

Le narrateur dans l'image. Analyse comparative d'une photographie de Jeff Wall et d'un texte de Walter Benjamin

Marie Fraser

Volume 29, Number 1-2, 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069678ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1069678ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fraser, M. (2004). Le narrateur dans l'image. Analyse comparative d'une photographie de Jeff Wall et d'un texte de Walter Benjamin. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 29(1-2), 65-74.
<https://doi.org/10.7202/1069678ar>

Article abstract

This article deals with the problem of text and image in contemporary art, as exemplified in a photograph by Jeff Wall called *The Storyteller* (1986). This image is analysed, taking as reference Manet's *Déjeuner sur l'herbe* as well as Walter Benjamin's essay of 1936 on the subject of the narrator. The main points in this comparative analysis are the role of the narrator both in text and image, oral tradition versus visual space, the concept of the picture and the tradition of story representation. The author proposes the idea that modernity introduced a major change in the art of storytelling and in the narrative function of image.

Le narrateur dans l'image. Analyse comparative d'une photographie de Jeff Wall et d'un texte de Walter Benjamin

MARIE FRASER, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Abstract

This article deals with the problem of text and image in contemporary art, as exemplified in a photograph by Jeff Wall called *The Storyteller* (1986). This image is analysed, taking as reference Manet's *Déjeuner sur l'herbe* as well as Walter Benjamin's essay of 1936 on the subject of the narrator. The main points in this comparative analysis

are the role of the narrator both in text and image, oral tradition versus visual space, the concept of the picture and the tradition of story representation. The author proposes the idea that modernity introduced a major change in the art of storytelling and in the narrative function of image.

À partir de la figure du narrateur, cet article propose d'examiner la fonction des récits et le problème de la narration dans l'image selon une double perspective: celle de la tradition classique, issue de la théorie aristotélicienne et appliquée au domaine de la représentation en peinture, et celle de la modernité, qui vient s'inscrire en rupture avec cette tradition. La réflexion que nous développons ici a pour origine une image photographique de l'artiste canadien Jeff Wall, qui reprend le titre d'un essai de 1936, où Walter Benjamin traite du narrateur dans l'œuvre de Nicolas Leskov. À l'image, si l'on veut, de la pensée du philosophe allemand, la photographie intitulée *The Storyteller*¹ (fig.1), mise en scène cinquante ans plus tard, en 1986, ne représente pas une histoire, du moins au sens habituel. Il s'agit plutôt d'une photographie qui parle de la perte de l'art de raconter. D'un côté, nous avons Walter Benjamin qui constate que la modernité entraîne le déclin du narrateur et de sa fonction dans la transmission des récits. De l'autre, nous avons Jeff Wall qui, en marge d'une image reprenant le grand format de la peinture d'histoire, « réactualise » le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* (1862–1863) de Manet et convoque, avec le geste anodin d'un coude déposé sur un genou, le moment-clé de l'art moderne marquant la fin de la peinture d'histoire et la naissance de la peinture moderniste. Par cette double référence à l'essai de Walter Benjamin et à l'œuvre de Manet, cette photographie offre une réflexion complexe sur la narration dans l'image qui nous permet de réévaluer ici, dans un contexte contemporain, la fonction des récits que le passage à la modernité a ébranlée et rendue problématique.

Beaucoup d'auteurs, de critiques et d'historiens de l'art ont analysé l'œuvre photographique de Jeff Wall, mais très peu (pour ne pas dire aucun) se sont intéressés aux implications narratives de ses images ou aux rôles particuliers des récits². *The Storyteller* est aussi une œuvre très connue, dont plusieurs ont souligné la référence au *Déjeuner sur l'herbe* et quelques-uns seulement au « Narrateur », sans vraiment traiter la réflexion qui s'y engage sur la fonction narrative des images et, surtout, sur les liens très étroits qui se tissent avec la pensée de Walter Benjamin³. À partir de cette photographie, nous allons aborder le problème de la narration tel qu'il se pose à la modernité avec

Manet, d'un côté, et avec Walter Benjamin, de l'autre. Bien que le peintre et le philosophe aient mis de l'avant des approches fort différentes, Jeff Wall suggère une forme de réconciliation sur le chantier de la modernité. En proposant une analyse comparative de l'image et du texte, cette problématique se développera selon un angle historique puis narratologique. La première question que nous posons concerne plus spécifiquement la crise moderne des récits que l'allusion au narrateur invite à réexaminer dans une perspective critique par rapport à la tradition de la représentation et de la peinture d'histoire. Nous nous sommes penchée sur la référence ou sur la « citation », pour parler un langage plus actuel et plus proche des procédés du récit, que Jeff Wall fait du tableau de Manet. La deuxième touche plus directement les enjeux soulevés par une transformation du rôle du récit provoquée par l'abandon de la fonction narrative traditionnelle au moment où advient la modernité. Plutôt que d'envisager Manet comme le modèle moderniste d'une liquidation des récits en peinture, nous proposons de penser l'impact du projet moderne sur l'activité narrative de l'art en fonction d'une mutation qui affecte non pas le récit lui-même, mais son rôle et son activité. Plutôt que de parler d'une fin ou d'une rupture radicale, nous souhaitons montrer, à partir de la figure benjaminienne du narrateur, que la narration de l'image peut se déployer autrement qu'à l'intérieur de son cadre classique et qu'elle peut ainsi donner lieu à d'autres formes de narrativité jusqu'ici absentes de l'histoire de l'art.

Avant de plonger dans une analyse plus détaillée, il est important de préciser que l'œuvre *The Storyteller* ne représente pas un cas isolé ni un cas-type pour penser une quelconque mutation des récits. Au cours des années 1980, soit cinquante ans après le texte de Walter Benjamin sur le déclin des formes orales traditionnelles, s'engage une autre réflexion qui touche encore une fois l'activité narrative mais qui s'inscrit cette fois-ci dans le cadre d'une postmodernité caractérisée par la fin des grands récits. Dans *La Condition postmoderne* publiée en 1979, Jean-François Lyotard constate à partir du XIX^e siècle, au moment où les « sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne », la perte des narrations à fonction de légitimation et d'émancipation mais non pas vrai-

Figure 1. Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, photographie couleur montée sur caisson lumineux, 229 x 437 cm, Francfort, Museum für Moderne Kunst.

ment celle des récits⁴. Cette fin marque, d'une part, un changement de statut du savoir engendré par l'informatisation de nos sociétés et, d'autre part, une mutation sociale et culturelle dans la perception de l'espace, du temps, de la communauté et du lien social. Jean-François Lyotard insiste pour spécifier que le postmoderne ne succède pas au moderne, qu'il ne s'y oppose pas, il y est déjà inclus. Caractérisée par une incrédulité à l'égard des métarécits, la postmodernité marque la fin des idéaux modernes et met en échec une pensée du progrès, laissant apparaître un doute radical qui nous force à « ne plus croire en la nécessité de légitimer une idéologie »⁵, ni même un récit. Ce déclin n'empêche pas, toutefois, que nous assistions de façon simultanée à une prolifération des petits récits, disséminés à travers la vie quotidienne.

La question que nous posons ici n'est pas uniquement celle de la crise de la modernité comme déclin progressif des idéaux communs ou de la fondation du sens de l'histoire, comme le suggère Jean-François Lyotard, mais celle du récit lui-même, c'est-à-dire d'un discours ou plutôt d'un mode de représentation lié jusqu'ici à la capacité universellement reconnue de dire, de décrire et d'inscrire le réel. Bien que Walter Benjamin soit considéré comme un penseur de la modernité et Jean-François Lyotard comme celui d'une postmodernité naissante et encore controversée, ces deux philosophes énoncent à cinquante ans d'intervalle et d'une manière extrêmement différente une transformation importante de la fonction narrative. Leur position sur les récits est sans doute irréconciliable, l'un s'adressant aux

discours scientifiques de légitimation, l'autre au conteur traditionnel, mais elles ont la qualité de témoigner du vertige épistémologique dans lequel entrent les récits avec la modernité⁶. L'art est également touché par cette mutation qui ne peut plus s'expliquer qu'en raison du projet moderniste, où la fonction narrative n'a pas d'autre choix que de s'invalider elle-même en s'achoppant à la question de la spécificité et de l'autonomie du médium. Le problème est beaucoup plus complexe, car la modernité affecte les récits dans leur activité, leur valeur et leur autorité, déstabilisant du même coup la fonction narrative de l'art.

Transformation et crise des récits à la modernité

Pour saisir les enjeux de la transformation des récits et de la fonction narrative, il faut revenir à Aristote qui, dans sa célèbre étude sur la poésie, entreprend un premier travail de définition en posant les fondements de la pensée classique à partir du modèle de la tragédie⁷. L'intérêt de revenir sur ce traité philosophique est double. Dans un premier temps, l'activité de la poésie est mise en parallèle avec d'autres formes de *mimesis*, tels que la peinture, le chant, la musique, la danse, qui se distinguent selon leurs « moyens de faire l'imitation ». Mais lorsqu'Aristote dégage les principes de fonctionnement et les concepts constitutifs du modèle tragique, il se trouve à poser d'une manière plus générale ceux de la poésie, voire à interroger le statut de l'art tout entier. Dans un deuxième temps, en définis-

sant la tragédie en relation aux autres genres poétiques, comme l'épopée, la comédie, le dithyrambe, il fait du modèle tragique le principe fondateur de toute composition poétique. En suivant l'argument de la *Poétique*, on peut voir également que l'activité et le fonctionnement du récit se précisent à partir de sa propre logique interne et de son principe de composition. En effet, si Aristote pose des limites à la narration, c'est que celle-ci doit se produire à l'intérieur d'un cadre temporel très précis suivant le principe d'unité d'action.

Les analogies entre la poésie et la peinture ont été reprises ensuite par Horace qui, avec sa théorie de l'*ut pictura poesis*, fait de la poésie une « peinture parlante » et de la peinture une « poésie muette », et par Alberti⁸. En 1435, dans son traité *Della pictura*, Alberti définit la notion d'*istoria* comme principe de représentation et d'imitation dont dépendent non seulement l'unité d'action et celle du tableau, mais aussi l'unité entre la *mimesis* et la *diegesis*. Il fait ainsi reposer la cohérence interne du tableau sur l'*istoria* en même temps qu'il postule un rapport de liaison, voire d'équivalence, du texte et de l'image. Alberti a souvent été comparé à l'Aristote de la *Rhétorique*. Mais en tissant des liens entre la *Poétique* et la notion d'*istoria*, il est possible de dégager avec plus de précision quel est le rôle de la narration et quelle place la conception classique du récit a pu jouer, dans l'histoire de l'art, autant sur le plan formel que sur celui de l'activité narrative. Tout comme Aristote, Alberti considère le récit comme un processus linéaire dont l'agencement des éléments implique un ordre logique et une unité. Telle que décrite au chapitre 7 de la *Poétique*, la fable est l'imitation d'une action unique, « complète et entière », « ayant une certaine étendue ». « Est entier, écrit Aristote quelques lignes plus loin, ce qui a commencement, milieu et fin »⁹. Ces quelques passages permettent de dégager les trois critères de la poétique (les unités d'action, de temps et de lieu) et de montrer que cette logique interne impose à la poésie de représenter une seule action qui doit se dérouler à l'intérieur de limites temporelles restreintes. Aristote précise d'ailleurs qu'en deçà et au-delà du début et de la fin, il n'y a rien. La fable repose donc ainsi sur une unité d'action mais, aussi, sur une unité d'objet. Il nomme *muthos* (ou disons, en langage moderne, l'intrigue) ce qui assure le principe de liaison de la narration. Lors d'une conférence présentée à Montréal, Samuel Weber proposait de penser la notion d'intrigue comme une totalité assumant également une fonction d'*encadrement*¹⁰, ce qui nous rapproche encore davantage d'un langage visuel et du rôle qu'Alberti devait lui attribuer à son tour dans son traité. Le récit y est défini en regard de la notion d'*istoria* qui impose d'emblée à la représentation un ordre logique et une unité d'action. Alberti transpose le principe d'organisation et de composition du modèle tragique qui dépend, lui aussi, de l'achèvement du récit et de sa résolution, mais en utilisant les moyens de la peinture et en se situant, cette fois-ci, à

l'intérieur des limites du tableau. Dans ce qu'Aristote désignait par *muthos* et Alberti par le mot *istoria*, il y a cette même exigence que l'intrigue soit d'ores et déjà bien nouée et bien encadrée.

Le projet moderniste en art va procéder à une remise en question radicale des visées du traité *Della pictura*, ébranlant le rôle narratif de la représentation picturale. Le texte de Lessing sur le *Laocoon* en représente un tournant canonique¹¹. Écrit en 1766, il pose les fondements théoriques et formels qui serviront à préciser les enjeux modernistes de la fin des récits en art à partir d'une séparation du texte et de l'image. Même encore aujourd'hui, peu d'ouvrages réussissent à traiter du problème de la narration sans s'arrêter, voire sans se heurter, à ce cloisonnement que Lessing a créé en distinguant les arts plastiques, comme arts de l'espace, de la poésie, comme art du temps. Renonçant à la rhétorique de l'*ut pictura poesis*, mais sans délaisser pour autant la vision d'Aristote dans la *Poétique*, Lessing oppose la peinture et la poésie en raison de leur « moyen d'imitation » propre mais, surtout, de leur rapport au temps car c'est en postulant une différence entre narration et description qu'il introduit cette séparation. La peinture impose à la narration de représenter un moment unique, de choisir dans l'histoire l'instant le plus fécond, laissant au domaine de la poésie le déroulement temporel de la description, soit son début, son développement et sa fin. Lessing établit ainsi ce qui deviendra un des thèmes majeurs du projet moderniste, non pas celui de la congruence (un rapport d'analogie ou de liaison) entre les arts, mais celui de leur différence. Au nom d'une spécificité formelle et d'une autonomie du médium, cette distinction va se radicaliser jusqu'à provoquer un interdit de la représentation et un abandon de la dimension narrative de la peinture¹². Évitant de remettre en question la validité de cette distinction ou encore de la dynamiser de nouveau, l'histoire de l'art se heurte au problème de la narration. Elle est prise, d'un côté, dans une logique de la représentation où s'articule le lien étroit entre récit et image et, de l'autre, dans la logique moderniste de la rivalité des arts, où s'opposent le visuel et le littéraire. Elle se prive ainsi de la possibilité de considérer la fonction narrative de l'image sans la présence du récit, c'est-à-dire de se rendre sensible aux intensités de l'image et aux jeux de figuration qui peuvent produire de la narration au-delà ou en deçà du concept de représentation, sans avoir recours au support du texte.

Du cadre à la marge

Par sa double référence à la figure du narrateur et au *Déjeuner sur l'herbe*, *The Storyteller* invite à reconsidérer la fonction narrative et le rôle du récit dans un contexte contemporain. Sans vouloir faire de Manet un des paradigmes modernistes de la fin des récits en peinture, on peut dire effectivement qu'à partir de

son œuvre la narration offre une résistance réelle. Avant d'analyser l'activité narrative de l'image de Jeff Wall, voyons tout d'abord certaines transformations que Manet introduit justement par rapport au concept classique pour les appliquer à un contexte de vie moderne. Parmi les sources du *Déjeuner sur l'herbe* identifiées par les historiens, figure une gravure de Marcantonio Raimondi intitulée *Le Jugement de Pâris*, exécutée en 1515-1516 d'après un dessin perdu de Raphaël. Le lien que l'œuvre de Manet entretient avec cette gravure est beaucoup plus complexe que notre analyse le laissera entendre; nous renvoyons donc à la lecture en profondeur qu'a proposée Hubert Damisch et dont nous suivons l'argumentation pour l'essentiel¹³. Au centre de la composition, le dessin représente le moment précis de l'action où le berger Pâris choisit Vénus comme la déesse la plus belle, au détriment de Minerve et Junon, en lui remettant une pomme d'or. D'autres figures et accessoires viennent s'ajouter à cette scène du *Jugement* où s'articule l'essentiel du récit. Si on suit cette description, la composition du *Déjeuner sur l'herbe* serait inspirée par le groupe situé en retrait à la droite de la scène centrale, dans la *marge* autrement dit. Cette marge est également retravaillée dans l'image photographique du narrateur, mais avec plus de force encore puisque Jeff Wall lui confère une charge critique et politique; nous y reviendrons.

Au niveau de la composition de l'image, le *Déjeuner* reprend de la gravure non pas la scène principale où se déroule l'action, mais un des deux groupes de figures représentés à chacune des limites du tableau. Hubert Damisch dira de ces deux groupes, que Vasari qualifiait d'« accessoires » et d'« accompagnement poétique du génie du peintre », qu'ils participent de la fonction de *parergon* (concept repris de Jacques Derrida), parce qu'ils n'ont rien à voir avec la scène du Jugement, même qu'ils lui « tournent ostensiblement le dos »¹⁴. Ces figures assument ainsi la fonction de cadre, de « bords » ou de limite, parce qu'elles se trouvent dans la *marge* et qu'elles apparaissent sans autre fonction dans la scène principale que de l'encadrer et de l'ornementer.

Pour des raisons fort différentes, Manet et Jeff Wall ont repris cette marge et l'effet de détachement qu'elle produit par rapport au récit du Jugement. Par exemple, dans le *Déjeuner sur l'herbe*, la figure de la femme nue qui dirige elle aussi son regard à l'extérieur du tableau correspond au personnage d'allure androgyne qui pose son coude sur son genou dans la gravure de Raimondi. Dans *The Storyteller*, la disposition des figures s'inverse grâce à un simple transfert de gestes de manière à ce que ce personnage devienne celui qui, encore le coude appuyé sur son genou, écoute ce que lui raconte une femme en face de lui. Si, pour marquer la fin de la peinture narrative, mythologique ou légendaire, Manet a repris ce fragment en raison de la distance des personnages par rapport à ce qui se passe ou à ce qui est raconté dans la scène, Jeff Wall transforme cette attitude en une

situation de parole et d'écoute, donnant ainsi au récit une tout autre fonction et une tout autre portée dans l'image. Manet avait déjà poussé à outrance (jusqu'au scandale) cet effet de détachement d'un des personnages qui, placé en retrait de la scène dans le *Jugement*, se désintéressait aussi des membres de son propre groupe en jetant un regard en dehors du tableau; c'est d'ailleurs Victorine Meurent qui joue ce rôle tout comme dans l'*Olympia*. Il s'agirait même en fait d'une double absence, puisque ce regard s'absente à la fois de la scène et du cadre, à la fois de l'histoire et du tableau. Quoique ce « fameux » regard de Victorine Meurent ait retenu une grande partie de l'attention du public et de la critique du Salon des Refusés, et qu'il ait contribué à la « réputation » de Manet, Jeff Wall le laissera étrangement pour compte. Des personnages qui forment le groupe rassemblé autour du narrateur aucun ne regarde à l'extérieur, ce qui provoque un retour dans la scène représentée. Et c'est d'ailleurs le narrateur qui occupe désormais la place de cette femme nue scandaleuse qui nous fixe délibérément. Jeff Wall ramène l'attention de ce personnage-narrateur, non pas seulement à l'intérieur du tableau ou de l'image comme telle, mais à l'intérieur de la scène placée totalement en marge, là où il semble, en effet et assez étrangement, se dérouler une action.

Quel est l'impact de ces transformations sur la fonction du récit? La question n'est pas simple à résoudre. La gravure de Marcantonio Raimondi, qui a servi de modèle à Manet, est bel et bien la représentation d'une histoire ou, si l'on préfère, d'une fable, d'un mythe. Peut-on dire tout simplement que *The Storyteller* rejoue quelque chose de ce récit par le biais de l'épisode marginal retenu dans le *Déjeuner sur l'herbe*? D'une œuvre à l'autre, que se passe-t-il dans l'ordre narratif et dans une logique de la représentation si, malgré les similitudes des compositions, aucune d'entre elles ne réfère à la même histoire, à la même fable, au même mythe, voire si ces images n'ont tout simplement pas le même rapport au récit?

En mettant en évidence un « refus de tout alibi poétique », selon l'expression d'Hubert Damisch¹⁵, le *Déjeuner sur l'herbe* établit d'entrée de jeu une différence fondamentale qui exclut toute idée de référence mythologique. Manet transforme un fragment repris en marge du *Jugement de Pâris* pour en faire le « sujet » principal de son tableau sans qu'aucune considération ne soit faite à la signification du mythe, voire à un quelconque récit. En ignorant de la sorte le contexte mythologique, il se trouve dans un même élan à évacuer toute référence textuelle et à montrer la réalité de son époque. Le scandale que provoque d'ailleurs l'exposition du *Déjeuner* au Salon des Refusés n'est pas dû uniquement au regard outrageant que Victorine Meurent jette sur le spectateur; il est dû également, et surtout, à l'absence de sujet évident. Le public est incapable d'identifier de quel récit, légende ou mythe, il s'agit. Hubert Damisch a finement remarqué que les figures utilisées par Raphaël comme « accom-

pagement poétique » pour « enrichir l'ordonnance de son tableau » ont souvent été reprises par d'autres peintres et à l'intérieur d'autres compositions à travers l'histoire. Manet singularise cet emprunt en travaillant uniquement à partir de la marge, sur le plan formel et narratif car, en transposant les figures, il les a aussi complètement arrachées à leur contexte mythologique. Ces figures sont « représentées » sans qu'aucun rôle ne leur soit attribué, tout comme elles demeurent sans identité. Ce doute quant à leur fonction narrative et leur identité se trouve intensifié par l'ambiguïté (l'objet même de la controverse) entourant les personnages, ceux-ci n'ayant aucun « statut » dans l'image, leurs gestes et leurs attitudes n'accomplissent aucune action. Manet met en scène, dans le contexte de la vie moderne, des figures qui nous apparaissent flirter de très près avec la marginalité.

On saisit mieux maintenant les motivations qui incitent Jeff Wall à reprendre ce groupe de figures un siècle plus tard, dans une mise en scène photographique où sont représentés des autochtones. Si on délaisse les aspects formels de l'image pour se pencher sur la référence à Walter Benjamin, force est de constater qu'il ne s'agit pas non plus de la représentation d'un récit ou d'un mythe, mais d'un essai philosophique sur la perte de l'art de raconter au passage de la modernité. S'il y a effectivement des traces de récit ou une quelconque matière narrative dans l'image, comme nous le verrons plus loin, ce n'est pas dans cette allusion allégorique à la figure benjaminienne du narrateur. Celle-ci sert plutôt de référence historique pour marquer la transformation du rôle et de l'activité des récits à la modernité. Il demeure que, par son titre, cette référence est fondamentale parce qu'elle met en place, au-delà de la portée que pouvait lui donner son auteur, la position narrative elle-même : soit le narrateur. Quelle serait donc, au moment où s'inaugure cette modernité hostile aux récits, l'analogie entre Walter Benjamin et Manet ou, plutôt, entre la réflexion que propose le philosophe sur le narrateur et les récits et ce qui est en jeu dans le *Déjeuner* ? Parmi tout ce qui a été dit sur Manet, c'est Aby Warburg qui offre à ce sujet la réponse la plus probante, lorsqu'il a perçu que le « *Déjeuner sur l'herbe* est, de tous les tableaux « modernes », celui qui pose les problèmes les plus difficiles à qui entend démêler les rapports que l'art de ce temps peut entretenir avec la tradition »¹⁶. Warburg permet ici de saisir la place indéchiffrable de la tradition chez Manet, où elle est moins l'objet d'un rejet que d'une transformation et d'une modification, comme Hubert Damisch l'a également souligné. Cette ambivalence dont parle Warburg aurait aussi pour conséquence d'affecter l'activité et le rôle du récit. Il y a chez Manet une déstabilisation de la fonction narrative qui a été comprise comme un abandon, alors que l'incertitude sémantique apparaît comme le symptôme d'une forme de narration ou d'intrigue moderne, plutôt que comme son invalidation. L'image de Jeff Wall pointe aussi cela, en

convoquant de nouveau et en modifiant à son tour cette tradition par des emprunts formels et, avec plus de force encore, par la référence au texte philosophique. En effet et à juste titre, Walter Benjamin est vu comme le philosophe qui s'est le plus penché sur le statut ambigu, voire dialectique, qu'entretient la tradition au sein de la modernité; son texte sur Nicolas Leskov témoigne de ces préoccupations philosophiques. Ne serait-ce qu'en regard de sa très grande attention aux pertes qu'entraîne la modernité, que ce soit la perte de l'aura (dans ses textes sur la photographie, le cinéma et Baudelaire) ou celle de la narration, Walter Benjamin travaille non pas tant sur le déclin de la tradition que sur ses résidus, ses vestiges.

Dans son essai sur le narrateur, il parle d'ailleurs d'une tradition précédant la représentation et la peinture narrative qu'incarne ici la gravure du *Jugement de Paris*, une tradition antérieure à la Renaissance: celle du conteur, qui nous ramène à la tradition orale. D'un côté, donc, Manet a complexifié et rendu problématique la tradition héritée de la Renaissance en travaillant dans la « marge de l'art classique » (cette fabuleuse expression est d'Hubert Damisch), marge qu'il faut entendre autant dans son indifférence à l'histoire que dans la possibilité qu'elle offre au peintre de travailler sur l'essence de la peinture. Walter Benjamin, de son côté, constate la perte de l'art de raconter, tout comme il remarquera, à propos de la photographie et du cinéma, une transformation de notre expérience de l'image et de l'œuvre d'art en raison de leur possible reproductibilité, en raison devrait-on ajouter de leur possible proximité¹⁷. Dans « Le Narrateur », il associe cette reproductibilité à un phénomène de masse, le roman, la presse et l'information, en soulignant que le déclin de l'art de raconter est d'abord tributaire de l'imprimerie¹⁸.

On pourrait se poser une dernière question en ce qui concerne les transformations qui se produisent d'une image à l'autre. En plus d'avoir servi de modèle et d'inspiration à Manet, la scène du *Jugement de Paris* n'aurait-elle pas d'autres liens avec la mise en scène photographique dans *The Storyteller*? Chacune des trois images attribue une importance différente au fragment et à la marge. En reprenant un élément « accessoire » au tableau et étranger à l'histoire du *Jugement*, Manet travaille dans la « marge de l'art classique » pour fonder l'origine de l'art moderne dans ce qu'Hubert Damisch nomme le « supplément »¹⁹. Jeff Wall travaille autrement cette marge en lui attribuant un sens critique et politique par la représentation de figures dites de la marginalité – une « communauté » autochtone – qu'il pousse complètement, de façon contraignante, voire oppressante, sur les bords et les limites du cadre non pas du tableau, cette fois-ci, mais de la perspective. Cette perspective est d'autant plus imposante – et pourquoi pas angoissante? – qu'elle dépend d'un *espace réel*: l'image est en effet la photographie d'une zone urbaine délimitée, d'un côté, par une rangée

d'arbres et, de l'autre, par la masse de béton d'une autoroute. Les personnages semblent même littéralement enchâssés dans l'espace perspectif que le cadrage de l'appareil photographique délimite mécaniquement au moment de la prise de vue.

Du concept de tableau au cadrage photographique, les marges ont encore chez Jeff Wall une fonction structurante d'encadrement, comme dans la scène du *Jugement*, en même temps qu'elles sont utilisées pour ce qu'elles renferment et impliquent de réflexion sur la marginalité, comme dans la scène du *Déjeuner*. D'une part, elles structurent l'espace photographique qui se construit mécaniquement à partir des limites déterminées par le dispositif de l'appareil; d'autre part, elles déplacent l'action et le lieu du récit, car c'est bien dans une des marges de l'image que le narrateur rapporte son message, raconte son histoire. L'atmosphère de la scène se trouve ainsi partagée entre des références historiques et l'extrême banalité du lieu, voire la pauvreté du quotidien contemporain. Rappelons que Manet initiait déjà ce « choc » dans le *Déjeuner* en traitant un sujet banal de façon « sérieuse », c'est-à-dire en citant les grands maîtres dans une composition de vastes dimensions. Reprenant le grand format de la peinture d'histoire, *The Storyteller* s'offre comme la représentation monumentale d'une culture des exclus: un groupe d'autochtones est réuni aux abords d'une autoroute, dans une de ces zones oubliées et marginalisées de la ville et de la culture modernes. Mais cet anachronisme montre aussi comment le tableau et l'histoire se retournent ironiquement sur eux-mêmes, tel un gant: historiquement associés à la perspective, les fondements du tableau de chevalet et de la peinture narrative n'ont pas de lien avec la culture et le passé autochtones, ni même encore avec son présent. Il s'agit d'une culture orale. Par cet effet de choc, le tableau se révèle non seulement comme le mode de vision et de représentation du monde occidental, mais aussi comme son double processus de monumentalisation et d'idéalisation. L'anachronisme permet ici de rendre évidentes les limites de la vision occidentale, non pas seulement au niveau physique et historique, mais aussi au niveau politique. Car cette zone où sont enchâssés les autochtones ne délimite pas seulement l'espace du tableau, les figures s'intègrent dans un espace social et un *no man's land* entièrement dominés par la culture occidentale moderne.

Les personnages de Jeff Wall évoluent presque toujours en périphérie des villes, dans des lieux qui sont habités et investis par une forme de marginalité sociale. C'est le cas de cette communauté en bordure d'une rampe de béton d'autoroute, comme le montrent également beaucoup d'autres images, dont les paysages panoramiques. Il y a chez cet artiste de Vancouver une fascination pour les effets du développement industriel et urbain sur le paysage nord-américain. Le *no man's land* qui côtoie la structure bétonnée dans *The Storyteller*, réitère, mais sur un mode urbain cette fois-ci, l'affrontement entre l'espace

de la tradition et celui de la modernité. Le phénomène d'étalement urbain, que le terme « *suburbain* », emprunté à l'anglais, cristallise de façon exemplaire, transforme en effet les campagnes aux abords des villes en des zones résiduelles. Il y a un rapport, comme l'indique Ferdinand Tönnies, entre la communauté traditionnelle qui s'oppose à la société moderne à peu près terme à terme, et la campagne qui s'oppose à la ville²⁰. Ce *no man's land* est donc une sorte de non-lieu, c'est le contraire de l'espace identitaire où se développe le sentiment d'appartenance à un territoire, à une demeure, à un chez soi, à une aire de communauté. En retrait du groupe autour du narrateur, se trouvent un homme et une femme représentés étendus sur des sacs de couchage; de toute évidence, ils ont fait de cette zone résiduelle et de ces vestiges de nature leur demeure temporaire.

Du fragment à la ruine

La marge utilisée par Manet pour peindre le *Déjeuner sur l'herbe* ne deviendrait-elle pas alors chez Jeff Wall autre chose qu'un « supplément »? Ces vestiges de la ville ne prendraient-ils pas plutôt des allures de ruines, ce qui est une idée plus benjaminienne que derridienne? La dimension fragmentaire que Walter Benjamin percevait, notamment dans l'allégorie, trouve d'ailleurs son expression la plus significative dans la ruine. On pourrait penser que la mise en scène photographique du narrateur se construit tout autant sur les ruines du concept de tableau que sur des ruines sociales, parce qu'elle requestionne justement la fonction d'encadrement du groupe de figures dans le *Jugement* et l'absence de récit dans le *Déjeuner*. En partant de la composition de figures sans véritable implication narrative et en évacuant la référence mythologique, Manet, par une sorte de parodie, se trouve à contester la supériorité du sujet – entendre ici du sujet classique. *The Storyteller* renverse encore une fois les propositions. Dans un texte publié en 1984, « *Unity and Fragmentation in Manet* », Jeff Wall analyse aussi l'œuvre du peintre moderne en termes de ruines, s'attardant plus particulièrement aux transformations historiques du concept classique de tableau, de son unité postulée, qu'il confronte sur le terrain de la modernité. Si Manet conserve le caractère monumental du tableau, l'espace classique idéal, c'est toutefois pour peindre des sujets qui lui sont totalement étrangers, soit des éléments de la vie moderne. Jeff Wall articule dialectiquement cette présence d'une fragmentation à l'intérieur d'un espace encore unifié dans une perspective marxiste; la peinture de la vie moderne se fait l'écho d'une forme d'éclatement dans la société occidentale moderne:

In and around the Salon, Manet demonstrates decisively that the radical antithesis to instrumental, ersatz unity is not simply fragmentation, the culture of montage and of the snapshot which is already apparent in Impressionist

informalism [...] Manet's alternative consists in the negative, almost memorializing unification of the image around a *ruined*, or even a *dead concept of the picture*. [...] The dead concept of the picture, when turned towards its immanent subject, « the painting of modern life », produces an image which is that of the mortification of modernity²¹.

Chez Walter Benjamin, l'idée de ruine énonce le récit perdu plutôt qu'il n'annonce sa fin, comme Jeff Wall semble vouloir l'introduire dans ce passage en prônant l'idée d'une mort de la peinture. Le texte sur Nicolas Leskov ne parle pas de la fin du récit, il traite de la figure traditionnelle du narrateur à partir de ses vestiges, de ses traces et de leur possible survivance. L'intérêt de Walter Benjamin pour l'écrivain russe sert à ranimer et à réactualiser des formes anciennes de narration qui se trouvent menacées par la reproduction et la communication de masse. C'est en termes d'éloignement dans le temps, de décroissance, de déclin, de chute ou encore d'incompatibilité avec des formes modernes, qu'il aborde les vestiges de l'art de raconter. Contrairement à Jeff Wall qui, dans ce passage, allie non sans contradiction le concept benjaminien de ruine à l'idée de la mort de la peinture, entendue comme sa fin, la ruine représente pour l'auteur de *l'Origine du drame baroque allemand*, une « vision inachevée »²² de l'histoire. « Les ruines, elles, ne disparaissent pas. Témoins, vestiges du passé (*Vergängnis*), elles parlent *au présent* et font appel à la mémoire »²³. Les ruines sont des fragments qui montrent le caractère destructeur de l'histoire.

Jeff Wall n'aborde pas non plus l'idée que la narration pose problème à partir de Manet. Pourtant, la mise en scène que propose *The Storyteller* n'annonce pas seulement une confrontation du principe d'unité de la représentation (que celle-ci soit ou non narrative et historique) à l'organisation du monde moderne occidental. Ce que nous souhaitons mettre en évidence ici, c'est qu'en reprenant le projet de la peinture moderne laissé inachevé par Manet, cette photographie questionne de façon plus générale la valeur et la fonction des récits, de même que leur principe d'unité, d'où la motivation à recourir au texte de Walter Benjamin sur le narrateur.

Le narrateur d'une scène muette

Confronté à cette photographie, on pourrait se poser la même question que le public scandalisé et pris d'un extravagant fou rire (l'expression est d'Hubert Damisch) devant le *Déjeuner sur l'herbe* lors de son exposition au Salon des Refusés: mais de quel récit s'agit-il? S'agit-il même d'un récit? Par une allégorie du narrateur, *The Storyteller* met en œuvre une forme narrative qui ne repose ni sur la représentation (au contraire, l'image renverse le concept de tableau qui en est le fondement dans la pensée

classique, comme nous l'avons vu), ni sur la configuration d'un récit. Nous ne savons pas de quelle histoire il s'agit. La seule chose que nous puissions affirmer avec certitude, c'est que quelque chose s'est passée, qu'une parole est transmise par la voix de ce narrateur et qu'elle trouve une écoute dans *sa* communauté. Le narrateur ne sert pas de lien ou de médiation entre nous et l'histoire racontée dans l'image; il rapporte *son propre* récit à partir d'une parole que la photographie ne peut transmettre. L'image demeure plongée dans une sorte de mutisme, car nous n'avons pas accès à ce qui est raconté. Ce silence n'est pas à proprement parler celui de l'image ou, pour jouer de la célèbre formule utilisée par Lessing: celui d'une « peinture muette ». On sait combien cette idée a fait du chemin, jusqu'à fasciner Georges Bataille, pour ne nommer que lui, qui disait que Manet avait réduit la représentation au silence sans détruire l'image²⁴. Ce silence ne saurait s'expliquer encore aujourd'hui uniquement par une quête de spécificité du médium, il concerne les récits d'une façon beaucoup plus générale. En contestant la supériorité du sujet, Manet plonge la peinture non pas vraiment dans le silence, mais dans une sorte d'incertitude sémantique²⁵. Jeff Wall pousse ce doute encore plus loin par l'entremise de son narrateur dont on ne sait pas ce qu'il rapporte. Si Manet rompt avec le sujet classique, Jeff Wall lui tente de réinscrire une matière narrative sans passer par la *mimesis* ni la *diegesis* pour ramener le récit à l'intérieur d'une communauté dont la forme d'expression traditionnelle est la parole. Le récit se déroule ainsi dans l'espace-temps de l'oralité que la visualité ne peut ici ni représenter ni retransmettre.

En traitant de la perte de l'art de raconter, *The Storyteller* est proche de la pensée de Walter Benjamin. Comme nous l'avons vu jusqu'à maintenant, cette perte se manifeste à travers une scène muette dont le narrateur occupe étrangement une position centrale même si, en termes d'espace, il figure dans la marge. En ce sens, la « référence » au *Déjeuner sur l'herbe* pourrait marquer la fin de la peinture d'histoire et expliquer l'utilisation du médium photographique pour poursuivre le projet moderne. L'usage de la photographie comme technique de reproduction incarnerait le même passage à la modernité en conservant un lien, mais souterrain, avec le passé. Chez Jeff Wall, le croisement de la photographie et de la peinture sert précisément d'ancrage historique²⁶; alors que, chez Manet, le réalisme du contexte (qu'on a souvent comparé à l'impact de la photographie sur la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle), qui demeure encore « encadré » par une structure picturale classique fondée sur un principe d'unité, sert à briser ce lien, c'est-à-dire à rompre avec le passé. Cette filiation et cette rupture sont portées toutes les deux par une interrogation sur le récit, son fonctionnement, son activité et son autorité, même si cette remise en question est fondamentalement différente pour Jeff Wall et pour Manet. En effet, le premier fait appel à la tradition orale

pour tisser ce lien, le second a recours à un réalisme de la scène pour briser l'autorité du sujet et du héros classiques. La présence du narrateur introduit non seulement une différence, elle ouvre sur l'espace de la parole et sur une autre tradition. Autrement dit, Manet relève d'une position moderne confrontant le modèle classique, alors que Jeff Wall effectue le mouvement inverse, comme à rebours, confrontant la modernité à la figure « archaïque » du narrateur. C'est dans ce jeu de confrontation que l'image devient politique et qu'elle propose une vision critique de la culture visuelle occidentale.

C'est aussi pourquoi nous sommes tous témoins qu'une parole est transmise malgré que la scène reste muette. D'une façon particulièrement étrange, mais typique des œuvres de Jeff Wall, la narration de l'image se constitue à partir de cette « parole qui fait silence »²⁷, un silence intraduisible dans l'espace visuel. Nous serions en fait devant un paradoxe, car ce n'est pas ce qui est dit ou raconté qui importe, c'est cette voix muette du narrateur qui (*se*) raconte. C'est donc le récit lui-même, sans considération pour son contenu ou son message narratif, qui permet l'expression de ce silence. Ce mutisme est ici celui d'une culture des exclus, des oubliés, des vaincus, pour parler encore une fois comme Walter Benjamin qui inversait, dans ses « Thèses sur la philosophie de l'histoire » (1940), la conception de l'histoire comme étant celle des vainqueurs. L'image du narrateur ne fait pas que signaler le vertige dans lequel entrent la narration et les récits au moment de la modernité et, devrait-on préciser avec Jean-François Lyotard, au moment de la fin des grands récits; elle expose aussi la mort du héros et du sujet classiques. Le narrateur échappe à cet héroïsme, il est un personnage sans identité fixe autant dans l'image que dans l'espace social. Nomade ou même *anonyme*, son rôle est beaucoup plus proche d'une performance de l'oralité, plus poétique ou littéraire et moins connotée sur le plan politique et social. Cette image provoque également la rencontre de deux préoccupations qu'on dit souvent contradictoires chez Walter Benjamin: ses réflexions sur la narration et ses thèses sur la philosophie de l'histoire. On voit pourtant que ce rapprochement est possible parce que la parole narrative et la conception benjaminienne de l'histoire reposent toutes les deux sur la transmission d'une *mémoire*²⁸.

Lorsque Walter Benjamin parle du narrateur, il insiste sur la transformation du récit, sur sa transmission, sa répétition, sa reprise et sa remémoration à travers le passé, le temps et la mémoire. Pour lui, la narration naît « à travers une série de versions successives »²⁹, elle ne s'achève pas au moment du dénouement. En référant au narrateur, Jeff Wall se trouve à introduire la tradition orale dans l'espace de la représentation qui est un lieu clos et spatialement limité. Nous ne voulons pas dire ici qu'il n'y a pas de lien entre le mythe et l'oralité; au contraire, le récit du *Jugement de Pâris* vient d'une époque pré-

homérique et est connu de la Renaissance grâce justement à l'oralité. Hubert Damisch a d'ailleurs retracé de nombreux exemples des modifications qu'a subies ce mythe à travers le temps, ses ajouts, ses retranchements, ses différentes interprétations par les poètes et par les peintres et graveurs. Nous voulons insister sur la transformation et sur l'ouverture qu'implique la transmission orale, transmission qui est totalement étrangère à la « visualité ». Au centre de la réflexion de Walter Benjamin, c'est cet inachèvement du récit qui sert à distinguer la littérature de Nicolas Leskov des formes narratives modernes, dont le roman et l'information qui procèdent d'un effet de clôture. Chacune des dix-neuf parties du « Narrateur » l'énonce d'une manière ou d'une autre. Voici ce que Walter Benjamin dit à la section VI:

L'art du narrateur tient à ce que l'histoire qu'il nous rapporte se passe de toute explication. [...] L'extraordinaire, le merveilleux, est conté au lecteur avec la plus grande précision, mais l'événement ne lui est pas imposé dans ses connexions logiques. C'est à lui d'interpréter la chose comme il l'entend. Le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation qui manque à l'information³⁰.

Le récit reste donc sans conclusion, il ne s'achève pas dans le temps présent. Dans l'image photographique, il se passe quelque chose, mais sans que l'histoire rapportée par le narrateur ne soit représentée, on ne peut pas l'identifier même par son titre, comme la peinture d'histoire le fait si bien. La parole qui est transmise ne trouve pas de résolution ni de dénouement, le narrateur laisse le verdict en suspens. Inversement, on pourrait dire avec une pointe d'ironie que le *Jugement de Pâris* met en scène de façon très précise le moment du verdict où le berger Pâris arrête son choix sur Vénus, personnifiant la beauté, au détriment de la force, de la sagesse et de la souveraineté qu'incarneraient Minerve et Junon à ses côtés. Le mythe renferme ainsi sa propre clôture, sa résolution comme le préconisait Aristote et le représentait Raphaël en « fixant » l'action au moment où le verdict tombe. Autant dans son sens étymologique que juridique d'arrêt et de sentence, le thème et le titre du Jugement représentent une forme paradigmatique du dénouement de l'intrigue. Dans l'image du narrateur, il se produit exactement l'inverse, le récit se trouve retardé et même suspendu dans une incertitude sémantique. Ce suspens confère un sens tout à fait différent, c'est-à-dire nouveau, à la narrativité de l'image. Entre « évoquer une histoire » et « convoquer l'histoire » viennent donc se superposer d'autres histoires, d'autres « versions successives » pour reprendre les mots de Walter Benjamin: celle du *Déjeuner sur l'herbe*, que le coude déposé sur un genou vient réactualiser, celle du *Jugement de Pâris* que Manet, comme plusieurs de ses contemporains, convoquait dans sa peinture mais par la marge, cherchant ainsi volontairement à « tourner le dos » à l'histoire.

Remerciements

Cet article s'inscrit dans le cadre de recherches doctorales menées grâce à une bourse du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH) et du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR). Il a tout d'abord fait l'objet, sous forme abrégée et légèrement différente, d'une communication présentée au 68^e Congrès de l'Acfas, Université de Montréal, 16 mai 2000.

Notes

- 1 Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, photographie couleur montée sur caisson lumineux, 229 x 437 cm, Museum für Moderne Kunst, Francfort; et Walter Benjamin, « Le Narrateur. Essai sur l'œuvre littéraire de Nicolas Leskov » (1936), dans *Essais II*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1983, p. 55–85.
- 2 Voir notamment Thierry de Duve, « The Mainstream and the Crooked Path », dans Thierry de Duve et al., *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1995, p. 24–55; Thomas Crow, « Profane Illuminations: Social History and the Art of Jeff Wall », *Artforum*, no. 31, février 1993, p. 62–9. Jeff Wall n'aborde pas les implications narratives de ses photographies, pas plus qu'il ne s'intéresse au fait que la narration devient problématique au moment du passage à la modernité, situation exemplaire chez Manet. Dans un texte qu'il écrit en 1984, « Unity and Fragmentation in Manet », il aborde, comme le titre le suggère d'entrée de jeu, la co-présence d'une unité correspondant au concept classique de tableau et d'une fragmentation qui met en échec sa cohérence interne sans traiter ou même percevoir le problème de la narration que Manet introduit du même coup. Voir Jeff Wall, « Unity and Fragmentation in Manet » (1984), repris dans Thierry de Duve et al., *op. cit.*, p. 78–89. Nous y reviendrons.
- 3 Le parallèle suggéré par le titre est fait explicitement par Jeff Wall en introduction du catalogue d'exposition Verena Auffermann et al., *Jeff Wall: The Storyteller*, Museum für Moderne Kunst, 1992, p. 7, ainsi que dans son entretien avec Jean-François Chevrier, « Jeff Wall. L'Académie intérieure », *Galleries Magazine*, février-mars 1990, p. 96–103. Mentionnons également Frédéric Migayrou, *Jeff Wall. Simple indication*, Bruxelles, la Lettre volée, 1995, p. 38. Rares sont les auteurs qui, toutefois, l'ont analysé. Thierry de Duve qui nous fournit sans doute l'étude la plus poussée de cette image photographique, autant sur le plan théorique qu'historique, discute longuement la citation faite de *Déjeuner sur l'herbe*, mais ne souligne à aucun endroit cette référence à la figure benjaminienne du narrateur.
- 4 Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979; et *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- 5 *Ibid.*
- 6 Nous ne voulons pas signifier ici que les thèses des deux philosophes sont ou différentes ou similaires. La tâche se révélerait impossible de faire de Walter Benjamin un auteur postmoderne avant la lettre. Nous retrouvons cette même mise en garde dans un ouvrage récent de Michael Löwy, *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 3.
- 7 Aristote, *La Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'édition « Les Belles lettres », collection des Universités de France, 1969.
- 8 Pour la théorie de l'*ut pictura poesis* comme fondement d'une théorie de la peinture, voir la traduction récente de la célèbre étude de Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, 1998; et Léon Battista Alberti, *De Pictura. De la Peinture* (1435), trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula Dédale, 1993.
- 9 Aristote, *op. cit.*, p. 39–40.
- 10 Communication de Samuel Weber, « Narrative, Media, Theatricality », présentée dans le cadre du Deuxième colloque du Centre de Recherche en Intermédialité, *La Sphère intermédiaire II. Le récit à l'époque de la culture médiatique : mutations et ruptures*, du 12 au 15 avril 2000, à Montréal. À propos du *muthos* défini comme principe d'unité sur lequel l'intrigue est fondée, voir également la lecture de la *Poétique* proposée par Paul Ricœur dans *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 66–104.
- 11 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), Paris, Hermann, 1990.
- 12 Le texte le plus significatif de cet interdit et de cet abandon est sans aucun doute l'article de Clement Greenberg, « Toward a Newer Laocoon », *Partisan Review*, juillet-août 1940.
- 13 Voir Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 1997.
- 14 *Ibid.* Voir plus particulièrement le chapitre « Le supplément », ainsi que les pages 193–99.
- 15 *Ibid.*, p. 66.
- 16 Aby Warburg repris par Hubert Damisch, *ibid.*, p. 202.
- 17 C'est effectivement une dialectique entre proximité et distance qui est en jeu dans la fameuse notion d'aura que Walter Benjamin développe à partir du phénomène de reproductibilité technique dans ses deux essais sur la photographie et le cinéma. Reproductibilité et proximité seraient ce qui caractérise notre expérience de l'image dans un monde moderne. Voir Walter Benjamin, « La Petite histoire de la photographie » (1931), dans *Essais I (1922–1934)*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1983, p. 149–68; et « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), dans *Essais II, op. cit.*, p. 87–126.
- 18 Il existe au moins un autre lien possible entre Walter Benjamin et Manet que nous ne pouvons aborder ici. La reproductibilité, l'imprimerie, la montée du roman et de l'information sont tributaires pour Benjamin de la montée de la bourgeoisie. Cet aspect, disons social ou politique, ne semble pas être traité par Warburg, on s'en doute, alors que Manet substitue programmatiquement des bourgeois aux figures mythologiques pour ses compositions.
- 19 Hubert Damisch définit ce concept de supplément comme un « trait purement ornemental » qui, au lieu d'intervenir pour faire fonctionner le récit dans le tableau, permet au peintre de travailler

- sur les propriétés même de la peinture. Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 115.
- 20 Voir les passages repris de Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories de la sociologie pure*, introduction et traduction de J. Leif, Paris, Presses Universitaires de France, 1944, dans Pierre Ansey et René Schoonbrodt, *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, Bruxelles, AAM Éditions, 1989, p. 440-46.
- 21 Jeff Wall, *op. cit.*, p. 88-9. C'est nous qui soulignons.
- 22 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 192.
- 23 Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative: Adorno et la modernité*, Éditions Klincksieck, 1996, p. 173.
- 24 La réflexion de Georges Bataille autour de Manet est motivée par cette fascination du silence de l'art qui permet la liquidation de la tradition (le sujet historique, la beauté idéale, la valeur morale) et celle du texte ouvrant ainsi à des possibilités infinies, voire au concept de liberté. Georges Bataille, *Manet* (1955), Paris, Flammarion Skira, 1983.
- 25 C'est sans doute là une des contributions majeures de l'histoire sociale de l'art. T.J. Clark, notamment, a montré qu'un des principaux enjeux de la modernité en art réside dans l'incertitude du sens et de la signification, plutôt que dans un abandon radical de la dimension narrative. Voir T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, p. 72 et 251. T.J. Clark a également soutenu que cette incertitude sémantique repose sur une déstabilisation de la vision, les « erreurs » de perspective notamment, très caractéristiques chez Manet, qui sont aussi des incertitudes quant à l'identité de celui qui voit, et quant à l'identité de la scène. Il y a chez Jeff Wall cette même dissociation de l'identité, le site retenu est un endroit sans identité justement, ni ville ni campagne, comme nous l'avons vu, un endroit déserté que s'est appropriée une communauté autochtone.
- 26 Très peu de commentateurs du travail de Jeff Wall ont abordé cette interdisciplinarité ou même encore l'idée que la photographie prendrait la relève (au sens benjaminien de l'*Aufhebung*) du projet pictural de Manet, à l'exception de Thierry de Duve; ce dernier tente de définir ce qui est moderniste dans la photographie. La majorité des historiens de l'art se sont cependant limités à traiter des images en relation avec la célèbre formule de Baudelaire du « peintre de la vie moderne ». Voici l'argument: « If Wall copes with the paradox of being the painter of modern life by being a photographer, then the paradox closes in on him as a double bind, and he does not escape the 'force of historical development' which has compelled painting to take the route to Modernism ». Voir de Thierry de Duve, « Mainstream and the Crooked Path », *op. cit.*, p. 29.
- 27 Nous empruntons cette expression à Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 208-9.
- 28 C'est là une question fort intéressante que nous ne pouvons malheureusement pas traiter ici. Nous nous limitons pour l'instant au récit. Il est effectivement très fructueux de travailler à l'intérieur des contradictions pour comparer les réflexions de Walter Benjamin sur la narration et celles sur le concept d'histoire. Mais, en fait, la difficulté que semble affronter le philosophe n'est pas d'articuler narration et mémoire, dans l'oralité, car les deux sont liées; c'est plutôt de mettre de l'avant une conception de l'histoire qui repose sur la mémoire, car ici les deux sont incompatibles. Voir de Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire » (1940), dans *Essais II*, *op. cit.*, p. 195-207; ainsi que la très belle analyse de Jeanne Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- 29 Walter Benjamin, « Le Narrateur », *op. cit.*, p. 67.
- 30 *Ibid.*, p. 62.