

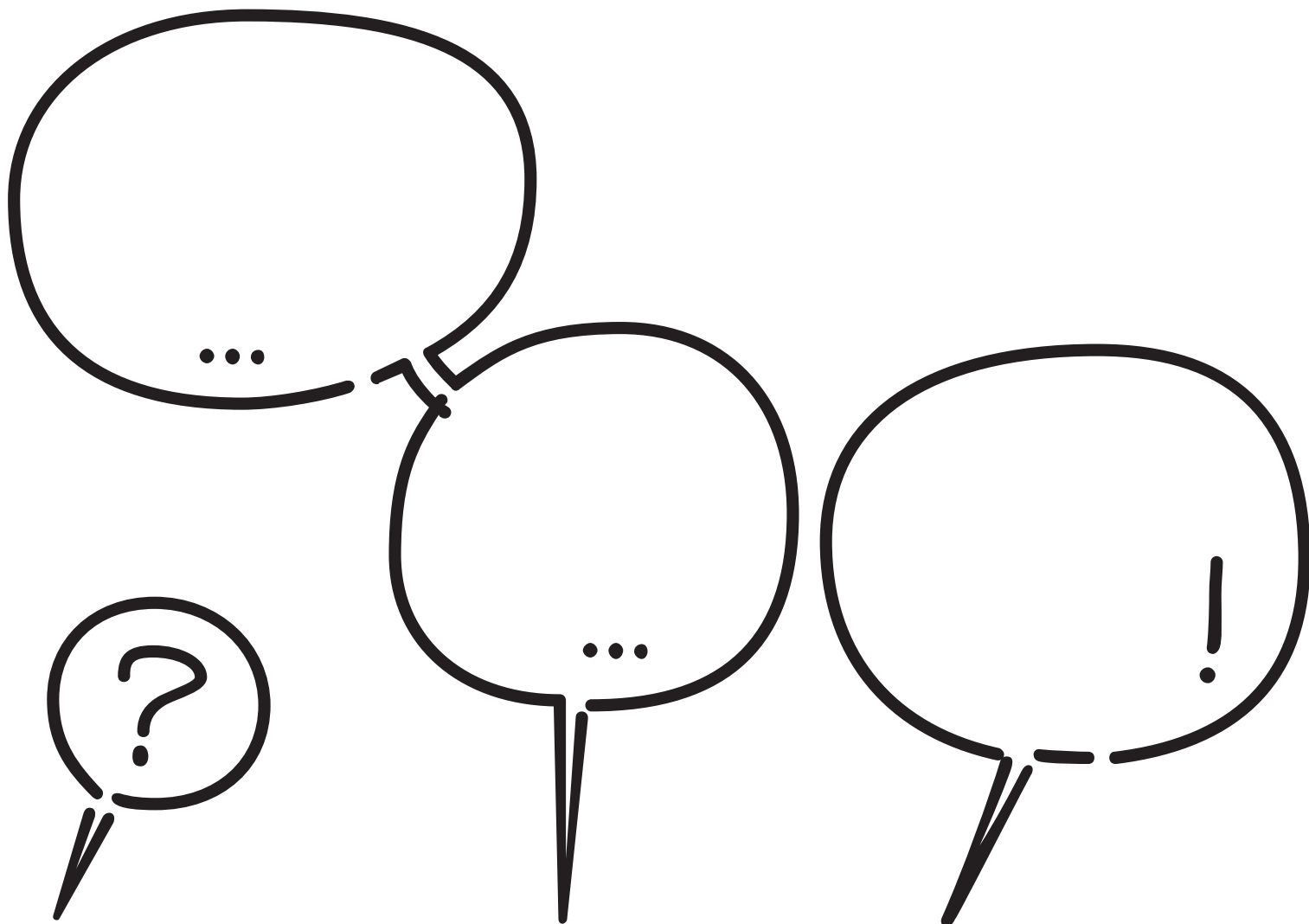
Centre d'art contemporain  
Rue Henri Douard  
91220 Brétigny-sur-Orge  
+33 (0)1 60 85 20 78  
info@cacbrétigny.com  
cacbrétigny.com

Une exposition de  
Céline Poulin  
Marie Preston  
Stéphanie Airaud

Vernissage  
Samedi 4 février à 18h

Contact presse  
Manon Prigent  
m.prigent@cacbrétigny.com  
+33 (0)1 60 85 20 78

Avec  
Esther Ferrer  
Núria Güell  
Adelita Husni-Bey  
Leigh Ledare  
Devora Neumark  
Christian Nyampeta  
Marie Preston  
Sébastien Rémy  
Till Roeskens  
Cyril Verde



Vocales—Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud	3
Rendez-vous	5
Journées d'étude—L'oralité, le parlé. Modalités des pratiques de co-création	9
Notices	14
Textes complémentaires	22
L'ABCC du CACB—Charles Mazé & Coline Sunier	30
The Lost Opera—Tony Regazzoni	31
Informations pratiques	32

## Vocales

Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud

Pour créer ensemble, au début, il faut accepter l'indétermination et accueillir l'antagonisme, puis tâtonner, laisser advenir les discussions et travailler les ajustements. Ces points de départ et ces processus de création nous semblent favoriser — quelle qu'en soit l'issue — la construction des relations et la créativité de chacun.

Oui (je te coupe, excuse-moi), depuis le temps qu'on en parle — mais a-t-on jamais assez de temps pour la conversation? — à votre avis, à quel moment arrive la multiplicité des voix? Le «je» qui se mêle au «nous»? Mais y a-t-il simplement un «nous»?

Et ensuite? Quel est le devenir de ces paroles échangées? Art? *Empowerment*? Actions sociales? Et les objets et les mots qui en émergent? Leur réception?

Pour moi, ce qui est important, c'est que la voix est «radicalement sociale autant qu'individuelle, [elle] signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre» (Paul Zumthor).

C'est pourquoi des prises de parole seront incluses dans l'exposition. On ne dissocie pas les différentes modalités d'énonciation (quotidienne, universitaire, poétique, issue des œuvres, des processus, des recherches théoriques...), on pense un dispositif spécifique pour accueillir les échanges. On expose des paroles et leur évanescence, mais aussi ce qu'elles produisent, ou du moins une partie. On imagine entendre les diverses interventions résonner avec les œuvres et documents matérialisés.

Reprenons un extrait du texte scientifique écrit pour préparer les deux journées d'étude: «nous nous attacherons [...] à penser la manière dont chaque individu à la rencontre de l'Autre voit résonner en lui les voix multiples qui l'habitent. La création coopérative rend sensible cet état où chacun tente de jongler habilement avec cette multitude intérieure.»

Intérieure mais aussi extérieure je pense. Dans l'oralité, il y a un va-et-vient entre le collectif et l'individuel: chaque mot ou parole est imprégné d'une mémoire qui s'amplifie et se modifie dans les échanges. Il y a une actualisation du soi et du nous à chaque moment. Et dans cette importance de l'ici et maintenant, se mêlent le passé et l'avenir. Cette mémoire est aussi celle des significations et des contextes différents dont est chargé chaque mot énoncé par autrui.

Comment traduire alors? D'une subjectivité à l'autre, d'un imaginaire à l'autre, d'une langue à l'autre...

Tu penses que c'est possible?

Oui. Mais seulement si la traduction rend compte de la présence de l'autre en nous et dans nos langages.

La traduction n'est-elle alors pas simplement une autre façon d'appeler ces tentatives artistiques construites autour de l'expérience de l'altérité?

Hum... Tu crois?

*Vocales*, un projet en partenariat avec le MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, l'équipe de recherche Teamed (AIAC) et l'Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis, la Villa Vassilieff, la plateforme de recherche «Pratiques d'Hospitalité» initiée et coordonnée par Simone Frangi & Katia Schneller à l'ÉSAD •Grenoble, l'Université du Québec à Montréal, La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, la Médiathèque de Brétigny-sur-Orge, le Théâtre Brétigny, scène conventionnée et avec le soutien de Fluxus Art Projects et de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques.

## Rendez-vous

Pour toute inscription, merci d'écrire à l'adresse suivante: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com)

Samedi 21 janvier de 10h à 17h30  
Journée d'étude—«L'oralité, le parlé»  
MAC VAL

Avec les interventions de François Deck, Devora Neumark et Sébastien Rémy. Seront présent.e.s comme discutant.e.s: Céline Ahond, Camille Chenais, Mounir Creanza, Marie Fraser, Vanessa Desclaux, Carine Guimbard, Rafael Medeiros, Émilie Renard, Anna-Katharina Scheidegger et Mathilde Villeneuve.

Inscription indispensable, dans la limite des places disponibles: [reservation@macval.fr](mailto:reservation@macval.fr)

Samedi 4 février de 10h à 17h30  
Journée d'étude—«L'oralité, le parlé»  
CAC Brétigny

Avec les interventions de Simone Frangi & Katia Schneller, Christian Nyampeta et Myriam Suchet. Seront présentes comme discutantes: Céline Ahond, Caroline Darroux, Marie Fraser, Mélanie Perrier, Mathilde Villeneuve et Émilie Villez.

Inscription indispensable, dans la limite des places disponibles: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com)

Samedi 4 février à 18h  
Vernissage

Du 22 janvier au 3 février  
à Vitry-sur-Seine puis à Brétigny-sur-Orge  
Performance—«Présence revisitée», Devora Neumark

«En septembre 1997 et sur une durée de huit semaines, je me suis assise sur un tabouret à trois pieds en différents endroits de la ville de Montréal afin d'y tricoter. Cinq heures par jour, je crochetais en deux couleurs: les fils de coton jaune signalaient les mailles tricotées lorsque j'étais seule, tandis que ceux de couleur violette retraçaient les moments d'échanges avec les passants qui s'arrêtaient pour discuter avec moi.» Vingt ans après, Devora Neumark recrée «Présence» en l'adaptant à la spécificité des espaces publics de Vitry-sur-Seine et de Brétigny-sur-Orge. Avec le soutien d'Au Ver à Soie.

Samedi 11 mars à 18h

Rencontre-débat—«Yes we care», avec Mélanie Perrier

Un projet du Théâtre Brétigny, scène conventionnée

Et si le *care* permettait déjà d'ouvrir un espace où chacun.e puisse s'écouter? Dans le cadre de l'événement «Yes we care» au Théâtre Brétigny, la chorégraphe Mélanie Perrier propose d'entamer la soirée au CAC en pratiquant et partageant des paroles multiples pour se familiariser avec cette éthique au cœur des autres. Lorsque dire, c'est faire (déjà).

Samedi 25 mars à partir de 15h30

Conférence—«Le boudoir et l'atelier», Béatrice Guillier

Performance—«Questions féministes», Esther Ferrer

15h30: «Le boudoir et l'atelier: la transmission féminine entre savoir-être et savoir-faire sur YouTube», conférence de Béatrice Guillier, étudiante-chercheuse à l'EHESS

La plateforme YouTube, souvent désignée comme étant une véritable révolution, est pourtant le lieu d'une transmission d'un savoir-être et d'un savoir-faire dont l'objet n'est pas nouveau. Au fil des tutoriels, les spectatrices apprennent ainsi à quitter l'enfance et à devenir de parfaites jeunes filles.

17h: «Questions féministes», performance d'Esther Ferrer

Avec cette performance, Esther Ferrer interpelle le public, lui pose des questions sur l'art et le féminisme et l'invite à formuler des réponses, générant alors un nouveau cycle de questions.

Sur rendez-vous

Rencontre avec Marie Preston

Marie Preston mène depuis 2015 une recherche autour de l'histoire et des fonctions du métier d'ATSEM (agent territorial spécialisé des écoles maternelles). Sur le territoire du CAC Brétigny et afin d'initier une expérience artistique localement, elle propose aux personnes concernées par des questions pédagogiques (maternelle et élémentaire) de réfléchir à l'interdépendance des différents acteurs qui accompagnent les élèves et aux formes coopératives qui pourraient en découler.

Les samedis 18 février, 4 mars, 18 mars, 1<sup>er</sup> avril, 22 avril  
et le dimanche 23 avril à 15h  
Rencontre avec Sébastien Rémy

«Sur le panneau plexiglas où je colle mon visage, le reflet d'une page se superpose à des textes et des images imprimés. page 12. Je déchiffre graduellement: «J'aimerais bien parler doucement, tout doucement, afin que tu sois obligé de venir tout près de moi, et je parlerais dans une langue qui te semblerait étrangère, ou peut-être uniquement sous forme d'images, et tu n'aurais rien à identifier, car je serais là et ça te suffirait.» Après des minutes de silence et des hésitations, assis non loin les uns des autres, nous engageons une conversation.»

Tous les vendredis à 18h  
Émission—«Radius Working Group», Christian Nyampeta

Chaque vendredi soir, le Radius Working Group anime une émission de radio diffusée sur [cacbretigny.com](http://cacbretigny.com), qui nous fait entendre actualités, histoires et chansons provenant de Lagos, Jérusalem, Johannesburg, Kigali, Londres, New York et Brétigny-sur-Orge. Des séances d'enregistrement live auront lieu ponctuellement en présence d'invités. Leurs contributions s'ajouteront aux réalisations hebdomadaires afin de former un album de musique.

Samedi 11 février à 16h  
Atelier d'écriture—«La parole est un risque»  
En partenariat avec la Médiathèque de Brétigny-sur-Orge

«La parole est un risque» sont des affiches à compléter. Animé par l'équipe de la Médiathèque et du CAC, cet atelier d'écriture permet de penser la nature du commérage comme parole, féminine ou non, proclamée dans l'espace public, véhiculant récits de vie et personnages transversaux. Un atelier conçu lors de l'exposition *Commérages* au MAC VAL en 2015.

Les samedis 18 février et 15 avril à 16h  
Les samedis contés (famille)  
En partenariat avec la Médiathèque de Brétigny-sur-Orge

Racontées à plusieurs voix par les bibliothécaires et des conteurs invités, les histoires choisies pour ces deux rendez-vous s'adressent aux adultes aussi bien qu'aux enfants.

Tous les mercredis à 14h30  
Atelier conte (enfants)  
En partenariat avec la Médiathèque de Brétigny-sur-Orge

Le rendez-vous hebdomadaire à destination des enfants est consacré, pour cette exposition, au conte. Choisis chaque semaine en concertation avec les bibliothécaires de la Médiathèque, les contes dessinent des moments d'écoute et de dialogue où l'auditoire est invité à participer à la création des histoires.

### Visites et ateliers (groupe)

Nos rendez-vous sont ouverts aux groupes (scolaires, associatifs, étudiants...). Nous organisons également des visites guidées et des ateliers spécifiques sur inscription, en matinée de 10h à 13h et pendant les heures d'ouverture au public.  
Pour toute demande de renseignements, merci de contacter Mathieu Gillot, chargé de médiation: [m.gillot@cacbretigny.com](mailto:m.gillot@cacbretigny.com) | +33 (0)1 60 85 20 76



## Journées d'étude

L'oralité, le parlé. Modalités des pratiques de co-création

Samedi 21 janvier de 10h à 17h30 au MAC VAL

Avec les interventions de François Deck, Devora Neumark et Sébastien Rémy. Seront présent.e.s comme discutant.e.s: Céline Ahond, Camille Chenais, Mounir Creanza, Marie Fraser, Vanessa Desclaux, Carine Guimbard, Rafael Medeiros, Émilie Renard, Anna-Katharina Scheidegger et Mathilde Villeneuve.

Inscription indispensable, dans la limite des places disponibles: [reservation@macval.fr](mailto:reservation@macval.fr)

9h30–10h	Accueil
10h–10h30	Introduction de Marie Preston
10h30–11h	Intervention de Devora Neumark
11h–11h45	Échanges entre Devora Neumark et les participant.e.s
11h45–12h15	Intervention de François Deck
12h15–13h	Échanges entre François Deck et les participant.e.s
13h–14h30	Déjeuner
14h30–15h	Intervention de Sébastien Remy
15h–15h45	Échanges entre Sébastien Remy et les participant.e.s
15h45–17h	Discussion générale
17h–17h30	Synthèse

Samedi 4 février de 10h à 17h30 au CAC Brétigny

Avec les interventions de Simone Frangi & Katia Schneller, Christian Nyampeta et Myriam Suchet. Seront présentes comme discutantes: Céline Ahond, Caroline Darroux, Marie Fraser, Mélanie Perrier, Mathilde Villeneuve et Émilie Villez.

Inscription indispensable, dans la limite des places disponibles: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com)

9h30–10h	Accueil
10h–10h30	Introduction de Céline Poulin et Marie Preston
10h30–11h30	Intervention de Myriam Suchet et échanges avec les participant.e.s
11h30–12h15	Intervention de Christian Nyampeta et échanges avec les participant.e.s
12h15–13h15	Discussion collective
13h15–14h30	Déjeuner
14h30–15h30	Intervention de Simone Frangi & Katia Schneller et échanges avec les participant.e.s
15h30–17h	Discussion collective

## L'oralité, le parlé Marie Preston

Alors que les pratiques artistiques de co-création engagées dans le champ social ont connu ces quinze dernières années un intérêt grandissant dans les pays anglo-saxons, elles ont été étrangement absentes des analyses critiques, historiques et théoriques en France pour y être, finalement, devenues aujourd'hui incontournables. Au sein de ces pratiques, il nous semble important de distinguer celles relevant de la « participation créative » pour lesquelles « le visiteur fournit le contenu d'un élément de l'œuvre au sein d'une structure établie par l'artiste » (selon la terminologie proposée par Pablo Helguera dans *Education for Socially Engaged Art*) de celles relevant de la « participation collaborative » et qui nous intéressent en particulier. Ces dernières permettent au collaborateur, le « partage [de] la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste » (Helguera). Pour que la « participation collaborative » ou la co-création aient lieu, une indétermination initiale—dans la construction du processus, ses visées ou encore dans les modalités de rencontres—nous semble nécessaire<sup>1</sup>.

Tâtonner, laisser advenir les discussions, confrontations et ajustements inhérents à la création collective favorisent la construction des relations et la créativité de chacun. Un ensemble de réflexions s'impose alors sur les mécanismes de mise en œuvre et de transmission. En effet, l'espace de liberté engendré par le processus de co-création amène à réfléchir à la manière dont la conscientisation de notre puissance politique émerge à travers ces pratiques. D'un point de vue structurel, il nous semble important d'éclaircir les différentes relations—mouvantes—de (ou au) pouvoir qu'inévitablement le groupe génère, jusqu'à imaginer les dispositifs artistiques élaborés en vue de permettre une co-création, comme des « artifices »<sup>2</sup> remédiant à la « tyrannie de l'absence de structure »<sup>3</sup>. Nous reprenons ici les termes choisis en 1970 par l'activiste féministe Joe Freeman. Cette absence de structure conduit inévitablement, selon elle, à la constitution d'élites informelles détentrices exclusives de la prise de décision couplant cette activité avec une prise de pouvoir alors que cela semble préférable de les séparer<sup>4</sup>. Il s'agit également de s'interroger sur la manière dont s'articulent les distinctions (ou le désir d'indistinction) entre amateurs et professionnels. De manière générale, nous pensons les pratiques de co-création en lien avec les pédagogies alternatives qui, elles aussi, dans la tradition sud-américaine initiée par Paulo Freire, à travers les pédagogies radicales féministes américaines dans les années 1970 et des mouvements d'éducation nouvelle en Europe et d'éducation populaire en France, se veulent des outils d'émancipation notamment par la mise en œuvre de la coopération. De plus, et par leur plasticité, nous observons que ces pratiques privilégient des formes fragmentaires. En rendant sensible la place accordée à l'autre, divers procédés esthétiques donnent à voir l'hétérogénéité du collectif et, par là, permettent la coexistence de voix multiples. L'intérêt pour l'oralité et le parlé apparaît

alors comme une spécificité de ces pratiques. Nous empruntons cette distinction entre «oralité» et «parlé» à Paul Zumthor pour qui «le *parlé* [contient] toute énonciation proférée de bouche, et *l'oral*, [l']énonciation formalisée de manière spécifique»<sup>5</sup>; le parlé étant donné l'ordinaire de la «langue»<sup>6</sup>. Ce qui nous semble intéressant étant que «toute communication vocale [...] comporte, en tant même que vocale, de la part de deux sujets ou moins, locuteur et auditeur(s), le même mais non identique investissement d'énergie psychique de valeurs mythiques, de sociabilité et de langage. Radicalement sociale autant qu'individuelle, la voix signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre.»<sup>7</sup> Michel de Certeau quant à lui décrivait comment, en 1968, le «lieu symbolique» que devint la parole se mit à désigner «l'espace créé par la distance qui sépare les représentés de leurs représentations»<sup>8</sup>. Et c'est justement là, selon l'auteur, dans ce «lieu symbolique» qu'a eu lieu la *révolution*, dans l'émergence de cette parole inédite, surgissante, jusqu'alors interdite: «Une palabre permanente se répandait comme le feu.»<sup>9</sup> Un phénomène approchant, outre-Atlantique, celui du Free Speech Movement<sup>10</sup>, qui sema lui aussi la parole là où on ne l'attendait pas, notamment chez ceux qui en étaient jusqu'alors privés: les immigrés et les femmes, en particulier.

Durant les deux journées d'étude et dans la continuité des rencontres organisées dans le cadre du séminaire de Marie Preston à l'Université Paris 8, nous nous sommes donc arrêtées en particulier sur les pratiques qui usent de la forme dialogique et conversationnelle, ceci alternativement dans sa dimension performative et comme chemin vers la coopération et la création de relations intersubjectives. Nous verrons comment ces relations nécessitent des formes de présence, de rapport au corps impliqué et situé. Conjointement, oralité et geste s'adressent à l'autre<sup>11</sup> et s'associent à la transmission d'expériences. Selon Walter Benjamin, la qualité de cette dernière se mesure par la capacité de l'auditeur à la transmettre à nouveau et elle est permise par la réunion de l'écoute et du geste. Permettant l'ennui, l'activité manuelle et répétitive engendre une disponibilité psychique: «[L'art de raconter des histoires] se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant. Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui.»<sup>12</sup>

Nous verrons également comment, depuis la fin des années 1960, la conversation est considérée comme une catégorie esthétique, Ian Wilson déclare qu'il «choisit de parler plutôt que de sculpter» tandis que Lee Lozano converse à travers ses «*dialogue pieces*». Dans une perspective états-unienne (et par extension anglophone, impliquant aussi l'Angleterre), les «*conversation pieces*» décrites par Grant H. Kester naissent des «*community-based art*» et des pratiques activistes qui se développent dans ces pays depuis les vingt-cinq dernières années. Il les définit ainsi: «*These projects all share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange. While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers, this typically occurs in response to a finished object. In these projects [...] conversation become an integral part of the work itself. It is reframed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed*

*identities, official discourse, and the perceived inevitability of partisan political conflict.»*<sup>13</sup> Il en sera question, ainsi que d'autres types d'expériences de co-création pour lesquelles le dialogue (engendré—et maintenu—ou non par une activité) est envisagé comme initiateur à la relation et à l'élaboration d'une esquisse de *trajet* commun en étant soigneusement considéré et conceptualisé. Le langage vocalisé étant alors d'abord employé pour son caractère communicationnel. En dehors de la relation émetteur/récepteur, nous nous attachons également à penser la manière dont chaque individu à la rencontre de l'Autre voit résonner en lui les voix multiples qui l'habitent. La création coopérative rend sensible cet état où chacun tente de jongler habilement avec cette multitude intérieure. Autrement dit, et par la voix de l'artiste François Deck, «une compagnie nombreuse / fréquente la parole à sa source / un murmure pluriel / habite le corps individué / des spectres hantent les mots / que nous leur empruntons»<sup>14</sup>. La mise en commun de ces polyphonies rend possible de nouvelles subjectivités. Mais le langage n'est pas non plus garant d'une communication infaillible. Ceci implique de repenser la question de la traduction.

Les artistes, les collectifs, les personnes engagées dans ces processus savent que les lieux où l'on s'arrête nous conduisent à des rencontres inédites, où la langue, comme les gestes, doivent s'inventer, où la traduction d'une langue à l'autre, d'un imaginaire à un autre est nécessaire et constitue une inépuisable source de création si l'on se donne simplement le temps de la considérer comme une richesse. Enfin, et puisqu'il est question d'art comme expérience et donc d'art de vivre et de transmettre des expériences (Dewey), dans la continuité de l'analyse de Walter Benjamin et sans nostalgie, nous nous intéresserons à la manière dont le récit transmis oralement continue de présenter une alternative à l'information médiatique. Ceci en étant pleinement conscientes que le «*narrative turn*» a conquis le management pour qui «le but du marketing narratif n'est plus simplement de convaincre le consommateur d'acheter un produit, mais de le plonger dans un univers narratif»<sup>15</sup>. Dans cette logique asservissante, le dialogisme ménageant un espace commun est impensable. Or la naissance d'une puissance politique émerge aussi du fait que toute communication orale «pose un acte d'autorité: acte unique, jamais identiquement réitérable»<sup>16</sup>, d'autorité partagée. En effet, et en reprenant les termes de Grant Kester: «*It is clearly not sufficient to say that any collaborative or conversational encounter constitutes a work of art. What is at stake in these projects is not dialogue per se but the extent to which the artist is able to catalyze emancipatory insights through dialogue.*»<sup>17</sup>

1 Et à propos en particulier des pratiques coopératives conversationnelles: «Conversational art, dedicated to constructing its <objects> and its <audience> through a process of ongoing dialogue, is committed to exploring contextual contingency in defining the nature and values of the aesthetic experience.» Homi Bhabha, *Conversations at the Castle, Changing Audiences and Contemporary Art*, Mary Jane Jacob et Michael Brenson (éds.), Cambridge, MIT Press, 1998, p. 40.

2 «[L'artifice] tente de faire fuir les agencements qui, dans une situation donnée, bloquent, enferment les capacités d'agir.» David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, p. 31.

3 Joe Freeman, *La Tyrannie de l'absence de structure*, 1970, www.infokiosque.net [consulté le 18 novembre 2016].

4 Merci à Camille Louis pour la discussion que nous avons eue à ce propos.

5 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 33.

6 Nous choisissons de suivre les recommandations de Myriam Suchet quant à l'usage des guillemets encadrant le terme «langue», «espérant par là lui faire perdre son statut d'évidence indiscutable», l'évidence étant que la «langue» «communique». Cette

prudence émane de son étude de «l'imaginaire hétérologue» à travers laquelle elle se propose de redéfinir l'hétérologisme comme «la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné». Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérologue, ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 19.

7 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op.cit.*, p. 31.

8 Michel de Certeau, *La Prise de parole, pour une nouvelle culture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 21.

9 *Ibid.*, p. 31.

10 Géraldine Gourbe propose de considérer que ce mouvement politique associé à la pédagogie de conscientisation de Paolo Freire et au texte fondateur de Simone de Beauvoir «Le deuxième sexe», a permis l'exercice collectif des *consciousness rising*.

11 «L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre: fût-ce un geste muet, un regard.» Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op.cit.*, p. 193.

12 Walter Benjamin, «Le conteur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 126.

13 Grant H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 8.

14 François Deck, *la première personne du singulier*, Toulouse, Contrat maint, 2015.

15 Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, p. 42.

16 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op.cit.*, p. 32.

17 Grant H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art, op.cit.*, p. 69.

## Notices

Stéphanie Airaud

Née en 1978 à Rouen (FR), vit et travaille à Paris et à Vitry-sur-Seine

Historienne de l'art, diplômée de l'Université Paris 4 et de l'École du Louvre, elle travaille au MAC VAL depuis 2004 où elle est en charge des publics et de la programmation culturelle. Elle y développe notamment des actions pluridisciplinaires interrogeant les formats pris par l'écrit, la parole, le geste et les formes plurielles de la participation dans les processus de médiation de l'art contemporain.

Elle a dirigé les colloques-événements *Date Limite de Conservation* en 2009, *du Dire au Faire* en 2011, *Participa(c)tions* en 2013 et *Bis repetita placent. Transmission, création, pratique de la reprise* en 2016 au MAC VAL.

François Deck

Né en 1945, vit et travaille à Grenoble

Depuis 2009, François Deck organise en différents lieux (Paris, Genève, Montréal ou encore Shanghai) des sessions de son «école erratique». L'école erratique est un dispositif pour faire connaissance avec des mondes existants ou possibles. Signifiant sans lieu fixe, sans régularité, *erratique* évoque le pari et le risque, la rencontre avec l'imprévisible. Chaque session réunit un collectif éphémère de cinq personnes autour du principe de *mutualisation des compétences et des incompétences*. Dans un contexte de reconfiguration permanente des usages et des langages par les technologies, cette mutualisation fait apparaître de nouvelles ressources et un autre partage de la décision, l'incompétence étant selon lui «un espace potentiel pour faire autrement, pour contourner son incompétence en inventant des résolutions imprévues».

François Deck expose (dessins, sculptures, installations) en tant qu'artiste jusqu'en 1992. Il décide de devenir «artiste-consultant», une position qui implique selon lui une certaine réciprocité vis-à-vis de ses interlocuteurs: il s'agit d'être consulté autant que de consulter. Il est entre autres consultant pour l'agence d'urbanisme de Grenoble, pour les biennales de Paris et de Rennes, ou pour Skol à Montréal. Il est l'auteur de diverses publications: *Esthétique de la décision. Agencer l'improbable* en 2001, *Brouillon général*, une édition dont les brochures circulent de main à la main en 2010, *la première personne du singulier* en 2015.

Esther Ferrer

Née en 1937 à Saint-Sébastien (ES), vit et travaille à Paris

Figure emblématique de la performance, sur laquelle sa démarche est majoritairement fondée, Esther Ferrer crée également des photographies retravaillées, vidéos, installations, maquettes... Que ce soit en collaboration avec le groupe ZAJ qu'elle rejoint en 1967 ou dans sa pratique plus personnelle, Esther Ferrer mène un travail plastique multiple, orienté vers l'action éphémère. «Si je pense à la performance en soi, je me dis qu'elle est cette succession d'instantanés qui forment ce que nous appelons le présent, un présent dont les protagonistes sont—la plupart du temps—deux présences vives aussi importante: la mienne et celle de l'autre. [...] Tout ce qui arrive pendant ce présent performatif fait partie de la performance, et quand je dis tout je veux dire ce qui était prévu et ce qui n'était pas prévu, ce qui est désirable et tout ce que normalement on considère comme indésirable: l'accident, l'erreur et même la fameuse participation, (dans mon idée de performance la participation est inévitable de toutes façons).»\*

Esther Ferrer a représenté l'Espagne à la Biennale de Venise en 1999 et a reçu de nombreux prix et distinctions artistiques. Elle a bénéficié d'expositions personnelles où parmi les plus récentes figurent celles au MAC VAL en 2014, au FRAC Bretagne en 2013, au CGAC (Saint-Jacques-de-Compostelle en Espagne) en 2012 et au Musée des beaux-arts de Rio de Janeiro en 2008. Elle est représentée par la galerie Lara Vincy à Paris.

\* Texte publié dans le numéro N°74 de la revue *Inter Art Actuel*, Québec (Canada).

Simone Frangi & Katia Schneller

«Pratiques d'hospitalité» est une plateforme de recherche critique et d'imagination politique initiée et coordonnée par Simone Frangi & Katia Schneller à l'École Supérieure d'Art et Design •Grenoble •Valence. Fondée sur le croisement de pratiques artistiques, curatoriales et théoriques, elle aborde la notion d'hospitalité comme un outil critique permettant de repenser le rôle de la sexualité, du genre, de l'ethnicité et de la classe dans les phénomènes globaux de pouvoir et d'inégalité en vue de l'élaboration d'une éthique post-capitaliste. L'hospitalité est envisagée comme une figure discursive, qui permet de reformuler les notions de territorialité et de localité à l'époque du nomadisme, de la circulation globale et d'économie des flux, de créolisation radicale et des phénomènes diasporiques. Il s'agit ainsi de réévaluer la fiction des frontières institutionnalisées et de l'homogénéité culturelle qu'elles sont censées encadrer au profit d'une citoyenneté flexible.

Né en 1982 à Côme (IT), titulaire d'un doctorat en Esthétique et théorie de l'art, Simone Frangi est chercheur qualifié en Philosophie et en Esthétique et sciences de l'art auprès du

Centre national des universités (Paris). Il est actuellement directeur artistique de Viafarini—Non Profit Organisation for Contemporary Art (Milan). Depuis 2013 il est co-curateur de Live Works—Performance Act Award (Centrale Fies, Trento) et depuis 2014 co-directeur du programme de recherche nomade *A Natural Oasis?*. Il est professeur de Théorie et actualité de l'art contemporain à l'ÉSAD •Grenoble.

Katia Schneller est docteure en Histoire de l'art, professeure d'Histoire et théorie des arts à l'ÉSAD •Grenoble et chercheuse associée à l'HiCSA de l'Université Paris 1—Panthéon Sorbonne, l'EA1279 de Rennes 2 et le CERCC de l'ENS de Lyon. Elle a publié *Robert Morris, sur les traces de Mnémosyne* (2008) et a été co-directrice des ouvrages *Au nom de l'art, enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours* (2013), *Investigations, 'Writing in the Expanded Field' in the Work of Robert Morris* (2015) et *Le Chercheur et ses doubles* (2015). Elle a été l'une des responsables scientifiques du programme de recherche «Fabriques de l'art/fabriques de l'histoire de l'art» et co-dirige le projet «Art, théorie et pédagogie critique. Tirer un enseignement de Craig Owens.» Elle est également membre du comité de rédaction d'*Études photographiques*, de l'AICA et directrice de la collection «Arts» des Éditions Aux Forges de Vulcain.

Núria Güell

Née en 1981 à Gironne (ES), vit et travaille à Barcelone

*La Feria de las Flores* est le nom d'un projet mené par Núria Güell au sein du Musée d'Antioquia à Medellín. Devenue l'une des destinations touristiques phares de Colombie, du fait notamment de l'immense collection consacrée au peintre Fernando Botero qu'elle abrite, la ville de Medellín voit en contrepartie croître le commerce lié au tourisme sexuel. Dans ce contexte, Núria Güell a confié à des mineurs exploités des visites guidées à travers les œuvres de Fernando Botero où la place du corps féminin nu est prédominante. Ils les mettent en regard des catalogues permettant à certains touristes de choisir le garçon ou la fille dont ils vont acheter la virginité. Flirtant avec les pouvoirs établis, s'alliant à des complices et usant des privilèges dont jouissent les institutions artistiques avec lesquelles elle travaille, ainsi que ceux dont elle bénéficie en tant qu'Espagnole et Européenne, Núria Güell analyse la manière dont les dispositifs de pouvoir affectent notre subjectivité et cherche à modifier ces relations.

Núria Güell a bénéficié récemment d'expositions personnelles à l'Institute of Modern Art de Middlesbrough et au Project Arts Centre de Dublin en 2016, au Brut Konzerthaus de Vienne en 2015, ou encore à la Salle Zero à La Havane en 2013. Elle collabore aussi régulièrement avec des centres sociaux et artistiques autogérés. Elle est représentée par la galerie ADN à Barcelone.



Adelita Husni-Bey

Née en 1985 à Milan, vit et travaille à New York

En s'appuyant sur les sciences humaines, des modèles pédagogiques libertaires et des expériences de mouvements contestataires, Adelita Husni-Bey propose des ateliers où elle combine démarche artistique et pédagogique. De ces derniers résultent des éditions (livres, affiches), des émissions de radios, des vidéos ou d'autres supports qui permettent de les documenter. Ce travail fournit une analyse critique de l'idéologie dominante de la société néolibérale. Elle met en exergue la complexité des systèmes de gouvernance et de ce qui constitue une collectivité. Par exemple, *White Paper: The Law* résulte d'un travail d'écriture collective de lois pour régir le droit au logement et la propriété privée. Soutenu par Casco—Office for Art, Design and Theory à Utrecht, ce projet a réuni juristes, militants pour le droit au logement, squatters, migrants et usagers du centre d'art.

Titulaire en 2007 d'un diplôme de beaux-arts (Chelsea College of Art and Design, Londres) et d'un master en Sociologie et études urbaines (Goldsmiths University, Londres), elle s'est vue consacrer dernièrement des expositions personnelles: *A Wave in the Well* (Sursock Museum, Beyrouth) en 2016; *Movement Break* (Kadist Art Foundation, San Francisco) en 2015; *Playing Truant*, (Gasworks, Londres) en 2012. Elle a également participé à différentes manifestations internationales telles que la Biennale de Gwangju en 2016, la Triennale de Milan en 2015 ainsi qu'à des expositions collectives telles que *Undiscovered Worlds* (the High Line, New York) en 2015 et *Really Useful Knowledge* (Musée Reina Sofia, Madrid) en 2014. Elle est représentée par la galerie Laveronica, Modica (IT). Elle participe à la Biennale de Venise en 2017.

Leigh Ledare

Né en 1976 à Seattle (US), vit et travaille à New York

D'abord connu pour son travail photographique et son utilisation d'archives et de textes, Leigh Ledare explore les rapports humains, les relations sociales et les tabous. Dans *Personal Commissions* (2008), série de neuf photographies, Leigh Ledare s'implique directement en créant un protocole qui le met personnellement en relation avec des femmes auteures de petites annonces parues dans *Seattle Weekly*. *The Large Group*, présenté au CAC Brétigny, est un film documentant un projet mené en 2016 à Zurich pour Manifesta 11, dans lequel vingt-et-un Zurichois d'origines variées ont été réunis pour un stage de psychologie expérimentale de trois jours. Six thérapeutes encadrent le groupe, reproduisant des méthodes du Tavistock Institute (Institut comportementaliste londonien), tandis que l'équipe de tournage, en immersion pendant la durée du stage, documente celui-ci et ce qu'il révèle de la société.

Parmi ses récentes expositions figurent *place du jardin aux fleurs*, Office Baroque (Bruxelles, 2016); *The Here and The Now* lors de la Manifesta 11 (Zurich, 2016); *Double Bind* à Art Unlimited (Bâle, 2015) et *Ana and Carl, and Some Other Couples* à la galerie Max Mayer (Düsseldorf, 2014). Il est représenté par la galerie Office Baroque.

Devora Neumark

Née en 1959 à New York, vit et travaille à Montréal

«En septembre 1997, je me suis assise sur un tabouret à trois pieds en différents endroits de la ville de Montréal afin d’y tricoter pendant huit semaines. Cinq heures par jour, je crochetais à l’aide de deux couleurs: les fils de coton jaune signalaient les mailles tricotées lorsque j’étais seule, tandis que ceux de couleur violette retraçaient les moments d’échanges avec les passants qui s’arrêtaient pour discuter avec moi. [...] Vitry et Brétigny en 2017 ne sont pas comparables à ce qu’était Montréal en 1997, et il en va de même pour les circonstances personnelles dans lesquelles j’ai créé et je crée aujourd’hui. Les personnes que je rencontre à Vitry et Brétigny auront des histoires différentes à partager avec moi, et les expériences que j’inscrirai dans la trame de l’objet seront elles aussi différentes, ce qui nécessitera une combinaison de couleurs et des matériaux différents.» (D.N.)

Artiste interdisciplinaire, chercheuse et adepte du développement communautaire, Devora Neumark a pris part à de nombreux événements et performances dans l’espace public, développant une approche dialogique, participative et ancrée dans l’histoire. Titulaire d’un doctorat de l’Université de Concordia, elle est investie dans des cursus universitaires interdisciplinaires au Canada et aux États-Unis. Ses performances les plus récentes ont eu lieu en 2015 dans les territoires occupés en Israël, ou dans les centres destinés à l’accueil des réfugiés à Amiens, Bâle et Berlin en 2014.

Christian Nyampeta

Né en 1981 à Nyarugenge/Amsterdam (RW/NL), vit et travaille à Londres

La recherche de Christian Nyampeta s’intéresse à l’individualité, la convivialité, et l’industrialité. Ses projets en cours prennent la forme de pratiques migratoires et performatives, incluant des conférences publiques et des écrits, des structures spatiales, des essais, ainsi que des produits de consommation basiques (bière, savon, pain), destinés à produire des formes alternatives d’«échange» et d’«hospitalité». Pour Christian Nyampeta, réfléchir sur la manière de vivre individuellement revient à réfléchir sur la pratique du «vivre ensemble». L’artiste met ainsi sa recherche artistico-philosophique à l’épreuve de manières de vivre ensemble apparues suite à des conflits irrésolus.

Christian Nyampeta prépare un doctorat en Culture visuelle (Goldsmiths University, Londres) sur la philosophie subsaharienne. Il contribue à des programmes de recherche tels que *Another Roadmap Africa Cluster*. Son travail a été montré récemment au sein d'expositions collectives telles que *Through the Fog: Describing the Present* (State of Concept, Athènes) en 2016, *Prix de Rome 2015* (Appel Arts Centre, Amsterdam) en 2015-2016 et *How to Live Together: Prototypes* (The Showroom, Londres), *New Habits* (Casco—Office for Art, Design and Theory, Utrecht) en 2013-2014. Dernièrement, il a participé à la Biennale de Gwangju, au *Jerusalem Show VIII*. Il participe à la Biennale de Venise en 2017.

Marie Preston

Née en 1980 à Châtenay-Malabry (FR), vit et travaille à Paris

Le tableau-table et les archives qui l'accompagnent sont issus d'un projet de recherche autour de l'histoire et des fonctions du métier d'ATSEM (agent territorial spécialisé des écoles maternelles) et de la rencontre entre différents acteurs pédagogiques de la vie d'un enfant dans une école maternelle (institutrice, parent, ATSEM, animatrice), dont les rôles sont souvent tenus par des femmes.

Diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et docteure en Arts plastiques et Sciences de l'art, Marie Preston développe depuis 2003 un travail artistique et une recherche fondés sur des rencontres avec des personnes *a priori* non artistes. Photographies, sculptures, performances et films prennent forme selon des modalités diverses allant de la restitution d'expérience à des actions collectives. Marie Preston est maître de conférences à l'Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis et membre de l'équipe Teamed (Équipe de recherche Esthétique des nouveaux médias/Laboratoire Arts des images et art contemporain—EA4010). Elle a bénéficié d'une exposition personnelle à Mains d'œuvre en 2014 et a récemment participé aux expositions *Commérages* au MAC VAL en 2015; *L'Heure des sorcières* au Quartier (Quimper) en 2014; à *Tropicomania: la vie sociale des plantes* à Bétonsalon—Centre d'art et de recherche (Paris) en 2012, à *Brigadoon* à La Tôlerie (Clermont-Ferrand) en 2013. Son projet *Le Pommier et le Douglas*, exposé chez Treize (Paris) en 2013 a rejoint la collection du Centre national des arts plastiques.

Sébastien Rémy

Né en 1983 à Paris, vit et travaille à Paris

À partir d'un fonds de documents considéré comme un support de recherches, Sébastien Rémy développe un travail traversant différents champs (linguistique, histoire des sciences, communication avec les défunts...) qui se présente comme des manières d'envisager la

transmission mais aussi comme une forme d'étude sur les figures du retrait, le voyage ou encore la communication. Ses écrits sont ponctués de références plus ou moins directes à ses lectures, citations tronquées, modifiées, inventées, revendiquées ou non, pratique qui lui permet de développer une écriture fondée sur l'intertextualité. Co-produit par le CAC Brétigny et La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, *Tant que je vous parle ce n'est pas une frontière* est un dispositif qui engage à la conversation. Il sera activé par l'artiste durant l'exposition. Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques qui lui a apporté son soutien.

Il a récemment exposé à Ygrec (2017, 2014), au Parc Saint Léger (2016, 2014), au Pavillon Vendôme (2016), à La Comédie de Caen (2016), à la Maison des Arts de Malakoff (2015), au Théâtre de l'Usine (2015), au Centre Pompidou (2014), à la Villa Arson (2014), à La Halle des bouchers (2014), à la Fondation d'entreprise Ricard (2013), à La Villa du Parc (2013), à la Maison Populaire (2013), à La Tôlerie (2013). Il participe actuellement à l'exposition annuelle *Tes mains dans mes chaussures* à La Galerie.

Till Roeskens

Né en 1974 à Fribourg (DE), vit et travaille à Marseille

La démarche de Till Roeskens pourrait s'apparenter à celle d'un géographe, tant il explore et décrit des territoires et leurs habitants. Par l'errance et le hasard, cette exploration lui permet de développer une œuvre co-écrite avec les personnes qu'il rencontre. Sous le titre de *Plan de situation*, il réalise des conférences et des films qui retracent sa tentative de déchiffrement du monde et en constituent le récit. *Plan de situation #7: Consolat-Mirabeau* fait suite à l'exploration de quartiers de Marseille, la ville où il habite depuis 2007, que l'artiste a arpentés entre 2009 et 2012. À l'image d'un conteur, il restitue devant les personnes qui les lui ont confiées, les histoires récoltées.

Il a récemment exposé au MuCEM (Marseille) en 2013 (dans le cadre du programme «Chemin faisant»), à la Fondation d'Entreprise Ricard (Paris) en 2012, au Syndicat Potentiel (Strasbourg) en 2011 et à l'Espace Khiasma (Les Lilas) en 2009.

Myriam Suchet

Vit et travaille à Paris, à Montréal (CA) et entre-deux

Titulaire d'un doctorat *in Humanities*, Myriam Suchet dirige le Centre d'études québécoises de l'Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3. Elle travaille à développer un imaginaire hétérolingue qui bouscule «la langue» pour penser-pratiquer la traduction comme une forme de relation et la recherche comme une action-crédation.

Elle a récemment publié *Indiscipline! Tentatives d'UniverCité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens* (Montréal, Nota Bene) en 2016, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Paris, Classiques Garnier) en 2015 et *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues* (Paris, Archives contemporaines) en 2010.

Cyril Verde

Né en 1986 à Tarragone (ES), vit et travaille à Issy-les-Moulineaux (FR)

Cyril Verde propose un dispositif de discussion dont la forme et l'usage varient au cours des différents temps de l'exposition. Table collective pensée pour la circulation horizontale de la parole, instrument de captation sonore et spatiale ou témoin sculptural d'un événement passé, *You already changed the past* se superpose au récit de l'exposition, créant des situations mouvantes entre anticipation et rétrospective.

Après des études à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, Cyril Verde se consacre principalement à des projets collaboratifs tels que *Dynasty* avec Mathis Collins au Palais de Tokyo en 2010 ou le projet ACME qu'il développe en duo avec Sébastien Rémy depuis 2011 et exposé à la Villa Arson en 2015. Cyril Verde utilise des méthodes issues de différents champs, souvent scientifiques, et des routines quotidiennes (boire du café). Leurs activations génèrent des objets et des situations complétées par la présence ou le passage de spectateurs. En 2017, il ouvrira à Marseille un espace hybride dédié à la préparation du café et à la diffusion des formes artistiques immatérielles, orales ou de faible intensité.

## Textes complémentaires

Plus de textes et de ressources: <http://www.arpla.fr/mu/creationscollectives/bibliographie/>

### Définitions

Pablo Helguera

**Participation symbolique:** le visiteur ou regardeur contemple une œuvre de manière réflexive et un détachement passif, ce qui est néanmoins une forme de participation. L'artiste Muntadas affichait un avertissement dans une de ces expositions « Attention: la perception requiert une participation ».

**Participation dirigée:** Le visiteur effectue une simple tâche pour contribuer à la création de l'œuvre (par exemple, dans l'œuvre *L'arbre des désirs* de Yoko Ono [1996] où le visiteur était encouragé à écrire un souhait sur un morceau de papier et à le suspendre à l'arbre).

**La participation créative:** Le visiteur fournit un contenu d'un élément de l'œuvre au sein d'une structure établie par l'artiste (par exemple, l'œuvre *Le rassemblement* d'Allison Smith [2005], au sein de laquelle cinquante volontaires dans des uniformes militaires s'engageaient à déclarer les raisons personnelles pour lesquelles ils avaient combattu).

**La participation collaborative:** Le visiteur partage la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste (le projet en cours *Nos biens* de Caroline Woolard, où les participants offrent des biens et des services sur la base de leur intérêt et de leur nécessité, est un exemple pour ce type de manière de faire).

Extrait de Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Bethesda, Jorge Pinto Books, 2011, p. 14-15.

## Comment faire vivre une classe scolaire comme une œuvre d'art Claire Bishop

La première chose importante à noter dans cette efflorescence de l'intérêt artistique pour l'éducation est la transformation du rapport entre art et université. Depuis l'émergence de l'avant-garde au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme «universitaire» a été un adjectif péjoratif, cependant que l'université a été perçue comme une institution aride et élitiste. Aujourd'hui, en revanche, l'éducation est perçue comme une alliée potentielle de l'art à une époque de diminution constante de l'espace public, de privatisation débridée et de bureaucratie instrumentalisée. En même temps, il existe très peu d'écrits sur le rapport entre l'art et l'éducation, et, comme le note Irit Rogoff, il y a un certain glissement entre des termes comme «éducation», «pédagogies auto-organisées», «recherche» et «production du savoir», si bien que les tendances radicales de l'intersection entre art et pédagogie se confondent facilement avec la dynamique néolibérale visant à faire de l'éducation un produit ou un instrument dans l'«économie du savoir»<sup>1</sup>. La situation aujourd'hui semble bien différente de celle exposée par Luis Camnitzer dans son étude de l'histoire de l'art conceptuel en Amérique Latine, dans laquelle il fait observer que dans les années 1960, l'art et la pédagogie alternative partageaient un projet de résistance aux abus de pouvoir par l'État. Dans l'hémisphère sud, écrit-il, les bouleversements en matière d'éducation étaient les prémisses d'une démocratisation de l'accès à l'éducation et de l'équipement des gens avec de nouveaux outils de création. Aux États-Unis et en Europe, en revanche, les opprimés étaient assimilés aux étudiants, ce qui se traduit par des changements dans le seul *contenu* de l'enseignement. Ils avaient pour préalable de libérer l'individualité, en partant du principe que la démocratie suivrait<sup>2</sup>.

Bien que les temps aient changé, l'histoire relatée par Camnitzer est déterminante pour celle que je présente aujourd'hui, en ce qu'elle établit un lien entre le moment de la critique institutionnelle dans l'art et l'autocritique de l'éducation, plus particulièrement *Pédagogie des opprimés* de Paulo Freire (1968). Ces deux événements se sont traduits par un abandon similaire des modèles autoritaires de transfert du savoir et l'adoption du même objectif de «capacitation»<sup>3</sup> à travers la conscience de classe collective. [...]

C'est [...] Joseph Beuys qui reste le plus célèbre point de référence des artistes contemporains engagés dans la pédagogie expérimentale; en 1969, il affirmait qu'«être professeur est sa plus grande œuvre d'art»<sup>4</sup>. D'un point de vue contemporain, l'un des derniers projets les plus importants de l'artiste est *Les 100 jours de l'Université libre internationale*, organisé pour documenta 6 (1977). Il organisa treize ateliers interdisciplinaires, ouverts au public, dans lesquels intervinrent des syndicalistes, des avocats, des économistes, des politiciens, des journalistes, des animateurs socioculturels, des pédagogues et des sociologues, s'exprimant aux côtés d'acteurs, de musiciens et de jeunes artistes<sup>5</sup>. En faisant se côtoyer les sciences sociales et l'art, Beuys préfigure une tendance importante

de la récente activité curatoriale<sup>6</sup>. Il existe cependant d'importantes différences entre Beuys et les artistes travaillant aujourd'hui: l'engagement de Beuys en faveur de l'éducation libre était conditionné par son propre ascendant charismatique, brouillant ainsi la limite entre éducation et performance individuelle; a contrario, les artistes aujourd'hui sont moins enclins à se présenter comme la figure pédagogique centrale et ils confient le travail d'enseignement à des spécialistes sur le terrain.

Une autre différence importante tient au fait qu'il n'était pas encore possible, dans les années 1970, de concevoir le débat public comme une activité artistique, alors que nous pouvons aujourd'hui reconnaître non seulement le discours, mais aussi l'enseignement comme un médium artistique. Un grand nombre d'artistes contemporains ne voient aucune distinction fondamentale entre art et pédagogie. La programmation d'événements, de séminaires et de débats (ainsi que les organisations alternatives qui peuvent en découler) sont autant d'activités pouvant être conçues comme des aboutissements artistiques exactement de la même manière que la production d'objets distincts, de performances et d'interventions. Il en résulte que l'art pédagogique soulève un ensemble de problèmes épistémologiques continuels pour l'historien et le critique d'art: que signifie faire de l'éducation (et de la programmation) en tant qu'*art*? Comment juger ces expériences? Quel genre d'efficacité visent-elles? Devons-nous en faire directement l'expérience afin de pouvoir les commenter? Nombre de ces questions gravitent autour du problème du statut du spectateur dans des projets qui sont fondamentalement participatifs et ont toujours déjà eu lieu autre part, avant que nous (spectateurs secondaires) n'arrivions et n'essayions de leur donner un sens.

[...]

L'un des textes de référence de la pédagogie critique, *Pédagogie des opprimés* de Paulo Freire, remet en cause le modèle «bancaire» de l'éducation, dans lequel les professeurs déposent l'information dans les élèves pour produire des sujets maniables dans un système social paternaliste—une technique qui renforce l'oppression plutôt qu'elle ne confère aux étudiants la conscience de leur position de sujets historiques. Freire envisage le professeur comme un coproducteur du savoir, facilitant la capacitation de l'étudiant grâce à une collaboration collective et non-autoritaire.

[...]

Mais si la pédagogie critique aussi bien que l'art participatif engendrent effectivement une forme de critique institutionnelle au sein de leurs disciplines respectives à la fin des années 1960, qu'implique pour l'art et l'éducation le fait de se recouper si fréquemment au cours de la dernière décennie?



L'art-comme-pédagogie est apparu en Europe dans le contexte d'une diminution graduelle, depuis les années 1980, des subventions publiques allouées à l'université, contraignant l'enseignement supérieur à fonctionner dans un cadre commercial<sup>7</sup>.

[...]

Bien qu'il soit clair qu'une réaction intentionnelle à ces tendances ait pris la forme d'un intérêt *curatorial* pour l'éducation, il est plus difficile d'affirmer que les *artistes* contemporains participent directement à ces changements. Non seulement les modèles pédagogiques formateurs pour les artistes semblent être idiosyncratiques (ou bien leurs propres professeurs, ou bien Joseph Beuys), mais ceux-ci ont le sentiment que l'éducation artistique n'est plus l'expérience contre-culturelle expérimentale des décennies précédentes dont ils ont le souvenir.

[...]

Vers la fin de son dernier livre, *Chaosmose* (1993), Félix Guattari demande: «comment faire vivre une classe scolaire comme une œuvre d'art?» Pour Guattari, l'art est une source continuellement renouvelable d'énergie et de création vitalistes, une force constante de mutation et de subversion<sup>8</sup>. Il affirme que nous sommes à la veille d'un nouveau paradigme dans lequel l'art n'est plus redevable au Capital. Dans ce nouvel état de choses, qu'il nomme le «paradigme éthico-esthétique», l'art devrait revendiquer «une position clé de transversalité à l'égard des autres Univers de valeur»<sup>9</sup>. À titre d'exemple, on ne peut s'empêcher de penser à l'institution expérimentale dans laquelle Guattari joua un rôle essentiel—la clinique psychiatrique de La Borde, en France, célèbre pour son fonctionnement radicalement déhiérarchisé qui brouillait les identités de travail, notamment par le biais de la «grille», cet emploi du temps dans lequel les médecins, les infirmiers, les gardiens, les ouvriers d'entretien et les patients tournaient et échangeaient leurs rôles<sup>10</sup>. La Borde, comme Summerhill, semble être le genre de comparaison expérientielle et organisationnelle que nous devons mettre au service des projets d'art contemporain qui cherchent à établir un dialogue entre l'art et le champ social.

1 Irit Rogoff, «Turning», *e-flux journal*, N°0, novembre 2008, disponible sur [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com).

2 Luis Camnitzer, «The Input of Pedagogy», in *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 109-115.

3 NdT: Le terme anglais «*empowerment*» désigne le processus par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action et de s'émanciper. Si ce concept est largement répandu aux États-Unis, il est peu utilisé en France et reste une notion difficile à traduire. Souvent désigné par l'expression «pouvoir d'agir», nous le traduirons dans cet article par le terme de «capacitation».

4 Beuys, interviewé par Willoughby Sharp, *Artforum*, novembre 1969, réimprimé dans Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object 1966-72*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 121.

5 Le premier atelier à documenta 6, par exemple, portait sur l'avenir des petites villes et leurs tentatives pour trouver des alternatives à l'hégémonie du pouvoir dans les pays économiquement dominants. Caroline Tisdall observe que parmi les artistes participant à documenta, seuls trois faisaient partie de la programmation de l'Université libre internationale de Beuys: Nam June Paik, John Latham et Arnulf Rainer. Voir Tisdall, *Joseph Beuys*, New York, Solomon Guggenheim Museum, 1979, p. 260.

- 6 Voir par exemple la reprise du format de l'Université libre internationale comme une série de conférences interdisciplinaires organisées par Catherine David dans *documenta 10 (100 jours—100 invités)*, et par Okwui Enwezor sous la forme de quatre conférences «plateformes» précédant *documenta 11*, 2002.
- 7 Cela est dû au retrait progressif du financement de l'État en même temps qu'à une implication accrue de ce dernier dans la réglementation et la gouvernance des universités. Voir Henry Miller, *The Management of Change in Universities: Universities, State and Economy in Australia, Canada and the United Kingdom*, Buckingham, Open University Press, 1995. Pour un exposé terrifiant de la façon dont l'université anglaise en est venue à être contrôlée par les modèles marchands importés des États-Unis, voir Simon Head, «The Grim Threat to British Universities», *New York Review of Books*, 13 janvier 2011.
- 8 «À l'évidence, l'art n'a pas le monopole de la création, mais il porte à son point extrême une capacité d'invention de coordonnées mutante, d'engendrement de qualités d'être inouïes, jamais vues, jamais pensées.» Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 147.
- 9 Le premier paradigme décrit par Guattari est le «paradigme proto-esthétique» de la société primitive, dans lequel la vie et l'art sont intégrés sous un principe transcendant. Le second mouvement est l'«assemblage» capitaliste, dans lequel les éléments constitutifs de la vie sont séparés et divisés mais maintenus ensemble sous les signifiants maîtres tels que la Vérité, le Bien, le Beau, le Capital, et ainsi de suite (voir *ibid.*, p. 147). Il est intéressant de comparer ce schéma tripartite avec celui proposé par Peter Bürger dans *Theory of the Avant-garde* (1974) et celui de Rancière dans *Politique de l'esthétique* (2000).
- 10 Voir Julian Bourg, *From Revolution to Ethics: May 1968 and Contemporary French Thought*, Montréal—Kingston, McGill—Queen's University Press, 2007, chapitre 10, «Institutional Psychotherapy and the La Bore Psychiatric Clinic». Voir également Félix Guattari, «La Borde: A Clinic Unlike Any Other», in *Chaosmose*, New York, Semiotexte, 1995, p. 187-208.

Claire Bishop, «Comment faire vivre une classe scolaire comme une œuvre d'art», publié dans le chapitre 9 de *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012. Traduit par Christine Vivier dans le cadre de *Micro-séminaire, Réflexions sur les pratiques curatoriales Hors les murs*, Pougues-les-Eaux, Parc Saint Léger (ISBN: 9782951795259).

## Le tournant collaboratif Maria Lind

Si l'on peut dire que le travail de groupe dans l'art est aujourd'hui en pleine expansion, il est important d'analyser la structure et la motivation de ces collaborations hétérogènes. Il est également nécessaire de prêter attention au travail collaboratif et aux actions collectives au sein de la société en général, et aux actuelles théories de la collaboration dans les domaines de la philosophie et de la théorie sociale. Nous devrions en outre prendre en compte ces pratiques qui pourraient être vaguement décrites comme des «pratiques collaboratives» et qui font déjà l'objet d'un certain nombre de formulations depuis 1990. Les ambiguïtés apparaissent dès le début. Des concepts comme la collaboration, la coopération, l'action collective, la relationnalité, l'interaction, et la participation sont utilisés et souvent confondus, bien que chacun ait ses propres connotations spécifiques. Cependant, selon Wikipédia, l'encyclopédie en ligne rédigée suivant un procédé collaboratif, la collaboration peut être décrite comme suit:

La collaboration renvoie abstraitement à tous les processus par lesquels des personnes s'associent pour travailler ensemble—le terme s'applique ainsi au travail des individus aussi bien qu'aux collectifs et sociétés plus vastes. En tant qu'aspect inhérent à la société humaine, le terme est utilisé dans toute une variété de contextes comme la science, l'art, l'éducation, et le commerce<sup>1</sup>.

La «collaboration» est, comme le suggère la définition ci-dessus, un concept ouvert, qui, en principe, inclut tous les autres. La collaboration devient un terme générique désignant les diverses méthodes de travail qui requièrent plus d'un participant. La «coopération», d'un autre côté, accentue l'idée d'un travail commun dans le but d'un bénéfice mutuel. En soulignant la dimension de la solidarité, le mot «collectif» fait écho aux formes de travail au sein d'un système socialiste. «L'action collective» désigne précisément le fait d'agir collectivement, alors que «l'interaction» peut signifier que plusieurs personnes interagissent les unes avec les autres, tout comme un seul individu peut interagir avec un appareil en appuyant sur un bouton par exemple. La «participation» est davantage associée à la création d'un contexte dans lequel les participants peuvent prendre part à quelque chose que quelqu'un d'autre a créé, mais sur lequel ils ont néanmoins l'opportunité d'avoir un impact.

[...]

Récemment sont apparus des modes de travail élaborés et actualisés autour de l'idée de «collectivité», dans lesquels des groupes d'individus partagent—mais aussi interrogent—la paternité de l'œuvre.

[...]

Il est important de souligner les différences dans les types de relations établies entre l'artiste et ceux qui participent: ces derniers se voient-ils attribuer un rôle ou une tâche par le premier, ou procèdent-ils ensemble à cette élaboration? La «commande» est-elle effectuée avec ou sans rémunération? Est-ce une situation gagnant-gagnant ou peut-on dire qu'une personne en exploite une autre?

[...]

La motivation à la base des collaborations actuelles varie radicalement, presque à proportion du nombre de modes de travail différents. Une explication commune est le souhait d'une pratique généreuse et le partage comme alternative à l'individualisme contemporain et au rôle traditionnel de l'artiste romantique comme un génie solitaire. L'autodétermination dans un monde de l'art toujours plus instrumentalisé, à la fois commercialement et d'un point de vue publicitaire, et le désir d'être une force plus puissante dans la société ont également été mentionnés comme des motivations importantes. Sans oublier le plaisir du travail à plusieurs et les avantages pratiques au partage des tâches selon les spécificités et les préférences. [...] Les activités collectives [...] sont associées au désir de renoncer au marché de l'art et son exploitation, de tourner le dos à la production d'objets et du marketing.

[...]

C'est ici que le tournant collaboratif dans l'art contemporain devient plus manifeste, en ce qu'il est de plus en plus devenu une façon de créer les conditions permettant à ses praticiens de contourner les effets instrumentalisants du marché de l'art et de l'art financé par des fonds publics. Il est tout simplement plus facile d'élaborer vos propres méthodes de travail autodéterminées quand vous êtes auto-organisé. Si l'art des années 1990 était marqué par un désir de dissoudre les frontières et mélanger des champs auparavant distincts, le nouveau millénium a révélé une forme de «néo-séparatisme». Nous avons assisté à un essor non seulement de l'autodéfinition et du retrait du marché commercial, mais aussi de la distinction entre les institutions publiques traditionnelles plus grandes et les initiatives parallèles auto-organisées. Tandis que les institutions traditionnelles plus grandes s'efforcent d'être accessibles au public, et tendent donc à adhérer aux principes du divertissement, les initiatives auto-organisées sont davantage dans l'investigation, préférant mettre en question les préconditions données. Bien que cette division ait toujours existé, elle a connu des distinctions plus prononcées ces dernières années. Nous pouvons trouver des partisans de la collaboration partout dans ce genre d'initiatives, aussi bien que dans les institutions publiques et commerciales, mais

un nombre significatif d'entre eux se sentent manifestement plus à l'aise dans le cadre des initiatives parallèles auto-organisées.

Il est plus facile de se séparer stratégiquement en tant que membre d'un groupe, que seul. Cette irrépressible besoin de créer un espace de manœuvre—une «autonomie collective», pour reprendre une expression de Brian Holmes—par le biais du séparatisme stratégique, est à la fois un moyen de protection et un acte de protestation<sup>2</sup>.

1 Voir [en.wikipedia.org/wiki/Collaboration](http://en.wikipedia.org/wiki/Collaboration).




2 Voir Brian Holmes, «Artistic Autonomy and the Communication Society», *Third Text*, N°18, novembre 2004.



Extrait de «The collaborative turn», *Taking the Matter Into Common Hands, On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, 2007. Traduit par Christine Vivier dans le cadre de *Micro-séminaire, Réflexions sur les pratiques curatoriales Hors les murs*, Pougues-les-Eaux, Parc Saint Léger (ISBN: 9782951795259).



## L'ABCC du CACB

Charles Mazé &amp; Coline Sunier

Dans le cadre de leur résidence, Coline Sunier & Charles Mazé conçoivent un abécédaire à partir d'une collecte de lettres, signes et symboles issus de contextes et temporalités variés, provenant à la fois du CAC Brétigny et du territoire élargi du centre d'art. Ce corpus prend la forme d'une typographie intitulée LARA, activée sur chacun des supports de communication, considérés comme des espaces de publication et de diffusion des signes de la collection. Une série de lettres A, B, C a inauguré LARA à l'occasion de la réouverture du CAC Brétigny.

Pour *Vocales*, ce sont des signes typographiques et symboles iconographiques signifiant l'oralité, la parole, le dialogue ou la conversation qui ont été collectés. Ce nouvel ensemble inclue des éléments de ponctuation de l'alphabet latin—les marques du discours rapporté comme les guillemets—et des symboles iconographiques figurant le discours , la pensée  ou la discussion  par des phylactères. Vidés pour l'occasion de leur contenu textuel d'origine, ces phylactères conservent pour certains des signes d'intonation, d'exclamation ou d'interrogation et sont intégrés à la typographie en tant qu'émôti-cones.

L'ensemble de ces signes est issu de publications locales et départementales comme le mensuel d'informations municipales de Brétigny-sur-Orge, d'abord intitulé *Brétigny Notre Ville* (1977-1983) puis *Brétigny Aujourd'hui* (1984-2002), pour être renommé *Parole* («Le magazine qui parle de Brétigny aux Brétignolais», 2003-2014), titre ensuite accordé au pluriel en *Paroles* (2015–). Ces journaux—aux noms renvoyant à une forme idéale de discours des élus aux habitants—regorgent de bulles en tout genre et d'éléments de ponctuation. En usage depuis 2003, le logo actuel de la ville de Brétigny  reprend d'ailleurs la forme d'une parole citée entre guillemets “ ” et a été détourné par la ville elle-même en 2006 avec le logo .

D'autres signes proviennent enfin du magazine *Essonne* publié par le Conseil départemental depuis 1999, dont le  bavard prélevé du titrage en couverture du magazine, ou encore le logo de l'application VOX 91  («Je pense donc je dis») récemment développée par le Département de l'Essonne. Merci à Patrick Le Jeanne et l'Association historique et archéologique de Brétigny-sur-Orge d'avoir constitué et donné accès à l'archive des journaux municipaux.

Coline Sunier & Charles Mazé sont designers graphiques et typographes. Ils vivent et travaillent à Bruxelles depuis 2009 et ont été pensionnaires de l'Académie de France à Rome — Villa Médicis en 2014–2015. Ils sont co-fondateurs de la structure éditoriale <o> future <o>.

## The Lost Opera Tony Regazzoni

En coréalisation avec le Théâtre Brétigny, Tony Regazzoni intervient tout au long de l'année dans le patio et le hall du Théâtre. Du 6 janvier au 31 mars, il livre le deuxième opus de *The Lost Opera*, en réponse à la thématique choisie par le Théâtre pour sa deuxième partie de saison: «La Force des Illusions».

Deux techniques d'imagerie 3D *low-tech* ont servi à la réalisation de ces nouvelles créations: l'anaglyphe, qui recrée par assimilation du cerveau une impression de profondeur et d'objets en trois dimensions, et le bas-relief. Le spectateur est invité à porter les lunettes pourvues de filtres anaglyphiques (rouges et bleus) pour admirer un paysage martien fantasmé. À l'instar d'un décor de théâtre, une fresque imitant un mur en ruine vient masquer les éléments techniques. Jouant sur la double illusion, des procédés techniques employés d'une part, du paysage composé d'autre part, l'image ainsi créée renvoie aux fantasmagories de la conquête spatiale et à celle de Mars en particulier.

Une nouvelle composition accueille également les visiteurs à l'entrée du Théâtre et reprend, comme celle précédemment créée, une forme hybride entre publicité et peinture. Celle-ci évoque la peinture surréaliste autant que les bannières publicitaires au graphisme éloquent. L'avion de chasse français Mirage 2000, une réplique américaine de Stonehenge en Béton, la tour dorique ruinée du Désert de Retz ou encore le crâne de l'Homme de Piltdown se disputent la surface de la bannière, gardant un lien étroit avec le simulacre, le trompe l'œil et l'illusion.

Né en 1982, Tony Regazzoni vit et travaille à Paris. Il est diplômé de l'École cantonale d'art de Lausanne en 2006 et de l'École nationale supérieure d'art de Dijon en 2005. Plusieurs expositions personnelles et collectives lui ont été consacrées ces dernières années: à la galerie Machete (Mexico) en 2016, aux Abattoirs—Frac Midi-Pyrénées (Toulouse) et au Crédac (Ivry-sur-Seine) en 2015, à Mains d'Œuvres (Saint-Ouen) en 2013, etc.

Pour plus d'informations sur la programmation du Théâtre Brétigny: [www.theatre-bretigny.fr](http://www.theatre-bretigny.fr)

## Informations pratiques

CAC Brétigny  
Centre d'art contemporain  
Rue Henri Douard  
91220 Brétigny-sur-Orge  
+33 (0)1 60 85 20 78  
info@cacbretigny.com  
cacbretigny.com

Entrée libre.

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h et le dernier dimanche de l'exposition.  
Nocturnes les soirs de représentation au Théâtre.

Accès depuis Paris en RER C (30 minutes environ):

Toutes les 15 minutes trains BALI, DEBA, DEBO, ELBA direction Dourdan, Saint-Martin d'Étampes, arrêt Brétigny.

De la gare de Brétigny, suivre la direction Espace Jules Verne, prendre le boulevard de la République, continuer sur la place Chevrier, prendre légèrement à droite sur la rue Danielle Casanova, et au rond-point prendre la première sortie 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.

Pour venir en covoiturage, rejoignez le groupe BLABLACAC(B) sur Facebook.

Le CAC Brétigny est un équipement de Cœur d'Essonne Agglomération et bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication—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.

