



JEU DE

PAUME



Stan Douglas

Parallax*

DOSSIER DOCUMENTAIRE
20.10.2026 – 10.01.2027

*Parallaxe

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

Audrey Grollier

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 enseignant-es
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

Raphaël Yung Mariano

Conférencier et formateur
raphaelyung@jeudepaume.org

Chaïma Echaïti

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

Céline Lourd

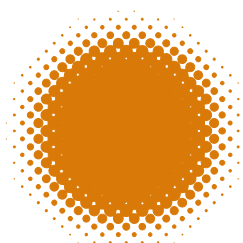
Professeure-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

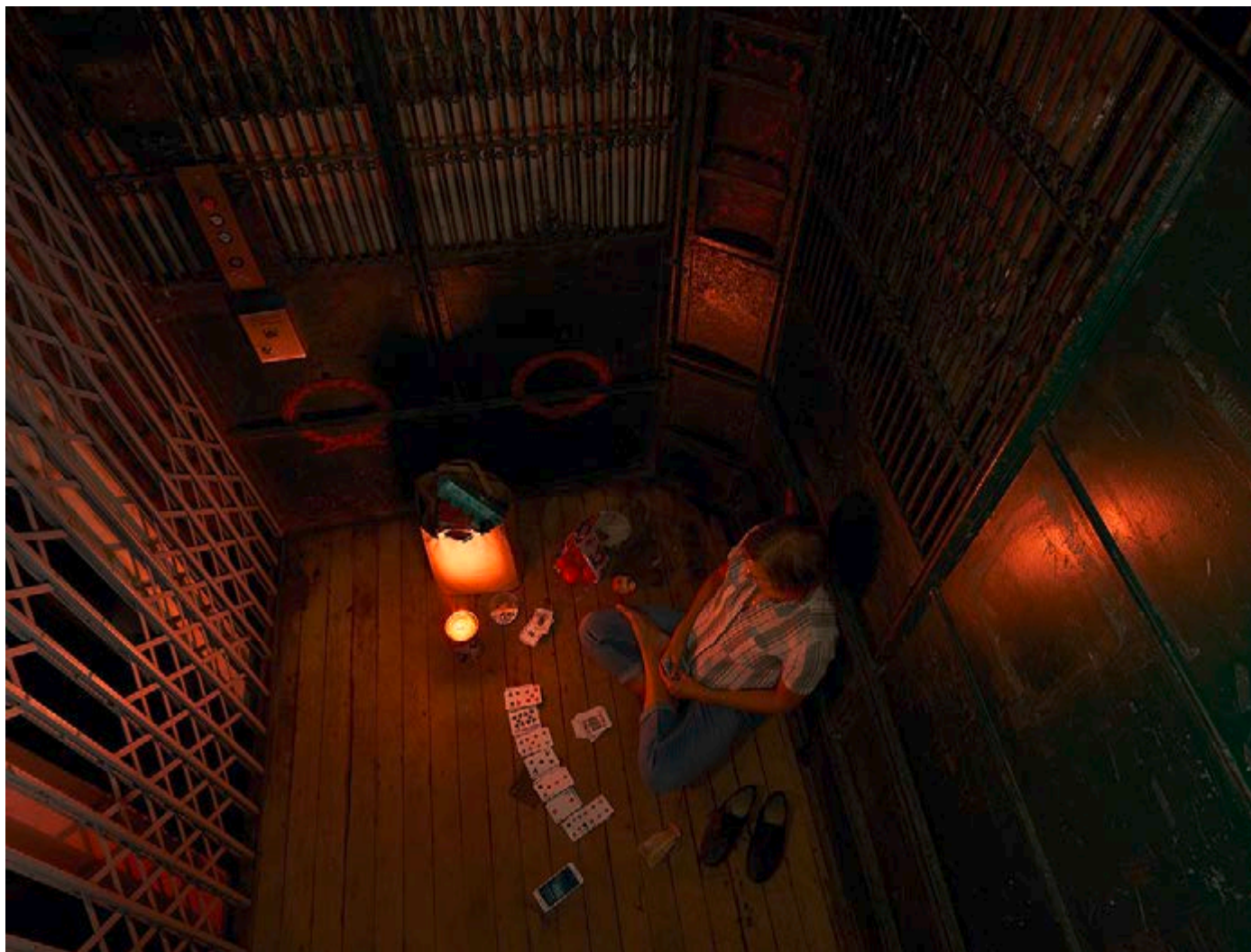
Marie Pereira da Costa

Professeure-relais, académie de Créteil
mariepereiradacosta@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation et parcours de l'exposition	8
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	18
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	21
	Introduction	23
	Parallaxe et répétitions	24
	Boucles et récits	27
	Reconfigurations de l'histoire	30
	Polyphonies et luttes	33
C	PISTES DE TRAVAIL	37
	Points de vue et parallaxe	38
	Films et installations	41
	Archives et mises en scène	45
	Musiques et émancipation	49





1. *Solitaire*, 2017
Série « Scenes from the Blackout »
[Scènes lors d'une panne de courant], 2017
Tirage chromogène numérique contrecollé
sur Dibond

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 enseignant-es

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 des expositions est présenté et transmis aux participant-es.

mardi 3 novembre 2026, 18h30 – 20h

visite de l'exposition
« Stan Douglas. Parallax »

- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-stan-douglas/>

→ Visites commentées ou visites libres pour les classes

Les conférencier-es 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.

- tarifs :

Visites commentées

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

- sur réservation :

au 01 47 03 12 41

serviceeducatif@jeudepaume.org

→ Visites périscolaires

Visites libres pour les centres de loisirs

- sur réservation :

serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2026-2027 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignant-es / animateur-ices :

<https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ Mardis jeunes

Dernier(s) mardi(s) du mois
mardis 27 octobre,

24 novembre et 29 décembre

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume

- gratuit pour les étudiant-es et les moins de 25 ans inclus

<https://jeudepaume.org/etudiants-moins-25-ans/>

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

ateliers de création pour les 3-6 ans, atelier cyanotype pour les 7-11 ans et ateliers cinéma en famille

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

→ Les cours du Jeu de Paume Spécial Bicentenaire de la Photographie

les mercredis,
18h30 – 20h

- programme et dates :

<https://jeudepaume.org/evenement/les-cours-du-jeu-de-paume-2026-2027/>

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 et les visiteuses 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 3 novembre 2026, 14h – 16h

visite de l'exposition

« Stan Douglas. Parallax »

- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-stan-douglas/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, individuellement ou en groupe.

- sur réservation :

01 47 03 12 41

actionsociale@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble et de la RECA – Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité du ministère de la Culture. Le Jeu de Paume est détenteur du label Tourisme & Handicap.



Retrouvez le programme, les informations, les livrets FALC et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace action sociale : <https://jeudepaume.org/espace-action-sociale/>

Pour l'accueil des visiteurs et des visiteuses en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : <https://jeudepaume.org/visite/accessibilite/>



2. *Two Friends*, 1975
[Deux amis, 1975]
2012
Série « Disco Angola », 2012
Tirage chromogène numérique
sur fibre contrecollé sur Dibond

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Les gens me demandent toujours : “Comment pouvions-nous connaître tout cela ?” Je ne m’attends pas à ce que vous connaissiez déjà tout cela. Je ne veux pas que mon travail se résume à un message immédiatement reconnaissable. Ce que je souhaite, c’est que mon œuvre puisse vous offrir, qu’elle puisse vous offrir plus, au fur et à mesure que vous passez du temps avec elle. Plus vous lui poserez de questions, plus elle vous apportera de réponses. »

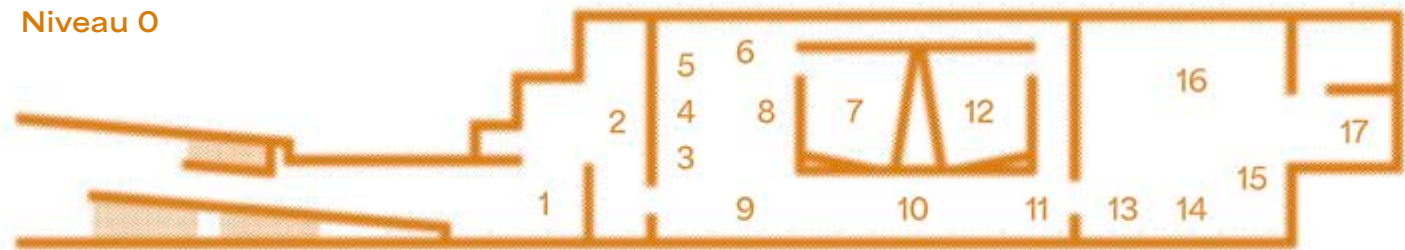
Stan Douglas, cité par David Company, « L’ange de l’histoire à l’ère d’Internet », in *Stan Douglas. Mise en scène*, cat. exp. (Nîmes, Carré d’art, « Photographies 2008-2013 », 12 octobre 2013 – 26 janvier 2014), Munich, Prestel Verlag, 2014, livret en français, p. 42.



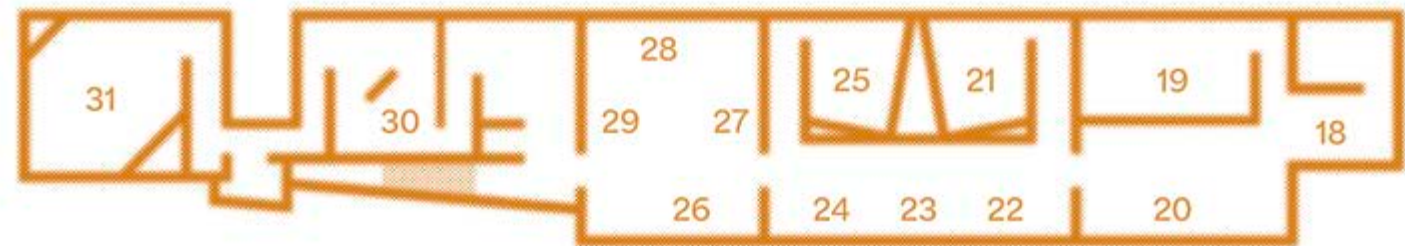
3. *Inconsolable Memories*
[Souvenirs irréconciliables]
2005
Installation vidéo monocanale
Film 16 mm ou vidéo, noir et blanc, son stéréo
Quinze permutations, 5 min 39 s chacune

Présentation et parcours de l'exposition

Niveau 0



Niveau 1



Stan Douglas. Parallax

Première grande exposition française consacrée à Stan Douglas (né en 1960 à Vancouver, où il vit et travaille) en plus de trente ans, « Parallax » réunit un choix d'une trentaine d'œuvres réalisées tout au long de sa carrière. Depuis la fin des années 1980, l'artiste examine les histoires mineures en tant que manifestations locales de conditions globales. Dans ses installations, films et photographies, il explore le rôle de la technologie dans la création des images et la narration du passé, soulignant la persistance des traces laissées par les événements.

Ses projets, soigneusement élaborés, résultent de longues recherches au cours desquelles l'artiste examine des documents d'archives, des témoignages, des textes littéraires ou des récits historiques. Dans chaque œuvre s'entrecroisent différentes temporalités et géographies, ainsi que des références historiques ou littéraires, pour rappeler que les récits se construisent et s'interrompent, qu'aucune image n'est neutre et qu'aucune narration ne peut être considérée comme achevée.

Dès lors, la part laissée à l'interprétation individuelle prévaut face aux certitudes prétendument objectives. Le terme « parallaxe », qui désigne le déplacement apparent d'un objet observé depuis deux points de vue, entre en parfaite résonance avec la démarche de Stan Douglas : devant ses œuvres, le public fait l'expérience d'un regard conscient d'être sans cesse dirigé.

La présente exposition dresse un état des lieux de la contribution de l'artiste à l'analyse du cinéma en tant que médium, depuis *Overture* (1986), l'un de ses premiers films, par lequel il lie la technologie ferroviaire, la « mémoire involontaire » et les conventions du cinéma naissant. La musique, autre fil conducteur, est utilisée comme un outil pour aborder les questions de race, de classe et d'inégalités sociales. Dans *Hors-champs* (1992), il fait d'une session de free jazz le terrain d'une réflexion sur la créativité de la diaspora africaine-américaine. *Luanda-Kinshasa* (2013) et *ISDN* (2022) proposent, au moyen de multiples permutations, des formes de collaboration entre musiciens et musiciennes de diverses nationalités, les associant dans une soif commune de liberté et d'émancipation. C'est de la même logique de recombinaison de séquences que procède *Inconsolable Memories* (2005) dans son interrogation sur la mélancolie cubaine.

La multiplication des canaux et l'absence de dénouement invitent par ailleurs à envisager les faits selon d'autres perspectives, comme dans *The Secret Agent* (2015), adaptation du roman éponyme de Joseph Conrad où l'univers du terrorisme dans le Londres de l'ère victorienne est transposé au cœur de la révolution portugaise de 1975, ou encore *Birth of a Nation* (2025), déconstruction de l'apologie du Klu Klux Klan qu'avait opérée le cinéaste D. W. Griffith en 1915.

Mobilisant des moyens de production cinématographiques, les photographies de Douglas donnent à voir quant à elles des images impossibles, au sens le plus strict du terme. L'artiste reconstitue des lieux disparus, des situations qui n'ont jamais existé, allie photographies haute résolution et images générées par ordinateur pour recréer avec précision des scènes historiques que les versions officielles préféreraient laisser dans l'ombre.

Par l'exhumation d'archives, les projets de Stan Douglas suggèrent ainsi que l'histoire aurait pu – et peut encore – se dérouler autrement.

Commissaires : Gloria Moure et Marta Ponsa pour la version au Jeu de Paume.



Retrouvez la présentation de l'exposition et les ressources en ligne sur le site du Jeu de Paume : <https://jeudepaume.org/evenement/stan-douglas/>

L'ensemble des textes de salles est en ligne : <https://jeudepaume.org/mediateque/textes-de-salles-stan-douglas/>



4



5

4. *Act III, Scene VII: In which the Pirate Morano (Aka Captain Macheath) Challenges, and Is Vanquished by, Queen Pohetohee*
[Acte III, scène VII, dans laquelle le pirate Morano (alias le capitaine Macheath) défie la reine Pohetohee et est vaincu par elle]
2024
Série « The Enemy of All Mankind: Nine Scenes from John Gay's *Polly* (1729) »
[L'Ennemi du genre humain : neuf scènes de *Polly* de John Gay (1729)], 2024
Tirage jet d'encre contrecollé sur aluminium Dibond

5. *Abbott & Cordova, 7 August 1971*
[Abbott & Cordova, 7 août 1971]
2008
Série « Crowds and Riots » [Foules et émeutes], 2008
Tirage chromogène numérique contrecollé sur Dibond

Crowds and Riots, 2008

La série photographique « Crowds and Riots » (« Foules et émeutes ») reconstitue quatre rassemblements historiques survenus à Vancouver au ^{xx}e siècle, avec les moyens techniques du cinéma : décors réels ou construits, castings, costumes d'époque. À l'appui d'archives de diverses natures – séquences filmées, journaux, rapports de police, entretiens qu'il a menés –, Douglas recrée librement ces épisodes. Les images, qui combinent plusieurs clichés numériques, explorent les relations entre les corps et les foules, soumises à des forces internes ou externes. En leur insufflant une part de fiction, l'artiste cherche à restituer les énergies de chaque interaction humaine, afin de susciter une réflexion sur la portée politique du groupe dans l'espace public. *Abbott & Cordova, 7 August 1971* [1] rejoue les émeutes qui éclatèrent le 7 août 1971 dans le quartier de Gastown à Vancouver, en réponse à la riposte agressive de la police face à un regroupement de hippies lors d'un *smoke-in*. Ce cliché illustre la vitalité rebelle de la jeunesse et l'émergence des contre-cultures contestataires dans les années 1970. Composé de treize photographies, *Hastings Park, 16 July 1955* [2] reproduit une journée à l'hippodrome de Vancouver en 1955. Emblématique du consumérisme de l'après-guerre, le lieu voit alors affluer la classe moyenne, pilier économique de la ville, en quête de nouveaux espaces où se réunir et se faire voir. Entre deux courses de chevaux, où l'attention se relâche, la masse cède la place à l'individu : certaines personnes se replient sur elles-mêmes, d'autres tentent d'entamer une conversation ou échangent des blagues.

Midcentury Studio, 2010-2011

Dans la série de quarante-quatre photographies en noir et blanc intitulée « Midcentury Studio » (« Studio du milieu du siècle »), Stan Douglas adopte le point de vue d'un photojournaliste pour évoquer le climat particulier de l'Amérique du Nord de l'après-guerre, fascinée par le drame, les scènes de crime, les objets insolites, la magie ou encore la mode, la danse, les jeux d'argent et la technologie. Empreint de l'esthétique du film noir, le corpus visuel témoigne aussi d'une époque d'effervescence et de profonde transformation du langage photographique, résultant notamment des expérimentations des studios. Malgré la précision troublante et le caractère tout à fait identifiable des scènes, leur signification nous échappe. *Flame, 1947* (2010) [3] explore le fossé entre voir et croire : l'image fait surgir un monde étrange de prestidigitation et d'illusions, qui relève tout autant du spectacle que des codes de la photographie documentaire d'après-guerre. *Dice, 1950* (2010) [4] s'empare de l'imagerie criminelle et du cinéma policier pour évoquer le monde du jeu clandestin et des gangsters. Le flash se fait projecteur, semblant éclairer une scène de fait divers capturée sur le vif. Pourtant, il isole les corps et transforme le désordre d'une partie de jeu d'argent en un tableau fort construit. Dans *Cache, 1948* (2010) [5], une main désigne une trappe ouverte derrière laquelle aurait été dissimulé l'attrail nécessaire à un cercle de jeux clandestin. Le rendu emprunte à la grammaire visuelle des photographies anciennes de police scientifique. À la fois mystérieuse et fragmentaire, l'image expose les indices d'une histoire sans jamais en révéler complètement les circonstances.

The Enemy of All Mankind: Nine Scenes from John Gay's Polly (1729), 2024

Sous le terme juridique « ennemi du genre humain », les pirates – qui ne naviguaient sous le pavillon d'aucun État – étaient déclarés cibles légitimes pour quiconque. Trouvant là son point de départ, la série de Douglas représente neuf passages de *Polly* (1729) de John Gay, satire du pouvoir colonial qui fut censurée par le gouvernement britannique. Dans cet opéra-comique, Macheath, condamné pour vol à Londres, est déporté aux Antilles. Il s'en échappe pour devenir pirate, se fait passer pour un homme noir et prend le nom de Morano. Douglas transforme le personnage en un Noir qui se fait passer pour un Blanc à Londres, jusqu'à son arrivée dans la Caraïbe. Polly, sa femme, y est vendue comme esclave avant de rallier les marrons. L'artiste a pris pour cadre les montagnes Bleues de Jamaïque, où vivent encore quelques-unes de ces communautés ayant fui l'esclavage. *Africa Rock* (2024) [6] représente un rocher orné d'une peinture du continent africain, que Douglas a photographié lors de ses repérages. Il s'agit d'un des nombreux monuments commémoratifs érigés sur le territoire marron pour rendre hommage aux plus de douze millions d'Africaines et d'Africains déportés aux Amériques. Point d'ancrage dans l'œuvre de l'artiste, ce cliché établit des connexions entre la diaspora noire et les diverses cultures qui émergent de cette dispersion forcée. Elle rompt avec la mise en scène théâtrale qui caractérise la série, dont les tirages grand format conservent l'esprit satirique de Gay et intègrent les conventions du théâtre, du cinéma et de la photographie, à l'instar d'*Act III, Scene VII: In which the Pirate Morano (Aka Captain Macheath) Challenges, and Is Vanquished by, Queen Pohetohee* (2024) [27]. Cette image, où l'on voit la reine marronne Pohetohee victorieuse de Macheath, renverse le récit colonial classique. L'intérêt de Douglas pour les sociétés marronnes réside dans leurs formes sociales alternatives, aux systèmes de gouvernement et aux cultures propres. Le titre « Ennemi du genre humain » apporte un sens supplémentaire à ce qu'implique le fait de vivre hors des lois qui structurent le monde colonial et qui, dans une certaine mesure, continuent de régir le nôtre.

Overture, 1986

Overture [7] entrelace trois courtes séquences réalisées par la compagnie Edison entre 1899 et 1901 depuis une locomotive serpentant dans les Rocheuses canadiennes. Lus en voix off, des passages des premières pages d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust évoquent les frontières instables entre veille et sommeil durant les phases de tension entre « mémoire volontaire » et « mémoire involontaire », entre l'effort du sujet pour reconstruire ses souvenirs et ceux qui surgissent sans qu'il les appelle. À la chambre nocturne du narrateur proustien, Douglas substitue le tunnel ferroviaire, jouant sur l'alternance entre lumière, voix, silence et obscurité pour matérialiser le moment où « la pensée hésite au seuil des temps et des formes ». L'installation transforme alors la désorientation éprouvée pendant le sommeil en une expérience vécue : plutôt qu'à un souvenir retrouvé, elle nous confronte à une temporalité lacunaire, produite par le défilement de la pellicule. Lorsque le train s'engage dans le tunnel, l'image se dissipe dans les ténèbres et la vision s'en trouve suspendue. Du paysage qui resurgit à la sortie émerge alors une perception nouvelle. Ainsi l'œuvre suggère-t-elle que le passé ne « revient » jamais intact : il ne subsiste qu'à travers des traces, des répétitions et des ellipses.

Nocturnes, 2014-2015

Hogan's Alley (2014) [8] fait référence à une ruelle située dans le quartier de Strathcona, à Vancouver, qui accueillait durant une grande partie du ^{xx}e siècle une communauté majoritairement africaine-canadienne, notamment des clubs de jazz. Une économie parallèle y prospéra, avant le démantèlement du quartier au début des années 1970. Cette photographie constitue un paradoxe historique : vue aérienne nocturne qui n'aurait jamais pu être réalisée à l'époque où la ruelle existait, elle montre un endroit aujourd'hui disparu. Douglas s'est appuyé sur des récits oraux, des photographies d'archives et des documents pour étudier *Hogan's Alley* dans les moindres détails, et la reconstituer avec l'aide d'un logiciel de modélisation 3D. Il décrit la série « Nocturnes » comme des photographies de lieux « qui n'existent plus » et qui, par conséquent, ne peuvent être obtenues par les moyens habituels, des images qu'il est nécessaire de recréer précisément parce que toute trace a été effacée. Cette démarche, exempte de nostalgie, est une manière de redonner de la visibilité à la communauté qui y vivait et en a été déplacée.

Ghostlight, 2024

La *ghostlight* (« servante » ou « sentinelle »), seule ampoule qui demeure allumée sur scène après que la troupe et l'équipe technique l'ont quittée, est un repère pour toute personne qui pénétrerait dans le théâtre plongé dans la pénombre. Son nom se fonde aussi sur une superstition : on dit que chaque théâtre possède ses fantômes et qu'il convient de laisser de la lumière afin qu'ils puissent jouer. *Ghostlight* [9] donne à voir la vaste salle déserte du Los Angeles Theatre, somptueux cinéma de style baroque construit en 1930 et fermé depuis 1994, avec pour unique éclairage cette ampoule nue et solitaire. Cette image regroupe certains des thèmes chers à Douglas : un intérieur urbain hanté, un espace social abandonné, et le théâtre en tant que fabrique de croyances collectives. Inauguré avec *Les Lumières de la ville* de Charlie Chaplin en juillet 1931, le Los Angeles Theatre a réuni un large public devant des projections d'images souvent perçues comme la réalité. Il est devenu le symbole d'un des points de mire du travail de Douglas : l'allégorie de l'histoire comme un théâtre dans lequel les individus participent à la vie de la cité sans toujours connaître le rôle qui leur est assigné, ni la conclusion de la pièce.

Interiors, 2009-2011

La série « Interiors » capture les intérieurs singuliers de lieux dépourvus de toute présence humaine : bars, magasins, halls et arrière-boutiques. Il ne s'agit pas de reconstitutions, mais l'utilisation d'un appareil numérique haute précision et l'éclairage étudié leur confèrent l'apparence de décors de cinéma. *Olde Curio Shop* (2010) [10] représente les étalages d'un bazar situé dans le quartier de White Rock à Vancouver entre 1940 et 2010. Célèbre pour son accumulation d'objets empilés du sol au plafond et rangés de manière particulière, la boutique symbolise la superposition de strates temporelles au sein d'un lieu dont l'atmosphère rappelle l'ambiguïté morale des films noirs de l'après-guerre en Amérique du Nord, où la limite entre ce qui est légal et ce qui ne l'est pas n'a pas encore été arrêtée avec précision.

Suspiria: Camera 3, 2002

Cette photographie [11] fait partie d'une série réalisée parallèlement à l'installation *Suspiria* (2003). Pour cette commande de la Documenta 11, treize caméras contrôlées par ordinateur ont été installées dans les passages souterrains du monument d'Hercule à Cassel. Grâce à un procédé rudimentaire de composition, ces images étaient superposées à des séquences préenregistrées et aux couleurs saturées. Le jour, l'ensemble était diffusé en direct dans les salles du musée Fridericianum, non loin de là, et, la nuit, à la télévision. Le présent cliché dévoile un des appareils du dispositif de captation.

Der Sandmann, 1995

L'installation *Der Sandmann* (L'Homme au sable) [12] entremêle le conte éponyme d'E. T. A. Hoffmann et l'histoire des *Schrebergärten*, ces jardins partagés créés à Leipzig au XIX^e siècle, tradition si forte qu'elle s'est perpétuée sous la République démocratique allemande (RDA), où la propriété privée était généralement interdite. Une caméra au mouvement programmé effectue une vue panoramique de reconstitution de ces parcelles à vingt ans d'écart : un même lopin peut ainsi apparaître luxuriant et bien entretenu, ou remplacé par un chantier.

Un jeune Allemand, prénommé Nathanaël, comme le protagoniste de la nouvelle d'Hoffmann, lit à voix haute des lettres extraites de cette œuvre. Le mouvement de ses lèvres et la bande-son se décalent par intermittence, avant que deux voix off poursuivent la lecture. Le héros de l'histoire, hanté par « l'Homme au sable » durant toute son enfance, associe cette figure terrifiante au sinistre Coppélius, malheureux inventeur qu'il relie à la mort de son père. Le traumatisme de la perte se confond alors avec le mythe du monstre.

Stan Douglas, en transposant ce récit dans le contexte de la réunification allemande, fait surgir une forme d'« inquiétante étrangeté ». Ce concept, forgé par Sigmund Freud en référence au texte d'Hoffmann, désigne le sentiment du familier devenu soudain hostile et angoissant.

Cuba Photos, 2004-2005

Réalisées dans La Havane et ses environs parallèlement à la production de l'installation filmique *Inconsolable Memories* (voir n° 21), ces images du début des années 2000 révèlent la réaffectation ou le réaménagement d'édifices remarquables dans le contexte de la révolution dirigée par Fidel Castro. Incarnant un avenir nouveau, ils sont restés à l'état d'utopie. Sous le contrôle du Bureau de l'historien de la Ville de La Havane, chargé de la rénovation des bâtiments historiques, une partie du cinéma mythique apparaissant dans *Cine Majestic/Carpentry Shop, Habana Vieja* (2004) [15] a été reconvertie en atelier de menuiserie. Douglas fait émerger ce qui subsiste du passé dans le présent, à la manière d'un palimpseste. *Panopticon, Isla de Pinos/Isla de la Juventud* (2005) [14] documente le Presidio Modelo. Aujourd'hui monument et musée, cet ancien pénitencier fut construit au large de la côte sud-ouest de Cuba entre 1926 et 1931, sous la dictature de Gerardo Machado. Castro lui-même y fut incarcéré en 1953. Douglas subvertit ici les codes de la photographie d'architecture pour révéler les traces de la fonction carcérale première de l'édifice, fidèle au panoptique, assurant une surveillance totale. Il interroge la persistance des dispositifs de pouvoir, même après la disparition des régimes politiques qui les ont mis en œuvre. *Set for Inconsolable Memories, Vancouver* (2005) [13] dévoile le studio de Vancouver où l'artiste a réalisé le film *Inconsolable Memories*. Le cadrage englobe l'ensemble du décor, révélant son caractère artificiel. L'image rend ainsi palpable la nature du cinéma comme simulacre et le montage à l'œuvre dans le décor historique même.

Birth of a Nation, 2025

Adapté du roman *The Clansman* (1905) de Thomas Dixon, Jr., *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith présente délibérément le Ku Klux Klan sous un jour favorable. Le film connaît un immense succès à une époque où la ségrégation aux États-Unis, en dépit des avancées de la Reconstruction (1865-1877), s'impose à nouveau par la violence. S'il n'a pas inventé le racisme anti-Noirs, Griffith lui a donné une forme mythologique et un prestige cinématographique, contribuant à inscrire dans l'imaginaire national une réalité ancrée dans le quotidien.

L'installation *Birth of a Nation* [16] reprend une des séquences les plus infâmes du film de Griffith, dans laquelle un soldat noir de l'armée confédérée, nommé Gus, interprété par un acteur blanc en *blackface*, est réduit à l'incarnation d'une menace sexuelle pour une femme blanche, avant d'être lynché par le Klan. L'écran central retransmet le film de 1915. Les quatre autres rejouent les mêmes scènes selon des points de vue différents, introduisant deux nouveaux personnages noirs également affranchis, les capitaines confédérés Sam et Tom. L'artiste démontre ainsi que Gus cristallise la projection de l'imaginaire raciste : les protagonistes blancs voient dans chaque visage noir rencontré une même figure hostile, pour finir par amalgamer les individus en un seul.

DCTs, 2016-2017

La « transformée en cosinus discrète » (DCT, de l'anglais *Discrete Cosine Transform*) est l'opération sur laquelle repose la compression JPEG, l'algorithme qui, lors de son enregistrement, divise l'image numérique en blocs et les comprime en une combinaison de fonctions d'onde – les ondes étant de diverses fréquences et amplitudes. Plus la compression est importante, plus on élimine de fréquences et plus on s'éloigne de l'original. Inversant le processus, Douglas écrit directement le code en saisissant manuellement des fréquences, des amplitudes et des valeurs de couleur dans un programme, laissant les images se générer. Ces « photogrammes numériques », parmi lesquels *88WO* (2016) [17] et *N99N* (2017) [18], font référence aux photographies de Man Ray et de László Moholy-Nagy, réalisées en posant des objets sur du papier photosensible plutôt qu'avec l'appareil. L'analogie est sans équivoque : l'auteur du photogramme se libère de l'instrument d'optique et ne travaille qu'avec la lumière et la chimie, tout comme les DCT substituent aux opérations de captation du réel celles des mathématiques. Les impressions de Douglas, sur panneaux enduits de gesso, évoquent davantage les supports destinés à la peinture. À la lisière de l'abstraction, elles posent la question suivante : qu'est-ce qu'une photographie quand rien n'a été vu ?

The Secret Agent, 2015

Publié en 1907, *The Secret Agent* de Joseph Conrad met en scène un groupuscule anarchiste et un agent double dans les ruelles de Londres à l'ère victorienne. Douglas emprunte au roman son titre [19], ses personnages, leurs ambiguïtés morales, ainsi que la trame, et les transpose du tout au tout. Le décor est désormais Lisbonne durant l'été 1975, période agitée consécutive à la révolution des Œillets et au renversement de la dictature, marqué par des attentats terroristes. L'histoire était, alors, véritablement en train de s'écrire. L'installation déploie le récit sur deux écrans, déplaçant les personnages en divers points de la capitale. Chaque lieu baigne dans l'ambiance particulière de ce Portugal au tournant de son avenir, sur fond de décolonisation du Mozambique et de l'Angola, de guerre froide et de mobilisation populaire. En inscrivant l'histoire de Conrad – avec ses infiltrés, la trahison et la corruption – dans un contexte d'idéalisme politique, Douglas questionne d'autres moments où le désordre dissimule la violence institutionnelle, quand informateurs et provocateurs brouillent la limite entre résistance et action. Conrad se méfiait de l'idéalisme de son temps. Douglas exprime à son tour un vif scepticisme quant à la situation portugaise de 1975 et, par extension, au présent.

Every Building on 100 West Hastings, 2001

Cette image panoramique de 5 mètres de long [20] déroule toutes les façades du bloc 100 de la rue West Hastings, porte d'entrée de Downtown Eastside à Vancouver. Elle est une référence directe à *Every Building on the Sunset Strip* (1966) d'Ed Ruscha, qui documentait avec la même indifférence systématique les devantures commerciales d'un tronçon de rue à Los Angeles. Douglas substitue au boulevard ensoleillé de Ruscha celui d'un des quartiers les plus défavorisés de l'Amérique du Nord, dont les bâtiments de l'époque édouardienne ont été délaissés après le déplacement de l'activité commerciale dans les années 1990. L'absence de toute présence humaine met en évidence les signes de l'abandon, sans faire des habitants et des habitantes des sujets documentaires. Prise alors que les Jeux olympiques de Vancouver de 2010 commençaient à reconfigurer la ville, elle condense les tensions entre spéculation et récupération, entre déclin urbain et promesses de renouveau.

Inconsolable Memories, 2005

Le film de Tomás Gutiérrez Alea intitulé *Memorias del subdesarrollo* (*Mémoires du sous-développement*, 1968) suit le parcours d'un intellectuel bourgeois cubain prénommé Sergio, qui décide de rester à La Havane après la révolution tandis que sa femme et sa famille s'exilent à la suite du débarquement de la baie des Cochons et de la crise des missiles de Cuba en 1961 et 1962. *Inconsolable Memories* (Souvenirs irréconciliables) [21] transpose le dilemme de Sergio dix-huit ans plus tard, lors de l'exil de Mariel à l'été 1980, alors que plus de 125 000 Cubains et Cubaines émigrent aux États-Unis, dont des milliers de personnes détenues libérées par Fidel Castro. Le Sergio de Douglas, africain-cubain, n'a pas été dépossédé par la révolution ; celle-ci lui a au contraire apporté une certaine prospérité. Tandis que ce processus s'est figé, il ne se demande plus s'il doit quitter un pays en pleine mutation sociale ou s'il doit y demeurer. L'installation vidéo recombine les séquences entre elles : des images d'archives des rues de La Havane et les photographies du milieu intellectuel se juxtaposent à des scènes que Douglas a tournées dans un décor reconstitué. L'œuvre n'est pas tant un *remake* du film d'Alea que son ombre, une histoire où le passé et le présent coexistent.

Scenes from the Blackout, 2017

Cette série met en scène une coupure générale de courant dans la ville de New York. Douglas condense plusieurs événements qui se sont réellement produits : le *blackout* de 1977, marqué par une crise financière et des tensions sociales ; celui de 2003, survenu en plein climat post-11-Septembre ; l'ouragan *Sandy*, en 2012 ; et la hantise de nouvelles pannes, alimentées par un réseau électrique vieillissant. Douglas a écrit et photographié ces scènes comme s'il documentait une situation ayant eu lieu, faisant appel au langage visuel du photoreportage et à la précision des tournages de cinéma. Chaque photographie, parsemée de détails de l'époque et prise avec la seule source de lumière disponible ou un éclairage de secours, montre des personnes ordinaires confrontées à un moment extraordinaire. Douglas décrit la ville plongée dans l'obscurité comme un espace où l'ordre social se réaffirme sous des formes inattendues : entraide mutuelle et saccages, improvisation et paralysie. Soudain, les moyens dont tout le monde dispose – ou non – se révèlent. Dans *Solitaire* [22], une personne seule dans un ascenseur joue aux cartes à la lumière d'une bougie de fortune, fabriquée avec un lacet et une boîte de graisse végétale. Cette image traduit une expérience intime de la catastrophe, dans un clair-obscur presque méditatif. Grâce à cette tension visuelle, Douglas démontre la résilience humaine face à la défaillance des systèmes techniques contemporains.



6. *Luanda-Kinshasa*
2013
Projection vidéo monocanale
Couleur, son, 6 h 1 min

Disco Angola, 2012

Pour la série de huit images « Disco Angola », Stan Douglas met en regard deux « utopies » d'origines éloignées : celle d'une société multiculturelle portée par l'émancipation des personnes homosexuelles, des communautés noires et des femmes, décrite par l'artiste dans un pseudo-reportage consacré à la scène disco underground naissante à New York ; et celle d'une libération du joug de la colonisation, dont témoigne une autre enquête fictive tournée vers les mouvements d'indépendance en Angola. Ces causes s'essouffleront aux États-Unis avec notamment la mercantilisation de la musique, la gentrification et le conservatisme des années Reagan. Dans le jeune État angolais, la guerre civile déclarée en 1975 durera vingt-sept ans, guerre froide par procuration, et compromettra l'émergence d'une nation africaine fondée sur un modèle authentiquement local. L'artiste pose ici un regard critique sur l'objectivité du photojournalisme. La « fictionnalisation » du réel devient aussi un moyen d'appréhender l'histoire.

Two Friends, 1975 [23] dépeint les débuts de la scène disco, zone d'évasion et d'émancipation pour les communautés noires, latines et queer. Le photographe de cette série, évoluant incognito, serait un habitué des *dancefloors*. Spectateur, le couple assis en bordure de piste, aux codes vestimentaires conventionnels et présumant la respectabilité, signale son désir d'entrer dans ce milieu transgressif. L'image saisit ce moment de tension où la culture de l'underground commence à attirer d'autres publics, avant son absorption progressive par la société de consommation.

Exodus, 1975 [24] retrace l'exil de la population portugaise depuis le port de Luanda à la veille de l'indépendance de l'Angola. Douglas met en lumière une population qui, auparavant favorisée par le pouvoir, est brutalement plongée dans la précarité et réduite à l'attente dans une zone portuaire. Chaque posture, chaque geste, chaque échange de regards contribue à laisser croire à une scène d'exil saisie sur le vif. L'artiste construit ici une archive « vraisemblable » et montre ainsi que tout document historique résulte déjà d'une sélection, d'un cadrage, d'un montage.

Luanda-Kinshasa, 2013

Le Columbia's 30th Street Studio de Manhattan a vu naître quelques-uns des enregistrements les plus célèbres du *xx^e* siècle, dont *Kind of Blue* (1959) et *On the Corner* (1972) de Miles Davis. Douglas reconstitue le lieu et y fait jouer un groupe de dix musiciennes et musiciens. Le montage de séquences enregistrées au cours de cette improvisation de six heures aboutit à une répétition fictive. La référence du titre *Luanda-Kinshasa* [25] aux capitales de l'Angola et de la République démocratique du Congo évoque les circulations culturelles entre l'Afrique et les États-Unis au début des années 1970, marquées par un nouvel élan panafricain. Miles Davis combine alors le funk, le rock et la musique classique indienne. Douglas imagine ce qui aurait pu se produire si le trompettiste avait intégré à cette hybridation l'afrobeat du Nigérian Fela Kuti et du Camerounais Manu Dibango, ancré dans les luttes pour l'indépendance en Afrique de l'Ouest. Le groupe reconstitué mêle ainsi le jazz-funk états-unien aux traditions rythmiques et harmoniques africaines. La liaison triangulaire que tisse cette œuvre – entre la culture des studios new-yorkais, l'énergie politique des indépendances congolaise puis angolaise et les courants culturels panafricains de la diaspora noire – ne relève pas de l'histoire telle qu'elle s'est écrite, mais de ce que celle-ci aurait pu produire si les promesses les plus utopiques s'étaient réalisées.

Penn Station's Half Century, 2021

La première Pennsylvania Station, gare ferroviaire inaugurée en 1910 à New York, fut démolie en 1963 pour laisser place au Madison Square Garden. En 2019, Douglas s'est vu confier la réalisation d'une œuvre d'art publique pour le nouveau Moynihan Train Hall, situé en face de la gare. Cette série de neuf panneaux photographiques reconstitue des incidents qui survinrent au cours des cinquante années d'existence de la gare. Douglas a effectué des recherches dans les archives, mis en scène et photographié plus de quatre cents acteurs et actrices en costumes d'époque à Vancouver, et recréé par ordinateur des vues intérieures de l'ancienne gare.

1 March, 1914 [26] et *2 March, 1914* [28] nous plongent dans les événements des 1^{er} et 2 mars 1914, lorsqu'une violente tempête de neige immobilisa la gare pendant toute une nuit, y compris une troupe de vaudeville. Le comédien et réalisateur africain-américain Bert Williams – figure majeure de la Renaissance de Harlem – improvisa alors un spectacle. Douglas a choisi de redonner vie à la nuit précédente, lorsque les artistes dormaient dans le grand hall, ainsi que le jour de la représentation. Comme il l'a lui-même déclaré, il s'agit d'« histoires mineures et de personnes ordinaires » qui ont donné corps à un lieu, sans laisser de trace dans l'histoire officielle.

[27] : voir n° 6.

[28] : voir n° 26.

2011 ≠ 1848, 2017-2021

En 2011, une vague de soulèvements parcourut le monde : les « printemps arabes », les émeutes en Angleterre, Occupy Wall Street et celles survenues à l'issue de la finale de la coupe Stanley à Vancouver. L'artiste a vu dans cette convergence un écho de 1848, l'année des vagues révolutionnaires en Europe, lesquelles furent rapidement réprimées. Comme l'avance Karl Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), l'histoire se répète, d'abord comme tragédie, puis comme farce. La série « 2011 ≠ 1848 » pose à nouveau cette question : les grands événements historiques se répètent-ils, et si oui, sous quelle forme ?

Les émeutes qui secouèrent Londres en 2011 débutèrent le 6 août à Tottenham, après la mort de Mark Duggan lors d'une intervention de la police, qui marqua le point d'orgue de décennies de tensions entre les forces de l'ordre et les communautés noires et ouvrières de la ville. En quelques jours, le soulèvement gagna d'autres quartiers, dont Hackney, décor de *London, 9 August 2011 (Pembury Estate)* (2017) [29]. Pour réaliser cette photographie, Douglas a combiné des images prélevées sur trois heures de prises de vue aériennes des soulèvements d'août 2011 avec des prises de vue des quartiers concernés qu'il a faites depuis un hélicoptère et dont il a éliminé numériquement toute trace de la gentrification ultérieure. L'image relève du document et du montage : ce qui s'est produit a eu lieu, mais elle reconstitue un moment à l'issue incertaine et où l'ordre social s'est trouvé ébranlé.

Hors-champs, 1992

Hors-champs [30] met en scène un concert inspiré par une composition free jazz d'Albert Ayler, « Spirit Rejoice » (1965), qui incorpore des airs de gospel et de fanfares militaires aux hymnes nationaux français et états-unien. Le morceau est interprété par le quartet formé par Douglas Ewart, George Lewis, Kent Carter et Oliver Johnson, musiciens américains qui avaient travaillé en France dans les années 1970. Le free jazz, caractérisé tant par l'improvisation que par l'engagement politique de nombre de ses membres, a rencontré en France un net succès au sein la génération de Mai 68. L'installation est projetée sur les deux faces d'un écran suspendu. D'un côté, un montage soigné, typique des réalisations de la télévision française des années 1960, attentif aux solistes et aux temps forts de l'interprétation. De l'autre, tout ce que cette version laisse hors du cadre : les caméras, les câbles, l'attente, les corps au repos entre deux phrases. *Hors-champs* met ainsi en regard ce que la culture officielle choisit de célébrer ou au contraire d'écarter. Il s'agit à la fois d'un document sur les coulisses d'un concert et d'une réflexion sur la manière dont sa représentation recadre – et, par conséquent, déforme – ce qu'elle prétend montrer.

ISDN, 2022

ISDN [31] renvoie au sigle anglais désignant le « réseau numérique à intégration de services » (RNIS, en français), l'un des premiers standards de transmission de haute qualité via les lignes téléphoniques en cuivre, une technologie conçue dans les années 1980 et utilisée par les studios de musique pour collaborer à distance – avant qu'Internet la rende obsolète. Douglas en fait ici un postulat conceptuel et métaphorique. Sur le premier écran, deux artistes de grime à Londres jouent dans un studio improvisé ; sur le second des rappeurs de mahraganat du Caire font de même. Les séances ont été enregistrées séparément, mais le montage donne l'impression que les artistes échangent des vers en temps réel. Le grime, apparu dans l'est londonien au début des années 2000 au sein des communautés ouvrières noires, se nourrit des influences du *dubstep*, du *dancehall* et du hip-hop. Il a acquis une renommée internationale au milieu des années 2010 grâce à des artistes tels que Skepta et Stormzy. Au même moment, dans les quartiers populaires égyptiens, se développe le mahraganat qui, mêlant musique électronique et textes chantés en arabe, traite des difficultés du quotidien et de l'exclusion sociale. En faisant dialoguer, grâce à une technologie obsolète, deux genres musicaux qui donnent voix à celles et ceux qui sont exclus de la musique *mainstream*, Douglas interroge les formes de solidarité possibles en marge des canaux officiels.



7



8

7. *Hors-champs*
1992
Installation vidéo à deux canaux
Noir et blanc, son, 13 min 40 s, en boucle
8. *ISDN*
[RNIS]
2022
Projection vidéo à deux canaux
Couleur, son, 1 523 jours et 17 h 52 min

Catalogue de l'exposition



→ *Stan Douglas. Parallax*, textes de Stan Douglas, Gloria Moure, Christine Ross, Tina Campt et Saidiya Hartman, Paris, Jeu de Paume, JBE Books / Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2026.

Monographies et catalogues d'exposition

- *Stan Douglas*, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, 11 janvier – 7 février 1994), Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- *Stan Douglas*, cat. exp. (Montréal, musée d'Art contemporain de Montréal, 2 février – 7 avril 1996); Montréal, Musée d'Art contemporain de Montréal (MACM), 1996. (https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1996.2_DNb.pdf).
- *Stan Douglas: Inconsolable Memories*, cat. exp. (Vancouver, The Morris and Helen Belkin Art Gallery, 20 janvier – 19 mars 2006), Vancouver, The Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2006.
- *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2011.
- *Stan Douglas: Midcentury Studio*, cat. exp. (New York, David Zwirner, 23 mars – 23 avril 2011), Eke, Ludion, 2011.
- *Stan Douglas. Mise en scène*, cat. exp. (Nîmes, Carré d'art, « Photographies 2008-2013 », 12 octobre 2013 – 26 janvier 2014; Munich, Haus der Kunst, 20 juin – 12 octobre 2014; Dublin, Irish Museum of Modern Art (IMMA), 5 juin – 20 septembre 2015), Munich, Prestel Verlag, 2014 (livret en français).
- *Stan Douglas: Scotiabank Photography Award*, Göttingen, Steidl, 2014.
- *Stan Douglas: The Secret Agent*, New York, Ludion, 2015.
- *Stan Douglas: Hasselblad Award 2016*, Londres, MACK Books, 2016.
- *2011 + 1848*, cat. exp. (Venise, 59^e Biennale, pavillon du Canada, 23 avril – 27 novembre 2022), Cologne, Walther König, 2022.
- *Stan Douglas: Ghostlight*, New York, Dancing Foxes Press, 2025.

Ouvrages généraux (sélection en français)

- BELLOUR, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.
- CAMPEAU, Sylvain, *Écrans motiles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Art + », 2021.
- DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011.
- PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 2002.
- PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2001.
- VAN ASSCHE, Christine (dir.), *Collection Nouveaux médias. Installations. La collection du Centre Pompidou. Musée national d'Art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- ZAPPERI, Giovanna, *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR) / Bourges, École nationale supérieure d'art (ENSA), coll. « Arts contemporains », 2016.

Articles (sélection en français)

- AGNESE, Roberta, « Les "hétérochronies" photographiques de Stan Douglas », *Focales*, n° 6 : *Photographie document(aire) et fiction*, 2022 (<http://journals.openedition.org/focales/1237>).
- ALBERRO, Alexander, et DOUGLAS, Stan, « Portrait of a Riot », *The Tyee*, 8 février 2012 (<https://thetyee.ca/ArtsAndCulture/2012/02/08/Stan-Douglas-Riot-Photograph/>).
- ARMSTRONG, Byron, « Le péril – et le monde selon Stan Douglas », *Magazine*, 21 décembre 2023 (<https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/le-peril-et-le-monde-selon-stan-douglas>).
- COUGY, Jean Luc, « Stan Douglas, Photographies 2008-2013, Carré d'Art, Nîmes », blog En revenant de l'expo ! Chroniques et billets d'humeur, 18 octobre 2013 (<https://www.enrevenantdelexpo.com/2013/10/18/stan-douglas-photographies-2008-2013-carre-dart-nimes-2/>).
- DERY, Louise, « Arts visuels et musique en contrepoint », *Esse arts + opinions*, n° 81, printemps 2014, p. 96-107 (<https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2014-n81-esse01363/71652ac/>).
- FRASER, Marie, « Permutations narratives. Inconsolable Memories et Klatsassin de Stan Douglas », *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, vol. IX, n° 12, mars 2009, p. 55-63.
- GALE, Peggy, « Stan Douglas. Evening et autres œuvres », *Parachute*, n° 79, été 1995, in Chantal Pontbriand (dir.), *Parachute. Essais choisis 1985-2000*, Montréal, Éditions Parachute / Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2004, p. 141-157.
- HENRY, Karen, « Stan Douglas. Abbott & Cordova, 7 August 1971 », *Ciel variable*, n° 85 : *Conflit*, été 2010, p. 42-50 (<https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2010-n85-cv1519926/63722ac.pdf>).
- LAUTERJUNG, Fabrice, « Michael Snow, Mark Lewis et Stan Douglas », *Zerodeux*, n° 78, été 2016, p. 16-20 (<https://www.zerodeux.fr/guests/michael-snow-mark-lewis-et-stan-douglas/>).
- LUQUET-GAD, Ingrid, « Stan Douglas », *Zerodeux*, 2014 (<https://www.zerodeux.fr/reviews/stan-douglas/>).
- NOËL DE TILLY, Ariane, « Revisiter l'histoire par fragments : trois projets récents de Stan Douglas », *Ciel variable*, n° 98 : *Abstraction*, automne 2014, p. 54-63 (<https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2014-n98-cv01586/72980ac/>).
- ROSS, Christine, « Stan Douglas », *Parachute*, n° 84, octobre 1996, p. 57-58 (<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3645315>).
- ROSS, Christine, « Répétition et longue durée ou la syntaxe de l'installation vidéo chez Stan Douglas », in Jérôme Game (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2011, p. 137-160.
- Wychowanok, Thibaut, « L'artiste Stan Douglas recrée la plus grande gare du monde », *Numéro*, 19 mars 2021 (<https://numero.com/art/art-art/lartiste-stan-douglas-recree-la-plus-grande-gare-du-monde/>).
- Wychowanok, Thibaut, « L'artiste Stan Douglas confirme son statut de grand metteur en scène de l'Histoire à LUMA Arles », *Numéro*, 7 juillet 2026 (<https://numero.com/art/numero-art/stan-douglas-exposition-luma-arles/>).
- ZEBROWSKI-RUBIN, Stefan, « Stan Douglas, Penn Station's Half Century », *Ciel variable*, n° 117 : *Décalé*, été 2021, p. 81-83 (<https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2021-n117-cv06178/96289ac/>).

Entretiens, vidéos et conférence en ligne

- « Artist Stan Douglas and the nature of TV in 1991 », YouTube channel for CBC, 1991, vidéo devant le Jeu de Paume au sujet des *Monodramas*, 4 min 4 s : <https://www.youtube.com/watch?v=WjrOv8dcmW8>
- « Stan Douglas in "Vancouver" – Season 8 », *Art21*, 2016, vidéo, 13 min 25 s : <https://www.youtube.com/watch?v=0XyeOC7AldY>
- « Behind the Scenes with Stan Douglas: Penn Station's Half Century », YouTube David Zwirner Gallery, 2021, vidéo, 7 min 46 s : <https://www.youtube.com/watch?v=eTbQEK1JX3I>
- Stan Douglas, « Conférence Stonecroft 2022 », *Revue du musée des Beaux-Arts du Canada*, 3 juin 2025 (texte anglais et français) : <https://ngcr.utppublishing.com/doi/10.3138/ngcr.15-005>

Ressources en ligne autour des expositions

- « Stan Douglas. Photographies 2008-2023 », Nîmes, Carré d'art, 12 octobre 2013 – 26 janvier 2014 : <https://www.carreartmusee.com/fr/expositions/stan-douglas-12>
- « Stan Douglas. Dévoilements narratifs », Montréal, Fondation PHI, 19 février – 22 mai 2022 (vues d'installation, audioguide et transcriptions, vidéos et articles, trousse d'activités) : <https://phi.ca/fr/evenements/stan-douglas-exposition/>
- « Stan Douglas: Bodies Never Lie », Arles, LUMA, 4 juillet 2026 – 10 janvier 2027 : <https://luma.org/arles/programmation/bodies-never-lie>

Sites

- Galerie David Zwirner : <https://www.davidzwirner.com/artists/stan-douglas>
- Galerie Victoria Miro : <https://www.victoria-miro.com/artists/39-stan-douglas/>



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

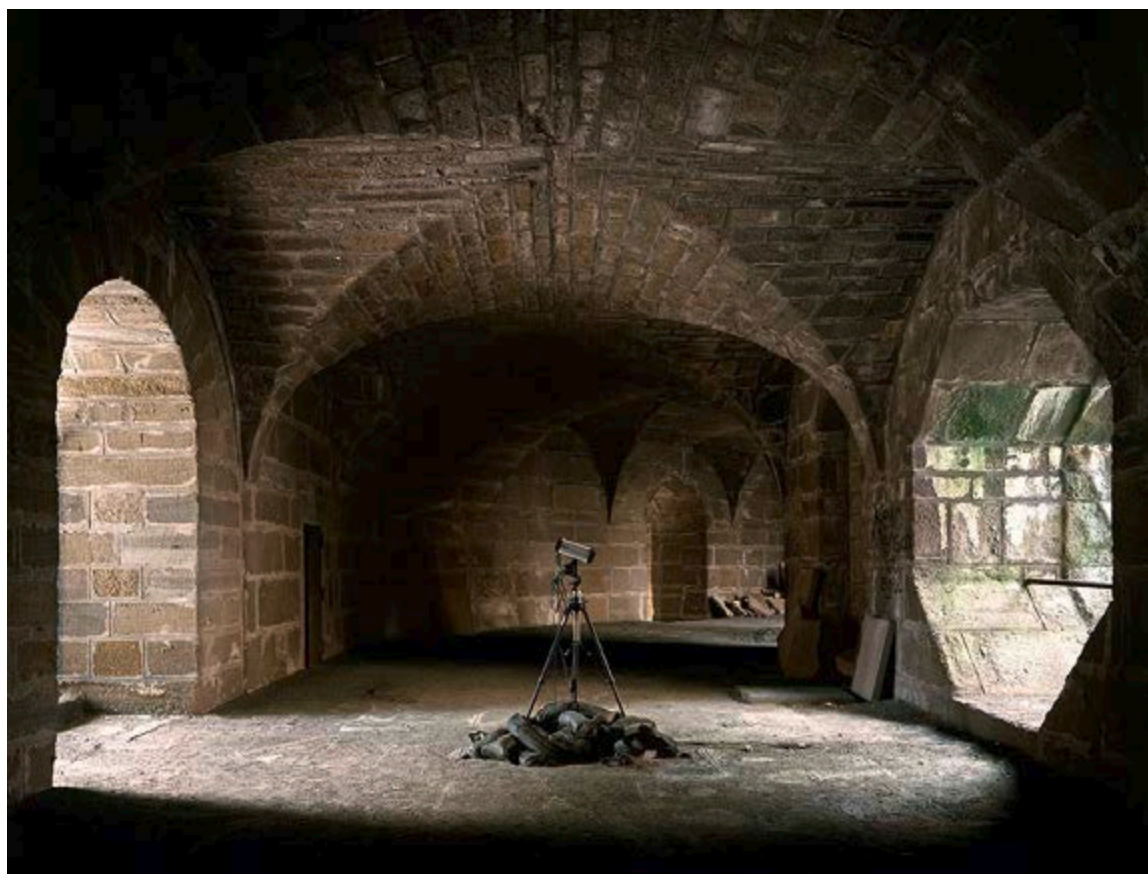


9. *Overture*
1986
Projection monocanale
Film 16 mm, noir et blanc, son, 6 min, en boucle

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Stan Douglas. Parallax », ce dossier aborde quatre thématiques :

- 1 Parallaxe et répétitions
- 2 Boucles et récits
- 3 Reconfigurations de l'histoire
- 4 Polyphonies et luttes



10. *Suspiria: Camera 3*
2002
Tirage chromogène

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'artistes, de théoriciens et de théoriciennes, d'historiens et d'historiennes, qui pourront être mis en perspective.



11. *Hastings Park, 16 July 1955*
[Parc Hastings, 16 juillet 1955]
2008
Série « Crowds and Riots » [Foules et émeutes], 2008
Tirage chromogène numérique contrecollé sur Dibond

Introduction

« J’ai créé cette image [*Hastings Park, 16 July 1955, 2008*] d’une scène située en 1955 à l’hippodrome de Hastings Park, à Vancouver, en 2008. C’était l’une des trois images de foule que je prévoyais de réaliser en préparation d’une commande plus importante ayant pour sujet l’émeute de Gastown, qui avait eu lieu en 1971 dans cette même ville. Les images forment une série intitulée “Crowds and Riots”. Qu’elles montrent des ouvriers se syndiquant dans les années 1930 ou des manifestants nassés par la police dans les années 1970, elles traitent de la création de groupes particuliers. La foule du champ de courses est emblématique de l’après-guerre, où l’essor du consumérisme fut un pilier de la reconstruction économique. L’image montre la classe moyenne émergente : des gens qui fabriquaient des choses afin de pouvoir les acheter, sorte de machine à mouvement perpétuel pour le capitalisme. »

Stan Douglas, « Crowds and Riots », in *Stan Douglas. Parallax*, Paris, Jeu de Paume, JBE Books / Barcelone, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2026, p. 46.

« On apprend une langue étrangère par appropriation culturelle, et c’est peut-être de cette façon que l’on apprend sa propre langue. Cela est particulièrement vrai des gens qui n’appartiennent pas à une majorité culturelle donnée, parce que les coutumes et la langue dominantes partent du point de vue que la présence des autres est soit sans conséquence, soit menaçante. Donc, quelqu’un qui, comme moi, est né dans une culture où il est la “minorité” de la majorité, apprend souvent à penser et à agir à partir de deux positions idéologiques à la fois parce que, même si c’est la seule culture que l’on connaît, on finit par constater que l’on est toujours exclu, ou ramené à un statut d’objet. On comprend que la langue française est en faveur du masculin, que la loi allemande penche en faveur de certaines ethnies et qu’en Amérique du Nord, l’économie favorise certains groupes. Mais on peut aussi ne pas le voir. La question la plus angoissante est toujours de savoir sur quoi, fondamentalement, la majorité va fonder son droit à la légitimité. Beaucoup de gens s’identifient à l’image dominante, même si un très petit nombre y correspond réellement. Et les gouvernements et les institutions qui dominent les pays occidentaux depuis une décennie et davantage y parviennent en convainquant les gens que les intérêts de ceux qui ont beaucoup de pouvoir coïncident avec ceux des personnes qui n’en ont presque pas. »

Stan Douglas, « Entrevue avec Stan Douglas réalisée par Gilles Godmer », in *Stan Douglas*, cat. exp. (Montréal, musée d’Art contemporain de Montréal, 2 février - 7 avril 1996), Montréal, Musée d’Art contemporain de Montréal (MACM), 1996, p. 8 (https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1996.2_DNb.pdf).

« Les êtres humains ne sont pas seulement des acteurs mais aussi des narrateurs de l’histoire et dans l’histoire. Il en résulte que certains récits historiques sont plus puissants que d’autres (l’histoire officielle est racontée par les conquérants); et que tous charrient des “paquets de silences”. L’enjeu consiste à les “désempaqueter”. Je considère que, par la manière dont il expose les *contraintes*, Douglas relève le défi. N’oublions pas, toutefois, que le potentiel des *résidus* se libère “pour le meilleur ou pour le pire”. Les événements peuvent mal tourner, les pratiques d’assujettissement persistent. En examinant des œuvres conçues à différentes périodes, nous repérerons une composante à partir de laquelle Douglas imagine des dénouements historiques plus progressistes. Cette composante, donnons-lui un nom : relationnalité [l’idée que les choses et les êtres existent de façon relationnelle, qu’ils sont liés les uns aux autres]. »

Christine Ross, « L’histoire ne se répète pas », in *Stan Douglas. Parallax*, op. cit., p. 184.

1 Parallaxe et répétitions

« Le terme “parallaxe”, déplacement apparent d’un objet observé de deux endroits différents, décrit parfaitement sa méthode : le spectateur, en découvrant ses œuvres, fait l’expérience d’un regard sans cesse conscient d’être dirigé, partial et contingent. En remettant en question les visions linéaires et déterministes de l’histoire, Stan Douglas démontre que les récits sont constamment en train de se construire et d’être interrompus, qu’aucun événement n’est irréversible, qu’aucune image n’est innocente et qu’aucune narration ne peut être tenue pour achevée. »

Gloria Moure, « Stan Douglas : les strates du temps », in *Stan Douglas. Parallaxe*, op. cit., p. 179-180.

« Dans son acception la plus étendue, la parallaxe désigne l’influence de l’angle de perception d’un observateur sur l’observation d’un objet. Cette notion, fort utile pour déterminer la distance des étoiles, est avant tout employée dans un cadre physique, notamment en photographie et en astronomie. Le principe de la parallaxe est cependant applicable à une multitude de contextes, pour décrire un effet de perspective dans l’appréhension d’une réalité donnée, qu’elle soit d’ordre physique, empirique, cognitif, affectif ou conceptuel. En philosophie, l’approche préconisée témoigne souvent du principe de la parallaxe, sous la forme d’un “pas de côté” épistémologique qui bouleverse les lieux communs d’interprétation. La parallaxe désigne alors l’art de désaxer le regard afin d’exposer les facettes négligées de notre propre perception, la distorsion qui façonne notre rapport au réel. »

Gentiane Bélanger, présentation de l’exposition « Parallaxe-e », Québec, Foreman - Galerie d’art Forman de l’université Bishop’s, 2018 (<https://foreman.ubishops.ca/fr/parallaxe-e/>).

« La sensation du relief est due au mécanisme de la vision binoculaire : chacun de nos yeux forme une chambre noire autonome et possède un axe optique particulier. Lorsque nous regardons un objet, les deux axes convergent vers cet objet. Mais du fait de l’écart entre les pupilles, chaque œil reçoit une image légèrement différente. Les deux images obtenues synthétisées par le cerveau donnent une impression de relief. Ce phénomène a été démontré en 1838 par l’Anglais Charles Wheatstone, qui fabriqua un appareil binoculaire suscitant une vision en relief à partir de deux images planes. Cet appareil baptisé “stéréoscope” était composé d’un châssis comportant à chacune de ses extrémités deux dessins d’objets, représentés sous des perspectives correspondant à chacun des deux yeux et placés face à face, de part et d’autre de miroirs formant un angle à 90°. Deux ouvertures espacées de 65 mm, disposées en avant du miroir permettaient l’examen des figures dans les meilleures conditions possibles pour obtenir l’illusion du relief. L’Écossais sir David Brewster, passionné de photographie, va opérer en 1844 la jonction entre la photographie et la stéréoscopie en inventant un nouveau stéréoscope dans lequel la superposition des images s’obtient non plus par réflexion mais par réfraction. Cet appareil ne sera commercialisé qu’en 1850 par les opticiens Soleil et Duboscq et sera présenté l’année suivante à l’Exposition universelle de Londres. Son succès sera immédiat. »

Jean-Claude Gautrand, « La stéréoscopie », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 178.

« Au début du XIX^e siècle, la conception de l’observateur se modifie du tout au tout dans un large éventail de pratiques sociales et de branches du savoir. Pour décrire ce changement, je prendrai principalement comme fil directeur certains appareils d’optique, dont j’examinerai l’importance non pas en fonction du modèle de représentation qu’ils impliquent, mais parce qu’ils constituent le lieu d’un savoir et d’un pouvoir qui s’exerce directement sur les corps de l’individu. Précisons : à la chambre noire, qui emblématise à mes yeux le statut dominant de l’observateur au XVII^e et au XVIII^e siècle, succèdent un certain nombre d’instruments, en particulier le stéréoscope, qui permettent de mesurer la transformation de ce statut. Il faut bien voir que tous ces appareils se situent au point d’intersection de discours philosophiques, scientifiques et esthétiques d’une part, et de techniques mécaniques, de besoins institutionnels et de forces socio-économiques d’autre part. Chacun d’eux se comprend comme une étape dans l’histoire de la technologie, mais aussi par la façon dont il s’inscrit dans un agencement bien plus vaste de réalités et de pouvoirs. »

Jonathan Crary, *L’Art de l’observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. de l’anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994, p. 28-29.

« Les machines et le mécanisme sont visiblement primordiaux dans les élaborations de Douglas ; aussi bien les idées que les machines qui les présentent sont de fabrication humaine, produits des cent dernières années. Nous sommes censés voir le caractère progressiste de ces processus mécaniques, reliés au travail, à la consommation d’énergie, de temps et d’espace. En dépit de l’évidence du travail de recherche, voire de l’érudition, qui sous-tendent les œuvres de Douglas, une irréductible dimension physique transparaît dans sa construction de l’expérience. Ses travaux, aussi bien les émissions de télévision éphémères que les textes publiés, sont des choses *fabriquées*.

Leurs “sources” se situent dans le domaine de la spéculation pure, leurs relations aux œuvres des autres tangentielles. Le terme “correspondances” est peut-être le plus apte à décrire ce rapport. Stan Douglas a été diplômé de l’Emily Carr College of Art and Design en 1982, et possède des intérêts communs à d’autres artistes de Vancouver : particulièrement, Rodney Graham, et dans une moindre mesure Jeff Wall et Ian Wallace, voire Ken Lum. Il a continué à manifester du respect pour les arcanes, la recherche intensive, son utilisation de textes existants et de musique a beaucoup en commun avec la sensibilité de Rodney Graham, qui semble avoir une approche identique de l’histoire de la musique et de son importance. [...] Comme les autres, Douglas manifeste du respect envers l’autorité et la recherche. La technologie et les médias gardent leur stature. Comme Rodney Graham, Douglas travaille “logiquement” en partant d’une prémisse qui sera explorée et développée par la recherche. Le XIX^e siècle qu’il considère comme fondement du savoir moderne – hypothèses et inventions – l’a très tôt fasciné, et les textes d’auteurs tels que Sigmund Freud, Herman Melville, Edgar Allan Poe, apparaissent à côté de la musique de Jean-Sébastien Bach, Richard Wagner (pour Graham) ou de maîtres plus contemporains. Ni les vastes échelles, ni la minutie des détails ne sont sources de



12. *The Secret Agent*
[L'Agent secret]
2015
Installation vidéo à deux canaux, quatre canaux audio avec
six variations musicales, couleur, son, 53 min 35 s, en boucle

découragement – on peut y voir une analogie avec l'esthétique obsessive dans la mise en scène des photos de Jeff Wall, souvent conçues en référence au XIX^e siècle, au travail de Manet, de Delacroix, ou s'inspirant des sanglants champs de bataille de cette époque. Des constructions élaborées, précises dans leur moindre détail, recréent le passé pour un œil (ou une oreille) du présent. »

Peggy Gale, « Stan Douglas. *Evening* et autres œuvres », *Parachute*, n° 79, été 1995, in Chantal Pontbriand (dir.), *Parachute. Essais choisis 1985-2000*, Montréal, Parachute / Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2004, p. 156-157.

« Au cours d'une conversation avec l'artiste Diana Thater, Stan Douglas faisait part de son intérêt pour l'histoire en ces termes : "Presque toutes mes œuvres, surtout celles qui considèrent des événements historiques particuliers, traitent de moments où l'histoire aurait pu aller dans une direction ou dans une autre. Nous vivons dans les *résidus* de tels moments, et, pour le meilleur ou pour le pire, leur potentiel ne s'est pas épuisé". [...] Les propos de Douglas mettent aussi en lumière la complexité du regard qu'il porte sur l'histoire : s'il soutient que les événements passés "auraient pu aller dans une direction ou dans une autre", il se montre particulièrement attentif à la récurrence de leurs *résidus* – à leur persistance et à leur transformation dans le temps, à leur potentiel. L'histoire ne se répète pas ; elle n'est pas fixée une fois pour toutes. Mais de quelle façon les œuvres de l'artiste se rapportent-elles *effectivement* – matériellement, techniquement, formellement, esthétiquement – à l'histoire ? Comment retravaille-t-il films et

vidéos afin d'articuler ce rapport aux événements historiques ? Et, si l'histoire ne se répète pas, comment les œuvres – structurées en profondeur par la répétition – articulent-elles les possibilités de changement ? Du reste, le font-elles ? Il suffira de dire pour le moment, à titre de point de départ, que ses œuvres multimédias contestent les conventions attachées aux récits historiques : la linéarité, le dénouement et la factuelité. Conjointement aux innovations technologiques qu'elles présentent, elles sollicitent les archives et l'art – notamment le cinéma, la littérature, le téléfilm, le théâtre, la musique, l'architecture, l'urbanisme, le journal intime, le témoignage – en tant que sources permettant de reconstituer des récits du passé. Ces reconstitutions injectent de la fiction dans la représentation des événements, dans le but de mieux en rendre compte ; et elles explorent les permutations et recombinaisons narratives rendues possibles par l'informatique, lesquelles ne se déploient totalement que sur des heures, des années, voire un temps infini. Les recompositions de Douglas impliquent toujours la répétition : scènes récurrentes et boucle continue des installations. Comme l'écrit Hal Foster à propos du pop art et du minimalisme, l'artiste met la réitération à son service. Parce que le défi esthétique consiste à reproduire des récits historiques, *avec une différence*. »

* Stan Douglas, « Diana Thater in conversation with Stan Douglas », in *Stan Douglas*, Londres, Phaidon, 1998, p. 29.

Christine Ross, « L'histoire ne se répète pas », in *Stan Douglas. Parallax*, op. cit., p. 183-184.



13. *Set for Inconsolable Memories, Vancouver*
 [Décor pour *Inconsolable Memories* (Souvenirs irréconciliables), Vancouver]
 2005
 Série « Cuba Photos » [Photographies de Cuba], 2004-2005
 Tirage chromogène contrecollé sur Dibond

« L'art n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il renverse les copies en simulacres). Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car, il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition, et même faire résonner les deux extrêmes des séries habituelles de consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort, joindre ainsi le tableau de la cruauté à celui de la bêtise, découvrir sous la consommation un claquement de mâchoire hébéphrénique, et sous les plus ignobles destructions de la guerre, encore des processus de consommation, reproduire esthétiquement les illusions et mystifications qui font l'essence réelle de cette civilisation, pour qu'enfin la Différence s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde. Chaque art a ses techniques de répétitions imbriquées, dont le pouvoir critique et révolutionnaire peut atteindre au plus haut point, pour nous conduire des mornes répétitions de l'habitude aux répétitions profondes de la mémoire, puis aux répétitions ultimes de la mort où se joue notre liberté. »

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 375-376.

« Sans préjuger de la nature de la mémoire, partons au contraire d'une analyse exacte de la nature du rêve. On ne saurait nier que "c'est dans le rêve que l'esprit est le plus éloigné de la société".

Ne serait-ce pas là, précisément, la raison pour laquelle il exclut le souvenir ? Hypothèse toute naturelle, mais pour l'instant simple hypothèse ; nous chercherons à la soumettre à l'épreuve de l'expérience, en étudiant la façon dont le passé revit la conscience. Nous nous apercevrons alors que "l'opération de la mémoire" implique le déploiement d'une grande activité spirituelle ; se souvenir, ce n'est pas assister en spectateur passif à l'apparition d'images qui, conservées dans les zones obscures du moi, remonteraient comme d'elles-mêmes vers une surface plus claire ; c'est proprement reconstruire le passé. Or ce travail de reconstruction n'est possible que parce que l'esprit dispose, pour l'exécuter, de moyens d'action que lui ont préparés d'autres esprits. "Tout souvenir, si personnel soit-il, est en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie". Ces catégories d'origine sociale nous permettent de localiser les images du passé dans le temps et dans l'espace, de les nommer et de les comprendre. Est-il – pour ne citer qu'un exemple – une fonction, plus éminemment sociale que le langage ? et par ailleurs qui ne voit que la mémoire est, dans une large mesure, sous la dépendance de la parole intérieure ? Ces aide-mémoire collectifs ne nous manquent jamais tout à fait ; même dans le sommeil, certains d'entre eux sont encore là, car dans le rêve "le contact entre la société et nous n'est pas tout à fait supprimé ; nous articulons des mots, nous en comprenons le sens" ; mais ils ne subsistent plus qu'en petit nombre et d'une façon fort imparfaite ; c'est pourquoi dans les songes les images du passé n'apparaissent plus qu'à l'état fragmentaire, trop insuffisamment liées entre elles avec le reste du passé social pour être reconnues comme des souvenirs. »

Marc Bloch, *L'Histoire, la guerre, la Résistance*, éd. établie par Annette Becker et Étienne Bloch, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 338-339.

« Les artistes comme Stan Douglas [...] inventent de nouveaux dispositifs, qui, tout en prenant en compte l'effet de réel de l'image analogique et des situations qu'elle produit, laissent au spectateur le soin d'en proposer des versions personnelles et de participer à la construction du sens. Relayant le travail de mise en espace du film tel que l'avaient réalisé certaines installations des années 1970, ces artistes poursuivent la spatialisation des images en multipliant les écrans et en éclatant les divers constituants du récit, qu'il soit documentaire ou qu'il relève de la fiction ; le spectateur, immergé dans la substance narrative, réalise son parcours selon la qualité d'impact des images et le sens qu'il leur donne. Il entre par le milieu dans ces installations, et se place ainsi d'emblée en dehors d'une chronologie ; le temps déployé par ces installations n'est pas linéaire mais stratifié, feuilleté et sans hiérarchie. La forme de la boucle participe donc de l'abandon de la chronologie du récit classique – marquée par un début et une fin et une progression entre les deux –, même si entre-temps la chronologie diégétique intègre des *flash-backs* ou des séquences d'anticipation. En répétant à l'infini une action, un geste, et l'expression d'une émotion à son acmé, l'installation fait le contraire de ce que fait le cinéma, qui accompagne le spectateur tout au long de son émotion, de sa naissance à sa résolution, grâce au parcours narratif ; l'installation laisse, elle, le spectateur dans une attente jamais résolue ni soulagée, mais qui lui permet d'investir réellement le dispositif, et d'en sentir les enjeux, qui ne sont plus d'ordre psychologique (projection, identification) comme au cinéma, mais d'ordre esthétique ou cognitif. »

Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 313-314.

« *Overture* développe le rapport narrativité/répétition/temporalité/modernité en instaurant cinq paramètres temporels. D'abord, la *non-linéarité du récit*. Celle-ci tient au fait que l'installation est dépourvue d'un début, d'un milieu et d'une fin. L'installation consiste en une projection filmique présentée en boucle dans un espace non cinématographique, une projection expérimentée par un spectateur qui peut arriver dans l'espace et le quitter à n'importe quel moment, qui peut s'immobiliser, circuler, s'asseoir ou tout simplement se tenir debout, doté d'une mobilité qui le rend relativement autonome par rapport à la durée de la projection. Deuxièmement, la *structure répétitive de l'installation*, laquelle est construite non seulement par la projection en boucle du film mais aussi par la reproduction de fragments de documents préexistants – ici : un film et un roman. Troisièmement, le *dédoulement temporel* entre le visible et l'invisible, les paysages extérieur et intérieur, le conscient et l'inconscient. Celui-ci repose sur une compréhension de l'humain comme sujet clivé, unité divisée dans ses actes et sa pensée, sujet non pleinement présent à lui-même. Quatrièmement, la *distance entre la temporalité du récit oral et du récit visuel* qui se constitue à chaque répétition de la boucle visuelle, à l'intérieur d'un segment de deux répétitions, la bande sonore ne se répétant qu'après deux transmissions complètes de la part visuelle du récit. Cette distance nous renvoie directement à la *modernité*, dernier paramètre temporel, en tant que temporalisation totalisante de l'histoire, fondée sur la valorisation réitérée du nouveau. La projection en boucle dévoile cette temporalisation moderne :

le passé est répétitivement mis à distance pour être remplacé par un présent qui devra à son tour s'effacer au nom du futur présent. Au clivage du sujet moderne correspond le clivage de la continuité historique. »

Christine Ross, « Répétition et longue durée ou la syntaxe de l'installation vidéo chez Stan Douglas », in Jérôme Game (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2011, p. 140.

« [...] le passage de la ligne à la boucle conduit le récit cinématographique à sa limite. La dramaturgie du film n'est plus essentiellement liée à sa construction narrative mais à ses effets rythmiques, hypnotiques, sur le spectateur, dans une expérience de la durée et de la répétition. Le cinéma expérimental avait déjà envisagé le renversement de la linéarité du récit, en privilégiant la reconstitution après coup et simultanée des événements du film dans l'esprit du spectateur. Mais à l'inverse de ces effets de condensation, le principe de la boucle est de circonscrire, par la répétition d'un même mouvement, un espace vide, une scène qui tantôt absorbe la présence du spectateur, et tantôt la maintient à distance selon la réciprocité infinie de la conversation. »

Jean-Christophe Royoux, « Le conflit des communications », in Stan Douglas, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, 11 janvier – 7 février 1994), Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 26-27.

« *Der Sandmann* [1995], sera situé dans une *Schrebergartenkolonie* fictive, quelque part en périphérie de Potsdam. Deux versions de ce décor ont été montées dans un authentique studio UFA des années 1920, dans le quartier de Babelsberg à Potsdam : les jardins tels qu'on pouvait les trouver il y a vingt ans, avec leurs matériaux et leur végétation caractéristique, et ces mêmes jardins tels qu'ils sont aujourd'hui, marqués par l'architecture en vogue des *Lauben* et le bâti qui a remplacé un grand nombre d'entre eux. Ce second décor recouvre le premier, comme dans un palimpseste. Un élément, toutefois, reste inchangé : un vieillard – l'Homme au sable – travaillant d'arrache-pied, et depuis vingt ans, à un mystérieux appareil qui ne fonctionne toujours pas. [...] Les décors du *Schrebergarten* ont été filmés en 16 mm avec le recours à un système de contrôle du mouvement qui a permis à la caméra de réaliser un panoramique continu à 360 degrés, d'abord de l'ancien jardin, puis du jardin dans son état actuel. Les angles et les mouvements de la caméra sont identiques dans les deux plans : ils révéleront des détails des jardins et montreront Nathanaël déclamant son monologue, entouré de vieux matériel de tournage. Dans l'exposition, les deux prises ont été juxtaposées et dupliquées pour être diffusées par deux projecteurs dirigés vers le même écran. Elles sont désynchronisées, le décalage entre elles correspondant à un tour complet du studio, et seule la moitié de l'image diffusée par chaque projecteur sera visible à gauche et à droite de l'écran. Cela produit un effet d'effacement temporel. Les moitiés gauche et droite se rejoignent au centre de l'écran en une ligne verticale qui effectue un panoramique presque imperceptible sur Nathanaël et le studio. Toutefois, à mesure que la caméra balaie le décor, l'ancien jardin est effacé par le nouveau, et le nouveau par l'ancien – sans dénouement, indéfiniment. »

Stan Douglas, « *Der Sandmann* », in Stan Douglas, *Parallax*, op. cit., p. 22.



14. *Der Sandmann*
[L'Homme au sable]
1995
Installation
2 projecteurs 16 mm avec
optique modifiée
2 films 16 mm, noir et blanc, son,
9 min 50 s, en boucle

« C'est que la machine-cinéma, comme la machine-littérature, voyez-vous, est une constituante d'histoires. Admettons donc avec Stan Douglas qu'il ne sert à rien d'en inventer de nouvelles. Puisque tout est là, déjà dit, déjà vu, déjà écrit. Le travail narratif ne consiste plus à entraîner avec lui personnages, cadre et temporalités diverses vers un récit réaliste et vraisemblable. Ce n'est plus le fin bout, le *nec plus ultra* de la construction en représentations. Non, il n'est plus qu'un autre outil, une manière de faire qu'on peut emprunter, dont on peut s'inspirer, bâtissant autant de métafictions en pillant joyeusement les techniques de construction narrative, les poncifs visuels et actanciels, les détails techniques de la saisie cinématographique et du tournage déjà connus et exploités. Cette métafiction trouve son point d'aboutissement dans la situation projective de salle d'exposition. Les œuvres de Stan Douglas ne mettent pas des histoires en scène au moyen du cinéma, elles mettent bien plutôt le cinéma lui-même (et la télévision, tels ses *Monodramas*) en scène comme force activante et expose cette manière qu'il a et qui lui est propre, de construire ces histoires. »

Sylvain Campeau, « Pratique écran : Stan Douglas », *Écrans motiles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Art + », 2021, p. 133-134.

« Le *cinéma d'exposition* désigne en fait toutes ces démarches d'artistes qui, soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre plastique, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques (le "modèle cinéma"), tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film (en salle obscure, par un spectateur assis à sa place, pour une durée standard imposée, etc.) : dans ces nouvelles expositions, on (ré)invente l'écran multiple (dédoublé, triplé, en ligne, en angle, en parallèle, en recto verso), on projette dans la lumière, on projette sur des objets qui ne sont pas de simples surfaces planes, on met le film en boucle tournant à l'infini (on entre et on sort, ou plutôt on *pass*e, quand on veut, et pour le temps qu'on veut), on expérimente de nouvelles

postures spectatorielles (debout, assis, couché, mobile), on joue avec la durée de la projection (brève, très brève, très longue, infinie). Etc.

Et tout cela se fait, entièrement, "en vidéo". Avec elle et grâce à elle. C'est "la vidéo" qui permet de convoquer, explicitement ou non, l'image-mouvement du cinéma dans les salles d'exposition des galeries ou des musées d'art. C'est "la vidéo" qui autorise la projection sur grand écran (on n'a pas assez insisté sur l'importance des nouvelles générations techniques de vidéoprojecteurs, qui ont permis à la vidéo – et au DVD – de s'affranchir complètement du défilement et du "petit" moniteur). Bref, "la vidéo" est l'instrument essentiel de ce mouvement du "cinéma d'exposition", et c'est elle, une fois de plus, qui pose de nouvelles questions (au cinéma, aux images et à l'art). C'est elle, mieux que tout, qui interroge les postures et les dispositifs. Qui relance, autrement, dans un autre contexte et avec d'autres bases, la machine à questionner les images. Décidément, "l'expérience vidéo" est bien un *état* du regard : *une forme qui pense*. On ne le dira jamais assez. »

Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, coll. « Côté cinéma », p. 13.

« L'actuel croisement entre art contemporain et cinéma est marqué par un phénomène de reprise et de recyclage de films qui a une incidence importante sur la narrativité. Remake, adaptation, reconstitution, tous ces jeux de reprise témoigneraient non seulement d'un intérêt pour le cinéma (dont le transfert au numérique a rendu accessible et ouvert à la manipulation tout un répertoire d'images), mais également pour ses procédés narratifs, pour ce que le cinéma a raconté au cours du *xx*^e siècle. Sur le plan du récit, ces reprises ne se conforment pas au modèle cinématographique, ni à ses conventions, ni au dispositif de projection sur un seul écran, ni aux standards de l'industrie. Ce à quoi elles conduisent viserait plutôt à transformer les modalités de la narrativité et laisserait entrevoir la possibilité que le récit puisse se configurer selon un nouveau type de rapport. Quelle conception de la narrativité se



15. *Birth of a Nation*
[Naissance d'une nation]
2025
Installation vidéo à cinq canaux,
noir et blanc et couleur, muet,
13 min 20 s

dégage de ces phénomènes de reprise et quels sont les effets produits par ces recyclages d'images, de films, d'histoires déjà racontées sur la mise en forme des récits ? À quels types de configurations donnent-ils naissance ? L'artiste canadien Stan Douglas est une des figures marquantes de ce croisement. Depuis le milieu des années 80, ses œuvres ont réinterprété les conventions narratives du cinéma et de la télévision. La réflexion qui suit porte sur les œuvres qu'il a lui-même qualifiées de narrations combinatoires (*recombining narrative*, selon le terme anglais) qui, à l'exception d'une seule, impliquent toutes la reprise ou la reconstitution de films. »

Marie Fraser, « Permutations narratives. Inconsolable Memories et Klatsassin de Stan Douglas », *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, vol. IX, n° 12, mars 2009, p. 55.

« [...] *Birth of a Nation* (2025), installation muette à cinq écrans [...] répète, avec une différence, l'épopée raciste de D. W. Griffith, *Naissance d'une nation*, qui contribua à la renaissance du Ku Klux Klan, défenseur de la suprématie blanche, mais qui fut aussi profondément novatrice sur le plan cinématographique : *Naissance d'une nation* introduisit le montage alterné, le gros plan et le fondu au noir – procédés que l'installation de Douglas réactive de façon critique. L'œuvre reproduit une scène particulièrement brutale du film originel dans laquelle un esclave émancipé, Gus, joué par un acteur blanc en *blackface*, rencontre une jeune femme, Flora, dans la forêt et lui fait une demande en mariage ; prise de terreur, Flora s'enfuit et meurt en sautant d'une falaise ; Gus sera lynché par le Ku Klux Klan. La scène de Griffith est projetée sur l'écran du milieu de la rangée supérieure de l'installation – dont les cinq écrans sont répartis sur deux rangées. Le *remake* en haute définition réalisé par Douglas – à partir d'un nouveau script – est disposé sur les quatre autres écrans, dont chacun correspond au point de vue d'un personnage : Flora, Ben (frère de Flora et membre du Klan, qui découvre le corps de la jeune femme et lynche Gus), et deux personnages inventés par Douglas, Sam et Tom (esclaves affranchis devenus capitaines dans l'Armée des États confédérés, tout comme Gus, dont

la figure est redistribuée entre ces deux protagonistes). Les scènes se déroulent à des rythmes différents. La confrontation des quatre points de vue met en cause le récit d'origine : Douglas imagine que Tom et Sam ont rencontré Flora à différents moments (Sam lui a demandé sa main mais elle a refusé) et ne l'ont jamais poursuivie jusqu'à la falaise ; elle serait morte parce que, par préjugé, elle croyait que les deux hommes étaient une seule et même personne. Sam et Tom sont donc les figures d'un amalgame qu'elle a halluciné : « À leurs yeux, explique Douglas, tous les hommes noirs sont le même homme noir, et il faut s'en méfier – comme source de violence sexuelle ». Cette œuvre doit son élégance – en particulier eu égard à la question de la récurrence des *résidus* de l'histoire, de la *contrainte* en tant que telle – à l'interconnexion des cinq écrans disposés sur un même mur. À la différence de la plupart des installations multicanaux de Douglas, qui comptent soit un seul écran, soit plusieurs écrans placés sur des murs différents, *Birth of a Nation* s'apparente à une boîte en carton dépliée. Par conséquent, les spectateurs peuvent percevoir simultanément l'ensemble des écrans, même s'ils ne parviennent pas à appréhender les détails de chaque « fragment de l'histoire ». »

Christine Ross, « L'histoire ne se répète pas », in Stan Douglas. *Parallax*, op. cit., p. 187-188.

« La série *Crowds and Riots* est constituée de quatre photographies de très grand format. Dans cet ensemble, Douglas reconfigure – en un *re-enactment* – quatre événements qui se sont produits dans sa ville natale, Vancouver. Il s'agit là de rejouer, dans de véritables scènes photographiques, des moments dont la communauté urbaine a été l'acteur, correspondant à des tensions et des changements sociaux qui ont été décisifs pour cette ville ; les images montrent des manifestations, des émeutes, des affrontements au cours desquels la société civile ou les travailleurs se sont opposés à la police.

Illustrant à première vue des épisodes disparates, les quatre photographies répondent à l'exigence de saisir visuellement le moment exact où des personnes s'assemblent pour former un groupe, de figer l'image de cet instant crucial de transformation en une communauté, en représentant les forces qui concourent à la constitution d'un groupe organisé. « Les quatre photographies, affirme Douglas, représentent l'organisation de personnes en un groupe ou un corps collectif, poussées par des forces internes ou externes », leur valeur sociale et politique résidant dans le fait qu'elles constituent des « manifestations locales de conditions globales ».

Pour créer ses fictions documentaires, Douglas fusionne différents médiums ; ici il mêle le film et la photographie. Chaque image est le résultat d'un long travail, incluant recherche d'archives, *casting*, mise en scène, *shooting*, montage de plusieurs prises de vue et postproduction : ces étapes conjuguées étendent la temporalité de l'image au-delà du moment ponctuel de la prise de vue et provoquent une adhérence de l'événement passé jusqu'au présent de sa mise en scène fictionnelle. C'est ainsi que, dans cette série, les faits et la fiction s'entrelacent pour produire un document photographique performé, chaque image fonctionnant comme une « hétérochronie ».

Douglas crée une forme de *storytelling* visuel, qui questionne la relation entre les faits et leur représentation, en retravaillant la temporalité des différents médiums utilisés et en produisant des interférences fécondes entre le passé et le présent. L'artiste représente des événements mineurs ou qui sont demeurés en marge de l'histoire de sa ville natale ; il les fait ensuite exister en performant l'image, en figeant le *re-enactment* du passé. »

Roberta Agnese, « Les "hétérochronies" photographiques de Stan Douglas », *Focales*, n° 6 : Photographie document(aire) et fiction, 2022 (<http://journals.openedition.org/focales/1237>).

« On assiste ces dix ou quinze dernières années en art contemporain à une prolifération de pratiques relevant du *re-enactment*, qui consiste en la répétition performative ou la récréation de situations et d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire.

Jeu de rôle grandeur nature mettant en scène la plupart du temps des batailles et faits d'armes, le *re-enactment* est avant tout une pratique amateur avant d'être une forme artistique. À la différence des *re-enactments* populaires portant la plupart du temps sur les grandes batailles historiques – les premiers ont eu lieu à l'occasion de la commémoration de la guerre civile américaine en 1960 –, les *reenactments* artistiques ont la particularité de se pencher sur des événements récents perçus comme étant encore importants pour notre présent.

[...] le *re-enactment* n'est pas une réitération d'un événement tel

qu'il a eu lieu dans le passé – comme le font les reconstitutions historiques au cinéma notamment – mais une reprise dans le présent et pour le présent d'un fait passé. Cette qualité en fait le lieu d'un double questionnement. D'une part, elle permet d'interroger à la fois l'histoire et son écriture en proposant une interprétation singulière de l'événement ; le *re-enactment* s'avance ainsi comme une forme-outil au service de l'histoire. D'autre part, il s'enracine dans les traces laissées par l'événement dans la mémoire collective.

[...] Histoire vivante et incarnée, le *re-enactment* permet de tisser l'histoire collective dans les histoires individuelles en les réengageant dans le temps présent. »

Aline Caillat, « Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17 : *Remake, reprise, répétition*, 2013 (<http://journals.openedition.org/marges/153>).

« Faire œuvre d'historien ne signifie pas "savoir comment les choses se sont exactement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément à l'instant du danger. Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier. Car le messie ne vient pas seulement comme rédempteur ; il vient comme vainqueur de l'antéchrist. Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographie intimement persuadée que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher. »

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire. VI » [1942], *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 431.

« Ce projet [la série « Penn Station's Half Century »] a été réalisé en 2020 pendant la pandémie, et c'était un peu fou. Il s'agit d'une série de quatre murales de vingt pieds réalisées pour le Moynihan Train Hall, qui remplace l'ancienne Penn Station [New York]. Quand j'ai reçu le dépliant du concours, j'ai pensé à *Killer's Kiss*, de Stanley Kubrick. J'ai été séduit par l'idée de reproduire des scènes quotidiennes s'étant déroulées dans cet endroit qui [...] a été démoli. Malgré sa courte existence, il a eu une grande importance dans la vie des gens. Si je me souviens bien, il a été bâti en 1910 et démoli en 1960.

Pour concrétiser cette vision – encore une fois, pour ce projet, nous travaillions sur quelque chose qui n'existait pas –, nous avons utilisé des images générées par ordinateur, et pour nous donner une certaine marge de manœuvre dans l'espace, nous avons créé des modèles de masse 3D du hall et de la salle d'attente principale. Ma recherchiste, Faith Moosang, a écumé des milliers d'articles de journaux mentionnant la Penn Station, pour en sélectionner les meilleurs, soit quelques centaines. J'en ai tiré quelques histoires que j'ai voulu reproduire, trois en fait, pour rendre compte de l'ambiance de la gare pendant son demi-siècle d'existence. L'une d'entre elles, datant des années 1910, m'interpellait irrésistiblement : celle de Bert Williams, qui a monté un vaudeville dans la gare. Mon œuvre est de la pure fantaisie, je me suis réapproprié l'histoire, mais on sait qu'en raison d'une tempête, les plus grands artistes de



16. 2 March, 1914
[2 mars 1914]
2021
Série « Penn Station's Half Century »
[Les cinquante ans de Penn Station, la gare ferroviaire de New York],
2021
Tirage chromogène numérique contrecollé sur Dibond

vaudeville de la côte Est sont restés pris dans la Penn Station et ont voulu monter un spectacle ensemble. Nous avons donc cherché qui se produisait sur la côte Est à cette époque, et nous les avons reproduits. Williams était une figure importante du divertissement sur la côte Est. Il tenait salon dans le midtown de Manhattan, si bien qu'il a joué un rôle prépondérant dans la Renaissance de Harlem, et même s'il est devenu célèbre pour ses numéros où il présentait un *blackface*, il était très sensible aux diverses réalités de l'identité noire. En fait, il est né dans les Caraïbes, et il s'est établi aux États-Unis à dix ans. Ainsi, il était un Caribéen jouant un Afro-Américain, qui jouait un homme blanc faisant une parodie d'un Noir. Il y avait donc quatre couches de sens. »

Stan Douglas, « Conférence Stonecroft 2022 », *Revue du musée des Beaux-Arts du Canada*, 3 juin 2025 (<https://ngcr.utppublishing.com/doi/10.3138/ngcr.15-005>, texte en anglais et français).

« Les usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité. Cette ambivalence est l'un des effets de la critique de la culture impulsée par les théories féministes et postcoloniales qui ont mis en évidence comment ce que nous considérons comme "réel" est pris dans un ensemble de discours, de relations et de subjectivités. L'archive s'est imposée comme un matériau artistique susceptible d'ouvrir des possibilités inédites d'expérimentation avec le savoir historique et avec ce qui est souvent conçu comme un discours de l'objectivité. [...] »

En 2004, Hal Foster a proposé de lire ce qu'il appelait un *"archival impulse"* dans l'art contemporain comme une nouvelle configuration de l'art aux prises avec le problème de l'information et de l'accessibilité qui permet de rendre physiquement présentes des traces documentaires souvent perdues ou dispersées. Dans un essai consacré à l'artiste nord-américain Matthew Buckingham, Mark Godfrey a avancé ensuite la notion d'"artiste en historien" pour interpréter la manière dont il est possible, dans le champ de l'art, d'inventer un langage susceptible de développer une critique des narrations dominantes de l'histoire. Les interventions réunies dans cet ouvrage interrogent précisément l'articulation entre l'information et la critique, à travers une multiplicité d'approches capables d'imaginer des configurations inédites du rapport entre esthétique et politique. Cette perspective implique l'idée d'un dialogue avec les courants de la théorie critique qui, depuis quelques décennies, ont interrogé l'objectivité de l'histoire en tant qu'effet et produit d'un regard eurocentrique et patriarcal. [...] Dans le contexte des transformations qui affectent notre présent, les artistes sont en effet animés par un désir de savoir qui correspond à la nécessité de se forger les connaissances nécessaires pour faire face à la complexité du *xxi^e* siècle. Dans cette nouvelle articulation entre l'art et une forme de production critique du savoir, l'objectivité est prise en compte comme un effet du pouvoir qui renvoie à un ensemble de rapports de force stratifiés dans le temps. L'appropriation subjective, la narration non linéaire, le fragment ou l'allégorie deviennent ainsi autant de contre-stratégies susceptibles



17. *London, 9 August 2011 (Pembury Estate)*
 [Londres, 9 août 2011 (Lotissement de Pembury)]
 2017
 Série « 2011 = 1848 », 2017-2021
 Tirage chromogène numérique contrecollé sur Dibond

de questionner la position de celui ou de celle qui se trouve confronté-e aux documents d'archive. Ces questions se traduisent dans des formes d'expérimentation que j'appellerai des "tactiques critiques", où la mémoire se configure comme une temporalité subjective. Un usage critique de l'archive devient alors une sorte de restitution, dans le présent, d'une information historique souvent perdue ou oubliée. »

Giovanna Zapperi, « Introduction », *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Bourges, École nationale supérieure d'art (ENSA), coll. « Arts contemporains », 2016, p. 7-9.

« Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1951 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle. Et nous constatons la même caricature dans les circonstances où parut la deuxième édition du 18 Brumaire. Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté. C'est ainsi que Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la révolution de 1789 à 1814 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis dans celui de l'Empire romain, et que la révolution de 1848 ne sut rien faire de mieux que de parodier tantôt 1789, tantôt la tradition révolutionnaire de 1793 à 1795. C'est ainsi que le débutant qui apprend une nouvelle langue la retraduit toujours

dans sa langue maternelle, mais il ne réussit à s'assimiler l'esprit de cette nouvelle langue et à s'en servir librement que quand il arrive à la manier sans se rappeler sa langue maternelle, et qu'il parvient même à oublier complètement cette dernière. »

Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1851], trad. de la 3e éd. allemande de 1885, Paris, Les Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1969, p. 9 (<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1851/12/brum.pdf>).

« Les événements de 1848 secouèrent l'ensemble du continent européen : classe moyenne et classe ouvrière s'allièrent contre le manque de libertés démocratiques, la censure de la presse et la domination intacte de l'élite aristocratique. La plupart de ces fragiles coalitions se disloquèrent en quelques années – d'où les mots cinglants de Marx à propos de l'arrivée au pouvoir de Louis Bonaparte, qui se fit couronner empereur en 1852. Bien que les puissances établies soient parvenues à rester en place, les "révolutions bourgeoises" de 1848 portèrent les aspirations à des réformes structurelles qui aboutiront pour partie au ^{xx}e siècle. On peut affirmer que les événements de 2011 furent une réaction inconsciente au *statu quo* économique et politique qui succéda à la Grande Récession de 2008 : ainsi des manifestations du Printemps arabe, des émeutes britanniques, du mouvement Occupy dans diverses régions du monde, et même des émeutes à l'occasion de la finale de la coupe Stanley à Vancouver. Si les mouvements de 1848 eurent une portée continentale, et si ces révoltes furent rapportées par la presse, ceux de 2011 eurent, quant à eux, une portée mondiale, les nouvelles se propageant de façon virale grâce aux médias électroniques. Dans les pays anglophones, la contestation fut simplement contenue et ignorée ; dans les pays arabes, elle fut, à quelques exceptions près, écrasée ou dévoyée. Rien n'ayant été fait pour s'attaquer aux causes profondes de la crise, cette séquence a débouché, dans le Nord, sur le nationalisme populiste et, dans le Sud, sur la guerre civile. »

Stan Douglas, « ISDN », in *Stan Douglas. Parallax*, op. cit., p. 145.

« Réalisée par Stan Douglas en 1992, l'installation *Hors-Champs* consiste en deux montages vidéo distincts d'une même performance de free jazz, projetés de part et d'autre d'un écran de dimensions moyennes, suspendu de manière légèrement oblique au centre d'une salle vide. À ce dispositif relativement minimal fait écho l'environnement sobre au sein duquel se déroule la performance, filmée en noir et blanc : une pièce d'apparence neutre, meublée uniquement d'une estrade, à l'image des plateaux de télévision des émissions musicales diffusées sur les chaînes françaises dans les années 1960, telles que "Blue Note Parade", de Jean-Christophe Averty. L'installation est sonore, et le morceau en question, *Spirits Rejoice*, d'Albert Ayler (1965), est interprété par George Lewis (trombone), Douglas Ewart (saxophone), Ken Carter (basse) et Oliver Johnson (batterie), sur le mode d'improvisation propre au free jazz. Ce mouvement musical, aux résonances politiques prononcées, voit le jour dans le milieu afro-américain des années 1960, où on le désigne alors comme "The New Thing". D'abord associé aux mouvements nationalistes noirs, il reçoit par la suite une attention toute particulière auprès de la génération de Mai 68 lorsque, la guerre du Vietnam battant son plein, des musiciens américains, fuyant les mesures de répression prises par les gouvernements Johnson et Nixon, s'exilent en Europe, introduisant de ce fait le free jazz sur la scène musicale française. [...]

Au-delà de sa dimension politique, *Hors-Champs* propose, à travers un dispositif centré sur la spatialisation du montage, deux modes de construction du récit, qui induisent une prise de conscience différente du spectateur [...]. En effet, chaque face de l'écran de *Hors-Champs* offre une version différente de la performance, filmée à l'aide de deux caméras : d'un côté, le montage propose une structure linéaire, à la manière des émissions de télévision classiques de jazz, favorisant les gros plans sur les visages des musiciens en train de jouer et sur leurs instruments ; de l'autre, il montre des images des musiciens au repos ou échangeant quelques mots pendant les instants où ils n'ont pas à jouer, et conserve les mouvements de la caméra – autant de séquences habituellement exclues du montage final ou demeurant hors du champ de la caméra. »

Frédérique Baumgartner, « Stan Douglas. Hors-champs, 1992 », in Christine Van Assche (dir.), *Collection Nouveaux médias. Installations. La collection du Centre Pompidou. Musée national d'Art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 130-132.*

« Non seulement la société américaine a tiré profit du jazz économiquement et culturellement [...], mais le parasitant, elle en a sans cesse contrôlé et influencé le développement stylistique, lui imposant des normes esthétiques et commerciales, des formes et une finalité qui non seulement n'étaient évidemment pas celles de la musique noire originelle mais qui surtout ne pouvaient et ne voulaient pas répondre à ce que les Noirs américains cherchaient dans leur musique [...]. Le free jazz apparaît à la fois comme résistance à cette expropriation, réaction de rejet de valeurs (musicales et extra-musicales) de l'idéologie dominante (aux U.S.A., capitaliste et blanche), tentative de libération culturelle en écho des luttes des Noirs américains pour leur libération politique et économique, entreprise de reconquête et de construction d'une culture spécifique afro-américaine. Le "free" de free jazz ne signale pas seulement un rejet et/ou le dépassement d'un certain nombre de normes musicales qui furent celles du jazz, il oppose musique colonisée à musique et culture impliquées dans et produites par la lutte

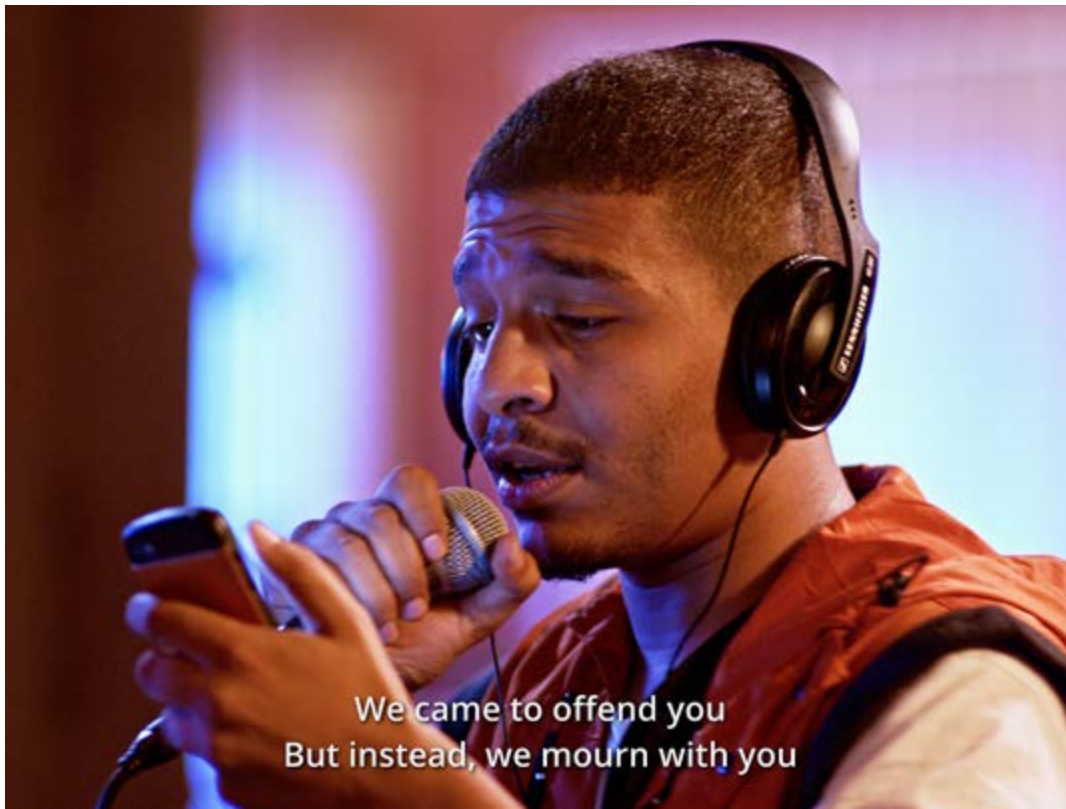
anti-impérialiste et révolutionnaire. Situation, à l'intersection du champ culturel et du champ politique, que résume assez bien Archie Shepp : "Le nouveau jazz c'est le vieux jazz. Rien de vraiment nouveau là-dedans, si ce n'est un message qui n'avait jamais été formulé jusqu'à maintenant [...]". Les Noirs américains, pendant longtemps se sont vus imposer un point de vue qui n'était pas le leur". Ce qui se produit dans le free jazz de novations proprement musicales vaut d'abord comme effet et symptôme d'un changement plus général : le rapport des Noirs américains à leur culture, la place que celle-ci en vient à jouer directement dans leurs luttes politiques. [...].

L'histoire politique des Noirs américains est aussi longue et riche que méconnue – et cette méconnaissance n'est pas accidentelle : elle est le fait d'un systématique effort de brouillage et d'occultation de la part des appareils idéologiques (école, presse, supports culturels, etc.) de la société américaine [...]. Notons pour le moment que la naissance du slogan free jazz et le développement du mouvement free sont contemporains (1960-1970) d'une nette radicalisation des luttes politiques des Noirs américains. »

Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz. Black power* [1971], nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 50-51.

« Le travail de Stan Douglas avec la musique suggère à la fois un mouvement en direction des grands récits relatifs au genre et une résistance à leur endroit, que les discours musicaux eux-mêmes n'ont commencé que récemment à explorer, sous la pression d'une impulsion fortement créolissante et décolonisante parmi les compositeurs, interprètes et autres acteurs contemporains du réseau musical impatientés par les rigidités malsaines du genre musical et par ses connivences avec des modèles démodés de race et d'identité. Par exemple, les partis pris technologiques de Douglas vont à l'encontre des nombreuses tentatives infondées de présenter l'afrodiasporique comme non technologique, un stéréotype auquel les discours afrofuturistes constituent une riposte directe. En fait, la présentation par Douglas, dans *Luanda-Kinshasa*, de l'engagement de la musique afrodiasporique dans l'interprétation de la musique électronique devrait normalement lui valoir l'inclusion dans le canon artistique afrofuturiste.

Une telle inclusion est cependant malaisée au regard du travail de Douglas. Ainsi, Pedro Lapa considère la musique dans *Luanda-Kinshasa*, avec ses fortes références à la période "électrique" des œuvres tardives de Miles Davis, comme constituant "un moment particulier dans l'histoire de la musique afro-américaine". Dans son entrevue avec Kwami Coleman, toutefois, Douglas observe : "En tant que jeune Canadien, on m'a toujours demandé de représenter l'expérience afro-américaine, mais j'ignorais ce dont il s'agissait, parce que je ne vivais pas ici, aux États-Unis, il y avait donc toujours cette étrange condition d'aliénation". Dans *Luanda-Kinshasa*, ce moment historique étendu, qui s'inscrit dans une orientation vers les histoires afrodiasporiques de la technologie au-delà du cadre de l'Amérique africaine, nous permet de considérer l'affirmation de Douglas relative à sa provenance canadienne comme constituant un nœud du réseau afrodiasporique, ainsi que de répondre à la question de Michael Veal qui se demande "si l'afrofuturisme est fondamentalement un trope afro-américain, reflétant une proximité particulière avec la guerre froide".



18.

ISDN
[RNIS]
2022
Projection vidéo
à deux canaux
Couleur, son, 1 523
jours et 17 h 52 min

En outre, on peut considérer que l'engagement vital et constant de Douglas envers l'histoire découle au moins indirectement de ses racines afrodiasporiques – notamment en raison de la volonté ardente et apparemment persistante des discours occidentaux sur l'art, la musique, la politique et la culture d'éliminer les histoires africaines, comme le met en lumière la remarque incisive de Kodwo Eshun : "Le travail d'oubli de l'avant-garde noire ne prend jamais fin". »

Georges E. Lewis, « Stan Douglas. La polyphonie de l'histoire et les limites du genre », in *Stan Douglas, 2011 + 1848*, cat. exp. (Venise, 59^e Biennale, pavillon du Canada, 23 avril - 27 novembre 2022), Cologne, Walther König, 2022, p. 191-192.

« L'immense popularité internationale du rap et de ses nombreuses ramifications (le hip-hop, la house music, la techno, etc.) témoigne de l'histoire d'une réussite, et cela en dépit de l'industrie culturelle, laquelle n'a jamais vraiment su quoi en faire. Cette réussite était liée à une véritable pratique et à la réponse immédiate de l'auditeur. Son influence internationale et extrêmement rapide est due à son approche interactive – et donc adaptable en toutes circonstances – de la musique et de la technologie. La nouvelle technologie qu'elle suppose (machines rythmiques, sampling informatisé) fut assimilée dès le moment de son apparition. Le fait que Douglas ait été constamment exposé – en tant que DJ tout d'abord, puis comme auditeur attentif aux méthodes radicales et dérangeantes issues des révolutions conceptuelles qu'ont entraînées le dub et le rap – à leur gaieté et à leur irrévérence à l'égard des rigidités de la forme et du contenu, ainsi qu'à leur appropriation sans réserve de la technologie, a donc joué un rôle crucial dans le développement de sa pratique. »

Peter Culley, « Ascension : la musique comme emblème et élément dans l'œuvre de Stan Douglas », *Stan Douglas*, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, 11 janvier - 7 février 1994), Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 132.

« *ISDN*, le titre de l'œuvre vidéo de Douglas, est l'acronyme anglais de réseau numérique à intégration de services (RNIS, en français). Schématiquement, il s'agit d'une forme moins puissante d'Internet ayant trait aux transmissions numériques simultanées sur des numéros de téléphone publics. En fait, ce bon vieil Internet commuté d'autrefois, avant sa métamorphose en génération infinie de contenu que nous connaissons aujourd'hui – un potentiel illimité pour le bien ou le mal, et les influenceurs des médias sociaux comme autant de panneaux publicitaires vivants pour les marques de commerce. Remontant aux premières sociétés tribales, la musique a toujours été considérée comme une forme complémentaire de communication, ayant même parfois, en fonction de la culture, valeur de transmission spirituelle ou ancestrale. Si ni Stan Douglas, ni moi-même ne sommes tout à fait certains de la durée de la boucle – les estimations vont de trois jours et demi à deux semaines selon les sources –, Douglas assure que les possibilités sont littéralement infinies. "Il y a environ quatre strophes de paroles par lieu, puis cinq combinaisons cycliques de musique empruntant des éléments au grime et au mahraganat entre deux, dit-il. L'idée est que les possibilités de collaboration interculturelle sont pratiquement illimitées, le nombre d'associations créant un véritable geyser de communication".

Bien qu'artificiel dans la mesure où les deux séances ont été enregistrées indépendamment l'une de l'autre, le résultat tient de l'échange fluide, un RNIS interconnecté s'inspirant du hip-hop nord-américain comme moyen pour les classes marginalisées dans leur propre région de raconter leur histoire. "Quand j'ai commencé à réfléchir à ce projet, je me suis aperçu que le grime britannique mélangeait dubstep et hip-hop pour donner ce genre nouveau ancré dans la lutte des classes, et je me suis dit que quelque chose de semblable s'était forcément



19. *ISDN*
[RNIS]
2022
Projection vidéo à deux canaux
Couleur, son, 1 523 jours et 17 h 52 min

produit en Afrique du Nord, raconte Douglas. Les gens de la classe ouvrière prenant la parole simplement pour pouvoir dire *Je suis là et je compte*, c'est en soi un acte politique". Quand vous songez qu'en Égypte, le mahraganat est banni des lieux officiels parce que ceux et celles qui le pratiquent ne sont pas considérés comme des musiciens formés, le geste de résistance à travers la forme artistique est tout de suite plus évident.

[...] "Je trouve plus d'espérance dans la musique que dans les photographies, où il y a un réflexe utopique, [...] je trouve qu'il y a de plus grandes possibilités en musique, parce qu'elle repose en bonne partie sur la collaboration artistique et sur ce que le public peut s'imaginer par lui-même". »

Byron Armstrong, « Le péril – et le monde selon Stan Douglas », *Magazine*, le 21 décembre 2023 (<https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/le-peril-et-le-monde-selon-stan-douglas>).

« *Saidiya Hartman* : [...] La première fois que j'ai vu *ISDN*, à Venise, je crois que je suis restée deux heures. La fois suivante, je suis restée trois heures. Cinq heures en tout, et je me suis rendu compte que je n'avais pas vu l'œuvre dans son intégralité. Puis j'ai compris que cela me serait impossible, car elle était programmée pour se transformer. L'intensité et l'étendue de cette durée évoquent un au-delà de l'existant et du donné. C'est une œuvre radicalement ouverte et, quand on la quitte, on n'a pas fait l'expérience de la finitude, on n'a pas atteint la fin. Comme quand on quitte une fête incroyable alors qu'elle bat son plein, on sait qu'elle se poursuivra après notre départ. *Tina Campt* : Je suis absolument d'accord avec toi au sujet de la durée et, en un sens, cela se rattache à la conception du regard noir que j'ai tenté de formuler plus précisément. Celle-ci concerne la création d'un sentiment de proximité avec l'existence noire, à la fois dans ses potentialités et dans sa précarité. Dans *Luanda-Kinshasa* et dans *ISDN*, la durée nous force à habiter ces moments de proximité en tant que témoins, pas comme consommateurs, ni même comme participants, car on a le sentiment de ne pouvoir tout absorber. [...] En même temps, j'entends et je vois que les musiciens qui écoutent au casque ne comprennent probablement pas tout non plus. Néanmoins, ce dont je peux être témoin, c'est d'un échange, d'une forme de réciprocité et de profonde intimité; alors, peu importe si je ne comprends pas tout ce qui est dit. »

Tina Campt et Saidiya Hartman, « Fabuler les récits recombinaux », in *Stan Douglas. Parallax*, op. cit., p. 196.



20. *1 March, 1914*
[1^{er} mars 1914]
2021
Série « Penn Station's Half Century »
[Les cinquante ans de Penn Station,
la gare ferroviaire de New York], 2021
Tirage chromogène numérique
contrecollé sur Dibond

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 professeures relais des délégations académiques à l'éducation artistique et culturelle (DAAC) des rectorats de Créteil et de Paris.

Il appartient aux équipes pédagogiques et 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 des expositions.

21. *Inconsolable Memories*
[Souvenirs irréconciliables]
2005
Installation vidéo monocanale
Film 16 mm ou vidéo, noir
et blanc, son stéréo
Quinze permutations,
5 min 39 s chacune



En lien avec les parties précédentes de ce dossier,
les pistes sont organisées autour des thèmes suivants :

- ① Points de vue et parallaxe
- ② Films et installations
- ③ Archives et mises en scène
- ④ Musiques et émancipation

Les œuvres exposées au Jeu de Paume sont soulignées en marron.

Vous pouvez retrouver la présentation des photographies et des installations dans la partie « Découvrir » de ce dossier et en ligne :

<https://jeudepaume.org/mediateque/textes-de-salles-stan-douglas/>

Pour information, les jauges sont limitées dans la majorité des installations, ce qui nécessite d'en faire l'expérience en sous-groupes.

Points de vue et parallaxe

« Techniquement, la Photographie est au carrefour de deux procédés tout à fait distincts ; l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances ; l'autre est d'ordre physique : c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique. »

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, p. 23.



Dans le cadre du « Bicentenaire de la Photographie », revenir sur la première image photographique conservée, son processus de fabrication et son histoire :

→ Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varennes*, 1827

(<https://bit.ly/3T5G4Af>)

Relever les caractéristiques de cette image et ses spécificités. Commencer à étudier les liens et les écarts entre perception visuelle et représentation photographique.

La vision humaine correspond-elle à un point de vue unique et fixe ?

Vous pouvez vous référer notamment aux ressources suivantes :

→ Site de la Maison Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône : <https://bit.ly/4rbszfd>

→ Helmut Gernsheim, « La première photographie au monde », *Études*

photographiques, n° 3, novembre 1997 : <https://bit.ly/46XWDBz>

Poursuivre en étudiant l'œuvre de Joan Fontcuberta qui reconstitue la vue de Niépce en recourant à un logiciel de photomosaïque associé à un moteur de recherche sur Internet dans lequel l'artiste a entré les mots « photo » et « foto ». Peut-on encore parler de « point de vue » ?

→ Joan Fontcuberta, *Googlegram: Niépce*, 2005 (<https://bit.ly/3VeYEXo>)



Sous la forme d'exposés, aborder l'histoire des technologies photographiques et leurs principales évolutions (appareils, surfaces sensibles, supports d'impression).

Comparer les procédés de fabrication des images argentiques et des images numériques :

« Dans chaque cas, il s'agit de captation de la lumière, de ce qui se tient devant l'objectif, mais une fois franchie cette limite, les automatismes à l'œuvre diffèrent totalement. Si l'invention de Nicéphore Niépce (1765-1833) est le résultat de l'action de la lumière sur un substrat chimique, du côté de la photonumérique, c'est le contrôle de l'effet photoélectrique sur un composant électronique qui permet de quantifier la lumière, c'est-à-dire de la transformer en chiffres dotés de quelques instructions. »

Pierre Barboza, « Photonumérique », in Marc Veyrat (dir.), *100 Notions pour l'art numérique*, Paris, Éditions de l'Immatériel, 2015, p. 200.

→ « Dossier de l'enseignant - Lumière et image : optique, photographie et cinéma », Paris, musée des Arts et Métiers / Le Cnam : <https://bit.ly/4h5YFUN>

→ « La photo, de l'argentique au numérique », épisode de la série « Jacques a dit »,

réalisé par Philippe Cotonnec et Yoann Dhenin : <https://bit.ly/3URBBly>

→ Pascal Mériaux et Françoise Vaillant, « La frise humaine du numérique et de l'IA », Drane (Délégation régionale au numérique pour l'éducation), académie de Lyon, 2025 : https://urls.fr/5UW_JL

22. 88WO
2016
Série « DCTs », 2016-2017
Encre UV laquée sur panneau
enduit de gesso



→ Stan Douglas, *88WO*, 2016, série « DCTs » (<https://bit.ly/3TAVMUl>)
« Le codage JPEG consiste à découper une photographie en une série de “macro-blocs” [de 8 × 8 pixels] ; ensuite, ces morceaux carrés de l’image sont compressés au moyen d’une transformée en cosinus discrète, TCD [de l’anglais, *Discrete Cosine Transform*, ou DCT]. [...] Concrètement, on a affaire à la transformation d’une image en code, en écriture, alors je me suis dit que, s’il est possible de transformer une image en écriture, je devrais pouvoir écrire une image. »

Stan Douglas, « DCTs », in *Stan Douglas. Parallax*, Paris, Jeu de Paume, JBE Books / Barcelone, Barcelone, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2026, p. 120.

Quels termes et adjectifs peut-on utiliser pour décrire cette image ? Quels couleurs, motifs et effets visuels sont repérables ? À quel processus de compression de données fait référence son titre ? Cette image résulte-t-elle d’une captation du réel ? En quoi peut-elle être qualifiée de « photographique » ?

→ « La compression JPEG des images », *Les Sorciers de Salem* : <https://bit.ly/4yH4sYn>

Vous pouvez poursuivre le questionnement autour des œuvres suivantes :

→ Paul Graham, série « Films », 1976-2011 (<https://bit.ly/4gWd33q>)

→ Thomas Ruff, série « jpegs », 2004- (<https://bit.ly/4yDX1ky>)

→ Thomas Ruff, série « Substrat (Substratum) », 2003-2019 (<https://bit.ly/4iAkWwF>)

Quel dispositif technique chacun de ces artistes utilise-t-il pour produire une photographie abstraite ? Une intervention sur une pellicule argentique ? Une manipulation numérique ?

→ « Les films argentiques de Paul Graham », La Boîte verte : <https://bit.ly/4xu1BRt>

→ « Thomas Ruff. Méta-Photographie », Saint-Étienne, musée d’Art moderne et contemporain, 2022 : <https://bit.ly/4dFWZ3t>

→ « La Photographie à l’épreuve de l’abstraction », Pontault-Combault, Centre photographique d’Île-de-France, 2021 : <https://bit.ly/46oPYjO>



Réaliser une série photographique intitulée « vue X fois » : prendre X images avec X points de vue différents d’un même objet. Que donne à voir la multiplicité de points de vue sur cet objet unique ? Vous pouvez vous référer à l’œuvre et à la démarche artistique suivante :

→ Barbara Probst, *Exposure #138: Munich, Nederlingerstrasse 68, 08.13.18, 2:47 p.m.*, 2018 (<https://lc.cx/-JRdPX>)

→ « Barbara Probst. The Moment in Space », Paris, LE BAL, 2019 :

<https://bit.ly/46mOZSX>

23. *The Secret Agent*
[L'Agent secret]
2015
Installation vidéo à deux canaux,
quatre canaux audio avec six variations
musicales, couleur, son, 53 min 35 s,
en boucle



 « La parallaxe est un phénomène optique qui décrit le changement apparent de position d'un objet lorsque l'observateur se déplace. En d'autres termes, plus un objet est proche, plus son déplacement apparent est important quand on change de point de vue.

Exemple concret : tendez votre bras devant vous et regardez votre pouce en fermant alternativement l'œil gauche, puis le droit. Votre pouce semble "sauter" d'un côté à l'autre, alors qu'il ne bouge pas. Ce décalage, c'est la parallaxe !

L'effet parallaxe repose sur deux principes clés :

1. La distance : plus un objet est éloigné, moins son déplacement apparent est perceptible.
2. Le mouvement de l'observateur : un changement de position (même minime) modifie l'angle de vue et donc la perception de l'objet. »

Mallaury Le peton, MA, « Parallaxe : définition, effet et applications », 24 mars 2026 (<https://urds.fr/seN57A>).

La vision binoculaire humaine repose sur un phénomène de parallaxe, qui est à l'origine de l'invention du stéréoscope par Charles Wheatstone et David Brewster dans les années 1830 :

→ « Histoire de stéréoscopie. Les grandes dates », *Cartoscope* : <https://bit.ly/4gYbAbi>

→ « Brève histoire de la stéréo », Le stéréopôle : <https://bit.ly/4yDGOMj>

→ Sophie Chmura, « La stéréoscopie : la magie du relief », 16 avril 2022 :

<https://bit.ly/4j4kCX0>

Étudier les œuvres et installations suivantes :

→ Jacques Henri Lartigue, *Positif stéréoscopique sur verre*, vers 1920

(<https://bit.ly/4cMt3T7>)

→ William Kentridge, *Double vision*, 2007 (<https://bit.ly/4j4leMi>)

→ Noémie Goudal, *Stéréoscopes*, 2012-2019 (<https://bit.ly/4A5QPTU>)



Quels sens peut-on donner à la notion de parallaxe dans l'œuvre de Stan

Douglas ? Lire et traduire la retranscription suivante des paroles de l'artiste :

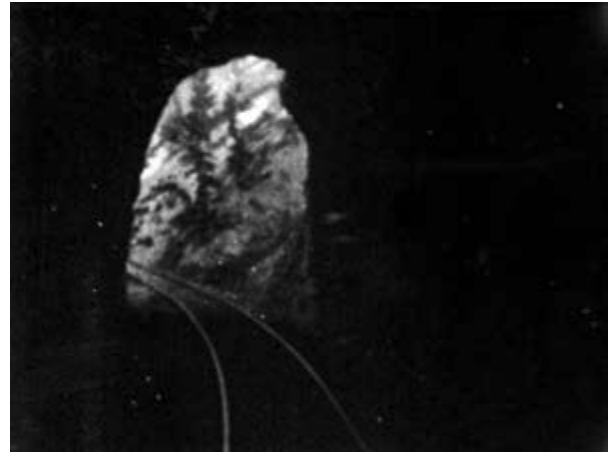
« In these works, a kind of parallax happens. We see stereo vision through parallax. Our left eye and our right eye allow us to see the same subject from slightly different points of view. This allows us to take in the two ideas simultaneously. So, the narrative of *The Secret Agent*, if you think about what that meant in the 19th century, think about what that meant in the 1970s, this is a parallax through which we can view the same story, in different ways. [...] And these things, of course, relate to what we have now. [...]

History does not repeat itself. Things do come back, symptoms do recur, but they often recur because what caused it in the first place never actually went away. In my work, I want to go back to look at these possibilities of what if it did not work out the way it did. So looking forward, looking back, I always want to consider that the thing we have is not necessary, it's not the only way things could possibly be. »

Stan Douglas, in « Stan Douglas in "Vancouver" – Season 8 », *Art21*, video, 2016 (<https://bit.ly/4y0b8AO>),
extrait : chap. « Parallax », 10 min 57 s – 12 min 49 s.



24



25

2

Films et installations

« [...] le travail vidéographique de Stan Douglas se caractérise par un éclatement des cadres du régime cinématographique conventionnel. D'un point de vue formel, il élabore une pratique filmique fondamentalement différente du cinéma. La matière narrative est ainsi fortement travaillée et les fictions élaborées s'inscrivent dans un jeu de références qu'on pourrait qualifier d'intertextuel et d'intermédiatique. »

Sylvain Campeau, « Pratique écran : Stan Douglas », *Écrans motiles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Art + », 2021, p. 131.



→ Stan Douglas, *Overture*, 1986 (<https://bit.ly/4xurHUm>)

Stan Douglas assemble ici plusieurs films de la compagnie Edison réalisés entre 1899 et 1901. Que voit-on dans ces images ? Où est placée la caméra ? Par ce choix, quel effet voulait produire l'opérateur ? Comment s'appelle ce mouvement de caméra ? Comment sont montés l'image et le son dans l'installation de Stan Douglas ? Quel élément visuel déclenche la voix off ? Comment peut-on expliquer le titre de cette œuvre ?

→ Christopher Guyon, « Travelling au cinéma », 6 juillet 2011 : <https://bit.ly/3TtZfnG>

→ Définition de *Overture* en anglais, Cambridge Dictionary : <https://bit.ly/4yEdSUo>

Pour la voix off d'*Overture*, Stan Douglas prélève des extraits des premières pages d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Lire le début de ce célèbre texte :

→ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome I. Du côté de chez Swann* [1919], Paris, Gallimard, 1938, p. 14-16 : <https://bit.ly/4xrVZaj>

Quelle expérience du temps le narrateur rapporte-t-il ? Quels liens peut-on faire avec le sujet des films d'Edison et la projection en boucle de Stan Douglas ? Dans quelle mesure cette installation interroge-t-elle les notions de perception et de mémoire ? Peut-on y voir une forme d'invitation à la rêverie ? Et quelle signification peut-on accorder à son caractère cyclique et infini ?



→ Thomas Edison, *Going through a Tunnel*, 1898 (<https://bit.ly/4yEHscl>, extrait 99)

→ Vue Lumière, *Passage d'un tunnel en chemin de fer (pris de l'avant de la locomotive)*, 1898 (<https://bit.ly/4hfjAFk>)

Mener des recherches sur les débuts du cinéma. Quelle est la principale différence entre l'invention d'Edison et celle des frères Lumière ? À l'origine, dans quelles conditions étaient vus les films Edison ? En quoi le voyage en train peut-il se rapprocher du cinéma ?

→ Giusy Pisano, « Chapitre XVIII. Du kinétoscope d'Edison au Cinématographe des frères Lumière », *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Éditions, 2004 :

<https://bit.ly/4AkjHYW>

→ Plasticpopsicle, « Thomas Edison et le Kinetoscope », Lomography,

5 novembre 2011 : <https://bit.ly/46m8Obh>

→ Entrée « train », Catalogue Lumière : <https://bit.ly/4y6BL79>

→ Dossier « Train et cinéma », *Décadrages*, n° 6, automne 2005 : <https://bit.ly/4y7lq0l>

24 et 25. *Overture*
1986
Projection monocanale
Film 16 mm, noir et blanc,
son, 6 min, en boucle



26



27

26 et 27. *Der Sandmann*
[L'Homme au sable]
1995
Installation
2 projecteurs 16 mm avec optique modifiée
2 films 16 mm, noir et blanc, son,
9 min 50 s, en boucle

→ Stan Douglas, *Der Sandmann*, 1995 (<https://bit.ly/4h9bCNW>)
Observer cette installation dans l'exposition. Combien de projecteurs ? Combien d'écrans ? Que peut-on percevoir au centre de l'écran (voir « Approfondir », p. 27) ? Il y a en fait deux films projetés sur le même écran, la moitié de l'image de chacun étant visible et donnant l'impression de n'en former qu'une seule. C'est ce qu'on appelle un *split-screen*. Quelles sont les différences entre les deux films ? Leurs points communs ? Quel mouvement de caméra peut-on observer ? Les deux projections sont diffusées en boucle : sont-elles synchronisées ? Qu'en est-il de l'image et du son ? Comment qualifier l'effet produit par ce dispositif ?
→ « Le split-screen », Ciné-club de Caen : <https://bit.ly/4h8a1Yu>
→ « Le panoramique », Ciné-club de Caen : <https://bit.ly/4xndyrV>

 Poursuivre l'étude des thématiques à l'œuvre dans *Der Sandmann*, à partir de cette citation :

« C'est de tout ce système de l'effacement dont je voulais traiter. Et de cette idée du refoulement, qui vient de Freud. Un aspect important du *Sandmann* de Hoffmann qu'aborde Freud dans son essai *L'Inquiétante étrangeté*, c'est que le mécanisme de ce sentiment d'étrangeté et de non-familier se fonde sur quelque chose de tellement familier que même si on le refoule et on évite de le ressentir, il a un pouvoir sur nous. Il nomme ce sentiment l'*unheimlich*, ou l'inquiétante étrangeté. »

Stan Douglas, « Conférence Stonecroft 2022 », *Revue du musée des Beaux-Arts du Canada*, 3 juin 2025 (<https://urls.fr/2IZ6D6>, texte anglais et français).

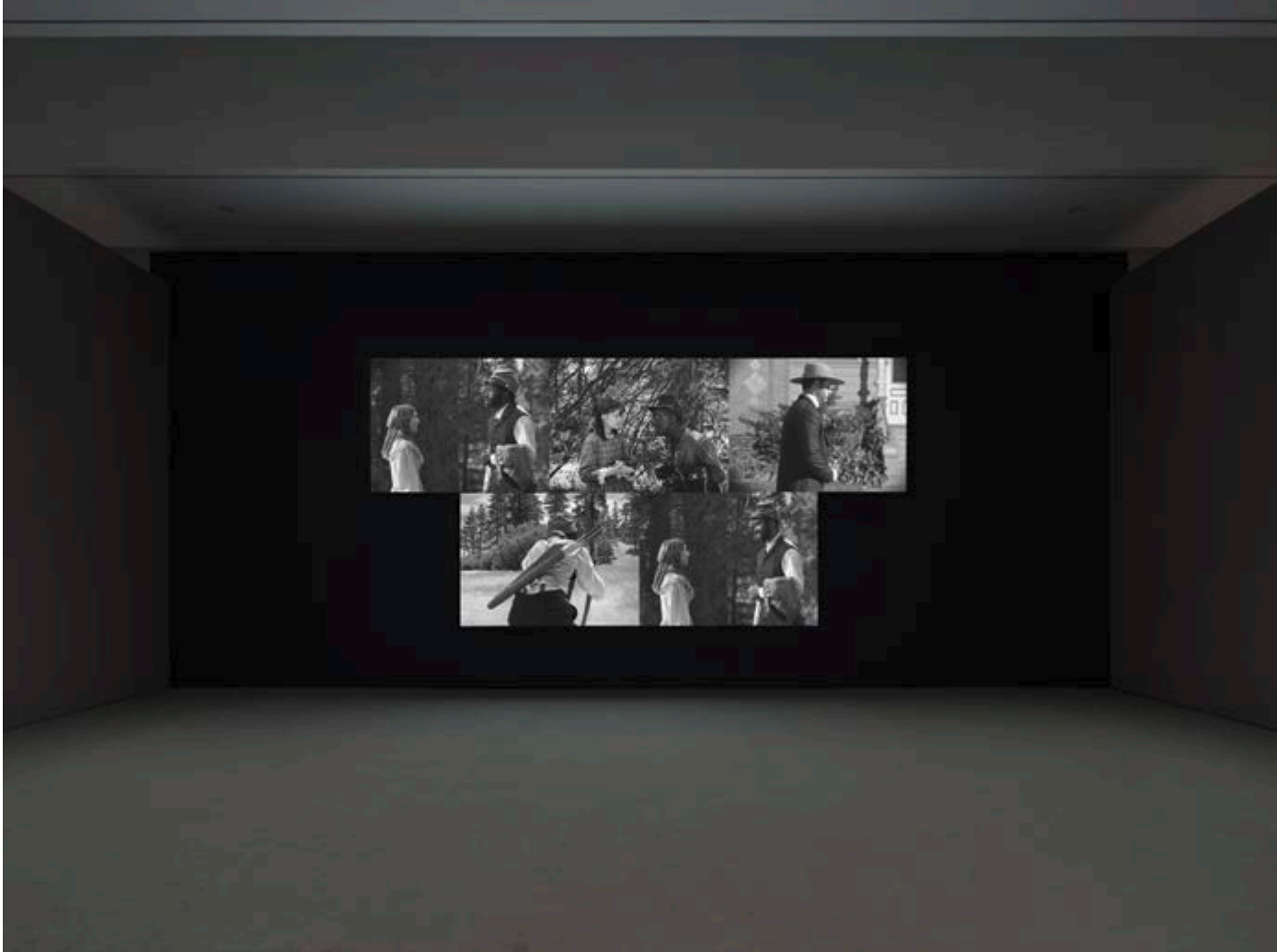
Quels liens peut-on faire entre le conte d'Hoffmann, le texte de Freud et l'installation de Stan Douglas ? Retrouve-t-on la dimension fantastique dans l'œuvre de Stan Douglas ? Comment s'y matérialise la thématique du double ? De la répétition ?

De l'effacement ?

→ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* [L'homme au sable], 1817 (<https://bit.ly/4dxz3z9>)

→ Sigmund Freud, « *Das Unheimliche* » [L'inquiétante étrangeté], 1919 (<https://bit.ly/3Vx4SSz>)

→ Olivier Rey, « Science, fantôme et Homme au sable », *Conférence*, n° 14, printemps 2002, p. 101-151 : <https://bit.ly/4gV2XQh>



→ Stan Douglas, *Birth of a Nation*, 2025 (<https://urls.fr/lJc3k4>)
 Dans cette œuvre, Stan Douglas reprend une séquence du film controversé *Birth of a Nation* de D. W. Griffith (1915). Étudier la composition de cette installation. À quoi correspondent chacun des cinq écrans (voir « Approfondir », p. 29) ? Dans quel but de nouveaux personnages sont-ils ajoutés au récit initial ? Quels autres changements Stan Douglas introduit-il ? En quoi cette installation permet-elle de déconstruire les représentations racistes du film de Griffith ?
 → « Stan Douglas. Birth of Nation (2025) », Hartwig Art Foundation : <https://bit.ly/4hcH4uD>

→ D. W. Griffith, *The Birth of a Nation* (*Naissance d'une nation*), 1915, noir et blanc, muet, 3 h 15 min (<https://bit.ly/4xxrhN3>)
 Revenir sur le contexte historique et culturel dans lequel le film de Griffith a été tourné. Quels éléments du film participent d'une vision raciste et suprémaciste blanche ? Comment le film a-t-il été accueilli à l'époque ? Quel impact a-t-il eu ?
 Regarder l'extrait utilisé par Stan Douglas (2 h 13 min 5 s - 2 h 31 min 25 s). De quel procédé narratif propre au récit filmique Griffith est-il généralement considéré comme l'inventeur ? Dans quelle mesure la projection simultanée sur plusieurs écrans répond-elle au montage alterné de Griffith ? Que montre la reconstitution de Stan Douglas et qui n'est pas présent dans le film de Griffith ?
 → Barbara Marty, « "Naissance d'une nation" : aux origines du premier blockbuster raciste », France Culture, 25 juin 2020 : <https://bit.ly/4cLdVoU>
 → « *Naissance d'une nation* et la France », Fondation pour la mémoire de l'esclavage : <https://bit.ly/4jav5QC>
 → Aurore Spiers, « L'interdiction française de *The Birth of a Nation* (la Naissance d'une nation) (D.W. Griffith, 1915) vue par la presse africaine-américaine », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 88, 2019, p. 64-80 : <https://bit.ly/4raTdoi>
 → André Gaudreault et Philippe Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 63, 2011, p. 24-47 : <https://bit.ly/3Ts711n>
 → Bestor Cram et Susan Gray, *Birth of a Movement*, 2017, 54 min (<https://bit.ly/3UXld2M>)

28. *Birth of a Nation*
 [Naissance d'une nation]
 2025
 Installation vidéo à cinq canaux,
 noir et blanc et couleur, muet,
 13 min 20 s

 Dans *The Answer* (1980, 40 min), Spike Lee imagine un scénariste noir généreusement payé pour faire un *remake* du film de Griffith ; plus récemment, Spike Lee réagit de nouveau à *Birth of a Nation* en utilisant un montage alterné dans une scène-clé de *BlackKkKlansman* (2018, 136 min). D'autres cinéastes africains-américains s'inscrivent dans ce mouvement de reprise des films ou des genres cinématographiques – par exemple, Jordan Peele avec *Nope* (2022, 130 min) – afin de créer des contre-récits et de proposer de nouvelles représentations. Effectuer une recherche sur l'histoire du cinéma noir aux États-Unis. Quelle est la spécificité des années 1970 ? En quoi la blaxploitation établit-elle de nouveaux modèles ?

→ « Spike Lee - First Works », Reelblack One : <https://bit.ly/4hrlZwC>

→ Serge Kaganski, « Spike Lee. Noir désir », Cinémathèque française :

<https://bit.ly/4j4qK1l>

→ Clarisse Fabre, « *BlackKkKlansman* : Spike Lee attaque le suprémacisme blanc », *Le Monde*, 21 août 2018 : <https://urls.fr/PRNe4P>

→ Occitane Lacurie, « *Nope*, Jordan Peele », *Débordements*, 7 septembre 2022 :

<https://urls.fr/MUW63l>

→ « Écran blanc, cinéma noir », RTS culture, mars 2018 : <https://urls.fr/EnHljc>

→ Black Film Archive : <https://bit.ly/4xmMEkd>

→ Julien Sévéon, « Blaxploitation : les premiers héros noirs avant “Black Panther” », Forum des images / France Culture, 18 mai 2018 : <https://bit.ly/4yC3uwe>

 Imaginer une situation d'injustice impliquant plusieurs protagonistes. Utiliser un téléphone portable pour filmer cette scène selon le point de vue de chaque personnage (victimes, témoins, etc.).

Comme référence, vous pouvez vous inspirer des films *Elephant* (2003) de Gus Van Sant et *Rashômon* (1950) d'Akira Kurosawa : chacun d'eux traitent d'un événement filmé selon différentes perspectives.

→ Stéphane Delorme, dossier pédagogique « “Elephant”, Gus Van Sant »,

1^{er} septembre 2023 : <https://bit.ly/4cOXyrv>

→ Jean-Luc Lacuve, « *Rashômon* », Ciné-club de Caen, 10 janvier 2014 :

<https://bit.ly/4AfAHPE>

29. *Dice, 1950*
 [Dés, 1950]
 2010
 Série « Midcentury Studio »
 [Studio du milieu du siècle], 2010-2011
 Tirage numérique sur fibre
 contrecollé sur Dibond

3



Archives et mises en scène

« Dans les photographies, les strates et la sédimentation sont souvent un moyen d'indiquer une rupture dans le temps linéaire, comme dans un palimpseste. Stan Douglas fait le portrait de lieux qui n'existent plus, reconstitue des instants qui, à cause de la lumière ou du passage du temps, ne peuvent se répéter, ou encore, il allie photographies haute résolution et images générées par ordinateur pour recréer avec précision des scènes historiques que l'histoire officielle préférerait laisser dans l'ombre. »

Gloria Moure, « Stan Douglas : les strates du temps », in *Stan Douglas. Parallax*, op. cit., p. 181.



→ Stan Douglas, *Flame, 1947*, 2010, série « Midcentury Studio »
 (<https://bit.ly/4j4s1p9>)

→ Stan Douglas, *Dice, 1950*, 2010, série « Midcentury Studio » (<https://bit.ly/46lmV0r>)

→ Stan Douglas, *Cache, 1948*, 2010, série « Midcentury Studio » (<https://bit.ly/3VvOxNX>)

Comment qualifier la composition, le rendu des détails, la qualité du tirage de ces photographies ? À qui appartiennent ou pourraient appartenir ces mains et quelles actions leur sont associées ? Est-il possible de dater ces images en fonction de ce qu'elles représentent (tenue vestimentaire, action, décor...) ? Certains éléments permettent-ils de comprendre qu'elles ont été mises en scène ? Comment expliquer que les légendes mentionnent deux dates ?

Poursuivre la recherche autour de l'ensemble des images de cette série et leurs références visuelles :

→ « Stan Douglas y revisite un moment précis de l'histoire de la photographie, soit le photojournalisme d'après-guerre. Comme il l'explique, la série "fait la chronique de la carrière d'un photographe qui a été initié à ce médium pendant la guerre et qui a tenté d'en faire une entreprise pendant la période d'après-guerre". Pour sa réalisation, l'artiste a été inspiré, entre autres, par la pratique du photographe américain autodidacte Arthur Fellig, mieux connu sous le surnom de Weegee, et par celle du vétéran de l'Aviation royale canadienne Raymond Munro qui, en arrivant à Vancouver en 1949 sans expérience aucune, s'est fait embaucher comme photographe aérien par un journal local. »

Ariane Noël de Tilly, « Revisiter l'histoire par fragments : trois projets récents de Stan Douglas », *Ciel variable*, n° 98 : *Abstraction*, automne 2014 (<https://bit.ly/4iAu2JP>).

→ « Stan Douglas: Midcentury Studio », galerie David Zwirner, 2011 :

<https://bit.ly/4rfd8Tg>

→ Weegee, *Naked City*, Zebra Picture Books, Cincinnati, Ohio, 1945 :

<https://bit.ly/4rwLPnH>

→ Images de Raymond Munro dans la Artray Collection, Vancouver Public Library :

<https://urls.fr/N1N5jg>



30. *Abbott & Cordova, 7 August 1971*
[Abbott & Cordova, 7 août 1971]
2008
Série « Crowds and Riots » [Foules et émeutes], 2008
Tirage chromogène numérique
contrecollé sur Dibond
31. *London, 9 August 2011*
(Pembury Estate)
[Londres, 9 août 2011
(Lotissement de Pembury)]
2017
Série « 2011 ≠ 1848 », 2017-2021
Tirage chromogène numérique
contrecollé sur Dibond



→ Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008, série « Crowds and Riots » (<https://urls.fr/RXeaRn>)

→ Stan Douglas, *London, 9 August 2011 (Pembury Estate)*, 2017, série « 2011 ≠ 1848 » (<https://urls.fr/v91bK7>)

Avec quels points de vue et quels cadrages ont été réalisées ces deux images ? Que peut-on dire du format des tirages exposés ? Quelle expérience en découle ? Une impression d'être en immersion dans la scène ? Une situation d'observation ? Dans la première image, où sont positionnées les différentes personnes ? Que peut traduire le vide au centre de l'image ? Dans la deuxième, peut-on identifier les personnages ou simplement leurs positions ?

Quels événements Stan Douglas reconstitue-t-il dans chacune de ces photographies ? Comment et pourquoi ? Expliciter le titre de la série « 2011 ≠ 1848 » (voir « Approfondir », p. 32).

Vous pouvez vous référer à la citation et aux ressources suivantes :

→ « *Abbott & Cordova, 7 August 1971* évoque l'intervention de la police qui réprima avec violence une manifestation pacifiste pour la légalisation de la marijuana dans le quartier de Gastown, cœur historique de Vancouver. Ces événements sont restés dans la mémoire de la ville comme "l'émeute de Gastown" ou "la bataille de Maple Tree Square".

Pour mettre en scène cette "image d'histoire", Douglas a recréé le décor de l'intersection Abbott et Cordova dans un parc de stationnement. Aucun détail n'a été laissé au hasard. Le placement des acteurs a été préparé par des rendus en 3D pour anticiper la photographie réelle. Trois jours de prise de vue ont été nécessaires. L'image finale est le résultat d'un montage numérique réalisé à l'aide de 50 photographies. »

Jean-Luc Cougy, « Stan Douglas, Photographies 2008-2013, Carré d'Art, Nîmes », 18 octobre 2013 (<https://urls.fr/qaWq5G>).

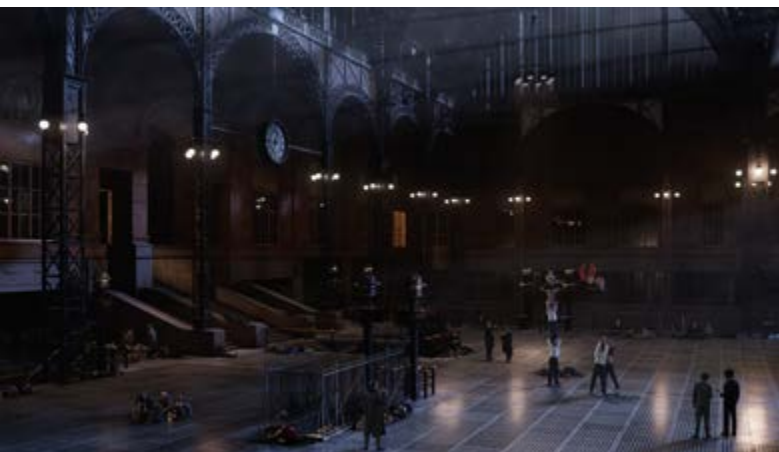
→ Karen Henry, « Stan Douglas. *Abbott & Cordova, 7 August 1971* », *Ciel variable*, n° 85, été 2010, p. 42-50 : <https://urls.fr/YgkPOV>

→ Alexander Alberro et Stan Douglas, « Portrait of a Riot », *The Tyee*, 8 février 2012 : <https://urls.fr/xp8pS9>

→ Byron Armstrong, « Le péril – et le monde selon Stan Douglas », Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, *Magazine*, 21 décembre 2023 : <https://urls.fr/4sayKS>

→ Fiche média « Émeutes urbaines en Grande-Bretagne », *Journal de 20 heures*, France 2, 9 août 2011, Lumni : <https://urls.fr/WObwQC>

→ Éric Anceau, « 1848, le Printemps des peuples européens », Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, 2020 : <https://urls.fr/bLULLW>



32



33

32. 1 March, 1914
[1er mars 1914]
2021
Série « Penn Station's Half Century »
[Les cinquante ans de Penn Station, la gare ferroviaire de New York], 2021
Tirage chromogène numérique contrecollé sur Dibond
33. 2 March, 1914
[2 mars 1914]
2021
Série « Penn Station's Half Century »
[Les cinquante ans de Penn Station, la gare ferroviaire de New York], 2021
Tirage chromogène numérique contrecollé sur Dibond



Observer l'image de Stan Douglas dans l'espace public à Vancouver et lire la citation suivante :

→ « The close-up: *Abbott & Cordova, 7 August 1971* by Stan Douglas », Institut de l'art canadien, 16 août 2024 : <https://urls.fr/vSsd1>

→ « Notez que le titre est très évasif, avec seulement la date et le lieu. Les gens ont réclamé à cor et à cri une sorte de plaque avec une phrase ou un paragraphe qui explique les événements que nous avons représentés. Mais je voulais éviter cela. Je préfère que la photographie produise une conversation entre les gens. »

Stan Douglas, cité et traduit in Roberta Agnese, « Les "hétérochronies" photographiques de Stan Douglas », *Focales*, n° 6, 2022, note 25 (<https://urls.fr/dlQd5j>).

Imaginer et rédiger un dialogue entre plusieurs protagonistes se retrouvant face à cette œuvre.



→ Stan Douglas, *1 March, 1914*, 2021, série « Penn Station's Half Century » (<https://urls.fr/gehfit>)

→ Stan Douglas, *2 March, 1914*, 2021, série « Penn Station's Half Century » (<https://urls.fr/tlxJuQ>)

Quels lieux et événements Stan Douglas a-t-il représentés ici (voir « Approfondir », p. 30-31) ? Pourquoi ? Qui est Bert Williams ? Comment l'architecture intérieure de la gare a-t-elle été reconstituée ? Quel rôle jouent l'ombre et la lumière ?

Revenir sur les conditions de production de ces images à partir de la vidéo suivante :

→ « Behind the Scenes with Stan Douglas: Penn Station's Half Century », 2021, 7 min 46 s : https://urls.fr/cHwd_B

Autres ressources autour de cette série :

→ Stefan Zebrowski-Rubin, « Stan Douglas, Penn Station's Half Century », *Ciel variable*, n° 17 : *Décalé*, été 2021 : <https://urls.fr/b51c5m>

→ « Stan Douglas. Dévoilements narratifs », Montréal, Fondation PHI, février - mai 2022 : <https://urls.fr/HJzF5K>

Quels liens entre passé et présent instaurent ces photographies ? En quoi peut-on rapprocher la démarche de Stan Douglas des pratiques de *reenactment* dans l'art contemporain ? Peut-on parler de « fiction documentaire » ?

→ Anne Bénichou, « Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédiaire », *Intermédialités*, n° 28-29 : *Refaire*, automne 2016-printemps 2017 : <https://urls.fr/g8cnhV>

→ Aline Caillet, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17 : *Remake, reprise, répétition*, 2013 : <https://urls.fr/tx-j-l>

→ Danièle Méaux et Julie Noiro, « Éditorial », *Focales*, n° 6 : *Photographie document(aire) et fiction*, 2022 : https://urls.fr/_5vc7o

- 🔍 → Carrie Mae Weems, *Painting the Town #1*, 2021 (<https://urls.fr/UcKn9J>)
→ Luc Delahaye, *132nd Ordinary Meeting of the Conference*, 2004
(<https://urls.fr/5uB7sy>)
→ Thomas Demand, *Kontrollraum / Control Room*, 2011 (<https://urls.fr/QQdCNl>)

Quels événements sont représentés dans chacune de ces photographies ? De quelle manière ? S'agit-il de prises de vue directes ? D'images composées par ordinateur ? De reconstitutions ? L'observation des images permet-elle de répondre ? Quels questionnements critiques et politiques autour de la représentation des événements ces œuvres peuvent-elles ouvrir ?

- Site de Carrie Mae Weems : <https://urls.fr/q2VWui>
→ Carrie Mae Weems, *Painting the Town*, Berlin, Galerie Barbara Thumm, 12 septembre - 20 octobre 2025 : <https://urls.fr/UfRe2i>
→ Dossier documentaire de l'exposition « Luc Delahaye. Le bruit du monde », Paris, Jeu de Paume, 10 octobre 2025 - 4 janvier 2026 : <https://urls.fr/WRHmmV>
→ Dossier documentaire de l'exposition « Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire », Paris, Jeu de Paume, 14 février - 28 mai 2023 : <https://urls.fr/mK65ll>

Musiques et émancipation

« La musique est une manière d'habiter le temps ensemble. Dans un groupe, chacun conserve sa liberté tout en acceptant une forme commune. Les musiciens peuvent s'opposer, se soutenir, diverger, improviser. C'est une formidable métaphore de la manière dont les êtres humains vivent ensemble. »

Stan Douglas, in Thibaut Wychowanok, « L'artiste Stan Douglas confirme son statut de grand metteur en scène de l'Histoire à LUMA Arles », *Numéro*, 7 juillet 2026 (<https://urls.fr/3UGsE6>).



→ Stan Douglas, *Hors-champs*, 1992 (<https://urls.fr/iuzvsP> et <https://urls.fr/AiYJxw>)
Qu'est-ce que le hors-champ au cinéma et pourquoi est-il ici employé au pluriel ?
Peut-on percevoir l'ensemble de cette œuvre sans se déplacer dans l'espace de l'installation ? Quelle est la différence entre les projections de part et d'autre de l'écran ?
→ « Cadre, Champ, Hors-champ, Hors-cadre », Upopi : <https://urls.fr/-XzgfF>
Lire la citation suivante :

« Avec *Hors-champs*, je fais appel à des techniques de mise en scène typiques des émissions de variétés parisiennes des années 60, surtout celles de Jean-Christophe Averty, et je cherche à mettre en lumière l'esthétique extraordinairement étriquée qu'elles incarnent. J'ai passé beaucoup de temps à fouiller les archives de la Vidéothèque de [la ville de] Paris, et [j'ai constaté que] les émissions réalisées par Averty, avec tout leur raffinement, créent l'impression d'une absence profonde, le sentiment que quelque chose d'essentiel a été omis : où est le reste du corps de ce musicien ? Où sont les autres musiciens ? »

Stan Douglas, « Entrevue avec Stan Douglas réalisée par Gilles Godmer », in *Stan Douglas*, cat. exp. (Montréal, musée d'Art contemporain de Montréal, 2 février - 7 avril 1996) ; Montréal, Musée d'Art contemporain de Montréal (MACM), 1996, p. 7.

Regarder l'extrait ci-dessous de l'émission *Télémusic* diffusée par la télévision française (RTF) :

→ Jean-Christophe Averty, « Modern jazz at Studio 4 », INA, *Télémusic*, Radiodiffusion-Télévision française (RTF), 1961 : https://urls.fr/ZD5O_8

Observer le montage (plans, transitions, incrustations). Comment Averty fait-il dialoguer musique et télévision ? Cet extrait éclaire-t-il les propos de Stan Douglas sur sa manière de filmer ?

→ Gilles Mouëllic, « Le jazz à la télévision française dans les années 1950 : du didactisme des premières représentations aux expérimentations de Jean-Christophe Averty », *Cinémas*, vol. 26, n° 2-3 : *La Télévision... selon Jean-Christophe Averty*, printemps 2016, p. 51-71 : <https://urls.fr/K3-BIG>

💡 Effectuer des recherches sur le jazz. Inscire ce style musical dans une perspective historique et politique. Quelles sont ses origines ? En quoi le jazz est-il lié aux conquêtes sociales des Africains-Américains (fin de l'esclavage, droits civiques) ? Que peut signifier le terme « free » dans le mouvement du free jazz ?

→ « Petite histoire du jazz », académie de Normandie : <https://urls.fr/MikX9P>

→ « Le Jazz, une musique de lutte », *Club Jazzafip*, Fip, 25 septembre 2025 : <https://urls.fr/ts0JvY>

→ « Black artistes group en 72 : Paris, capitale du Free », *Technikart*, 13 novembre 2025 : <https://urls.fr/vb1-qh>

Écouter les trois premières minutes du morceau d'Albert Ayler dont s'inspirent les musiciens dans *Hors-Champs* de Stan Douglas :

→ Albert Ayler, *Spirit Rejoice*, 1965 (<https://urls.fr/KZcpDx>)

Certains airs sont-ils reconnaissables ? Comment sont-ils interprétés ? Pourquoi Stan Douglas a-t-il pu choisir ce morceau ?

« Les mélodies empruntées et combinées par Albert Ayler dans *Spirit Rejoice* – un gospel, un jeu d'appels et de rappels, les hymnes nationaux *Star Spangled Banner* et *La Marseillaise*, ainsi que l'air de fanfare militaire américain *Revelie* – soulignent l'engagement de ce musicien noir exilé : à travers la réinterprétation de ces hymnes, celui-ci parle de révolution, de violence et d'identité nationale. »

Frédérique Baumgartner, « Stan Douglas, *Hors-Champs*, 1992 », in Christine Van Assche (dir.), *Collection Nouveaux médias. Installations. La collection du Centre Pompidou. Musée national d'Art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 132.

34. *Hors-champs*
1992
Installation vidéo à deux canaux
Noir et blanc, son, 13 min 40 s, en boucle



35



36



→ Stan Douglas, *Two Friends*, 1975, 2012, série « Disco Angola » (<https://urls.fr/hv5fgv>)

→ Stan Douglas, *Exodus*, 1975, 2012, série « Disco Angola » (<https://urls.fr/RWtm1E>)

Les photographies de la série « Disco Angola » semblent-elles prises sur le vif ? Quels éléments (lumières, décors, postures) impliquent un processus de mise en scène ? Ces images évoquent-elles toutes le même contexte historique ? Que proposent-elles de rapprocher ?

→ « Stan Douglas: Disco Angola », David Zwirner Gallery, New York, 2012 :

<https://urls.fr/Ddq7mn>

→ « Trousse d'activités. Stan Douglas, Dévoilements narratifs », Montréal, Fondation Phi, 2022, p. 23-29 : <https://urls.fr/z1wadC>



Lire cette citation de Stan Douglas à propos de la série « Disco Angola » :

« J'ai toujours considéré le disco comme un espace utopique. New York, au début des années 1970, était une ville sale, dangereuse, au bord de la faillite. Dans une situation pareille, le fait d'aller danser représente une forme d'évasion. J'ai imaginé un lien entre cette situation et celle de l'Angola juste après l'indépendance, époque où certaines possibilités de liberté s'offraient à ce pays qui venait de sortir de la colonisation. »

Stan Douglas, « Disco Angola », in *Stan Douglas. Parallax*, op. cit., p. 92.

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Disco. I'm coming out », Paris, Philharmonie, 14 février - 17 août 2025 : <https://urls.fr/skAjff>

→ « Retrait des troupes portugaises de l'Angola » [1975], Lumni enseignement : <https://urls.fr/PtJWzz>

→ Dossier documentaire de l'exposition « Jo Ractliffe. En ces lieux », Paris, Jeu de Paume, 30 janvier - 24 mai 2026 : https://urls.fr/wXm_qI



→ Stan Douglas, *Luanda-Kinshasa*, 2013 (<https://urls.fr/1-vWJJu>)

De quand date l'installation vidéo *Luanda-Kinshasa* ? À quelle période semble-t-elle avoir été réalisée ? Quels indices renvoient aux années 1970 (vêtements, coiffures, matériels électroniques, etc.) ? Quel lieu Stan Douglas a-t-il choisi de reconstituer pour cette vidéo ?

Quels genres musicaux sont mixés dans cette session d'enregistrement ? Qu'est-ce que le jazz fusion de Miles Davis, l'afrobeat de Fela Kuti et le « soul makossa » de Manu Dibango ?

En quoi ces genres renvoient-ils aux combats politiques et culturels menés aux États-Unis, en Angola (capitale : Luanda) et en République démocratique du Congo (capitale : Kinshasa) ? Quel événement mondial se passe à Kinshasa en 1974 ? De quoi ce match de boxe appelé « Rumble in the Jungle » est-il devenu le symbole ?

Entre répétitions et montages, boucles et variations, comment Stan Douglas combine-t-il images, sons et contextes historiques ici ? Quels liens peut-on faire avec l'expérience de DJ de Stan Douglas (voir « Approfondir », p. 33-34) ?

→ « «Luanda-Kinshasa», c'est quoi ? », Paris, Bourse du Commerce. Pinault Collection, 8 novembre 2021 : <https://urls.fr/BUCJyd>

→ « Miles Davis, La révolution électrique », France Musique, 22 mai 2026 : <https://urls.fr/zXa9i6>

→ « Fela Kuti. L'afrobeat est une arme », France Culture, 22 janvier 2022 : <https://urls.fr/uizvdn>

→ Romane Laugnel Sauvage, « 1973 : le tube planétaire de Manu Dibango, «Soul makossa» », INA, 24 mars 2025 : <https://urls.fr/d2Z7gZ>

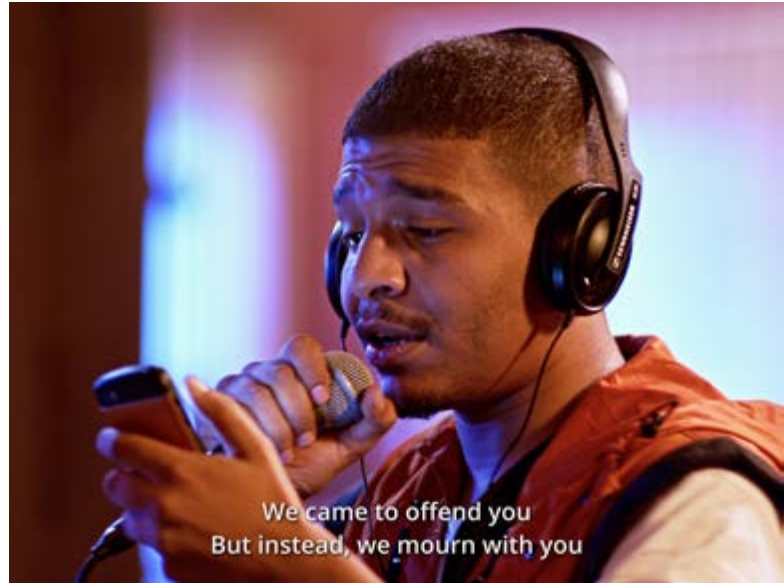
→ Anne de Biran, « KO à Kinshasa : 30 octobre 1974, Mohamed Ali à nouveau champion du monde de boxe contre George Foreman », France Culture, 17 octobre 2024 : <https://urls.fr/bU4wj8>

35. *Two Friends*, 1975
[Deux amis, 1975]
2012
Série « Disco Angola », 2012
Tirage chromogène numérique
sur fibre contrecollé sur Dibond

36. *Luanda-Kinshasa*
2013
Projection vidéo monocale
Couleur, son, 6 h 1 min



37



38

37 et 38. ISDN
[RNIS]
2022
Projection vidéo à deux canaux
Couleur, son, 1 523 jours et 17 h 52 min

→ Stan Douglas, *ISDN*, 2022 (<https://urls.fr/V9tVPr> et <https://urls.fr/C4UdYb>)
Qui se fait face et se répond dans cette installation ? Dans quels pays se trouvent les artistes ? En quoi se rejoignent-ils ? Comment cette œuvre a été-t-elle réalisée ? Le grime est un style de rap né dans les banlieues de Londres ; le mahraganat est né au Caire en Égypte. Ces deux genres musicaux, apparus au milieu des années 2000, sont l'expression d'une jeunesse révoltée face aux inégalités sociales et à des régimes politiques autoritaires. Le sigle ISDN renvoie au « réseau numérique à intégration de services » (RNIS, en français), qui permet d'échanger des signaux vocaux ou visuels en l'absence d'Internet.

Quel sens peut-on donner au dialogue de ces deux collectifs d'artistes ? Dans quelle situation se trouvent les personnes découvrant cette installation ? Est-il possible de voir et d'entendre l'ensemble des permutations entre images et performances vocales ?

Qu'apporte la très longue durée de l'œuvre et son absence de dénouement ?

→ Mira Hudson, « Stan Douglas à la Biennale de Venise », *Magazine*, 19 avril 2022 : <https://urls.fr/clwHdu>

→ « RNIS - Réseau numérique à intégration de services », cours Informatique-Bureautique, 20 mars 2026 : <https://urls.fr/kJ49oF>

→ Dan Hancox, « 10 tracks pour découvrir l'histoire du grime, la scène hip hop anglaise qui a découvert les codes », *Mixmag*, 18 juin 2018 : <https://urls.fr/qnOUS->

→ Peter Hoslin, « Six morceaux pour comprendre le "mahraganat", le son de la rue égyptienne », *Vice*, 4 avril 2017 : <https://urls.fr/FLdPc8>

→ Arthur Jafa, *Love is the Message, The Message is Death*, 2016, vidéo, 7 min 33 s (<https://urls.fr/tp4ccm>)

→ Clément Cogitore, *Les Indes Galantes*, Opéra national de Paris, 2017, vidéo, 5 min 46 s (<https://urls.fr/upB6zt>)

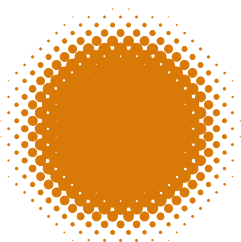
Que montre et retrace le montage d'Arthur Jafa ? D'où proviennent les différentes images assemblées ? Qu'apporte le choix du morceau « Ultralight Beam » de Kanye West composé la même année (le Jeu de Paume condamne clairement les prises de position ultérieures de ce dernier) ?

Quelle rencontre filme Clément Cogitore dans *Les Indes Galantes* ? Quelle énergie s'en dégage ? Quel regard portent les Européens sur les autres populations du monde dans l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau, créé en 1735 ? Dans quel contexte est né le krump à Los Angeles dans les années 1990 ? En quoi constitue-t-il un mode d'expression corporelle libérateur ?

→ « Arthur Jafa », Paris, Bourse du Commerce. Pinault Collection, 5 février - 18 août 2025 : https://urls.fr/D_jKWL

→ « *Les Indes galantes*. Jean-Philippe Rameau », Philharmonie de Paris, Collections du musée de la Musique : <https://urls.fr/Bk-up6>

→ Léa Chauvel-Lévy, « Clément Cogitore, *Les Indes Galantes* », 2017 : <https://urls.fr/Mn8N5R>



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

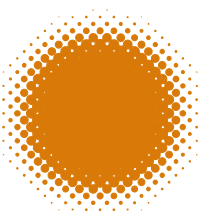
PASS IMAGE



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



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour de l'exposition



#StanDouglas
jeudepaume.org

COUVERTURE :
Hastings Park, 16 July 1955
[Parc Hastings, 16 juillet 1955]
2008
Série « Crowds and Riots » [Foules et émeutes],
2008
Tirage chromogène numérique
contrecollé sur Dibond

Panopticon, Isla de Pinos / Isla de la Juventud
[Panoptique, Isla de Pinos / Isla de la Juventud]
2005
Série « Cuba Photos » [Photographies de Cuba],
2004-2005
Tirage chromogène contrecollé sur Dibond

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :
Crédits pour toutes les œuvres de l'artiste :
© Stan Douglas. Courtesy de l'artiste et des galeries
Victoria Miro et David Zwirner

RELECTURE : Claire Lemoine
GRAPHISME : Sara Campo et Édith Bazin
MAQUETTE : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2026

Activités autour de l'exposition

VISITES DE L'EXPOSITION

Mercredis • 12 h 30 & vendredis • 17 h 15 •

Visite de l'exposition par un-e conférencier-e

Samedi 7 novembre

• 11 h 30 • Par David Company, commissaire d'exposition et écrivain

Mardi 29 décembre

• 18 h • Par Raphaël Yung Mariano, conférencier

RENCONTRES, PERFORMANCES ET PROJECTIONS

Mardi 20 octobre

• 18 h • Conférence autour de l'exposition par Stan Douglas
• 21 h 30 • Improvisation de *free music* par Fanny Lasfargues et Damon Locks,
sur une proposition d'Alexandre Pierrepont

Samedi 7 novembre

• 14 h 30 • « L'image performative, ses dispositifs et ses hors champs #1 »
Projection de *Monodramas* (1991) de Stan Douglas, suivie d'une table ronde avec
David Company, Grace Ndiritu et Christine Van Assche, dirigée par Mathilde Roman

Vendredi 13 novembre

• 16 h • « Fini les lendemains sombres (crachat) » performance de Davide Sgambaro
• 18 h 45 • « Consécration, déposition, convergence » performance vocale
de Jérôme Grivel

Mardi 8 décembre

• 18 h 30 • « L'image performative, ses dispositifs et ses hors champs #2 »
Table ronde avec Christa Blümlinger, Ali Cherri et Martha Kirszenbaum,
dirigée par Mathilde Roman

Samedi 9 janvier

• 17 h 30 • Conversation entre Stan Douglas et George Lewis,
modérée par Alexandre Pierrepont
• 19 h 45 • Concert de musique contemporaine, par George Lewis et Mikhlail Mail,
Pierre Strauch et Benny Sluchin, sur une proposition d'Alexandre Pierrepont

Mardi 27 octobre • 16 h et 18 h •

Mardis 10 novembre et 15 décembre • 15 h et 17 h •

Samedi 9 janvier • 11 h 30 •

Projection de *Suspiria* de Stan Douglas (2003, 119 min, vo st fr)

Commissaires : Gloria Moure et Marta Ponsa pour la version
au Jeu de Paume. Scénographie : Cécile Degos

Une exposition coproduite par le Jeu de Paume et le Museu d'Art
Contemporani de Barcelona (MACBA)



Soutenu par



Les Amis du Jeu de Paume s'associent à ses activités.

Médias associés

