CAC Brétigny

Centre d'art contemporain
Rue Henri Douard
91220 Brétigny-sur-Orge
+33 (0)1 60 85 20 76/78
info@cacbretigny.com
cacbretigny.com

Contact presse
Manon Prigent
m.prigent@cacbretigny.com
+33 (0)1 60 85 20 76

Au nom du Père, de la Patrie
et du Patriarcat

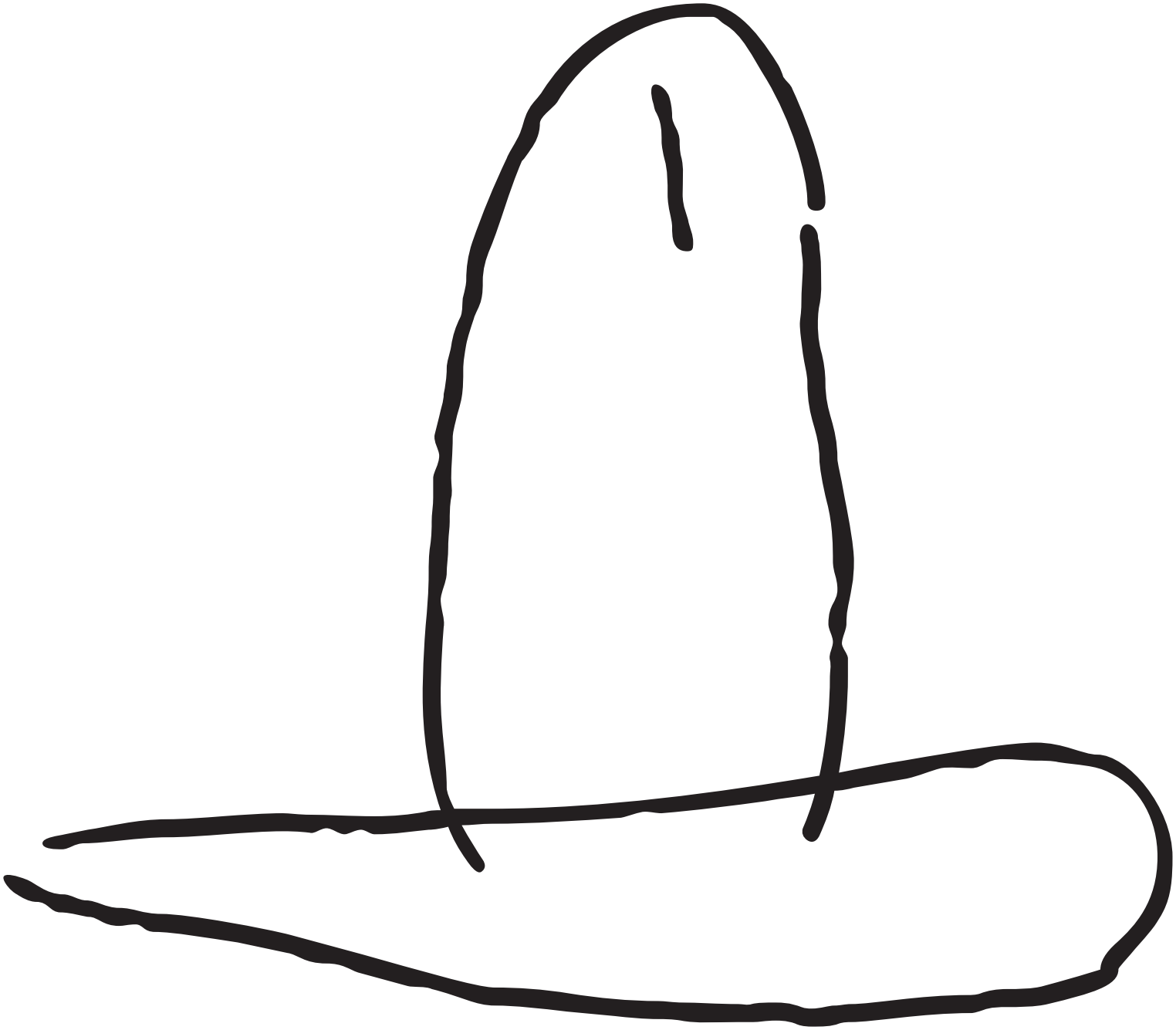
Núria Güell

Commissaire: Céline Poulin

06.10—21.12.18

Vernissage
Samedi 6 octobre à partir de 17h

Dossier de presse [1–21]



U+1F346-004
Aubergine

🍑🍆🍆🍆
Graffiti

s.n.
Feutre vert, 10 × 10 cm

Église Notre-Dame-
de-Toute-Joie
s.d. [08.2018]

Communiqué de presse 3
Biographie 4
Rendez-vous 5
Images 7
Axes de travail proposés aux enseignants 10
Shining a spotlight, Edi Muka 12
L'ABCC du CACB, Charles Mazé & Coline Sunier 17
Co-Creation 19
TCA, Antonio Contador 20
Informations pratiques 21

Communiqué de presse

Une femme effectue des démarches administratives, des recherches juridiques pour devenir apatride. Sans succès. Son échec illustre une fixité de notre identité dont l'état est le propriétaire. Quelle est cette relation qui nous lie à la nation ? A-t-elle à voir avec l'amour ? En déplacement à Cuba, cette femme, l'artiste Núria Güell, va répondre aux incessantes demandes en mariage qu'elle reçoit et qui visent à obtenir des papiers pour l'Espagne. Elle organisera un jury de prostituées pour élire l'heureux gagnant, futur mari et futur Espagnol. Car les prostituées s'y connaissent en homme. C'est à Léon que Núria Güell a interviewé différentes travailleuses du sexe, pour qu'elles lui transmettent leur savoir de ces clients dont elles s'occupent chaque jour, de leur rapport à leur masculinité. Les liens qui unissent les hommes, les femmes et la loi, qu'elle soit divine, séculaire ou populaire, sont ancestraux, comme le montrent les copies de tableaux d'art religieux de l'époque coloniale présentées au centre d'art. De jeunes femmes abusées et des proxénètes nous en font la lecture. Oui, la loi est centrale. Car quand une femme artiste veut devenir mère en Espagne, l'état ne prévoit rien pour elle. Là encore il faudra chercher et produire une clause administrative adéquate. L'incarnation de la loi se fait par ces hommes et ces femmes qui ont pu être à un moment de leur vie, par choix ou par obligation, le bras armé de l'État. De Cuba à Brétigny, Núria Güell observe certains, discute avec d'autres, pour comprendre leur vision de ce lien, leur conception de ces différentes formes d'affection et de pouvoir que sont la patrie et l'amour. (Céline Poulin)

Œuvres présentées

L'exposition, « Au nom du Père, de la Patrie et du Patriarcat » regroupe un ensemble d'œuvres vidéos accompagnées pour certaines de documents photographiques ou peints, datées de 2008 à 2018, dont les trois derniers projets de Núria Güell tournés respectivement à Léon en Espagne, à Mexico, en coproduction avec le Museo Amparo (Puebla, Mexique), le Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Mexico D.F, Mexique) et le CAC Brétigny, et à Brétigny, pour une production spécifique portée par le centre d'art.

Aide humanitaire (Cuba-Espagne, 2008—2013)
Contribution des forces de l'ordre (Cuba, 2008—2009)
Apatride de plein gré (Espagne-France, 2015—2018)
Aphrodite (Espagne, 2017)
Aux putes. Un essai sur la masculinité (Espagne, 2018)
Un film de Dieu (Mexique, 2018)

Biographie

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 au MUSAC à Léon (Espagne) et au Maczul Museo de Arte Contemporáneo de Maracaibo (Venezuela) en 2018, à l'Institute of Modern Art de Middlesbrough (Royaume-Uni) et au Project Arts Centre de Dublin (Irlande) en 2016, au Brut Konzerthaus de Vienne (Autriche) en 2015, ou encore à la Salle Zero à La Havane (Cuba) en 2013. Elle a organisé un workshop dans le cadre du laboratoire «Pratiques d'hospitalité» à l'École Supérieure d'Art et Design •Grenoble •Valence (2016) et collabore régulièrement avec des centres sociaux et artistiques autogérés. Elle est représentée par la galerie ADN à Barcelone.

Rendez-vous

Vendredi 5 octobre, 15h
Visite Presse en présence de Núria Güell

Réservation indispensable: reservation@cacbretigny.com.

Samedi 6 octobre, 17h-22h
Vernissages

Vernissages des expositions de Núria Güell au CAC Brétigny et d'Antonio Contador au Théâtre Brétigny, et performance d'Antonio Contador. À l'occasion de Nuit Blanche, le vernissage sera exceptionnellement prolongé jusqu'à 22h. Cocktail dînatoire ouvert à toutes et à tous à partir de 18h30.

Navette gratuite Paris-Brétigny. Rendez-vous à 17h au 104 avenue de France, 75013 Paris (métro Bibliothèque François Mitterrand).
Réservation indispensable: reservation@cacbretigny.com.

Jeudi 11 octobre, 17h-19h
Visite enseignants

Les enseignants sont invités à découvrir les activités que nous proposons pour le public scolaire, à travers une visite-atelier de l'exposition suivie d'une collation.

Pour les enseignants du primaire et du secondaire.

Samedi 13 octobre, 17h
Nuit de la rencontre

Invitée par le Théâtre Brétigny, la chorégraphe Julie Nioche a conçu différents parcours et rituels fondés sur la rencontre avec l'Autre. A cette occasion, l'exposition de Núria Güell sera exceptionnellement ouverte, donnant à voir, dans le champ des arts visuels, une autre manière d'envisager le rapport à l'altérité.

Tout public—dès 12 ans. Plus d'information à venir sur www.theatre-bretigny.fr.

Jeudi 18 octobre, 10h
Petit-déjeuner Fiac

Inscription: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76/78.

Vendredi 30 novembre, 10h-19h
Table ronde «Vulnérabilité institutionnelle et co-création»
et lancement de l'édition *Co-Creation*
dans le cadre du colloque «Attention fragile»
au MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Núria Güell interviendra au cours d'une table ronde modérée par Céline Poulin dans le cadre d'«Attention fragile». Cette 8e édition du festival que le MAC VAL dédie, du 30 novembre au 2 décembre, aux grands enjeux qui sous-tendent les missions d'un musée d'art contemporain en prise avec son présent sera consacrée cette année au thème de la vulnérabilité. À l'issue de la table ronde, l'édition *Co-Creation* sera présentée en présence des directrices de la publication et de certains de ses auteurs.

Programme détaillé sur macval.fr. Renseignements et inscription à la journée professionnelle du 30 novembre: reservation@macval.fr.

Chaque mercredi, 14h30 et 16h30, et sur rendez-vous
Ateliers de pratique artistique

«Lettre d'amour, mour, mour» (dès 3 ans)
En lien avec les expositions de Núria Güell et d'Antonio Contador, les plus jeunes sont invités à donner forme, à travers une lettre ou un dessin, à la déclaration d'amour qu'ils rêveraient de recevoir.

«Que s'est-il passé?» (dès 8 ans)
Les petits et les grands sont invités à jouer, entre enquête et performance, avec l'interprétation des œuvres de Núria Güell.

Réservation indispensable pour les groupes: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76/78.

Sur rendez-vous
Visites et ateliers (groupe)

Nos rendez-vous sont gratuits et ouverts aux groupes (scolaires, associatifs, étudiants...) sur réservation. 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. L'exposition présente un certain nombre d'œuvres en espagnol, sous-titrées en français. Afin de permettre au jeune public et au public non-francophone d'y avoir accès, nous avons conçu une visite sur le mode d'une enquête participative.

Pour toute demande de renseignements: reservation@cacbretigny.com ou +33 (0)1 60 85 20 76/78.

Images

Núria Güell, *Contribution des forces de l'ordre*, 2008—2009.
Courtesy de l'artiste et galerie ADN, Barcelone.

Núria Güell, *Aide humanitaire*, 2008—2013.
Courtesy de l'artiste et galerie ADN, Barcelone.

Núria Güell, *Aux putes. Un essai sur la masculinité*, 2018.
Courtesy de l'artiste et galerie ADN, Barcelone.

Axes de travail proposés aux enseignants

Frontières et nationalité

A travers ses différents projets, Núria Güell porte une réflexion sur la nationalité. L'artiste nous invite à prendre conscience que cette dernière est l'un des facteurs de notre constitution identitaire. Nous menons tout au long de nos vies, consciemment ou non, des actes liés à notre nationalité (des actes quotidiens à des obligations légales comme la journée d'appel). Dans *Apatride de plein gré*, Núria Güell rejette cette identification à une nation et demande à renoncer à sa nationalité espagnole pour pouvoir obtenir le statut légal d'apatride. Cela lui est refusé puisqu'aujourd'hui en Espagne, tout individu doit obligatoirement appartenir à un État.

Elle met également en évidence les raisons qui peuvent nous inviter à quitter un pays pour en rejoindre un autre, abordant le thème de l'immigration. Ainsi, dans *Aide humanitaire*, l'artiste propose un mariage blanc à un Cubain souhaitant émigrer en Espagne, mettant en lumière les fantasmes que l'on peut nourrir sur le pays d'accueil, ainsi que les déconvenues qui peuvent en découler. En outre, Núria Güell aborde l'attachement et la fierté que l'on peut entretenir envers sa nation, à travers les témoignages d'anciens combattants rencontrés à Brétigny. Cette relation d'ordre affectif peut, dans une certaine mesure, s'apparenter à l'amour que l'on peut éprouver pour un autre individu et occasionner de vives réactions.

Obéir et désobéir

Núria Güell souligne les différentes formes que revêt le pouvoir et le rôle qu'il joue dans nos vies. Ses œuvres permettent d'analyser les fondements politiques et moraux de nos sociétés. En s'appuyant sur une véritable connaissance des lois, Núria Güell les contourne et pointe leurs défaillances. Dans *Aphrodite*, elle souligne le fait que les artistes ne possèdent pas un statut juridique spécifique et demande que chaque institution culturelle participe au financement de leurs cotisations. Dans *Apatride de plein gré*, l'artiste documente une démarche juridique qui aurait pu la placer du côté de l'illégalité: le statut d'apatride lui est finalement refusé.

Pour la réalisation de ses projets artistiques, Núria Güell s'entoure de personnes qui, d'une façon ou d'une autre, ont un rapport particulier à la transgression: des proxénètes, des policiers, des demandeurs d'asile, des avocats. Dans la vidéo *Contribution des forces de l'ordre*, l'artiste filme à leur insu des policiers, utilisant une esthétique de filature rappelant l'enquête policière. Il s'agit de confronter les forces de l'ordre à leur propre désobéissance.

Amour et relations de genre

Núria Güell se sert de sa propre expérience d'artiste femme pour mettre en lumière la place que les femmes, et notamment les artistes, tiennent dans la société. Contrairement aux figures mythologiques associées à la maternité et à la fécondité, symboles d'adoration, les femmes s'exposent à une grande vulnérabilité lorsqu'elles manifestent ou concrétisent leur désir de maternité.

En s'appuyant notamment sur des reproductions de tableaux qui sont symptomatiques de notre culture visuelle et de notre idéologie, elle met en évidence la banalisation des représentations du corps féminin dominé et violenté.

Les relations inégalitaires entre les hommes et les femmes sont un des points les plus saillants de son travail, et elles viennent s'ajouter à d'autres formes de domination (économique, sociale, raciale, professionnelle), qui peuvent s'entrecroiser voire se redoubler. Le travail de Núria Güell consiste à proposer à des personnes que l'on n'écoute généralement pas de prendre la parole.

Shining a spotlight, Edi Muka

Que ressentiriez-vous si une femme s'approchait de vous dans la rue et vous demandait si vous vouliez jouer à cache-cache avec elle? Une femme qui, enfant, n'a pas joué à ce jeu, ou qui ne s'est jamais cachée par espièglerie, par peur, ni même pour se venger des réprimandes parentales. Mais en grandissant, être abordé par une inconnue formulant une telle demande devient gênant. C'est comme si quelqu'un braquait un projecteur sur vous, vous mettait au centre de la scène, c'est embarrassant. En même temps, il vous semble délicat de répondre à l'offre par un simple «Non, merci». Vous vous sentez obligé d'ajouter quelque chose et essayez d'être ouvert à ce qu'elle pourrait vous proposer, comme pour ne pas contrarier l'illusion innocente; mais vous continuez de vous sentir mal à l'aise. Et voilà que vous vous retrouvez en pleine conversation avec cette femme, partageant son histoire personnelle, l'histoire d'une immigrante déclarée illégale qui, jour après jour, doit jouer à cache-cache pour de vrai, tandis qu'elle se fraie un chemin à travers la ville...

Imaginez votre surprise, lorsque vous, fidèle adepte des musées, tombez dans la salle Botero à Medellin, en Colombie, sur une visite guidée menée par deux très jeunes filles. Dans un premier temps, déconcerté par leur âge et leur apparence, vous vous arrêtez pour prêter une oreille curieuse à ce qu'elles disent des tableaux du grand maître, célèbre pour ses représentations de la vie quotidienne dans les rues et la société dans laquelle il vivait. Lentement, vous êtes happé par leur récit, les suivez à travers les œuvres dont elles ont choisi de parler. Et vous voilà de nouveau frappé par une prise de conscience: ces filles ne sont ni des expertes de l'histoire de l'art, ni des spécialistes de Botero. Ce que vous écoutez, ce sont leurs récits personnels, les histoires de deux jeunes, très jeunes esclaves sexuelles, contées à travers l'imagerie des tableaux et des sculptures de Botero exposés sous vos yeux. Elles parlent de l'un des aspects les plus sombres de la réalité colombienne—l'esclavage sexuel des mineurs—et ce en évoquant leur propre expérience; et aussi étrange que cela puisse paraître, vous pouvez voir cette histoire se dérouler dans les tableaux de Botero. Elles s'expriment avec passion et conviction, sans montrer de honte par rapport à ce qu'elles ont vécu. Elles dénoncent courageusement ce que tout le monde sait, mais que beaucoup refusent de voir. Ce que vous entendez est dur et vous laisse face à un choix difficile et simple à la fois: quitter le musée et continuer de fermer les yeux et les oreilles, ou vous abandonner à l'expérience en partageant pleinement la douleur et les récits personnels qui se déploient juste devant vous, bien que vous éprouviez le sentiment curieux d'être complice...

Cette impression de se trouver sous le feu des projecteurs imprègne de nombreux projets de Núria Güell. Sa pratique artistique se distingue par la volonté de repenser l'éthique de ces grandes institutions qui gouvernent notre société et régissent nos vies, en proposant des méthodologies alternatives. Qu'elle emploie une immigrante déclarée illégale pour jouer à cache-cache avec les visiteurs d'une biennale d'art, qu'elle engage des mendiants roms dans les rues de Stockholm pour collecter des fonds au profit de la culture suédoise, ou qu'elle épouse un Cubain pour qu'il obtienne la citoyenneté espagnole, Güell prend

sans cesse pour cible les rapports de pouvoir hégémoniques et leurs abus connexes, en essayant de mettre à mal les positions établies et de déstabiliser les conventions figées.

L'une des méthodes de prédilection de Güell est de mettre en œuvre une rencontre directe, un face-à-face entre les sujets. Il semblerait que supprimer la distance entre le public et l'«œuvre d'art» soit, pour elle, essentiel. Güell prépare minutieusement le terrain de ces rencontres en défaisant ou renversant les mécanismes institutionnels créés pour maintenir la distance nécessaire au fonctionnement de notre regard. Or, ce sont précisément cet espace vulnérable de la rencontre et les positions adoptées en son sein qui constituent l'aspect le plus controversé de ses œuvres. Les projets de Güell impliquent souvent des collaborations; elle demande aux institutions culturelles d'engager des individus pour accomplir une performance ou pour mettre en scène des scénarios convenus. Se font alors jour des questions sensibles concernant le rôle des institutions, mais aussi la fonction et la place de l'artiste et des personnes-en-tant-que-sujets dans le cadre d'un projet artistique. S'ensuivent des réactions passionnées et un vif débat impliquant toutes les personnes qui ont croisé l'œuvre, qu'il s'agisse de responsables politiques, d'institutions, de curateurs, de critiques d'art, de personnalités du monde de la culture et même du grand public. Pour Güell, ce désaccord polémique n'est pas simplement le résultat attendu de sa pratique; c'est là précisément qu'elle situe son travail, cherchant à amener tous les acteurs concernés, y compris l'artiste elle-même, à s'engager.

Observons de plus près les questions en jeu dans les interventions artistiques de Güell. Bien qu'elle fasse souvent intervenir les autres à ses côtés dans ses projets, ceux-ci ne sont pas pour autant «participatifs» ou «relationnels». Plutôt que s'intéresser à certaines questions d'actualité et faire participer des individus au «processus créatif», Güell manifeste une préoccupation sincère et un engagement direct à l'égard des questions sur lesquelles elle travaille. Pour étayer mon propos sur le rôle d'artiste de Güell, j'aimerais citer un passage du texte de Marina Garcés, «La Honestidad con lo real» (L'Honnêteté face au réel). Voici ce que cette dernière écrit lorsqu'elle traite de la question de l'honnêteté:

«"L'honnêteté face au réel" est la perspective qu'adopte la théologie de la libération pour porter son regard sur un monde à la fois de souffrances et de luttes, dans lequel les victimes sont les clés de lecture, un indice de la vérité d'une réalité qui construit son pouvoir de domination sur leur oubli et leur inexistence. Aborder honnêtement le réel consisterait, dès lors, à invoquer cet oubli afin de combattre le pouvoir. Il ne s'agit pas de parler des victimes, d'en faire un sujet de discussion, mais de traiter le réel en sorte d'inclure leur position et leur cri. Il ne s'agit pas d'ajouter la vision des victimes à l'image du monde, mais de modifier profondément notre façon de voir et de comprendre ce dernier.»

Lorsque l'on aborde honnêtement le réel, affirme Garcés, une double forme de violence se fait jour: une violence envers soi-même et une violence envers le réel. Envers soi-même,

parce qu'il est nécessaire de «se laisser affecter», et envers le réel, parce que «l'on doit se lancer dans l'action». Être affecté, affirme Garcés, c'est «apprendre à écouter les innombrables sens du cri de la réalité et la richesse de ses voix impossible à codifier»; «se lancer dans l'action» revient à «s'exposer et s'impliquer».

J'aimerais analyser la façon dont opère Güell en partant de ce point de vue. Bien qu'elle dispose d'un ensemble de références pour mettre en œuvre ses projets, comme par exemple la mobilisation des institutions et la mise en cause de leurs rôles respectifs, son travail implique souvent de collaborer avec les autres. Elle commence par écouter et s'exposer à la réalité des problèmes abordés, des réalités telles que la souffrance et la lutte qui affectent toutes deux profondément l'artiste. Le processus traverse donc invariablement de multiples et difficiles dilemmes ainsi que de nombreux questionnements. Le plus souvent après de longs débats et échanges, Güell invite des gens qui sont eux-mêmes victimes des abus du pouvoir à collaborer avec elle dans la réflexion sur ces questions. Des contrats de travail standard sont rédigés et les gens sont temporairement employés dans le cadre du projet. Si en théorie ils peuvent être employés pour effectuer n'importe quelle tâche, en réalité ce n'est pas le cas. On demande aux collaborateurs d'accomplir des tâches spécifiques qui, d'une certaine manière, concernent, ou exposent provisoirement, ou même suspendent le rapport de forces auquel ils sont habituellement soumis. Et c'est là généralement la cause de l'indignation que suscitent ses projets: le fait que des personnes occupant des positions sociales précaires et vulnérables—en d'autres termes, des victimes—prennent part à un projet artistique. On a souvent reproché à cette démarche de défendre une position éthiquement problématique (bien qu'il s'agisse essentiellement d'une question morale) qui renforce le statu quo des rapports de pouvoir qu'elle cherche à remettre en cause, à savoir l'utilisation par l'artiste (occidentale) «des autres, des personnes vulnérables, des victimes» aux fins de son projet. Ayant avancé plus haut que c'est là précisément que Güell situe son travail, j'aimerais me pencher sur ce débat et l'analyser.

Je voudrais dans un premier temps réfléchir à notre compréhension de certains des termes auxquels nous recourons lorsque nous parlons des positions adoptées au sein des projets artistiques. Il convient de s'attarder sur les notions de personne-en-tant-que-sujet et de victime, qui sont à la base du processus de représentation de l'altérité. Dans les débats qui accompagnent les projets de Güell, ces notions sont souvent liées à la dimension de l'«exploitation» ou de l'«utilisation» dans le contexte de l'œuvre d'art — une position problématique du point de vue éthique (ou moral). Cette affirmation repose sur deux postulats: premièrement, que les personnes employées dans le cadre du projet artistique sont des sujets se trouvant dans une position sociale précaire (en d'autres termes, des victimes) vulnérables au pouvoir dominant; deuxièmement, qu'elles sont, en tant que telles, utilisées, contribuant ainsi à renforcer la structure du pouvoir.

Le simple fait d'employer des personnes pour prendre part au projet ne peut en soi être utilisé pour le légitimer. La raison en est que, outre la relation formelle établie avec ces personnes sur un plan symbolique, il existe une dimension d'utilisation. Güell est consciente de sa position et du fait de perpétuer les rapports de pouvoir en employant ces personnes. Il est cependant important de noter qu'elle utilise la position des sujets vulnérables ou, en d'autres termes, la position de personnes-en-tant-que-victimes. Avant de nous intéresser aux implications éthiques d'un tel acte, il nous faut concevoir cette position comme une position relationnelle, une position construite discursivement, et non comme une situation dans laquelle sont nées ces personnes. Le fait qu'il s'agisse d'une position relationnelle signifie qu'elle leur a été assignée discursivement. C'est cette construction particulière — de quelqu'un à qui on a déjà attribué une position de victime — qu'exploite Güell. Elle ne prétend pas «donner la parole» à ceux qui ont été «réduits au silence», ni conférer à ces individus le «pouvoir d'agir» (agency), ni changer leur vie pour toujours, bien que des évènements bouleversants aient pu se produire dans certains cas, permettant à une voix forte d'articuler clairement les problèmes. Les projets artistiques de Güell utilisent la position susmentionnée des personnes-en-tant-que-victimes en sorte d'en dénoncer la facticité. Güell doit dans un premier temps rejouer les rapports de pouvoir pour ensuite les renverser, ou, pour le dire dans ses propres termes, «pour créer une réplique analytique» de l'ensemble des relations qui sont à l'origine du problème.

En collaborant avec les personnes mêmes qui incarnent les personnes-en-tant-que-victimes, le projet supprime momentanément la distance entre «nous» et «eux», et ouvre de la sorte un espace propice à une rencontre avec l'individu. D'un point de vue plus général, les rapports de pouvoir restent présents, puisque c'est l'artiste qui charge les personnes de réaliser un travail ou d'exécuter un scénario. Ces performances ne deviennent possibles que grâce à un acte de foi, la collaboration et la confiance entre les deux parties, et l'acte du recrutement sert de garantie à cette nouvelle relation. C'est ainsi seulement que l'espace minimal nécessaire à la rencontre avec l'autre peut être créé et maintenu, tandis que la distance requise pour que fonctionne le regard est brièvement suspendue. Par un dialogue direct et spécifique avec chaque contexte dans lequel sont créés les projets, les interventions de Güell échappent à l'approche généralisante ou essentialiste de la position susmentionnée de personne-en-tant-que-victime. Ses projets ne réussissent pas toujours; parfois, ils s'effondrent, d'autres fois, c'est le processus lui-même qui a été perverti. Cependant, comme nous l'avons dit, l'objectif de Güell n'est ni de créer des recettes méthodologiques universelles, ni de fournir des solutions toutes faites et rassurantes pour résoudre des problèmes sociaux profondément enracinés. Cette différence contextuelle et le caractère indéterminé de ses projets témoignent d'une façon intègre d'aborder cette «richesse des voix du réel impossible à codifier» à laquelle fait référence Garcés.

De ce point de vue, j'estime qu'il est essentiel de réexaminer la complexité éthique des projets de Güell. L'essai de Rosi Braidotti intitulé *Affirmation versus Vulnerability: On*

Contemporary Ethical Debates (Affirmation contre vulnérabilité: À propos des débats contemporains sur l'éthique) peut nous aider à en donner une juste interprétation. Braidotti écrit à propos de la reconnaissance de l'objet de l'enquête éthique que «[l]e véritable objet de l'enquête éthique n'est pas tant l'intentionnalité morale, ou la conscience rationnelle, du sujet, que les effets de vérité et de pouvoir que ses actions sont susceptibles d'avoir sur les autres dans le monde. [...] L'éthique est par conséquent le discours sur les forces, les désirs, les valeurs qui servent de modes d'être émancipateurs, tandis que la moralité désigne l'ensemble des règles établies.»

Güell ne recule pas devant les difficiles questions éthiques touchant à la «précarité» ou à «l'utilisation» des positions sociales vulnérables. La mise en œuvre de ses projets est subordonnée au fait que l'artiste «entre en scène» et à l'instauration d'une relation de confiance et d'une étroite collaboration avec la ou les personnes impliquées. Voici ce qu'elle dit: «Je ne sais pas quel serait le terme adéquat, mais je conçois mes projets comme quelque chose de comparable à l'exercice d'une contre-violence symbolique envers le public. Ils sont comme des récits de vie. Nous adoptons un scénario (et non un rôle) et nous le vivons pendant un certain temps. La plupart des projets ont un impact considérable sur ma vie personnelle, ils la transforment.» En tant que telles, ses interventions artistiques suppriment la distance symbolique en «mettant en lumière» le problème, et en y intégrant le visiteur aussi bien qu'elle-même. La bonne moralité est garante du statu quo; en d'autres termes, elle cherche à déstabiliser l'ensemble des règles établies. Si son œuvre demeure éthiquement complexe et indéterminée, cela est dû au fait que la réalité des problèmes qu'elle évoque est tout aussi complexe et indéterminée. Cela nous rappelle que l'art peut encore offrir des perspectives de re-politisation de la vie en invoquant cet oubli et cette inexistence dans lesquels nombre d'entre nous se trouvent aujourd'hui.

Texte extrait de: Edi Muka, «Shining a Spotlight, Nuria Guell in practice and related projects», in: *Nuria Guell, Works (2008—2016)*, adn galeria ediciones, en collaboration avec l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 2016. Traduction: Christine Vivier.

L'ABCC du CACB, Charles Mazé & Coline Sunier

À Brétigny-sur-Orge, comme dans de nombreuses autres communes en France, 135 rues et 24 équipements de la ville portent un nom d'homme, 11 rues et 5 équipements un nom de femme[1]. Ainsi, le CAC Brétigny (anciennement Centre culturel *Gérard Philipe*) se trouve rue *Henri Douard*, au sein de l'Espace *Jules Verne*, et jouxte un complexe scolaire et sportif regroupant le lycée *Jean-Pierre Timbaud*, la piscine *Léo Lagrange*, l'école de musique *Gérard Philipe*, le collège *Paul Éluard*, les courts de tennis *René Audran* et le stade *Auguste Delaune*.

Dans un espace public français encore majoritairement planifié, construit et fréquenté par des hommes, il n'est donc pas surprenant que les graffitis à caractère érotique ou sexuel observés dans l'Essonne représentent presque exclusivement des phallus, parfois accompagnes de texte (injures, noms, téléphones...). Seules 4 vulves et 7 paires de seins—certainement dessinées par des hommes—ont été collectées contre 103 phallus et 5 fessiers. Ils ont été observés dans l'espace public (parcs, places), sur ou aux abords d'établissements publics et semi-publics (administrations, établissements scolaires, HLM) ou religieux.

À l'occasion de l'exposition «Au nom du Père, de la Patrie et du Patriarcat» de Núria Güell, cette collection réduite à 24 signes atteste de cette répartition inéquitable et dresse un constat loin d'être nouveau: l'homme aime marquer son territoire—dire qui il est et où il est. Dans l'Antiquité, les graffitis érotiques étaient courant et les phallus prédominent déjà largement dans l'inventaire réalisé à Pompéi[2]. Séparés du corps voire affublés d'ailes ou de pattes, les sexes semblent mener leur vie autonome. Aujourd'hui les fonctions de ce type de graffiti sont variées: s'approprier un territoire ou laisser la trace d'un passage, signifier l'usage détourné d'un lieu, moquer quelqu'un en particulier, faire rire ou provoquer le passant[3], faire passer le temps en s'adonnant à des jeux graphiques[4], exprimer anonymement un désir ou une frustration, ou même faire office d'éducation sexuelle pour les plus jeunes graffiteurs.

Précisons que si elles revêtent maintenant un caractère injurieux et provocateur, les représentations de phallus n'ont pas toujours eu cette réputation et pouvaient détenir une fonction symbolique protectrice ou curative: dans l'Antiquité romaine, des amulettes phalliques[5] étaient portées en bijou et des offrandes votives étaient réalisées en forme de pénis[6].

Certains systèmes d'écriture contiennent des symboles pour signifier les organes génitaux, comme l'écriture cunéiforme[7], l'écriture sumérienne[8] ou l'écriture hiéroglyphique égyptienne[9]. Aujourd'hui les égyptologues disposent de ces signes pour leur transcription scientifique, et on peut s'étonner de leur absence dans l'Unicode parmi les émoji alors que les questions de genre ou de carnation ont déjà été soulevées[10]. Pour combler ce manque, le détournement des émoji aubergine 🍆, maïs 🌽, banane 🍌, hot dog 🌭, fusée 🚀 ou encore de fleur 🌺, donut 🍩, pot de miel 🍯, pêche 🍑, voire même sushi 🍣 font maintenant partie des classiques, une stratégie adoptée ici pour intégrer les signes à la typographie LARA.

Notes

1 Aubrac (Giratoire Lucie), Bastié (Avenue Maryse), Boselli (Giratoire Elisabeth), Boucher (Square Hélène), Casanova (Rue Danielle), De Arric (Rue Félia), Sainte Geneviève (Chemin de), Sainte Geneviève (Rue de), Sand (Rue George), Veil (Rue Simone), Yourcenar (Avenue Marguerite). La ville de Brétigny-sur-Orge n'est pas la moins bien lotie: en France, quand une rue met une personnalité à l'honneur, c'est un homme dans 94% des cas.

2 Graffiti de phallus à Pompéi (79 apr. J.-C.), transcrit dans l'inventaire des graffitis antiques de Martin Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*, Palilia 11, Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden, 2001.

3 «Si tu regardes tu es pas intelligent», dont la version italienne est *fesso chi legge* [imbécile celui qui lit].

4 Le sexe devient visage ou inversement, pour renvoyer à une insulte courante: tête de bite, *dickhead* en anglais.

5 Amulettes phalliques ou fascinum, Herculanum, 1er siècle, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

6 Offrandes votives, Calvi Risorta, n.d., Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

7 Signe de l'homme et de la femme dans l'écriture cunéiforme. Johannes Bergerhausen, *Digitale Keilschrift*, Schmidt, H, Mainz, 2014.

8 Dans l'écriture sumérienne, vulve et pénis sont les représentations schématiques *pars pro toto* des objets signifiés. René Labat, *Manuel d'Épigraphie Akkadienne* [1948], Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1976.

9 Dans l'écriture hiéroglyphique égyptienne, on trouve le phallus dans différentes configurations, les testicules, les seins et la plupart des parties du corps, mais pas de vulve.

10 D'un point de vue anatomique, sont disponibles les symboles oreille 👂, œil 👀, nez 👃, bouche 👄, dent 🦷, cerveau 🧠, langue 👅, bras 💪, de multiples configurations de mains 🖐 et tout récemment la jambe 🦵 et le pied 🦶. Ont également été ajouté la représentation des femmes dans diverses activités, les possibilités de choix de carnation selon l'échelle de Fitzpatrick et l'émoji de genre neutre.

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 invités. 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 sur www.cacbretigny.com/fr/lara.

Co-Creation
À paraître en novembre 2018

Co-Creation est une publication plurielle inscrite dans une recherche sur les pratiques artistiques en co-création engagées dans le champ social, menée depuis 2013 par Céline Poulin (directrice du CAC Brétigny) et Marie Preston (artiste et enseignante-chercheuse à Paris 8) avec la participation de Stéphanie Airaud (responsable des publics et de l'action culturelle au MAC VAL). Elle s'est développée en appui sur trois journées d'études au MAC VAL et au CAC Brétigny, d'un séminaire du master Média Design Art Contemporain de l'université Paris 8 à la Villa Vassilieff et d'une exposition au CAC Brétigny.

Nouvel avancement théorique et non actes de colloque, l'ouvrage *Co-Creation* permet de rassembler et de faire circuler en France et à l'étranger les apports du projet de recherche, sachant qu'aucun livre de référence n'existe en France à ce jour sur ces questions, alors qu'elles ont bénéficié dans les pays anglo-saxons d'un grand nombre d'études et d'ouvrages. Il acte le développement d'un travail collectif qui contribue à réunir, entre autres, des universités françaises et internationales, des centres d'art, des musées, une école d'art etc. Différentes questions posées par les pratiques de co-création et abordées dans les épisodes précédents y sont reprises et approfondies quand de nouvelles ont émergé: quel héritage de l'éducation populaire dans les pratiques de co-création? Qui parle quand on parle à plusieurs? Quels sont les enjeux de pouvoirs et de statuts dans un groupe qui œuvre ensemble? Quelles relations d'intimité, de rapport au quotidien cela implique-t-il? Quelles interactions existent entre les pédagogies alternatives et les pratiques de co-création? Quelles méthodologies d'évaluation esthétique ou non sont possibles? Constituée de textes théoriques et/ou personnels de philosophes, sociologues, anthropologues, artistes et d'historien.e.s de l'art, d'entretiens et de traductions inédites en français, l'édition s'organise autour de cinq thématiques essentielles et transversales: conversation, collectif, éducation, vulnérabilité et évaluation.

Co-Creation, Céline Poulin et Marie Preston avec la participation de Stéphanie Airaud (dir.), Empire Books et CAC Brétigny (éd.), edition bilingue à paraître en novembre 2018.
Stéphanie Airaud, Andrea Ancira, Marnie Badham, Virginie Bobin, Caroline Darroux, François Deck, Marie Fraser, Véronique Goudinoux, Núria Güell, Adelita Husni-Bey, Grant Kester, Camille Louis, Pascal Nicolas-Le Strat, Maude Mandart, Christian Maurel, Céline Poulin, Marie Preston, Myriam Suchet, Katia Schneller, Mathilde Villeneuve.
Avec le soutien à l'édition imprimée du Centre national des arts plastiques, du MAC VAL et l'Université Paris 8. En partenariat avec l'ÉSAD •Grenoble •Valence, la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne, la RMIT University, l'Université du Québec à Montréal—UQAM, et l'Université Lille-III.

TCA, Antonio Contador

Exposition au Théâtre Brétigny,
du 21 septembre au 21 décembre 2018
En co-réalisation avec le Théâtre Brétigny

Performances
le samedi 29 septembre à partir de 15h
et le 6 octobre à partir de 17h

Depuis le début des années 2010, Antonio Contador déploie une taxinomie de la chose amoureuse (TCA) à partir, entre autres, de lettres d'amour anonymes trouvées dans des brocantes ou transmises par des connaissances. S'il choisit parfois de leur donner corps et voix à travers des performances où se mêlent un corpus de sources empruntées tant à l'iconographie du billet doux, au langage des fleurs qu'à la tragédie antique, Antonio Contador choisit cette fois-ci de restituer au public sa recherche sur la chose amoureuse sous forme de peintures de grand format et de séances de divination amoureuse inspirées tant par les dessins et signes que par les histoires et émotions contenus dans ces correspondances.

Pensées en écho au cycle programmatique du Théâtre intitulé «Un peu, beaucoup, à la folie», les peintures occuperont le hall et le phare du Théâtre Brétigny du 21 septembre au 21 décembre 2018. Les séances de divination auront lieu le 29 septembre à l'occasion de la journée Vertigo organisée par le Théâtre Brétigny, puis le 6 octobre à l'occasion du vernissage de l'exposition de Núria Güell.

Antonio Contador vit et travaille à Paris. Il quitte Vitry-sur-Seine, où il est né en 1971, au début des années 90 pour aller s'installer à Lisbonne. Docteur en arts plastiques et sociologue, il considère le travail artistique comme une pratique de recherche à part entière. D'abord portées sur les cultures urbaines et marginales, ses recherches se centrent désormais sur le désœuvrement des corps et du langage humains, ainsi que sur les limites de la pratique artistique. Ses thèmes principaux sont l'amour et l'argent. À la frontière entre les différents territoires d'artiste/curateur/auteur/théoricien, sa production a pu être montrée en France (Palais de Tokyo, Fondation d'entreprise Ricard, Fondation Calouste Gulbenkian, Villa Arson, entre autres) comme à l'étranger (Fondation Serralves à Porto, Wiels à Bruxelles, Musée de la République à Rio de Janeiro, Musée National d'Art Contemporain de Bucarest entre autres).

Informations pratiques

CAC Brétigny
Centre d'art contemporain
Rue Henri Douard
91220 Brétigny-sur-Orge
+33 (0)1 60 85 20 76/78
info@cacbretigny.com
cacbretigny.com

Entrée libre, du mardi au samedi, de 14h à 18h.
Ouverture exceptionnelle les soirs et dimanches de représentation au Théâtre (dimanche 11 novembre inclus). Fermé le 1er novembre.

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—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.

Cette exposition est rattachée à la programmation officielle de Nuit Blanche 2018. Elle a été réalisée en partenariat avec l'Union Locale des Associations d'Anciens Combattants du Plessis-Pâté et de Brétigny-sur-Orge. L'œuvre *Un film de Dieu* a été coproduite avec le Museo Amparo (Puebla, Mexique) et le Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Mexico D.F, Mexique).