

**Exposition**

26 nov. 2021 - 12 fév. 2022

# Dyslexie de surfaces (III)

**JEAN-JULIEN NEY**



© Dyslexie de surface (I), 2019 - détail - Jean-Julien Ney

**PARC**  
**CENTRE D'ART CONTEMPORAIN**



**SAINT LÉGER**

Espace Claude Parent/Lycée Raoul Follereau de Nevers  
9 Bd Saint-Exupéry 58 000 Nevers

Du 26 novembre 2021 au 12 février 2022

Vernissage jeudi 25 novembre à 16h  
Visite sur rendez-vous

C'est un lieu commun : nous évoluons sans répit (ou presque) dans un monde d'images et de technologies dont les origines, les mécanismes nous échappent grandement - happés que nous sommes par leur efficacité fonctionnelle.  
À rebours de cet état de fait, là où l'on ne perçoit habituellement que boîtiers compacts et opaques, l'installation *Dyslexie de surfaces*, nous invite à pénétrer dans cet espace caché, à en éprouver l'esthétique.

Dans ce chantier au long cours qu'il développe depuis 2019, Jean-Julien Ney appréhende nos objets numériques dans leur physicalité irréductible. Il sépare les composants, distend les circuits, insère du vide, crée des volumes, travaille l'image et son altération telle un objet. Ses mains dissèquent, mais loin de se défaire de la logique machinique, elles nous la restituent comme agrandie, en quelques sortes à la fois ridiculisée et effrayante.  
Nous sommes en effet face à des paysages à l'élégance clinique, se présentant comme autant d'arrêts sur image pris dans le mouvement imperturbable d'une machinerie obsessionnelle. Régies selon l'angle droit du profilé d'aluminium, des surfaces se dupliquent, obéissent à un processus imparable, à même d'absorber, comme le suggère le titre, ses propres dysfonctionnements. Une fuite en avant absurde ?  
C'est en tous cas une forte mise à distance qui s'opère dans notre regard.

*Dyslexie de surfaces (III)*, est la troisième étape d'un projet initié lors d'une résidence au FRAC Grand Large - Hauts de France et aux Résidences-Ateliers Vivegnis International de la ville de Liège.

Jean-Julien Ney a bénéficié d'une aide à la création de la DRAC Provence Alpes Côte d'Azur.

Production : Parc Saint Léger et Lycée Raoul Follereau

Titulaire d'une DNSEP de l'ENSBA Lyon, 2014 et d'un post-diplôme Kaolin de l'ENSA Limoges 2015, construit sa démarche artistique dans l'exploration des objets fonctionnels et notamment l'ensemble des outils (re)producteurs d'images. Comme un acte de résistance à leur utilisation aveugle, et à l'immatérialité de l'image, il aime à en révéler le monde tangible, à déconstruire la séparation convenue entre image 2D et objet 3D mais aussi entre outils et produits, jouant de notre capacité à appréhender un volume alors que l'on ne peut jamais qu'en percevoir qu'une face. Aussi et comme en corollaire, sa démarche aboutit à la création d'espaces, où nos réalités techniques se trouvent dilatées, superposées selon les points de vue et où les fonctionnalités valent pour elles-mêmes ad libitum.

## Synthèse des images par Jean-Christophe Arcos

dans le cadre de la résidence de Jean-Julien Ney dans le cadre du programme Archipel initié par le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France

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 64e salon dédié à la jeune création internationale a permis une première monstration après Calais. L'exposition au FRAC clôture 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 tous 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<sup>1</sup>, 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 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.

---

1 Histoire qu'on pourrait faire commencer avec Agatharcos, peintre grec du 5<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 soit une interaction dynamique entre observant•e et observé•e, 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.

---

Contact presse :

Parc Saint Léger : Chantal Scotton, [chantal.scotton@parcsaintleger.fr](mailto:chantal.scotton@parcsaintleger.fr)

Lycée Raoul Follereau : Olivier Dumont, référent culture [olivier.dumont@ac-dijon.fr](mailto:olivier.dumont@ac-dijon.fr)

Exposition réalisée dans le cadre d'un partenariat de long terme avec le **Lycée Raoul Follereau**

Le Parc Saint Léger reçoit le soutien du Ministère de la Culture/DRAC Bourgogne Franche Comté et est membre du réseau D.C.A



D.C.A  
ASSOCIATION FRANÇAISE  
DE DÉVELOPPEMENT  
DES CENTRES D'ART  
CONTEMPORAIN