

CAC Brétigny

Playworlds, 2018–2022

01.10—10.12.22

Dossier de presse [1–31]

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@cacbrétigny.com
cacbrétigny.com

Switchers

Commissariat:
Thomas Conchou

Vernissage
Samedi 1er octobre,
14h30-18h30

Contact presse
Marie PLAGNOL
m.plagnol@cacbrétigny.com

Adrenalized

<i>Ces corps instituants</i> , conversation entre Thomas Conchou, Daisy Lambert et Céline Poulin	3
«Playworlds, 2018-2022», Switchers	11
Biographies	13
<i>Acorn</i> de Switchers, par Ciarán Finlayson	15
Images	18
Rendez-vous	25
L'ABCC du CACB, Charles Mazé & Coline Sunier	27
«hmm hmm», sophie rogg invite Cecil Serres, Fatma Cheffi, Milana Gabriel, Nastassia Kotava et Rafael Moreno	28
Informations pratiques	30

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 l'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 Ndikung¹. 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 posée 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 hooks² 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 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 d'une doléance. 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 [Almborg] 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-Galle 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*³ 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'École⁴, 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·es 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 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 [Almborg], il y a un soubassement théorique très fort, autour des pédagogies soviétiques du début du XX^{ème} 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 relié-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 ELGER⁵ 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 projets 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.

5 ELGER (prononcé «Elles gèrent») signifie «règle» à l'envers. Il s'agit d'un projet de recherche-action autour des processus de transmission collectifs entre artistes et amateur-rices curaté par Fanny Lallart et Céline Poulin. À la croisée de l'éducation populaire et de l'art contemporain, ELGER fait référence aux méthodologies d'auto-détermination mises en place par différents courants féministes depuis les années 1970. Il a donné lieu à plusieurs ateliers artistiques menés par six artistes (Laura Burucoa, Juliette Beau Denès, Morgane Brien-Hamdane, Pauline Lecerf, Vinciane Mandrin et Zoé Philibert) avec des groupes d'habitant-es durant deux ans en Essonne.

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 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)⁶. 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 énormément⁷.

CP: C'est quelque chose dont on parle beaucoup avec Marie Preston dans les méthodologies de travail en co-création⁸, 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.

Retranscription 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 et CAC Brétigny, 2019 et Céline Poulin et Marie Preston (dir.), Marie Preston, *Inventer l'école, penser la co-création*, CAC Brétigny et Tombolo Presses, 2021.

«Playworlds, 2018-2022»

Switchers

Un ensemble de projets cinématographiques, théâtraux, artistiques et pédagogiques.

Commissaire: Thomas Conchou

Avec des œuvres de Emanuel Almborg, Ksenia Pedan, Jamie Baker, Merlyn Hawthorne, Ellis Holt, Ruth Oshunkoya, Prince Owusu, Caitlin Williams, Mary Yekini en collaboration avec: Buck Blake, Valentina Coley, Rhos Lapworth, Doridan Nahoum Bavangila, Priscila Siboko Bohe, Brandon Thorne, Liam Tooze, Edmund Wozencraft; de Paris/Brétigny: Agathe Barre, Sara Bouazzaoui, Loïc Hornecker, Yasmine Kicha, Shveta Lebonheur et Arsène Roy; de l'école William Tyndale, Londres: Eloise Alexander, Alfie Brennan, Sara Checchi, Gabi Constantine, Davide Diana, Julia Galassini, Theo Grinberg, Valentina Hernandez-Leonor.

L'exposition «Playworlds, 2018-2022» présente une série d'œuvres de Switchers, dispositif collaboratif qui lie arts visuels, théâtre, vidéo et pédagogie par la spéculation et le jeu. Switchers rassemble un réseau d'artistes, de comédien·nes et de jeunes personnes originaires d'Hackney, un quartier du nord-est de Londres, et de Mid Powys au Pays de Galles. Le collectif nous parle de luttes, de propriété, de racisme, des problématiques qui sont celles de la jeunesse, utilisant l'imagination collective pour relier ces enjeux tant urbains que ruraux. Initié en 2018 par l'artiste Emanuel Almborg sous la forme d'un projet de théâtre amateur, Switchers a progressivement pris la forme d'une série de collaborations artistiques étendues et changeantes, générant de nouveaux projets et une série d'œuvres.

Pour «Playworlds, 2018-2022» deux nouvelles vidéos—l'une réalisée par Jamie Baker et produite par Almanac (Londres/Turin), l'autre par Prince Owusu avec de jeunes artistes amateur·rices de Brétigny, produite par le CAC Brétigny—seront présentées en regard de la création collective *Acorn* (2021) et de *The Nth Degree* (2018) d'Emanuel Almborg. Ces films seront exposés dans une installation scénographique de l'artiste Ksenia Pedan, qui a précédemment réalisé le décor d'*Acorn*. L'exposition bénéficiera d'une itinérance en 2023 dans les espaces de l'Almanac Inn à Turin.

The Nth Degree (2018) documente une expérience rassemblant de jeunes adultes des quartiers d'Hackney, à Londres et de Mid Powys, au Pays de Galles. Réuni·es autour de la construction d'une pièce de théâtre, les participant·es ont étudié deux moments historiques: les révoltes paysannes dites «de Rebecca» (The Rebecca Riots), contre l'enclosure des communs dans les années 1840 au Pays de Galles, et les émeutes de Londres de 2011. Le film aborde les ressorts politiques de la violence et la répartition des richesses selon les différences de classe, d'origine, et d'accès à la propriété.

Acorn (2021) est une pièce de théâtre filmée, réalisée et interprétée par Switchers, qui marque la constitution des participant·es de *The Nth Degree* en collectif à proprement

parler. Son scénario s'est développé selon une méthode inspirée de la pédagogie du psychologue soviétique Lev Vygotsky et axée sur l'improvisation et l'expérience émotionnelle. Il emprunte son univers et ses personnages au roman *La Parabole des talents* de l'écrivaine africaine-américaine Octavia Butler, et se situe dans un futur dystopique proche. *Acorn* relate l'expérience d'une petite communauté rurale qui tente de survivre dans un monde d'effondrement écologique et d'autoritarisme en imaginant de nouvelles formes de communautés. Le film est présenté dans l'installation de Ksenia Pedan, qui rappelle la ferme collective d'*Acorn*.

Remnants, réalisé par Jamie Baker, qui a d'abord rejoint Switchers en tant qu'acteur de *The Nth Degree* et *Acorn*, prend pour point de départ la trame narrative de ce dernier pour travailler en collaboration avec un groupe d'écolier·ères de Londres. Dans un Royaume-Uni futuriste, des enfants développent un don d'hyper-empathie et peuvent communiquer leurs émotions par la pensée et le mouvement, sans utiliser la parole. Le film présentera les chorégraphies hyper-empathiques produites par Jamie Baker et les participant·es.

Enfin, dans le cadre de l'exposition «Playworlds, 2018-2022», Prince Owusu, un des acteurs de *The Nth Degree* et *Acorn*, travaillera avec Sara Bouazzaoui, Loïc Hornecker, Yasmine Kicha et Shveta Lebonheur, de jeunes étudiant·es de Brétigny, à la production de workshops de théâtre-action donnant lieu à un nouveau film. Les participant·es seront invité·es à se réapproprier un monologue déclamé par Prince Owusu dans *The Nth Degree* relatant l'expérience vécue d'un paysan dans un système féodal oppressif.

Le temps long du projet Switchers a permis aux rôles de changer et de progresser. Grâce à une expérience d'apprentissage partagée, Emanuel Almborg, l'initiateur, est passé du rôle d'artiste à celui de facilitateur, tandis que plusieurs des jeunes ayant rejoint le projet en tant qu'acteur·rices réalisent aujourd'hui des œuvres.

Armé des outils de la pédagogie critique et des pratiques de co-création, Switchers expérimente de nouvelles manières d'articuler les questionnements politiques de ses membres et la nécessité de produire des futurités qui ne s'énoncent pas comme la simple répétition du présent.

Biographies

Emanuel Almborg est un artiste basé à Stockholm et à Londres. Sa pratique se concentre principalement sur l'image en mouvement et s'est développée à partir de ses forts intérêts pour le champ du théâtre et pour les questions de pédagogie et de psychologie. Ses films s'inspirent souvent de recherches sur l'histoire des écoles et des institutions qui s'interrogent sur les relations entre la théorie et la pratique. Il a finalisé un doctorat à l'Institut Royal d'Art de Stockholm (KKH) en 2021, avec une thèse intitulée *Towards a Pedagogy of the Utopian Image*. Il a été boursier du programme Whitney Independent Study à New York en 2015. Son travail a récemment été présenté au Moderna Museet de Stockholm, à la Whitechapel Gallery de Londres et au Kunstverein München de Munich.

Jamie Baker est un performeur de Londres. Il a joué dans les films *The Nth Degree* (2018) et *Acorn* (2021), et a co-écrit ce dernier en tant que membre de Switchers. Pour le film *Remnants* (2022), qu'il a également réalisé, il a produit le matériau chorégraphique en collaboration avec des enfants de l'école William Tyndale de Londres.

Agathe Barre est cinéaste et directrice de la photographie. Elle travaille dans la production cinématographique à Paris. Elle a été directrice de la photographie sur *The Nth Degree* (2018). Elle a filmé et monté *Scélérat-es* (2022), en collaboration avec Prince Owusu.

Sara Bouazzaoui, Loïc Hornecker, Yasmine Kicha et Shveta Lebonheur sont de jeunes habitant·es de Cœur d'Essonne Agglomération. Usager·ères régulier·ères du CAC Brétigny, iels participent à différents projets de co-création menés par le centre d'art. Iels collaborent notamment à l'exposition «En attendant les voitures volantes» de Laura Burucoa, qui rassemble des peintures de Sara Bouazzaoui, Yasmine Kicha et Shveta Lebonheur. À cette occasion, Loïc Hornecker écrit le texte «Overdose à haute dose», publié depuis dans la Revue en ligne du CAC Brétigny. Iels ont tou·tes les quatre répondu·es à la proposition lancée par Switchers de se saisir de l'un des monologues de *The Nth Degree* et sont les acteur·rices du film produit pour l'exposition «Playworlds, 2018-2022», réalisé par Prince Owusu.

Thomas Conchou est curateur, co-fondateur du collectif curatorial Le Syndicat Magnifique (avec Anna Frera, Victorine Grataloup et Carin Klonowski), membre du collectif Curatorial Hotline et médiateur agréé par la Fondation de France pour la mise en place de l'action Nouveaux commanditaires. En 2020, il entre en résidence en tant que curateur au centre d'art de la Maison populaire de Montreuil, une association d'éducation populaire et de pratique amateur où il conduit un cycle d'expositions et d'évènements de deux années sur les pratiques artistiques et les relationnalités queer. En 2021, il est rapporteur pour le prix AWARE où il présente la pratique de Gaëlle Choisine, lauréate. En 2022, il rejoint le jury du prix Utopi-e pour les artistes queer, le comité de sélection du Salon de Montrouge, et est le commissaire invité pour la première édition du The Kooples Art Prize. Il est lauréat de la bourse d'écriture Textwork de la Fondation d'Entreprise Pernod Ricard, et réalise des

expositions à Sissi Club, Marseille et au CAC Brétigny en Île-de-France. Il est nommé à la direction du CAC de la Ferme du Buisson, où il prend ses fonctions en juillet 2022.

Prince Owusu est acteur. Il étudie actuellement l'art dramatique à la Guildhall school of Music and Drama, où il envisage une carrière au théâtre et au cinéma. Il a joué dans *The Nth Degree* (2018) et dans *Acorn* (2021), qu'il a également co-écrit en tant que membre de Switchers. Il a réalisé *Scélérat-es* (2022), actuellement présenté au CAC Brétigny.

Ksenia Pedan (née à Kharkiv, Ukraine) est une artiste vivant actuellement à Stockholm. Elle compte parmi ses projets précédents: *Meditations on Living in the Present*; *Framför vid under* (Varberg Konsthall, Varberg); *Fen Glut* (Forde, Genève), Baltic Triennial 13 (Kim?, Riga); *Cloist gulch* (Raven Row, Londres); *Victoria Deepwater Terminal Estate Gallery* (Jerwood Space, Londres); *Golf Musk*, (Dortmunder Kunstverein, Dortmund). Elle présentera en 2023 des expositions personnelles au Cell Project Space and Leech, à Londres.

Switchers est un groupe de pratique théâtrale et cinématographique composé d'un réseau d'artistes, de performeur·ses et de jeunes originaires de Hackney, Londres et de Mid Powys, Pays de Galles. Le collectif s'est formé via un programme d'échange européen pour la jeunesse en 2018, à l'initiative de l'artiste Emanuel Almborg. Le groupe cherche à relier la ville et la campagne à travers les problématiques communes auxquelles les jeunes sont confronté·es. Le collectif s'est depuis développé autour d'un cadre collaboratif étendu et mouvant destiné à produire des formes artistiques basées sur les *playworlds*. Un *playworld* est une forme de pédagogie créative qui combine le théâtre, la narration et le jeu, et qui est basée sur un monde fictionnel créé et partagé collectivement. Le monde et les personnages sont tirés d'une source existante, comme un livre ou un article de journal. Dans ce cadre, les groupes et les individus peuvent créer et expérimenter une production artistique à travers un espace d'imagination commun.

L'utopie n'est pas d'affirmer que les hommes ne seront totalement libérés des chaînes forgées par leur passé historique que si l'opposition entre la ville et la campagne est supprimée; l'utopie commence au moment où l'on s'avise de prescrire, «en partant des conditions existantes», la forme sous laquelle doit être résolue telle ou telle opposition dans la société actuelle.

—Friedrich Engels, «La question du logement»¹

Dans une ferme au Pays de Galles, une jeune femme, jouée par Caitlin Williams, égrène du maïs. Emmitouflée dans une épaisse parka, elle demande à ses colocataires combien de temps le nouvel arrivé, blessé, va rester. La nourriture est rare et à en juger par les vêtements de travail de chacun, reprisés et tâchés de graisse, et par le papier peint rapiécé dans la salle commune, tout vient à manquer, à l'exception des interactions sociales. La présence d'une nouvelle bouche à nourrir a imposé au groupe la question de sa survie à moyen terme. Acorn, communauté agricole semi-religieuse, constituée au lendemain d'une grande guerre et d'un désastre écologique, a-t-elle besoin d'instituer une obligation de travail pour ses résident·es? Les nouveaux membres peuvent-ils rejoindre la coopérative, qui professe: «Tout ce que tu touches, tu le changes. Tout ce que tu changes, te change. La seule vérité permanente est le changement. Dieu est changement.»?

Au cœur d'un effondrement généralisé, les événements climatiques extrêmes ont endommagé le toit et le tracteur a besoin de pièces de rechange. En manque de liquidités, de nourriture et de mains pour replanter les champs, iels n'ont que leur maison: un squat à la périphérie d'une ville dont la population les considère avec suspicion. Une femme dans une veste doublée de laine, jouée par Mary Yekini, clôt le débat avec un argument éthique: «Nous pouvons croître ou dépérir, mais nous poussons ensemble». Malgré les difficultés qui découleront de l'accueil d'un nouveau membre dans leur coopérative utopique en plein naufrage, le principe démocratique prévaut. L'ultime problème qu'affronte Acorn est la question de la pratique de la politique dans une ère de barbarisme, de pénuries d'eau et de gouvernements corrompus—alors que ni réforme ni révolution ne sont à l'ordre du jour.

Acorn (2021) est la seconde production de Switchers, un collectif de théâtre et de cinéma née à la suite de *The Nth Degree* (2018) d'Emanuel Almborg, un film introspectif à propos de la production d'une pièce de théâtre collaborative conçue par de jeunes personnes venant de Mid Powys, au Pays de Galles, et d'Hackney, à Londres. Cette œuvre éveillait les consciences avec pédagogie, consistant en des rencontres avec des militants comme Stafford Scott, co-fondateur d'une association de mémoire sur les révoltes raciales londonniennes de Broadwater Farm en 1985. Elle tissait des parallèles entre les révoltes paysannes

dites «de Rebecca» au Pays de Galle en 1840 (catégorisées comme «blanches»), et les émeutes de Londres de 2011 (catégorisées comme «noires»).

L'œuvre établissait un continuum dramatique entre l'économie morale de la population du dix-neuvième siècle et les foules racialisées d'aujourd'hui. Elle avait été créée grâce à la collaboration de «MPYT» et «Immediate theatre», des associations régionales d'art à destination des jeunes, dans le but de réunir des adolescent·es urbain·es et ruraux·ales afin de découvrir des formes de solidarité dans un climat politique post-Brexit, en explorant les communs historiques et les forces sociales transcendant la démographie. L'éducation politique ne s'appliquait pas seulement au travail, mais aussi à la forme du groupe lui-même. À la moitié de cette production, iels ont transformé leur groupe extrascolaire de théâtre amateur en un collectif d'artistes, s'engageant à partager tous les profits de façon équitable.

À l'instar de *Cinetrain* d'Alexander Medvedkin, Switchers cherche à adapter les outils de la création théâtrale à la production filmique. Un jeu intensif a donné naissance au script. Une fois que Switchers avait décidé d'une prémisse générale (des squatters après une catastrophe), et avaient compilé leurs influences dans un carnet de travail (le roman d'Octavia Butler *La parabole des talents* (1998), largement revisité sous l'ère Trump pour ses thèmes de démagogie populiste et de milices de droite; ainsi que le mouvement des Gilets Jaunes; et les combats pour la ZAD de Notre-Dame-des-Landes en 2018), chaque acteur·rice a créé un personnage affiné durant des mois de réflexions. Almborg a enregistré et transcrit les sessions, puis a renvoyé les textes au groupe afin de les travailler collectivement. Les performeur·ses ont identifié les éléments les plus puissants dans chaque scénario, les développant jusqu'à ce qu'ils aboutissent à une production complète et cohérente. Le script a alors été confié à un dramaturge pour les touches finales. Le scénario a été joué en public quatre fois devant trois caméras. Almborg a réalisé un montage des séquences, qui a été discuté et retravaillé avant la post-production. Cette méthode est une adaptation des exercices des «playworlds» développés par le psychologue soviétique Lev Vygotsky. Elle élargit l'application marxiste de la «*perezhivanie*» (en psychologie: «expérience émotionnelle vécue») de Konstantin Stanislavy, en l'étendant au domaine de l'imagination politique.

Le travail d'improvisation—les besoins inhérents à chacune des scènes improvisées comme à l'architecture dramatique générale de l'œuvre—permet si ce n'est de résoudre du moins de proposer des solutions convaincantes à des problèmes sociaux difficilement solubles. Plus les solutions formelles semblent plausibles et efficaces, plus elles semblent trouver une portée politique. Les questions difficiles sont résolues par de cruels compromis. Lorsqu'il est proposé d'accueillir les vagabond·es fuyant des esclavagistes, cherchant à travailler en échange d'un petit salaire, du gîte et du couvert, une résidente, elle-même

ancienne esclave, jouée par Ruth Oshunkoya, s’offusque. «Exploiter les gens quand ils sont vulnérables et désespérés» s’oppose à la finalité d’Acorn. «Cette communauté n’a pas non plus pour objectif de mourir de faim», réplique un homme dans une combinaison bleue, joué par Jamie Baker. Iels trouvent alors un compromis et adoptent un système de salaire à deux niveaux. L’extraction de plus-value et la famille nucléaire s’imposent de nouveau au groupe, en dépit de son sincère engagement pour un nouvel ordre social—on n’échappe pas à la subsomption réelle. Même si Acorn capitule à la fin, elle survit en tant que modèle critique. Leurs réponses frénétiques, pleines d’espoir, au problème du logement, ne sont, finalement, «pas plus une utopie que la suppression de l’antagonisme entre capitalistes et salariés.».

Ciarán Finlayson, New York, 2022



Extrait d'*Acorn*, une pièce filmée de Switchers, 40 min, vidéo 4K, 2021. Courtesy des artistes.



Extrait d'*Acorn*, une pièce filmée de Switchers, 40 min, vidéo 4K, 2021. Courtesy des artistes.



Extrait de *The Nth Degree*, Emanuel Almborg, 51min, HD video, 2018. Courtesy de l'artiste.



Extrait de *The Nth Degree*, Emanuel Almborg, 51min, HD video, 2018. Courtesy de l'artiste.



Extrait de *The Nth Degree*, Emanuel Almborg, 51min, HD video, 2018. Courtesy de l'artiste.



Acorn, une pièce filmée de Switchers, 40 min, vidéo 4K, 2021. Vue de l'exposition «Bildningar» d'Emanuel Almborg, Mint, 2021. Scénographie de Ksenia Pedan. Courtesy des artistes.



Vue de l'exposition «Bildningar» d'Emanuel Almborg, Mint, 2021. Scénographie de Ksenia Pedan. Courtesy des artistes.

Rendez-vous

Samedi 1er octobre, 14h30-18h30
Vernissage

Entrée libre. Le vernissage sera accompagné d'un goûter.

Navette gratuite Paris-Brétigny: départ à 13h45 du 104 avenue de France, 75013 Paris (métro Bibliothèque François Mitterrand).
Réservation indispensable: reservation@cacbretigny.com

Le retour de la navette sera suivi d'une visite guidée de l'exposition «Énergies» de Judith Hopf présentée à Bétonsalon du 22 septembre au 11 décembre. L'équipe du centre d'art et de recherche, situé à quelques pas, vous y accueillera.

Jeudi 6 octobre, 17h-19h
Visite pédagogique

Découverte des activités proposées pour les groupes et les publics scolaires à travers une visite de l'exposition «Playworlds, 2018-2022».

Pour les enseignant-es de maternelle, d'élémentaire et du secondaire, les animateur-rices, les éducateur-rices et les associations.
Inscription: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76.

Samedis 15 octobre et 3 décembre, 15h-16h30
Atelier de pratique artistique en famille
«Racines»

Dans la continuité des questions écologiques et collaboratives posées par les œuvres de Switchers, les participant-es sont invité-es à concevoir collectivement un jardin miniature. Iels décident ensemble de l'agencement de leur micro potager, de son décor et des légumes à y planter. Les familles peuvent repartir avec le fruit de leur collaboration et voir leurs plantes pousser à la maison.

À partir de 3 ans. Inscription: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76.

Jeudi 27 octobre, 15h-16h30
Atelier de pratique artistique
«Communauté»

Lors d'une partie de jeu de société inspiré des œuvres de Switchers, les participant-es incarnent les membres d'une communauté devant lutter pour sa survie face à des attaques incessantes. Iels débattent ensemble des méthodes à adopter pour se défendre tout en se développant. Culture de la terre, éducation de tou-ttes, construction de leurs abris:

nombreuses sont les nécessités! Il s'agit de trouver collectivement des solutions, tout en mobilisant les talents de chacun·es...

À partir de 8 ans. Inscription: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76.

Mercredis 16 novembre et 7 décembre, 16h30-18h
Atelier de pratique artistique
«Dimensions»

Au cours de la visite, les enfants observent éléments et accessoires qui composent la scénographie de l'exposition et des vidéos de Switchers. Iels réalisent ensuite leur décor à partir d'une maquette, qu'iels personnalisent à l'aide de morceaux de papiers-peints, de crayons, de colle ou de tissus. Leurs modèles architecturaux sont ensuite agencés pour construire ensemble une ville aux dimensions des petites figurines qui la peuplent!

À partir de 3 ans. Inscription: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76.

Lundi 21 novembre, 11h30 et 12h30
Visite ados
«CAC, tomates, oignons»

Spécialement adressée aux collégien·nes et lycéen·nes, «CAC, tomates, oignons» est une visite ayant lieu sur le temps de la pause déjeuner, entre deux cours. Après une visite de l'exposition accompagnée de l'équipe de médiation, les participant·e·s sont convié·e·s à partager leurs impressions autour d'un casse-croûte offert par le CAC Brétigny. Entrée libre et gratuite.

Mardi 4 octobre
Les rendez-vous de l'École

L'École est un groupe d'expérimentation des pratiques et savoirs en arts visuels composé de personnes issues des champs de l'art, du milieu associatif et de la société civile, qui se réunit chaque mois au CAC Brétigny. N'hésitez pas à nous contacter si vous souhaitez en savoir plus: info@cacbretigny.com

L'ABCC du CACB, Charles Mazé & Coline Sunier

La série des 15 signes accompagnant l'exposition «Playworlds, 2018-2022» par Switchers provient des matériaux de travail ayant contribué à la réalisation de la pièce de théâtre *Switch* en 2018. Répondant alors à la question: «How did it feel to be part of the ACTION of the RIOTS?», ces «états d'âme» des acteur·rices nous semblent trouver un écho avec l'humeur actuelle:

«Adrenalized, Anxious, Confused, Energetic, Frustrated, Insecure, Kinda releived [*sic*], Nervous, On edge, Overwhelmed, Panic, Proud, Pumped, Releived [*sic*], Scared»

Écrites en anglais sur des Post-it jaunes, ces messages intègrent la typographie LARA dans l'emoji Memo , à la fois petite note que l'on prend pour faciliter le souvenir, et outil de travail collaboratif repositionnable à volonté. Dans la forme autant que dans le contenu, cette source n'est pas sans rappeler le travail de l'écrivaine Octavia E. Butler—référence importante pour Switchers—et plus précisément ses notes de travail et mots d'encouragement personnel:

«Tell Stories Filled with Facts. Make People Touch and Taste and KNOW. Make People FEEL! FEEL! FEEL!»

En résidence au CAC Brétigny, Charles Mazé & Coline Sunier sont en charge de l'identité graphique du centre d'art, conçue comme un espace de recherche au long cours. L'ABCC du CACB est un abécédaire composé de lettres et de signes collectés à Brétigny et dans le département de l'Essonne, ou choisis en relation avec le centre d'art, son programme et ses artistes invité·es. Ce corpus prend la forme d'une typographie intitulée LARA, dont certains signes sont activés, un par un, sur les supports de communication, considérés comme des espaces de publication et de diffusion de la recherche. En associant des voix multiples dans une même typographie dont le nombre de glyphes est en perpétuelle augmentation, avec des écritures tour à tour vernaculaires, institutionnelles, personnelles ou publiques, L'ABCC du CACB tente d'éditer le contexte géographique, politique et artistique dans lequel se trouve le CAC Brétigny. L'abécédaire est [consultable en ligne](#).

hmm hmm

sophie rogg invite Cecil Serres, Fatma Cheffi, Milana Gabriel, Nastassia Kotava et Rafael Moreno

16.09—10.12.22

Exposition au Théâtre Brétigny

Un samedi de juillet 2022

Le soleil rayonne. Sur trois tables placées judicieusement à l'ombre des arbres, sophie dispose des légumes et des bocaux. Les voisines de la médiathèque de Cheptainville nous rejoignent avec les récoltes de leurs jardins. Toutes ensemble, on râpe, on découpe et on discute. Des sorcières viennent nous raconter des contes qui se déroulent la nuit, dans des potagers ou dans la forêt. Pendant qu'elles nous rapportent les aventures de Nasreddin, un filou attachant, nos monstres en carottes prennent vie.

Juillet 2022 (toujours)

La chaleur est assommante. Avec Alaïs, Aymeric, Chloé, Ewen, Lola, Pauline, Karell et Sandy, on imagine des personnages noctambules, puis une histoire. Celle-ci commence par une fête dans la forêt de La Tuilerie, près de Breuillet, et se termine par plusieurs meurtres sanglants. Vers 1h du matin, guidé-es dans la nuit noire par Nicolas, on rencontre des fantômes et des créatures qui surgissent de derrière les bosquets. Des cris résonnent dans les bois. Nous rentrons en tremblotant et chuchotant. La lune veille. Emmitouflé-es dans nos sacs de couchage, on partage des marshmallows devant un film d'horreur pour adolescent-es.

Une soirée d'août 2022

sophie m'invite chez elle pour partager un dîner. Je rencontre Cecil, Fatma et Nastassia à cette occasion. Milana finit trop tard le travail pour nous rejoindre. Elles forment l'équipe choisie par sophie pour survivre en forêt. Pendant la soirée, on parle de cette invitation comme un appel à l'entraide et au soutien mutuel entre artistes. En réponse au cycle thématique du Théâtre Brétigny «Qu'est-ce qu'on attend?», cette exposition à plusieurs exprime le désir d'un passage à l'acte et à l'action collective. Je comprends qu'il y a l'appétit de faire des choses ensemble. D'expérimenter. De voir comment, sur le moment, les travaux des unes et des autres se donnent réciproquement de la force. Et je sens bien que sophie a envie d'être accompagnée pour se décider entre être heureuse et/ou foutre le feu.

Le lendemain

sophie m'appelle. Elle souhaite inviter Rafael à rejoindre le groupe. sophie a beaucoup d'intuitions comme ça. Je lui fais confiance. J'ajoute à mon texte ces quelques phrases dans la nuit.

Pour septembre 2022

Après un été dans le 91 qui fût inspiré par la force narrative des nuits et la flemme adolescente, l'exposition «hmm hmm» prend forme comme un rêve. Au réveil, on se souvient seulement d'images, et par fragments on reconstitue l'histoire étrange rêvée. Dans l'espace

du Phare, des voix résonnent en «Skrr» ou «Skuu», des corps difformes se tordent, des monstres en haricots pourrissent, des dessins au crayon se font manger, des cannettes de Coca se baladent.

Camille Martin, commissaire de l'exposition

Camille Martin est née en 1995 et a grandi à Corbeil-Essonnes. Elle vit et travaille à Ivry-sur-Seine.

Cecil Serres est né-e en 1991, dans les Yvelines. Il vit et travaille en région parisienne.

Fatma Cheffi est née en 1987 à Tunis. Elle vit et travaille entre Tunis et la région parisienne.

Milana Gabriel est née en 1995 à Makhatchkala. Elle vit et travaille à Paris.

Nastassia Kotava est née en 1990 à Minsk, Bélarus. Elle vit et travaille à Paris.

Rafael Moreno est né-e en 1993 en Colombie. Il vit et travaille à Paris.

sophie rogg est née en 1989 à Genève, Suisse. Elle vit et travaille en Seine-Saint-Denis.

Informations pratiques

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
cacbretigny.com

Entrée libre, du mardi au samedi de 14h à 18h.
Ouverture les soirs et dimanches de représentation au Théâtre Brétigny.
Fermeture le 11 novembre.

Accès en train, RER C:

Arrêt Brétigny. Depuis Paris, trains BALI, DEBA, DEBO, ELBA direction Dourdan, Saint-Martin d'Étampes. Depuis Dourdan et Saint-Martin d'Étampes, trains LARA, PARI, DEBO direction Saint-Quentin en Yvelines, Gare d'Austerlitz, Invalides. De la gare de Brétigny, suivre la direction Espace Jules Verne, prendre le boulevard de la République, continuer sur la place Chevrier et au rond-point prendre sur la gauche, rue Henri Douard.

Accès en voiture:

Depuis Paris, A6 direction Lyon, sortie Viry-Châtillon, Fleury-Mérogis, puis Brétigny centre. Depuis Évry, Francilienne direction Versailles, sortie 39B direction Brétigny. Depuis Versailles, Francilienne direction Évry, sortie Brétigny centre. Depuis Étampes, RN20 direction Paris, sortie Arpajon—Égly—Brétigny-sur-Orge—Saint-Vrain. Pour venir en covoiturage, rejoignez le groupe [BLABLACAC\(B\)](#) sur Facebook.

L'exposition «Playworlds, 2018-2022» bénéficie du soutien de l'Institut Suédois et du Swedish Arts Grants Committee. L'œuvre *Remnants* a été produite en partenariat avec Almanac Projects (Londres) et Almanac Inn (Turin) avec le soutien de Arts Council England, Fondazione CRT et Fondazione Compagnia di San Paolo.

La résidence «hmm hmm» s'inscrit dans le cadre du Contrat d'Éducation Artistique et Culturelle (CTEAC) de Cœur d'Essonne Agglomération avec la DRAC Île-de-France et l'Académie de Versailles et bénéficie du soutien du programme «Création en Essonne» de la DRAC Île-de-France et du département de l'Essonne. «hmm hmm» réunit des actions menées par Sophie Rogg avec la Médiathèque de Cheptainville et le centre de loisirs Oxy'Jeunes de Breuillet.

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.