

**CQFD** Ce qu'il  
faut découvrir

Dossier documentaire de l'Équipe des publics du MAC/VAL

**RENAUD  
AUGUSTE-  
DORMEUIL**

exposition  
monographique  
du 26 octobre 2013  
au 19 janvier 2014

**«INCLUDE  
ME OUT»**

## Le mot du commissaire

**Frank Lamy,**

Chargé des expositions temporaires,  
MAC/VAL

Renaud Auguste-Dormeuil (né en 1968) est un artiste aux aguets. Depuis le milieu des années 1990, il travaille au dévoilement des structures invisibles qui informent notre relation à un réel toujours déjà médiatisé. Sans relâche, il questionne la fabrique de l'image envisagée dans son espace politique. Visibilité/invisibilité, luminosité/obscurité, mémoire/oubli, ce que l'on sait/ce que l'on croit savoir, évoquer sans montrer, dire sans narrer... sont autant de balises pour appréhender ces œuvres qui mettent en formes les codes qui organisent le flux des images. Alors que les œuvres des années 1990 tendaient vers un manuel pratique et paranoïaque d'usage du monde (comment manifester dans l'espace public en échappant aux regards des caméras, comment se camoufler chez soi...) et déconstruisaient très explicitement la société de l'hyper-contrôle, Renaud Auguste-Dormeuil poursuit aujourd'hui ses questionnements avec une distance plus poétique et métaphorique, amplifiant ainsi le propos. L'exposition «INCLUDE ME OUT», première monographie de l'artiste dans un musée français, se construit à partir d'une question simple et néanmoins essentielle : est-ce le Temps qui nous traverse – ou est-ce nous qui traversons le Temps ? Si le Temps est calculable, il est par essence irregardable. Comment traduire cette expérience de l'élasticité du Temps ? L'exposition, qui se poursuit à la Fondation d'entreprise Ricard en décembre, se déroule comme un parcours initiatique réunissant productions récentes et œuvres clefs. Le visiteur, dès l'entrée, est invité, avec *When the paper...* (2013) à abandonner

ses certitudes pour entrer dans une zone de doute : le territoire de l'art. De l'obscurité à la lumière, aller/retour, il sera question d'aveuglement. Que voyons nous ? Comment voyons-nous ? Comment donner à voir l'irreprésentable ? Les œuvres jalonnent ce parcours dans les territoires du suspens comme autant d'outils d'analyse. Elles sont des supports plastiques à réflexion et mise en question de notre relation au réel. Paradoxalement, Renaud Auguste-Dormeuil réalise des images d'absence d'images, des images arrêtées. Ancrées dans des faits historiques, des légendes urbaines, les œuvres constituent autant d'embrayeurs et de tremplins à histoires. Interrogé sur le titre «INCLUDE ME OUT», formule pour le moins paradoxale (que l'on pourrait traduire par «Exclus-moi dedans»), Renaud Auguste-Dormeuil explique : «Dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, lorsque le producteur invite Fritz Lang à venir boire un verre, celui-ci répond laconiquement : "Include me out". Avec une insolente élégance, Godard restitue toute la complexité paradoxale de la posture de Fritz Lang. Au-delà, cet "include me out" est pour moi une manière forte d'exprimer une idée simple dont nous faisons tous l'expérience : ce n'est pas parce que je vis dans cette société que j'y adhère, ce n'est pas parce que je regarde la télévision que j'y adhère... et ainsi de suite pour tant d'autres choses...».

### **Renaud Auguste-Dormeuil**

Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome (2009-2010), il a participé à de nombreuses expositions collectives (notamment au MAC/VAL en 2008 «Stardust ou la dernière frontière» ou encore Nuit Blanche-Paris 2011). Ses œuvres sont présentes dans de nombreuses collections publiques (dont celle du MAC/VAL) et privées.

## Les œuvres

1) <i>Mud in your Eye</i> .....	p.4
2) <i>Elk's rest</i> .....	p.9
3) <i>Blackout</i> .....	p.15
4) <i>Intermission</i> .....	p.21
5) <i>Include Me Out</i> <i>(et moi où je suis quand tu dis que tu m'aimes)</i> .....	p.24
6) <i>Contre-projet Panopticon</i> .....	p.29
7) <i>Écriture Nocturne</i> .....	p.33
8) <i>When the paper</i> .....	p.38

## Les thématiques

1) <b>Présence / absence : représenter l'invisible</b> .....	p.43
2) <b>Du militaire au civil</b> .....	p.57
3) <b>Temps et (science) fiction</b> .....	p.77

## Bibliographie

### Biographie et interviews de l'artiste

Retrouvez des informations biographiques supplémentaires sur la plateforme du centre de documentation sur le site internet du musée.

Cliquez sur Plateforme puis sur «Présentation de l'artiste». Vous aurez accès notamment à quatre vidéos ainsi qu'une sélection d'articles sur le web.

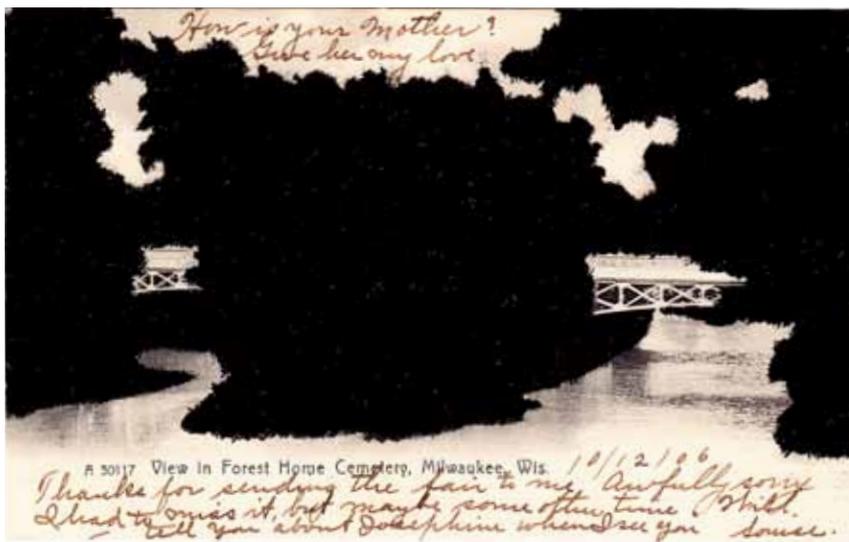
Vous trouverez également une première sélection de livres jeunesse, de catalogues et de revues du centre de documentation du MAC/VAL disponibles pour un travail individuel ou en groupe. L'équipe du centre de Documentation vous orientera vers les ouvrages les plus pertinents en fonction de votre thème ou de votre recherche.

# MUD IN YOUR EYE, 2013

Série «Mud in your Eye», 2013

Photographies contrecollées sur Dibond, 150 x 233 cm.

Production MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne.



Renaud Auguste-Dormeuil,

*Mud in your Eye # 1*, 2013.

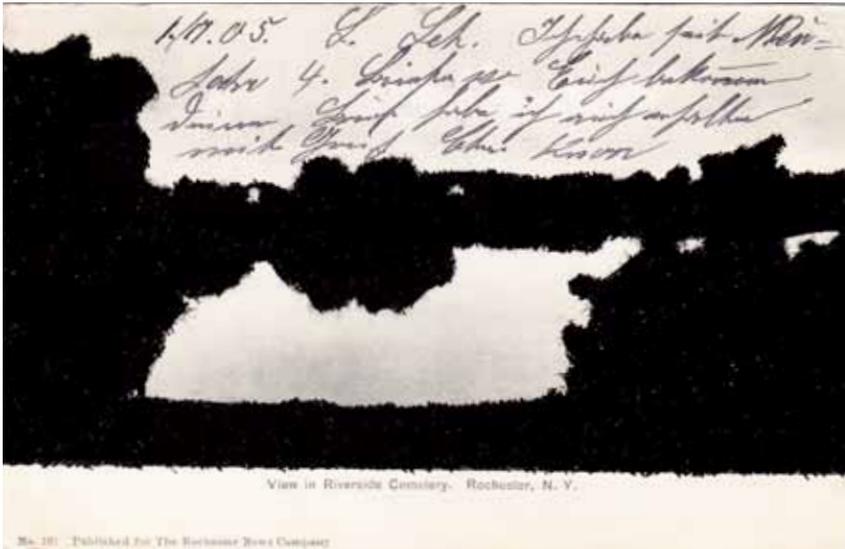
Photographie contrecollée sur Dibond,  
150 x 233 cm.

Production MAC/VAL, musée d'art  
contemporain du Val-de-Marne.

Renaud Auguste-Dormeuil collectionne les cartes postales de cimetières, ne retenant que celles dont le message s'inscrit au recto, à même l'image. La dimension mémorielle des architectures funéraires rencontre alors le régime privé de la communication quotidienne. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les cartes postales étaient un moyen massif de circulation de l'image et les cimetières un motif courant, à côté des curiosités locales et lieux remarquables.

**CQFD Renaud Auguste-Dormeuil INCLUDE ME OUT**

L'artiste intervient ensuite en raturant au stylo toute la végétation: ne restent visibles que les monuments, qui résistent au passage du temps. Renaud Auguste-Dormeuil inverse ainsi la tradition de la vanité, où la beauté d'un fruit ou d'une fleur conduit à méditer sur sa fugacité et son pourrissement prochain. Cette noirceur marque aussi le roman de Curzio Malaparte, *La peau* (1949), qui décrit Naples en ruines en 1944 et dont Renaud Auguste-Dormeuil tire l'expression qui donne son titre à la série.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Mud in your Eye # 2*, 2013.  
Photographie contrecollée sur Dibond,  
150 x 233 cm.  
Production MAC/VAL, musée d'art  
contemporain du Val-de-Marne



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Mud in your Eye # 3*, 2013.  
Photographie contrecollée sur Dibond,  
150 x 233 cm.  
Production MAC/VAL, musée d'art  
contemporain du Val-de-Marne

## Une œuvre sous influence littéraire

Le titre est une clef pour comprendre le processus plastique de l'œuvre. Dans le roman italien, paru en 1949, figure (en anglais dans le texte) l'expression «Mud in your eye», qui signifie littéralement «de la boue dans tes yeux». Utilisée pour trinquer, elle a une origine mystérieuse. Pour certains, elle provient de la pratique des courses de chevaux : celui qui a de la boue dans les yeux est le perdant, celui qui reçoit la boue projetée par le cheval de tête. Pour d'autres, c'est au contraire un présage positif, en référence à une histoire biblique où Jésus guérit un aveugle en appliquant de la boue sur ses yeux qu'il devra rincer en faisant ses ablutions.

L'expression «Mud in your eye» désigne plus largement une occultation, un obstacle à la vision. Renaud Auguste-Dormeuil recouvre des éléments de l'image et ainsi, actualise le paysage : tout ce qui vivait au moment de la prise de vue est mort aujourd'hui, il est donc effacé et recouvert d'un voile noir par le même geste.

Cette pratique fait écho à un procédé littéraire repérable chez Malaparte. Sur les séquences les plus épouvantables du roman plane un «vent noir», allégorie de la cruauté et de l'horreur qui règnent en Europe pendant la seconde guerre mondiale.

*Le vent noir commença à souffler vers l'aube, et je me réveillai, trempé de sueur. J'avais reconnu dans mon sommeil sa voix triste, sa voix noire. Je me mis à la fenêtre, je cherchai sur les murs, sur les toits, sur le pavé de la rue, dans les feuilles des arbres, dans le ciel au-dessus de Pausilippe, les signes de sa présence. Tel un aveugle, qui marche à tâtons, caressant l'air et effleurant les objets de ses deux mains tendues, le vent noir ne voit pas où il va, il touche tantôt ce mur, tantôt cette branche, tantôt ce visage humain, et tantôt le rivage, tantôt la montagne, laissant dans l'air et sur les choses la noire empreinte de sa caresse légère.*

*Ce n'était pas la première fois que j'entendais la voix du vent noir, et je la reconnus tout de suite. Je m'éveillai, trempé de sueur, et me mettant à la fenêtre je scrutai les maisons, la mer, le ciel, les nuages hauts sur la mer.*

*La première fois que j'entendis sa voix, j'étais en Ukraine, pendant l'été de 1941. Je me trouvais dans les terres cosaques du Dniepr, et un soir les vieux Cosaques du village de Costantinowka, assis en fumant la pipe sur le seuil de leurs maisons, me dirent : «Regarde le vent noir, là-bas.» Le jour mourait, le soleil s'enfonçait dans la terre, là-bas, au fond de l'horizon. La dernière lueur du soleil caressait, rose et transparente, les branches les plus hautes des bouleaux blancs. Ce fut à cette heure triste, où le jour se meurt, que je vis pour la première fois le vent noir.*

*C'était comme une ombre noire, comme l'ombre d'un cheval noir, qui errait incertaine çà et là à travers la steppe. Tantôt elle s'approchait prudemment du village, tantôt elle s'éloignait craintive. Quelque chose comme l'aile d'un oiseau nocturne effleurait les arbres, les chevaux, les chiens errant autour du village : aussitôt leur couleur devenait sombre, se teignait de nuit. Les voix des hommes et des animaux semblaient des lambeaux de papier noir volant dans l'air rose du crépuscule.*

## Le support : valeur iconique / valeur d'usage

La série présentée dans l'exposition *INCLUDE ME OUT* comprend trois cartes postales agrandies, montrant des cimetières paysagers américains créés au XIX<sup>e</sup> siècle. Contrairement aux représentations de la peinture romantique ou symboliste, où le motif est choisi pour son caractère mélancolique et sombre, le cimetière (civil ou militaire) qui figure sur ces cartes postales est plutôt envisagé comme un monument local. Il est photographié, reproduit et diffusé au même titre que l'église, la fontaine ou la grand-rue. Les cartes postales étaient au début du XX<sup>e</sup> siècle un support commun pour les correspondances manuscrites quotidiennes.

S'emparer d'une carte postale comme support d'une intervention plastique suppose de s'interroger sur la valeur d'usage de ces imprimés modestes, de ce moyen de communication inventé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle devenu un véritable objet de curiosité aujourd'hui.

### Jochen Gerner, *Panorama du froid*, 2009



Le dessinateur et auteur de bandes dessinées Jochen Gerner intervient par recouvrements sur soixante-seize cartes postales touristiques. La peinture acrylique est appliquée directement sur les sites dont seuls les titres permettent de conserver une trace. Les particularités géographiques et culturelles s'effacent au profit de blocs chromatiques génériques. Inversement, l'imprimé produit à des milliers d'exemplaires devient unique. Comme les ciels ne sont pas peints, on peut remarquer qu'ils sont uniformément bleus : le geste ludique offre aussi une lecture analytique de ces images standardisées.



Jochen Gerner, *Panorama du froid* 04.  
*Berlin - Autobahn*  
(*Zehlendorfer Kleebblatt*), 2009.  
Photo © Jochen Gerner

Jochen Gerner. *Panorama du froid* 01.  
*Bielsa (Huesca) - Pirineo Aragonés*, 2009  
Photo © Jochen Gerner

## Ken Gonzales-Day, *Erased Lynching Series, 2002-2011*

L'artiste Ken Gonzales-Day a documenté le phénomène du lynchage en Californie. Face au déni et à l'absence de représentations documentaires ou imaginaires, il opère sur les images d'archives elles-mêmes.

Il collecte des cartes postales représentant des pendaisons ou autres exécutions extrajudiciaires et enlève les corps des victimes ainsi que les armes. L'attention est alors portée sur le comportement de la foule présente, sur la fonction spectaculaire de l'événement ou encore sur l'existence d'un marché pour ce type d'images.

L'ensemble des œuvres de la série est visible sur le site de l'artiste [www.kengonzalesday.com/projects/erasedlynching/index.htm](http://www.kengonzalesday.com/projects/erasedlynching/index.htm)

## Le cimetière, trait d'union de l'absence et de la présence.

Comme tout moyen de communication, l'usage de la carte postale suppose une distance géographique entre l'émetteur et le destinataire du message. Il s'agit, par l'image et/ou le texte, de donner à voir ce qui n'est pas là. Son usage fonctionne dans un écart de temps et d'espace. D'autre part, elle propose un récit souvent idéalisé de l'expérience.

*Trait d'union de l'absence et de la présence, mémoire sédimentée, l'écriture du cimetière fonctionne en radicalisant, en quelque sorte, les oppositions sémantiques dont elle se constitue. Là où le corps est voué à la disparition, enlevé au regard, elle cherche l'ostentatoire et utilise les matériaux les moins altérables, opposant la durée à l'éphémère; là où le corps devient poussière, elle s'inscrit dans la pierre, lui opposant sa densité; là où il repose, couché, elle érige ses monuments; là où il est enfoui, enterré, elle s'élève sous forme de stèle; là où l'autre n'est plus, devenu rien ou, si l'on est croyant, esprit séparé de la matière, elle insiste sur les qualités même de cette matière.*

*C'est ainsi que nous pouvons dire du cimetière qu'il est une sorte de théâtre. À travers les procédures d'écriture qui lui sont propres, dans son actualisation des contraires où un ordre symbolique s'affirme d'autant plus fortement que son référent, le réel rupturé, s'estompe, il propose une représentation du visage de l'autre, visage en quelque sorte transfiguré. Il est non seulement mémoire, mais faisant trace dans l'actualité, il y ordonne pour chaque lecteur un certain mode d'appropriation de son histoire.*

Lemieux, Raymond, «L'écriture du cimetière», Lemieux, Raymond et Richard, Reginald, dir., *Survivre... La religion et la mort*, Les Éditions Bellarmin, Montréal, 1985, pp. 235-254.



Ken Gonzales-Day, *Erased Lynching 1920 Postcard. Franklin Avenue*, 2006  
Tirage numérique monté sur carton, 9,39 x 15 x 24 cm. Courtesy de l'artiste.

# ELK'S REST,

2012

Bois et matériaux divers,  
250 x 120 x 120 cm.



**Renaud Auguste-Dormeuil, *Elk's Rest*,**  
2012. Bois et matériaux divers,  
250 x 120 x 120 cm.  
Courtesy de l'artiste & Drinks  
are on Pearl.

*Elk's Rest*, Le titre *Elk's Rest* signifie littéralement «le repos de l'élan».

Il renvoie aux sculptures d'élan qui ornent l'entrée de certains cimetières du nord des États-Unis. Ces grandes sculptures de figures tutélaires du monde sauvage montées sur socle auraient eu pour fonction symbolique de veiller sur l'âme des morts.

Entre tentative de conservation de la vie et représentation de la mort, la sculpture devient une image impossible. Le temps invisible et immatériel est révélé dans sa suspension, comme si l'artiste pouvait «geler» un instant.

## Un paysage «gelé»

La tempête de glace est un événement météorologique exceptionnel, caractérisé par une chute de température brutale. Il se produit quand la pluie se transforme au cours de sa chute, en fine pellicule de glace. Elle se cristallise alors sur tous les reliefs et objets qu'elle touche. Bien connu aux États-Unis, ce phénomène s'est produit dans plusieurs pays européens au cours des années 2000, notamment en Suisse en 2005 et 2011.



**Tempête de glace**, Dimitrovgrad  
Russie, décembre 2010.  
Photo © KarbovnichivVyacheslav.  
Licence Creative commons.



**Tempête de glace**,  
St. Joseph Missouri, décembre 2007.  
Photo © David Johnson. Domaine public.

## Sous le signe des morts

Le titre donné par l'artiste fait référence à des sculptures funéraires américaines représentant un élan grandeur nature. Comme pour tous les cervidés, l'ornement de ses bois est un symbole de fertilité, de mort et de renaissance.

Dans les cimetières, il signale la présence d'un «Elk Rest», soit une concession réservée aux sépultures des membres locaux du «Benevolent and Protective Order of Elks». Fondée en 1868 aux États-Unis par des professionnels du théâtre, elle est devenue, avec un million de membres, l'une des fraternités les plus puissantes du pays. Les membres s'appellent des «elks» et sont organisés en loges.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Benevolent\\_and\\_Protective\\_Order\\_of\\_Elks](http://fr.wikipedia.org/wiki/Benevolent_and_Protective_Order_of_Elks).



*Elk Rests*, cimetières  
aux États-Unis, XIX<sup>e</sup> siècle.  
Toutes les photographies © D.R.

## La sculpture et le temps

En 1969, Giuseppe Penone réalise son premier «arbre» en enlevant des anneaux de croissance d'une poutre de bois équarrie, dégageant le départ des branches en contournant les nœuds, jusqu'à ce que l'arbre ait retrouvé le volume qu'il avait à vingt-deux ans, l'âge de l'artiste à ce moment précis. La coïncidence de l'âge entre l'artiste et l'arbre suggère cette analogie : l'homme, à l'instar du végétal, est composé de tous les moments qui l'ont fait.

De même, le *Cèdre de Versailles* est une méditation sur le temps et la mort. L'artiste a récupéré un cèdre du jardin de Versailles, abattu par la tempête de l'an 2000. En appliquant la technique qu'il avait mise au point en 1969, il fait apparaître dans le cèdre mort et dans le passé, la figure du jeune arbre en devenir.

Voir l'article de Thierry Dufrènes dans l'Encyclopédie universalis (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/giuseppe-penone/>)



**Giuseppe Penone, *Cèdre de Versailles*, 2000-2003.** Bois de cèdre, 600 x Ø 170 cm. Collection de l'artiste  
Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

**Giuseppe Penone, *Son Être dans sa vingt-deuxième année. (Un moment fantastique)*, 1969.**  
Bois, 20 x 12 x 800 cm.  
Photo © Paolo Mussat Sartor.

## Photographie et sculpture : Andy Goldsworthy



Andy Goldsworthy,  
*Fente de neige sur un tronc d'arbre,*  
Artit's Hotel à l'extérieur de Moscou,  
Russie, mars 1991.  
Photo © Andy Goldsworthy.

Prolongeant la remise en cause de la sculpture opérée par le Land Art des années 1970, Andy Goldsworthy a développé une pratique sculpturale mise en œuvre dans la nature et avec les matériaux organiques trouvés sur place. La photographie est devenue l'instrument privilégié pour faire durer ces sculptures éphémères.

*Chaque œuvre pousse, subsiste, se dégrade — composantes intégrales d'un cycle que la photographie montre à leur point culminant, balisant le moment où l'œuvre est la plus vivante. Il y a une intensité dans une œuvre à son sommet qui j'espère s'exprime dans l'image.* Andy Goldsworthy.

## L'arbre : personnage de fiction



Pierre Malphettes, *L'arbre et le lierre,*  
2010. Bois, néons, transformateurs  
et câbles électriques, 280 x 310 x 300  
cm. Collection MAC/VAL, musée d'art  
contemporain du Val-de-Marne.  
Acquis avec la participation du FRAM  
Île-de-France. Photo © Marc Domage.

*La vision qu'offre Pierre Malphettes du paysage est épurée, proche de l'esthétisme du jardin japonais, dans lequel un élément résume un paysage dans son entier et invite au voyage intérieur. (...) Avec L'Arbre et le Lierre, une inversion inhabituelle s'effectue du naturel à l'industriel, puis du produit artefact à la mimesis de la Nature. L'arbre est une reconstruction à la manière d'une œuvre de menuisier, à partir de planches de bois industrielles, le lierre, quant à lui, est devenu néon trouvant sa sève dans les transformateurs et câbles électriques.*

Moïra Dalant

Présentée dans le Parcours # 5 de la collection du MAC/VAL, l'œuvre invite à la fiction, autant par l'atmosphère fantastique créée par le néon vert, que par son titre proche de la fable ou du conte. L'arbre convoque en effet l'imaginaire de la forêt qu'Ana Vechiu analyse comme un lieu d'initiation.

*Dans l'histoire de Hänsel et Gretel, par exemple, les deux enfants se trouvent dans la forêt comme dans un univers mythique, où le fantastique est présent par la maison de pain d'épice de la vieille femme. L'histoire de Blanche Neige, elle aussi, illustre la forêt comme un lieu fantastique et effrayant, où les arbres prennent vie, se métamorphosant dans tout ce que l'imaginaire et le subconscient humain leur attribuent, où les animaux sauvages ne sont pas dès le début bienveillants et, enfin, où elle trouve la maison des sept nains. De par leur rôle mythique de détenteurs des secrets de la terre, les nains représentent l'un des éléments fondamentaux de l'univers et symbolisent, donc, comme toute l'expérience des enfants dans la forêt, que ce soit Hänsel et Gretel ou Blanche Neige, l'expérience du descensus ad Inferos, l'expérience de l'initiation.*

Ana Vechiu, *Les contes des Grimm et le romantisme, Contes*, une étude mise en ligne sur <http://lequipedefrancais.files.wordpress.com/2013/06/les-contes1.pdf>.

# BLACKOUT,

2009 -...

Série «Blackout».

Tirages Lambda sous Diasec montés sur aluminium,  
109 x 203 cm (chaque).



Renaud Auguste-Dormeuil,  
*I was there, Power Blackout,*  
*December 14, 2009, Rome,*  
*41°54'34.17»N\_12°28'48.99»E*  
2009.

Courtesy l'artiste & Galerie In Situ /  
fabienne leclerc, Paris.



Renaud Auguste-Dormeuil,  
*I was there, Power Blackout,*  
*September 5, 2012, Sao Paulo,*  
*23°33'51.09»S\_46°39'20.65»O,* 2012.  
Production MAC/VAL, musée d'art  
contemporain du Val-de-Marne  
Avec le soutien de SAM Art Projects

La série «Blackout», commencée en 2009,  
consiste à plonger dans l'obscurité le skyline  
des métropoles mondiales sous deux formes :  
la performance et le tirage photographique.

De nuit, depuis un lieu offrant une vue panoramique sur la ville, Renaud Auguste-Dormeuil occulte patiemment chaque point lumineux du paysage en collant des gommettes noires sur la surface de la baie vitrée. Dans cette chambre noire paradoxale qui transforme la lumière en obscurité, il obtient peu à peu un «black-out»: une extinction totale des lumières. Des spectateurs sont alors invités à expérimenter cette production d'obscurité à partir de la lumière. De jour, tout change: la fenêtre devient une représentation inversée des éclairages nocturnes, comme un immense négatif argentique sur plaque de verre.

C'est une photographie de ce dispositif de production d'image qui constitue le deuxième moment de l'œuvre. Le résultat est une image abstraite, incompréhensible sans la connaissance du processus qui l'a produite. La présence du cadre des fenêtres compose une grille qui renvoie aussi bien à l'invention de la perspective à la Renaissance qu'à l'abstraction moderniste.

## BLACK-OUT, substantif masculin. L'origine du mot

D'après le *Trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/>

A. Établissement de l'obscurité totale dans une ville, ordonné comme mesure de défense passive contre les attaques aériennes nocturnes; p. anal. obscurcissement total d'une ville (dû à une panne d'électricité par exemple).

1. *Le black-out était total. Nuit sans lune. Paris était complètement englouti dans les ténèbres; on ne distinguait même pas la silhouette du Moulin Rouge.* Roger Vailland, *Drôle de jeu*, 1945, p. 62.

B. Domaine du journalisme et de l'information. Faire le black-out. Faire le silence sur les nouvelles, les informations:

2. «*Mon confrère est dans sa famille*», lui affirma [à Luc] le remplaçant (...) on pouvait prendre cette discrétion pour un black-out.

Hervé Bazin, *Lève-toi et marche*, 1952, p. 173.

### PRONONCIATION ET ORTHOGRAPHE

[blakawt], transcrit [blakaut].  
Larousse encyclopédique souligne que le mot est invariable.

### ÉTYMOLOGIE ET HISTORIQUE.

Anglo-américain.  
Black-out, à l'origine est un terme de théâtre: «action d'éteindre les feux de la rampe pour augmenter l'effet de scène». Pendant la seconde guerre mondiale, «obscurcissement», «réalisation de l'obscurité totale au dehors en vue de dépister les raids nocturnes de l'ennemi». Recensé dans Roget's Thesaurus comme un terme d'aéronautique et d'aviation.

## Panorama

Construite depuis un point de vue surplombant, la série «Black Out» présente une filiation avec la tradition du panorama peint, genre apparu en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: le format paysage s'étend à l'horizontale et se courbe pour permettre un point de vue à 360° (*panorama* signifiant littéralement «vue de tout» en grec). Parce qu'il permet la mise à distance et la maîtrise du paysage, le format panoramique est très lié à la représentation de la guerre et à l'exercice du pouvoir.



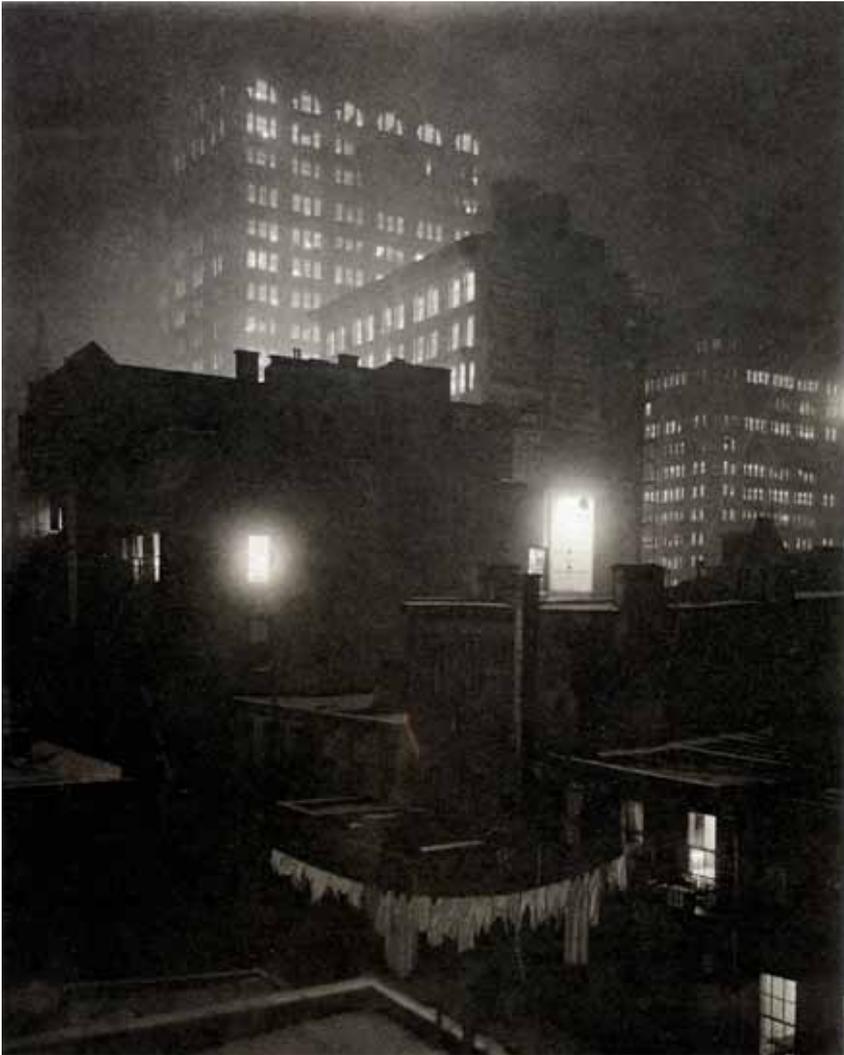
**Eugène Guérard, *Prise de Sébastopol. Occupation de la redoute Malakoff*, 1855.**  
Lithographie.  
Bordeaux, musée Goupil.

La guerre de Crimée (1853-1856) est probablement le premier moment historique qui fit l'objet d'une transmission au grand public, quasiment en temps réel, via le reportage illustré. Photographies et lithographies offrent une abondante «couverture» des événements où le spectaculaire empiète sur l'objectivité journalistique. Exécutées depuis la France, les gravures du dessinateur Eugène Guérard sont très marquées par le modèle ancien de la peinture d'histoire, avec notamment des points de vue panoramiques, en surplomb du champ de bataille.

C'est d'ailleurs pour trois écrans, dispositif qui permet une démultiplication des points de vue, qu'Abel Gance réalise son film *Napoléon*, épopée sortie en 1927. Pour la scène finale, l'image est unifiée pour former un panorama.



**Abel Gance, *Napoléon*, 1927.**  
Film en «Polyvision».  
Albert Dieudonné incarne Napoléon.  
Photo © courtesy Photoplay Productions.



Alfred Stieglitz ,  
*Par la fenêtre, 291, Fifth Avenue,*  
1915. Museum of Fine Arts, Boston.

## Photographier la ville la nuit

La série «Blackout» sert un objectif presque à l'inverse du projet photographique. Alors que Renaud Auguste-Dormeuil se propose d'«éteindre la ville», la prise de vue ne peut avoir lieu sans lumière. L'historien de la photographie Michel Frizot revient sur les différents procédés développés dès l'invention de la photographie pour répondre à cette impossibilité, ou pour justement en tirer parti.

*À l'évidence, il ne peut y avoir de photographie que si une lumière suffisante émane du sujet considéré; en l'absence de rayons solaires, les sources artificielles théoriquement possibles se révélèrent longtemps insuffisantes par rapport à l'étendue de la plupart des sujets. Ce n'est qu'à partir de 1857 que l'on dispose des «photogènes» (poudres inflammables); ces préparations analogues aux feux de Bengale, constituées de mélanges de charbon, soufre, chlorate de potasse, etc., brûlent pendant plusieurs secondes, mais la fumée qu'ils produisent vient perturber la scène. Le magnésium, apparu en 1859, présente le même inconvénient, quoiqu'atténué, mais donne une lumière plus vive, et aussi plus ponctuelle; il est utilisé sous forme de fil, de ruban - qui brûle en continu à mesure de son déroulement, comme dans la lampe de Salomon et Grant - ou de poudre, enflammée par étincelle ou allumette. C'est ainsi*

que Piazzzi Smith photographie à l'intérieur de la Grande Pyramide (Gizeh, 1865) et O'Sullivan dans les mines du Nevada (1867). [...]

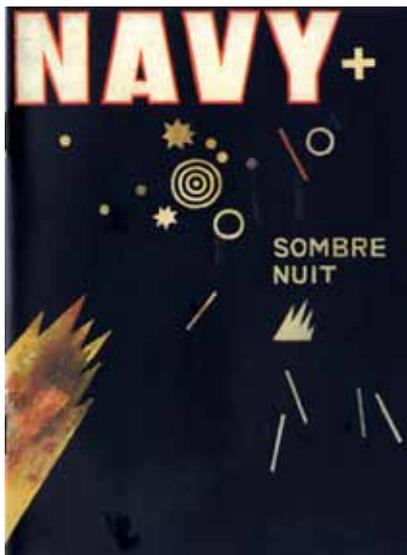
Dans les années 1880, la nouvelle sensibilité des plaques se satisfait d'éclairs rapides produits généralement par des poudres de magnésium («flashlight» de Gaedicke et Miethe, 1/10 s, 1887). [...] Rapidement, le «flash» devient un moyen d'investigation pour des lieux peu éclairés: Joseph Byron dans les intérieurs et magasins américains, Harry Ellis lors d'un voyage en Europe, Lewis Hine dans les usines, ou dans la rue, August Strinberg pour ses autoportraits, Herbert Ponting au cours de l'expédition de Scott (Antarctique, 1910-1912). [...] Dans les années 1890, la photographie vante la beauté de l'éclairage public nocturne. Paul Martin à Londres (1896), Belliéri à Nancy et à Paris (avant 1900), Alfred Stieglitz, Alvin L. Coburn et nombre de pictorialistes s'adonnent à ce genre toujours inattendu, popularisé par les magazines, et qui compte parmi les effets de prédilection du pictorialisme.

Le sentiment étrange d'une immuabilité inanimée, l'impression d'un monde «à l'envers», visible en valeurs inversées rejoint les préoccupations «fin de siècle» du théâtre d'ombres (Henri Rivière en photographie les coulisses à Montmartre).

Michel, Frizot, «Lumières artificielles», in *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse / Éditions Adam Biro, Paris, 2001, p. 285.

## «Faire écran» : masquer pour montrer

Au commencement de chacune des images de la série, il y a ce geste de recouvrement et d'occultation minutieuse de chaque lumière émise par la ville réalisé *in situ* face au paysage. Sur les images finales, c'est pourtant cette disparition organisée qui rendra visible le paysage.



Jochen Gerner, *Panorama du feu*, 2009, 13 x 18 cm, extraits.

Élaborées à partir d'une série d'images, le *Panorama du feu* de Jochen Gerner fonctionne sur cette même inversion des pleins et des vides. Le dessinateur est parti d'une cinquantaine de couvertures de magazines de bandes dessinées de guerre des années 1950-1970. La violence des récits est un reflet du contexte de guerre froide dans lequel ces petits formats à grand tirage paraissaient. Jochen Gerner recouvre alors presque entièrement ces couvertures, en laissant en réserve les titres des publications et de petits espaces colorés.

*Pour commencer, Jochen Gerner recrée une flamme principale. Puis, il fait apparaître au gré des taches de couleur restantes tout un arsenal d'icônes plus ou moins figuratives: nuages, éclairs, obus, éclats, projections, déflagrations d'armes, etc. Mais aussi des étoiles, des stries, des points, des cercles ou encore des croix. Enfin, il taille en creux des lettres afin de former un groupement de mots trouvé dans les textes des bandes dessinées de chacun de ces petits formats. «Cris de guerre», «objectif détruit», «la gueule du canon», «feu ennemi», «flammes et destruction»... les expressions ainsi formées sont le titre de ces nouvelles images et donnent la clé de la partition pictographique qui se joue sur la même feuille. En effet, à l'aide de ses recouvrements à l'encre, Jochen Gerner réinterprète chaque couverture comme un champ de bataille nocturne sur lequel le feu et la violence des combats sont retranscrits en creux, par la couleur, à l'aide d'un glossaire de pictogrammes suggestifs.*

Antoine Sausverd, «Panorama du feu. Présentation»,  
Gerner, Jochen, *Panorama du feu*, L'association, Paris, 2010

# INTERMIS- SION, 2013

Vidéo en boucle, bois, miroirs, 113 x 276 x 150 cm  
Production MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

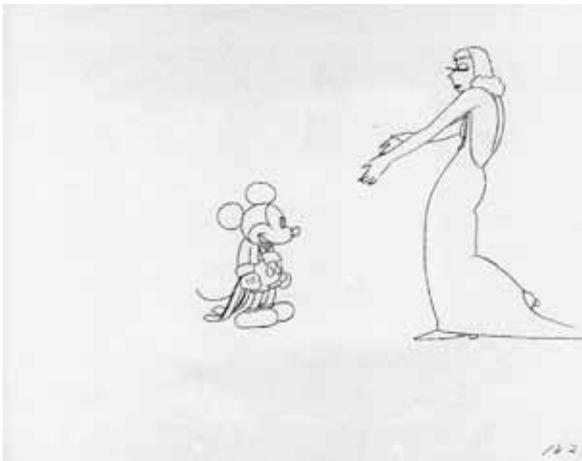


Renaud Auguste-Dormeuil,  
*Intermission*, 2013.  
Vue de l'exposition «INCLUDE ME OUT»  
Photo © Arnaud Beigel

Le 1<sup>er</sup> septembre 1939, l'épisode de Mickey Mouse intitulé *Mickey's Gala Premier* fut le dernier programme de divertissement diffusé par la BBC Television Service avant l'annonce de l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne contre l'Allemagne et l'interruption complète des programmes. L'installation *Intermission* s'inspire d'une légende urbaine selon laquelle cet épisode fut coupé brutalement afin de donner la priorité à l'annonce de la déclaration de guerre. La fin en aurait été diffusée sept ans plus tard, le 7 juin 1946. L'épisode aurait repris, à l'image près, exactement là où il avait été suspendu.

Par un jeu de miroirs, le dispositif de diffusion utilisé par l'artiste met en scène l'idée d'une coupure temporelle. Le titre *Intermission*, «entracte» en français, symbolise le moment d'une pause, la suspension du récit et du temps. Cette pièce souligne l'intérêt de Renaud Auguste-Dormeuil pour la représentation de l'événement historique et la partie cachée, invisible de l'image...

## La légende urbaine : un événement historique entre réalité et fiction.



**Greta Garbo & Mickey.**

Dessin animé pour *Mickey's Gala Premier*,  
*Mickey's Gala Premiere WDFeature*  
*Animation Research Library*.  
Photo © Michael Sporn Animation,  
12 juillet 2006.

Quelle est la différence entre ce que nous savons et ce que nous croyons savoir d'un fait historique ? Renaud Auguste-Dormeuil questionne notre rapport au réel, mettant en scène les multiples nuances qui existent entre ce qui a été et notre vécu.

Une légende urbaine diffère d'une légende au sens classique, c'est-à-dire d'une histoire héroïque représentée comme vraie, dotée d'une valeur symbolique importante. La légende traditionnelle appartient à une société ancienne et souvent rurale, la légende urbaine se situe très proche de notre vie quotidienne, c'est-à-dire dans la société moderne, urbaine. Elle représente une alternative, souvent impertinente, aux informations politiques, différentes des médias et des déclarations officielles. Ces formes de commérages dévoilent des informations prétendument cachées sur des thèmes aussi universels le sexe, l'argent et la santé. La légende urbaine naît dans des situations de crise où les sources officielles d'information échouent à répondre aux interrogations du public. Dans ce cas, la propagation d'une information fautive révèle paradoxalement un vrai problème. Sa diffusion valide son contenu en vertu d'une logique circulaire : elle est vraie parce qu'elle circule, elle circule parce qu'elle est vraie.

Sources :

Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 1999.

Philippe Aldrin, *Sociologie politique des rumeurs*, Paris, PUF, 2005, p. 289.

## Alexandra Palace, la puissante antenne de la BBC.

*Intermission* reflète l'intérêt de Renaud Auguste-Dormeuil pour le fait historique et la guerre. Derrière la légende urbaine et l'événement médiatique se cache un tragique moment de l'histoire anglaise pendant la deuxième guerre mondiale : les raids nocturnes menés par les bombardiers allemands.

À 12 h 35, le 1<sup>er</sup> septembre 1939 la télévision anglaise suspend ses programmes. L'antenne de l'Alexandra Palace serait devenue trop dangereuse en temps de guerre car utilisée pour transmettre des signaux radio utiles aux bombardiers allemands. En effet, l'Allemagne avait développé un système de radionavigation pour leurs bombardements de nuit dont la fréquence de fonctionnement, 45 MHz, était celle du très puissant émetteur de télévision de la BBC.

## Le miroir, reflet et révélateur.

Dans l'œuvre *Intermission*, Renaud Auguste-Dormeuil emploie deux miroirs afin de reproduire la coupure du film *Mickey's Gala Premier* telle qu'il le fut dans l'histoire. *Intermission* met en scène le moment ante-traumatique et post-traumatique d'un fait historique : l'éclatement de la deuxième guerre mondiale en Angleterre, tout en signifiant l'intérêt de l'artiste pour la représentation plastique du temps.

Le miroir se voit attribuer la qualité essentielle de totalisation : il réduit, synthétise et contient des choses, les concentrant dans son unité. Il pose la question de l'«être comme» au cœur des réflexions sur l'identité et sur la représentation de soi et du monde. C'est un objet de l'entre deux, de la relation et de la médiation.

Dans l'histoire de la peinture occidentale le miroir a été employé à maintes reprises pour révéler au spectateur ce qu'il ne pouvait pas voir. Le tableau de Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini* en est un exemple. Le tableau présente, dans un intérieur flamand, Giovanni Arnolfini, un riche marchand toscan établi à Bruges et son épouse, Giovanna Cenami, au moment de leurs noces. Le miroir convexe au centre du tableau reflète ce que le spectateur ne peut pas voir, en révélant ce qui est caché. Tout d'abord deux personnages, peut-être les deux témoins, dont l'un serait Van Eyck lui-même. Puis une vue de Bruges, nous permettant d'explorer la ville de l'époque.

Renée Heim, *Le miroir dans l'art occidental*, extrait du Cours d'Anne Lefort du 05/11/2009. Université Paris IV La Sorbonne.

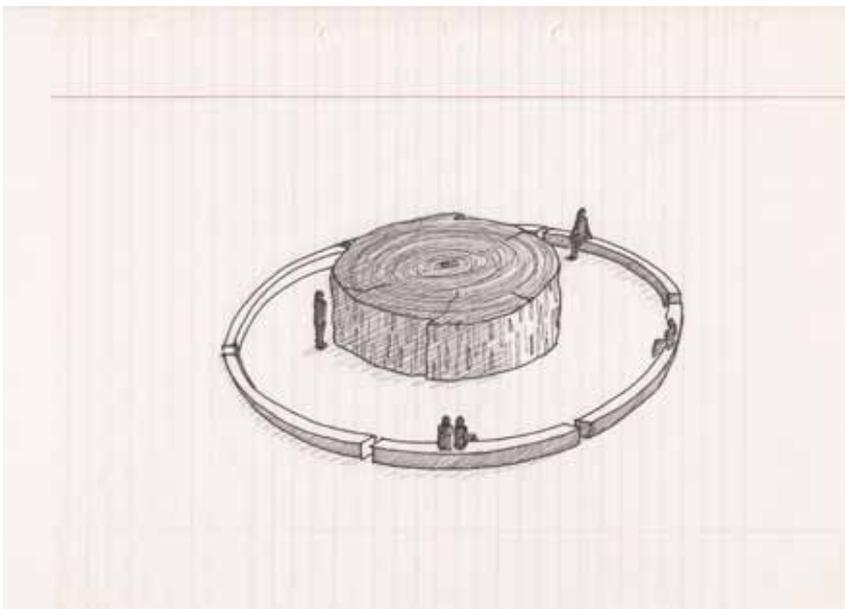


Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434.  
Huile sur toile, 82 x 60 cm.  
National Gallery, Londres.

# **I.NCLUDE ME OUT**

## **(ET MOI OÙ SUIS-JE ALORS QUAND TU DIS QUE TU M'AIMES), 2013**

Résine, bois peint 1 500 cm de diamètre x 220 cm de hauteur  
8 éléments. Production MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
dessin préparatoire  
pour *Include me out*  
(*et moi où suis-je alors*  
*quand tu dis que tu m'aimes*), 2013.

Est-ce le temps qui nous traverse, ou est-ce nous qui traversons le temps ? Si le temps est calculable, il est par essence irregardable. Comment traduire cette expérience de l'élasticité du temps ? Ce sont quelques-unes des questions que pose cette œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil.

À partir du fac-similé d'une tranche de séquoia, espèce d'arbre pouvant vivre jusqu'à 3 000 ans, Renaud Auguste-Dormeuil crée une séquence dans laquelle se lisent potentiellement plusieurs millénaires de la mémoire du monde.

La matérialité végétale de l'arbre devient la forme du temps, sa surface offrant un espace de projection et d'inscription possibles pour les existences humaines. À l'image de celles qui sont exposées dans les muséums d'histoire naturelle, la coupe devient une carte du temps, mais d'un temps paradoxal car c'est en abattant l'arbre et en mettant fin à «son» temps, que l'observation «du» temps peut commencer.



THE STUMP AND TRUNK OF THE MAMMOTH TREE OF CALAVERAS.  
*Showing a Celebration Party of Thirty-two Persons Dancing on the Stump at the foot.*

L'installation offre à la fois les conditions d'un accueil et d'une entrave. Des bancs sont positionnés tout autour du tronc, tandis que les cernes concentriques de la surface, situés à 2,20 mètres de hauteur, ne sont visibles qu'avec «retard», dans la suite du parcours de visite. En même temps qu'il entreprend de matérialiser le temps, Renaud Auguste-Dormeuil en souligne l'impossibilité. Demeure alors une *mimesis*, cet art de la reproduction théorisé par Aristote, où il ne s'agit pas tant de reproduire l'apparence du réel que d'en exprimer la réalité cachée.

La dendrochronologie est une méthode scientifique qui s'intéresse à la mesure du temps par le décompte et l'analyse des anneaux de croissance (ou cernes) des arbres. L'image photographique ou cinématographique, comme la coupe d'arbre est ce lieu où le passé dépose son empreinte. En devenant synchrones avec le présent, le temps d'un regard, ces surfaces ont la capacité de rendre vivantes les corrélations du passé, comme le souligne Walter Benjamin dans *Le Livre des Passages*.

*Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est-ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation.*

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle - Le Livre des Passages*, Ed. Cerf, 2006, p. 479.

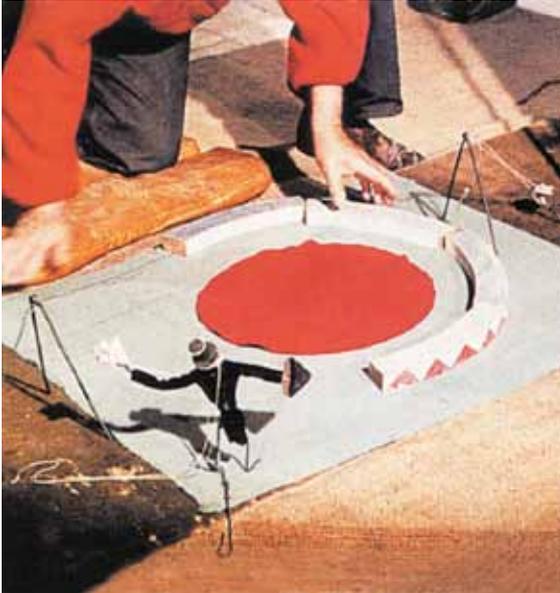


Hewes, J.J. 1984.  
*Redwoods: The World's Largest Trees.*  
Gallery Books.

## Un condensé de références

Sans jamais se laisser réduire à une interprétation unique, l'installation *Include Me Out* (*Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes ?*) condense en elle de multiples références.

Les bancs qui enserrant la tranche de séquoia sont inspirés du Cirque d'Alexandre Calder.



Carlos Vilardebo,  
*Le Cirque de Calder*, 1961.  
© Les Films du paradoxe.

La première partie du titre *Include Me Out* est une allusion au *Mépris* de Jean-Luc Godard. À ce propos, Renaud Auguste-Dormeuil raconte :

*Dans Le Mépris de Jean-Luc Godard, lorsque le producteur invite Fritz Lang à venir boire un verre, celui-ci répond laconiquement: «Include me out».*

*Avec une insolente élégance, Godard restitue toute la complexité paradoxale de la posture de Fritz Lang. Au-delà, cet «include me out» est pour moi une manière forte d'exprimer une idée simple dont nous faisons tous l'expérience: ce n'est pas parce que je vis dans cette société que j'y adhère, ce n'est pas parce que je regarde la télévision que j'y adhère... et ainsi de suite pour tant d'autres choses...*

Renaud Auguste-Dormeuil.

La seconde partie de ce titre, *Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes ?* est une citation tirée de la comédie musicale de Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), et plus précisément d'une séquence chantée, où Delphine Garnier et son amoureux éconduit (interprétés par Catherine Deneuve et Jacques Riberolles) s'opposent sur leur rapport au temps qui passe et à l'amour qui le traverse.

Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=7ZqcbozLgvM>







**Voix off de *La Jetée*,  
Chris Marker, 1962**

*Ils marchent. Ils s'arrêtent  
devant une coupe de séquoia  
couverte de dates historiques.  
Elle prononce un nom étranger  
qu'il ne comprend pas.  
Comme en rêve, il montre  
un point hors de l'arbre.  
Il s'entend dire : «Je viens  
de là...»*

Dans l'entretien accordé  
à Anaël Pigeat, Renaud  
Auguste-Dormeuil revient  
sur ce dernier film.

«Dans *La Jetée*,  
le personnage principal  
se fait tirer dans le dos ;  
il réalise qu'il est en train  
de se regarder mourir.  
De même, toute notre vie,  
nous nous regardons  
mourir. Et pour la coupe  
de séquoia, c'est la même  
chose : à partir du moment  
où on la coupe, elle meurt.»



Chris Marker, *La Jetée*, 1962  
© Tamasa Films

Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=hLK8FimJpa8>

# CONTRE- PROJET PANOPTICON, 2001

Vélo de course, structure en plexiglas, miroirs, 230 x 200 x 140 cm.



Renaud Auguste-Dormeuil,  
*Contre-projet panopticon*, 2001  
Collection FRAC Bourgogne.  
Photo © FRAC Bourgogne.

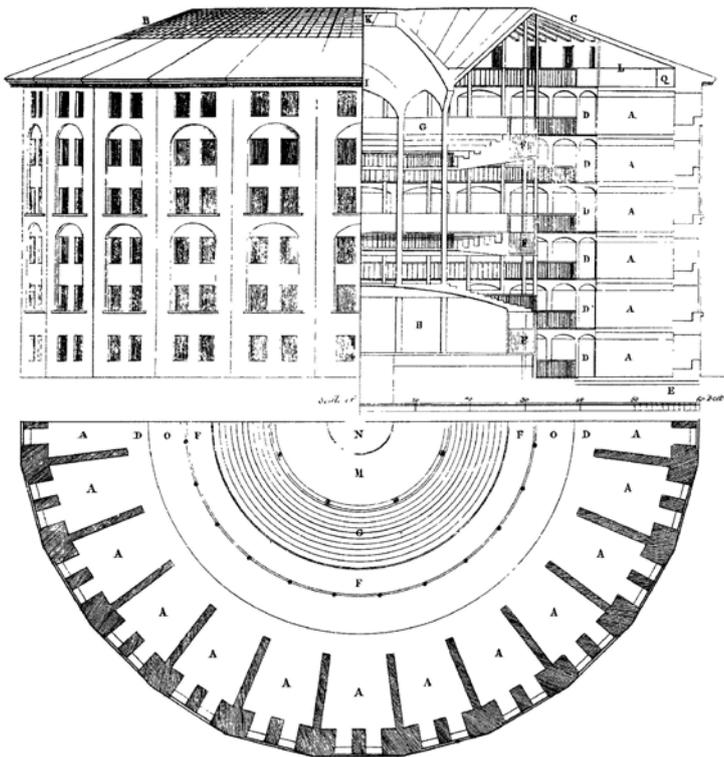
*Contre-projet panopticon* consiste en un vélo équipé d'un toit en miroirs dont la forme a été étudiée pour réfléchir l'image du sol. Sous cette protection, le cycliste devient invisible aux yeux des satellites.

Mais ce vélo n'est pas utilisable, il devient une sculpture, une invitation à penser qu'une résistance est possible face à la production toujours plus précise d'images satellites civils et militaires. C'est une riposte low-tech, paradoxalement très visible, face à une technologie de surveillance high-tech venue du ciel, elle complètement invisible.

Renaud Auguste-Dormeuil offre une parade au «principe de surveillance panoptique» décrit par le philosophe Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (1975). À l'origine conçu pour les prisons, l'effet majeur du Panoptique, est d'induire chez le détenu ou toute autre personne soumis à ce dispositif, un état conscient et permanent de visibilité assurant ainsi le fonctionnement automatique du pouvoir et ses contraintes.

Délivré de la dictature de la transparence et de l'omniscience de cette nouvelle optique asservie aux perspectives aplanies de l'écran tel Google Earth, ce prototype nous propulse alors hors champs.

## LE PANOPTIQUE



*Plan of the Panopticon*, 1843  
(original de 1791), *The works of Jeremy Bentham*, vol. IV, 172-3

Jeremy Bentham (1748-1832)

*Si l'on trouvait un moyen de se rendre maître de tout ce qui peut arriver à un certain nombre d'hommes, de disposer tout ce qui les environne, de manière à opérer sur eux l'impression que l'on veut produire, de s'assurer de leurs actions, de leurs liaisons, de toutes les circonstances de leur vie, en sorte que rien ne pût échapper ni contrarier l'effet désiré, on ne peut pas douter qu'un moyen de cette espèce ne fût un instrument énergique et très utile que les gouvernements pourraient appliquer à différents objets de la plus haute importance.*

*Comment établir un nouvel ordre de choses ? Comment s'assurer, en l'établissant, qu'il ne dégénère pas ? L'inspection: voilà le principe unique, et pour établir l'ordre et pour le conserver; mais une inspection d'un genre nouveau, qui frappe l'imagination plutôt que les sens, qui mettent des centaines d'hommes dans la dépendance d'un seul, en donnant à ce seul homme une sorte de présence universelle dans l'enceinte de son domaine. Cette maison de pénitence serait appelée panoptique, pour exprimer d'un seul mot son avantage essentiel, la faculté de voir d'un coup d'œil tout ce qui s'y passe.*

Jeremy Bentham, Première édition: *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force.* Imprimé par ordre de l'Assemblée nationale, à Paris, 1791. Mille et une nuits, Paris, 2002, pp. 9 à 13.

Michel Foucault (1926-1984)

*Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. Ce qui permet d'abord – comme effet négatif – d'éviter ces masses, compactes, grouillantes, houleuses, qu'on trouvait dans les lieux d'enfermement, ceux que peignait Goya ou que décrivait Howard. Chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant; Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs.*

Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison.* Gallimard, 1975. p. 233-34.



Harun Farocki, *Ernste Spiele I: Watson ist hin* 2007, *Auge/Maschine II*, 2002  
© Kunsthaus Bregenz; Harun Farocki  
Filmproduktion, Photo © Markus Tretter

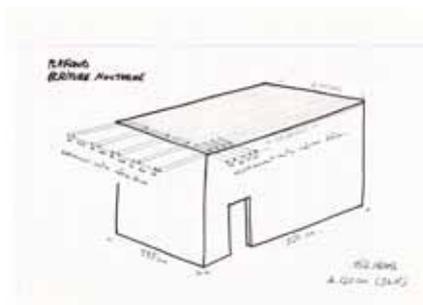
Harun Farocki (né en 1944)

Réalisateur et auteur allemand indépendant depuis les années 1970, Harun Farocki poursuit aujourd'hui sa recherche filmique dans la forme de l'installation vidéo.

Bien des images de nos jours ne sont pas produites sous contrôle direct de l'œil humain mais réalisées de manière autonome par des machines. Dans le contexte de l'imagerie militaire, par exemple, des machines «intelligentes» non seulement enregistrent seules les données du réel mais sont en mesure d'analyser celles-ci et d'initier des actions mécaniques en dehors de toute intervention humaine. Ce phénomène se développe conjointement à celui d'une différenciation toujours plus incertaine entre les images de synthèse et les images photographiques. «L'œil n'a plus son rôle comme témoin historique», commente Harun Farocki. Sous le titre d'*Œil/Machine*, il met en évidence, à travers un montage d'images récupérées, cette évolution des formes de la vision et de leur rôle à l'échelle politique.

# ÉCRITURE NOCTURNE, 2006

Papier braille, néons, son, dimensions variables  
Courtesy l'artiste & Galerie In Situ / fabienne leclerc, Paris



À gauche :  
Croquis de l'œuvre et du montage  
du système lumineux.

À droite :  
Claire Bartoli dans *Écriture nocturne*.

Le titre de l'œuvre fait référence à l'origine du braille. Ce code alphabétique a été développé pour les personnes aveugles au début du XIX<sup>e</sup> par Louis Braille en perfectionnant une invention militaire. Charles Barbier de La Serre, officier de l'armée française, avait inventé un système de points en relief correspondant à des sons syllabiques. Ce codage avait pour avantage de pouvoir être lu dans le noir pour des transmissions militaires discrètes, il avait donc été nommé *Écriture nocturne*.

Dans cette installation, la voix off et les inscriptions en braille égrènent la liste des noms donnés à des opérations militaires durant le XX<sup>e</sup> siècle par cinq grandes nations du monde : l'Allemagne, la France, le Royaume-Uni, la Russie et les États-Unis. La poésie des dénominations surprend au regard de leur origine guerrière. Longtemps destinées à tenir secret les objectifs des attaques, ces expressions répondent également aujourd'hui à des nécessités de communication et de diffusion médiatique. La réalité brutale et sombre de la guerre est ici cachée au cœur d'un feuilleté : imbriquant le code dans le code, la langue dans la langue, le dispositif de Renaud Auguste-Dormeuil joue de l'incapacité du visiteur à décrypter tous les niveaux de lecture, laissant toujours une part du sens et de la réalité hors d'atteinte.

## Ce qui se cache derrière les noms

*Tempête du désert, Licorne, Deadlights, Turquoise...* Les dénominations mystérieuses et symboliques des opérations militaires recouvrent une réalité historique. Des volontés politiques et des manœuvres stratégiques qui construisent les événements de l'Histoire se condensent derrière ces expressions. Sur ce lien internet, chaque clic permet le dévoilement des événements cachés derrière les noms de code :

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_d'opérations\\_militaires](http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d'opérations_militaires)

## Le code Braille dans toutes les langues ?

Un rapport de l'UNESCO, paru en 1954 en français, dresse un état des lieux de la diffusion du braille dans le monde, plus d'un siècle après l'invention de ce système.

Auteur de l'avant-propos de ce document, la célèbre écrivaine Hellen Keller, militante socialiste et féministe américaine, sourde et aveugle depuis la prime enfance, souligne l'importance majeure des possibilités de traduction du braille dans différents langages.

*Le Braille existe depuis qu'en 1825, Louis Braille, son inventeur, a créé l'alphabet ponctué en relief, illuminant ainsi les ténèbres où vivaient les aveugles. Les méthodes utilisées auparavant, lettres latines en relief et autres systèmes, n'avaient jamais été satisfaisantes. Pour la littérature comme pour la musique, l'instruction des aveugles se faisait essentiellement par voie orale, l'écriture tactile restait pratiquement impossible. L'alphabet de Louis Braille, où les lettres et les groupes de lettres sont représentés par des points disposés de façons diverses que le doigt peut aisément identifier, a donné à l'éducation des aveugles une portée et une universalité inconnues jusqu'alors. L'auteur était convaincu que sa méthode pouvait s'appliquer dans le monde entier, à la transcription intégrale comme aux systèmes sténographiques, à la musique comme aux mathématiques, et l'expérience a montré qu'il avait raison.*

Malheureusement il n'existait aucun organisme central pour réaliser des adaptations conformes à l'original et préserver l'uniformité du système Braille. Dans des pays comme l'Inde ou la Chine, les pionniers de l'assistance aux aveugles ont dû l'adapter eux-mêmes aux langues que parlaient leurs élèves. C'est ainsi qu'en toute bonne foi ils ont créé cette multitude de systèmes d'impressions divers où les générations qui les ont suivis ont dû se débattre.

Ce n'est qu'au cours de ces toutes dernières années que l'on a cherché quelque peu systématiquement à établir une méthode universelle, applicable à toutes les langues.

Il a fallu la haute autorité de l'Unesco pour imposer au monde entier le système qui ouvrira les voies de l'éducation aux aveugles et leur permettra de satisfaire leurs aspirations intellectuelles, en contribuant à créer une unité de jour en jour plus complète. (...)

Hellen Keller. Extrait de *L'Écriture Braille dans le monde, Rapport sur le progrès accompli dans l'unification des écritures Braille* par Sir Clutha Mackenzie, Président du Conseil du Braille. Document à télécharger gratuitement en intégralité sur le site de l'INJA - <http://www.inja.fr>.

## L'espace comme matériau

On peut inscrire l'installation *Écriture nocturne* dans une lignée d'œuvres d'art réalisées sous forme d'un espace clos et vide dans lequel le spectateur se plonge totalement. La couleur des murs, le son et la lumière sont alors les variables qui permettent à l'artiste de créer différentes sensations plastiques. Rentrer dans une de ces œuvres procure une qualité de concentration propice à la contemplation, voire à la méditation. On parle souvent pour qualifier ces œuvres d'«espaces mentaux».



**La Monte Young et Marian Zazeela,**  
*Dream House*, 1990.  
Collection MAC Lyon.  
Vue de l'exposition du 28/09  
au 30/12/2012 au MAC Lyon.  
Photo © Blaise Adilon.

Depuis la fin des années soixante, le compositeur La Monte Young et la plasticienne Marian Zazeela réalisent des *Dream Houses* dans les musées et les galeries d'art contemporains. Proche de John Cage et considéré comme un des précurseurs de la musique minimaliste et drone, La Monte Young travaille le son de cette installation depuis ses recherches sur la composition de tonalités continues. Marian Zazeela compose, elle, avec des lumières colorées.



**Tania Mouraud, *Initiation room N° 2***  
(habitée par, de gauche à droite, Tania Mouraud, Terry Riley, Ann Riley, Pandit Pran Nath, La Monte Young, Marian Zazeela), 1971.  
Sol, murs et plafond laqués en blanc, lumière indirecte, son 200 Hz.  
Dimensions : 600 x 500 x 150 cm  
Photo © Galleria LP 220, Turin, Berengo-Gardin.

Dès le début des années soixante-dix, Tania Mouraud travaille à la mise en espace d'environnements sensoriels dans la mouvance de l'art conceptuel et minimaliste. Le blanc et l'épure plastique y dominent. Une inversion des principes de la sculpture propose des espaces à habiter par le corps et propices au retour sur soi. Ces espaces cherchent à plonger les visiteurs dans un autre état, voir à modifier sa conscience par l'expérience physique.



**Absalon, *Cellule No. 1*, 1992.**  
Bois, fibreboard, fabric and fluorescent lights  
245 x 420 x 220 cm. Collection Tate.

Absalon a construit le projet utopique d'installer à travers le monde, six cellules d'habitation de 9 m<sup>2</sup>, dimensionnées à l'échelle de son corps. Imaginées pour accomplir un nouveau mode de vie individuel et nomade, seuls les besoins premiers de son occupant étaient pris en compte : dormir, manger, se laver, travailler. La logique des mouvements était par conséquent déterminée par les mesures contraintes des volumes intérieurs. Ces six abris autonomes étaient destinés à être placés

**CQFD Renaud Auguste-Dormeuil *INCLUDE ME OUT***

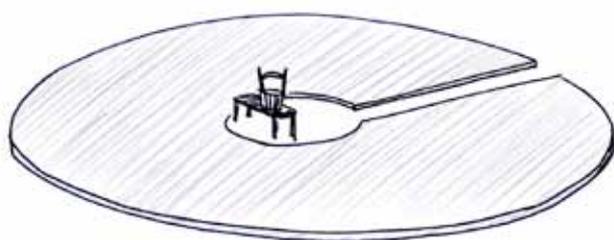
dans des villes stratégiques pour le développement de l'activité de l'artiste : Paris, Zurich, New York, Tel Aviv, Francfort, et un sixième site volontairement non déterminé. Ces cellules lui auraient permis de changer de lieu sans changer son espace vital. Mort en 1993, à l'âge de 28 ans, Absalon ne put aller jusqu'au bout de ce qui se présentait alors comme un véritable projet de vie.



**Vincent Lamouroux, *AR.07*, 2008.**  
Courtesy Galerie Georges-Philippe  
et Nathalie Vallois. Production Institut  
d'art contemporain, Villeurbanne.

Cette œuvre de Vincent Lamouroux semble un jeu avec une expression utilisée pour désigner l'espace dédié à la présentation de l'art contemporain, très souvent appelé *white cube*. Travaillant à un retournement, ici les cubes blancs sont les objets même de l'œuvre.

# WHEN THE PAPER..., 2013



*When the Paper ....*

Renaud Auguste-Dormeuil,  
dessin préparatoire  
pour *When the paper...*, 2013.

L'artiste dresse à nos pieds un chemin qu'il invite à arpenter en silence et solitaire. Le parcours sollicite nos sens par une persistance olfactive. Cette odeur est celle de la terre humide qui suscite des images mentales et des réminiscences. Inspiré d'une tradition japonaise ancestrale, *When the paper...*, convie le spectateur consentant à une traversée initiatique.

## Un parcours initiatique

*When the paper...* marque l'entrée de l'exposition, un seuil à franchir. Avec cette installation, Renaud Auguste-Dormeuil évoque un rituel dont il a été le témoin dans le temple bouddhique Kiyomizu à Kyoto au Japon. Le pèlerin écrit ses souffrances sur un morceau de papier dont la forme évoque un corps humain, puis il le plonge dans un sceau d'eau à l'intérieur duquel les papiers vont se dissoudre.



Temple de Kiyomizu, Kyoto.  
Photo © secrethimitsusecret

Le rituel est repris par l'artiste qui l'inscrit dans une forme circulaire dessinée au sol à l'aide de terre fraîche dans le vestibule du musée. Il faut rentrer, déposer le papier puis sortir. Entre-temps, il s'est passé quelque chose, une entrée dans le rituel.

*Engageons-nous dans cet étroit chemin, au moins nous n'hésiterons plus.  
Revenons à la croisée des chemins, au moins nous ne serons plus entraînés. [...]  
Le rêveur vit une étrange hésitation: il hésite au milieu d'un chemin unique.  
Il devient matière hésitante, une matière qui dure en hésitant.*

Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 213.

Le motif du parcours ritualisé invoque la puissance mystérieuse de l'hésitation et du cheminement intérieur. De Dédale au Chakravyuha hindou, en passant par le motif labyrinthique répété au sol des cathédrales moyenâgeuses telles qu'Amiens ou Chartres que les pèlerins devaient parcourir à genoux, il nous renvoie tour à tour en son centre puis à ses marges.



**Vue de la Cathédrale de Chartres.**  
Photo © Andrea Zanovello

En 1970, Robert Smithson crée son iconique *Spiral Jetty*. Jouant des éléments, de la mer, des rochers, de la marée et des conditions météorologiques, l'artiste américain produit parallèlement un film de 30 minutes autour de cette sculpture monumentale, film qui fait lui aussi œuvre. À l'aide d'un hélicoptère, il multiplie les plans et panoramiques, en mettant en scène des figurants parcourant sa jetée. Objet à voir ainsi qu'à parcourir physiquement ou mentalement, *Spiral Jetty* possède cette qualité de monument, elle met en image le rituel.



**Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970,**  
Grand lac salé, Salt Lake City, USA  
Photo © Lee Shoal)

## Un rite de passage

En 2004, Maya Lin, autre artiste américaine, prolonge les formes du Land Art avec sa sculpture *Eleven Minutes Line* créée dans le parc du château de Wanås dans la campagne suédoise. Le rapport à la terre y est aussi fondamental, la parcelle utilisée est un pâturage où les visiteurs et les vaches cohabitent.



Maya Lin, *Eleven Minutes Line*, 2004, Wanås, Suède.  
Photo © Wanås Konst.

La forme étirée rappelle celle d'un serpent, le motif ayant à la fois la fonction de parcours et d'image. De la contemplation au déplacement, l'œuvre invite au passage, à la déambulation. Selon l'ethnologue Arnold van Gennep :

*pour comprendre les rites relatifs au seuil, il convient de se rappeler que le seuil n'est qu'un élément de la porte, et que la plupart de ces rites doivent être pris au sens direct et matériel de rites d'entrée, d'attente d'agrégation ou de sortie, c'est-à-dire de rite de passage.*

Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909, p. 40.

Ce dernier chez Renaud Auguste-Dormeuil est figuré par un cercle à l'intérieur duquel le visiteur est invité à pénétrer et à déposer ses souffrances. *When the paper...* est un passage obligé pour accéder à l'espace d'exposition et en devenir visiteur. C'est à la fois un rituel préparatoire mais aussi une image de l'œuvre à venir qu'il nous faudra décoder.





Renaud Auguste-Dormeuil, *Alpenglow # 01*, 2012.

# ***PRÉSENCE/ABSENCE:*** **REPRÉSENTER L'INVISIBLE**

*Ce qui m'intéresserait, c'est que l'on nous montre une image et que l'on commence à nous parler de ce qui est en dehors de cette image. Si le commentateur a l'obligation de te parler de ce que tu vois, l'art, lui, doit pouvoir figurer l'absence, ou l'échec de la présence. Il ne doit pas être un commentaire. Je cherche pour ma part à définir des images qui puissent à la fois cacher ce qu'elles révèlent, et en même temps évoquent ce qui se passe hors de leurs champs.*

Renaud Auguste-Dormeuil, entretien avec Marc-Olivier Wahler, avril 2008, in *Renaud Auguste-Dormeuil : Bird's Eye View*, Galerie In Situ/fabienne leclerc, Paris, 2008, p. 95.

Cette réflexion sur la figuration de l'invisible ne porte pas tant sur le monde immatériel de la spiritualité ou des émotions que sur l'échec ou les limites de l'image dans un environnement qui en est pourtant saturé. D'où des recherches dans deux directions : ce qui est secret, caché et codé, et ce qui est disparu, mort et passé. Autrement dit, la fabrication des images publiques par le pouvoir et la représentation du temps et de la mort.

## L'IMAGE CONTRE LA MORT

Le plus grand défi posé à la représentation est sans doute la mort, comme forme absolue d'absence. D'ailleurs, étymologiquement, le mot «image» vient du masque mortuaire inventé par la Rome antique, l'*imago*. C'est d'abord, dans les familles patriciennes, un moulage en cire du visage du défunt. Il était porté en tête de la procession funéraire qui conduisait au lieu de la sépulture. Par la suite, la famille le conservait dans l'atrium comme un signe de distinction : y étaient associés le nom du mort, son titre (*titulus*) et ses exploits éventuels (*elogium*). Le terme désignera par la suite l'effigie, le portrait.

Le théoricien du cinéma André Bazin situe justement dans les pratiques funéraires l'origine de la représentation. L'image serait un talisman contre la mort et l'oubli, et la photographie, en tant que moyen mécanique d'enregistrement, satisferait mieux que tout autre art cette aspiration à l'immortalité.

*Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le «complexe» de la momie. La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie. [...] L'image [photographique] peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme des photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption.*

André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du cerf, Paris, 2002 (première édition 1958), p. 9 et p. 14.

L'œuvre de Christian Boltanski se nourrit notamment d'images photographiques. Comme d'autres «traces» qu'il peut utiliser dans ses installations (vêtements, documents, objets personnels...), elles signalent pour lui justement l'absence. Parlant de son projet des *Archives du cœur*, collecte entamée en 2005 d'enregistrements de battements de cœur de personnes du monde entier, Boltanski explique :

*de même que quand on regarde la photographie de quelqu'un on ressent plus son absence que sa présence, là on ressent plus l'absence de la personne que sa présence. Tout cela est en fait pour moi le moyen de dire (ce que je sais depuis toujours), que mon activité a toujours échoué. Parce que j'ai essayé de lutter contre la mort et l'oubli, et naturellement ce n'est pas possible...*

Christian Boltanski, interview par Laure Adler, émission *Hors-champ*, France culture, 6 septembre 2013.

*Avec les Monuments, Boltanski inscrit résolument son œuvre dans le pathétique. Renonçant à l'humour de ses premières créations, comme au théâtre poétique des Compositions et des Ombres, il entre avec ces œuvres de plain-pied dans une dimension funéraire de l'art. «Ériger des sépultures» semble être le projet artistique auquel il se voue, avec des moyens tout aussi dérisoires et précaires que précédemment. Alors même que tous les visages qu'il nous présentait jusqu'alors semblaient être les siens, chacune des images qu'il duplique et met en scène dans les Monuments, d'où qu'elle provienne, devient une figure de mort. La question artistique, comme celle de la jouissance des images, se rapporte désormais à un travail du deuil en acte, qui renvoie l'art à une fonction d'exorcisme. En appelant le nom et le visage des morts, il convoque la nature opératoire des images, cette qualité théologique qui autorise la relation de la représentation au réel. Le doute qui s'insinue dans l'image, gomme les contours, mine les reliefs, dilatant l'œuvre au-delà d'elle-même jusqu'à cette instance de vérité qui s'atteint dans la mémoire. Dans le contexte du monde moderne, «payer la dette testamentaire», suivant le terme évocateur forgé par Günter Brus, pourrait bien être la responsabilité incombant sinon à l'artiste, du moins à l'art. À cette fonction mémorielle correspond une conception radicale de l'art : un art attestatoire du réel, affranchi de toute instance conceptuelle.*

Catherine Grenier, *La revanche des émotions*, éditions du Seuil, Paris, 1997, p 96-97.

**Christian Boltanski, Monument, 1986.**  
Photographies, collage, métal,  
verre, ampoules et fils électriques,  
186 x 334 x 6 cm. Collection du MAC/  
VAL. Acquis avec la participation du  
FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2013.  
Photo © Marc Damage.



Si l'image permet de conjurer la mort, l'enjeu est plus grand encore quand il s'agit de corps, de lieux ou d'éléments non seulement disparus mais détruits, voire anéantis, par la guerre. Comment adopter une posture artistique critique face au drame, parallèle mais pas identique à la démarche documentaire ?

Dans la série *The Day Before\_Star System* (2004-2005) Renaud Auguste-Dormeuil évoque le bombardement de populations civiles sans passer par la figuration de l'événement. Il opte pour la reconstitution, bascule le point de vue et représente l'«avant».

*Il ne s'agit plus de capter le réel, d'enregistrer l'immédiateté mais de prendre la proposition à rebours. Ces voûtes célestes sont une recomposition, une récréation basée sur des données objectives. Ces étoiles ne sont que des pixels, des points blancs sur un fond noir qui menace de tout envahir. On pourrait considérer cela comme une image limite, à la frontière de la disparition et du néant.*

Fabienne Fulchéri, «Renaud Auguste-Dormeuil. *The Day Before\_Star System*», mai 2005.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*The Day Before\_Star System\_Coventry\_*  
*November 13, 1940\_23:59*, 2004.  
Impression couleur jet d'encre marouflée  
sur plaque aluminium et encadrée,  
170 x 150 cm. Collection du MAC/VAL.  
Acquis avec la participation du FRAM  
Île-de-France.

*L'image-lacune est image-trace et image-disparition en même temps. Quelque chose demeure qui n'est pas la chose, mais un lambeau de sa ressemblance. Quelque chose - très peu, une pellicule - demeure d'un processus d'anéantissement: ce quelque chose, donc, témoigne d'une disparition en même temps qu'il résiste contre elle, puisqu'il devient l'occasion de sa possible mémoire*

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les éditions de minuit, Paris, 2003, p. 206.

Le Musée du Mémorial de la Paix d'Hiroshima commémore l'attaque nucléaire américaine qui tua presque immédiatement des centaines de milliers de personnes le 6 août 1945. Parmi d'autres objets exposés, des vêtements portés par les victimes du bombardement se donnent à voir comme des reliques. Ils disent non pas le quotidien, mais la rupture, l'instant suspendu et l'irréversibilité de l'événement.

Pour photographier ces vêtements qui donnent à voir, en creux, la violence subie par les corps, Michel Aguilera utilise le calotype, technique primitive de photographie qui fonctionne par impression directe sur papier photographique, sans négatif. L'exposition est longue, ce temps est alors une forme d'hommage. Et le caractère direct de la technique réactive la conception de la photographie comme empreinte.



**Michel Aguilera, unités de la série *Vêtements de Hiroshima*, 2006.**  
Trente calotypes couleur, 60 x 40 cm, légendés par le Hiroshima Peace Memorial Museum à partir du témoignage des survivants.  
Collection de la Ville de Vitry-sur-Seine.  
Photos © Jacques Faujour. Extraits

## IMAGE ET SECRET : LA FABRIQUE DE L'INFORMATION

Le 30 avril 1945, l'Armée Rouge hisse le drapeau soviétique sur le toit du Reichstag (le Parlement allemand, à Berlin). Aucun des photographes qui suivaient la progression de l'armée à travers l'Europe n'était présent pour fixer ce geste, symbolique de la chute du régime nazi. C'est pourquoi deux jours plus tard, le 2 mai 1945, on procède à une reconstitution : le photographe ukrainien Evgueni Khaldei construit l'image pour qu'elle soit le pendant soviétique du célèbre cliché de Joe Rosenthal pris le 23 février 1945 sur l'île japonaise d'Iwo Jima. Mais elle ne sera diffusée et ne pourra devenir mythique qu'après une retouche : l'agence de presse efface l'une des deux montres-bracelets que portait le soldat au premier plan.



**Evgueni Khaldei,**  
*Le drapeau rouge sur le Reichstag,*  
*Berlin, 2 mai 1945,* image retouchée  
publiée le 13 mai 1945 dans  
l'hebdomadaire moscovite *Ogoniok*.



**Evgueni Khaldei,** photographies  
originales utilisées pour produire l'image  
publiée dans la presse.

Réfléchissant à la fabrique des images, et en particulier à celles qui sont les vecteurs d'un discours officiel, politique ou médiatique, Renaud Auguste-Dormeuil s'intéresse à leurs non-dits. Pour rendre visible la censure ou les codes qui, plus subtilement, les traversent, il choisira de retrancher encore davantage de visible, de manier l'ellipse ou la soustraction.

L'installation *Écriture nocturne* «*vis*» le secret qui entoure les opérations militaires et la façon dont leurs noms de code plutôt poétiques dissimulent leur violence réelle.

**CQFD Renaud Auguste-Dormeuil** *INCLUDE ME OUT - Présence / Absence : représenter l'invisible*

La série photographique *Les Ambitieux* réunit de grandes figures politiques du XX<sup>e</sup> siècle. Leurs portraits officiels sont défigurés: ne restent à l'image que les attributs de leur fonction ou des éléments de décor.

La vidéo *Sans titre \_ Tokyo, mars 1945* réutilise des images d'archives de l'armée américaine, filmées par l'un des B29 ayant participé au bombardement de Tokyo le 10 mars 1945.

Les 9 secondes de la séquence originale sont étirées à 39 secondes, temps qu'il fallait à l'une des bombes incendiaires pour toucher le sol. La seconde partie de la vidéo ne montre plus que le ciel: les 225 images constituant le film ont été retouchées une à une pour effacer les bombes. La vidéo pointe le déni de la mort et fait penser à la terrible expression de propagande: «guerre propre».



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Les Ambitieux # 24*, 2008.  
Tirage lambda couleur, 18 x 13 cm

**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Les Ambitieux # 24*, 2008.  
Tirage lambda couleur, 18 x 13 cm.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Sans titre \_ Tokyo, mars 1945*, 2008.  
Détails. Vidéo couleur, 1' 20" en boucle.  
Courtesy Galerie In Situ/fabienne leclerc.  
Photo © Renaud Auguste-Dormeuil.

L'artiste chilien Alfredo Jaar prend pour objet la fabrication et la diffusion des images journalistiques. Son travail s'apparente à de la contre-propagande: il confronte des faits et leur traitement médiatique pour en faire apparaître les lacunes. Il s'est notamment beaucoup intéressé aux représentations de l'Afrique contemporaine. L'installation *Untitled (Newsweek)* associe des unes du magazine américain et des récits très synthétiques du génocide qui se déroulait simultanément au Rwanda.



*Ce projet est très simple: je montre 17 couvertures, à partir d'avril 1994 jusqu'au 1er août 1994. Pendant ces 17 semaines il y a eu un million de morts au Rwanda. Et ce que je montre dans cette séquence de couvertures de Newsweek, c'est que le magazine a ignoré complètement ce qui se passait au Rwanda. Donc semaine après semaine, mois après mois, les morts s'accumulent: cent mille, deux cent mille, trois cent mille, cinq cent mille, huit cent mille, un million, et le magazine se dédie à des images banales sur n'importe quoi. Il lui a pris 17 semaines pour finalement s'intéresser au Rwanda et lui donner la une de la revue.*

Alfredo Jaar, interview de l'artiste par Muriel Maalouf, rfi, jeudi 11 juillet 2013  
<http://www.rfi.fr/emission/20130711-le-photographe-alfredo-jaar-rencontres-arles>  
Ce projet existe également sous forme de diaporama sur internet:  
[http://www.alfredojaar.net/rwanda\\_web/95newsweek/newsweek.html](http://www.alfredojaar.net/rwanda_web/95newsweek/newsweek.html)

Le matériau de *The Fountainehead*, du collectif Société Réaliste, est un long-métrage du même nom, réalisé en 1949 par King Vidor dans le contexte de la guerre froide, moment de polarisation idéologique extrême. Il s'agit d'une épopée capitaliste, où un héros prométhéen, un architecte new-yorkais joué par Gary Cooper, cherche à imposer ses vues et à triompher des «contraintes» de la société. Société Réaliste efface tous les personnages du film pour mieux en faire apparaître le sous-texte.

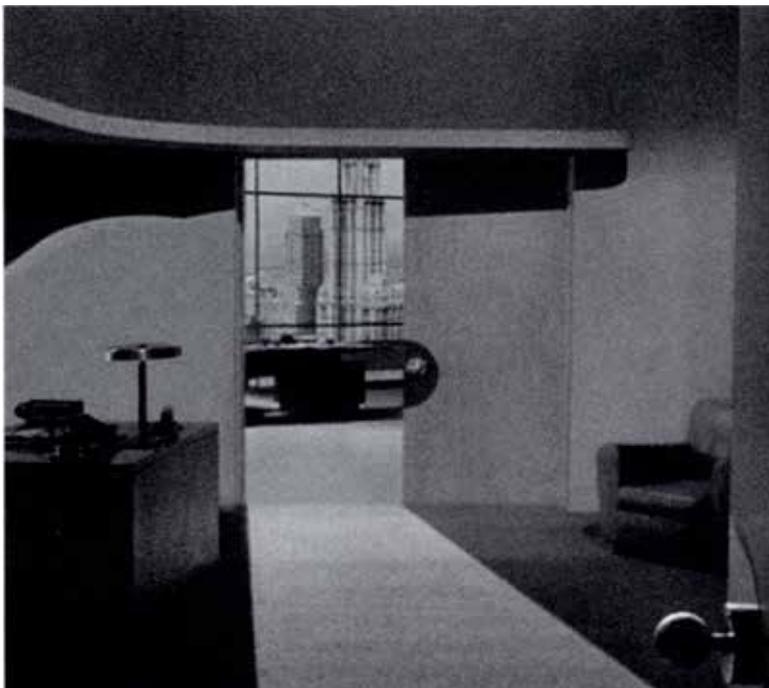
L'historienne de l'art Giovanna Zapperi commente cette entreprise critique.

**Alfredo Jaar, *Untitled (Newsweek)*, 1994.**  
Dix-sept impressions laser couleur, 48,1 x 33 cm chacune.  
Vue de l'exposition «Three Women», galerie kamel mennour, Paris, 2011.  
Courtesy l'artiste et galerie kamel mennour, Paris. © Alfredo Jaar.  
Photo © Charles Duprat.

**CQFD Renaud Auguste-Dormeuil INCLUDE ME OUT - Présence / Absence : représenter l'invisible**

*En enlevant la narration, cette parabole de la lutte individuelle pour affirmer ses idées sur l'architecture, contre le conformisme du milieu architectural et de la société américaine de l'époque, ressort des espaces qui sont présents dans le film. On voit que dans l'espace architectural c'est la question de la transparence de l'architecture moderniste qui va émerger comme ce lieu de l'expression individuelle, comme ce lieu où on peut exercer la liberté individuelle. Il y a vraiment une opposition entre les espaces clos, un espace architectural oppressant qui est l'espace de la communauté, de la société, et l'espace transparent. [...] Le film de Société Réaliste nous met devant des espaces spectraux, presque des espaces hantés, face à une présence qu'on ne voit pas. [...] Le recours à l'expérience de la hantise est une manière de pointer quelque chose qui est là mais qui n'est pas là de manière explicite. C'est cet inconnu du tracé idéologique du film qui est exposé dans ces espaces vides.*

Giovanna Zapperi, commentaire audiovisuel sur le site internet du Jeu de Paume, rubrique «regards», 19 avril 2011.



**Société Réaliste,**  
***The Fountainhead*, 2010.**  
Vidéo, noir et blanc, muet, 1 h 50.  
Photogrammes.  
Courtesy Société Réaliste.  
© Adagp, Paris 2013.

## L'IMAGE ET LE TEMPS : ICONOGRAPHIE DE LA DISPARITION

Dans l'exposition « INCLUDE ME OUT », Renaud Auguste-Dormeuil fabrique diverses représentations du temps. Le séquoia de *Include Me Out (Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes)* renvoie ainsi à un continuum, à un temps long, alors que *Elk's Rest* s'attache à saisir l'instant. Quant aux trois photographies *Mud in your Eye*, elles réactivent la tradition de la vanité, genre pictural associé à la nature morte et censé transmettre une méditation sur la précarité de toute chose vivante.

Pour donner à voir le temps, l'érosion du souvenir, ou finalement mettre en scène l'absence, l'artiste intervient dans l'image elle-même (par évidement, saturation, ou recouvrement), ou réfléchit son positionnement dans l'espace de l'exposition (éblouissement, mise à distance ou diffraction sur deux supports). On peut trouver, dans le travail d'autres artistes contemporains, des parallèles avec ces gestes.

### Dégradation/restauration

Les plasticiens et cinéastes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interrogent la possibilité d'une écriture de l'Histoire malgré le conflit. Ils constatent l'influence des images latentes, cachées, familières, qui impressionnent l'imaginaire collectif. Souvent, ils emploient la fiction ou l'artifice pour éclairer ces images *a priori* documentaires. Pour le projet *Faces*, ils s'appuient sur des images qui portent déjà les stigmates du temps :

*Nous avons longuement réfléchi aux images de martyrs. Au Liban, nous nommons «martyrs» des hommes morts tragiquement, victimes d'attentats, tombés au combat ou lors d'opérations suicide. Ils sont de différents partis, confessions, appartenances, origines. Nous vivons entourés de leurs images affichées dans la ville... ces morts qui nous regardent.[...] Nous avons photographié des martyrs de toutes confessions, de tous bords en retenant seulement les affiches altérées par le temps. Placées en hauteur, souvent dans des lieux difficiles d'accès, ces affiches demeurent là. Les traits, les noms ont disparu mais il reste le galbe du visage, une silhouette à peine esquissée, souvent méconnaissable. Nous avons photographié ces images à différents moments de leur effacement progressif. Puis avec un graphiste et différents dessinateurs, nous avons essayé de retrouver certains traits, d'en accentuer d'autres, de ramener par le dessin de la matière, une image, une trace, une rémanence.*

Hadjithomas, Joana et Joreige, Khalil, « Aida, sauve-moi... », Jean-Pierre Criqui, *L'image-document, entre réalité et fiction*, collection Les carnets du BAL 01, LE BAL/Images in Manceuvre Éditions, Paris/Marseille, 2010, pp 181-182.



**Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Faces*, 2009**  
Photographies et dessins, série de 44 images, tirages Lambda contrecollés sur aluminium, 50 x 35 cm environ. Coproduction Biennale de Sharjah, SB9. Courtesy Galerie In Situ/fabienne leclerc, Paris.

## Fondu au blanc

*Je parle plutôt de la fabrication d'images qui réfléchissent un mouvement invisible. Un mouvement qui soit un défilement infini de choses imperceptibles. C'est comme ça que j'ai essayé de construire l'installation *Écriture nocturne*. [...] L'image de la guerre et de la mort est présente sur le mur blanc et personne ne peut la voir. Seul un aveugle, tel un oracle, peut révéler ce qui se trouve sur le mur. Utiliser un non-voyant pour révéler l'image présente mais invisible, c'est pour moi révéler un mouvement invisible.*

Renaud Auguste-Dormeuil, entretien avec Marc-Olivier Wahler, avril 2008, in *Renaud Auguste-Dormeuil: Bird's Eye View*, Galerie In Situ/fabienne leclerc, Paris, 2008, p. 94.

À partir de 1965 et jusqu'à sa mort en 2011, Roman Opalka a dédié sa peinture à la matérialisation du temps. Sur une toile d'abord noire, il inscrivait en blanc (blanc de titane) la succession des nombres, à partir de 1 et visant l'infini. Puis il a introduit une variation chromatique dans la préparation du fond de ses toiles : chacune était un peu plus claire que la précédente (par ajout de blanc de zinc). À la progression régulière des nombres et de la lumière s'ajoute une autre manifestation du mouvement du temps, puisque chaque jour de travail Opalka se photographiait selon le même protocole, devant sa toile en cours. Rien dans l'œuvre ne manifeste d'événement singulier, tout témoigne du continuum. La répétition seule donne la mesure.

Voir un reportage de l'INA consacré à l'artiste en 1994 : <http://www.ina.fr/video/I08050792>



**Roman Opalka, *Opalka 1965/1-infini*, détail.**  
© Adagp, Paris 2013.



**Renaud Auguste-Dormeuil, *Écriture Nocturne*, 2006.** Papier braille, néons, son, dimensions variables. Vue de la performance réalisée le 10 novembre 2007 au Centre Culturel Suisse de Paris. Courtesy l'artiste & Galerie In Situ/fabienne leclerc, Paris. Photo © Dominique Levenez

## Évidement

Hans-Peter Feldmann manipule toutes sortes de photographies: ses propres clichés, des photos amateur, des cartes postales, des images de catalogues commerciaux, des publicités... Arrachées à leur contexte et organisées par motifs sous forme d'albums ou d'installations type «pêle-mêle», elles donnent à voir à la fois des codes communs et des singularités. Parfois Feldmann intervient sur l'image: ici, la découpe fait apparaître l'artifice de la prise de vue de ce portrait d'amoureux et lui donne simultanément une dimension tragique, morbide.



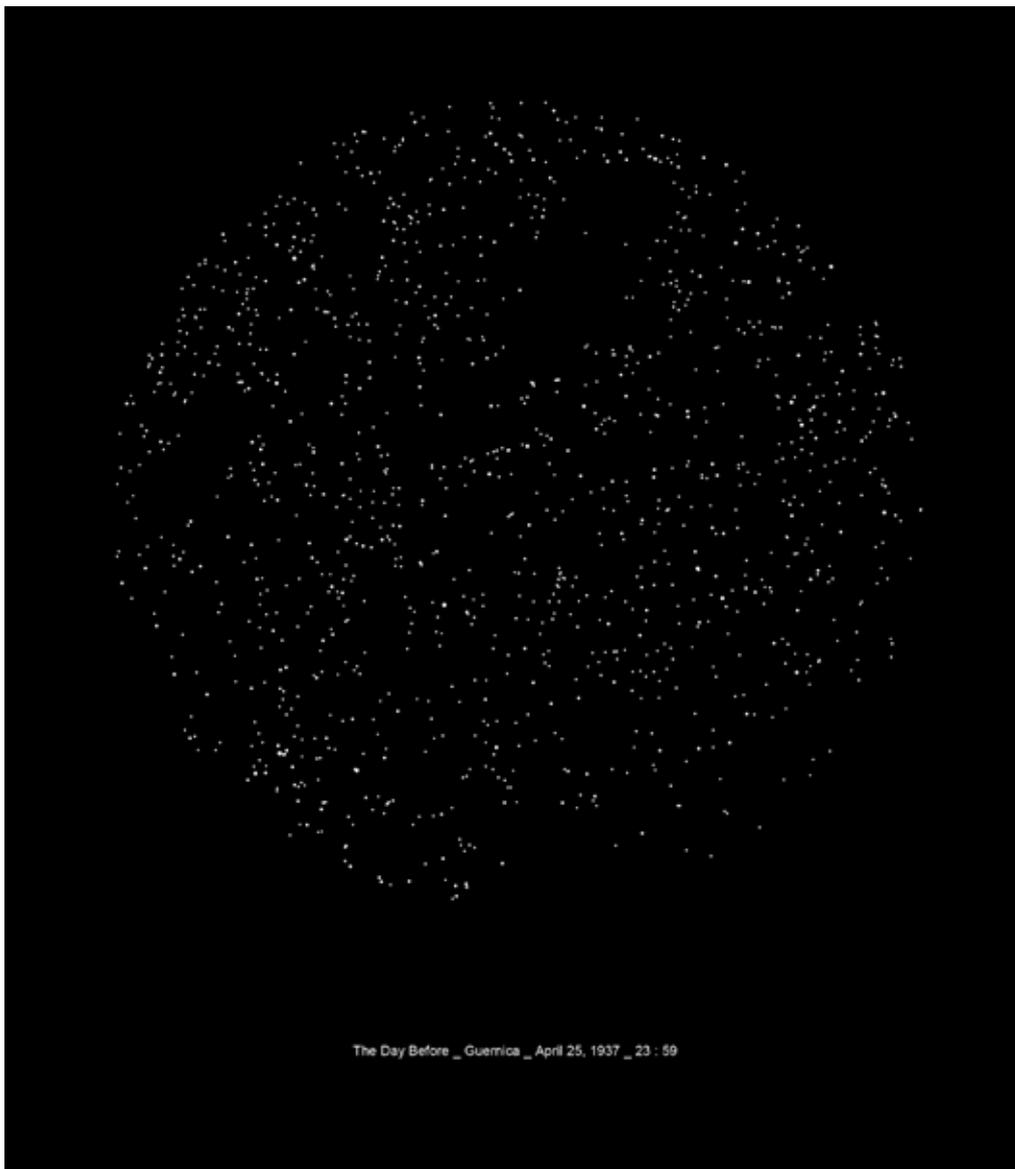
**Hans-Peter Feldmann, *Lovers*, 2008.**  
Photographie découpée, 42 x 30 cm,  
Courtesy galerie Mehdi Chouakri, Berlin;  
303 Gallery, New York; Simon Lee,  
Londres; Ph. J Windszus, Berlin.  
© Adagp, Paris 2013.

**Renaud Auguste-Dormeuil,  
*Alpenglow # 01*, 2012.**  
Tirage Lambda découpé,  
escalier de maries-louises,  
encadré, 6 x 6 cm. Pièce unique.

*Alpenglow est une série produite à partir d'une collection de photographies personnelles datant des années 1930. Les photographies, en noir et blanc, conservent leur format original (6 x 6 cm) et sont présentées à plat. Sur chacune d'elles, un élément du premier plan – silhouette, objet – est détourné puis redressé verticalement, se détachant alors en relief de l'image. [...] Reste un espace blanc, évidé, une figure de l'absence. Un espace dans lequel nous sommes susceptibles de nous glisser, de nous réfugier. Un espace blanc, couleur du tout, qui contient en lui-même toutes les couleurs du prisme, un espace des possibles. Alpenglow invite à voir le spectacle de l'invisible, autant que le champ des possibles.*

Virginie Auguste-Dormeuil, texte pour le catalogue de l'exposition «INCLUDE ME OUT».





Renaud Auguste-Dormeuil, *The Day Before\_Star System\_Guernica\_April 25, 1937\_23:59*, 2005.

# *DU MILITAIRE AU CIVIL*

## UTILISATION DANS LE CIVIL DES TECHNIQUES DE SURVEILLANCE ET DE COMMUNICATION MILITAIRES

**Internet** : né, dans le domaine militaire, du besoin d'assurer des communications après une éventuelle attaque militaire. 1962 : Paul Baran de la Rand Corp, développe le concept de réseau décentralisé qui fonctionne sur un mode coopératif, des réseaux locaux interconnectés. 1969 : création du premier réseau ARPANET. L'institution civile du CERN (Conseil Européen de recherche nucléaire) : met en place le langage de HTML qui permet l'émergence et le développement du Worl Wide Web.

**GPS** : «Global Positioning System». Programme du Pentagone permettant la localisation par satellite des avions, bateaux, randonneurs. But principal : permettre d'unifier les systèmes de positionnement des différentes armées. Décidé en 1973, opérationnel dans les années 1990 : lancement des satellites. Ouvert au civil en 1983 mais avec une précision moindre de localisation. Décision prise par Ronald Reagan qui fait suite à la mort de 269 passagers du vol 007 Korean Airlines abattu en plein vol par l'armée soviétique. Il avait violé l'espace aérien soviétique. Lors de la guerre du Golfe, première utilisation massive du GPS. L'armée, en rupture de stock, s'approvisionne à 90 % dans le secteur civil.

**Drone** : un avion sans pilote destiné à des missions de surveillance, de renseignement et de combat. Née dans les années 1920, la technologie actuelle permet aujourd'hui une utilisation courante dans les opérations de maintien de la paix et de combat (ex : Pakistan). Le secteur civil s'intéresse aux drones qui pourraient aider la lutte contre l'incendie (pompiers), la sécurité civile (police) et l'observation de l'environnement.

## Sous contrôle



Renaud Auguste-Dormeuil, *Mabuse Paris Visit Tour*. Visites guidées commentées d'un parcours de sites de vidéosurveillance sur Paris, réalisé de décembre 1999 à février 2000.

Le Communiqué de l'hôtesse

*Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,  
Le Groupe Réseau Mabuse Diffusion et moi-même  
serions heureux de pouvoir vous souhaiter  
la bienvenue à bord de notre minibus  
afin de passer une heure en votre compagnie  
et vous faire découvrir l'emplacement  
de près d'une centaine de caméras de vidéosurveillance  
(et de passer dans le champ de vue de quelque 63 d'entre elles)  
Cordialement,  
votre hôtesse*

En 1786, le philosophe anglais Jeremy Bentham (1748-1832) pense une nouvelle forme architecturale qui, par sa conception garantissant une surveillance généralisée, mettrait fin au scandale de l'insalubrité et du croupissement dans les prisons: le dispositif panoptique.

En passant du modèle des oubliettes au panoptique, le libéralisme utilitariste de Bentham confine à l'utopie totalitaire.

*Un événement dans l'histoire de la pensée selon Michel Foucault (1926-1984) pour qui ce texte est la formule la plus lumineuse pour analyser les technologies politiques de gouvernement des hommes.*

*Pour cela Bentham a posé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable. Visible: sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable: le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être.*

*Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards ; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris.*

*Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine : à défaut du directeur, sa famille, son entourage, ses amis, ses visiteurs, ses domestiques même. Tout comme est indifférent le motif qui l'anime : la curiosité d'un indiscret, la malice d'un enfant, l'appétit de savoir d'un philosophe qui veut parcourir ce musée de la nature humaine, ou la méchanceté de ceux qui prennent plaisir à épier et à punir. Plus nombreux sont ces observateurs anonymes et passagers, plus augmentent pour le détenu le risque d'être surpris et la conscience inquiète d'être observé. Le Panoptique est une machine merveilleuse qui, à partir des désirs les plus différents, fabrique des effets homogènes de pouvoir.*

*Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles ; il devient le principe de son propre assujettissement. Du fait même le pouvoir externe, lui, peut s'alléger de ses pesanteurs physiques ; il tend à l'incorporel ; et plus il se rapproche de cette limite, plus ces effets sont constants, profonds, acquis une fois pour toutes, incessamment reconduits : perpétuelle victoire qui évite tout affrontement physique et qui est toujours jouée d'avance.*

Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Hôtel des transmissions,*  
*Jusqu'à un certain point Athènes,*  
2003-2006. Impressions numériques  
sous Diasec 50 x 216 cm.  
Courtesy  
In SITU Fabienne Leclerc, Paris.

Après Michel Foucault et sous l'influence des nouvelles technologies, Stephen Graham donne à travers son ouvrage la vision de notre société contemporaine sous l'angle de la sécurité et du contrôle des individus. Il analyse comment le progrès technologique se base sur des innovations issues du domaine militaire et décrypte les implications idéologiques de cette tendance.

Un chapitre de son ouvrage nommé *Éteindre les villes* entre particulièrement en résonance avec une série d'œuvres de Renaud Auguste-Dormeuil. Il y analyse des stratégies militaires qui orientent les bombardements sur des objectifs technologiques lors de frappes dites « chirurgicales ». L'auteur en dépeint les enjeux et leurs conséquences :

*La logique politique de l'« extinction des lumières » a engendré de nombreux débats parmi les stratèges aériens pendant la guerre du Golfe. Apparemment, certains d'entre eux prédisaient que les « coupures d'électricité à Bagdad et dans d'autres villes auraient peu d'effet sur le moral des populations ». D'autres affirmaient au contraire que l'abondance engendrée*

*par les pétrodollars avait rendu les habitants de la ville psychologiquement dépendants des agréments associés au courant électrique».*

*Quelle qu'ait été l'ampleur des désaccords, il est clair que la première cible de l'assaut aérien a bien été le système de production électrique irakien. La destruction de ce dernier a été jugée «particulièrement attractive parce que [l'électricité] ne peut pas être stockée». Pendant l'opération «Tempête du désert», les forces de la coalition ont procédé à plus de deux cents sorties aériennes contre des installations électriques. Et la destruction s'est révélée terriblement efficace. Une étude importante parue après la guerre a estimé qu'«environ 88 % des installations de production électrique irakienne étaient suffisamment endommagées ou détruites par les attaques aériennes (pour arrêter toute production»).*

*À l'issue de la première semaine de la guerre aérienne, «les Irakiens ont fermé ce qui restait du réseau électrique national. Il ne servait plus à rien».*

*Le sous-secrétaire général des Nations Unies Martti Ahtisaari, faisant état de sa visite en Irak en mars 1991, est apparu secoué par ce qu'il avait vu: «Rien de ce que nous avons pu voir ou lire ne nous avait réellement préparés à la forme spécifique de dévastation où se trouve aujourd'hui plongé le pays. Le conflit récent a eu des effets apocalyptiques sur une société économiquement mécanisée. Presque tous les moyens de subsistance de la vie moderne ont été détruits ou fragilisés.»*

*(...) En menant ses observations sur du plus long terme, l'Unicef a estimé qu'entre 1991 et 1998 il y avait eu, selon les statistiques, plus de 500 000 morts excédentaires parmi les enfants irakiens de moins de cinq ans. Le taux de mortalité de ce groupe d'âge a ainsi été multiplié par six entre 1990 et 1994. Ces chiffres permettent de comprendre que, «dans la majeure partie du monde musulman, la campagne de sanction [soit] considérée comme un génocide».*

Stephen Graham, *Villes sous contrôle, La militarisation de l'espace urbain*, La Découverte, Paris, 2012.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*I was there, Power Blackout,*  
*September 5, 2012, Sao Paulo,*  
*23°33'51.09"S\_46°39'20.65"O, 2012.*  
Production MAC/VAL, musée d'art  
contemporain du Val-de-Marne  
Avec le soutien de SAM Art Projects

## Google Earth et la mégaloscopie

*Le propre de Google Earth, c'est ce que l'appelle une «mégaloscopie», c'est-à-dire une vision du monde qui est aujourd'hui l'équivalent de la mégalomanie d'hier. Voir le monde entier, c'est quelque chose de fou, non pas au sens pathologique, mais au sens perceptif. Voir le tout, d'une certaine façon, cela ne participe que de la métaphysique. Du divin. Voir le tout, ce n'est pas athée...*

*Moi je crois que cet élargissement du champ perceptif va de pair avec l'instantanéité. Si on a une vision de la totalité de l'espace réel du monde, de la Terre natale, c'est parce qu'on a mis en œuvre la vitesse de la lumière. Autrement dit, le temps réel domine l'espace réel. Le temps réel de la prise de vue, de la prise d'information, de la retransmission domine l'espace réel des événements, des hommes, de l'histoire.*

*Derrière Google, il y a l'idée d'un changement presque en temps réel du paysage. Ce qui est intéressant dans Google, ce n'est pas simplement l'étendue de la prise de vue qui s'étend au globe dans sa totalité, mais le renouvellement hebdomadaire, et demain quotidien voire selon moi en temps réel de ses images. C'est ce que l'on retrouve également dans le projet E-Corce de l'Agence spatiale française, imaginé comme un concept d'observation en temps réel (ou presque) des moindres lieux et non-lieux de la Terre. On saura toujours qui est quoi et où est qui. Il y a là une tyrannie de l'instantanéité qui annule l'histoire, c'est-à-dire le passé, le présent, le futur. Tout se joue dans l'accélération de l'instant, dans l'accélération du temps réel, et non plus dans l'accélération de l'histoire: passé, présent, futur...*

Entretien avec Paul Virilio réalisé par Yvon Le Mignan  
et Ariel Kyrou le 17 novembre 2008.  
<http://www.culturemobile.net/visions/paul-virilio-terra-nova>



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*The Day Before - Star System - Guernica -*  
*April 25, 1937\_23:59, 2005.*  
Impression jet d'encre marouflée  
sur aluminium et encadrée,  
170 x 150 cm, courtesy In SITU  
Fabienne Leclerc, Paris.

## Stratégies d'esquives



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Contre-projet panopticon*, 2001.  
Vélo de course, structure en plexiglas,  
miroirs, 230 x 200 x 140 cm. Collection  
FRAC Bourgogne.  
Photo © FRAC Bourgogne

Le travail de Renaud Auguste-Dormeuil s'intéresse à déjouer ce contrôle par la mise en place de stratégies d'esquive. Qu'il s'agisse de mieux connaître ce qui nous contrôle (*Mabuse Tour*) ou de tenter d'échapper à ce contrôle (*Contre-projet Panopticon*), l'artiste propose de manière ironique, des moyens d'échapper à ce contrôle.

Inspiré de la philosophie pirate et d'une lecture nouvelle de la Révolution française, le poète et écrivain politique américain Hakim Bey, écrit en 1995 l'ouvrage TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) qui influencera les communautés de hackers, voyageurs et ravers. La liberté ne pouvant s'épanouir dans la durée, il propose d'établir des communautés éphémères et discrètes, organisées en réseau pour échapper au contrôle de l'État.

*L'Histoire dit que la Révolution atteint la «permanence», ou tout au moins une durée, alors que le soulèvement est «temporaire». Dans ce sens, le soulèvement est comme une «expérience maximale», en opposition avec le standard de la conscience ou de l'expérience «ordinaire». Les soulèvements, comme les festivals, ne peuvent être quotidiens - sans quoi ils ne seraient pas «non ordinaires». Mais de tels moments donnent forme et sens à la totalité d'une vie. Le chaman revient- on ne peut rester sur le toit éternellement - mais les choses ont changé, des mouvements ou des intégrations ont eu lieu - une différence s'est faite.*

*Nous la recommandons parce qu'elle peut apporter une amélioration propre au soulèvement, sans nécessairement mener à la violence et au martyre. La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, avant que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou l'espace. Puisque l'État est davantage concerné par la Simulation que par la substance, la TAZ peut «occuper» ces zones clandestinement et poursuivre en paix relative ses objectifs festifs pendant quelque temps. Certaines petites TAZs ont peut-être duré des vies entières, parce qu'elles passaient inaperçues, comme les enclaves rurales Hillbillies au Sud des États-Unis - parce qu'elles n'ont jamais croisé le champ du Spectacle, qu'elles ne se sont jamais risquées hors de cette vie réelle qui reste invisible aux agents de la Simulation.*

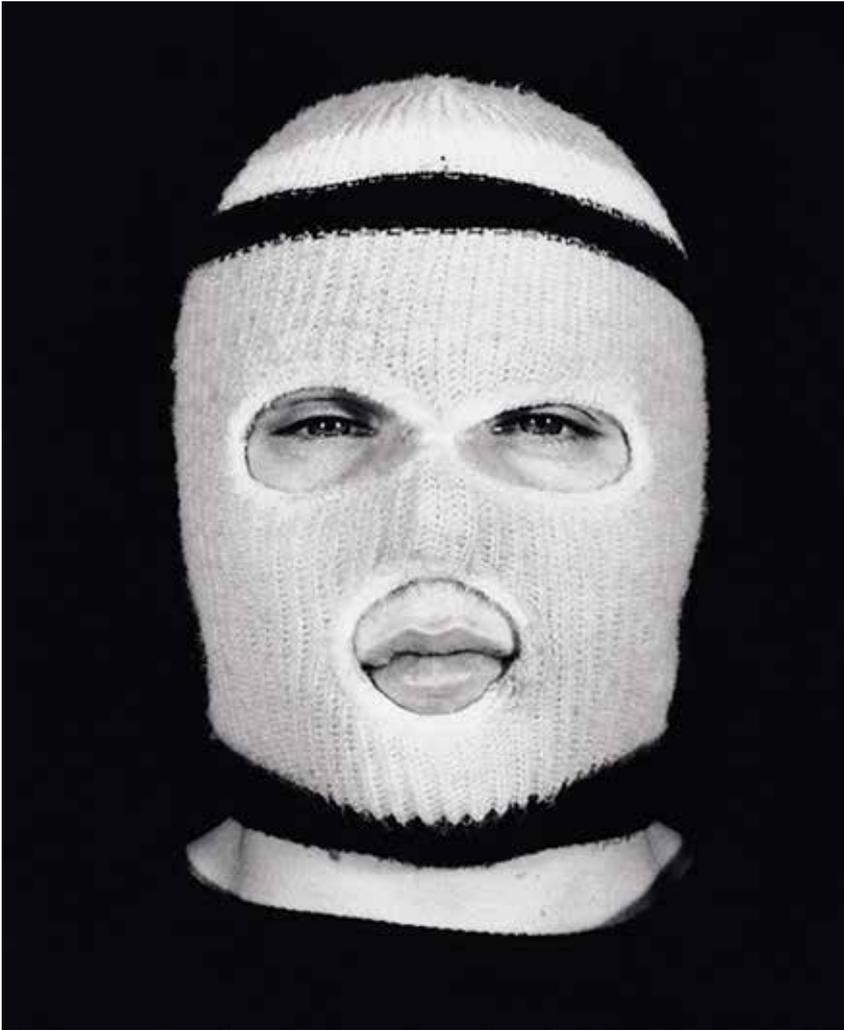
Hakim Bey, *Temporary Autonomous Zone*, Autonomedia, 1991 pour l'édition originale (1997 pour la traduction française).



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
***Fin de représentation*, 2000-2001.**  
Installation photographique, ensemble composé de 50 tirages lambda couleurs et noir et blanc, cadres blancs, six formats. Collection MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

*Fin de représentation*, installation photographique de Renaud Auguste-Dormeuil, s'inspire de l'histoire d'une jeune femme de l'ex-Allemagne de l'Ouest qui, dans les années 1970, entra dans la clandestinité pour s'enrôler dans la lutte armée terroriste. Afin que les services de police ne puissent jamais l'identifier, elle fit disparaître toutes les représentations de sa personne. Renaud Auguste-Dormeuil décide de reproduire cette disparition iconographique et symbolique et d'effacer toute trace photographique d'une jeune femme de 26 ans. Il retouche sur ordinateur les documents existants en masquant sa silhouette d'un noir uniforme.

Ce regard inquisiteur est caractéristique du travail de Renaud Auguste-Dormeuil, qui cherche à mettre en évidence et à contrer les dispositifs de surveillance qui prolifèrent dans notre monde. Il s'intéresse aux rapports de pouvoir autour de la production et la présentation des images, à la distance entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas.



Chris Burden, *You'll Never See my Face in Kansas City*, 5 novembre 1971.  
Morgan Gallery, Kansas City, Missouri.  
Photo © Courtesy of the artist  
& MoMA PS1.

Chris Burden (1946) s'est rendu célèbre pour ses performances qui mettent notamment en jeu la notion de danger. Avec ses performances réalisées à Kansas City, *You'll Never See My Face in Kansas City* (1971), où pendant tout son séjour dans cette ville, son visage est dissimulé, il joue de la disparition du corps.

*«J'ai disparu de la circulation pendant trois jours sans avoir laissé d'indication à quiconque. Pendant cette période, il a été impossible de me localiser.»* («Disappearing», 22-24 décembre 1971).

À l'inverse des expérimentations physiques, Chris Burden joue ici de son absence. Cette performance ne fonctionne que grâce à l'annonce préalable de sa disparition dans la presse.





Umberto Boccioni, *Charge des lanciers*, 1915.

# ***LA REPRÉSENTATION DE LA GUERRE DANS L'HISTOIRE DE L'ART***

## Antiquité

Dès l'Antiquité, la représentation de la guerre occupe une place importante dans l'iconographie. Symbole de puissance et de prospérité, les guerres participent à légitimer le rôle du souverain. Véritable instrument du pouvoir, les représentations de la guerre sont très utilisées en Mésopotamie où le souverain est représenté comme un conquérant devenu l'égal des dieux. Chez les Grecs puis les Romains, la représentation de la guerre dévoile les premières stratégies et alliances militaires. Les guerres prennent la forme de récits mythologiques mêlant histoire humaine et histoire divine. À l'image de celle de Troie, elles forment les récits fondateurs de la culture occidentale.



Apparenté au Peintre de Lysippidès, *Achille et Memnon, encadrés par Thétis et Éos*, Face B d'une amphore attique à figures noires, vers 520 av. J.-C., Staatliche Antikensammlungen, Munich.

*Stèle de la victoire de Naram-Sin, Roi d'Akkad*. Vers 2250 avant J.-C., 150 x 200 cm, Musée du Louvre, Photo © RMN

## Moyen-Âge

Au Moyen-Âge, les croisades sont représentées dans de nombreux manuscrits par des enluminures à la gloire des rois. Les représentations des batailles adoptent une composition qui met en valeur les armes les plus innovantes et le nombre de guerriers engagés dans la guerre. Si la composition n'évolue que très peu à l'époque de la Renaissance, l'invention de la perspective permet de donner une lecture en profondeur, augmentant le caractère narratif de ces représentations.



**Guillaume de Tyr, *Les Croisades*,**  
Enluminure tirée du manuscrit  
«Histoire d'Outremer»,  
XIV<sup>e</sup> siècle, BnF, Paris.

**Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano*,** 1438, 182 x 323 cm,  
Galerie des Offices, Florence,  
Photo © Distributed by DIRECTMEDIA  
Publishing GmbH. Détail.



## XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle

### La gravure

En marge des représentations officielles de la guerre, de nombreux artistes utilisent la gravure afin de représenter une histoire plus sociale des conflits. S'intéressant aux conséquences de la guerre et de son idéologie, Jacques Callot au XVII<sup>e</sup> siècle puis Francisco de Goya à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, dépeignent les ravages et les atrocités des conflits dont les populations sont les premières victimes.



Jacques Callot, *L'Arbre aux pendus*, «Les Misères et les Malheurs de la guerre», 1633. Eau-forte, 18 x 8,3 cm, Bibliothèque d'étude et du patrimoine, Toulouse.  
Photo © Jean-no 2005

Francisco de Goya, *Grand exploit avec des morts*, estampe n° 39 de la série intitulée *Les Désastres de la guerre*, 1810-1814. Eau forte, 15,4 x 20,6 cm, Musée du Prado, Madrid,  
Photo © Museo Nacional del Prado

## XIX<sup>e</sup> siècle

### Les tableaux d'histoire

Genre pictural par excellence jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture d'histoire se caractérise par l'utilisation de grands formats destinés à décorer les lieux du pouvoir. Les sujets peints dévoilent souvent la volonté d'illustrer une leçon de morale ou d'idéaliser un héros. Très utilisée à l'époque napoléonienne pour affirmer une forme nouvelle de pouvoir, la pratique des tableaux d'histoire se répand dans toute l'Europe. Dans les deux tableaux proposés ici, les peintres utilisent la même composition, pour traiter, depuis des camps opposés, le même conflit : les guerres napoléoniennes.



**François Gérard, *La Bataille d'Austerlitz*, 1810, peinture à l'huile sur toile, 510 x 958 cm, Domaine National de Versailles. Photo ©A.K.**



**Jan Willem Pieneman, *La Bataille de Waterloo*, 1824, peinture à l'huile sur toile, 567 x 823 cm, Rijks Museum. Photo © Domaine public**

## XX<sup>e</sup> siècle

Le XX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'avènement d'un nouveau type de conflit, la «guerre totale». L'évolution des technologies a profondément modifié les enjeux des conflits. L'invention et l'utilisation d'armes lourdes, l'évolution et le développement des médias, l'implication des populations, sont autant de facteurs qui modifient les enjeux de la guerre. Cette guerre moderne s'accompagne d'un art nouveau qui tente de réinventer les manières de représenter la guerre : de la fascination pour la technologie à la représentation des atrocités de la guerre, en passant par le détournement.

### Les Futuristes

Le futurisme, né en Italie en 1909, se caractérise par une recherche de l'expression picturale du mouvement, principalement fondée sur la fascination des machines, de la vitesse et sur la décomposition du mouvement et sa représentation.

La fascination se retrouve dans les formes avant-gardistes de leur art ainsi que dans les thématiques traités.



**Umberto Boccioni,**  
*Charge des lanciers*, 1915. Tempera  
et collage sur papier, 32 x 50 cm,  
Musée d'art contemporain de Milan.



**Giacomo Balla,** *La Guerre*, 1916.  
Huile et collage sur carton, 64 x 94 cm,  
Unicredit Group Collection.

**Tullio Crali,** *Raid sur la ville*  
(*En piqué sur la ville*), 1939.  
Huile sur toile, 51.25 x 61 cm,  
Musée d'Art Moderne et contemporain  
de Trente et Roverto.

## Représenter l'horreur de la guerre moderne

Au lendemain de la première guerre mondiale et du retour de certains peintres du front, acteurs de ces guerres comme Otto Dix, les représentations prennent parfois la forme d'une véritable catharsis. Elles deviennent aussi le moyen de dénoncer une guerre plus atroce, bien loin des glorifications héroïques et patriotiques de la propagande d'avant-guerre.



Otto Dix, *La Guerre*, 1929-1932.  
Tempera sur bois, 204 x 204 cm pour le panneau principal,  
204 x 112 cm pour les panneaux latéraux,  
60 x 204 cm pour la prédelle,  
Galerie Neue Meister, Dresde.

Otto Dix, *Section d'Assaut avançant sous les gaz*, élément de la série «La guerre», 1924. Gravure, MoMA, New-York.



## Le photojournalisme

Très maîtrisé jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, le photojournalisme devient plus libre à partir de la guerre du Vietnam. La photographie possède un fort impact sur la population. Diffusée à grande échelle dans la presse, elle participe à l'amplification de la contestation de l'utilité de la guerre au Vietnam.



**Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain, Guerre d'Espagne, 1936***, Agence Magnum.  
Photo © Robert Capa  
© International Center of Photography.

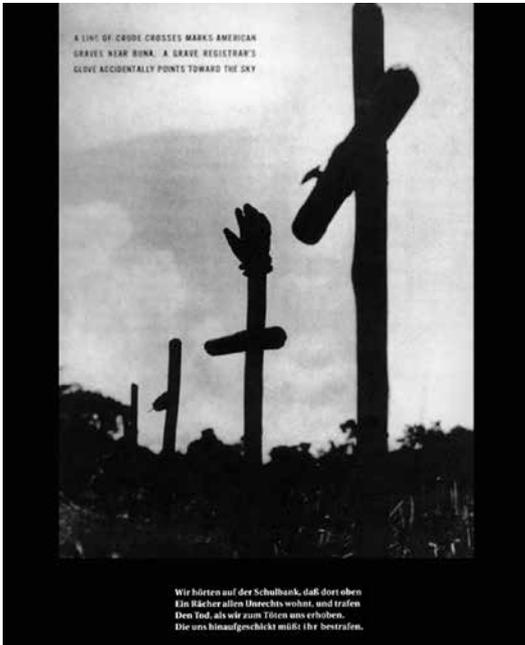


**Eddie Adams, *Nguyen Ngoc Loan executes Viet Cong Captain Nguyen Van Lem***, février 1968. Associated Press  
Photo, New-York. Photo, © E.A. AP



**Nick Ut, *The Napalm girl***, juin 1972. Associated Press, New York.  
Photo © N.U. AP.

## Usages artistiques du photojournalisme



Bertold Brecht, *ABC de la guerre*, 1955.  
Livre de 70 pages, 26 x 30 cm,  
Eulenspiegel Verlag.



Art Workers'Coalition,  
*And babies*, 1970.  
Affiche, reprise d'une photo  
de Ronald L. Haerberle représentant  
le massacre de My Lai et d'une citation  
tirée d'une interview télévisé d'un soldat  
ayant participé au massacre, lithographie  
sur papier Offset, 63,5 x 73,5 cm,  
MoMA, New-York  
Courtesy Center for the Study  
of Political Graphics, Los Angeles.  
Photo © Ron L. Haerberle.

## Jean-Yves Jouannais *L'Encyclopédie des guerres*

Critique d'art et non spécialiste de ce sujet, Jean-Yves Jouannais réalise depuis 2008 une longue série de conférences-performances autour de la guerre. Cette démarche interroge la constitution du savoir, des savoirs sur un sujet mais aussi la possibilité de représentation et de circonscription de la guerre. Naviguant entre théorie historique, chroniques et fiction, Jean-Yves Jouannais travaille à un ouvrage impossible en tentant d'établir cette Encyclopédie des guerres.

Sa démarche fait écho avec certaines œuvres de Renaud Auguste-Dormeuil, tout particulièrement *Écriture Nocturne*, *The Day Before*, *Power Blackout* par exemple.

Cycle de conférences en cours au Centre Georges Pompidou.



CQFD Renaud Auguste-Dormeuil *INCLUDE ME OUT*



Renaud Auguste-Dormeuil, *Fin de représentation*, 2000-2001. Détail.

# TEMPS ET (SCIENCE) FICTION

*Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers...  
oui, pourquoi pas ?.. vers un château immense,  
au frontispice duquel on lisait : «Je n'appartiens à personne  
et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que  
d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.»  
- Entrèrent-ils dans ce château ? – Non, car l'inscription  
était fausse ou ils y étaient avant que d'y entrer. – Mais  
du moins ils en sortirent ? – Non, car l'inscription était  
fausse, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis.*

Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, 1784.

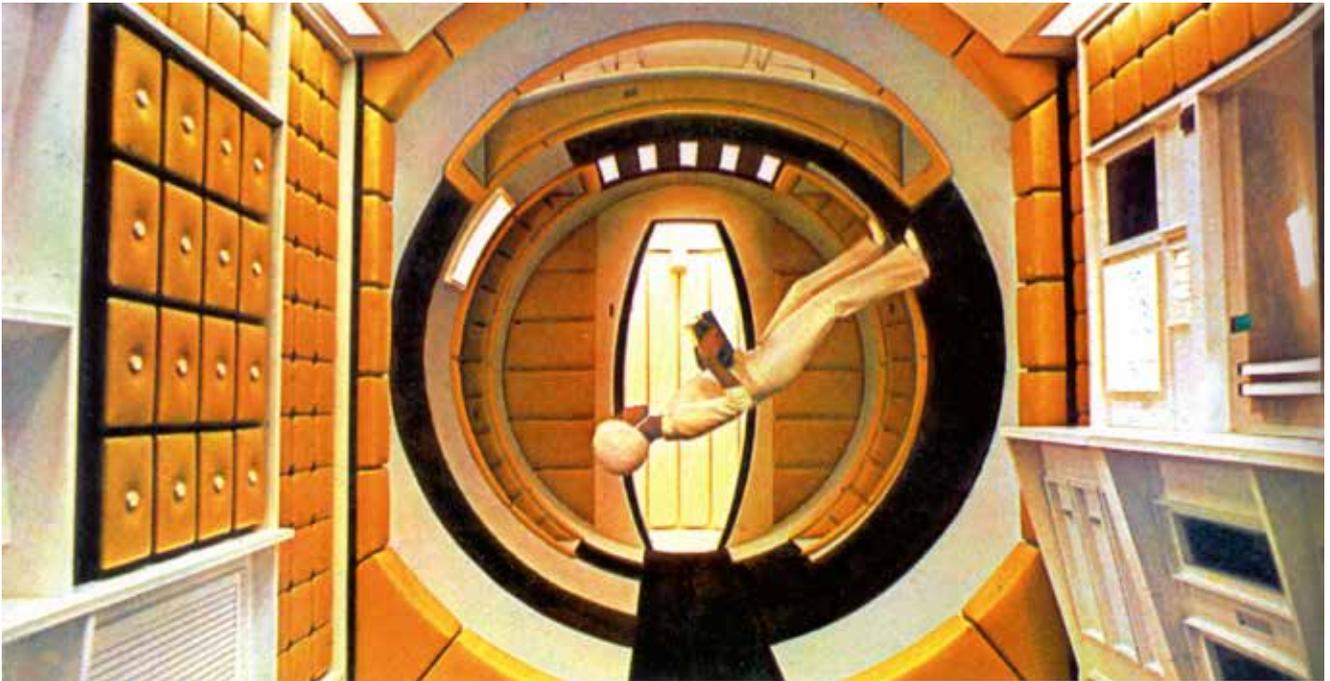
**CQFD Renaud Auguste-Dormeuil INCLUDE ME OUT - Temps et (science) fiction**

La question du temps traverse toute l'œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil. Il s'en explique dans une interview donnée à l'occasion de son exposition au MAC/VAL (*Art Press*, n° 404, octobre 2013, p. 46) :

*Je cherche à faire une sculpture qui marquerait les strates du temps alors même que l'architecture du temps n'existe pas. (...) C'est l'image de notre vie : on n'entre jamais dans le temps, plus on s'en écarte mieux on le voit, et plus on s'en approche moins on le voit. Finalement, l'une des rares expériences du temps que l'on puisse faire véritablement est de regarder un ciel étoilé, image du passé qui avance vers nous.*

*Oui, mon travail est une fuite en avant, pas en arrière. Elk's Rest (2012) est une interrogation sur l'image photographique. C'est l'image, sous la forme d'une sculpture, d'une tempête de glace. C'est une image d'un présent éternel, suspendu.*

Les références qui suivent sont une exploration des liens entre l'imaginaire du temps en littérature et au cinéma et l'œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil.



Stanley Kubrick,  
2001, *l'Odysée de l'espace*, 1968.  
Photo © D.R.

Par son titre qui renvoie à la Grèce antique, *2001, l'Odysée de l'espace* exprime de manière évidente ce qui est le plus souvent implicite : le lien entre mythologie et science-fiction. Cela permet de voir la dimension symbolique des figures obligées du récit d'anticipation : voyage dans le temps, quête, rencontre avec un ou des doubles, enfermement dans un labyrinthe temporel, lutte contre une puissance supérieure.

## Le voyage dans le temps ou la quête de « Qui suis-je » ?



Renaud Auguste-Dormeuil, *I will keep a light burning\_Sacré Cœur, Paris\_ciel du 01.10.2111*, 2011.  
Performance réalisée le 1er octobre 2011.

Lors de Nuit blanche 2011, Renaud Auguste-Dormeuil a procuré à tous les spectateurs un voyage dans le futur, en leur donnant à voir le ciel tel qu'il sera visible à Paris le 1er octobre 2111. L'artiste a découvert le déplacement dans le temps grâce aux logiciels d'astronomie qui permettent de visualiser la constellation stellaire à n'importe quelle date (par exemple stellarium.org, un logiciel libre).

Par l'utilisation de la bougie, l'artiste figure à la fois l'étoile immortelle et la brièveté du temps humain. Il rappelle le lien entre la mort et le voyage dans le temps : voyager dans le passé, c'est parler avec les morts, voyager dans le futur, c'est devenir un spectre, un revenant.

### Le temps multiple

Le voyage dans le temps permet toutes sortes d'expérimentations littéraires : l'anticipation, l'uchronie, le rétro-futurisme. Il amène une série de paradoxes qui rejoignent aussi bien la philosophie antique que la physique quantique (cf. le Chat de Schrödinger). Natacha Vas-Deyre dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, *L'Imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, rappelle les analogies entre fiction et science. La description des trafalmadorians, inventés par Kurt Vonnegut en 1969, illustre ces passerelles.

Cette conception du temps comme un feuilleté où tous les événements se produisent en parallèle se retrouve également dans *Men in black III*, où le personnage pivot du récit, Griffin, est un extraterrestre Arcadien qui voit en permanence tous les futurs alternatifs.



George Pal, *La machine à explorer temps* (d'après H.G.Wells), 1960.  
Photo © D.R.

*Time Tunnel*, série télévisée d'Irwin Allen, 1966.  
Photo © D.R.

*Les voyages temporels induisent dans la majorité des œuvres la création de paradoxes ou boucles, résultant d'une représentation cyclique du temps, fonctionnant alors en «circuit fermé». Pour la littérature de science-fiction, qui s'inspire aussi de la philosophie, le temps devient une sorte de fleuve dont on peut soit remonter le cours, soit suivre le flux, parfois plus vite que les eaux.*

*(...) Le physicien Kurt Gödel esquisse à la fin des années quarante une théorie du voyage dans le temps. Il montre l'existence de modèles (appelés univers en rotation ou univers de Gödel) vérifiant les lois de la relativité générale et dans lesquels l'observateur peut revenir par une trajectoire accélérée en n'importe quel point de ce qui est pour lui le passé. À partir de ce résultat, Gödel développe une série de réflexions sur le temps : le temps comme apparence, le temps paradoxal, le temps non archimédien ou bi-dimensionnel, des conceptions rejoignant les fictions des écrivains, notamment celles de Kurt Vonnegut dans «Slaughterhouse 5» ou «A Little something for us tempunaut» de Philip K. Dick.*

Natacha Vas-Deyre, *L'Imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 8.

*Tous les moments, passés, présents et futurs ont toujours existé et existeront toujours. Les trafaladoriens peuvent observer les différents moments du temps, de la même façon que nous observons par exemple un paysage des Rocheuses. Ils voient que les moments sont permanents et peuvent considérer n'importe quel moment qui les intéresse. C'est une illusion que nous avons ici sur Terre, que les moments se suivent les uns les autres, comme des perles sur un collier et qu'une fois un moment passé, il est passé pour toujours.*

K. Vonnegut, *Slaughterhouse 5*, (1969), Londres, Vintage, 1991, p. 19.

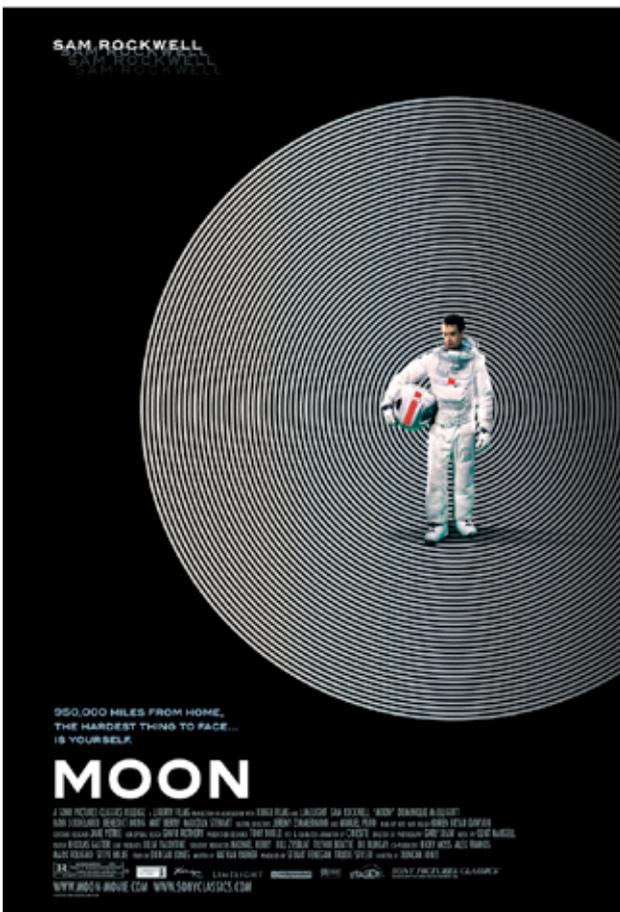
Voir aussi la conférence sur le temps du physicien Étienne Klein  
[http://www.canal-u.tv/video/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/le\\_temps\\_et\\_sa\\_fleche.1040](http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_temps_et_sa_fleche.1040)

## L'identité en question

Le rapport entre identité et temps est au cœur du célèbre fragment d'Héraclite : «Nous entrons et n'entrons pas, nous sommes et ne sommes pas dans les mêmes fleuves». *Les Voyages électriques d'Ijon Tichy* (1976) de Stanislas Lem en donnent une version fictionnelle. Traversant une sorte de tempête avec son vaisseau, Ijon Tichy se met à voyager dans le temps à l'intérieur de l'étroite cabine. Il est ainsi réveillé par un homme qui lui ressemble comme un frère jumeau et se révèle être l'Ijon Tichy du lendemain. Ils rencontreront bientôt également celui du surlendemain et la cabine finira par se remplir d'une foule de voyageurs, chacun étant un moment différent du même Ijon Tichy.

CQFD Renaud Auguste-Dormeuil *INCLUDE ME OUT - Temps et (science) fiction*

Cette interrogation se retrouve dans les films de John Duncan. En particulier dans *Moon* (2009) où le personnage principal s'aperçoit à l'occasion d'un accident que son employeur l'a cloné pour assurer son remplacement. Dans *Source Code* (2011), Jake Gyllenhaal revit plusieurs fois les minutes précédant l'explosion d'un train, jusqu'à ce qu'il découvre que revivre le passé implique à chaque fois la création d'un nouvel avatar virtuel de lui-même.



John Duncan, *Moon*, 2009.  
Photo © D.R.

**CQFD Renaud Auguste-Dormeuil *INCLUDE ME OUT - Temps et (science) fiction***

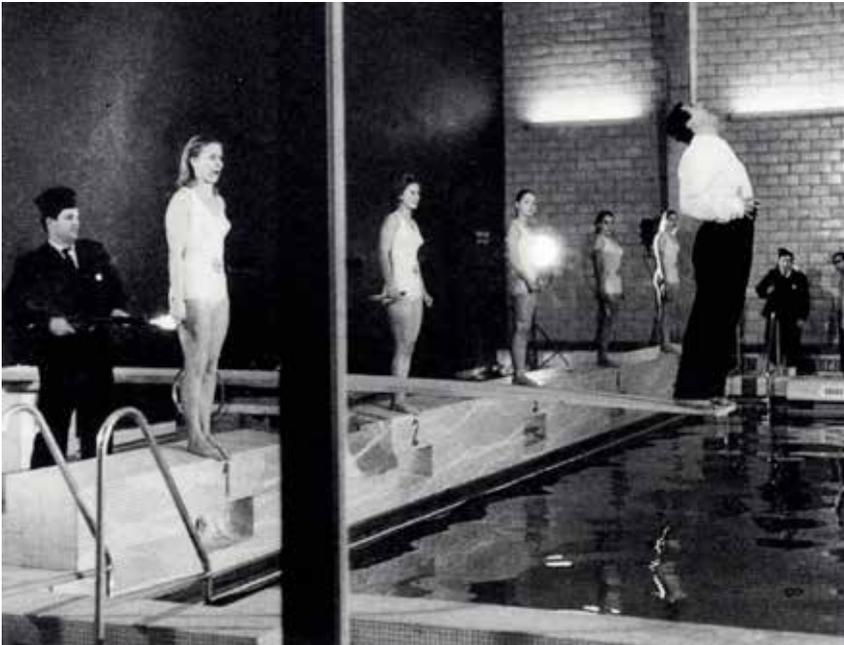
Reprenant l'histoire d'une militante d'extrême gauche des années soixante-dix qui a protégé son anonymat en s'enlevant de toutes ses photographies, Renaud Auguste-Dormeuil applique, dans l'installation *Fin de représentation*, un silhouettage sur les photos de S., une jeune femme de 26 ans.

Mais en rompant, par l'accrochage, avec la convention culturelle qui nous incite à regarder les images de gauche à droite, comme sur une flèche du temps, il fait voir, l'enfance et l'âge adulte, le passé lointain et le presque encore présent dans un désordre chronologique. Comme si l'identité introuvable de cette personne ne tenait pas seulement à son absence de visage mais aussi à l'empilement d'identités créées par l'écoulement du temps.



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Fin de représentation*, 2000-2001.  
Installation photographique, ensemble composé de 50 tirages lambda couleurs et noir et blanc, cadres blancs, six formats. Collection MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Détails.

## Le cinéma ou le labyrinthe du temps



Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1965.  
Photo © D.R.

De Cocteau à Godard, de Chris Marker à David Lynch, le temps est l'un des matériaux de prédilection des auteurs-réalisateurs. Dans son article consacré à «La Seconde labyrinthe», Emmanuel Plasseraud\* insiste sur l'existence d'un monde parallèle, propre au cinéma. Dans *L'Armée des douze singes* (Terry Gilliam, 1996) ou dans *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), chaque instant est un monde régi par une temporalité labyrinthe différente des lois du monde physique et défiant la chronologie. Les personnages sont prisonniers de cet «entre-deux», de ce récit qui se déploie dans cette seconde fatale, vécue comme un labyrinthe intérieur et subjectif. Pour Philippe Azoury, *Le Testament d'Orphée* se présente explicitement comme une méditation sur le temps et sa traversée. Maryse Petit explique comment cette réflexion sur le temps s'incarne dans le motif du miroir, à partir du système de filiation qui lie *Vertigo* (Hitchcock, 1958), *La Jetée* (Chris Marker, 1962) et *L'Armée des douze singes* (Terry Gilliam, 1996).

\* Emmanuel Plasseraud, *La Seconde labyrinthe, L'imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

### Le temps remonté

*Le dispositif du cinéma, sa vocation d'enregistrement, lui donne accès à une matérialité brute du temps et de son écoulement. Mais elle n'est pas la seule dimension qu'on lui connaisse. Au cinéma, une autre façon de travailler le temps prend la forme de la fiction. Elle permet de le compresser ou de le distendre, d'en modifier illusoirement toutes les durées. Cocteau n'a cessé de travailler sur cette dualité : le temps incompressible enregistré par la machine d'un côté et, de l'autre, celui qui rebique et se démultiplie, imaginé par des fictions toujours prodigieuses de sautes temporelles, retours en arrière,*



Jean Cocteau, *Villa Santo-Sospir*, 1951.  
Photo © D.R.  
Par le montage cinématographique, résurrection d'un hibiscus, pétale par pétale. Cocteau reprendra cette « fleur du temps » dans *Le Testament d'Orphée* (1959).

*boucles et bégaiement de toutes sortes. (...) Les premières scènes du film relatent les rendez-vous manqués dans les replis de l'espace-temps, entre le Poète et un grand physicien, théoricien de la relativité. Avec à la fois beaucoup d'aplomb et de malice, Cocteau mesure donc sa conception du temps, cette étoffe repliée qu'un seul coup d'aiguille peut frapper en plusieurs endroits (in La Machine infernale) avec rien moins que celle d'Albert Einstein. Adolescent travaillant sur son pupitre (Jean-Pierre Léaud), bébé installé dans une poussette, vieillard à l'agonie poussé par une infirmière (Françoise Christophe) sur son fauteuil d'infirme, homme mûr installé sur une chaise par son assistant (Daniel Gélin) suite à un malaise, ce professeur est à tous les âges de la vie un homme assis. Le poète en revanche marche, traverse les époques, se tient toujours debout.*

Philippe Azoury, *Cocteau et le cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2003, p. 93 et 94.

## Le miroir du temps



**Renaud Auguste-Dormeuil,**  
*Intermission*, 2013. Vidéo en boucle, bois,  
miroirs, 113 x 276 x 150 cm. Production  
MAC/VAL, musée d'art contemporain  
du Val-de-Marne.

L'installation *Intermission* s'inspire d'une légende urbaine qui raconte que la diffusion de l'épisode *Mickey's Gala Premier* à la BBC fut interrompue en plein milieu par le déclenchement de la seconde guerre mondiale. L'épisode aurait repris exactement là où il avait été suspendu, à la réouverture des programmes télévisuels, le 7 juin 1946.

L'artiste montre en face à face, la partie du film *avant* la coupure légendaire et la partie *après*. Et pour souligner la différence entre ce que nous savons et ce que nous croyons savoir d'un fait historique, ces deux films sont vus par le spectateur dans des miroirs qui les reflètent à l'envers. Le miroir du temps est aussi celui de l'illusion.



David Lynch, *Mulholland Drive*, 1999.  
Photo © D.R.

Film culte et très énigmatique de David Lynch, *Mulholland Drive* peut se voir notamment sous l'angle de l'hommage à *Vertigo*. La question du double, de la répétition des événements et de l'illusion y est en effet centrale.

*Pourtant la répétition ne se joue pas que sur les modes du récit et de la relation entre ses trois films. Une autre dimension, représentée par un objet redondant de «Vertigo», le miroir, vient figurer un plan de symétrie qui sera aussi mis en évidence dans les «12 singes», sous la forme de l'écran de télévision.*

*La glace du tableau, qui sépare Madeleine de Carlotta, les miroirs où Lucy va se regarder pour redevenir Madeleine, sont les failles, les plis qui font se recouvrir les figures. Madeleine ne fait pas que répéter Carlotta, elle devient Carlotta, de l'autre côté du miroir, et Judy doit elle aussi franchir un pas, cesser d'être elle-même, pour être mieux absorbé par la Madeleine qu'elle a créée.*

*Si les situations se répètent, les personnages, eux, sont en miroir.*

*Ce renvoi en miroir est représenté par la symétrie du passé et de l'avenir dans «La Jetée». Situé en un point du temps qui est son présent, l'homme voyage successivement vers l'avant, menacé par la catastrophe, et un après qui a appris à revivre et à domestiquer le temps et l'espace. L'homme est pris dans deux couches de temps symétriques : le présent n'est qu'un instant, un «intemporel» à la fois insaisissable et fixe comme les plans qui l'évoquent, photos obsédantes du laboratoire et de la douleur, entre passé doux et futur riche et évolué.*

Maryse Petit, «Temps, folie, mémoire, dérive des causes : *L'armée des 12 singes*, *La Jetée*, *Vertigo*», *Les Nouvelles formes de la Science-Fiction*. Colloque de Cerisy 2003, Bragelonne éditions, 2006. p. 358 et 359.

## Philip K. Dick : le pouvoir de manipuler le temps.

De *Blade Runner* à *Minority Report*, de *Total Recall* à *Paycheck*, les superproductions SF d'Hollywood ont largement puisé dans les nouvelles de science-fiction de Philip. K. Dick.

La question du contrôle des individus, notamment par la manipulation de leur mémoire, occupe une place centrale dans l'œuvre de l'écrivain.



Paul Verhoeven, *Total Recall*, 1990.  
Photo © D.R.



Steven Spielberg, *Minority Report*, 2002.  
Photo © D.R.

*Dans ces textes dickiens, l'Histoire, petite ou grande, est perpétuellement sous influence, mais les moyens mis en œuvre pour la manipuler sont plus élaborés que le simple discours. La reconstruction de l'histoire, c'est un principe que l'on retrouve à plus grande échelle dans Le Maître du Haut Château (1962), un modèle d'uchronie où le temps de l'Histoire a dévié du cours que nous lui connaissons, puisque dans ce récit les Allemands et les Japonais ont gagné la Deuxième Guerre mondiale. Mais est-ce là la vérité historico-temporelle ultime ? Peut-être pas, et les personnages du roman se posent la question, cette vérité étant mise en doute dans un petit livre qui circule sous les manteaux, «La Sauterelle pèse lourd», qui est une uchronie à l'intérieur de l'uchronie, puisque ce récit postule que ce sont au contraire les Alliés qui ont gagné la guerre.*

*(...) Ici, mon propos est de souligner que le meilleur moyen de soumettre un peuple une fois pour toutes, en cessant de recourir à la violence ou à la terreur, c'est de l'amener à croire qu'il est vaincu, en l'écrivant partout, dans les journaux et les livres d'histoire. La subversion du temps historique - un temps réel, respectant des faits objectifs dans une chronologie non altérée*

- est un instrument de pouvoir, le rêve de reconstruction de tout Goebbels en herbe. «La force de la propagande totalitaire [...] repose sur sa capacité à couper les masses du monde réel», souligne Hannah Arendt. Les couper de la vérité historique fait partie de cette stratégie, un principe qu'Orwell applique dans 1984, où celui qui a la main mise sur le passé - c'est-à-dire l'histoire - possède le pouvoir.

Hervé Lagoguey, «Pouvoir et dystopies temporelles chez Phillip K. Dick», *L'Imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.



Renaud Auguste-Dormeuil, *The Day Before\_ Star System\_ Coventry\_ November 13, 1940\_ 23:59*, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium et encadrée, 170 x 150 cm. Collection MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Comme dans toute la série *The Day Before\_ Star System*, cette image est une représentation d'un événement historique, en l'occurrence le bombardement de la ville anglaise de Coventry par l'aviation allemande. Il s'agit ici aussi bien de «lire l'avenir», puisque l'image est datée de la veille («the day before» en anglais), que d'écrire l'histoire. En effet, le renseignement anglais avait décrypté le code Enigma mais choisit de laisser faire le bombardement pour conserver son avantage tactique. Winston Churchill prit à témoin la presse sur l'inhumanité des Allemands, alors même qu'il était en son pouvoir de faire évacuer la ville. Le mensonge d'État participe à construire l'image d'une Grande-Bretagne victime de la barbarie.

## «INCLUDE ME OUT»

**Commissaire : Frank Lamy, assisté de Julien Blanpied**

Exposition ouverte au public du 26 octobre 2013 au 19 janvier 2014

Tous les jours, sauf le lundi et les 25 décembre et 1er janvier.  
Du mardi au vendredi de 10 h à 18 h, samedi, dimanche et jours fériés  
de 12 h à 19 h (clôture des caisses 30 minutes avant).

Ce CQFD, dossier documentaire de l'exposition, a été rédigé par les conférenciers de l'équipe des publics ainsi que par Thibault Capéran, coordinateur de la programmation culturelle, et Virgile Delmas, stagiaire.

# Informations pratiques

## L'équipe des publics

### Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud  
Tél. 01 43 91 14 68  
stephanie.airaud@macval.fr

### Chargée des actions et partenariats éducatifs

Florence Gabriel  
Tél. 01 43 91 14 67  
florence.gabriel@macval.fr

### Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix  
Tél. 01 43 91 61 70  
sylvie.drubaix@macval.fr

### Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier  
Tél. 01 43 91 64 22  
luc.pelletier@macval.fr

### Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran  
Tél. 01 43 91 61 75  
thibault.caperan@macval.fr

### Réservation des groupes

Tél. 01 43 91 64 23  
reservation@macval.fr

### Conférenciers

Arnaud Beigel  
arnaud.beigel@macval.fr  
Valérie Bouvier

Marc Brouzeng  
marc.brouzeng@macval.fr

Irene Burkel  
irene.burkel@macval.fr

Cristina Catalano  
cristina.catalano@macval.fr

Marion Guilmot  
marion.guilmot@macval.fr

Adrien Siberchicot  
adrien.siberchicot@macval.fr

### Professeur-relais

Jérôme Pierrejean,  
professeur relais de la DAAC du rectorat  
de l'Académie de Créteil, accompagne  
la réflexion de l'équipe des publics pour  
un accueil adapté aux publics scolaires.  
jerome\_profrelais@hotmail.com

## Publication

*Renaud Auguste-Dormeuil – Include Me Out*  
Catalogue de l'exposition.

Textes de Virginie Delache, Frank Lamy,  
Guillaume Mansart, Anaël Pigeat,  
Sébastien Pluot, Mathilde Villeneuve.  
Éditions du MAC/VAL.

Bilingue français-anglais,  
144 pages, 25 euros.

À paraître en décembre 2013

## Actualité

La Fondation d'entreprise Ricard pour l'art contemporain consacrera une exposition personnelle à Renaud Auguste-Dormeuil, « Il serait temps », du 17 décembre 2013 au 25 janvier 2014.

Parallèlement, la Galerie In Situ/fabienne leclerc, Paris, présentera dans son nouvel espace du Marais un ensemble d'œuvres de l'artiste, à partir du 17 décembre 2013.

### MAC/VAL

Musée d'art contemporain  
du Val-de-Marne  
Place de la Libération  
94400 Vitry-sur-Seine  
T. +33 (0)1 43 91 64 20  
F. +33 (0)1 79 86 16 57  
www.macval.fr

