation des fourrures et des objets dont elle se prévaut lui permet d'accéder par le symbole au monde vivant. Aucune tristesse n'est palpable mais une intensité de ces éléments. Elle nous donne à lire par ces objets tout ce qu'ils ont endossé et ce qu'ils stimulent dans l'imaginaire du regardeur, lorsque celui-ci y est confronté.

---

<sup>1</sup> Exposition « trouble-fête », été 2019, au moment du festival d'Avignon à la maison Jean Villar.





L'immobilité des choses exposées compresse le passé et la projection dans un futur. Elle nous offre une suspension d'un temps, une suspension du mouvement. Contrairement à cette exposition de Macha Makaieff, les oeuvres en mouvement explicitent davantage le flux et rendent moins mystérieuse cette présence. Bon nombre d'artistes explorent ce flux, posant spécifiquement le regard sur ce qui nous environne sans qu'on y prête quotidiennement attention, ou sans le mettre en exergue. Parce que le temps du présent est une suspension entre le passé et le futur, sondons les oeuvres qui posent la question temporelle : Hicham Berrada par exemple, sublime les expériences scientifiques permettant de voir l'esthétisation de la physique des fluides.





Michel Blazy permet avec ses installations de denrées alimentaires périssables d'aller au delà de leur utilisation communément admise. Il développe les explorations moléculaires pour laisser s'exprimer la vie de la matière, la rendant visible, par les changements qui s'opèrent. Ainsi, l'oeuvre est à jamais inachevée puisque l'alchimie de la composition ou de la décomposition met en exergue le flux. La visite de l'installation dépasse le temps du regardeur. L'exposition a un temps qui englobe celui du regardeur et celui-ci voit une situation en suspend. Le présent du regardeur est ainsi une suspension d'un processus en cours. Le regard du spectateur sera donc tendu vers les traces d'un passé et vers ce qui peut advenir. Si on ne doit s'arrêter que sur un exemple, prenons celui des oranges<sup>1</sup> qui pourrissent lentement, verdissant sur leurs étagères ; Le spectateur est appelé à participer à cette sculpture. Tout ce qui vit se décompose peu à peu. A l'orange fraîchement pressée qui va prendre place sur d'autres s'ajoute l'image de ce qu'elle va advenir. Plus qu'une superposition de plusieurs strates de sa décomposition, on a devant nous la superposition de plusieurs temps condensés en un seul, le présent du regardeur.

---

<sup>1</sup> *Bar à oranges*, sculpture installation, Le grand restaurant, Le plateau, 2012.





Le temps du regardeur est une suspension de ce qui est de l'ordre du passé et du futur. Un temps en flux.

Damien Ortéga , dans *Hollow/ Stuffed : market low.* (2012) compose une pièce à l'aide de plusieurs sacs alimentaires et les assemble en forme de sous-marin qu'il suspend. Le volume se transforme, se vide du sel qui le constitue, provoquant ainsi, par la gravité, un autre volume sous lui qui prend de l'ampleur au fur et à mesure que celui suspendu se déforme en se vidant. Cette pièce en mutation est un véritable sablier de sel qui mesure le présent et indique un temps qui s'écoule. Je constate le temps qui se déroule, très très au ralenti. L'écoulement est si lent qu'il se forme une espèce de résistance au moment de sa réception, bien qu'il y ait mouvement continu, parce que le temps du visiteur est en décalage vis à vis du temps de l'oeuvre. Il y a dilatation du présent, dans le sens où je me trouve à la fois dans la situation de celui qui se souvient et dans celle de celui qui anticipe.





Dans la pièce de Damien Ortéga, le spectateur fait l'expérience de l'être, d'être au présent devant cette forme qui se crée, se vide, suspendue entre un passé qu'on comprend (une mémoire) et un futur (une attente) qu'on « anticipe, pré-perçu, annoncé, prédit, proclamé d'avance ». « *C'est grâce à une attente présente que les choses futures nous sont présentes comme à venir* »<sup>1</sup>. un présent riche de ses multiples. Le regardeur ne peut s'empêcher de se situer dans le temps de l'avant.

---

<sup>1</sup> *Temps et Récit, tome 1, L'Intrigue et le Récit historique*, Paul Ricoeur, éd. Essai poche, 1991.





Le sous-marin est une oeuvre ouverte, en train de se faire, elle se forme, se modifie, elle est un passage. Damien Ortéga décrit d'ailleurs ses pièces comme des « zones transitoires entre les espaces intérieurs et extérieurs ». Or, Paul Ricoeur souligne que c'est dans le passage, même dans le transit qu'il faut chercher à la fois la multiplicité du présent et son déchirement.

Système de signes, le sous-marin par la déformation opérée interroge justement la forme et ce qu'elle signifie. Le titre (le marché) et les matériaux (sacs alimentaires, sel déversé) les références à des textes antérieurs (un poème de TS Eliot *The Hollow men* 1925 qui fait lui-même référence à « l'imposteur plein de vide » de Kurst dans *Au coeur des ténèbres* de Joseph Conrad.) corroborent ce sentiment.







Ainsi, cette pièce suspendue qui joue avec le sol, avec la gravité puisque tout se forme et se déforme par la chute, est davantage l'indice de la transformation. Son signe.

Le mouvement vertical, inaltérable, indubitable, invincible prendra fin. Le futur est prévisible. Le sel s'écoule symboliquement, jouant du vide et du plein, de l'intérieur et de l'extérieur. Mon présent est ici tendu vers le futur.

Mon présent, serait-ce l'instant d'avant ?

Quel est la tension du présent ? Est-ce un temps qui n'arrive pas ?





## L'instant d'avant.

Ces éléments en creux dans la pièce de Damien Ortéga se développent dans toute narration qui joue avec le lecteur, cherchant à lui faire ressentir le plaisir du bord, le frémissement dans l'allongement de l'instant d'avant. Etre au présent... La suspension, c'est l'art du suspense, telle que la maitrisait Alfred Hitchcock.

L'excitation peut être aiguisée en insistant sur ce bord, cet affleurement. Plus on est proche, plus on est tendus, plus l'équilibre entre plaisir impatience et anxiété est ténu. L'excitation qui génère le plaisir est affaire d'équilibriste.





D'innombrables pistes d'études seraient possibles pour l'illustration de mon propos. De la jungle de Calais à l'attente dans les prisons, de *Bartleby* de Herman Melville au *Derniers Jours d'un Condamné* de Victor Hugo, il y a des situations de tension extrême dans l'attente qui exacerbent de manière suraiguë le sentiment de vie, dans la douleur, l'effroi ou la conscience d'être<sup>1</sup>.

Parce qu'elle n'est pas moins dense, je me penche sur l'attente amoureuse et l'intensité de cette suspension. La gravité et la tension en amour ne laissent pas de repos. Elles peuvent être véritables tortures lorsqu'il y a incertitude, c'est-à-dire quand l'attente est dans un déséquilibre. Elles peuvent être plaisir lorsqu'elles suspendent le moment de félicité fantasmé et assuré.

---

<sup>1</sup> Et il y aurait beaucoup à dire sur l'attente dans les prisons, comme j'ai pu en prendre pleinement conscience lors du projet mené avec Françoise Schein, en choisissant d'inscrire « Horizon d'attente » sur les murs de la maison d'arrêt de Cherbourg (2016-2019).





## Conversation avec Frédéric Déotte en vue d'élaborer des protocoles d'analyse des salles d'attente

17 octobre 2019

Frédéric : Ce qu'on pourrait faire c'est, lorsque l'un d'entre nous a un rendez-vous (ou qu'il sait qu'il va traverser une salle d'attente), qu'il appelle l'autre pour traverser ensemble l'attente.

Virginie : Ou creuser justement; parce que lorsque tu prends rendez-vous chez le médecin, ou quand tu vas à la CAF, il convient d'admettre ce fait que le moment de l'attente ne présente pas en général le même relief que ce qui se trouve avoir été anticipé.

Frédéric : Oui, c'est ça... Je trouve que c'est une belle expression : le relief de l'attente...

Virginie : D'autant que si on construit un espace où on peut le mettre en relief.

Frédéric : Oui, et ce que je trouve vraiment intéressant, c'est d'arriver à déterminer les ... presque la ... la microphysique de l'attente, la manière dont s'agencent les segments de l'attente, enfin, tout un truc comme ça qu'on pourrait... Là





c'est intéressant, parce que je pensais à Heidegger et à son projet qui touche la description méticuleuse des tonalités existentielles.

Virginie : Sensible...

Frédéric : Oui, sensible, voilà.

Virginie : C'est extra .... et est-ce que on aura nous-mêmes une autre attitude ? Forcément, tu vois.

Frédéric : Oui, oui.

Virginie : Là, ne serait-ce que d'y penser ... Quand on souligne la nécessité de donner du relief à l'attente, ça veut dire la faire exister, ça veut dire y aller non pas seulement pour le rendez-vous mais pour le rendez-vous du rendez-vous.

Frédéric : Oui.

Virginie : Et de ce fait, on déplace l'attente, c'est-à-dire, le couloir là, il est double, on prend un couloir avec une double attente ou un double objet d'attente.

Frédéric : Le caractère double du couloir...





Virginie : On emprunte le même couloir mais pour une double attente. Et une attente commune à deux moments qui vont se suivre. C'est ce qui est en jeu : attendre le moment de l'attente.

Frédéric : Excellent ! Donc oui, ce serait un peu comme en fait ce serait un couloir comme ça, (Frédéric dessine) et à l'intérieur du couloir... et du coup, donc, il faudrait arriver à passer là, c'est-à-dire d'être dans la disposition d'emprunter le couloir d'attente, mais aussi là, c'est-à-dire euh...

Virginie : Les contours de l'attente...

Frédéric : Oui, s'insérer dans les contours de l'attente.

Virginie : Et... bien sûr aussi, ce qu'on ne fait jamais, là ce qu'on se propose de faire, c'est se regarder attendre, mais aussi regarder les autres attendre. Il s'agit de rentrer dans une attention profonde : scruter cette pièce, la disposition des chaises... ce qui est proposé... Magasine, pas magasin, fenêtre, pas fenêtre, intérieur, extérieur, relation à quelqu'un qui t'introduit dans cette salle ou pas ..... et on va aussi nous regarder nous-mêmes attendre, et donc, il y a déjà un miroir dans le couloir.

Frédéric : C'est ça. L'enjeu est certainement là encore de renverser le processus du « regressus ad infinitum » pour





être dans le « progressus ad infinitum ». Notre problème n'est pas celui des fondations de possibilités de l'attente, mais des conditions de dérivations de l'attente. Il est tout aussi question de se regarder en train d'attendre que de se regarder attendant en train d'attendre.

Virginie : Oui, c'est hyper important de savoir quand est-ce qu'on se le dit, à quel moment on prend conscience qu'on est déjà dans le moment de l'attente ; on peut susceptiblement vivre toutes nos journées comme étant des moments d'attente où l'autre pourrait nous faire entrer dans une attente ciblée !... Est ce que c'est la même attente ?... Je ne suis pas sûre...

Frédéric : Tu parles du contact entre Virginie et Frédéric, le contact ça correspond à...

Virginie : ... l'entrée dans l'attente commune. Dans l'attente de l'attente. Mais avant qu'on ne sache. Par exemple, si toi tu as ton rendez vous chez l'ophtalmologiste, moi je vais être dans l'attente que tu m'appelles.

Frédéric : Oui.

Virginie : Et il est probable qu'avant même ce moment, on soit dans l'attente d'entrer ensemble dans l'attente de l'attente.





Dans une relation d'amour partagé, tendre vers le futur,  
faire durer le temps d'avant, c'est ne pas accéder au  
futur immédiatement, c'est résister à un flux trop rapide.  
Et c'est permettre au présent de prendre tout son poids.

Tes pas, enfant de mon silence  
Saintement, lentement placés,  
Vers le lit de ma vigilance  
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,  
Qu'ils sont doux, tes pas retenus !  
Dieux ! Tous les dons que je devine  
Viennent à moi sur ces pieds nus !  
Si, de tes lèvres avancées,  
tu prépares pour l'apaiser,  
A l'habitant de mes pensées  
La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre.  
Douceur d'être et de n'être pas  
Car j'ai vécu de vous attendre,  
Et mon coeur n'était que vos pas.

Paul Valéry, *Charmes*, 1922.







Le monde des textos et de la vie rapide est dénoncée par Hartmut Rosa<sup>1</sup>. Savoir suspendre, c'est savoir ne pas aller trop vite, savoir rester en tension pour ressentir intensément. Savoir résister et n'être pas aliéné. Hartmut Rosa appelle cela « être en résonance. » Il n'est pas question de ne pas vivre dans son temps, de refuser toute nouvelle technologie, mais le philosophe interroge nos pratiques qui deviennent addictives et qui nous détournent de nous-mêmes. Il faut distinguer ce qui peut nous construire de ce qui nous éloigne de nous. Cultiver la retenue, la patience, savoir mesurer ce qui nous environne, et non être sans cesse dans l'ailleurs, le hors présent, pour éviter d'être nulle part en voulant être partout. Retenir l'instant, être juste avant, c'est savoir donner de l'épaisseur à ce qui nous arrive. En faire un événement.

---

<sup>1</sup> *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Hartmut Rosa, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2018.





Frédéric : Ah, OK.

Virginie : Et ça me fait vraiment penser à un texte sur l'attente liée aux nouvelles technologies, aux possibilités d'être liés toujours, d'être en attente d'une réponse de l'autre, tu sais quand tu communique... c'est Hartmut Rosa qui ... qui parle de cette impatience liée aux communications. Il souligne ce fait qu'on va écrire un texto dans une attente préméditée de la réponse qui laisse à peine à l'autre le temps de sa réponse.

Frédéric : Oui.

Virginie : Et si on est dans l'attente, on n'est pas dans son présent, on est dans la projection d'un futur et le présent nous échappe. D'où le rapport frénétique que la plupart des gens entretiennent avec leur portable. et celle de savoir s'ils reçoivent des notifications par rapport au réseaux sociaux, et ils échappent au présent. Or, la salle d'attente, on peut questionner ça, c'est un endroit où certes tu attends l'autre mais tu n'es pas toujours tenu d'anticiper sur ce qui se passe après ; tu es peut-être plutôt dans un endroit de réflexion sur toi, de découverte de l'autre, un moment vraiment dans le présent

Frédéric : C'est vrai.





Virginie : C'est cette espèce de paradoxe où finalement l'attente de l'attente sera une projection d'un endroit où on va vraiment être dans le présent

Frédéric : Oui, et donc l'habitant du présent réalisé dans la salle d'attente, il est caractérisé par... le bruit du frottement de ses vêtements, l'agacement face aux gens à côté qui justement utilisent leurs portables. Il fait par ailleurs et intérieurement l'expérience de sauts intentionnels ou de boucles récursives vers ce qu'il a fait, ce qu'il a à faire. Au cours de ces actes de remémoration, il est sujet à la remontée d'engagements qu'il avait passés avec lui-même et qu'il avait oubliés mais dont le moment d'attente lui délivre le souvenir. Et donc, il y a un rapport entre la salle d'attente et le jour de l'anniversaire. Il faut noter ce fait que le jour de l'anniversaire aussi on fait ce genre d'expérience où on se dit « Ah j'avais dit que je ferai cela, en fait je ne l'ai pas fait ! » etc.

Virginie : Oui, il faut toutefois vérifier nos hypothèses ; celle qui touche ce qu'est l'attente dans une salle d'attente. La question même de savoir ce qu'est une salle d'attente mérite d'être posée. Peut-on aussi parler de « salle d'anniversaire » (pour désigner adéquatement les salles d'attente) ?

Frédéric : Oui probablement !





Virginie : Et on pourrait scotcher sur les portes à la place de « attente » le mot « anniversaire ». Toutefois, l'anniversaire, ça renvoie tout de suite à la fête qu'on s'oblige de faire ce jour là.

Frédéric : Voilà! L'attente est-elle une fête ?

Virginie : Oui, l'attente est-elle une fête ?!

Frédéric : Alors tu proposais de rebaptiser la salle d'attente...

Virginie : Oui, salle d'ennui, salle d'anniversaire, salle du souvenir, salle de soi, salle du passage aussi.

Frédéric : Et donc tu parlais de fête... Fête d'anniversaire... Fête d'attente.

Virginie : Oh excellent ! oui ! c'est ça notre truc, inviter les gens à une fête d'attente !

Frédéric : Ouais ! Organiser des fêtes d'attente. Donc une fête d'attente, y'a rien à boire, rien à manger je pense.

Virginie : Oui, il n'y a rien. La fête de l'attente, c'est la fête du rien, donc, tout est envisageable... Je t'avais parlé d'un spectacle comme ça ?... un spectacle d'une danseuse... La





Ribot. Elle fait un spectacle de danse avec deux amis avec lesquels elle a l'habitude de travailler, ça fait très longtemps qu'elle ne les a pas vus. Elle monte son spectacle avec eux et ils n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la forme que ça doit prendre, enfin, ils s'accordent pour proposer finalement un spectacle où il ne se passe aucun corps. Il n'y a aucun corps sur scène. Il n'y a que des bandes digitales très froides, en fait, qui relatent des discussions qu'ils ont eues sur le spectacle. Donc, c'est un spectacle plutôt frustrant pour le spectateur qui s'attend à un spectacle de danse, alors que c'est plutôt le processus du non spectacle (qui devient lui même spectacle) qui est présenté.

Frédéric : Un spectacle sans danseur mais avec des bandes...

Virginie : Oui, avec des bandes qui défilent, tu vois, genre CAC40, très froides...

Frédéric : C'est intéressant ce défilement des bandes, comme liée à la situation d'attente ! On peut dire que c'est la matière de la situation d'attente. On peut penser aux attentes numériques, aux attentes analogiques, et peut être aussi aux attentes alphabétiques.

Virginie : Au regard des bandes, tu veux dire ?





Marcel Proust est celui qui a le mieux décliné ce temps d'avant. Dans *Le dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Jean-Paul et Raphaël Enthoven explicitent son écriture d'un temps retardé dans *A la Recherche du Temps perdu*<sup>1</sup> :

« Dans ce livre où le temps passe à la vitesse de la mémoire, il arrive par éclats qu'une fraction de seconde se déploie sur plusieurs pages, en quelques phrases gigantesques. Il suffit au narrateur pour que le temps s'étale ou ralentisse d'en prolonger indéfiniment le préambule. Voici venir l'instant d'avant, le clin d'oeil chargé d'avenir, les dernières marches de l'escalier... L'instant d'avant, comparable à la période (appelée ère de Planck) où les lois de la gravitation et les effets quantiques ne peuvent plus être étudiés séparément, suspend les lois de la physique à celle du coeur et superpose des images ordinairement successives... Le temps sort de ses gonds, l'avenir mord sur le présent et l'apparition fugace précède le retour de la nuit. Swan et le narrateur voudraient interrompre le temps et ne parviennent qu'à en diffracter la course. Ils voudraient que tout s'arrête et du coup, c'est là que ça se passe. »

---

<sup>1</sup> *Le dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Jean-Paul et Raphaël Enthoven, coédition Plon/Grasset, 2013, p319.





La suspension temporelle est à associer à la retenue. La retenue est une force, un engagement qui résiste à l'aliénation, à l'anéantissement. Prenons dans un autre domaine pour exemple les sculptures molles de Anita Molinero.

« J'arrête avant l'informe et parfois la pièce est terminée avant d'être commencée. La sculpture doit rester forme et ne pas aller dans l'informe. »<sup>1</sup> Le geste de transformation de l'artiste opéré par exemple sur des objets facilement identifiables, comme les poubelles municipales, est ainsi suspendu. La poubelle est encore reconnaissable et le geste lui-même apparaît parce que la forme nous indique le processus. Cette suspension du geste est suspension temporelle, qui jouit de la fixité du temps d'avant, ce que ne peuvent ni Swann, ni Marcel.

---

<sup>1</sup> Anita Molinéro citée sur le site de son galeriste Thomas Bernard.





Frédéric : Tu as les bandes analogiques, qui sont des bandes continues, matérielles, fragiles. Ce sont des attentes fragiles  
- Il faudrait savoir en quelle matière sont faites ces bandes...  
- et puis tu as des attentes qui sont plutôt très fragiles. Je pense par exemple aux attentes numériques. Ce sont des attentes impatientes.

Virginie : Oui, les attentes fragiles semblent être des attentes pour lesquelles on peut éprouver de la compassion. Les attentes très fragiles ne sont pas de même réalité.

Frédéric : Oui ! une attente très fragile est une attente qui peut très vite arrêter d'être une attente.

Virginie : Oui.

Frédéric : Je reviens sur les propriétés de division de l'attente. Entre l'attente et l'attente de l'attente. La question serait la suivante : l'attente ne devient-elle pas secondaire dans l'attente de l'attente ?

Virginie : C'est une inversion de ton schéma, le couloir intérieur tapisse le couloir extérieur.

Frédéric : Tu veux dire que si l'attente se déplace vers l'attente de l'attente, la possibilité de s'insérer dans les contours de l'attente est tapissée par l'attente? Ca me fait







vraiment penser à ... oui... d'ailleurs dans la phénoménologie du temps et de l'espace Richir en parle... (Frédéric et Virginie cherchent dans le livre)

Virginie : Je suis en train de regarder cela, le clignotement du présent. Il écrit : « le clignotement de l'instant est son clignotement entre son surgissement et son évanouissement » (p179). Et c'est vrai qu'il est ici question d'une expérience qui a des comptes à rendre avec l'ordre du surgissement et de son évanouissement. L'attente est un phénomène intentionnel disparitif/heurté.

Frédéric : Exact, oui c'est la théorie du clignotement du présent. Il explique que c'est bien en ce sens et comme chez Descartes l'instant qui ne cesse de se créer de façon continuée en surgissant/disparaissant. Dans ce clignotement, Richir explique qu'il n'y a pas de place pour un quelconque maintenant... Le clignotement des instants empêche leur alignement... Il rejette en ce sens toute spatialisation de la pensée. Richir écrit encore : « Dans le clignotement du présent ce ne sont que les pôles du clignotement qui clignent, alternativement, de l'un à l'autre, entre le surgissement et l'évanouissement. »

Virginie : Ca me fait penser à ce que tu disais sur l'anniversaire, enfin, je ne sais pas...





Dans mon propre travail créatif, c'est cette boucle de création que j'interroge. Mes installations se demandent où se situe l'acte de création. J'aime à penser mes productions dans l'ambiguïté, et laisser le processus être considéré comme finalité, comme le moment de passage ; faire se superposer les temps de conception, de réalisation, d'expérimentation, de monstration... comme autant de couches de présent.

Les oeuvres du passage, les oeuvres de l'inachevé sont des oeuvres suspendues.





## La création du possible.

Pour exacerber les possibles, on peut suspendre jusqu'à la réalisation. Ne proposer que des pistes, des instruments, des matériaux et ne pas les agencer réellement, ostensiblement. Les protocoles de l'art conceptuel par exemple permettent le possible en ne proposant pas forcément la réalisation. Si on suit le principe des énoncés performatifs théorisés par John Langshaw Austin<sup>1</sup>, on peut se pencher sur les propos attendant de Lawrence Wiener définissant l'art conceptuel.

- « 1. L'artiste peut construire le travail.
2. Le travail peut être fabriqué.
3. Le travail peut ne pas être réalisé.

Chacune de ces possibilités étant égale et en accord égal avec l'intention de l'artiste, le choix d'une condition relève du récepteur à l'occasion de chaque réception. »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *How to do Things with Words*, John Langshaw Austin, 1962.

<sup>2</sup> Dans la revue *Art News* 1968





En 1968 toujours, les *statements* signent sa volonté de ne plus réaliser mais de proposer une exposition destinée au seul espace mental.

Dans la sphère du spectacle vivant, La Ribot, Juan Dominguez et Juan Lorienté en 2014 créent « El Triunfo De La Libertad », qui est un spectacle de danse sans acteur. Parce qu'ils n'ont pas présenté leur création en ces termes, l'attente du spectateur est d'abord déçue et laisse place à l'appréhension d'un spectacle de danse étonnant constitué de mots.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Il en est question dans les pages bleues, dialogue entre Virginie et Frédéric, p109.





Dans son roman *Si par une Nuit d'Hiver un Voyageur*<sup>1</sup>, Italo Calvino, qui fait partie de la veine de ceux qu'on classera dans le nouveau roman, ne digresse pas. Il ne remet pas à plus tard la suite d'une histoire, il ne propose pas l'interruption momentanée de la narration. C'est plus radical : il l'interrompt. Le livre, articulé en chapitres, ne propose que des débuts de romans, qui s'interrompent avec la fin du chapitre, au moment où l'histoire devient palpitante. Chaque chapitre est un début d'histoire, chaque chapitre mêle néanmoins les personnages et crée l'envie de tisser des liens avec les indices laissés par l'auteur dans les autres parties du livre. L'interruption permet à l'oeuvre de rester totalement ouverte, elle ne clôt pas la fiction. Cela engendre une frustration et un désir de lecture, notamment par le plaisir du jeu avec l'inachevé. L'interruption oblige à une fin propre à chaque lecteur. La lecture prévaut, l'auteur le stimule en se défaussant. Il excite ainsi une énergie dans ce qui n'est pas achevé.

---

<sup>1</sup> *Se una Notte d'Inverno un Viaggiatore*, Italo Calvino, 1979.





C'est par les mots qu'italo Calvino, que Laurence Wiener ou La Ribot proposent une suspension ; c'est par une autre sorte de matière que Sarkis propose une oeuvre à faire, mentalement. Toute l'énergie, toute la force du possible réside dans les matériaux exposés dans sa pièce intitulée « les trois rouleaux qui ...(jour) » 1970. En présentant trois rouleaux sur une étagère faits de « bitume-feutre, métal, néon, aluminium, transformateur, bande adhésive », Sarkis invite à imaginer qu'ils seront utilisés ; d'une part, parce que l'étagère nous indique un lieu de stockage, d'éléments en transition, qui sont destinés à être utilisés ; d'autre part, parce que le titre de l'oeuvre qui inclut des points de suspension contient le pronom « qui », sujet d'une proposition relative, ayant pour antécédent les trois rouleaux. Les trois rouleaux seront donc acteurs dans un avenir possible. En suggérant ainsi l'énergie potentielle de la matière, Sarkis ouvre et suspend cette pièce.





S'il y a une réelle tension dans l'inachevé, la suspension est liée aux possibles, au processus. Les oeuvres suspendues sont celles qui sont prêtes à être continuées. A Rome, lors d'une visite du château Saint-Ange, je suis restée plus longtemps devant la structure qui avait permis le maintien de la sculpture de l'ange que devant la sculpture elle même. Les lignes magnifiaient une force que la finition de la pièce avait perdu. Les artistes actuellement se mettent souvent à nu et proposent non seulement le « fait » mais également le « faire ».





Frédéric : Oui, de ... des remontées du souvenir des engagements passés avec soi-même. Il me semble en effet que la situation décrite est celle de la conscience face à la remontée du souvenir. Le souvenir peut revenir, même avec un caractère persécuteur, mais qui va être mis à distance par des opérations de neutralisation du monologue intérieur qui va faire que ... par des sauts, et le flux de conscience n'est pas un flux justement mais est un discontinu et ... avec un retour de la question. Voilà c'est l'idée qu'il souligne là.

Virginie : Et le clignotement, c'est un terme qu'on peut garder. On peut parler d'une « étude du clignotement de l'attente ». Dans cette perspective, l'expression de « couloir de l'attente » n'est-elle pas sans poser problème ?

Frédéric : Il est vrai que le modèle du couloir est continuiste.

Virginie : Si on veut sauver le modèle continuiste, il faudrait admettre de ce fait que le couloir donne localement sur des parloirs et des confessionnels monologiques...

Frédéric : L'intégration de la logique continuiste du clignotement nous permet de présenter les choses ainsi : le couloir donne localement sur des parloirs. Il mène à la salle d'attente.







Virginie : Donc ça implique le couloir discontinu.

Frédéric : Discontinu ?

Virginie : Il faut admettre l'existence d'un couloir discontinu, c'est inévitable... La question est de savoir comment on le schématise. Comment on le schématise alors parce que notre schéma initial qu'on a appelé « intégration de la logique discontinuiste du clignotement dans le représentation du couloir de l'attente », ce schéma est un couloir à paliers.

Frédéric : Là j'ai pas remis en cause la discontinuité. Peut-être peut-on dire que c'est justement dans les parloirs qu'il y a des zones de discontinuité...

Virginie : Comme des paliers successifs mais qui s'alternent.

Frédéric : Parce que tu sais il y a un moment dans Les Méditations métaphysiques, il y a je ne sais plus quel objecteur qui dit à Descartes, ok, au moment du cogito, on est sûr qu'on existe, si on fait le cogito à un autre moment, on est sûr qu'on existe aussi, mais entre les deux moments, est-ce qu'on est sûr qu'on existe ? C'est un peu ce problème là le couloir discontinu, donc ...

Virginie : En fait c'est l'activation d'une conscience dont il





est question.

Frédéric : C'est ça

Virginie : Il est question de l'activation d'une conscience que l'on éprouve dans un temps d'attente. En ce sens, l'entrée dans une salle d'attente va pousser à considérer le monde entier comme étant une salle d'attente ou un lieu d'attente. Donc on essayera d'activer au maximum la conscience de l'attente dans la vie au quotidien, et c'est ce qu'on fait en dessinant, je crois.

Frédéric : ouais... envisager le monde comme salle d'attente.

Virginie : On peut reprendre, «le clignotement de l'instant est son clignotement entre son surgissement et son évanouissement...sans que en cela pour cela aucun des pôles ne soit atteint..... » Ah oui, non seulement, Richir dit que ça alterne, mais il dit que ça ne va pas jusqu'au bout. Ça veut dire qu'on effleure le surgissement et qu'on effleure l'évanouissement. La salle d'attente reste vraisemblablement toujours plus ou moins contigüe d'une salle d'effleurement. (à moins qu'elle ne communique avec elle)

Frédéric : Vraisemblablement. Je pense encore à l'ensemble des situations auxquelles on a à faire lorsqu'on se trouve en situation d'attente. On peut imaginer construire une fiche





d'études avec un certain nombre de questions qu'on peut se poser, et puis une autre fiche d'études, quand on est en attente de situation d'attente.

Virginie : Il est nécessaire de scinder les deux expériences en effet.

Frédéric : Il y aurait donc deux fiches d'études; et dans la deuxième fiche d'étude se poserait la question d'une représentation continuïste, avec ouverture sur parloir monologal, ou discontinuïste....

Virginie : Si on reprend le premier schéma, on constate que le couloir est presque linéaire. Là, on est dans le discontinu mais on est quand même tendu vers, ici on se laisse surprendre, c'est-à-dire peut-être on traverse, c'est une histoire de surgissement aussi, de surgissement du corps par rapport à une matière, et comme les cadres étaient faits avec du calque, tu es dans une attente visuelle, tu t'attends à quelque chose...

Frédéric : Les calques du contour discontinu de l'attente...

Virginie : Où on distingue, où on effleure.

Frédéric : Ca c'est intéressant car ça nous ramène aux





Cela me renvoie à ce que j'affectionne tout particulièrement : l'état de chantier, d'atelier, de laboratoire.

Dans une rétrospective qui lui a été consacrée à Bâle l'été 2018, Bruce Nauman signe des oeuvres qui accordent de l'importance au processus créatif. Et dans son installation *Mapping the studio II, with color shift, flip, flop & flip/flop (fat chance john cage)* (2001), il présente dans un tour de force incroyable sur les quatre murs d'une pièce sept vidéo-projections sonores de son atelier la nuit. L'atelier se confirme comme lieu des possibles, où les choses en devenir laissent des traces de passage, sans que jamais la promesse de l'image animée soit honorée de quelque passage humain que ce soit. Rien ne se passe (un chat peut-être)... Nous sommes entourés de ces objets, pièces à convictions à portée de main, vraie narration en suspend dans un temps suspendu.

Rien ne se passe, et pourtant tout est là. Qu'est-ce que j'attends ?





Impression étrange d'une tension des possibles...  
Pour cerner ce qui se produit, nous pouvons nous référer aux propos de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*<sup>1</sup> « une fois dans l'atelier, l'artiste élabore un rapport tendu avec l'oeuvre d'art, objet dont la présence dans l'atelier s'explique par l'inachèvement l'imperfection, l'indétermination caractérisant l'ouvrage. Créer est un enjeu ; l'oeuvre à réaliser, un possible incertain. L'atelier n'est pas le lieu de paix. » Exhiber cet atelier, c'est faire état de cette tension.

---

<sup>1</sup> *Le Visible et l'Invisible*, Maurice Merleau-Ponty, (publication posthume 1964),  
texte établi par Claude Lefort, Paris, Editions Galimard, collection «Tel» 1979.





bandes...Et puis ce que je trouve intéressant c'est que est ce qu'on pourrait aller jusqu'à introduire le clignotement... Je dis ça par rapport à la question de la représentation de la pensée. Dans le premier dessin, on suppose que l'habitant de l'attente, qui est le sujet dont on parle, est représentable, c'est-à-dire il peut se promener dans ce couloir, on peut faire un dessin de l'habitant de l'attente, alors que dans le deuxième cas de figure, c'est nous, c'est clairement nous, quoi, tu vois, c'est le sujet, le locuteur qui parle. Et donc dans un cas on a un modèle classique de l'habitant de l'attente, dans l'autre cas on a un modèle performatif de l'habitant de l'attente... On pourrait faire un dessin de l'habitant de l'attente.

Virginie : Un portrait robot de l'habitant de l'attente !

Frédéric : Un portrait robot !

Virginie : Et rechercher notre habitant de l'attente dans les salles d'attente avec notre portrait robot !

Frédéric : Oui ! un profilage! Il y a des gens qui assument l'attente plus ou moins bien... Il y a des gens qui attendent bien. Et on peut donner des notes, remettre des prix des honneurs.

Virginie : Alors, oui, on a cette possibilité là, c'est-à-dire





qu'on est sûrs de pouvoir définir l'attente et on impose une définition de l'attente au moment où on rentre dans notre salle d'attente, et on a tout cadré, et on a notre portrait robot ; ou alors on fait l'inverse c'est-à-dire que le portrait robot s'affine au fur et à mesure de nos investigations. Il faudrait que nos débriefing passent toujours par le dessin pour pouvoir retracer...et même s'obliger à reprendre le premier dessin pour affiner ce lui qui est l'Habitant de l'attente.

Frédéric : Oui ! Et ça dépendra de notre attente à l'égard de l'attente.

Virginie : C'est ça !

Frédéric : Dans la première configuration qui est celle d'une définition préalable des caractères physiologiques de l'habitant de l'attente, c'est vrai que on peut admettre que par exemple il y a une certaine impassibilité chez le bon... attenteur. Moi j'ai des souvenirs de salles d'attente où je voyais des gens qui attendaient bien, on sentait qu'ils arrivaient à réprimer leur impatience, à garder cette impassibilité, à exhiber un visage assez hiératique.

Virginie : L'attenteur est l'inverse de l'attentif

Frédéric : Oui, exactement (il y a un théorème là-dessus, on ne va pas y revenir). Ou alors, il y a effectivement





Sans renvoyer explicitement à l'atelier, certaines installations utilisent une esthétique similaire et créent alors une atmosphère des possibles, par l'accumulation et l'assemblage. Ainsi, Jason Rhoades cultive dans ses pièces l'art de l'hétéroclite, de la saturation, de l'entassement, et incite le spectateur aux associations d'idées. Ces juxtapositions sont un voyage infini des lignes sur lesquelles le regardeur peut tirer à sa guise. J'ai déjà évoqué avec les rouleaux de Sarkis la forme transitoire que prend l'utilisation des étagères. Les étagères sont très présentes dans les installations de Jason Rhoades, permettant l'accumulation et l'idée de passage. La mise en espace des objets manufacturés ou non par l'artiste et son esthétique fouillée/fouillée inspirent des artistes comme le brésilien Randolpho Lamonier, qui mêle par exemple dans une de ses pièces de la biennale de Lyon<sup>1</sup> vidéo, musique, sculpture et objets trouvés dans un foisonnement infini de lectures autorisées.

---

<sup>1</sup> *A dance score for fire and heavy metal*, 2019.







Cet état de possibles est circonscrit à un lieu, dans le cadre d'exposition, mais il peut également être ponctionné dans le monde réel environnant, l'artiste considérant le monde comme un univers en attente, ouvert sur des possibles.

Un univers suspendu, comme nous y invite à le considérer Piero Manzoni avec son socle du monde<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Avec l'inscription à l'envers sur la pierre posée au sol, il y a une inversion de notre relation à l'environnement. La pierre comme suspendue, qui supporte le monde. La terre ayant un socle désormais, la terre en suspend, comme en mythologie Atlas qui était missionné pour soutenir la terre afin qu'elle ne tombe pas.





une approche plus empirique, non platonicienne, il n'y a pas d'idéal type de l'attenteur, et on va enquêter au sein des attenteurs déjà à l'oeuvre, déjà au travail, et essayer d'identifier les caractères par lesquels ils se manifestent.

Virginie : C'est ça.

Frédéric : Et constituer le portrait robot ensuite comme la sélection de tout ce qu'on a identifié.

Virginie : Ce qui va être difficile ce sera de construire un portrait robot archétypal de l'attenteur. Il faut surtout qu'on arrive à aller dans le milieu de l'attenteur.

Frédéric : Oui, bien sûr, d'ailleurs, moi j'ai tendance à penser que, non pas pour résoudre le dilemme mais pour comme ça donner une inflexion, il vaudrait mieux ne pas avoir une attente trop forte par rapport à l'habitant de l'attente, ce qui est plus cohérent par rapport à la situation de l'attente... Parce que si on a une idée claire de ce qu'est un habitant de l'attente, avant même de le rencontrer, peut-être qu'on risque de ne pas se laisser surprendre par certains aspects de l'habitant de l'attente. Comme dans n'importe quelle enquête, il ne faut pas traquer des événements mais plutôt attendre d'y être confronté et de les interpréter ensuite. Parce que, il est vrai, ayant déjà fréquenté les salles d'attente, avant qu'on commence à travailler, on a déjà un





certain savoir, il faut être honnête.

Virginie : Oui, en effet.

Frédéric : Comment se comporter à l'égard de ce savoir ?! qu'est ce qu'on en attend ? Comment on le pose ? C'est-à-dire, est-ce qu'on opère une réduction phénoménologique ?

Virginie : Ou est ce qu'on ouvre ! On peut très bien aussi avoir une méthode : aller voir des architectes d'intérieur, des concepteurs d'espaces de l'attente pour qu'ils nous expliquent comment ils conçoivent cet espace là.

Frédéric : Oui ! Aller voir des professionnels des bâtis de salles d'attente et leur demander comment ils conçoivent un espace propre aux situations d'attente; et d'ailleurs, ça me fait penser que ça permettrait d'avoir une occasion de préciser un peu plus avant les distinctions établies relativement à la taille des parloirs.

Virginie : Effectivement !

Frédéric : Oui, tu as exposé brillamment la distinction entre les petits parloirs dans lesquels il y a une proximité à soi même qui permet on ne sait pas exactement quoi, une espèce de clarté.





Virginie : Une profondeur du clignotement.

Frédéric : C'est ça, une profondeur du clignotement. Et le cas des parloirs énormes (on peut dire gigantesques) pourquoi pas, soient des parloirs dans lesquels la surface de réponse du clignotement est plus élevée, plus profonde, a une latitude plus grande. Et peut-être que là, il y a un problème, qui n'est pas très bien posé, je le reconnais, qui va être éclairé par le discours du bâti des salles d'attente.

Virginie : C'est ça. Une espèce de clignotement du mur comme réceptacle à un ping pong, à un clignotement plus ou moins rapide, plus ou moins violent. La proximité, la distance crée une certaine tension ou un certain délitement si le mur est proche ou la parloir est confiné ou s'il est immense

Frédéric : Ce qui est important, mais en même temps il ne faut pas non plus qu'on oublie que les découvertes sur les propriétés du couloir de l'attente ne donnent pas nécessairement des connaissances sur les salles d'attente, et à l'inverse que les spécialistes du bâti des salles d'attente ne sont pas les spécialistes du bâti des couloirs d'attente puisque les couloirs d'attente ne sont pas bâtis, ils sont empruntés.

Virginie : Oui ! C'est pour cela qu'il faut qu'on trouve une





sémantique pour chaque milieu. Le mot « attente » est mensonger. En salle d'attente, il s'agit de l'attendeur. Dans le couloir de l'attente.... ce n'est pas le même. Il faut lui trouver un autre nom. Le « tendu » ? ... Non, ça ne va pas du tout.

Frédéric : Le « tendeur » ?

Virginie : Non, « le tendeur », ce serait le couloir..

Frédéric : Ah oui.





Dans mon travail engagé avec Frédéric Déotte sur les salles d'attente<sup>1</sup>, nous reprenons les principes fondamentaux de la revue qu'il a fondée, Légovil<sup>2</sup> Ce travail repose sur l'explication d'un monde à décrypter. Le laboratoire des hypothèses<sup>3</sup>, que j'ai rejoint également, a pour objectif d'élaborer des suppositions à vérifier. Dans l'un et l'autre cas, le monde est une carte à explorer, un laboratoire, un récit qui s'élabore, une enquête à mener.

---

1 Ce qui ponctue et suspend peut-être pour un court instant votre lecture du mémoire. A moins que ce ne soit le mémoire qui suspende la lecture de cette conversation ?

2 Légovil : revue bistable qui a pour principes d'être 1) totalement badine 2) totalement sérieuse 3) explicative.

3 Le personnel du laboratoire lance des hypothèses qu'il ne rattrape pas toujours. Toutes les recherches et les activités du laboratoire des hypothèses sont effectuées dans un but précis et ambitieux : la conquête de l'île Pelée, dans la rade de Cherbourg, et la mise en place d'un centre de recherche autonome et pérenne sur l'île.





Aussi Stéphane Shankland invente-t-il *le Musée du Monde en Mutation* (MMM 2015-2025, à Ivry-Sur-Seine) Il y a dans ses premières recherches une appréhension de ce qu'est l'usine. Stéphane Shankland est subjugué par exemple par le godet d'acier imposant qui vient prendre des déchets. Il fait de ce chantier un univers de création collaborative. « Le chantier urbain est souvent considéré comme une nuisance, une zone à mettre entre parenthèses, que l'on réintégrera dans la vie de la cité une fois les travaux achevés ; pourtant un chantier urbain présente aussi un formidable potentiel plastique, culturel social généralement inexploité. » <sup>1</sup>

« Le chantier, souligne Paul Ardenne est la métaphore du vivant. Une oeuvre qui se présente comme un chantier est une oeuvre qui ne veut pas finir, qui paraîtra contenir du vivant. »

---

<sup>1</sup> « Exposer l'énergie: l'art contemporain en (quelques-uns ) de ses chantiers. » par Paul Ardenne Editions Ligeia 2010/2 n° 101-104 pages 173 à 181.





*After Alife Ahead* est une installation saisissante de Pierre Huyghe à Munster<sup>1</sup>. L'artiste investit une ancienne patinoire désaffectée pour créer un lieu à la temporalité incertaine, comme suspendue. C'est un lieu en tension entre à la fois la figure de l'apocalypse et à la fois celle d'un nouveau commencement. Les spectateurs sont invités à pénétrer dans l'immense lieu méconnaissable, en nombre restreint, pour pouvoir être saisis par cette suspension temporelle. Il y a quelque chose de l'ordre de la mise en scène, du fantastique, et du laboratoire. *After Alife Ahead* de Pierre Huyghe propose une expérience artistique unique, une rupture profonde avec tout ce que nous connaissons de l'art, un prolongement inédit du geste augural de la Documenta 13.

---

1 Skulptur projekte, 2017







Pierre Huyghe transforme l'ancienne patinoire en laboratoire mêlant animaux, bactéries, capteurs, détecteurs de mouvements, algorithmes, mécanisme autorégulé. sorte de biotope hallucinant. nouveau monde de matière vivante. « *After Alife Ahead* est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui régénère continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les produit. C'est une machine autopoïétique qui engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <http://www.transverse-art.com/oeuvre/after-alife-ahead>





Ce hors temps, hors lieu, s'inachève à chaque instant : ce sont ses éléments de la biosphère qui ont un impact direct sur leur environnement. Usant de l'autopoïésis, Pierre Huyghe nous immerge dans un monde fluctuant. Par exemple, actionnées par le mollusque dans l'aquarium, les anciennes aérations sont mécanisées, laissant tomber l'eau de pluie et permettant ainsi la repousse progressive de la végétation au milieu de monticules de terre. Laboratoire autogéré postapocalyptique. Installation qui sidère car elle échappe à la capacité d'anticiper une fin. Expérience autoreflexive. Lieu de la matière en suspension, lieu d'un nouveau laboratoire poétique en mouvement, ce lieu est le parangon d'une oeuvre ouverte en suspension, dans l'idée d'une régénérescence et de vivant.





La matière raconte une histoire qui nous échappe. Je veux voir dans les oeuvres exhibant la matière meuble une suspension : c'est parce que la matière est sans cesse en passage, en mouvance en interaction que l'oeuvre se crée seule, et change de physionomie. Aussi, je saisis à plein poumons les propos de Gaston Bachelard :

« On n'en finirait pas si l'on voulait suivre les songeries de l'homo faber qui s'abandonne à l'imagination des matières. Jamais une matière ne lui semblera assez travaillée parce qu'il n'a jamais fini de la rêver. Les formes s'achèvent, les matières, jamais. La matière est le schème des rêves indéfinis. »<sup>1</sup>

Le passage, par le temps qui la fait évoluer, est marqué d'une suspension temporelle, un ancrage à jamais infini. Il faut lire in-fini non pas comme « pas fini », mais « absolu ». Une oeuvre mettant en avant la matière vivante est à jamais une oeuvre en suspend, en train de se raconter.

---

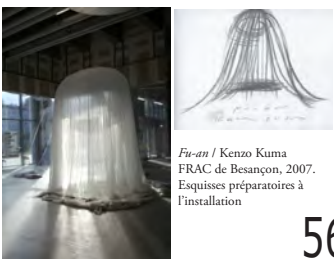
<sup>1</sup> *L'eau et les Rêves*, Gaston Bachelard, éd. Livre de poche, 1993.





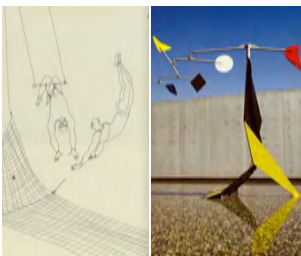
La quatrième de couverture,  
le temps d'avant.

Masse du mémoire = 192g de texte, 12g de gravure, 22g de marque-page.



*Fu-an* / Kenzo Kuma  
FRAC de Besançon, 2007.  
Esquisses préparatoires à  
l'installation

56



*Grid II* / A. Calder, MoMA, 1932.  
*Small mobile* / A.C. Calder, La Cosec, 1976

59



*Retiarena (Ambientation)* / GFCO  
Musée de Bellas Artes Caracas, 1969.

63



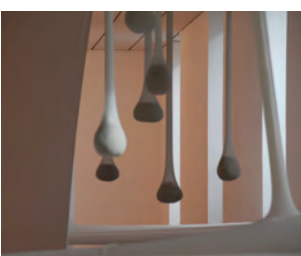
*Artic instrument for a light-climate  
ensemble*, Tsunenori, Paris, 2017.

64



*Silbari* / Morgan Techniker  
Depuis 2013.

42



*Tuo Calami for Our bubble Light*  
E. Nervo, 2007 / biennale de Lyon 2017

49



*Just under the surface* / Pipilotti Rist  
Musée de Louisiana Copenhague, 2019

51



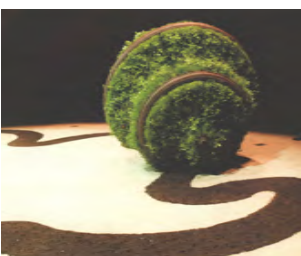
*River Blues* / Charlotte Demarut  
Biennale de Lyon, 2019

52



*Murmurations* / Compagnie XX, CRAC  
de Clermont-Ferrand, 2019

8



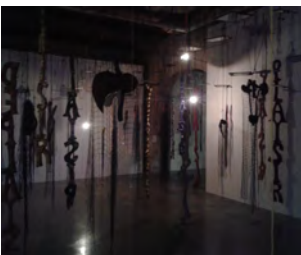
*La note circumambulatorie* / Johann  
Le Guillerm, SNV de Calais, 2014.

30



*La boule suspendue* / Alberto Giacometti  
Années 1930

36



*Plaisir-Déplaisir* / Amette Messager  
CAVEC de Bordeaux, 2017

38



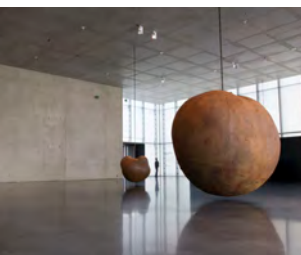
*Sans titre* / Giovanni Anselmo  
1969

38



*10000 couleurs suspendues* / Maria  
Duncker, Centre Pompidou Paris, 2018

39



*Fruit Body* / Antony Gormley  
Kunsthaus Bregenz, 1991 / 1993

39



*Position finale au Mandar PPP*  
Pia Menad, C'étonne, 2008.

41