

Saison 2016–2017:

Tes mains dans mes chaussures 2/3

“Your Hands in My Shoes”
une exposition de Vanessa Desclaux et Émilie Renard
avec Béatrice Balcou, Black Garlic et Julie Fortier, Laëtitia Badaut Hausmann
Delphine Chapuis Schmitz, Hedwig Houben, Myriam Lefkowitz, Violaine Lochu
Jean-Charles de Quillacq, Sébastien Rémy, Liv Schulman, Alexander Wolff

Béatrice Balcou, *K. Miyamoto Box #02*,
vue d'atelier, juin 2016



24/09/16
— 15/07/17

Jean-Charles de Quillacq
*Thinking of her in-laws /
Making love with her husband*
Fabrication dans l'exposition
en novembre 2016

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

Si tes mains se glissent dans mes chaussures, notre marche deviendra vite bancal. Nous sommes ici à un tiers de l'exposition "Tes mains dans mes chaussures" et nous avons souvent utilisé ce titre comme une métaphore utile au projet: si l'on considère le centre d'art comme des chaussures, soit un objet fonctionnel qui "irait de l'avant", et que l'on associe les personnes qui le traversent — artistes, équipe, publics — à ces mains qui s'y introduisent, on remarque vite comme chacun·e dévie de sa course initiale. C'est sans doute cette image d'une démarche empêchée et comique qui nous a semblée la plus juste pour imaginer l'exposition comme une expérience d'instabilité, un jeu d'adaptations réciproques.

L'image de la marche décrit aussi une manière de chercher par tâtonnements. À cette étape, cette exposition nous a tous·tes déplacé·es dans nos rôles et nos habitudes. S'il est trop tôt pour en mesurer les effets, nous pouvons déjà revenir sur quelques règles de départ: les artistes sont invité·e·s pour une période indéterminée au sein du centre d'art, au-delà du terrain de l'exposition. C'est-à-dire que les conditions habituelles d'invitation aux artistes sont étendues à la maison et à ses habitants — l'équipe, les visiteurs — qui deviennent alors partie prenante de cette invitation et peuvent nouer entre eux des relations en marge, improvisées et inédites. Le projet tente de jouer avec les règles plus ou moins explicites qui lient le centre d'art aux artistes et au public et s'il s'agit d'un jeu, il est très concret, quotidien et à échelle 1. Du côté de l'équipe, une question importante se pose chaque jour: comment mêler une implication personnelle sur le terrain professionnel, dans le cadre du temps de travail? Comment entremêler ces relations complexes de l'intime et du public dans une dynamique expérimentale? Jusqu'où porter la dimension d'hospitalité propre à ce projet? Ce jeu a aussi pour principe le fait de fonctionner malgré tout et de ne pas forcer la relation.

Jusqu'ici, il s'est beaucoup agi de prendre soin, des œuvres, des autres et d'accompagner les visiteurs·euses dans des relations spécifiques au sein de l'exposition. Cette dimension du soin et de l'attention n'est jamais unilatérale et demande pour exister et se renouveler à être réciproque. Ainsi, le centre d'art s'adresse à des personnes disposé·e·s à entrer dans ce jeu ou au moins à en observer les effets. Parce que l'exposition est une série d'expériences éparses, ce journal rend compte de quelques-unes d'entre elles à travers trois conversations, des témoignages partiels que complète le cahier d'images. Reste maintenant à revenir, soyez les bienvenu·e·s dans nos vieilles chaussures.

Vanessa Desclaux et Émilie Renard

If your hands slip into my shoes our walk will quickly become unsteady. Here we are, one third into the exhibition "Your hands in my shoes" which lasts for almost a year. We've often used this title as a useful metaphor for the project: if we think of the art centre as a pair of shoes, as a functional object which "goes forward", and if we think of the people who pass through it—artists, the art centre team, the public—as hands that slip into these shoes, we soon notice that we are all deflected from our initial route. This image of a stumbling and comic walk seems to us to be the most appropriate in thinking of the exhibition as an experience of instability, a game of reciprocal adjustments.

The image of walking also describes a way of searching: by trial and error. At this stage, this exhibition has disrupted all our usual roles and habits. If it is too early to measure the effects, we can at least recap on several of the starting points: the artists are invited to the art centre for an indefinite period, and so they are not limited to the scope of the exhibition itself. That is to say that the usual conditions for artist invitations are opened up to include the whole house and its inhabitants—the team, the visitors—who thus become participants in the invitation, and who create improvised and surprising connections between themselves. The project attempts to play with the more or less explicit rules that link the art centre with artists and the public, and if it appears to be a game, it is concrete, daily and is life size. For the team an important question is asked of them every day: how to mix a diligent personal implication in a professional context during actual work time? How to react to these complex intimate public relationships and how to blend them into an experimental dynamic? How far should they take the aspect of hospitality, specific to this project? Here an ambiguous rule prevails: work normally in spite of everything and don't overplay the relationship.

Up until now this project has been a lot about looking after the artworks and guiding the visitors through the specific relationships at the heart of the exhibition. This aspect of care and attention is never unilateral and for it to exist and be renewed it needs to be reciprocal. In this way, the art centre is aimed at people who are willing to participate in the game or at least to observe its effects. Because the exhibition is a series of scattered experiences, this journal recounts a few of them through three conversations, fragmentary accounts which complete in part the pictures of the show. It only remains now for you to return; you are most welcome in our old shoes.

Vanessa Desclaux and Émilie Renard

Sébastien Rémy et Céline Poulin

La Galerie et le CAC Brétigny coproduisent une nouvelle pièce de Sébastien Rémy. Céline Poulin, directrice du CAC Brétigny, s'entretient avec l'artiste.

CÉLINE POULIN Pour commencer, je me demande s'il existe une conception de la conversation qui serait qu'elle soit ouverte, sans but défini, c'est-à-dire, pour reprendre les mots que tu empruntes à la philosophe Isabelle Alfandary au sujet de l'œuvre de David (inaudible) quelque chose dont "l'issue est indécidable". Je partage peut-être cette conception et je me dis, là, on a 20 minutes de conversation avec l'issue que ça devienne un texte... mais tu me disais que ce n'était pas forcément ça, une conversation.

SÉBASTIEN RÉMY Dans le travail du poète David Antin, il y a une volonté de laisser la parole avancer d'elle-même. C'est-à-dire, ne pas la programmer afin de laisser le contexte d'énonciation et son processus de pensée avoir une influence sur ce qu'on raconte: "l'idée qu'on va quelque part sans savoir où ni comment c'est". La page, cet espace sur lequel il consigne ensuite certains de ses poèmes parlés ne peut, selon lui, que déformer cette "parole qui se propage dans l'air".

CÉLINE POULIN Oui d'ailleurs oui. La question du souffle...

SÉBASTIEN RÉMY ...mais les conversations peuvent être ordonnées, "construites" [...] actuellement, dans mes prises de paroles comme dans mes textes, j'essaie de favoriser un certain rapport à l'improvisation. Les deux formats ne sont sans doute pas contradictoires. Antin nous en offre des exemples, ce n'est pas le seul. Et cette tension m'intéresse.

CÉLINE POULIN Dans ton travail de textes, de conférences qui ne sont pas forcément dites, il y a cette volonté de dialoguer à la fois avec la personne qui t'écoute ou te lit, mais aussi avec d'autres artistes, qui pour certains ne sont plus là. Et pour

rendre ce dialogue possible tu vas même transformer leurs propos. Il y a beaucoup de fausses citations dans ton travail, des citations détournées, qui finalement permettent que l'interlocuteur soit plus proche.

SÉBASTIEN RÉMY De qui ?

CÉLINE POULIN De toi.

SÉBASTIEN RÉMY Il y a en effet des "dialogues" avec des artistes et des auteur·e·s qui ne sont plus là, ou d'autres qui n'existent pas encore. Qu'est-ce que tu disais d'autre ?

CÉLINE POULIN Que tu allais influencer sur leurs paroles pour les rapprocher de toi, cette conversation est dirigée. L'émetteur et le récepteur peuvent avoir des rôles très différents suivant les modalités de la conversation qui n'est pas forcément un dispositif généreux d'écoute réciproque. Par exemple chez Lee Lozano ?

SÉBASTIEN RÉMY ...alors (inaudible) pour situer Lee Lozano: c'est une artiste américaine, figure de la scène conceptuelle new-yorkaise au tournant des années 1960-70, qui a également développé un important travail de peintures et de dessins. À partir d'avril 1969, elle commence son projet intitulé *Dialogue Piece* qui consiste à inviter des interlocuteur·trice·s dans son loft, sans autre but que de dialoguer. Elle rédige ensuite des rapports souvent laconiques de ces dialogues où elle ne transmet aucune information personnelle. Elle est surtout intéressée par l'échange d'informations, d'idées. En donner. Mais comme tu le disais également, en recevoir... La rédaction de *Dialogue Piece* s'interrompt en décembre 1969, mais ça n'implique pas que la pièce se soit arrêtée à ce moment-là.

CÉLINE POULIN Elle arrête de les retranscrire en tout cas.

SÉBASTIEN RÉMY Oui, mais Lozano précise elle-même à propos de *Dialogue Piece*: "IN PROCESS FOR THE REST OF 'LIFE' [en chantier à 'vie']". De telles mentions de durées, plus ou moins déterminées,

Sébastien Rémy and Céline Poulin

La Galerie and the CAC Brétigny are co-producing a new work by Sébastien Rémy. Céline Poulin, the director of CAC Brétigny, is in conversation with the artist.

CÉLINE POULIN First of all, I wonder if there isn't a conception of conversation which could be open, without a specific purpose, that's to say, to use the words that you've borrowed from the philosopher Isabelle Alfandary in connection with the work of David (inaudible), something in which "the outcome cannot be decided beforehand". I probably share this conception and I say myself, there, we have 20 minutes of conversation the outcome becomes a text...but you've said to me conversation was not necessarily that.

SÉBASTIEN RÉMY In the poet David Antin's work, there is effectively a desire to allow the words to develop by themselves. That is to say, to not pre-define them in order to allow the context of speech and "the act of thinking" to have an influence on what one says: "the idea that we go somewhere without knowing where or how it's going to be." The page, this space in which he then transcribes certain of his spoken poems, can only, according to him, distort this speech, he writes "what i want to do is bring an image of talking out of the air and onto the page".

CÉLINE POULIN Yes, indeed yes. The question of breathing...

SÉBASTIEN RÉMY ...but conversations can also be organised, "constructed" [...] at the moment, in my talks as in my texts, I try currently to encourage a certain degree of improvisation. Both formats, organised and improvised, are however maybe not contradictory. Antin give us examples, he's not the only one. And this tension interests me.

CÉLINE POULIN In your textual work, lectures which are not necessarily spoken, there is this desire for a simultaneous

dialogue between the person who listens or who reads you, and also with other artists, some of whom are no longer with us. And in order to make this dialogue possible you will even change the content. There are a lot of bogus quotations in your work, distorted quotations, which actually allow the listener or reader to get closer.

SÉBASTIEN RÉMY Closer to whom?

CÉLINE POULIN To you.

SÉBASTIEN RÉMY There are these "dialogues" with artists and authors who are no longer here, or others who don't yet exist. What was the other thing you said?

CÉLINE POULIN That you can influence their words to bring them closer to you, this conversation is guided. The transmitter and the receiver can have very different roles depending on the manner of the conversation, which is not necessarily an openhearted arrangement of reciprocal listening. In Lee Lozano's work for example?

SÉBASTIEN RÉMY ...in that case (inaudible) to put Lee Lozano in context: she's an American artist, a leading figure of the New York conceptual scene at the turn of the 1960s-1970s, but who had first put developed a significant œuvre of paintings and drawings. From April 1969, she began her project entitled *Dialogue Piece* which consisted of inviting people to her loft with the specific purpose of having a dialogue. She later transcribed reports, often laconic, of these conversations without passing on any personal information that was shared. She was above all interested in "passing information", exchanging ideas. By giving. But as you also say, by receiving...The transcription of *Dialogue Piece* was interrupted in December 1969 but it doesn't mean that the piece ended at that moment.

CÉLINE POULIN She stopped writing it down in any case.

apparaissent dans ses “write-ups”. Ceux-ci prennent généralement la forme d’instructions que Lozano se donne pour modifier sa vie et, implicitement, celles des autres. [...] Après son retrait du milieu de l’art au début des années 1970 (du moins de la scène qu’elle côtoyait), il est difficile de savoir si elle continue “d’acter” l’ensemble de ses pièces. Les témoignages de personnes qui l’ont fréquentée ensuite poussent à le penser. Encore faut-il les croire sur parole!

CÉLINE POULIN Elle choisissait la personne avec qui elle allait discuter?

SÉBASTIEN RÉMY Pas seulement, elle acceptait les visites impromptues. Ce qui importait, c’était la quantité “d’informations” produite ou transmise par ces rencontres. Les dialogues se faisaient à deux ou à plusieurs. Et puis l’“info” dont elle parlait n’était pas limitée à un savoir transmis par des mots. Elle était intéressée par la communication non verbale.

CÉLINE POULIN On avait dit qu’on lirait l’extrait...

SÉBASTIEN RÉMY ...il s’agit de l’extrait d’un auteur [Falk Richter] que je pensais intégrer à la prochaine sculpture-mobilier. Celle-ci réunira des extraits de textes, de films, d’œuvres... évoquant le dialogue. À quels moments les mots peuvent rapprocher des interlocuteur-trice-s, et dans quelle mesure ces mots pourtant éloignent:

“J’aimerais bien parler doucement, tout doucement, afin que tu sois obligé de venir tout près de moi, et je parlerais dans une langue qui te semblerait étrangère, ou peut-être uniquement sous forme d’images, et tu n’aurais rien à identifier, car je serais là et ça te suffirait”. [...]

CÉLINE POULIN On n’aura pas le temps de se demander si on se dissout dans la conversation.

SÉBASTIEN RÉMY Si on se dissout?

CÉLINE POULIN Oui. Lee Lozano est touchée par les situations qu’elle crée et elles remettent en cause son identité. Au final, elle changera de nom. Tu dis également qu’elle tente de s’effacer de l’histoire de l’art et je me demandais si au bout d’un moment... quand tu discutes, tu laisses aussi d’autres voix apparaître,

ta multitude d’intérieurs va s’exprimer aussi au fur et à mesure, c’est un peu le principe de la psychanalyse d’ailleurs, de laisser apparaître ces autres, que la langue laisse apparaître...

SÉBASTIEN RÉMY Je ne suis pas certain de pouvoir relier si nettement ses conversations à sa quête identitaire. En 1971, elle donne une conférence qui sera probablement l’un de mes points de départ pour le projet au CAC Brétigny et à La Galerie. Elle y développe une conception singulière de l’orthographe. Il faut savoir qu’elle a refusé de parler aux femmes pendant près de 28 ans. Les a “boycottées”. C’est le mot qu’elle utilise. La particule *boy* au début du mot est notable, elle qui est si attentive au langage. Une chose paradoxale, lorsqu’elle engage ce *boy-cott*; elle le fait dans l’espoir de rendre “la communication meilleure que jamais”. [...] À la fin de sa note au sujet de son refus de communiquer avec les femmes, elle précise: “THE MAGIC WORD TO CANCEL SPELLS, [...]”; YELL: ORTHOGRAPHY!, c’est-à-dire: “le mot magique pour annuler les sorts; [...] crie: orthographe!” “To spell”, c’est à la fois “orthographier”, “épeler”, mais c’est également le “sortilège”. C’est ce que Lozano semble suggérer: nommer un individu ou une chose reviendrait à le-la catégoriser, influencer sur son développement, à la manière d’un sortilège. Elle qui a changé plusieurs fois d’identités, jusqu’à rejeter toute appellation. Lozano décide en effet de se faire enterrer dans une tombe anonyme.

CÉLINE POULIN Il faut qu’on arrête, qu’on coupe. Ok?

SÉBASTIEN RÉMY ...il y avait peut-être une chose. [...]

CÉLINE POULIN Je vais aller écouter la semaine prochaine ta conférence.

SÉBASTIEN RÉMY *Tant que je vous parle ce n’est pas une frontière?*

CÉLINE POULIN C’est bien comme titre par rapport à ce que tu viens de dire, non?

SÉBASTIEN RÉMY Yes, but Lozano herself makes it clear in relation to *Dialogue Piece* that it is “IN PROCESS FOR THE REST OF ‘LIFE’”. Such references to time spans, more or less defined appear in her “write-ups”. They generally take the form of instructions, that Lozano gives herself in order to “transform her life, and, by implication, the lives of others”. [...] After her retirement from the art scene at the beginning of the 1970s (at least from the circles she was in contact with) it is difficult to know if she continued to “act out” her pieces. The accounts of people who were close to her after this period lead us to think so, but should we take their word for it!

CÉLINE POULIN She chose the person with whom she was going to talk?

SÉBASTIEN RÉMY Not always, she also accepted impromptu visits. What was important for her was the quantity “of information” produced or passed by these meetings—with just one or several people at once. Also, the information that she was talking about was not limited to the knowledge communicated by the words. She was interested in non-verbal communication. [...]

CÉLINE POULIN We said that we would read an extract...

SÉBASTIEN RÉMY ...it’s an extract from an author [Falk Richter] that I was thinking of including in the sculpture-furniture. This furniture piece brings together textual and film extracts, artworks... alluding to conversation. When could words bring people closer together and to what extent can these words separate them:

“i would speak very softly, really softly so that you had to come really close to me and i would speak in a language that would seem foreign to you or maybe just in pictures and you wouldn’t have to recognize anything because i would be there and that would be enough for you”. [...]

CÉLINE POULIN We probably won’t have time to ask if we dissolve ourselves in the conversation.

SÉBASTIEN RÉMY If we dissolve ourselves?

CÉLINE POULIN Yes. Lee Lozano is affected by the situations she creates and they

bring her identity into question. Eventually she would change her name. You also say that she tries to vanish from art history and I wonder if after a while... When you discuss things... you also allow other voices to appear, your inner multiplicity will express itself bit by bit, it’s quite similar to the principal of psychoanalysis incidentally, to allow these others to appear, which language allows to appear...

SÉBASTIEN RÉMY I’m not sure being able to connect so clearly her conversations to her “search for identity”. In 1971 she gave a talk that will probably be one of my starting points for the project at CAC Brétigny and at La Galerie. She outlined a particular conception of writing. We must remember that she refused to speak to women for almost 28 years. She “boycotted” them. It’s the word that she used. The particle *boy* at the beginning of the word is noteworthy for one who is so so attentive to language. One paradoxical point; when she started this *boy-cott* she did it in the hope that the “COMMUNICATION WILL BE BETTER THAN EVER”. At the end of her note on the subject of her refusal to communicate with women, she specifies: “THE MAGIC WORD TO CANCEL SPELLS, [...]”; YELL: ORTHOGRAPHY!. Because “to spell” has the simultaneous meaning of “spelling a word” and “magic spell”. It’s an interpretation but it’s what Lozano seems to suggest: naming an individual or a thing would be tantamount to categorising, influencing its development—in the manner of a magic spell. She changed identities several times up until the point of rejecting names. Actually, before she died Lozano decided to be buried in an anonymous grave.

CÉLINE POULIN We need to finish now. Cut. OK?

SÉBASTIEN RÉMY ...there is perhaps one other thing. [...]

CÉLINE POULIN Next week I will go and listen to your lecture.

SÉBASTIEN RÉMY *It is no demarcation line as long as i am speaking to you?*

CÉLINE POULIN It’s a good title considering what you’ve just been saying, isn’t it?



Laëtitia Badaut Hausmann
tesmainsdansmeschaussures_1_
silkposter, 2016

Impression sur soie. Courtesy de l'artiste et galerie Allen, Paris
 Production La Galerie, Noisy-le-Sec

**Which one would you choose,
 you choose, you choose, 2015**

Bois, peinture. Courtesy de l'artiste et galerie Allen, Paris
 Production Zoo Galerie, Nantes et La Galerie, Noisy-le-Sec
 Photo: Pierre Antoine



Senius, 2016

Lumière naturelle. Designer Barbieri & Marianelli, 1980
 Lampe de la collection de l'artiste
 Courtesy de l'artiste et galerie Allen, Paris



Sébastien Rémy
Les Espaces indéfinis, depuis 2016

Impression jet d'encre sur moquette. Courtesy de l'artiste
 Production La Galerie, Noisy-le-Sec. Vue de l'exposition 1/3
 Photo: Pierre Antoine

Béatrice Balcou
The K. Miyamoto Boxes, 2016

Activation par Nathanaëlle Puaud, coordinatrice des expositions et des résidences
 et ses invités: Anne-Lou Vicente et Raphaël Brunel, curateurs
 7 boîtes, 7 sculptures. Bois. Courtesy de l'artiste. Production ISELP, Bruxelles
 Vues de l'exposition 1/3. Photos: Clio Raterron



Jean-Charles de Quillacq Charles, Charles, 2016

3 éléments : époxy, polystyrène, onguent, cirage, crème Adidas
 Courtesy de l'artiste et galerie Marcelle Alix, Paris. Production La Galerie, Noisy-le-Sec
 Vue de l'exposition 1/3. Photo : Pierre Antoine



Vue de l'exposition 1/3

Photo: Pierre Antoine, 2016

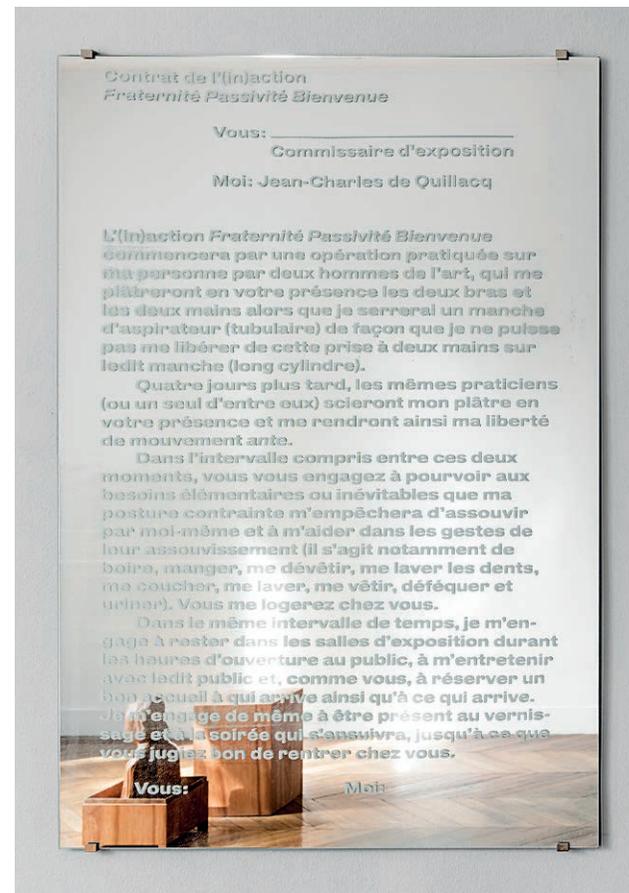
Myriam Lefkowitz Et sait-on jamais dans une obscurité pareille, 2016

Objets utilisés lors des séances d'expérience perceptive
 Photo: Émilie Renard



Jean-Charles de Quillacq Fraternité Passivité Bienvenue 2016

En collaboration avec Marie Proyart
 Sérigraphie sur miroir. Courtesy de l'artiste et galerie Marcelle Alix, Paris
 Vue de l'exposition 1/3. Photo : Pierre Antoine



a temp-
 an attempt
 in contempt
 an attempt
 une attente
 une a-
 tention
 une ten-
 tation
 tant attendue
 une'a tempting, tempting
 un temps
 a-tempt
 attends

Delphine Chapuis Schmitz, 2016

Texte extrait d'une correspondance
destinée à La Galerie



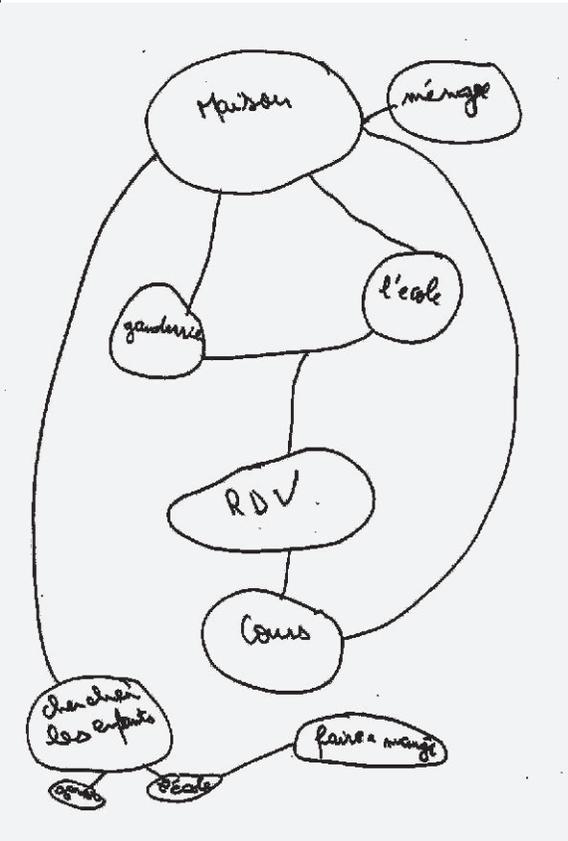
Black Garlic avec Béatrice Balcou

Effeuillez l'ail, savourez l'ouvrage, remballez le tout - reconsti-
 tion libre d'après le dîner éponyme du 18 novembre 2016
 Photographie réalisée dans l'atelier de Béatrice Balcou,
 le 30 novembre 2016. Courtesy des artistes

Black Garlic avec Béatrice Balcou Effeuillez l'ail, savourez l'ouvrage, remballez le tout, 18 novembre 2016

Dîner. Photos: Anders Sicre





Jean-Charles de Quillacq *La Corde*, 2016

Performance du 3 au 12 novembre 2016
 Courtesy de l'artiste et galerie Marcelle Alix, Paris
 Photos : Cléo Raterron



Hedwig Houben *Travail en cours*, 2017

Mousse, tube pvc
 Courtesy de l'artiste et galerie Fons Welters, Amsterdam
 Production La Galerie, Noisy-le-Sec

Liv Schulman, *Que faire?* 2016

Tournage de l'épisode 1 au Conservatoire de musique
 et de danse de Noisy-le-Sec, 6 et 7 décembre 2016. Photo : Nathanaëlle Puaud



Violaine Lochu *Superformer(s)*, 2016

Cartographier son quotidien
 Dessin d'une participante à l'atelier du 18 octobre 2016
 Dans le cadre de Figure libre, un projet du Département
 de la Seine-Saint-Denis

Jean-Charles de Quillacq et Myriam Lefkowitz

Cet entretien est extrait d'une conversation qui s'est tenue le 12 novembre 2016 avec les artistes Jean-Charles de Quillacq et Myriam Lefkowitz suite à leurs deux propositions: la performance *La Corde* de Jean-Charles de Quillacq lors de laquelle il a manipulé pendant deux semaines une énorme corde de navire et l'expérience perceptive encore en cours *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille* de Myriam Lefkowitz.

ÉMILIE RENARD Chez chacun de vous, je perçois une forme d'indifférenciation du rapport des corps entre eux et du corps à l'objet ou à l'espace autour, comme s'ils pouvaient être équivalents.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ Quand j'étais avec Myriam, beaucoup de choses se passaient de manière assez périphérique, au niveau des pieds ou des épaules, dans une mécanique assez indifférente à moi qui m'a beaucoup plu et que j'ai associée à la liberté que ma corde semblait prendre d'elle-même dans le centre d'art. Je travaille peut-être en ayant moins les visiteurs en tête que Myriam. J'ai l'impression de penser beaucoup plus aux autres personnes qui font aussi de l'art, à d'autres niveaux, en créant des expositions ou en étant en médiation par exemple, et avec lesquelles je cherche à me lier. On est tous des faiseurs, il y a une communauté de faiseurs et je voudrais qu'elle soit la plus horizontale possible. Je pense à ceux qui font de l'art, c'est par exemple Émilie qui m'a inspirée pour l'exposition. Il y a un truc presque consanguin.

MYRIAM LEFKOWITZ En tant que visiteur, on a un rapport très physique avec tes sculptures. Et il y a aussi leurs odeurs auxquelles personne ne peut résister et les corps qui interviennent sur elles...

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ C'est surtout ce contrat que j'ai passé avec l'équipe ici qui contraint véritablement leur corps: je leur demande de reproduire mes

propres gestes qui sont ceux de la production artistique, en cirant les 3 sculptures qui composent *Charles, Charles, Charles* une fois par jour. Et la corde a tendance à vous envahir et à traverser tous les orifices du centre d'art. Là aussi, il y a une tentative de nivellement et un lien très fort qui relie indifféremment l'ensemble des organes de l'institution: l'exposition, l'administration, la direction, là où chacune de vous travaille. J'ai quand même toujours cette tendance à aller vers vous spécifiquement, mais aussi bien sûr vers le public, c'est positif comme acte parce que j'essaie de montrer les choses, mais il y a quand même cet entêtement à tout relier.

MYRIAM LEFKOWITZ Ça reprend cette question de la transmission, à qui on s'adresse quand on s'adresse à vous. Je me suis aussi posée la question quand vous m'avez proposé de participer à l'exposition avec ces questions de distribution des tâches, de déplacement des fonctions mais aussi de temporalité.

Pour moi, en vous rendant dépositaire de ma pratique, ça consistait à essayer une autre temporalité à l'écologie du temps de travail de l'équipe. Et c'est encore une question, on ne l'a testée que 3 jours, mais est-ce que ce temps-là peut rentrer chez vous? Comme Jean-Charles fait rentrer la corde, je fais rentrer du temps que vous devez prendre pour aller dans la salle au sous-sol, trouver ou activer cet état. Ce qui m'intéresse, c'est comment ce temps va agir sur celui de l'institution, et est-ce que c'est possible? Ça demande que quelqu'un remplace la personne qui est descendue, ça demande de calculer le temps qu'on y consacre pour que ça ne prenne pas trop de temps. J'ai l'impression que beaucoup de ce que je fais a à voir avec ce temps qu'on prend. C'est une valeur d'échange. Si tu t'allonges, tu me donnes du temps, je te donne du temps. J'ai besoin du temps et du corps de

Jean-Charles de Quillacq and Myriam Lefkowitz

This interview is taken from a conversation which took place on the 12th of November 2016 with the artists Jean-Charles de Quillacq and Myriam Lefkowitz, following their two offerings: the performance piece *La Corde* by Jean-Charles de Quillacq in which, for two weeks, he manoeuvred a giant ships rope, and the perceptive experience *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille* by Myriam Lefkowitz, which is still running.

ÉMILIE RENARD With both of you I see a form of undifferentiation, the relationship of bodies between themselves and between bodies and the object, or the space surrounding them, as if they were very similar.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ When I was with Myriam lots of things happened in a rather peripheral manner around the feet or the shoulders, in a mechanism that was rather independent from me, and that pleased me a lot, and which I associated with the freedom that my rope seemed to take on for itself in the art centre. I maybe work having the visitors less in mind than Myriam. I have the impression that I think a lot more about other people who also make art, at other levels, as curators or as mediators, for example, and with whom I seek to link up with. We are all makers, there is a community of makers and I would like it to be as horizontal as possible. I think of those who make art, for example, it's Emily who inspired me for the exhibition. There is a feeling that we could almost be blood relatives.

MYRIAM LEFKOWITZ As a visitor, there is a very physical relationship with your sculptures. And there are also their smells which no one can resist and the bodies which interact with them...

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ It's above all this arrangement I agreed with the art centre team here, who really control their

bodies; I ask them to copy my own gestures, which are artistic, by polishing the three sculptures that make up *Charles, Charles, Charles* once a day. And the rope tends to invade and flow through all the orifices of the art centre. There as well, there is an attempt of levelling and a very strong link which indiscriminately ties together all the functions of the establishment, the exhibition, the administrative offices, the director's office, there where each of you work...I always have this tendency anyway to approach you specifically, but also to approach the public of course; it's a positive gesture because I try to show things, but there is all the same this determination to link everything together.

MYRIAM LEFKOWITZ This picks up on the question of transmission; to whom are we talking to when we talk to you? I also asked myself questions, when you invited me to take part in the exhibition, about the distribution of tasks, the changing of the functions, but also temporality. For me, in making you the custodian of my working method that means trying another temporality, the configuration of the team's work time. And it's still a question, we only tried it for three days, but can that time be reclaimed? As Jean-Charles inserts the rope, I insert the time that you would take to go from the room to the basement, to find or activate this state. What interests me is how this time reacts with that of the institution, and is it possible? It requires that someone takes over from the person who has gone downstairs, and that requires a calculation of the time that one takes, so that it doesn't take *too much time*. I have the impression that a lot of what I do is concerned with this 'time that we take'. It's an exchange rate. If you lie down, you give me time, I give you time. I need time and the body of the person

la personne pour qu'il y ait du travail. Et cela pose aussi la question des outils qui doivent être transmis pour que cette pratique puisse circuler vers vous. Qu'est-ce que ce savoir perceptif? Comment est-il activé? Est-ce quelque chose qui peut se disséminer ou est-ce la propriété du corps de l'artiste ou du danseur? Sentir, c'est un savoir. Je pense que beaucoup de ces pratiques ont à voir avec la transmission de ce savoir. Pour moi, si vous en êtes dépositaires, ce n'est pas tant déléguer mon geste parce que mon geste serait le modèle, mais c'est mettre ce savoir à l'épreuve.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ Il y avait aussi la question de l'engendrement qui peut se faire par des chemins de traverse. C'est un peu fort quand je dis "consanguin", mais c'est aussi de la famille qu'il s'agit. Il y a cette histoire d'engendrement avec la corde. J'en ai coupé un bout pour que ça ressemble un peu plus aux tubes de ma sculpture que vous étiez en train de cirer et je me suis mis à vous imiter à mon tour en enrobant ma corde de pâte à modeler à peu près comme vous enduisiez mes tubes. L'espace d'exposition devenait une "bébéterie". Je me souviens d'une petite fille, elle avait moins d'un an, elle empilait des boîtes de conserve et avec son corps, elle essayait de mimer l'équilibre qu'elle était en train de produire devant elle, pour se tenir elle-même debout. Il y a une espèce d'écho comme ça, ce désir continu de trouver sa place et de la trouver à travers les autres. C'est peut-être pour ça, sans trop savoir pourquoi, que ça me fait plaisir de vous voir vous affairer autour de ce que je fais et de grossir nos ressemblances, on pourrait être les mêmes!

ÉMILIE RENARD Ici, on est assez partantes pour intégrer cette "communauté des faiseurs" dont tu parles car ce sont aussi les conditions de l'invitation: on est disponibles pour jouer avec vous. On vous représente, toi comme Myriam, à certains moments. Ça rejoint chacune de vos réflexions sur la question de l'imitation et de la transmission: comment peut-on mettre nos mains dans les chaussures des artistes et aller là

où on ne devrait pas aller? Finalement, chacun de vos gestes deviennent aussi les nôtres et finissent par nous déplacer.

VANESSA DESCLAUX Quand j'ai fait mes recherches de thèse sur la pratique de commissaire d'exposition, il y a eu un déblocage au moment où j'ai arrêté de vouloir définir le commissaire d'exposition en termes d'essence, mais de le penser plutôt en termes de processus et de rapport au faire. On avait voulu complètement déconstruire la position de spectateur, nous faire devenir participants, on a critiqué le rapport très vertical du spectateur à l'œuvre d'art. Ça s'est fait tant bien que mal avec des résultats parfois décevants. En même temps, les faiseurs du milieu de l'art ont été complètement réduits à des fonctions professionnelles précises et rangés dans des cases. Ce qui est jouissif dans ce qu'on fait avec Émilie, c'est qu'on essaie assez égoïstement de se donner un espace très large d'actions où on peut se déplacer à différents endroits sans être cantonnées. Même si curateur semble être la fonction "reine" dans le milieu de l'art, on s'est autorisées la possibilité de réexplorer des modes d'actions très hétérogènes dans le présent de l'exposition. On a essayé dans le même temps que cette hétérogénéité soit la règle pour tous les gens et tout notre travail. C'est vraiment intéressant de retrouver quelque chose qui serait propre au spectateur, de reconnaître à nouveau que notre première relation à l'œuvre, c'est d'abord notre expérience de spectateur. L'impression de passivité commence à l'endroit où on peut être d'abord un sujet d'expérience. Avec le travail de Myriam, ça se fait d'une manière très littérale. On est vraiment sujet d'une expérience et en même temps, on passe sans arrêt d'un côté et de l'autre du rapport aux objets. Avec Jean-Charles, la question de la façon dont l'œuvre nous adresse est assez surprenante puisque l'œuvre s'adresse à nous, et à nous en particulier.

in order to produce a work. And that also poses the question about the tools that must be transmitted so that this action can approach you. What is this perceptive knowledge? How is it activated? Is it something that can be disseminated or is it owned by the body of the artist, or the dancer? To feel is knowledge. I think that a lot of these actions are linked to the transmission of this knowledge. For me, if you are a custodian, it's not so much to delegate my gesture, because my gesture will be the model, but it's to test this knowledge.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ There was also the question of the breeding, which could be created by cross currents. It's a bit too strong when I say "blood relatives", but there is also a sense of family. There is this story of creation with the rope. I cut off a piece so that it looked a bit more like the tubes of my sculpture that you were in the process of polishing and I began to imitate you in turn. I covered my piece of rope with modelling clay a bit like you were coating my tubes. The exhibition space became "infantile". I remember a little girl. She was less than one year old. She was stacking tin cans and with her body she tried to mimic the balance that she was creating in front of her, so that she herself could stay upright. There is a sort of echo of that, this continuous need to find your place and to find it through others... It's maybe because of that, without really knowing why, that it pleases me to see you implicate yourself with what I do and to magnify our similarities; we could be the same person!

ÉMILIE RENARD Here, we are rather keen to be part of this "community of makers" that you talk about because these are the preconditions of the invitation: we are available to playfully interact with you. We represent you, you as well as Myriam, at certain moments. This chimes with your thoughts on the question of imitation and transmission; how we can put our hands in the shoes of artists and go where we shouldn't go? Finally, each of your gestures also become ours and finishes by displacing us.

VANESSA DESCLAUX When I was researching for my thesis on curating exhibitions, I had a breakthrough when I stopped wanting to define the terms exhibition and curator, and decided to think of the role more in terms of the process and the relationship to making. We wanted to completely deconstruct the role of the spectator, to make them become participants; we were critical of the extremely vertical relationship between spectator and artwork. That happened after a fashion and sometimes with disappointing results. At the same time the art world operatives were completely pigeon-holed and confined to precise professional functions. What is exciting in what we created with Émilie is that we tried, rather egotistically, to create a large working space within which we could move around without being boxed in. Even if the curator seems to assume the role of a "queen" in the art world, we allowed ourselves the possibility to re-explore heterogenous ways of action in the context of the exhibition. At the same time, we tried to make this heterogeneity the standard for everyone and throughout our work. It's really interesting to find something that will be unique for the spectators, to again recognise that our first encounter with an artwork is above all our experience as a spectator. The impression of passivity begins at the point where we are maybe above all a subject of the experience. With Myriam's work, that's done in a very literal manner. We are really subjected to an experience and at the same time, we ceaselessly move from one side to the other in relation to objects. With Jean-Charles the question of the way in which the artwork speaks to us is rather surprising because it is speaking to us, and to us specifically.

Black Garlic et Béatrice Balcou

Vanessa Desclaux et Émilie Renard se souviennent d'*Effeuillez l'ail, savourez l'ouvrage, remballiez le tout*, une œuvre de Black Garlic et Béatrice Balcou sous la forme d'un dîner, le 18 novembre 2016 de 20h à minuit.

Pour commencer, j'aimerais évoquer ce dîner sur le mode du souvenir puisqu'il s'est agi d'une expérience sensible, lente et largement silencieuse qui touchait aux sens avant tout. Je me souviens du tout début, lorsque la cheffe Virginie Galan a ouvert une grosse boule de papier cristal, qui enfermait une autre boule de papier de soie, ces matériaux qui servent à emballer des œuvres, au cœur de ces papiers se trouvaient deux têtes d'ail noir qu'elle a effeuillées lentement. Cet effeuillage de l'ail noir (*Effeuilage*, 2016) était une façon de nous mettre en éveil et en attente, de nous placer dans une certaine présence, dans une forme d'attention aux sens, aux sons cristallins du papier et au goût très long, très fondant de l'ail dans la bouche. Je me souviens de ce dîner comme d'un moment extrêmement ralenti, avec des pics d'intensité et des moments de flottement, une situation qui suscitait une attention particulière aux goûts mais aussi aux gestes, aux sons, aux couleurs...

Je pense aussi à ce dîner qui se déplace dans toute l'exposition, avec sa cuisine mobile, comme à une sorte de visite de l'exposition, une visite sans paroles qui ferait écho aux œuvres. Avant tout, il est à l'image du travail de Béatrice Balcou qui a conçu ce dîner avec Black Garlic: il en adopte un certain rythme, des éléments liés à l'attente, une attention portée sur les gestes habituellement invisibles du public ou des convives — ceux du montage, ou bien de la cuisine ou encore du service... —, ici, leur gestuelle n'est justement pas si discrète, elle occupe l'espace et prend un aspect

presque chorégraphique qu'on retrouve dans les "cérémonies" de Béatrice Balcou. Cette gestuelle prend une intensité particulière lorsqu'elle déballe ce qui était caché ou emballé, ce qui était resté au repos, en attente, en remise: ces états communs à un met et une œuvre.

Je pense à un autre moment de déballage: dans la salle sombre du sous-sol de la pièce de Myriam Lefkowitz "Et sait-on jamais dans une obscurité pareille" lorsque la couverture de survie en aluminium qu'elle utilise dans ses séances enfermait une très longue barre de chocolat, équivalente en taille à l'un des 3 tubes de la sculpture de Jean-Charles de Quillacq. Le son de l'ouverture de cette très grande feuille d'aluminium prenait beaucoup d'ampleur dans cette salle sombre et tout à coup, faisait un raccourci assez drôle entre le déballage d'une tablette de chocolat et celui d'une œuvre (*Sans titre*, 2016, chocolat, pâte d'amande).

C'est étrange car mes souvenirs du dîner sont un peu mêlés à mes souvenirs de la préparation à laquelle j'ai eu la chance de participer: les découpes du tofu, des légumes; l'odeur du chocolat fondant dans la casserole; le mixage des herbes pour les marinades. Alors que je me concentrais sur les tâches que Virginie Galan m'avait données, j'observais aussi ce à quoi elle travaillait, sans pour autant jamais avoir une vision précise ou globale du menu. Mais je comprenais petit à petit qu'il y avait des enjeux non seulement de contenu mais aussi de contenant; tout allait se transformer, en essayant d'en perdre le moins possible: faire feu de tout bois. Et plus tard j'ai découvert les raviolis servis dans des coquillages sur lit de corail d'oursins (*La naissance de Vénus*, 2016, farine de riz, légumes, corail d'oursins) dont les coques ont été nettoyées pour devenir les ramequins pour servir

Black Garlic and Béatrice Balcou

Vanessa Desclaux and Émilie Renard look back to *Effeuillez l'ail, savourez l'ouvrage, remballiez le tout* [Strip the Garlic, Savour the Work, Repack the all thing], a work in the form of a dinner given by the Black Garlic art collective and artist Béatrice Balcou on 18 November 2016 from 8pm to midnight.

I'd like to start by recalling this dinner in memory-lane mode, since it was a leisurely and largely silent experience that above all addressed the senses. I remember the very beginning, when the chef, Virginie Galan, opened up a big ball of crystal paper, with another ball of tissue paper inside it—stuff you use for wrapping artworks. And right in the centre were two heads of black garlic, which she peeled slowly. This peeling (*Effeuilage* [Peeling], 2016) was a way of putting us on the qui vive, of triggering in us a certain presence and a kind of attentiveness to our senses, to the crystalline sounds of the paper and the long-drawn-out taste of garlic melting in the mouth. I remember the dinner as taking place in extreme slow motion, with intense high points and moments of vacillation—a situation that generated special attention to tastes, but to gestures as well, and sounds, and colours, and more.

The dinner moved all the way through the exhibition, accompanied by its mobile kitchen, and I think of it as a kind of wordless guided tour, an echoing of the works on show. Above all, though, it was a direct reflection of the work of Béatrice Balcou, who designed the dinner with Black Garlic: from her work it borrowed a certain rhythm, factors relating to expectancy, and attentiveness to actions usually invisible to gallery viewers or dinner guests: montage, the cooking, the serving, and so on. In the case of the dinner the gestural

aspect was not all that discreet: it occupied space and took on an almost choreographic feel of the kind we find in Béatrice Balcou's "ceremonies". This gestuality becomes especially intense when she unwraps what's hidden or packaged, what's been left at rest, or waiting, or put aside—states common to dishes and artworks.

I recall another unwrapping: of Myriam Lefkowitz's *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille* [Can you really be sure when it's this dark]? in the dimness of the basement room, when the aluminium survival blanket she uses in her sessions was wrapped around a very long bar of chocolate the size of one of the three tubes making up Jean-Charles de Quillacq's sculpture. The sound of this enormous sheet of aluminium unfolding spread through the dark room and all of a sudden set up quite a witty interconnection between unwrapping a chocolate bar and unwrapping an artwork (*Untitled*, 2016, chocolate, marzipan).

It's odd the way my memories of the dinner have got slightly mixed in with my memories of the preparation process I was lucky enough to help with: cutting up tofu and vegetables, the redolence of chocolate melting in a saucepan, mixing herbs for the marinades. While I was concentrating on the jobs Virginie Galan had given me, I was also watching what she was working at, without ever having any specific or overall idea of the menu. But gradually I realised that there were questions not only of content, but also of containers; that everything would be metamorphosed, with an emphasis on losing as little as possible; that all stops were being pulled out. Later I discovered the ravioli served in sea shells on a bed of sea urchin coral (*La naissance de Vénus* [The Birth of Venus], 2016, rice flour,

le dessert à la fin du repas (*Ours, chien, renard*, 2016, mangue, perles du Japon)... Cette circulation des éléments, ces glissements successifs, ces transformations, caractérisent pour moi l'économie de l'œuvre de Béatrice Balcou, et aussi notre projet de cette saison.

Je me souviens très précisément de fulgurances dans les goûts en résonance avec les textures des choses que j'ai mangées, à commencer par l'ail noir, puis ces micro-pousses croquantes servies avec les eaux minéralisées dans la pièce *Les Espaces indéfinis* de Sébastien Rémy; et surtout l'odeur dégagée par les morceaux de lotte fumée, placés sous des cloches en verre, posées sur les bancs conçus par Laëtitia Badaut Haussmann, réunis en large table basse ou socle (*Le médaillon de Quillacq*, 2016, lotte, thé noir).

J'ai beaucoup aimé l'atmosphère lumineuse de cette soirée avec l'exposition éclairée par les lampes juste débarquées des collections du Cnap (Centre national des arts plastiques)! Le dîner de Black Garlic a permis de faire à nouveau l'expérience de l'exposition de nuit, ce qui arrive peu en dehors des moments de vernissage. Les lampes choisies par Laëtitia Badaut Haussmann ont pu véritablement révéler leur présence, et je trouve qu'elles donnent aux espaces d'exposition une élégance incroyable.

Avec ce dîner, Black Garlic et Béatrice Balcou ont à la fois utilisé beaucoup d'œuvres de l'exposition comme support au sens propre du terme: les œuvres de Laëtitia Badaut Haussmann ont permis de servir la lotte, et de manger le plat principal; l'œuvre de Sébastien Rémy a été mise à contribution pour cette cérémonie des eaux en guise d'apéritif; une des œuvres placebo de Béatrice a elle-même servi de support à l'effeuillage de l'ail; et les œuvres de Jean-Charles de Quillacq ont été des sources déterminantes d'inspiration, un peu à la manière de muses!

Je garde un souvenir très joyeux du moment de "passer à table", lorsque

Béatrice Balcou et l'équipe de Black Garlic ont mis les couverts et que les différents convives se sont assis autour des tables (celles de Laëtitia Badaut Haussmann, *Which one would you choose, you choose, you choose*, 2015, bois, peinture). Des bouteilles de vin ont été ouvertes et les paroles se sont libérées, les langues déliées, au fur et à mesure que les trois hôtes (Virginie, Géraldine et Béatrice) disposaient délicatement les éléments de *Balade d'automne, composition libre*, 2016 (tofu, légumes racines, shiitakes, jus) sur un grand plateau pour être mangés.

La forme que prend cette œuvre autour d'une expérience collective, ce moment de convivialité nous a permis de renouer avec les origines du bâtiment qui abrite le centre d'art. Ce dîner a redonné à cette maison bourgeoise un peu de son faste, comme un écho aux réceptions que donnait sans doute son propriétaire, Monsieur Potier.

vegetables, sea urchin coral); after that the shells were cleaned and used as ramekins for the dessert that rounded off the meal (*Ours, chien, renard* [Bear, Dog, Fox], 2016, mango, Japanese tapioca pearls). For me this reuse of components, these successive shifts and these metamorphoses characterise both the work of Béatrice Balcou and our project for this season.

I remember very clearly sudden taste tangs that chimed with the texture of the things I ate, starting with the black garlic, then the crunchy micro-shoots served with mineralised water amid Sébastien Rémy's *Les Espaces indéfinis* [Indefinite Spaces]; and most of all the aroma of the pieces of smoked monkfish set under glass bells and laid out on benches designed by Laëtitia Badaut Haussmann before being served on a big low table (*Le médaillon de Quillacq* [Quillacq's Medallion], 2016, monkfish, black tea).

I just loved the evening's luminous ambience, with the exhibition lit by lamps fresh from the CNAP, the National Centre for the Visual Arts. The Black Garlic dinner was another opportunity to experience the exhibition at night, which is something rare except at openings. The lamps chosen by Laëtitia Badaut Haussmann were powerful presences, and for me they bring incredible elegance to the exhibition spaces.

For the dinner Black Garlic and Béatrice Balcou employed a lot of the exhibits as a medium in the literal sense: Laëtitia Badaut Haussmann's furnishings were used for serving the monkfish and eating the main course; Sébastien Rémy's piece was called on for the water ceremony "aperitif"; one of Béatrice's placebo pieces became a surface for peeling the garlic; and Jean-Charles de Quillacq's works proved to be crucial sources of inspiration—like muses, you might say.

I have a great memory of sitting down to eat, when Béatrice Balcou and the Black Garlic team laid the places and

the various guests sat down at Laëtitia Badaut Haussmann's tables (*Which one would you choose, you choose, you choose*, 2015, wood, paint). Bottles of wine were uncorked and people began to relax and chat while the three hostesses, Virginie, Géraldine and Béatrice, delicately arranged the tofu, root vegetables, shiitake mushrooms and fruit juice of *Balade d'automne, composition libre* [Autumn Stroll, Free Composition, 2016] on a big tray, ready to be eaten.

The form this work took—a convivial group experience—led us back to the art centre building's origins. The dinner restored something of its former splendour to this *maison bourgeoise*, in a harking back to the receptions doubtless given by Monsieur Potier, its owner.

Agenda

Samedi 25 février de 16h à 18h
Visite à plusieurs voix
Lecture de Delphine Chapuis Schmitz, *Oisny*

Samedi 8 avril de 17h à 18h30
Visite par Clio Raterron, médiatrice
Dans le cadre du "Slow Art Day",
performance *Superformer(s)*
de Violaine Lochu

Du 25 au 28 janvier, du 1^{er} au 4 mars,
du 5 au 8 avril de 14h à 18h
Myriam Lefkowitz, *Et sait-on jamais
dans une obscurité pareille*
Expérience sensible, 30 min par session
Inscription: clio.raterron@noisysesec.fr

Vendredi 31 mars à 20h
Dîner conçu par Black Garlic
avec Julie Fortier
Inscription du 6 au 26 mars:
florence.marqueyrol@noisysesec.fr

Samedi 1^{er} avril de 16h à 18h
Salle Joséphine Baker
Performances *Superformer(s)* de Violaine
Lochu avec des habitants, les professionnels
de la Maison des Solidarités, les Restos
du Cœur, le Secours Populaire et le CCAS
Dans le cadre de Figure libre, un projet
du Département de la Seine-Saint-Denis

Colophon

Textes : V. Desclaux, M. Lefkowitz, C. Poulin,
J.-C. de Quillacq, S. Rémy, É. Renard
Traductions : M. Abbott et J. Tittensor
Coordination éditoriale : M. Calipel
Design graphique : M. Proyart
Imprimé (PEFC) en 2000 exemplaires
chez RAS, Villiers-le-Bel

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



Avec le soutien de l'ADAG et de la Copie Privée, du British Council
et Wallonie-Bruxelles International



Events

Saturday 25 February, 4–6pm
Tour of the exhibition with several voices
Reading by Delphine Chapuis Schmitz

Saturday 8 April, 5–6.30pm
Guided tour with Clio Raterron,
cultural liaison officer
Part of "Slow Art Day", performance
Superformer(s) by Violaine Lochu

25–28 January, 1–4 March,
5–8 April, 2–6pm
Myriam Lefkowitz, *Can you really be sure
when it's this dark*
Sensory experience, sessions lasting 30 min.
Booking: clio.raterron@noisysesec.fr

Friday 31 March at 8pm
Dinner by Black Garlic and Julie Fortier
Booking 6–26 March:
florence.marqueyrol@noisysesec.fr

Saturday 1 April, 4–6pm
Salle Joséphine Baker, Noisy-le-Sec
Performances *Superformer(s)*
by Violaine Lochu with inhabitants
and professionals from the Maison
des Solidarités, the Restos du Cœur,
Secours Populaire and the CCAS
Part of the Seine-Saint-Denis Département's
Figure Libre project

Nous remercions chaleureusement:
Les prêteurs:
les galeries Marcelle Alix, Paris;
Joseph Allen, Paris;
Fons Welter, Amsterdam;
Cnap

Le Théâtre des Bergeries,
le Conservatoire de Noisy-le-Sec,
la Fabrique Phantom et les comé-
diens.iennes pour leur collaboration
au projet de Liv Schulman

Productions:
Les œuvres de Laëtitia Badaut,
Hausmann, Sébastien Rémy,
Liv Schulman, Alexander Wolff,
Jean-Charles de Quillacq
et de Hedwig Houben

Les événements
de Delphine Chapuis Schmitz,
Myriam Lefkowitz, Violaine Lochu
et de Black Garlic avec Julie Fortier

Le projet de Violaine Lochu et la résidence de Liv Schulman reçoivent
le soutien du Département de la Seine-Saint-Denis.

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-noisysesec.fr

Entrée libre du mercredi au vendredi de 14h à 18h
et samedi de 14h à 19h
Facebook: J'aime "La Galerie Centre d'art contemporain"
Youtube: La Galerie – Cac, Noisy-le-Sec