Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement

Katia Arfara

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3676>

DOI : 10.4000/perspective.3676

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 541-545

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Katia Arfara, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 05 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3676> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3676>

Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement

Katia Arfara

RÉFÉRENCE

Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006. 440 p., 120 fig. en coul. ISBN : 2-7541-0107-1 ; 55 €.

Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine* [traduction d'une version remaniée d'*Art and Objecthood. Essays and reviews*, Chicago/Londres, 1998], Paris, Gallimard (NRF Essais) 2007. 280 p., 5 fig. en coul. ISBN : 978-2-07-077591-0 ; 22,50 €.

- 1 Les grandes rétrospectives du travail de Jeff Wall organisées en l'espace de trois ans ont déclenché une importante activité éditoriale qui éclaire l'impact de l'artiste canadien sur la photographie contemporaine. À l'occasion de la première rétrospective au Schaulager de Bâle a paru le catalogue raisonné de l'artiste¹ ; plus modeste, l'exposition de la Tate Modern à Londres a été accompagnée d'un colloque dont les actes viennent de paraître dans un numéro spécial de l'*Oxford Art Journal* (vol. 30/1, 2007) ; enfin, à l'occasion de la rétrospective Jeff Wall aux États-Unis coorganisée par Peter Galassi et Neal Benezra (New York, Museum of Modern Art/San Francisco, Museum of Modern Art, 2007-2008), a paru une nouvelle sélection d'écrits et d'entretiens de l'artiste².
- 2 En France, l'œuvre de Jeff Wall a fait l'objet d'une monographie signée par Jean-François Chevrier, auteur également de l'essai introductif du *Catalogue raisonné* du Schaulager. En vue de la parution de son livre sur la photographie – dont le titre provisoire est *Ontological Pictures: The argument of recent photography* – Michael Fried a inclus, quant à lui, dans son dernier ouvrage *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, un chapitre consacré à la photographie, manifestant ainsi à nouveau son intérêt pour Jeff Wall³. Dans sa première partie, le recueil propose de (re)découvrir l'activité critique que M. Fried développait dans les années 1960 autour

de la peinture et la sculpture moderniste, tandis que sa deuxième partie est consacrée à la question de la théâtralité.

- 3 Au cœur de l'ouvrage de M. Fried se trouve son fameux article « Art et Objectité ». Paru dans *Artforum* en juin 1967 sous le titre « Art and Objecthood »⁴, l'article lançait le débat autour de la théâtralité de l'art minimal en condensant l'approche puriste de la critique moderniste qui prône l'autosuffisance de l'œuvre d'art dans une conception restreinte de l'art moderne, marquée par l'exclusion du geste iconoclaste de Marcel Duchamp. Selon M. Fried, la présence de l'art « littéraliste » (ainsi appelait-il le minimalisme à l'époque) n'est rien de plus qu'un « effet théâtral », une mise en scène qui inclut le corps du spectateur et exige de lui une complicité. Dans les installations minimalistes, l'œuvre d'art est un objet parmi les autres objets du monde, un objet impur puisque placé dans une *situation* qui dure dans le temps. M. Fried considère, dans le sillage de Clement Greenberg, que cette « composante de l'interminable » contredit « la présentété » de l'art moderniste, selon laquelle « à chaque instant l'œuvre elle-même est pleinement manifeste » (p. 139). Dans l'urgence de préserver la hiérarchie des genres picturaux sur la base de valeurs solides permettant de distinguer ces genres, M. Fried traite de dégénéré l'art « à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre », le théâtre tout comme l'installation étant ce qui existe *entre* les arts (p. 135). L'inclusion dans *Contre la théâtralité* du chapitre « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes » explicite l'intention de l'auteur de rattacher la photographie contemporaine à sa lecture du modernisme, attribuant ainsi à l'œuvre de Jeff Wall une valeur exemplaire.
- 4 Dans sa monographie, Jean-François Chevrier réexamine quant à lui l'ensemble de l'œuvre de l'artiste canadien en s'appuyant sur des notions-clés. En même temps, il revisite les principales positions théoriques de Jeff Wall, considérant que la biographie intellectuelle de l'artiste est inséparable de ses choix artistiques. L'ouvrage s'ouvre sur *Picture for Women* (1979), œuvre manifeste de Jeff Wall, dans laquelle il interprète le tableau de Manet *Un bar aux Folies Bergère* (1881-1882) en tant qu'artiste-opérateur d'une prise de vue, en inscrivant « l'idée du tableau photographique à figures dans une histoire de l'autoportrait allégorique » (p. 9). J.-F. Chevrier attire notre attention sur le projet de l'artiste mis en œuvre dans cette fin des années 1970 dans le but de reconstituer (ou de réinventer) la tradition picturale sans les moyens propres de la peinture. Jeff Wall choisit le médium photographique en concevant ses photographies dans la logique du tableau, autrement dit de la forme de l'art pictural. Le tableau maintient, d'après J.-F. Chevrier, la composition à l'intérieur du cadre. À la fois encadrement et coupure de l'espace environnant, il renvoie par sa verticalité à la position statique du spectateur qui lui fait face⁵. Outre la « forme tableau » et tout en prenant conscience de la place que la photographie occupe « entre les beaux-arts et les médias », Jeff Wall choisit comme support de ses photographies le caisson lumineux exploité par la pratique publicitaire.
- 5 Depuis le début des années 1980, les tableaux de Jeff Wall sont basés sur un incident dans la rue dont il a été témoin et qu'il a ensuite reconstruit. Après avoir travaillé en studio, il opère maintenant la fusion entre le théâtre et la photographie de rue. La reconstruction des événements introduit dans sa pratique un genre hybride qu'il appelle « presque documentaire ». Selon J.-F. Chevrier, l'artiste met en œuvre le programme iconographique du *Peintre de la vie moderne* énoncé par Baudelaire en 1863, en transformant l'enregistrement photographique en une technique de reconstruction

mnémorique qui se différencie de la prise de vue instantanée. La double lecture de Jeff Wall est là, « dans la conjonction de l'éphémère et du permanent, de l'instantané et de l'Histoire, de l'image et du tableau » (p. 45) ; autrement dit, dans la double opération mentale d'enregistrement et d'idéalisation, l'objectivité de la description photographique n'étant pas « un actualisme mécanique » (p. 48). La redéfinition de la composition comme mise en scène et direction d'acteurs s'inscrit exactement dans cette « teneur subjective de l'art mnémorique » appliqué à la vie moderne. Or, Jeff Wall qualifie cette méthode de reconstitution de cinématographique. Les acteurs qui participent à ces tableaux, dans la plupart des cas non-professionnels, jouent souvent leur propre personnage à la manière du néoréalisme italien (une documentation abondante explicite dans l'ouvrage les affinités de Jeff Wall avec le cinéma moderne). J.-F. Chevrier décèle dans ce mode de performance « une exigence de réalisme » indissociable dans l'histoire de l'art occidental de l'art critique. Le réalisme, écrit-il, est critique « dans la mesure où il dissocie la perception de la préconception, où il sépare la perception des choses de ce que l'habitude nous en fait concevoir » (p. 222). Participant d'une volonté de montrer les choses telles qu'elles ne sont pas vues, le réalisme suppose un travail sur les conditions du visible. Tout en prenant ses distances par rapport à l'approche marxiste, Jeff Wall revendique un art « qui fonde la critique sur l'observation et la dramatisation (l'interprétation théâtrale) de *situations* sociales et de *moments* de crise spécifiques » (p. 31). Le spectateur ne peut pas s'abandonner entièrement à cette dramatisation : il doit reconstruire lui-même l'action à l'intérieur du cadre. La reconstitution de la tradition picturale est une reconstitution critique⁶.

- 6 Cette critique de la représentation que Jeff Wall met en œuvre se distingue du concept d'absorbement au sens où l'entend Michael Fried. Le critique américain revient à ce concept dans *Contre la théâtralité* et plus précisément dans le chapitre intitulé « De l'antithéâtralité » qui relie son activité critique des années 1960 à son intérêt actuel pour la photographie. Emprunté à l'esthétique de Diderot et développé pour la première fois dans *La place du spectateur*⁷, l'absorbement concerne à la fois l'intention artistique (le rapport entre le peintre et son sujet) et les conditions de la réception (le rapport entre le tableau et le spectateur). Selon M. Fried, le succès de la peinture et du théâtre dépendrait d'après Diderot du fait que le peintre et le dramaturge parviendraient ou non à dé-théâtraliser la relation de l'espace pictural ou théâtral au spectateur, excluant le jeu pour et devant le public. Le spectateur peut se laisser absorber, autrement dit croire en l'action dramatique, et « entrer » dans le tableau, quand les personnages de l'espace pictural sont absorbés en eux-mêmes. Grâce à cette « fiction suprême », l'univers du tableau devient autonome, « un système clos, indépendant de l'univers du spectateur et, dans ce sens, aveugle à celui-ci » (p. 142).
- 7 Synonyme de l'antithéâtralité, l'absorbement a été jusqu'à présent analysé par Michael Fried en tant que tradition majeure de la peinture française allant du milieu du XVIII^e siècle jusqu'à Manet, à savoir en tant que tradition picturale figurative. Or, depuis les photographes allemands Bernd et Hilla Becher et leur premier livre *Anonyme Skulpturen* (Düsseldorf, 1970), les « questions du regard » qui interrogent le problème de l'autonomie artistique se trouvent selon M. Fried au premier plan de la « photographie ambitieuse », à savoir de la photographie conçue comme une œuvre autonome d'art pictural. Parmi le bon nombre des photographes qui abordent de façon directe la problématique diderotienne de l'absorbement et de l'antithéâtralité⁸, Jeff Wall occupe une place exemplaire. Car même si la plupart de ses sujets photographiés prennent la pose pour les besoins de la photographie, ils le font d'une manière « qui cherche à

répliquer, aussi fidèlement que possible » l'attitude qu'ils auront eue à un moment comparable (p. 194). Pour M. Fried, autant la « construction performative » du travail de Jeff Wall que « le caractère d'artefact visible que constitue l'usage du caisson lumineux » s'inscrivent dans un « devoir être vu »⁹.

- 8 Les implications du modèle théâtral dans la photographie fabriquée sont ainsi traitées en tant qu'un moment de « crise picturale » : on ne peut plus ignorer après Manet qu'un tableau est fait pour être regardé. En fabriquant ses tableaux, Jeff Wall brise « le cadre de la fiction ontologique de l'inexistence du spectateur » (p. 198), la problématisation des stratégies d'absorbement prémoderniste étant aujourd'hui inévitable. Le tableau *A view from an apartment* (2004-2005), à la fois scène de genre et paysage montrant une vue du port de Vancouver à travers une fenêtre, semble à M. Fried emblématique de cet aspect autoréférentiel de la photographie de Jeff Wall. Interprété comme « l'expression essentiellement positive d'une intimité domestique » (p. 210), cette œuvre relève pour Fried d'une thématization « de tout le support technologique moderne nécessaire à l'existence du caisson lumineux », depuis le poste de télévision au premier plan, à gauche, jusqu'au téléphone portable culminant « dans les éléments qui composent la scène extérieure » (p. 207). Ce faisant, il dévoile une réflexion sur la place de la technique (le tableau évoque selon lui « La question de la technique » de Heidegger) « telle qu'elle s'incarne souverainement dans l'art de Jeff Wall et dans notre vie quotidienne » (p. 210).
- 9 Pour Jean-François Chevrier, *A view from an apartment* « est un tableau contemplatif de la vie moderne qui intériorise la disjonction entre le registre de la 'vue', qui renvoie à l'attention du regardeur extérieur au tableau, et celui de l'absorbement – correspondant au régime de la distraction et aux effets de l'habitude – représenté par la jeune femme qui tourne le dos à la fenêtre » (p. 385-386). Contemplation et attention ne sont pas synonymes car ils réfèrent à des registres formels et psychologiques différents, la contemplation étant « peut-être une synthèse ou une intensification de l'habitude vécue sur le mode de la distraction » (p. 386). C'est grâce à cette nouvelle compréhension de la « mesure contemplative », précise J.-F. Chevrier, que Jeff Wall pense à la fois le tableau-monde (inspiré à Baudelaire par Delacroix) et le document-tableau, lequel tient au caractère instantané de la prise de vue (p. 397). L'auteur propose le terme de « tableau instantané » afin de définir cette ambiguïté inhérente aux tableaux photographiques de Jeff Wall non comme méthode mais comme possibilité.
- 10 Revenant au tableau *A view from an apartment* dans le chapitre « La ville générique », J.-F. Chevrier met en relation la vue du port à l'arrière-plan et l'autonomie du propos descriptif affiché dans les panoramas des paysages urbains que Jeff Wall réalise dès 1980. En même temps, il rapproche le tableau de *Landscape Manual*¹⁰ (1969-1970), le photo-texte de la (brève) période conceptuelle de l'artiste et attire ainsi notre attention sur la transition que Jeff Wall opère entre les enregistrements neutres de l'espace urbain propres à une esthétique de l'amateurisme et l'inscription de cet espace dans la tradition picturale du paysage. J.-F. Chevrier met cette « spécificité du lieu », à la fois étrange et familier, en relation avec la scène artistique de Vancouver tout en rappelant qu'en 2003, l'artiste réalise un petit tirage noir et blanc d'après un des instantanés reproduits de *Landscape Manual*. Outre l'importance que tient la ville natale dans son œuvre dans le sens d'un régionalisme élargi, ce qui se désigne à travers ce

rapprochement est un dialogue ouvert de l'artiste avec l'art conceptuel en tant que critique radicale de la représentation et de l'autonomie artistique.

- 11 Chez Michael Fried, l'autonomie esthétique que vise la photographie de Jeff Wall aspirant à s'imposer comme une œuvre d'art au sens traditionnel du terme (tout en interrogeant les conditions d'une telle autonomie pour le type d'œuvre qu'elle est elle-même) est fondamentalement différente « de la recherche perpétuelle de l'essence historique du médium » qui régit l'art moderniste (p. 211). *A view from an apartment* est une photographie et non pas une œuvre picturale. Il nous semble important à ce point-ci de remarquer que dans ce même chapitre dédié à la photographie contemporaine, M. Fried traite également l'installation vidéo *Déjà vu* de Douglas Gordon comme une œuvre photographique « au sens large du terme » (p. 195). Plus précisément, il considère que la projection sur triple écran du film *D.O.A.* de Rudolph Maté sur lequel est fondée l'installation de Gordon ainsi que la progressive désynchronisation qu'elle entraîne ont pour effet non seulement de rompre avec la continuité narrative du film mais aussi de mettre en échec le réalisme inhérent au jeu de l'acteur ; autrement dit, de dépasser la théâtralité. M. Fried considère renouer ainsi avec ses déclarations dans « Art et objectité » selon lesquelles le cinéma échappe, de par sa nature, au théâtre, et est pour cela « acceptable pour une sensibilité moderniste » (p. 213). Ce renouement nous semble pour autant paradoxal dans la mesure où Douglas Gordon ne fait pas du cinéma. *Déjà vu* est une installation, autrement dit une œuvre théâtrale par excellence puisqu'elle se situe explicitement *entre* les arts.
- 12 Il aurait été impensable dans les années 1960 que l'installation vidéo tout comme la photographie « presque documentaire » de Jeff Wall aient suscité l'intérêt du critique américain. Ce faisant, M. Fried met en œuvre non pas un modernisme élargi mais un modernisme modéré qui privilégie le contenu, c'est-à-dire l'absorbement des sujets photographiés ou filmés, sur la forme par laquelle ces sujets sont livrés. L'absorbement est ainsi célébré en tant que valeur transdisciplinaire de l'art.

NOTES

1. Theodora Vischer, Heidi Naef éd., *Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978-2004*, Bâle, 2005.
2. Jeff Wall, *Selected essays and interviews*, New York, 2007.
3. Rappelons l'article « Jeff Wall, Wittgenstein et le quotidien » que Michael Fried a publié dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92/2005, p. 4-27. Le critique américain a aussi participé au colloque *Jeff Wall* de la Tate Modern mais sa communication sur le tableau *After « Spring Snow »* by Yukio Mishima, chapter 34 (2000-2005) n'a pas été incluse dans les actes.
4. Le recueil *Art and Objecthood. Essays and reviews* (Chicago, 1998) est constitué d'une reprise de textes publiés par l'auteur entre 1962 et 1977 ; les chapitres 1-4 (« Morris Louis et la crise de la figuration moderniste », 1966-1967, « Jules Olitski », 1966-1967, « Frank Stella : forme et conviction », 1966, « Ronald Davis : surface et illusion », 1967) et 6 (« Art et objectité », 1967) de *Contre la théâtralité* reprennent les textes originaux de *Art and Objecthood* ; le chapitre 5 (« Anthony Caro ») de *Contre la théâtralité* est la fusion de deux textes publiés séparément dans *Art and Objecthood* (« New Work by Anthony Caro », 1967 et « Two sculptures by Anthony Caro », 1968). Le

chapitre 7 (« De l'antithéâtralité ») de *Contre la théâtralité* est un montage des parties 2 et 3 de l'introduction au recueil *Art and Objecthood* (« An introduction to my art criticism ») ; le chapitre 8 (« L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes ») est la traduction d'une conférence donnée à Berlin en 2006. L'article de Michael Fried a été repris pour la première fois en français dans un numéro spécial d'*Artstudio* consacré à l'art minimal (n°6, automne 1987, p. 10-27).

5. Sur ce point, voir Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie » dans *Photo-Kunst Arbeiten aus 150 Jahren. Du XX^e au XIX^e siècle, aller et retour*, Jean-François Chevrier éd., (cat. expo., Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 1989), Stuttgart, 1989, p. 47-81 (version allemande du texte : p. 9-45).

6. A propos de *Mimic* (1982), tableau emblématique de ce travail de reconstruction des événements vus, J. Wall explicite ainsi son besoin de faire une image « très réaliste » : « Par 'très réaliste', je veux dire une image qui montre les contradictions internes de cette figure, son conditionnement social ainsi que son aliénation à soi-même » (« Typologie, luminescence, liberté. Extraits d'une conversation avec Els Barents », dans Jeff Wall, *Essais et entretiens (1984-2001)*, Jean-François Chevrier éd., (Villeurbanne, 1988), Paris, 2001, p. 70.

7. Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 1990 (*Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, [Los Angeles, 1980] Chicago, 1988).

8. Il s'agit de Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Demand, Jean-Marc Bustamante, Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Beat Streuli, Philip-Lorca di Corcia, Hiroshi Sugimoto et Luc Delahaye.

9. Rappelons les déclarations de J. Wall sur la question de l'absorbement à propos de son tableau *Adrian Walker* (1992) : « Je ne pense pas qu'il soit forcément clair qu'*Adrian Walker* est un portrait. Je pense qu'il y a une fusion entre deux ou trois façons de regarder la photo, génériquement. L'une d'elles, c'est qu'il s'agit de la photo de quelqu'un qui est plongé dans son travail et qui ne fait pas du tout attention au spectateur, ou qui ne réagit pas au fait qu'il est observé. Dans son livre intéressant sur la concentration et la théâtralité dans la peinture de la fin du XVIII^e siècle (*La place du spectateur*), Michael Fried parle des différentes relations entre les personnages des tableaux et leurs spectateurs. Il a défini un 'mode absorbé', utilisé par des peintres comme Chardin, où les personnages sont immergés dans leur monde et dans leurs activités et n'ont apparemment pas conscience de la construction du tableau et de la présence nécessaire du regardeur. Evidemment, le 'mode théâtral' était exactement le contraire. Dans les tableaux absorbés, nous regardons des personnages qui ne semblent pas 'interpréter' leur monde, seulement 'être dedans'. Les deux sont bien sûr des modes de performance. Je pense qu'*Adrian Walker* est 'absorbé'. Le fait qu'il soit ou non le 'portrait' d'une personne réelle, spécifique, encore une fois, peut être secondaire dans la structure. Le titre, parce qu'il le nomme, fait qu'il apparaît comme une personne réelle, spécifique. Mais il est fort possible qu'*Adrian Walker* soit simplement un nom fictif que j'ai décidé d'inventer pour créer une certaine illusion, comme 'Emma Bovary' » (« Jeff Wall interviewé par Martin Schwander », dans Jeff Wall, *Essais et entretiens*, cité n. 7, p. 242-243 ; 1^{re} publication dans *Jeff Wall: Restoration*, Martin Schwander éd., [cat. d'expo., Luzern, Kunstmuseum/Dusseldorf, Kunsthalle], Luzern/Dusseldorf, 1994).

10. Il s'agit d'une brochure en édition limitée avec des photographies en noir et blanc prises à travers le pare-brise de sa voiture et accompagnées de courts textes rédigés par l'artiste comme une sorte de journal illustré.

INDEX

Index géographique : États-Unis

Keywords : contemporary photography, theatre, mise en scène, pictorial art, absorbement, modernism, photography

Mots-clés : photographie contemporaine, théâtre, mise en scène, art pictural, absorbement, modernisme, photographie

Index chronologique : 1900

AUTEURS

KATIA ARFARA

Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne