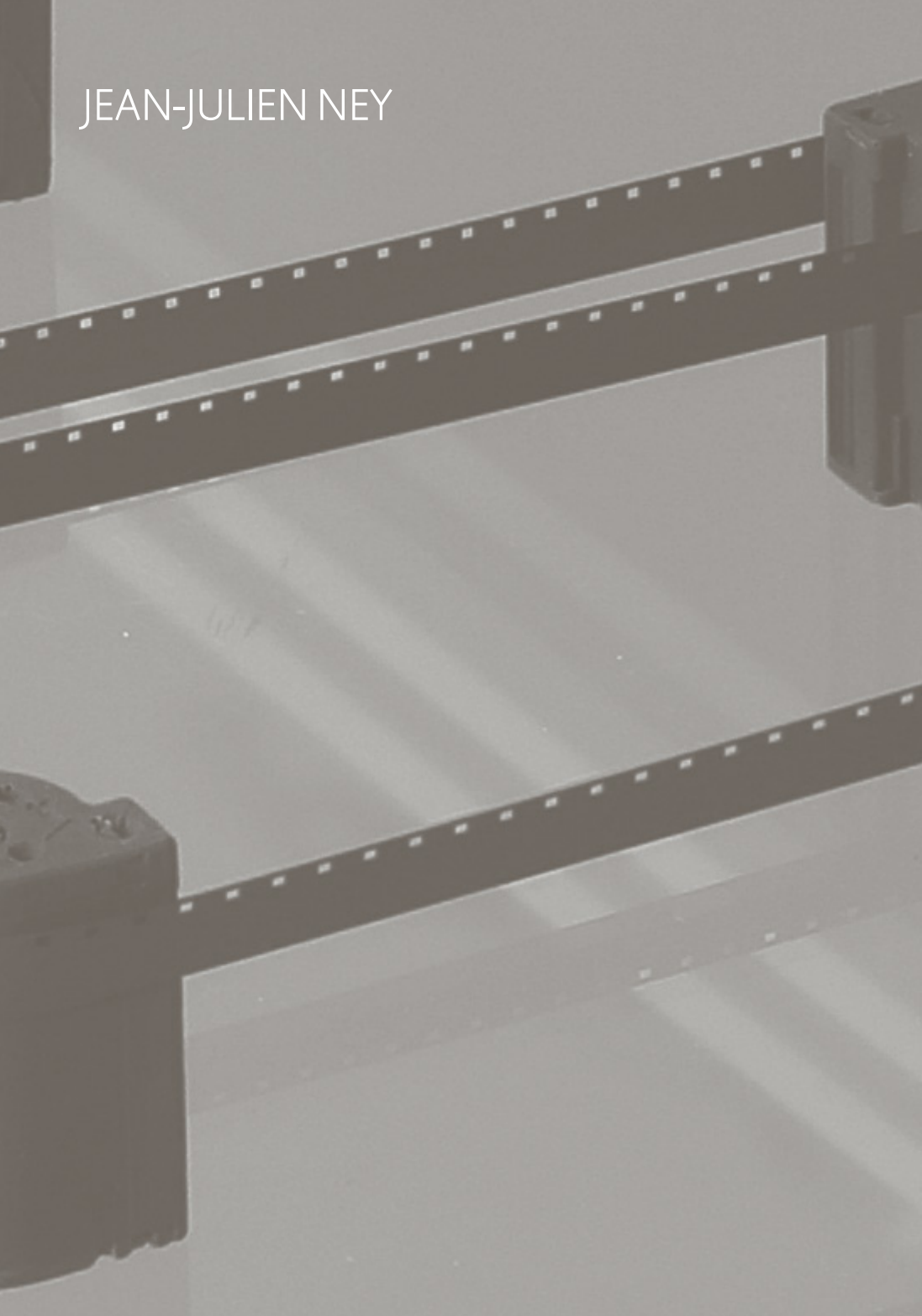


JEAN-JULIEN NEY



Cette édition a été initiée à l'occasion de la résidence Archipel #2 (2018-2019) pilotée par le Frac Grand Large — Hauts-de-France, en partenariat avec Le Concept - École d'art du Calaisis, l'EMA/École Municipale d'Art de Boulogne-sur-Mer, l'École d'arts plastiques municipale de Denain, Espace Villar(t)s et le Centre d'Arts Plastiques et Visuels de Lille, avec le soutien de la Drac Hauts-de-France et du Département du Pas de Calais.

La résidence Archipel permet de réaliser un projet de recherche en ayant accès aux ateliers de production des écoles d'arts plastiques de la région des Hauts-de-France (peinture, sculpture, gravure, céramique, photographie). Elle favorise la rencontre avec une diversité d'acteurs (enseignants, élèves de pratique amateur, étudiants, médiateurs) qui sont autant de relais pour appréhender de nouvelles techniques et explorer ce territoire.

JEAN-JULIEN NEY

JEAN-JULIEN NEY SYNTHÈSE DES IMAGES

Jean-Christophe Arcos



Marque de notre temps ensuite : la mécanisation, processus inexorable qui s'empare de tous les domaines de l'art et de la vie. Tout ce qui peut être mécanisé est mécanisé. Résultat : la prise de conscience de ce qui n'est pas mécanisable.
Oskar Schlemmer, *L'homme et la figure d'art*, 1924

Initiée par le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France, la résidence effectuée par Jean-Julien Ney à l'École municipale d'arts de Boulogne sur Mer et à l'École d'art du Calais a constitué une étape décisive de ses recherches en cours. Ces recherches se sont poursuivies lors de temps de travail qui ont mené l'artiste à Amiens, Liège et Montrouge, où le 64^e salon dédié à la jeune création internationale a permis une première monstration après Calais. L'exposition au Frac clôtura ce cycle.

Elles se caractérisent par un vocabulaire sculptural puisant dans l'archéologie des médias, dans leurs modes de fonctionnement et dans les formes qui en résultent. Fragmentées selon une logique de modules auxquels s'intègrent des séries d'images, les structures en aluminium profilé transposent dans l'espace d'exposition la rectitude productive d'une industrie furtive. Variables, les topologies semblent prêtes à réassembler leurs corps pour

satisfaire aux besoins changeants et aux désirs de consommateurs volatiles.

La massification de la personnalisation à l'heure de l'économie mondialisée, hyperconnectée à des appétits inconstants, génère ses propres nécessités formelles : les chaînes de montage sont devenues des architectures métaboliques standardisées, préfabriquées et orthonormées, et les machines des organes employés à leur propre mutation et à leur propre clonage.

L'économiste John Maynard Keynes, lecteur attentif des théories de Sigmund Freud, l'avait déjà pressenti voici plus d'un siècle : l'économie se fonde sur la libido. Le désir de possession et de consommation est pour Keynes indexé sur des « esprits animaux » : les acteurs économiques n'agissent pas rationnellement mais selon leurs humeurs, leurs sentiments, et, plus largement, selon leurs croyances – dont découlent les fluctuations et les instabilités qui secouent l'appareil productif.

La complexification des instruments de l'économie, gérée par le big data et l'intelligence artificielle selon des algorithmes impénétrables, se double d'une complexification des appareils technologiques : si ces objets sont bien engendrés par l'entendement humain, la possibilité de comprendre et d'agir sur leur fonctionnement est capturée par des experts toujours plus spécialisés, selon des langages toujours plus cryptiques.

La postmodernité informatique a remis au centre du jeu social la figure du sorcier, seul interlocuteur du fantôme dans la machine, seul opérateur du rituel d'engendrement et de décryptage des influx électroniques. Une pulsion résiste à ce dessaisissement : le désir de mettre les mains dans les entrailles du ordinateur, d'en disséquer l'anatomie, de jouer au docteur.

Jean-Julien Ney endosse ce rôle en disloquant un corpus d'appareils glanés parmi les rebuts archaïques rejetés par le ressac technologique : les membres démantelés de magnétoscopes, de boîtiers de caméra, de laser discs, collectés dans les déchetteries ou au bord des trottoirs, sont regroupés en taxonomies spéculatives accouplant les formes et les fonctions. Accolé, ce qui s'emboîte, ce qui se ressemble, ce qui éjecte, ce qui embobine, ce qui lit – une libre association donne vie à des chimères.

En même temps que ces rapprochements par analogie accouchent de cyborgs dysfonctionnels, la dimension haptique se réinvite dans la reproduction : alors que la réplique de l'image décrite par Walter Benjamin entendait libérer la main pour n'impliquer que l'œil, le geste de désossement de Jean-Julien Ney, son bricolage, voire sa patouille, dénoncent la nécessité du toucher dans toute opération de l'homo faber.

La préhension, dont Leroi-Gourhan avançait qu'elle était à l'origine même du

développement encéphalique et par là cognitif de l'homme, prime sur l'appréhension – la capacité à anticiper ce qui va se passer. L'approche de la machine produit ainsi une image mentale. Mais, alors même qu'elle devance l'expérience qui sera faite de la machine, l'image n'a que peu à voir avec elle : l'anticipation suscite le fantasme et, par là, la déception.

C'est pour souligner ce mécanisme déceptif que Jean-Julien Ney fait intervenir des machines de vision : littéralement d'abord, en ne soumettant à l'autopsie que des appareils destinés à enregistrer ou visionner des images ; tautologiquement ensuite, puisqu'en exposant froidement leur physiologie interne il donne à voir cela même qui permet de voir.

Chaque face, chaque sous-face, est ainsi scannée en 3D puis isolée, découpée, et enfin réassemblée sur un même plan pour former des îles regroupées en archipels fictionnels. Complétant réciproquement leurs séquençages, l'artiste et sa machine travaillent ensemble à analyser, à tracer et à reproduire la surface des objets – puisqu'il faut bien qu'à ces machines écorchées il y ait une peau. Sans se soucier des antagonismes convenus, Jean-Julien Ney teste la capacité de ces formes dessinées à se réagencer entre elles, à adopter par mimétisme celles immédiatement à proximité – à se détacher des signifiants attachés à leur configuration habituelle.

Le laboratoire stérile dans lequel nous invite l'artiste est de ceux où naissent les Frankenstein technologiques et les Golem robotiques. Les modules industriels se doublent alors d'un autre sens, plus clinique : mettre à la vue les viscères d'une machinerie destinée elle-même à informer la vue, à l'administrer, à la déterminer.

La théorie quantique fournit du reste un autre domaine de réflexion, déjà abordé par

Chris Marker dans *Level Five* : l'observation modifie le phénomène observé – ainsi de cette femme d'Okinawa, fuyant les troupes américaines débarquées sur une île en proie à la déroute de l'armée impériale, et qui, voyant qu'elle est filmée, modifie sa course sur la falaise pour prendre la caméra à témoin du suicide qu'elle vient de décider sous l'influence de la lentille. Car il s'agit bien pour Jean-Julien Ney de clarifier le rôle de la caméra : la création par l'outil d'une réalité qui n'a aucune existence hors de l'appareil, aucune autonomie à l'égard du sujet perceptif. Toute perception est délimitée et définie par une écologie relationnelle, entre l'organe physique, son appareillage (ou son dispositif) et sa socialisation.

Pour le dire autrement : ce que je vois, au travers ou plutôt dans le cadre de l'écran, de la lunette, de la fenêtre du train ou dans la salle obscure, n'a qu'un rapport conventionnel au réel. Ce que je vois est un rapport, d'une part en ce sens qu'il est rapporté, d'autre part parce qu'il s'y établit un accord collectif qui nous autorise tou-te-s à nous définir comme appartenant à une même communauté, construite autour d'une combinaison précise entre des mots et des choses.

Mettant en crise les emboîtements convenus, l'artiste exploite dès lors l'arbitraire propre aux hallucinations : face à ce puzzle où les représentations sont dérangées, où les rails accueillent l'inertie de dispositifs disloqués, où les images s'accouplent aux volumes, un nouveau paysage mental s'élabore.

Percutées par leur obsolescence, les machines de vision manipulées par Jean-Julien Ney restituent l'ambiguïté de l'art à l'égard de la technologie. Entre ces deux royaumes perpétuellement alliés et perpétuellement en guerre se dessine l'indécidable frontière entre mensonge et vérité. Une zone démilitarisée pourrait tracer entre eux une frontière étanche. De part et d'autre, on s'observerait à la jumelle – c'est que le regard, trop furtif, trop fluide, trop fugace pour être intercepté, serait le seul phénomène, le seul projectile, à se ménager entre les deux contrées un visa permanent, à l'instar des choses molles décrites par Vilém Flusser. La vision est un agent double infiltré : elle sert au vrai et au faux.

Bien que reléguant au rang d'inutiles antiquités toute une histoire des théories de l'optique*, la pensée de la post- photographie ne peut faire l'impasse sur une dualité structurante : voir et faire (theorein et praxein) sont soumis à une division sociale, alors même qu'une longue percolation paraît coaguler voir et savoir. Du reste, il convient d'abord de poser le voir comme un acte en soi : qu'il ressorte du domaine du volontaire ou du non volontaire, pour reprendre les catégories tranchées par Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque*, il s'inscrit dans l'espace mental et social d'une reconnaissance qui se compose en identification et convention, comme nous l'avons évoqué plus haut. Mais si l'acte de voir situe le sujet dans un rapport à lui-même

* Histoire qu'on pourrait faire commencer avec Agatharcos, peintre grec du 5^e siècle avant notre ère, qui réalisa les décors des pièces d'Eschyle ; on le considère à ce titre comme l'inventeur de la perspective en peinture, et son premier théoricien, qui y consacra un traité important. Ses écrits furent repris et enrichis au 11^e siècle de notre ère par al-Haytham, qui y ajouta notamment des considérations sur l'anatomie de l'œil ainsi que la validation de la théorie de l'intromission formulée par Aristote,

qu'al-Haytham mit à l'épreuve scientifiquement ; traduits en latin par Vitellion à la fin du 13^e siècle, les traités d'Agatharcos et d'al-Haytham ouvrirent la voie au Quattrocento perspectiviste. Plus près de nous, Herbert Bayer, enseignant en typographie au Bauhaus, publicitaire et graphiste, propose que la vision est une interaction dynamique entre observant et observé, reposant sur des principes physiologiques que le scénographe doit utiliser pour établir un « contrôle continu » du

visiteur et le guider au mieux dans l'espace. Enfin, György Kepes, élève au Bauhaus, prend la chaire d'optique du New Bauhaus de Chicago avant de rejoindre le MIT et d'aider les forces militaires américaines à améliorer leur système de camouflage ; ses théories s'appuient sur la Gestalt-psychologie, les procédés scientifiques de vision de l'invisible (rayons X, radars, lunettes infrarouges...) et l'idée que la vision, bien conduite et éduquée, permet le développement d'un langage universel.

et à son monde, il le somme tout autant de prendre position à l'égard du réel – de savoir. Parfois la vision est insuffisante, alors on met les doigts – ainsi que l'aurait fait Thomas dans les plaies de Jésus pour vérifier qu'il avait bien survécu à sa propre mort, relatée par les autres disciples. D'une certaine façon, c'est ce même geste salutaire d'incrédulité face à la représentation qui se reconduit lorsque, sur l'écran d'un Smartphone, deux doigts agrandissent l'image vectorisée par l'écran.

L'écran, comme la parole des disciples, est certes un entremetteur du réel, mais, comme dans toute traduction, s'y niche la possibilité de l'erreur. Et, comme pour toute entremise, la possibilité de la tarifier : ces gestes digitaux sont captés et copyrightés par l'industrie. Ces *Patterns of Life* signalés par Julien Prévieux et éprouvés par Jean-Julien Ney soulignent que la main, dans son approche du réel, n'est pas entravée mais au contraire canalisée par l'économie cognitive, cet accompagnement l'atrophiant jusqu'au moignon. Le désir de toucher pour attester demeure, mais ne s'accomplit qu'à l'endroit où il se satisfait par la technologie.

Soulignant du même trait le réel et son ombre, ces machines de toucher s'articulent aux machines de vision, remises uniment en jeu par Jean-Julien Ney : filtrée par les colorations de plaques de plexiglas, la vision est acheminée selon un vecteur qui l'indexe au réel. La couleur trahit ici la présence de la représentation. Quand les Nabis entreprennent de peindre des vagues orange ou des arbres bleus, il est possible d'y voir une invitation, voire un entraînement (au sens quasi sportif du terme), à la critique : changer le regard, c'est changer le monde.

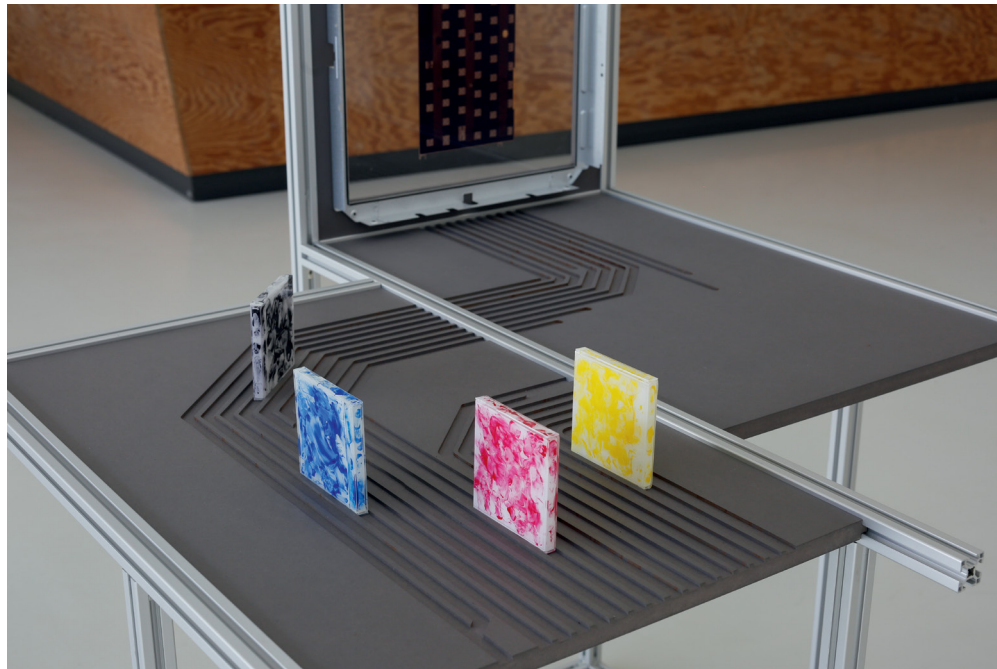
Le réel ne se donne pas, il se prend : tout groupe dominant, pour sa domination même, édicte et impose cela qu'il s'agit de considérer comme le réel – prendre ses distances avec ce

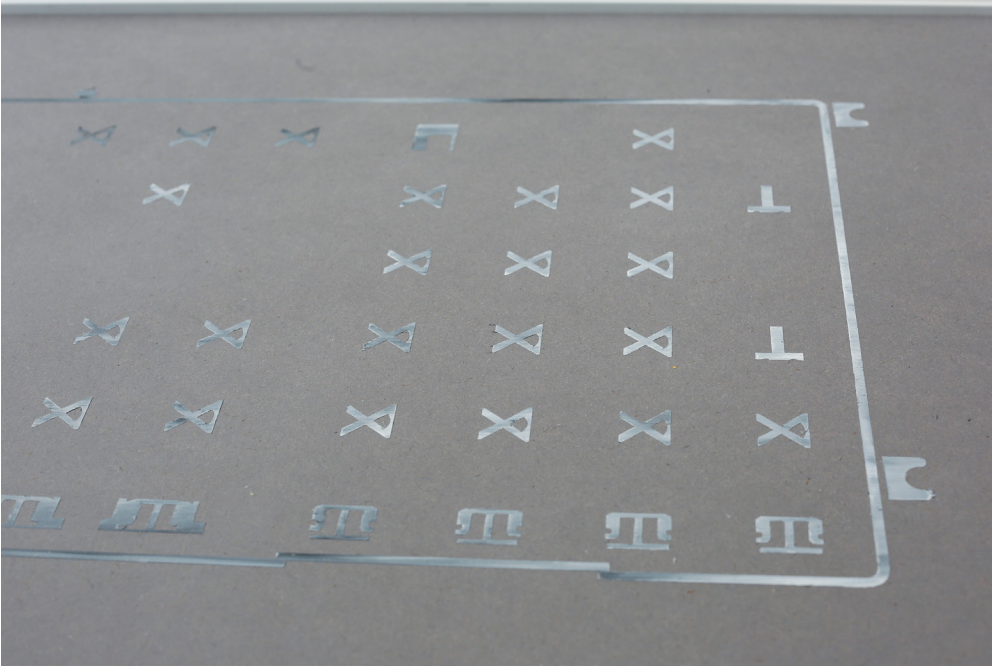
dispositif de conformation équivaut à une déclaration d'autonomie dont les artistes, sans doute, sont seuls capables.

Et pour ce faire, à l'image de Jean-Julien Ney qui développe dans cette même optique un vocabulaire implacablement contemporain, la mise en branle d'échafaudages complexes, la composition de rébus formels, la construction de systèmes, énonçant, bien mieux que des mots, que toujours le doigt est dans l'œil – et que le voir demande un effort de mise au point.















LÉGENDES

p.4

Dyslexies de surfaces, 2019

Détail, moulages de piles et encre d'imprimante absorbée par capillarité
Vue de l'exposition «Dyslexies de surfaces (II)», EMA-École Municipale d'Art de Boulogne-sur-Mer, 2019, photos © Jean-Julien Ney

p.9 à 15

Dyslexies de surfaces, 2019

Vues de l'exposition «Dyslexies de surfaces (I)», Le Concept - École d'Art du Calaisis, Calais, 2019, photos © Jean-Julien Ney

p.9

Détails, moulages de pellicules Kodak™, bande film 8 mm, impression sur plexiglas

p.10

Systèmes d'assemblages en aluminium, bois mdf gris clair, impressions photographiques sur plexiglas, bande film 8 mm, moulages en résine acrylique, poudre pigmentaire pour imprimante, peinture à l'huile, 160x198x176 cm

p.11

Systèmes d'assemblages en aluminium, bois mdf gris clair, impressions photographiques sur plexiglas, plexiglas teinté dans la masse, cadre acier d'écran LCD 196x210x55 cm

p.12, haut

Vue de l'exposition «Dyslexies de surfaces (I)», Le Concept - École d'Art du Calaisis, Calais, 2019

p.12, bas

Détail, peinture à base de poudre pigmentaire pour imprimante Cyan, Magenta, Jaune, Noir à l'intérieur de boîtiers Zip™

p.13

Systèmes d'assemblages en aluminium, bois mdf gris clair, impressions photographiques sur plexiglas, boîtiers de disquettes Zip™, liant et poudre pigmentaire pour imprimante (CMJN), peinture acrylique blanche, 130x198x110 cm

p.14

Systèmes d'assemblages en aluminium, moulages en résine acrylique d'éléments optiques, plexiglas imprimés dans des supports d'écrans LCD moulés, bois mdf gris clair

p.15

Détail, peinture à l'huile sur mdf

p.16 à 20

Dyslexies de surfaces, 2019

Vue de l'exposition «Dyslexies de surfaces (II)», EMA-École Municipale d'Art de Boulogne-sur-Mer, 2019, photos © Jean-Julien Ney

p.16

Systèmes d'assemblages en aluminium, bois mdf gris clair, impressions photographiques sur plexiglas, poudre pigmentaire d'imprimante, cadre acier d'écran LCD, moulages en plâtre, dimensions variables

p.17, haut

Systèmes d'assemblages en aluminium, plexiglas teinté dans la masse, moulage en résine acrylique de support CD, toners de copieurs recouverts avec leurs propre poudre pigmentaire

p.17, bas

Détail, peinture à base de poudre pigmentaire pour imprimante sur plexiglas

p.18 et p.19, bas

Détail, moulages de piles en plâtre, impression photographique sur plexiglas

p.19, haut

Systèmes d'assemblages en aluminium, bois mdf gris clair, impressions photographiques sur plexiglas, cadre acier d'écran LCD

p.20

Systèmes d'assemblages en aluminium, bois mdf gris clair, plexiglas teinté dans la masse, moulage en résine acrylique de support CD

couverture

Dyslexies de surfaces, 2019

Détail, moulages de pellicules Kodak™

Jean-Julien Ney

Né en 1989 en France. Vit et travaille à Lyon.

Le travail de Jean-Julien Ney résulte d'une quête d'analogies entre volume et image. Prenant la forme d'installations mêlant sculpture et photographie, cette recherche produit des systèmes autonomes véhiculant leurs propres codes et logiques. Diplômé de l'ENSBA de Lyon, Jean-Julien Ney a exposé à la galerie Thaddeus Ropac (Pantin) dans le cadre de 67^e édition de Jeune Création, au Frac-Artothèque Limousin (Limoges), à la ZOO Galerie (Nantes) ainsi qu'au CIRCA - Art actuel (Montréal).

www.jeanjulienney.com

Jean-Christophe Arcos

Né en 1977, diplômé de l'Institut d'Études Politiques, formé à l'École du Louvre, Jean-Christophe Arcos est critique d'art et commissaire d'exposition indépendant. Invité par le Palais de Tokyo, le FRAC Champagne Ardennes, la HGB Leipzig ou la KunstAkademie Karlsruhe, il a été nommé au prix AICA de la critique d'art et a contribué à des catalogues monographiques ou collectifs publiés en France et à l'étranger.

Il poursuit depuis 2019 un projet lié à la mémoire des pierres, pour lequel il est lauréat de la bourse de recherche curatoriale des Rencontres d'Arles, en parallèle de ses missions en tant que délégué général du réseau PAC/Provence Art Contemporain.

Cette édition accompagne l'exposition

ARCHIPEL

Du 10 avril 2021 au 2 janvier 2022

Frac Grand Large — Hauts-de-France

503, avenue des Bords de Flandres

59 140 Dunkerque

www.fracgrandlarge-hdf.fr

Et fait suite aux expositions

DYSLEXIES DE SURFACES [I]

Du 28 mars au 16 mai 2019

Le Concept - École d'art du Calais

15-21 Boulevard Jacquard,

62 100 Calais

DYSLEXIES DE SURFACES [II]

Du 03 mai au 25 mai 2019

EMA/École Municipale d'Art de Boulogne-sur-Mer

Place de Picardie,

62 200 Boulogne-sur-Mer

Frac Grand Large — Hauts-de-France

503, avenue des Bords de Flandres

59 140 Dunkerque

www.fracgrandlarge-hdf.fr

Le Frac Grand Large — Hauts-de-France bénéficie du soutien de l'État (Direction régionale des affaires culturelles des Hauts-de-France), de la Région Hauts-de-France, des Départements du Nord et du Pas-de-Calais et de Dunkerque Grand Littoral/Communauté urbaine.

Coédition : Frac Grand Large — Hauts-de-France, Le Concept - École d'art du Calais, EMA/École Municipale d'Art de Boulogne-sur-Mer, École d'arts plastiques municipale de Denain_Espace VillAr(t)s et Centre d'Arts Plastiques et Visuels de Lille

Coordination éditoriale : Keren Detton, Maria Rabbé, Laurent Moszkowicz

Conception graphique : Mélanie Berger

Texte : Jean-Christophe Arcos

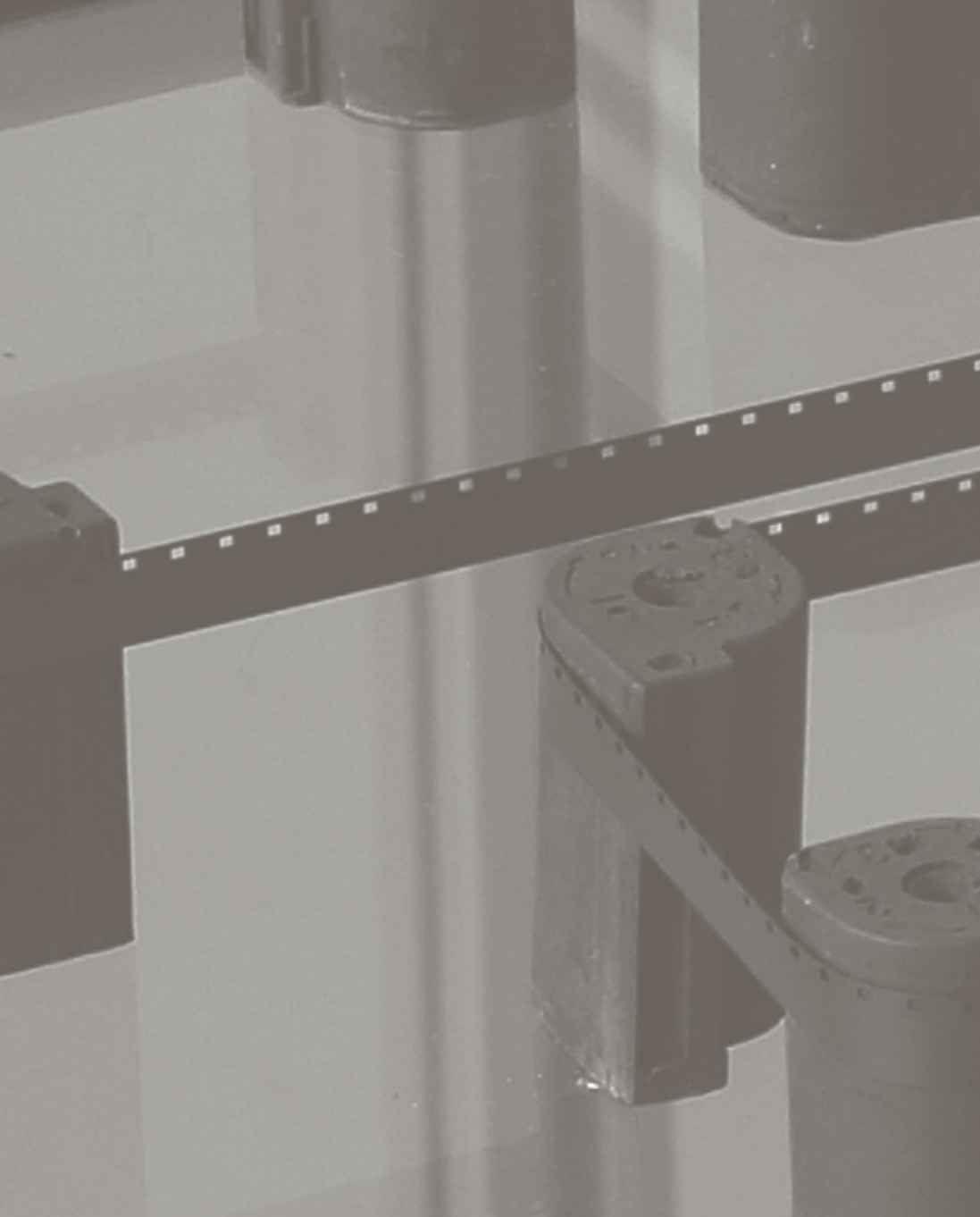
ISBN 978-2-912345-56-1

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en février 2021 sur les presses de Graphius, à Gand (Belgique)

Dépôt légal : février 2021

Premier tirage : 1 250 exemplaires

© Tous droits réservés.



 **Pas de Calais**
Le Département



CA PV
CENTRE D'ARTS
PLASTIQUES ET VISUELS

ESTABLISHED
FUND FOR VISUAL ARTS
elma
AN ART SPONSOR IN LILLE
FRANCE 2002



CONCEPT
ESPACE D'ART ET D'EXPOSITION

LE GÉANT
DES BEAUX-ARTS

FRAC
HAUTS-DE-FRANCE - PAS-DE-CALAIS