Document généré le 27 avr. 2024 15:44

ETC

Douceur de l'ironie

Jeff Wall, *Oeuvres 1990-1998*, conservateur : Real Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 12 février au 25 avril 1999

Sylvain Latendresse

Numéro 46, juin–juillet–août 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35477ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Latendresse, S. (1999). Compte rendu de [Douceur de l'ironie / Jeff Wall, *Oeuvres 1990-1998*, conservateur : Real Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 12 février au 25 avril 1999]. *ETC*, (46), 35–38.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MONTRÉAL

DOUCEUR DE L'IRONIE

Jeff Wall, *Œuvres 1990-1998*, conservateur : Réal Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 12 février au 25 avril 1999

Jeff Wall, *Volunteer*, 1996. Photographie en noir et blanc; 221,4 x 313 cm; édition de 2.

« Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécilité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. »[1]

Charles Baudelaire

Voilà sans aucun doute qui fait sourire ! Jeff Wall ne se définit-il pas comme le « peintre de la vie moderne », au sens baudelairien du terme ? Il se décrit non pas comme un photographe, même s'il en connaît tous les rouages techniques, mais plutôt comme un artiste qui utilise la photographie. Cette distance nécessaire lui permet d'investir cette discipline artistique en la pervertissant. Il serait d'ailleurs possible de parler de l'œuvre de Wall en tant que travail interdisciplinaire. Les influences diverses telles que l'histoire de l'art, la peinture, le cinéma et la publicité se superposent. Ces fines couches diaphanes se succèdent sur ce que l'on peut appeler désormais des lieux communs. Afin d'éviter l'écueil d'une critique redondante sur ce qui a déjà été écrit, il ne faut donc pas hésiter et plonger dans l'œuvre.

Les paradoxes se multiplient chez Wall. Qu'est-ce donc que cette photographie qui n'est pas une photographie, cette publicité qui n'en n'est pas une, ce cinéma immobile et cette peinture sans peinture ? La première chose qui frappe en entrant dans la salle d'exposition, c'est la qualité de la lumière. Jeff Wall est reconnu pour ses caissons lumineux, dans lesquels il enferme ses cibachromes. Il est difficile de saisir cet effet tant qu'on n'a pas expérimenté cette dimension de l'œuvre. Curieusement, le fait de retrouver plusieurs de ces pièces dans une même salle inverse le dispositif régulateur de l'éclairage institutionnel, « garant » d'une certaine objectivité. Voici que ce n'est pas la salle qui éclaire les œuvres mais bien le contraire. Le processus est inversé. Si les panneaux lumineux rappellent le mode de la publicité, le procédé inverse le rapport au cinématographe dans la mesure où, même si la source lumineuse se trouve derrière la pellicule,

Jeff Wall, *The Stumbling Block*, 1991. Transparent dans un caisson lumineux; 229 x 331 cm. Collection Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.

Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol near Mogar, Afghanistan, Winter 1996)*, 1992. Transparent dans un caisson lumineux; 229 x 417 cm. Collection D. Pincus, Philadelphia.

Jeff Wall, *Adrian Walker, artist (drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver)*, 1992. Transparent dans un caisson lumineux; 119 x 164 cm; édition de 3.

le spectateur devient l'écran ou plutôt une surface réceptive et sensible à la lumière. La photographie serait-elle alors un révélateur ou du moins un intermédiaire par lequel l'image s'imprègne dans l'esprit du visiteur ? Il aurait été sans doute possible de faire le lien entre les œuvres et le télévisuel mais les formats ainsi que la hauteur des pièces écartent cette suggestion, bien qu'elle soit séduisante. La solitude et l'obscurité de la salle de cinéma font place à l'élément le plus important, la lumière. Du même élan, le spectateur prend conscience du partage d'une expérience esthétique commune.

Chaque photographie apparaît comme un scénario. Wall refuse de nier l'aspect littéraire de l'œuvre et au contraire, il l'impose. Chaque pièce comprend son temps et son espace déterminé. À quelques exceptions près, Wall fait appel plus explicitement au langage cinématographique en présentant une succession d'images, *A Partial Account (of events taking place between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m., Tuesday, 21 January 1997)*, 1997, mais ressent tout de même le besoin d'en indiquer la durée. L'artiste détermine les paramètres dans lesquels l'action se produit à l'intérieur du champs de la caméra et le met en tension avec la dimension imaginaire du hors champs. La photographie de Wall reste en surface et conserve les secrets du non dit, du hors cadre. Cette ségrégation de l'espace apparaît comme autant de successions de tranches de temps. Chaque image d'un film se réfère à la suivante pour former une syntaxe. Noël Burch[2] explique qu'au moment où la fonction syntaxique rencontre celle de la forme, transparaît enfin la fonction poétique. Cette qualité plastique de l'expression cinématographique s'applique très bien au travail de Wall. Tout comme le cinéaste, l'artiste utilise le découpage technique en prenant soin de maintenir le spectateur à distance. Pas de gros plans (microcosme spirituel)[3], tout au plus des plans américains qui permettent d'isoler une à trois personnes. Il ne reste que le plan moyen, le plan demi-ensemble où les personnages sont situés dans un décor, et bien sûr le plan général pour les œuvres à caractère épique. Wall maintient le spectateur à ce qu'Édouard T. Hall[4] nomme la distance sociale et la distance publique. La distance sociale limite le pouvoir sur autrui. Paradoxalement, dans un mode rapproché, elle devient celle des négociations impersonnelles, alors qu'avec la distance publique, l'individu ne se sent plus concerné. On retrouve aussi ce souci de la distance dans le théâtre de Bertolt Brecht : « Le but de l'effet de distanciation c'est d'extraire des processus représentés leur *gestus* social fondamental, pour le faire paraître insolite. Nous entendons par *gestus* social l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée »[5]. Cette distanciation se retrouve chez Wall sous trois aspects. Le premier dont il a été question est la distance physique à laquelle il maintient le spectateur. Le second apparaît sous l'aspect figé des photographies dans lesquelles l'artiste met en évidence l'absence psychologique de ses personnages. Le troisième aspect prend la forme du grotesque, du bizarre et de l'ironie. L'artiste impose au visiteur la distance nécessaire au jugement.

Baudelaire écrivait : « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création (…) J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire (…) »[6]. Le rire prend une propension émancipatrice. Il ne s'agit pas du

rire gras qui conforte le spectateur dans ses habitudes, ses comportements et son aliénation. *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992, en est un bon exemple. L'artiste situe l'action dans un lieu mais elle pourrait se passer ailleurs, dans n'importe quel pays. Dans un premier temps, l'uniformité du traitement ne permet pas à l'œil de s'ancrer sur un détail en particulier, alors qu'il poursuit un itinéraire déterminé par les lignes directrices de la composition. Par la suite, l'œil focalise pour s'attarder à ce qui semble être une vétille. Au premier abord, on ne distingue pas la couleur du sang sur les habits des soldats. Croyant apercevoir des visages marqués par la douleur, le spectateur se rend compte du grotesque de la scène; un homme tend un petit morceau de chair pendouillant à un soldat qui grimace, un autre sourit alors que le suivant se gratte la tempe d'un air perplexe. L'artiste déforme la norme, il présente une parodie grinçante avec des proportions classiques. Il y a dans cette œuvre une dimension de spectacle, nous sommes au théâtre. Cette ambiance n'est pas sans rappeler l'œuvre de James Ensor, les masques, le carnaval, la mort. Or, ces distances psychologiques et physiques permettent au regardeur de prendre conscience du mécanisme de l'œuvre, elle contredit. En ce sens, le travail de Wall est tout à fait adornien. Ce philosophe allemand s'est beaucoup intéressé à la musique actuelle de son époque; pour Adorno, l'œuvre devenait insupportable à l'oreille de l'auditeur, parce que celui-ci était incapable de faire face à l'horrible dimension de la réalité de son époque. L'œuvre de Wall réfute la notion de reflet préconisée par les théories marxistes traditionnelles. Il détourne les conditions propres au médium qu'est la photographie. Par exemple, Wall refuse d'utiliser l'instantanéité du médium que la *doxa* rattache à cette discipline artistique. Il maquille la vérité et met en relief la conscience de la fausseté du vrai. L'œuvre devient authentique par son caractère d'inauthenticité. Le document est ainsi détourné de son sens premier. Composé au sens pictural du terme, il met au premier plan la dimension plastique. Chaque prise de vue est savamment étudiée avec minutie. La photographie, grâce à l'ordinateur, devient une composition où les modèles sont utilisés pour répondre à des préoccupations formelles. L'œuvre de Wall pullule de références à l'histoire de la peinture par l'entremise de ses mises en scène (Delacroix, Manet, etc.), créant ainsi chez le visiteur, comme le faisait remarquer le commissaire d'exposition Réal Lussier, une sensation de déjà-vu.

Si le commentaire social semble la plupart du temps à l'avant plan, il ne faut pas en sous-estimer l'aspect formel, voire même l'écho au modernisme. De toute évidence, la géométrisation de l'espace en plans colorés est plus explicite dans ses natures mortes comme *Sunken Area* (1996), *Green Rectangle* (1998) et *Diagonal Composition 2* (1998). Wall met constamment en évidence les conventions photographiques. L'impossibilité de pénétrer l'œuvre, que ce soit par empathie, lorsqu'il y a un ou des personnages mis en scène, ou par l'œil, le traitement de la surface ramène constamment le spectateur à la surface des choses face à sa propre expérience esthétique. Il y a un refus de la réalité du document photographique qui en pervertit la nature. L'utilisation du noir et blanc se démarque de la production habituelle de Wall et du flamboyant de ses photographies couleurs; elles sont plus sobres. L'artiste les compare à de la cendre.

De ces grands formats, il se dégage une certaine solitude et même un certain pessimisme. Les modèles sont constamment isolés, la tête inclinée vers le sol ou tournée vers l'arrière, nous masquant ainsi leur visage. Si ces photographies empruntent plus au documentaire, Wall n'en délaisse jamais l'aspect formel et joue sur les paradoxes. Là où l'on pense qu'il s'agit de peinture, il fait appel au cinéma, à moins que ce ne soit à la publicité ou à la photographie ? Gilles Deleuze mentionnait qu'il est impossible d'évoquer le sens sans en manifester le non-sens. De même, on ne peut parler du vrai sans que le faux ne se manifeste également. Wall n'est-il pas l'artiste par excellence au sens baudelairien du terme ? Ainsi, le poète s'oppose au beau unique et absolu. Comme le soulignait Baudelaire, tout n'est pas dans les grands sujets classiques et les *poetae minores* ont leur charme et leur qualité; ils sont des hommes du monde parmi les autres.

SYLVAIN LATENDRESSE

NOTES

1 « Le public moderne et la photographie », in *Curiosités esthétiques; L'Art romantique*, Introduction de Henri Lemaitre, Paris, Éd. Garnier, coll. classiques, 1962, p. 318.

2 *Une praxis du cinéma*, Paris, Éd. Gallimard, 1986, p. 33.

3 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Henri Agel, *Le cinéma*, Paris, Éd. Casterman, 5e édition, 1963, p. 48-49.

4 *La dimension cachée*, Paris, Éd. Seuil, coll. Points, p. 152-157.

5 *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Paris, Éd. l'Arche, 1963, in Sylvie Couderc, « Distance et possession », *ARTEFACTUM*, vol. 5, nº 24 (été) 1988, p. 10.

6 « De l'essence du rire » in Baudelaire, *op.cit.*, p. 254.