

SAM TAYLOR-WOOD

Entrevue avec Sam Taylor-Wood

Clare Carolin : Au début de votre carrière, vous avez produit un certain nombre d'autoportraits photographiques. Récemment, vous avez recommencé à vous prendre comme sujet de votre travail. Pourquoi l'autoportrait ?

Sam Taylor-Wood : Il ponctue l'ensemble de mon travail. J'ai réalisé les premiers portraits peu de temps après être sortie du collège, alors que je travaillais au Royal Opera House. Je faisais un autre type de travail auparavant; les portraits, eux, se sont inscrits dans un processus visant à comprendre ce que je voulais faire, pas nécessairement ce que je voulais montrer. J'essayais de trouver ma place et je réalisais en même temps que la personne que vous êtes peut constituer le sujet de votre travail. Auparavant, ma façon de penser était beaucoup plus conceptuelle et compliquée. Je tenais l'idée de l'art en si haute estime que je ne me voyais pas comme artiste; je ne me voyais pas comme étant digne de ce statut. *Spankers Hill (La Colline des donneurs de fessée)*, *Slut (Salope)* et *Fuck, Suck, Spank, Wank (Baise, suce, donne la fessée, branle-toi)* ont à voir avec une prise de position, avec le fait de se débarrasser de l'ancien travail et de dire : « Ça, c'est moi au début de quelque chose. » Ces œuvres sont les premières à donner une impression vivante et directe. Avec les autoportraits plus récents, j'ai maintenant pris conscience d'avoir fait quelque chose de similaire : après avoir traversé une certaine période de ma vie, j'ai eu à m'y situer, et aussi à me situer dans l'histoire de mon propre travail.

Dans *Slut* et *Fuck, Suck, Spank, Wank*, vos yeux ne sont pas visibles. Que vouliez-vous dire sur vous-même par ces images ?

Slut est le premier autoportrait que j'ai réalisé, et je voulais faire un masque, ajouter des couches de maquillage, me noircir les yeux le plus possible, pour maintenir une distance et pour dire : « C'est moi, mais ce n'est pas entièrement moi. » En fermant les yeux, j'éliminais tout élément qui aurait pu faire penser que l'image était conflictuelle. C'était stratégique. Les suçons ne résultaient pas d'un élan de passion; en fait, j'avais demandé à quelqu'un de me les faire. L'idée principale était celle d'une personne qui est heureuse de se faire traiter de salope mais dont l'image est plutôt séduisante et qui, en même temps, porte sur elle des traces d'activité sexuelle. C'est la même chose avec *Fuck, Suck, Spank, Wank*; le langage montre un affrontement, mais je suis dans un état vulnérable avec mon pantalon enroulé autour des chevilles. Les verres fumés me protègent complètement; vous ne pouvez donc pas aller au delà de l'image.

Quand vous avez produit ces deux œuvres en 1993, aviez-vous une idée de la direction que prenait votre vie ?

Absolument pas. Je vivais le moment présent. Je n'ai pas produit grand-chose durant ces années. J'essayais de démêler les rouages de ma vie, alors que je passais d'un boulot à l'autre, d'un appartement à l'autre. Quand j'arrivais à concevoir une idée, c'était vraiment génial; mais quant à réaliser quelque chose, on n'en parle même pas. Tout est beaucoup plus planifié aujourd'hui. On me demande de faire des expositions des années à l'avance. À différents moments de votre vie correspondent différents cadres temporels de travail.

Est-ce que cela a un effet sur la façon dont vous abordez le temps dans votre travail ?

On a tendance à regarder les photographies instantanément et à les lire rapidement. Avec la série des *Five Revolutionary Seconds (Cinq secondes révolutionnaires)*, j'ai entrepris de faire des photographies à propos desquelles vous créez vous-même une structure et un récit, tout en travaillant dans un cadre temporel différent puisque vous ne pouvez pas saisir l'image en entier d'un seul coup d'œil. Vous devez la parcourir dans le sens de la longueur et concocter un récit. Elle est accompagnée d'une trame sonore qui confère à l'œuvre un cadre temporel totalement différent parce qu'il s'agit d'un enregistrement fait durant la prise de vues. Ainsi, les différents aspects temporels de l'œuvre jouent les uns contre les autres. Peu importe le récit que vous construisez à partir de la photographie, la trame sonore le déconstruit. Vous pouvez vous imaginer que la situation dépeinte dans la photographie est séduisante, mais le son la démythifie en vous montrant combien elle est banale, en vous faisant entendre ce dont parlaient les gens durant la prise de vues – se faire épiler les jambes, des trucs du genre. Je vois également ces photographies comme montrant différentes façons d'être simultanées – il y a une personne qui s'ennuie, une personne qui dort, quelqu'un qui prend de la drogue, deux personnes qui ont des rapports sexuels –, toutes ces différentes attitudes s'incarnent dans un seul et même espace. C'est comme si une personne était enfermée dans une pièce, mais dans huit corps différents, aucun ne communiquant avec les autres. L'œuvre traite aussi de toutes ces manières de se retirer et de s'isoler du reste du monde. Et tout ceci se déroule sur une période de cinq secondes; c'est une action ponctuelle, isolée dans le temps. Quand vous la regardez, vous ne savez pas ce qui s'est produit avant ou après; vous n'avez que ce moment et, à partir de là, vous pouvez inventer ce que vous voulez.

C'est une préoccupation qui semble très présente chez vous, cette idée que les spectateurs construisent leurs propres scénarios à partir du matériau que vous leur offrez.

Il s'agit de faire en sorte que le spectateur s'investisse, mais sans être didactique. Quand vous voyez un film au cinéma, vous êtes manipulé, séduit et entraîné dans une histoire. En revanche, plusieurs de mes œuvres filmiques traitent du fait que vous devez décider quoi penser de la situation qui s'offre à vous, que vous devez vous y situer et choisir avec qui vous vous identifiez.

Inventez-vous des histoires pour vous-même quand vous produisez les œuvres ?

Non, je commence normalement avec une image et je travaille à rebours. Avec *Breach (Manquement)*, je n'avais pas d'histoire pour expliquer pourquoi le sujet, la femme, était en larmes et si bouleversée. Mon idée de départ était de faire un film sur quelqu'un qui répond à un barrage d'insultes et à de l'agression. *Breach* observe de quelle façon on réagit, comment on se protège dans ce genre de situation. Quand je me suis présentée pour le tournage, quelqu'un m'a demandé pourquoi on engueulait le sujet; j'ai dû réfléchir rapidement pour trouver une raison. Je n'écris jamais une histoire au préalable. Si j'en invente une au moment du tournage, c'est pour aider les acteurs à comprendre ce qu'ils sont en train de faire.

Souhaitez-vous que les spectateurs éprouvent de l'empathie envers la fille dans *Breach* ?

Oui, mais en même temps je veux qu'on soit conscient que ce n'est pas vrai, qu'il s'agit d'un film. Là, vous observez une personne qui passe par toute une gamme d'émotions, qui lutte pour être forte dans une situation où il n'y a pas d'espoir. Vous voyez cela dans les nuances et dans les détails, dans la façon dont ses yeux bougent. Vous sentez aussi cette troisième personne, invisible, inaudible. Vous sentez sa présence et vous présumez que sa position est celle d'un prédateur; c'est la personne qui inflige cette angoisse au sujet et qui le rend vulnérable. Pendant le tournage, il n'y pas eu d'engueulade; l'homme, la troisième personne, était complètement silencieux; il ne faisait que respirer et se déplacer dans la pièce, mais vous avez l'impression qu'il lui crie après constamment.

Avez-vous eu de la difficulté à obtenir ce que vous vouliez de la fille, Lara Belmont ?

Oui, et ce fut horrible. Mais elle est une actrice incroyable. Je lui ai parlé régulièrement avant de faire le film, et je n'arrêtais pas de lui dire : « Il faut que tu y croies complètement pour que ça marche; je veux que rien ne suscite l'incrédulité. Tu dois t'effondrer entièrement et te reconstruire. » Elle a répondu : « Pas de problème, je sais que je peux le faire. » Pendant le tournage, j'étais là, l'estomac à l'envers, à regarder cette personne de plus en plus bouleversée. Même si vous n'arrêtez pas de vous dire qu'il s'agit simplement de quelqu'un en train de jouer, vous vous sentez responsable du fait que vous lui avez demandé de le faire.

Donnez-vous des instructions à vos acteurs à partir d'observations que vous avez faites de la vie d'autres gens, de films que vous avez vus ou de votre expérience personnelle ?

En général, c'est un mélange des trois. Ce fut le cas avec *Breach* et aussi avec *Method in Madness* (*Méthode dans la démence*) qui fut influencé dans une certaine mesure par le film d'Abel Ferrara, *Bad Lieutenant*. Avec *Method in Madness*, j'ai essayé de faire quelque chose qui était très dur à regarder, quelque chose qui vous met dans une situation désagréable. Mais j'ai ensuite opposé ces images à de la « muzak » pour rappeler aux spectateurs qu'il s'agit d'un film, pour les distancier afin qu'ils ne soient pas trop pris par le personnage et par son dilemme.

Dans vos premières œuvres, vous avez eu recours à des amis comme sujets, mais l'homme dans *Method in Madness* est un acteur professionnel, comme le sont ceux qui jouent dans *Sustaining the Crisis* (*Faire face à la crise*). Amanda Ooms, qui y apparaît, est une actrice que vous avez utilisée dans plusieurs œuvres dont *Travesty of a Mockery* (*Travestissement d'une parodie*) et *Pent-Up* (*Refoulé*). Que peuvent apporter les professionnels que les amateurs ne peuvent pas offrir ?

On a besoin de donner moins d'explications et on arrive plus rapidement à l'idée. C'est fantastique de travailler avec Amanda Ooms, non seulement parce qu'elle est une grande actrice, mais aussi parce que nous sommes vraiment sur la même longueur d'ondes; elle s'intéresse à ce que je fais et comprend toujours exactement le type de performances que je recherche. L'homme qui joue avec elle dans *Sustaining the Crisis* était également un acteur. Les notes que je lui ai données consistaient à décrire de quoi aurait l'air l'œuvre finie pour qu'il se remplit l'esprit de ce type d'images. Il serait

confronté à la peur de cette femme dont la sexualité est forte et puissante mais qui, en même temps, marche torse nu dans les rues bondées de Londres. Il devait penser aux raisons qui pourraient expliquer ce comportement. Est-ce parce qu'elle veut affirmer quelque chose ? Parce qu'elle a consommé de la drogue ? Ou est-ce parce qu'elle a tout simplement oublié de s'habiller ? Je voulais qu'il joue comme s'il avait peur d'une chose vers laquelle on le poussait constamment. *Travesty of a Mockery* était très différent. Je voulais que le couple ait une grosse dispute et je voulais que l'homme, Michael, qui n'est pas un acteur, s'en remette à son instinct, qu'il soit lui-même, et qu'Amanda réagisse en « jouant » sa réponse. Cela la mettait un peu plus aux commandes : elle montrait le chemin. Dans l'œuvre, on pouvait la percevoir comme victime; en réalité, c'était elle qui manipulait puisqu'elle s'en remettait à ses talents professionnels.

Vous avez récemment commencé à donner des rôles à des célébrités dans votre travail. Pourquoi ?

C'est un raccourci pour atteindre une idée. Aussitôt que vous voyez Ray Winstone dans *Third Party* (*Troisième Fête*), vous savez que vous avez affaire à un genre de film particulier et aussi à une personne en particulier : un personnage masculin bourru et macho. Tous les personnages qu'il a incarnés, que vous connaissez, sont là devant vous. Il ne dit et ne fait pas grand-chose, mais vous pouvez projeter sur lui tous ces autres rôles et ces idées. Il y a une fille à côté de lui, cadrée juste au-dessous de l'épaule, de sorte que vous ne savez jamais qui elle est. Vous ne pouvez pas lui accoler une personnalité ou un visage; c'est une personne sans expression. Puis il y a le personnage de Marianne Faithfull que vous pouvez tout de suite identifier comme une fameuse fêtarde, quelqu'un qui a vécu sa vie. Elle place immédiatement l'œuvre dans une atmosphère et dans un contexte qu'il serait difficile d'exprimer d'une autre manière. Ce serait ardu de trouver un personnage qui semble avoir été de toutes les grandes fêtes des années 1960, qui fut une sorte de hippie, qui a pris plein de drogues et qui se retrouve dans une boum dans les années 1990. Mais en ayant recours à quelqu'un comme Marianne Faithfull, tout est déjà là. J'essaie d'utiliser des personnes qui sont connues pour des raisons très précises.

Vous avez aussi travaillé à d'autres titres avec des gens connus. Avec Elton John et les Pet Shop Boys, vous avez travaillé à leur cause plutôt que de les distribuer dans votre propre travail.

Comme pour la commande de Selfridges, *15 Seconds*, je considère les travaux que j'ai faits pour Elton John et les Pet Shop Boys comme des projets commerciaux et je les traite séparément de mon art. Je ne les présenterais jamais dans le contexte d'un musée parce qu'ils ont été conçus pour un public différent et pour participer à la mise en marché d'un produit. Le projet que j'ai fait avec les Pet Shop Boys visait à faire la promotion du groupe et de leur musique; le clip musical d'Elton John faisait la promotion de son disque, *I Want Love*. L'œuvre pour Selfridges devait être vue près de la boutique, et c'est pour cette raison que j'ai pensé utiliser des gens connus, afin de capter l'imagination du public à grande échelle. C'est le cas aussi de Robert Downing Jr. dans le clip d'Elton John. Quand on fait une œuvre d'art, on n'a aucune de ces conditions ou restrictions, on n'a pas à penser au fait que la chose sera diffusée sur MTV et que la réaction des gens doit être d'acheter le disque. Ceci étant dit, je pense vraiment que le clip *I Want Love* est l'une de mes meilleures œuvres, tant elle a bien fonctionné à différents niveaux. Je ne différencie pas mes œuvres de cette manière, c'est-à-dire en termes de qualité. Les distinctions sont tellement estompées, je ne sais vraiment pas s'il y a de grandes différences dans l'œuvre en soi, à part le fait que la production de masse atteint un public massivement différent.

Un public qui reconnaît les célébrités et réagit à leur présence ?

Je n'ai recours aux célébrités qu'à l'occasion. Mais simplement parce que je les utilise, les gens ont tendance à présumer que j'ai fait plus de travail avec des célébrités que je n'en ai fait en réalité. Du point de vue d'un fantôme absolument adolescent, c'est merveilleux de travailler avec des célébrités. Mais c'est également intéressant de le faire avec les vedettes du jour. C'est une autre façon de contextualiser son époque. Tous les artistes, de la Renaissance jusqu'à Gainsborough, ont eu recours à des individus importants dans la société de leur temps comme sujets. Je pense que les gens aujourd'hui sont un peu désabusés à cet égard.

Pourquoi ? Parce qu'ils pensent que vous le faites pour attirer l'attention ?

Je crois; je ne sais pas vraiment. Bien qu'il me semble qu'on m'en parle tout le temps. Mais ça ne diffère pas tellement d'un long métrage. J'utilise en grande partie les mêmes critères et j'ai affaire aux mêmes trucs : électriciens, machinistes... Mon processus pour réaliser des œuvres filmiques est le même que celui utilisé pour des longs métrages. Mis à part le fait que mes films ne durent que de trois à dix minutes. Après le clip d'Elton, j'ai pensé : « Maintenant que j'ai maîtrisé le format de trois minutes, je suis certaine que je pourrais faire une heure et demie ! »

Pourquoi considérez-vous le clip d'Elton John comme étant l'une de vos meilleures œuvres ? Pourquoi l'aimez-vous autant ?

Il ne s'agit pas que du résultat final; c'est aussi le hasard des découvertes heureuses durant le processus. Tout est tombé en place de si belle manière ! On aurait dit un voyage décisif où tout aurait fonctionné comme prévu. J'ai accepté de réaliser le clip un mardi, Robert a accepté de le jouer le jeudi. J'ai pris l'avion vendredi, on a tourné lundi et le clip passait sur MTV le lundi suivant. Le processus a été impeccable. Le jour du tournage, vous savez si les choses se déroulent parfaitement : il y a comme de la magie dans l'air. J'aime regarder ce clip parce qu'il me rappelle combien les choses peuvent être extraordinaires. J'adore travailler ainsi. Je passe tellement de temps toute seule à planifier, à négocier avec les gens et à trouver des lieux pour produire l'œuvre; ce processus peut être tellement long, interminable ! Mais l'exécution comme telle de mon travail ne demande qu'un après-midi ou une journée et c'est à ce moment que tout tombe en place – et c'est comme de la magie. J'étais à la tête d'une équipe de 50 personnes qui travaillaient sur le clip d'Elton John. C'est difficile à croire quand on regarde le film, puisqu'il est si ramassé, si tranquille.

Étant donné que vous aviez passé l'année précédente à vous remettre d'une deuxième période de traitement contre le cancer, il a dû être particulièrement difficile de passer de la situation où vous étiez, seule avec vos pensées, à celle de travailler avec autant de gens.

Oui, vraiment difficile. J'en étais à avoir peur de ce que mon travail pouvait devenir. Je ne savais pas comment j'allais négocier les expériences que j'avais vécues ou par où commencer. Je ne voulais pas m'arrêter et me demander consciemment : « Bon, comment est-ce que j'illustre ceci ? » J'ai toujours travaillé de façon plutôt

instinctive, donc l'idée de subir ces expériences était tout simplement une abomination. Faire le clip d'Elton a été superbe parce que ça a enclenché une nouvelle phase dans mon travail. Ça m'a libérée et redonné la confiance que j'avais perdue en ne travaillant pas pendant longtemps. Ça a déclenché des idées, l'une après l'autre, *Pietà* étant la plus immédiate.

Est-il possible que vous ayez projeté votre peur sur quelqu'un d'autre dans cette œuvre ? Au moment où vous réalisiez ce clip, Robert Downey Jr. était en cure de désintoxication de drogue et d'alcool. C'est l'histoire d'un problème très différent du vôtre, mais qui est terrifiant dans le sens qu'il concerne aussi la proximité avec la mort.

Je dirais que ce fut une collaboration, dans ce sens. À la fin du tournage du clip d'Elton John, Robert était épuisé et nous nous sommes tous deux effondrés dans l'escalier. Nous avions fini plus tôt que prévu; nous avions toujours une grosse équipe de tournage et tout ce matériel inutilisé, et Robert a dit : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » Il a suggéré qu'on tourne une version folle du clip dans laquelle il chanterait dans le style « disco-diva ». Mais j'étais récemment allée à Saint-Pierre de Rome où j'avais vu la *Pietà* de Michel-Ange et j'ai dit : « Non, pourquoi ne ferions-nous pas une *pietà* en mouvement – une *pietà* de cinq minutes ? » Ça me semblait la meilleure chose à faire. C'est comme si je voulais le ramasser et le mettre sur ses pieds après cette performance interminable de 16 prises. Ça semblait un processus totalement naturel.

Pendant que vous tournez les films et les vidéos, avez-vous à l'esprit la manière dont ils seront installés ?

Oui, absolument. Je commence toujours avec une vision claire de la manière dont l'œuvre se présentera et fonctionnera dans l'espace, et elle change très rarement. La seule véritable exception serait *16 mm* où je venais de tomber sur l'équipement – le projecteur 16 mm – la première fois que je l'ai montrée. Ça a tellement bien marché que je l'ai gardée ainsi, parce que l'aspect brut de l'équipement semblait aller si bien avec l'idée de l'œuvre, qui montre une fille dansant au rythme du feu d'une mitrailleuse. On a l'impression que le projecteur est sur le point de se briser comme la fille, et le bruit incessant qu'il produit complète le son de la mitrailleuse. Il fait autant partie de l'œuvre que le film. L'équipement n'est pas dissimulé comme dans beaucoup d'autres œuvres; il fait partie du son et de l'expérience de l'ensemble. Mais avec les autres pièces à écrans multiples, le besoin de synchronisation, ou le passage d'une scène à l'autre, signifie que le tournage

doit être minutieusement établi au préalable. Le positionnement de la caméra dans *Atlantic* devait être très précis : il y a un moment durant lequel un homme traverse le champ et tend la main pour toucher le visage de la femme et y effacer une larme. Si ce n'était pas parfaitement synchronisé, on perdrait la magie de l'œuvre. Avec *Killing Time (Tuer le temps)*, je n'avais aucune idée, aucun indice technique de la façon dont ça marcherait. J'ai simplement pensé : « Je vais filmer quatre personnes; je vais commencer à les filmer quand la musique débutera, puis je les réunirai toutes ensemble. » Ça semblait tellement facile; mais nous avons dû passer des journées entières à essayer de faire concorder le son et la gestuelle, de les synchroniser de façon assez serrée pour que la chose soit crédible.

Comment vous est venue l'idée de *Killing Time* ?

Je voulais prendre toutes les choses banales et anodines de la vie quotidienne et leur donner une injection de passion sans en changer la simplicité. Je voulais qu'on ait l'impression que ces gens expriment leurs aspirations et leurs rêves par la musique. On dirait qu'ils s'ennuient, mais dans leurs esprits, leurs cœurs et leurs âmes, il y a cette passion effervescente qui passe par le livret de l'opéra; il arrive que la vie provoque ainsi une collision et que vous éprouviez deux émotions différentes au même moment. Il s'agit également de la collision entre culture majeure et culture mineure; on aperçoit mes amis en train de flâner à la maison, captés par une vulgaire caméra vidéo couplée à cette musique d'opéra, qui est si élitiste et fabuleuse, placée si haut dans notre stratosphère culturelle. J'adore l'idée que le titre, *Killing Time*, ait deux significations : au sens des acteurs qui flânent s'ajoute celui de l'opéra, *Elektra*, qui a à voir avec le fait de tuer sa famille.

C'est pour cette raison précise que vous avez choisi la trame sonore ?

J'ai passé en revue tous les opéras jusqu'à ce que j'en trouve un avec quatre personnages forts. Je ne m'intéressais pas tant à l'histoire; ce fut une prime supplémentaire. Le sens de l'opéra n'était pas aussi important que sa structure, de même que la passion et la violence de la musique.

Avez-vous filmé les personnages en même temps ?

Non, ils ont été filmés sur une période de plusieurs semaines. Andrea, la fille qui chante Électre, a été filmée en dernier parce qu'elle avait le rôle le plus long à apprendre. Aucune de ces personnes n'a de formation

en chant ou en théâtre; on a dû les « endoctriner » d'opéra allemand. Andrea l'apprenait alors qu'elle était au gym ou qu'elle se promenait au supermarché. Elle y a mis un mois, en étudiant tous les jours.

Elle vivait donc l'idée de l'œuvre tout en apprenant comment l'exécuter.

Complètement; elle pensait, respirait, mangeait du Strauss.

C'est pratiquement l'opposé de *Mute (Muet)* où un chanteur d'opéra professionnel chante vraiment, mais où le son est coupé. Pourquoi avez-vous enlevé sa voix ?

Je sentais que l'œuvre avait besoin de silence. J'avais besoin de retirer un élément important. L'idée était de se battre pour avoir une voix et, dans les faits, ne pas en avoir; c'est comme ça que je me sentais au moment où cela s'est fait. Toutes mes œuvres précédentes comportaient du son, donc l'enlever débouchait sur une formulation puissante. Je voulais créer un silence assourdissant que le spectateur pourrait ressentir.

Êtes-vous plus à l'aise quand vous travaillez avec la musique et l'image plutôt qu'avec le langage et l'image ?

Ça dépend de ce que je cherche à obtenir. Par exemple, *Knackered (Éreinté)* a beaucoup à voir avec le fait de se départir de tout, d'agir totalement à découvert et de donner ensuite quelque chose derrière quoi se cacher, qui est la trame sonore. La musique, qui est chantée par une voix de castrat, présente aussi quelqu'un à qui on a enlevé quelque chose pour obtenir cette voix. Donc tout se rapporte au fait de réduire une chose à son essentiel absolu. Réduire sur le plan physique aussi bien que dans l'image. *Travesty of a Mockery* utilise le son de façon fort différente. C'est ma seule œuvre où il y a eu un travail de montage, et celui-ci s'est fait en changeant les chaînes à la radio. Encore une fois, comme dans *Killing Time*, différents sons accompagnent différentes émotions. Ça commence avec Classic FM, puis vous entendez des parasites sonores, et ça change pour Kiss FM et Radio 1, et ainsi de suite. On y voit un homme et une femme qui se disputent et chaque étape de leur discussion dispose d'un accompagnement musical différent. On passe par toutes ces sources de musique différentes et chacune influe sur votre lecture de la scène qui se déroule devant vos yeux. Cela change continuellement votre perception; vous bougez constamment en suivant le son.

Comment avez-vous choisi la trame sonore de *Brontosaurus* ?

J'y ai mis des mois. Je ne savais pas tout à fait ce que je faisais pendant le tournage, mais je savais que je voulais faire quelque chose qui aurait ce puissant élément de vie. Bien sûr, le tournage a été terriblement drôle; pendant une heure et demie, le type qui joue dedans et moi, nous avons pouffé et nous nous sommes roulés par terre de rire. Puis j'ai trouvé une section de cinq minutes et je l'ai ralentie, j'ai regardé les mouvements qu'il faisait et j'ai essayé de trouver un morceau de musique qui rehausserait le classicisme de ces mouvements, mais aussi l'aspect ridicule, désordonné et bizarre de ses gestes. J'ai regardé le film avec toutes sortes de musiques : tout, des Rolling Stones jusqu'à Wagner en passant par les Bestie Boys. On sait instinctivement quand une chose marche, et ce n'est que lorsque j'ai regardé l'action sur ce morceau de musique [*Adagio pour cordes* de Samuel Barber] que j'ai compris ce que je cherchais à faire. Parfois, j'ai l'impression que l'œuvre me devance, qu'elle me travaille au niveau du subconscient. Dès que j'ai vu le film avec ce morceau de musique, tout est tombé en place et c'est devenu quelque chose de complètement différent de ce que c'était au départ. C'est devenu un éloge, une danse de la mort et, en même temps, une danse de la vie. Cette musique est utilisée dans *Platoon* où elle représente la masculinité macho, la pulsion meurtrière et le patriotisme. Je l'ai mise dans un contexte complètement différent et j'en ai fait quelque chose d'autre.

Donc, en un sens, la musique révèle le sens profond de l'image. Au cinéma, le récit entraîne le spectateur à ce point où l'image et la musique travaillent de pair pour exprimer un moment dramatique. Dans plusieurs œuvres, vous semblez isoler et condenser le récit et la musique. Est-ce votre objectif ?

C'est voulu dans le sens que, lorsque vous allez au cinéma, vous êtes conscient de la manière dont la musique peut manipuler l'émotion. Par exemple, l'image d'une femme marchant sur une route est assez claire. On voit ce qu'on voit. Mais, selon la musique qui l'accompagne, vous ressentez différentes choses; si c'est la musique de *Psycho*, le film de Hitchcock, vous ressentez de la peur; avec une autre musique, vous auriez peut-être l'impression que la femme va à la rencontre de quelqu'un, remplie d'espoir. La musique peut transformer les émotions aussi bien que les mots et les images, et vous n'avez pas nécessairement besoin de comprendre exactement ce qui se passe pour ressentir cette émotion par le truchement de la musique. La musique opère de façon étonnante, parce qu'elle vous

atteint si rapidement qu'elle vous inspire une réaction immédiate. Quelqu'un a déjà dit : « La musique est la preuve de l'existence de Dieu. » Peu importe ce en quoi vous croyez, il y a ce sentiment que la musique joue sur un niveau complètement différent. Elle vous frappe sur le champ.

Diriez-vous donc que la musique est plus expressive que l'image ?

Non, elle est tout simplement différente. C'est la collision entre les deux qui donne de la puissance. La musique ajoute une autre dimension, pour rehausser, changer ou souligner quelque chose.

Vous avez mentionné *Psycho*. Hitchcock vous a-t-il influencée, par sa manière de combiner image et musique, ou encore autrement ?

Hitchcock est probablement l'un des premiers cinéastes à m'avoir incitée à regarder les films de façon plus sérieuse. *The Birds* est le premier de ses films que j'ai vu. Les images sont tellement austères et directes, puis il y a cette montée lente... un oiseau perché sur un arbre, vingt oiseaux, deux cents oiseaux... et puis la musique. C'est fait de façon si simple.

Et qu'en est-il d'Orson Welles ? Il y a un long travelling dans un manoir dans *The Magnificent Ambersons* qui me fait vraiment penser au clip d'Elton John.

Je n'ai pas vu *The Magnificent Ambersons*, mais au début du film *Touch of Evil* de Welles, il y a un plan extrêmement long, une seule prise qui donne l'impression de durer dix minutes. Kubric est un autre cinéaste qui a recours au plan long, mais en faisant faire à la caméra une rotation de 360 degrés, en particulier dans *Eyes Wide Shut*. L'effet produit, c'est que vous sentez immédiatement que la personne qui voit ce que la caméra voit est singulière par rapport à son environnement, parce que la caméra offre une perspective sur tout à partir d'un seul point de vue.

C'est donc semblable à la caméra qui pivote dans *Third Party* et aux vues panoramiques dans *Five Revolutionary Seconds* et *Soliloquies (Monologues)*. Quand vous regardez un film, vous surprenez-vous en train de chercher de tels moments pour les incorporer dans votre travail ?

Il y a une scène incroyable dans *La Haine* de Kassovitz qui montre des gens sur un balcon. Les gens sont absolument immobiles et nets, alors que l'arrière-plan devient flou pour redevenir brusquement net. Je

voulais faire quelque chose de semblable dans *Breach* pour donner l'impression que la fille voyait soudain quelque chose pour la première fois, comme une révélation. Mais je ne l'ai jamais fait parce qu'il me semblait que tout ça aurait été trop compliqué. J'ai tendance à tout ramener à l'essentiel, à me défaire très rapidement de tous les types de techniques filmiques intelligentes que je veux reproduire. Dans *The Third Party*, les mouvements sont minimaux; les caméras isolées sont presque fixes, réglées à la même distance focale, sauf celle qui fait le tour de toute la pièce. Techniquement, c'était très difficile à réaliser parce qu'il fallait la faire pivoter continuellement à travers l'espace et éviter de prendre les six autres caméras qui, elles aussi, filmaient. Il s'agissait de donner un aperçu de toute la soirée, mais trop bref pour que vous puissiez saisir quoi que ce soit; de donner le sentiment qu'il y avait là une plus grande fête, avec d'autres gens. Mais l'œuvre ne se concentrait que sur quelques personnes.

Jusqu'à quel point vous engagez-vous dans la réalisation technique de votre propre travail ?

Je fonctionne comme un cinéaste. J'ai l'idée et la vision, et je m'entoure de gens qui peuvent m'aider à réaliser cette vision. Je ne m'intéresse pas à l'apprentissage de cette technologie moi-même; je travaille donc avec des gens qui ont cette connaissance que je n'ai pas. Parce que plusieurs de mes œuvres ont un aspect technique, on a l'impression que j'ai un esprit technique. J'aime exploiter la technologie, mais avec l'aide des autres.

Les gens parlent souvent de la similitude entre le cinéma et le rêve. On pénètre un espace sombre...

On régresse, d'une certaine manière, on s'abandonne.

Quel est le premier film dont vous vous souvenez bien ?

Je me rappelle avoir vu *Whistle Down the Wind* avec ma mère quand j'étais enfant. J'aime ce film à cause de tous les doubles sens possibles, des énigmes et des quiproquos. Alan Bates joue un meurtrier en fuite et il y a un groupe de jeunes qui croient qu'il est Jésus. Dans la scène finale, les policiers le poursuivent à travers un champ de maïs, ils l'attrapent en haut d'une colline, et la scène est filmée en contre-plongée. Ils le fouillent, il a les bras ouverts, il est flanqué de deux policiers. C'est une image étonnante, et le film est d'une construction remarquable; il reflète à tel point notre éducation religieuse, notre croyance en une histoire romanesque ! Les spectateurs prennent le parti des enfants qui veulent tellement croire en cette histoire

qu'ils inventent une réalité à partir de cet homme qui est l'image de ce qu'ils veulent croire. C'est la logique d'un enfant : puisqu'il ressemble à Jésus, c'est impossible qu'il soit un meurtrier. Ça se rapporte à la foi aveugle en une image, avec le besoin de croire en une chose qui soit toute bonne, romanesque, belle et qui puisse transcender la raison. C'est le désir d'avoir ce que Freud a qualifié de « sentiment océanique », le sentiment de vouloir être emporté par la marée. Or, ce que provoque ce sentiment, c'est la perte de toute croyance, de tout ancrage de l'espérance.

Croyez-vous en Dieu ?

Je ne crois pas au christianisme au sens conventionnel. Je fais beaucoup de yoga et de méditation, je crois donc en une essence de la vie, en une spiritualité. À mon avis, il s'agit de trouver quelque chose en soi-même, d'être son propre guide et son propre maître. J'ai grandi avec le désir sentimental de croire en quelque chose. Mon éducation religieuse a été embrouillée. J'ai demandé à ma mère un jour : « Que sommes-nous ? », parce que tout le monde à l'école disait « je suis catholique, je suis chrétien », et ma mère a répondu : « Nous sommes hindous. » Nous avions un autel à la maison où il y avait un crucifix, une image provenant de la couverture du livre de Khalil Gibran *Le Prophète*, une image encadrée de mains en prière, un bouddha, une affiche de Krishna et une Vierge Marie. Ça couvrait presque tous les aspects de toutes les religions. Ça ne pouvait pas être plus déroutant. J'ai grandi avec un besoin si désespéré que je me suis mise à fréquenter l'Église pendant un bout de temps. Personne dans ma famille n'avait ce penchant, celui de pratiquant; j'ai donc décidé de le faire pour moi-même. Ça a marché pendant un bout de temps et puis j'ai perdu la foi en l'Église.

Pourquoi ?

Il y avait un type, un Noir, ce qui était rare dans l'Église, et il était sourd. Ce qui veut dire que quand tout le monde se mettait à chanter, il chantait également, mais il n'avait aucun sens du ton, de la tonalité ou du son, alors il chantait vraiment fort et complètement faux. Les gens âgés de la congrégation ont signé une pétition pour qu'il soit exclu de l'Église. Je me souviens qu'il était absolument bouleversé, hors de lui, parce qu'il n'arrivait pas à s'intégrer. C'était un de mes amis, et je me suis dit : « Si c'est ça, la foi chrétienne, eh bien je n'en veux pas. » Je n'y suis jamais retournée.

Quand vous êtes-vous servie d'une image religieuse pour la première fois ?

C'est dans *Wrecked (Naufragé)* que j'ai utilisé une telle image ouvertement pour la première fois. Mais avant ça, une grande partie de mon travail était redevable aux images religieuses, dans le sens que les œuvres se concentraient sur une seule personne, dramatisaient son destin et lui accordaient de l'importance, comme le font les images de dieux et de saints. Avec *Method in Madness*, je n'avais pas l'intention de faire une œuvre d'art sur le christianisme, mais elle est religieuse dans la mesure où elle montre quelqu'un qui souffre, et elle a aussi à voir ce processus de dix minutes durant lequel on regarde la chose.

D'où vous est venue l'idée de *Wrecked* ?

Elle provient d'un moment où j'avais l'impression qu'il existait un véritable hiatus dans le milieu de l'art; tout le monde était tout le temps abruti, intoxiqué par l'alcool ou la drogue. L'idée m'est venue parce que je sentais que tout le monde était en train de devenir dingue; l'œuvre montre une scène de dîner démente. Structurellement, elle s'appuie sur *La Dernière Cène*, mais le sujet est semblable à celui de *Five Revolutionary Seconds*. Il y a une pièce remplie de gens, tout le monde est un peu fou et soûlé et s'amuse follement, mais il y a une figure centrale qui est libérée, libre de tout ça, et elle a choisi de se séparer des autres. Si j'ai décidé qu'elle aurait le torse nu, ce n'était pas pour essayer de créer une controverse ou d'être sacrilège ou choquante; c'était plutôt pour ancrer l'œuvre dans quelque chose que nous comprenons sur le plan formel, pour prendre la figure centrale et l'utiliser pour faire référence à un moment de liberté. Qu'est-ce que ça peut faire qu'elle veuille retirer le haut de son vêtement ? Elle est dans une soirée, elle a un peu bu, elle ne se soucie pas des autres et les autres ne se soucient pas d'elle, elle se sent transportée de joie et à part.

Cette œuvre est inévitablement lue comme une sorte de prise de position féministe. Pensez-vous à votre travail en termes de genres ?

Pas de façon consciente. Les rôles sexuels constituent un enjeu jusqu'à un certain point, surtout dans mes premières œuvres, alors que je tentais de me définir comme artiste et comme femme artiste. Le canevas est là, mais je ne m'arrête pas pour me dire : « Voilà un certain aspect de ma féminité ou une certaine angoisse envers ma féminité. » Le sujet est encore présent dans mon travail plus récent, mais il est amené plus subtilement.

Jusqu'à tout récemment, les sujets de votre travail ont été presque exclusivement urbains; les personnages sont des types urbains et les environnements sont clairement ceux de grandes villes. Vous avez récemment commencé à introduire des sujets champêtres. Pourquoi avoir résisté aussi longtemps à la nature et pourquoi ce changement ?

Je détestais la campagne autrefois. J'ai grandi à Streatham, mais quand ma mère a divorcé et s'est remariée, elle voulait commencer une nouvelle vie et nous avons déménagé à la campagne, dans le Sussex. Pour moi, c'était vraiment la chose la plus horrible au monde, de passer de cette adolescente en fleur qui allait au cinéma et à la patinoire de Streatham pour aller vivre dans ce village horrible, étrange, qui s'appelait Crowborough – le bourg des corbeaux. Ça dit tout. C'était si sombre, tout dans cet endroit me mettait mal à l'aise. Je le détestais. J'avais peur de marcher sur les chemins de campagne où tout pousse au-dessus de vous. L'introduction de matériau champêtre dans mon travail provient du fait que j'ai vécu une année de contemplation. Quand vous passez par la chimiothérapie, la ville est le dernier endroit où vous voulez vous retrouver. Vous ne voulez pas parler aux gens; le son du téléphone vous donne des maux de tête. Vous voulez être le plus serein et tranquille possible. J'ai passé beaucoup de temps dans le Yorkshire à observer simplement la nature. Comme ça, vous plongez dans le cliché, vous regardez les couchers de soleil et vous saluez les merles. Vous commencez à remarquer toutes les choses de la vie qui filent normalement à toute vitesse.

Quand vous avez fait *Self Portrait as a Tree (Autoportrait sous forme d'arbre)*, pensiez-vous à l'histoire de la peinture de paysage ?

Pas du tout. J'étais étendue sur le canapé et quelqu'un m'a dit : « Viens voir l'arbre, il est absolument étonnant en ce moment. » Et je suis sortie avec mon appareil, je l'ai photographié et j'ai pensé : « Ah, que c'est beau ! » Des mois plus tard, alors que je passais en revue toutes mes affaires – parce que vous avez tendance à oublier le temps quand vous subissez des traitements de chimiothérapie –, je suis tombée sur ces planches-contacts et j'ai pensé que cette image-là résumait tout ce que je ressentais. Je n'avais pas besoin de l'expliquer avec une narration. Ce n'est que plus tard que j'ai réalisé qu'elle était formidable parce qu'elle contient l'histoire de la peinture de paysage, qu'elle ressemble à un tableau de Caspar David Friedrich. Quand vous produisez une photographie, vous avez en mémoire une banque d'images qui se frayent un chemin de façon subconsciente. *Bound Ram (Bélier entravé)* fait

référence de façon plus consciente à *L'Agneau de Dieu* de Zurbarán que j'ai vu dans l'exposition « Seeing Salvation » présentée à la National Gallery il y a quelques années [en 2000]. C'était la seule œuvre de l'exposition qui n'était pas une représentation figurative du Christ, mais qui traitait tout de même du sacrifice de l'agneau et de la souffrance qu'on endure pour les autres. La photo est tirée aux mêmes dimensions que le tableau de Zurbarán. Elle a été prise dans un marché à Marrakech, environ un mois après la fin des traitements de chimiothérapie.

Depuis le début, dans votre travail, des moments d'angoisse apparaissent de façon isolée, comme en dehors de toute narration et apparemment libérés de toute allusion à une expérience personnelle. Pourquoi saisir ces moments et les mettre en relief ?

Bon nombre de mes œuvres traitent du fait d'être aux prises avec des situations difficiles, qui normalement ne sont pas publiques. Elles sont difficiles à regarder parce qu'elles ne font pas partie d'un récit. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment les humains répondent et réagissent dans un moment critique. Je veux examiner les manifestations physiques d'anxiété. Il ne s'agit pas simplement d'une obsession de ma part à propos des gens qui sont en état de crise.

C'est qu'il y a beaucoup de gens en grande détresse dans votre travail, des gens seuls et anxieux. Il y a peu de bonheur.

J'ai essayé. *Brontosaurus* a été ma tentative de bonheur. L'œuvre était joyeuse, mais tout s'est passé de travers. Ça ne fait tout simplement pas partie de mon répertoire. La détresse est un thème récurrent que je me dois d'examiner, et dans le travail plus récent, elle a un contexte très clair. *Breach* est venu de cette sensation de vivre dans la peur, de la vie comme d'une attaque qui n'en finit plus. Vous ne savez jamais d'où viendra le prochain coup ou ce qui vous attend. Vous ignorez où vous allez trouver la rédemption, mais vous vivez dans l'espoir que vous y arriverez.

Traduction de Colette Tougas

L'art de Sam Taylor-Wood

Le grand réalisateur italien Luchino Visconti accorda un jour une interview au sujet de son film tiré du court roman de Thomas Mann *La Mort à Venise*; on y voit des extraits d'archives montrant les bouts d'essai tournés, vers 1970, pour choisir le garçon qui allait interpréter le jeune et beau Tadzio. Dans une grande pièce sombre aux plafonds hauts, sans doute à l'Hôtel des Bains qui donne sur le Lido de Venise, ornements, dorures et velours cramoisis fanés servent de cadre à un défilé d'adolescents aux yeux limpides se succédant sur l'écran, certains jetant un timide sourire à l'œil statique et sans pitié de la caméra. « Poser vos yeux sur la beauté, comme vous le savez, c'est poser vos yeux sur la mort », dit Visconti.

Voilà des propos de mauvais augure, mais qui décrivent pourtant, à mon avis, l'envergure thématique de la pratique artistique de Sam Taylor-Wood. D'un côté, ses films et ses photographies présentent une pure sensualité de surface qui enveloppe le spectateur dans une sorte de luminescence empathique, une chaleur humaine que communiquent lumière et texture; et de l'autre, en gardant leur cap narratif, les œuvres; souvent énigmatiques, fréquemment parcourues d'un délicat filigrane d'allégories postmodernes, laissent le spectateur en proie à un frisson sépulcral; quel étrange voyage a mené jusqu'ici ces personnages frêles, élégants, s'arrêtant d'eux-mêmes, saisis dans quelque monde onirique entre fantôme et traumatisme? Ils semblent se maintenir en équilibre précaire entre le vide d'un matérialisme sans Dieu et la communion à moitié formulée, à peine saisie, de leur propre mortalité. Et toujours s'inscrit, dans l'art de Sam Taylor-Wood, la difficulté d'articuler ce choc.

On pourrait élargir cette idée en la reliant à la projection sur double écran de *Sustaining the Crisis*, une œuvre sur disque laser datant de 1997. Une jeune femme, maquillée comme pour une journée au bureau, sans doute une jeune cadre distinguée, marche dans une rue quelconque d'une ville, mais elle est torse nu. En face d'elle (en apparence), sur le second écran, un beau jeune homme dont les émotions vont de l'affliction à l'incrédulité en passant par l'hostilité.

Il pourrait s'agir d'une infinité de types de conflits (vengeance d'ordre sexuel? humiliation rituelle?), mais l'ensemble est dominé par un sentiment de malaise. C'est comme si on nous montrait l'inconscient d'une situation: un état affectif décrit visuellement, et qui semble exprimer un traumatisme... peut-être la soudaine prise de conscience que nous sommes tous prisonniers de notre propre vie. Plutôt qu'une voie vers l'avant, le destin devient une épreuve de claustrophobie. (À la prochaine donne, cet élégant jeune

homme pourrait être en train de voir un fantôme ou un personnage sorti de ses rêves, à tout le moins un pressentiment venant perturber l'équilibre de son climat affectif. Voilà une anecdote, ou, pour citer Shakespeare, « une action qui n'a pas de nom », dont le poids du propos repose sur le même sentiment de dérapage temporel que la peur.)

L'art de Sam Taylor-Wood, il me semble, se situe au point de contact entre psychologie et destinée, les deux pôles, dirons-nous, de la condition humaine, ou de notre façon de réagir à l'aventure de la vie. Et cette transaction qu'observait Visconti entre la Beauté et la Mort se trouve décrite dans l'œuvre de Sam Taylor-Wood, en termes allégoriques (au sens néo-classique du XVIII^e siècle britannique d'un retour aux idées classiques sur la mortalité) mais elle est résolument enracinée dans un vécu urbain postmoderne.

Pour trouver une façon de percevoir l'œuvre de Sam Taylor-Wood en rapport avec son époque, on peut la considérer comme formée de scènes issues du subconscient de la modernité, une réaction complexe à ce que l'on pourrait nommer la masse critique de la postmodernité telle qu'elle prend forme dans le paysage affectif de l'individu. C'est le regard qu'elle porte sur le vécu de sa génération, héritière d'un surplus de culture dont le poids brut en influences et en informations, la pure accumulation d'idées, d'images et d'histoire est responsable d'une paralysie culturelle: c'est le « moment chargé de tant de tout », expression utilisée par l'analyste de tendances Peter York pour saisir l'essentiel du matérialisme culturel des années 1990.

À cet égard, Sam Taylor-Wood fait partie des rares artistes visuels contemporains à côtoyer la culture pop avec autant d'aisance, et la raison en est sans aucun doute que son œuvre ne prétend aucunement remettre le pop art au goût du jour. La largeur de sa vision lui permet plutôt de répondre au pop comme à une situation plutôt qu'à un incident rhétorique.

Dans le travail réalisé pour les Pet Shop Boys (une installation cinématographique dans le cadre de leur série de concerts *Somewhere* donnée au Savoy Theatre de Londres), Sam Taylor-Wood semble décrire encore une fois la dimension inconsciente d'une situation; dans ce cas, elle utilise un groupe de fêtards de plus en plus ivres comme commentaire visuel à la musique jouée en concert par les Pet Shop Boys.

Immédiatement après leur sortie de la « réalité » de la scène, Chris Lowe et Neil Tennant, dans un exploit technique chronométré à la seconde, réapparaissent

dans la réalité parallèle de la fête filmée, projetée sur l'écran installé par Sam Taylor-Wood. Ainsi, plutôt que de réagir à l'événement que constitue une prestation scénique de musique pop, l'installation de Sam Taylor-Wood met en scène l'« idée » d'un concert des Pet Shop Boys – l'état que leur musique peut sembler véhiculer. L'art de Sam Taylor-Wood semble partir du principe que la musique pop est une composante sociale qui n'est plus confinée à sa niche culturelle originelle, mais aussi répandue que la technologie elle-même. Et pourtant, si on la transpose du vécu généralisé de l'expérience urbaine à la psychologie de l'individu, cette histoire de masse critique peut également signifier une telle abondance de pensées, de fantasmes, un tel besoin de communiquer que l'expression s'en trouve court-circuitée dans une crise d'identité débouchant sur une plus vaste énigme: comment fait-on pour gérer ce surplus? le remanier? le parodier? en détruire la valeur?

Ce sont ces thèmes fondateurs que l'on retrouve présents dans *Atlantic*, une projection sur trois écrans réalisée par Sam Taylor-Wood en 1996, dans laquelle une situation parée de charme, filmée de façon séduisante, tente de résoudre sa propre neurasthénie, coincée entre opulence et traumatisme. Paru en 1998, le roman presque contemporain *Glamorama*, de Bret Easton Ellis, peut être lu comme une étude littéraire d'une sensibilité voisine explorant la paralysie d'un Manhattan prospère où les personnages ne parviennent pas à communiquer un trop-plein de tout. « L'enfer du décor »: voilà le sous-titre qu'on trouve accolé à sa version française, ou, pour la version anglaise: « Nous glissons sur la surface des choses ». Est-ce le sort qui guette également les sujets de Sam Taylor-Wood? Ou se sentent-ils plutôt « dans la situation de pièces d'un jeu d'échecs qu'on ne peut déplacer » (pour emprunter cette image à Kierkegaard)? Alors que le contexte postmoderne d'un capitalisme vieillissant (à plus forte raison d'un point de vue bourgeois) soulève des questions de médiation, de perception et d'intention (comment percevons-nous le monde maintenant qu'il y a tant à percevoir, tant de façons de voir?), la relation particulière de Sam Taylor-Wood avec le destin, avec notre place dans le monde telle qu'elle est décidée par les conditions ou le sort, s'énonce au travers de son art comme un système que nous portons avec nous, comme le code de notre existence. Si nous sommes ces pièces d'échecs que l'on ne peut déplacer (tenues en échec par le destin), alors comment avons-nous ressenti les coups qui ont mené à notre capture?

On peut dire que ces deux facteurs combinés, notre façon de voir et notre façon d'agir, préparent le terrain,

ou la toile sur laquelle Sam Taylor-Wood projette sa perception de la condition humaine. Son installation vidéo sur quatre écrans, *Killing Time*, qui date de 1994, semble définir sa prise de position sur la place de l'individu dans l'univers. Ce que l'on y voit : quatre personnes sur autant d'écrans, sur un fond mélodramatique d'opéra allemand. Mais de quel genre de gens s'agit-il, et que font-ils au juste ?

Les protagonistes de *Killing Time* pourraient passer pour n'importe quels banlieusards ni trop pauvres ni trop riches, plus ou moins branchés, bibliothécaires ou coursiers. Ils miment les rôles de l'opéra, mais séparément, chacun sur son propre écran, et sans la moindre velléité de jeu ni d'expression d'aucune sorte. En résumé, ils ont l'air de s'ennuyer, de tuer le temps, comme le veut le titre de l'œuvre. Mais tuer le temps, est-ce une occupation active ou passive ?

Datant du début de sa carrière, *Killing Time* paraît décrire les préoccupations de Sam Taylor-Wood pour l'immuabilité, la communication et la destinée, transposées dans la sphère des relations humaines, algèbre conditionnelle où aucune équation n'a de solution et où les facteurs (les gens, leurs émotions, leur besoin d'expression) s'annulent mutuellement, comme on faisait jadis pour résoudre des fractions, en éliminant les dénominateurs communs.

Plutôt que de s'abandonner à l'apathie, les « personnages » des œuvres filmées par Sam Taylor-Wood pendant la dernière moitié des années 1990 se montrent de plus en plus tendus dans leurs situations ambiguës, tiraillés entre les pôles opposés d'états extrêmes, luttant contre l'étrangement. Cette posture est explorée dans deux pièces majeures, *Travesty of a Mockery* (1995) et *Pent-Up* (1996). Dans la première, une dispute familiale semble virer à la violence; la seconde met en scène cinq personnages isolés par leur vécu personnel, unis par la solitude qu'ils partagent, tentant de coexister, ne serait-ce qu'avec eux-mêmes. Et nous voilà devant l'image inversée de la télévision psycho-pop de notre époque : le dysfonctionnement affectif a pris la place du joyeux progrès. Mais les gens dans ces films semblent exister dans un état d'ambiguïté qui me semble voulu. Ils pourraient tout aussi bien être des acteurs ou des amis que des participants à un de ces docu-drames basés sur des faits réels (bien que leur tension excède les spécifications du format); ou il pourrait s'agir d'archétypes de la psyché – les « moi » multiples de Proust. J'avancerais que quelque part au cours du processus chimique de création, ils sont devenus ces pièces d'échecs « que l'on ne peut déplacer ». Métamorphosés en silhouettes d'une frise allégorique.

On peut retourner à ces pièces filmées tant qu'on voudra, espérant les vivre enfin de façon à libérer les personnages de leur épreuve de claustrophobie. Mais cela n'arrive jamais. Les films maintiennent envers et contre tout ce lustre extraordinaire qu'ont les surfaces, les textures (éclairées jusqu'à l'hyperréalisme par la froideur des bleus ou la chaleur de l'ambre), et parviennent à signifier simultanément intimité et distance. Par leur vitalité, les sujets filmés semblent pratiquement trop présents, trop intenses dans leur état affectif exacerbé. C'est de cette façon que nous tendons à voir les moments de crise (qui surviennent parfois de façon si subtile) dans la trajectoire affective des gens : leurs rencontres avec le destin, mises en scène dans les heurts de la vie familiale ou dans un isolement soudain, à l'instant précis où la goutte fait enfin déborder le vase.

Les pièces filmées de Sam Taylor-Wood accentuent encore cet effet par le contraste entre « l'excès de présence » de ses sujets et la bande sonore qui les accompagne. Elle utilise le son, passant de l'opéra aux Beastie Boys, des fréquences radio au silence, pour dérouter notre impression d'être branchés sur un événement précis. Elle se sert du son comme d'un signal de blocage des émotions, empêchant plus sûrement encore toute catharsis libératrice. C'est sans doute dans *Hysteria*, dans ces cris muets de femme, qu'on le voit le mieux. Dans cet univers annoncé par Hamlet, l'action est à jamais suspendue dans le vide spirituel (et ce mot a de l'importance) qui sépare les pôles ET et OU d'une situation donnée.

Qu'elle utilise le cinéma ou la photographie à grande échelle, Sam Taylor-Wood semble poursuivre des études philosophiques, non sous l'angle consciemment articulé des vues académiques, mais en prenant pour prétexte à spéculation philosophique la façon dont se comportent les êtres humains selon les circonstances où ils se trouvent, bref, dans leur vie quotidienne. Mais quelle est la philosophie qui découle de ces études sur pellicule de sujets en difficulté, ou de la grande série photographique circulaire *Five Revolutionary Seconds*, réalisée entre 1995 et 2000 ?

Les préoccupations de Sam Taylor-Wood pour le mutisme et la tension demandent un élargissement des concepts nécessaires à l'observation de ces instants suspendus de la comédie humaine, qui brouillent les frontières entre représentation et réaction. Invariablement, dans son art, les sujets sont montrés en captivité. En parcourant les multiples scènes linéaires de *Five Revolutionary Seconds*, on se trouve poussé vers les détails d'un univers où le statut des événements s'est pratiquement effondré, où

l'action théâtrale et l'attente semblent s'annuler mutuellement, créant une étrange syntaxe temporelle où la narration se mue en une frise de tableaux relatant de façon détournée des épisodes anecdotiques. Ces gens sont prisonniers du temps.

« C'est là que réside le mystère de l'existence, écrit Kierkegaard, dans le fait que la privation de liberté crée précisément d'elle-même le prisonnier. La liberté est toujours en train de communiquer; la captivité se referme progressivement et refuse toute communication [...] Lorsque la liberté entre en contact avec la fermeture, elle prend peur. »

Ce qui nous amène tout droit au décor créé par Bret Easton Ellis dans ce qu'il a de plus cauchemardesque : le monde d'*American Psycho*. Aucun mélodrame dans l'exploration que fait Sam Taylor-Wood de ce type de territoire (marqué par la peur et la claustrophobie). Car de la chaleur et de la précision de ses images, de leur « excès de présence » émane en même temps un sentiment d'éloignement, comme s'il s'agissait de scènes figées d'un roman-savon mental où tout l'attrait du confort petit-bourgeois (avec de grandioses poussées d'opulence) ne fait que renforcer la sensation de captivité. Les intérieurs et les décors des films et des photographies de Sam Taylor-Wood – en particulier les séries *Soliloquies* (1998-2000) et *Five Revolutionary Seconds* (1995-2000), avec leur amalgame onirique de distance et de familiarité – donnent souvent l'impression d'espaces de transition, de n'être pas vraiment habités, de lieux où toutes les douceurs d'un intérieur de magazine de décoration sont en place, mais dont n'émane aucun sentiment d'humanité. Exacerbé par l'aspect fastueux de la mise en scène, révélé par « ventriloquie » dans les gestes arides et sans joie de leurs habitants, le sentiment que ces endroits sont avant tout des lieux de passage (bien qu'aménagés selon tous les canons du « bon goût » bourgeois des années 1990) constitue un révélateur essentiel de sa vision. (On peut dire la même chose des romans de Bret Easton Ellis, de la façon dont il utilise les griffes de couturiers comme signes d'obsession névrotique pour le standing.)

Ce que ces personnages permettent de reconnaître, c'est une représentation postmoderne de la privation de liberté – des personnages captifs dans un monde où l'empathie est bloquée, la subjectivité suspendue, et qui fige le décor bourgeois dans une gelée d'aliénation. On se souviendra d'un récent édit du Vatican redéfinissant l'enfer comme une éternité de solitude, comme l'isolement de l'âme. (Remarquable coïncidence, considérée sous l'angle des œuvres de Sam Taylor-Wood, la pensée de Kierkegaard prend une

dimension particulière, car son concept d'anxiété tourne autour des thèmes du silence, du « ventriloquisme » [des gens prononçant des mots mis dans leur bouche par quelqu'un d'autre], de l'ennui [comme dans l'état suspendu de l'attente] et de la « soudaineté ». Cette dernière offre une interprétation immédiate de l'image centrale de *Brontosaurus*, un jeune danseur classique tenant la pose tout le long de son saut [voir aussi la photographie de 2001 intitulée *The Leap*]. Cette soudaineté qu'illustre le saut du danseur, c'est justement un refus de la continuité.)

Comment alors faire la somme de ces obscures considérations philosophiques, au regard des situations toujours modernes, parfois fort belles, dépeintes par Sam Taylor-Wood ? Entre les tensions de *Killing Time* et ses œuvres toutes récentes, on sent la trajectoire d'une vision, une méditation sur la captivité silencieuse (ou serait-ce réduite au silence ?) de l'individu dans son contexte. Passant de l'étude des relations humaines à une réflexion récente sur la mortalité en soi, cette vision se résume le mieux par cette étiquette de néo-classicisme en raison de la présence de la mortalité au cœur de la beauté et de la vie : « *Et in Arcadia ego.* » Au delà de cet état, il y a la reconnaissance de la foi religieuse, ou d'une vie spirituelle, comme possédant autant de réalité que la destinée de l'individu.

Sam Taylor-Wood est-elle donc depuis le début une artiste néo-classique, une philosophie exploratrice de la nature de la beauté considérée sous l'angle de la mort ? Si la modernité de ses sujets et de leur décor paraît faire directement écho aux mots de Joni Mitchell sur la vacuité de Hollywood ou à la boulimie éperdue de matérialisme culturel qui règne dans les romans de Jay McInerney ou de Douglas Coupland, leurs désirs, eux, vibrent avec les émotions chauffées au rouge des personnages de l'étonnant roman de Michel Houellebecq *Les Particules élémentaires*, parcouru de fêtes sans joie peuplées de rencontres sexuelles troublantes ou futiles, de soliloques de regret, de violence gratuite.

Voici donc l'héritage de l'intrigue maniérée, des morales allégoriques : un portrait de la société, nourri des cygnes pourrissants de Peter Greenaway, du fantôme d'Andy Warhol. Mais il en ressort – il émerge – l'inévitable découverte du rôle de l'esprit dans l'existence, et je vous renvoie à la reconstitution par Sam Taylor-Wood de la *Pietà* de Michel-Ange (*Pietà*, 2001), où l'artiste incarne elle-même toute la tension de sa carrière, soutenant dans ses bras l'acteur Robert Downey Jr. avec la compassion tendre d'une mère.

L'œuvre la plus récente que j'aie vue de Sam Taylor-Wood, une pièce à laquelle je suis retourné lors de son exposition *Mute*, s'intitulait *Poor Cow*. Une photo d'une vache regardant l'objectif en plan moyen. Derrière elle, une haie percée d'une trouée. Nous voilà en plein pastoralisme : les paysages stylisés de l'allégorie néo-classique ne sont pas loin. (Dans la même exposition, une nature morte de fruits déliquescents, la photo d'un bélier entravé.) La nature est sans doute la seule source qu'il est impossible de faire taire; comme l'exprime W. H. Auden dans son poème *Musée des Beaux-Arts*, la nature poursuivra toujours son cours sans se préoccuper des activités de l'existence ni de la comédie humaine.

Comme dans tous les grands portraits, la « pauvre vache » de Sam Taylor-Wood (qu'elle serve de symbole, de représentation de la tragique bévée lors de la récente épidémie de maladie de la vache folle en Grande-Bretagne ou de *tabula rasa* animale sur laquelle projeter nos émotions), s'exprime au travers du regard. Le romancier Roger Grenier a décrit le regard de reproche que nous lisons dans les yeux des bêtes : c'est un reproche affectueux, qui ne tombe pas dans la sensiblerie.

Si l'on replace *Poor Cow* (ou *Bound Ram*) dans la continuité de l'art de Sam Taylor-Wood, au regard des questions qu'elle soulève sur le destin, la captivité, l'action et le silence, le mutisme et la peur de la peur, tout converge en un élan vers la rédemption, vers une sortie.

Sans doute sommes-nous tous logés à la même enseigne, après tout. Ce que nous montre Sam Taylor-Wood, l'espace d'un instant, c'est notre valse-hésitation si humaine entre mortalité et destinée (« toutes deux si superficielles, si profondes, chante Joni Mitchell, entre les forceps et la tombe »), avec les fêtes et le strass, mais aussi avec l'algèbre humaine de la vie urbaine moderne (la clameur, la séduction, les vedettes, les restaurants, l'ennui...), comme un miroir de notre propre insécurité. Après tout, comme l'a fait remarquer Jung, « religion » vient de *religere* qui veut aussi dire « réfléchir » et, pour faire un petit saut en étymologie, *camera* signifie « chambre ».

Michael Bracewell
Traduction de Sophie Voillot

De l'artificialité de la réalité

« C'était amusant de voir les habitués du Musée d'art moderne au coude à coude avec les adolescents en révolte, les travestis speedés frayant avec les chroniqueuses de mode. »
Andy Warhol

Dans son poème en prose *La Chambre double*, écrit au début des années 1860, Charles Baudelaire dépeint la richesse des impressions que lui inspirent un intérieur et les expériences qu'il y a vécues. Il commence ainsi :

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. – C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.

Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.

Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie.

Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude.

Dans une telle atmosphère, le temps s'étire comme vapeur, dérive, se dissipe :

Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !

Malheureusement pour Baudelaire, ses délices ne durent pas, dissipées avec le brouillard de laudanum dont elles étaient issues, et le voilà ramené aux impressions familières de sa chambre, à l'implacabilité du quotidien :

Le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Il existe un moment où la chaleur torride du désir tourne aux sueurs froides de l'anxiété : c'est souvent là que se situe l'œuvre de Sam Taylor-Wood. Un homme dissimule d'une main sa honte, sa peur ou son plaisir alors que deux autres, couleur de paon, couleur d'ecchymoses, se servent de mots pour intimer, pour intimider; une femme en robe de soie couleur de vieux os se barricade la bouche alors qu'un couple baise sous les reflets lustrés de miroirs à dorures, de regards blasés; étendu sous les regards, un jeune homme somnolent sourit à moitié, un bras allongé, le teint

couleur d'héroïne. Partout dans les motifs du tissu, des peintures et des gens transparaît la remarque de Baudelaire voulant que si les pauvres sont obligés d'être économes de leurs peines, les riches arborent les leurs sans se gêner.

Les œuvres de Sam Taylor-Wood possèdent une telle luxuriance qu'elles provoquent chez plusieurs un malaise. Dans une culture de l'utilité publique (où le sens du mot « réel » semble avoir glissé), toute représentation de la bourgeoisie est pratiquement interprétée comme un signe de déchéance morale. Ce sentiment d'indignation n'est pas nouveau – l'indignation a rarement été reconnue pour son originalité – mais on y sent des relents du puritanisme mordant de la première moitié du XIX^e siècle, à la Thomas Carlyle. Ce dernier tonnait contre la détermination apparente, chez les Londoniens à la mode, de se montrer « si inconsistants dans leurs moindres actes [...] Jour après jour, année après année, la question n'est pas de savoir à quoi utiliser son temps, mais comment le perdre en souffrant le moins possible. » Carlyle écrivait à une époque où la figure du dandy progressait, à pas de tortue, dans le millefeuille de la bonne société; il s'opposait au désir du dandy de n'être rien de plus « qu'un objet visuel, quelque chose qui reflète les rayons lumineux. Votre argent, votre or, [...] il n'en veut point; il ne sollicite qu'un coup d'œil de votre part. [...] Il suffit de le regarder pour qu'il soit content. »

Le dandy ne travaille pas, ou s'il le fait, c'est en affectant de s'adonner à un passe-temps. Pour Baudelaire, les dandys représentaient « une espèce nouvelle d'aristocratie », qui n'était fondée ni sur la naissance ni sur la richesse, mais bien sur l'élégance acquise et l'audace personnelle. À une époque où l'aristocratie proprement dite avait mauvaise presse, l'image du dandy allait se montrer « d'autant plus difficile à briser qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer ». Mais si les dandys représentaient la nouvelle aristocratie, ils n'imitaient pas particulièrement leurs prédécesseurs; l'époque était ainsi faite que même le futur George IV estimait souhaitable de suivre plutôt que de commander. Malgré tout, en dépit de son association, à l'époque, avec les riches et les puissants, le dandy, en particulier le dandy baudelairien, fait figure de rebelle participant d'une « attitude caractéristique d'opposition et de révolte ». Il n'est donc pas étonnant que le dandy puisse être perçu historiquement comme l'avant-garde de l'avant-garde, comme un synonyme de la figure de l'artiste. Pour pousser encore plus loin, comme l'a remarqué la

critique littéraire Jessica Feldman, « les dandys de la littérature ont souvent été créés par des auteurs qui étaient eux aussi des dandys. La demeure ancestrale des dandys est la galerie des glaces. Étourdi par son propre reflet, le dandy créé dans l'œuvre d'art – Pelham, Onegin ou Don Juan – est actualisé, rendu "réel" sur le papier par l'écrivain-dandy en chair et en os qui décide de faire de lui-même et de sa vie quotidienne un sujet littéraire. »

Il existe une description de la serveuse du bar des Folies-Bergère de Manet – son visage possède « un caractère directement lié au fait qu'elle n'appartient pas à la bourgeoisie et que ce fait est presque dissimulé » – qui me revient à l'esprit en observant un cliché de Sam Taylor-Wood. La posture est confiante, sûre d'elle; les yeux rencontrent les nôtres; une main, posée sur la minceur d'une hanche, retient le déclencheur d'une caméra (autoportrait d'une « autoportraitiste »); les cheveux sont épais, coiffés sans artifice; les vêtements sont simples, nets; bien entendu, la chemise est blanche, le complet, noir : c'est ainsi que se représente Sam Taylor-Wood sur la couverture d'un supplément récent de la revue *The Observer*. Dans ce portrait intitulé *Self Portrait in a Single Breasted Suit with Hare*, elle tient également dans sa main un lièvre (« hare »), illustrant ainsi un jeu de mots¹ faisant allusion aux effets délétères de son traitement contre le cancer. En tête de page, le titre du supplément, lui aussi en noir et blanc : *Life* (la vie). Voilà une image aussi précise que possible du dandysme contemporain, ou, toujours selon Baudelaire, du « plaisir d'étonner et [de] la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Un dandy peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant; mais, dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard. » Ou, pour puiser au journalisme actuel : « Comment l'artiste Sam Taylor-Wood a survécu au cancer du sein et du côlon sans perdre le sens de l'humour ». Il semble après tout que Baudelaire ait eu raison de porter du noir en signe de deuil d'une culture décadente.

Le dandy s'habillait avec élégance, simplicité, on irait jusqu'à dire sobriété, et presque toujours de noir, « l'habit nécessaire de notre époque souffrante », pensait Baudelaire. Même sans tomber dans l'ostentation, cela restait une forme d'étalage, la personnalité ou l'attitude remplaçant la richesse et le rang (sous cet angle, on peut considérer l'autoportrait de Sam Taylor-Wood parallèlement aux photographies de David Bailey, Michael Caine ou des jumeaux Kray). Les photographies de Sam Taylor-Wood introduisent également une autre question importante, celle de l'identité sexuelle. Le dandy a souvent été perçu

comme une figure d'ambivalence sexuelle, bien qu'il s'agisse le plus souvent de l'adoption par un homme de traits féminins : on pense par exemple au caractère délibérément efféminé du comte d'Orsay. Mais le dandy admet la possibilité de l'inverse, ou plutôt vide de sens ce type d'opposition. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, il n'était pas rare de voir une femme de la bourgeoisie, particulièrement parmi celles que l'on associe aux débuts du modernisme, porter des vêtements d'homme. Ce travestissement leur permettait d'examiner à nouveau les catégories du masculin et du féminin telles qu'elles étaient définies culturellement, puis de les redéfinir par la culture. Pas étonnant, donc, que bien de ces femmes aient adopté la tenue du « héros moderne » de Baudelaire : l'élégance discrète d'un complet noir, d'une chemise blanche. On pense aux portraits de Romaine Brooks, par exemple à sa « série de femmes modernes », que préside le sévère monocle d'*Una*, *Lady Troubridge*, prise en 1923 (et qui venait de quitter son mari pour Radclyffe Hall, l'auteure du roman lesbien *Le Puits de solitude*); à la sensualité compassée de *Peter (A Young English Girl)*, de 1923-1924, qui représente en fait l'artiste peintre Gluck (Hannah Gluckstein); ou à son austère autoportrait (*Self-Portrait*), exécuté en 1923. On pense à l'absence de compromis, à la simplicité du portrait de l'artiste peintre Georgia O'Keefe réalisé en 1921 par Alfred Stieglitz, ou au vêtement noir, au tissu blanc et au crâne rasé (comme Baudelaire) de l'autoportrait de Claude Cahun, pris à la même époque. Sa main droite, posée sur la hanche, offre une pose presque identique à celle de Sam Taylor-Wood.

Le dandy est une figure de changement, et son image peut très bien subir elle-même des transformations. On peut voir ce processus à l'œuvre dans le premier film de Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, réalisé en 1961, dont l'action se déroule principalement dans les quartiers pauvres de Rome, les *Borgate*, et suit la vie sordide (et la mort) du souteneur Accattone. Le film s'ouvre sur Scucchia, un homme qui marche le long de la terrasse d'un café, portant une brassée de fleurs. Feignant l'incrédulité, il interpelle les filles atablées en plein air, clamant qu'il ne les avait jamais vues le jour, mais seulement la nuit. « Vous êtes en grève? », leur demande-t-il. « Et toi, toujours pas mort? lui répond-on d'un ton moqueur. Il paraît que le travail tue. » Lorsque Scucchia réplique qu'au moins, c'est une mort honnête, on lui rétorque : « Arrête de travailler et enrôle-toi dans la Metro-Goldwyn-Mayer », sous-entendant que c'est exactement ce qu'elles ont fait. Orwell observait déjà, presque 30 ans auparavant : « On peut très bien n'avoir que trois sous en poche et rien en vue, mais se planter sur un coin de rue dans des vêtements neufs et se prendre pour Clark Gable ou

Greta Garbo. » On réalise rapidement que pour Accattone, les vêtements, ça compte. En rentrant chez lui, il trouve sa petite amie (et employée) Maddalena, blessée à la jambe au cours d'un accident; une des premières choses qu'elle lui dit est : « Je revenais de payer mille lires sur le chandail que je t'ai acheté. Je dois verser mille lires tous les matins. »

On ne peut pas dire que ces personnages soient très sympathiques : par exemple, on voit Accattone voler le collier en or de son petit garçon, qu'il ne voit plus, pour acheter des fringues à sa nouvelle « fille » quand Maddalena est emprisonnée. Mais nous avons déjà remarqué que le dandy est sous plusieurs aspects une figure antagonique. De la même façon que pour Baudelaire, le dandy représentait une nouvelle aristocratie, pour Pasolini, les personnages tels qu'Accattone font partie d'une « aristocratie du travail » : une aristocratie qui ne travaille pas (« Le travail! Quel blasphème! » hurle, au début d'*Accattone*, un homme qui se sauve en courant, les mains sur les oreilles). Tout comme le dandy, les personnages de Pasolini n'entretiennent qu'une très vague relation avec la production de biens de consommation; ils sont plutôt chômeurs, voleurs, fainéants. Même ceux qui sont associés au « plus vieux métier du monde » (Accattone et ses filles) ne sont jamais montrés en train de gagner de l'argent. C'est le même manque d'utilité qui ulcérât Carlyle chez le dandy et qui plaisait tant à Baudelaire, la même inutilité pour la société fonctionnelle qui rend ces personnages importants aux yeux de Pasolini. À l'instar des écrivains d'un siècle auparavant, il reconnaissait que ses personnages le représentaient, lui, autant qu'il les représentait, eux.

À la lumière de la haine bien connue de Pasolini pour la bourgeoisie, cela pourrait sembler délibérément pervers de l'incorporer à la présente analyse, mais il me semble que des liens intéressants peuvent être établis entre lui et Sam Taylor-Wood, à la fois en ce qui concerne leurs sujets et leurs méthodes. Qu'elles soient perçues ou non, les influences n'ont jamais besoin de faire preuve d'une coïncidence absolue des approches; et il faut se rappeler que nul artiste n'est à l'abri des contradictions. Si le sens réside dans les relations entre les choses autant que dans les choses elles-mêmes – et cela s'applique autant à la pratique d'un artiste qu'aux œuvres qui en résultent – c'est sans doute le cinéma qui, de tous les arts, l'illustre le mieux. En 1926, Siegfried Kracauer, qui figure parmi les plus importants des premiers auteurs à écrire sur le cinéma, décrivait ainsi la nature foncièrement fragmentaire de la création cinématographique après sa visite des studios de l'UFA à Neubabelsberg : « Leur séquence ne suit pas l'ordre des faits représentés. La

mort d'une personne peut avoir été filmée bien avant que les événements qui y mènent ne soient déterminés; une réconciliation peut être tournée avant le conflit qu'elle résout. La signification de l'intrigue n'apparaît qu'une fois le film terminé; tout au long de sa gestation, elle demeure impénétrable.»

Le cinéma est donc par essence l'art du collage; c'est ce qui lui confère son caractère onirique (c'est justement cet aspect du cinéma qui évoquait pour Kracauer les rêves, «où des fragments de la vie éveillée se mêlent et se confondent»). Pour la même raison, Pasolini considérait le cinéma comme participant de la nature du rêve, et l'on retrouve une démarche identique dans les œuvres de Sam Taylor-Wood, qu'il s'agisse de ses films ou de ses photographies cinématographiques. C'est certainement vrai de sa série *Five Revolutionary Seconds*, réalisée entre 1995 et 2000, dont chaque image montre une «chambre qui ressemble à une rêverie», pour convoquer à nouveau Baudelaire, et de la série apparentée *Soliloquy* (1998-2000), qui invite le spectateur à pénétrer dans l'espace imaginaire du personnage principal. («Je voulais donner à *Soliloquy* une forme plus onirique.»)

C'est également vrai de *Pent-Up* (1996), où une rangée de cinq écrans de projection établissent un panorama d'émotions humaines. Sur chacun d'eux, un personnage semble occupé à marquer son territoire psychique, territoire en expansion, en contraction ou en suspension. Une femme nous fait face, marchant d'un pas assuré dans les rues d'une ville; un homme âgé, assis, pensif, dans un fauteuil, tente de comprendre; un jeune homme fait les cent pas dans un appartement très éclairé, à l'aménagement minimaliste; une jeune femme assise dans un bar obscur fume et boit, seule; un autre jeune homme se tient dans une arrière-cour, gêné, décontenancé. On pourrait fort bien les reconnaître, aussi bien les personnes elles-mêmes que les rôles qu'elles interprètent. Tous ont un air de se parler tout seuls de malaise et de regret, d'incertitude et de désir, comme si parler pouvait servir à quelque chose, comme si avec des mots, on pouvait tirer un sens de tout cela.

On s'aperçoit vite, cependant, qu'on n'est pas en train d'assister à un assemblage incohérent de monologues intimes (et peut-être d'ordre psychotique), mais plutôt à une conversation élargie entre tous les personnages, conversation que l'on ne pourrait comprendre qu'en rassemblant ses éléments disparates. Mais même à la lumière de cette intuition, la narration refuse de se laisser saisir; les réactions des personnages se décalent, la synchronisation dérape. Le discours

possède une logique narrative, mais pas ses locuteurs, ni ses destinataires apparents. Les personnages disent des choses qu'un autre aurait pu dire (en fait, le scénario de cette œuvre indique que Sam Taylor-Wood a autant modifié l'attribution des répliques que ces répliques elles-mêmes, allant apparemment jusqu'à écrire d'abord les dialogues, quitte à décider par la suite à quel personnage les attribuer). Malgré la franchise et la brusquerie des personnages, ce ne sont pas leurs propres paroles qu'ils prononcent, mais celles d'un autre; ou encore, pour faire parler Umberto Eco, «cette façon de se retrouver dans l'autre, cette objectivation, constitue toujours plus ou moins une forme d'aliénation, à la fois perte et retrouvaille de soi-même.»

Pour le théoricien du cinéma André Bazin, contrairement à Kracauer et à d'autres, le montage était l'ennemi du cinéma; le véritable cinéma «repose sur un simple respect photographique de l'unité d'espace». Comme la majeure partie de l'œuvre de Sam Taylor-Wood, *Pent-Up* entretient une relation incertaine avec toute forme de réalisme simpliste. Sur chaque écran défile un seul plan sans montage; tous durent le temps de l'œuvre : 10 minutes 30 secondes. Bazin serait content : ses critères de réalisme cinématographique sont respectés. Mais on sent que l'espace de l'œuvre (en tant qu'installation et dialogue) est loin d'être unifié, qu'elle déborde de son cadre et traverse le temps. En vérité, la mise en évidence du factice, déjà décrite ici, défait toute trace de l'illusionnisme représentationnel décrit par Bazin.

La même chose peut être dite au sujet d'une œuvre plus récente : *Third Party* (1999). Par contre, au lieu d'assembler plusieurs événements séparés jusque-là par l'espace et le temps, *Third Party* fait éclater ce qui se déroule dans une seule pièce lors d'un même événement, la fête à laquelle le titre fait allusion. Cette fête est filmée par sept caméras, six fixes et une à l'épaule, dont chacune enregistre en un seul plan ce qui se passe pendant 10 minutes. Cette fois-ci, les projections varient en dimensions et sont disposées dans la galerie de manière à reproduire l'espace de la fête, de telle façon que le regard d'un personnage paraît traverser la pièce pour atteindre un personnage évoluant sur un autre écran. Debout au centre de la pièce, le spectateur peut suivre ce regard d'un écran à l'autre et voir vers qui il est dirigé. Dans une certaine mesure, on est placé devant le cinéma dans sa dimension la plus figurative : une tentative de représenter le plus fidèlement possible ce qui se passe entre plusieurs personnes se trouvant dans la même pièce. Pourtant, force est de constater l'impossibilité d'y parvenir; et cela nous oblige à nous situer au beau

milieu des moyens de cette reconstitution. Peut-être cela doit-il être pensé à la lumière de la théorie du cinéma de Pasolini, avec son concept de «plan-séquence ininterrompu» qui amène le cinéma à une fonction d'absolu mimétisme. Bien entendu, une telle intégralité est impossible, puisque chaque plan effectif ne constitue qu'une réalisation de ce qui aurait pu être (parmi toutes les autres représentations, tous les angles et tous les plans possibles); mais chacun de ces plans rappelle cette idée d'entière ou y fait allusion. Bien que le cinéma utilise la réalité comme matière première, un film n'est pas la réalité. Le cinéma idéal serait ainsi fait de réalité, choisie, mais sans aucune manipulation. Pasolini pouvait ainsi affirmer à la fois son art et la réalité; Sam Taylor-Wood fait la même chose.

Dans *Third Party*, deux protagonistes, tous deux jeunes, attirants, attirés, flirtent dans un coin de la pièce, observés par un homme maussade assis sur un canapé. Après un certain temps, celui-ci aborde la femme et lui suggère de partir avec lui. «Cinq minutes», répond-elle avant de se détourner. Alain Robbe-Grillet remarquait à propos de *L'Année dernière à Marienbad* (réalisé par Alain Resnais en 1961, dont il a signé le scénario et les dialogues et que l'on peut considérer en parallèle avec la série *Five Revolutionary Seconds*) que tout le film était en fait «une histoire de persuasion». Sans doute pourrait-on dire la même chose de *Third Party*. Ici aussi, comme dans d'autres œuvres de Sam Taylor-Wood telles *Travesty of a Mockery* (1995), *Sustaining the Crisis* (1997) ou *Pent-Up*, on ignore tout du nom des personnages, de leur caractère ou des relations qui existent entre eux (bien qu'on nous invite à y réfléchir). Pour Robbe-Grillet, la nature du film consiste à créer une présence immédiate qui apparaît, puis disparaît : «Cet homme, cette femme commencent à exister seulement lorsqu'ils apparaissent sur l'écran pour la première fois; auparavant ils ne sont rien; et, une fois la projection terminée, ils ne sont plus rien de nouveau. Leur existence ne dure que ce que dure le film. Il ne peut y avoir de réalité en dehors des images que l'on voit, des paroles que l'on entend.» Ce à quoi l'on assiste dans le cas d'œuvres comme *Third Party* ou d'un film tel que *Huit et demi* de Fellini (1963), c'est indubitablement à la naissance du film lui-même. Le processus du film fait partie de son sujet et, dans une certaine mesure, les deux œuvres constituent à la fois la chronique de leur venue au monde et une entrée dans leur propre spectacle.

Au cours d'une discussion sur la signification d'*Accattone*, Pasolini remarquait que «rien n'est plus sacré technique qu'un long panoramique». Cette remarque évoque plusieurs œuvres de Sam Taylor-Wood, notamment

Soliloquies, dont la partie inférieure montre justement le lent déplacement d'une caméra panoramique. La référence à l'imagerie religieuse plus traditionnelle des retables italiens du XV^e siècle est de toute évidence intentionnelle, même si, contrairement à ses prédécesseurs de la Renaissance, *Soliloquies* se refuse à offrir une narration simple dont l'observateur pourrait tirer une leçon de morale. « Je voulais représenter la même séparation, commente Sam Taylor-Wood, la différence formelle entre le haut et le bas, entre le sublime et le physique, l'immatériel et le matériel. » Pasolini envisageait la structure poétique de façon semblable : un vernis de civilisation apposé sur un fond d'irrationnel, la valeur de chaque niveau dépendant de la présence de l'autre. À la manière du palais du sadisme de *Salò ou les 120 jours de Sodome* (1975), l'érotisme maniéré de *Soliloquy II* (1998) évolue dans l'intérieur tanguant et roulant d'un bain public, à l'abri du monde extérieur. Dans la partie supérieure, un homme se tient debout, pieds et torse nus, environné de chiens retournés comme lui à l'état sauvage, les reins entourés d'une ceinture mal fermée, une croix d'or en sautoir, l'air d'un saint maniériste. Pasolini recourait souvent à cette sanctification du plus humble : dans *Accattone*, par exemple, la bagarre, le passage à tabac et le vol sont accompagnés par la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. (Pasolini reproduisait également des œuvres d'art célèbres, et il est intéressant de noter que bon nombre des mêmes œuvres, signées de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Mantegna et Vélasquez, ont également été citées par Sam Taylor-Wood.) Bien entendu, celle-ci fait également allusion à d'autres œuvres religieuses. L'agneau reposant, les pattes attachées, dans le tableau *Agnus Dei* de Zurbarán (v. 1636-1640) a inspiré, nous dit-on, la photographie *Bound Ram (Bélier entravé)* (2000); et pourtant, c'est *Le Bouc émissaire* de William Holman Hunt (1854) qui se prête le mieux à cette discussion. Si ce peintre préraphaélite accordait tant d'importance au Moyen-Orient, c'est qu'il lui offrait la possibilité de marier mythe et imagination avec un réalisme précis. « Dans la ville se trouvaient des édifices et une mosquée aux mosaïques de marbre qui semblait appartenir à l'époque d'Haroun al-Rachid », écrivit-il dans une lettre, alliant la description de ce qu'il voyait à la magie des *Mille et Une Nuits* (comme allait le faire Pasolini lorsqu'il filma ces contes pour la dernière partie de sa *Trilogie de la vie*, en 1974). C'est dans ce contexte que Hunt entreprit de représenter des scènes bibliques avec la précision presque documentaire – il alla visiter bon nombre des sites sur lesquels il travaillait – que l'on peut observer dans *Le Bouc émissaire*. L'expression du misérable animal éveille le mépris plutôt que la pitié. Il se tient maladroitement, tête basse, peut-être destabilisé par la croûte de sel qui

craque sous son poids, au bord de la mer Morte. La couleur malsaine de son poil est soulignée par le cordon rouge enroulé autour de ses cornes (conformément à la promesse d'Isaïe : « Quand vos péchés seraient comme la pourpre, je les rendrai blancs comme neige », à condition que Dieu accepte cette offrande d'expiation). Avec sa toison emmêlée, décolorée, et pissant de peur dans le coin d'un marché, le bélier représenté par Sam Taylor-Wood est tout aussi abject. Lui aussi est entravé de fil rouge, mais autour des pattes plutôt que des cornes, dans un but plus utilitaire que symbolique. Hunt aspirait à un « naturalisme religieux »; Pasolini, à une « sacralité de la technique ». Ces deux propositions me semblent ici tout à fait appropriées.

Au début de ce texte, Baudelaire remarquait que « relativement au rêve pur [...] l'art défini [...] est un blasphème ». Il avait peut-être raison. Le respect de l'« exacte vérité des faits » de Hunt a choqué plus d'un critique, et Pasolini a sans aucun doute été reconnu coupable de blasphème. Pourtant, tous deux tentaient de trouver le sacré dans l'extrême simplicité, et de le représenter de façon à valoriser également ces deux aspects. « Avec *Accattone*, remarquait Pasolini, je marche au-dessus de l'abîme; un côté s'ouvre sur l'épopée religieuse, l'autre sur le "naturalisme" réaliste. » On pourrait jurer – profession de foi ou blasphème – que Sam Taylor-Wood fait la même chose.

Jeremy Millar

Traduction de Sophie Voillot

1 Basé sur l'homophonie des mots « hare » (lièvre) et « hair » (cheveux) (NDT).

Sam Taylor-Wood

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 11 octobre 2002 au 12 janvier 2003.

Commissaire : Pierre Landry

Cette version française des textes du livre publié par Steidl a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de la présentation de l'exposition.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Traduction : Colette Tougas, Sophie Voillot
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin
Conception graphique : Fugazi

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

