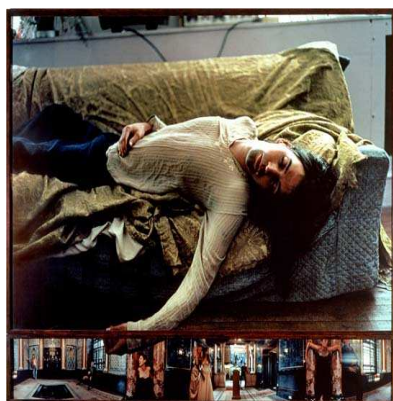


SEMINAIRE DU 6 FEVRIER 2006



Le soliloque en photographie

par MARIA GIULIA DONDERO

SAM TAYLOR WOOD

Soliloquy I, 1998

Color Photograph

Introduction

La série photographique *Soliloquy I-IX* (1998-2001) de l'artiste anglaise Taylor-Wood est composée de 9 images et met en jeu de multiples questions théoriques : celle du soliloque en image, celle de l'intertextualité et celle des valeurs sacrées de l'existence.

Nous nous trouvons en premier lieu face à la transposition en image d'un concept qui renvoie exclusivement au discours verbal : le soliloque est l'acte intime de parler avec soi-même à voix plus ou moins haute même en sachant ou en comptant sur le fait qu'aucun interlocuteur ou auditeur n'est présent. Le soliloque est le discours du seul au seul, c'est parler en solitude : la nécessité d'exprimer ses propres inquiétudes entre en conflit avec l'impossibilité d'un partage et d'un dialogue. Le soliloque apparaît donc comme la nécessité de comprendre soi-même, ce dernier devenant flux narratif, altérité commensurable.

Que signifie assister à un soliloque ? Que signifie pour une image, qui a comme unique but celui d'être regardée, de se présenter comme « secrète », et pour nous, d'en être les spectateurs ? Un soliloque visuel ne doit pas être considéré comme insondable, puisque parler et regarder sont tous deux constitutivement liés fortement à une intersubjectivité et une réduction solipsiste entre soi et soi apparaît paradoxale dans l'un et l'autre cas. Si le soliloque est un « discours intime », il est nécessaire de problématiser notre position éthique d'observateurs, la licéité de notre regard.

Les images analysées ici mettent en scène l'oscillation entre l'action d'espionner (de l'observateur) et de révéler (de l'informateur). La série tout entière des *Soliloquy* dramatise un même conflit entre quelque chose d'intime à cacher et à préserver et ce qui est offert à la violation. La composition même des *Soliloquy*, organisée en palimpseste, est composée d'une photographie de grandes dimensions où est toujours représenté un personnage seul et d'une image au-dessous, de dimensions plus limitées qui représente différents personnages, et rend visible dans l'organisation topologique le processus pivot du soliloque. À travers l'art du soliloque, le sujet s'énonce et se projette et s'objectivise dans une narration qui lui permet de se confronter à soi-même et de se diffuser dans les voix d'autrui présentes en lui qui deviennent des récits-visualisations de lui-même. On le voit dans *Soliloquy I*. Les multiples simulacres en abîme dans lesquels le sujet soliloquant se projette représentent des figurations de lui-même qui sont, avec majeure ou mineure intensité, reconnues et re-prises (re-embayées) comme propres par le sujet même de l'acte du soliloque. Dans ce sens il existe différents degrés d'assomption de ces simulacres en abîme de la part du sujet qui les projettent. De plus, cette gradation d'assomption de la propre altérité nous invite à maintenir ouverte la question de notre identité d'observateurs : à quel degré de l'échelle

tensive de l'altérité nous posons-nous, face à ces images qui mettent au centre de leur recherche philosophique le rapport entre identité et altérité ?

La sémantique du soliloque et la tension entre les rythmes de dilatation et de concentration de l'identité qui le caractérisent sont figurativisées de différentes façons, par différents acteurs, différentes thématisations, etc. dans les différentes images de la série, mais toujours à travers une même structure de forces qui dramatise l'hiatus entre cohésion et dispersion identitaire.



**SAM TAYLOR
WOOD**
Soliloquy II, 1998
Color
Photograph

Intertextualité

La série nous pose donc tout d'abord le problème de l'intertextualité interne à elle-même et du rapport paradigmatique et/ou syntagmatique entre les œuvres : la série sous-tend une multiplicité d'exemplifications thématiques et des suites de variations de la configuration discursive du soliloque. La question de l'intertextualité se pose cependant à d'autres niveaux que celui interne à la série :

- 1) celui de la relation entre les neuf Soliloquy et l'œuvre tout entière de l'artiste (intertextualité intrapoétique)
- 2) celui qui témoigne des renvois entre Soliloquy III et VII et les deux célèbres textes picturaux de la tradition occidentale, respectivement la Vénus au miroir de Vélasquez et le Christ mort de Mantegna (intertextualité interpoétique)
- 3) celui qui témoigne de l'insertion d'un texte « entre guillemets » à l'intérieur d'un autre (III)
- 4) la relation entre la configuration spatiale de Soliloquy I-IX et du genre du retable d'autel du IV-V siècle (intertextualité de genre).

Bien entendu, du point de vue méthodologique, nous voulons vérifier tout d'abord le fonctionnement sémiotique de tous les textes de notre corpus de départ et de leur interrelation, et donc, surtout dans le cas de l'intertextualité interpoétique, observer des homologues avec les œuvres rappelées par les mêmes textes étudiés et enfin supposer une convocation contractuelle ou contrastive de valeurs de l'une à l'autre œuvre. Le texte-cible peut affirmer les valeurs exprimées dans le texte-source, et en même temps les transformer et les déformer à travers des propres stratégies d'énonciation et différentes configurations de valeurs. À l'intérieur de Soliloquy III nous sommes confrontés avec la « parole » de Vélasquez revue par Taylor-Wood : Soliloquy III se présente comme une relecture, une interprétation et une traduction de la Vénus au miroir qui peut s'entendre comme « déformation cohérente » de l'univers de valeurs proposé par le texte de Vélasquez. De plus, la reprise de Taylor-Wood a une influence rétrospective sur notre lecture

du tableau de Vélasquez.

Le palimpseste

Comme nous l'avons déjà dit, chaque Soliloquy est composé de deux textes photographiques de différentes dimensions mis l'un en dessous de l'autre sur un axe vertical. L'isotopie plus évidente entre les textes de la série est celle de l'image supérieure, de dimensions réelles, qui représente toujours un seul personnage dans une attitude introspective, penseuse, rêveuse. Celle au-dessous, au contraire, de plus petites dimensions et caractérisée par une spatialité disjointe et totalement différente de la première, présente presque dans tous les palimpsestes une multitude d'acteurs. La photographie au-dessous fonctionne dans tous les Soliloquy comme une visualisation entre soi et soi de la « pensée visuelle » du sujet de l'image supérieure. Cette dernière, à travers des indices projectifs (le mouvement vers le bas du membre du jeune homme dans Soliloquy I, le regard en diagonale de l'homme dans Soliloquy II, la tête de la jeune fille repliée sur elle-même dans Soliloquy VI) finit par être lue comme un acte d'instanciation du panneau inférieur : nous pouvons encadrer le rapport entre les deux images comme une relation de débrayage de l'une vers l'autre, d'un débrayage de second degré, un débrayage interne. Malgré le fait que la spatialité seconde soit totalement incommensurable à la première, la temporalité de l'image secondaire doit être entendue comme développement par rapport à la première.

En analysant les images inférieures nous pouvons voir que les acteurs personnifient les « voix d'autrui » que le sujet soliloquant de l'image supérieure projette dans son récit, mais qui continuent à lui appartenir, même si à travers différents degrés de « reconnaissance » et d'appartenance (différents degrés d'assomption). L'embrayage réunifie les figures pluralisées et presque autonomisées par l'acte projectif et identifie les personnages énoncés dans l'image inférieure comme susceptibles de réunion à un unique personnage-énonciateur. Ce mouvement de retour à l'instance d'énonciation (produit par des regards vecteurs et des orientations corporelles opposés aux vecteurs projectifs) montre l'acte de soliloquer dans sa phase de ré-appropriation, de la part de l'énonciateur, des projections narratives qu'il fait de lui-même.

Les images inférieures sont le résultat d'une prise « continue » à travers un objectif pivotant auquel l'artiste fait faire un parcours entier sur lui-même à 360°. Cette spatialité vaut comme visualisation du discours intime du sujet soliloquant qui observe, dans les figures d'anamorphose identitaire, ses multiples soi. Ces soi se présentent à nous par une accumulation de points de vue : ils représentent la « diffusion » et la dispersion du moi. Ce « déploiement » à 360° des images devant nous, leur « déroulement » et le fait de s'offrir totalement au regard, -à 360° justement-, est contredit par la difficulté de préhension visuelle donnée par leurs dimensions réduites.

Le regard nié

Quel type de relation de regard instaurent avec nous les sujets soliloquants, c'est-à-dire les personnages de l'image supérieure ? Ces derniers se donnent à nous, en se retirant. Il existe dans toutes les images supérieures une tension entre forces opposées, entre une tension vers le « hors de soi », c'est-à-dire vers l'altérité, et la rétention apte au maintien de la propre intégrité identitaire, de la propre mêmeté, comme l'appelle Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*. D'une façon ou d'une autre, à travers différentes stratégies posturales, les acteurs du soliloque lancent une direction vers nous, mais ne l'incarnent pas ensuite à travers le regard, ce qui empêche que le dialogue se réalise. Tous les personnages en effet se re-tournent vers nous, s'avancent, se donnent à nous à travers leur corporéité frontale, mais aucun d'eux n'échange leur regard avec le nôtre et même si, comme dans Soliloquy II, le jeune homme semble le faire, il s'agit seulement en réalité d'une ébauche de regard qui sert à nous dérouter :

si nous l'observons attentivement, la direction de son regard n'est pas symétrique avec l'axe d'énonciation, mais dévié vers le bas à gauche. Dans le cas de Soliloquy I, l'acte protensif est lisible dans chaque modulation de la posture de l'homme endormi, son bras venant vers nous, son visage se donnant de face, mais la posture complaisante est contredite par la fermeture défensive des paupières. Dans Soliloquy III, la femme nous offre son regard, mais absent, car il s'agit d'un regard que nous obtenons grâce une projection sur un écran (miroir, texte pictural ou photographique ?). Dans Soliloquy IV, la femme qui s'offre littéralement à notre regard, et à notre toucher, semble « se verser » dans l'espace d'énonciation, mais ici aussi le visage est sans regard. Dans Soliloquy V, la directivité de la marche du jeune vers nous est opposée au regard qui descend vers le bas, en direction de la visualisation du propre « récit de soi ». Dans Soliloquy VI la jeune fille assise par terre tourne vers nous la ligne du buste, mais retombe sur elle-même, avec un mouvement qui est un autre indicateur d'auto-protection vers l'image inférieure. Dans Soliloquy VII les pieds du personnage semblent dépasser la barrière esthétique du cadre vers nous, mais le regard se tait. Dans Soliloquy VIII l'allure du personnage est encore une fois « lancée » vers nous, mais le mouchoir sur les yeux, aveuglant, nous empêche d'en « dévoiler » le regard. Enfin, dans Soliloquy IX, l'impossibilité de dialogue résulte d'une opération de filtrage qui s'interpose entre la cible de l'informateur et notre préhension. La substance qui filtre le regard est parfois palpable, dense et réussit à cacher la physionomie du personnage, laissant cependant les yeux libres. Cette opération de filtrage de la lumière fonctionne de lieu polémique qui empêche la libre circulation des regards.



**SAM TAYLOR
WOOD**
Soliloquy VII, 1998
Color Photograph

L'acte introspectif : Soliloquy I et II

« Parlant en solitude », le sujet se met en discours, se narrative, crée une différenciation à l'intérieur de son appartenance à soi-même. Nous analyserons pour cette raison les tensions de forces des Soliloquy selon la notion ricoeurienne d'identité narrative. Le fonctionnement de nos palimpsestes peut être s'expliquer à travers les catégories tensives de dilatation/concentration, distanciation/rapprochement. Ces pôles expliquent aussi la relation tensive créée à l'intérieur de la subjectivité, entre idem et ipse, c'est-à-dire entre mêmeté (stabilité de caractère), et ipséité (maintien du soi à travers la narration/textualisation du soi).

Focalisant à présent notre attention sur Soliloquy I, nous pouvons remarquer que les deux images sont placées en relation par de multiples éléments. Dans l'image supérieure, l'orientation du bras fonctionne comme vecteur qui projette l'actant énoncé dans le « texte parlé en lui-même » qui est visualisé dans l'image au-dessous. Dans la force projective du bras, il existe un mouvement de distanciation du corps, une orientation vers la différenciation et la multiplication de soi. Le bras cependant, même s'il fonctionne comme vecteur projectif, contient aussi en lui-même une force de retour : la main en effet se referme sur elle-même comme pour indiquer un mouvement de

rattachement du bras au corps.

L'image au-dessous de Soliloquy I, qui se présente comme une image panoramique d'un intérieur assez étrange, propose une prolifération de figures actuelles qui, désunies et inharmonieuses, fuient la tendance ordnatrice de l'espace découpé. C'est grâce à la confrontation avec les autres textes de la série qu'il est évident ici que la circularité de la reprise photographique à 360° est brisée par les figures « encadrées » à travers des configurations rectangulaires comme des fenêtres, des portes, etc. La sphéricité est minée par les décorations géométriques des murs et par la composition en mosaïque des sols qui rendent les courbes de l'espace à 360°, carrées et anguleuses. Le maximum de continuité spatiale (360°), que « débobine » l'espace rectangulaire en le transformant en vision sphérique, tendrait à unifier et à rendre le tout un « centre », mais par rapport à la tension centripète de la prise spatiale, les figures apparaissent presque toutes comme attirées vers des directions opposées : c'est la diffraction identitaire.

Le panneau au-dessus de Soliloquy II représente un homme seul situé dans une atmosphère naturelle automnale, illuminée de façon plutôt homogène. La figure humaine nous apparaît parfaitement en axe avec la ligne centrale qui partage l'image rectangulaire en deux parties, mais sa centralité est minée par la multiplication de directions (cahoticité d'attitudes/orientations des chiens) qui partent d'elle comme centre de propagation.

À première vue le jeune garçon nous apparaît donc comme une figure statique. Après un deuxième examen, nous nous rendons compte que, autant l'inclinaison de l'épaule droite vers le bas, autant l'allure des hanches, construisent des trajectoires diagonales qui cassent la symétrie du corps par rapport à l'axe central du cadre. Le corps est plié et module l'axe vertical comme une vague qui casse et tord la symétrie de la posture debout. Malgré la pose frontale, le garçon ne nous interpelle pas : le regard qu'il dirige vers le bas à gauche fonctionne comme écart par rapport à la frontalité avec laquelle il se montre. Entre la frontalité posturale et la diagonale de son regard, le sujet semble flâner avec l'esprit pendant quelques instants indéfinis. Cet état « hors du temps » et « hors de l'espace » constitue un intervalle qui représente ce vide du programme narratif qui suspend le dialogue du sujet avec nous observateurs, et le transforme en un soliloque.

Si nous prenons en considération l'image inférieure, l'unique figure à part, non occupée dans les activités partagées par les autres acteurs de la scène, est un jeune homme situé à l'extrême gauche de la représentation. Le fait que ce jeune soit accompagné par un chien couché près de lui, et qu'il soit torse nu, révèle son identité. Le jeune de l'image inférieure est donc la projection de celui de l'image supérieure. Outre à être séparé des autres personnages de la scène, il semble disjoint des actes sexuels qui se déroulent sous ses yeux et des regards de désir et d'offre disséminés entre les acteurs.

Dans Soliloquy II, le regard de l'image supérieure du haut en diagonale projetée, dans l'espace au-dessous, un autre type de regard, horizontal et « d'enfilade ». La figure de l'homme, d'une position de centralité absolue dans la composition supérieure, passe à en occuper une marginale et périphérique dans celle inférieure, comme cela arrive aussi dans les autres Soliloquy. Les dimensions de la figure même, changent, et par conséquent les valeurs liées à elle : dans le passage de l'image supérieure à celle inférieure on va vers la dévalorisation de soi, vers un « se voir petit » du sujet. Le sujet projeté dans « l'espace second » regarde l'espace autour de lui, mais aucune des figures observées échange son coup d'œil. Même dans ce cas, donc, le sujet n'est pas situé à l'intérieur d'une situation communicative de dialogue. Tout comme le personnage de l'image au-dessus ne nous permettait pas une réciprocité de regards, l'observateur projeté par le débrayage intérieur n'est échangé d'un regard – à part le nôtre, de faible intensité puisque perdu face à une multitude de points focaux - . Le sujet soliloquant se confronte avec les actants de la réciprocité qui mettent en relief par contraste son anonymat existentiel.

Le pourtour radial du sujet de l'image supérieure est substitué, dans

l'image seconde, par un espace à 360°. L'image supérieure nous offre une diffraction des figures autour de la figure humaine centrale qui s'oppose à la géométrisation des espaces de l'image inférieure, dans laquelle il n'existe pas de centre focal, mais un nivelage valoriel des différentes positions spatiales des acteurs. De plus, alors que la photographie supérieure transmet une sensation d'ouverture et de hasard, à cause des fortes lignes diagonales dynamisantes, l'image inférieure n'est pas au contraire traversée par aucune ligne oblique, et toute la composition se joue sur les axes horizontal et vertical. Les figures horizontales situées aux deux extrémités signalent le rattachement cyclique de l'espace avec lui-même. L'espace à 360° est un espace auto-réfléchi, qui revient sur lui-même et transforme la fin en principe et vice versa.

Chaque couple adonné à des activités sexuelles est un actant duale, l'actant de la réciprocité. L'organisation de ces figures est par syntagmes paratactiques, elles ne semblent être situées sur plusieurs plans en profondeur, mais seulement « appliquées » sur le fond de carrelage. Les couples multiplient les positions de la réciprocité et de l'accouplement à travers les différentes articulations des postures corporelles : il semble ainsi qu'elles proposent un catalogue des rapports de communication sexuelle à travers des oscillations tensives entre termes contraires tels que consentement/refus, actif/passif, etc.

Ce qui souligne encore plus l'opposition entre l'allure diagonale supérieure et celle inférieure, c'est la géométrie des parois faites en carrelage et le sol en échiquier. Dans ce lieu de plaisir prédomine en effet la scientificité des espaces mesurables et calculables, reproductibles à l'infini. Cette sensation de productibilité est surtout suggérée par la rythmicité constante de l'espace à 360°, fait de répétitions réglées, mais aussi et surtout par les mises en abîme de pièces sur pièces, par les ouvertures dans les murs qui simulent des issues et des passages et qui les nie immédiatement après. Cet espace semble se fermer sur lui-même à travers sa prolifération stérile et se situer en net contraste avec la « prise » photographique de l'image supérieure, laquelle propose un espace fortuit et unique. De plus, ce qui rend l'espace supérieur partageable de la part de l'observateur, c'est sa dimension à l'échelle 1:1, grandeur nature : l'observateur peut projeter ses coordonnées anthropomorphes dans l'espace énoncé en les trouvant homogènes, ce qui construit une contiguïté, pénétrabilité et échangeabilité entre les deux espaces de l'énoncé et de l'énonciation. L'espace ouvert, naturel et chaotique est accueillant, alors que l'espace fermé, géométrique et réitéré de l'image inférieure se présente comme repoussant et étranger à une préhension anthropomorphe : la perspective à 360° renvoie à une prise déanthropomorphisée.

L'image supérieure offre une illumination diffuse de l'espace et nous présente, au de là des différences locales, le monde uniformément perceptible à travers des effets d'éclairage – niveau d'énergie qui permet une homogénéité lumineuse globale. Cette configuration contraste avec l'image au-dessous qui se rend perceptible à travers l'éclat, c'est-à-dire à travers des effets lumineux qui localisent des concentrations d'énergie. Ces étincellements éblouissent l'observateur et le repoussent, opposent une résistance à son entrée dans l'image.

Soliloquy V

Il est aussi intéressant d'observer le fonctionnement de la spatialité à 360° dans une autre photographie de la série, Soliloquy V, qui se pose comme variation significative par rapport aux autres pour la non-multiplication des figures actuelles dans l'image inférieure – laquelle redouble la solitude du personnage seul et pensif représenté au-dessus. Dans les autres Soliloquy, le personnage qui se projetait et se reflétait apparaissait se reproduire et se différencier chaotiquement dans une myriade d'acteurs et de voix. Dans ce cas, au contraire, le personnage se pense et se reproduit seul. Le jeune se transforme de sujet libre qui parcourt une rue publique à personnage englobé, et

même emprisonné, dans un espace claustrophobique. Le sens de réclusion qui provient de l'organisation spatiale de l'image au-dessous dans Soliloquy V est aussi confirmé par la spécificité du lieu représenté : espace non seulement intérieur, mais même souterrain, impénétrable : c'est la victoire totale de la non-relation avec le monde extérieur.

Dans l'image du dessus, la présence de pieux et de colonnes médianes orientait le parcours de marche. Au contraire, dans l'image du dessous, à cause de la spatialité déformée, la logique sous-jacente à la distribution des objets dans l'espace paraît irraisonnable. Même le peu de voitures semble se raréfier dans l'espace presque vide : c'est comme si le monde s'était appauvri de son ameublement et le sujet de son pouvoir d'orientation dans les méandres de soi-même. Le lieu soustrait de ses objets ne propose pas de coordonnées au sujet qui l'habite, et même l'illumination étincelante et les files obsessives de colonnes l'écrasent et le décentrent jusqu'à la périphérie droite de l'image. L'observateur énoncé nous apparaît donc éloigné, petit, dispersé dans un espace englobant qui le domine. Le sujet a des difficultés à s'individualiser, à se recomposer en unité. Le jeune homme représenté en de si petites dimensions se soustrait à la réciprocité de regard avec nous les observateurs : dans cet éloignement est effacée encore une fois la relation énonciationnelle du moi/toi.

Vers la disparition du sujet

Soliloquy VII, si d'un côté il témoigne d'analogies formelles évidentes avec les précédentes images de la série, contribuant à sédimenter un processus sémiotique évident (figure centrale absorbée + interstice + "traînée" de la pensée de soi) dans un rapport d'encaissements hiérarchiques, de l'autre il présente des discontinuités : la plus évidente est que pour la première fois l'image inférieure présente un espace relatif à un milieu extérieur, et qui semble ne plus restituer le développement à l'horizontale d'un regard à 360°. Nous nous trouvons en effet face à un parc repris comme s'il était coupé face à nous à une brève et constante distance. Le rythme spatial est ici tout à fait dégagé de toute constriction géométrique : le paysage est donné à travers une pulsation inconstante et capricieuse, confiée au hasard et à la liberté de la nature. C'est un pur landscape, privé de tout élément anthropique, c'est-à-dire le contraire exact de la figure nue masculine de la photographie centrale. Pour la première fois l'espace du dessous nie toute action humaine.

La photo centrale montre un lit dans un intérieur, une figurativité désarticulée et sans géométrie. L'opposition entre espace supérieur et inférieur du diptyque est rendue par le niveau chromatique et luministe. Aux couleurs chaudes et saturées de l'image du dessous s'opposent les timbres algides et presque monochromes de l'intérieur représentés dans la planche centrale, par rapport auxquels se découpe la réalisticité des couleurs de la chair humaine. À la lumière diffusée et homogène de l'image du dessous s'oppose une lumière violente, dématérialisée, de la photo supérieure. À bien voir, le lit est presque transfiguré dans une mer de glace : draps et oreillers ne semblent pas du tout accueillir le sujet, mais se profilent presque comme des antagonistes à son programme de repos. Cette fois la projection imaginative du sujet ne projette pas une image qui certifie la condition existentielle asphyxique du sujet même ; elle semble au contraire offrir l'entrevue d'une perspective radicale de reconstruction de son propre espace vital. On doit cependant remarquer que le fait de ne pas se voir situé dans ce « lieu possible » –comme cela arrivait dans les autres Soliloquy – témoigne comment une telle dimension existentielle n'est pas encore conquise. Enfin, remarquons la forte excentricité du point de vue perspectif dans la planche centrale : premier plan des pieds et grande distance du visage. Les pieds assument des dimensions démesurées et, étant donné qu'ils dépassent du lit de quelques centimètres, ils finissent par sembler forjetés vers l'espace énonciatif. Une telle

structure perspective semble faire apparaître une dimension tactile (accord entre « pas suspendu » et manteau du parc) qui s'oppose avec le heurt produit entre les plis des draps du lit et la chair du sujet. Les pieds se profilent comme lieu topique de la sensation que le sujet préfigure par son « mettre pied » dans le pré herbeux du paysage du dessous. À la verticalité stridente de vivre (horizon de la gravité), le sujet redécouvre la possibilité d'un espace en profondeur (horizon mental).

Cet agencement de la composition rappelle sensiblement celui du Christ mort de Mantegna. Là aussi la perspective d'où le visage du Christ nous est soustrait, montre les pieds en premier plan. Il existe de plus une opposition évidente entre la verticalité du drame terrestre (répétée par les figures des personnages autour) et la profondeur de la perspective divine. Nous pouvons remarquer des tangences évidentes dans la tête inclinée, dans les mains près du corps et dans les pieds en saillie. Les deux espaces sont tous deux des espaces fermés et rendent impossible au regard de l'observateur une issue quelconque en profondeur. Par rapport au tableau de Mantegna, il n'existe pas ici de figures assistantes qui peuvent faire d'observateurs délégués. La même chose arrive aussi dans la reprise de la Vénus au miroir de Vélasquez dans Soliloquy III : même dans ce cas là, Taylor-Wood expulse l'observateur délégué (la figure de Eros) pour signaler l'absence de réciprocité de regard, ou n'importe quelle autre forme de rapport de présence.



**SAM
TAYLOR
WOOD**
Soliloquy IX,
2001
Color
Photograph

Soliloquy IX

Cette image représente, dans la figure de vapeur d'eau, l'obstacle qui s'interpose entre l'informatrice et l'observateur. Dans tous les textes pris en considération, c'est toujours le regard qui nous est nié et jamais la corporéité du personnage : le corps s'est toujours offert en se projetant vers nous, fonctionnant donc comme un pôle attractif par rapport à l'action contenant des yeux. En effet dans les autres Soliloquy, les yeux niés empêchaient le dialogue avec le personnage, mais le corps du personnage nous était offert. Dans Soliloquy IX le regard nous est concédé au contraire, mais la vapeur d'eau d'un sauna, dense et palpable s'interpose entre nous et le sujet représenté. Encore une fois les valeurs de la vision et celles de la tactilité s'opposent : si c'était les yeux au début de la série des Soliloques qui niaient l'échange du regard, c'est à présent une matérialisation de l'air qui tend à cacher, en le substituant, le corps du sujet qui perd sa consistance matérielle pour

assumer celle de l'air humide. Mais le brouillard de l'énoncé envahit notre regard et nous rend aussi incertains de notre consistance ; nous pourrions finalement répondre à la question posée dès le début : comment nous sommes-nous mobilisés en tant qu'observateurs par ces soliloques ? L'air rendu philtre palpable nous envahit, vient vers nous et nous aveugle. C'est peut-être la punition pour avoir voulu trop regarder ? Notre aveuglement est là, considéré comme un spectacle. Si le regard est un défi, c'est nous à présent qui sommes vaincus.

Si nous analysons à présent l'image inférieure, nous apercevons un paysage formé au centre par une route isolée et déserte, et à gauche par quelques figures noires cachées par les arbres qui semblent représenter une procession, un enterrement.

Dans les Soliloquy précédents de la série, le personnage se projette de l'image supérieure à l'image inférieure (avec l'unique exception de Soliloquy IV). Ici, à première vue, le sujet nous semble absent. Mais la figure manquante du même sujet de l'image supérieure est-elle vraiment un signe de son absence ?

L'isotopie de la vapeur d'eau revient dans l'image inférieure, dans l'inconsistance des nuages. C'est de la route, de ses virages lumineux que nous arrivons aux nuages. La route porte au ciel, vers un horizon plus vaste, donné figurativement par la matérialité vide et effilochée des nuages. L'horizon « plus vaste » est donné comme point terminatif par la disparition de la route, par sa fin en tant que direction signalée : l'impasse de la route à l'horizontal finit par s'ouvrir comme un horizon indéfiniment en vertical. Si l'horizon est le point d'arrivée de la route, l'enterrement l'est de la vie terrestre. L'union de la matière avec l'éther, cet aspect fluctuant de la matière sont le raisonnement figural de la mort. Si l'image supérieure s'imposait à l'observateur comme une présence tactile envahissante, nous sommes à présent face à l'éloignement total.

Le personnage de l'image supérieure se projette non pas en tant que corps, mais comme vapeur d'eau, en se visualisant comme enveloppe inconsistante. Le personnage n'est pas dans le nuage, il est nuage lui aussi : son enveloppe, en se projetant, se multiplie, prolifère, s'éloigne progressivement du centre déictique du corps. Épouser l'éther c'est la prolifération d'enveloppes : le nuage n'oppose pas de résistance, mais l'inconsistance de l'enveloppe « réceptive » crée une indétermination de la frontière entre propre et non propre. Mais cette évaporation du corps de l'homme naissait déjà dans la figure du sauna : le personnage « en chair » va dans le sauna pour perdre du poids. L'axe tensif de l'image est donc clair : de la chair on va vers la perte de matière.

Nous ne sommes pas ici face à un sujet présent au monde, mais plutôt à sa démission du monde et de la vie, à son laisser aller (en fumée). Le nuage est raréfaction, diffusion extensive : l'enveloppe du nuage ne s'offre pas comme surface d'inscription, l'état gazeux ne se laisse plus inscrire, ni tracer par l'altérité : c'est donc cela qui garantit l'être éternel, le fait de ne plus avoir de mémoire, de ne plus être imprimé par rien.

Intertextualité interpoétique : Soliloquy III et la Vierge au miroir

Venons à présent à l'intertextualité interpoétique et à l'analyse comparée entre Soliloquy III et La Vierge au miroir de Vélasquez. Taylor-Wood, même s'il « cite » explicitement La Vierge au miroir de Vélasquez, en change les parcours de sens qu'elle déclenche et en transforme les axiologies.

Dans le panneau supérieur de Soliloquy III, l'image posée sur le lit est identifiable non pas tant comme miroir, mais plutôt comme texte pictural ou photographique. La première raison pour laquelle la planche dans Soliloquy III doit être considéré comme un tableau ou une photographie – et non pas un miroir –, outre que pour la différente coiffure de la femme, est le manque de reflet du système d'illumination de la pièce où elle se trouve. La lumière fulgurante qui entre par la fenêtre de droite n'est pas enregistré par la toile située au centre de l'image. L'image dans l'image démontre ainsi sa discontinuité par rapport à l'espace qui

l'englobe : du manque de reflet de l'éclat à son intérieur nous pouvons déduire qu'elle ne reflète même pas le moment actuel du visage de la femme couchée sur le lit. Dans Vélasquez, l'image représentée à l'intérieur du cadre révèle la partie gauche illuminée du visage de la femme, et celle de droite au contraire dans l'ombre. L'image dans l'image de Vélasquez est en relation de continuité avec l'espace du tableau tout entier, différemment du portrait dans Soliloquy III qui, à cause de sa discontinuité luministe, spatiale et donc temporelle, provoque des effets d'écart, au lieu d'effets de reconnaissance et d'identification. Alors que dans le tableau de la Vierge la femme entretient avec elle-même un rapport direct fait de regards réciproques via le miroir, la femme de Taylor-Wood ne perçoit pas un regard « présent » du portrait posé sur son lit. Face à son image, la femme de Taylor-Wood perçoit un écart entre elle-même et celle qu'elle a été, et ce « reste » montre la femme comme sujet d'une passion de décollement et de détachement.

Pour résumer, alors que le tableau de Vélasquez propose le moment ponctuel de l'admiration de la femme devant le miroir, donc la coïncidence temporelle et spatiale entre la femme et son image, Taylor-Wood met en scène l'écart puisqu'il interpose entre la femme et son image un intervalle duratif (celui du texte photographique, qui nie le miroir).

Observons à présent le petit amour du tableau de Vélasquez : son regard fonctionne comme figure qui simule un processus exemplaire de réception. La femme de Soliloquy III, outre à ne pas recevoir son propre regard, est comme exclue du regard d'autrui dans l'image inférieure : tous les personnages du récit intérieur, fonctionnant comme un unique actant collectif, nous proposent uniquement de nous conformer à l'indifférence.

Les observateurs énoncés dans les images ne sont pas seulement des modèles de comportement pour nous les spectateurs, mais aussi des propositions de « modalités de regard » pour les deux femmes : les regards des images en abîme, du miroir et du portrait, assument la configuration modale et thymique des regards que les femmes reçoivent de l'altérité. Le portrait, figure dans ce cas du détachement et du décollement (temporel, spatial, passionnel), porte en soi l'idée de la disjonction et de la distance ; tout comme sont disjoints, détachés et indifférents à la femme les acteurs de l'image inférieure. Nous pouvons donc conclure que la déesse nous est présentée comme une femme singulière et précieuse, alors que celle de Taylor-Wood est anonyme et insignifiante.

En ce qui concerne le lieu, la chambre à coucher peinte par Vélasquez joue sur la mise en scène de tissus précieux qui s'accordent avec la prospérité de la femme : les plis souples des tissus riment avec les courbes de la femme. Dans la représentation photographique, au contraire, la femme, habitante silencieuse d'une chambre anonyme, est étendue sur un couvre-lit décoloré dont les lignes rectilignes contrastent fortement avec les courbes qui dominent les drapés de Vénus.

L'image de Taylor-Wood est construite sur des teintes homogènes, froides comme le gris et le « bleu-glacé ». En ce qui concerne la spatialité, avec Taylor-Wood nous avons une ouverture du champ, c'est-à-dire un éloignement de l'espace de l'observateur, donc un espace atone, alors qu'avec Vélasquez nous avons une fermeture, un espace intime, « tonique ». Pour ce qui concerne, par contre, la temporalité, chez Taylor-Wood la durée de la confrontation et la suspension dominant, alors que chez Vélasquez nous avons l'immédiateté d'une rencontre « pleine ». La Vénus a un rapport direct avec elle-même, la femme de Soliloquy III a au contraire un rapport médié. Cette médiation est due à l'écart temporel entre l'énonciation photographique première et la seconde, englobée, alors que le miroir est un dispositif qui crée des effets de coïncidence. Dans Soliloquy III il se crée un intervalle temporel entre un énoncé et l'autre (celui intérieur et celui qui l'englobe), un hiatus entre présent et passé qui se présente comme une imperfection constitutive qui est en fin de compte l'intervalle dramatique inhérent dans le soliloque : ce dernier se pose comme

tentative de faire concorder le temps de l'expérience avec le temps de la narration, de soustraire l'intervalle qu'on ne peut combler entre les deux moments du sujet. Soliloquy III est la représentation iconique d'une problématisation philosophique de ce qu'est le soliloque. Le soliloque devrait être une façon de compacter les temps de l'expérience présente avec celui de la mise en récit, mais la narration est seulement une préhension à rebours et imparfaite de l'expérience passée.

Intertextualité de genre : le retable et le sacré

Nous traiterons à présent de la question de l'intertextualité entre les Soliloquy de Taylor-Wood et le genre du retable des IV et V siècles. Une fois cette intertextualité apurée à un niveau de configuration de l'expression du texte visuel, nous pourrons enfin évaluer une transférabilité de valeurs dont nous analyserons la nature contractuelle ou polémique.

L'estrade du retable des IV et V siècles est une sorte de compendium paradigmatique de la vie du protagoniste de la planche centrale ou d'explicitation narrative des liens qui relient une temporalité moderne à l'événement sacré intemporel (comme s'il continuait à arriver).

La première différence que nous pouvons remarquer entre l'estrade antique et celle re-proposée par Taylor-Wood est que la première présente une série de lieux et de temps précis qui, même si différents de l'espace-temps de la planche centrale, montrent les connexions entre les étapes de réalisation de la providence divine et la temporalité humaine. Dans l'œuvre moderne nous avons par contre le frottement entre les stases d'un sujet et l'apparition des soi « possibles » « présentifiés ». Le retable, même s'il représente donc la distance entre le céleste et le terrestre, vise à montrer au spectateur la possibilité de conjonction et de coparticipation entre l'intemporel et le temps humain. Au contraire, la série des Soliloquy, qui à l'apparence propose une coïncidence des deux images sur des plans temporel et actoriel (débrayage autoréfléchi du sujet), marque l'impossible union entre les deux moments « présents » de la vie et du récit de la propre vie. Chez Taylor-Wood, ces destins visualisés comme possibles-soi objectivés sont ultérieurement éloignés vu que le sujet qui se projette dans le texte de son soliloque se met en scène uniquement comme observateur non participant, souvent situé à une extrémité de la représentation. L'espace même de l'estrade se présente comme une pulsation rythmique constante de l'identique, souvent extrêmement soulignés par la répétition obsessive de modules architectoniques et de formes géométriques. Ces personnages « en suspens », réciproquement absents, n'apparaissent pas occupés dans aucun programme narratif. Même si englobés dans des activités sexuelles, ils restent encadrés dans une répétitivité et dans un simple avènement sans issue – l'espace à 360° se ferme sur lui-même -, et annule la possibilité de début, développement et fin. À l'opposé, dans l'estrade traditionnelle, les personnages sont occupés à un programme à réaliser, chargés de rôles spécifiques faisant partie d'un dessein supérieur, visualisé dans la partie haute de l'image. Dans le retable, cette dernière valorise la topicité et le caractère décisif des lieux et l'événement « canonisé », au contraire, dans les Soliloquy existent uniquement l'anonymat des lieux et le prosaïsme banal des actes représentés.

En définitive on voit plus une opposition de valeurs entre le retable et la re-proposition formelle des Soliloquy : il ne semble pas y avoir de transférabilité de valeurs liées au sacré vu comme totalité intégrée, mais plutôt une opposition marquée entre valeurs religieuses et valeurs profanes. Si le retable se propose comme organisation d'une histoire et de ses liens mondains et sacrés à raconter de façon efficace au spectateur, au contraire la structure du palimpseste de Taylor-Wood est liée plutôt à un échec narratif, c'est-à-dire à l'impossibilité de combler l'hiatus entre expérience présente et narration de cette dernière.

On voit donc comment le sens provenant du versant intertextuel des Soliloquy ne vient pas d'un accrochage anticipé (a-priori) aux valeurs

du retable, mais d'une comparaison à posteriori assez stridente. L'analyse sémiotique montre comme la citation est très souvent un acte conflictuel qui montre la différence entre temps et cultures.

La substitution du retable ancien avec le palimpseste profane indique une impossible émergence ou bien une différente localisation du sacré. La séparation qui se crée dans les textes « composés » de Taylor-Wood marque l'écart entre l'expérience vécue et le récit de cette dernière, écart qui doit être lu comme une maladie existentielle :

Le sacré a un lien particulier avec la santé [...]. L'utilisation plus riche du mot « sacré » est celle qui rend importante la combinaison, l'union des deux acceptions (dans notre cas, l'expérience vécue et le récit de cette dernière) et je retiens que chacune de leur séparation est antisacrée (Bateson 1991 : 402).

Au fond, si nous retrouvons une valeur du sacré importée dans les Soliloquy, ce dernier est de nature totalement différente de celui du retable et par approximation plus proche des idées de Bateson. Le sacré de Bateson est lié à l'idée que chaque individu est inséré à l'intérieur d'un écosystème et il est clair que cette vision « naturaliste » se prête à être revue aujourd'hui dans des termes spiritualistes. Mais nous enregistrons encore une fois une disjonction originale de Taylor-Wood de certaines perspectives plus consolidées de la pensée contemporaine : sa représentation de l'espace à 360° ne rend pas l'idée d'un individu plongé dans des connexions – l'écosystème - , mais plutôt c'est la visualisation de sujets jetés dans un univers paratactique répétitif et existentiellement stérile. Cette circularité pourrait proposer les valeurs du caractère exhaustif et de la beauté parfaite, mais notre artiste renverse l'idée d'agrégé de relations pour insister sur celui opposé de circularité comme répétitivité mécaniciste et sans possibilité de maturation. Dans la parataxe il n'y a plus possibilité de projet, typique de la directionnalité historique de l'avènement du vouloir divin ou de l'histoire, typique du retable : la parataxe maintient les individus dans un état de suspension, de désarticulation des programmes, d'inutilité existentielle.

L'artiste cite donc et emprunte la représentation spatiale du retable non pas pour les valeurs religieuses qu'elle illustre, mais pour le fonctionnement qu'elle incarne : un objet à l'intérieur duquel s'inscrit le vrai mode d'existence du sacré : l'union et la connexion des parties interdépendantes. Taylor-Wood, consciente que « le point vulnérable est la relation » (ici 404), met en scène justement la cassure de l'intégration entre les différents processus de l'esprit, entre expérience et narration.

Bibliographie

Bateson, G.

1991 Une unité sacrée, Paris, Seuil (1998)

Ricoeur, P.

1990 Soi-Même comme un autre, Paris, Seuil