

Julien ZANETTA

## VOIR LA PEINTURE EN ICONOCLASTE: JEFF WALL ET *LA MORT DE SARDANAPALE*

**Abstract.** In the Salon of 1827, Eugène Delacroix presents a painting that will create a scandal: *The Death of Sardanapalus*. Crudely depicting the death of an Assyrian monarch that decides to destroy his possessions before committing suicide, Delacroix's work emblemizes the romantic aspirations, against the neo-classical canon. More than a hundred and fifty years later, Canadian photographer Jeff Wall adapts this painting in one of his first notable oeuvre: *The Destroyed Room*. Showing a ransacked and ravaged chamber, this work precisely recreates the atmosphere of the *Sardanapalus*, through the lens of iconoclasm. By doing so, Wall both offers a tribute to Delacroix, and presents a reflection on his own art: iconoclasm, against common ideas, can be a perpetuation of a tradition, a prolongation of the reflection for art's sake.

**Keywords.** Romanticism, adaptation, photography, memory.

Au Salon de 1827, un tableau, accepté à la dernière minute, fascine, dérange et draine une foule de réactions diverses. La violence du sujet associée à la manière dont il est peint oppose cette œuvre aux productions de la troupe néoclassique. L'auteur, Eugène Delacroix, est un jeune artiste qui n'en est pas à son premier scandale. Le sujet, *La Mort de Sardanapale*, est une adaptation de la légende de l'indolent roi de Ninive qui, assiégé, se suicida, précipitant avec lui son empire. Cette légende avait récemment fait l'objet d'une pièce de Lord Byron (*Sardanapalus, a Tragedy*) publiée en 1821 et dédiée à Goethe. Cent cinquante ans plus tard, un photographe canadien, Jeff Wall, adapte à son tour la toile de Delacroix. L'œuvre nouvelle qui émerge de ce travail – *The Destroyed Room* – reprend le mythe en lui ajoutant une réflexion contemporaine tant sur le principe de transposition que sur la capacité de la photographie à le réaliser. Nous allons nous intéresser au mode d'adaptation de cette légende à



travers deux époques différentes, et voir comment le passage d'un médium à l'autre s'est opéré, comment le message a pu évoluer tout en gardant une même trame. Nous aborderons, dans un premier temps, le mouvement réalisé par Delacroix du texte à la toile, ainsi que le contexte de sa réception. Puis, nous analyserons plus précisément ces deux images dans leur dialogue. Le dernier mot sera laissé à Jeff Wall qui achèvera le trajet en nous renvoyant une ultime fois à Delacroix, son *Journal* et le rôle capital de la mémoire dans leurs œuvres respectives.

### De la légende au Salon: Delacroix et le *Sardanapale*

«Aujourd'hui à l'atelier: trouvé le fond.»<sup>1</sup>  
Delacroix

Dans le cas de Delacroix, comme à de nombreuses reprises au long de sa carrière, le sujet du *Sardanapale* est tiré de la littérature et fonctionne comme une sorte

d'*ekphrasis* inversée, ou plutôt comme la mise en image élogieuse d'un texte (et de son auteur, que Delacroix admirait profondément à en croire les notes de son journal et ses autres adaptations). Byron, quelques années auparavant, avait déjà isolé le sujet du mythique roi de Ninive, repris de la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile. Le rendant, dès les premières didascalies, «efféminé», il façonna un Sardanapale amoureux du beau jusque dans l'acte de sa mort, suivant parfaitement les préceptes d'un «dandy bourgeois»<sup>2</sup>. Ses discours dressaient une philosophie de vie hédoniste qui prenait tout son sens dans l'acte final. Enfin, toute l'histoire était construite autour du mythe principal, résumé comme une anecdote: plutôt que de mourir dignement au combat et voir ses biens pillés, Sardanapale monte un gigantesque bûcher où tous ses biens sont brûlés et ses esclaves assassinés.

1 Eugène Delacroix, *Journal: 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 83.

2 «Byron's conception of Sardanapalus transforms the monarch into a bourgeois dandy», Jack J. Spector, *The Death of Sardanapalus*, Art in Context, Allen Lane, 1974.

Dès lors, Delacroix avait en sa possession le sujet parfait à plusieurs titres. Tout d'abord, la personne de Sardanapale, façonnée par Byron, constituait un emblème du romantisme naissant: en vivant une vie débauchée (sa légendaire devise: «Mange, bois, divertis-toi, tout le reste n'est rien») tout en cultivant le raffinement, en refusant la souffrance entraînant ainsi un massacre de telle sorte qu'aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne lui survive»<sup>3</sup>, il incarnait une vie idéale, entre l'éternelle tentation de l'*otium* et la beauté noire et terrible de l'ultime moment. Le personnage, tout comme l'expression qui s'en inspire («sardanapalesque»), employée dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, incarne l'hyperbole au même titre que «babylonien» ou encore «pharaonique». Ajoutons à cela la fascination d'un «Orient indéterminé», alors en vogue, qui dégageait «sensualité, promesse, terreur, sublimité, plaisir idyllique, énergie intense»<sup>4</sup>.

Ensuite, du point de vue de l'image, Delacroix n'avait pas même à opérer un choix quant à la scène à représenter. La légende du roi se fonde en particulier sur sa manière de mourir. Notons à ce propos, et nous aurons l'occasion d'y revenir, que le titre du tableau de Delacroix est bien *La mort de Sardanapale*. Or, ce titre englobe déjà la suite de l'action car, *a priori*, le principal intéressé n'est pas encore mort mais plutôt

pris dans la mélancolique contemplation de sa fin imminente. Delacroix représente bien le «moment le plus fécond», pour reprendre la célèbre formule de Lessing<sup>5</sup>, ou encore «l'instant décisif» comme dira le photographe Henri Cartier-Bresson; c'est-à-dire la condensation de la narration en un moment précis qui mêle les temporalités. En effet, nous pouvons voir à la fois le faste passé des orgies de sa cour, la brutale scène de la tuerie présente et la fumée sur les remparts de Ninive présageant du futur sac de la cité. Diderot, dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, l'avait déjà souligné: «J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui l'a précédé et des annonces de celui qui suivra.»<sup>6</sup> Tout réside donc dans ce moment arrêté où le regard de Sardanapale se pose sur ce qui a été sien. Il voit son monde s'écrouler avant de le rejoindre.

La représentation du carnage permettait aussi à Delacroix de déroger à certaines règles de décence quant au sujet et à la manière. *Sardanapale* lui offre la possibilité d'exprimer une esthétique particulière encore plus fortement que dans ses précédents travaux (*La Barque de Dante* en 1822, puis *Les Massacres de Scio* en 1824 avaient déjà suscité violence et controverse). L'absence de mesure, le

3 E. Delacroix, *Livret du Salon de 1827*, cité in *Europe* n° 408, Avril 1963, p. VI.

4 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 141.

5 Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 2002, p. 21.

6 Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* dans *Ceuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 776.

rejet du dessin néo-classique, la cruauté de la scène doublée de sa tension érotique et la cruauté des couleurs opposées à la placidité de l'expression sont autant de critères revendicatifs qui écartent cette œuvre du canon, lui faisant ainsi prendre la valeur d'un manifeste. De fait, la réception de ce tableau est éloquente: «possédé», «sauvage», «fou», les qualificatifs sont ambigus car ce sont les mêmes qui reviennent pour Delacroix et Sardanapale, la peinture de l'un égalant en démesure l'acte de l'autre.

De fait, Delacroix fut rapidement la proie de nombreuses critiques. Le compte-rendu d'Etienne Delécluze dans *Le Journal de débats* à la fin du Salon est sans appel: «Le *Sardanapale* de M. Delacroix n'a trouvé grâce ni devant le public, ni devant les artistes. [...] L'intelligence du spectateur n'a pu pénétrer un sujet dont tous les éléments semblent être isolés, où il ne peut débrouiller de la confusion des lignes et des couleurs, où les premières règles de l'art semblent avoir été violées de parti pris.»<sup>7</sup> Toutefois, cet avis ne fut pas unanime: Théophile Gautier, suivi de près par Charles Baudelaire, fut le premier défenseur de la toile. Sans pour autant s'appesantir sur la commune admiration que l'un et l'autre avaient pour l'artiste et son œuvre, retenons quelques-unes de leurs remarques touchant de près ou de loin *Sardanapale*. Citée par Gautier dans son article sur le Salon de 1845, cette

œuvre – comparée à la fois à Rubens et à Thomas Lawrence – apparaît sous des traits connus («la tête fière, quoique efféminée, respire la dédaigneuse mélancolie des poèmes de lord Byron»<sup>8</sup>). C'est particulièrement dans son *Histoire du Romantisme* que se dessinent en filigrane des traits plus précis. À nouveau, l'œuvre, son personnage et l'auteur bénéficient des mêmes attributs: la «beauté farouche, étrange, exotique [d']un maharadjah de l'Inde» peut s'appliquer tant à Delacroix qu'à Sardanapale et à Byron. Tout comme la «puissance de couleur, [le] frémissement de vie, et [la] férocité incroyable», les traits généraux de sa peinture semblent se cristalliser dans ce tableau. Baudelaire, pour sa part, affina quelque peu ces jugements. Le «prince hindou» certes reparait, mais doublé d'«une nostalgie inexprimable [...] le souvenir et le regret de choses non connues». S'ajoute à cela le fameux «caractère molochiste visible»<sup>9</sup>, dont le sacrifice de Sardanapale est un écho qui s'inscrit dans la ligne direct, de *L'Héautontimorouménos*. Une pure cruauté qu'exalte une orgie de couleur, naissant d'un foyer qui sera, selon le poème éponyme, «et la victime et le bourreau»<sup>10</sup>.

7 Etienne Delécluze, cité in Vincent Pomarède, *La Mort de Sardanapale*, Paris, Editions de la réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 53.

8 Théophile Gautier, cité in *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Olbia, 1998, p. 55.

9 Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *Œuvres complètes*, Paris, Sallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, vol. II, p. 1132.

10 Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos* in *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 74.

Violence qui, malgré le passage des années, continuera de résonner dans l'esprit du poète lorsqu'il reverra le tableau en 1862: «Bien des fois, mes rêves se sont remplis des formes magnifiques qui s'agitent dans ce vaste tableau, merveilleux lui-même comme un rêve. Le *Sardanapale* revu, c'est la jeunesse retrouvée.»<sup>11</sup>

Delacroix, quant à lui, laissera planer l'ambiguïté quant à l'appréciation de son propre travail le qualifiant tour à tour d'«une des plus belles plumes de [s]on chapeau» et de «[s]a retraite de Moscou», «[s]on Waterloo». Le plein engagement suivi des rebuffades conservera un goût amer jusqu'au bout: «1<sup>er</sup> Septembre 1849. Pris du café tristement, tous les gens qui partaient, devant le triste tableau (*Sardanapale*) auquel j'ai envoyé mes derniers regards.»<sup>12</sup>

Afin de mieux évaluer le travail de Jeff Wall sur l'adaptation photographique de cette œuvre, ainsi que la portée de l'attitude iconoclaste de l'artiste canadien, peut-être faudrait-il s'arrêter sur ce qu'entraîne la couleur et la composition. En dépit de la fumée, de la grisaille et des zones d'ombre, le rouge et l'or semblent dominer. Les draps, les turbans, la bride du cheval guident et infusent le regard. Toute l'action semble d'ailleurs dressée sur un fond incandescent, «un éblouissement qui rentre dans la nuit»<sup>13</sup>. Pourtant, deux

éléments majeurs sont tus mais sous-entendus: le sang et le feu. Pas d'effusion d'hémoglobine, pas de bûcher ardent. Malgré l'explicite du carnage, les blessures ne sont que finement tracées et la fumée seule suffit à évoquer l'enfer des remparts et l'issue de la scène. Mais grâce à de petites allusions et à la dominante rouge, on perçoit clairement la conclusion. Daniel Arasse parle à ce propos de ces détails où, «au sein de l'image, je vois quelque chose qui ne fait pas image»<sup>14</sup>. Ainsi, les franges échevelées de la bride du cheval et de son harnais, placées à proximité du bûcher, dont les formes évoquent l'imminente irruption des flammes. La diagonale tracée par cette même bride conduit à l'imperceptible étincelle perdue dans la fumée des remparts. Les corps qui jonchent le lit n'ont pas à répandre vulgairement leur sang; le drap, élément dramatique par excellence, qui les accueille, nous en diffuse la couleur, donnant l'impression de ce «lac de sang» dont parle Baudelaire dans *Les Phares*<sup>15</sup>. La nudité même de ces corps lumineux (un «bétail de femmes nues» selon l'expression de Claudel) joue le rôle de relais du regard et maintient le lien entre tension dramatique et tension érotique. Notons, au passage, le raffinement de la beauté et de l'horreur mis par Delacroix au fil des esquisses préparatoires, la précision

11 Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* II, op. cit., p. 1112.

12 E. Delacroix, *Journal*, op. cit., p. 202.

13 René Huyghe, *Étude sur Sardanapale*, *Europe* n° 408, Avril 1963, p. VI.

14 Daniel Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 274.

15 Ch. Baudelaire, *Les Phares* in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 28.

affinée de la volupté liée à la mort. Comme nous l'avons vu précédemment, l'union de la nudité et de la cruauté, ce rapport pulsionnel indéfectible et surexposé entre Eros et Thanatos, créa notamment le scandale et l'abondance des critiques à la réception.

La composition du tableau est liée évidemment à cette couleur qui emporte le mouvement. Les gestes, la lumière et les personnages disposés en cascade agissent selon une chorégraphie précisément mise en scène. Notre place de spectateur, en légère plongée, semble instable car nous sommes aussi placés en équilibre sur les rondins du bûcher au premier plan; ce qui a pour effet d'accentuer l'absence de distance entre notre implication *in medias res* et la scène qui jaillit à nos yeux. L'espace est comme disloqué sous la violence de l'action. Malgré cela, une structure autonome et récurrente est observable au long des esquisses. La tête de Sardanapale, du haut du lit – élément clé pour l'orchestration du dynamisme de la composition – est le point où convergent les diagonales qui strient le tableau, sur le plan formel. Sur le plan narratif, il représente le foyer de décision, la justice ultime, l'œil du tourbillon. Placé au sommet d'une pyramide, ses regards rayonnent et rythment l'action. Il agit comme un point de fuite – la forme de son corps, s'étalant en triangle, amenant à lui, enveloppé dans son linceul –, un autre spectateur dans un angle qui domine le tout.

Iconographiquement parlant, l'attitude d'abattement, où la tête est soutenue par

la main, évoque la pose classique de la mélancolie. Nous pouvons aisément la rapprocher du double mouvement Eros-Thanatos et dresser à sa suite une série de couples antagonistes qui pourtant s'imbriquent: la résignation passive (face au carnage et à la mort) et la fascination active, l'asthénie de l'ennui et l'activité frénétique de la scène, la lassitude d'être et le principe créateur de l'horreur, le profond désespoir contenant toujours un indéfinissable agrément dans lequel on peut se complaire. Le *Journal* de Delacroix témoigne clairement, à ce titre, de ces «variations» qui, par fragments, restituent un artiste en proie à de profondes périodes d'inactivité mélancolique que contrastent de furieuses envolées remplies d'énergie où, jour après jour, il ne peut s'arrêter. En s'y prenant à plusieurs reprises, Delacroix avait, avec lui, pour projet «une *mnémotechnie* [...] qui redoublerait l'opération de la perception, et la développerait, l'amplifierait, l'approfondirait, si bien que le souvenir s'égalerait pour la conscience à *l'impression*»<sup>16</sup>. Ainsi, après l'impact du texte, la légende du monarque assyrien appela le peintre à se pencher sur ce miroir mythique où, comme lui-même le note, tentant de décrire ses chimères: «c'est pour moi comme ces bonheurs impossibles à obtenir, et qu'on n'a qu'en rêve, un souvenir d'une autre vie»<sup>17</sup>.

16 H. Damisch, *op. cit.*, p. 45.

17 E. Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, p. 32. Voir, à ce propos, le célèbre poème de Baudelaire, *La Vie antérieure*.

L'association de la mélancolie et du romantisme reparaitra une fois le drame accompli. Les ruines, *topos* classique de Piranèse à Turner, seront seuls témoins du glorieux passé. Comme le rappelle Georg Simmel dans son essai sur la ruine: «La valeur esthétique de la ruine unit le manque d'équilibre, l'éternel devenir de l'âme en lutte avec elle-même, à la satisfaction formelle, à la ferme délimitation de l'œuvre d'art»<sup>18</sup>. Par conséquent, on fréquente ces lieux en décrépitude pour sentir la charnière du temps mise en scène – des stigmates de l'Histoire à l'anticipation prospective d'une fin certaine. Ninive est alors élevée à la valeur de Troie. Et cela, Jeff Wall l'a admirablement saisi.

### *Ut pictura photographia?*

«...il disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture» Poussin (rapporté par Fabien)<sup>19</sup>

À la fin des années soixante-dix, un photographe canadien du nom de Jeff Wall fait sa première exposition à la galerie Nova de Vancouver. Une énorme photo rétroéclairée d'une chambre ravagée – *The Destroyed Room* – occupe, entre deux rideaux, tout l'espace de la vitrine. Cette première œuvre emblématique se présente comme une adaptation iconoclaste de *La*

*Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix. Il n'est pourtant pas évident, quand on arrive sans aucune information devant elle, d'en déterminer l'ascendance.

Tout d'abord, comme dans le cas d'Eugène Delacroix, nous pouvons remarquer que l'artiste qualifie ouvertement cette photo d'adaptation, lui permettant à la fois de canaliser idées et sensations<sup>20</sup>, tout en insistant sur la charge de rupture qu'implique le choix de cette peinture. Seulement, cette fois, le médium change. Si l'*ekphrasis* (ou plutôt faudrait-il ici parler d'*eisphrasis* n'étant plus à côté mais bien *dans* ce mouvement allant *vers l'intérieur* de la toile) franchit encore un niveau, le principe reste le même: un éloge (d'une image à l'autre), une sorte de description transcrivant les traits directeurs. Wall obéit ainsi à une certaine logique: il s'inscrit à la fois contre le «néo-expressionnisme» (qui prône un retour à la peinture hyperréaliste), et opte pour une réintégration de la tradition de l'art («the great art of the museums», «study the masters whose work [...] didn't violate the criteria of photography [...], respected them or had some affinities with them»<sup>21</sup>) tout en s'engageant dans une voie – la violence dans son contexte domestique et social – qu'il poursuivra ultérieurement<sup>22</sup>.

18 Georg Simmel, *La Ruine*, cité dans le catalogue de l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 343-4.

19 Cité in L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, p. 14.

20 Il dit avoir choisi le modèle de *Sardanapale* «by passing my ideas and feelings through the historical prism of another work», cité in *Jeff Wall – Photographs*, Köln, Walther König Verlag, 2003, p. 39.

21 *Ibid.*, p. 16.

22 Pensons à des œuvres telles que *Milk* (1984), *Outburst* (1989) ou encore *Man*

À nouveau, le titre fournit une première indication: *Destroyed* implique un passé. Nous sommes spectateurs, à de multiples niveaux, d'une scène qui a eu lieu. Il ne s'agit plus de jouer sur le moment à saisir mais juste de représenter l'immobile après la destruction iconoclaste. Condition assez paradoxale pour la photographie, devenue au cours du siècle art du mouvement instantané, bloquant le cours du temps en une fraction. Nous pouvons appliquer la fameuse réflexion de Roland Barthes dans une des notes de *La Chambre claire*: «La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus mais seulement, et à coup sûr, ce qui a été»<sup>23</sup>. Et cela doublement: la photo comme épreuve de ce qui a été, la scène n'étant en elle-même qu'un après, reconstruit et précisément agencé.

Le travail de Wall, on l'aura remarqué, porte une attention extrême à la mise en scène. Il reprend, avant tout, la composition générale du *Sardanapale* de Delacroix. Les mêmes diagonales sont respectées: la chaise brisée à droite mimant la forme de l'esclave qui poignarde une des femmes au premier plan, le vide obscur un peu plus haut, la plaie béante du matelas, comme le lit de la peinture, amenant le regard dans

le coin supérieur gauche. La lumière est également dirigée vers le même endroit où, à la place du monarque, se trouve une ironique statuette virevoltante. Face à cette glace de biais, penchée au miroir de sa mélancolie, l'allégorie de Sardanapale en danseuse féminine aurait-elle échappé au carnage? Ou au contraire, la statuette ne servirait-elle qu'à signifier la présence d'une absence? Quoi qu'il en soit, le rythme imposé au regard est similaire alors même que l'action s'est déjà produite et que nous sommes face au statique.

Nous pouvons, malgré tout, cerner des caractéristiques qui sont réintégrées et réinterprétées. La couleur par exemple. Une même tonalité rouge émane de la chambre à quelques nuances près. Le drap du lit de Sardanapale, rouge tendant vers le rose, ne s'impose pas immédiatement. Il est allusivement placé sous la tapisserie trouée. C'est au travers de la brèche que nous voyons la rime. Le reste de la chambre est baigné dans un rouge plus sombre qui tend vers le cramoisi. Il peut être vu à la fois comme un mélange du clair-obscur de *Sardanapale* mais aussi comme une allusion à la villa des Mystères de Pompéi (selon Wall lui-même) ou encore à la couleur dominante des vidéos «soft porn»<sup>24</sup>. Sans aller aussi

---

*with a Rifle* (2000); et, pour ce qui est de l'adaptation, *Picture for Woman* (1979), qui reprend le célèbre *Bar aux Folies-Bergères* (1881-82) de Manet, ou encore, plus explicitement, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993).

23 Roland Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Les Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, col. «Les Cahiers du Cinéma», 1980, p. 133.

---

24 Dan Graham, *The Destroyed Room of Jeff Wall*, cité in *Art and Photography*, Londres, Phaidon, 2005, p. 40. Pensons, à ce sujet, au travail de Larry Sultan qui porte sur le hors champ dans les tournages de films pornographiques: le milieu quotidien et habituel de la maison est réinvesti par un élément incongru tel que l'industrie du sexe filmé.



loin, Jeff Wall construit de toutes pièces une chambre qui n'appartient à personne («This is a no-one's house») et y fait figurer implicitement, tout en conservant la tension érotique de Delacroix, certains éléments pouvant donner un indice sur l'hypothétique habitant. Disposés selon une apparente confusion, les objets qui jonchent le sol sont en fait précisément organisés; pensons, par exemple, à la chaussure à talon égarée en plein centre qui agit, pour reprendre Barthes, comme véritable *punctum* qui relaie et attache le regard.

Les choses se compliquent lorsque l'on prend en compte les deux ouvertures de part et d'autre de la chambre. En laissant apparaître les murs du studio à l'arrière, ainsi que les poutres soutenant le décor, nous voyons bien que la mise en scène est double. La scène ne s'est jamais produite et a été construite sans rien laisser à l'improvisation. D'un espace plat, nous passons à une troisième dimension en profondeur. L'illusion, soulignée, n'en est que plus grande.

Nous pouvons étendre notre analyse à la manière d'exposition des photos de Jeff Wall: imprimées sur des plaques de plexiglas transparentes, elles sont ensuite disposées sur des châssis métalliques. Puis, au fond de ces châssis, sont placés des néons qui éclairent de derrière les photos. Ce dispositif – le «light box» – a été emprunté, sans hasard aucun, au monde de la publicité. Par conséquent, la photo, contrairement au mouvement habituel d'aller vers le tableau, vient à notre rencontre, par une totale illumination,

nous impliquant, dans le cas de *The Destroyed Room*, comme un quatrième mur de la chambre. Tout comme dans le *Sardanapale*, aucun recul n'est possible. Pour pousser plus avant cette réflexion, rappelons que cette photo était placée en vitrine de la galerie Nova à Vancouver. Le mouvement de la chambre gigogne vers le spectateur est donc double dans son franchissement. L'intimité de l'espace clos de la chambre (qui prend place, sans doute, dans l'atelier du photographe) est projetée non seulement vers le spectateur mais en plus vers la rue (car la photo ne pouvait être vue que depuis la rue<sup>25</sup>). Ainsi souligné dans sa redondance, le rapport commercial se voit donc mis à l'index, la vitrine représentant traditionnellement le faire-valoir d'un magasin. Voilà ce à quoi est réduit l'art: disposer, comme une publicité d'aéroport, un produit appelé photographie. La ruine, de laquelle se dégagerait une forme de mélancolie contemporaine, prend alors tout son sens.

Le parallèle que nous avons tiré précédemment peut dès lors être confirmé: ces ruines n'ont pu envahir l'espace photographique qu'une fois l'acte accompli. Comme un geste traditionnel qui resurgirait, dans une époque où, selon Wall, le retour sur le passé est laissé pour compte, nous sommes rendus à notre contemplation de témoins. Si cette mélancolie semble avoir perdu de sa teinte romantique, il demeure que *The Destroyed Room* agit comme ce souvenir

25 Jeff Wall, *Catalogue raisonné 1978-2004*, op. cit., p. 275.

de la peinture dont la photographie par sa destruction mimétique n'aurait de cesse de réactualiser, par sa transparence et sa reproduction. Et entendre ce dernier terme avec l'emphase que lui ajoute Louis Marin: «son plus ou moins de ressemblance met en travail le "re" de représentation, entre duplication et substitution»<sup>26</sup>. Car on redouble l'image elle-même, tout en laissant visible la trace de son acte – le décor. La transparence dès lors prend un nouveau tour: le passage effectif d'une lumière, d'une image à l'autre. Ne serait-ce pas en fin de compte le *Sardanapale* de Delacroix qui illuminerait par en dessous, prêterait de sa violence au caisson de Wall, pour rendre cette dévastation plus définitive qu'elle ne l'est déjà? Passé, présent et avenir liés, «enfilés» sur ce «cordeau du désir qui les traverse», dont parlait Freud à propos des trois moments de notre activité représentative<sup>27</sup>.

Nous avons commencé à l'esquisser au sujet des ruines: la destruction iconoclaste, laissant derrière elle, dans ces cas, ses inévitables traces, condamne au souvenir, à la mémoire proche ou lointaine, ou au fantasme de la totalité qui existait avant le saccage. Qu'a-t-il pu se passer avant? Comment pouvons-nous lire ces décombres? Comment rendre compte, alors même que la confusion règne,

statique ou bouillonnante, du désastre qui nous inclut tout en nous excluant?

Alors que Delacroix, que ce soit à l'aide de son *Journal* ou de ses appuis aux textes, nous enveloppe dans une charnière temporelle totalisante, digne de l'histoire, si fictionnelle qu'elle puisse être, Wall, quant à lui, procède autrement. Se référant dès le départ au programme du *Peintre de la vie moderne*, dressé par Baudelaire sur le modèle de Constantin Guys, il se propose non seulement de se souvenir de la peinture (en la détruisant, soit) mais de la réancrer dans le présent en lui conférant sa charge de contemplation du quotidien («everyday») dans une récréation au détail. Hubert Damisch, dans son ouvrage consacré à Delacroix, pose la question suivante: «et si c'était, à l'époque où peignait et écrivait Delacroix, la peinture elle-même qui avait perdu la mémoire?», expliquant par là le rôle crucial du recours au *Journal*. Nous pourrions reprendre l'interrogation et l'appliquer au cas de Jeff Wall et de la photographie. Sur les décombres d'une «art photography» limitée («constricted, aesthetically, by its own discourse»<sup>28</sup>), n'irait-il pas dans le sens d'une destruction qui ne serait en fait qu'une reconstruction, tout au moins une tentative de rétablir une histoire de l'art, en termes de mémoire. Plutôt que de détruire la peinture, il serait davantage question d'en peindre la destruction iconoclaste.

26 Louis Marin, *Mimésis et description*, in *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994, p. 254.

27 Sigmund Freud, *Le créateur littéraire et la fantaisie*, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1988, p. 39.

28 Jeff Wall, *Entretien avec J-F Chevrier*, in *Jeff Wall – Figures & Places*, Munich-Londres-New York, Prestel, 2001, p. 173.

**Bibliographie:****Eugène Delacroix:**° *Œuvres:*

DELACROIX, Eugène, *Journal : 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.

° *Articles, revues:*

*Europe*, n° 408, Avril 1963.

Porter, Laurence M., «Space as Metaphore in Delacroix», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, n° 1, Londres, 1983, pp. 29-37.

° *Sur Eugène Delacroix:*

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961.

Baudelaire, Ch., et GAUTIER, Théophile, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Olbia, 1998.

Damisch, Hubert, *La peinture en écharpe – Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001.

Spector, Jack J., *The Death of Sardanapalus*, Art in Context, Allen Lane, 1974.

**Jeff Wall:**° *Monographies:*

*Catalogue raisonné 1978-2004*, Bâle, Schaulager/Steidl, 2005.

*Jeff Wall – Photographs*, Köln, Walther König Verlag, 2003.

*Jeff Wall*, New York, Phaidon, 2002.

*Jeff Wall – Figures & Places*, Munich-Londres-New York, Prestel, 2001.

*Landscapes and Other Pictures*, Wolfsburg, Cantz Verlag, 1996.

° *Sur Jeff Wall:*

Graham, Dan, *The Destroyed Room of Jeff Wall*, cité in *Art and Photography*, Londres, Phaidon, 2005.

Migayrou, Frédéric, *Jeff Wall – Simple Indication*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.

## Divers:

*Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

Arasse, Daniel, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

Barthes, Roland, *La Chambre claire: notes sur la photographie*, Paris, Les Cahiers du Cinéma – Gallimard – Le Seuil, 1980.

Byron, George Gordon, *Three Plays*, Oxford, Woodstock, 1990.

Diderot, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1988.

Genette, Gérard, et alii., *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980.

Heffernan, James A.W., *Museum of Words – The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993.

Lessing, Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Paris, Hermann, 2002.

Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994.

Marin, L., *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.

Saïd, Edward, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1978.

## Internet:

<http://www.cndp.fr/RevueTDC/849-65959.htm> [Source pour la réception de *Sardanapale*]