LA GALERIE,
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
DE NOISY-LE-SEC

DAUPHINS, DAUPHINES

Charlotte Khouri

Exposition

25 janvier – 21 mars 2020

DAUPHINS, DAUPHINES

Charlotte Khouri

Jeux de langage, détails architecturaux, gestes du quotidien, postiches et autres accessoires s'entremêlent habilement dans la pratique performative, filmique et sculpturale développée par Charlotte Khouri (née en 1985, vit et travaille à Paris). Tour à tour *speakerine*, thérapeute pour œuvre d'art ou imitatrice hors-pair, Charlotte Khouri aime à déjouer nos présupposés en vrillant les sens et en débusquant des perceptions inattendues, pour produire un subtil jeu d'équilibre où les champs sémantique et visuel se complètent et se contredisent à la fois.

Pour sa première exposition personnelle, Charlotte Khouri propose une installation immersive à partir d'un film inédit qui prend corps avec l'espace du centre d'art contemporain. « Dauphins, Dauphines » s'inspire du nom d'un jeu d'enfant pour lequel un objet est lancé en l'air par un·e joueur·se qui nomme un·e autre joueur·se pour qu'il·elle le rattrape. Ce type de géométrie verticale (ascendante et descendante) dessine le rapport de l'artiste à l'héritage historique et à l'Histoire.

Pivot central de l'exposition et réalisé dans le cadre de sa résidence à Noisy-le-Sec, le film *Nuit majeure* met tout autant en perspective l'univers de l'entreprise et les travailleur·se·s du secteur tertiaire que les symboles constitutifs d'une certaine identité « à la française ». Les décors aux motifs inspirés par des détails architecturaux issus du tissu urbain de La Galerie, les uniformes élastiques singeant le costume trois pièces des cols blancs ou les accessoires aux valeurs d'échelle inversées sont conçus par Charlotte Khouri comme des supports propices à la parole et à la performance. Des personnages – une maîtresse de cérémonie, une diva, un chœur – sont ainsi plongés dans une pénombre artificielle qui les met en relief : tantôt chantées, tantôt susurrées, leurs paroles désacralisent les rapports de pouvoir et les situent dans une représentation sinueuse où l'on peut croiser pêle-mêle les figures historiques de Napoléon ou de François Mitterrand, ainsi que des accessoires gastronomiques emblématiques des cultures anglo-saxonne (la gelée anglaise…) et française (la brioche…).

Du mobilier, dont les formes rappellent certaines icônes architecturales locales (l'Hôtel de ville de Noisy-le-Sec, le centre des impôts, La Galerie…) et nationales (une tête de lit reprenant la forme de l'Arc de Triomphe, une coiffeuse aux motifs de Jardin à la française…), vient scander l'espace d'exposition. Il propose aux visiteurs et aux visiteuses de déambuler au sein d'une mise en scène simultanément opératique et foisonnante, malicieuse et ironique.

DAUPHINS, DAUPHINES

Charlotte Khouri

Play on language, architectural odds and ends, everyday actions, wigs and assorted other props all intermingle smoothly in the performatory, cinematic and sculptural practice of Charlotte Khouri (b. 1985, lives and works in Paris). In turn TV continuity announcer, therapist for artworks and impersonator second to none, she just loves undercutting our preconceptions with sensory twists and turns and unexpected perceptual insights. Result: a subtle balancing act that has the semantic and the visual simultaneously complementing and contradicting each other.

For her first solo exhibition, Charlotte Khouri has used her new film as the basis for an immersive installation that merges with the art centre space. “Dauphins, Dauphines” takes its inspiration from a French children’s game in which one player throws an object in the air and calls the name of another player who has to catch the object before it falls to the ground. This type of vertical, rising/falling geometry outlines the artist’s relationship with history and its heritage.

The film *Nuit majeure* was made during the artist’s residency at Noisy-le-Sec. As the exhibition’s pivotal point it brings a fresh perspective to the corporate and human resources aspects of the service sector and to the symbolic side of a certain “French” identity. The sets, with their motifs inspired by architectural details from La Galerie’s urban environment, stretch-fabric uniforms aping the executive’s three-piece suit, and props embodying an inverted scale of value, are designed by Charlotte Khouri as ideal media for speech and performance. Characters—a mistress of ceremonies, a diva, a choir—are immersed in a half-light that throws them into relief: sometimes sung, sometimes whispered, their words sabotage sacrosanct power structures and situate them in a meandering representational system including historical figures like Napoleon and François Mitterrand, and such nationally emblematic gastronomic items as English jelly and French brioche.

The exhibition space is orchestrated by furnishings formally reminiscent of landmarks both local—Noisy-le-Sec’s city hall, the tax office, La Galerie—and natWional: a bed-head shaped like the Arc de Triomphe, for example, and a dressing table with “Jardin à la française” motifs. Visitors are invited to stroll through a setting operatically rich in detail and at the same time mischievously ironic.

Marc Bembekoff : Le but de ce dialogue est de nous permettre d'explorer les thèmes de l'exposition « Dauphins, Dauphines » qui propose aux visiteur·se·s un cheminement dans l'espace de La Galerie en faisant écho et en complétant les éléments constitutifs du film *Nuit majeure*. Je vais essayer de conduire l'entretien…

Charlotte Khouri : Oui, conduis ! Je te laisse le volant !

MB Commençons par la genèse de ce projet qui te permet de proposer une étude de postures et de comportements, comme un livre de gestes, en lien avec le monde du travail.

CK Ce projet répond à une expérience de travail déconnectée du milieu de l'art que j'ai vécue quelques années après l'obtention de mon diplôme, comme une pause dans mon parcours artistique. Je ne l'avais jamais exploitée auparavant – du moins, je ne l'avais jamais autant prise au sérieux… J'ai travaillé plusieurs années au Palais de la Bourse, en plein cœur de Paris, au sein d'un décor prestigieux et très sérieux, dans un contexte bureaucratique auquel je n'avais pas été préparée par mes études en école d'art… Après trois années passées là-bas, j'ai commencé à m'ennuyer. Quand on travaille toujours au même endroit, il y a des moments où l'on n'a pas toujours quelque chose à faire… Mais cet ennui s'est avéré intéressant : il y avait une forme d'inertie dans mon corps que je trouvais assez volatile et qui permettait à mon esprit de vagabonder vers autre chose. J'étais un électron un peu bizarre, je n'avais pas tous les codes de la droiture. On travaillait avec de grands groupes, des universités, etc. On organisait des congrès, des journées d'étude et des événements autour de la finance ; on avait donc à faire à des hommes en costume issus du public et du privé.

MB On utilise communément le terme *costume* pour l'habit d'un homme d'affaire. Penses-tu que cela induit une disposition spécifique qui relève de l'ordre du jeu, d'une certaine altérité ou d'un rapport hiérarchique ? Il me semble que tu joues sur ce double sens du mot costume dans le film *Nuit majeure*…

CK Pour moi, le costume matérialise un jeu de rôles, avec ou sans hiérarchie. C'est un accessoire du personnage que l'on se fabrique. Le costume rigidifie le corps, ça l'informe. C'est une information qui va plutôt vers l'intérieur. Et en même temps, il y a aussi une information qui va vers l'extérieur parce que le costume représente un pouvoir aux yeux des autres, quelque chose de structuré, d'établi et d'immuable.

MB On a souvent cette image du col blanc, de l'homme habillé en costume derrière un ordinateur. Est-ce que tu penses que la posture du corps et le costume sont indissociables ?

CK J'ai l'impression que la personne qui travaille en adoptant une position assise face à un ordinateur relève davantage d'une répartition des tâches, comme des machinistes en col blanc qui, en coulisse, favorisent l'apparition d'hommes puissants sur une scène et renforcent leur pouvoir d'action.

MB : Tu évoques ici la notion d'une mise en scène de l'espace de travail, ce qui nous amène irrémédiablement à la question du décor…

CK Le cadre et l'environnement de travail constituent pour moi un véritable décor normé, au sein duquel le corps peut parfois paraître en décalage… La gestuelle est induite par la typologie des espaces : dans l'*open space*, on est tou·te·s

individuellement libres et en même temps connecté·e·s les un·e·s aux autres ; près de la machine à café, on peut parler de choses plus personnelles et se détendre ; dans une salle de réunion, les corps sont ordonnés comme dans une assemblée. Il y a peu de positions changeantes du corps ; elles sont toutes assez simples finalement. L'espace de la machine à café ou la salle de réunion, par exemple, sont pour moi des réagencements de décors, avec de nouvelles normes où le corps social est amené à changer. Je me souviens avoir réussi à instaurer des parties de ping-pong avec mon directeur dans la salle de réunion. C'est ce genre de choses qui m'intéresse : investir le corps autrement dans des décors qui préétablissent des postures. C'est là toute la question de l'évolution du travail. J'étais dans une boîte qui était dirigée par quelqu'un qui avait plus de cinquante ans et qui avait des codes que mes parents eux-mêmes ont traversés, les codes des années 1980-1990 au travail. On est de moins en moins là-dedans aujourd'hui, et il y a de plus en plus de boîtes qui recherchent le *bien-être* dans le travail.

MB Tu parles d'« assemblée » en évoquant la salle de réunion, ce qui me permet de rebondir sur *Nuit majeure* où l'on retrouve un chœur composé de six personnes. Ce chœur est-il pour toi la métaphore d'une salle de réunion ? Car très souvent en réunion, tout le monde a le droit de partager, de commenter et de faire évoluer ce qui est annoncé.

CK Dans le film, il y a en effet un moment où les personnages du chœur échangent autour d'une table de réunion fantomatique. Parfois ils et elles sont aussi dans une fausse voiture ou discutent autour d'une machine à café imaginaire. C'est donc une parole *secondaire* qui se déploie ici – comme une parole qui commente. Il s'agit presque d'un deuxième cercle, d'un mouvement de décentralisation.

MB Cette idée de cercles est intéressante. En tant que jeune femme qui a grandi dans le Sud-Ouest de la France, comment te positionnes-tu par rapport à la notion de *centralisation*, typiquement française et où Paris incarne le *centre* ?

CK Paris reste une ville où l'on *monte*. Il y a une forme de hiérarchie avec quelque chose de pointu sur lequel s'érigent énormément de pouvoir et de lumière. Pour ma part, je suis arrivée à Paris il y a quatre ans et je pensais être au centre depuis le Palais de la Bourse où je travaillais. Mais plus j'avançais, et plus j'avais l'impression que ce centre se délitait, qu'il n'existait pas. Il y a comme une impression de vacuité quand on est géographiquement au centre de Paris, une incapacité à pouvoir se saisir des monuments historiques. On est presque maintenu·e·s en dehors car il y a une protection et une mise à distance des architectures qui représentent le pouvoir.

MB Tu veux dire que l'on sacralise ces lieux ?

CK Oui, tout est *muséifié* je trouve ; et ça nous maintient à distance.

MB C'est ce que reprochent de nombreux·ses urbanistes à la Ville de Paris, cette notion de *ville-musée*, de ville figée. Ça me fait rebondir sur le « Grand Paris » : à Noisy-le-Sec, on est justement en périphérie de Paris sans être dans la première couronne. Mais il me semble qu'ici, tout se détermine et se définit par rapport à Paris et à cette centralisation.

CK Est-ce que tu veux dire que tout ce qui se construit autour de Paris, se construit vraiment *autour de Paris* ?

MB Oui, c'est très concentrique.

CK La notion de concentration instaure une certaine verticalité qui est propre aux monuments extrêmement hauts de Paris, emblématiques d'une forme de centralisation du pouvoir et d'un rapport vertical à l'Histoire. Tout est fait pour que l'on se sente plus petit·e·s que l'Histoire, dans une dimension qui nous dépasse un peu.

MB C'est le cas dans une ville comme Versailles, qui est d'ailleurs un centre délocalisé conçu par Louis XIV pour renforcer et magnifier le pouvoir royal. Toutes les perspectives architecturales amènent vers le château côté ville. Et côté jardin, une hauteur avait été déterminée par Le Nôtre pour que les arbres permettent de conserver ces perspectives.

CK C'est vrai. Et c'est complètement l'inverse dans les jardins anglais par exemple, qui sont beaucoup plus sauvages ! Je rebondis sur cette histoire de centre déplacé avec Louis XIV. Même si le Paris de l'époque n'était pas le même que celui d'aujourd'hui, il a tenté de créer une concentration ailleurs, à côté. C'est intéressant !

MB Disons que des figures historiques comme Louis XIV ou Napoléon ont entériné cette notion de *centralisation*. Avant Louis XIV, les rois de France étaient plutôt mobiles ; ils voyageaient avec la cour et recréaient un décor à chaque fois qu'ils arrivaient dans les châteaux. Avec Louis XIV, cette centralisation se manifeste puis s'affirme complètement avec Napoléon, une figure qui t'intéresse beaucoup je crois.

CK Oui, d'un projet à l'autre, je m'intéresse surtout à ce que des figures politiques ou historiques m'ont laissé. Dans le décor urbain dans lequel j'évolue aujourd'hui – c'est-à-dire Paris – il y a bien sûr l'Arc de Triomphe, dont la construction a été décidée par Napoléon au début du XIXe siècle. Je le visualise depuis que je suis toute petite. Je n'avais pas besoin d'être devant pour savoir qu'il existait. C'est ce rapport à l'architecture du pouvoir qui m'intéresse, un peu comme l'Arche de la Défense et François Mitterrand. Il y a toujours un geste esthético-religieux… C'est encore une fois une forme de centralisation de l'attention.

MB Il y a cette volonté des hommes d'État (les rois, les présidents) de créer des arcs de triomphe qui sont aussi des portes. Les portes Saint-Martin et Saint-Denis sont à la gloire de Louis XIV, d'ailleurs, et délimitaient la première ceinture de Paris, qui est devenue ensuite les Grands Boulevards. L'Arc de Triomphe a été construit sur l'enceinte des fermiers généraux. Et au-delà des boulevards des Maréchaux, puis du boulevard périphérique, on retrouve cette porte ultime qu'est l'Arche de la Défense, achevée sous Mitterrand.

CK Je pense que Napoléon et Mitterrand ont utilisé l'arc comme le symbole d'une évolution, d'un passage. Pour Napoléon, c'était le retour des troupes après la victoire, et pour Mitterrand, plutôt une allégorie de son pouvoir présidentiel.

MB Dans l'exposition, l'Arc de Triomphe se transforme en tête de lit. Comment t'es venue cette idée ? Est-ce qu'il représente l'inconscient ?

CK J'avais envie de renverser mon rapport physique à l'Arc de Triomphe. Il est puissant par son histoire, sa longévité, ses matériaux, et je souhaitais trouver un rapport plus égal avec

lui. Alors j'ai imaginé qu'en s'allongeant dessous, il devenait une sorte de boîte de projection.

MB Parmi les formes avec lesquelles tu joues, on retrouve la figure du serpent dans le film, mais aussi dans ce grand bureau avec sa forme sinusoïdale. Est-ce une façon pour toi de casser les lignes droites qui créent des lignes de force et de perspective ?

CK Le serpent est une figure qui vient faire onduler l'univers rigide qui nous entoure. C'est comme si c'était le début d'une sorte de rêve, et que l'organique prenait vie.

MB Cette porosité entre le dur et le mou, le sinueux et le rectiligne, est-elle complètement constitutive d'une forme d'identité française selon toi ?

CK C'est plutôt une identité occidentale. C'est comme si le temps était séparé : il y a un temps de travail où tu t'impliques dans la Nation – un temps rigide – et un autre où tu peux faire ce que tu veux – un temps mou. Mais par chance, tu peux aussi réussir à faire quelque chose de l'*à côté*, et à ce moment tu deviens plus libre je pense. Pour ma part, c'est impossible de mettre le rigide d'un côté, et le mou de l'autre. J'ai besoin que l'un s'imprime continuellement dans l'autre, je crois.

MB J'aimerais revenir sur *Nuit majeure*… Est-ce que pour toi la cantatrice incarne une forme de centralisation ?

CK C'est vrai qu'elle vient centraliser une parole. Comme la déesse Tutela, elle tient Paris dans sa main et arrive avec des couleurs qui sont très différentes du reste du film. La chanson qu'elle chante parle d'une tempête du fond de l'océan, une tempête très intérieure, que l'on ne voit pas, dissimulée sous des flots scintillants.

MB À l'opéra, la mise en scène semble avant tout valoriser la diva ou le ténor.

CK Oui, et on retrouve peut-être cette forme de hiérarchisation dans le film.

MB Ou même dans le chœur.

CK Le chœur, c'est autre chose. Je l'ai toujours compris comme quelque chose d'annonciateur et de commentateur. Et en même temps, il peut être assez central. C'est intéressant de voir comment parfois il peut déborder sur l'action principale à l'opéra.

MB Parlons désormais un peu de Noisy-le-Sec ! On retrouve plusieurs éléments de la ville dans l'exposition, mais aussi dans les décors du film. Qu'est-ce qui t'a amenée vers ces détails architecturaux ? Sont-ils pour toi propres à Noisy-le-Sec ?

CK C'est essentiellement le paravent qui regroupe tous ces détails. Ils viennent surtout de mes déambulations dans la ville, et notamment de mes nombreux allers-retours entre La Galerie et l'atelier de résidence, quand je passe devant la Mairie et le centre des impôts. Je me suis rendu compte que ce parcours est ponctué de motifs forts : les pierres en bossage vermiculé de La Galerie, le plan de Noisy-le-Sec en céramique émaillée (daté de 1810, sur le mur de la Mairie), les poteaux municipaux que je trouvais sur ma route, les motifs du pavement des trottoirs, etc.

MB En quoi ces éléments t'intéressent-ils ?

CK C'est une histoire de graphisme, ou d'endroit. Par exemple, j'aime bien que l'horloge de la Mairie soit installée sur le côté, même si je ne pense pas que beaucoup la remarquent. Il y a une désuétude que j'aime dans cette horloge des années 1960-1970, un peu comme le plan en céramique émaillée de 1810. Ce sont des objets qui ont eu un âge d'or, mais qui maintenant sont un peu oubliés. J'aime beaucoup le mur de La Galerie avec ses pierres et ses briques. Le centre des impôts aussi, et les couleurs des tours qui sont à côté !

MB Et le motif de treillage, d'où vient-il ?

CK Le treillage, je l'ai toujours identifié aux jardins parisiens. Il y en a certainement partout en France, mais dans ma tête, le treillage est associé au *jardin à la française*, à sa géométrie et à la domestication de la nature.

MB Peut-on revenir à la table de réunion qui, pour moi, demeure un pivot important du projet ?

CK La table de réunion est faite de deux panneaux : il y a à la fois des traits, des formes géométriques et cette forme organique qui ondule. Au lieu d'avoir des lettres de l'alphabet, il y a des courbes, des carrés et des triangles. Dans l'exposition, elle est présentée à l'entrée de la salle de projection, un peu comme une porte d'entrée.

MB Est-ce pareil dans le film : la considères-tu aussi comme une porte ?

CK Dans le film, elle est activée par les acteur·rice·s. C'est une porte propice à la digression, à l'imagination, à la création, à l'interprétation, au délire, etc. Elle permet de créer de nouvelles réalités.

MB Considères-tu qu'elle change de statut à partir du moment où elle intègre l'espace d'exposition ?

CK Disons que dans le film, elle a vraiment un statut de table de réunion. Mais dans l'exposition, elle revient plutôt comme une sorte de diptyque qui pèse autant que l'Arc de Triomphe en tête de lit. C'est presque une sorte de peinture religieuse ; elle est un peu consacrée.

MB D'ailleurs, le paravent présenté dans la salle principale constitue-t-il aussi une sorte de porte ?

CK Oui, il est tourné vers la salle opposée à la projection. Il y a une histoire de passage, car de l'autre côté c'est un nouveau décor nocturne qui se profile, avec des couleurs beaucoup plus sombres.

MB À la fois dans le film et dans l'exposition, on retrouve ce que tu appelles des « éléments à la française » : la brioche, la baguette de pain. Pourquoi ?

CK Ce sont des éléments qui font partie des *accessoires de la France*, comme le béret, le saucisson et le vin, si on veut.

MB Est-ce que pour toi la brioche est hiérarchiquement plus élevée que la baguette de pain ?

CK Non, elles font toutes les deux partie d'une sorte de fabrication, d'accessoires alimentaires français avec lesquels

je fonctionne. Ça fait également partie du rayonnement de la boulangerie à la française, avec le croissant, le pain au chocolat, etc.

MB L'Angleterre est également présente dans ton film à travers la *British minute*.

CK Oui, je crois que j'envie à l'Angleterre sa restructuration, son *bordel* : le jardin anglais, cet humour qui est toujours un peu décalé. C'est le côté *décalé* du centre qui m'intéresse, je crois. En France, on est toujours obligé de regarder vers le centre. Or l'Angleterre joue justement avec ce décalage. La Reine d'Angleterre est régulièrement singée, les Rolling Stones règnent en *rock stars* : c'est un peu comme si tout le monde était sur un pied d'égalité.

MB La Reine d'Angleterre, en vieillissant, joue beaucoup avec son image. La cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Londres était très drôle d'ailleurs. C'est James Bond qui vient la chercher à Buckingham et qui l'emmène en hélicoptère. On voit l'hélicoptère qui arrive au-dessus du stade, puis la Reine met son parachute et saute. Elle apparaît alors et vient faire son discours dans la tribune. Même François Mitterrand n'aurait jamais fait ce genre de chose, ni aucun homme politique en France, je pense. Après, la Reine n'a peut-être pas le même rôle politique…

CK En France, on a confondu la monarchie et le pouvoir.

MB C'est d'ailleurs ce que certain·e·s reprochent à François Mitterrand. Dans *Nuit majeure*, on te voit reprendre en *playback* une chanson de Daniel Balavoine dans un bilboquet-micro à son effigie. Est-ce une façon pour toi de réévaluer des rapports de force par ailleurs connus entre ces deux personnalités ?

CK Dans cette séquence, je m'identifie effectivement à la figure de ce chanteur populaire. Il y a des verticalités qui nous assoient et d'autres qui nous élèvent. Je pense que Daniel Balavoine incarne ce deuxième type de verticalité, contrairement à la monumentalité mitterrandienne. En tant que téléspectatrice frustrée de leurs échanges très connus sur Antenne 2 dans les années 1980, je renverse cette dynamique trente ans plus tard en donnant le dernier mot à Daniel Balavoine.

Marc Bembekoff: The aim of this discussion is to explore the themes of the exhibition “Dauphins, Dauphines”, which invites visitors to walk through La Galerie, and echoes and complements elements of the film *Nuit majeure*. I will attempt to conduct the interview!

Charlotte Khouri: Go ahead!

MB Let’s start with the beginnings of this project in which you propose a study of poses and behaviours, like a book of gestures, associated with the working world.

CK This project is a response to a working experience unconnected to the art world that I had a few years after I got my degree, a sort of pause in my artistic career. I had never made use of it before – at least, I had never taken it as seriously. I had worked for several years at the Palais de la Bourse, in the very centre of Paris, in a prestigious and very solemn setting, in a very bureaucratic context for which I had not been prepared by my studies at art school. After three years there, I started to get bored. When you always work at the same place, there are times when you don’t always have something to do. But that boredom proved to be interesting: there had been a type of inertia in my body that I found rather volatile and that allowed my mind to wander towards something else. I was a bit of a loose cannon; I didn’t know how to play the office game. We worked with big companies, universities, etc. We organised finance-related congresses, study days and events; thus, we had to deal with men in suits from the public and private sectors.

MB In French, the term “*costume*” is commonly used for a businessman’s suit. Do you think that this leads to a specific tendency related to the order of play, a certain otherness or a hierarchical relationship? I think that you are playing on the double meaning of the word “*costume*” in the film *Nuit majeure*.

CK For me, the suit embodies role play, with or without hierarchy. It’s an accessory of the character one constructs. The suit stiffens the body, it informs it. It is information that goes inwards. And at the same time, it is also information that goes outwards because the suit represents power in the eyes of others, something structured, established and immutable.

MB We often have an image of the white-collar worker, of a man in a suit behind a computer. Do you think that the pose of the body and the suit are indissociable?

CK I have the feeling that the person who works sitting in front of a computer is more about the division of labour, like the stagehands in white collars who—behind the scenes—promote the appearance of powerful men on stage and empower them.

MB Here, you evoke the concept of a staging of the workspace, which irremediably leads us to the question of the set.

CK For me, the working environment is a genuine normed setting, in which the body can sometimes appear to be out of sync. The body language is induced by the typology of the spaces: in open-space offices, we are all individually free and at the same time connected to one another; near the coffee machine, we can talk about more personal things and relax; in a meeting room, the bodies are arranged as in an assembly. There are few shifting positions of the body; they are all rather simple when all is said and done. For me, the coffee machine space and the meeting room, for example, are rearrangements of the settings, with new norms in which the social body is lead to change. I remember having successfully introduced ping-pong games with my boss in the meeting room. That’s the type of thing that interests me: placing the body some other way in settings that pre-establish the poses. That is the whole issue of the evolution of work. I worked for a company that was managed by someone who was over fifty years old and who had the codes of my parents, the codes of work in the 1980s. They are now less and less relevant and an increasing number of companies is seeking out well-being in the workplace.

MB You mention the “assembly” when you talk about the meeting room, which allows me to go back to *Nuit majeure*, which features a chorus made up of six people. For you, is the chorus the metaphor for a meeting room? Because often in meetings, everyone has the right to share, to comment and to help develop what is announced.

CK In the film, there is a moment when the characters of the chorus talk around a phantom meeting table. Sometimes, they are also in a fake car or they chat near an imaginary coffee machine. Thus, a secondary speech is being used here – like a speech that comments. It is nearly a second circle, a movement of decentralisation.

MB The idea of circles is interesting. As a young woman who grew up in south-western France, how do you position yourself in relation to the typically French concept of centralisation, in which Paris embodies the centre?

CK One still “goes up” to Paris. There’s a sense of hierarchy about it, as if Paris were a pinnacle of power and light. As for me, I arrived in Paris four years ago and I thought I was at the centre at the Palais de la Bourse where I worked. But the farther I got, the more I had the impression that this centre was falling apart, that it did not exist. There is an impression of emptiness when one is geographically in the centre of Paris, an inability to grasp the historical monuments. We are almost kept outside because there is a protection and a distancing of the architecture that represents power.

MB Do you mean that we regard these places as sacred?

CK Yes, everything is museumised, I think; and that keeps us at a distance.

MB What many town planners reproach the City of Paris for is the concept of the city as museum, of the city preserved in aspic. Which brings me to “Grand Paris” [the greater Paris region]: in Noisy-le-Sec, we are on the periphery of Paris without being in the inner suburbs. But here, I think, everything is determined and defined in relation to Paris and that centralisation.

CK Do you mean that everything being built around Paris, is really being built around Paris?

MB Yes, it is very concentric.

CK The concept of concentration establishes a certain verticality, which is characteristic of the extremely tall monuments of Paris, emblematic of a centralisation of power and a vertical relationship to history. No effort has been spared to make us feel smaller than history, in a dimension that overpasses us a little.

MB That is the case in a city like Versailles, which is, moreover, a relocated centre conceived by Louis XIV to reinforce and magnify royal power. On the city side, all the architectural perspectives lead to the chateau. On the garden side, a height had been determined by Le Nôtre so that the trees allowed these perspectives to be maintained.

CK That’s true. And it is completely the opposite in English gardens, for example, which are much wilder. To pick up on the story of the centre relocated by Louis XIV. Even though the Paris of the time was not the same as that of today, he attempted to create a concentration elsewhere, on the side. That’s interesting.

MB Let’s say that historical figures such as Louis XIV and Napoleon validated the concept of centralisation. Before Louis XIV, the kings of France were rather mobile; they travelled with the court and recreated interiors every time they arrived at the chateaux. Under Louis XIV, this centralisation appeared and was entirely confirmed under Napoleon, a figure who interests you a lot, I think.

CK Yes, from one project to another, I am especially interested in what political or historical figures have left me. In the urban setting in which I live today—that is, Paris—there is, of course, the Arc de Triomphe, which Napoleon decided to build in the early nineteenth century. I have visualised it since I was a child. I didn’t need to be in front of it to know that it existed. It is the relationship of architecture to power that interests me, a little like the Arche de la Défense and François Mitterrand. There is always an aesthetic-religious gesture. It is again a form of the centralisation of attention.

MB Statesmen (kings, presidents) wanted to create triumphal arches that were also gates. The Porte Saint-Martin and the Porte Saint-Denis were built in glory to Louis XIV, moreover, and delimited the first ring of Paris, which then became the Grands Boulevards. The Arc de Triomphe was built on the enceinte of the Farmers-General. And beyond the Boulevards des Maréchaux [the boulevards encircling Paris named after marshals of the First Empire] and the ring road is the final gate: the Arche de la Défense, completed during Mitterrand’s presidency.

CK I think that Napoleon and Mitterrand used the arch as the symbol of evolution, of passage. For Napoleon, it was the return of the troops after victory and, for Mitterrand, an allegory of his presidential power.

MB In the exhibition, the Arc de Triomphe turns into a headboard. How did this idea come to you? Does it represent the unconscious?

CK I wanted to reverse my physical relationship to the Arc de Triomphe. It is powerful because of its history, longevity and materials, and I wanted to find a more equal relationship with it. So, I imagined that when one laid down on it, it became a sort of projector.

MB One of the forms you play with is the figure of the snake, found in the film as well as in the large sinusoidal desk. Is it a way for you to break the straight lines that create the lines of force and lines of perspective?

CK The snake is a figure that undulates the rigid universe that surrounds us. It’s as though it was the beginning of a sort of dream, and that the organic was coming to life.

MB Do you think that the porosity between the hard and the soft, the sinuous and the rectilinear, is entirely constitutive of a form of French identity?

CK A Western identity, rather. It is as if time were separated: there is a working time during which you are involved in the nation—a rigid time—and another when you can do what you want—a lax time. But, fortunately, you can also manage to do something on the other side, and at that time you become freer, I think. For my part, it’s impossible to put the rigid to one side and the lax on the other. I need one to imprint itself constantly on the other, I think.

MB I’d like to go back to *Nuit majeure*. For you, does the singer embody a form of centralisation?

CK It’s true that she centralises a discourse. Like the goddess Tutela, she holds Paris in her hand and arrives with colours that are very different from the rest of the film. The song that she sings is about a storm from the bottom of the ocean, a very interior storm, which we do not see as it is concealed under the sparkling waves.

MB At the opera, the stages seems above all to increase the status of the diva or the tenor.

CK Yes, and this form of hierarchisation might be found in the film.

MB Or even in the chorus.

CK The chorus is something else. I have always understood it as something that foreshadows and comments. And at the same time, it can be quite central. It’s interesting to see how sometimes it can overflow onto the main plot at the opera.

MB Now, let’s talk a little about Noisy-le-Sec. We find several elements of the city in the exhibition, as well as in the film sets. What led you to these architectural details? Do you think they are characteristic of Noisy-le-Sec?

CK It is mainly the screen that brings together all these details. They come, above all, from my strolls around the city, especially my many return journeys between La Galerie and the residential studio, when I walk past the town hall and the tax office. I realised that this route is punctuated by strong motifs: the stones in vermiculated rustication of La Galerie, the glazed ceramic map of Noisy-le-Sec (dated 1810, on the wall of the town hall), the municipal poles that I would find on my route, the motifs of the pavements, etc.

MB What was interesting about these elements to you?

CK It’s a story of graphic design or of place. For example, I like that the town hall clock is installed on the side, even though I don’t think many people notice it. There is a desuetude that I like in that 1960s clock, a little like the glazed ceramic map of 1810. They are objects that have had a golden age, but that now are forgotten a little. I really like the wall of La Galerie with its stone and brick. The tax office, too, and the colours of the towers beside it.

MB And where does the trellis motif come from?

CK I’ve always identified trellis with Parisian parks. Of course, it is everywhere in France, but in my head, trellis is associated with the French formal garden, its geometry and the domestication of nature.

MB Can we go back to the meeting table, which I think is the crux of the project?

CK The meeting table is made of two panels: there are lines, geometric shapes and an undulating organic shape. Instead of having letters of the alphabet, it has curves, squares and triangles. In the exhibition, it is presented at the entrance of the projection room, a little like a front door.

MB Is it the same in the film: do you also consider it a gate?

CK In the film, it is activated by the actors. It’s a gate conducive to digression, imagination, creativity, interpretation, deliriousness, etc. It allows new realities to be created.

MB Do you think that it changes status the moment it becomes part of the exhibition space?

CK Let’s say that in the film, it really has the status of a meeting table. But in the exhibition, it appears in the form of a diptych that carries as much weight as the Arc de Triomphe as a bedhead. It is almost a sort of religious painting; it is consecrated a little.

MB Is the screen presented in the main room also a sort of gate?

CK Yes, it faces the room opposite the projection. There is a passage, because on the other side there is a new nocturnal setting emerging, with much darker colours.

MB In both the film and the exhibition, there are what you call “French elements”: the brioche, the baguette. Why?

CK They are elements that are symbols of France, such as the beret, sausage and wine.

MB For you, is the brioche hierarchically more elevated than the baguette?

CK No, they are both part of a sort of fabrication, of the French food props with which I work. It also contributes to the standing of French baked goods, with the croissant, the pain au chocolat, etc.

MB The United Kingdom is also present in your film in the form of the British minute.

CK Yes, I envy the United Kingdom its restructuring, its shambles, the English garden, the humour that is always a little offbeat. It’s the offbeat centre that interests me, I think. In France, we are always obliged to look to the centre. The United Kingdom plays with this offbeatness. The Queen of England is regularly aped, the Rolling Stones reign as rock stars: it’s as though everyone was on an equal footing.

MB As she ages, the Queen of England plays with her image. The opening ceremony of the London Olympics was very funny, too. James Bond goes to meet her at Buckingham Palace and takes her to the helicopter. We see the helicopter arrive above the stadium, then a stunt double of the Queen puts on a parachute and jumps. The Queen then begins her speech on the tribune. Even François Mitterrand would never have approved of this sort of thing, nor any French politician, I think. Then again, the Queen perhaps does not have the same political role.

CK In France, we have confused monarchy and power.

MB That is, furthermore, what some criticised François Mitterrand for. In *Nuit majeure*, we see you lip-sync a Daniel Balavoine song in a microphone/cup-and-ball game in his image. Is it way for you to re-evaluate the balance of power between the two personalities?

CK In that sequence, I indeed identify with the figure of the popular singer. There are verticalities that sit us down and others that raise us. I think that Daniel Balavoine embodies the second type of verticality, contrary to Mitterrandian monumentality. As a television viewer frustrated by their well-known exchanges on Antenne 2 in the 1980s, I reversed the dynamic thirty years later by giving Daniel Balavoine the last word.

Maire de Noisy-le-Sec
Adjoint au maire en charge de la culture
Cabinet du Maire : Stéphane de Pous

Direction générale des services : Michel Gautron
Direction des Affaires culturelles : Amandine Poret

La Galerie
Stagiaire : Eliora Abo Adjibi
Accueil administratif : Véronique Artige
Direction : Marc Bembekoff
Administration : Corinne Coussinet
Communication & éditions : Marie Dernoncourt
Artistes intervenantes : Céline Drouin Laroche,
Anna Ternon
Régie : Louise Kress, Xavier Michel
Publics & programmation culturelle : Florence Marqueyrol
Expositions & résidences : Nathanaëlle Puaud
Jeune public & Médiation : Clio Raterron

Remerciements :

Direction des finances
(Cyrielle Favre, Aurélie Morin-Berthon, Rachida Ichou)
Direction de la communication
(Erwan Guilleron, Sylvie Grimal)
Direction des ressources humaines
(Marie-Claude Dormieux, Lisa Quilichini, Philippe Godec)

Conservatoire
Nadia et Lili Boulanger
(Marc Kurzmann)
Est Ensemble
(Lorène Condat)
Médiathèque Roger-Gouhier
(Isabelle d'Arpiany, Katia Lerille, Cyril Pirali)
Micro-Folie Noisy-le-Sec
(Lucie Guy)

Lafayette Anticipations,
Fondation d'entreprise Galeries Lafayette
(Gilles Baume, Anna Colin, Oksana Delaroff)
Lycée professionnel Théodore Monod
(Fatiha Gibrani, Redita Souleiman
et les élèves de la classe de Terminale Bac Pro Métiers
de la Mode et du Vêtement
Axelle, Chona, Davila, Estrella, Neng, Nesrine, Yating)
Les acteur·rice·s
(Christophe Deman, Baptiste Gerbier, Isabelle Gil,
Sylvie Grimal, Ilona Llinarès, Thibaut Piétrera, Natale)

La résidence de Charlotte Khouri reçoit le soutien
du Département de la Seine-Saint-Denis.

Textes : Marc Bembekoff, Charlotte Khouri
Traduction : John Tittensor, Chrisoula Petridis
Relecture : Clémence Fleury
Coordination éditoriale : Marie Dernoncourt
Conception graphique : Atelier Pierre Pierre
Imprimeur : RAS

LA GALERIE,
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
DE NOISY-LE-SEC

1 rue Jean Jaurès,
F – 93130 Noisy-le-Sec
+33 (0)1 49 42 67 17
www.lagalerie-cac-noisylesec.fr
lagalerie@noisylesec.fr

Mercredi – vendredi : 14h – 18h
Samedi : 14h – 19h
Fermeture les jours fériés

Facebook : La Galerie CAC Noisy-le-Sec
Instagram : la.galerie.cac.noisylesec
Twitter : @LaGalerie_CAC
#dauphinsdauphines

Images : Charlotte Khouri, *Nuit majeure*, 2020

Crédits photo : © Nathanaëlle Puaud

La Galerie, centre d'art contemporain est financée par la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale des affaire culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture, du Département de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d'Île-de-France.
Elle est membre de d.c.a – association de développement des centres d'art contemporain, tram – réseau art contemporain Paris/Île-de-France, Arts en résidence – réseau national et BLA ! Association des professionnel•le•s de la médiation en art contemporain.

LA GALERIE,
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
DE
NOISY-LE-SEC

1 rue Jean Jaurès
F — 93130 Noisy-le-Sec
+33 (0)1 49 42 67 17
www.lagalerie-cac-noisylesec.fr
lagalerie@noisylesec.fr