



RENAUD
AUGUSTE-DORMEUIL
INCLUDE ME OUT

Depuis son ouverture, le MAC/VAL, musée départemental d'art contemporain en Val-de-Marne, propose une rencontre différente avec l'art, le plaçant au cœur des interrogations humaines. Espace d'expression des artistes, de confrontation de la population avec l'art de son temps, il offre à chacun par des voies originales et inédites de construire sa compréhension du présent et sa vision de l'avenir.

C'est avec une grande fierté que le Conseil général porte le développement d'un équipement qui révèle jour après jour toute la singularité de son action.

Christian Favier,
sénateur,
président du Conseil général du Val-de-Marne

Frank Lamy

p. 7 INTRODUCTION

Anaël Pigeat

**p. 8 REPRÉSENTER LE TEMPS
OU ARCHIVER L'INVISIBLE**

**p. 10 REPRESENTING
TIME OR ARCHIVING
THE INVISIBLE**

Guillaume Mansart

p. 12 LE CHIFFRE DE LA PAIX

**p. 14 THE CIPHER
OF PEACE**

Mathilde Villeneuve

p. 16 L'IMAGE DANS LE TAPIS

**p. 19 THE FIGURE
IN THE CARPET**

p. 22 ŒUVRES

**Renaud Auguste-Dormeuil
et Sébastien Pluot**

p. 114 ENTRETIEN

p. 118 DISCUSSION

p. 122 VUES D'EXPOSITION

p. 142 BIO-BIBLIOGRAPHIE

p. 143 CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

INTRODUCTION

Cet ouvrage a été publié à l’occasion des expositions de Renaud Auguste-Dormeuil « INCLUDE ME OUT » et « IL SERAIT TEMPS » qui se sont respectivement tenues au MAC/VAL du 26 octobre 2013 au 19 janvier 2014 et à la Fondation d’entreprise Ricard du 17 décembre 2013 au 25 janvier 2014.

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.»

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 forme les codes organisant 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’hypercontrôle, 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, se déroule comme un parcours initiatique réunissant productions récentes et œuvres clefs. Le visiteur est invité dès l’entrée, avec *When the paper...*, à abandonner ses certitudes pour entrer dans une zone de doute: le territoire de l’art. Cette œuvre inaugurale fonctionnant comme une « scène d’exposition » ou un *incipit* condense tous les motifs structurants du projet. 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 (la mort, le temps, la guerre...)? Cette entreprise éminemment politique de déconstruction du régime spectaculaire, de mise en crise de la Représentation passe par des stratégies de déterritorialisation des images à partir d’opérations simples: déplacement, agrandissement, appropriation, reproduction... 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, suspendues. Ancrées dans des faits historiques, des légendes urbaines, les œuvres constituent autant d’embrayeurs et de tremplins à histoires.

Questioned about the very paradoxical title ‘INCLUDE ME OUT’, Renaud Auguste-Dormeuil explains: ‘In *Le Mépris* by Jean-Luc Godard, when the producer invites Fritz Lang to come and have a drink, he laconically replies “Include me out.” With insolent elegance, Godard recaptures all the paradoxical complexity of Lang’s position.’

Artist Renaud Auguste-Dormeuil (born 1968) is an artist of vigilance. Since the mid-1990s he has been working to reveal the invisible structures informing our relation to a reality that is always already mediated. He tirelessly probes the production of the image, considered in its political space. Visibility/invisibility, luminosity/darkness, memory/forgetting, what we know/what we think we know, evoking without showing, saying without relating – these are some of the markers for grasping these works that give formal expression to the codes that organise the flux of images.

Whereas the works of the 1990s reached towards a kind of practical and paranoiac guide to the world (how to demonstrate in public space while avoiding the eyes of cameras, how to camouflage oneself at home, etc.), very explicitly deconstructing the society of hyper-control, today Auguste-Dormeuil continues to probe in a more poetic and metaphorical vein, with greater distance and purview.

The exhibition ‘INCLUDE ME OUT’, the artist’s first solo show in a French museum, is built around a simple but nevertheless essential question: does Time traverse us, or do we traverse Time? If Time can be calculated, it is by essence unwatchable. How can we translate this experience of the elasticity of Time?

The exhibition, which continues at the Fondation d’Entreprise Ricard, unfolds like an initiatory sequence, bringing together recent productions and key works. *When the paper...*, at the entrance to the exhibition, invites visitors to abandon their certainties and enter a zone of doubt: the territory of art. This inaugural work, functioning like ‘the scene for an exhibition’ or an *incipit*, condenses all the structural motifs in this project. From darkness to light, back and forth, it will be a matter of blindness. What do we see? How do we see? How should we show what cannot be represented (death, time, war)? This eminently political enterprise of deconstruction of the regime of the spectacle, of putting representation into crisis, involves strategies for deterritorialising images by means of simple operations: displacement, enlargement, appropriation and reduction. The works are dotted around this territory of suspense like so many tools of analysis. They are visual supports for analysing and questioning our relation to the real. Paradoxically, the images made by Renaud Auguste-Dormeuil are images of the absence of images; frozen, suspended images. Grounded in historical facts, in urban legends, the works are triggers and springboards for narratives.

Frank Lamy

Frank Lamy

REPRÉSENTER LE TEMPS OU ARCHIVER L'INVISIBLE

8

Anaël
Pigeat

1. Toutes les citations sont issues d'un entretien avec l'artiste, juillet 2013.

L'œil d'une caméra de surveillance balaie l'œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil. À moins que ce ne soit le spectateur qui exerce ce regard, ou bien l'œuvre elle-même. Qui est le regardeur et qui est le regardé ?

La question de la sécurité est omniprésente, en lien avec celle de la violence. Celle du regard y est toujours liée, un regard intrusif, un regard dans lequel on se glisse, un regard décisif. Et c'est finalement sur la mort que Renaud Auguste-Dormeuil s'interroge constamment, sur la représentation du temps. Plutôt que de donner à éprouver celui-ci, il cherche, depuis vingt ans, à le donner à voir. La plupart de ses images, qu'elles soient photographiques, vidéo ou qu'elles aient la forme d'installations, sont des visions du passé et de la disparition.

Regarder le temps

Renaud Auguste-Dormeuil cite volontiers les grottes peintes de la préhistoire parmi les premières tentatives de représenter le temps, car certains archéologues voient, dans la disposition des animaux sur les parois rocheuses, des images de constellations célestes. Or, la vision d'un ciel étoilé, remarque Renaud Auguste-Dormeuil, c'est l'image même du passé, d'un passé qui vient vers nous lorsqu'on le regarde. De nombreux artistes ont cherché à éprouver le temps, tels On Kawara ou Roman Opalka, l'un des maîtres de Renaud Auguste-Dormeuil. À la différence près que le temps que celui-ci nous montre ne semble pas être le sien, qu'il se place toujours à l'extérieur de

ses images. « Opalka s'est enfermé dans l'épreuve du temps et dans celle de l'image. Mais, parce que je l'éprouve déjà dans la vie, je n'éprouve pas le temps dans mes œuvres. Je ne fais pas l'archive d'images invisibles ou impossibles, j'archive la possibilité de fabriquer des images de l'invisible¹. »

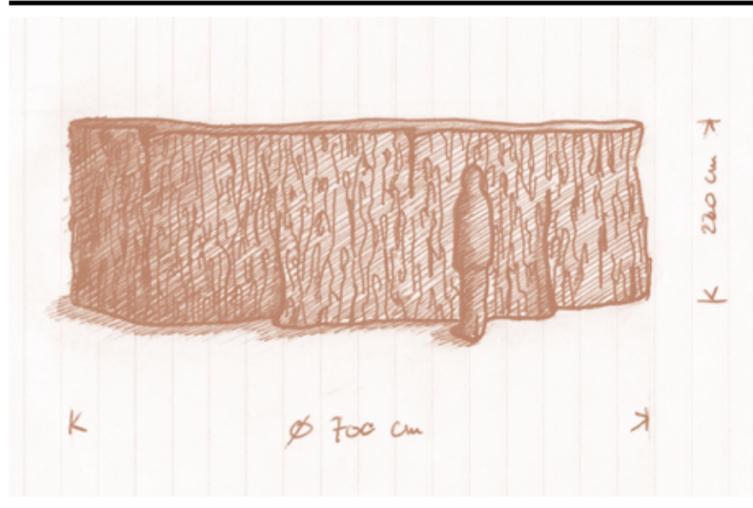
À travers son titre même, l'œuvre *Include Me Out* (*Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes ?*) (2013) dit cette position de l'artiste. Les mots « Include me out » sont empruntés à Jean-Luc Godard qui les faisait dire à Fritz Lang dans *Le Mépris*, en réponse à l'invitation d'un producteur véreux. C'est être à la fois dedans et dehors. *Include Me Out* est une coupe de séquoia, ou plutôt l'image d'une coupe de séquoia inspirée de celle que l'on voit dans *La Jetée* de Chris Marker, elle-même inspirée de la scène de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock dans laquelle Kim Novak retrouve sa vie antérieure en regardant les stries ancestrales de la souche d'un arbre dans une forêt – autre voyage dans le temps. Renaud Auguste-Dormeuil l'a conçue bien plus large que celle des films, pour la faire remonter à l'époque de l'invention de l'écriture. Et parce qu'elle est haute de 2,20 mètres, *Include Me Out* n'est visible que lorsqu'on s'en éloigne pour la regarder d'en haut. La plupart du temps, on ne peut pas la voir. Renaud Auguste-Dormeuil souligne la dimension équivoque de cette position du regardeur : « 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. »

Le film *Quiet as the Grave* (2013) est une sorte de pendant à *Include Me Out* : c'est le film *Vertigo* dont l'artiste a supprimé toutes les images dans lesquelles des acteurs parlent. « En retirant les dialogues, je supprime toute relation d'un personnage à un autre ; la parole n'est plus là pour aider à comprendre l'image, c'est de l'image brute. *Vertigo* est en fait un faux voyage dans le temps. On réécrit l'histoire et on rend quelqu'un fou en même temps. C'est une magnifique métaphore de l'art : on recrée un événement et on l'invente après. » En même temps qu'il entreprend de représenter le temps, Renaud Auguste-Dormeuil se heurte en permanence à l'impossibilité de sa démarche.

Dire le présent

Il passe de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de l'image de plusieurs millénaires comme dans *Include Me Out* à celle d'un instant suspendu, par exemple dans *Elk's Rest* (2012), pièce à partir de laquelle on se plonge dans d'infinis détails de l'écorce d'un arbre et de ses moindres ramures. C'est là une réflexion sur ce que Renaud Auguste-Dormeuil appelle une « sculpture photographique » – car c'est toujours l'image qu'il explore, que ce soit sous la forme d'objets, de photographies ou de vidéos. *Elk's Rest* est l'image d'un arbre dont le mouvement est figé par une tempête de glace. C'est l'image d'un instant, le plus bref qui soit et, là encore, une image impossible, qui n'existe pas.

On pourrait croire que Renaud Auguste-Dormeuil montre le temps à travers des images du passé. Mais c'est plutôt l'élasticité du temps qu'il pointe, la vision d'un présent perpétué et d'un temps immédiat, qu'il soit présent, passé ou futur. Les *Blackout* (2009-2013), par exemple, sont une série d'instantanés. Sur des fenêtres de gratte-ciel donnant sur des paysages urbains à perte de vue, il a disposé, au cours de plusieurs performances, une fois la nuit tombée, des gommettes noires sur chaque point de lumière. Si l'on se place en un point précis, la ville s'éteint. La même idée est à l'œuvre dans l'ensemble *The Day Before_Star System* (2004) qui montre une série de ciels étoilés dont l'image a été saisie, grâce à un logiciel, à la veille d'événements historiques comme l'explosion nucléaire d'Hiroshima, le bombardement de Guernica ou les attentats du 11-Septembre. Il ne s'agit pas d'images du passé mais d'évocations d'un instant décisif, et de tous les présents de tous les individus dont les vies ont été suspendues par ces événements, ce présent qui sera toujours suivi, selon les propres termes de Renaud Auguste-Dormeuil, « d'un avant et d'un après ». Il cite souvent le slogan de Mai 68 : « Cours camarade, le vieux monde est derrière toi. Cours camarade, surtout ne te retourne pas. »



Include Me Out (*Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes ?*), 2013. Dessin préparatoire.

Include Me Out (*Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes ?*), 2013. Preparatory drawing.

Renaud Auguste-Dormeuil

INCLUDE ME OUT

MAC/VAL

9



Alpenglow #01, 2012.
Tirage Lambda découpé,
83 × 83,5 cm.

Alpenglow #01, 2012.
Cut out Lambda print,
83 × 83,5 cm.

Il n'y a dans son travail aucune mélancolie, aucun regard tourné en arrière, mais plutôt une fuite en avant, forcée.

Faire disparaître pour montrer

Renaud Auguste-Dormeuil va parfois jusqu'à créer des images de la disparition. Il y a là quelque chose de la prouesse, de l'ordre de la contrainte comme dans le roman de Georges Perec mais aussi, comme chez Perec encore, une quête métaphysique. Le film *Intermission* (2013) en est un bon exemple. Un dessin animé commence, qui passait à la télévision britannique lorsque l'Angleterre a déclaré la guerre à l'Allemagne. Tous les programmes ont été interrompus, dont ce dessin animé. La légende veut qu'il ait repris, à la fin de la guerre, au moment même où il s'était arrêté sept ans plus tôt (en réalité, il aurait été simplement reprogrammé en entier). À travers ce film « recollé », Renaud Auguste-Dormeuil désigne une invisible coupe dans le temps. Et si l'on « ouvrait » le film comme un tronc de séquoia, peut-être y verrait-on une image de ce temps de la guerre. Ou bien peut-être ne verrait-on rien.

Anaël Pigeat

Par l'effet d'un changement de focales comme il le pratique souvent, Renaud Auguste-Dormeuil, qui s'intéressait jusque-là à des sujets historiques, aux événements majeurs de l'actualité, a resserré ses sources d'inspiration à des documents familiaux, de l'échelle de l'univers à celui de son entourage proche – une évolution d'ampleur toute relative puisque lorsqu'il s'intéresse à l'Histoire, il ne parle jamais que de quelques hommes. La série *Alpenglow* (2012) se compose de photographies tirées d'un album de famille, prises pendant la dernière année de vie de sa grand-mère qui se savait alors malade. La silhouette de cette femme a été découpée, pliée puis redressée, à la façon d'un fantôme debout sur l'image.

Il est aussi un projet encore inachevé auquel Renaud Auguste-Dormeuil dit actuellement se heurter – une image impossible ? Parce qu'il travaille toujours à partir de recherches ou de documents, l'objet de cette œuvre à venir est un album de photographies ayant appartenu à son grand-père, découvert dans le grenier d'une maison de famille. Les années se suivent, puis, d'une page à l'autre, quatre années viennent à manquer. D'un regard,

l'enfant de trois ans se trouve en avoir sept. Ce sont les quatre années de deuil qui ont suivi la mort de la mère de cet enfant, quatre années pendant lesquelles son père ne l'a plus photographié. Renaud Auguste-Dormeuil parle d'un « deuil photographique » auquel il n'a pas encore donné de forme – peut-être parce qu'il ne peut en avoir d'autre que celle-ci.

Images de l'échec

Il y a quelques années, il qualifiait ces œuvres d'« architectures du temps ». Il n'évoque plus aujourd'hui que l'impossibilité de telles constructions : « À présent, j'ai envie de laisser la question de l'architecture du temps en suspens. Après vingt ans de travail, j'ai enfin trouvé la question qui me dépasse totalement. » Ne pas être maître de son sujet, c'est là une manière de dire la fragilité de toute son entreprise, la faillite de sa tentative de représenter le temps. La pièce *I will keep a light burning* (2011) est l'image même de cette impossibilité, de cet échec passé, présent et à venir. C'est une performance au cours de laquelle sont allumées des bougies à l'emplacement des étoiles, dans une image du ciel saisie selon le principe de la série *The Day Before*, à la veille d'un événement historique. Une fois l'instant passé, l'étincelle éteinte qui apporte la lumière de chaque bougie, une fois toutes les mèches brûlées, demeurent des photographies de ce moment. Mais ces images n'existent pas ; ce sont seulement des évocations du moment où la scène a été regardée par un photographe dans les yeux duquel nous glissons notre regard. « C'est comme la mort, nous n'aurons jamais d'image aussi fidèle que quand nous l'aurons vécue nous-mêmes. Seul l'art peut montrer une image de quelque chose que l'on ne pourra jamais voir, une image du temps. »

Renaud Auguste-Dormeuil cherche à mettre en évidence ce qui nous dépasse. La plupart de ses œuvres sont des images invisibles : « L'invention de l'image, c'est de montrer de l'invisible, une représentation qui n'est pas possible ; c'est dessiner ce que l'on ne peut pas voir et le représenter pour les autres. Cela s'est passé ainsi pour l'invention de la cartographie ; des marins étaient en bateau, tournaient autour des continents, dessinaient la côte et imaginaient ce qu'il y avait dans les terres pour le raconter à ceux qui étaient restés au pays. Le travail que j'entreprends, c'est la même chose. J'en suis au stade de la cartographie, en train de tourner autour du continent de l'art, et d'essayer de l'inventer. » C'est toujours *Include Me Out*.

Représenter le temps ou archiver l'invisible

MAC/VAL

Anaël
Pigeat



I was there, Power Blackout, September 5, 2012, São Paulo, 23°33'51.09"S, 46°39'20.65"O, 2012. Tirage Lambda sous Diasec monté sur aluminium, 109 x 203 cm.

I was there, Power Blackout, September 5, 2012, São Paulo, 23°33'51.09"S, 46°39'20.65"O, 2012. Lambda print under Diasec mounted on aluminium, 109 x 203 cm.

The eye of a surveillance camera seems to scan the work of Renaud Auguste-Dormeuil. Unless it is the quality of the viewer's gaze, or perhaps the work itself?

Who is watching and who is being watched? The question of security is omnipresent, and always linked to that of violence. To this is unfailingly connected the question of the gaze, a gaze that is intrusive, a gaze that we enter, a decisive gaze. And, ultimately, what Auguste-Dormeuil examines is always death, the representation of time. For twenty years now, rather than providing an opportunity to experience it, he has been trying to make it visible. Most of his images, whether in the form of photos, videos or installations, are visions of the past and of disappearance.

Looking at time

Auguste-Dormeuil likes to refer to prehistoric cave paintings as among the first attempts to represent time. As he points out, some archaeologists see the positioning of the animals on the rock faces as imaging the constellations of the stars. And, as the artist observes, the starry sky is the very image of the past, the past that comes to us when we are looking. Many artists have sought to capture the experience of time, among them On Kawara and Roman Opalka, who is one of Auguste-Dormeuil's masters. Except that the time the younger artist shows us does not seem to be his own; except that he always positions himself outside his images. 'Opalka confined himself within the experience of time and that of the image. But because I already experience it in life, I don't live it in

in which the characters are heard to speak. 'By taking away the dialogues, I remove the relation between the characters. Speech is no longer there to help us understand the image. It is a raw image. *Vertigo* is in fact a false journey in time. History is rewritten and at the same time someone is driven mad. It's a magnificent metaphor for art: an event is recreated and invented afterwards.' At the same time as he sets out to represent time, Auguste-Dormeuil is constantly coming up against the impossibility of what he is trying to do.

Speaking the present

He goes from the infinitely big to the infinitely small, from the image of several millennia, as in *Include Me Out*, to that of a suspended moment, as in *Elk's Rest* (2012), which takes us into the infinite details of the bark of a tree and its smallest branches. This is a reflection on what he calls 'photographic sculpture', for what he explores is always the image, whether in the form of objects, photographs or videos. *Elk's Rest* is the image of a tree whose movement is frozen by an ice storm. It is the image of a moment, the shortest moment there can be, and once again it is an impossible image, one that does not exist.

One might think that Auguste-Dormeuil shows time through images of the past. But what he points up is more like the elasticity of time, the vision of a perpetuated present, an immediate time, be it present, past or future. *Blackout* (2009–2013), for example, is a series of snapshots. In the course of several performances made at night, the artist put black stickers on the windows of skyscrapers with endless views of the city below, each one corresponding to one of the sources of light. If you stood in the right place, the city was blacked out. The same idea is at work in the series *The Day Before... Star System* (2004), which shows a series of starry skies corresponding to the night before epochal attacks from the sky, such as the nuclear bomb at Hiroshima, Guernica and 9/11, the positions of the stars at that moment having been recreated using special software. These are not images of the past, but evocations of a decisive moment, and of all the presents of all the individuals whose lives were suspended by those events, a present that will, as the artist puts it, always be followed 'by a before and by an after'. He likes to quote one of the student slogans of the May 1968 events in Paris: 'Run, comrade, the old world is beyond you. Run, comrade, and whatever you do, don't look back.' There is no melancholy, no backward glance in this artist's work, but rather a headlong flight, a compulsive dash.

Disappearance as showing

Auguste-Dormeuil sometimes goes so far as to create images of disappearance. Georges Perec famously wrote a novel titled *Disparition* (*Disappearance*), in which he used only words without the letter O. There is something of the same kind of feat and imposition of strict rules in what the artist does, but also something of Perec's metaphysical quest. Take, for example, the film *Intermission* (2013). It is about a Disney cartoon that

the last year of the life of his grandmother, who knew herself to be ill at the time. The artist cut out her silhouette, folded it and then stood it like a ghost against the image.

There is another unfinished project that Auguste-Dormeuil says he is struggling with – an impossible image? He always bases his work on research or documents, and in this case his starting point was a photo album that belonged to his grandfather, which he came across in the attic of the family home. The pictures follow the passing time until



I will keep a light burning, Jardin des Tuileries, Paris, Ciel du 19.10.2111, 2011. Performance réalisée le 19 octobre 2011 à l'occasion de la FIAC.

I will keep a light burning, Jardin des Tuileries, Paris, Ciel du 19.10.2111, 2011. Performance given on 19 October 2011 at the FIAC.

was being shown on British television and stopped when England declared war on Germany. The legend goes that the cartoon resumed seven years later, when the war ended, exactly where it had left off (in fact, the programme was simply shown again in its entirety). Through this film later stuck back together again, Auguste-Dormeuil identifies a cut in time. If the film was 'opened up' like the sequoia trunk, perhaps it would offer us an image of those wartime years. Or perhaps we wouldn't see anything?

In one of his characteristic shifts of focus, Auguste-Dormeuil switches from big historical events to family documents, from the universal to the personal. That said, the contrast is attenuated by the fact that, even when talking about History with a capital H, he still only talks about a handful of people. The *Alpenglow* series (2012) comprises photographs from a family album, taken during

they suddenly skip four years. The child who was three on one page is suddenly seven on the next. The missing years represent the period of mourning that followed the death of the child's mother, when his father stopped photographing him. Auguste-Dormeuil uses the term 'photographic mourning', but has yet to find a form for it. Perhaps what he has is the only one.

Images of failure

A few years ago Auguste-Dormeuil described his works as 'architectures of time'. Today, he speaks only of the impossibility of such constructions. 'Now, I want to leave the question of the architecture of time in suspense. After twenty years of work I have at last found the question that is totally beyond me.' Not being in control of his subject is, for this artist, a way of talking about the fragility of his entire undertaking, the failure of his

attempt to represent time. The piece *I will keep a light burning* is the very image of this impossibility, of this past, present and future failure. It is a performance in which candles placed like stars in an image of the sky, as in *The Day Before* and its eves of historical events, are lighted. Once that moment has passed, once the spark bringing the light of each candle has gone out, once all the wicks have burned down, what remain are photographs of the moment. But these images do not really exist: they are only evocations of that moment when this scene was seen by the photographer, into whose gaze we fit our own. 'It's like death. We will never have an image of it as faithful as when we have experienced it ourselves. Only art can show an image of something that we can never see, an image of time.'

Auguste-Dormeuil tries to show what escapes us. Most of his works are invisible images. 'The invention of the image is showing what is invisible, a representation of what is not possible. It means drawing what one cannot see and representing it for others. That's also what happened with the invention of cartography: sailors were out in their ships, sailing around the continents, drawing the coast and imagining what there was inland in order to relate it to those who had stayed at home. With the work I do it's the same thing. I am like the cartographer sailing around the continent of art, and trying to invent it.' It's like the man said: *Include Me Out*.

LE CHIFFRE DE LA PAIX

Guillaume Mansart

«Sous les oublis, les illusions ou les mensonges qui nous font croire à des nécessités de nature ou aux exigences fonctionnelles de l'ordre, il faut retrouver la guerre: elle est le chiffre de la paix.»

(Michel Foucault, *«Il faut défendre la société»*, Cours au Collège de France, 1976, Paris, Gallimard-Seuil, 1997)

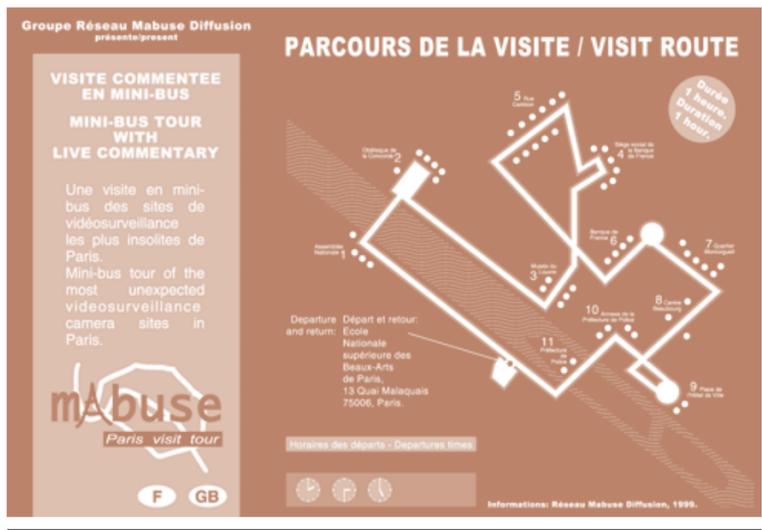
De la souveraineté à la discipline, de la discipline au contrôle, Michel Foucault, puis Gilles Deleuze ont traduit les modalités de pouvoirs se projetant sur la société et s'ajustant à ses mutations. Dans un texte de 1990, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», Deleuze décrit la nature volatile d'une autorité s'étant dégaîcée du cadre fermé des institutions disciplinaires (la famille, l'école, l'usine, la caserne, la prison, l'hôpital) pour devenir une force «ondulatoire», sinueuse. «Les enfermements sont des *moules*, des moulages distincts, mais les contrôles sont une *modulation*, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre¹.» Répondant aux transformations sociales, le contrôle aujourd'hui oppose à la concentration des corps la gestion de la circulation et du mouvement. Ce régime de domination, qui définit l'époque contemporaine, charrie son lot de tactiques, d'inventions et de machines propres, des technologies mères toujours plus adaptées et qui lui permettent l'exercice de sa puissance. S'il ne faut pas restreindre son action à la seule maîtrise policière des espaces et des corps, la caméra de surveillance pourrait néanmoins matérialiser de manière exemplaire le désir d'omniscience d'un pouvoir se propageant. À eux seuls, ces dispositifs panoptiques développés à l'échelle de la ville annoncent le projet d'un «contrôle incessant en milieu ouvert²».

C'est précisément à ce programme politique que s'oppose depuis son origine l'œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil. À la fin des années 1990, l'artiste prend la caméra comme motif et engage un travail dont on pourrait dire qu'il s'appuie sur la conscience de ces systèmes et sur le rejet absolu de leur validation. Sa pratique s'énonce dès lors comme une sourde résistance. Elle répond à la domination lancinante par l'exercice d'un art concerné surgissant au milieu d'une offensive invisible. Et, refusant d'adhérer aux manœuvres du pouvoir, l'artiste refuse également de souscrire à l'esthétique des écrans basse définition sur lesquels se succèdent en plans fixes et mécaniques les parcours sans fin de populations entières. Il travaille depuis le champ de l'art et s'attache alors à inventer une grammaire plastique tenue et prospective.

Renaud Auguste-Dormeuil porte son regard sur une réalité sous surveillance, il déploie son œuvre dans les villes, les rues, les musées, sur le champ de bataille des errances triviales.

Mabuse, Paris Visit Tour est une pièce de 1999 qui reprend le principe des visites guidées en bus à travers la ville. Au lieu de développer l'intérêt historico-touristique pour les monuments de la capitale, le «tour» proposé ici entend apporter une connaissance précise des outils de la surveillance étendue. Un minibus, une hôtesse, un itinéraire, douze sites

«La guerre peut-elle valoir comme analyseur des rapports de pouvoir?», interrogeait Michel Foucault. «Les institutions militaires et guerrières, d'une façon générale les procédés mis en œuvre pour mener la guerre sont-ils de près ou de loin directement ou indirectement le noyau des institutions politiques? [...] Pourquoi, depuis quand et comment a-t-on commencé à imaginer que c'est la guerre qui fonctionne dans les relations de pouvoir, qu'un combat ininterrompu travaille la paix et que l'ordre civil est fondamentalement un ordre de bataille³?» Poser ces questions, c'est déjà une



Mabuse, Paris Visit Tour, 1999. Action dans l'espace public, tour dans Paris de 90 minutes en minibus, avec chauffeur et conférencière.

Mabuse, Paris Visit Tour, 1999. Action in a public space, 90-minute minibus tour of Paris, with driver and tour guide.

remarquables, des commentaires renseignés et perspicaces: le *Mabuse, Paris Visit Tour* adopte le ton léger d'un regard touristique pour donner à voir les dispositifs à l'œuvre. De la caméra DOME installée devant l'École des beaux-arts, «équipée d'un zoom x8 très performant» qui, grâce à sa vitesse rapide («90° par seconde en panoramique et en azimut»), «peut se déplacer sans perdre de vue le sujet filmé», à la rue de la Cité, préfecture de police, régie centrale de visionnage vidéosurveillance, l'œuvre tient de la mise à nu. Un paysage comme un écorché qui révèle sans détours le quadrillage d'une carte, qui décrit un tamis aux mailles de plus en plus ténues. Ce «tour» est une affirmation: derrière l'ironie de sa forme touristique, il dessine un territoire occupé, il est une riposte. Et pointer des positions, circonscrire un champ d'action pourrait être la première étape d'une contre-offensive. Il y a dans les circonvolutions du pouvoir les germes d'une ambition de conquête militaire et c'est donc en tacticien qu'il convient de faire front.

manière d'affirmer la nature d'une société. Du point de vue des technologies de gouvernement, la ville est devenue un théâtre d'opérations, l'endroit d'une maîtrise gestionnaire. Aussi, inventer les stratégies d'une soustraction à cette gestion pourrait être une forme d'esquive salvatrice.

Mais avant de penser à l'évasion, Renaud Auguste-Dormeuil a d'abord créé les outils d'une invisibilité. Opposant la maîtrise d'un savoir empirique et bricolé à la surenchère technologique, il conçoit des œuvres comme des abris. *Contre-Projet Panopticon* (2001) est composé d'un vélo surmonté d'une structure métallique supportant de grandes lames de miroir orientées de telle sorte qu'elles réfléchissent le sol quand elles sont vues du dessus. Elles déportent le regard zénithal des satellites et font ainsi disparaître des écrans l'individu qui se servirait de l'objet pour se déplacer. Une œuvre comme un camouflage⁴, comme un endroit préservé impossible et nécessaire.

1. Gilles Deleuze, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», in *L'autre Journal*, n° 1, 1990; reproduit dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 242.

2. *Ibid.*

3. Michel Foucault, «Il faut défendre la société», in *Annuaire du Collège de France*, 76^e année, «Histoire des systèmes de pensée», 1976; reproduit dans Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, «Quarto», p. 125.

4. Voir également la vidéo *De l'art de se camoufler chez soi*, 1998.

On sait cependant que la forme achevée du camouflage est l'absence elle-même, l'évasion pure et simple. Et dans une société de rationalité gestionnaire qui travaille à l'efficience d'un système dont l'objet principal consiste à traduire du vivant en informations, se soustraire revient dès lors à ne plus exister en tant que donnée. Les cadres de la discipline n'ont pas complètement disparu, mais les modèles de l'enfermement qui s'appuyaient sur des environnements rigides opposant un intérieur contraint et un extérieur libre ne sont plus tout à fait valides. C'est une sorte de pouvoir total et latent qui opère sur le réel, il n'a plus de centre. L'accumulation infinie de dispositifs de contrôle a effacé les notions d'extérieur et d'intérieur, il n'y a plus aujourd'hui de dehors. La carte s'est refermée sur elle-même. Aussi, penser les moyens d'une évasion pourrait revenir à s'extraire non pas en tant qu'individu, mais comme information, à éteindre le signal de sa présence au monde.

5. Tiqqun, «Introduction à la guerre civile», in *Tiqqun 2, Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire*, octobre 2001; réédité dans *Contribution à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 17.

6. *Ibid.*

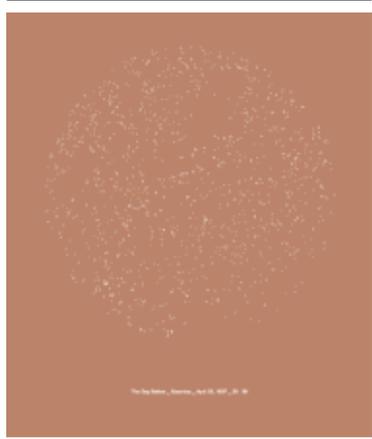
7. Voir à ce propos Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.

s'attachant à la source de la fabrique des images, Renaud Auguste-Dormeuil travaille à libérer son sujet de ses attaches et «prédicats», il le renvoie à sa présence propre, à son expérience, à sa forme-de-vie, il lui donne les moyens de sa puissance.

À partir des années 2000, l'artiste précise encore l'endroit de son travail en s'attachant à la «figuration» de notions et d'événements de nature imperceptible. Renversant l'énoncé qu'il avait lui-même formulé pour *Fin de représentation*, il s'interroge: une image peut-elle effacer le réel? Peut-on élaborer une archive de représentations de l'invisible? Ces nœuds conceptuels, dans lesquels l'image s'envisage dans son impossibilité, déterminent un art qui, loin de se dématérialiser, s'ancre avec une conviction somme toute politique dans la réalité de l'époque. La guerre s'affirme comme un champ de recherche propre: son histoire, son actualité, ses techniques, son vocabulaire entrent dans le jeu de sa production. Mais, encore une fois, il s'agit de sortir de l'iconographie officielle et/ou médiatique, celle des champs de bataille (aussi virtualisés soient-ils), des cadavres (aussi exotiques et différents soient-ils), de la violence ou du mérite, pour créer une autre espèce de représentation capable de mettre en question la nature des images elles-mêmes. Et, que ce soit avec la série *The Day Before_Star System* (2004) qui consiste à reproduire le ciel étoilé d'une ville choisie la veille de son bombardement ou avec *Écriture nocturne* (2006) qui recense et transcrit en braille sur les murs entiers d'une pièce sur-éclairée une liste sans fin de noms de code utilisés pour désigner des opérations militaires, Renaud Auguste-Dormeuil s'attache à rendre sensibles (dans tous les sens du terme) les offensives répétées d'une autorité en action.

Les technologies militaires (qui ont par ailleurs souvent présagé des innovations dans le domaine civil) se sont développées sur un principe de dé-réalisation, elles ont effacé les contours de la présence humaine, mis de côté le vivant, pour déployer le modèle d'une neutralisation par le nombre et l'objectif. La «sur-fonctionnalisation» de la société coïncide avec sa déshumanisation avancée. Et à l'heure des drones, de la veille permanente, de l'ubiquité du regard, de l'archivage et de la schématisation des vies, à l'heure de l'anticipation préventive, c'est-à-dire de la projection simulée d'existences futures à partir de l'observation d'un individu⁷, il faut trouver les moyens d'une évasion symbolique. Renaud Auguste-Dormeuil répond à la gestion des données par l'impalpable, au quantifiable par l'insondable, à la masse par la disparition, au pragmatique par l'inimaginable. Ce faisant, il refuse la logique du contrôle. En travaillant à l'impossibilité de l'image, il propose un contrepoint au désir panoptique du pouvoir.

Il met en place la grammaire d'une œuvre émancipée tirant le fil d'une histoire secrète dont l'issue se joue aujourd'hui même, au coin de la rue et à l'échelle du monde.



The Day Before_Star System, Guernica, April 25, 1937, 23:59, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium, 170 x 150 cm.

The Day Before_Star System, Guernica, April 25, 1937, 23:59, 2004. Inkjet print mounted on aluminium, 170 x 150 cm.

Guillaume Mansart

'Beneath the omissions, the illusions, and the lies of those who would have us believe in the necessities of nature or the functional requirements of order, we have to rediscover war: war is the cipher of peace.'

(Michel Foucault, 'Society Must Be Defended,' 1976)

From sovereignty to discipline, from discipline to control, Michel Foucault, and then Gilles Deleuze, have translated modalities of powers that project onto society by adapting to its mutations. In a text published in 1990, *Post-scriptum on the Societies of Control*, Deleuze describes the volatility of an authority that has drifted free of the closed framework of disciplinary institutions (the family, school, factory, barracks, prison, hospital) and become a sinuous, 'undulatory' force. 'Enclosures are moulds, distinct castings, but controls are a modulation, like a self-deforming cast that will continuously change from one moment to the other, or like a sieve whose mesh will transmute from point to point.'¹ Responding to social transformations, control nowadays counters the concentration of bodies with the management of circulation and movement. This regime of domination, which defines the contemporary period, brings its share of tactics, inventions and machines, of ever more adapted mother technologies enabling it to wield its power. Although its action cannot be limited to the simple policing of bodies, the surveillance camera could nevertheless be seen as a manifestation of the desire for omniscience on the part of self-propagating power. In themselves, these panoptical apparatuses developed city-wide announce the project of 'incessant control in an open environment'.²

This is precisely the political programme that Renaud Auguste-Dormeuil has opposed ever since he started making art. In the late 1990s, the artist took up the camera as a motif and engaged in work that, it could be said, draws on an awareness of these systems and an absolute rejection of their validation. His practice was articulated as a subtle form of resistance, responding to oppressive domination with a concerned art emerging in the midst of an invisible offensive. By refusing to subscribe to the manoeuvres of power, the artist also refuses to subscribe to the aesthetic of low-definition screens with their succession of fixed, mechanical shots showing the endless movements of whole populations. He works from the field of art and sets out to invent a close-knit, forward-looking visual grammar. Auguste-Dormeuil brings his gaze to bear on a reality that is under surveillance.

He deploys his work in the cities, the streets, in museums and on the battlefield of trivial wanderings.

Mabuse, Paris Visit Tour (1999) reprises the principle of urban bus tours, but rather than expound on the historical and touristic interest of the French capital's monuments, the 'tour' offered here offers a precise insight into the tools of extensive surveillance. A minibus, a hostess, an itinerary, twelve remarkable sites, complete with informed and perspicacious commentaries – the *Mabuse, Paris Visit Tour* adopts the light tone of a tourist viewpoint in order to show various apparatuses at work. From the DOME camera installed outside the École des Beaux-Arts, 'equipped with a very powerful 8x zoom', which, thanks to its speed



Fin de représentation, 2000. Tirage Lambda, 29 x 20 cm.

Fin de représentation, 2000. Lambda print, 29 x 20 cm.

('90° per second panning with azimuth angles'), 'can move without losing sight of the filmed subject', to Rue de la Cité, the police headquarters, the video viewing hub, the work is an exposé. It shows a kind of *écorché* landscape, directly revealing the coverage of a map, describing the increasingly fine mesh of the web. This 'tour' is an affirmation. Behind the irony of its tourist format, it maps an occupied territory. It is a riposte. Pinpointing positions and defining a field of action could be the first step in a counter-offensive. The circumvolutions of power contain the germs of an ambition of military conquest, and one must confront it as a tactician. 'Can war really provide a valid analysis of power relations,' asked Michel Foucault. 'We could, and must, also ask ourselves if military institutions, and the practices that surround them – and in more general terms all the techniques that are used to fight a war,

whichever way we look at them – are, directly or indirectly, the nucleus of political institutions. . . . When, how, and why did someone come up with the idea that it is a sort of uninterrupted battle that shapes peace, and that the civil order – its basis, its essence, its essential mechanisms – is basically an order of battle?'³ To ask these questions is already a way of affirming the nature of a society. From the point of view of government technologies, the city has become a theatre of operations, the site of managerial mastery. Thus, to invent the strategies for eluding this management could be a form of salutary avoidance.

But before thinking of evasion, Auguste-Dormeuil began by creating the tools for invisibility, offering mastery of an empirical, cobbled-together knowledge as a counter to technological overkill. *Contre-Projet Panopticon* (2001) comprises a bicycle surmounted by a metal structure supporting large reflective blades oriented in such a way that they reflect the ground when seen from above. They deflect the overhead gaze of satellites and thus enable the individual using the object to move around to disappear from the screens. A work of camouflage,⁴ providing an impossible but necessary protected space.

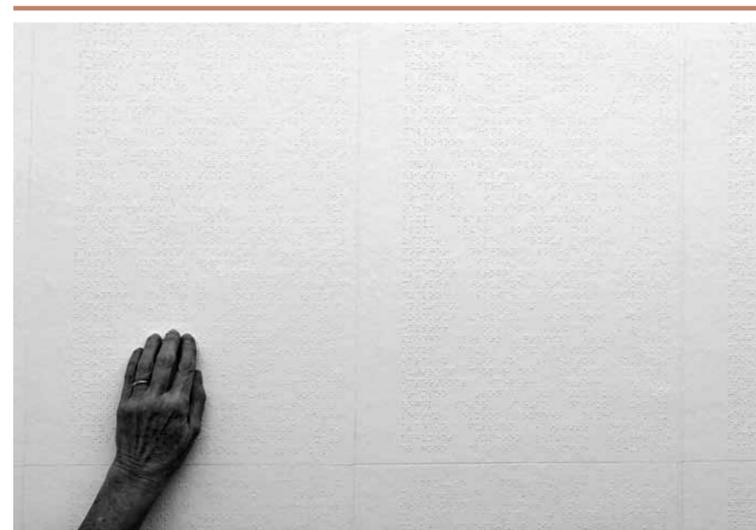
But as we know, the ultimate form of camouflage is absence itself, evasion pure and simple. And in a society of rational management aimed at creating an efficient system for converting life into information, withdrawing means ceasing to exist as data. The frameworks of the discipline have not completely disappeared, but the models of confinement based on rigid environments that opposed an interior of confinement and a free exterior are no longer quite valid. Reality is subject to a kind of total, latent power. There is no centre any more. The infinite accumulation of surveillance devices has erased the very notions of indoors and outdoors. Today there is no longer any outside. The map has closed in on itself. Thus, to conceive of ways of escaping could come down to withdrawing not as an individual, but as information: a matter of muting the signal of one's presence in the world.

For Auguste-Dormeuil, it all begins with the image. *Fin de représentation* (2000) could be considered a turning point in his work. It represents the transition from technological opposition to ontological resistance. The principle behind this project consists in eliminating all the photographic traces of a chosen, consenting individual. Applying a precise methodology, the artist and his subject, Sandrine B., aged 26, drew up an exhaustive list of her personal images. He inventoried the events at which she may have been photographed (birthday, family celebrations, travel, holidays, enrolling at university, joining

a club, etc.) and the other individuals involved in her life (relations, friends, boyfriend and exes, etc.), then got in touch with and met all these people in order, in turn, to collect the photos in their possession. The artist then erased Sandrine's image from these pictures, leaving only a black silhouette in the various surroundings, a ghostly trace signalling a body that had become absent, an identity become secret. 'What the Empire demands of each person', states Tiqqun, 'is not that they should all obey the same law, but that they stick to a particular identity: for the imperial power to control bodies depends on their adhesion to their purported qualities, to their predicates.'⁵ Tiqqun substitutes the concept of *life-form* for that of social identity: 'My life-form does not concern what I am, but *how* I am what I am.'⁶ The point is to get away from one's 'predicates', that is, the characteristics of one's identity (big, white, mad, rich, poor, carpenter, arrogant, woman, French, etc.) and think of oneself in terms of singular presence, thereby foiling the processes of sorting and categorisation. By working at the source of the production of images, Auguste-Dormeuil helps liberate his subject from their attributes and 'predicates', referring them to their actual presence, to their experience, to their life-form. He provides them with the means of his power.

Since 2000 the artist has further specified the place of his work by dwelling on the 'figuration' of imperceptible notions and events. Reversing the statement that he himself formulated for *Fin de représentation*, his question is now whether an image can erase the real. Is it possible to create an archive of representations of the invisible? Far from confining art to immateriality, these conceptual knots in which the image is considered impossible determine an art grounded – with what is ultimately a political form of conviction – in the reality of the present. War is affirmed as a specific field of research, with its history, its present events, its technology and its vocabulary. These now enter the play of his production. Once again, however, the point is to get away from official or standard media-type iconography with its battlefields (however virtualised these now are), corpses (however exotic and different), violence and merit, in order to create another kind of representation capable of calling into question the nature of images themselves. And whether in the series *The Day Before_Star System* (2004), consisting of a series of recreations of the stars in the sky over a given city on the eve of an aerial attack, or in *Écriture nocturne* (2006), which covers the walls of a single room with the code names of military operations, transcribed into Braille, he sets out to give sensitive, sensible form to the offensives launched repeatedly by power.

Military technologies – which have a history of heralding innovations in the civil sphere – have developed according to a principle of de-realisation. They have erased the contours of human presence and put the living to one side, in order to deploy the model of a neutralisation by number and objectivity. The 'over-functionalisation' of society coincides with its advanced dehumanisation. In the age of drones, of permanent monitoring, of the ubiquitous gaze, of the archiving and schematisation of lives, in the age of preventive anticipation, in other words, the simulated projection of future existences based on observation of the individual,⁷ we need to find the means for symbolic evasion. Renaud Auguste-Dormeuil responds to the management of data with the impalpable, to the quantifiable with the unfathomable, to the logic of masses with disappearance, to the pragmatic with the unimaginable, and in so doing he rejects the logic of control. By working on the impossibility of the image, he offers a counterpoint to the panoptical desires of power. He is creating the grammar of an emancipated artwork following the thread of a secret history whose outcome is at stake right now, at the corner of the street and across the globe.



Écriture nocturne, 2006. Papier braille, néons, son, dimensions variables.

Écriture nocturne, 2006. Braille paper, neon lights, sound, various dimensions.

1. Gilles Deleuze, 'Post-scriptum sur les sociétés de contrôle', in *L'autre journal*, no. 1, 1990, reproduced in *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 242. Translation in *October*, vol. 59, winter 1992; reprinted in *Negotiations*, Columbia University Press, 1995.

2. *Ibid.*

3. Michel Foucault, 'Il faut défendre la société', *Annuaire du Collège de France*, 76th year, 'Histoire des systèmes de pensée', 1976, reprinted in Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 'Quarto', p. 125. Trans. David Macey, *Society Must Be Defended*, Picador, 2003, p. 46-47.

4. See also the video *De l'art de se camoufler chez soi*, 1998.

5. Tiqqun, 'Introduction à la guerre civile', in *Tiqqun 2, Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire*, October 2001; reprinted in *Contribution à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 17.

6. *Ibid.*

7. On this point, see Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.

L'IMAGE DANS LE TAPIS

Mathilde Villeneuve

1. Henry James, *The Figure in the Carpet*, 1896.

1. Faire du silence une condition de liberté. Dans la nouvelle d'Henry James à laquelle j'ai emprunté le titre de mon texte¹, un jeune critique littéraire s'efforce de percer le mystère de création d'un auteur. En vain, puisque, à force de trop chercher, il n'y trouvera que la mort. Sombre destin certes, mais qui scelle le caractère indomptable de l'art.

2. Il n'y a que des contre-vérités. Dans sa trilogie de romans des jumeaux, Agota Kristof² échafaude des récits autour de plusieurs narrateurs dont l'identité n'est jamais complètement avérée. Confrontés à un drame qui les dépasse, personnel et politique, ils racontent leurs versions distinctes des faits et, depuis un style narratif renouvelé à chaque tome, proposent leur vision singulière du monde.

Entre ces deux adages se noue l'œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil, artiste conteur qui multiplie les espaces de représentation, cultive des images du « hors-champ », arc-boute ses pièces à des histoires dont il importe peu de vérifier l'authenticité, et distille une pluralité du sens à travers le choix d'un format ouvert et activable: la série.

Par inversement des rapports entre le regardant et le regardé, par déplacement et manipulation d'images existantes, il s'attache à rendre à la vue ce qui aurait subi une perte de sens (des franges minoritaires de l'histoire, des violences invisibles). Ces images mises au ban, souvent accaparées par un lot de privilégiés, il les déplace, les entame et fait vibrer leur surface. Et quand il en fabrique de toutes pièces, c'est toujours pour questionner les procédés de production de notre iconographie contemporaine et conjurer les menaces d'aveuglement que notre société du « tout-visible » a paradoxalement tendance à accroître. Avec humour et poésie, il dresse des contre-stratégies, produit des nouvelles énigmes, installe ses œuvres à l'endroit du secret plutôt que de la résolution, là où plusieurs images et fables s'imbriquent (comme dans un tapis persan).

3. « Le secret comme sécrétion de Deleuze et Guattari », <http://www.paris-philosophie.com/article-16357964.html>.

4. *Voir ensemble, autour de Jean-Toussaint Desanti, douze voix rassemblées par Marie-José Mondzain*, Paris, Gallimard, « Réfléchir le cinéma », 2003, p. 30.

5. Gilles Deleuze, *cours du 15 février 1977 à l'université de Vincennes*, www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1715-02-77.htm.

Sécrétion

C'est d'abord nos propres secrets que l'artiste nous propose de délivrer à l'entrée de son exposition au MAC/VAL, *via* une installation imaginée à partir d'un rituel japonais qui consiste à promettre la disparition des maux de chacun en dissolvant dans de l'eau ceux préalablement écrits à l'encre. Il est alors doux d'imaginer que le long du chemin qui mène à

la boîte à secrets dans l'espace muséal, quelques secondes seulement sépareront les convives de leurs confidences respectives. Cette pièce, qui met en place les conditions d'empêchement de divulgation du secret tout en insufflant un mouvement vers lui, est symptomatique de l'œuvre de l'artiste. Le secret comme « sécrétion » disait Gilles Deleuze: « Il faut que le secret s'insère, se plisse, s'introduise entre les formes publiques, fasse pression sur elles et fasse agir des sujets connus³. » Interroger les secrets d'une société qui, sous couvert de se sécuriser, multiplie ses dispositifs de surveillance et ainsi s'enferme, c'est réfléchir aux raisons qui déterminent sa surface de dévoilement et de dissimulation. C'est questionner l'autorité d'une représentation: qui construit l'image, y donne accès, la possède et la restitue?

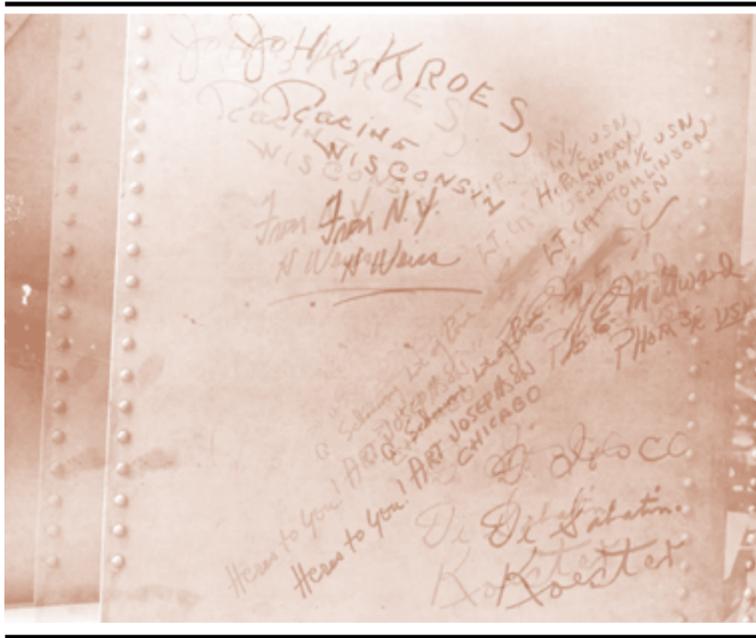
Réalisé à la manière d'un « guide » de vues panoramiques pour médias, *Hôtels des transmissions – jusqu'à un certain point* (2003-2007) répertoire des photos prises depuis la terrasse de grands hôtels de capitales européennes, là où les journalistes seraient supposément amenés à se réfugier en cas de conflit. À même les clichés qu'il fait, l'artiste indique un certain nombre de données, dont le nom des bâtiments susceptibles d'être bombardés. Cette série, dotée de l'aridité propre à un travail de documentation méthodique, aborde la fabrication d'une image dans ce qu'elle a de plus concret. Non seulement elle nous présente ces villes comme des objets potentiellement menacés, mais surtout nous rappelle que la guerre est un lieu de production d'images, issues elles-mêmes de vues contraintes – les journalistes trouvent difficilement d'autres lieux où se nicher et se partagent des parcelles de terrasses pour diffuser leurs informations. Le format panoramique ici joué par l'artiste met en évidence sa capacité à embrasser d'un seul regard les espaces détruits tout autant que l'échec inévitable de cette ambition totalisante, agent de réduction du sens. « La représentation est une affaire entre le monde et chacun », disait le philosophe Jean-Toussaint Desanti, « mais la vue même du monde, la "prise en vue", est aussi une affaire entre la présence, l'absence, le vide et le recouvrement⁴. » Les photos de Renaud Auguste-Dormeuil, qui renouent le lien entre le voir (supposant l'effort et la mise à distance) et le visible (qui serait donné à voir), nous alertent: les risques de formatage du regard engendrés par la guerre sont grands, l'éloignement d'avec la réalité du terrain et l'amplification d'un phénomène d'« extraterritorialité médiatique » aussi. Pour voir, aurait dit Jean-Luc Godard, il ne faut pas avoir peur de perdre sa place. C'est au creux de ce courage à oser le déplacement que se situe la dimension éthique et politique du voir. Il s'agit de fabriquer « juste une image », pour reprendre encore les mots du cinéaste, d'être conscient de l'impossibilité à s'approprier

une place qui viendrait combler le fantasme de se saisir soi-même ou de se saisir entièrement de ce que l'on voit. On ne peut tout embrasser du regard, de la même manière que l'on ne peut tout dire. L'œil est fatalement sélectif, un plan s'élabore au détriment d'un autre, comme le rappelait Gilles Deleuze: « Le secret oscille bien entre ce plan où tout est visible. Mais alors on dit en quoi est-ce secret puisque, précisément, ce qui devient visible, ce qui devient perceptible sur ce plan, c'est ce qui est imperceptible sur l'autre plan⁵. »



Hors-champ, Hors limites, 1994. Action dans l'espace public, miroir, craie. *Hors-champ, Hors limites*, 1994. Action in a public space, mirror, chalk.

Menant l'enquête de terrain, les premières œuvres de Renaud Auguste-Dormeuil s'apparentent à des manuels d'utilisation. À peine sorti des Beaux-Arts de Paris en 1996, l'artiste cartographie les caméras de surveillance installées dans Paris et dessine les trajets quotidiens pour les éviter. Il fournit aussi les armes dans *Hors-champ, Hors limites* (1994), quand il trace à la craie au sol le champ de vision d'une vidéo de surveillance du Centre Pompidou. Il persévère encore en parodiant un parcours historico-touristique de Paris en bus, proposant aux spectateurs d'arpenter la ville au gré des emplacements de ses caméras (*Mabuse, Paris Visit Tour*, 1999). Plus tard enfin, il va jusqu'à imaginer un audioguide capable de renseigner sur les différents systèmes de protection des œuvres de la collection du musée d'Art moderne de la Ville de Paris (*Visite guidée à thème, sécurité et patrimoine, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, 2011). Voir sans être vu, c'est également la stratégie échappatoire que propose la sculpture *Contre-Projet Panopticon* (2001), qui ressemble à un



Best Wishes #01bis, 2010. Tirage Lambda, 105,5 x 132 cm. *Best Wishes #01bis*, 2010. Lambda print, 105,5 x 132 cm.

véhicule d'obstruction de soi: un vélo rehaussé de lignes de miroirs brisés qui réfléchissent le sol et ainsi rendent le cycliste indiscernable aux potentiels satellites. Cet instrument, pensé comme un point de fuite archaïque, lent et mobile, capable de déjouer une technologie de pointe, met à jour l'écart entre différentes échelles d'invisibilité d'une part et rend flagrant le fait que la visibilité dépend avant tout de la position du regardeur d'autre part: ici, l'à-côté visible d'un objet tangible; là, un point de vue en contre-plongée sur une surface qui fait illusion. Il est désormais plus important de disparaître devant l'œil mécanique de la caméra que devant son semblable...

Juste une image, hors-champ

Les relations à l'autre sont non seulement médiées par des machines mais elles sont également encodées, rendues accessibles uniquement à un cercle d'initiés. Dans *Code International Sol/Air* (2000), l'artiste reproduit en parterres de fleurs sur le toit de bâtiments urbains les codes internationaux censés transmettre un message aux avions en cas d'impossibilité à communiquer par radio (réclamation de munitions ou de vivres, demande de direction à suivre, etc.). Ce geste artistique, alors même qu'il renseigne sur les méthodes militaires aériennes, dont il brouille possible-ment les pistes, postule le potentiel d'abstrac-

réalité de la rediffusion de *Mickey's Gala Premier*, un programme de divertissement diffusé à l'époque par la BBC, interrompu par la déclaration de la guerre de l'Angleterre à l'Allemagne, avant d'être restitué sur les écrans au lendemain du conflit. Éclatant son sujet dans l'espace, l'installation *Intermission* (2013) nous fait réaliser le rôle d'occultation de l'histoire que le dessin animé, sous ses airs innocents, s'était vu attribué.

Faisant écho à la vidéo *I Only Wish that I Could Weep Summary* (2001) de l'artiste libanais Walid Raad, qui raconte comment un agent de sécurité avait pour habitude de détourner sa caméra de surveillance vers les couchers de soleil sur la corniche de Beyrouth (considérée alors comme un espace éventuel de conspiration), les œuvres de Renaud Auguste-Dormeuil inscrivent des événements passés à l'intérieur d'espaces-temps inattendus. *The Day Before Star System* (2004) reconstitue en grand format les voûtes célestes qui précèdent des attaques aériennes majeures – Guernica, Hiroshima, Sarajevo, etc. Le cosmos réordonne. Les états de fascination glissent. La beauté de ces vastes ciels étoilés met à mal les événements dont ils sont le reflet, mais elle est aussi fragilisée par la fonction réductrice d'annonciation dont ces mêmes ciels sont affublés et par la simplicité de leur confection virtuelle. C'est que l'artiste ne cherche pas à enfermer la représentation dans l'image; celle-ci vit au-delà, dans ses entours et ses débordements, dans ses vacillements entre sa provenance et sa destination, dans les raisons qui l'ont fait advenir et dans ce qu'elle cache au final.

Figures éclipsées

Si Renaud Auguste-Dormeuil abolit la figuration frontale des phénomènes qui l'intéressent, il en propose une alternative, indirecte et tronquée. Sans que nous soit indiqué le contexte d'origine, la série de photos *Sans titre (Dance Marathon)* (2010) présente des couples dont l'un est en passe de s'évanouir dans les bras de l'autre, qui le retient. Au fil des photos, c'est une communauté de silhouettes aux prises avec une certaine dépression, physique et mentale, qui se présente à nous. Seule leur étreinte empêche l'effondrement. Littéralement, puisque l'on apprendra que l'artiste a recopié des images de danseurs marathoniens qui, pour l'appât du gain, dansaient jusqu'à épuisement. Et l'entrelacement se teinte du voile invisible des violences sociales... Ailleurs, l'artiste soumet des hommes de pouvoir surmédiatisés (du moins leur image) à une opération de retrait de soi (*Les Ambitieux*, 2008), avant d'infliger la même sentence aux collectionneurs d'art, qui se retrouveront comme mis au piquet dans l'exposition à la Fondation d'entreprise Ricard. Pour ce faire,

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

il coupe en deux les corps photographiés (par d'autres dans le premier cas, par lui dans le second), puis les aspire en leur milieu, les privant de leur visage comme de leur *ego*. Qui se cache derrière ces corps condensés, rétrécis, pliés depuis leurs extrémités? Dans la seconde série, l'artiste met les collectionneurs (qui façonnent en grande partie le monde de l'art, son marché et ses expositions) devant la responsabilité de leur propre présentation: ils sont invités à choisir le format d'impression et l'encadrement d'une « copie » de leur image, tandis que l'artiste reste le propriétaire de l'original. « Voir se construit sur l'absence de notre visage », rappelait Marie-José Mondzain, qui proclamait également « la naissance de l'image comme opération du retrait, l'identification de soi dans la dissemblance, la nécessité de l'appui du monde pour exister hors de lui [...] ». Être un humain, c'est produire la trace d'une absence sur la paroi du monde et se constituer comme spectateur, c'est-à-dire

un sujet qui ne se verra jamais, mais qui partageant un monde avec le regard d'un autre lui donne à voir ce qu'ils ont décidé ensemble de partager⁷ ».

•
« Voir une image, c'est saisir le vestige d'un passage, trouver dans cette trace la place du spectateur que nous devenons⁸ », dit encore la philosophe. C'est ce devenir spectateur que les œuvres de Renaud Auguste-Dormeuil sollicitent. Revenant sur les conditions de production d'images passées, l'artiste cherche à révéler le rôle que l'on a voulu leur faire jouer. À cette fin, il procède en rapprochant des éléments hétérogènes, n'hésitant pas à conférer une forme de sensualité à des phénomènes de nature violente. Une forme d'intimité se crée alors entre l'objet référent et sa traduction plastique, nous conduisant à reconsidérer ce que nous prenions pour un événement au signifié clos. On a beau connaître les principes des images que Renaud Auguste-

Dormeuil produit et les anecdotes qui les ont fait naître, on a beau les décrypter et en dégager la sève, elles restent devant soi irréductibles. Ses œuvres, tels des dispositifs de contre-vision, redonnent au secret toute sa puissance d'agir.



Sans titre #3 (Dance Marathon), 2010. Photographie couleur, 180 x 120 cm.

Sans titre #3 (Dance Marathon), 2010. Colour photograph, 180 x 120 cm.

THE FIGURE IN THE CARPET

Mathilde
Villeneuve

1. **Silence as a condition of freedom. In the Henry James short story whose title¹ I reference in my own, a young literary critic attempts to shed light on the creative secrets of an author. In vain. Looking too hard, all he eventually finds is his own death. His grim fate symbolises the untameable nature of art.**

1. Henry James, *The Figure in the Carpet*, 1896.

2. Original publication: *Le Grand Cahier*, 1986; *La Preuve*, 1988; *Le Troisième Mensonge*, 1991.

3. 'Le secret comme sécrétion by Deleuze and Guattari', <http://www.paris-philosophy.com/article-16357964.html>. Reproduced in *A Thousand Plateaus*, Continuum, 2004, p. 317.

4. *Voir ensemble, autour de Jean-Toussaint Desanti*, twelve voices assembled by Marie-José Mondzain, Paris: Gallimard, 'Réfléchir le cinéma', 2003, p. 30.

5. Gilles Deleuze, lecture of 15 February 1977 at Vincennes University, www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1715-02-77.htm.

Secrets

At the MAC/VAL, however, the artist begins by inviting us to unburden ourselves of our own secrets. His installation at the entrance to his show is based on a Japanese ritual in which people can get rid their problems by writing them down and then letting the ink dissolve in water. It is nice to imagine that along the path leading to the box of secrets in the museum, only a few seconds lie between the guests and their respective confidences. This piece, which puts in place the conditions for preventing the divulgation of secrets, while impelling a movement towards exactly that, is symptomatic of the artist's work. The secret as 'secretion', as Deleuze said: 'The secret must sneak, insert, or introduce itself into the arena of public forms; it must pressure them and prod known subjects into action.'³ To question the secrets of a society that, on the pretext of making itself secure, installs more and more surveillance devices and thus encloses itself, is to reflect on the reasons determining its

a single view both the destroyed spaces and the inevitable failure of that totalising ambition, which causes the reduction of meaning. 'Representation is a matter for the world and each individual,' says philosopher Jean-Toussaint Desanti, 'but the very view of the world, the "viewing" of the world, is also played out between presence, absence, emptiness and covering.'⁴ Auguste-Dormeuil's photographs, which rework the connection between seeing (presupposing effort and distancing) and the visible (which is given to be seen), alert us to the fact that war brings great risks of the gaze becoming formatted, of a distancing from the reality on the ground and amplification of a phenomenon of 'media-based territoriality'. If we are to see, as Jean-Luc Godard would have said, then we must not be frightened of losing our place. It is within this courage, this readiness to risk displacement that the ethical and political dimension of seeing is to be found. It is a question of making 'just an image', to quote Godard again, of being aware of the impossibility of appropriating a



Hôtel des transmissions - jusqu'à un certain point, Athènes, 2007. Impression numérique sous Diasec, 50 x 216 cm.

Hôtel des transmissions - jusqu'à un certain point, Athènes, 2007. Digital print mounted under Diasec, 50 x 216 cm.

The work of Renaud Auguste-Dormeuil is articulated between these two poles. This storyteller of an artist multiplies spaces of representation, cultivates 'out-of-frame' images, buttresses his pieces against stories whose veracity matters little, and distils a plurality of meanings through the open, extendable format of the series.

•
By reversing the relations between watching and watched, by displacing and manipulating existing images, he sets out to restore visibility to what has undergone a loss of meaning (the fringes of history, invisible violence). He displaces these outlaw images, often monopolised by a privileged few, breaks them open and makes their surface vibrate. And when he assembles his pieces, he always works to question the process whereby our contemporary images are produced and to ward off the threat of a blindness that, paradoxically perhaps, is increasingly a risk in our 'all-visible' society. He humorously and poetically sets out counter-strategies, produces new enigmas, installing his works in the place of secrecy rather than resolution, where several images or fables are intertwined (as in a Persian carpet).

surface of unveiling and dissimulation. It is also to question the authority of a representation: who constructs the images, gives access to it, possesses it, restores it?

•
Made like a 'guide' to panoramic media views, *Hôtels des transmissions-jusqu'à un certain point* (2003-07) inventories photos taken from the terraces of grand hotels in European capitals where one can imagine journalists being forced to seek refuge in the event of war. On the prints the artist puts certain pieces of information, including the name of the buildings liable to be bombed. This series, characterised by a dryness appropriate to methodical documentation, deals with the most concrete aspect of constructing images. Not only does it present these cities as objects that are potentially under threat, but above all it reminds us that war is a site for the production of images whose viewpoint is constrained: journalists find it hard to get other places to shelter in and find themselves sharing bits of terrace in order to broadcast their information. The panoramic format replayed by the artist here brings out its capacity to embrace with

place that would fulfil the fantasy of grasping ourselves or wholly grasping what we see. We cannot take everything in with the gaze, any more than we can say everything with words. The eye is inevitably selective: one shot is created to the detriment of another, as Deleuze pointed out: 'The secret does indeed oscillate between this plane where everything is visible. But then we are saying how it is secret because, precisely, what becomes visible, what becomes perceptible on this plane, is what is imperceptible on the other plane.'⁵

•
Carrying out their investigation on the ground, Auguste-Dormeuil's first works are like user's manuals. Fresh out of the Paris Beaux-Arts in 1996, he set about mapping the CCTV cameras around Paris and tracing everyday routes to avoid them. In *Hors-champ, Hors limites* (1994) he marked out the field of vision of a surveillance camera at the Pompidou Centre, delineated in chalk on the ground. In *Mabuse, Paris Visit Tour* (1999) he persevered with a parody bus tour of Paris, with the sites of these cameras replacing the usual monuments. A decade or so later, he



Code International Sol/Air: Besoin armes et munitions, 2000. Parterre de fleurs réalisé pour l'exposition « Transfert » (Bienne, Suisse).

Code International Sol/Air: Besoin armes et munitions, 2000. Flower-bed created for the exhibition 'Transfert' (Biel, Switzerland).

6. Marie-José Mondzain, 'Qu'est-ce que voir une image', <http://socio13.wordpress.com/2008/12/24/qu'est-ce-que-voir-une-image-par-marie-josee-mondzain/>.

even came up with an audio-guide providing information about the different systems used for protecting the works in the collection at the Paris municipal museum of modern art (*Visite guidée à thème, sécurité et patrimoine, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, 2011). Seeing without being seen is also the point of *Contre-Projet Panopticon* (2001), a sculpture that looks like a vehicle for self-obstruction: a bicycle fitted with mirror panels angled to reflect the ground, thus making the cyclist invisible to any satellites that might be looking. Conceived as an archaic, slow, mobile vanishing point, capable of foiling cutting-edge technology, this instrument reveals the gap between different scales of invisibility and at the same time makes it obvious that visibility depends primarily on

the position of the beholder: here, the visible side of a tangible object, there, an upwards view of a surface that produces an illusion. It is now more important to disappear in front of the camera's mechanical eye than from in front of our fellow men.

Just an image: off-camera

Relations to the other are not just mediated by machines. They are also encoded, made accessible to a circle of initiates. In *Code International Sol/Air* (2000) the artist reproduces the international codes used to convey messages to airplanes when radio communication fails (calls for weapons or provisions or directions, etc.) in

the form of flower beds on the roofs of urban buildings. While offering information about air force methods, and potentially blurring their intelligibility, this artistic gesture postulates the possible abstraction of such signs, changing their use and opening their signifiers to new viewers.

As we know, all secrets are shared. Auguste-Dormeuil never works with confidential sources or materials. He is, however, interested in the way History seems to abandon certain images. In *Best Wishes* (2010–11) he republishes – in the sense of 'making public once again' – little-known images: messages written by airmen on bombs, which would of course explode when they hit their target/addressee. Echoing the cynicism of this procedure in the title of his work, the artist augments the images with a reverse 3D effect, digging into the image and giving the impression that the object is sinking into it, pulling our gaze as close as can be to the object that it represents. In the divide between its original components (the placing of the signature, the viewpoint of the person recording), the image houses a new time, necessary to a new understanding. But more than images, it is 'image-making operations' that the artist seeks to decipher, in order to 'find the conditions of possibility of our gaze's relation to the world, to a world that is at last visible,'⁶ to borrow the words of philosopher Marie-José Mondzain. Continuing to point up historical dysfunction, the artist plays a cartoon on four monitors facing each other in pairs and separated by a mirror. This is in fact a copy of *Mickey's Gala Premier*, a cartoon broadcast by the BBC and stopped shortly before Great Britain declared war on Germany, then put back on air not long after the end of the war. By physically breaking up its subject in space, the installation *Intermission* (2013) makes us conscious of the historical significance hidden behind the discontinuity of this innocent-seeming programme.

Echoing the video *I Only Wish that I Could Weep Summary* (2001) by the Lebanese artist Walid Raad, which relates the way in which a security agent used to turn his security camera towards the sunsets on the Beirut coastal road (considered as a possible meeting place for conspirators), Auguste-Dormeuil's works inscribe past events within unexpected space-times. *The Day Before... Star System* (2004) consists of large-format recreations of the heavens seen on the night before major aerial attacks – Guernica, Hiroshima, Sarajevo, etc. The cosmos reorders. States of fascination slip and slide. The beauty of these big starry skies distorts the events that they evoke, but it is also made fragile by the reductive foreshadowing function imposed on them and by the simplicity of their virtual fabrication. The point being that the artist does not try to confine representation within

the image: it lives beyond, in its surrounds and overflows, in its vacillations between its origin and its destination, in the reasons for its emergence and what it eventually hides.

Eclipsed figures

The artist rules out frontal figuration of the phenomena that interest him and instead proposes an indirect and truncated alternative. With no indication of the original context, the series of photographs titled *Sans titre (Dance Marathon)* (2010) presents couples, with one

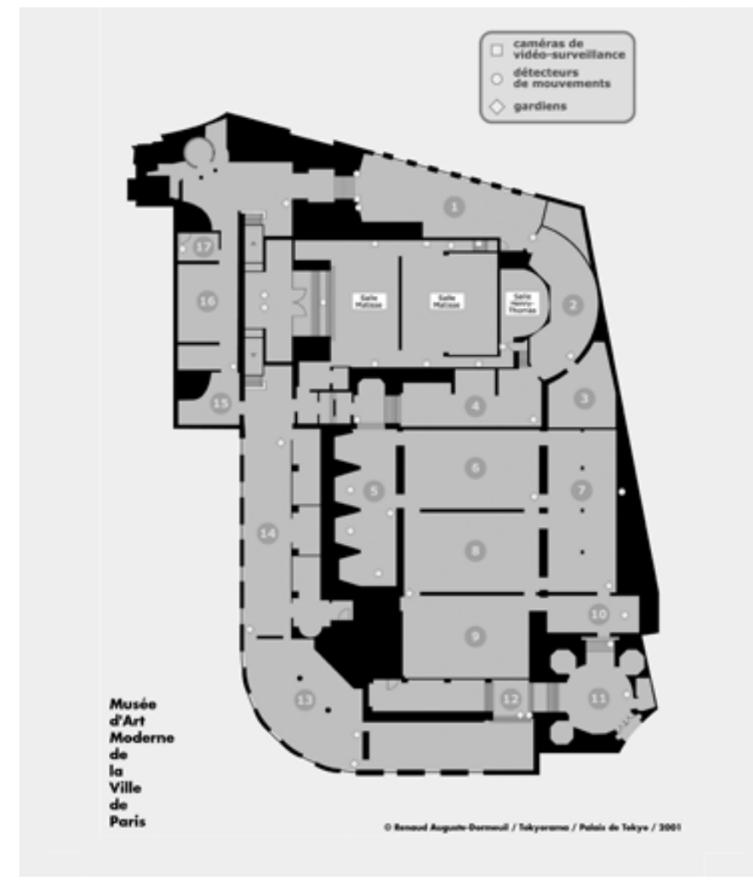
keep going until they are exhausted in order to make money. Now the embrace is mantled with the invisible veil of social violence. In other works, the artist subjected men of power who are over-exposed in the media (or at least he subjects their image) to a process of identity obliteration (*Les Ambitieux*, 2008), and then did the same thing to art collectors, who found themselves held up to the gaze in an exhibition at the Fondation d'Entreprise Ricard. To do this he cut in two the photographed bodies (in the first case, the photographs were from other sources, in the second, his own), then

printing format and the frame of a 'copy' of their image while the artist remained in possession of the original. 'Seeing is constructed on the absence of our face,' notes Marie-José Mondzain, who also proclaimed 'the birth of the image as an operation of withdrawal, the identification of the self in dissemblance, the necessity of the world's support in order to exist outside of it . . . To be a human is to produce the trace of an absence on the surface of the world and to constitute oneself as a beholder, that is to say, a subject who will never see himself but who, in sharing a world with the gaze of another person, allows him to see what together they have decided to share.'⁷

'To see an image is to grasp the vestige of a passing, to find in that trace the position of the spectator that we become,' the philosopher also says.⁸ It is this becoming-spectator that Auguste-Dormeuil's works invoke. Going back to the conditions of production of past images, the artist seeks to reveal the role that we try to make them play. To do this, he proceeds by bringing together heterogeneous elements and readily bestowing a form of sensuality on phenomena of a violent nature. A form of intimacy then develops between the referent object and its visual translation, leading us to reconsider what we took to be an event with a closed signified. For all we about know the principles of the images that the artist produces and the anecdotes that brought them forth, however much we decipher them and extract their sap, they remain irreducible. His works, like works of counter-vision, restore the secret's full power of action.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*



Visite guidée à thème, sécurité et patrimoine, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011. Audioguide.

Visite guidée à thème, sécurité et patrimoine, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011. Audioguide.

person fainting into and being held in the other's arms. In the photographs, we are confronted with a community of silhouettes struggling with a certain kind of physical and mental depression. The only thing preventing collapse is their embrace. And we soon find out that this is literally the case, for we learn that the artist has copied images of marathon dancers who

elided the centre, depriving them of their faces and therefore their egos. Who is hiding behind these compressed, narrowed bodies, folded in from the extremities? In the second series, the artist gave the collectors (who to a large extent shape the art world, its market and exhibitions) responsibility for their own presentation: they were invited to choose the

ALPENGLLOW

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.

La photographie devient un théâtre miniature. Par sa présence – étymologiquement, *ce qui est devant* –, l'élément détourné fait obstacle au regard. Il appelle à être franchi, contourné, à aller voir ce que cache l'envers du décor. Comme une petite boîte de conserve dont le couvercle serait relevé, la photographie ouverte invite à s'y pencher.

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.

Alpenglow is a series made using a collection of personal photographs from the 1930s. These photographs, in black and white, have been retained in their original format (6 x 6 cm) and are laid out flat.

On each one, an element in the foreground – a figure, an object – is cut out then raised up vertically, so that it stands out in relief from the rest of the image.

The photograph thus becomes a miniature theatre. By its presence – etymologically, *that which is in front* – the cut-out element acts as an obstacle to the gaze. It makes us want to get past or round it, so we can see what is hidden on the other side. Like a little tin can whose lid has been peeled up, the open photograph invites us to look inside.

It leaves a white, emptied space, a figure of absence. A space that we might slip into, where we could take refuge. A space that is white, the colour of everything, which contains in itself all the colours of the prism, a space of possibilities.

Alpenglow invites us to see the spectacle of the invisible, as well as the field of possibilities.

Alpenglow #03, 2012.
Tirage Lambda découpé /
Cut out Lambda print,
83 x 83,5 cm.

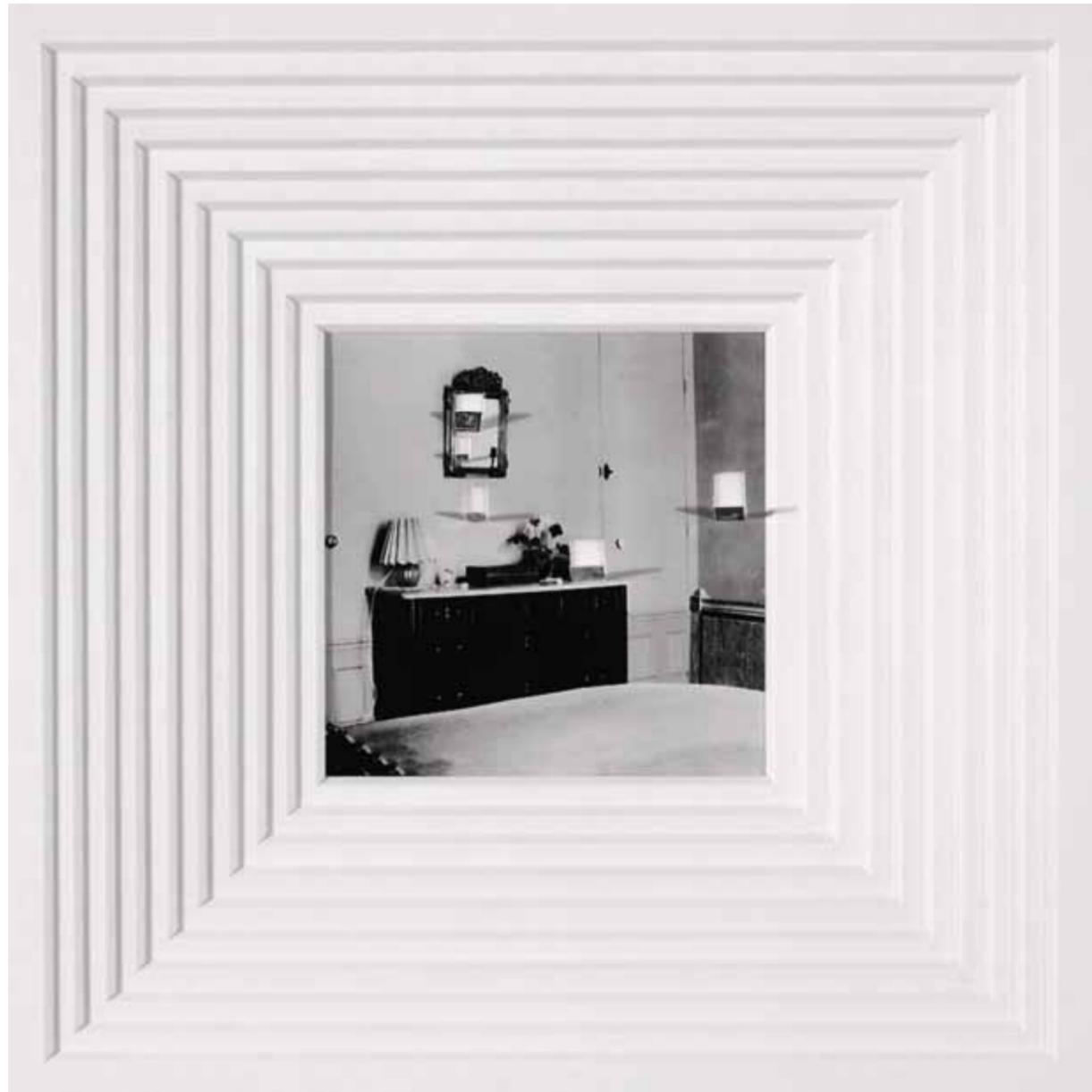
Alpenglow #04, 2012.
Tirage Lambda découpé /
Cut out Lambda print,
83 x 83,5 cm.

Alpenglow #05, 2012.
Tirage Lambda découpé /
Cut out Lambda print,
83 x 83,5 cm.

Alpenglow #06, 2012.
Tirage Lambda découpé /
Cut out Lambda print,
83 x 83,5 cm.

Alpenglow #02, 2012.
Tirage Lambda découpé /
Cut out Lambda print,
83 x 83,5 cm.







BEST WISHES

Lorsqu'une opération militaire de bombardement est programmée, il est d'usage que certains aviateurs ou mécaniciens « signent » les bombes, avant qu'elles soient chargées dans l'avion, de brefs messages à l'attention de leurs destinataires: « *with love* », « *best wishes* »... Tel fut le cas de la bombe « Fat Boy », signée par les ingénieurs de l'armée américaine deux jours avant le bombardement de Nagasaki.

Best Wishes présente une série de photographies d'époque prises avant les bombardements, montrant ces messages et leurs auteurs. Ces images sont augmentées d'un effet 3D. Habituellement utilisée pour permettre à l'objet photographié de « sortir » de l'écran et de se rapprocher du spectateur, la 3D est ici inversée (bleu à gauche, rouge à droite). Ce relief inversé crée ainsi artificiellement de la profondeur dans la photographie, tandis que le spectateur se retrouve à la place du photographe lorsqu'il réalise le cliché.

In the run up to a bombing raid, it is common practice for mechanics or aviators to 'sign' the bombs before they are loaded onto the plane. Their short messages – 'with love', 'best wishes' – are addressed to those about to be bombed. This was the case with 'Fat Boy', the bomb signed by American army engineers days before the bombing of Nagasaki.

Best Wishes is a series of period photographs taken before bomb attacks, showing the messages and their authors. These images are heightened with a 3D effect. Generally used to make the photographed object 'leap out' of the screen and seem closer to the spectator, here the 3D effect is reversed (blue on the left, red on the right). This reverse relief artificially creates depth within the photograph, so that the viewer finds themselves in the position of the photographer when he took the photo.

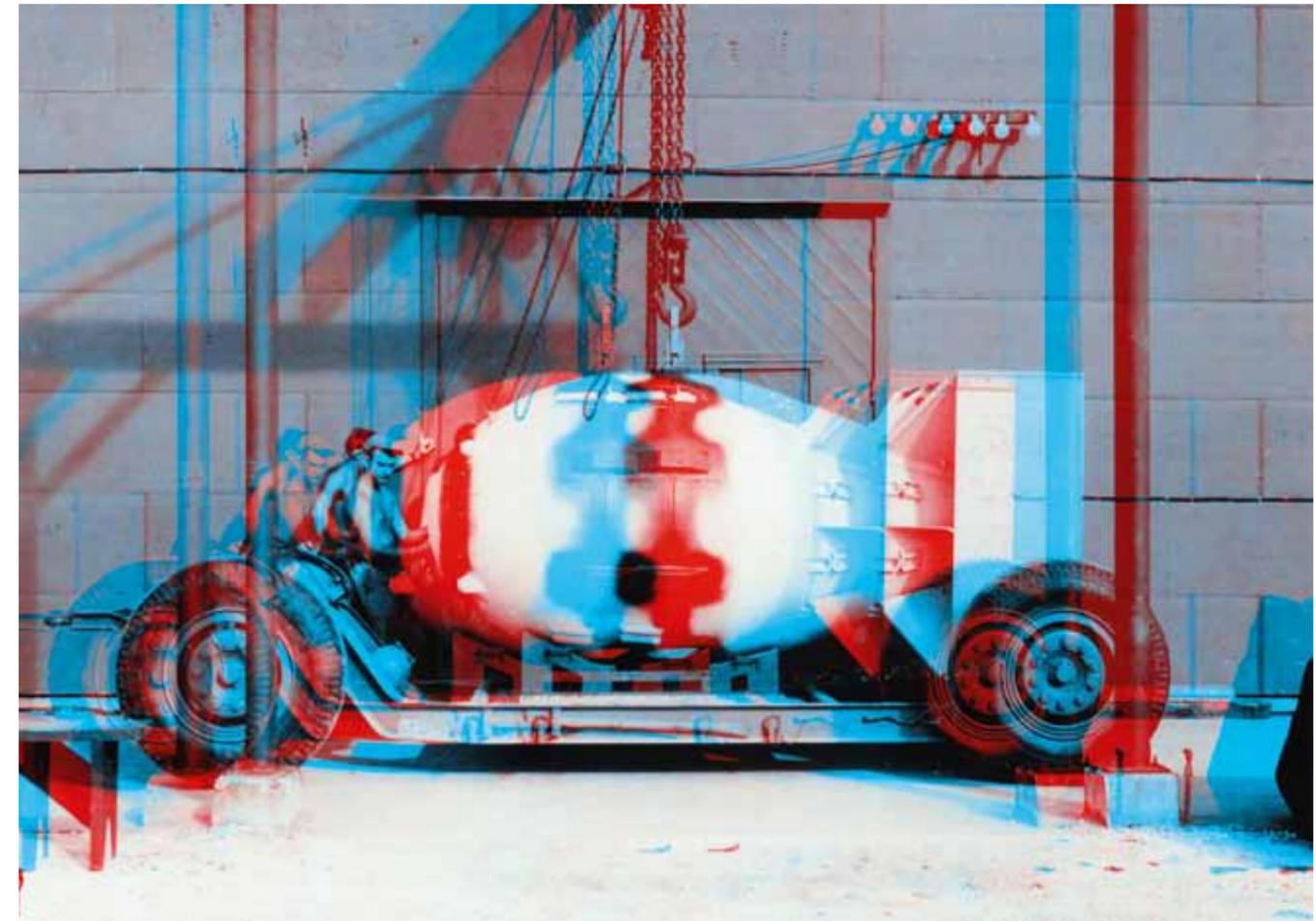
Best Wishes #01, 2010.
Tirage Lambda contrecollé sur aluminium / Lambda print mounted on aluminium, 114,5 x 162 cm.

Best Wishes #02, 2011.
Tirage Lambda contrecollé sur aluminium / Lambda print mounted on aluminium, 114 x 138 cm.

Best Wishes #03, 2011.
Tirage Lambda contrecollé sur aluminium / Lambda print mounted on aluminium, 114 x 157 cm.

Best Wishes #04, 2010.
Tirage Lambda contrecollé sur aluminium / Lambda print mounted on aluminium, 59 x 73,5 cm.

Best Wishes #05, 2011.
Tirage Lambda contrecollé sur aluminium / Lambda print mounted on aluminium, 114 x 108 cm.







BLACKOUT

Un black-out désigne une coupure d'électricité à large échelle et, en temps de guerre, une réduction de l'éclairage pour protéger un lieu d'une attaque ennemie. Les villes d'Europe furent fréquemment plongées dans l'obscurité du fait des black-out pendant la Seconde Guerre mondiale. Par extension, le black-out désigne aussi une perte momentanée de mémoire après avoir consommé de l'alcool ou de la drogue.

Il n'existe pas d'image sans lumière. Le cinéma et la photographie sont des techniques qui permettent de fixer des images sur une pellicule par exposition à la lumière. Le projet *Blackout* interroge – *a contrario* – la possibilité de créer une image non à partir de la lumière, mais à partir de la présence de l'obscurité.

L'artiste imagine d'éteindre les lumières de la nuit (*skyline*) de plusieurs capitales dans le monde depuis un lieu offrant une vue panoramique. Chaque point lumineux est occulté par un point noir posé sur la surface vitrée de la fenêtre, jusqu'à ce que les lumières de la ville disparaissent peu à peu. Ce travail d'effacement de la lumière extérieure est réalisé de nuit.

Le jour levé, la baie vitrée se transforme en une carte des lumières de la nuit: les points noirs qui masquent le *skyline* la nuit marquent, en plein jour, l'emplacement de ces lumières nocturnes, comme une image en « négatif ».

La série photographique *Blackout* est constituée des photographies de jour de l'ensemble des baies vitrées.

The term blackout refers to a large-scale electricity outage or, in wartime, the action of dimming lights in order to protect a location from enemy attack. Such blackouts frequently plunged European cities into darkness during the Second World War. By extension, a blackout is also a momentary loss of memory due to the consumption of alcohol or drugs.

There can be no images without light. Cinema and photography are media in which images are fixed on film stock by exposure to light. The *Blackout* project considers the contrary possibility of creating images, not out of light, but from the presence of darkness.

The artist's project consists in putting out the lights on the night-time skylines of world capitals,

doing so from a locale offering a panoramic view. Each point of light was masked by a black dot stuck on the glass surface of the window, causing the city lights to gradually disappear. This work on erasing outside light was done at night.

Come the dawn, the window was transformed into a map of the night-time lights. The black dots that masked the skyline at night now showed the position of those nocturnal lights, like a negative image.

The *Blackout* series consists of photographs taken of these windows in the daytime.

I was there, Power Blackout, July 23, 2011, Athens, 37°59'22.36"N, 23°43'30.56"E, 2011. Tirage Lambda sous Diasec monté sur aluminium / Lambda print under Diasec mounted on aluminium, 109 x 203 cm.

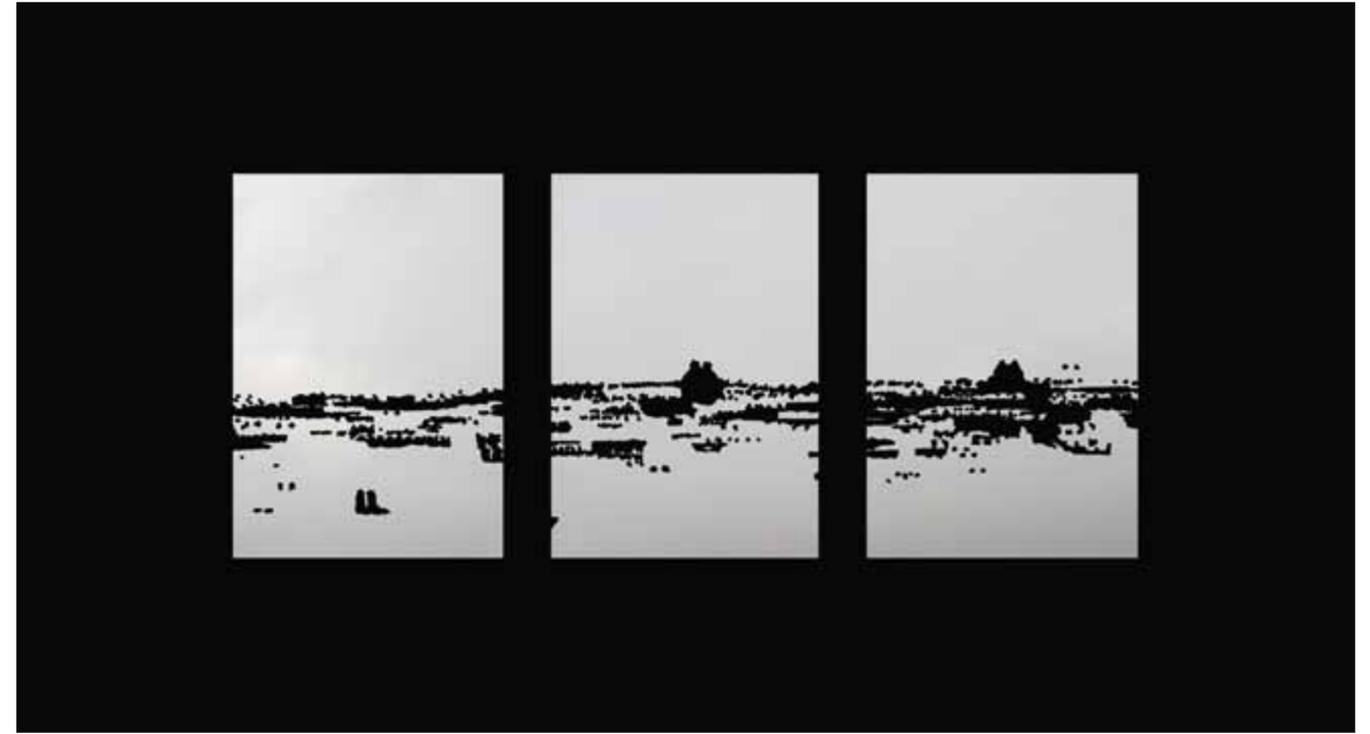
I was there, Power Blackout, March 4, 2009, New York, 40°45'27.49"N, 73°58'29.98"W, 2009. Tirage Lambda sous Diasec monté sur aluminium / Lambda print under Diasec mounted on aluminium, 109 x 203 cm.

I was there, Power Blackout, December 14, 2009, Rome, 41°54'34.17"N, 12°28'48.99"E, 2009. Tirage Lambda sous Diasec monté sur aluminium / Lambda print under Diasec mounted on aluminium, 109 x 203 cm.

I was there, Power Blackout, May 12, 2012, Istanbul, 41°01'57.23"N, 28°58'37.46"E, 2012. Tirage Lambda sous Diasec monté sur aluminium / Lambda print under Diasec mounted on aluminium, 109 x 203 cm.

I was there, Power Blackout, April 17, 2012, Berlin, 52°31'21.26"N, 13°24'47.90"E, 2012. Tirage Lambda sous Diasec monté sur aluminium / Lambda print under Diasec mounted on aluminium, 109 x 203 cm.









CONTRE-PROJET PANOPTICON

Le panopticon est un type d'architecture carcérale imaginé par Jeremy Bentham, à la fin du XVIII^e siècle. L'objectif de la structure panoptique est de permettre à un gardien de voir sans être vu. Le philosophe et historien Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (1975), en fait le modèle abstrait d'une société disciplinaire.

Les satellites civils et militaires permettent aujourd'hui d'effectuer des photographies de la surface de la terre d'une résolution d'un mètre. Par un jeu astucieux de miroirs placés sur un vélo customisé, le *Contre-Projet Panopticon* renverse la proposition, permettant au flâneur et à son vélo d'être invisibles du ciel et d'échapper théoriquement à la surveillance des satellites.

The panopticon was a type of prison architecture conceived by Jeremy Bentham in the late eighteenth century. The aim of the panopticon structure was to allow a warder to see without being seen. In *Discipline and Punish (Surveiller et punir, 1975)*, the philosopher and historian Michel Foucault took it as a model for a disciplinarian society.

Today, civil and military satellites make it possible to take photographs of the surface of the earth with resolution of one metre. In this work, thanks to the careful positioning of mirrors on a customised bike, the cyclist and his bicycle are rendered invisible from the sky and therefore theoretically capable of eluding satellite surveillance.

Contre-Projet Panopticon, 2001. Vélo de course, structure en plexiglas, miroirs / Racing bike, plexiglas structure, mirrors, 230 x 200 x 140 cm.



ÉCRITURE NOCTURNE

L'écriture braille a été mise au point par Louis Braille à partir d'un système de transmission des messages, opérationnel de nuit, conçu par un officier de l'armée française pour les militaires en campagne. Cette « écriture nocturne », qui se pratique et se déchiffre dans le noir, utilise des points en relief dont le nombre et la position renvoient arbitrairement à des sons.

L'une des caractéristiques de l'esprit militaire est le goût du secret – l'armée n'est-elle pas d'ailleurs surnommée la « Grande Muette »? Aussi les stratégies militaires ont-ils toujours donné aux opérations militaires des noms de code: le raid aérien allemand contre Coventry le 14 novembre 1940 porte le nom d'opération *Mondscheinsonate* («Sonate au clair de lune») et l'intervention des troupes de la coalition au Koweït en 1991 celui de *Desert Storm* («Tempête du désert»). L'usage de ces noms d'opération a longtemps permis aux stratèges de garder secret le nom de la cible, mais aussi, plus récemment, de faire de la communication autour d'une action militaire (opération américaine en Afghanistan en 2001: «Justice sans limites», ultérieurement renommée «Liberté immuable»).

Le projet d'installation *Écriture nocturne* fait l'inventaire exhaustif des noms d'opérations militaires menées par cinq grandes nations (Allemagne, Royaume-Uni, France, Russie/Union soviétique et États-Unis) au cours du xx^e siècle. Tous ces noms sont retranscrits en écriture braille à l'aide d'un programme pour non-voyants. Chaque nom d'opération militaire conserve son origine linguistique. Les noms de code sont imprimés sur des lés de papier peint blanc par la technique du gaufrage, de façon totalement aléatoire, sans classification géographique, chronologique ou alphabétique.

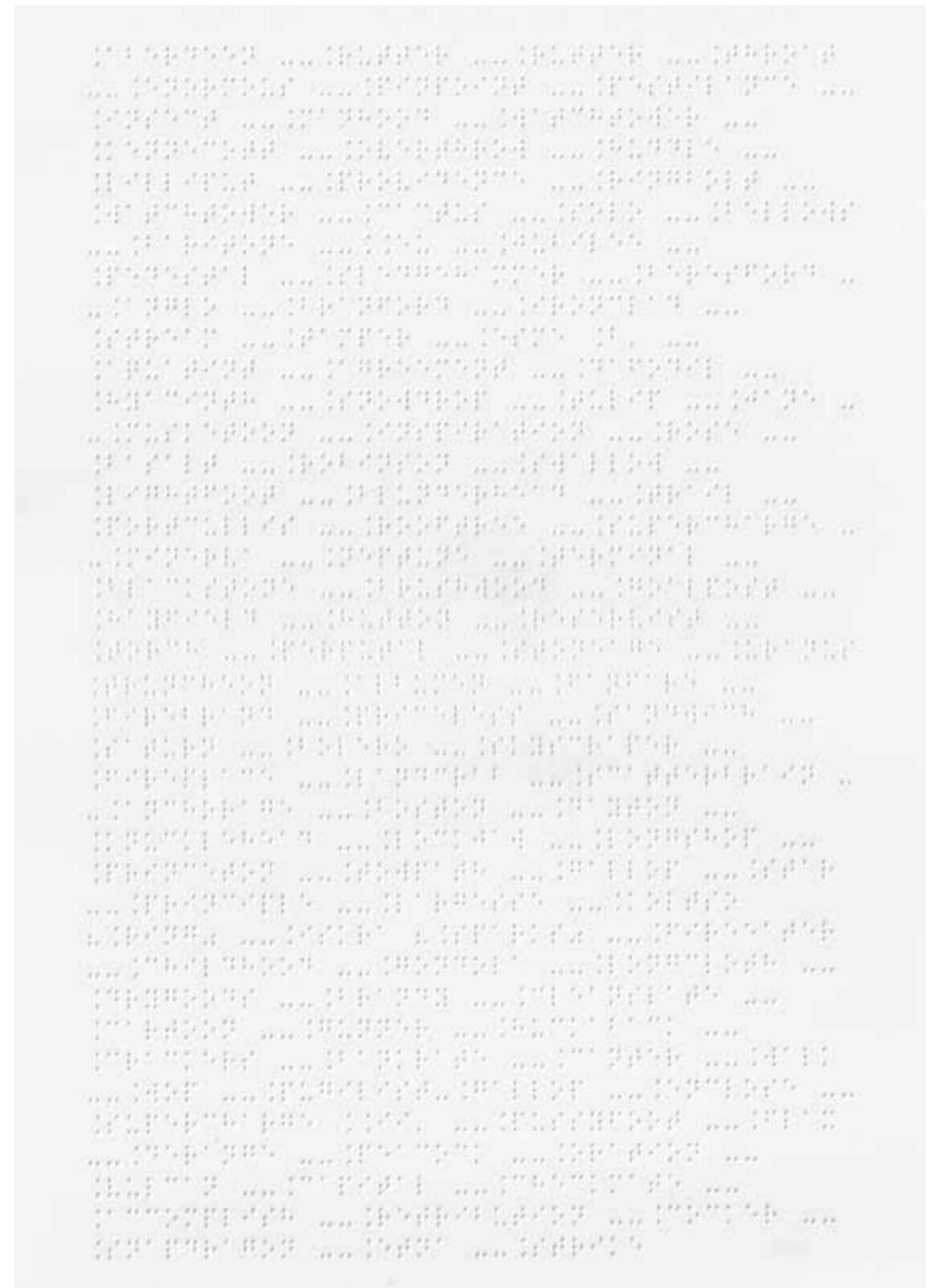
Braille was devised by Louis Braille, who based this writing system on a night-time messaging code devised by an officer in the French army for use on military campaigns. This 'nocturnal writing', which is used and can be deciphered in the dark, translates sounds into an arbitrary code of dots in relief.

A liking for secrecy is one of the characteristics of the military mindset – in France, indeed, the army is called 'The Great Mute'. Also, military strategists have always given their operations code names.

The German bombing of Coventry on 14 November 1940 was called *Mondscheinsonate* ('Moonlight Sonata'), while the coalition attack on Iraqi forces in Kuwait in 1991 was named *Desert Storm*. The use of these operation names has long enabled strategists to keep the name of the target secret. More recently, such names have been used as a communications tool in connection with military campaigns (for example, the American operation in Afghanistan in 2001 was called *Infinite Justice*, and was later renamed *Enduring Freedom*).

Écriture nocturne [night writing] is a project that lists in full all the military operations carried out by five major nations (Germany, United Kingdom, France, Russia/Soviet Union and the United States) in the course of the twentieth century. All these names are transcribed in Braille using a programme made for the blind that is based on the original language. The code names are printed on strips of white paper by means of an embossing technique. The positioning is totally random, with no geographical, chronological or alphabetical order.

Écriture nocturne, 2006.
Papier braille, néons, son,
dimensions variables /
Braille paper, neon lights,
sound, various dimensions.





ELK'S REST

La technique de la photographie se fonde sur une révolution conceptuelle: capter le réel et fixer un instant du temps présent. S'inspirant de ce principe, Renaud Auguste-Dormeuil produit une sculpture de l'instant, telle une « sculpture photographique », conservant la trace d'un état destiné à disparaître.

Ainsi, le 5 mai 2005, une terrible tempête de glace s'abattait à Genève. La pluie, dans sa chute, se transforma en une fine pellicule de glace qui se cristallisa instantanément au contact des arbres.

La sculpture *Elk's Rest* restitue cet instant disparu.

The technique of photography is based on a conceptual revolution: capturing reality, and fixing the present moment. Renaud Auguste-Dormeuil has drawn on this principle to produce a sculpture of the moment, a kind of 'photographic sculpture' that preserves the trace of a transient state.

On 5 May 2005 a terrible ice storm hit Geneva: the falling rain was transformed into a fine sheet of ice that crystallised when it hit the trees.

Elk's Rest recaptures that lost moment.

Elk's Rest, 2012.
Bois et matériaux divers /
Wood and various materials,
250 x 120 x 120 cm.





FIN DE REPRÉSENTATION

Fin de représentation a pour finalité de faire disparaître toute trace photographique et vidéo d'un individu – Sandrine B., 26 ans –, du jour de sa naissance à celui de la constitution du film.

La recherche exhaustive des images sur lesquelles elle pouvait apparaître s'est appuyée sur la constitution d'une liste détaillée de tous les événements auxquels le sujet a participé et qui ont pu être photographiés ou filmés. Chaque personne susceptible de détenir une photographie de la jeune femme a été contactée. Une fois la collecte des images effectuée, la silhouette de Sandrine B. a été systématiquement et intégralement recouverte de noir, tandis qu'aucun autre élément de la photographie n'était modifié.

Cette disparition picturale 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'engager dans la lutte armée terroriste. Cette femme avait alors dérobé chez ses plus proches parents et amis les photographies récentes la représentant. Il était ainsi devenu impossible aux services de police de pouvoir l'identifier en faisant circuler un avis de recherche.

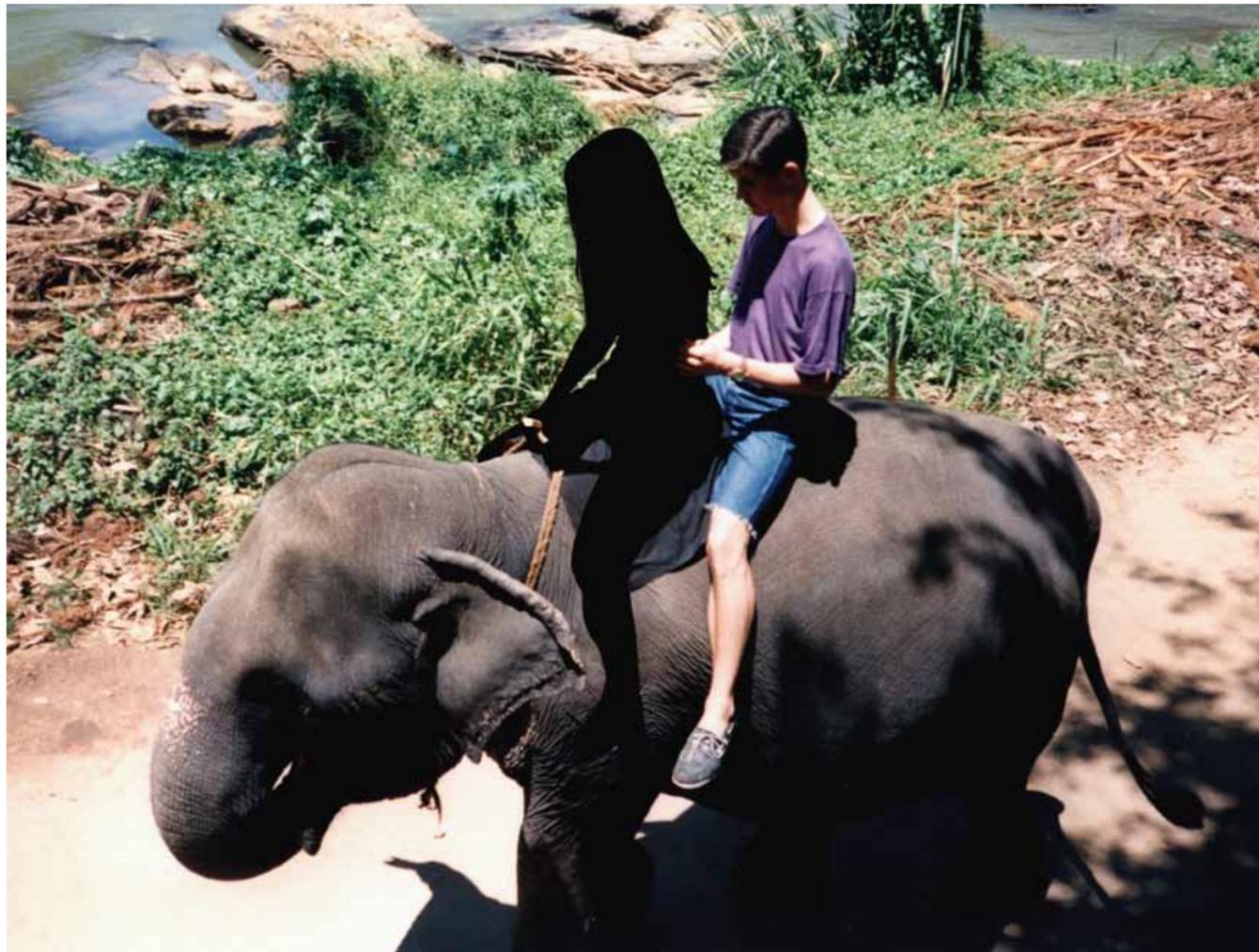
The aim of *Fin de représentation* [no more representation] is to organise the disappearance of every appearance of a given individual – Sandrine B., aged 26 – in photographs and videos, from the day of her birth to the making of the film.

The exhaustive search for images in which she might appear began by drawing up a detailed list of all the events in which the subject took part that may have been photographed or filmed. Everyone likely to own a photograph of the young woman was contacted. Once the images had been collected, the figure of Sandrine B. was blacked out in each one. No other part of the photograph was changed.

This visual disappearance was inspired by the story of a young West German woman who went into hiding in the 1970s in order to engage in terrorist armed struggle. Before doing so she stole all the photographs in which she appeared owned by her family and friends, making it impossible for the police to identify her or put out a wanted poster.

Fin de représentation,
2000 (détails),
50 tirages Lambda,
dimensions variables /
50 Lambda prints,
various dimensions.







HÔTELS DES TRANSMISSIONS

—

JUSQU'À UN CERTAIN POINT

Les grands médias comme la télévision couvrent l'actualité internationale en transmettant, en temps réel, à l'ensemble de la planète, les images qui témoignent de ces événements. En cas de conflit, ces transmissions se font en général depuis les hôtels où les journalistes sont regroupés pour des raisons de sécurité. Ce cantonnement forcé dans des lieux protégés ou épargnés par les belligérants laisse penser que ces hôtels deviennent en temps de guerre des lieux d'« extraterritorialité médiatique ». *Hôtels des transmissions – jusqu'à un certain point* s'attache à réfléchir à ce concept d'« extraterritorialité médiatique » que les conflits contemporains ont imposé au fil du temps.

Hôtels des transmissions – jusqu'à un certain point présente une série de photographies réalisées dans dix capitales européennes. À la manière d'un « guide » à l'attention des journalistes de médias importants, dans la perspective de conflits qui pourraient se déclencher en Europe, Renaud Auguste-Dormeuil a sélectionné pour chaque capitale un hôtel international dont la terrasse offre une vue panoramique

sur la ville. *Hôtels des transmissions – jusqu'à un certain point* montre, en photographies panoramiques, ce que donnent à voir ces terrasses, et dresse l'inventaire précis des directions dans lesquelles les journalistes pourraient placer leur caméra afin de réaliser les meilleures prises de vues.

Mainstream media such as television cover international events by beaming images of them around the planet in real time. When there are wars to report, journalists generally congregate in hotels for safety reasons and send their images from there. This forced confinement in spots that are protected or spared by the belligerents suggests that in wartime these hotels become places of 'media extraterritoriality'. *Hôtels des transmissions – jusqu'à un certain point* [broadcast hotels – up to a point] reflects on this concept of 'media extraterritoriality' that has emerged during recent wars. It consists of a series of photographs taken in ten European capitals. Like a guide for mainstream journalists in the eventuality of wars breaking out in Europe, it presents an international hotel in each capital whose terrace

offers a panoramic view of the city. The panoramic photographs of *Hôtels des transmissions – jusqu'à un certain point* show the views from these terraces, and indicate the directions in which the journalists could point their cameras in order to obtain the best images.

(de haut en bas)

Hôtel des transmissions – jusqu'à un certain point, Paris, 2007. Impression numérique sous Diasec / Digital print mounted under Diasec, 50 x 216 cm.

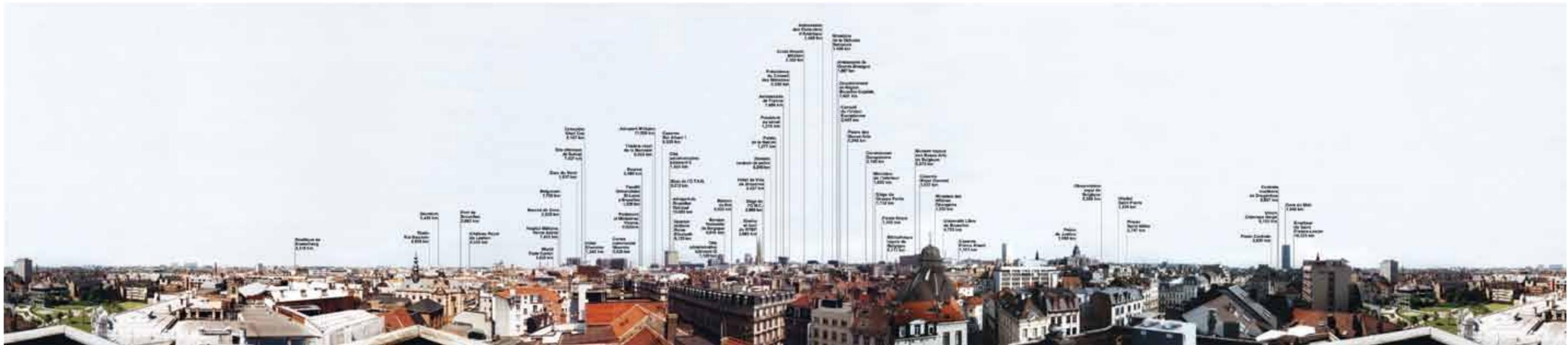
Hôtel des transmissions – jusqu'à un certain point, Helsinki, 2007. Impression numérique sous Diasec / Digital print mounted under Diasec, 50 x 216 cm.

Hôtel des transmissions – jusqu'à un certain point, Berlin, 2007. Impression numérique sous Diasec / Digital print mounted under Diasec, 50 x 216 cm.

Hôtel des transmissions – jusqu'à un certain point, Bruxelles, 2007. Impression numérique sous Diasec / Digital print mounted under Diasec, 50 x 216 cm.

Hôtel des transmissions – jusqu'à un certain point, Genève, 2007. Impression numérique sous Diasec / Digital print mounted under Diasec, 50 x 216 cm.





I WILL KEEP A LIGHT BURNING

Le 14 avril 1611, Galilée fut invité à Rome pour présenter sa première lunette d'observation des astres. À l'aide de cette lunette, grossissant trente fois l'astre regardé, les membres de l'Académie des sciences de Rome purent découvrir des étoiles jusque-là non observables à l'œil nu. Ainsi, et pour la première fois dans l'histoire des sciences et de l'humanité, un homme offrit à voir quelque chose d'invisible.

La performance *I will keep a light burning* présente une installation de mille bougies reproduisant le ciel étoilé de la nuit, tel qu'il sera visible dans cent ans. Allumées l'une après l'autre au fil de la soirée, les bougies font peu à peu apparaître les étoiles présentes dans le ciel, formant ainsi la carte céleste des constellations. Cette projection dans l'avenir donne à voir un ciel que sans doute aucun de nous ne pourra voir.

En révélant une cartographie cachée du réel, *I will keep a light burning* « donne corps à l'invisible, aux lignes du ciel de demain. Il parvient à réunir les trois dimensions du temps: le passé, en poursuivant la tradition de cartographie du ciel, le présent, par cette installation éphémère, et le futur, sujet même de

l'installation. L'activité de cartographe n'est pas sans rappeler la paranoïa ambiante de nos sociétés, ressentant le besoin impérieux de planifier le futur. Pour autant, la lumière des bougies ou des étoiles a guidé les hommes depuis des millénaires et, le temps de la performance, l'appréhension des hommes face à un futur incertain peut s'apaiser: l'avenir reste à inventer» (Toscane Angelier, Émilie Delcambre, Joris Thomas, à propos de *I will keep a light burning*, FIAC hors les murs 2013).

On 14 April 1611, Galileo was invited to Rome to present his first telescope for observing the stars, which magnified its object thirty times. Members of the city's academy of sciences were thus able to see stars invisible to the naked eye. For the first time in human history, a man made it possible to see something invisible.

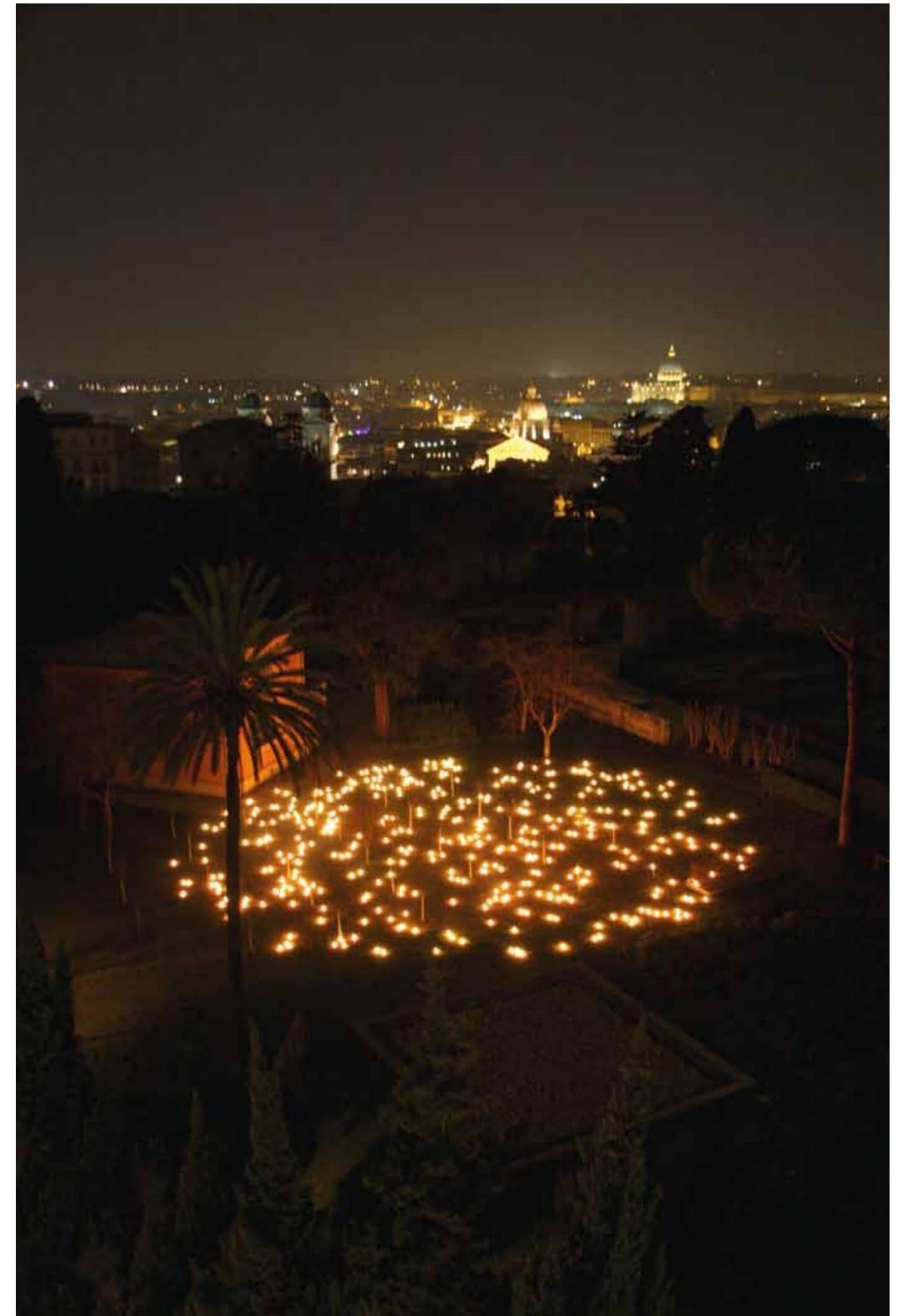
I will keep a light burning is a performance during which 1,000 candles reproducing the pattern of stars that will be visible in a hundred years' time are lit, one by one, over the evening, gradually building up the map of the heavenly constellations. This projection into

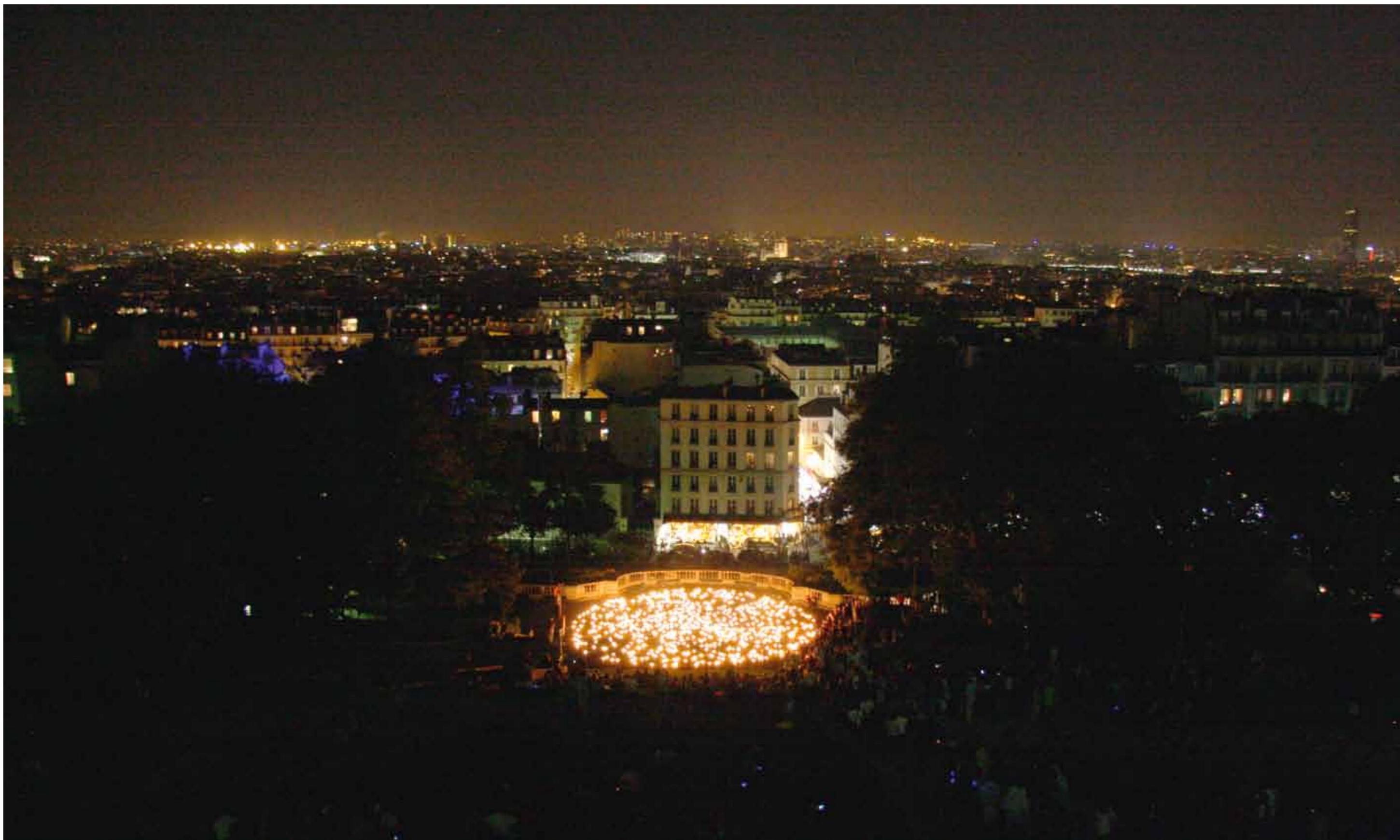
the future shows us a sky we will never have the chance to see.

By mapping an as yet unmanifested aspect of the real, *I will keep a light burning* 'gives form to the invisible, to the lines of a future sky. It manages to bring together three dimensions of time: the past, by pursuing the tradition of mapping the sky; the present, in the form of an ephemeral installation; and the future, which is the subject of the installation. The mapping activity also brings to mind the pervasive paranoia of society today, with its imperious need to plan the future. And yet, the light of candles or stars has guided men for thousands of years, and during the performance it may be that our apprehensiveness regarding an uncertain future will be soothed: the future is still there to be invented' (Toscane Angelier, Émilie Delcambre, Joris Thomas, on *I will keep a light burning*, FIAC hors les murs, 2013).

I will keep a light burning.
Villa Médicis, Rome.
Ciel du 04.01.2111, 2011.
Performance réalisée le 4 janvier 2011 /
Performance given on 4 January 2011.

I will keep a light burning.
Sacré-Cœur, Paris.
Ciel du 01.10.2111, 2011.
Performance réalisée le 1^{er} octobre 2011 à l'occasion de Nuit Blanche-Paris. /
Performance given on 1 October 2011 at the Nuit Blanche in Paris.





INCLUDE ME OUT (ET MOI OÙ SUIS-JE ALORS QUAND TU DIS QUE TU M'AIMES?)

Au centre de l'installation *Include Me Out (Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes?)* se trouve la coupe d'un tronc de séquoia géant. Les dimensions de la coupe, comme son positionnement vertical, ne permettent pas au spectateur de voir la section de l'arbre, sur laquelle il est possible, à partir des anneaux de croissance, d'établir une datation chronologique.

Le spectateur est invité à s'asseoir sur un banc circulaire, face à cette carte du temps qui échappe à son regard. Le séquoia est devenu monument – ce qui garde les souvenirs –, le temps s'est fait matière. Reste le fantôme, et notre mémoire, pour tisser des liens entre le visible et l'invisible, la structure répétitive des stries et le bouleversement incessant des vies, la masse opaque de l'arbre et la plasticité du temps.

L'arbre sectionné rend sensible la disproportion entre le temps naturel, l'histoire collective et l'existence humaine. Pour autant, il donne à voir le spectacle de l'impossible: celui d'un Temps qui contiendrait tous les temps, autant que celui d'une mort qui mettrait au jour la totalité d'une vie.

Sur cette carte du temps, dont les cernes concentriques dessinent

le passage des années, il serait tentant de chercher à s'inscrire. Vaine chiromancie: pas plus que les lignes de la main, les cernes du séquoia ne révéleront le mystère absolu du temps, qui contient le secret de notre propre mort. Rien d'autre ne nous sera révélé que sa nature insaisissable.

Sur cette carte du temps, *in fine*, nous n'existons pas tant que nous sommes vivants.

Include Me Out (Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes?) ouvre une réflexion sur le temps que nous traversons, et qui nous traverse: «Nous sommes ici dans les vestiges de ce qui a déjà eu lieu et dans les vertiges de ce qui va s'accomplir d'inconnu, nous sommes dans l'intemporalité du désir et de la mort» (Pierre Legendre, «Notification poétique du désir et de la mort», in *Positif*, n° 263, janvier 1983).

At the centre of the installation *Include Me Out (Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes?)* [And where am I when you tell me that you love me?] is a cutaway section of the trunk of a giant sequoia. The dimensions of the cutaway and its verticality mean that it is not possible for viewers

to see the cross-section of the tree, on which the growth rings, can be used to date events.

Visitors are invited to sit on a circular bench, below this map of time that escapes their gaze. The sequoia has become a monument – that which keeps memories – and time has become matter. It is for fantasy, and our memory, to weave the connections between the visible and the invisible, the repetitive structure of the rings and the constant upheavals of lives, the opaque mass of the tree and the plasticity of time.

The section of tree manifests the disproportionality of natural time, collective history and individual lives. It also manifests the spectacle of the impossible: that of a Time which would contain all times, and that of a death that would reveal the totality of a life.

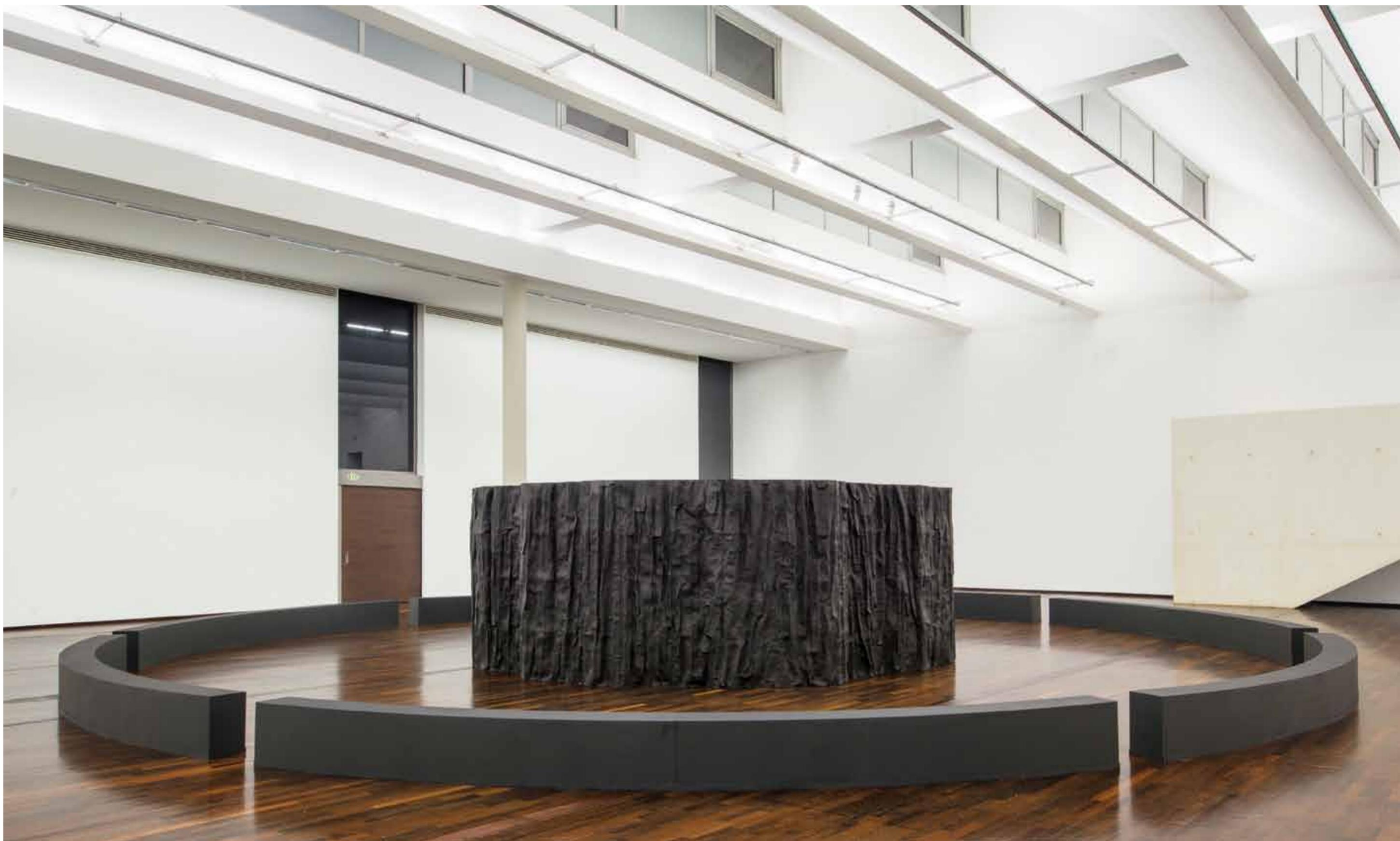
It is tempting to mark our presence on this map of time, whose concentric rings draw the passing of the years. Vain chiromancy: the rings of the sequoia no more reveal the absolute mystery of time than the lines of the hand. That mystery contains the secret of our own lives. Nothing else about its elusive nature will be revealed.

Ultimately, we do not exist on this map of time as long as we are alive.

Include Me Out (Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes?) opens up a reflection on the time that we live through, and that lives through us. 'Here we are in the vestiges of what has already happened and in the vertigo of the unknown things that will occur. We are in the timelessness of desire and death' (Pierre Legendre, 'Notification poétique du désir et de la mort', *Positif*, no. 263, January 1983).

Include Me Out (Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes?), 2013. Résine, bois peint, 1500 cm de diamètre x 220 cm de hauteur, 8 éléments / Resin, painted wood, 1500 cm diameter x 220 cm high, 8 elements.





INTERMISSION

Le 3 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. L'interruption complète des programmes s'ensuivit.

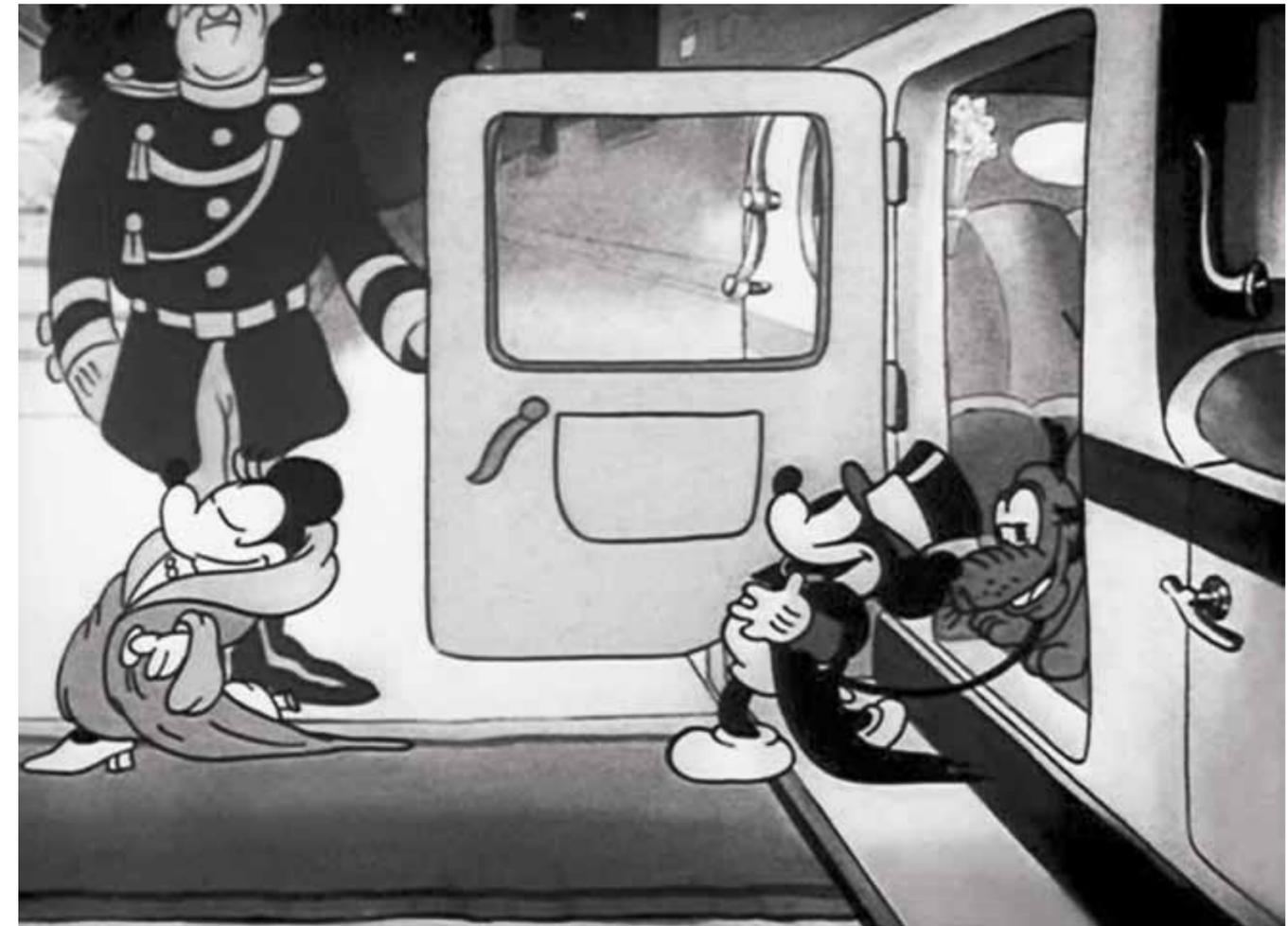
L'installation *Intermission* s'inspire d'une légende urbaine qui raconte que cet épisode fut coupé brutalement afin de donner la priorité à l'annonce de la déclaration de guerre, et que la fin en aurait été diffusée sept ans plus tard, le 7 juin 1946.

L'épisode aurait repris, à l'image près, exactement là où il avait été suspendu.

On 3 September 1939 a Mickey Mouse cartoon called *Mickey's Gala Premier* was the last light entertainment programme broadcast by the BBC Television Service before the announcement that the UK was at war with Germany. After that, all broadcasting ceased.

The installation *Intermission* is inspired by an urban myth to the effect that the programme was cut off suddenly for the declaration, and that the remaining part was shown seven years later, on 7 June 1946, with the programme taking up exactly where it had left off.

Intermission, 2013.
Vidéo en boucle, bois,
miroirs / Video loop,
wood, mirrors,
113 x 276 x 150 cm.





LES AMBITIEUX

Les Ambitieux est une série photographique ayant pour support des portraits officiels d'hommes d'État ou de pouvoir de l'histoire contemporaine.

Les corps photographiés de ces « grands hommes » sont ensuite coupés en deux et aspirés en leur milieu, les privant de leur visage – voire de leur ego. De cette opération de soustraction ne subsistent que l'enveloppe de la fonction et le décorum du pouvoir.

La quête du pouvoir est un travail laborieux, elle n'est jamais le fruit du hasard. C'est également le révélateur d'un ego surdimensionné. Sur le mode du *memento mori* (« souviens-toi que tu es mortel ») que murmurait l'esclave au triomphateur romain habillé de pourpre et couronné de laurier, *Les Ambitieux* opère un effacement radical de l'expression de cet ego.

Les Ambitieux [the ambitious] is a photographic series using official portraits of men of state and figures of power from recent history.

These portraits of 'great men' were cut in two and the sides drawn inwards, removing their faces and even their egos. This subtraction leaves only the shell of the function and the trappings of power.

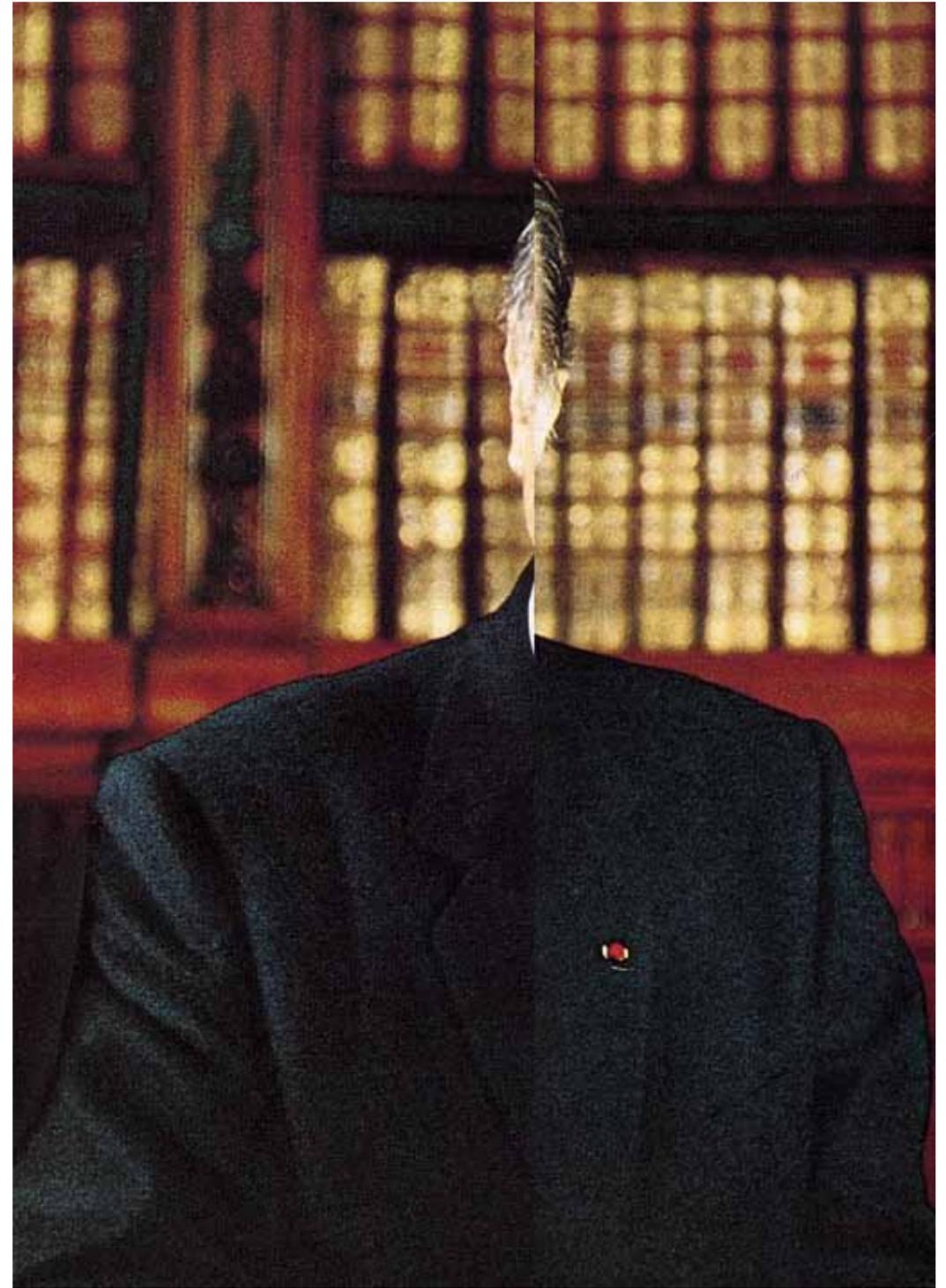
The conquest of power is a laborious process and never happens by chance. It also reveals an oversized ego. In the tradition of the *memento mori* (remember that you will die) murmured by the slave to the Roman general in his triumphant purple and wreath of laurel, *Les Ambitieux* radically effaces the expression of that ego.

Les Ambitieux, 2008.
Tirages Lambda /
Lambda prints,
18 x 13 cm.









LES COLLECTIONNEURS

«Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident: de ce fait, le portrait rencontre toujours sa vérité dans la manière dont il négocie la tension entre des regards qui se croisent et qui s'éprouvent mutuellement» (Jean-Marie Schaeffer, *Portraits, singulier pluriel*, cat. exp., Paris, Mazan/BNF, 1997).

Les Collectionneurs est une série de portraits photographiques de collectionneurs d'art contemporain. La séance de prise de vue est réalisée dans un lieu déterminé par le commanditaire, éventuellement entouré des objets qu'il a sélectionnés. La composition et le cadrage de la photographie répondent à ses souhaits.

Les corps photographiés sont ensuite coupés en deux et aspirés en leur milieu, les privant de leur visage – comme peut-être de leur ego. Tout en s'inscrivant dans la tradition du portrait des mécènes, *Les Collectionneurs* opère un renversement des lois du genre en privant le portraituré de son identité, le rendant anonyme ou quasiment. Amputés de leur visage, leur corps réduit à une fine silhouette, ces portraits déçoivent l'attente de «ressemblance» induite

par le genre et contreviennent à la règle classique de mise en valeur du sujet représenté. Pour autant, notre identité est-elle consubstantielle à notre enveloppe charnelle?

La construction/déconstruction de l'image obéit à un jeu de va-et-vient entre le collectionneur et l'artiste: le premier a mis en scène son propre portrait, ainsi que choisi le format d'impression et l'encadrement de l'image. Entre ces deux étapes, *final cut* (dans toute sa polysémie) opéré par l'artiste – ou comment exhiber ostensiblement l'enjeu de pouvoir qui sous-tend la fabrication de l'image, et du portrait en particulier.

'Now, there is no reason why the photographer's desire to produce a work and the sitter's desire for an image should coincide: consequently, the truth of the portrait is always found in the way it negotiates the tension between these gazes that meet and test each other' (Jean-Marie Schaeffer, *Portraits, singulier pluriel*, exh. cat., Mazan/BNF, 1997).

Les Collectionneurs [the collectors] is a series of photographic portraits of collectors of contemporary art. They were taken in a place decided by the sitter,

sometimes with objects chosen specially by the latter. The composition and framing of the photograph were also determined by the sitter.

The photographed bodies are then elided in the middle, depriving them of their face, and consequently, perhaps, of their ego. Following in the tradition of portraits of patrons, *Les Collectionneurs* reverses the laws of the genre by depriving the sitter of his or her identity, making them anonymous, or virtually. Deprived of faces, their bodies reduced to a slim silhouette, these portraits disappoint the expectation of 'resemblance' that goes with the genre and break the classical rule of enhancing the represented subject. But then, is our identity consubstantial with our fleshly envelope?

This construction/ deconstruction of the image reflects a to-and-fro between the collector and artist: the former has staged his or her portrait, and decided on the format and framing of the image. Between these two stages, the *final cut* (in all the many senses of that expression) is made by the artist. Here is a way of exhibiting the power play that subtends the making of images, and of portraits in particular.

#27.1 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 40 x 30 cm.

#33 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 40 x 29 cm.

#03 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 40 x 29 cm.

#01 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 40 x 29 cm.

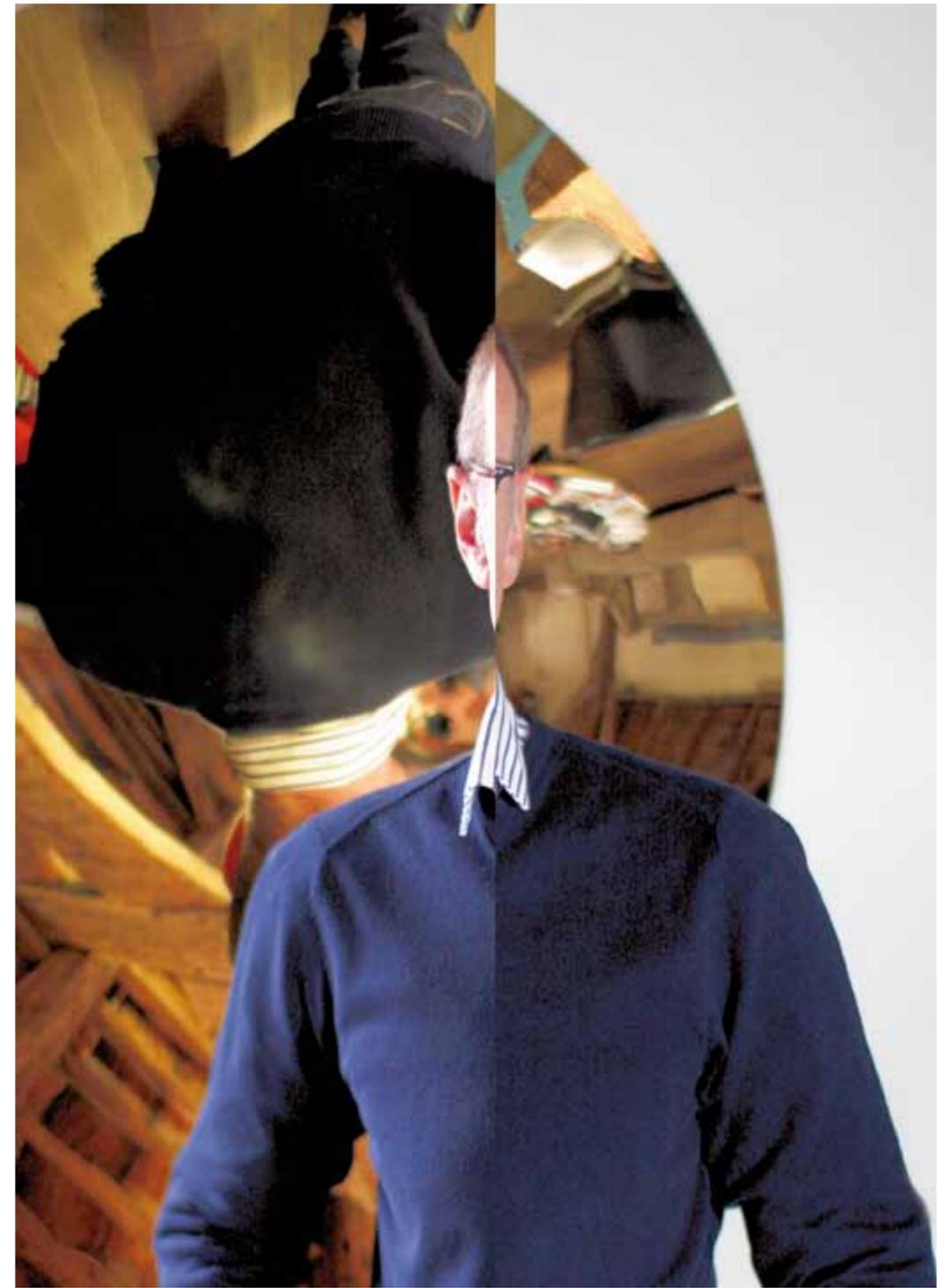
#40 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 18 x 13 cm.

#43.1 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 31 x 22,5 cm.

#24.2 *Les Collectionneurs*, 2011. Tirage Lambda / Lambda print, 40 x 29 cm.









MOONWALK

La vidéo *Moonwalk* donne à voir, cadré en très gros plan, le visage d'une femme que l'on devine en mouvement. Les images sont ralenties, accompagnées par une musique ample et lente.

Le visage de la femme est filmé de profil ou de trois quarts face. La prise de vue s'effectue en plan continu, en un long travelling. Plusieurs regards s'adressent à la caméra, qui se déplace à la même vitesse que son sujet et dans une proximité perceptible. Autant qu'un sujet captif qui ne peut se soustraire à sa présence insistante, le visage semble entraîner la caméra dans son sillage.

À l'arrière-plan, une masse lumineuse aux couleurs saturées et changeantes – de l'orange solaire au bleu outremer – éclaire faiblement le visage au premier plan. C'est autour de cette masse lumineuse statique que le sujet et la caméra qui l'accompagne se déplacent, presque flottants, en un mouvement circulaire propre à faire naître la sensation de vertige, cet « état dans lequel il semble que tous les objets tournent et que l'on tourne soi-même ». *Moonwalk* fait l'expérience d'un vertige recherché et non subi: élévation plus que chute, jouissance plus qu'effroi,

apesanteur plus que vide. Instants en suspension, détachés du temps et de l'espace, libérés de la gravité, dans toutes ses acceptions.

Moonwalk is a video showing a close-up of a woman's face. We can tell that she is moving. The images are slowed down, accompanied by slow, ample music.

The woman's face is filmed in profile or half-profile, in one long tracking shot. Several gazes are addressed to the camera, which moves at the same speed as its subject in a perceptible proximity. The face is a captive subject that cannot escape the insistent presence of the camera, and yet at the same time it seems to pull the camera along with it.

In the background, a mass of light with saturated, changing colours – from solar orange to ultramarine blue – weakly illumines the face in the foreground. It is around this static mass of light that the subject and the camera accompanying it move, almost floating in a circular movement liable to create a sensation of vertigo, that 'state in which it seems that all the objects are spinning and we are spinning around ourselves'. *Moonwalk* experiments with a

vertigo that is sought out rather than imposed, a pleasure more than a source of dread, weightlessness rather than emptiness. Suspended moments, detached from time and space, free of gravity, in every sense of the word.

Moonwalk, 2013.
Vidéo / Video, 6'.



MUD IN YOUR EYE

Mud in Your Eye est une série photographique composée d'agrandissements de cartes postales qui présentent toutes des vues de cimetières. Sur le recto, où figurent l'illustration et une partie du message, tous les « éléments vivants » (végétation, personnes) ont été effacés à l'encre de Chine. Seuls les écritures manuscrites, les tombes et les éléments architecturaux échappent à l'effacement.

Ces cartes postales, datant du début du *xx*^e siècle, ont été utilisées pour correspondre. L'intention qui préside au choix d'envoyer une carte postale ainsi illustrée demeure troublante – tout comme le message, entre maladresse et cruauté délibérée, qui accompagne la vue d'un cimetière : « Comment va ta mère ? »

La carte postale est une invitation au souvenir, à la mémoire – le cimetière tout autant. Tous deux disent une présence dans l'absence. Tissent un lien dans le temps et l'espace, tentent de donner à voir ce qui ne peut être vu. Autant de lieux et d'objets de mémoire à leur tour obscurcis par une ombre envahissante, tel le « vent noir » de Malaparte « qui teint en noir tout ce qu'il touche ».

Mud in Your Eye is a series of photographs showing blow-ups of postcards of cemeteries. On the front, containing the image and part of the message, all the 'living elements' (vegetation, figures) have been covered over in Indian ink, leaving visible only the handwriting, the tombs and the architectural elements.

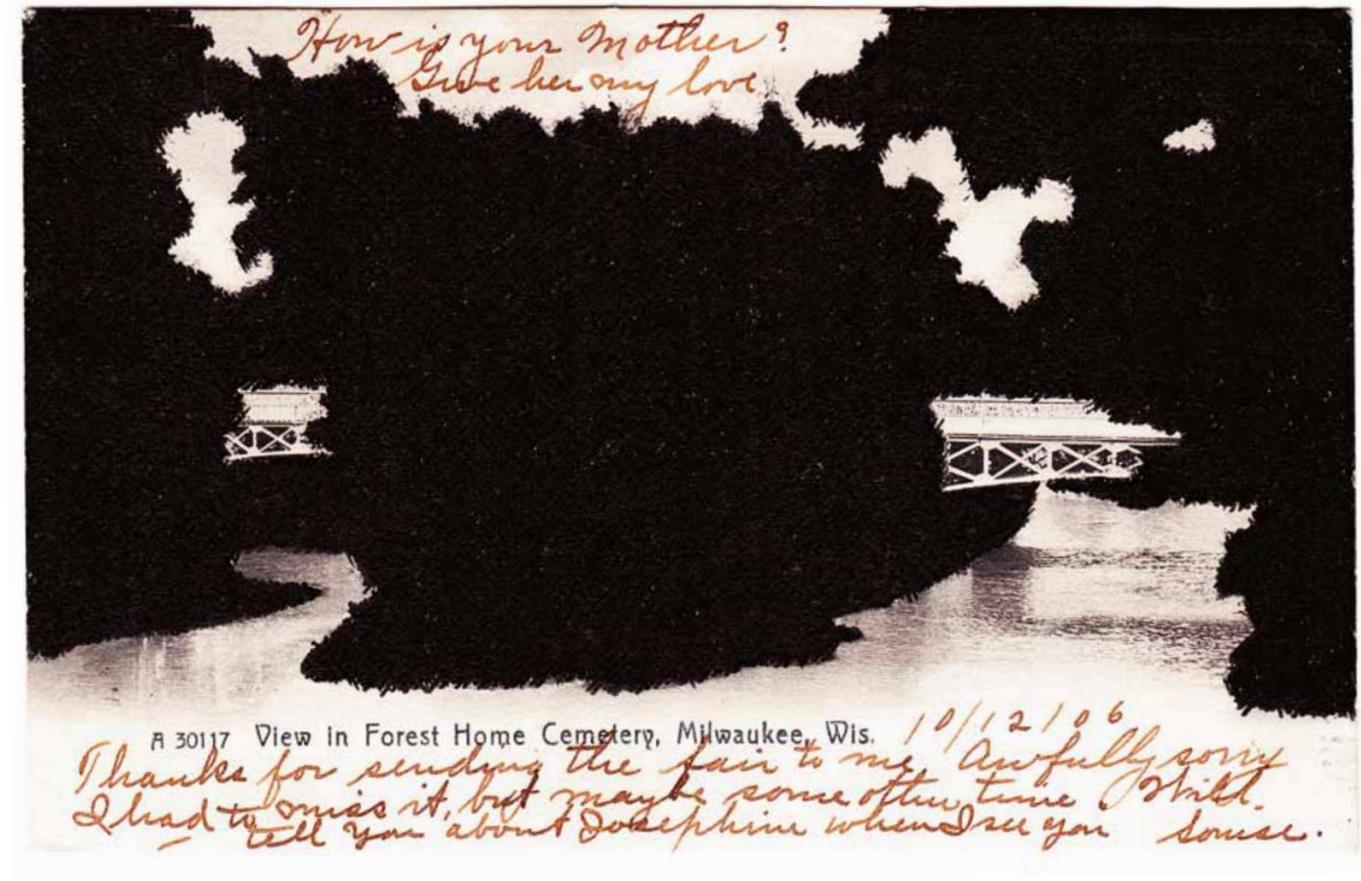
The postcards, dating from the early twentieth century, were used in correspondence. The intention behind sending a postcard with such a view remains disturbingly enigmatic, while the accompanying messages range from awkwardness to deliberate cruelty: 'How is your mother?' asks one.

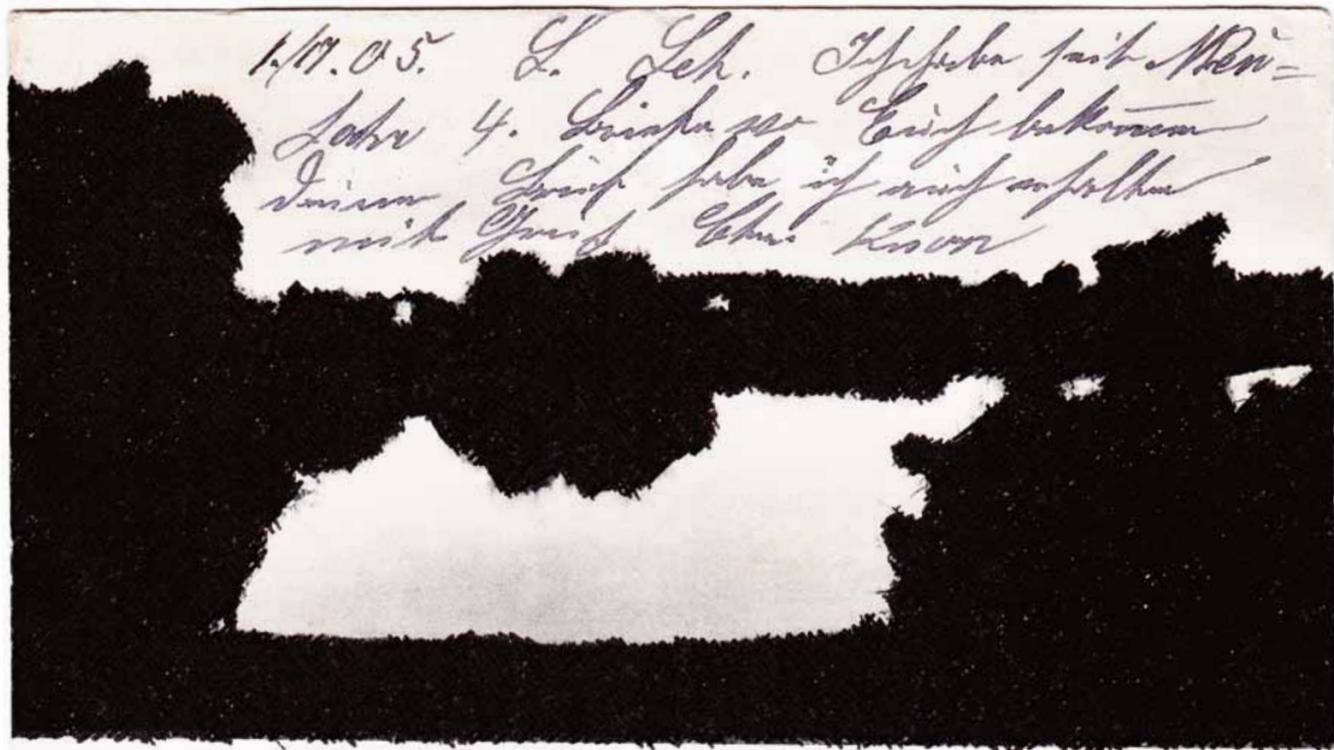
The postcard is a form that invokes memory, which is what a cemetery does. Both bespeak a presence within absence. They weave a connection in time and space, attempt to show what cannot be shown. Here, these places and objects of memory are in turn darkened by an invasive shadow, like Malaparte's 'black wind', which 'colours everything it touches black'.

Mud in Your Eye 1, 2013.
Photographie contrecollée sur Dibond / Photograph mounted on Dibond,
150 × 233 cm.

Mud in Your Eye 2, 2013.
Photographie contrecollée sur Dibond / Photograph mounted on Dibond,
150 × 233 cm.

Mud in Your Eye 3, 2013.
Photographie contrecollée sur Dibond / Photograph mounted on Dibond,
150 × 233 cm.





1.17.05 L. Leh. *Ufjuba fait New-*
Lohr 4. Ufjuba se Uuf-bukom
Ufjuba Uuf-uba if uuf-ufjuba
with Uuf- Uuf- Uuf-

View in Riverside Cemetery. Rochester, N. Y.

No. 101 Published for The Rochester News Company



You card read. Earl Crematory in Oakwood Cemetery. Troy, N. Y. *July 23-05*
and many thanks you asked me how many cards had
not very many 200. that is all I want enough to fill a big altar.
Miss M. Chow. N. Y.

No. 585 Published by The Northern News Company, Troy, N. Y.-Leipzig-Berlin

QUIET AS THE GRAVE

Quiet as the Grave présente une version du film *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, dans laquelle toutes les scènes de dialogue et chaque parole prononcée ont été supprimées au montage. Seuls demeurent la bande-son musicale et le fond sonore.

Quiet as the Grave n'est pas un film muet : le film muet possède son propre langage ; les acteurs y articulent des sons, inaudibles faute de sonorisation.

Quiet as the Grave est un film amputé, atrophié – d'une partie de ses images, et de la parole. Reste, entre les protagonistes, une succession de regards anxieux, de soupirs, de mutiques supplications. Les effets indubitablement comiques (perte de sens, effets de collision, enchaînements incongrus) produits par ce nouveau montage prêteraient à sourire si ce n'était pathétique de voir ainsi les personnages emmurés dans le non-dit, impuissants, au seuil de la folie.

Ils ne sont pas seulement réduits au silence : *Quiet as the Grave* donne à voir, tout autant que la détresse de l'indicible, celle que nous éprouvons devant l'incompréhensible.

Quiet as the Grave consists of a complete copy of Alfred Hitchcock's film *Vertigo* (1958) from which all dialogue, all speech has been removed, leaving only the musical soundtrack and the ambient noises.

Quiet as the Grave is not a silent movie: a silent movie has its own language, its actors articulate sounds, which are inaudible because there is no sound.

Quiet as the Grave is an amputated, atrophied film, shorn of some of its images and its words. What remains are the anxious gazes exchanged by the protagonists, the sighs, the mute beseeching. The undeniably comic effects (loss of meaning, effects of collision, incongruous sequences) produced by this new edit would amuse us were it not pathetic to see these characters imprisoned by the unsaid, powerless, on the brink of madness.

They are not just reduced to silence: as much as the distress of the unsayable, *Quiet as the Grave* also reveals our distress at what is incomprehensible.

Quiet as the Grave,
2013. DVD couleur /
Colour DVD, 59'.



STARSHIP

Lors des enterrements religieux en grande pompe, dits « enterrements de première classe », les chevaux attelés à la voiture transportant la dépouille étaient caparaçonnés de velours noir.

Ce caparaçon ornemental est fait d'une lourde étoffe noire, brodée d'étoiles blanches. Il se compose d'une cape couvrant le corps et d'une cagoule pour la tête. Seules les jambes, et les deux yeux noirs du cheval qui percent à travers les fentes des œillères, restent visibles. Ainsi dissimulé et cagoulé, tel un bourreau, un pénitent ou un juge de l'Inquisition, l'animal familier se transforme en une créature hybride et carnavalesque propre à susciter l'intimidation, voire l'effroi.

Starship expose deux caparaçons funéraires déployés, fixés au mur. Leur marche funèbre est suspendue. Tels des costumes de fonction, ils demeurent ainsi « désactivés », dans l'attente d'une prochaine utilisation.

At grand religious funerals, known as 'first class funerals', the horses harnessed to the wagon carrying the deceased were caparisoned in black velvet.

This ornamental caparison was made of a heavy black fabric, embroidered with white stars. It comprised a cape to cover the body and a hood for the head. Only the horse's legs and its two black eyes, seen through the slits in the blinkers, were visible. Thus hidden and hooded, like executioners, penitents or judges during the Inquisition, the familiar animal was transformed into a hybrid, carnivalesque creature more likely to intimidate or strike dread.

Starship exhibits two funerary caparisons, spread out and fixed to the wall. Their funeral march is suspended. Like professional uniforms, they are 'deactivated', awaiting their next use.

Un corbillard tiré par des chevaux, fonds Jules Sylvestre (1859-1936) / A hearse pulled by horses, collection of Jules Sylvestre (1859-1936).



THE DAY BEFORE_STAR SYSTEM

Des logiciels performants permettent aujourd'hui de recomposer la carte du ciel à une date donnée, depuis n'importe quel point de la surface de la Terre. *The Day Before_Star System* donne à voir la carte du ciel, au format IGN, la nuit précédant une attaque aérienne visant des populations civiles. La série se compose de douze ciels étoilés, de Guernica la veille du 26 avril 1937 à Hiroshima le 5 août 1945 ou New York le 10 septembre 2001. Chacun porte la mention du lieu, de l'année, du jour et de la minute précédant son entrée dans la grande Histoire. Chacune de ces voûtes célestes ressemble à s'y méprendre à la précédente. Toutes pourraient inviter à contempler le spectacle de la sereine beauté des étoiles, sur lesquelles les hommes projettent les lignes imaginaires des constellations et aiment à voir un théâtre des présages. Mais les ciels étoilés de *The Day Before_Star System*, tragiquement inscrits dans l'histoire, portent en eux le drame à venir. Ils disent la guerre, la violence et la mort sans les montrer, dans cet instant d'avant où tout reste encore possible, mais où pourtant tout est déjà joué. La partition est en place, entre « ceux qui savent » et « ceux qui ne savent pas ».

12 ciels étoilés: *The Day Before_Guernica_April 25, 1937_23:59*; *The Day Before_London_September 6, 1940_23:59*; *The Day Before_Coventry_November 13, 1940_23:59*; *The Day Before_Caen_June 5, 1944_23:59*; *The Day Before_Dresden_February 12, 1945_23:59*; *The Day Before_Hiroshima_August 5, 1945_23:59*; *The Day Before_Nagasaki_August 8, 1945_23:59*; *The Day Before_Hanoi_December 17, 1972_23:59*; *The Day Before_Halabja_March 15, 1988_23:59*; *The Day Before_Baghdad_January 15, 1991_23:59*; *The Day Before_New York_September 10, 2001_23:59*; *The Day Before_Baghdad_March 18, 2003_23:59*.

Powerful software is now available that makes it possible to recreate the map of the sky on a given date, seen from any location on the earth's surface. *The Day Before_Star System* is a series of twelve starry skies, reproduced in IGN format, each one viewed on the night before an aerial attack on civilian populations, from Guernica (26 April 1937), via Hiroshima (5 August 1945) to the Twin Towers (9/11). Each one indicates the place, the date and the time, just before the grim historical event.

These heavenly vaults all look pretty much identical. They tempt us to admire the serene beauty of the stars, on which man projects the imaginary lines of the constellations, and which he likes to read as a theatre of presages. But the starry skies of *The Day Before_Star System* have a grim historical resonance. They speak of the tragedy to come. They tell of war, violence and death, but without showing them. They recall a moment when everything was still possible, and yet when everything had already been decided. The score is in place, it is just that some people know and some do not know.

12 star systems: *The Day Before_Guernica_April 25, 1937_23:59*; *The Day Before_London_September 6, 1940_23:59*; *The Day Before_Coventry_November 13, 1940_23:59*; *The Day Before_Caen_June 5, 1944_23:59*; *The Day Before_Dresden_February 12, 1945_23:59*; *The Day Before_Hiroshima_August 5, 1945_23:59*; *The Day Before_Nagasaki_August 8, 1945_23:59*; *The Day Before_Hanoi_December 17, 1972_23:59*; *The Day Before_Halabja_March 15, 1988_23:59*; *The Day Before_Baghdad_January 15, 1991_23:59*; *The Day Before_New York_September 10, 2001_23:59*; *The Day Before_Baghdad_March 18, 2003_23:59*.

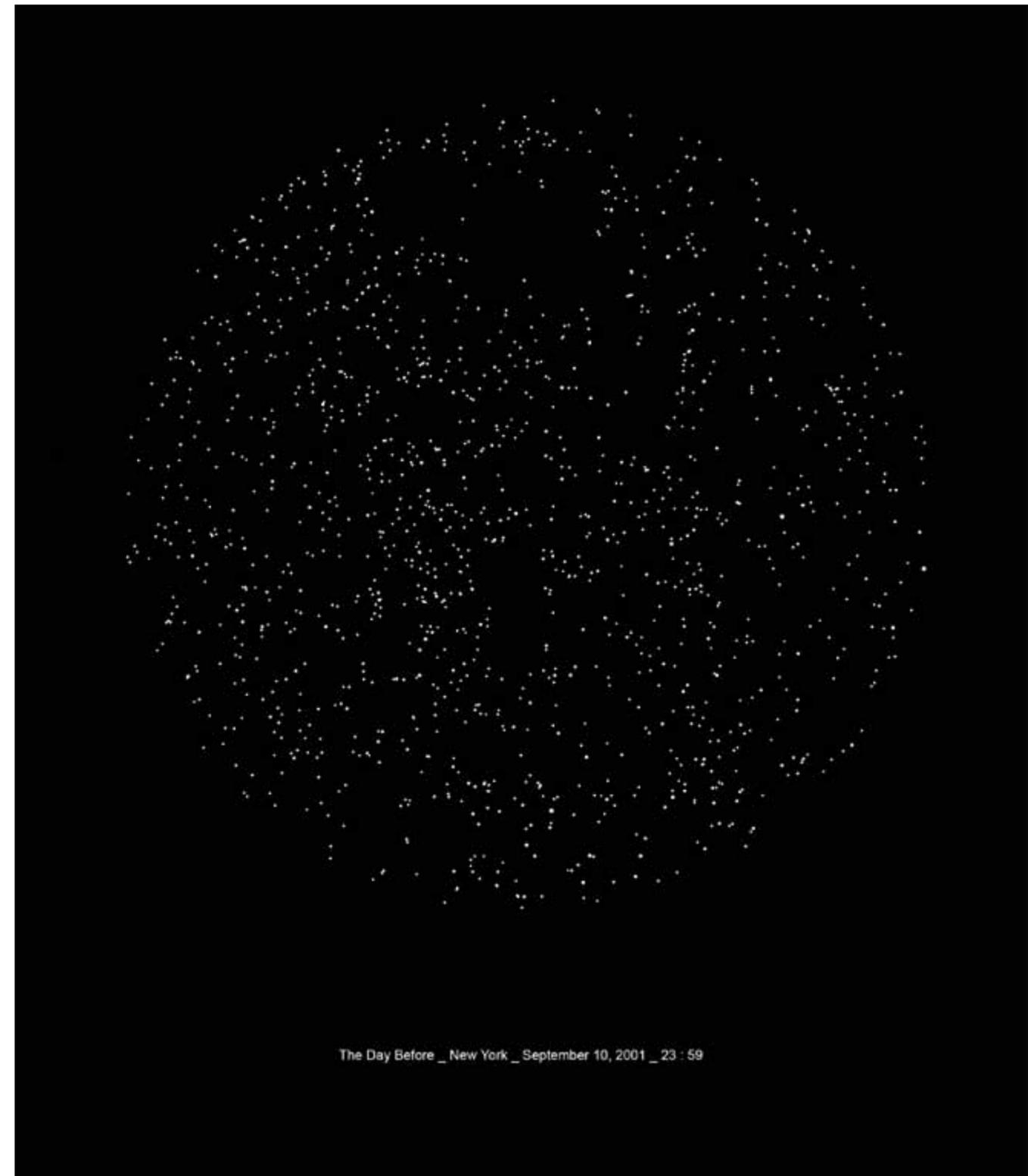
The Day Before_Star System, New York, September 10, 2001_23:59, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium / Inkjet print mounted on aluminium, 170 x 150 cm.

The Day Before_Star System, Hiroshima, August 5, 1945_23:59, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium / Inkjet print mounted on aluminium, 170 x 150 cm.

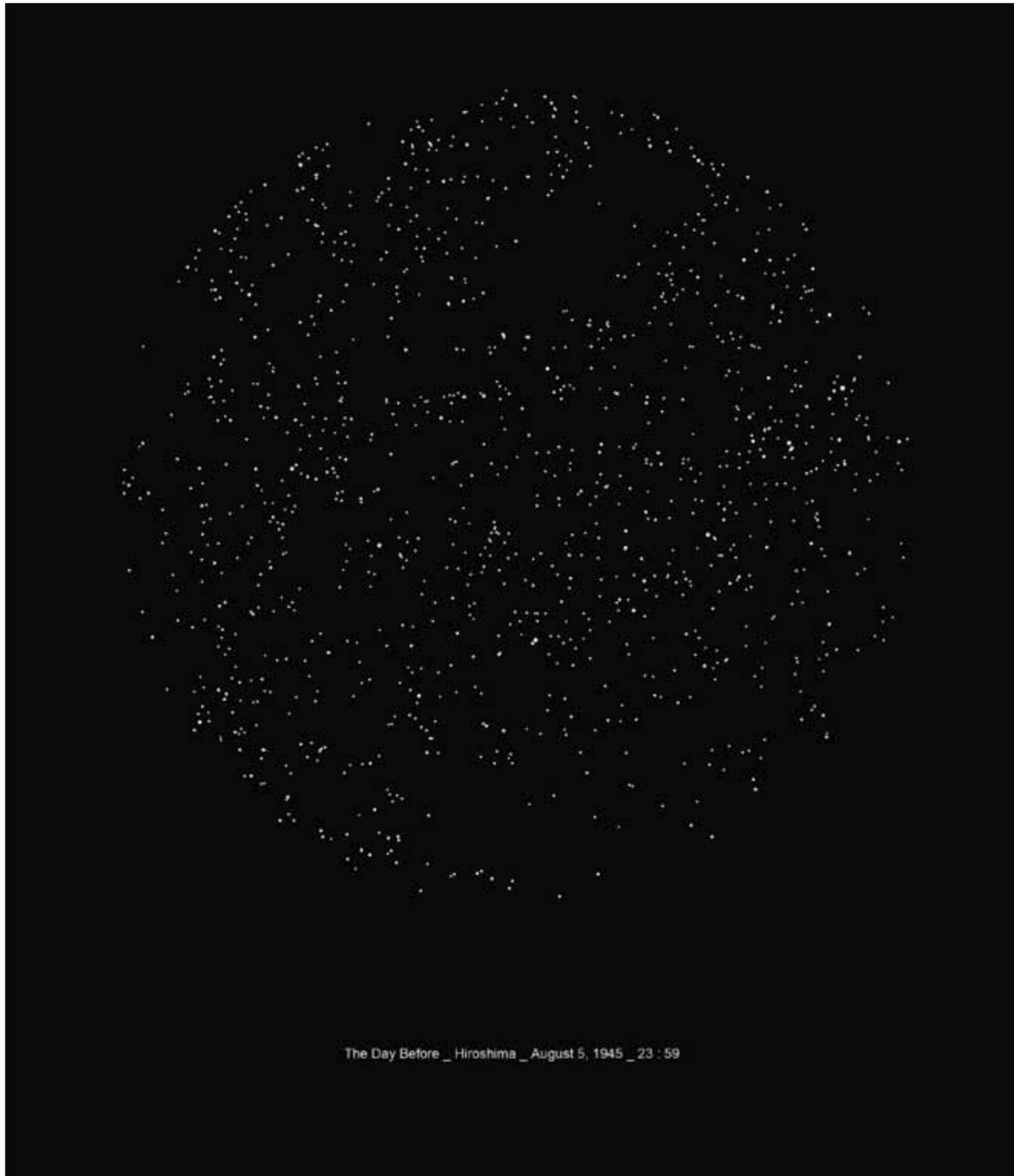
The Day Before_Star System, Baghdad, January 15, 1991_23:59, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium / Inkjet print mounted on aluminium, 170 x 150 cm.

The Day Before_Coventry, November 13, 1940_23:59, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium / Inkjet print mounted on aluminium, 170 x 150 cm.

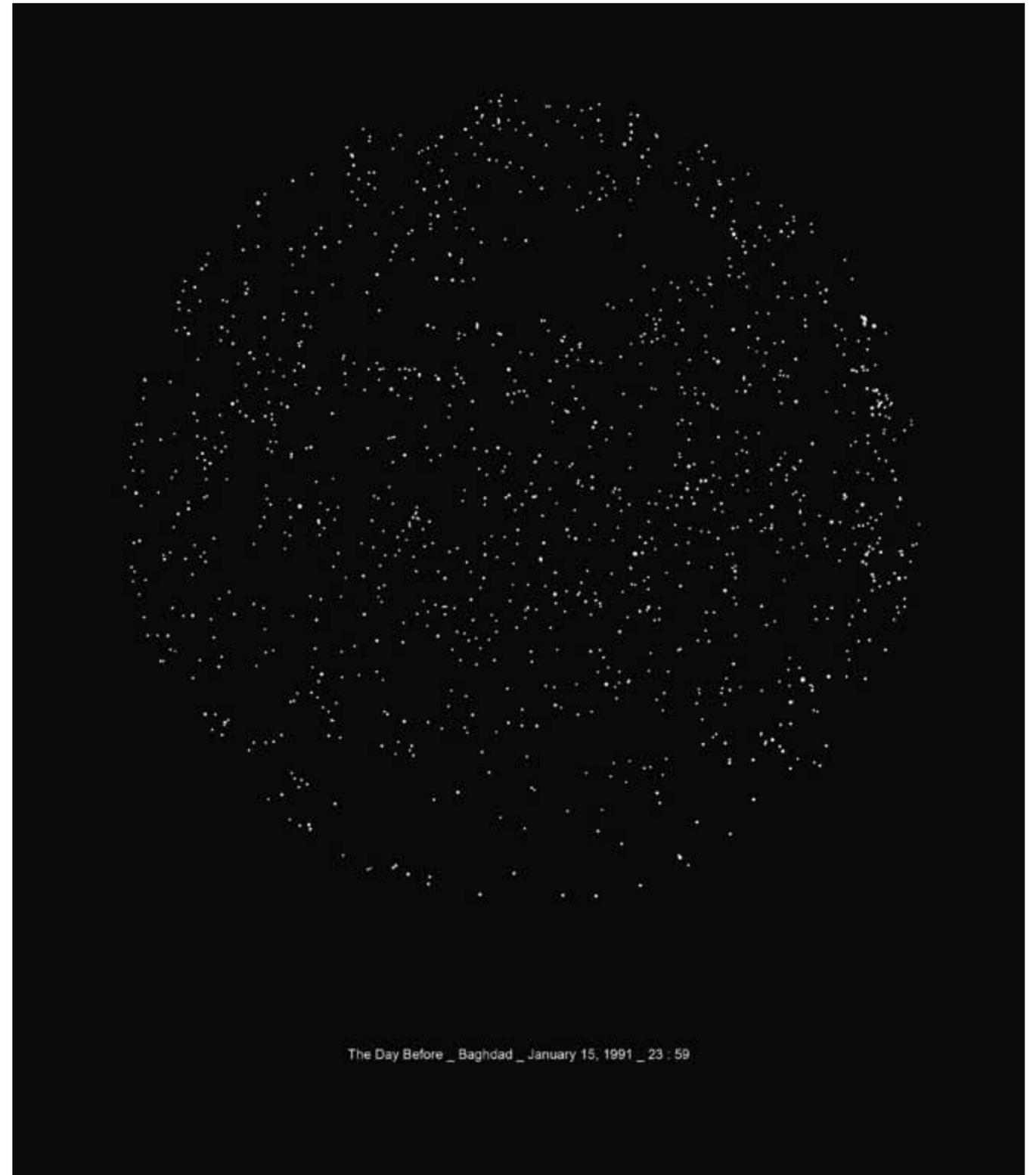
The Day Before_Halabja, March 15, 1988_23:59, 2004. Impression jet d'encre marouflée sur aluminium / Inkjet print mounted on aluminium, 170 x 150 cm.



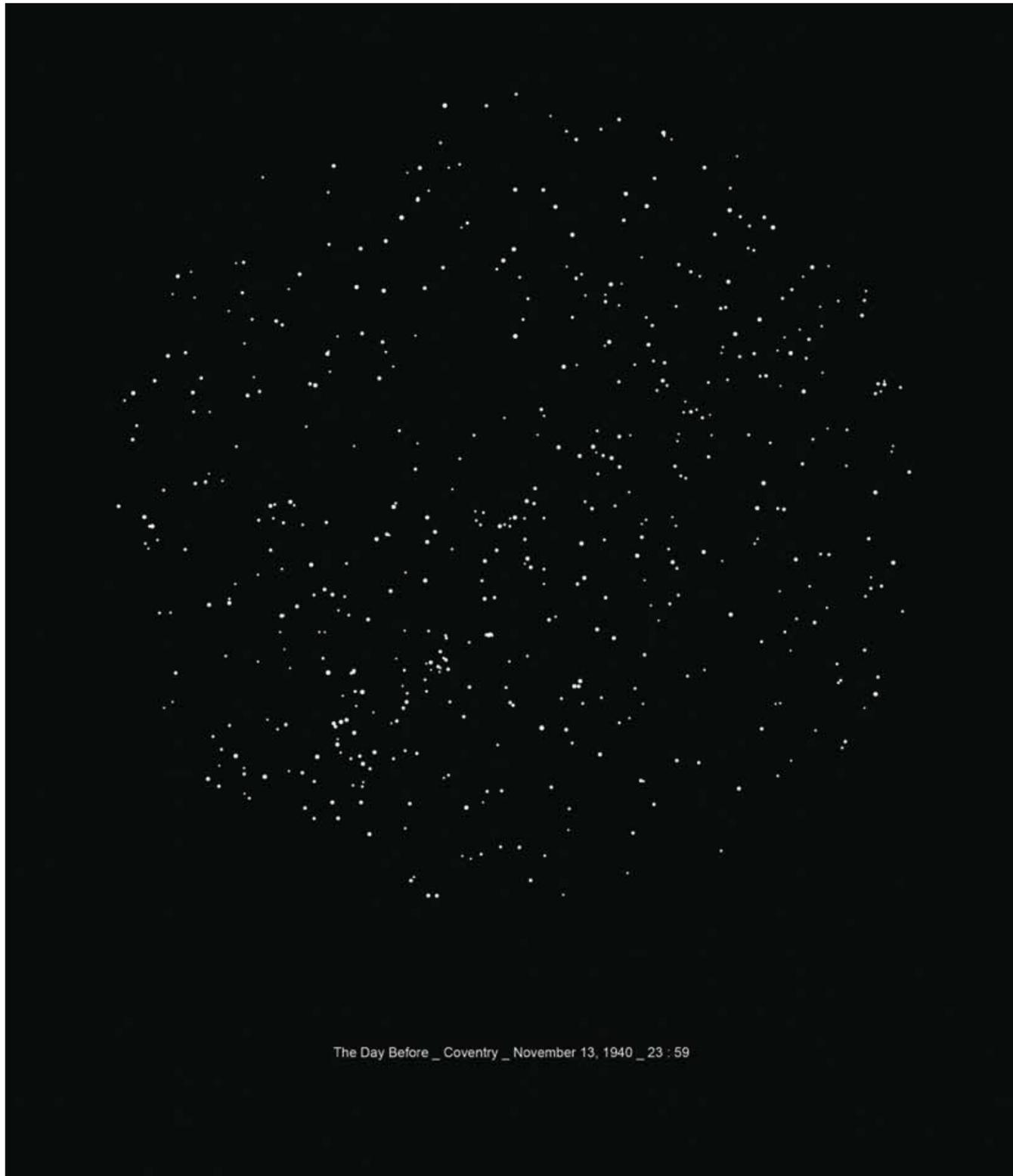
The Day Before _ New York _ September 10, 2001 _ 23 : 59



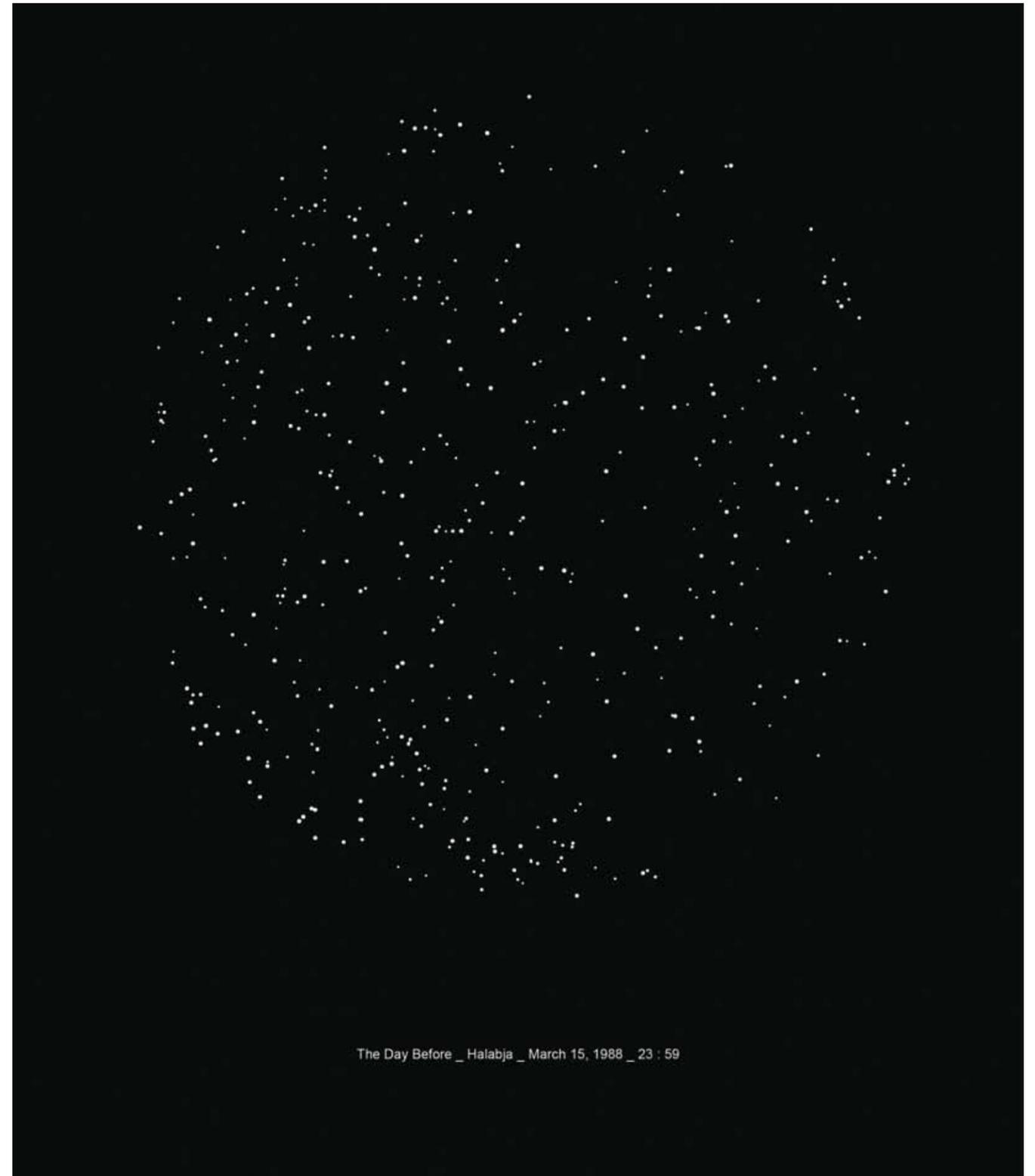
The Day Before _ Hiroshima _ August 5, 1945 _ 23 : 59



The Day Before _ Baghdad _ January 15, 1991 _ 23 : 59



The Day Before _ Coventry _ November 13, 1940 _ 23 : 59



The Day Before _ Halabja _ March 15, 1988 _ 23 : 59

UNCOVER

Uncover est une série ayant pour support des magazines étrangers (*Life Magazine*, *Il Borghese*, *Historia*) datant des années 1950 à 1970.

Les pages sont creusées et évidées, afin de faire surgir sur la couverture des images « de l'intérieur », illustrant les articles du magazine. Sur cette nouvelle couverture, où apparaît une image dans l'image, les éléments forment une composition cohérente et lisible.

Telle une fouille archéologique progressant vers des strates plus souterraines, cette destruction/construction exhume des silhouettes enfouies pour donner naissance à une image hybride. Une image n'efface pas l'autre : les exhumer, c'est les sortir de leur sépulture, mais aussi les tirer de l'oubli.

Uncover donne à voir la trace d'événements qui n'ont jamais eu lieu, d'un moment qui n'a jamais existé.

Uncover is a series made using international magazines (*Life Magazine*, *Il Borghese*, *Historia*) dating from the 1950s to the 1970s.

Cuts are made in the pages so that images 'from the inside', illustrating the articles in the magazine, appear on the cover. On this new cover, featuring an image within an image, the elements form a coherent, legible whole.

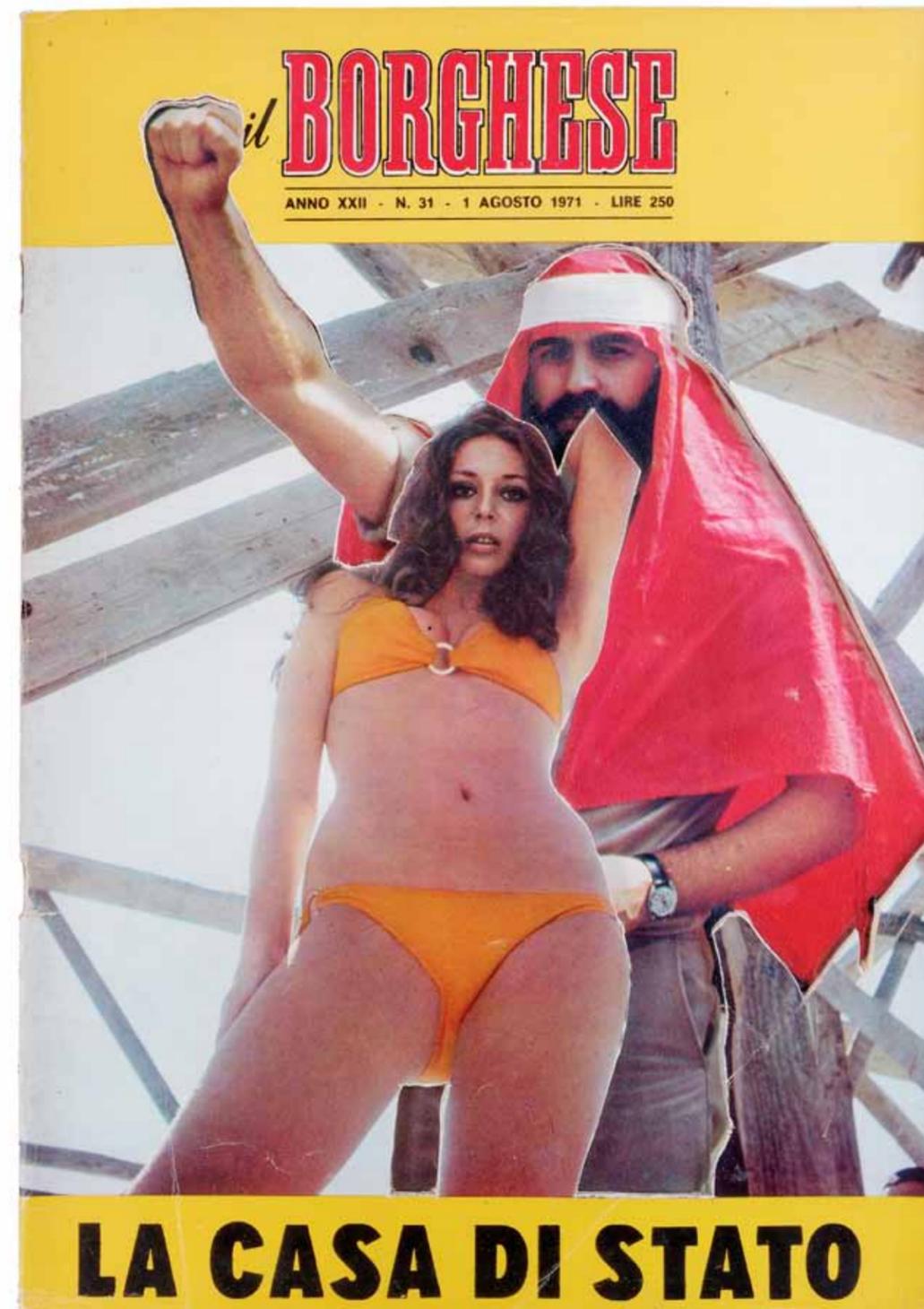
Like an archaeological dig progressing towards deeper strata, this destruction/construction exhumes buried silhouettes and gives rise to a hybrid image. One image does not efface another. To exhume them is to bring them out of their sepulchre, but also to rescue them from obscurity.

Uncover shows the trace of events that never occurred, of a moment that never existed.

Uncover: Il Borghese
1 Agosto 1971, 2013.
Magazine original /
Original magazine,
30,5 x 21,5 cm.

Uncover: Storia Illustrata
Aprile 1968, 2013.
Magazine original /
Original magazine,
25,5 x 17,5 cm.

Uncover: Storia Illustrata
Novembre 1963, 2013.
Magazine original /
Original magazine,
25,5 x 17,5 cm.





WHEN THE PAPER...

Le spectateur est invité à s'engager sur le chemin, tracé dans un cercle de terre (8 mètres de diamètre). Au centre l'attendent une table, des petits papiers blancs et un seau d'eau.

When the paper... s'inspire d'un rituel japonais du sanctuaire Jishu, au temple Kiyomizu-dera (Kyoto), dans lequel chacun peut écrire sur un papier les maux dont il souhaite se délivrer, puis le déposer dans un seau où le papier et les mots/maux qui y sont tracés se dissoudront dans l'eau. « *When the paper dissolves in water, your troubles will be cleared up.* 1 Sheet: 200 Yen », comme l'indique une pancarte.

Oscillant dans le liquide devenu épais et trouble, ce papier qui sombre lentement avant de disparaître en quelques secondes emporte avec lui un fragment d'intimité, abandonné en un geste propitiatoire. *When the paper...* – ou la fabrique d'ex-voto éphémères et invisibles.

The visitor is invited to take a path traced in a circle of earth eight metres in diameter. At the centre are a table, small pieces of white paper and a bucket of water. *When the paper...* is inspired by a Japanese ritual performed at the Kiyomizu-dera temple (Kyoto), in which each person is invited to write down the sufferings they want to rid themselves of on a piece of paper, then put it in a bucket of water, where the paper and the words/suffering written on it will dissolve in the water. As a sign says, 'When the paper dissolves in water, your troubles will be cleared up. 1 Sheet: 200 Yen.'

Spinning in the liquid that has become thick and murky, this piece of paper sinks slowly before disappearing in a few seconds, taking with it a fragment of intimacy, abandoned in a propitiatory gesture. *When the paper...* – or the making of ephemeral and invisible ex-votos.

When the paper... 2013.
Technique mixte /
Mixed technique.





S.P. Cela me fait penser une phrase de Philip K. Dick: «La réalité, c’est ce qui continue d’exister lorsque l’on cesse d’y croire.»

R.A.-D. C’est très juste! Ce qui me semble important dans cette performance, c’est la manière dont cela interroge la représentation. Comment représenter la «réalité» qui se trouve devant nous? Et, au-delà, ce qui m’intéresse encore plus, c’est la façon dont cette reproduction, une fois réalisée, peut cacher le réel qu’elle représente. C’est comme si je faisais un portrait de toi maintenant. Tu te trouves à peu près à 2 mètres de moi, je prends de toi une photo et vais la placer entre nous, de telle manière que ce portrait te cache. En fait, ta représentation cache le réel qu’elle représente. C’est ce qui se passe dans la performance de *Blackout*.

S.P. Ce qui est généralement le cas. La production d’images médiatiques, les systèmes technologiques de la réalité augmentée, et avant ça, tout appareil d’enregistrement, ajoutent une trace qui occulte ce qu’elle représente.

R.A.-D. C’est pour cette raison que ce sont des outils politiques. L’idée même du cadrage implique d’occulter tout ce qui existe autour et qui est largement plus vaste.

Un autre aspect qui m’intéresse dans le travail des *Blackout* est la vision binoculaire. Il faut deux points noirs pour occulter une source lumineuse. D’une certaine manière, un plus un n’est pas égal à deux, mais à zéro. C’est-à-dire que si tu veux effacer le réel, il faut doubler l’image. Donc une image plus la même image permet d’effacer le réel que tu veux représenter. Pour moi, tout est là. *Les Ambitieux*[?], ce sont deux images qui effacent le réel, *Les Collectionneurs* sont aussi deux images qui effacent le réel, les *Blackout*⁸ également.

Pour revenir sur le sujet de la médiation, je souhaite que les gens vivent seuls l’expérience des œuvres, sans que personne n’intervienne : je suis persuadé que la première impression est celle qui reste de façon permanente. Mais, de façon plus ambiguë, *When the paper...* offre une liberté contrainte. L’œuvre se présente comme le premier chapitre d’un roman, la première scène d’un film : c’est la grille de lecture de l’exposition. Tout en étant une invitation, elle est aussi un cadre.

S.P. C’est quasiment une forme de solipsisme, qui laisse supposer que le monde n’existe pas dès lors que je ne le pense pas. C’est la lecture que Mel Bochner fait de l’art minimal, ou encore Rosalind Krauss qui a analysé le minimalisme comme un art qui ne témoigne pas d’une réalité intérieure. Beaucoup de choses dans ton travail ont trait à ça. Il met en scène des formes qui sont déjà dans l’espace public. S’il y a un contenu psychique, individuel, ce n’est jamais le tien, mais celui du public en relation avec ton travail. Par exemple, c’est lui qui va écrire sur un papier quelque chose qui va se diluer, qui ne sera pas transmis ni représenté. Cela reste dans l’espace privé alors que la forme est publique.

R.A.-D. Oui, le MoMA a retiré à *Guernica* ses attributs politiques et sa fonction première qui était une réflexion sur ce qu’il est possible ou non de représenter. Je suis très intéressé par cette succession de performances à partir d’une œuvre qui représente une tragédie historique. C’est aussi en rapport avec la psychanalyse qui implique forcément une lecture du monde par soi-même et non plus par les événements extérieurs. J’essaie de faire un travail qui rend apparents les systèmes d’exercice du pouvoir, ce qui ne relève pas du hasard mais de la volonté humaine.

S.P. Ce n’est pas une rhétorique dénonciatrice.

R.A.-D. Non, ce qui m’intéresse, c’est de savoir comment s’est organisée cette chose, de mettre en évidence qu’une personne qui exerce le pouvoir a cette capacité de décider d’une chose ou d’une autre, voire de la mort de milliers de personnes. Ce sont les modalités d’exercice du pouvoir qui m’intéressent, non le pouvoir en lui-même. Le pouvoir en lui-même est de toute façon organisé : chacun sait que pour vivre en société, il faut des règles et en même temps des droits.

S.P. Ton travail intervient là où le pouvoir est arbitraire, et finalement illégitime.

R.A.-D. Exactement. Ce qui m’intéresse, c’est l’exercice du pouvoir : comment se fait-il? Comment s’organise-t-il?

S.P. Quand tu intervienis au musée d’Art moderne de la Ville de Paris, tu identifies l’allégeance de l’institution publique aux règles arbitraires du marché de l’art par deux instruments d’exercice du pouvoir les plus dominants aujourd’hui, la sécurité et la médiation.

R.A.-D. Oui, l’institution impose des lectures. Aujourd’hui, dans une institution, on passe plus de temps avec les médiateurs qu’avec le commissaire, plus de temps à travailler des textes de médiation qu’à penser des textes sur le fond du travail. C’est une évolution que j’ai pu observer depuis une vingtaine d’années et qui paramètre la lecture des œuvres.

S.P. Un paramétrage qui impose non seulement un propos autorisé, mais qui s’exerce une injonction de compréhension. La médiation assigne à l’œuvre une nécessité de compréhension.

R.A.-D. Nombre de protocoles que j’ai mis en place impliquent d’entretenir une relation solitaire à l’œuvre. Quand les gens sont en groupe, il y a toujours une personne qui va dire quelque chose qui influencera la lecture de l’œuvre. D’ailleurs, pour la performance des *Blackout*⁶, dans laquelle tous les points lumineux d’une ville sont occultés par des gommettes noires placées sur une baie vitrée panoramique, il existe un protocole impliquant que les gens entrent un par un dans la salle, et qu’ils y restent seuls face à la ville disparue.

R.A.-D. Exactement!

S.P. Une autre pièce, *The Day Before_Star System*, engage aussi un des enjeux de l’archive et se confronte au mode de représentation traditionnel dans l’art d’un événement historique, tel que le tableau *Guernica* de Picasso.

R.A.-D. Le projet est né de cela. Comment peut-on parler d’un drame sans le montrer? C’était la vraie question de *The Day Before* : après *Guernica*, comment témoigner de l’horreur d’une guerre sans la montrer?

S.P. Elle est irreprésentable. C’est ce que Freud a signifié à propos de l’inconscient aux surréalistes : il a déçu leurs attentes en leur précisant que les représentations psychiques, inconscientes, ont cette particularité de ne pas être de l’ordre du représentable. Avec *The Day Before*, qui est une image muette, tu opères un retrait, une remise en cause d’une prétention de l’artiste à vouloir donner une représentation censée être fidèle à un événement traumatique. Ce ne serait pas une contre-archive, plutôt une périphérie de l’archive.

R.A.-D. Je suis sur un territoire du mental et je travaille essentiellement sur les populations civiles qui sont victimes. Il est vrai que *Guernica* peut être vu comme une appropriation d’une image de la souffrance des autres. Que je ne conteste pas, que je ne remets pas en cause, tout en faisant le constat d’être absent du drame. Le drame est surtout de ne pas choisir son destin. Pour moi, le vrai projet de *The Day Before* pointe cette question-là : comment peut-on représenter un drame sans le montrer? C’est pour ça que j’insiste sur le thème du mental : c’est une invitation à réfléchir la représentation plutôt qu’à l’archiver.

S.P. C’est aussi une position particulière, présente dans ton travail, de ne pas imposer des modes de représentation – ce qui est précisément la position du pouvoir.

R.A.-D. Absolument, oui!

S.P. Tu n’organises jamais ton travail dans un rapport d’opposition ou de confrontation au pouvoir. Il relève plutôt d’opérations consistant à faire en sorte que le pouvoir se révèle tel qu’il est. Ce n’est pas un hasard si tu es intervenu sur *Guernica*, qui a fait l’objet d’une série d’interventions artistiques depuis la fin des années 1960. En 1970, le Guerilla Art Action Group manifeste devant l’œuvre, en 1974, Tony Shafrazi peint un graffiti sur la toile et, en 1976, Allan D’Arcangelo bombe une représentation de *Guernica* qu’il avait collée sur un mur. Cette dernière action me semble plus proche de tes positions, qui relève d’une ambition de destituer non pas le pouvoir, mais son autorité. Il est question de souligner en quoi l’institution n’est pas légitime lorsqu’elle transforme un symbole de la peinture d’histoire en produit de consommation spectaculaire.

exactement le même propos qu’*Hôtels des transmissions*⁵: l’architecture politique d’une ville se présente devant toi, elle évolue avec le temps, avec des points stratégiques plus importants que les autres, etc. L’œuvre, par un dispositif de localisation de ces points stratégiques, révèle et redessine une nouvelle architecture du paysage.

Ce processus de révélation ne consiste pas à mettre en accusation quelque chose. Il consiste à révéler l’organisation d’un monde dans lequel tu es obligé de vivre, mais auquel tu n’es pas obligé d’adhérer. Toute la question de cette supposée archive, c’est de dire qu’il est impossible d’archiver ça, mais qu’en revanche, il est possible de constituer une archive de ces révélations. Un peu comme un *time lapse* : je vais traverser, disons, quatre-vingts ans de vie, et j’archive un moment, un passage. Pour moi, notre présence physique enregistrée, pensée, dogmatisée est une matière de travail.

Au début de mon travail, les œuvres prétendaient que je détenais des secrets et que je jouais de ce prétendu secret. Mais *Visites guidées à thème, sécurité et patrimoine* révèle des choses que n’importe qui peut voir! J’ai toujours travaillé sur des informations que tout -le monde pouvait connaître. Le basculement dans le travail est survenu au moment où l’œuvre en elle-même est peut-être devenue une espèce de trace, d’archive du moment présent. Il est vrai que mon travail a beaucoup glissé vers la question du temps, de la traversée du temps, la question de l’invisibilité, des forces sociales, des forces de contrainte… Il reste surtout axé autour de questions graves : la mort, le choix de la mort, qui décide de ta vie, etc. De ce point de vue, je n’ai pas l’impression d’avoir glissé vers autre chose. Mais plastiquement, l’œuvre en elle-même est davantage une archive, une interrogation sur l’archive. Par exemple, la coupe de séquoia : même si c’est une «fausse» coupe, c’est un objet qui ne m’appartient pas. Une telle coupe représente 3000 à 4000 ans et j’ai choisi ce laps de temps parce qu’il correspond à celui qui s’est écoulé depuis l’invention de l’écriture. Le cercle de terre de *When the paper...*, qui introduit l’exposition, a été défini selon le même diamètre, et c’est l’écriture qui s’efface. D’un côté, il y a une archive des traces sur 3000 ans et, de l’autre, une contre-archive dans laquelle les mots s’effacent.

S.P. Telle qu’elle est installée dans l’exposition, la coupe de séquoia empêche de voir un prétendu enregistrement de l’histoire, dont chaque cerne est censé témoigner.

travail qui a changé que la nature du contrôle. Mon rapport à ces phénomènes est resté le même. C’est une position qui n’est pas pensée d’un point de vue égocentrique. Par exemple, avec *The Day Before_Star System*, il y a une chose très importante qui est comme un modèle de construction pour mes œuvres : faire en sorte qu’il y ait une ligne, une possibilité de lecture comme s’il n’y avait pas d’artiste qui ait fabriqué l’œuvre, comme si c’était une évidence. Je pense que la plupart des gens regardant le ciel de *The Day Before* se disent que c’est une image universelle, qui n’appartient pas à l’artiste. Je n’ai rien fabriqué, je n’ai pas fait des étoiles, je n’étais pas là le jour précédant les bombardements. Même si je me sers de moi comme vecteur d’échelle par rapport à l’œuvre, rien ne m’est propre. De la même manière, la grande coupe de séquoia ne m’appartient pas, c’est de l’ordre de l’appartenance à chacun. Le seau de *When the paper...*, c’est un sac à secrets. Mais c’est le sac à secrets des autres. Il n’est jamais question de mon sac à moi. J’aime beaucoup ce sentiment d’être un passeur. Cela veut dire que ce que je fabrique implique de rendre réel ce qui est fantasmé par les politiques. Les politiciens vendent du fantasme, alors que le travail des artistes consiste à réinjecter du réel dans le fantasme des politiques.

S.P. Ton travail implique des opérations de déplacement ou de révélation de choses qui existent et sont le produit de fantasmes de contrôle. Tu ne composes pas, mais transposes, tu ne représentes pas, mais présentes. Tes *Visites guidées à thème, sécurité et patrimoine*, qui proposent aux visiteurs une description sur audioguide des dispositifs de sécurité de la collection du musée d’Art moderne de la Ville de Paris, me semblent très significatives de ce processus.

Tu pointes seulement les choses qui sont déjà là. Dans le prolongement de la critique institutionnelle, tu développes une stratégie singulière que je qualifierais d’horticole : tu poses une graine, au début invisible, qui permettra ensuite d’identifier certains aspects de l’institution. Et, d’une certaine manière, c’est l’institution qui va arroser la graine.

R.A.-D. C’est une mise à plat de choses qui sont visibles. Un non-événement apparent, comme l’organisation de la sécurité des œuvres, est rendu visible alors qu’il l’est déjà. Ces phénomènes sont invisibles car ce ne sont pas des phénomènes, mais de l’organisation. Le monde est organisé et mon travail consiste à en révéler des points visibles. C’est

Entretien MAC/VAL, 17 octobre 2013

Renaud Auguste-Dormeuil et Sébastien Pluot

Sébastien Pluot La première chose que je te propose d’évoquer concerne la transformation qui, il me semble, s’est opérée dans ton travail entre ses débuts, à la fin des années 1990, et aujourd’hui, qui apparaît de manière assez manifeste dans l’exposition actuelle. Tes premiers travaux visaient une analyse des modalités de relations entre le pouvoir et la trace qui est généralement à son service. Ils opèrent un détournement du pouvoir de captation, tel que les systèmes de repérage et d’enregistrement par des instances de contrôle, policiers ou muséaux.

Par exemple, la performance au cours de laquelle tu utilises un miroir pour modifier le champ de vision d’une caméra de surveillance du Centre Pompidou relève d’un détournement du visible confisqué par l’autorité. Une première partie de ton travail s’organiserait donc autour de cette relation entre le détournement de la trace et la question du pouvoir qui contrôle ces processus de capatation. Une autre problématique me semble de plus en plus présente : la question de l’archive et sa relation avec la trace. La coupe de séquoia (Include Me Out¹) contient cette notion de trace, *The Day Before_Star System*² présente les enregistrements des configurations astrales avant que l’événement historique n’ait eu lieu. Et cette nouvelle pièce, *When the paper...*³, inverse le processus d’enregistrement de la trace, ici irrémédiablement vouée à disparaître : le seau qui recueille les textes devient une «contre-archive». Est-ce que tu identifies une telle évolution, depuis une préoccupation centrée sur la trace et le renversement de l’autorité de la trace, qui se prolonge aujourd’hui en prenant en compte la question de l’archive?

Renaud Auguste-Dormeuil

Mon travail réagit à une trajectoire de la surveillance et de ses techniques. Il fait aussi le constat qu’il existe une archive impossible, à partir d’images qui n’existent pas. J’ai fondé mon travail sur l’idée que j’étais en train de constituer cette archive. Nous vivons dans un monde qui est fantasmé, régi par des images dont nous ignorons le mode de fabrication. J’essaye de réquisitionner ces moyens de production, pour démontrer qu’il est impossible d’ordonner ce monde.

Concernant la performance du Centre Pompidou, ce qui est important, c’est la délimitation de la zone de contrôle. Je trace au sol, à la craie, la zone de surveillance approximative de la caméra placée devant le musée, soit environ 25 m². Avec le vélo *Panopticon*⁴, la zone de contrôle s’est étendue ; elle est devenue globale. D’une certaine manière, ce n’est pas tant mon

R.A.-D. Oui, absolument. Je voulais aussi que *When the paper...* soit la pièce d'ouverture de l'exposition pour resituer la parole là où il y a généralement du discours. L'institution produit du discours qui s'autorise, alors même que c'est un espace public. Il existe un effet occultant de ce discours sur la parole. Je voulais que la parole soit remise en place, au centre de ce lieu public. Une parole sans possibilité de coercition, puisque le sujet est seul au centre du tapis de terre disposé au sol. En revanche, l'institution a la responsabilité de l'intégrité de cette sculpture et de garantir que personne ne viendra épier l'acte de parole qui ensuite s'efface!

S.P. Le discours, pour toi, c'est du langage qui ne répond plus du sujet?

R.A.-D. Exactement. Je suis très attaché maintenant à la question de la traversée, c'est-à-dire à la manière dont on traverse sa propre vie. On traverse le temps, on traverse une œuvre, on traverse les autres, etc. Et sous quelle autorité? De quelle manière a-t-on le droit de l'exprimer? Cela m'amène à une autre question qui m'intéresse beaucoup, celle de l'irréversible. Je me rends compte qu'on vit dans un monde où l'on a de moins en moins le sens de l'irréversible.

S.P. Il y aurait toujours une touche d'annulation de l'action précédente, comme un « pomme Z » sur le clavier... Il y aurait une archive infinie de possibles réversibles.

R.A.-D. Une sorte de « pomme Z », exactement. Avec lequel tu pourrais tout le temps revenir en arrière et construire des images en sachant que l'archive préserve toutes les étapes. Mais c'est absolument faux! Avec le « pomme Z », on croit avoir un accès infini à la mémoire, mais ce n'est pas de la mémoire, ce sont des étapes de la construction d'une mémoire. L'étape n'est que l'arrière-boutique, pas la pensée elle-même. On est dans l'invention d'outils de travail qui n'ont plus rien à voir avec la vie, ce dont elle peut-être constituée, la manière dont on la traverse. C'est-à-dire naître, mourir et ne pas choisir – ni le temps dans lequel tu arrives, ni celui où tu vas partir. Au contraire, quand on prend un avion, on s'engage volontairement dans un mouvement irréversible: on ferme la porte et à partir de ce moment-là, on ne peut plus revenir en arrière.

S.P. Cette réversibilité fantasmatique d'une mémoire qui serait censée être infinie et disponible produit en fait autant de mémoire que d'amnésie. Cela rejoint la manière dont Avital Ronell analyse la notion de la technologie comme prothèse, dont la finalité serait de réparer ou combler un manque. La technique ne serait pas simplement un supplément qui augmenterait le pouvoir du sujet, mais une prothèse qui vient souligner le fait qu'il existe un manque. Il me semble que c'est une notion très présente dans ton travail.

R.A.-D. La technologie, c'est le mot qui nous laisse imaginer qu'on organise les choses et qu'on peut les identifier. La plupart du temps, j'utilise dans mon travail des éléments préexistants retravaillés avec la technologie (comme les ciels étoilés), pour tenter de faire apparaître une image manquante – absente, disparue, ou qui n'a jamais existé.

S.P. Toute technologie révèle et occulte simultanément.

R.A.-D. On sait que 80 % des inventions technologiques viennent de l'armée et que ces outils sont fabriqués pour surveiller et pour contraindre. Le rôle modeste que je peux avoir consiste à réquisitionner ces moyens de production.

S.P. Les ciels étoilés de *The Day Before* supposent également que la technologie produit une pensée magique, de la même manière que la nature était le vecteur de la pensée animiste avant l'ère technologique. Tu mets en scène ce paradoxe de la modernité d'articuler le positivisme et l'occultisme. Quand tu utilises l'informatique pour recomposer un ciel étoilé, tu mêles une technologie extrêmement avancée de GPS astral et un phénomène d'astrologie qui relève de l'occulte.

R.A.-D. *The Day Before* procède d'un re-calcul de la configuration de la voûte céleste. Ce n'est pas une image mentale, c'est une construction scientifique. Le voyage dans le temps que je fais à chaque fois n'est pas une projection nostalgique, ni romantique, mais a pour objet de ramener la présence du passé dans le présent. La mémoire ressurgit, elle est réminiscente. Il n'est pas non plus question de juger ou de pardonner, simplement de signifier que cette image est toujours présente.

S.P. Elle est toujours agissante?

R.A.-D. Oui. La performance de *I will keep a light burning*⁹, une installation de mille bougies reproduisant le ciel étoilé tel qu'il sera visible dans cent ans, implique de dire que l'image immédiate est une image du futur. Construire une image du futur est une des fonctionnalités les plus importantes de l'art. L'art est la seule discipline permettant de regarder l'image de quelque chose que l'on ne pourra pas voir de notre vivant. Quand je te montre le ciel qui existera dans cent ans, tu es face à une image que tu ne pourras jamais voir et pourtant, tu la regardes. C'est le pouvoir de l'art et de l'artiste, qu'il partage sans doute avec la science. C'est pour cette raison que je me suis autant intéressé à Galilée.

Je ne parle pas seulement des images de l'avenir, mais aussi de celles du passé. Avec *The Day Before*, il est question de faire ressurgir des images du passé et de les réinjecter dans le présent. D'ailleurs, un ciel étoilé est toujours une image du passé: le temps que la lumière des étoiles nous parvienne, nous contemplons une vision du passé...

S.P. Walter Benjamin disait: « Le passé nous regarde, nous sommes attendus par lui. »

R.A.-D. Cette phrase me fait penser à *Apo Apside*, une performance que j'ai faite à Rome. Je travaillais sur Galilée, le premier homme dans l'histoire des sciences et de l'humanité à avoir permis de regarder l'invisible. Il présente sa lunette d'observation d'abord à Florence, puis à Venise. Des militaires lui disent: « Votre invention nous intéresse. » Ils abaissent alors la lunette et regardent pour la première fois l'île de Murano, qu'ils ne pouvaient pas voir à l'œil nu. L'application militaire leur apparaît immédiatement. La troisième fois, Galilée la montre à la *Casa Rustica* de Rome, un restaurant où il dîne avec ses invités. Après le repas, il leur montre des étoiles invisibles à l'œil nu.

Alors pensionnaire de la Villa Médicis, j'apprends que la *Casa Rustica* a été rachetée par l'Académie américaine. Je rencontre la directrice de l'Académie et lui annonce que j'aimerais faire quelque chose autour de Galilée. Elle regarde les *The Day Before* et me dit: « Ne bougez pas, je reviens. » J'attends suffisamment de temps pour me demander si elle ne m'a pas oublié. Elle revient finalement avec deux fax envoyés par la Nasa qui montraient une reconstitution du ciel étoilé du 14 avril 1611, le soir où Galilée a pointé sa lunette depuis cet endroit précis. Elle les pose à côté de mes représentations de *The Day Before* et me dit: « Faites ce que vous voulez. »

J' imagine une performance. J'invite vingt personnes exactement à l'endroit où Galilée a organisé son repas, j'organise un repas offert avec ma bourse de production de la Villa Médicis et je leur raconte que ce soir-là, le 4 juillet 2010, est une date particulière parce qu'il s'agit du jour de l'année où la terre se trouve le plus éloignée du soleil. « Donc, le ciel que vous regardez ce soir, c'est un peu comme l'extrémité de l'univers. Après le dîner, je leur propose d'observer la voûte céleste à l'aide d'un télescope de Newton. Un par un, ils observent l'extrémité de l'univers. » Puis j'extrait le miroir contenu dans le télescope et le recouvre d'un tissu opaque, pour conserver cette image. Le miroir est ensuite placé dans une caisse hermétique à la lumière.

Six mois plus tard, le 4 janvier, j'invite les mêmes vingt personnes à réitérer ce même protocole, avec un nouveau télescope. Nous sommes donc exactement à l'autre extrémité de l'univers. Chacun des miroirs a « capté » l'image des deux extrémités de l'univers. À la fin du dîner, je leur explique qu'entre les deux images reflétées par les miroirs à six mois d'intervalle, le soleil a disparu (de la même manière, l'image a disparu avec les *Blackout* ou *Les Ambitieux*). Cela veut dire aussi que nous sommes réunis au même endroit, à l'autre extrémité de notre système solaire, et que le ciel que nous regardons est à la fois parfaitement semblable et totalement différent. Cette performance a été une manière de rendre visible ce déplacement dans l'espace.

S.P. Cette possibilité mentale de se représenter des phénomènes invisibles se retrouve dans une série de projets dont la performance que tu viens d'évoquer. À la fin des années 1960, des œuvres de Robert Barry proposent de déterminer les formes d'une sculpture qui n'est pas visible mais imaginable. Il me semble que ton travail entretient aussi des relations avec les travaux de Hans Haacke ou de Chris Burden. De quelle manière identifierais-tu cette forme d'héritage, plus ou moins conscient et assumé?

R.A.-D. Contrairement à Hans Haacke, je n'ai pas un travail engagé politiquement. C'est un travail qui parle du politique, mais qui n'est pas engagé dans une actualité politique. Nous vivons dans un monde où l'expression de la violence du citoyen est proportionnelle à la violence qui est reçue. Si je ne te pince pas fort, tu ne cries pas fort, si je te pince très fort, tu cries très fort: ton cri est proportionnel à la violence que tu reçois. D'une certaine manière, je suis dans une situation d'échec par rapport à tous ces artistes. Ils ont réussi quelque chose que je ne suis pas sûr d'avoir réussi: formaliser de façon proportionnelle la violence présente dans la société dans laquelle ils vivaient. Je pense évidemment à Chris Burden.

S.P. À de nombreux endroits, ton exposition au MAC/VAL excède son inscription en termes de temps, d'espace et à l'égard de ce qui est donné à voir. Nous sommes maintenant dans la grande salle avec la coupe de séquoia géant, le vélo *Panopticon* et *Elk's Rest*¹⁰, l'arbre pris dans le givre photographique. Ils renvoient tous les trois à un ailleurs et à un autre temps. Tu as souhaité que ces œuvres fonctionnent dans un rapport de projection paradoxale, y compris en tant que sculptures: dès que l'on s'éloigne d'elles, elles passent de la 3D à l'image plane inscrite sur le mur.

R.A.-D. Chacune de ces pièces renvoie à un extérieur qui relève d'une impossibilité d'être présent. Une des volontés était de faire de ce mur d'honneur non pas un espace de valorisation, mais un espace de projection pour les sculptures. À l'inverse, les photos des *Blackout* sont des sculptures qui s'ouvrent vers des villes derrière les murs.

S.P. Ce type de renversement s'opère aussi avec l'installation *Écriture nocturne*¹¹. En entrant dans la salle, tu es aveuglé par la densité lumineuse des néons blancs. En essayant d'évaluer dans cet espace aveuglant, ta main touche le mur et perçoit les points en relief qui peuvent être identifiés à un contenu scriptural. Au contraire des autres œuvres, tu dois te rapprocher pour rencontrer un contenu, qui t'échappe cependant puisque seul un aveugle lisant le braille peut le déchiffrer.

Ces processus d'inversion de la relation habituelle aux modalités du visible sont constants dans ton travail. Le visible est déconstruit, inversé, déplacé, contrarié. Et, presque systématiquement, il n'est jamais question d'un contenu, ou alors il ne

correspond en rien à la manière dont il se présente. Dans la pièce *Intermission*, le film de Mickey n'a apparemment rien à voir avec ce qu'il signifie en termes d'événement historique.

R.A.-D. En fait, c'est une sorte de réactivation. Le 3 septembre 1939, au moment où l'Angleterre entre en guerre contre l'Allemagne, la chaîne de télévision BBC est en train de diffuser ce dessin animé de Mickey. L'épisode est évidemment interrompu pour retrasmètre cette nouvelle. Les programmes de divertissement sont également suspendus. Sept ans plus tard, après la fin de la guerre, après la reddition de l'Allemagne, la BBC reprend son programme de divertissement en diffusant le même dessin animé. La légende veut que la BBC ait remis le film exactement à l'endroit où il avait été interrompu. Bien entendu, cela pose une vraie question: comment une image peut-elle avoir la force de tout embrasser?

S.P. Et tu renverses cette question: en quoi une telle image est-elle une manière d'occulter l'histoire? Cette anecdote témoigne d'un aveuglement à l'égard de ce qui s'est passé. La BBC diffuse la suite des programmes comme si rien n'avait eu lieu.

R.A.-D. Ce qui m'intéresse dans la production de cette pièce, c'est qu'en multipliant une image par des miroirs, on perçoit un antagonisme: la volonté de « passer à autre chose », d'aller de l'avant, et en même temps celle de faire vivre la mémoire. *Intermission*¹² est aussi une forme paradoxale, entre le trop-plein et l'absence d'images, avec au cœur de l'installation ce creux de sept ans. Cette pièce est liée à une expérience personnelle. J'ai récupéré les albums de photos de mon grand-père, véritable amateur de photographie. À un moment, dans un des albums, on voit une photo de mon père à l'âge de 3 ans, puis, sur la page suivante, une photo de lui à 7 ans. J'ai d'abord pensé qu'il manquait des pages, mais ce n'était pas le cas. Je me suis alors rendu compte qu'il s'agissait de l'année où ma grand-mère est morte. Son mari n'a pas pris une seule photo pendant quatre ans, il a fait une sorte de deuil photographique. Entre ces deux images de l'album, il y a quatre ans d'histoire absente.

S.P. Cette histoire du programme interrompu de la BBC convoque aussi des représentations antagonistes entre le divertissement et la guerre. On peut rappeler que Disney entretenait une fascination à l'égard du nazisme. Paul McCarthy avait réalisé une série d'images alternant l'iconographie de Disney et celle du nazisme.

R.A.-D. Évidemment, c'est pour ça que j'ai fait cette pièce. Elle implique un rappel historique et un mode de production d'images. Par ailleurs, cela révèle des choses concernant la propriété de l'image. On sait que les Américains ont modifié les lois pour conserver le droit de propriété intellectuelle

et commerciale sur les images de Disney. Je crois que les droits devaient tomber dans le domaine public l'année dernière.

S.P. Tu sais peut-être que les droits d'image couvrent une période qui exclut les périodes de guerre?

R.A.-D. Je ne le savais pas. Ce serait superbe de créer une œuvre avec des images dont les droits ne seraient accessibles que six ans plus tard. La durée d'une guerre. Le musée ne pourrait ouvrir qu'après six ans d'attente. C'est le principe même du divertissement qui consiste à détourner ton attention. C'est la volonté politique de faire penser à autre chose. Le divertissement est une manière de cacher quelque chose. *Intermission* implique une réflexion sur cette question. Les miroirs réfléchissent une image et toute la question revient à savoir comment identifier la vraie image de la fausse et en même temps, la continuité des images est recomposée par ces miroirs.

S.P. On retrouve les notions d'inversion du pouvoir en miroir et de retournement d'autorité dans le titre de ton exposition, « INCLUDE ME OUT ». Samuel Goldwyn avait l'habitude de dire « Include me out » quand il refusait de produire un film. C'est ce que répond également Fritz Lang, dans le film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, au producteur qui l'invite à boire un verre. Il inverse la position d'autorité, mais retire de la phrase la charge qu'elle recouvrait depuis une instance de pouvoir.

R.A.-D. J'en profite pour te remercier car c'est toi qui m'as mis sur la piste de ce titre. Effectivement, si mon travail repose sur une dénonciation politique de la coercition, de l'objet militaire, je n'emploie jamais les mêmes outils. Par exemple, je n'ai jamais utilisé d'image de vidéosurveillance. Pourquoi? Parce que je reste persuadé que pour dénoncer la guerre, on ne doit pas recourir aux mêmes armes, aux mêmes images, aux mêmes supports. Parce que si on utilise les mêmes outils, il restera toujours une forme de fascination.

9. Voir p. 62-65.

10. Voir p. 48-51.

11. Voir p. 44-47.

DISCUSSION MAC/VAL, October 17th 2013

Renaud Auguste- Dormeuil et Sébastien Pluot

Sébastien Pluot The first thing I would like to talk about concerns the transformation that, it seems to me, has taken place in your work between your early days, in the late 1990s, and today. This comes across pretty clearly in the current exhibition. Your early work was about analysing the nature of relations between power and the tracing systems usually employed in its service. They divert the power of capture embodied in agents of control used by the police or in museums. For example, the performance in which you use a mirror to change the field of vision of a surveillance camera at the Pompidou Centre sidetracks the confiscation of the visible by authority. This first part of your work is thus organized around the relation between this subversion of the trace and the question of the power that controls these processes of capture. Then there is another problematic that, it seems to me, is increasingly prominent: the question of the archive and the relation between trace and archive. The sequoia cross-section (*Include Me Out*)¹ contains this notion of the trace, while *The Day Before_Star System*² presents recordings of the astral configurations that were in place before historical events occurred. This new piece, *When the paper...*,³ reverses the process for recording the trace, which here is doomed to disappear: the bucket for the texts becomes a ‘counter-archive’. Is this development something you would recognise, from a concern with the trace and the overturning of authority over the trace, and now extended by taking on board the question of the archive?

Renaud Auguste-Dormeuil My work reacts to a trajectory of surveillance and its techniques. It also reacts to the fact that there exists an impossible archive, based on images that do not exist. I have founded my work on the idea that I was in the process of constituting this archive. We live in a world of fantasies, ruled by images whose mode of production we know nothing about. I try to requisition these means of production to show that it is impossible to impose order on the world. Regarding the performance at the Pompidou Centre, the important thing about that is the delimitation of the control area. I mark out the approximate zone outside the museum monitored by the camera in chalk on the ground. It’s about 25 square metres. With the *Panopticon* bike,⁴ that zone has spread and become global. In a way, it’s not so much my work that has changed as the nature of the control. My relation to these phenomena has remained the same. The position is not conceived from an egocentric viewpoint.

For example, with *The Day Before_Star System* there is something very important which is like a model for the construction of my works, that is, the attempt to have a line, the possibility of reading the work as if there wasn’t an artist who had made it, as if it were self-evident. I think that most people looking at the skies in *The Day Before* think that these are universal images that don’t belong to the artist. I didn’t make anything there: I didn’t make the stars, I wasn’t there the day before the attacks. Even if I use myself as a vector of scale in relation to the work, nothing is specifically mine. In the same way, the big section of sequoia does not belong to me, it’s something that belongs to everyone. The bucket in *When the paper...* is a box of secrets, but other people’s box of secrets. There is no question of it being my box. I really like this feeling of being an intermediary. It means that what I make implies making real what politicians purvey as fantasy. Politicians sell fantasy, whereas the work of artists is to reinject reality into the fantasies of politicians.

S.P. Your work implies operations displacing or revealing things that exist and are the product of fantasies of control. You don’t compose, you transpose; you don’t represent, you present. Your *Visites guidées à thème, sécurité et patrimoine*, consisting of audio guides for visitors describing the security systems used for the collection at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, strike me as very much indicative of this process.

You show only things that are already there. Extending institutional critique, you are developing a singular strategy that I would describe as horticultural: you sow a seed that is initially invisible but will later make it possible to identify certain aspects of the institution. And, in a way, it is the institution that waters this seed.

R.A.-D. It is an unpacking of things that are visible. A seeming non-event, like the organisation of security for artworks, is made visible although it already is. These phenomena are invisible because they are not phenomena, but organisation. The world is organised and my work consists in revealing its visible parts. It’s exactly the same idea as in *Hôtels des transmissions*:⁵ the political architecture of a city is presented before you, it changes with time, with some strategic points being more important than others, etc. An apparatus for locating these strategic points, the work reveals and redraws a new architecture of landscape.

This process of revelation doesn’t consist in levelling accusations at anything.

It consists in revealing the organisation of a world in which you are obliged to live, but which you don’t have to subscribe to. For me, the whole point of this purported archive is to say that it is impossible to archive this, but that it is possible to constitute an archive of these revelations. A bit like a time lapse. I am going to travel through, say, 80 years of life, and I archive a moment, a passage. For me, our physical presence recorded, thought and dogmatised is working material.

In my early work, the pieces claimed that I knew secrets and that I was playing on this purported secrecy. But *Visites guidées à thème, sécurité et patrimoine* reveals things that anyone can see! I have always worked on information that anyone can know. The change in the work occurred when the pieces themselves maybe became a form of trace, a kind of archive of the present moment. It is true that my work has shifted considerably towards the question of time, the traversal of time, the question of invisibility, of social forces, of constraining forces. The questions are always serious ones: death, the choice of death, who makes decisions about your life, etc. From that point of view, I don’t have the impression that I have shifted towards something else. Visually, the work in itself is more an archive, a questioning of the archive. For example, the sequoia cross-section, even if it is a ‘false’ cutaway, is an object that doesn’t belong to me. Such a cutaway represents 3,000 to 4,000 years, and I chose that period of time because it corresponds to the time that has passed since the invention of writing. The earth circle in *When the paper...*, which introduces the exhibition, has the same diameter, and here it is writing that is erased. On one side there is an archive of traces over 3,000 years, and on the other, a counter-archive in which words are erased.

S.P. The way it is installed in the exhibition makes it impossible to see this purported recording of history on the section of sequoia, supposedly attested by each ring.

R.A.-D. Exactly!

S.P. Another piece, *The Day Before_Star System*, also engages with one of the issues in the archive and evokes a traditional way of representing historical events in art, as in Picasso’s painting *Guernica*.

R.A.-D. That was how the project originated: how do you talk about a tragedy without showing it? That is the real

118

question in *The Day Before*: after *Guernica*, how do you bear witness to the horror of war without showing it?

S.P. It is unrepresentable. That is what Freud told the Surrealists about the unconscious. He disappointed them by making it clear that the thing about unconscious, psychic representations is precisely that they do not come within the domain of what can be represented. With *The Day Before*, which are silent images, you effect a withdrawal, a questioning of the artist’s claim to want to provide a representation that is supposed to be faithful to a traumatic event. This, then, would not be a counter-archive, more a periphery of the archive.

R.A.-D. I am in a mental territory here, and I work mainly on civilian populations, victims. It is true that *Guernica* can be seen as an appropriation of other people’s suffering. I don’t contest that, I don’t call it into question, while registering that I am absent from the tragedy. What is tragic, most of all, is not choosing one’s destiny. For me, that is the real question behind *The Day Before*: how can you represent a tragedy without showing it? That is why I emphasise the mental aspect. It’s more an invitation to reflect on representation, not to archive it.

S.P. It’s also a particular stance, found in your work, a refusal to impose modes of representation, the way power does.

R.A.-D. Absolutely, yes!

S.P. You never organise your work in a relation of opposition or confrontation with regard to power. It is more a matter of operations whereby power reveals itself for what it is. It’s no coincidence that you worked on *Guernica*, which has been the object of a number of artistic interventions since the late 1960s. In 1960 the Guerilla Art Action Group demonstrated in front of the work. In 1974 Tony Shafrazi painted graffiti on the canvas, and in 1976 D’Arcangelo spray-painted over a representation of *Guernica* that he had stuck on a wall. This last action strikes me as close to your own position, which has to do with unseating, not power, but its authority. It is about underscoring the ways in which the institution loses legitimacy when it transforms a symbol of history painting into a consumer product for the spectacle.

R.A.-D. Yes, MoMA has taken away *Guernica*’s political attributes and its primary function, which was a reflection on what can or cannot be represented. I am very interested in this succession of performances around an artwork that represents a historical tragedy. It also relates to psychoanalysis, which necessarily implies a reading of the world through one’s own self and not through external events. I try to create work that makes apparent the systems whereby power is exercised, having to do not with chance but with human will.

S.P. It’s not a rhetoric of denunciation.

R.A.-D. No. What interests me is finding out how this thing is organised, showing how a person who exercises power has the capacity to decide one thing or another, even the deaths of thousands of people. It is the way power is exercised that interests me, not power in itself. Power in itself is organised, anyway: we all know that to live in society we need rules and at the same time rights.

S.P. Your work intervenes where the exercise of power is arbitrary, and in the end illegitimate.

R.A.-D. Exactly. What interests me is the exercise of power. How is it done? How is it organised?

S.P. When you intervened at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, you identified the public institution’s allegiance to the arbitrary rules of the art market through two of the most prominent instruments for exercising power today: security and mediation.

R.A.-D. Yes, the institution imposes interpretations. Nowadays, you spend more time in an institution with the mediators than with the curator, more time working on the mediating texts than thinking about the in-depth texts on the work. This is a trend that I have observed over the last twenty-odd years. It tends to impose parameters on the reading of the artworks.

S.P. Not only do these parameters impose an authorised discourse, but they also assert the injunction to understand: mediation assigns a necessity of understanding to the artwork.

R.A.-D. Many of the protocols I put in place imply maintaining a solitary relation to the work. When people are in a group there is always someone who says something that influences the reading of the work. In fact, for the *Blackout* performance,⁶ in which all the points of light in the city are blocked out by black stickers placed over a panoramic window, there is a protocol which implies that people should enter the room one by one and stand alone looking out at the ‘disappeared’ city.

S.P. That reminds me of those words of Philip K. Dick’s: ‘Reality is that which, when you stop believing in it, doesn’t go away.’

R.A.-D. That’s so right! What I think is important in this performance is the way it questions representation. How do we represent the ‘reality’ that is there in front of us? And, beyond that, what interests me even more is how this reproduction, once achieved, can hide the reality that it represents. It’s as if I were to make a portrait of you now. You are about two metres away from me. I take a photo and put it between us, so that this portrait hides you. In fact, your representation is hiding the real that it represents. That’s what happens in the performance of *Blackout*.

S.P. And that is usually the case. The production of media images, the technological systems of augmented reality and, before that, any kind of recording device, add a trace that hides what it represents.

R.A.-D. That is what makes them political tools. The very idea of framing implies hiding what is around, something much greater.

Another aspect of *Blackout* that interests me is binocular vision. You need two black dots to block out a light source. In a way, one plus one does not make two, but zero. Which is to say that if I want to efface the real I have to double the image. So, an image plus the same image again means you can erase the real that you want to represent. And for me, that’s the whole point. *Les Ambitieux*⁷ are two images that obliterate the real. *Les Collectionneurs*⁸ are also two images that obliterate the real, and so are the *Blackouts*.

To come back to the subject of mediation, I want people to experience the works on their own, without anyone intervening. I am sure that the first impression will be the lasting one. But in a more ambiguous way *When the paper...* offers a constrained freedom. The work comes across as the first chapter in a novel, the first scene in a film. It is the grid for interpreting the exhibition. It is a frame as well as an invitation.

S.P. It’s almost a form of solipsism, which allows us to think that the world does not exist when I am not thinking about it. That is how Mel Bochner reads Minimal Art, and also Rosalind Krauss, who analysed Minimalism as works that do not bear witness to an inner reality. There are many things in your work that relate to that. It brings into play forms that are already in public space. What psychic, individual content there may be is never yours, but that of the public in relation to your work. For example, it is visitors who will write something on the paper that will then dissolve, that will not be transmitted or represented. It remains in private space yet the form is public.

R.A.-D. Yes, absolutely. I wanted *When the paper...* to be the opening piece in the exhibition, to give a space for speech where generally there is only discourse. The institution produces discourse which takes authority upon itself, and yet it is in a public space. These discourses have the effect of masking speech. I wanted speech to be restored to its place, at the centre of this public place. Speech with no possibility of coercion because the subjects are alone at the centre of the earth mat laid out on the floor. However, the institution is responsible for the sculpture’s integrity and must ensure that nobody comes and peeps at the act of speech which will then be erased!

S.P. So for you, discourse is language that no longer reflects the subject?

R.A.-D. Exactly. These days I am very

119



interested in the question of traversal, that is to say, the way we move through our own lives. Under what authority? In what way do we have the right to express this? This leads me to another question that interests me a great deal, that of the irremediable. It occurs to me that we live in a world where there is less and less sense of the irremediable.

S.P. As if there were always a key for cancelling the last action, like 'Ctrl+Z' on the keyboard. As if there was an infinite archive of reversible possibilities.

R.A.-D. Exactly, a kind of 'Ctrl+Z' with which you can constantly go back and construct images in the knowledge that the archive preserves every phase. But this is completely untrue! With 'Ctrl+Z' we think we have infinite access to memory, but it's not memory, they are stages in the construction of a memory. The stage is merely the backroom, not the thought itself. It's a matter of inventing working tools that have nothing to do with the life, with the things that can go into it, with the way we go through it. I am talking about being born and dying and not choosing either the time when you arrive or when you go. In contrast, when you take a plane you willingly take part in an irreversible movement: you close a door and, from that moment on, you can no longer go back.

S.P. This fantasy reversibility of a memory that is infinite and available in fact produces as much remembering as it does amnesia. This connects with Avita Ronell's analysis of technology as a prosthesis, the purpose of which is to rectify or fill a need. Technology is not just a supplement that augments the power of the subject, it is a prosthesis underlining the fact that there is a lack. I think this is a notion that is very present in your work.

R.A.-D. Technology is a word that allows us to imagine that we are organising things, that we can identify them. Most of the time in my work I use pre-existing elements that have been reworked using technology (like

the starry skies) in order to try to bring out a missing image, one that is absent, has disappeared, or never existed.

S.P. Every technology simultaneously reveals and conceals.

R.A.-D. We know that 80% of technological innovations are generated by the army and that these tools are made to survey and constrain. My modest role in all this is to requisition those means of production.

S.P. The starry skies of *The Day Before* also imply that technology produces magic thinking, in the same way that nature was the vector of animist thought before the technological era. You reveal this paradox of modernity whereby it articulates positivism and occultism. When you use computers to recompose starry skies, you are combining an extremely advanced astral GPS and a phenomenon, astrology, from the sphere of the occult.

R.A.-D. *The Day Before* results from a recalculation of the configuration of the heavens. It is not a mental image, but a scientific construction. The journeys that I make in time are not nostalgic or romantic projections; their point is to bring the presence of the past into the present. Memory reappears. It is reminiscent. Nor is it a matter of judging or pardoning, but of signifying that this image is still present.

S.P. Is it still active?

R.A.-D. Yes. The performance for *I will keep a light burning*,⁹ an installation with a thousand candles reproducing the starry sky that will be visible in a hundred years' time, comes down to saying that the immediate image is an image of the future. Constructing an image of the future is one of the most important functionalities of art. Art is the only discipline that enables us to look at an image of something we will never see. When I show you the sky that will exist in a hundred years' time, you are looking at an image that you will

never be able to see, and yet you are looking at it now. That is why I have been so interested in Galileo.

I am not talking only about images of the future, but also images of the past. In *The Day Before* it's about taking images from the past and reinjecting them into the present. Of course, a starry sky is always an image of the past: by the time the light has reached us from the stars, we are contemplating a vision of the past.

S.P. Walter Benjamin said: 'Old things are watching us. They are expecting us.'

R.A.-D. Those words make me think of *Apo Apside*, a performance I did in Rome. I was working on Galileo, the first man in the history of science, and of humanity, to have made it possible to see the invisible. He presented his telescope in Florence and then Venice. The military said they were interested in his invention. They aimed the telescope downwards and were able to see Murano for the first time. It was invisible to the naked eye. They were immediately struck by the military application. The third time, Galileo showed it at the Casa Rustica, a tavern in Rome where he was dining with his guests. I heard that the Casa Rustica was acquired by the American Academy in Rome in 1920. At the time I was in residence at the Villa Medici. I met the director of the American Academy and told her I wanted to do something on Galileo. She looked at *The Day Before* and said: 'Don't move. I'll be right back.' I waited long enough to start wondering if she hadn't forgotten me. In the end, she came back with two faxes sent by NASA that showed a reconstitution of the starry sky on 14 April 1611, the night Galileo pointed his telescope up at the sky from that very spot. She put them down beside my representations of *The Day Before* and said: 'Do whatever you want.'

So, I had the idea for a performance. I invited twenty persons to the exact spot where Galileo organised his meal. I organised a meal paid for with my production grant from the Villa Medici and I told them that that night, 4 July 2010, was a very special date because it was the

day of the year when the earth was at its furthest distance from the sun. So the sky they were looking at that night, I said, was a bit like one end of the universe. After the dinner I invited them to observe the heavenly vault through Newton's telescope. One by one they observed the end of the universe. Then I removed the mirror inside the telescope and covered it with thick cloth in order to preserve this image. The mirror was then placed inside a light-proof box.

Six months later, on 4 January 2011, I invited the same twenty people to reiterate the same protocol, with a new telescope. At this moment, we were at exactly the other end of the universe. After the dinner I explained that between the two images reflected by the mirrors six months apart, the sun had disappeared (in the same way, the image has disappeared in the *Blackout* and *Les Ambitieux* series). This means that we were together in the same place, yet at the other end of our solar system, and that the sky we were looking at was at once perfectly similar and totally different. This performance was a way of making this displacement in space visible.

S.P. This mental possibility of picturing invisible phenomena is found in a series of projects that includes the performance you have just mentioned. At the end of the 1960s, Robert Barry made works proposing to determine the forms of sculpture that was not visible but imaginable. It seems to me that your work is also related to that of Hans Haacke and Chris Burden. How would you identify this heritage, which is more or less conscious and acknowledged?

R.A.-D. Unlike Hans Haacke, my work is not politically engaged. It is work that talks about politics, but is not engaged with political events. We live in a world where the expression of violence by citizens is proportionate to the violence they receive. If I don't pinch you hard, you don't cry out loud; if I pinch you very hard, you will cry out very loud. Your cry is proportional to the violence you receive. In a way, I am in a position of failure with regard to all these artists. They succeeded in doing something that I'm not sure I succeeded in doing: formalising in a proportionate way the violence that is present in the society they were living in. I am thinking, of course, of Chris Burden.

S.P. There are many places where the exhibition at the MAC/VAL exceeds its inscription in terms of time and space and in relation to what is there to be seen. We are now in the big room with the cutaway of the giant sequoia, the *Panopticon* bicycle and *Elk's Rest*,¹⁰ the tree held in photographic frost. All three refer to another place and another time. You wanted these works to function in a relation of paradoxical projection, and also as sculptures. When we move away from them, they go from 3D to being flat images inscribed on the wall.

R.A.-D. Each of these pieces refers to an exterior that has to do with the

impossibility of being present. One of the intentions was to make this wall of honour not a space for showcasing things, but a space for projecting sculptures. Conversely, the *Blackout* photos are sculptures that open towards cities behind the walls.

S.P. This kind of reversal also takes place with the *Écriture nocturne*¹¹ installation. On entering the room you are blinded by the luminous density of the white neon lights. As you try to move through this blinding space, your hand touches the wall and feels these points in relief, which can be identified as a form of writing. Unlike the other works, you have to move closer to see the content, although it still eludes you because only a blind person who can read Braille can decipher it.

This process of reversing the usual relation to the modalities of the visible is a constant in your work. The visible is deconstructed, reversed, displaced, thwarted. And, almost systematically, it is never about the contents, or if it is, these are completely different from what is presented. In *Intermission*,¹² the Mickey film apparently has nothing to do with the historical event that is signified.

R.A.-D. In fact, it's a kind of reactivation. On 3 September 1939, when Britain went to war with Germany, the BBC were broadcasting this Mickey cartoon. The episode was of course interrupted by this announcement. Entertainment programmes, generally, were also suspended. The BBC resumed light entertainment broadcasts seven years later, following the end of the war, by showing this same cartoon. Legend has it that they started it up exactly at the point where it had been broken off. And that, of course, raises a real question: how can an image be strong enough to embrace so much?

S.P. You turn this question back on itself. How is such an image a way of hiding history? This story suggests a blindness to what had happened. They broadcast the continuation of the programmes as if nothing had happened.

R.A.-D. What interests me in the production of this piece is that in using mirrors to multiply an image, we become aware of an antagonism: the desire to 'move on', to go forward, and at the same time to keep memory alive. *Intermission* is also a paradoxical form, between saturation by images and absence of images, with this seven-year gap at the heart of the installation. This piece is connected to personal experience. I inherited my grandfather's photo albums. He was a real photography buff. In one of these albums you see a photo of my father at the age of three and then, on the next page, a photo of him aged seven. At first I thought there were some pages missing, but no. I then realised that this was the year my grandmother died. Her husband did not take a single photograph for four years: he went into a kind of photographic mourning. Between those two images in the album, there are four years of absent history.

S.P. This story of the broken-off BBC TV programme also evokes conflicting representations of entertainment and war. Here we might recall Disney's fascination with Nazism. Paul McCarthy made a series of images alternating Disney and Nazi iconography.

R.A.-D. Of course, that's why I made the piece. It implies a historical reminder and a mode of production of images. It also reveals a few things regarding image ownership. We know that the Americans have changed the laws in order to maintain the right to intellectual and commercial ownership of Disney images. I think that the rights should have entered the public domain last year.

S.P. Perhaps you know that the duration of image rights does not include periods of war.

R.A.-D. I didn't know that. It would be superb to create an artwork using images to which the rights were accessible only six years later. The duration of a war. The museum would have to wait six years before it could open. That is the very principle of *divertissement*, which is to divert your attention. It is the political will to make people think about something else. *Divertissement* is a way of hiding something. *Intermission* implies a reflection on this question. Mirrors reflect an image and the whole question is knowing how to tell true images apart from false ones. At the same time, the continuity of images, too, is recomposed by these mirrors.

S.P. We find this notion of the inversion of power in a mirror and of the reversal of authority in the title of your exhibition, 'INCLUDE ME OUT'. Samuel Goldwyn used to say 'include me out' whenever he refused to produce a film. That's also what Fritz Lang replies in Jean-Luc Godard's film *Le Mépris* to the producer who invites him for a drink. He reverses the position of authority, but withdraws from the phrase the impact that it had when delivered from a position of power.

R.A.-D. While we're talking about that I'd like to thank you, because you're the one who pointed me in the direction of that title. Indeed, although my work is based on a political denunciation of coercion, of the military object, I never use the same tools. For example, I have never used CCTV footage. Why? Because I believe that to denounce war you must not use the same weapons, the same images, the same supports. Because if you use the same tools, there will always be a kind of fascination.

11.
See p. 44–47.

12.
See p. 70–73.



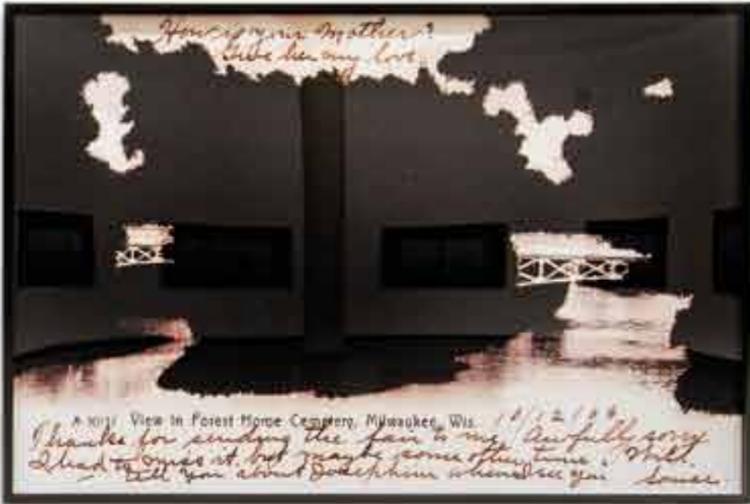
Informational text on the wooden sign, likely describing the exhibit.







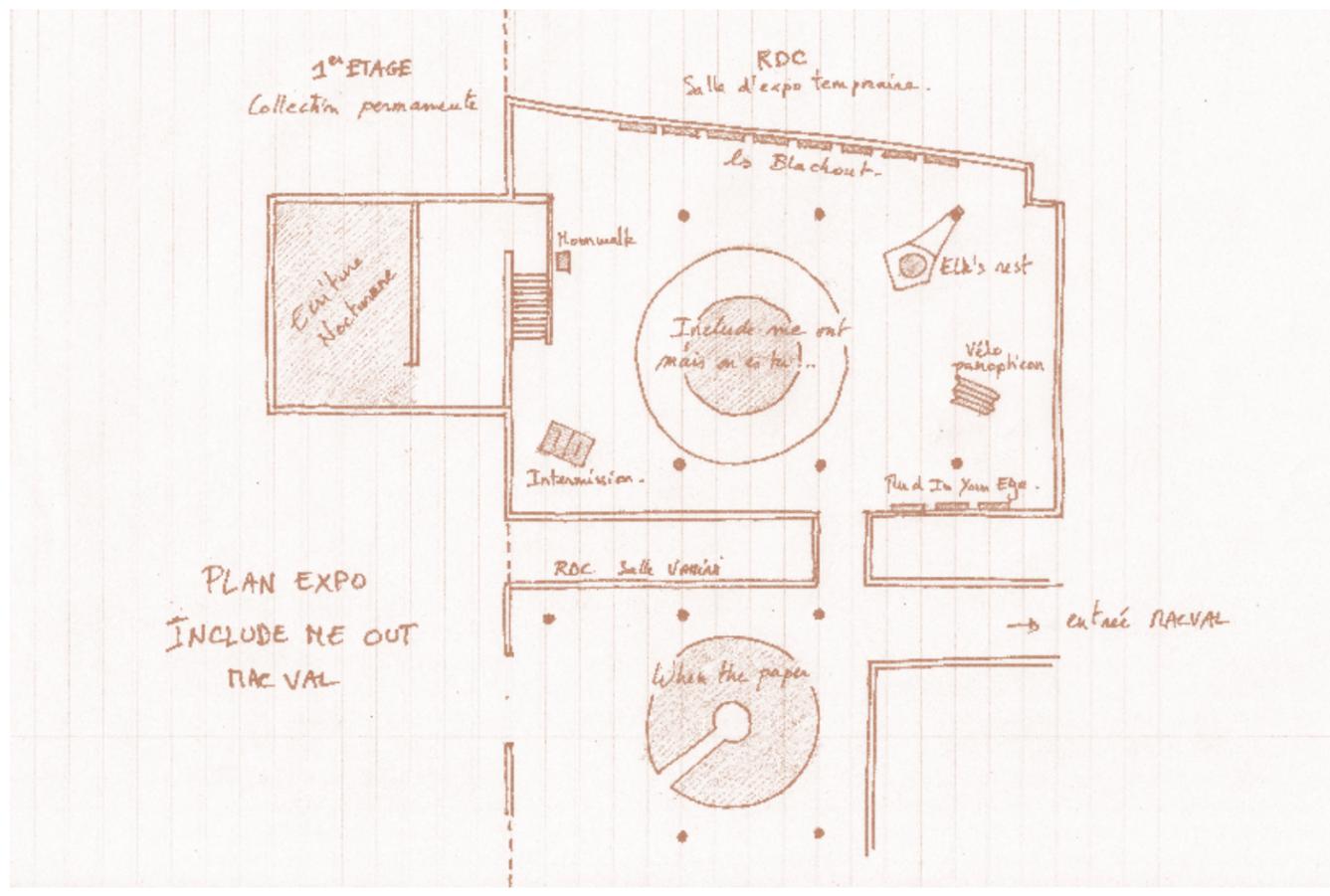












RENAUD
AUGUSTE-DORMEUIL
NÉ EN 1968, EN FRANCE.
VIT ET TRAVAILLE À PARIS.

EXPOSITIONS
PERSONNELLES

2013
«INCLUDE ME OUT»,
MAC/VAL, Vitry-sur-Seine
(France)

«Il serait temps»,
Fondation d'entreprise
Ricard, Paris

«Fin de représentation»,
galerie In Situ Fabienne
Leclerc, Paris

2012
«I Was There»,
galerie In Situ Fabienne
Leclerc, Paris

«Elk's Rest, Drinks Are on
Pearl»,
Anaël Pigeat, Paris

2010
«Best Wishes»,
Maison des arts,
Malakoff (France)

«Bigger than Life»,
galerie In Situ Fabienne
Leclerc, Paris

2008
Résidences d'artistes
Eurogroup, «Blackout», tour
Vista, Puteaux (France)

«Bird's Eye View»,
galerie In Situ Fabienne
Leclerc, Paris

2006
«The Day Before_Star
System»,
Palais de Tokyo, Paris

2005
«The Day Before_Star
System»,
Sala Montcada, Fondation
Caixa,
Barcelone (Espagne)

2004
«The Day Before_Star
System»,
église du Vieux-Saint-
Sauveur,
Caen (France)

«The Day Before_Star
System»,
Swiss Institute -
Contemporary Art,
New York

«Broadcast Hotels»,
PhotoEspaña 04, Madrid

2003
«Lettre morte»,
galerie Incognito, Paris

2002
«Corps défendant», Espace
9bis, Saint-Étienne (France)

2001
«Excuse de provocation»,
Espace Huit Novembre,
Paris
«Fin de représentation 2»,
galerie du Haidouc, Bourges
(France)

2000
«Fin de représentation 1»,
Caisse des dépôts et
consignations, Paris

«Point de vue, Images du
monde», CCF de Bandung
(Indonésie)*

1999
«Hypothèse d'école»,
Glassbox, Paris

EXPOSITIONS
COLLECTIVES

2013
«L'un photographie et
l'autre pas. Exposition
de Renaud Auguste-
Dormeuil et Guillaume
Herbaut», Centre d'art et de
photographie de Lectoure,
Lectoure (France)

Journées photographiques
de Bienne, Bienne (Suisse)

2012
«Le jour d'avant»,
domaine départemental de
la Garenne Lemot, Gétigné-
Clisson (France)

«L'Histoire est à moi!»,
Printemps de Septembre,
Toulouse (France)

«Bêtes off»,
Conciergerie, Paris*

«Destination Sud»,
SAM Art Projects, Museu
Brasileiro da Escultura,
São Paulo

2011
Nuit Blanche, Paris
«Paris Première s'expose»,
Grand Palais, Paris

«Collector»,
Tripostal, Lille (France)

«Mortel»,
Frac Basse-Normandie,
Caen (France)

«Monuments et animaux»,
Forteresse de Salses,
Salses-le-Château (France)

«Art/Système/Poésie»,
galerie In Situ Fabienne
Leclerc, Paris

2010
«Res publica»,
musée d'Art moderne,
Moscou

«Nevermore»,
MAC/VAL, Vitry-sur-Seine
(France)

«Double Bind / Arrêtez
d'essayer de me
comprendre!», Villa Arson,
Nice (France)

«Explorateurs, œuvres du
Centre national des arts
plastiques», Centre des
arts d'Enghien-les-Bains,
Enghien-les-Bains (France)

2009
«Let's Talk About Painting
#2», Le Stand, Lyon (France)

«Parlez-vous braille?»,
Frac Haute-Normandie,
Sotteville-lès-Rouen
(France)

«La confusion des sens»,
Espace culturel Louis Vuitton
Champs-Élysées, Paris

«À nous deux»,
Frac Basse-Normandie/
abbaye aux Dames, Caen
(France)

«Captures #23 : cartes
mentales»,
Espace d'art contemporain,
Royan/Maison de
l'architecture de Poitou-
Charentes, Poitiers (France)

«L'attraction de l'espace.
Au fond de l'inconnu pour
trouver le nouveau»,
musée d'Art moderne de
Saint-Étienne Métropole,
Saint-Étienne (France)

«Paris-Berlin, un échange
de galeries»,
In Situ Fabienne Leclerc
chez Christian Nagel, Berlin

«The Map : Navigating the
Present», Bildmuseet, Umeå
universitet, Umeå (Suède)
Helsinki Photography
Festival 2009 Aethelia -
Positions in Contemporary
Photographies, Meilahti Art
Museum/Helsinki City Art
Museum, Helsinki

2008
«Du jardin au cosmos»,
château de Mouans,
Mouans-Sartoux (France)

«Vidéos Séquences 3»,
Maison des arts, Malakoff
(France)

«Foyer : Language and
Space At the Border»,
Contemporary Art Centre,
Vilnius

«Weltall Erde Mensch»,
ACC Galerie Weimar,
Weimar (Allemagne)

«Anachronismes et autres
manipulations spatio-
temporelles»,
40mcube, Rennes (France)

Bucharest International
Biennial of Contemporary
Art, Bucarest*

«Borderline»,
Federation Square,
Melbourne (Australie)

«La dégelée Rabelais»,
Frac Languedoc-Roussillon,
Montpellier (France)

«Chalet de Tokyo : Medio
día - Media noche», Museo
de Arte Contemporaneo de
Rosario, Rosario (Argentine)

«After Spinoza, How to
Enter the Machine?»,
Lumen Travo Gallery,
Amsterdam (Pays-Bas)

«Espace mobile»,
galerie VOX, Montréal

2007
«Medio día - Media noche»,
Centro cultural Recoleta,
Buenos Aires

«Fictions cartographiques.
Les imagiques»,
8^{me} Rencontres
photographiques en sud
Gironde, Langon (France)

Château de Tokyo, en
collaboration avec le Palais
de Tokyo, Paris, Centre
international d'art et du
paysage, île de Vassivière
(France)

«Stardust ou la dernière
frontière»,
MAC/VAL, Vitry-sur-Seine
(France)

«L'Europe en devenir»,
Centre culturel suisse, Paris

«Nébuleuses»,
Lieu d'images et d'art,
Grenoble (France)

«The Stability of Truth»,
SMART Project Space,
Amsterdam (Pays-Bas)

«The Man Who Shot Liberty
Valance», La Galerie
Extérieure, Hope
(États-Unis)

«Après la pluie»,
musée départemental
d'Art contemporain,
Rochechouart (France)

2006
«Ah, les belles images!»,
galerie In Situ, Paris

«Ah, les belles images!»,
La Tolerie, Clermont-
Ferrand (France)

«Lieux de belligérance»,
Forteresse de Salses,
Salses-le-Château (France)

«Conflicts», Photobiennial
2006,
New Manezh Moscow State
Exhibition Hall, Moscou

2005
«Home Works III»,
Ashkal Alwan, Beyrouth

«Global Tour»,
W139, Amsterdam
(Pays-Bas)

«Truer Than the Truth»,
Charim Galerie, Vienne

«Vom verschwinden
Weltverluste und
Weltfluchten», Hartware
MedienKunstVerein,
Dortmund (Allemagne)

«L'humanité mise à nu»,
Casino, Luxembourg

«Dispersed
Moments», Hartware
MedienKunstVerein,
Dortmund (Allemagne)

«Das neue Europa, Kultur
des Vermischens und
Politik der Repräsentation»,
Generali Foundation,
Vienne

2004
«Quicksand in De Pijp»,
SKOR, Amsterdam (Pays-
Bas)*

«L'été photographique
de Lectoure», Lectoure
(France)

«Quicksand», De Appel,
Amsterdam (Pays-Bas)*

«Junge akademie»,
Akademie der Künste, Berlin
2003

«Gestes», Le Printemps
de Septembre, Toulouse
(France)*

«Die offene Stadt»,
Kokerei Zollverein, Essen
(Allemagne)
2002

«Ironie-Territorialité-
Stupeur», Polyphonix n° 40,
Centre Pompidou/Centre
culturel canadien, Paris

«Cache-cache
camouflage», musée de
Design et d'Arts appliqués
contemporains, Lausanne,
Suisse*

2001
«Visite guidée à thème,
Sécurité et Patrimoine»,
Tokyorama, Palais de Tokyo,
Paris

«Rewind»,
Glassbox, Paris

2000
«Le réel par ailleurs»,
Centre d'art contemporain
La Ferme du Buisson,
Noisiel (France)

«Transfert»,
Art dans l'espace urbain,
Bienne, Suisse*

1999
«Nous nous sommes
tant aimés»,
Ensa, Paris*

«Pizza Project», ZAC 99,
ARC - musée d'Art moderne
de la Ville de Paris, Paris

«Faut-il rappeler les amours
de vacances?», La Galerie,
Noisy-le-Sec (France)

«Ouverture : 4», château de
Bionnay, Lacenas (France)

1998
«Bruits secrets»,
CCC, Tours (France)

«Loisirs»,
Paris, Paris

1997
«Art dans la ville - Les
nouveaux commerces»,
DRAC Haute-Normandie
(France)*

PERFORMANCES

2011
«I will keep a light burning_
Jardin des Tuileries,
Paris_Ciel du 19.10.2111»,
19 octobre 2011, FIAC, Paris

«I will keep a light
burning_Jardin des Plantes,
Paris_Ciel du 16.10.2111»,
16 octobre 2011, FIAC, Paris

«I will keep a light burning_
Sacré-Coeur, Paris_Ciel du
01.10.2111», 1^{er} octobre 2011,
Nuit Blanche, Paris

«I will keep a light burning_
Villa Médicis, Rome_Ciel du
14.04.2111», 14 avril 2011,
Rome

«I will keep a light burning_
Villa Médicis, Rome_Ciel du
04.01.2111», 4 janvier 2011,
Rome

2010
«Blackout New York»,
4 mars 2010, Châtelets de
Tokyo, Meurice Palace,
New York

«Apo Apside», 6 juillet
2010, Casa Rustica,
American Academy in
Roma, Rome

1997
«Hors champs - Hors
limites», Festival Bandits-
Mages, Bourges (France)
1995

«120 minutes»,
Fête de l'art, Espace
Montjoie, Paris

1994
«Hors champs -
Hors limites»,
Centre Pompidou, Paris

CATALOGUES

Renaud Auguste-Dormeuil,
Bird's Eye View, Paris,
galerie In Situ Fabienne
Leclerc, 2008

Fin de représentation,
Paris, Onestar Press, 2008

PhotoEspaña 04, Historias,
Madrid, La Fabrica, 2004

Quicksand, Amsterdam,
De Appel, 2004

Le Printemps de Septembre,
Gestes, Toulouse et Arles,
Actes Sud, 2003

Die offene Stadt de Marius
Babias et Florian Waldvogel,
Essen, Kokerei Zollverein,
2003

Renaud Auguste-Dormeuil /
Point de vue, Images du
monde, Bandung, CCF
Bandung/Paris,
AFAA, 2000

* Les astérisques signalent
l'édition d'un catalogue.

REMERCIEMENTS

Le MAC/VAL remercie chaleureusement
Renaud Auguste-Dormeuil.

Le MAC/VAL remercie également
pour leur aide et leur engagement dans
la mise en place de ce projet Fabienne Leclerc
(galerie In Situ) et Colette Barbier
(Fondation d'entreprise Ricard) et leurs équipes,
Astrid Handa-Gagnard (FRAC Bourgogne),
Julie Sicault Maillé (FDAC de l'Essonne),
Christian Hubert-Delisle et Bénédicte Baqué
(CHD Art Prod), Pierre Fustier (Imprimerie
Laville), ainsi que Claire Bartoli, Virginie Delache,
Audrey Martin, Michiko Ogura.

Renaud Auguste-Dormeuil tient à remercier
Virginie Auguste-Dormeuil, Colette Barbier,
Alexia Fabre, Frank Lamy et Fabienne Leclerc.

Il remercie également Balthazar, Ysé
et Lancelot Auguste-Dormeuil, Marius Babias,
Philippe Chiambaretta, Julien Blanpied,
Aude Cartier, Julie David, Clément Dirié,
Laurent Dumas, Fabienne Fulchéri,
Frédérique Guérin (atelier FG concept),
Maaïke Hamerlinck, Catherine et
Bertrand Julien-Laferrrière, Sylvain Lizon,
Guillaume Mansart, Audrey Martin,
Églantine Mercader, Nicolas Morinière,
Sandra Mulliez, Michiko Ogura, Anaël Pigeat,
Sébastien Pliut, Philippe Régnier,
Frédéric Teschner, Mathilde Villeneuve,
Marc-Olivier Wahler, ainsi que les équipes du
MAC/VAL et de la Fondation d'entreprise Ricard,
Antoine Laurent et Laïla Farah de la galerie
In Situ/Fabienne Leclerc,
Christian Hubert-Delisle et Bénédicte Baqué
(CHD Art Prod), Anne-Pierre d'Albis avec le
Parcours Saint-Germain pour leurs soutien et
aide dans la réalisation de la série
« Les Collectionneurs ».

CRÉDITS

Œuvres de Renaud Auguste-
Dormeuil: Courtesy l'artiste
& galerie In Situ/
Fabienne Leclerc, Paris.

Page 10
Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne. Réalisé
avec le soutien de SAM Art
Projects.

Page 14
Collection MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Page 16
Photo © Didier Canaux.
Page 35: Collection
du FDAC de l'Essonne/
Domaine départemental de
Chamarande.

Page 36
Réalisé avec le soutien de
l'hôtel Meurice, Paris.

Pages 38-39
Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Page 43
Collection FRAC
Bourgogne.

Pages 53-57
Collection MAC/VAL, musée
d'art contemporain du Val-
de-Marne.

Pages 67-69
Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Page 71
Photo © Collection
Christophel ????

Pages 71-73
Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Pages 93-95
Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Page 97
Photo © Collection
Christophel ????

Page 99
Bibliothèque municipale de
Lyon / P0546 SA 19/20.

Page 104
Collection MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Page 105
Collection MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Pages 111-113
Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain
du Val-de-Marne.

Vues d'exposition (pages
43, 47, 49, 50, 67, 68-69,
72-73, 91, 111-113, 120,
122-139) Photos © Martin
Argyroglo/MAC/VAL.

EXPOSITION

Commissaire
Frank Lamy,
assisté de Julien Blanpied

Montage
Art Frontline

CATALOGUE

Responsable éditoriale
Julie David

Conception graphique
Frédéric Teschner Studio
(Frédéric Teschner avec
Charles-Osmond Villa)

Notices sur les œuvres
Virginie Delache

Traduction anglaise
Charles Penwarden

Relecture
Julie Houis (français),
Bernard Wooding (anglais)

Photogravure
les Artisans du regard (Paris)

Impression
????? (?????)

Diffusion / Distribution
Belles Lettres (www.blld.fr)

Valérie Brousselle, directrice
générale adjointe des services
départementaux, pôle
éducation-culture

MAC/VAL
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine - France
www.macval.fr

Conservatrice en chef
Alexia Fabre

Secrétaire générale
Emmanuelle Tridon

Responsable administrative
et financière
Doris Gulot

Expositions temporaires
Frank Lamy

Régie
Pascal Guiomar, André Lejeune,
Alexandre Rondeau
Communication
Joana Idieder

Publics et action culturelle
Stéphanie Airaud

Centre de documentation
Céline Latil

Éditions
Julie David

Avec le soutien de la Direction
régionale des affaires
culturelles d'Île-de-France -
Ministère de la Culture et de la
Communication



© MAC/VAL, 2013
ISBN: 978-2-916324-75-3
Dépôt légal: décembre 2013
Tous droits réservés. Toute reproduction, même
partielle, de cet ouvrage est interdite sans
l'autorisation préalable de l'éditeur, des auteurs
ou de l'artiste.