

Jeff Wall, *Photographs 1978-2004*, Tate Modern, Londres, du 21 octobre 2005 au 8 janvier 2006

Cyril Thomas

Number 71, March 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20608ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Thomas, C. (2006). Review of [Jeff Wall, *Photographs 1978-2004*, Tate Modern, Londres, du 21 octobre 2005 au 8 janvier 2006]. *Ciel variable*, (71), 35–36.



The Martyrdom of St. Donald
digital print
101 x 127 cm
2005

but the outcome promises to be harrowing. The black humour induces both wanton belly laughs and a queasy sense of unease. But we never lose sight of the ferocity of Thorneycroft's critique of male aggression and transgression, but also of the projective thrust of the male gaze itself, here drawn uncomfortably close to the edge as we witness these martyrdoms, if only through imaginative projection. If Thorneycroft invokes social madness and the delusion of crowds, she also calls into play forbidden content and the Freudian Uncanny.

Beyond black humour and the selective and seductive evisceration of Canadiana, perhaps Thorneycroft wants to unmask the real "power and destructiveness" of satanic evil synonymous with male aggression in a supposedly civilized but consummately brutal and brutalizing society. Although the idea or ideal of martyrdom seems a cruel and wholly mindless anomaly to many modern Christians, Thorneycroft has made it an aesthetic necessity. It is as though she is offering therapy for our hypocritical warped popular culture – and for herself. Guffaw or harmless placebo, there is a palpable deflation here that serves its author's disruptive purposes right well.

Meeka Walsh, in her remarkable essay "Confusing Windows of Desire," aligns Thorneycroft with sundry women artists whom she respects for assuming the reins of power behind the camera lens, and proffering to the public interrogatory images provocative to the male eye. Walsh says, "We read: Diana Thorneycroft's elastic, accommodating body receives it all, is imprinted with all this specular, technical horror and we perceive an acceptance that transcends passivity. Because we do ask, on looking, where is the resistance? The body (of work) answers. In the gesture to record and to make the record artful."¹ Thorneycroft has now exteriorized all the powers of horror, but the record is no less artful. Moreover, when we move from image to image, we reflect on what an original mind is behind this work, and its artful, carnivalesque language, the courage and subversiveness and perseverance of that mind, and not lastly, her radiant heroism. There is simply no one else edgier or more original in the contemporary Canadian art pantheon.

James D. Campbell

1. Meeka Walsh, "Confusing Windows of Desire," in Meeka Walsh (ed.), *Diana Thorneycroft: The Body, Its Lesson and Camouflage* (Winnipeg: Bain & Cox Publishers, 2000), p. 53.

James D. Campbell is a writer on art and an independent curator based in Montreal. He is the author of over a hundred books and catalogues on art and artists.

Jeff Wall

Photographs 1978 – 2004

Tate Modern, Londres

du 21 octobre 2005 au 8 janvier 2006

La Tate Modern Gallery de Londres est le second espace accueillant la rétrospective de l'artiste canadien Jeff Wall. Cette exposition débute à l'extérieur des salles avec les huit caissons lumineux des *Young Workers* (1978-1983) avant d'immerger complètement le spectateur dans l'œuvre photographique. Réduite d'une vingtaine d'œuvres par rapport à la version suisse du Schaulager à Bâle, la rétrospective offre cependant un condensé cohérent de la carrière de Wall et compense notamment les œuvres absentes par un documentaire filmique et un cédérom ouvrant sur un rapport dialogique entre la production littéraire¹ et les photographies.

Ces manques deviennent matière à réflexion. En effet, l'exposition londonienne occulte son ouvrage *Landscape Manual* de 1976, pour amorcer la rétrospective avec sa troisième œuvre, celle qui le fit connaître au grand public, *The Destroyed Room* en 1978. La composition de cette dernière renvoie à *La mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix. Wall explique clairement sa démarche : « C'était important de filtrer *The Destroyed Room* à travers cet autre tableau parce que [...] je cherchais à délimiter mon espace en signalant les orientations et les problèmes historiques qui avaient de l'importance pour moi² ». En convoquant des figures emblématiques de l'histoire de l'art comme Delacroix, ou un tableau comme le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet pour l'œuvre *The Storyteller* (1986), Wall³ met à l'épreuve les mécanismes référentiels en les intégrant dans des compositions monumentales qui actualisent les peintures. Il contourne les frontières de sa technique de prédilection, la photographie, en la déplaçant de son support original vers les caissons lumineux. Cependant, Wall ne se réduit pas à la figure d'un esthète sublimant des images par l'utilisation d'un support de plus de deux mètres. De sa première exposition personnelle en 1978 à cette rétrospective, ses travaux ne peuvent s'appréhender qu'en les rapprochant des textes et des entretiens publiés depuis vingt-sept ans. Selon Wall, l'image n'est pas qu'une simple surface, elle devient un concept à décoder au moyen d'emprunts historiques.

Ses modèles picturaux deviennent des références guidant le spectateur sans que celui-ci ne perde de vue ni le motif, ni le sujet de la photographie. Dans *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* de 1993, les canons de la peinture japonaise articulent les déplacements du contenu pictural vers la photographie. De plus, la critique devient le point de départ de la création de l'image photographique et son prétexte. *The Flooded Grave 1998-2000* se présente comme une prise de vue unique. Cette unité de l'image est conçue à partir d'un montage de 75 images différentes prises dans deux cimetières de Vancouver. La composition en est particulièrement étudiée même si une impression d'étrangeté subsiste entre la transition du premier au second plan, qui est soulignée par le serpentement des tuyaux colorés. Ce changement de perspective, comme la vue d'ensemble du cimetière, demeure une construction du réel, mais un réel photographique qui insiste sur l'avant-plan, c'est-à-dire une fosse creusée dans le sol. L'image rappelle *Un enterrement à Ornans* peint par Courbet en 1849-1850. En effet, ces deux avant-plans possèdent la même fonction : celle de happer le regard et de l'attirer vers la profondeur. Wall évoque Courbet en lieu et place de Manet, le père de la modernité⁴. Il ne s'agit pas de remettre en cause le rôle que joua Manet dans l'élaboration de la modernité, mais de proposer une autre analogie entre le XIX^e siècle et l'artiste canadien. Courbet opère une véritable transgression en peignant une scène de genre (un enterrement dans un village franc-comtois) selon les canons de la peinture d'histoire et insiste sur la matérialité de ce qui fait le tableau tandis que Wall souligne la matière du photographique. Les deux artistes se rejoignent dans cette intention apparente de signifier les deux fosses, ces béances⁵, qui symbolisent le néant. De plus, chez Wall, elle renvoie



View from an Apartment
impression couleur et boîte lumineuse
1,67 x 2,44 m
2004 – 2005

reproduite avec l'autorisation de la Marian Goodman Gallery, New York
photographie cinématographique
collection de l'artiste © Jeff Wall

à l'œil mécanique de l'appareil photographique qui se monumentalise par la taille des « tableaux » photographiques. M. Poivert a démontré que la notion de tableau et le jeu des références demeurent des concepts permettant à Wall de contrebalancer la théorie postmoderniste en cherchant « à fonder une essence moderniste de la photographie⁶ ». Cet objectif devient l'enjeu des images représentant les « micro-gestes ». Ainsi, *Mimic* (1982) ou *Milk* (1984), en se centrant sur les notions de pose et de temps⁷, dévoilent la relation particulière que Wall entretient avec l'instant et le réel tout en s'inscrivant dans un débat théorique sur le devenir de la modernité au regard de la tradition⁸. L'œuvre de Wall se pense dans un intervalle entre tradition et postmodernité, entre deux états critiques de l'image.

L'espace intermédiaire

L'image photographique chez Wall est une nouvelle forme médiatrice à exploiter en tant que sujet, en tant qu'objet et en tant qu'image. Lorsqu'il traite de l'espace urbain, il représente des lieux identifiables⁹ et nommés comme dans *Rear, 304 E 25th Ave., May 20 1997, 1.14 -1.17p.m.*; mais lorsqu'il met en scène un espace intime, les repères s'effacent au profit de lieux de passage comme dans *Housekeeping* (1996). Il recrée une spécificité en se concentrant sur une pièce de la maison, par exemple la cuisine dans *A Sunflower* de 1995 et *Jell-O* de la même année. Ses paysages ne s'apparentent pas à un répertoire de lieux, ils ne sont pas montrés dans leur simplicité mais construits autour d'une idée et d'une intention. Dans *Stevens Farm, Stevenson* (1980), la route qui traverse la photographie découpe deux espaces distincts, la ferme et la résidence pavillonnaire, les deux se développant sur le même axe horizontal. En faisant de la route le point central et la jonction entre deux réalités spatiales, Wall crée un espace intermédiaire entre deux éléments disjoints. L'espace intermédiaire s'appréhende également comme un espace de rencontre. Celui-ci s'incarnerait par la série d'images mettant en scène des fenêtres, telle que *Swept* de 1995, qui représente une pièce vide aux fenêtres barricadées, et les trois images intitulées *Blind Window* de 2000. Ces œuvres font écho au *Fourway Walls* de 1973 réalisé par Gordon Matta-Clark. En effet, par des fenêtres ouvertes pour l'un, fermées pour l'autre, les deux artistes traitent d'un sujet commun : le passage et l'impossibilité de traverser l'espace intime pour rejoindre l'espace collectif¹⁰. Cette thématique trouve son aboutissement dans *A View From an Apartment* de 2004-2005. De l'espace urbain à l'espace intime, l'image entière contribue à la rencontre de l'intérieur et de l'extérieur et se transforme en une surface intermédiaire où ne subsiste que l'équivalence.

Détails et fragments

Dans *Diagonal Composition* (1993) et *Diagonal Composition No. 2* (1998), Wall se penchait sur des détails (une savonnette par exemple) dans des intérieurs, les transformant pratiquement en sculpture par l'agrandissement et par le jeu sur la géométrie. Ce procédé est également présent dans son traitement des objets urbains comme dans *Cutting* (2001), *A sapling held by a post* (2000), *Clipped Branches, East Cordova St., Vancouver* (1999) et *Shapes on a tree* (1998). Cette technique photographique brise la notion de fragment¹¹ en la transformant en une totalité qui ne renvoie plus à l'objet fragmenté mais bien à l'espace urbain ou, dans le cas des *Diagonal*, à un univers plus intime¹². Par la monumentalité, les fragments deviennent la surface intermédiaire par laquelle Wall transpose l'idée d'espace vers l'objet.

Rire et grotesque

Wall utilise le ressort comique, le fantastique dans *Insomnia* de 1994¹³ et le grotesque dans *Dead Troop Talks (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* de 1992 qui représente une troupe de soldats russes après une débâcle. « Quand j'ai commencé à travailler sur ordinateur, j'ai cru pouvoir utiliser les « effets spéciaux¹⁴ » du fantastique pour produire une sorte de comédie philosophique », dit-il. Il a abordé une seule fois le rire dans le diptyque, *Man in Street* (1995). Une des photographies a pour sujet un homme riant assis sur un banc; l'autre le montre marchant et maculé de sang. Pour Baudelaire¹⁵, le rire est profondément enfoui dans l'humain et il est à la fois positif et négatif; le bien et le mal. Wall illustre avec ce diptyque la phrase de Baudelaire, « L'homme mord avec le rire », plaçant le spectateur dans une situation inconfortable où celui-ci est obligé de repérer les faux-semblants et de déjouer l'illusion de l'image. Wall préfère se reporter à la définition de l'humour noir de Bakhtine¹⁶ afin d'inclure dans son œuvre un soupçon de dérangeant et d'improbable. Cette rétrospective retrace l'évolution de Wall qui, en 1990, écrivait déjà : « Je pense que mon travail est à la fois classique et grotesque ». **Cyril Thomas**

1. Ces expositions coïncident avec la sortie d'un catalogue raisonné : T. Vischer, H. Naef et J.-F. Chevrier, *Jeff Wall, catalogue raisonné*, Bâle, éd. Schaulager & Steidl, 2005 et de deux ouvrages : S. Wagstaff, *Jeff Wall. Photographs 1978-2004*, Londres, éd. Tate Publishing, 2005 et C. Burnett, *Jeff Wall*, Londres, Tate Publishing, 2005.

2. Cf. J. Wall, « Typologie, luminescence, liberté. Extraits d'une conversation avec Els Barents » dans J. Wall, *Transparencies*, Munich, éd. Schirmer/Mosel, 1986, p. 96 repris dans *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, éd. ENSBA, 2001, p. 55.

3. Cf. J. Wall, « Unity and fragmentation in Manet » dans *Parachute*, Montréal, n° 35, juin-juillet-août 1984, p. 5-7, repris dans *Essais et entretiens, 1984-2001*, op. cit., p. 39-48.

4. Cf. J. Wall, « Unity et fragmentation dans l'œuvre de Manet » dans *Essais et entretiens, 1984-2001*, op. cit., p. 39-48.

5. La béance fonctionne comme un leitmotiv prenant diverses formes (puits, trous, etc.) dans *The Well* (1989), *The Drain* (1989), *Pipe Opening* (2002), *Still Creek, Vancouver* (2003) et *Burrow* de 2004.

6. M. Poivert, *La photographie contemporaine*, coll. La création contemporaine, Paris, éd. Flammarion et Le Centre National des Arts Plastiques, p. 108-109.

7. Sur la temporalité chez Wall, se reporter à l'ouvrage de F. Migayrou, *Jeff Wall, simple indication*, Paris, éd. La Lettre volée, 1995.

8. Se reporter à l'entretien entre J. Wall et J.-F. Chevrier, *Essais et entretiens, 1984-2001*, op. cit., p. 7-14 et p. 26-36.

9. Voir l'œuvre *Morning Cleaning*, *Mies van der Robe Foundation, Barcelona*, 1999.

10. L'accès bloqué et le cloisonnement apparaissent dans *The Doorpusher* et *Green Rectangle* de 1998.

11. Cf. J. Wall, « Gestus » dans *Essais et entretiens, 1984-2001*, op. cit., p. 37-38, « Je photographie tout en gros plan perpétuel, que je projette ensuite en avant avec une explosion continue de lumière, l'agrandissant de nouveau, au-delà des limites de son agrandissement photographique ».

12. Wall réalisa ces œuvres dans sa cave.

13. Une autre image traite plus spécifiquement du fantastique : *The Vampire's Picnic* de 1991.

14. Cf. J. Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, op. cit., p. 325.

15. Cf. C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Écrits esthétiques*, coll. Domaine français, Paris, éd. 10/18, p. 188-208.

16. Cf. « L'académie intérieure, entretien avec Jean-François Chevrier » in J. Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, op. cit.

Cyril Thomas est doctorant en histoire de l'art contemporain à l'université de Paris-X Nanterre et membre du Centre de recherche Pierre Francastel.