

« Jeff Wall : la mise en scène d'un paysage dé-naturé », par Camille Debrabant

Depuis ses premières œuvres conceptuelles conçues au début des années 1970, et notamment *Landscape Manual* – un ouvrage de 56 pages composé de banals clichés noir et blanc délibérément anti-esthétiques, pris depuis la fenêtre de sa voiture à la périphérie de Vancouver et accompagnés de textes retraçant les circonstances des prises de vue – le paysage est au centre des préoccupations de l'artiste canadien Jeff Wall. Doté d'une solide formation d'historien de l'art acquise à l'Université de Vancouver et au Courtauld Institute de Londres, ce fervent lecteur de Baudelaire et du *Peintre de la vie moderne* décide à la suite d'une visite au musée du Prado effectuée à l'été 1977 d'entreprendre la « reconstitution ou la réinvention d'une tradition picturale¹ », non pas par le biais de la peinture, mais au moyen de la photographie, qu'il considère comme le médium le plus adapté de l'époque.

Dès 1978, il met ainsi au point ce que Jean-François Chevrier² a appelé les « tableaux photographiques » : de grands cibachromes montés dans des boîtes en aluminium et illuminés par l'arrière, et qui par leur format rivalisent avec les monuments de la peinture d'histoire du XIX^e siècle et engagent comme eux le spectateur dans l'œuvre. Ici la photographie n'a pas valeur de trace indicielle ou d'enregistrement du réel, mais est employée au service d'une recomposition d'un moment vu, dans lequel il prête une attention particulière aux figures et aux lieux. À travers les figures, il s'intéresse plus précisément aux « micro-gestes » qu'il définit comme de très petits gestes compulsifs, automatiques et mécaniques, dont l'un des exemples les plus explicites est exposé dans *Mimic* en 1982. Quant aux lieux, s'il réalise certaines de ses compositions dans des espaces ruraux, il leur préfère cependant les paysages urbains, en particulier les scènes de rue et plus encore celles situées en banlieue, où il explore les marges de la ville, de Vancouver notamment, sa ville natale. Ces deux motifs réunis forment le genre parfait du paysage avec figures, réglé chez Wall par le critère de la « juste distance », qui instaure un équilibre entre un cadrage trop large qui écraserait les personnages et un cadrage trop serré qui ferait basculer l'image du genre du paysage à celui du portrait.

Confiant à Els Barents sa méthode de travail, il revient sur l'importance du site et sur sa portée allégorique: « Quand je prépare une image, je passe beaucoup de temps dans ma voiture à circuler dans la ville, en "repérage". Je cherche en général une certaine combinaison d'éléments, un certain type de rue, certaines typologies architecturales, etc. Naturellement, je cherche toujours avec une idée en tête. Mais cette idée qui est habituellement le concept de départ de l'image est complètement abstraite et vague. Donc la recherche a tendance à devenir de l'errance, une sorte de flânerie, qui pousse à la rêverie. Ce lieu [réel] est toujours plus complexe sur le plan spatial et pictural que je ne l'avais d'abord imaginé, toujours beaucoup plus intéressant et plus porteur d'inspiration. [...] Parfois le lieu est la première chose qui est établie, parfois c'est une personne ou même un objet [...] C'est une construction constituée d'un ensemble de choses réelles et qui, en même temps, sont toutes symboliques³ ».

Mais de sa ville natale, Wall ne brosse pas un portrait nostalgique ou idyllique, qui mettrait en valeur la spectaculaire topographie de Vancouver, nichée entre les montagnes

¹ *Jeff Wall, Tableaux*, cat. exp., Oslo, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 20 mars-23 mai 2004.

² Voir « Jeu, drame, énigme », in *Jeff Wall*, cat. exp., Chicago, Museum of Contemporary Art; Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume; Helsinki, Museum of Contemporary Art; London, Whitechapel Art Gallery, 1995, p. 17.

³ « Typologie, luminescence et liberté » (1986) dans *Jeff Wall*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

rocheuses et l'océan pacifique, célèbre pour ses sommets enneigés et ses cèdres majestueux ; au contraire, il n'en retient que des non-sites, des non-lieux, devenant des espaces de transition, de passage et milite pour la perception du paysage comme espace social, expression de la nature dominée par l'homme et finalement décrit d'une nature malmenée par la culture.

Et pour ce faire, il recourt à une savante mise en scène qui passe par une double mise à distance de son sujet, à la fois temporelle en différant la prise de vue, et iconographique en procédant par un détour par un référent historique. Dès lors, on peut se demander en quoi cette opération de reconstitution et de détour par la peinture sert sa critique sur la dénaturation du paysage ?

I – Un exercice de style maniériste ?

À un premier degré de lecture, le recours à la citation menace plutôt de desservir l'œuvre de Wall en la réduisant à de purs jeux formels d'érudition ; l'allusion, bien que séduisante, n'en serait pas moins gratuite. Ainsi suivant un procédé de reprise et de substitution, il s'agirait de reprendre la structure d'ensemble d'une œuvre source pour introduire la référence, comme dans *Storyteller* en 1986, où plus que le lieu, c'est la disposition des personnages – à la fois la reprise du groupe du *Déjeuner sur l'herbe* et le détail transposé de l'attitude de Victorine Meurent – qui évoque la composition de Manet. Rien de littéral dans cette interprétation, qui fonctionne plutôt comme un clin d'œil entre initiés capables de saisir l'allusion, pas uniquement à l'œuvre scandaleuse de Manet mais à toute une tradition élégiaque du paysage pastoral, inauguré par Giorgione avec *La Tempête*, prolongé par Titien et *Le Concert champêtre*, puis repris par Watteau et ses fêtes galantes, jusqu'à Manet ou Seurat et Matisse, etc. Dans cette perspective, l'œuvre fournirait alors une illustration très exacte de cette définition du paysage par Wall, pour qui « chaque paysage urbain ou naturel est une projection faite à partir d'espaces superposés et tissés dans la mémoire⁴ ».

Parfois, comme dans *The Drain* – repris ensuite dans *Still Creek* – le lieu est à lui seul dépositaire de la mémoire et de la référence, avec ce qu'il contient d'échos formels. Pourtant Thierry de Duve affirme que Wall a avoué n'avoir jamais de sa vie consenti de référence iconographique consciente à Cézanne : « J'ai toujours admiré Cézanne mais ne l'ai jamais vraiment étudié, sauf que je regarde ses tableaux chaque fois que je le peux. Je ne pourrais pas prétendre avoir jamais eu en tête des motifs ou des thèmes cézanniens, mais je pense souvent à lui quand je travaille à des compositions⁵ » – affirmation depuis contredite par la confrontation organisée au musée d'Orsay en 2006⁶. Il a donc découvert le site de sa photographie selon son habitude, en sillonnant la ville et ses environs en voiture, et l'a inconsciemment retenu selon de Duve par « un de ses effets de retrouvailles non reconnues analysées par Freud ». Il poursuit : « *The Drain* a été fait sur le motif mais le motif, en l'occurrence c'est une condensation mnémonique d'histoire et de nature ».

Avec *A Sudden gust of wind (after Hokusai)* de 1993, Wall procède différemment et s'approprie plus directement encore le modèle, découvert à travers une reproduction publiée dans le catalogue d'exposition de la Royal Academy de Londres de 1991, *Hokusai prints and drawings*, qu'il feuillette à la librairie du musée de Seattle. Wall tente ici de reproduire aussi

⁴ « Sur la fabrication des paysages », in *Jeff Wall*, Paris, Ensba, 2001.

⁵ Lettre de Jeff Wall datée du 20 avril 1995.

⁶ Entre *Rear View* de Wall et le *Pont de Maincy* du maître d'Aix.

fidèlement que possible la composition d'Hokusai, dont le schéma dicte complètement la mise en scène de la photographie, du choix du lieu à celui des personnages. Au cours de la reconstitution dans une ferme de canneberge aux abords de Vancouver entre octobre 1992 et mars 1993, il effectue une centaine de clichés, ensuite utilisés pour le montage. À partir du début des années 1990 (exactement dès *The Stumbling Block* en 1991), il commence à utiliser l'ordinateur pour la composition et la manipulation de ses images.

Et si, comme le défend Thierry de Duve, les procédés de Wall se situent bien « aux antipodes de la pratique citationnelle qui domine chez les artistes qui comme lui sont issus de l'art conceptuel, aux antipodes de la citation conçue comme objet trouvé ou comme *ready-made* de l'appropriation, de la rephotographie, de l'art des guillemets⁷ », quelle fonction assigner à ce réemploi dans son œuvre ?

Les exemples précédemment passés en revue semblent éloigner l'idée du jeu de piste, dont l'unique enjeu serait de retrouver la source, puisque quand celle-ci n'est pas livrée dès le titre *After Hokusai*, elle fait l'objet d'un essai rédigé par l'artiste, auteur par exemple de « Unité et fragmentation chez Manet », qui nous oriente vers une autre piste : celle d'un réemploi guidé par « des intentions théoriciennes⁸ », reprendre les mots de de Duve, commentant *Diatribes*.

II – Les « intentions théoriciennes » du réemploi comme outil théorique de construction d'un genre

Dans un texte intitulé « Sur la fabrication des paysages », l'artiste indique poursuivre deux buts à travers sa pratique de paysagiste : d'une part l'étude du « processus d'implantation », d'autre part la recherche d'une définition personnelle du genre du paysage. Or c'est le même impératif analytique qui régit son rapport à l'histoire de l'art, lorsqu'il décrit *Picture for Women* comme un « remake » du *Bar des folies Bergères* de Manet, « commenté et analysé dans une nouvelle image pour essayer d'en dégager la structure interne⁹ ».

On comprend à travers cette déclaration que le passage par la citation participe de sa recherche de définition du genre du paysage, en même temps qu'il l'aide à résoudre des problèmes formels et picturaux, ce qu'il confirme à Catherine Francblin dans un entretien pour *Art Press* mené en juillet 1995 : « La peinture de Manet ou d'Hokusai m'aide à comprendre comment sont faites les images. Les problèmes de composition, d'échelle, de couleur, et même les sujets sont communs à la peinture et à la photographie. Si je m'intéresse essentiellement à la peinture figurative, illusionniste et perspectiviste – la peinture qui, en Occident, a occupé la scène pendant des siècles –, c'est que la photographie est un art de la représentation ; c'est de cette peinture que j'apprends plus¹⁰ ».

Pour comprendre comment la confrontation lui permet de résoudre, et peut-être même de dépasser, les problèmes réglés par ses prédécesseurs, étudions maintenant plus en détail et sur un plan formel et plastique cette fois ces reprises. Tandis qu'il s'agissait dans un premier temps de mettre en évidence les similitudes entre l'œuvre source et la variation sur le motif proposée par Wall, il faut désormais les revoir toutes deux à la lumière des altérations et des déplacements proposés par l'artiste.

⁷ « Le photo-peintre de la vie moderne », *Jeff Wall*, London, Phaidon, 2006, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ « Typologie, luminescence et liberté », *op.cit.*, 2001, p. 56.

¹⁰ *Art Press*, H.S. n° 16, juillet 1995.

Alors que *Storyteller* reprend la composition triangulaire du *Déjeuner sur l'herbe*, ses sommets ne sont plus formés par les trois personnages comme chez Manet, mais la pyramide de Wall enferme un vide et les personnages sont rejetés en marge de la composition, de la même façon qu'ils sont rejetés aux frontières de la ville. Dans la photographie, les rôles des protagonistes se trouvent inversés, de sorte que l'attitude de Victorine Meurent est adoptée par l'homme situé au centre du groupe entourant la conteuse accroupie, qui hérite ainsi de la position dynamique de l'artiste à demi-étendu dans la peinture, tandis qu'à l'arrière-plan enfin, la femme vêtue de blanc et à demi-retournée rappelle la nymphe surprise de Manet. De plus, Wall procède à une mise à distance des personnages et s'en explique dans son essai intitulé « Sur la fabrication des paysages » : « En faisant des paysages, nous devons nous reculer à une certaine distance – assez loin pour nous détacher de la présence immédiate d'autres personnages (figures), mais pas au point de perdre la capacité de les voir comme des agents dans un espace social ».

À son tour, il prolonge le processus de désacralisation initié par Manet qui substitue ses contemporains aux dieux et autres héros mythologiques, Wall remplaçant ces figures « sacrées » de l'artiste et du modèle par des exclus, des membres de la communauté amérindienne, au centre d'un débat ethnique au Canada. Devenus les parias de cette société ultra-industrialisée, ces nomades privés de lieux de vie – ainsi que le rappelle le sac de couchage sur lequel est étendu l'homme vêtu de rouge ou le feu de camp éteint – sont victimes d'un phénomène d'exclusion, que laisse pressentir l'amenuisement du groupe : d'abord composé de trois membres en bas à gauche, puis de deux à l'arrière-plan et enfin complètement éclaté et réduit à la solitude de l'homme isolé à droite, déjà réfugié sous le pont comme une préfiguration de la misère qui succède à la marginalisation.

Chez Wall, le processus de modernisation passe par l'industrialisation du paysage, dont les composants naturels (pelouse ou arbres) sont symboliquement situés en contrebas d'une pente, dominée par le béton de l'autoroute avec son imposante pile de pont et les panneaux de signalisation situés à l'endroit du point de fuite. Au premier plan, hors champ, on devine encore la voie de chemin de fer à la présence des câbles qui traversent de part en part la composition.

Ainsi Wall organise-t-il dans cette œuvre un violent choc des cultures où la vie en communauté et la tradition orale des Amérindiens, incarnée par la figure « archaïque » du conteur, s'opposent au monde moderne et industrialisé, dans lequel les voies de communication ont remplacé la communication.

Parmi les altérations opérées dans *The Drain*, on note la condensation des différentes arches du pont de Cézanne en une seule, le déplacement du reflet de l'arche de gauche au centre de la composition pour former cette « bouche en canon de fusil » que relève de Duve. Au nombre des similitudes, il faut compter avec le rappel des pierres sèches de l'arcade de droite dans le tablier de pont, la reprise du motif de l'arbre à gauche ou la transposition du reflet ovale blanc de cette mystérieuse tache dans l'eau. Avec l'ajout des deux adolescentes, Wall oriente la lecture de l'œuvre vers une dimension métaphorique, où l'écoulement évoqué par le titre fait allusion aux menstrues et à la découverte de la féminité – allusion d'autant plus pressante qu'on a fait valoir la ressemblance entre la jeune fille de droite et Victorine Meurent.

Enfin, outre que *A Sudden gust* met en scène cinq personnages contre les quatre présents dans l'estampe d'Hokusai, il substitue au paysage rural un paysage de montagne et répond à la composition tout en courbes de l'artiste japonais par un paysage ostensiblement plat, fait de lignes droites pour l'horizon, d'un cours d'eau résolument rectiligne, comme le

sont aussi les parcelles du champ démembré. Alors que dans la gravure, les personnages semblent parfaitement intégrés au paysage, ils y sont volontairement extérieurs dans la photographie, où ils arborent un air théâtral. La mise en scène de cette mascarade est d'ailleurs explicitement dénoncée par le personnage de gauche, une femme travestie en homme et trahie autant par son écharpe colorée que par ses ongles vernis.

Mais c'est sans doute dans *Diatribes*, où Wall rencontre Poussin, que ses « intentions théoriciennes » sont les plus manifestes, comme il l'explique à Els Barents : « J'étais à la recherche d'une route droite à la périphérie de la ville et je n'arrivais pas à en trouver une. Et puis, finalement, j'ai vu cette allée courbe et j'ai pensé "C'est ça". C'est quelque chose de plus ou moins inconscient, on ne le connaît pas d'avance mais on le reconnaît à l'expérience. [...] Quand j'ai reconnu cet espace, cette allée, j'ai aussi reconnu une quantité d'autres choses que je souhaitais dans l'image mais dont je n'avais pas conscience avant. Je me suis rendu compte que cette route créait une situation spatiale qui rappelait fortement les paysages classiques de Poussin¹¹ ».

En lieu et place de la nature verdoyante qui entoure le *Paysage avec Diogène* de 1648, Wall inscrit ses figures dans une friche désolée, où la végétation reprend ses droits au milieu de décombres jonchant le terrain vague, le long du chemin. Et plutôt que les imposants palais italiens, il anime l'arrière-plan de modestes pavillons de banlieues, érigés parmi les pylônes électriques.

Mais de l'avis de de Duve, « en "zoomant" sur le coin inférieur droit du *Paysage avec Diogène* de Poussin, Jeff Wall a magnifié les agents sociaux au détriment de l'espace social, parce que l'intention politique de *Diatribes*, la leçon de la fable, accessible à qui possède non son Plin et son Virgile mais son Walter Benjamin et son T.J. Clark, l'a emporté sur les considérations plastiques¹² ».

Est-ce à dire qu'en resserrant son cadrage sur ses trois figures, Wall a transgressé le dogme de la « distance juste » et franchi le seuil qui le fait basculer du genre du paysage à celui du portrait ? Quoi qu'il en soit, cette remarque invite à reconsidérer le réemploi : mieux qu'un simple outil analytique utilisé dans la construction du paysage, il devient l'instrument privilégié de l'engagement critique de l'artiste et de ce que Thomas Crow a théorisé comme la « Social History of art ».

III – Le réemploi au cœur du « Social history of art »

La confrontation engagée par Wall appelle la comparaison, où joue à plein l'effet de contraste entre une nature intacte et généreuse, incarnée par le *Déjeuner sur l'herbe* ou les paysages de Poussin, et cet espace pauvre et désolé mis en scène par Wall. À cet égard, l'étude du choix des modèles est particulièrement intéressante pour autant que l'artiste aurait eu beau jeu de privilégier des références faciles, telles les vastes paysages romantiques de Caspar David Friedrich ou de faire appel à l'esthétique de la ruine développée par Hubert Robert au siècle précédent.

Au lieu de cela, il retient des œuvres de la seconde moitié du XIX^e siècle, contemporaines de la deuxième révolution industrielle, de l'avènement de la photographie mais aussi du développement du chemin de fer, de l'automobile ou de l'électricité – autant de découvertes liées au progrès technologique qui transforme et affecte le paysage.

¹¹ « Typologie, luminescence et liberté », *op.cit.*, 2001.

¹² *Jeff Wall*, 2006, p. 44.

Robert Linsey analyse ainsi dans *The Storyteller* la pertinence du recours à Manet, qui marque une étape décisive comme premier signe du changement du rapport entre l'homme et la nature, illustré par l'inadéquation de ces personnages dans le paysage : à l'heure où la campagne commence à s'industrialiser et à s'urbaniser, le paysage pastoral moderne est caractérisé par son inconfort. La juxtaposition avec le modèle originel, offrant un exemple de relation harmonieuse entre l'homme et la nature, accuse la rupture, rendue plus évidente encore par le rapprochement suggéré par Thomas Crow dans « Profane illuminations¹³ » entre *Diatribes* et les *Confins de Paris* de Van Gogh (1886). À première vue anachronique, l'intervention de Wall, qui consiste à enregistrer ces changements de l'époque dans le paysage, n'est que la préfiguration de cette rencontre entre nature et culture.

Avec ces différents exemples, il fustige la dé-naturation du paysage, marquée par les traces de l'activité humaine, qui souille aussi bien la terre avec le béton et les déchets présents dans *Storyteller* ou *Diatribes*, qu'elle ne pollue l'eau dans *The Drain* (où la bouche d'égout rejette des eaux sales et savonneuses) ou l'air dans *A Sudden gust...*

Et de cette dégradation des rapports entre l'homme et la nature dépend aussi la dégradation de ses conditions de vie. C'est ainsi qu'à moitié envahie par la végétation, à moitié détruite par la civilisation, la banlieue devient un endroit impropre à l'habitation et donc cristallise les inégalités. Wall instaure une équation entre l'harmonie avec la nature et le bonheur et établit un lien direct de causalité entre le développement de la société de consommation à l'ère capitaliste et les problèmes de société tels le racisme, l'exclusion, l'exploitation, la pauvreté, l'absence de parité entre les sexes, etc.

Intentions et perspectives ?

Le détour par la peinture serait donc pour Wall le moyen de prendre acte dans ses photographies de la vitesse de destruction opérée en près d'un siècle. Mais au-delà du constat, l'œuvre conserve une part d'énigme que relève J.-F. Chevrier¹⁴, quant à ses intentions notamment, que ne lèvent pas les nombreuses déclarations de l'artiste affirmant : « L'idée est à la fois de récupérer le passé – le grand art des musées – et, en même temps, d'être par un effet critique dans la spectacularité la plus *up-to-date*. Cela donne à mon travail sa relation particulière à la peinture. J'aime à penser mes images dans une opposition spécifique à la peinture¹⁵ ».

On peut dores-et-déjà écarter toute forme de nostalgie passéiste même si l'artiste s'amuse de l'ambiguïté du titre de *Restoration*, qui met en scène la remise en état du *Panorama Bourbaki* de Lucerne, immense peinture sur 360 degrés, réalisée vers 1880-1881 par Édouard Castres. Dans un entretien avec Martin Schwander, Wall ironise en effet sur la « connotation post-révolutionnaire, voire contre-révolutionnaire » du titre de l'œuvre et reconnaît que « l'ambiguïté du titre l'intéresse, l'idée que le panorama et le "régime" de représentation où il est engagé pourrait être assimilé à un *ancien régime* que, paradoxalement, nous préservons voire ressuscitons, que nous ramenons à la vie¹⁶ ».

Et s'il devait être jamais question de restauration dans l'œuvre de Wall, ce serait, de l'avis de Norman Bryson et de Thierry de Duve, celle de la hiérarchie classique des genres traditionnels – du portrait à la peinture d'histoire en passant par le paysage ou la nature morte. En jouant les œuvres de Manet et d'artistes de la fin du 19^e siècle, c'est comme si l'entreprise de Wall consistait, selon l'analyse de Norman Bryson¹⁷ à retourner, au point de

¹³ Publié dans *Artforum* en février 1993.

¹⁴ Dans « Jeu, drame, énigme », *op. cit.*, 1995.

¹⁵ « Typologie, luminescence et liberté », *op. cit.*, 2001.

¹⁶ « Entretien avec Martin Schwander », *Jeff Wall, op. cit.*, 2006.

¹⁷ « Too near, too far », *Parkett*, n° 49, 1997.

rupture de l'histoire de la peinture entre Manet et les post-impressionnistes, quand la hiérarchie académique des genres s'effondre sous la pression historique. À partir de ce moment critique de l'histoire de la peinture, il imagine une histoire alternative dans laquelle les genres auraient miraculeusement survécu à leur désintégration, précipitée par le modernisme et conclue par son impasse. Comme si d'après de Duve, l'enjeu pour Wall, sans pour autant désavouer le modernisme, était d'emprunter un « sentier très étroit [celui du genre] par lequel il tente de faire passer le programme iconographique de la peinture de la vie moderne pour qu'il ne se perde pas dans le cul-de-sac où l'a conduit l'autoroute moderniste du *mainstream* ».

Restoration offre aussi l'espoir, également entrevu dans cette affirmation de Wall : « Je désire à la fois représenter la surface abîmée de la vie et son opposé, la possibilité d'une autre vie » – la possibilité d'une vie où la nature reprendrait ses droits, comme on le pressent déjà dans *A sudden gust...*, où un fort coup de vent balaie l'activité humaine, symbolisée par la dispersion des dossiers et qui se confirme dans un montage numérique postérieur intitulé *Flooded grave* et daté de 1998-2000, où l'on découvre une tombe ouverte et remplie d'eau qui recrée l'écosystème marin.

De façon cynique, elle semble indiquer que le retour à l'ordre naturel dépend de la disparition de l'homme, au contraire de *Tattoos and shadows* (2000), où Wall délivre un message plus optimiste privilégiant une sereine cohabitation entre l'homme et la nature avec ces trois personnages assis à un endroit ombragé d'un jardin, où les jeux d'ombre et de lumière redoublent les tatouages dessinés sur leurs bras, tandis que leur pose rappelle de célèbres peintures du 19^e siècle, de Manet ou Gauguin. Ici, le parallèle n'est plus destiné à mettre en évidence un processus de détérioration de la nature, mais laisse entrevoir une possible réconciliation.

Loin du prétexte ou de la digression gratuite et décorative, le passage par l'histoire de l'art « reparcour[ue] à travers ses archétypes n'est pas, pour Jeff Wall, un but en soi » comme le rappelle Catherine Francblin, mais demeure toutefois nécessaire, de l'avis de l'artiste lui-même qui confie à T.J. Clark qu'« aucune de ses œuvres n'aurait pu être conçue sans l'agitation de l'histoire de l'art » – passage nécessaire parce qu'il réactive notre mémoire et entraîne un processus affectif de reconnaissance, dans lequel « tout se passe, en effet, comme si le déjà-vu n'était, dans ses photos, qu'un support, qu'un médiateur indispensable à l'expression de la réalité. Comme si le déjà-vu n'était pour lui qu'un agent de transmission du jamais-vu¹⁸ ».

¹⁸ C. Francblin, « Jeff Wall, la pose et la vie », *Art Press*, n° 123.