

## *Ces corps instituants*

Pour cette saison 2022-2023, le CAC Brétigny approfondit ses expérimentations quant aux usages du lieu via différentes expositions établissant chacune des relations particulières aux usager·ères, artistes, commissaires ou habitant·es. Les corps individuels et collectifs invités apporteront leurs règles, leurs regards, leurs besoins de liberté et leurs contraintes pour s'inscrire dans celui qu'est l'institution, et en moduler les frontières et les limites. De la professionnalisation d'amateur·rices aux tentatives de partages de la gouvernance, en passant par diverses méthodes de collaboration et de pédagogie, ces corps instituants écriront notamment au centre d'art les histoires de leurs luttes et de leurs désirs intimes ou publics.

Céline Poulin: J'ai commencé par lire cette introduction parce qu'elle illustre la programmation du CAC Brétigny cette année, et notamment vos expositions, et qu'elle soulève les questions que j'aimerais discuter avec vous aujourd'hui. D'une part, la représentation des luttes au sein de l'institution (risque de social washing, récupération, réification...), et d'autre part la possibilité pour ces corps, qu'ils soient sociaux, individuels ou politiques, de transformer l'institution.

Daisy, la notion de lutte est centrale dans ta résidence et dans ton exposition. Comment articules-tu ta recherche dans le contexte institutionnel? Comment envisages-tu l'accueil de ces corps en lutte dans une institution?

Daisy Lambert: En m'intéressant aux objets de lutte et de soulèvement, j'ai rapidement été confrontée à un problème de méthodologie. J'ai voulu m'ancrer sur le territoire et aller chercher dans les archives ce qui pouvait faire lutte, comment la lutte était représentée, et ce qui était visible. Je voulais mettre cela en lien avec le concept de *corpuliteracy* de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung<sup>1</sup>. Ce théoricien et commissaire considère le corps comme une sorte de plateforme, un lieu à la fois récepteur et émetteur, qui garde en lui les traces et devient une archive vivante. En cherchant ces traces, j'ai été confrontée à un vide, parce que ce qu'on trouve dans les archives sont des éléments médiatiques, des images très normalisées de ce que peut être la lutte. Dans le cadre de ma résidence, j'ai décidé de travailler avec des artistes qui s'intéressent à cette question de manière plus sensible et incorporée, et donc aussi plus intime. Cet intime se manifeste de différentes manières: par la conversation et l'échange chez Fanny Souade Sow, par l'expérience du corps en collectif chez Sacha Rey et Johanna Rocard, ou par la symbolique que Geneviève Dieng projette dans ses dessins par exemple. Ces quatre pratiques artistiques s'inscrivent dans une démarche de résistance avec un enjeu très fort entre le visible et l'invisible: ce qu'on peut ou consent à montrer de la lutte, comment et à qui, afin de ne pas glisser vers un comportement voyeuriste. En d'autres termes, pour accueillir ces corps en lutte, il faut avoir une conscience de leur vécu traumatique et de l'impossibilité d'exposer frontalement

certaines de ces violences, qu'elles soient policières, médicales, domestiques, ou sociales plus largement. Dans ce cas précis, l'exposition ne peut pas être une simple restitution des ateliers qui auront été menés dans le cadre de la résidence. Elle invite à développer des stratégies de dissimulation et de codification pour préserver l'intégrité de ces corps.

CP: Le CAC Brétigny est un lieu en régie directe, un service public qui fait partie d'une administration française. Les luttes qui t'intéressent mettent en cause d'autres administrations françaises, notamment la prison et la police. T'es-tu posé la question de la potentielle récupération de ces luttes de la part de l'institution qui t'invite ?

DL: Évidemment, parce qu'il y a toujours ce risque de récupération. Je pense que notre place est celle d'un repositionnement permanent. Les mots de bell hooks<sup>2</sup> sont particulièrement justes à ce sujet. Elle dit que le repositionnement est un acte d'intervention critique en soi, parce qu'il empêche de nier les mécanismes à l'œuvre et favorise l'adoption d'une position vigilante. Pour les ateliers, les propositions sont faites main dans la main avec les artistes que j'ai invité-es, qui elleux-mêmes se posent sans cesse ces questions. À propos des violences policières, avec Fanny [Souade Sow], on essaye de mener un travail de terrain, pour étudier comment les acteur·rices locaux·ales reconnaissent la manière dont s'exerce cette violence sur le territoire, en Essonne. C'est assez complexe, parce qu'on ne sait pas s'il va y avoir du répondant, si le dialogue va vraiment s'établir. Je crois que pour éviter cette récupération, on a aussi essayé de sortir un peu du cadre du centre d'art. Quelque part, l'exposition va venir clore un travail qui s'est d'abord manifesté hors de l'institution.

CP: Thomas, dans l'exposition que tu prépares, la question des luttes est centrale, notamment dans les textes qu'Emanuel Almborg travaille avec les personnes qu'il a rencontrées, des participant·es qui sont devenu·es des partenaires de son projet. Comment perçois-tu la façon dont il va faire entrer ces luttes dans l'institution par le biais de la fiction ? Est-ce que cette exposition, ou d'autres projets que tu as menés avec les Nouveaux Commanditaires ou autour des luttes queer à la Maison populaire (Montreuil), ont nourri ta réflexion sur la façon dont l'exposition peut traiter des luttes ?

Thomas Conchou: Chez les Nouveaux Commanditaires, qui mettent en œuvre ce travail à l'intersection de l'art et des pratiques sociales, nous sommes des médiateur·rices et non des commissaires. C'est quelque chose qui informe beaucoup la manière dont j'imagine la place du travail collectif. Je pense que la lutte réside aussi dans la pratique de la collectivité. Avec les Nouveaux Commanditaires, il s'agissait pour moi d'aller trouver dans la société des groupes qui s'instituaient eux-mêmes comme dépositaires de doléances. Il y avait la volonté de défendre un besoin ou un désir auquel, en tant que médiateur·rices,

on pouvait amener à la fois les outils de l'institution, les moyens financiers et la mise en relation avec la force créative d'un·e artiste, d'un·e designer ou d'un collectif. Se mettre au service d'un projet commun, c'est aussi abandonner une partie de sa position d'auteur·rice. La difficulté est de trouver une manière de garantir la singularité des expressions de chacun·e tout en explorant les possibilités du travail commun. C'est un équilibre qui est constamment remis en jeu. Comme tu viens de le dire Daisy, je pense qu'il faut pouvoir sans cesse se repositionner.

Mon intérêt pour le travail d'Emanuel se place dans la continuité logique. Il a été invité à produire ce premier film, *The Nth Degree*, avec des moyens et des soutiens institutionnels. Il est allé chercher des participant·es du Pays de Galles et du nord de Londres, a créé une plateforme artistique qui s'est auto-structurée et qui, aujourd'hui, devient autrice de ses propres projets. Ce qui m'intéresse est de voir ce que ça a créé comme repositionnement des membres de ce collectif, comment il opère à l'intérieur de l'institution et ce qu'il nous force à faire en termes de déplacement. En période de production de l'exposition, on se rend compte que cela oblige à réinventer des territoires méthodologiques. Traditionnellement, on n'hérite pas d'un espace qui prend en compte les pratiques collectives et les expose correctement. Je pense qu'il y a une raison historique à ça. J'ai l'impression d'avoir grandi professionnellement avec le *Social Turn*<sup>3</sup> de l'art contemporain. Évidemment, ce sont des pratiques qui existaient avant qu'on les théorise, mais on est dans un mouvement où il y a de plus en plus d'intention et d'espace pour habiter les institutions de cette manière-là.

CP: C'est très optimiste ce que tu dis!

DL: Je suis d'accord avec toi Thomas, et en même temps, je crois que les institutions françaises auraient beaucoup à apprendre de ce qui se fait ailleurs. J'en ai fait l'expérience lorsque j'ai travaillé au Van Abbemuseum (Eindhoven). Il y avait des «constituencies» au sein du musée, c'est-à-dire des groupes d'activistes dont les usages ne sont pas toujours liés à ce qu'on considère comme une pratique artistique institutionnelle. La *Queer Constituency* s'était par exemple constituée pour proposer une nouvelle forme de médiation puis s'est autonomisée et a proposé des actions qui sortaient du cadre des expositions. Cela a créé un échange avec les visiteur·euses, entre personnes plutôt qu'autour des œuvres. Je crois que c'est dans ces ouvertures-là qu'il y a des ponts qui se créent entre une pratique artistique non-institutionnelle et une circulation dans les usages des lieux. J'ai l'impression que cette idée rentre un peu dans les mentalités en France, mais se concrétise de manière encore très ponctuelle.

CP: Il y a «La Semeuse» aux Laboratoires d'Aubervilliers. Au départ, c'était le projet de l'artiste Marjetica Potrč, qui s'est ensuite autonomisé et est devenu une association en

dehors du lieu. Au CAC, on a essayé de développer quelque chose d'apparenté à travers le projet l'École<sup>4</sup>, avec la contrainte d'être une administration, dans un bâtiment qui appartient à une collectivité, contrairement aux Laboratoires d'Aubervilliers qui sont une association par exemple. Au départ, on avait pensé l'École autour de questions de transmission mais on se rend compte à l'usage que c'est aussi un espace de conversation différent sur la manière dont le centre d'art peut fonctionner.

Vous avez tou·tes les deux parlé d'un repositionnement permanent du mode opératoire et d'une position toujours réflexive par rapport à la façon dont on travaille. Est-ce que cela pourrait constituer une méthodologie qui permettrait d'éviter d'être dans une démarche de réification?

TC: Je pense que la question de la mutabilité des processus dans le travail collectif est vraiment fonction d'autre chose: la suspension des positions hiérarchiques. D'une certaine manière, si on essaye d'horizontaliser la parole et d'être la ou le plus transparent·e possible dans ces espaces de pratiques pédagogiques collectives, radicales, etc., c'est pour pouvoir permettre des espaces dans lesquels on se détache des systèmes de hiérarchisation ou d'assignation qui font que les places ou les positions qu'on occupe dans la société sont parfois oppressantes, rigides, et très limitées. Créer des espaces de pédagogie flottante permet aussi de se laisser constamment surprendre par ce qu'on y invente.

Dans le travail d'Emanuel, il y a un soubassement théorique très fort, autour des pédagogies soviétiques du début du XXe siècle par exemple, des écoles de personnes malentendantes ou malvoyantes, et de ce que les expérimentations de ces lieux-là ont pu produire comme manières d'apprendre ou de transmettre. En même temps, il y a une confrontation constante à un principe de réalité et d'expérimentation, parce qu'il en tire des méthodologies qui sont mises en œuvre dans les projets. Je pense que cela pose aussi la question de la générosité, parce que laisser une place à ces pratiques, c'est les considérer à l'aune de la manière dont on considère les pratiques artistiques en règle générale.

À la Maison populaire par exemple, on a mené avec Lou Masduraud un projet de création collective et de transmission autour des pratiques de la céramique avec des adultes et des enfants. Parfois, les enfants devenaient les formateur·rices le temps d'une session de travail, parce que certain·es avaient pratiqué la céramique pendant plusieurs années tandis que les adultes débutaient. Je crois que le fait que le résultat de ces ateliers soit exposé au cœur de l'exposition, et donc au cœur du centre d'art, a créé un réel changement dans la manière dont les personnes interagissaient les unes avec les autres. Les adhérent·es de la Maison populaire, qui viennent d'abord pour les pratiques amateurs et ensuite, peut-être, pour les expositions, se sont vraiment senti·es reli·es au centre d'art d'une nouvelle manière.

CP: Oui, cela soulève la question de la reconnaissance. On a beaucoup travaillé la question de la suspension des statuts avec Marie Preston, on l'a aussi expérimentée avec Fanny Lallart dans le cadre du projet ELGER<sup>5</sup> et, à travers l'École, on a fait l'expérience de la modification des relations qu'elle induit. La transparence dont tu parlais est importante. La suspension des statuts n'amène pas l'invisibilisation des rapports de force, mais c'est important de les conscientiser. Par exemple, quand je parle, il faut que je précise que je suis en train de donner mon avis et que ce n'est pas une directive, parce que ma parole est performative en tant que direction. C'est assez compliqué, mais très intéressant, de décoller le statut de la parole.

TC: On parlait de la marge de flexibilité de l'institution. C'est un point difficile, parce que l'institution a du mal à traduire l'hétérogénéité des espaces et des lieux dans lesquels s'expriment les discours et les pratiques de l'art. Ce n'est pas un hasard si c'est dans les centres d'art, des espaces de pratiques territoriales, et souvent plus collectives, que ce type de projet est devenu partie prenante de la vie des institutions. Ce n'est pas le cas dans les grosses structures. Daisy, tu parlais d'un musée aux Pays-Bas, et c'est vrai qu'en France on en est encore loin.

DL: Exactement. En France, on peut trouver une collaboration plus poussée dans les centres d'art entre les visiteur-euses et des pratiques amateurs, mais l'institution muséale reste encore très cloisonnée et très excluante.

CP: C'est vrai que les centres d'art ont plus de flexibilité.

TC: Oui, et je n'aurais pas voulu faire le projet que j'ai fait à la Maison populaire dans un endroit différent. Ça ne m'aurait pas du tout intéressé d'aller mettre en lumière des pratiques artistiques queer dans un *white cube* parisien dans lequel il peut y avoir un phénomène de *pink-washing* ou d'apparition hors-sol de pratiques qui sont situées et vécues.

CP: On a pu observer dans certaines structures la dichotomie entre ce qui est donné à voir et la réalité du travail au quotidien. De l'extérieur, il est difficile de différencier une institution vertueuse qu'on peut autoriser à s'emparer de certains sujets et une institution qui ne l'est pas.

DL: C'est précisément là que se trouve la responsabilité de l'institution, dans la nécessité de conscientiser ses pratiques. C'est à elle de déterminer s'il y a une cohérence entre ce qui est montré et la manière dont elle se développe sur le long terme.

TC: Je pense qu'en même temps que ce travail de visibilisation de pratiques et de luttes, il faut mener un travail de l'intérieur de l'institution, dont on en est tou·tes, en tant que tra·vailleu·euses culturel·les, co-responsables. C'est une responsabilité politique et historique, qui commence par la prise de conscience de qui compose les comités de sélection, de direction, et autres organes qui officient dans une opacité relative. On en revient toujours à discourir autour de nos positions individuelles sur ces questions-là, mais on n'a pas de chiffres ni de propositions méthodologiques qui pourraient ensuite être suivies par les institutions. On a besoin d'un observatoire sur ces sujets, sur l'éthique et la constitution de toutes les chaînes hiérarchiques dans les institutions.

CP: En tant que tra·vailleu·euses indépendant·es pour des structures, avez-vous l'impression que vous pouvez modifier l'institution de l'intérieur? Sentez-vous une malléabilité qui vous permet de mettre en œuvre vos propres processus de travail?

DL: C'est plutôt le poids du collectif, ou un écosystème d'acteur·rices solidaires, qui permet d'insuffler un changement. Je considère qu'on ne peut pas modifier le système de l'intérieur à une échelle individuelle. Par exemple, Céline, tu as composé ta saison en ayant en tête nos pratiques, celle de Thomas et la mienne. Nous-mêmes avons invité des artistes qui créent des zones de friction entre l'espace institutionnalisé que représente le centre d'art et leurs approches et méthodologies de travail. Le repositionnement permanent dont on parlait se concrétise donc aussi dans les invitations qu'on formule, dans l'ouverture qu'on laisse à des propositions qui sont moins instituées tout en étant conscient·es des limites opérantes.

TC: Je pense souvent à un projet de l'artiste Maria Eichhorn à la Chisenhale Gallery (Londres)<sup>6</sup>. Pour son exposition personnelle en 2016, elle a fermé l'espace et a donné un mois de vacances à toute l'équipe. Ça pose la question du degré de flexibilité de l'institution, même s'il faut remettre ce projet dans le contexte de la Chisenhale, un centre d'art qui a des mécènes mais n'a pas de compte à rendre au service public. Ce serait impossible pour toi de faire ça Céline au vu de tes missions de service public et de continuité des activités pédagogiques.

CP: Oui, et parce que le CAC est un des seuls acteurs arts visuels de tout un territoire, donc cela restreindrait énormément l'accès à l'art contemporain. On est assez isolé·es,

ce n'est pas la même chose d'accueillir ce type de proposition à Brétigny ou à Londres, dans un secteur où il y a une offre importante en termes d'arts visuels et d'expériences.

TC: Quant à la question de faire bouger les institutions en tant que travailleur indépendant, j'ai l'impression que je suis beaucoup allé vers des lieux où un dialogue s'engageait avec la manière dont je conçois ma pratique. Je n'ai jamais investi des institutions d'abord hostiles, que j'aurais pu amener à une transformation.

CP: Quand on s'est rencontrées avec Daisy, on s'est tout de suite comprises sur la manière de travailler l'institution. Je crois qu'on partage toutes les trois cette position, qui associe une conception théorique à une incarnation pragmatique, structurelle des projets. Cela permet de trouver des positions justes.

DL: Céline, il me semble que c'est la première année au CAC que les trois expositions sont pensées par trois personnes différentes. Dans ce rapport de repositionnement, comment, en tant que directrice d'un centre d'art, arrives-tu à garder une cohérence dans la proposition ?

CP: Je ne fais pas des saisons thématiques mais problématiques, elles se construisent dans la succession des expositions, à un niveau un peu méta. L'idée de *ces corps instituants* est arrivée après les invitations que je vous ai faites. Dans mon projet, il y a ces problématiques qui innervent l'ensemble des expositions, mais je tiens à ce que les propositions ne se ressemblent pas en termes d'esthétique, de mise en œuvre artistique et d'atmosphère. On n'est pas de la même génération, on ne regarde pas forcément les mêmes choses, donc vos projets vont être différents de ce que j'aurais pu proposer, et c'est très important pour moi. Je ne cherche pas quelque chose d'univoque, je tiens à ce qu'il y ait une certaine polyphonie. J'adore découvrir le lieu autrement, et je conçois la programmation comme des espaces d'expérimentation, de mise à l'épreuve d'idées. À chaque fois, ça nourrit ma réflexion, ça me fait avancer personnellement et avancer collectivement avec l'équipe. Ce qui m'intéresse est de construire des choses ensemble, sans savoir exactement où on va.

TC: C'est aussi ce que nous apprennent les pratiques collaboratives: attendre un certain niveau de diversité dans les propositions, et de complexité dans les formes et l'organisation. On a tout à gagner à cultiver la diversité des pratiques et on aurait tout à perdre à avoir des lignes esthétiques qui nous enferment.

CP: Oui, mais c'est vrai que c'est plus complexe, en termes de budget et d'écriture par exemple. Accueillir chaque personne avec ses envies, son regard, sa vision, peut créer des frottements. Le fait de ne pas avoir de fonctionnement type est très compliqué à tous les niveaux, parce que chaque artiste, chaque commissaire a ses propres méthodologies, donc il faut arriver à trouver du commun.

TC: Tout cela pose aussi la question de l'échec. Les méthodologies assurent l'aboutissement d'un projet, parce qu'il y a des processus de travail normés tournés vers l'efficacité. Je pense qu'il est important de penser que l'échec des projets est une question de vue de l'esprit et de temporalité. L'inaboutissement, le tâtonnement, la longueur, etc., sont des zones de travail dans lesquelles on apprend énormément<sup>7</sup>.

CP: C'est quelque chose dont on parle beaucoup avec Marie Preston dans les méthodologies de travail en co-création<sup>8</sup>, mais ça fonctionne moins bien avec les expositions. C'est d'ailleurs pour ça qu'on a décidé que le projet de l'École ne ferait pas exposition. On avait envie qu'il puisse échouer, partir dans des directions diverses et variées... On a donc plutôt choisi d'inviter des artistes qui pourraient accueillir des expérimentations de l'École.

Transcription et édition: Anne-Charlotte Michaut

7 Voir à ce titre Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

8 Voir à ce titre Céline Poulin et Marie Preston avec la participation de Stéphanie Airaud (dir.), *Co-Création*, Éditions Empire-CAC Brétigny, 2019 et Céline Poulin et Marie Preston (dir.), Marie Preston, *Inventer l'école, penser la co-création*, CAC Brétigny-Tombolo Presses, 2021.

CAC Brétigny  
Centre d'art contemporain d'intérêt national  
Cœur d'Essonne Agglomération  
Rue Henri Douard  
91220 Brétigny-sur-Orge  
+33 (0)1 60 85 20 76  
[info@cacbretigny.com](mailto:info@cacbretigny.com)  
[cacbretigny.com](http://cacbretigny.com)

Entrée libre, du mardi au samedi de 14h à 18h.  
Ouverture les soirs et dimanches de représentation au Théâtre Brétigny.

Le CAC Brétigny est un établissement culturel de Cœur d'Essonne Agglomération. Labellisé Centre d'art contemporain d'intérêt national, il bénéficie du soutien du Ministère de la Culture—DRAC Île-de-France, de la Région Île-de-France et du Conseil départemental de l'Essonne, avec la complicité de la Ville de Brétigny-sur-Orge. Il est membre des réseaux TRAM et d.c.a.