

Saison 2014–2015: <http://ou-la-persistence-des-images.net/00js116m-nlEr16seclactivellofficial&safe0isch.jpg>

Scroll infini

Neil Beloufa, Julien Creuzet,
documentation céline duval, Éléonore False
Emmanuelle Lainé



Julien Creuzet, "Opéra-archipel" document de travail, 2014

24/01/15
— 28/03/15

La Galerie
centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec

Arrêt sur scroll infini

Un scroll infini est une forme de navigation internet où les images se chargent au fur et à mesure, donnant l'illusion d'une page qui n'en finit pas, générant un sentiment mêlé d'abondance et de frustration. Si la prolifération des données est la première caractéristique du web, c'est qu'il change constamment : des ressources ne cessent d'être créées, modifiées et supprimées ; les images numériques, part massive de celles-ci, sont techniquement reproductibles à l'infini et donc, facilement dissociables de leurs sources. Les pratiques actuelles de production, de diffusion et de consultation des images déterminent leur mode d'apparition rapide sur les écrans et leur durée de vie éphémère, faisant de leur visionnage comme de leur archivage une action sans fin. C'est cet excès que le scroll infini rend manifeste, si grossièrement qu'il donne la sensation presque physique d'être au cœur d'un univers nuageux en expansion.

Plus lentement, à une autre échelle, cette exposition tente quelques arrêts sur images et s'inscrit dans une saison qui engage une réflexion sur la présence des images aujourd'hui et sur leurs modes de persistance. L'exposition inaugurale de John Smith rappelait la qualité construite, historique et codifiée des procédés de l'image en mouvement, permettant au spectateur de comprendre à la fois la construction de l'illusion et d'y consentir, avec un certain plaisir.

Dans la filiation d'un John Smith, de sa grande lucidité mêlée à une certaine prédilection pour les trucs de l'illusion, les cinq artistes de cette exposition ont abandonné un grand nombre d'anciens réflexes quant aux statuts de l'image, à commencer par la distinction entre l'original et la copie. Ils refusent aussi tout ordre de succession entre l'image et sa documentation — leur travail produisant sa propre documentation, gardant des signes tangibles de sa production, de son exposition ou de sa diffusion —, et réfutent toute hiérarchie entre les médiums (photographie, photosphop, photocopie, scan, dessin, sculpture, installation...) comme entre "anciens" et "nouveaux" médias (édition papier, support numérique, exposition, TV, cinéma, internet...). Au-delà de ces pratiques de décloisonnement, ils construisent un travail transmédia, empilant les supports, privilégiant la fragmentation, la concomitante, le lien et le processus

Infinite Scroll Freeze-Frame

Infinite scroll is a form of Internet navigation in which images load as you go along, creating the illusion of a page without end and generating a mixed sense of profusion and frustration. Data proliferation is the Web's primary characteristic, and this is because the Web changes constantly, as source material is created, modified and deleted. The digital images that represent a massive proportion of this material can be infinitely reproduced and thus easily dissociated from their original context. Current methods of production, diffusion and consultation govern both the rapidity of their appearance on the screen and their ephemerality, making their viewing and storage a never-ending activity. This overabundance is so glaringly obvious in infinite scrolling that you have the feeling of being at the core of a nebulous, expanding universe.

More slowly, and on a different scale, this exhibition experiments with various freeze frames as part of the season, exploring the presence of images today and their modes of persistence. The opening exhibition by John Smith brought back the structured brought back the structured, historical, codified nature of moving image processes, enabling the viewer to grasp the construction of illusion and at the same time to take a certain pleasure in going along with it.

In their kinship with John Smith—with his mix of extreme lucidity and a predilection for the tricks of illusionism—the five artists in this exhibition have dropped a lot of the old reflexes regarding the status of the image, beginning with the original/copy polarity. They reject, too, any notion of sequence as to the image and its documentation—their work produces its own documentation, retaining the tangible signs of its creation, exhibition and dissemination—as well as any ranking either of individual media (including photography, Photoshop, photocopy, scan, drawing, sculpture, installation) or of “old” and “new” media (print, digitisation, exhibition, TV, cinema, the Internet and so on). These practices and their breaking down of compartment walls are not the whole story: the artists are working a transmedia vein, accumulating vehicles of expression, emphasising fragmentation, concurrency, interconnection and process as opposed to the finished—the new, unique, autonomous—image,

sur l'image finie, unique et autonome, tout en étant conscients de leur histoire et de leur spécificité.

Les images traversent leur travail de part en part, et leurs répliques, traces ou bribes peuvent coexister à plusieurs endroits à la fois. Ces traversées sont des formes de remédiation¹, un terme employé ici par Jérôme Dupeyrat à propos de documentation céline duval, au sens où les images sont “perçues par le biais d'un média qui n'était pas le leur initialement”, où elles ont été redirigées et ont pris ainsi d'autres formes que celles d'origine. Au cours de ces déplacements, les images gardent des traces de leurs différents passages d'un support à un autre, elles sont marquées par la qualité matérielle de tel ou tel média. Elles subissent ainsi une transformation, même légère, leur manipulation entraînant une marge d'erreur, une zone floue, une perte de définition, un recadrage, un coin corné, une autre surface, un volume nouveau, une erreur d'attribution, une modification du nom... Ces images usées ou brouillées portent en elles des signes de l'outil informatique, des marques de leurs reproductions, ce qui est une manière pour les artistes de documenter leurs processus de fabrication. Dans ces va-et-vient, si des éléments semblent perdus, d'autres sont gagnés, les images se régénérant en même temps qu'elles s'altèrent.

Déplacer, c'est aussi déformer comme l'écrit Sándor Ferenczi dans une lettre à Freud en 1913, à propos de citations de textes et non d'images : “On aimerait prêter au mot déformation le double sens qu'il peut revendiquer [...]]. Il ne devrait pas seulement signifier : changer l'aspect de quelque chose ; mais aussi : changer quelque chose de place, le déplacer ailleurs. [...] Dans bien des cas de déformation de texte, nous pouvons nous attendre à trouver, caché ici ou là, l'élément réprimé ou dénié, même s'il est modifié ou arraché à son contexte.”² Ce sont ces processus de déformation des images dans leurs passages d'un support à un autre, d'un média à un autre, d'un contexte à un autre, que les artistes de “Scroll infini” rendent visible, faisant de cette reproductibilité une façon de les faire persister à travers l'histoire et l'espace. Ces déplacements sont des manières aussi de voir ce qui, au-delà du contenu d'information ou de représentation, résiste dans une image, ce qui perdure de la charge historique et affective dont elle est porteuse.

Émilie Renard

1. Ce concept est développé par Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remédiation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

2. Sandor Ferenczi, *Correspondance Freud – Ferenczi*, lettre du 23.06.1913, Paris, Calman-Lévy, 1992, p. 524.

while at the same time remaining fully aware of their historicity and specificity.

Their work is shot through with images whose replicas, traces or snippets can coexist in several different places at once: crossovers that are forms of remediation,¹ a term used here by Jérôme Dupeyrat in referring to documentation céline duval and to images “perceived via a medium not initially theirs” in which they are redirected towards forms different from their original ones. In the course of these displacements the images preserve traces of their passage from one medium to another—traces of material differences. This brings with it a transformation, however minor, with their manipulation giving rise to margin for error, grey areas, a certain loss of definition, cropping, bent corners, alteration of mass, mistaken attribution, changes of name, etc. These worn or blurred images bear the signs of computer processing, the marks of successive reproductions—which is one way for artists to document the processes of making them. If there seem to be losses incurred in all these comings and goings, there are gains as well, the images being revitalised at the same time as they are impaired.

To displace is also to distort, as Sándor Ferenczi wrote in a letter to Freud in 1913, although referring to texts rather than images: “We might well lend the word [distortion] the double meaning to which it has a claim . . . It should mean not only ‘to change the appearance of something’ but also ‘to put something in another place, to displace’. Accordingly, in many instances of textual distortion, we many nevertheless count upon finding what has been suppressed and disavowed hidden away somewhere else, though changed and torn from its context.”² It is these processes of distortion of images in their passages from one vehicle to another, one medium to another, one context to another, that the artists of “Infinite Scroll” render visible, using this reproducibility and circulation through history and space as a means of ensuring their persistence. These displacements are also ways of detecting, above and beyond informational and representational content, what stands up in an image: what lives on of its historical and affective charge.

Émilie Renard

1. This concept is developed by Jay David Bolter and Richard Grusin in *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge MA, MIT Press, 1999.

2. Sándor Ferenczi, letter to Sigmund Freud, 23 June 1913, quoted in Richard J. Bernstein, *Freud and the Legacy of Moses*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 15.



Éléonore False
***Sans titre (Dana)*, 2014**

Impression sur papier, aluminium, peinture, 188 × 143 × 35 cm
Exposition Triangle France. Photo : Aurélien Mole



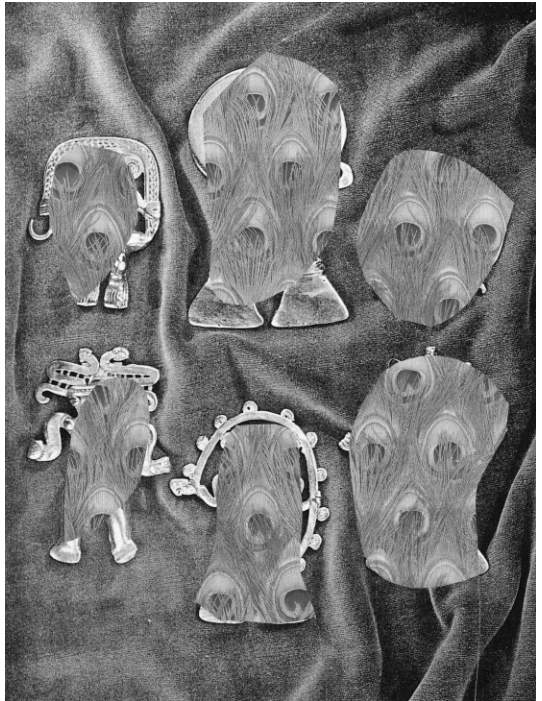
Éléonore False
Soi derrière soi #1, 2015
Document de travail

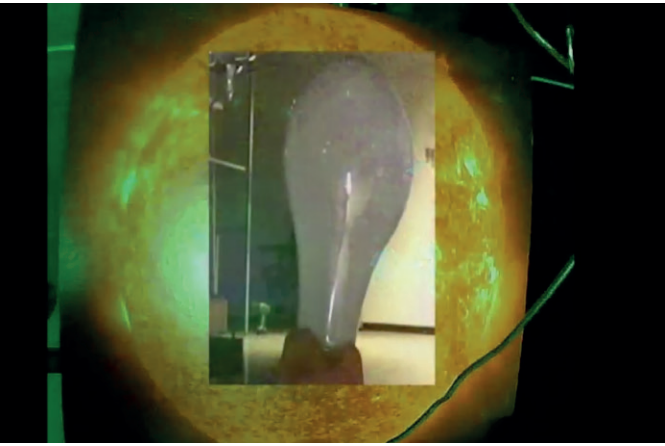


Éléonore False
Soi derrière soi #2, 2015
Document de travail

Éléonore False
Soi derrière soi #4, 2015

Impression sur papier, 187 x 150 cm
Courtesy de l'artiste





Neil Beloufa
Vengeance CCTV recording
2014

Vidéo, son, 14'24". Courtesy de l'artiste

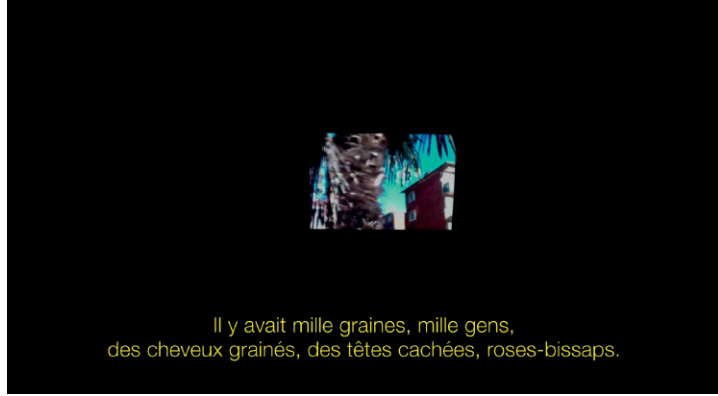


Neil Beloufa, Vengeance, 2014

Vidéo, son, 14'24"
Remerciement au collègue Jean Vilar, Villeutaneuse et à Éric Garé
Avec le soutien de Orange Rouge
Courtesy de l'artiste

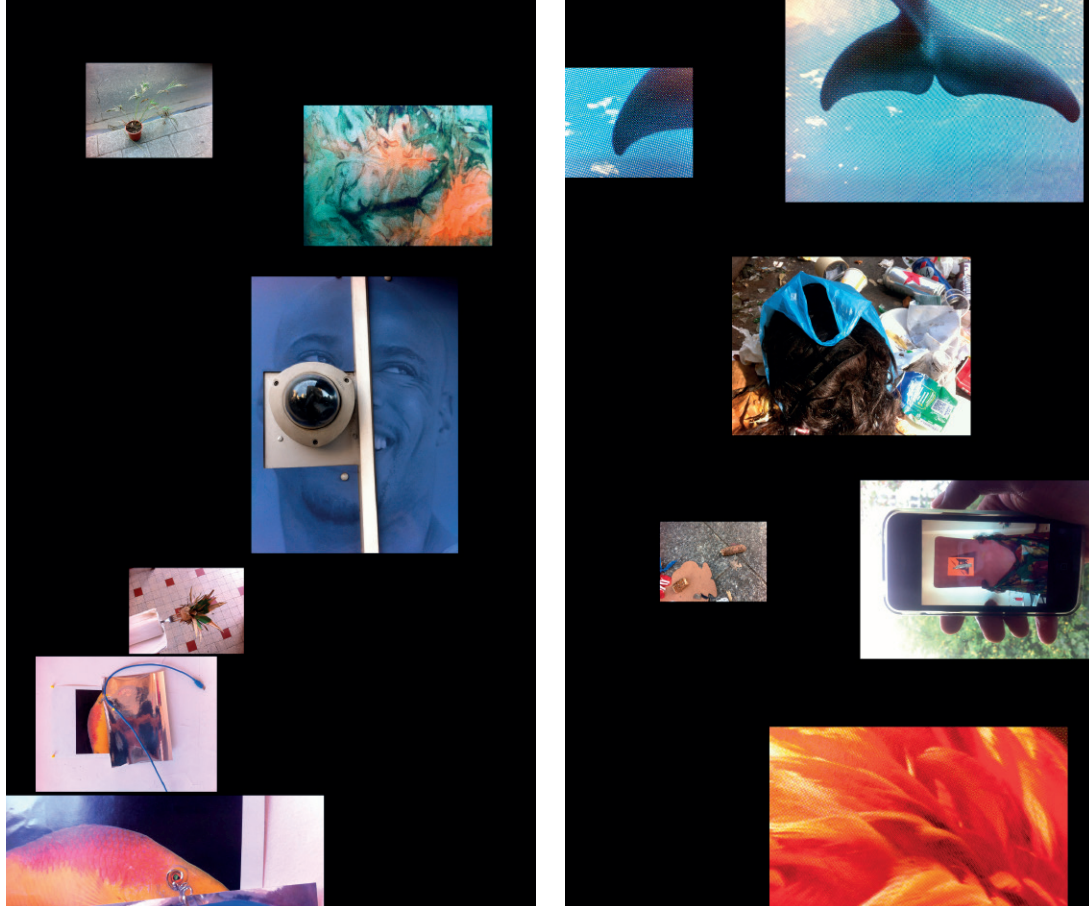
Julien Creuzet *Opéra-archipel, la serre* à palabre, 2015

Vidéo, son, 30'. Courtesy galerie Dohyang Lee, Paris



Julien Creuzet *Opéra-archipel, 2014*

Performance pour les 15 ans de La Galerie le 27 septembre 2014



Julien Creuzet
Opéra-archipel, Scroll infini,
septembre-décembre, 2014

Vidéo, 30'. Courtesy galerie Dohyang Lee, Paris



Julien Creuzet, *Je me martèle la tête, hard disc, google drive, ça me suit encore (...), 2014*

Vidéo, son, 4'30" en boucle
 Courtesy galerie Dohyang Lee, Paris



Emmanuelle Lainé
Le Plaisir dans la confusion
des frontières, 2014

Vue de l'exposition à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris
Photo : André Morin



Emmanuelle Lainé
Le Plaisir dans la confusion
des frontières sur Scroll infini, 2015

Divers éléments et photographie, dimensions variables
Courtesy de l'artiste



documentation céline duval
les allumeuses, 1998–2010
2011

Détail : yeux cachés
Vidéo, son, 13'18". Prise de vue : Caroline Arnaud
Courtesy Semiose galerie, Paris



documentation céline duval
les allumeuses, 1998–2010
2011

Détail : doigt pointé (index)
Vidéo, son, 7'49". Prise de vue : Caroline Arnaud
Courtesy Semiose galerie, Paris

Derrière l'image

Esther Girard

Devant la fenêtre de La Galerie, il y a le regard d'Isadora Duncan. À quoi pensent les danseuses lorsqu'elles cessent de danser ?

Dans le travail d'Éléonore False, celle qui au début du siècle réinventait la danse est devenue une femme anonyme. Loin des danses anciennes et des rondes qui l'animaient autrefois, elle est à présent immobile et couchée. Pourtant, les rondeurs de son œil, de sa silhouette, d'un motif de brume, de larges pétales ou d'une plume de paon, invitent le visiteur à ressusciter les cercles et les volutes de sa gestuelle et, comme l'artiste découpant la tête d'un portrait de femme, à passer derrière l'image. Ici, derrière les corps, il reste quelque chose : la mémoire d'un geste ancien et d'une forme simple.

Les pièces d'Éléonore False ressemblent à des danseuses au repos. Ses images, comme celle d'Isadora, s'arrachent aujourd'hui au mouvement pour se poser, se dresser ou s'accrocher avec souplesse dans l'espace d'exposition. Elles ont elles aussi des identités incertaines, lissées par l'uniformité du noir et blanc ou la familiarité d'une surface rectangulaire. Le plus souvent photographiques et traversées par les inspirations mixtes du décoratif, des "arts primitifs", de l'herbier mélancolique ou du relevé anthropologique, ses images sont centrées sur la question du corps : elles témoignent, dans leurs matérialités et dans leurs accrochages, des tensions qui forment sa physique.

Comme "Isadora", enveloppée dans une robe aux motifs de brume, comme le corps d'une danseuse échappant à la pesanteur par la grâce d'un mouvement, ses pièces allient la densité de la sculpture et la légèreté de l'image. Et comme une jeune femme pensive, les images,

aujourd'hui immobiles, gardent en mémoire des gestes disparus : ceux de l'artiste qui, dans une ronde à jamais invisible, les a autrefois sculptées, découpées, pliées et arrachées à leurs flux pour les rendre au sol de l'espace d'exposition.

Là, une feuille, représentant une feuille, tombe, se plie et se déplie contre le mur, et en un souffle, finalement s'y greffe. Dans un jeu de tensions, la souplesse de sa forme se confronte à la tenue du mur quand, sous la membrane légère de l'image, en négatif, se dévoile la composition régulière d'un squelette végétal. C'est qu'au fond des corps, il y a la stabilité d'une structure profonde : le cycle des saisons et le battement d'une mesure, la répétition d'un motif primitif, le rythme d'une danse rituelle et la solidité d'une architecture, un squelette ou un espace, sur laquelle se reposer.

Or, à l'immobilité d'Isadora Duncan couchée vient répondre l'enroulement monumental de l'image qui la représente, et qui glissant progressivement, la dissimule, l'entraînant comme l'écharpe qui l'a tuée en se prenant dans une roue de voiture, vers sa propre disparition. Aujourd'hui, dans les rapports du noir et du blanc, du mur et de l'image, de la souplesse et de la structure, c'est une brume mélancolique qui vient suggérer la scène invisible et tragique à laquelle Éléonore False nous demande d'assister encore. Derrière, par la fenêtre, une feuille tombe, et se plie : c'est l'hiver.

Behind the Image

Esther Girard

Isadora Duncan looks at us from in front of the La Galerie window. What do women dancers think about when they stop dancing?

In Éléonore False's work the woman who reinvented dance early in the twentieth century has become an anonymous figure. Far removed from the ancient dances and the rounds that drove her in the past, she is now reclining, immobile. Nonetheless these curves—her eyes, her silhouette, a hazy form, broad petals, a peacock feather—invite the viewer to resuscitate the circles and whorls of her movements and, like the artist cutting the head off a portrait of a woman, to go behind the image. Here, behind the bodies, something remains: the memory of an ancient gesture and a simple form.

False's creations are like dancers at rest. Her images, like the one of Isadora, break free of movement and are pliantly lain, erected or hung in the exhibition space. They too are of uncertain identity, flattened by the uniformity of black and white or the familiarity of a rectangular surface. Mostly in the form of photographs betraying a mix of inspiration—decoration, primitive art, melancholic herbals, anthropological résumés—her images home in on the question of the body: in their substances and their presentations they testify to the tensions that shape False's physics.

Like "Isadora" mantled in a hazy-patterned dress, and like the body of a woman dancer cheating gravity with the grace of a movement, these works marry the density of sculpture with the lightness of a photograph. In the manner of a pensive young woman, these now motionless images preserve the memory of vanished gestures: those of the artist

who, in an ever-invisible round, once sculpted, cut up and folded them, pulling them free of their ebb and flow and grounding them in the exhibition space.

Here a sheet of paper showing a leaf falls, folding and unfolding against the wall it finally clings to in the space of a breath. Interplay of tensions as the suppleness of its form braves the firmness of the wall; as, beneath the fragile membrane of the image, in negative, is revealed the regular composition of a vegetal skeleton. For embedded in physical bodies is the stability of a deep structure—the cycle of the seasons, the marking of a tempo, the repetition of a primitive motif, the rhythm of a ritual dance, the solidity of a building, a skeleton or a space—that one can come to rest on.

In response to the immobility of the reclining Isadora Duncan comes the monumental winding of the image of her: gradually shifting, it conceals her, dragging her—like the scarf that killed her when it became entangled in a car wheel—towards her own end. Now, in the interaction between black and white, the wall and the image, pliancy and structure, a melancholic haze suggests the tragic, invisible scene which Éléonore False summons us to witness again. Behind, through the window, a leaf drops and folds: it's winter.

“On fait moins le malin maintenant — Han — t’es cassé, t’es mort, t’es tout niqué!”

Barbara Sirieix

Neil Beloufa a réalisé le film *Vengeance* lors d’une résidence avec une classe d’adolescents handicapés d’un collège de la région parisienne, dans le cadre du programme Orange Rouge. Il a pris le parti d’en déléguer la réalisation aux élèves, mettant à leur disposition tous les moyens nécessaires.

Dans la salle de classe, avec quelques accessoires et effets — impression à échelle 1 d’intérieurs, meubles et objets récupérés, lumières et fumée —, un décor a été constitué où les enfants ont pu mettre en scène des acteurs, à partir d’un scénario écrit avec l’artiste. Les enfants doublent les acteurs en direct pendant la prise de vue avec des dialogues improvisés. Le récit reflète leur imaginaire du cinéma dans un assemblage de références au football, aux voitures de courses, au catch, à la science-fiction, à des publicités, séries et dessins animés : comme un programme TV digéré par un boa.

Le film ne dissimule pas les difficultés rencontrées dans la collaboration. Les enfants ayant abandonné à un moment le projet, l’artiste a complété l’histoire inachevée avec l’intervention d’une voix off, celle d’Alex, dont la voix synthétique et désormais familière de l’univers OSX d’Apple retisse la trame d’une histoire, dans un langage chargé d’images référant au monde animal.

La dimension métaphorique de ce langage est corrélée à un dispositif de surveillance mis en place dans une exposition de l’artiste à la Walter Philips Gallery à Banff (Canada). Un programme informatique relie en direct des mots-clés prononcés par Alex — lion, tigre, taureau, paon, banane, plante... — à des coordonnées de caméras orientées sur des éléments

les figurant dans l’exposition.

Il réalise alors un montage en temps réel de ces images avec différents effets de postproduction aléatoires. À La Galerie, est présentée cette captation, indépendamment de l’installation qui l’a générée : il s’agit donc d’un “fake live” (faux direct).

Le dispositif reproduit artificiellement le rapport entre signifiant et signifié ; le programme informatique module la syntaxe de ces “phrases d’images”, mettant à mal la sémantique. Parfois même, il se trompe et produit du coup des lapsus, n’associant plus le mot-clé à l’objet désigné. En reproduisant en temps réel l’association entre un objet et son image, le film retrace le processus du langage comme s’il émanait d’une conscience non-humaine.

La voix d’Alex est dite “naturelle” : elle est aussi générée par un programme informatique, où Apple a intégré des respirations dans la diction pour que l’auditeur anticipe le déroulement du texte. Dans la captation, la maladresse du montage automatique s’accorde avec la diction embarrassée d’Alex ; la voix synthétique s’incarne dans le programme de montage automatique et donne présence à un être.

Neil Beloufa délègue les choix artistiques à la fois aux enfants et à cette entité informatique, dans un jeu de faux-semblants dont il reste néanmoins l’auteur. La lutte pour l’énonciation se reflète dans le titre et répond à une violence vécue avec les enfants où le réel s’est “vengé” de toute prétention idéaliste de l’artiste dans la collaboration. Le simulacre permet de déplacer l’évidence du rapport entre des mondes : celui des enfants et des adultes, des humains et des non-humains.

“You don’t look so smart now—Huh—you’re done for, you’re dead, you’re fucked!”

Barbara Sirieix

Neil Beloufa made his film *Vengeance* in the context of an “Orange Rouge” residency programme with a group of cognitively challenged teenagers in a junior high school near Paris. He opted for letting the students direct the film and provided them with all the necessary equipment, personnel and premises.

A set was created in the classroom using a few props and effects—full-scale printing of interiors; found furnishings and other objects; lights and smoke—and the students directed actors working from a script co-written with the artist. They dubbed the actors directly during shooting, with improvised dialogue. The narrative reflects their notion of the cinema in its assemblage of references to soccer, car racing, wrestling, science fiction, commercials, TV series and cartoons: something like a TV programme digested by a boa constrictor.

The film makes no secret of the problems that arose during the collaboration. When the students dropped the project part way through, the artist completed the unfinished work using a voice over by Alex, whose synthesised voice, now familiar from Apple OS X, recreates a plot in language shot through with animal imagery.

The metaphorical aspect of this language was correlated with a CCTV system set up in an exhibition at the Walter Philips Gallery in Banff, Canada. Special software linked key words spoken by Alex—among them lion, tiger, bull, peacock, banana, plant—to cameras trained on these elements within the exhibition itself. It then made a real-time montage of these images, adding in various

random postproduction effects.

At La Galerie it is this version that is shown, independently of the installation from which it originated. What we have, then, is a “fake live”.

This method artificially reproduces the relationship between signifier and signified; the software modulates the syntax of these “image sentences” and so creates semantic confusion. Occasionally it gets things wrong, the result being slips of the tongue that separate the keyword from its designated object. Through this real-time reproduction of the association between an object and its image, the film retraces the language process as if it were emanating from a synthetic consciousness. Alex’s voice sounds genuine: it is generated by a program through which Apple has included breathing spaces in his speech, so that the listener can anticipate what’s coming. The clumsiness of automatic montage fits with Alex’s awkward diction; the synthesised voice is embodied in the automatic montage programme and the outcome is the presence of a non-human entity.

Neil Beloufa delegated the work’s artistic choices to the students and to this computer entity, in an interplay of sham situations of which he nonetheless remains the author. The battle to make yourself heard is reflected in the title: a reaction to the artist’s harsh experience with the pupils, in which reality took its vengeance on any idealistic intentions he might have had regarding their collaboration. The simulacrum enables a shift in the clear-cut relationship between different worlds: those of young people and adults, those of humans and non-humans.

“L’opéra-archipel, c’est moi.” J. C.

Émilie Renard

Pendant sa résidence à La Galerie, Julien Creuzet compose un *opéra-archipel*, ouvrant ici un nouveau chapitre de son travail. Ce titre, commun à une multitude d’œuvres et prolongé d’un sous-titre pour chacune, joue un peu le rôle de la mer des caraïbes qui sépare des îlots, petites parties émergées d’un vaste territoire dont l’unité réelle est sous-marine. Dans un semblable mouvement archipélique, Julien Creuzet dissocie les éléments qui composent l’opéra — voix, musique, danses, décors, costumes, scène, livrets... — en une forme éclatée, en un programme disparate de gestes, de performances, de conférences, de films, de sculptures etc.

La géographie discontinue des Caraïbes, où Julien Creuzet a grandi, semble avoir profondément structuré son travail. Constitué d’ensembles à la fois composites et unis, des agrégats d’objets, de photographies, de vidéos émergent de plans — sol, bancs, tables, écrans — et se déploient sur un vaste territoire — l’atelier, la rue, l’exposition — dont les limites restent floues et s’étendent jusqu’à l’artiste lui-même, ultime synthèse vivante de cette multitude : *opéra-archipel*, c’est lui et lui, c’est avec son téléphone, baguette magique, extension de son bras, équivalent actuel des grands coquillages qui servait “là-bas” à communiquer à distance, d’une île à une autre, sauf que cette coquille-là enregistre sans cesse des images à portée de main.

La profondeur historique qui pèse sur les populations caribéennes, marquées par la traite négrière et l’esclavage, traverse les développements horizontaux de sa recherche. *L’opéra-archipel* prend pieds dans deux sources historiques ayant contribué à forger, en France, un imaginaire fantasmatique de paysages lointains,

un exotisme de pacotille : l’opéra de Rameau *Les Indes galantes* de 1735, exaltation dans un même élan de la conquête amoureuse et des territoires éloignés, ainsi qu’une revue de la France coloniale des années 1930 “*Toutes nos colonies*” dont chaque numéro au titre éloquent est consacré à une “possession française” : “Le Tchad de sable et d’or”, “Le paradis des Antilles françaises”, “Seuil de l’Orient, la côte des Somalis, l’Inde française”... Ces sources, Julien Creuzet les démonte, les décortique, se demandant ce qu’est devenu aujourd’hui cet exotisme des Indes au pluriel, où sont passées ces “images de l’inconnu incarné” selon ses mots. Pour cela, il construit des filiations entre ces traces d’ailleurs et d’autrefois avec ce qu’il observe ici et maintenant, en France, en Seine-Saint-Denis, à Noisy-le-Sec, dans sa végétation, chez ses habitants... Cette quête est proche de l’“esthétique du divers” telle que Victor Segalen l’a décrit dans son “*Essai sur l’exotisme*”, il y a cent ans, pour qui “la sensation d’Exotisme [...] n’est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n’est pas soi-même ; [...] le pouvoir de concevoir autre.”¹ Julien Creuzet relie ainsi des bribes du passé avec ce qu’il observe de nouvelles “sensations d’exotisme”, alors que la géographie ne recèle plus aucune surprise mais que des altérités résident dans des zones plus obscures. Il construit, à partir des images du monde connu, d’autres images de mondes moins connus faisant émerger des parties sous-marines issues du quotidien.

1. Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme, une esthétique du divers*, (1908–1918), ed. Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1978, p. 23.

“The opera-archipelago is me.” J. C.

Émilie Renard

During his residency at La Galerie, Julien Creuzet marked a new phase in his œuvre with the composition of an *opera-archipelago*. This umbrella title for a host of different works, each of which also has its own subtitle, functions something like the Caribbean Sea, separating islets that are the visible parts of an enormous territory whose true unity lies below the surface. In this mimicking of an archipelago, Creuzet breaks down opera’s components—voices, music, dances, sets, costumes, stage, libretto—into a fragmented art form, a miscellany that includes gestures, performances, talks, films and sculptures.

The fractured geography of the Caribbean, where Creuzet grew up, seems to have had a profound effect on the structure of work made up of groupings at once composite and unified: accumulations of objects, photographs and videos emerge from planes—floor, benches, tables, screens—and spread over a vast area—the studio, the street, the exhibition—whose uncertain boundaries extend all the way to the artist himself as the ultimate, living synthesis of this multiplicity. *Opera-archipelago* is him, and him working with his telephone, that magic wand, that extension of his arm, today’s equivalent of those big shells that enabled communication from one island to another “back there”—except that this particular shell endlessly records images within arm’s reach.

The sheer weight of history pressing on the Caribbean people with their legacy of slavery permeates the artist’s ongoing, horizontal explorations. The *opera-archipelago* has its roots in two historical sources which, in France, have helped create a fantasy realm of far-off lands, a bogus exoticism: Rameau’s opera *Les Indes*

galantes of 1735, with its simultaneous celebration of amorous conquest and distant dominions; and the 1930s magazine “*Toutes nos colonies*” (All Our Colonies), with each eloquently titled issue devoted to a “French possession”: “Chad, Land of Sand and Gold”, “The Paradise of the French West Indies”, “Gateway to the East: the Somali Coast, France’s Indies”. Creuzet dismantles and dissects these sources, wondering what has become of this plurally “Indian” exoticism and of what he calls “these images of the unknown incarnated”. He does this by establishing links of kinship between these traces of other places and other times and what he sees here and now, in France, in Seine-Saint-Denis, in Noisy-le-Sec, with its plant life and the life of its residents. This is a quest reminiscent of the “aesthetics of diversity” described by Victor Segalen a century ago in his *Essay on Exoticism*: “the sensation of Exoticism . . . is nothing other else than the notion of difference, the perception of Diversity, the knowledge that something is other than one’s self; . . . the ability to conceive otherwise.” In this way Creuzet connects scraps of the past with what he observes of the new “sensations of exoticism”; this in a world where geography no longer holds any surprises, but where forms of otherness are to be found in the most obscure places. Using images of the known world, he builds other images of less well known ones, bringing to the surface submerged areas of the everyday.

1. Victor Segalen, *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, trans. Yael Rachel Schlick, Durham NC: Duke University Press, 2001, p. 19.

Stress'n Rythm

Lætitia Paviani

Est-ce que vous avez déjà vu ce type dans le métro ? Mais si, celui qui rampe par terre ses deux mains glissées dans une paire de tongs. Chaque fois j'éprouve cette sensation de dérangement total. Gling-gling fait la gamelle entre chaque glissement. Je sais que c'est lui à ce bruit et au silence qui s'installe sur la face des autres passagers. À cet instant, tous observent un déconcertant changement de perspective. D'abord les tongs et : "Mais bon sang, pourquoi se déplace-t-il ?"

Ailleurs, je découvrais sur un relativement décomplexé "wiki-How : faire la manche", différentes méthodes de quête, dont celle de la confusion. La proposition était illustrée d'une phrase type surchargée de détails sensée perdre l'interlocuteur pour l'amener à vous donner une pièce.

Voilà, je suis en train de penser au travail d'Emmanuelle, vous venez d'entrer dans mon atelier — ma tête — c'est en chantier, c'est crade. Ces deux idées là, le parti pris du déplacement et la confusion sans limite, font partie du décor. Si j'étais Emmanuelle, je vous dirais : "Je ne balaie ou je ne range pas, une fois au travail. Les objets se déplacent tout simplement. C'est assez bordélique" ou "il s'agit d'une réflexion en mouvement. L'endroit où se trouve un objet est à la fin d'un geste". Dans ce dérangement, il s'agit de voir autrement ce qu'on connaît déjà, quitte à changer la consistance même des objets. Les moules vont resservir, les images se répéter, multipliant qui l'empreinte d'une glissade, qui l'espace lui-même. C'est la complexité du rythme et la cohérence dans l'articulation des gestes, producteurs à l'infini, qui assurent le bon fonctionnement de l'ensemble.

Certains auteurs travaillent "à voix haute" pour trouver le bon rythme de leur écriture, "entendre ce qu'on écrit"; je l'associe à cette façon qu'a Emmanuelle de produire sur place la répétition de ces motifs, comme autant d'accents toniques, dans une mesure propre à l'espace qu'elle investit. Dans l'espace d'une phrase, en anglais, on parlerait de *stress patterns*, accents et motifs. En phonétique le stress est un accent tonique. En biologie, en psychologie, le stress est un mécanisme de réponse de l'organisme. Ces réponses dépendent toujours de la perception qu'a l'individu des contraintes qui l'environnent. Un accent est aussi une réponse. L'écho produit par la multiplication de ces réponses évacue tout automatisme d'un récit prévisible et génère de nouvelles visions, de nouvelles émotions. On obtient alors "ce mouvement vers l'avant recherché dans une histoire, tout en maintenant la complexité et l'intégrité propre à une créature vivante ou à une œuvre d'art : une intégrité rythmique, un 'beat' profond sur lequel chaque chose bouge."¹

Excusez-moi, mesdames et messieurs. Comment allez-vous ce soir ? Je suis désolé de vous déranger mais mon mobile est mort et ma femme est bloquée dans la voiture avec nos enfants — vous auriez une cigarette ? — ma mère aurait pu aller les récupérer mais elle est fatiguée, je dois prendre l'avion demain et je suis déjà dans une mauvaise posture, à cause de ça, vous voyez de quoi je parle, alors, je me demandais, vous auriez la monnaie de 15 euros ?

1. Ursula K. Leguin, *The Wave in the Mind. Talks and essays on the writer, the reader and the imagination*, ed. Shambhala, Boston, 2004, p. 93.

Stress'n Rythm

Lætitia Paviani

Have you seen this guy in the subway? Of course you have: the one who crawls along the floor wearing flip-flops on his hands. Each time I have a feeling of total disorientation. Ding-ding goes his beggar's bowl between each slide forward. I know it's him from the sound, and from the silence that settles over the faces of the other passengers, each of them registering a disconcerting change of perspective. First the flip-flops, then 'For god's sake, why does he move?'

Somewhere or other I stumbled on a relatively unblushing "wikiHow: How to Panhandle", offering different techniques, one of which involves confusing people. The approach was illustrated with a sample sentence crammed with details intended to disorient the interlocutor and get him to cough up.

So here I am thinking about Emmanuelle's work, and you've just come into my studio—my head—which is a grubby shambles. The two ideas mentioned—moving about and limitless confusion—are part of the scenery. If I was Emmanuelle I'd tell you, "Once I'm at work I don't sweep or tidy up. Things get moved about, that's all. It's pretty messy"; or "It's all about thought in movement. The location of an object is the end of a gesture." The point of this disorientation is to see what you already know, but differently, even if this means changing the actual substance of objects. The moulds are going to be used again, the images will be repeated, multiplying either the trace left by a slide or the space itself. The complexity of the rhythm and the way those infinitely productive gestures are made to hang together are what ensure the smooth running of the system as a whole.

There are writers who work "aloud" to find the right rhythm for their work—to "hear what they're writing"; I associate this with Emmanuelle's way of producing the repetition of these motifs on the spot, like stress marks rhythmically appropriate to the space she's working in. A single sentence in English can contain references to stress patterns, emphasis and prosody. In phonetics stress is a degree of accentuation. In biology and psychology it is a response mechanism on the part of an organism. Such responses always hinge on the individual's perception of surrounding constraints. Accentuation is a response too. The echo produced by the multiplication of these responses removes all automatisms from a predictable narrative and generates new visions and emotions. Thus do we obtain "the forward movement we look for in a story, while maintaining the complexity and integrity proper to a living creature or a work of art: a rhythmic integrity, a deep beat to which the whole thing moves."

Excuse me sir, how you doing tonight? I'm sorry to bother you, but my cell phone is dead and my girlfriend's stuck up on 34th St. with our kids in the car and they got in a little accident right after they ran out of gas (you don't have a cigarette do you?) and my mom would usually pick them up but she's in the hospital with chronic fatigue syndrome and my battleship's taking off tomorrow and I'm already in the doghouse about that (you know what I mean) so I was just wondering if you had change for a twenty.

1. Ursula K. Leguin, *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*, Boston, Shambhala, 2004, p. 93.

Dé-montage du désir

Jérôme Dupeyrat

Chaque vidéo est au format 4/3, en plan fixe, cadrée au plus près d'une pile d'images publicitaires et d'illustrations photographiques provenant manifestement de magazines. Des images véhiculant des représentations largement déterminées par les industries du divertissement, par des stéréotypes de genre et par une idéalisation du corps perçu comme objet désirable.

La lueur reflétée par la surface du papier glacé, la présence de briques et de cendres, le crépitement d'un feu, permettent de comprendre que la scène est filmée au bord d'une cheminée. Une main se saisit des images une à une ; le bruit de froissement qui fait suite ne laisse guère de doute quant à leur devenir.

Les soixante chapitres qui composent la série *les allumeuses* — *hidden eyes, kissing, photographer, balance, angel, guitare, etc.* — sont construits selon le même protocole, tout en proposant chacun une typologie spécifique de représentations dont la répétition révèle le caractère stéréotypé. Au-delà de l'accumulation, l'ordonnancement précis des coupures de magazines définit pourtant une écriture visuelle, un montage séquentiel qui se déploie paradoxalement au fur et à mesure que les images disparaissent.

Cette disparition est le résultat de deux intentions antagonistes : d'une part, la volonté de se débarrasser d'images patiemment accumulées et classées, par un geste iconoclaste qui en constitue une critique radicale ; d'autre part, un processus de numérisation filmique qui permet de garder une trace pérenne de cette iconographie en dépit de sa destruction, mais qui n'en propose pas moins une nouvelle manière — elle aussi critique — de percevoir. L'inscription de

stéréotypes et d'images idéalisées à la surface tangible, et même sensorielle, du papier, concourt en effet à leur assimilation par le regardeur-lecteur : *les allumeuses* ne sont pas seulement les nombreuses icônes féminines mises en scène, ce sont aussi les images imprimées elles-mêmes. La *remédiation* (passage d'un média à un autre) du magazine papier vers la vidéo permet alors de regarder différemment ces images enregistrées. Tout d'abord, elle permet de les regarder. Ce n'est pas lors de leur réception initiale que l'on peut avoir un regard critique sur ces images, car elles sont distribuées dans la presse de sorte à laisser leur empreinte sans que l'on y prête réellement attention. Au contraire, la décontextualisation des images et le flux imposé de la vidéo incitent à les regarder plus attentivement qu'on ne le fait d'habitude.

Par ailleurs, l'acte critique que propose l'artiste vis-à-vis de ces images ne consiste pas seulement à les brûler — ceci a d'ailleurs lieu hors-champ, de façon anti-spectaculaire —, mais se situe aussi dans cette numérisation vidéographique d'images qui ont été conçues pour l'imprimé et non pour l'écran (la télévision et le cinéma véhiculent souvent les mêmes stéréotypes que les magazines, mais leurs artifices techniques ne sont pas les mêmes). Dans la vidéo, l'icône n'est plus palpable, le papier glacé n'est plus tangible, si bien que les images se voient dévaluées : perçues après leur captation vidéographique, on est symboliquement et techniquement réduit à moins pouvoir les désirer.

Dé-montage du désir

Jérôme Dupeyrat

Each of these 4:3 format videos uses a static close-up of a sheaf of advertising images and photo illustrations clearly taken from magazines: images whose visual thrust is largely rooted in the entertainment industry, gender stereotypes and an idealised body perceived as an object of desire.

The flickering glow reflected by the glossy paper, together with the bricks, the ashes and a background crackling indicate that the scene is the edge of a fireplace. A hand plucks the images away one by one, with the ensuing crumpling noise leaving little doubt as to their fate.

The sixty chapters making up the *les allumeuses* (the teasers) series—among them *hidden eyes*, *kissing*, *photographer*, *balance*, *angel* and *guitar*—all follow the same procedure, with each offering a specific typology of depictions whose repetitiveness points up their formulaic character. Over and above their accumulation, the careful ordering of the magazine cuttings defines a visual procedure, a sequential montage which paradoxically takes shape as the images progressively disappear.

This disappearance is the outcome of two contradictory intentions: on the one hand the urge to get rid of patiently amassed and sorted images through an iconoclastic, radically critical act; and on the other, a process of filmic digitisation that preserves an enduring trace of the images—despite their destruction—while nonetheless suggesting a new, equally critical manner of perception. This inscribing of stereotypes and idealised images on the tangible, not to say sensual surface of the paper, plays its part in their absorption by the spectator-reader: *les allumeuses* (the teasers) are not just staged presentations of a host of female icons;

they are also actual printed images. This “remediation” (the incorporation of one medium into another) from print to video makes possible a different way of seeing these recorded images. Firstly it allows us to actually look at them. It is not the initial moment of visual reception that enables a critical stance on our part, for the way the images are packaged in the press is designed to ensure that they leave their mark without our really noticing. By contrast this de-contextualisation and the inexorable streaming effect of video prompt us to look at them more attentively than we usually do.

Moreover the critical act the artist suggests here does not consist solely in burning the images, which happens off-camera in a deliberately anti-spectacular way; it also resides in this video digitisation of images intended for print and not for the screen (TV and the movies often purvey the same stereotypes as magazines, but their technical devices are not the same). The videoed icon is no longer palpable and the glossy paper is no longer tangible, so that the images lose their value: once they have been transferred onto video our capacity to desire them is symbolically and technically diminished.

Agenda

“Opéra-archipel”

conférences-performances proposées
par Julien Creuzet (artiste en résidence)

Samedi 14 février de 16h à 18h

“Opéra-archipel, danses païennes et corps critiques” avec Afro Carribean Jo’School, Elsa Dorlin (philosophe), Ana Pi (danseuse), Fannie Sosa (sociologue et performeuse)

Salle Joséphine Baker

Rendez-vous à La Galerie à 15h30

Samedi 21 mars de 16h à 18h

“Opéra-archipel, voix chargées et corps perdus” avec Maxime Cervulle (théoricien en sciences de l’information et de la communication), Romuald Fonkoua (professeur de littératures francophones), Julien Marine (contre-ténor)

Auditorium de la médiathèque Roger Gouhier. Rendez-vous à La Galerie à 16h

Parcours Est #19

Samedi 7 mars de 14h à 19h

Itinéraire d’expositions en transport en commun entre le 116 (Montreuil), la Maison populaire (Montreuil) et La Galerie
resa@parcours-est.com ou 01 43 60 69 72

Gratuit

tumblr

scrollinfini.tumblr.com

Colophon

Traductions: John Tittensor

Coordination éditoriale: Marjolaine Calipel

Design graphique: Marie Proyart

Imprimé (PEFC) en 2000 exemplaires,
chez Desbouis-Grésil, Montgeron

La Galerie est membre de :
tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France
d.c.a, association française de développement des centres d’art

La résidence de Julien Creuzet reçoit le soutien du Département
de la Seine-Saint-Denis.

La Galerie, centre d’art contemporain, est financée par
la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale
des Affaires culturelles d’Île-de-France – Ministère de la Culture
et de la Communication, du Département de la Seine-Saint-Denis
et du Conseil régional d’Île-de-France



Events

“Opera-Archipelago”

talks-performances programmed
by Julien Creuzet (artist in residence)

Saturday 14 February, 4–6pm

“Opera-Archipelago: pagan dances and critical bodies” with the Afro Carribean Jo’School, Elsa Dorlin (philosopher), Ana Pi (dancer), Fannie Sosa (sociologist and performance artist)

Salle Joséphine Baker

Meet at La Galerie at 3.30pm

Saturday 21 March, 4–6pm

“Opera-Archipelago: fraught voices, lost bodies” with Maxime Cervulle (information and communication science theorist), Romuald Fonkoua (teacher of Francophone literature) and Julien Marine (countertenor)
The auditorium at the Roger Gouhier media library. Meet at La Galerie at 4pm

Eastern Art Trail #19

Saturday 7 March, 2–7pm

An art excursion through eastern Paris, from
Le 116 (Montreuil) to the Maison Populaire
(Montreuil) and La Galerie

Booking: resa@parcours-est.com
or +33 [0]1 43 60 69 72. Free

Nous remercions chaleureusement :

Les artistes, les auteurs

Les prêteurs des œuvres :

la galerie Dohyang Lee (Paris) et la galerie Semiose (Paris)

Pour leur participation aux événements :

Afro Carribean Jo’School et Johanna Fauste, David Carra,
Maxime Cervulle, Elsa Dorlin, Romuald Fonkoua, Julien Marine,

Ana Pi, Fannie Sosa, Serge Volper, Alexandra Zivkovic,

le service des espaces verts, la médiathèque Roger-Gouhier,
le Théâtre des Bergeries de Noisy-le-Sec

Opéra-archipel tient à remercier

mes îles de La Galerie et ses complices,

mes îles qui rendent ces formes du monde possibles :

Léna Araguas, Pierre Lecann, Matthieu Tregoat,
Pierre Lievin, Fannie Sosa, Ana Pi, Lucienne Brafine

La Galerie

centre d’art contemporain

1, rue Jean Jaurès

93130 Noisy-le-Sec

t : +33 [0]1 49 42 67 17

www.lagalerie-cac-noisylesec.fr

Entrée libre

Du mardi au vendredi de 14h à 18h

Samedi de 14h à 19h

Facebook: “La Galerie Centre d’art contemporain”