

Des toiles abstraites et un film sur Miami : entre peinture et cinéma, l'Américaine Sarah Morris se livre à une étrange sociologie de la surface.

Sim City



Sheraton Hotel, de Sarah Morris

© Courtesy galerie Air de Paris

SARAH MORRIS

A Paris

Le point de départ, aujourd'hui assez flou, remonte à quelques années déjà, quatre ou cinq peut-être, lors d'une rencontre avec Philippe Parreno sans doute, à moins qu'il ne s'agisse en fait de Pierre Huyghe ou de Douglas Gordon... Bref, l'un de ces trois artistes avait signalé à ma curiosité littéraire que leur amie américaine Sarah Morris, apparue comme eux au début des années 90, était une grande lectrice d'Alain Robbe-Grillet.

Peu importe, me direz-vous, mais n'empêche, c'était une assez bonne piste pour entamer une conversation avec cette Américaine de 35 ans au visage un peu dur et qui partage son temps entre New York et Londres. "Oh ! il y a longtemps que je n'ai pas lu Robbe-Grillet, admet-elle en souriant derrière ses lunettes de soleil. J'aime aussi ses images, extrêmement visuelles, même si, à vrai dire, je n'ai jamais vu aucun de ses films, sinon une cassette qu'un ami m'avait prêtée et dans laquelle il donnait un cours ! En fait, j'ai découvert ses livres, no-

tamment *La Jalousie* ou *Instantanés*, quand j'étais étudiante à la Brown University ou à Cambridge."

L'occasion pour Sarah Morris de détailler sa formation, de mentionner l'absence de toute école d'art dans son parcours d'artiste, d'où son passage par d'autres références, d'où sa désinvolture vis-à-vis de l'histoire de l'art : "Paradoxalement, j'étais libre pour la peinture. Si j'avais fait une école d'art, avec tout le bagage historique que ça suppose, je n'aurais peut-être pas osé m'attaquer à ça..." Et retour à l'auteur des *Gommes* ou de *Topologie d'une cité fantôme* : "J'aimais tout chez Robbe-Grillet, aussi bien ses récits érotiques et archétypaux de jeunes filles que sa conception géométrique du roman, son art de la construction, sa capacité à construire un récit à partir d'un plan au sol, d'un diagramme."

Nul besoin d'être chaman pour entrevoir la parenté évidente entre ces propos et les peintures géométriques de Sarah Morris : des architectures tramées, des grilles abstraites qui sont en même temps la représentation imagée de façades d'immeubles, de halls d'hôtels, voire du sol carrelé d'une salle de bains à Las

Vegas. Intitulés *Sheraton Hotel*, *New York Hilton*, *Pools-Crystal House (Miami)*, ses tableaux sont à la fois des jeux d'espace et des captures de la réalité contemporaine, instantanés, zooms fragmentaires sur des morceaux de buildings ou des architectures intérieures.

Topologie d'une cité glamour. Peintes à la laque, glossy et colorées, after-pop, ces toiles n'ont pas d'épaisseur matérielle, aucune intériorité affective, ne colportent nul message, n'ouvrent à aucune profondeur humaine. D'une extrême superficialité au fond, elles participent à la "déstitution des vieux mythes de la profondeur" (dixit Robbe-Grillet, encore lui, dans *Pour un nouveau roman*) et enregistrent simplement la surface des choses à la surface de la toile.

Dès lors, on ne s'étonnera pas d'entendre l'artiste Sarah Morris, en souvenir de ses études de sciences politiques à Cambridge, revendiquer pour son art une "sociologie de la surface". Et de la voir fixer sur sa toile la rhétorique abstraite et la façon géométrique dont le pouvoir, politique ou financier, et son allié le capital se mettent en scène à tra-

vers buildings, packagings et halls d'hôtels. Topologie d'une *city bank*. Esthétique de la domination.

Dans la galerie Air de Paris, où elle expose cinq tableaux récents, l'Américaine présente en parallèle son quatrième film : après avoir filmé New York dans *Midtown* en 1998, Las Vegas dans *AM/PM* (1999), après s'être introduite avec *Capital* (2000) dans les hautes sphères du pouvoir US, filmant la Maison Blanche dans les derniers jours de l'administration Clinton, *Miami* est le portrait d'une ville où tout n'est définitivement que surface, du culte du corps sur Miami Beach aux carrosseries rutilantes des Cadillac, emblème du succès en Floride. Privilégiant le travelling avant ou latéral, le film glisse lentement sur Miami et son hygiène du capitalisme, avec son lot de piscines, d'immeubles luxueux et autres stéréotypes clinquants de l'*american dream*. Sans oublier l'usine de Coca-Cola : moment incroyable où la caméra longe silencieusement des piles, ou plutôt des buildings, de Coca-Cola sous emballage, le packaging "lemon" ou "light" offrant alors une variation chromatique de rouge, gris et jaune.

Par un étrange effet de boucle, cette plongée dans l'immense fabrique du Coke rappelle la visite d'un supermarché située au tout début du film : comme si Miami n'était à la surface, au rez-de-chaussée, qu'un immense espace de consommation, et que Coca-Cola était son "underground". "Mais Coca-Cola est l'underground du monde entier !", ajoute en souriant la sociologue de surface.

Par moments, et sous l'effet à suspens de la bande-son électro composée par son compagnon Liam Gillick, le film amorce des mini-récits, incipits de romans ou de films : une femme en rouge descend les escaliers d'un luxueux hôtel, les portes d'un métro s'ouvrent sur le quai désert de Bayfront Station, une Cadillac glisse furtivement entre les palmiers.

Film hybride, entre réalité et fiction, entre documentaire et post-Nouveau Roman, Miami installe alors un suspens généralisé dans le réel, soupçonné d'agir en douce : "Je vois la ville, ajoute Sarah Morris, comme une conspiration d'éléments, tantôt séparés, tantôt convergents." Et elle de suivre du regard cet arrangement géométrique, ce complot permanent des signes à la surface des choses.

Jean-Max Colard