



JEU

DE



PAUMIE

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Thomas Demand

Le bégaiement de l'histoire
14.02 - 28.05. 2023

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Julia Prado Garcia

Chargée des groupes et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes et scolaires
Partenariats scolaires et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Boucharlat

Conférencière et formatrice
claireboucharlat@jeudepaume.org

Marguerite Demoète

Conférencière et formatrice
margueritedemoete@jeudepaume.org

Audrey Grollier

Assistante / chargée d'activités éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

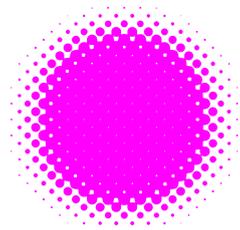
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation de l'exposition	8
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	12
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	15
	Introduction	17
	Représentations et événements	18
	Récits et fictions	22
	Maquettes et modèles	27
	Orientations bibliographiques thématiques	32
C	PISTES DE TRAVAIL	35
	« Histoires inquiétantes » et mémoire	36
	Sphère médiatique et circulation des images	38
	Un « monde de papier »	41
	Constructions et installations	43





1. Daily
#32
2017

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

**mardi 14 février 2023,
18h30 - 20h**

visite de l'exposition
« Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire »
- réservée aux enseignants partenaires

**mardi 7 mars 2023,
18h30 - 20h**

visite de l'exposition
« Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire »
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-td/>

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.
- tarifs :

Visites conférences

Pour une classe : 90 €,
tarif réduit 45 €*

Visites libres

Pour une classe : 90 €,
tarif réduit 45 €*

* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville
- durée : 1h30
- sur réservation :
au 01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2022-2023 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants :
<https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ Dernier(s) mardi(s) du mois mardis 28 février, 28 mars et 25 avril 2023, de 11 h à 21 h

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans et visites contées...

<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 19h - 20h30

- programme et dates :
<https://jeudepaume.org/evenement/les-cours-2022-2023/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

**mardi 7 mars 2023,
14 h - 16 h**

visite de l'exposition
« Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire »
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-relais-du-champ-social/>

→ Visites conférences ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteur individuel ou en groupe.
- sur réservation :
01 47 03 12 41
actionsociale@jeudepaume.org



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » :
www.jeudepaume.org.



2

- 2. *Archiv / Archive*
1995
- 3. *Tribute*
2011

Les titres des œuvres
correspondent strictement
à ceux attribués par l'artiste.

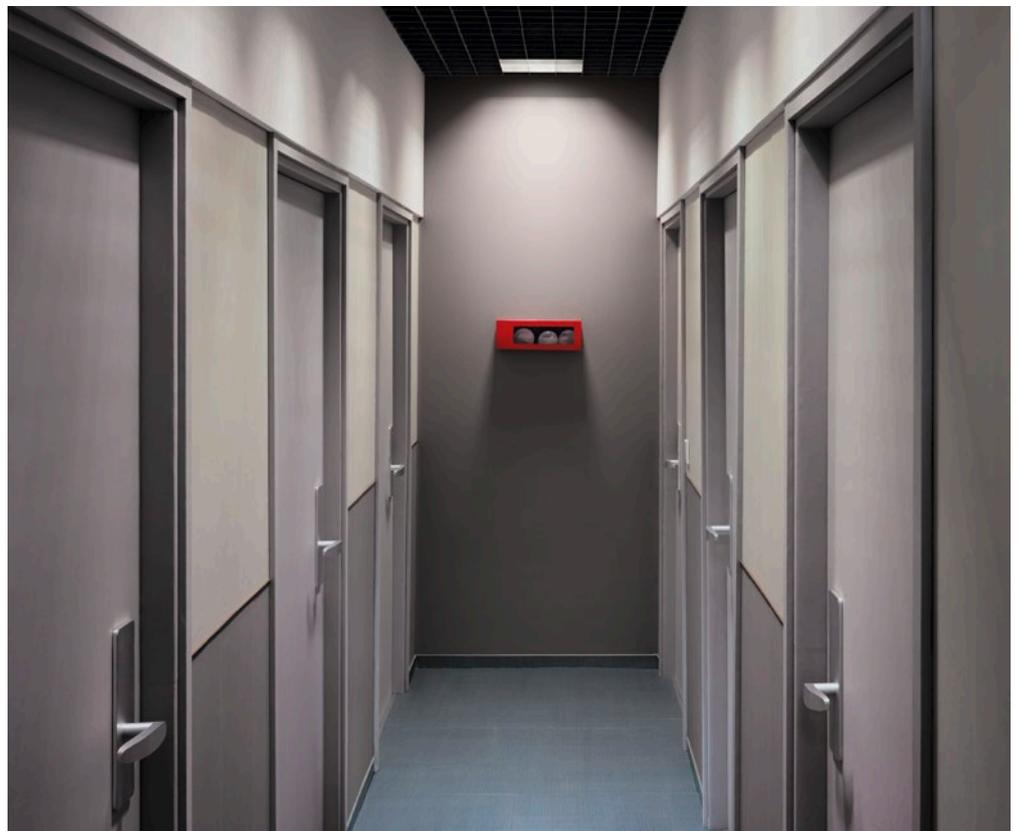


3

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Une exposition est un format différent d'une œuvre, c'est aussi un environnement et je pense qu'il faut le prendre en considération afin de faire de la visite un souvenir spécifique, ou au moins aider à ce qu'elle le devienne. Je profite des possibilités de sortir du cadre. Cette réponse ne convient pas toujours à la situation, et je le fais rarement dans des galeries ou des foires. Dans un tel contexte, l'œuvre en soi est une entité, elle est un objet flottant. Mais dans les institutions, j'aime que l'exposition parvienne au visiteur comme une idée de plus grande échelle que l'image individuelle que je montre à l'intérieur de l'exposition. »

« Thomas Demand / Sortir du cadre », entretien avec Mathilde Roman, *Habiter l'exposition. L'exposition et la scénographie*, Paris, Manuella Éditions, 2020, p. 166.



4. *Refuge IV*
2021

Présentation de l'exposition

Que voyons-nous vraiment lorsque nous regardons les photographies de Thomas Demand? L'artiste, né en 1964 à Munich, a passé la majeure partie des trois dernières décennies à explorer les imbrications de l'histoire, des images et des formes architecturales. Dans ses objets photographiques grand format, l'histoire se présente comme un fac-similé, aussi banal que perturbant, d'épisodes médiatiques que l'on ne reconnaît jamais tout à fait. Bien que ses images paraissent calquer le monde réel, on constate, en les examinant de plus près, qu'elles n'en sont qu'une fragile copie. Il s'agit en réalité de prises de vue de sculptures éphémères en papier et carton fabriquées par l'artiste dans le but, précisément, de les photographier. La clé de l'œuvre de Thomas Demand se loge dans la boucle de rétroaction formée par les histoires effectives qui nous entourent, les documents photographiques empruntés aux médias et leur recreation sculpturale, inquiétantes versions paraphotographiques qui sont ensuite remises en circulation dans notre monde.

Avant d'obtenir un Master of Fine Arts au Goldsmiths College de Londres en 1992, Thomas Demand étudie à la Kunstakademie de Düsseldorf auprès du sculpteur Fritz Schwegler qui l'encourage à étudier les possibilités expressives des maquettes. Si, au départ, la photographie lui sert à documenter ses reconstitutions papier d'objets du quotidien, il opte bientôt pour la démarche inverse en réalisant des constructions destinées exclusivement à être photographiées, démarche qui deviendra le socle de toute sa pratique artistique. Après avoir choisi ses images sources, il utilise du papier et du carton de couleur pour restituer méticuleusement des espaces existants, en trois dimensions et à taille réelle. Il photographie ensuite ses maquettes avant de les détruire, n'en laissant subsister que le double spectral et photographique. Le bégaiement de l'histoire réside dans cet étrange écart entre le monde que nous habitons et celui que l'artiste recrée dans son atelier.

En quatre grands volets, l'exposition « Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire » couvre l'ensemble de la carrière de l'artiste. Il y a tout d'abord les « histoires inquiétantes », photographies de grandes dimensions de scènes anonymes, dont la banalité apparente dissimule l'importance historique. *The Dailies*, de plus petit format, explorent les mystères de la vie quotidienne à partir d'images photographiées par Demand avec son téléphone. Sa fascination pour les formes architecturales transparaît dans les *Model Studies* qui documentent les maquettes en papier créées par des architectes ou les patrons de grands couturiers, ainsi que dans ses papiers peints qu'il utilise pour doter sa pratique de la photographie et de la sculpture d'une dimension spatiale. Enfin, le rapport de l'artiste à l'image en mouvement est considéré à travers ses incursions dans le film d'animation image par image, ici illustrées par l'œuvre *Pacific Sun*. Le projet de l'exposition fait intégralement partie de la relation conceptuelle que Demand entretient avec la production artistique : en faisant un usage architectural des papiers peints et des structures temporaires, il crée à l'intention des spectateurs un environnement immersif fondé sur la collision du monde et des images.

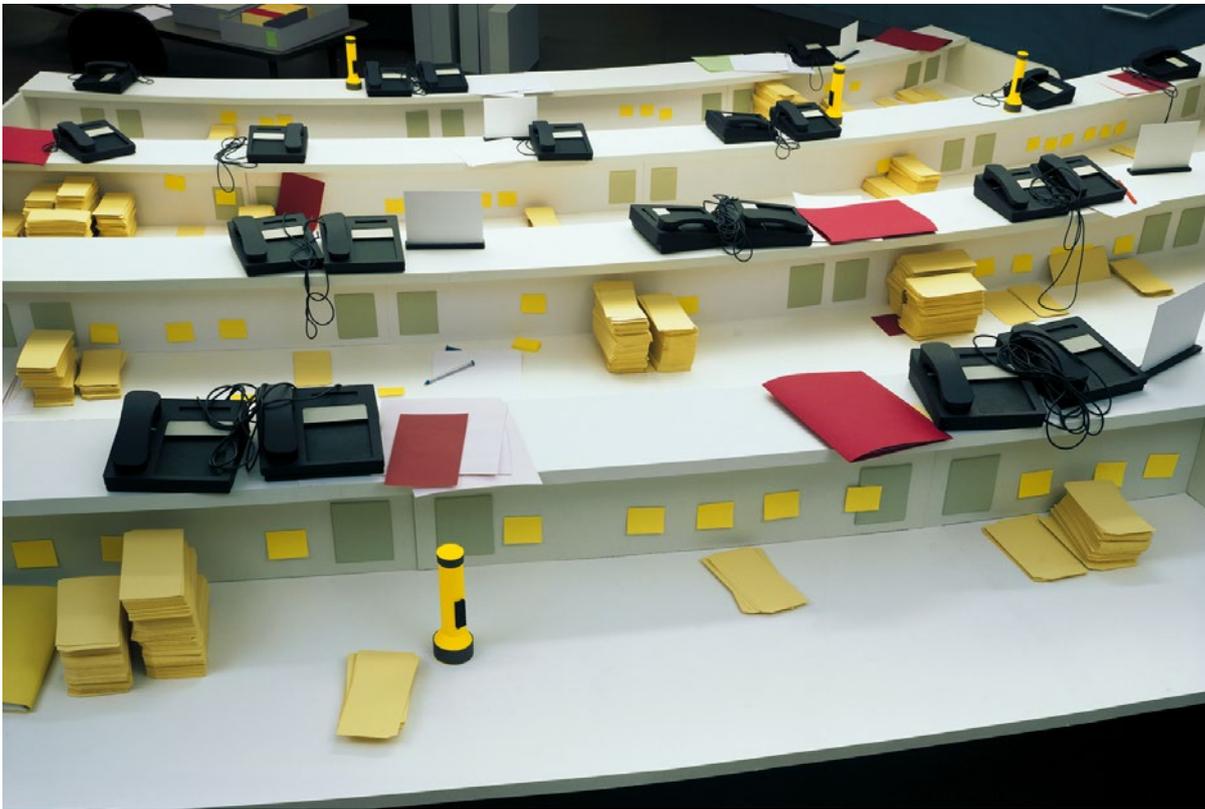
Commissaire : Douglas Fogle



5. *Folders*
2017



6. Podium
2000



7. *Poll*
2001

1

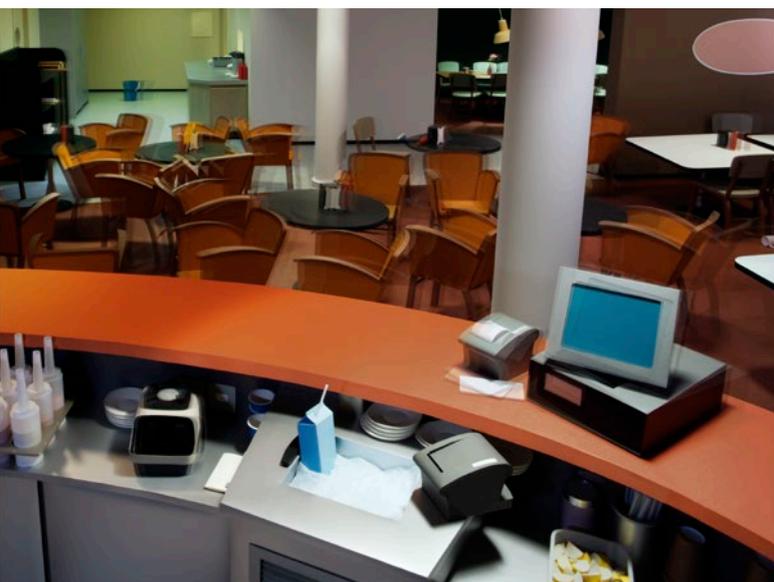
Histoires inquiétantes

Pour Thomas Demand, le « bégaiement de l'histoire » réside dans l'écart entre les images qui nous entourent, les maquettes en papier à taille réelle au moyen desquelles il reconstitue les espaces montrés par ces images, les prises de vue de ces maquettes, la destruction ultérieure de ces dernières, et les formes paraphotographiques qui les remettent en circulation dans le monde. Les photographies de grandes dimensions regroupées sous la catégorie des « histoires inquiétantes » figurent des scènes qui se sont déroulées au ^{xx}e siècle en marge d'événements ou de moments historiques : la passerelle aéroportuaire empruntée par le pape Jean-Paul II lorsqu'il se rendit à Berlin après la réunification de l'Allemagne (*Gangway*, 2001) ; la salle de bains où l'on retrouva, en 1987, le corps du ministre-président d'un Land allemand, Uwe Barschel, décédé dans des circonstances suspectes (*Badezimmer / Bathroom*, 1997) ; ou encore le bureau de vote où furent recomptés les bulletins lors de la très contestée élection présidentielle américaine de 2000 (*Poll*, 2001). Plusieurs œuvres se confrontent aux images associées au régime nazi et à d'autres traumatismes de l'histoire allemande : c'est le cas d'*Archive* (1995), qui représente les monumentales archives de la réalisatrice Leni Riefenstahl, et de *Büro / Office* (1995), où l'on voit le bureau de la police secrète de l'ex-Allemagne de l'Est après sa mise à sac. Plus proches de nous, les cinq clichés composant la série *Refuge* (2021) décrivent la chambre blafarde, stéréotypée et angoissante qu'aurait occupée le lanceur d'alerte américain Edward Snowden après avoir fui en Russie. Prises ensemble, ces photographies soulignent la banalité de l'état d'urgence dans le monde contemporain de la surveillance technologique.

2

Les mystères de la vie quotidienne

En 2008, Demand a opéré un déplacement radical dans sa pratique, en passant du monumental à l'intime et au quotidien. Rétrospectivement, on peut considérer qu'il a ainsi, de façon presque inéluctable, bouclé la boucle. Pour la série *The Dailies*, l'artiste s'est mis à fabriquer des maquettes en papier reproduisant des photographies prises avec son téléphone lors de promenades dans son quartier ou au cours de ses voyages. Ces œuvres de taille réduite, imprimées avec le procédé Dye Transfer bientôt voué à disparaître, sont encadrées comme des photographies traditionnelles et représentent des scènes ordinaires, parfois teintées d'un comique absurde, comme nous en connaissons tous quotidiennement sans y prêter attention – chewing-gum collé sur une bouche d'aération, gobelet en plastique planté dans une clôture grillagée, pot de glace au yaourt accompagné de sa cuillère en plastique rose, linge derrière le hublot d'une machine à laver, laisse de chien attachée à un lampadaire, l'animal tenu captif se trouvant hors champ. À l'opposé des grandes œuvres historiques de Thomas Demand par la modestie de leur échelle et de leurs sujets, les *Dailies* mettent l'accent sur l'intimité et sur l'attention portée aux instants imprévus, souvent négligés, de grâce, d'étonnement ou d'hilarité qui peuplent nos vies. Chaque photographie de cette série semble être le début d'une histoire qui reste à écrire. Toutes sont à la fois un témoignage autobiographique des faits et gestes de l'artiste et une exaltation de la puissance narrative des situations et des événements courants. Lorsque l'histoire bégaié, les *Dailies* viennent combler les manques.



3

La pulsion architectonique

À propos de sa pratique, Thomas Demand déclare: « Je crois qu'il s'agit essentiellement de transformer le monde en maquette, de le refaire en lui ôtant sa part anecdotique, c'est alors qu'il devient allégorie et le projet métaphore. La fabrication de maquettes est une technique culturelle – sans elle, nous serions aveugles. » C'est peut-être pour cette raison que, s'écartant de la reconstitution sculpturale d'images du monde déjà existantes, il a choisi, lors de sa résidence au Getty Research Institute de Los Angeles en 2011, de s'intéresser directement aux travaux préparatoires créés en papier par les architectes et les grands couturiers. Qu'elles présentent des vues fragmentées des maquettes frêles et étonnamment provisoires conçues par l'architecte John Lautner, et par l'agence contemporaine d'architecture SANAA, ou qu'elles nous montrent la radicalité des patrons dessinés par le styliste Azzedine Alaïa, les *Model Studies* révèlent que le monde qui nous entoure repose sur du papier.

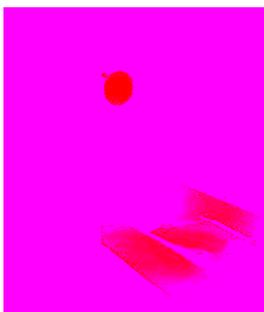
4

Des images en mouvement

L'exposition s'intéresse enfin au rapport de Thomas Demand à l'image en mouvement à travers son exploration du film d'animation. On retrouve l'esprit absurde de la comédie burlesque dans *Pacific Sun* (2012), épopée animée présentée dans une salle aménagée à la manière d'un cinéma par l'artiste lui-même. Pour ce film, ce dernier a reconstitué deux minutes d'images enregistrées par la caméra de surveillance d'un navire de croisière, le *Pacific Sun*, au moment où, pris dans une tempête tropicale au large des côtes néozélandaises, il était battu par des vagues gigantesques. Demand, qui a effacé l'équipage et les passagers, a passé des mois à reproduire le va-et-vient désordonné des tables, des chaises, des meubles de rangement, des assiettes en papier, d'un écran d'ordinateur et, élément particulièrement drôle, d'une simple plante en pot. Le comble de l'absurde réside ici dans le fait que l'artiste se soit assigné la tâche insupportablement fastidieuse de recréer quelques instants de pur chaos, au cours desquels la nature a triomphé, contre toute attente, de l'ingénierie du bateau. Avec cette restitution de la perturbation quasi brechtienne du rêve de bonheur que suscite une croisière chez les classes moyennes, l'artiste se fait chorégraphe du monde qui nous entoure, en élaborant un ballet aléatoire de papier à partir des allées et venues d'objets inertes, absolument banals, qui peuplent silencieusement nos existences.



Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).



Thomas Demand.
Le bégaiement de l'histoire

Textes de Douglas Fogle,
Margaret Iversen,
Maylis de Kerangal
et Ali Smith
Postface de Todd Brandow
Éditions française (55 €)
et anglaise
MACK/Jeu de Paume
192 pages

Catalogue de l'exposition et ouvrages

- FOGLE, Douglas, IVERSEN, Margaret, DE KERANGAL, Maylis et SMITH, Ali, postface de BRANDOW, Todd, *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, catalogue d'exposition, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023.
- DEMAND, Thomas et LERNER, Ben, *Blossom*, Londres, MACK, 2015.
- DEMAND, Thomas et LLOSA, Mario Vargas (dir.), *Mundo de Papel*, catalogue d'exposition, Santander, Fundación Botín/Londres, MACK, 2022.
- CARUSO, Adam, CASCIATO, Maristella, DEMAND, Thomas, DULIÈRE, Aude-Line, PUGH, Emily, VAN GODTSENHOVEN, Karen et VERHACK, Valerie (dir.), *House of Card*, catalogue d'exposition, Louvain, M Leuven/Londres, MACK, 2020.
- LANGE, Christy (dir.), *Thomas Demand: The Complete Papers*, Londres, MACK, 2018.
- DEMAND, Thomas et KITTELMANN, Udo (dir.), GODFREY, Mark, et STRAUSS, Botho, *Nationalgalerie*, catalogue d'exposition, Berlin, Neue Nationalgalerie/Göttingen, Steidl/Londres, MACK, 2009.
- DEMAND, Thomas, et MARCOCI, Roxana (dir.), *Thomas Demand*, catalogue d'exposition, New York, MoMA - Museum of Modern Art, 2005 (en ligne : https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_116_300173025.pdf?ga=2.104876483.1723829639.1673951132-25677015.1669721422).
- DEMAND, Thomas, BONAMI, Francesco, DURAND, Régis, et QUINTIN, Francois, *Thomas Demand*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Arles, Actes Sud/Londres, Thames & Hudson, 2000.
- FRIED, Michael, « Thomas Demand et les allégories de l'intention ; l'«exclusion» selon Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto et Thomas Struth », in *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2008, p. 261-302.
- DURAND, Régis, « Thomas Demand », in *Essais sur l'expérience photographique. 2, Disparités*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les essais », 2002, p. 89-108.

Entretiens et articles

→ « Thomas Demand, le photographe qui interroge la vérité des images à l'ère des fake news », interview par Heinz-Peter Schwerfel, *Numéro art*, 21 décembre 2021 (en ligne : <https://www.numero.com/fr/numero-art/thomas-demand-centro-botin-santander>).

→ Entretien accordé à l'occasion de l'exposition « Thomas Demand » présentée au musée M de Louvain du 9 octobre 2020 au 18 avril 2022 (en ligne : <https://www.mleuven.be/fr/encore-plus-de-m/la-grande-exposition-de-lautomne-au-m-thomas-demand>).

→ « Thomas Demand », entretien réalisé par Nicolas Giraud, *Infra-Mince*, n° 11 : *Après l'archive*, 2018, p. 57-67.

→ « Thomas Demand. Sortir du cadre », entretien avec Mathilde Roman, *Habiter l'exposition. L'exposition et la scénographie*, Paris, Manuella Éditions, 2020, p. 165-173.

→ CORTIS & SONDEREGGER, *Making of "Büro" (by Thomas Demand, 1995)*, 2020, « L'image comme construction. Refaire une photographie avec Cortis & Sonderegger », PALM, le magazine du Jeu de Paume (<https://jeudepaume.org/tuto-1-cortis-et-sonderegger/>).

→ DURAND, Régis, « Thomas Demand. Un monde de papier », *Artpress*, n° 221, 1997, p. 40-45.

→ GRIZARD, Thierry, « Thomas Demand. De l'architecture des images », *Artefields*, 25 mars 2018 (en ligne : <https://www.artefields.net/thomas-demand-photography-and-models/>).

→ GROSS, Béatrice, « Mémoire de papier et construction du réel. Entretien avec Thomas Demand », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 104, été 2008, p. 52-67.

→ JOLY, Patrice, « Thomas Demand », *O2*, n° 95, hiver 2020-2021 (en ligne : http://www.zerodeux.fr/wp-content/uploads/2021/08/RevueO2_95-Web.pdf).

→ KOTKOWSKA, Ela, « Thomas Demand : les marges de l'histoire », *Blind*, 7 juin 2019 (en ligne : <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/thomas-demand-les-marges-de-lhistoire/>).

→ VERGNES, Jean-Charles, « Thomas Demand », FRAC Auvergne (en ligne : <https://www.frac-auvergne.fr/artiste/demand/>).

Commentaires d'œuvres de Thomas Demand par Douglas Fogle, commissaire de l'exposition :

→ <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-thomas-demand/>

Site de l'artiste

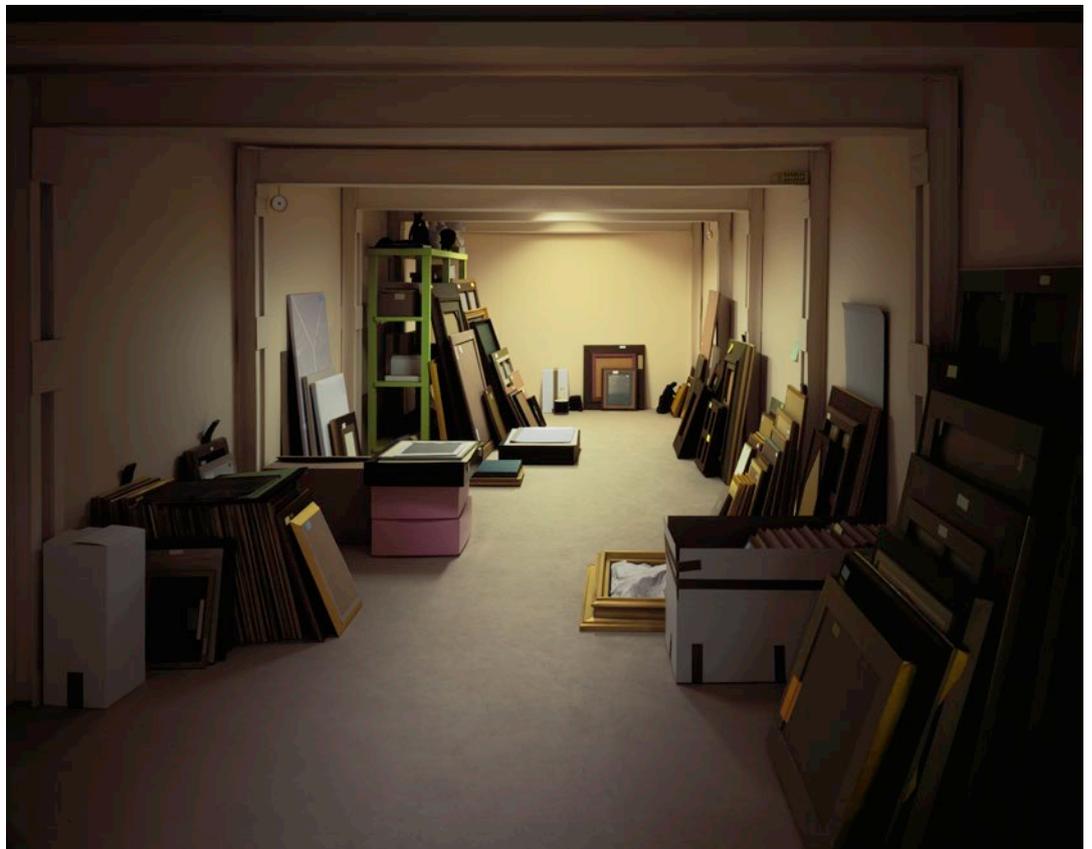
→ <https://thomasdemand.net>



10

10. Büro / Office
1995

11. Vault
2012



11

B APPROFONDIR L'EXPOSITION



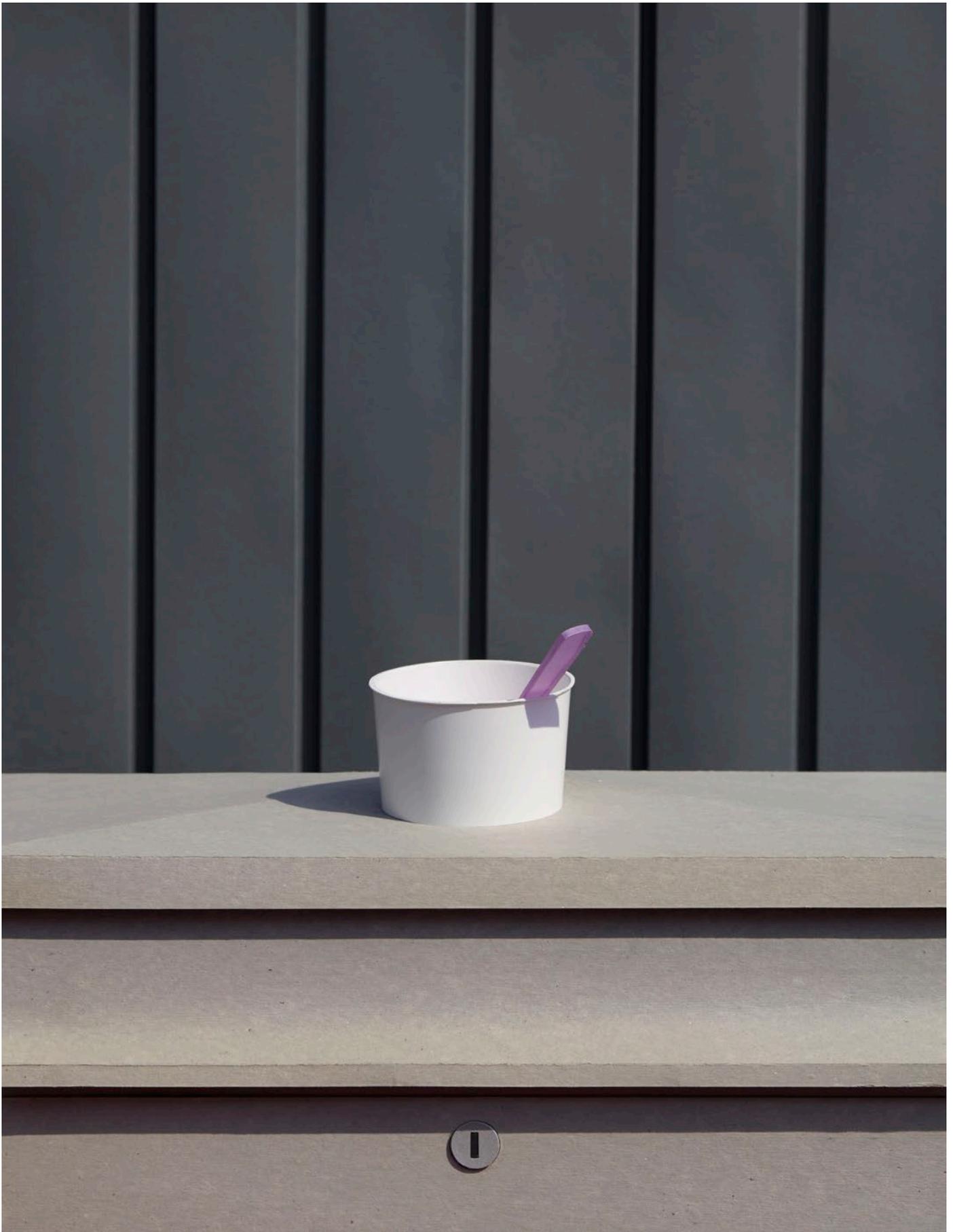
12. *Pond*
2020

En regard de l'exposition « Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Représentations et événements
- 2 Récits et fictions
- 3 Maquettes et modèles

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 32-33) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.



13. *Daily #22*
2014

Introduction

« Le bégaiement de l'histoire est le territoire que Thomas Demand a passé la majeure partie des trois dernières décennies à explorer, à traverser et à creuser. [...] Dans ses objets photographiques grand format, l'histoire se présente comme un fac-similé, aussi banal que perturbant, d'épisodes que l'on croit pouvoir identifier sans toutefois jamais y parvenir. Une pièce où s'est produite une explosion, un ordinateur posé sur un bureau dans un misérable espace de travail, un mur d'étagères entièrement remplies de cartons plats : ces images apparemment dénuées de présence humaine comptent parmi les premières que Demand a créées. Elles sont lourdes d'un paradoxe constitutif. L'inquiétante étrangeté s'y manifeste de diverses façons. Leur contemplation suscite le malaise, parce que les références quant à leur source - photographies de la pièce où Adolf Hitler a échappé de justesse à un assassinat (*Room*, 1994), du simple bureau avec ordinateur dans la chambre d'étudiant que Bill Gates occupait à Harvard (*Corner*, 1996), archives filmiques de la réalisatrice Leni Riefenstahl (*Archive*, 1995) - sont dissimulées à notre regard. Ces objets flottant sur le mur, accrochés sans cadre dans un caisson de Plexiglas, entretiennent un rapport à l'histoire sans ancrage, la représentant de façon monumentale tout en la rendant paradoxalement muette. Toutefois, plus on contemple ces œuvres, et plus on constate que le malaise nous envahit à un autre niveau : quelque chose cloche. »

Douglas Fogle, « Le bégaiement de l'histoire », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 20.

« En photographie, à cause du temps très court qui est nécessaire pour exposer une image, on pense toujours que l'ensemble du processus est rapide. Du coup, le contraste entre le médium qui est extrêmement rapide et l'idée que l'on se fait du temps de construction de la maquette produit une certaine tension.

Il y a plusieurs notions du temps encapsulées dans mes photographies. Il y a d'abord le temps de la situation que je photographie, où j'essaie de donner l'impression que quelqu'un vient juste de sortir de la pièce. Mais le sentiment de familiarité vient souvent d'un souvenir plus ancien que le moment où l'on regarde l'image. Et il y a l'aspect intemporel des objets que je photographie, accentué par le fait qu'ils n'ont aucune trace d'usure et qu'ils ne portent aucune inscription. Enfin, en regardant avec attention, on réalise la fragilité de l'objet photographié et qui n'a été construit que pour la photographie que vous êtes en train de regarder. »

« Thomas Demand », entretien réalisé par Nicolas Giraud, *Infra-Mince*, n° 11 : *Après l'archive*, 2018, p. 59-60.

« C'est donc une véritable boucle de la représentation qui est ainsi bouclée, d'une manière aussi discrète qu'efficace : au départ, une première représentation, à valeur d'archive, chargée d'une mémoire ou d'une mythologie collective forte ; une reconstitution en grandeur nature, mais sous la forme d'un simulacre éphémère et dérisoire (le décor en carton) ; une photographie de ce décor qui le restitue à l'état d'image ; enfin, une mise en espace de l'image, qui la restitue, partiellement et de manière ambiguë, au monde tridimensionnel. Je dis "ambiguë", car là aussi Thomas Demand refuse tout effet massif d'illusion. Jamais en effet l'œuvre achevée ne se propose comme sculpture, même si elle a une présence dans l'espace qui va au-delà de la simple bidimensionalité photographique. De la même manière, l'illusion parfaite que pourrait donner un traitement numérique de l'image est refusée au profit d'une *facture* discrète mais visible. C'est en cela qu'on pourrait dire que ce travail est plus proche de la peinture, une peinture qui interrogerait, à contretemps et à l'aide d'outils nouveaux, la relation entre la chose représentée et sa représentation (picturale). Car le décor construit ne joue pas vraiment le rôle de "modèle" dont la photographie donnerait une représentation "picturale" selon les moyens qui lui sont propres. En fait, on sait que Thomas Demand construit le décor en fonction de l'appareil photographique et de ce que celui-ci va pouvoir en restituer. C'est l'appareil (sa position, son champ, son cadre) qui détermine la mise en place d'un simulacre qui est triplement tel, puisque non seulement il "double" un objet qui n'existait déjà que par la photographie, mais qu'il n'existe même que *pour* la photographie qui va maintenant en être faite. On voit donc que dès que l'on tente d'"ouvrir" cette œuvre, pour laisser en jouer le maximum de possibilités de sens, on touche à une chaîne de questions sans fin autour de la représentation dans l'art d'aujourd'hui [...]. »

Régis Durand, « Thomas Demand. Un monde de papier », *Artpress*, n° 221, 1997, p. 90-91.

« On doit s'interroger sur la nécessité de connaître ce qui préside à la création des œuvres de Demand. Suffit-il de les lire à travers le seul filtre des événements ou des personnages historiques? Ou ces informations ne nous donnent-elles accès qu'à un niveau élémentaire de connaissance tout en effaçant d'autres lectures possibles? A-t-on besoin de savoir que *Podium* (2000) documente le lieu où, en 1989, Slobodan Milošević a prononcé un discours incendiaire pour commémorer le 600^e anniversaire de la bataille du Kosovo – prise de position nationaliste serbe préfigurant les horreurs et le nettoyage ethnique dans les Balkans? Le pupitre, avec ses signes de présence humaine – micros et verre d'eau –, est comme écrasé par les éléments graphiques quasi fascistes qui le surplombent. Voilà qui dit à peu près tout, et peut-être est-ce simplement la clé de lecture de cette image. La reproduction des millésimes "1389" et "1989" au-dessus de la tribune avait, dans ce contexte historique, une connotation idéologique surdéterminée dont on sait la tragédie humaine qui en découlerait dix ans plus tard. De manière significative, c'est l'une des rares fois où Demand livre des indices graphiques sur les origines et le sens de son œuvre. De la même manière, on pourrait se demander s'il importe de savoir que *Poll* (2001) s'appuie sur l'image d'un ensemble de bureaux situés dans un centre sécurisé de Floride où eut lieu, à l'issue de l'élection présidentielle américaine de 2000 qui avait opposé Al Gore à George W. Bush, l'opération de recomptage des bulletins de vote. [...] Ces éléments d'histoire éclairent certes le discours narratif qui sous-tend les sources de Demand, mais, dans cette recreation délibérément provisoire, l'archive fait un bond dans le temps, la photo devient légèrement floue et la pellicule est éjectée du boîtier. Si de nombreux fantômes hantent ces œuvres, quelques-uns seulement sont ceux des personnes qui occupaient jadis les espaces représentés, les vies qui seraient effacées à cause de ces événements, les histoires que leurs images sources racontaient au départ. À la vérité, les décalages propres à ces constructions de papier, reproductions légèrement imparfaites des images d'un monde qui a cessé d'exister et s'est perdu dans le temps, permettent à d'autres éléments, à d'autres histoires, de s'infiltrer subrepticement pour en habiter les recoins et se cacher sous les tables. C'est là que naît le malaise de l'inquiétante étrangeté : dans la recreation matérielle d'une réalité passée qui semble aussi familière que résolument étrange. C'est dans ces décalages – métaphoriques autant que sculpturaux – que les œuvres de Demand se mettent à parler leur propre langage, et que les fragiles esquisses de l'histoire tombent dans une série d'énonciations saccadées qui portent non sur les événements représentés, mais sur la précaire construction de l'histoire elle-même, qu'il s'agisse de la réimagination d'un passé racial nationaliste n'ayant jamais existé ou de l'échec d'un groupe de juristes unis par la même idéologie à défendre la démocratie. »

Douglas Fogle, « Le bégaiement de l'histoire », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 25-26.

« D'un côté, il s'agira de décrire la transformation de l'idée de photographie en histoire(s) : comment les pratiques de l'image, du XIX^e au XX^e siècle, dépassent le discours normatif sur les images naturelles et exactes en lui substituant une constellation de récits aux contenus très divers, en relation diffuse avec la croissance sans limites d'"archives" photographiques dont les "documents", souvent dépourvus de visée originale précise, s'emplissent au fil du temps de signes du passé. De l'autre,

dans une visée à la fois épistémologique et sociologique, on tentera de suivre les contradictions de ce que Pierre Nora a appelé un "rapprochement essentiel" entre photographes et historiens. Si, comme le notait Siegfried Kracauer en 1927, il existe une coïncidence entre l'avènement de la photographie et l'élan de l'historicisme – le projet de raconter les choses "telles qu'elles se sont passées", selon la formule associée à Leopold [von] Ranke –, cette coïncidence n'a nullement résulté en pratique dans une collaboration harmonieuse et régulière entre histoire(s) et photographie(s). Les images et les histoires de photographies ont aussi souvent joué contre l'histoire que pour elle; elles en ont fait la critique plus souvent que la fabrique; elles ont nourri des histoires parallèles, ou ce que j'appellerai des contre-histoires, autant que des histoires; elles ont été ignorées par l'histoire savante aussi massivement qu'elles étaient exploitées par l'histoire populaire. Alors que certains des plus grands historiens de l'art du XX^e siècle, d'Erwin Panofsky à Carlo Ginzburg et Francis Haskell, ont interrogé en profondeur les conditions sous lesquelles les images de l'art représentent l'histoire, alors que d'André Bazin à Marc Ferro les historiens du cinéma, notamment français, ont eux aussi fait ce travail et que Hayden White a inventé le terme *historiophoty* pour débattre des mérites du film historique par opposition au récit verbal, les historiens se sont longtemps détournés des images photographiques, et d'autant plus que ces images pénétraient l'histoire populaire. Si cette situation évolue depuis une vingtaine d'années, si l'on peut dire aujourd'hui que "l'image, en tant qu'outil de compréhension de l'histoire, a gagné en légitimité", c'est notamment parce que, comme l'avait vu Kracauer, le questionnement sur ce que "vaut" une image photographique en tant que source pour l'histoire rejoint le questionnement plus général sur ce qu'est une source en histoire – sur ce qu'est l'histoire. »

François Brunet, *La Photographie. Histoire et contre-histoire*, Paris, PUF, 2017, p. 13-14.

« Avant tout, il faut garder en tête que l'image n'est pas la chose réelle. C'est une chose souvent négligée dans l'art politique où l'on confond une déclaration politique avec l'image d'une déclaration politique. Si je produis une image sur le 11 septembre, je ne dis rien du 11 septembre. Selon l'image que je réalise, je peux seulement avoir un point de vue artistique à propos du 11 septembre, quelque chose qui sera d'abord et avant tout de l'art. Pourtant, nous avons tendance à confondre les deux, ce qui est amusant parce que c'est une erreur que l'on ne fait pas devant une peinture. Mais avec la photographie et avec ce qui est lié à l'histoire, il y a souvent confusion entre la réalité et sa représentation.

Ce que l'art peut faire est très limité et je ne pense pas qu'il puisse jouer un rôle politique. L'artiste peut prendre une position politique, mais ni plus ni moins que le conducteur du bus ou que qui que ce soit d'autre. L'art lui-même ne peut que nous donner des images, des modèles pour lire ce qui nous entoure. Pour paraphraser Magritte, une peinture ne peut pas représenter une pensée, elle peut seulement nous montrer ce qui est nécessaire à la pensée. Donc cette distinction entre mon travail et l'incident ou l'événement historique auquel il fait référence a à voir avec la différence très nette entre les deux, avec la distinction entre l'événement, l'image de l'événement et l'image qui en est tirée. »

« Thomas Demand », entretien réalisé par Nicolas Giraud, *Infra-Mince*, n° 11 : *Après l'archive*, 2018, p. 57.

« Représentation et événement. Deux mots, deux notions, un couple en apparence indissociable. Comment, en effet, imaginer l'un sans l'autre? Quel fait pourrait aujourd'hui connaître un impact tel qu'il se signale comme événement sans avoir partie liée avec le visible? Sauf à acquiescer à la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine



14. Studio
1997

est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. Toute la difficulté consiste dès lors à comprendre ce composite qui est le cœur de notre relation à l'histoire, car aucune symétrie ne gouverne la relation de l'image à l'événement. L'événement n'est jamais le "contenu" de l'image, celle-ci n'est pas plus son "contenant", leur relation est dialectique, soit contradictoire et réciproque. Deux dogmes tendraient pourtant à les séparer par l'ordre hiérarchique. Le premier consiste à établir la primauté des faits et de leur fécondité historique, ne donnant à l'image que le rôle d'un véhicule, d'un diffuseur ; le second renverse la proposition, assignant à l'événement le statut de pur fait de langage et donnant la primauté à la représentation, reléguant le fait brut dans l'obscurité de l'expérience éteinte. On reconnaîtra ici la position d'une histoire positiviste et celle d'une position gouvernée par les sciences du langage : le fétichisme de l'expérience vécue contre l'orthodoxie du discours, en quelque sorte. Cette dualité est toutefois le fruit d'une même idée, centrale dans l'histoire de la modernité - mais idée n'est pas le mot, sentiment peut-être alors - ancrée dans le profond du ressenti de l'histoire et de la désillusion face au progrès : la faillite de l'expérience. Ce sentiment éprouvé et réfléchi à l'époque du développement de l'image moderne, depuis plus d'un siècle donc, aura conduit au nihilisme : puisque l'expérience ne nous apprend plus rien, la représentation est la seule façon d'entretenir une relation au monde. Mais, à vrai dire, la critique de la modernité s'est échinée à déconstruire cette relation médiatisée - la figure de Susan Sontag s'impose ici - pour tenter d'y retrouver une forme d'expérience, comme tapie sous l'épaisseur de l'aliénation. Les partisans de la "déréalisation" du monde, assis sur les bases de la philosophie analytique, font ainsi place à d'autres esprits conscients que nous vivons bien au milieu des représentations mais qu'elles ne liquident en rien le réel dont elles rendent compte. Si le sentiment d'une faillite de l'expérience a été le grand laboratoire du dévoilement des illusions modernes, désormais, sur le plan de la compréhension des rapports entre image et histoire, nous sommes de ceux qui tentent

de rétablir une dialectique entre l'expérience et la représentation, et affirment que l'événement se définit avant tout autre chose comme un *rapport*. Ce qui advient n'est rendu sensible que dans sa formalisation. Une bataille, un attentat, une révolution, un exploit, toutes ces actions ont leur terrain d'énoncés, les variations se multiplient à chaque fois sur un même thème, mais il y a un ordre de réception des faits qui les traduit, les articule. Ou, pour le dire autrement, l'indécidable de la surprise a partie liée avec l'acte réfléchi de sa représentation. C'est là un des premiers aperçus de la dialectique de l'événement : comment convenir, à la fois, du caractère indécidable de l'événement (ce qui surgit sans prévenir) et du caractère construit de ce qui le manifeste en tant que tel (image médiatique)? »

Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 15-16.

« L'imagerie incessante (télévision, vidéo, cinéma) constitue notre environnement, mais dès lors que la question du souvenir se pose, la photographie est plus incisive. La mémoire procède par l'arrêt sur image ; son unité de base est l'image isolée. En cette ère d'information saturée, la photographie représente un moyen rapide d'appréhender un objet ainsi qu'une forme compacte de mémorisation. La photographie est comparable à une citation, à une maxime ou à un proverbe. Chacun d'entre nous dispose, dans son stock mental, de centaines de photographies dont le souvenir peut être instantanément rappelé. Qu'on mentionne seulement la photographie la plus célèbre de la guerre civile espagnole - celle du soldat républicain "touché" simultanément par l'appareil de Robert Capa et par une balle ennemie - et quiconque ou presque a entendu parler de cette guerre pourra se figurer l'image granuleuse, en noir et blanc, d'un homme vêtu d'une chemise blanche aux manches retroussées tombant à la renverse sur un monticule, le bras droit projeté en arrière tandis que son fusil lui échappe ; un homme saisi au moment où il va s'écrouler, mort, sur sa propre ombre.



15. Ruine /
Ruin
2017

C'est une image-choc, et là est sa pertinence. Incorporées au journalisme, les images étaient censées capter l'attention, faire tressaillir, surprendre. Le vieux slogan publicitaire du magazine *Paris-Match*, fondé en 1949, le disait bien : "Le poids des mots, le choc des photos". La chasse aux images spectaculaires (qualificatif souvent employé) dynamise l'entreprise photographique et participe de la normalité d'une culture qui a fait du choc un des grands stimuli de la consommation autant qu'une source de valeur. "La beauté sera convulsive ou ne sera pas", proclamait André Breton. Cet idéal esthétique, l'écrivain le qualifiait de "surréaliste", mais dans une culture radicalement réorganisée par le pouvoir des valeurs mercantiles, demander aux images d'être bouleversantes, tonitruantes, de forcer le regard, relève d'un réalisme élémentaire et d'un solide sens des affaires. Quelle autre façon d'attirer l'attention sur son produit ou sur son art ? Quelle autre façon d'ébranler dans un monde où l'exposition à l'image est constante, et constante la surexposition à une poignée d'images vues et revues ? L'image-choc et l'image-cliché sont deux aspects de la même présence. »

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 30-31.

« Il est éclairant de replacer le travail de Demand dans le contexte de l'essor des technologies numériques. Cela explique, de façon très évidente, pourquoi l'artiste s'approprie des images qui circulent à grande échelle dans les médias et sur les plateformes numériques, et pourquoi il reconstitue ensuite les lieux qu'elles montrent dans des maquettes de papier. De plus, des documents de papier ont souvent un rôle à jouer dans les événements traités. Une photographie, en particulier, fait allusion à un moment où l'avenir n'a tenu, littéralement, qu'à un bout de papier. En 2000, il fallut procéder au recomptage manuel des bulletins de l'élection présidentielle dans l'État de Floride pour départager les candidats George W. Bush et Al Gore, entre lesquels il n'y avait qu'un faible écart de voix. *Poll* (2001) est inspiré par une photographie de la pièce où eut lieu cette opération. On découvrit que, parfois, les machines utilisées pour le vote ne perforaient qu'imparfaitement les bulletins et laissaient un "confetti à demi détaché [*hanging chad*]", ce qui conduisait la machine effectuant le décompte à les rejeter. [...] Bien que les reconstitutions de Demand,

semblables à des décors de cinéma, soient presque toujours inhabités, l'absence de clients dans *Copyshop* (1999) paraît prédire la disparition imminente de ce genre de commerce, et celle de toute une économie fondée sur le papier. Les *Dailies* sont des photographies de maquettes réalisées par Demand à partir de clichés pris avec son Smartphone. *Daily #8* (2009) montre un tableau d'affichage vert encadré de bois, parsemé de punaises de couleurs vives et de minuscules trous d'épingle - mais pas le moindre bout de papier. Cette absence frappante suggère la raison pour laquelle Demand s'inquiète des effets de la virtualisation. Ce type de tableau sert à rappeler rendez-vous, invitations, échéances, et ainsi de suite. Par l'absence de cette accumulation quotidienne de notes sur papier, le tableau évoque un état d'amnésie. *Peg Board* (1996) traduit aussi, par sa vacuité, une absence similaire et qui a peut-être été traitée au remplacement des outils et activités pratiques, bel et bien manuels, par le numérique. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in Thomas Demand, *Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 115.

« À la fin des années 1980, Bill Gates, cofondateur de Microsoft, pressent que le marché des images sera l'un des secteurs porteurs de la nouvelle économie numérique. [...] Mais Bill Gates s'est trompé sur un point. Son scénario reposait sur la conception d'une agence [Corbis] susceptible de commercialiser les reproductions de fonds institutionnels existants. L'image n'était-elle pas ce produit haut de gamme fabriqué par des professionnels, protégé par les dispositions du copyright, confié à des circuits de distribution spécialisés pour une consommation soigneusement contrôlée ? Or, depuis l'avènement des plates-formes visuelles, Flickr et YouTube en tête, la part la plus vivante de l'économie des images repose sur l'autoproduction, la diffusion et la consultation directe par les usagers eux-mêmes des contenus multimédia. Encore imprévisible il y a une dizaine d'années, ce basculement d'une économie de la distribution contrôlée vers une autogestion de l'abondance est en train de modifier en profondeur notre rapport à l'image. [...] Comme l'invention de la photographie, la transition numérique pouvait laisser craindre un phénomène de dévalorisation des images. Ce n'est pas ce qui s'est produit. Le ressort



16. *Kontrollraum / Control Room 2011*

fondamental des plates-formes visuelles, nous l'apercevons désormais, a été un principe de collectivisation des contenus. De ce principe découle un nouvel état de l'image comme propriété commune, qui a transformé fondamentalement les usages. Aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable. »

André Gunther, « L'image partagée : comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009 (en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>).

« Lorsque Max Beckmann peignait son apocalypse, il ne peignait pas le film de Coppola, des films d'horreur ou une série de bande dessinée. Il peignait sa version à partir de deux sources seulement. L'une était le thème biblique ; il avait reçu une éducation catholique qui lui donnait une première idée de l'apocalypse selon la Bible. L'autre source était sa propre expérience de la Première Guerre mondiale. Aujourd'hui, nous avons tant d'images de la Première Guerre mondiale qu'on ne peut plus voir l'événement. Pour nous, il ne s'agit plus d'une expérience physique. Si nous voyons une image de la Grande Guerre, nous ne la reconnaissons comme telle que parce que nous en avons vu toutes les autres images. En même temps que notre conscience de la Première puis la Seconde Guerre mondiale, il y a une autre guerre qui a lieu en Syrie. Mais nous recevons toutes les images de cette guerre en Syrie, nous avons même en tête toute une histoire des images de guerre lorsque nous regardons n'importe laquelle de ces images. Cette conscience des images et la croissance exponentielle de notre mémoire active des images, le rôle qu'elles tiennent dans nos existences, tout cela définit ce que nous sommes en tant qu'êtres humains à ce moment précis du temps et de l'espace. Notre identité est largement construite à partir de la vision des images et de notre capacité à communiquer à leur sujet. C'est un moment remarquable pour nos sociétés, sur lequel je me dois de réfléchir en tant qu'artiste. Nous savons comment lire les images, nous connaissons leur rhétorique. Nous sommes bien meilleurs que les générations précédentes pour identifier les images et les significations qu'elles portent. C'est une dimension qui participe de la construction de notre identité de citoyens occidentaux. C'est seulement depuis 1997 que l'Internet est assez rapide pour diffuser des images, ce qui

a modifié nos connaissances et nos capacités à comprendre et à communiquer grâce aux images. C'est une compétence nouvelle et commune. Aujourd'hui, 42 % des Américains de moins de 31 ans préfèrent communiquer avec des images plutôt qu'avec des mots. C'est une situation en or pour un artiste qui utilise l'image. »

« Thomas Demand », entretien réalisé par Nicolas Giraud, *Infra-Mince*, n° 11 : *Après l'archive*, 2018, p. 58-59.

« Il y a tant d'images. Tant et tant d'images. Leur nombre est immense. Leur foule, leur flot est littéralement immensurable.

En 2015, lit-on en cherchant un peu, "les usagers des réseaux sociaux ont partagé plus de trois milliards d'images chaque jour". On produit et on fait circuler aujourd'hui une quantité inouïe de photos et de vidéos. Et quand on essaie d'imaginer cette pléthore d'images, on se retrouve nécessairement avec une pauvre métonymie (si frappante soit-elle), une petite partie pour l'inimaginable tout. Malgré son titre, l'impressionnante installation conçue par Erik Kessels en 2011, *24 Hrs In Photos*, ne capture qu'une infime portion de notre surproduction journalière : l'énorme amoncellement d'environ 350 000 photographies téléchargées en l'espace d'un jour par des utilisateurs et imprimées par l'artiste néerlandais évoque certainement "la sensation de se noyer dans les représentations", mais il est bien loin d'équivaloir à la densité réelle d'un trafic iconique qui dépasse largement les 100 millions à l'heure.

Vous imaginez ?

Ce déferlement, cette avalanche perpétuelle n'est rien, toutefois, en comparaison du nombre d'images qui ne cessent d'être produites sans nécessairement se retrouver sur les réseaux sociaux : Kodak annonçait en 2000 que "les consommateurs du monde entier avaient pris 80 milliards de photos"; mais les chiffres ont augmenté de façon exponentielle avec la dissémination de la photographie numérique, si bien qu'en 2015 la société d'études InfoTrends prévoyait "plus de mille milliards de photos". »

Peter Szendy, « Voiries du visible, iconomies de l'ombre », in *Le Supermarché des images*, catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 18.

« Ces deux éléments, mémoire et histoire, constituent ma vision des choses, ma vision du monde, et je tâche de conserver un équilibre entre ces deux éléments. Mon travail a bien une base documentaire, c'est par cela que je commence, cela me permet de justifier un choix, de créer une unité avec mes pièces précédentes. Non pas que j'en sache tellement plus que les autres. C'est plutôt une manière de faire quelque chose des connaissances que j'ai. À l'instar de tous les autres artistes, les sculpteurs par exemple, j'ai besoin de travailler un matériau. Que faire par exemple de ce que je sais de Lady Di? Pourquoi en sais-je même quoi que ce soit? Pourquoi nous donne-t-on toutes ces informations la concernant? Comment trouver une manière d'en faire quelque chose qui ne soit pas seulement de la consommation passive? Peut-on en faire quelque chose d'actif? Peut-on réagir avec nos propres moyens? Finalement tout cela est très personnel, peu documentaire, comme l'est toute vision du monde. »

Thomas Demand, in Béatrice Gross, « Mémoire de papier et construction du réel. Entretien », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 104, été 2008, p. 57.

« Dans une conversation avec le théoricien, cinéaste et auteur de fiction Alexander Kluge, Demand admettait que nous sommes presque totalement immergés dans la sphère médiatique : "C'est exclusivement à travers ce récit médiatique que j'acquies la majeure partie de mon expérience, et non, comme on l'aurait fait il y a une ou deux générations, via l'expérience première". Et aussi : "Je me trouve au bout de toute une chaîne de mondes d'images qui se présentent à moi. Toute mon expérience, tout ce que je suis essentiellement, est dans une large mesure le produit de choses qui m'ont été transmises". Au cours de la même discussion, Demand révélait que, si bon nombre de ses *Histoires* se rapportent à des événements historiques significatifs, elles comportent aussi une charge personnelle. Par exemple, *Room* (1994), qui montre un bureau détruit, est à rapprocher d'une photographie prise après l'attentat raté contre Hitler commis par des officiers de la Wehrmacht. Ladite photographie se trouvait dans la salle de classe de Demand. Pour les personnes qui ont grandi dans l'Allemagne de l'après-guerre, cette scène n'a pas qu'un intérêt historique : Demand dit qu'elle "avait brûlé un trou dans [son] esprit". [...] La déclaration de Demand semble sous-entendre que certaines images médiatiques à charge traumatique pourraient constituer le socle d'une expérience mémorielle et d'une histoire dotée de signification si elles étaient mieux assimilées, rattachées à des impressions nouvelles et passées, ainsi qu'à des récits personnels ou collectifs. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in Thomas Demand, *Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 115-116.

« Premièrement, il est désormais difficile de savoir si la source d'information originelle, anonyme ou pas, est véridique, tout simplement parce qu'aujourd'hui les images peuvent être manipulées de façon à ce que personne ne se rende compte de la manipulation. Deuxièmement, la vérité factuelle ne m'intéresse guère, je recherche plutôt le côté véridique dans un sens littéraire. Si un écrivain comme Vladimir Nabokov raconte son enfance à Saint-Pétersbourg, vous pourrez peut-être lui prouver que son oncle ne s'appelait pas Igor mais Boris, mais cela ne changera rien à la qualité littéraire de son livre. J'espère que c'est aussi valable pour moi - je ne travaille pas par rapport aux faits mais par rapport au récit de ces faits, à la capacité de communication et à la prolifération des images dans un

contexte sociétal. Pour mon art, je n'ai pas besoin de la vérité factuelle, mon sujet concerne la capacité fictionnelle de ce qu'une image raconte. »

« Thomas Demand, le photographe qui interroge la vérité des images à l'ère des fake news », interview par Heinz-Peter Schwerfel, *Numéro art*, 21 décembre 2021 (en ligne : <https://www.numero.com/fr/numero-art/thomas-demand-centro-botin-santander#:~:text=Num%C3%A9ro%20art%20%3A%20Vos%20photos%20montrent,ou%20proviennent%20de%20sources%20polici%C3%A8res>).

« Les photographies baignaient dans une clarté qui accusait leur dépouillement, soulignait leurs lignes, une clarté comparable au faisceau blafard que projette un spot sur une scène de crime afin de fixer les volumes et les distances, afin d'enregistrer au plus près ce qui avait eu lieu. Une lumière d'après-guerre, une lumière de ruines. De fait, ces espaces photographiés étaient tous altérés. On y était venu, on les avait traversés, et des traces de ces passages subsistaient, éparses, minuscules, mais visibles - un pli sur un oreiller, des papiers répandus dans un bureau fouillé, un gobelet abandonné dans un grillage, une grotte où l'on s'était introduit. Quelque chose s'était passé ici, qui avait été perdu, et planait désormais sous les images, tel un fantôme. Les photographies étaient non pas désertes mais *désertées*. Elles semblaient issues d'un monde où les humains, les animaux et les plantes s'étaient retirés, un monde où ils n'étaient plus qu'un souvenir. C'est en observant la photo du plongeur que tout a basculé. En réalité, elle cadrait deux plongeurs - un petit tremplin souple où le plongeur rebondit, et un plongeur de compétition, haut de trois étages et doté d'une double plate-forme au niveau du palier intermédiaire. Cette image a brusquement transpercé le voile de ma conscience pour se faire reconnaître, et j'ai su que je la détenais depuis longtemps. Trois types d'images nous habitent : les rêves, les souvenirs, et le stock des images mondialement partagées qui circulent en nous, incognito, subliminales. Toutes sont une construction de notre œil et de notre cerveau, un réagencement, une recomposition, aucune n'a d'existence dans la réalité. Or ce plongeur relevait des trois en même temps. Érigé tel un emblème, et d'autant plus solitaire qu'il était inhabité, d'autant plus redoutable qu'il était vu en contre-plongée, le plongeur imposait son architecture géométrique, quasi constructiviste, sa forme abstraite. Il prenait dimension de sculpture. Le silence autour de moi est devenu compact, comme si j'étais dans une chambre sourde, une chambre anéchoïque : j'avais devant les yeux l'un des lieux totémiques de mon enfance.

[...]

Je me suis encore rapprochée de l'image. Le plongeur n'était pas celui de mes sept ans, il dégagait quelque chose de plus puissant, de plus athlétique, mais je m'étais reliée à lui : j'avais fréquenté de nouveau ma peur et mon élan, j'avais revu mon père tel qu'il était au bord de la piscine cet été où j'avais sauté pour la première fois du cinq mètres, et dans le sillage de cette scène, dans une sorte d'accélération de la mémoire, j'avais repensé aux plongeurs d'Acapulco, ces gamins auxquels les touristes jettent des pièces pour les voir se jeter tête la première depuis les falaises, et à ce film d'actualités qui leur était consacré, visionné des dizaines de fois alors que je travaillais sur d'autres plongeurs, les adolescents de la corniche Kennedy à Marseille.

L'image se souvenait de moi.

[...]

De retour devant le plongeur, scrutant les plis, les découpes et les ombres sur la photographie, j'y ai vu une représentation de la fiction. Autrement dit, une forme qui permet de revisiter le temps. »

Maylis de Kerangal, « L'image se souvenait de moi », in Thomas Demand, *Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 11-14.



17. *Sprungturm / Diving Board*
1994



18. *Refuge II*
2021

« Si un lieu est intéressant, il respire une certaine atmosphère, il est alors capable de raconter son histoire tout seul. Parmi les lieux qui deviennent un jour importants, certains étaient jadis des endroits tout à fait triviaux, puis, grâce à un événement remarquable, ils ont soudain acquis une aura. Tout à coup, le lieu n'est plus du tout banal – ou il devient encore plus banal, mais cela aussi peut être intéressant. Pourtant les objets qui peuplent le lieu restent toujours les mêmes, et c'est exactement ce qui m'intéresse. À quel moment un espace acquiert-il son aura, quand commence-t-il à raconter son histoire? Il n'y a personne dans mes photos, c'est vrai, mais un être humain est néanmoins omniprésent, et c'est moi. Parce que tout ce que vous voyez est fabriqué par mes propres mains. Et il y a également un facteur qu'il ne faut pas sous-estimer : le fait qu'un espace soit vide, que personne ne l'occupe, permet de se projeter soi-même plus facilement dans cet espace. »

« Thomas Demand, le photographe qui interroge la vérité des images à l'ère des fake news », interview par Heinz-Peter Schwerfel, *Numéro art*, 21 décembre 2021 (en ligne : <https://www.numero.com/fr/numero-art/thomas-demand-centro-botin-santander#:~:text=Num%C3%A9ro%20art%20%3A%20Vos%20photos%20montrent,ou%20proviennent%20de%20sources%20polici%C3%A8res>).

« Villemessant, fondateur du *Figaro*, a caractérisé la nature de l'information dans une formule célèbre. "Mes lecteurs, avait-il coutume de dire, se passionnent davantage pour un incendie au quartier Latin que pour une révolution à Madrid". On ne saurait dire plus clairement, ni plus brièvement, que l'information en prise sur la plus immédiate trouve désormais plus d'audience que les nouvelles venues de loin. Celles-ci – que la distance fût d'ordre spatial ou temporel, qu'elles eussent leur source dans des pays lointains ou dans une tradition ancienne – jouissaient d'une autorité qui les rendait valables en l'absence même de tout contrôle. L'information, elle, prétend être aussitôt vérifiable. On lui demande donc en premier lieu d'être "compréhensible par elle-même". Souvent, elle n'est pas plus exacte que ne l'étaient les nouvelles colportées aux siècles passés. Mais alors que ces nouvelles prenaient bien souvent un aspect merveilleux, il est indispensable que l'information paraissent plausible. Elle s'avère par là inconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information.

Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit : dans ce qui est produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. À cet égard, on peut considérer Leskov comme un maître du genre (songeons à des textes comme "La rapine" ou "L'aigle blanc"). L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information. »

Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 122-123.

« Pour Walter Benjamin, les organes de presse produisent de l'"information", contenu qui constitue une forme de communication adaptée à un lectorat distrait. Bien que nous disposions d'un accès instantané à l'information, explique-t-il, celle-ci est jetée sitôt consommée. En outre, la mise en page des journaux vise à "présenter les événements de telle sorte qu'ils ne puissent pénétrer dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur". Leur lecture, conclut Benjamin, "paralyse l'imagination". Il en va de même, en pire, lorsque l'on parcourt Google News : rien ne reste en mémoire ou n'a la possibilité de se développer dans l'esprit. La démarche complexe de Demand consiste à détacher ces images trouvées de la sphère de l'information mass-médiatique et à transformer les images fugitives en images palpables et énigmatiques. Selon Benjamin, le récit affecte davantage que l'information parce que "le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur". L'histoire est nue, elle présente une "pudique concision qui la soustrait à l'analyse psychologique". De la même façon, les photographies de Demand, dépouillées de toute anecdote, ont une nudité, une compacité qui prolongent notre attention. Il a ainsi déclaré au cours d'un entretien qu'il cherchait à transformer l'image médiatique en quelque chose qui se rapprocherait du récit ou du roman, tout en soulignant que pareille démarche impliquait de

“mettre des faits réels dans de la fiction”. À mon sens, cette transformation n’a pas pour but principal de faire ressortir le caractère construit de la signification photographique, ni même d’interroger la véracité de l’image médiatique, mais plutôt de donner davantage de profondeur à notre compréhension et à notre mémoire du passé récent. Les œuvres de Demand permettent aux regardeurs de réfléchir à la relation qu’ils entretiennent eux-mêmes avec les événements représentés et à examiner les associations suscitées par les images. Cela se révèle tout particulièrement utile dans le cas de scènes traumatiques, qui s’impriment de manière indélébile dans le psychisme sans y être véritablement assimilés. “Quand on fait une image d’une situation, explique Demand, automatiquement, on l’arrache aussi au traumatisme”; “Il faut ralentir, et pour moi cela implique de faire quelque chose avec mes mains”. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l’histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 116.

« La révolution esthétique bouleverse les choses : le témoignage et la fiction relèvent d’un même régime de sens. D’un côté l’“empirique” porte les marques du vrai sous forme de traces et d’empreintes. “Ce qui s’est passé” relève donc directement d’un régime de vérité, d’un régime de monstration de sa propre nécessité. De l’autre “ce qui pourrait se passer” n’a plus la forme autonome et linéaire de l’agencement d’action. L’“histoire” poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l’artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes.

Cette articulation est passée de la littérature au nouvel art du récit, le cinéma. Celui-ci porte à sa plus haute puissance la double ressource de l’impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signification et les valeurs de vérité. Et le cinéma documentaire, le cinéma voué au “réel” est, en ce sens, capable d’une invention fictionnelle plus forte que le cinéma “de fiction”, aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. [...]

Le réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours – positif ou négatif – selon lequel tout serait “récit”, avec des alternances de “grands” et de “petits” récits. La notion de “récit” nous enferme dans les oppositions du réel et de l’artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s’agit pas de dire que tout est fiction. Il s’agit de constater que la fiction de l’âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d’intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l’histoire et écrire des histoires relèvent d’un même régime de vérité. Cela n’a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d’irréalité des choses. [...] La politique et l’art, comme les savoirs, construisent des “fictions”, c’est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu’on voit et ce qu’on dit, entre ce qu’on fait et ce qu’on peut faire. »

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 60.

« Dans une série de séminaires publiée à titre posthume, *La Préparation du roman*, Roland Barthes raconte qu’il a l’habitude de se promener avec un carnet où il consigne les incidents qui attirent son attention, dans l’espoir que ces courtes notes – des haïkus en prose – deviendront la base d’un roman en forme de journal. Il observe que le haïku confine au banal, tout en donnant à ce dernier subtilité et nuance. La tâche de la poésie, parfaitement illustrée par ce genre poétique de la littérature japonaise classique, consiste à sauvegarder le sens de la nuance au cœur d’une culture vouée à la standardisation.

Barthes souligne ce point avec force : “La civilisation des médias, des *mass media*, se définit à mes yeux par le rejet (agressif) de la nuance.” Le haïku touche en outre à un certain “vide de langage” chez le sujet, vide dû non pas au désespoir, mais au contraire à la jubilation – suscitée par le sentiment que la vie vaut la peine d’être vécue. [...]

Les *Dailies* font la démonstration de ce que même la pratique banale et quotidienne de la photographie sur Smartphone peut avoir la fulgurance du haïku. Demand s’est assigné la difficile tâche de montrer à la fois la banalité et la fulgurance. Certains *Dailies* présentent, comme les haïkus, la double propriété d’être instantanément reconnaissables et surprenants – c’est aussi la définition classique du trait d’esprit. Le *Daily #15* (2011), par exemple, montre un grillage dans lequel quelqu’un (ou un couple) a fiché deux gobelets en papier vides et emboîtés l’un dans l’autre. Le *Daily #14* (2011) thématise visuellement la résistance à la signification caractéristique du haïku : il montre un feuillage derrière une fenêtre en verre dépoli, reproduit, je suppose, grâce à du papier calque. Le *Daily #20* (2012) s’apparente tout particulièrement au haïku, sans doute parce que c’est l’une des rares images qui indiquent un moment de la journée, le matin, et une trace des activités de la nuit passée : un verre en plastique, à moitié rempli de bière, posé sur le rebord incliné d’une fenêtre, niveau à bulle de hasard. La fenêtre reflète le verre et fait pencher la bière dans la direction contraire. Plus on étudie cette image, et plus elle devient complexe, avec son jeu de lumières, d’ombres et de reflets sur les diverses surfaces. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l’histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 119.

« Pourquoi aimons-nous le haïku ?

Sans doute pour l’acquiescement qu’il suscite en nous, entre émerveillement et mystère. Le temps d’un souffle (un haïku, selon la règle, ne doit pas être plus long qu’une respiration), le poème coïncide tout à coup avec notre exacte intimité, provoquant le plus subtil des séismes.

Sans doute, aussi, parce qu’il nous déroute, parce qu’il nous sort de notre pli, déchirant une taie sur notre regard, rappelant que la création a lieu à chaque instant. [...]

Le haïkiste semble photographe, enregistrer un simple rien, mais dont l’éclat irradierait sans trêve. Il ne conçoit, il découvre. Il met la focale au point sur ce qui est là, maintenant, inépuisable dans l’éphémère – non pas une essence, mais une dynamique, une énergie. Loin d’être asservi par un quelconque point de vue, il cherche un point de vision – un nouvel angle. [...]

Combien de scènes observées, tant en peinture qu’en littérature, comme à travers une haie, ou magnifiées par quelque zoom ? L’attention se centre sur un ou deux détails à même de dire la totalité d’un ensemble – la partie devient le tout. »

Haïku. Anthologie du poème court japonais, édition établie par Corinne Atlan et Zéno Bianu, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 7-9



19.



19. *Kinglet
(Model Studies 4)
2020*

20. *Atelier
2014*

20

Maquettes et modèles

« Même lorsque ses œuvres abordent des sujets historiques, elles traitent tout autant de la modélisation ou de la construction sociale de ces événements que des événements eux-mêmes. En dernière instance, son projet consiste à retirer le vernis de l'histoire – personnelle comme politique –, à remodeler celle-ci de manière à substituer aux grands récits l'acte révélateur du *storytelling* : "Je crois, déclare-t-il, qu'il s'agit essentiellement de transformer le monde en maquette, de le refaire en lui ôtant sa part anecdotique, c'est alors qu'il devient allégorie et le projet métaphore. La fabrication de maquettes est une technique culturelle – sans elle, nous serions aveugles". C'est pour cette raison, peut-être, qu'en 2011, lorsqu'il était en résidence au Getty Research Institute de Los Angeles, il a décidé de prendre ses distances avec ses reconstitutions sculpturales pour se focaliser directement, dans la série *Model Studies*, sur les maquettes ou modèles préparatoires créés par les architectes et les designers. Les *Model Studies* présentent, sans la moindre modification, des vues fragmentées de frêles maquettes, étonnamment provisoires, réalisées par un architecte du milieu du xx^e siècle, John Lautner, ou par l'agence contemporaine SANAA. Elles s'intéressent aussi à la radicalité des patrons dessinés par le styliste Azzedine Alaïa. Dans tous les cas, elles révèlent que le monde qui nous entoure repose sur du papier. »

Douglas Fogle, « Le bégaiement de l'histoire », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 30.

« Le papier est la matière même des monuments de mémoire sur lesquels reposent la langue et la nation. Comme support de l'écriture et de l'image fixe, il constitue matériellement notre relation de dialogue avec les générations passées et reste le média essentiel des échanges intellectuels de notre temps. Mais, comme Dieu dans la création, ou comme l'auteur dans un roman de Flaubert, c'est une matière à la fois diffuse et invisible : une entité sans laquelle notre monde ne pourrait se concevoir et qui pourtant reste le plus souvent transparente au regard. Le papier est partout.

Sans lui, pas d'affiches, de dessins, de photos, de cahiers, de livres, de journaux, de contrats, de constitution, de monnaie, de diplômes, de manuscrits. Plus de mouchoirs en papier, plus de papier hygiénique. Plus de cartes postales, de cartes à jouer, ni de cartes de visite. Plus de cocottes en papier. Plus de lettres d'amour, plus de paquet cadeau, plus de confettis, plus de masque pour le carnaval. Mais les écrans et les bijoux de papier qui accompagnent la vie de tous les jours nous demeurent presque constamment imperceptibles. La réalité du papier disparaît derrière le symbole, le texte, la représentation ou le signe dont il est porteur. Paradoxalement, c'est sous ses formes les plus insignifiantes et les plus dérisoires, sous son aspect de détrit, que sa présence redevient visible : prospectus, sachets déchirés, vieux emballages, lambeaux d'affiches, papiers de bonbon et papiers gras, tracts abandonnés, enveloppes ouvertes, presse périmée... Le papier fait écran à sa propre beauté, il nous embarrasse, il déborde de nos boîtes aux lettres, il traîne sur les trottoirs, il fait désordre ; on le froisse, on le jette, on le brûle. Or, ce papier qui nous encombre et dont nous nous débarrassons avec désinvolture est aussi celui qui constitue une part essentielle de notre existence sociale ; celui que nous sollicitons pour élaborer, communiquer et transmettre notre pensée, celui que nous présentons pour défendre nos droits ou pour prouver notre identité – et l'actualité aura montré combien il est douloureux d'être "sans papier". Le papier, vieil ami séculaire, nous accompagne, sous les formes les plus

diverses, dans chaque geste de l'existence quotidienne, dans les occasions les plus graves et les plus futiles de la vie privée ou publique, dans les plaisirs du corps comme dans ceux de l'esprit, devant les représentants à l'autorité comme dans les fêtes sans lendemain : il est l'éphémère et la permanence, le sens et l'insignifiance, le précieux et le jetable, la mémoire et l'oubli. [...]

Le papier est la substance même de la mémoire. L'essentiel de notre tradition historique, scientifique et culturelle repose sur ce fragile support. »

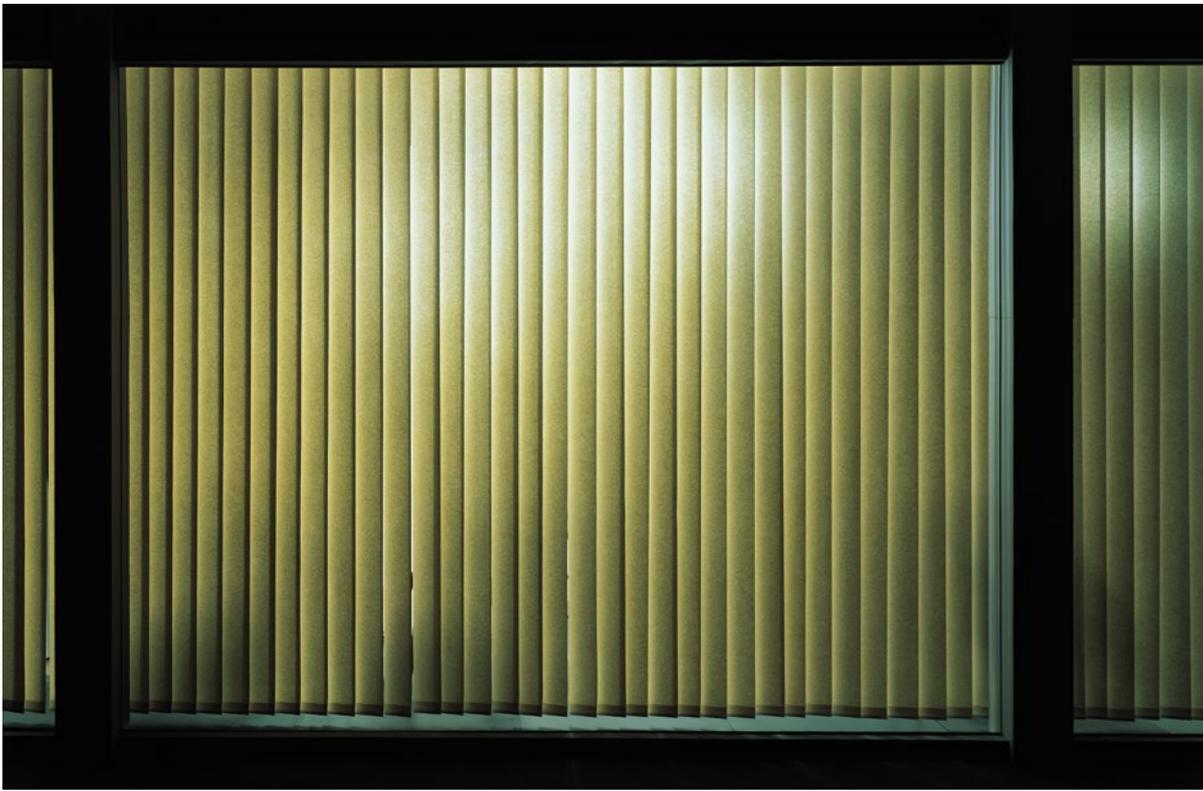
Pierre-Marc de Biasi, « Le papier, fragile support de l'essentiel », *Les Cahiers de médiologie*, n° 4, 1997/2 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-2-page-7.htm>)

« Le plan originel de la nouvelle British Library de Londres, qui ouvrit ses portes en 1998, comprenait un vaste hall central qui devait accueillir le catalogue. Au cours des quelque trente années que dura la planification, la conception et la construction du bâtiment, le monde devint numérique, le catalogue disparut dans un ordinateur et le plan subit une révision radicale. Bien sûr, la bibliothèque continue de détenir des millions de livres physiques, mais un nombre toujours croissant de documents sont disponibles en ligne. Cette histoire illustre ce qui, progressivement, se passe tout autour de nous : le remplacement du papier par des fichiers numériques et par Internet. Nous imprimons encore certains documents et photographies, mais la plupart restent stockés dans nos appareils ou, en tout cas, là où se trouve conservée l'information numérique. Désormais, le papier-monnaie est presque une chose du passé, de même que les journaux, les lettres, les cartes routières, les dictionnaires, les annuaires et les encyclopédies. Le projet de Thomas Demand, qui coïncide avec cette conversion toujours en cours du papier au code, attire l'attention sur la "virtualisation" grandissante du monde autant qu'il voudrait y résister. Si l'artiste est célèbre en tant que photographe, une large part de sa pratique relève de la sculpture puisqu'elle implique la construction de maquettes en papier. Comme un sculpteur, il témoigne d'un attachement profond à la matérialité de son médium, d'une familiarité intime avec la multiplicité de ses textures, de ses masses et de ses couleurs, ainsi que d'une grande habileté dans son traitement. Il utilise en outre un appareil de grand format et de la pellicule analogique. Ainsi son œuvre nous invite-t-elle à réfléchir à la perte qu'implique la ruée vers la numérisation de toute chose. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 115.

« C'est au moment même où se sont développées les techniques de digitalisation de l'image, et en suivant leur évolution d'abord comme technique de correction de l'image (Andreas Gursky) puis comme contenu essentiel mais non prépondérant (Jeff Wall), enfin chez de jeunes artistes comme contenu prépondérant (Inez Van Lamsweerde, Mariko Mori) jusqu'à devenir un mode de création (Patrick Everaert, Craig Kalpakjian, Jörg Sasse) que les procédés de mise en scène de l'image photographique se sont affirmés comme un genre. Après avoir généré un contenu spécifique (la mode de la photographie mise en scène des années 80), l'intervention qui était ponctuelle et désignée comme telle est devenue un mode de création de l'image dans les années 90, jouant clairement sur l'ambiguïté visuelle qu'elle génère.

L'ambiguïté est cependant d'autant plus forte qu'elle concerne des sujets plus quotidiens, où la banalité du sujet le dispute à sa déshumanisation. Architectures, paysages urbains ou plus généralement industriels, sont les sujets communs, constants ou ponctuels (dans le cas de Bernard Voita) aux quelques photographes qui nous intéressent ici. Une première génération (James Casebere) qui a vécu les balbutiements de



21. Fenster / Window
1998

digitalisation de l'image coexiste avec une "nouvelle vague" qui la considère comme acquise (Oliver Boberg, Thomas Demand, Bernard Voïta, Edwin Zwakman). Rappelons les principes du type de photographie mise en scène qui nous intéresse ici : la construction d'un décor, à seule fin d'être photographié - il est généralement détruit ensuite. Les principes de cette maquette ne sont pas l'adéquation à la réalité ou à un modèle, mais sont strictement déterminés par la prise de vue qui va en être faite, pour l'obtention d'une image qui se réfère la plupart du temps moins à la réalité qu'à une image d'origine, dont le photographe metteur en scène propose une "reconstitution", "abstraction" ou "interprétation", selon les cas. [...]

Le travail préliminaire à la prise de vue, extrêmement précis et long, s'apparente à la peinture et à la sculpture aussi bien qu'à la mise en scène de théâtre (il s'agit d'installer un décor fixe) ou au tournage d'un film (il s'agit d'une action ponctuelle qui génère son cadrage et sa lumière : la prise de vue photographique). »

Camille Morineau, « Images du soupçon : photographies de maquette », *Artpress*, n° 264, 2001, p. 34.

« Le fonds des études préparatoires de la commande publique d'œuvres d'art conservé par le Centre national des arts plastiques révèle en effet un ensemble exceptionnel d'artefacts - maquettes ou autres outils de projection - conçus par des artistes plasticiens et se référant pourtant depuis la Renaissance au domaine de l'architecture. Il est vrai que l'art public envisage, par essence, la création dans son rapport à des formes d'inscription physique et territoriale. À l'instar de l'architecture, il travaille à l'esthétisation du réel dans une relation contextuelle et située à l'espace ; il engage un processus de conception collaboratif souvent complexe, qui implique une variété d'acteurs (commanditaires, citoyens, élus,

ingénieurs, techniciens, etc.) et nécessite la médiation d'un langage visuel objectif et structurant.

Si maquettes et dessins ont démontré de longue date leur efficacité dans l'art de concevoir, modéliser et communiquer les processus d'aménagement spatial, on ne saurait pourtant limiter à des considérations pratiques cet intérêt des artistes pour le langage de l'architecture. Depuis plusieurs décennies, l'architecture irrigue de façon continue le domaine des pratiques artistiques. Maquettes et dessins d'architecture s'exposent communément dans les galeries d'art, dans les salles de musée ou sur les stands des foires internationales d'art contemporain. Serait-ce pour sa capacité à conjuguer rationalité et expressivité que les plasticiens investissent la maquette comme un *objet d'art*? Ou pour son pouvoir d'anticipation et d'utopie, ordonnant des images du monde en produisant, sous couvert de réalisme, de l'imaginaire et de la fiction ?

Au fil de nombreux écrits consacrés à l'histoire de la maquette dans le champ esthétique de la modernité, Marie-Ange Brayer a mis en évidence le caractère "intersticiel" de cet objet "suspendu entre technique et esthétique, entre conception et édification, [...] irrémédiablement ancré *entre* art et architecture". Si cette ambivalence émerge avec la Renaissance et "l'affirmation de l'architecte comme figure intellectuelle", dessins et maquettes d'architecture n'ont cessé, dans les dernières décennies du ^{xx}e siècle, d'affirmer leur autonomie esthétique. »

Aurélien Vernant, « Maquettes et dessins d'architecture dans le contexte post-moderne : l'émergence d'un médium artistique », in *Preliminaires : études et maquettes : collection Centre national des arts plastiques*, Orléans, HXX/Paris - La Défense, Centre national des arts plastiques, 2021, p. 19 (en ligne : https://www.editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/cnap_hyx_preliminaires_essai_vernant.pdf).



22. Grotte / Grotto
2006

« Les années 1980 marquent l'apogée du recours à la maquette, tant en Europe qu'aux États-Unis. Dans une démarche critique, Dan Graham réalise des prototypes d'architecture sous forme de pavillons de verre ainsi que des maquettes à travers lesquelles il s'en prend aux stéréotypes de la société américaine. La maquette *Alteration to a Suburban House* (1978) représente un pavillon scindé par un miroir réfléchissant le dehors à l'intérieur de la maison. Dan Graham analysait à travers ce dispositif le rapport entre espace privé et espace public, mettant en scène un sujet social dissocié, incapable de reconstituer son identité. Le recours à l'architecture permet ici de mettre au jour une crise existentielle de l'habiter et de la domesticité. Le foyer est devenu le lieu de cette "inquiétante étrangeté", explorée par le critique Anthony Vidler, qui habite les maquettes de Donna Dennis, les constructions d'Allan Wexler, les vidéos de Tony Oursler ou les projets d'architecture de Vito Acconci. D'autres artistes tels que Joel Shapiro, Hubert Kiecol, Louise Bourgeois, réaliseront des sculptures-maquettes d'architecture, réduites à un signe, renvoyant à la condition d'un sujet "sans monde", sans extériorité. Siah Armajani "Common Houses" déclina quant à lui, dès 1974, dans son *Dictionary for a Building*, les variantes sémantiques du langage architectural à travers des maquettes. La maquette d'architecture permet aussi à l'artiste de déployer une dimension narrative nouvelle qui échappe au solipsisme du sujet. Ainsi la maquette du "The System of Landor's Cottage" (1987) de Rodney Graham consiste-t-elle en un supplément de narration à la nouvelle d'Eggar Poe, *The Landor's Cottage*, réfléchissant cette image d'un monde aussi "parfait" qu'une "peinture". De même, Allen Ruppertsberg, dans la maquette de "How to Remember a better Tomorrow" (1988-1994) évoque ironiquement le mode de vie américain "idéal" de l'après-

guerre. La maquette qui représente un cottage au milieu d'un parc aux arbustes harmonieusement taillés est censée incarner un bonheur idyllique alors qu'elle signifie un monde déréalisé. La maquette y est le simulacre d'un simulacre, "reproduction" d'un réel fantasmé. La maquette dans la pratique artistique renvoie ainsi aux archétypes de l'architecture et, par glissement métonymique, à ceux de la société. L'école de Düsseldorf, dans les années 1980, avec des artistes tels que Ludger Gerdes, Reinhard Mucha, Wolfgang Luy, Thomas Schütte, assigna une place décisive à la maquette comme objet critique. La maquette se donne alors comme un "modèle à penser" (*denkmodell*) à la portée épistémologique. Les maquettes hiératiques de Thomas Schütte, installées comme des objets sur des tables, sont les représentations typifiées de la société industrielle, questionnant l'espace public, modèles "clos" sur eux-mêmes qui évacuent toute altérité. Cette démarche aspirait alors à neutraliser tout expressionnisme ou subjectivité. »

Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle? Entre art et architecture », *L'Art même*, n° 33, 4^e trim. 2006, p. 10 (en ligne : <http://archives.modernes.biz/wp-content/uploads/2016/02/brayer-2006-maquette.pdf>).

« Longtemps restée marginale, la photographie pédagogique de la maquette connaît un véritable développement autour de 1980 et abonde de nos jours dans les manuels destinés aux étudiants en école d'architecture. La diffusion des vues de maquette dans des publications destinées à une audience plus large nourrit le développement du goût pour l'objet et l'évolution du profil du modéliste, du professionnel vers l'amateur. La conception d'une maquette devient une activité ludique qui suscite en nous un émerveillement nostalgique et enfantin, mais aussi un sentiment de toute-puissance que l'on

qualifie souvent d'effet "King-Kong" ou "Gulliver". Alors que dans les années 1970 la photographie investit pleinement le domaine de la création artistique, la photographie de la maquette à caractère artistique connaît une décennie plus tard un développement sans précédent. Dans ce contexte émerge un nouveau type de maquette dont l'unique finalité est d'être photographiée, puis présentée au public sous cette forme bidimensionnelle. Cette pratique va devenir un genre autonome dans les années 1990 avec des artistes tels que Thomas Demand, James Casebere, Bernard Voïta, Edwin Zwakman, Oliver Boberg... Tous ont en commun de reconstituer des images relativement connues à la manière de décors de théâtre où, paradoxalement, la présence humaine est généralement évacuée, suggérant ainsi que l'on se situe avant ou après l'action. »

Marion Pacot, « De l'autre côté du miroir : la photographie à l'épreuve de la maquette d'architecture », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 39 : *Maquettes d'architecture*, 2020, p. 53-64 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/1567>).

« Tous les lieux conçus et photographiés par Thomas Demand obéissent à la même typologie. Ils sont des lieux sans soi – pour reprendre une expression créée par Peter Sloterdijk pour qualifier certains types d'espaces – c'est-à-dire des espaces de transit, des lieux de circulation ou de stationnement temporaire, des lieux où l'on ne fait que passer sans jamais s'installer... La piscine, ses plongeoirs et les gradins, comme tous les sujets abordés par Thomas Demand (bureaux désertés, administrations, lieux d'archivage, couloirs, tunnels, arrêt de bus, escalators... jusqu'au bureau ovale de la Maison Blanche) sont des espaces sans soi, sans identité stable, et beaucoup sont en même temps des hétérotopies. La piscine est à la fois lieu de loisir, terrain de sport et d'assainissement, espace de théâtralisation sociale avec toutes ses ambiguïtés : les mêmes personnes s'y croisent périodiquement, les corps y apparaissent à la fois dans une volonté de détente, de performance, de purification, et parfois de séduction. Mais avec *Sprungturm*, ces particularismes semblent s'être effacés. Nous sommes en quelque sorte face au degré zéro de la réalité, vue dans sa version la plus matricielle. Le décor fabriqué puis photographié par Thomas Demand avant sa destruction se constitue comme le leurre inopérant d'une réalité révélée dans son artificialité. La maquette de cette piscine n'est finalement ni plus juste, ni plus fausse que la réalité elle-même dont nous ne savons rien : la maquette a disparu, l'image qui lui avait servi de modèle a disparu et il ne reste par conséquent de la réalité de ces tours de plongeon que ce que Thomas Demand nous en laisse voir. Malgré l'artifice qui lui donne consistance, la photographie est l'unique réalité de ces tours de plongeon. Les plongeoirs et les gradins de *Sprungturm* sont figés dans ce que l'on pourrait nommer une configuration "paramètres d'usine", semblable à celle d'un ordinateur allumé pour la toute première fois dont il faudrait activer les fonctions, les interfaces, les paramètres de convivialité, etc. *Sprungturm* en appelle à une semblable activation par son spectateur. Et peut-être faut-il voir les défauts de conception que la maquette photographiée laisse affleurer comme autant de failles destinées à rendre plus malléable cette image pour que la fabrique de l'imaginaire du spectateur puisse plus aisément s'en emparer pour l'activer, l'habiller, la développer une seconde fois. »

Jean-Charles Vergne, « Thomas Demand », FRAC Auvergne (en ligne : <https://www.frac-auvergne.fr/artiste/demand/>).

« Pour moi, le concept du modèle en tant que version miniature d'autre chose est... trivial. Car il crée l'illusion du contrôle. Il suffit de penser à tous les portraits de politiciens posant fièrement à côté de la maquette de l'un ou l'autre grand projet flambant neuf. Les modèles sont tellement plus que cela. Ils sont à la base de tant de choses, allant des prédictions météo du Journal télévisé au fonds de pension auquel on cotise chaque mois. Il existe des modèles statistiques, physiques, médicaux, monétaires, politiques – pour les élections, par exemple – et ainsi de suite. Les modèles nous présentent une version filtrée de la réalité, car le monde en tant que tel est beaucoup trop compliqué pour être appréhendé sans filtre. Cela nous rendrait fous! [...] Les modèles sont des instruments de navigation dont nous avons besoin pour nous guider à travers l'existence. »

Thomas Demand, Entretien accordé à l'occasion de l'exposition « Thomas Demand » présentée au musée M de Louvain du 9 octobre 2020 au 18 avril 2022 (en ligne : <https://www.mleuven.be/fr/encore-plus-de-m/la-grande-exposition-de-lautomne-au-m-thomas-demand>).



23. *Badezimmer / Bathroom*
1997

Orientations bibliographiques thématiques

Images, histoires et récits

- B** BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 114-151.
BRUNET, François, *La Photographie. Histoire et contre-histoire*, Paris, PUF, 2017.
- C** CASTRO, Teresa, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus. Identification, contrôle et surveillance des personnes*, 2011 (en ligne : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/354>).
- F** FLUSSER, Vilém, *Post-histoire*, Paris, T&P Work Unit/Saint-Étienne, Cité du Design, coll. « Iconodule », 2019.
FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007.
- G** GATTINONI, Christian, et Vigouroux, Yannick, *Les Fictions documentaires en photographie*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2021.
GUNTHER, André, « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009, p. 182-209 (en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>).
- K** KLUGE, Alexander, *Chronique des sentiments*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003.
KRACAUER, Siegfried, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2006.
- L** LE GOFF, Jacques, et NORA, Pierre, *Faire de l'histoire, I : Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974.
LE PAPE, Isabelle, « Trompeuses doublures : images et illusions dans la photographie allemande contemporaine », in Florence Bancaud (dir.), *L'Image trompeuse*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts. Histoire, théorie et pratique des arts », 2016 (en ligne : <https://hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-01841993/document>).
- P** POIVERT, Michel, « L'événement comme expérience », in *L'Événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2007, p. 13-27.
- R** RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- S** SCOTT, Diane, *Ruine. Invention d'un objet critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2019.
SEBALD, Winfried Georg, *Austerlitz*, Paris, Actes Sud/Montréal, Leméac, coll. « Babel », 2013 ; *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2014.
SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
SZENDY, Peter, « Voiries du visible, iconomies de l'ombre », in *Le Supermarché des images*, catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 17-40.



Retrouvez des ouvrages
dédiés aux expositions et des
bibliographies thématiques
sur le site de la librairie
du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

Maquettes, constructions et dispositifs

- B** BIASI, Pierre-Marc de, « Le papier, fragile support de l'essentiel », *Les Cahiers de médiologie*, n° 4, 1997/2, p. 7-17 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-2-page-7.htm>).
- BRAYER, Marie-Ange, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'Art même*, n° 33, 4^e trim. 2006, p. 7-11 (en ligne : <http://archives.modernes.biz/wp-content/uploads/2016/02/brayer-2006-maquette.pdf>); « La Maquette d'architecture, un outil de scénarisation du réel », in *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, catalogue d'exposition, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 2005, p. 43-49.
- C** CIRAUQUI, Manuel et GILI, Marta, *Fuegogratis, Jordi Colomer*, catalogue d'exposition, Cherbourg, Le Point du Jour/Paris, Jeu de Paume, 2008.
- D** DELBARD, Nathalie, « Les petits mondes de l'art », *La Voix du regard*, n° 17, hiver 2004-2005, p. 174-181 (en ligne : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/7395155/les-petits-mondes-de-lart-la-voix-du-regard>).
- G** GARNIER, Claire, LE BON, Laurent, OSTENDE, Florence, et DOHM, Katharina, *Dioramas*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo/Flammarion, 2017.
- M** MORINEAU, Camille, « Images du soupçon : photographies de maquette », *Artpress*, n° 264, 2001, p. 33-40.
- P** PACOT, Marion, « De l'autre côté du miroir : la photographie à l'épreuve de la maquette d'architecture », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 39 : *Maquettes d'architecture*, 2020, p. 53-64 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/1567>).
- PELIZZARI, Maria Antonella, « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture », *Perspective*, n° 4, 2009, p. 573-580 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1275>).
- Q** QUANTIN-BIANCALANI, Stéphanie, « Pour une historiographie de la maquette d'architecture (XIX^e-XX^e siècles) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 39, 2020, p. 11-25 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/1541>).
- V** VERNANT, Aurélien, « Maquettes et dessins d'architecture dans le contexte post-moderne : l'émergence d'un médium artistique », in *Préliminaires : études et maquettes : collection Centre national des arts plastiques*, Orléans, HYX/Paris - La Défense, Centre national des arts plastiques, 2021 (en ligne : https://www.editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/cnap_hyx_preliminaires_essai_vernant.pdf).
- VIOLLET, Marion, « Les mondes en-cadre de l'art contemporain. Maquettes captives et prisons du processus de création », Institut expérimental d'études françaises et francophones (UCSB) (en ligne : <https://www.ieeff.org/f17viollet.pdf>).

Dossiers documentaires en ligne sur le site du Jeu de Paume

→ « Le supermarché des images », Jeu de Paume - Paris, 2020 :

<https://jeudepaume.org/mediateque/le-supermarche-des-images-2/>

→ « Susan Meiselas. Médiations », Jeu de Paume - Paris, 2018 :

<https://jeudepaume.org/mediateque/susan-meiselas-mediations/>

→ « Omer Fast. Le présent continue », Jeu de Paume - Paris, 2015-2016 :

<https://jeudepaume.org/mediateque/omer-fast-le-present-continue/>

→ « Gilles Caron. Le conflit intérieur », Jeu de Paume - Tours, 2014 :

<https://jeudepaume.org/mediateque/gilles-caron-le-conflit-interieur/>

→ « Jordi Colomer », Jeu de Paume - Paris, 2008-2009 :

<https://jeudepaume.org/mediateque/jordi-colomer/>



24. Werkstatt / Workshop
2017

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

C PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris.

Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition « Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, elles sont organisées autour des thèmes suivants :

- 1 « Histoires inquiétantes » et mémoire
- 2 Sphère médiatique et circulation des images
- 3 Un « monde de papier »
- 4 Constructions et installations



25. Grosbeak
(Model Studies 4)
2020

Les titres des œuvres présentées dans l'exposition au Jeu de Paume sont [soulignés en vert](#).

1

« Histoires inquiétantes » et mémoire

« Finalement, les fantômes qui habitent ces palais de la mémoire peuvent se passer des structures physiques construites par Demand pour créer ses objets photographiques. Ils vivent dans les creux inexacts de ses constructions de papier, dans la mise en abyme formée par l'écart entre ses sculptures et leurs images sources, dans la dissonance inquiétante créée par ses dernières photographies et le monde que nous habitons. »

Douglas Fogle, « Le bégaiement de l'histoire », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 31.



26



→ Thomas Demand, *Refuge II*, 2021 (<http://bit.ly/3HsCpUR>)

→ Thomas Demand, *Refuge IV*, 2021 (<http://bit.ly/3Xlgiif>)

Quel type de lieu est représenté dans ces images ? À quels qualificatifs peut-on recourir pour le décrire ? Quelle atmosphère s'en dégage ? Pourquoi ? Les espaces représentés semblent-ils familiers ou inhabituels ? Quel rôle la lumière joue-t-elle ? Si l'on observe plus en détail les objets et les matériaux photographiés, que peut-on remarquer ?



Lire l'extrait suivant et comparer à l'expérience du spectateur :

« Idéalement, quand mes œuvres fonctionnent à plein, voici ce qui s'y passe : on voit d'abord une belle photo, uniquement sa beauté plastique, ses proportions, ses couleurs, etc. Dans un deuxième temps, on s'interroge sur cette beauté : vous rendant compte que celle-ci a quelque chose d'étrange, vous vous libérez du piège. Cela ne se passe pas de manière brutale, au contraire plutôt de manière calme, silencieuse. À la troisième étape - et l'on n'est encore qu'à mi-parcours -, on remarque que ces morceaux de papier ne portent aucune inscription, aucune trace que ce soit : il s'agit de moments utopiques, d'une version idéale du monde. C'est seulement à ce moment-là que vous relevez toutes les imperfections de mes constructions, que vous interrogez les objets représentés, leur positionnement dans la composition de l'image - ces objets qui pourtant paraissent nécessaires là où ils sont et ne pourraient être en rien différents de ce qu'ils sont. »

Thomas Demand, in Béatrice Gross, « Mémoire de papier et construction du réel. Entretien », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 104, été 2008, p. 61.



27



→ Thomas Demand, *Vault*, 2012 (<https://bit.ly/3QTa8cY>)

→ *Police nationale. Police seized some 30 artworks that had been reported missing or stolen over the years from a vault of the Wildenstein Institute in Paris* [La police a saisi environ 30 œuvres qui avaient été classées disparues dans le coffre-fort du Wildenstein Institute à Paris], janvier 2011 (<https://bit.ly/3HiE6E9>)

→ Marc Vaux, *La Grande Galerie abandonnée*, 1939 (<http://bit.ly/3GTdXdK>)

Décrire la photographie de Thomas Demand (composition, lumière, matériaux). Quels objets peut-on identifier et comment sont-ils disposés ? Quelles peuvent-être ces œuvres qu'on ne voit pas ?

Consulter l'image qui a servi de source à Thomas Demand et l'article lié.

Qui a pris cette photographie et dans quelles circonstances ? En quoi ce sujet a-t-il pu intéresser Thomas Demand ?

Que représente la photographie de Marc Vaux ? Dans quel contexte a-t-elle été produite ? À quoi est due l'absence des œuvres ?

Poursuivre en enquêtant sur l'histoire du Jeu de Paume pendant la Seconde Guerre mondiale. Quel rôle déterminant Rose Valland a-t-elle joué ?

→ « Rose Valland, portrait d'une femme engagée » : <http://bit.ly/3CZV8Eg>

→ Base de données Rose-Valland (MNR) : <http://bit.ly/3QQZK5B>

De quelle mémoire ces lieux sont-ils porteurs ? Comment ces différentes images l'évoquent-elles ? Peut-on faire un lien avec la réflexion suivante ?

« Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement. »

Winfried Georg Sebald, *Austerlitz*, Paris, Gallimard/Montréal, Leméac, coll. « Babel », 2002, p. 109.



28

26. *Refuge II*
2021

27. *Refuge IV*
2021

28. *Vault*
2012



29



30



31

- 29. Ruine / Ruin
2017
- 30. Büro / Office
1995
- 31. Archiv / Archive
1995

🔍 → Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1785-1790 (<http://bit.ly/3iSure6>)

→ Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796 (<http://bit.ly/3Xlpjb1>)

Analyser ces deux tableaux d'Hubert Robert représentant la Grande Galerie du Louvre. Le premier en constitue une préfiguration, un projet à venir. Qu'en est-il du second réalisé après l'ouverture du musée? Que représente-il? Quel saut dans le temps est opéré ici? À quelle temporalité appartiennent les ruines habituellement? En quoi cette représentation est-elle ambiguë? Quels éléments sont en ruine? Quels éléments perdurent? Que signifie la notion de « vue imaginaire »? De quelle mémoire traite alors ce tableau?



Les photographies de Thomas Demand figurent des reconstitutions d'images et de lieux qui activent la mémoire. Effectuer des recherches sur les notions de « palais mental » et de « mémoire des lieux ».

Se référer à la méthode ci-dessous et visualiser un établissement scolaire. Imaginer un parcours et le retranscrire sur un plan.

→ « Comment construire un palais de la mémoire? », site WikiHow :

<http://bit.ly/3ZQAARb>



→ Thomas Demand, *Ruine / Ruin*, 2017 (<http://bit.ly/3QPT5IV>)

→ Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978 (<http://bit.ly/3XlRtJc>)

→ Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827 (<https://bit.ly/3YcLu9y>)

Que donne à voir la photographie de Thomas Demand? Qu'est-ce qui a pu se passer? Pourquoi cette photographie peut-elle procurer un sentiment de déjà vu? Rapprocher cette image de celle de Jeff Wall. Que représente-t-elle également? Que découvre-t-on dans la partie gauche de l'image? Analyser le rapport avec le tableau d'Eugène Delacroix qui l'a inspirée.

Quels points communs peut-on relever dans les démarches de Thomas Demand et de Jeff Wall? En quoi peut-on dire que ces artistes font référence au genre de la peinture d'histoire? Comment le renouvellent-ils?

→ L'Histoire par l'image, « L'art académique et la peinture d'histoire » :

<http://bit.ly/3XM6SSi>



→ Thomas Demand, *Büro / Office*, 1995 (<http://bit.ly/3ZSr4EH>)

→ Thomas Demand, *Archiv / Archive*, 1995 (<https://bit.ly/3QTd8WM>)

Quels éléments dans ces images donnent une impression de fausseté ou d'étrangeté? En quoi les images s'opposent-elles? Quelles indications les titres fournissent-ils? En quoi la présence des feuilles de papier blanches et des boîtes opaques est-elle paradoxale dans ces lieux?

Effectuer des recherches en consultant les ressources suivantes :

→ Commentaire de *Büro / Office* de Thomas Demand, Städl Museum, Digital

Collection : <https://bit.ly/3ZSr4EH>

→ Thomas Uhlemann, *Gestürmte Stasi-Zentrale*, Berlin, 1990 : <http://bit.ly/3ZNoUpH>

→ Présentation du musée de la Stasi : <http://bit.ly/3R0sFEo>

→ Présentation de la succession Leni Riefenstahl (en allemand) : <http://bit.ly/3HilsuJ>

→ Jérôme Prieur, *Les Jeux d'Hitler, Berlin 1936*, 2016, Arte, extrait :

<https://bit.ly/3kwTDHg>



Ces informations permettent-elles de comprendre les œuvres différemment? En quoi questionnent-elles la construction de l'histoire et notre relation au passé? Dans quelle mesure la démarche de Thomas Demand, qui consiste à fabriquer puis photographier des maquettes à partir d'images préexistantes, renforce-t-elle les interrogations soulevées? Commenter la citation suivante :

« L'une des raisons pour lesquelles je ne veux pas que l'on pointe les sources historiques de mes images tient à ce potentiel de l'art à construire des images, à trouver une manière de représenter une situation humaine, à trouver une forme pour une pensée, une forme qui serait au-delà de l'anecdote. »

« Thomas Demand », entretien réalisé par Nicolas Giraud, *Infra-Mince*, n° 11 : *Après l'archive*, 2018, p. 58.



→ Thomas Demand, *Badezimmer / Bathroom*, 1997 (<http://bit.ly/3Wv2N4I>)

Quelle réaction peut provoquer cette image? Par quels détails est révélé le caractère factice des éléments reconstruits sous la forme d'une maquette? Que peut suggérer le pli du tapis de bain?

Consulter l'image publiée dans la presse et les podcasts suivants :

→ « Uwe Barschels Tod in Genf - Mord oder Suizid? » : <http://bit.ly/3XrnyDx>

→ « Il y a 30 ans, Uwe Barschel est découvert mort dans la baignoire d'un hôtel à Genève » : <http://bit.ly/3J30ZNa>

Pourquoi cette affaire a-t-elle eu un retentissement médiatique? Quelles questions la publication de cette image dans la presse a-t-elle soulevées? Qu'apporte sa transformation par l'artiste? En quoi la photographie de Thomas Demand évoque-t-elle la notion de « scène de crime »? Mettre en relation avec l'histoire et l'actualité des usages des images photographiques :

→ Teresa Castro, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus. Identification, contrôle et surveillance des personnes*, 2011 :

<http://bit.ly/3weZx2D>

→ Charlotte Hayet, *La Scène de crime : une construction visuelle narrative*, mémoire de master 2, ENS Louis Lumière, section photographie, 2020 : <https://bit.ly/3D4dxQm>

2

Sphère médiatique et circulation des images

« Dans le cas des *Histoires*, Demand isole des images mass-médiatiques qui circulent dans la presse ou sur Internet et les transforme pour en faire les objets d'une attention soutenue, d'un investissement de l'imagination, d'une expérience mémorielle. Avec les *Dailies*, il s'intéresse à une sphère plus personnelle, mais toujours médiatique, celle de la photographie sur Smartphone. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 119.



S'interroger sur les formats et les modalités de circulation des images.

Lister les différents outils de production d'images (appareil photo, caméra, téléphone...), ainsi que leurs usages.

Recenser toutes les images vues au cours d'une période précise (soirée, trajet école-maison, pause déjeuner...) et concevoir un tableau qui synthétisera les observations pour chacune d'elles (lieu, support, nature, type, fonction, provenance, auteur, contenu...).

Identifier les images les plus « marquantes » et justifier ce choix.

Mettre en commun les recherches et échanger autour des résultats obtenus.

→ Dossier documentaire de l'exposition « Le supermarché des images », Paris, Jeu de Paume, 2020 : <http://bit.ly/3XtDOjw>

Poursuivre autour des relations entre images et événements, notamment sur la place et le rôle des images diffusées par les médias (presse, télévision, réseaux sociaux).

Se référer notamment aux ressources et pistes de travail suivantes :

→ Site du CLEMI - Centre pour l'éducation aux médias et à l'information :

<http://bit.ly/3QREBrk>

→ Dossier documentaire de l'exposition « Susan Meiselas. Médiations », Paris, Jeu de Paume, 2018 : <http://bit.ly/3HjwtnF>



33



34



→ Thomas Demand, *Kontrollraum / Control Room*, 2011 (<https://bit.ly/3kWzj1>)
 « [...] la dernière image que nous avons eue de la salle de contrôle de Fukushima a été prise par des gens qui avaient un téléphone portable avec eux. Ils savaient en entrant dans cette salle qu'ils allaient mourir à très court terme, mais ils ont transmis cette image et le monde entier a pu voir cet endroit où aucun être humain ne peut survivre. [...] Les représentations artistiques diffèrent de celles de la politique ou du journalisme. »

« Thomas Demand », entretien réalisé par Nicolas Giraud, *Infra-Mince*, n° 11 : *Après l'archive*, 2018, p. 57-58.

Effectuer une recherche sur l'événement qui a inspiré le photographe (ses causes et ses conséquences). Analyser les différences entre l'image qui a inspiré Thomas Demand et celle qu'il a réalisée. Réfléchir sur le choix du titre de l'image.

→ La photographie source : <http://bit.ly/3D2KBZ1>

→ Article sur la catastrophe de Fukushima : <http://bit.ly/3HlrlsA>



→ Thomas Demand, *Poll*, 2001 (<https://bit.ly/3ZOtsW3>)
 → William L. Bird, *Citizen ballot counters and observers examining Votomatic punch cards, Emergency Operations Center, West Palm Beach, Florida, November 2000*, 2000 (<https://bit.ly/3J2f5OJ>)

« *Poll* (2001) se fonde sur l'image d'un ensemble de bureaux situés dans un centre sécurisé de Floride où eut lieu, lors de l'élection présidentielle américaine de 2000 qui avait opposé Al Gore à George W. Bush, l'opération de recomptage des bulletins de vote. [...] Fait inhabituel chez l'artiste, *Poll* est contemporain de l'événement représenté, et fut exposé avant même le dénouement de cette affaire : l'investiture de Bush en tant que 43^e président des États-Unis, en janvier 2001. »

Commentaire de l'œuvre (ressources en ligne : <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-thomas-demand/>).

Comparer ces trois articles relatant l'événement :

→ *Les Échos* : <http://bit.ly/3QRrZRE>

→ *Le Parisien* : <http://bit.ly/3iQgNYL>

→ *Libération* : <http://bit.ly/3iPmk1K>

Quelles différences peut-on relever? Consulter la ressource suivante :

→ « Le problème du décompte des voix à l'élection présidentielle américaine en 2000 », reportage extrait du *Journal de 20 heures* de France 2 du 11 décembre 2000, archive de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), site Lumni Enseignement :

<http://bit.ly/3D1BEz4>

Quels sont les deux aspects de l'événement mis en lumière par le reportage? Ces aspects se retrouvent-ils dans la photographie de Thomas Demand? Qu'est-ce qui intéresse l'artiste dans les images véhiculées par les médias? Pourquoi a-t-il choisi de recréer une image en particulier?



Travailler à partir de cette citation de Thomas Demand :
 « Depuis une dizaine d'années, nous avons été obligés de nous habituer au *fake*, à la revendication consciente d'une réalité ou d'une vérité manipulées. Même chose pour la photographie - le contenu de vérité de la photographie est très amoindri, pourtant nous apprenons à vivre avec. [...] C'est ce qui m'intéresse en tant qu'artiste. Nous avons la capacité d'analyser l'authenticité de chaque image et de strictement vérifier sa source. »

33. *Kontrollraum / Control Room*
2011

34. *Poll*
2001

35. *Gangway*
2001

« Thomas Demand, le photographe qui interroge la vérité des images à l'ère des fake news », interview par Heinz-Peter Schwerfel, *Numéro art*, 21 décembre 2021 (<http://bit.ly/3XHzR1>).

Vous pouvez vous appuyer sur la ressource suivante :

→ Exposition « Fake news : art, fiction, mensonge », 2022, version numérique de l'exposition et dossier pluridisciplinaire, site du CLEMI : <http://bit.ly/3kkB2OE>



→ Thomas Demand, *Gangway*, 2001 (<http://bit.ly/3HkG1rV>)
 « Bien que cette image ait pour source une photographie de presse montrant l'arrivée du pape Jean-Paul II à Berlin, elle est dépourvue de figures humaines - personnalités historiques ou anonymes. L'artiste attire ici notre attention sur la passerelle aéroportuaire en tant que lieu d'un théâtre photographique où s'effectuent des "entrées" mises en scène, inscrites dans la politique dramaturgique de la circulation des images. »

Commentaire de l'œuvre (ressources en ligne : <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-thomas-demand/>).

Rapprocher des photographies suivantes, représentant des personnalités du xx^e siècle descendant d'un avion :

→ Martin Luther King : <http://bit.ly/3GNCUHm>

→ Marilyn Monroe : <http://bit.ly/3wl7ymK>

→ Les Beatles : <http://bit.ly/3wk1fzA>

→ François Mitterrand : <http://bit.ly/3wjy1B0>



35



36



37

36. *Daily #32*
2017

37. *Daily #22*
2014

Quel est l'élément central dans ces images? Est-il le même dans l'œuvre de Thomas Demand? Pourquoi l'artiste a-t-il choisi d'effacer toute présence humaine? Le spectateur est-il libre d'imaginer la personne à la sortie de cet avion? En quoi peut-on rapprocher cette œuvre de la notion d'image générique? Se référer à la définition suivante du site du CNRTL : « Image formée par superposition d'images particulières avec effacement des différences spécifiques » (<http://bit.ly/3HlyHMG>).



→ Thomas Demand, *Daily #22*, 2014 (<http://bit.ly/3Wq5dBt>)

→ Thomas Demand, *Daily #32*, 2017 (<https://bit.ly/3kqddoF>)

Les lieux et les objets représentés dans ces photographies semblent-ils familiers? Ces images sont-elles inspirées, comme les œuvres précédemment abordées, de l'histoire ou de l'actualité? Que signifie le titre choisi par Thomas Demand pour cette série?

Alors que les tirages habituels de l'artiste sont de grands ou très grands formats, les tirages de cette série sont relativement petits, pourquoi?

→ Sélection de photographies de la série *Dailies* : <http://bit.ly/3XrFLN4>

→ Feuilletage du livre *The Dailies*, Londres, MACK, 2015 : <https://bit.ly/3XrwJLA>



« [...] les *Dailies*, des impressions quotidiennes que je photographie en me promenant dans la rue, comme en passant. Il s'agit en quelque sorte de haïkus visuels. »

« Thomas Demand, le photographe qui interroge la vérité des images à l'ère des fake news », interview par Heinz-Peter Schwerfel, *Numéro art*, 21 décembre 2021 (<http://bit.ly/3XpOlvZ>).

Étudier les règles d'écriture des poèmes courts japonais et composer un haïku en lien avec une photographie de la série *Dailies*.

→ « Écrire des haïkus » : anthologie et exercices pédagogiques, CASNAV de Bordeaux : <https://bit.ly/3DpN8wA>

Poursuivre un travail d'écriture à partir de l'indication suivante :

« Chaque *Daily* semble être le début d'une histoire qu'il reste à écrire ».

Douglas Fogle, « Le bégaiement de l'histoire », in Thomas Demand. *Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 30.

3

Un « monde de papier »

« Thomas Demand part d'une image, souvent mais pas toujours trouvée dans les médias, qu'il transpose, en découpant du papier, en une maquette à l'échelle, en trois dimensions. Il photographie ensuite la maquette avec un Sinar, appareil grand format d'origine suisse, muni d'une lentille télescopique permettant une plus grande résolution et un effet accru de vraisemblance. »

Roxana Marcoci, « Paper Moon », citée par Michael Fried, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2013, p. 261.



38. *Folders*
2017

39. *Büro / Office*
1995

38



39



Étudier l'histoire du papier, le processus et les étapes de sa fabrication.

Distinguer les différents papiers et leurs utilisations (papiers à usage graphique, papiers d'emballage, papiers d'hygiène, papiers d'identité, papier-monnaie, papiers abrasifs...). Dresser une liste des potentialités, en associant le papier à des verbes d'action : couper, plier, déchirer, froisser, conserver, brûler, etc.

→ « La fabrication du papier », *Futuremag*, Arte France, 2014, sur Le blob :

<https://bit.ly/3iRyLdo>

→ « Papier : il n'a pas toujours la fibre écologique », *C'est pas sorcier*, France 3, 2007 :

<https://bit.ly/3XpWOKR>

→ « Histoires de papiers », exposition au Louvre Abu Dhabi, 2022 : <http://bit.ly/3CXXsvj>

→ « Cut! Paper Play in Contemporary Photography », exposition au Getty Center, 2018 :

<https://bit.ly/3GUseXq>



→ Thomas Demand, *Folders*, 2017 (<http://bit.ly/3iXHKK3>)

→ Thomas Demand, *Büro / Office*, 1995 (<http://bit.ly/3R1Q1cD>)

Dans quelle mesure le papier est-il à la fois le thème et le matériau du travail de Thomas Demand? Les papiers contiennent-ils des informations? Que peut alors symboliser le papier?

→ Lucas Jackson, *U.S. President-elect Donald Trump speaks during a news conference in the lobby of Trump Tower in Manhattan*, New York City, U.S., January 11, 2017

(<http://bit.ly/3ktW1i7>)

Quel était le contenu des dossiers présentés par Donald Trump? Quelle preuve étaient-ils censés apporter?

Revenir sur *Büro / Office* en se référant au travail des artistes Cortis & Sonderegger :

→ Cortis & Sonderegger, *Making of "Büro"* (by Thomas Demand, 1995), 2020

(<https://bit.ly/3ZSfxVS>)

Confronter les points de vue, les compositions, les cadrages, l'éclairage, et lister les différents passages en jeu entre la 2D et la 3D. Quels éléments de « making-of » apparaissent?

→ « L'image comme construction. Refaire une photographie avec Cortis &

Sonderegger », *PALM*, le magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://bit.ly/401M77Q>



→ Thomas Demand, *Atelier*, 2014 (<http://bit.ly/3J2NsoE>)

→ Thomas Demand, *Fold*, 2015 (vue d'exposition : <http://bit.ly/3J5dUhg>)

Quelles actions le papier a-t-il subies dans ces images? Que permettent le découpage et le pliage?

Quels peuvent être les outils utilisés pour réaliser ces constructions avant de les photographier? Le papier est-il un matériau habituel pour réaliser des sculptures?

40. *Atelier*
2014



Quels sont ses qualités et ses défauts (maniabilité, accessibilité, légèreté, etc.)?

Poursuivre autour des photographies suivantes :

→ Lydia Delectorskaya, *Matisse at the Hôtel Régina*, Nice, vers 1952

(<https://bit.ly/3kz7htt>)

→ Thomas Demand, *Cuttings*, 2014 (<https://bit.ly/3J7p5Gq>)

Que permet à Matisse le procédé des papiers découpés? Les papiers qui jonchent le sol correspondent-ils aux formes créées par l'artiste ou en sont-ils les contre-formes? Qu'évoquent les couleurs des découpes? Qu'appelait-on les « bleus » en architecture? En quoi le papier peint *Fold* peut-il évoquer ce procédé? À quelle action renvoie le terme *fold* en anglais? Comment le papier peint transforme-t-il l'espace d'exposition?

 Étudier l'histoire du papier peint et sa fabrication. Quels sont ses usages traditionnels? Quels rapports entretient-il avec la peinture et le dessin d'une part, la photographie d'autre part?

→ Véronique de La Hougue, « L'histoire du papier peint et les enjeux de sa conservation et de sa restauration » : <https://bit.ly/3ZSg36g>

→ Collection de papiers peints de la bibliothèque Forney : <https://bit.ly/3XNnNoD>

 → Thomas Demand, *Kinglet (Model Studies 4)*, 2020 (<http://bit.ly/3XsqfAD>)

→ Thomas Demand, *Grosbeak (Model Studies 4)*, 2020 (<http://bit.ly/3J4o4z4>)

→ Thomas Demand, *Kindergarten 22 (Model Studies 2)*, 2015 (<https://bit.ly/3kVOSct>)

→ Thomas Demand, *Learning Center 50 (Model Studies 2)*, 2015 (<https://bit.ly/3Wrq2wp>)

Quels types de maquettes Thomas Demand a-t-il photographiés ici? Quel point de vue et quel cadrage a-t-il choisis? En quoi ce choix permet-il de mettre en valeur leurs caractéristiques physiques? De les transformer en sculptures « abstraites »? Quelles marques et traces restent visibles?

Comment comprendre les noms d'oiseaux donnés aux premières photographies?

Pourrait-il s'agir d'une évocation des couleurs de leur plumage? Quels liens peut-on établir entre les noms de bâtiments et les formes photographiées dans les suivantes?

→ « Atelier », Fondation Azzedine Alaïa : <https://bit.ly/3XxvOOY>

→ Audrey Bertrand, Jasmine Maheu-Moisan, Natali Rodriguez Servat et Maryline Tremblay, « Étude d'une pensée constructive d'architecte : SANAA », École

d'architecture de l'université Laval, semestre 1-14 : <https://bit.ly/3D6nEnR>

 « En réalisant les maquettes, on sera en mesure d'observer et d'étudier au mieux le site, le périmètre de l'aire, le nombre et l'ordre des parties de l'ouvrage, l'aspect des murs, la solidité des toits [...]. Ces maquettes permettront ainsi sans danger d'ajouter, d'ôter, d'intervenir, d'innover et même de bouleverser l'ouvrage de fond en comble jusqu'à ce que toutes ses parties s'accordent convenablement entre elles et nous donnent satisfaction. »

Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier* [1485], Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004, p. 98-99.

Revenir sur l'histoire et le rôle des maquettes en architecture :

→ Collection de maquettes de la Cité de l'architecture et du patrimoine :

<https://bit.ly/3XNIPnY>

→ Collection d'esquisses, de maquettes et de travaux préparatoires du CNAP :

<http://bit.ly/3kxETyT>

→ Giaime Meloni, « Étude des modèles », *Plan Libre*, n°174, mars 2020, p. 18 :

<https://bit.ly/3kWEmQv>

→ Stéphanie Quantin-Biancalani, « Pour une historiographie de la maquette d'architecture (xix^e-xx^e siècles) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 39, 2020, p. 11-25 : <https://bit.ly/3Rjhert>

 « En regardant le travail de Demand, il faut garder à l'esprit qu'il ne se résume pas à des maquettes en papier et à des photographies, mais qu'il met en jeu l'éclairage, l'ombre, la couleur, le reflet et des arrangements compositionnels complexes. »

Margaret Iversen, « Mémoire et atrophie », in *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 119.

Construire une maquette architecturale dans laquelle la lumière pourra entrer, et la peindre en blanc. Réaliser, en utilisant une lampe de bureau et quelques accessoires (calque, mouchoir), une série de prises de vue de cette maquette sous divers types d'éclairage. S'intéresser à la qualité de la lumière et à ses effets (en cherchant à produire des ombres dures et denses, ou au contraire des ombres douces et claires), ainsi qu'à la direction de la lumière (de face, de côté, contre-jour...).

Reconstituer un éclairage correspondant à un ciel nuageux, une lumière d'été à midi, un coucher de soleil, etc., ou travailler sur la valeur expressive de la lumière en créant différentes atmosphères (mystérieuse, calme, dramatique, inquiétante...).



41. *Kinglet*
(*Model Studies 4*)
2020

42. *Grosbeak*
(*Model Studies 4*)
2020



43. Sprungturm / Diving Board
1994

→ « Réaliser une maquette architecturale (carton plume, bois, etc.) » :

<http://bit.ly/3Xo51Uw>

→ « De la maquette à la photographie », arts plastiques - insitu, académie de Nantes :

<http://bit.ly/3D23BHI>



→ Thomas Demand, *Sprungturm / Diving Board*, 1994 (<https://bit.ly/3iTe012>)

→ Oliver Boberg, série *Sites*, 1997-2012 (<http://bit.ly/3kyaHwV>)

→ James Casebere, *Landscape with Houses (Dutchess County, NY) #1*, 2009

(<http://bit.ly/3HksCjy>)

→ Jordi Colomer, *Anarchitekton/Barcelona*, 2002 (<http://bit.ly/3GW0KAT>)

Comparer les quatre photographies. Comment ces artistes utilisent-ils les maquettes ?

De quels matériaux se servent-ils ? À quels types d'architecture se réfèrent-ils ?

Comment la notion d'échelle est-elle mise en jeu dans leur travail ? Quels artistes

vident leurs œuvres de présence humaine et pourquoi ? Que vient manifester le recours aux maquettes d'architecture dans l'art contemporain ?

→ « Post_Modellismus. Modell in Art / Modelle in der Kunst », Vienne, Krinzinger

Projekte, 2005 : <https://bit.ly/3wiNcdJ>

→ Nassim Daghighian, « Art et photographie des années 1950 à 1990 » :

<https://bit.ly/3XoXxRm>

→ Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture »,

L'Art même, n° 33, 4e trim. 2006, p. 7-11 : <https://bit.ly/3iVYz8n>



« Les maquettes déclenchent des fictions, elles permettent d'imaginer. »

Maylis de Kerangal, « L'image se souvenait de moi », in Thomas Demand, *Le bégaiement de l'histoire*, Londres, MACK/Paris, Jeu de Paume, 2023, p. 14.

Lire l'extrait du récit de Maylis de Kerangal en lien avec *Sprungturm / Diving Board*, dans la partie « Approfondir » de ce dossier (p. 22). Expliquer ce que sont les « trois types d'image qui nous habitent ». Quel lien la narratrice fait-elle entre l'image de maquette et sa propre histoire ?



Constructions et installations

« En général, je m'efforce de construire une image, mais pas seulement au sens où je construis l'objet que je photographie. L'image est une construction en tant que telle : ce qu'elle est, sa signification, la constitution de son contexte et ce à quoi elle renvoie sont autant une construction que le sont mes constructions en papier. »

Thomas Demand, in Béatrice Gross, « Mémoire de papier et construction du réel. Entretien », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 104, été 2008, p. 53.

« En ce qui concerne les photos, elles fonctionnent comme des fenêtres, c'est pourquoi j'ai besoin du grand format. »

« Thomas Demand, le photographe qui interroge la vérité des images à l'ère des fake news », interview par Heinz-Peter Schwerfel, *Numéro art*, 21 décembre 2021 (<https://bit.ly/3Wqdcyr>).



« Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) ».

Leon Battista Alberti, *De Pictura [De la peinture]*, 1435, Paris, Macula, Dédale, coll. « La littérature artistique », 1992, p. 115.

Revenir sur cette conception du tableau en tant que « fenêtre ouverte » qui s'affirme dans la peinture occidentale à la Renaissance et sur la construction de l'espace à laquelle elle renvoie. En quoi les pratiques artistiques modernes et contemporaines ont-elles pu la remettre en cause ?

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Fenêtres. De la Renaissance à nos jours. Dürer, Monet, Magritte... », Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2013 : <https://bit.ly/3iXJXVR>

→ « La fenêtre dans l'art », ESPE, académie de La Réunion, 2016 :

<https://bit.ly/3JbMnuG>



44



45

44. *Pond*
2020



→ Thomas Demand, *Grotte / Grotto*, 2006 (<https://bit.ly/3XskEu1>)

→ Thomas Demand, *Clearing / Lichtung*, 2003 (<https://bit.ly/3Wn6xVD>)

45. *Grotte / Grotto*
2006

→ Thomas Demand, *Pond*, 2020 (<http://bit.ly/3XqjNtT>)

Que représentent ces trois œuvres ? Qu'évoque ou que provoque leur dimension monumentale ? Quel rôle y joue la lumière ? Peut-on faire un lien avec la notion de démesure ? Thomas Demand s'est-il inspiré de faits ou d'événements précis ici ? En quoi interroge-t-il les relations entre nature et artifice ? Entre beauté et « cliché » ? Quels types d'images ont pu inspirer la construction de ces maquettes ?

Lire et commenter la citation suivante :

« Au lieu de photographier quelque chose au moyen de la technologie numérique, j'ai pensé plutôt photographier quelque chose de numérique. Ainsi, *Grotto* a été entièrement modélisée, sculptée, sur ordinateur. Et bien que ce soit un pur produit du XXI^e siècle, j'espère que ma grotte communique les mêmes connotations de solitude et de rêverie que ce même motif le faisait au début du XIX^e. »

Thomas Demand, in Béatrice Gross, « Mémoire de papier et construction du réel. Entretien », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 104, été 2008, p. 64.

Découvrir la maquette et les travaux préparatoires de *Grotte / Grotto* que Thomas Demand a exceptionnellement conservés et exposés :

→ Site de la Fondation Prada : <http://bit.ly/3QZDhml>

→ Vincent Laganier, « Processo Grottesco : Thomas Demand à la Fondazione Prada », *Light Zoom Lumière*, 16 février 2016 : <https://bit.ly/3WADEWk>

→ Nina Azzarelo, « Grotto installation by thomas demand at fondazione prada », *Designboom*, 12 décembre 2015 : <http://bit.ly/3QXkQiH>



Effectuer des recherches sur le cycle des *Nymphéas* de Claude Monet et plus particulièrement sur les panneaux installés au musée de l'Orangerie depuis 1927. Quelle est la genèse de ce projet de « grande décoration » ? Quelles en sont les formes et les dimensions ? Où se trouve le spectateur par rapport à cette œuvre ? Comment *Pond* paraît-elle répéter la prolifération des nénuphars dans l'œuvre de Monet ? Sachant que Thomas Demand ne s'est pas inspiré des *Nymphéas* ni du jardin de Monet à Giverny, mais de sa réplique dans un centre d'art sur l'île de Naoshima au Japon, quelle autre forme de saturation cette image évoque-t-elle ?

→ « L'histoire du cycle des *Nymphéas* », musée de l'Orangerie : <http://bit.ly/3wkiHnC>

→ Vues de l'exposition « Thomas Demand » au Sprüth Magers de Londres en 2021 : <http://bit.ly/3iWqViO>

→ Sean O'Hagan, « The cardboard cannabis lab: Thomas Demand's beautifully deceptive realities », *The Guardian*, 22 mars 2021 : <http://bit.ly/3D3gAZf>



→ Thomas Demand, *Hanami*, 2014 (<http://bit.ly/3GW22f2>) et installation au Jeu de Paume, 2023

Comment ce papier peint dialogue-t-il avec l'architecture du Jeu de Paume et ses extérieurs ? En quoi peut-on parler d'installation *in situ* ? Rechercher d'autres exemples d'œuvres réalisées spécifiquement pour un lieu. Comment ces œuvres parviennent-elles à transformer la perception d'un bâtiment ?

Que signifie le mot *hanami* en japonais ? À quelles idées ou quels sentiments associe-t-on généralement les cerisiers en fleur ? Comparer avec ces deux images :

→ Thomas Demand, *Backyard*, 2014 (<http://bit.ly/3wLh35m>)

→ Evan McGlenn, photographie parue dans le *New York Times*, le 4 mai 2013 (<http://bit.ly/3D6CquK>)

En quoi la vision initiale de la photographie *Hanami* est-elle modifiée ?

- Katsuki Toshio, « Le “hanami” : comment est née l’admiration des fleurs de printemps au Japon », 2021 : <http://bit.ly/3D3DDTR>
- Feuilletage de l’ouvrage Thomas Demand et Ben Lerner, *Blossom*, Londres, MACK, 2015 : <https://bit.ly/3J4oXYr>
- Dossier pédagogique « L’œuvre in situ » : <https://bit.ly/3DPYp9Z>



- Thomas Demand, *Presidency*, 2008 et vues d’expositions (<https://bit.ly/3ZPQAdz>)
- Photographie de maquette pour la série *Presidency*, 2008 (<https://bit.ly/3iNOj25>)
- Observer l’image qui documente la construction de la maquette pour les photographies de la série *Presidency* de Thomas Demand. Quels points de vue l’artiste a-t-il sélectionnés dans ce décor ? Dans les vues d’expositions, à quelle hauteur les photographies sont-elles accrochées ? Quelle impression cela donne-t-il au spectateur ?
- Effectuer des recherches sur le dispositif du diorama et sur Louis Jacques Mandé Daguerre :
- « Le diorama de Daguerre », blog culturel Orion en aéroplane, 19 février 2014 : <http://bit.ly/3ZPd4eK>
- En quoi le travail de Thomas Demand se rapproche-t-il du dispositif du diorama et de ses qualités illusionnistes ?
- Découvrir comment certains artistes contemporains reprennent ce dispositif :
- Randa Mirza, *The Year of the Elephant* [L’année de l’éléphant], 2014 (<http://bit.ly/3kxpl1U>)
- Hiroshi Sugimoto, *Gorilla*, 1994 (<http://bit.ly/403plXM>)
- Comment le diorama de Randa Mirza est-il construit ? À quoi redonne-t-il vie ? Rapprocher les méthodes de travail de Thomas Demand de celles de Hiroshi Sugimoto. Quel effet produit la reproduction photographique d’un diorama ?
- « Randa Mirza. El-Zohra n’est pas née en un jour », Arles, Les Rencontres de la photographie, 2019 : <http://bit.ly/403pKyS>
- « Hiroshi Sugimoto: Four Decades of Photographing Dioramas », American Museum of Natural History, juin 2014 : <https://bit.ly/3D5Vh9v>
- Présentation de l’exposition « Dioramas », Paris, Palais de Tokyo, 2017 : <http://bit.ly/3QVeGPX>



- Jeff Wall, *Restoration*, 1993 (<https://bit.ly/3QVeZt1>)
- Arno Gisinger, *Faux Terrain*, 1997 (<http://bit.ly/3kwmame6>)
- Que représente la photographie de Jeff Wall ? Quelles sont ses dimensions ? Est-il évident pour le spectateur de se repérer dans l’espace représenté ? Pourquoi ? Qu’est-ce que cela révèle du dispositif du panorama ? Quel événement historique relate le *Panorama de Bourbaki* (Suisse) ? Que peuvent signifier les poses adoptées par les restauratrices ?
- Histoire du *Panorama de Bourbaki* : <http://bit.ly/3QYYRbi>
- Comparer les approches d’Arno Gisinger et de Jeff Wall (format, couleur, etc.). De quoi est fait le panorama du Bergisel (Autriche) et quelle histoire y est relatée ? En quoi les partis esthétiques à l’œuvre dans *Faux Terrain* entretiennent-ils le doute chez le spectateur ?
- Vue d’installation du panorama du Bergisel, à Innsbruck : <http://bit.ly/3GPmZs4>
- Olivier Lugon et Arno Gisinger, « L’espace est resté voyou », *Focales*, n° 4, 2020 : <http://bit.ly/3J6SG2Y>



46



- Thomas Demand, *Pacific Sun*, 2012 (<http://bit.ly/3ZUV8j1>)
- Vues de l’installation lors de l’exposition « Thomas Demand: The Stutter of History » à l’UCCA - Center for Contemporary Art de Pékin en 2022 : <https://bit.ly/3H4pR4C> et <https://bit.ly/3kyhVRq>
- En quoi cette œuvre s’inscrit-elle dans la tradition des dispositifs illusionnistes comme le diorama et le panorama ? De quoi se compose l’installation ? Quelle est la technique d’animation utilisée dans le film ? Quelle est la place du spectateur dans cette œuvre ? Peut-on parler d’expérience d’immersion ?
- Vidéo source du film de Thomas Demand, *Pacific Sun Cruise Liner in Very Heavy Seas*, YouTube : <https://bit.ly/3WxnFrQ>
- Sur la technique de *stop motion* : <https://bit.ly/3HIZfHB> et <https://bit.ly/40fmDU5>



47



- Réaliser plusieurs photographies des salles pendant la visite de l’exposition au Jeu de Paume. Construire ensuite une maquette de l’un de ces espaces. Filmer une déambulation dans cette maquette, avec une voix *off* qui raconte la rencontre avec les œuvres exposées.



Activités autour de l'exposition

MERCREDIS ET SAMEDIS
· 12 H 30
(SAUF 25 FÉVRIER)

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite de l'exposition avec une conférencière

MARDI 14 FÉVRIER
· 18 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Douglas Fogle, commissaire de l'exposition

À PARTIR DU
MARDI 14 FÉVRIER

SPEAK MEMORY

Imaginée par Thomas Demand en marge de l'exposition, une série de lectures et de rencontres avec des écrivain-e-s, dont certain-e-s ont contribué au catalogue, offrira de nouvelles possibilités narratives aux œuvres de l'artiste. Avec Maylis de Kerangal, Ali Smith, Bruce Sterling, Jean-Philippe Toussaint et d'autres invités. En collaboration avec le Centre allemand d'histoire de l'art, Paris. Voir le détail du programme en ligne

MARDIS 28 MARS
& 25 AVRIL
· 18 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par une conférencière

Entrée gratuite pour les moins de 25 ans inclus et les étudiants

JEUDI 30 MARS
· 20 H-00 H

SOIRÉE JEUNES

Voir le détail du programme en ligne

Ping-Pong, le programme enfants et familles

SAMEDIS 18 FÉVRIER,
18 MARS, 1^{ER} AVRIL
& 22 AVRIL
· 15 H-16 H 30

VISITE EN FAMILLE

Rendez-vous avec les images

Avec Marguerite Demoëte, conférencière
Un parcours en images invite les enfants et les adultes qui les accompagnent à découvrir l'exposition autour de jeux de pistes et d'énigmes qui activent le regard.
En famille, à partir de 3 ans

SAMEDIS 11 MARS,
25 MARS, 15 AVRIL
& 13 MAI
· 15 H-17 H

ATELIER DE CRÉATION 3-6

La matière de l'image

Avec Camila Salame, artiste

Inspirés par l'exposition, les enfants explorent une grande diversité de matériaux et de supports. Ils s'amuse à expérimenter, toucher, manipuler, pour finalement transformer!
Pour les enfants de 3 à 6 ans, sans les parents

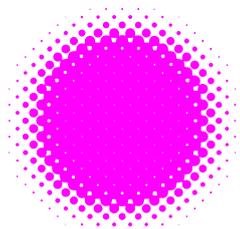
DIMANCHES 26 MARS,
16 AVRIL & 14 MAI
· 10 H 30-12 H

VISITE CONTÉE

L'image imaginée

Avec Florence Desnouveaux, conteuse

Petits et grands sont invités à naviguer entre les images et les histoires, au fil de cette visite d'exposition qui toque à la porte de votre imagination.
En famille, à partir de 3 ans



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}
Ouvert tous les jours sauf le lundi,
le 25 décembre et le 1^{er} janvier

PASS IMAGE



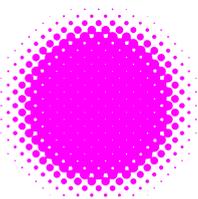
Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org

01 44 77 10 00

du mardi au dimanche de 10h à 18h



Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition



#ThomasDemand
jeudepaume.org

COUVERTURE :

Gangway
2001

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

© Thomas Demand, ADAGP, Paris 2023.
Courtesy Matthew Marks Gallery / Galerie
Sprüth Magers / Esther Schipper / Taka Ishii Gallery

RELECTURE : Claire Lemoine
GRAPHISME : Sara Campo et Edith Bazin
MAQUETTE : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2023

Commissaire : Douglas Fogle

Cette exposition a été organisée par la Foundation for the Exhibition of
Photography, Minneapolis / Paris / Lausanne, et le Ullens Center for Contemporary
Art, Pékin / Shanghai, en collaboration avec le Jeu de Paume, Paris.

Le Jeu de Paume remercie la galerie Esther Schipper, Paris.

Le Jeu de Paume est membre des réseaux Tram et d.c.a, association
française de développement des centres d'art contemporain.

Soutenu par



Avec l'aide du



Partenaires

