





Anne Le Troter, *Le Sein*, 2021. Photographie, 48 x 64 cm.
Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz. Photo: Antonin Horquin.

LES VOLONTAIRES PIGMENTS - MÉDICAMENTS

ANNE LE TROTTER

Exposition du 18 février au 23 avril 2022

Commissariat: Émilie Renard

JOURNAL
D'EXPOSITION
BS—31

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE



Agenda

Évènements

- Jeudi 17 mars
de 18h à 20h
Nour Awada et Emilie McDermott,
“[Re]production, penser la
maternité dans l’art contemporain”,
un programme de recherche
soutenu par L’Ahah et
le Ministère de la Culture.
- Samedi 26 mars
de 17h à 18h
Martin Bakero, De la ThéraPoésie.
- Samedi 23 avril
de 17h à 18h
Conversation entre Anne Le Troter,
Émilie Renard et Mathilde
Belouali-Dejean.

Ateliers

- Mercredis 23 février,
23 mars & 20 avril
de 14h30 à 16h30
Ateliers intergénérationnels
avec Mathilde Cameirao
- Samedis 26 février,
2 avril & 16 avril
de 14h30 à 16h30
Ateliers pour les 6-12 ans
avec Célin Jiang

Visites

Les visites de groupe sont assurées par un·e médiateur·rice. Elles sont gratuites, sur réservation et adaptées à tous les publics. Tout groupe ayant besoin d’une visite accompagnée dans une langue étrangère ou en langue des signes peut nous le faire savoir 4 jours avant. Toutes nos activités sont gratuites, sur inscription: publics@betonsalon.net

7

Du bruit dans le béton

ÉMILIE RENARD

11

Du son cassable

ENTRETIEN AVEC ANNE LE TROTTER PAR ÉMILIE RENARD ET MATHILDE BELOUALI - DEJEAN

DU BRUIT DANS LE BÉTON

7

Colophon

Conception éditoriale : Émilie Renard
Coordination éditoriale : Mathilde Assier et Mathilde Belouali-Dejean
Traduction : Mary Foster
Relecture : Clémence Fleury
Conception graphique : Catalogue Général
Impression : Média Graphic, 2022, 1500 exemplaires

Équipe

Émilie Renard, directrice
Ariane Obert, administratrice
Mathilde Assier, chargée des publics et de la communication
Mathilde Belouali-Dejean, responsable des expositions
Benoît Caut, médiateur
Derin Demircioğlu, assistante de coordination, en stage
Lucien Poinot, assistant à la communication, en alternance
Romain Grateau, régisseur

Remerciements

Les volontaires : Nour Awada, Martin Bakero, Eva Barto, Agathe Boulanger, Romain Grateau, Victoire Le Bars, Juliette Mailhé, Simon Nicaise, Emmanuel Simon, Ségolène Thuillart
L'équipe technique : Guillaume Couturier, Kevin Gotkovsky, Margot Pietri
Les membres du jury de la bourse ADAGP / Bétonsalon : Jagna Ciuchta, Mica Gherghescu, Béatrice Gross, Manuel Segade, Euridice Zaituna Kala
L'ADAGP – Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques : Sandrine Dussolier, Johanna Hagege
La bibliothèque Kandinsky : Mica Gherghescu, Valérie Juilliard, Nicolas Liucci-Goutnikov, Didier Schulmann
La galerie frank elbaz : Lucie Berezowa, Lucas Chauveheid, Frank Elbaz, Julien Pelloux
*La radio *Duuu :* Loraine Baud, Simon Nicaise
La Fondation Pernod Ricard : Colette Barbier, Paul Bardet, Inés Huergo, Claudia Mania Weiss, Claire Moulène
Et Antonin Horquin

Partenaires de l'exposition

L'ADAGP – société française des auteurs des arts visuels dans le cadre de la bourse de recherche ADAGP / Bétonsalon dont la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou est partenaire, la Fondation Pernod Ricard et la galerie frank elbaz.

Partenaires de Bétonsalon

Bétonsalon – centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, de la direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture, du conseil régional d'Île-de-France et de l'Université de Paris.
Bétonsalon est un établissement culturel de la Ville de Paris et est labélisé Centre d'art contemporain d'intérêt national par le ministère de la Culture.
Bétonsalon est membre de d.c.a. – association française de développement des centres d'art, TRAM, Réseau art contemporain Paris / Île de France, Arts en résidence – Réseau national et BLA! – association nationale des professionnels·le·s de la médiation en art contemporain.

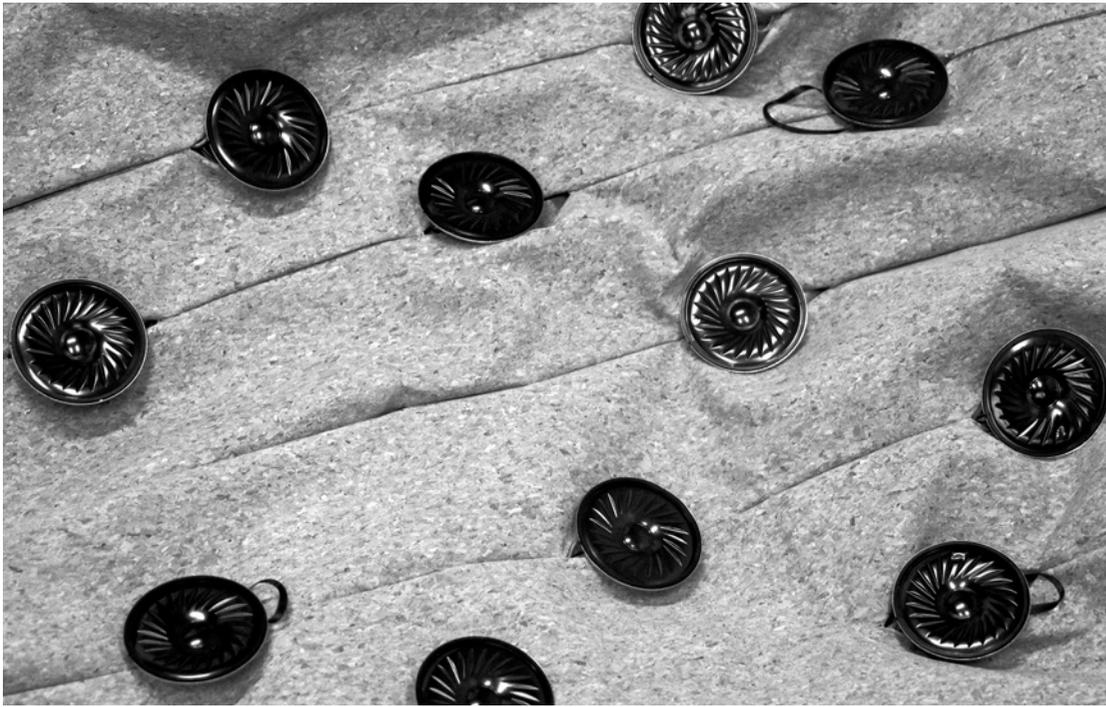
Émilie Renard

Avec cette exposition, Anne Le Troter poursuit son exploration des mécanismes du langage et de la puissance de la parole à travers le son, l'écriture et l'installation. Lauréate en 2021 de la bourse ADAGP consacrée au fonds Marc Vaux, elle en aborde les milliers de clichés comme s'il s'agissait d'une vaste archive sonore peuplée de voix d'artistes.

De 1920 à 1970, Marc Vaux documente la vie artistique à Paris en photographiant artistes et modèles, œuvres, expositions, salons, ateliers, galeries, cafés, bals, fêtes ainsi qu'une masse importante de documents administratifs. Avec près de cent trente mille photographies conservées à la bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou, ce fonds offre de la scène artistique parisienne l'image d'un foyer de création hybride et transnational, et témoigne d'un quotidien nourri d'histoires individuelles et collectives qui dérogent largement au récit d'une modernité homogène, agrégée autour de quelques figures héroïques.

Parmi les cinq mille artistes représenté·es, Anne Le Troter s'intéresse à des personnes plus anonymes, militant·es et fédérateur·rices, comme l'ont été par exemple Marie Vassilieff avec la « cantine populaire pour artistes et modèles » qu'elle ouvre en 1914, Louise Hervieu qui fonde en 1937 une « association pour l'institution du Carnet de santé » ou encore Marc Vaux lui-même qui accueille en 1946 un « foyer d'entraide pour artistes et intellectuels ». Inspirée par les détours de ces vies d'artistes occupé·es par le soin, Anne Le Troter compose une pièce de théâtre sonore où elle donne à entendre les voix d'artistes polyactif·ves, soignant·es



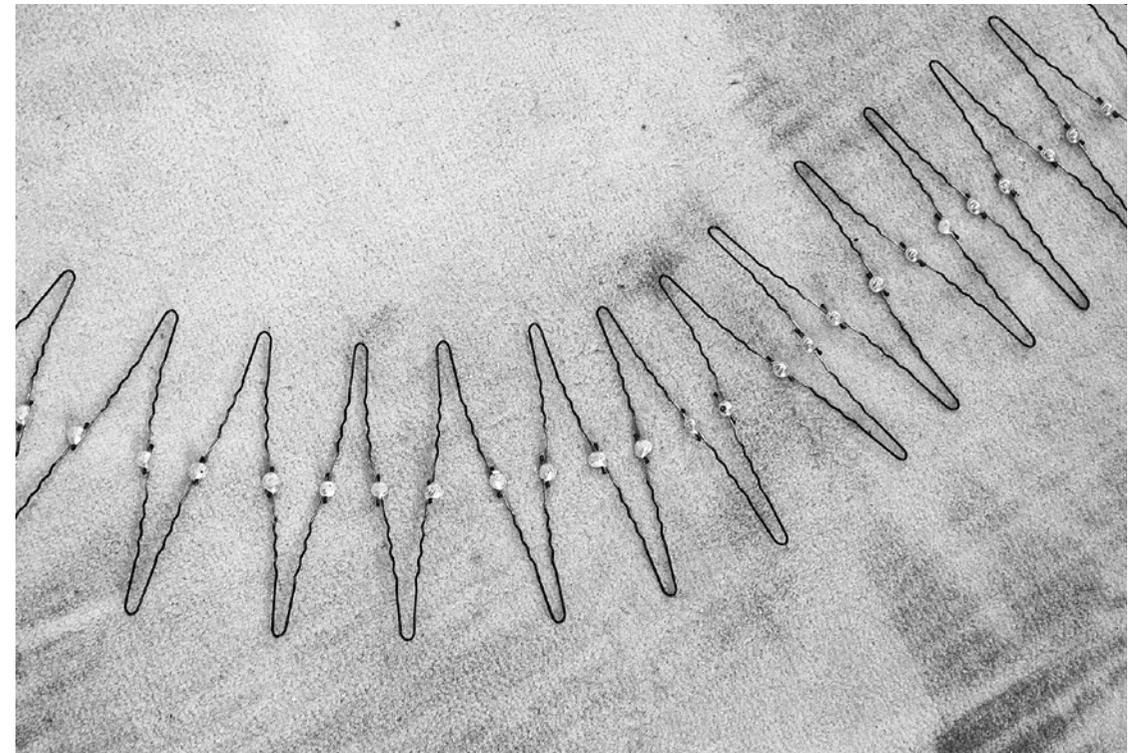


Anne Le Troter, *Coin de plage*, 2021. Vêtement sonore. Photographie, 48 x 64 cm. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.

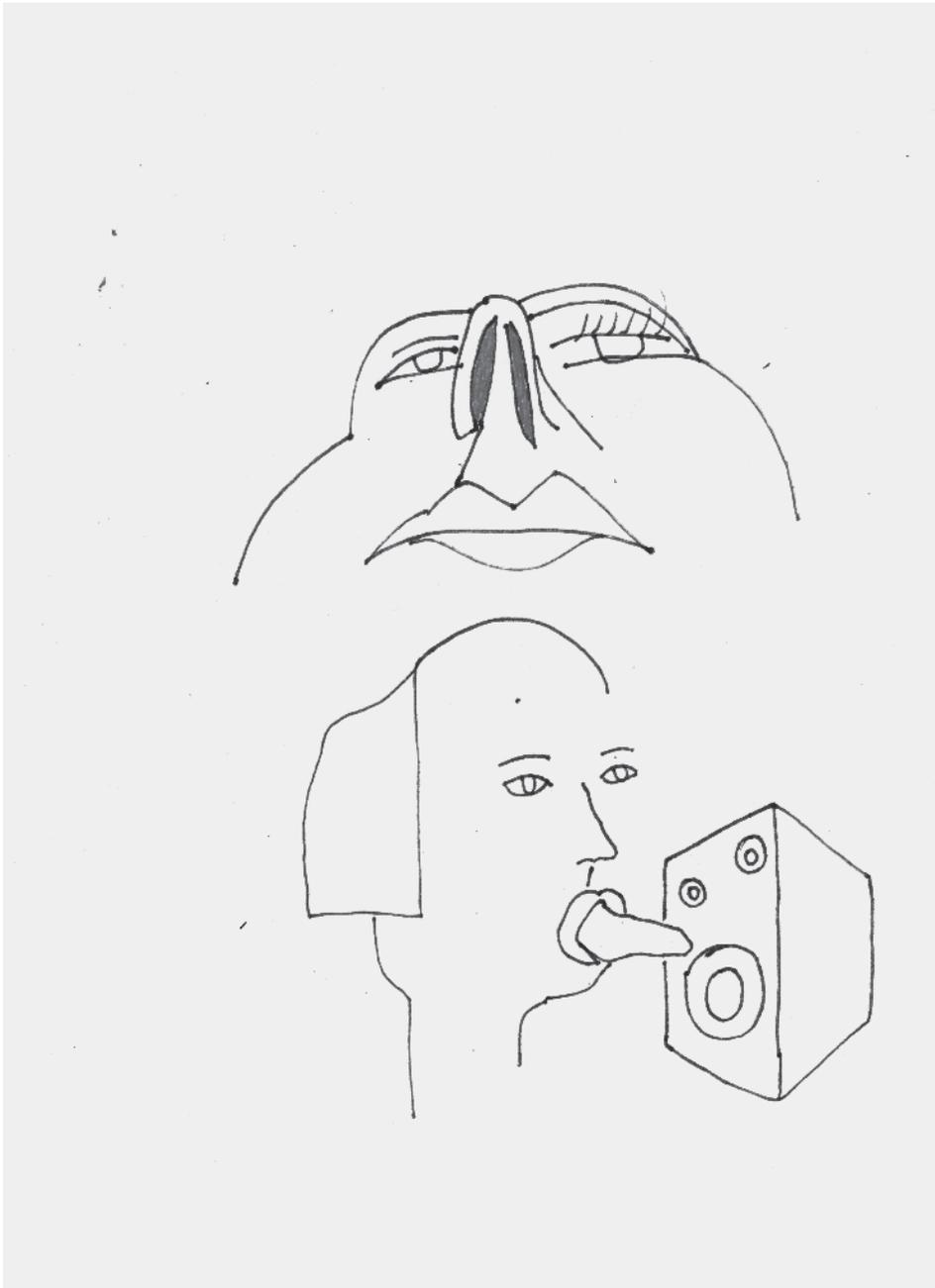
ou soigné·es, art-thérapeutes, modèles, infirmier·ères, ambulancier·ères, résistant·es. En sondant leurs paroles dans les interstices d'images muettes, elle compose entre elles et eux des conversations autour de leur santé, de leurs maladies professionnelles, de leurs mobilisations, des conditions matérielles de leurs vies, etc. Pour cela, elle invite des travailleur·ses de l'art vivant·es — Victoire Le Bars, Ségolène Thuillart, Simon Nicaise, Nour Awada, Agathe Boulanger, Martin Bakero, Romain Grateau, Emmanuel Simon, Eva Barto et Juliette Mailhé — à prêter leurs voix et à parler avec des artistes pour ainsi dire *pas mort·es* du fonds Marc Vaux — Suzanne Duchamp, Henri-Georges Adam, Marie Vassilieff, Max Beckmann, Joy Ungerer, Jean Cocteau, Anne Chapelle, Bessie Davidson, Madeleine Dumas, Ossip Zadkine, Claudette Bergougnoux, Kiki de Montparnasse, Paul Éluard, Joséphine Baker... Les différent·es protagonistes de cette pièce sonore naviguent entre les bribes d'une histoire de l'art et des politiques françaises de santé pour les artistes; elles et ils observent à la fois leur rattachement au régime général de la sécurité sociale et leur insécurité sociale (pas de congés pour la maternité, ni pour la maladie ou les accidents professionnels); elles et ils racontent les luttes des travailleur·ses de l'art, retracent l'avènement du carnet de santé, écoutent les couacs de l'assurance vieillesse et se laissent guider par l'entraide, les pigments et les médicaments. Celles et ceux qu'Anne Le Troter appelle « les volontaires » composent, au fil de leurs conversations, une nouvelle identité transhistorique. Ensemble, elles et ils élaborent l'autobiographie médicale d'un corps collectif hybride.

À Bétonsalon, ce récit polyphonique se love au sein du centre d'art. Les voix courent le long de fragiles ramifications métalliques qui affleurent des failles du sol; des réseaux de câbles audio tombent mollement du plafond pour se connecter à des petites enceintes désossées et viennent caresser un sol sonore; les souffles et fluides corporels font vibrer les surfaces vitrées. Cette mécanique du son mise à nue s'incarne dans la matière du lieu comme s'il s'agissait d'une vaste enveloppe charnelle amplifiée. La conductivité du son est partout fragile et demande une attention particulière, des pieds jusqu'aux oreilles. Au fur et à mesure de l'écoute, les mots se mêlent aux bruits de ce corps collectif recomposé et les sons environnants adhèrent à ses paroles. On pourrait croire ces deux sources sonores opposées — l'une discursive, l'autre bruyante —, mais une écoute attentive montre qu'elles se modifient au contact l'une de l'autre, et le sens se brouille et le bruit prend sens.

Avec cette exposition d'Anne Le Troter, Bétonsalon prolonge son exploration de la mécanique des corps ancrée dans l'expérience sensible. Ici Bétonsalon devient une enveloppe sonore, comme si les lieux s'étaient assouplis au contact du *Pli du ventre cosmique*, la précédente exposition de Jagna Ciuchta, comme si *Le corps fait grève*, la première exposition de mon programme, avait laissé son empreinte sur le sol. Ici, l'écoute est attentive au sens comme aux bruits de fond, à ce qui est discernable comme à ce qui ne l'est pas, et par extension, à ce qui vit entre soi, les autres et les alentours.



Anne Le Troter, *La Pornoplante*, 2021. Banc, câbles audio, haut-parleurs, ampli, 15', 200 x 90 x 45 cm. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, *Une Oreille d'éléphant*, 2021.
 Dessin préparatoire à *La Pornoplante*. Feutre, 21 x 29,7 cm
 Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz

Entretien avec Anne Le Troter
 par Émilie Renard
 et Mathilde Belouali-Dejean

ÉMILIE RENARD *La pièce sonore que tu as composée se fonde sur les archives visuelles du photographe Marc Vaux. Comment ton écriture s'agence-t-elle avec des sources historiques ? Les paroles et les dialogues sont-ils une manière de réactiver une histoire et de nous la rendre présente ?*

ANNE LE TROTTER Je travaille avant tout avec les mots, les paroles, les discours, les dialogues, les voix, les langues énoncé·es par un ou plusieurs corps dans un espace donné. J'ai donc cherché, dans le fonds Marc Vaux, des corps et des bouches d'abord, des mots ensuite, des paroles prononcées. Dans ce fonds photographique, ce sont moins les images que je regarde que les voix qui le composent. J'ai choisi d'écouter cette archive photographique, de partir d'elle pour créer un groupe avec lequel j'ai envie de travailler et que j'ai très vite appelé « les volontaires ».

La pièce sonore *Les volontaires, pigments-médicaments* a pour point de départ l'Association Louise Hervieu pour l'institution du Carnet de santé. Le 11 décembre 1937, trois ami·es, artistes et écrivain·es, Louise Hervieu, Philippe Fauré-Fremiet et Édouard Mac'Avoy, se réunissent et imaginent un document qui retrace les maux du corps, à destination du corps soignant. Elle et ils militent pour la généralisation d'un carnet de santé pour chaque enfant, qui sera institué en 1944 presque tel que nous le connaissons aujourd'hui. Louise Hervieu était syphilitique et a eu une vie marquée par les douleurs et l'errance médicale ; elle menait un combat coûte que coûte pour le carnet de santé. Elle est cette histoire aussi. De manière utopique, Louise Hervieu pensait le carnet de santé comme un carnet à garder avec soi et donnait ainsi le choix aux patient·es de faire lire ou non ce document personnel.

J'ai tout de suite aimé cette histoire. Je l'ai d'abord aimée parce que j'aurais voulu y être, discuter avec elle et eux, être là le samedi 11 décembre 1937, parler du bien-fondé des documents médicaux, d'une histoire individuelle du corps, des mots-pommades sur une feuille, de l'importance de la traçabilité du soin plutôt que des errances entre deux diagnostics. Mais en fait, j'y suis, avec elle et eux. Oui j'y suis, j'ouvre les yeux. On y est avec Louise, Philippe et Édouard quand on parle de nos données médicales, quand on flippe de se faire vacciner ou pas, quand on refuse d'utiliser Doctolib qui est hébergé par Amazon, quand un·e artiste galère à obtenir une couverture sociale. On est avec Louise, Philippe et Édouard quand on passe du carnet de santé à la carte vitale, qui livre nos données médicales à La Plateforme des données de santé, alias *Health Data Hub*, hébergée par Microsoft, mais stockée en Île-de-France — alors ça va. Je suis avec Louise, Philippe et Édouard quand j'entends que les artistes n'ont pas le droit à des congés maternité ou paternité, que ça dépend d'à quel point tu as cotisé mais qu'il faut quand-même demander — on ne sait jamais. Je suis avec Louise, Philippe et Édouard parce que mon corps est en santé, que ma bouche s'ouvre et que la discussion du 11 décembre 1937 n'est pas terminée.

L'histoire du carnet de santé précède l'association de Louise Hervieu : c'est un médecin, Jean-Baptiste Fonssagrive, qui l'a imaginé en 1868, dans deux textes : *Le Rôle des mères dans les maladies des enfants, ou Ce qu'elles doivent savoir pour seconder le médecin* et *Livret maternel pour prendre des notes sur la santé des enfants*. L'idée, c'est que les mieux informées sur l'état du ou de la malade sont encore les personnes concernées par le soin au quotidien, les mères, et qu'elles peuvent consigner dans un cahier cette histoire individuelle. Outre ses idées à la fois douteuses et typiques de son époque à propos du rôle de second plan des mères, j'aime le fait que ce soit une artiste, non-professionnelle du soin, qui reprenne l'idée d'un médecin, qui la mène à sa généralisation, et qui plaide cette cause auprès de l'État, parce que c'était son combat.

Quand je pense à ce samedi 11 décembre 1937, je ne peux qu'imaginer un dialogue, certes alimenté de leurs revendications pour le carnet de santé et des négociations qui suivirent, mais ce dialogue, c'est moi qui l'écris en 2021. Mon rapport à l'archive ne peut que s'éloigner de l'histoire ; j'évite toute reconstitution, j'écris depuis le présent. En évitant la reconstitution historique, je me pose la question de ce que je peux attendre d'un fait passé et jusqu'où celui-ci me portera. C'est une écriture proche de ce que le philosophe italien Benedetto Croce énonçait : « Seule une préoccupation de la vie présente peut nous pousser à faire des recherches sur un fait passé. Dès lors, ce fait, uni à un intérêt de la vie présente, ne répond plus à une curiosité passée, mais bien à une préoccupation présente¹. » À cela s'ajoute l'envie d'écrire — phénomène post-confinement — et de revenir vers mes premières pièces qui flirtent avec la poésie sonore et le théâtre.

1 Benedetto Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie*, Paris, Dalloz, 1968, p. 13-14, (1^{re} édition, 1915).



Marc Vaux, Portrait de Louise Hervieu, s.d. Fonds Marc Vaux, MV 764-13, Bibliothèque Kandinsky, Paris. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais.

À partir de là, j'en suis venue à chercher d'autres artistes ayant un lien avec le soin, la santé ou le corps médical pour les inviter à nous rejoindre dans cette journée du 11 décembre 1937, dans l'atelier d'Édouard, en compagnie de Louise et de Philippe. Ensemble, nous parlons du carnet de santé, des données médicales, du travail de l'art, de la Sécurité sociale, dans une approche sensible, pour nous, aujourd'hui. Face à ces faits, j'ai voulu une réalité augmentée, un fait augmenté, j'ai voulu rallonger l'histoire en y ajoutant des protagonistes et en invitant d'abord des artistes et travailleur·ses de l'art qui apparaissent dans le fonds Marc Vaux et qui ont un lien avec le soin comme Suzanne Duchamp, artiste, modèle et infirmière ; Henri-Georges Adam, artiste et infirmier ; Marie Vassilieff, artiste, infirmière et ambu-

lancière ; Max Beckmann, artiste et infirmier ; Joy Ungerer, modèle ; Jean Cocteau, poète et ambulancier ; Anne Chapelle, chanteuse réaliste et modèle ; Bessie Davidson, artiste et infirmière ; Madeleine Dumas, modèle ; Ossip Zadkine, artiste et ambulancier ; Claudette Bergougnot, modèle ; Kiki de Montparnasse, modèle, chanteuse, danseuse, gérante de cabaret, artiste peintre et actrice de cinéma ; Paul Éluard, poète et infirmier ; Joséphine Baker, chanteuse, danseuse, actrice, meneuse de revue et résistante.

MATHILDE BELOUALI-DEJEAN Dans ce premier chapitre de ta pièce sonore, autour du carnet de santé, tu choisis de ne pas faire de différence entre modèles et artistes et d'utiliser ce terme contemporain de « travailleur·ses de l'art », qui souligne l'interdépendance entre les acteur·rices d'un même écosystème et une non-hiérarchisation des métiers. Qu'est-ce que cette dénomination dit de ta lecture de ce milieu de l'art d'après-guerre ?

ANNE LE TROTIER Les personnes du milieu de l'art du XX^e siècle avec qui j'ai décidé de travailler ont un, deux, voire trois emplois. Elles et ils sont artistes, infirmier·es, ambulancier·es, modèles, parfois

tout en même temps, parfois un emploi en remplace un autre, parfois c'est le contexte qui les a amené·es là; et c'est sans doute cette vision du polyemploi, lié à nos conditions de travail, dans laquelle je nous reconnais encore. C'est pourquoi je parle plus largement de travailleur·ses de l'art. Il y a des décisions individuelles et des flux collectifs pour ces différents emplois. Ce qui m'intéresse dans certains de leurs parcours, c'est qu'elles et ils n'ont pas toujours choisi d'avoir la charge du soin, que c'était lié aussi aux circonstances. Je trouve important d'envisager le soin sans vocation et de le voir

sous l'angle d'une économie, d'une forme de subsistance et d'un rapport à son propre corps, à sa propre vie.

Appeler « travailleur·ses de l'art » l'ensemble des protagonistes de la pièce sonore, c'est aussi faire écho à ce groupe que Louise Hervieu réunit, le groupe de ses ami·es artistes, pour construire cette histoire fondatrice du carnet de santé.

Au-delà de la question du groupe militant, c'est une chaîne de relations et d'interdépendances qui compose cette histoire du soin. La question de la transmission des informations entre les malades et leurs proches et les médecins, c'est précisément l'enjeu de l'Association Louise Hervieu pour l'institution du Carnet de santé.

Le carnet de santé est envisagé comme un autre lieu du corps malade et comme une

habitation textuelle qui contient déjà, en 1937, l'idée du corps médical dans son ensemble et la façon dont la société capitaliste soigne au XXI^e siècle en sectorisant le corps. Les différents secteurs de soin dans les hôpitaux (radiologie, maternité, cancérologie, etc.) en sont le reflet et impliquent la nécessité d'un dossier médical qui navigue de pôle en pôle pour réunifier ce corps morcelé.

ÉMILIE RENARD *Peux-tu préciser les correspondances que tu tisses entre des artistes mort·es et des artistes vivant·es qui leur prêtent leur voix? Qui sont Les volontaires? Le sont-elles et ils tous·tes?*

ANNE LE TROTTER Les dix personnes que j'ai invité·es à rejoindre



Louise Hervieu, *Le Salon du carnet de santé*, avant 1948. Mine graphite sur papier, 80 × 65 cm. MNAM-CCI © Centre Pompidou, MNAM / CCI, Jean-Claude Planchet, Dist. RMN-Grand Palais.



Anne Le Troter, *Carnet de santé*, 2021. Pastel gras, 21 × 29,7 cm. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, Carte vitale, 2021. Pastel gras, 21 x 29,7 cm.
 Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.

Les volontaires sont tous·tes artistes-auteur·rices et travailleur·ses de l'art et tous·tes ont un lien avec le corps médical, avec le soin et les droits associés: Eva Barto est artiste et membre du collectif La Buse, tout comme Emmanuel Simon, plasticien et militant qui fait également partie du bureau du STAA (Syndicat des Travailleur·euses Artistes-Auteur·rices); Martin Bakero est artiste et psychologue; Victoire Le Bars est une artiste qui pratique la boxe de manière intensive; Romain Grateau mène une pratique de sculpture, est régisseur à Bétonsalon et accompagne chaque été des personnes en situation de handicap; Nour Awada et Emilie McDermott ont fondé le groupe de recherche « [Re]production, penser la maternité dans l'art contemporain »; Agathe Boulanger est artiste et infirmière, elle travaille en psychiatrie dans un service ouvert d'accueil pour adolescents (le CIAPA); Simon Nicaise est artiste, cofondateur de la radio *Duuu et il a intitulé son exposition en cours « Art thérapie » au FRAC Normandie à Rouen; Ségolène Thuillart est une artiste attachée aux violences, à l'épuisement au travail et à la maternité des artistes; et Juliette Mailhé, comédienne, a mis en scène et joué une centaine de fois *La Journée d'une infirmière* d'Armand Gatti. Il s'agit pour chacun·e d'offrir l'hospitalité de sa propre voix à un autre corps absent, pas d'incarner ni de prendre la place. Il s'agira pour celles et ceux qui porteront la parole d'autres en plus de la leur, de devenir antenne, d'être le relais d'une parole, le relais d'un groupe que j'ai créé, d'être un·e porteur·euse de son, un·e porteur·euse de voix et d'offrir à la parole des autres, l'hospitalité de son propre corps. Les hôtes des paroles deviendront des êtres à plusieurs bouches regroupant différentes temporalités; elles et ils diront des engagements anciens qui recouperont des engagements que nous pouvons partager aujourd'hui.

ÉMILIE RENARD Cette recherche sur les mobilisations des artistes pour leur santé et leurs droits en France te mène sur l'histoire de l'affiliation des artistes à la Sécurité sociale. Elle commence avec cette proposition de Jean Zay, ministre du gouvernement du Front populaire, de reconnaître l'auteur·rice comme un·e travailleur·se. Dans la continuité de cette forme d'intégration de l'artiste à la société, depuis 1964, les artistes-auteur·rices sont rattaché·es au régime général de la Sécurité sociale et assimilé·es à des salarié·es, fictivement. En cela, elles et ils contribuent à cette forme de solidarité interprofessionnelle mais sont seulement des fictions de salarié·es car elles et ils n'ont pas le même niveau de protection: elles et ils ne bénéficient de l'assurance maladie et maternité qu'à condition de surcotiser, mais d'aucune protection face aux risques relatifs au chômage, aux accidents du travail et à la maladie professionnelle.

ANNE LE TROTTER Ma découverte de l'association de Louise Hervieu coïncide à un moment particulier pour moi. Je suis enceinte et c'est donc en me frottant à mes droits que je me suis rendu compte de ce qui me manque: un congé maternité, le chômage, l'indemnisation en cas d'accidents au travail ou de maladie professionnelle...

Je ne peux plus m'exposer comme avant aux risques de mon métier, aux matières toxiques que j'utilise (javel, étain et plomb chauffés, néoprène en quantité...). J'évite de monter sur un échafaudage et de soulever un rouleau de moquette. Il me faut l'aide d'un·e assistant·e. Mais dans le cadre d'une exposition, comment son travail sera-t-il pris en charge? Est-ce qu'il sera imputé au budget de production? J'ai une couverture santé car je déclare 900 fois la valeur du SMIC à l'année. C'est le cas pour moi mais pas toujours pour la personne avec qui je vis, artiste également mais pour qui la Sécurité sociale vient d'un travail dans la médiation. J'ai aussi ce statut parce que j'ai pu exposer et être visible, jusqu'à maintenant, et représenter ainsi une valeur économique pour la société. Pourtant j'ai l'impression que mon statut et ma protection sociale ne devraient pas uniquement dépendre de ma visibilité. C'est donc en explorant ma propre couverture santé que j'en suis venue à m'intéresser à celle des protagonistes que j'ai invité·es et à l'histoire de la Sécurité sociale des artistes.

La notion de groupe et la reconnaissance de nos interdépendances sont importantes dans les différentes phases du projet: à la fois dans les sources historiques, dans l'enregistrement et dans l'écoute au moment de l'exposition; je vois un groupe qui a parlé, un groupe qui reproduit ces paroles, et les transmet à un groupe qui les écoute. *Les volontaires* dépendent les un·es des autres pour construire cette histoire dans l'histoire. J'aime que la parole soit un événement collectif, autant dans son émission que dans sa réception.

MATHILDE BELOUALI-DEJEAN *Tu dis volontiers qu'on « écoute avec les pieds » et ça semble se manifester très concrètement dans cette exposition où le son est transporté via de l'étain coulé dans les aspérités du sol de Bétonsalon. Alors même que le son est un médium souvent considéré comme immatériel, tu reviens dans cette installation aux dimensions très physiques de sa transmission, en utilisant ce métal conducteur pur qui donne à Bétonsalon des allures de carte électronique grandeur nature. Comment spatialises-tu et construis-tu tes dispositifs d'écoute? Et pourquoi sa diffusion à l'horizontale est-elle importante?*

ANNE LE TROTTER *Au tout départ, je suis partie de cette envie de prendre soin du sol de Bétonsalon. C'est un sol en béton non verni, si bien qu'il a enregistré nombre d'usages passés. Le contact d'une goutte d'eau ou d'une miette de chips le marque. Ce sol ne peut que se charger et témoigner des histoires qu'il accueille. Face à la fragilité de cet espace pourtant si opérant, j'ai inventorié les impacts, coups et fissures que le sol a accumulés. Je pensais à une pièce que j'avais réalisée à la galerie Arnaud Deschin en 2016 où j'avais comblé les trous d'un mur avec de la résine dentaire colorée et j'ai eu l'idée de couler de l'étain dans ces aspérités pour y faire circuler le son. Tout cela débute quand tout s'est arrêté, pendant le confinement, à un moment où il m'a fallu trouver des stratégies pour continuer à travailler chez moi, sans câbles audio, sans les moyens des*

institutions qui m'invitent. J'ai commencé à transporter le son grâce à tous types d'objets en acier que j'avais à portée de main, comme des barrettes à cheveux ou de la paille de fer, que je mettais en contact avec de l'étain. Cette chaîne de l'information sonore m'a plu parce que c'est très fragile, parce que le signal peut se perdre, parce que tout est très lié à la marche et à la circulation autour de ces enchaînements, d'où l'importance de l'écoute avec les pieds. Je suis contente d'avoir fait circuler du son dans autre chose que du câble de cuivre blindé et gainé dans du caoutchouc. J'y vois aussi une forme de résistance naïve à ce que les institutions attendent de moi: de l'incassable, une exposition incassable. Il y a vraiment quelque chose de thérapeutique à envisager une exposition antichoc. J'ai produit parfois des installations incassables, à l'allumage facile, simplifiant les opérations pour celles et ceux qui s'en occupaient. C'était bien, mais à Bétonsalon ce n'est pas ça. Ce n'est pas un incassable puisque je considère l'espace de Bétonsalon comme un corps qui fait circuler tout un réseau de flux. La pièce sonore, qui est à l'échelle de l'espace, est proche d'une forme de liquidité sonore propre à tout organisme vivant. Et puis dans la pièce sonore dialoguée, nous parlons de la fragilité de nos corps.

ÉMILIE RENARD *En remplissant d'étain les failles du sol, tu dessines de nouvelles voies conductrices du son. De cette façon, tu transformes l'usure et les accidents de la matière en un facteur actif. Ce geste évoque le kintsugi, cet art japonais de la restauration de la céramique qui consiste à recoller les morceaux cassés avec de l'or. C'est une façon de restituer à l'objet sa*



Anne Le Trotter, *La Caresse*, 2022. Dessins préparatoires. Calque et feutre, 20 x 8 m. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, *La Caresse*, 2022. Dessins préparatoires. Calque et feutre, 20 x 8 m. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.

fonction tout en reconnaissant l'événement de sa chute, en révélant ses brisures plutôt que de les effacer. C'est à la fois un geste de réparation et un acte de révélation. Ton geste est-il de cet ordre-là ?

ANNE LE TROTTER Je restaure à ma manière le sol de Bétonsalon, en évitant une reconstitution historique. Une restauration implique l'objet à restaurer tandis qu'une reconstitution peut le nier.

ÉMILIE RENARD *Tu installes des transducteurs sur les surfaces vitrées du centre d'art, et celles-ci propagent l'onde sonore de sons organiques, des souffles, des fluides à peine distincts... Ces deux interventions à l'échelle du lieu sont une manière de faire du centre d'art une surface sensible. Est-ce que tu prends soin du centre d'art ?*

ANNE LE TROTTER J'essaie à ma mesure. C'est sans doute aussi ce qui est sous-entendu avec les marques du passé sur le sol de Bétonsalon. L'histoire du lieu influence elle aussi les propositions qu'il peut à présent recevoir ; et c'était bien de personnifier le centre d'art, de penser son corps pour penser cette exposition. J'ai commencé par décalquer le sol de Bétonsalon, aidée de Derin Demircioğlu. C'était un moment important dans la préparation de l'exposition pour savoir par quel interstice le son pourrait passer, mais aussi parce que nous avons caressé le sol centimètre par centimètre à la recherche, sous nos doigts, du moindre impact offrant une forme d'hospitalité pour l'étain et le son. J'ai massé ce sol ; nous avons, Derin et moi, massé le béton. Grâce à de légères pressions nous avons pu

dessiner des chemins, caresser pour pointer le trou, tâter le creux, dessiner le pourtour avec le doigt puis avec le feutre, avant de repartir tâter d'autres trous, failles, fissures. Nous étions dans un rapport à la surface de diagnostic technique et érotique, un diagnostic pour un soin, une échographie du sol, une archéologie de la surface ; sous nos mains, on lisait son histoire, comme des dermatologues. Le soin que j'apporte à l'organisme Bétonsalon ne peut aller de pair qu'avec une forme de longévité. Ça me plaît de penser que certains creux resteront emplis d'étain longtemps après l'exposition. Ça me plaît qu'ils puissent être réutilisés par d'autres, qu'ils excèdent le temps de l'exposition ; ça me plaît qu'ils puissent se fondre dans le lieu, à force.

Je repense à ta question Mathilde à propos de la spatialisation envisagée pour l'exposition. En ce moment je réfléchis à d'autres géographies possibles de la parole sur le corps ; je pense à une descente en fait, à une descente d'organe, oui, à la descente de la voix, du souffle, du larynx vers d'autres régions du corps. J'imagine une nouvelle oralité sans la tête, comme en témoigne cet extrait de pièce sonore *La Pornoplante*, écrit en 2020 :

« Tu vois, parler avec son cul ça ne se fait pas tout seul. Premièrement il faut un manque. Et ensuite c'est mes seins qui ont parlé en premier pour dire qu'ils étaient dégoutés que notre sexe soit tombé. Mes lolos, ces deux cloches rosées, ce sont mis à hurler quand ça s'est passé. Oui, à force de cogner ma poitrine de rage et de douleur, à force de faire sonner le vide dans mes seins, ils m'ont répondu ardemment. Un sein qui parle, ça se voit, ça se voit parce qu'un sein, c'est aussi un œil qui peut voir par le trou, non ? C'est ce que je me dis. Je connais même des femmes sein-cyclopes qui se sont fait sauter l'autre à la cuillère, mastectomie oblige. Après ça leur fait comme un deuxième nombril sur le torse. Un anus au départ puis un sourire et enfin un nombril après. Bref à un moment donné, mes seins m'ont parlé. Ils parlaient en vibrant comme un iPhone. Mes deux tétons s'étaient transformés en des speakers chaloupant un son bien balancé de gauche à droite. Ça groovait à fond et les basses étaient fortes. Mes tétons roucoulaient face à cette nouvelle productivité et mes deux membranes fines et régulières tremblaient de plaisir. J'avais les seins orateurs et un soutien-gorge type allaitement ; de ceux qu'on peut ouvrir grâce à un scratch pour sortir l'obus. Je sortais mes seins dans la forêt pour qu'ils parlent et les promeneurs venaient apposer leur main tiède contre mes tétons vibrants pour être au plus près du langage. Une nouvelle oralité. Oui c'est la même chose que quand tu plonges en direction de grosses enceintes en soirée et que tu colles ta tête sur le speaker pour te laisser assommer par la membrane... une nouvelle oralité sans la tête. C'était pas rien, non c'était pas rien. Je dis pas que c'était pas sexuel, je dis même pas que c'était pas maternel, je dis pas que je ne l'ai pas fait exprès et je ne dis pas que ce n'est pas politique. En fait je dis rien puisque mon corps a pris la parole.



Mérinos de Rambouillet, s.d. Photographie, Fédération folklorique d'Île-de-France. Archives de la Bergerie nationale de Rambouillet (1786-2007).

Un renversement on disait. Je dis juste que les basses sont aux extrémités de mes aréoles tandis que les aigus sont au centre. Des aréoles-speakers avec deux beaux caissons de basse grassex et lourds, tu vois. Ça attire l'œil, forcément et mes deux orateurs en profitent pour tenir des conférences sur leurs positionnements. Ce ne sont pas des seins bouche, ce sont des tétons qui crachent. Je dis rien moi depuis que mes boobs parlent. Je vous aiguille juste sur cette nouvelle géographie de la parole capable d'être enregistrée grâce à des tire-laits tunés et boostés. Je dis aussi que tout le langage qui sort de mes seins peut servir à une base de données tout comme il existe des lactariums,

des banques de lait humain. Voilà ce que je dis c'est que les mots des seins peuvent être regroupés pour être goûtés collectivement comme en son temps l'avait fait Marie-Antoinette dans sa laiterie avant qu'on ne lui coupe la tête, une tête qui n'est jamais devenue ni un anus, ni un sourire et encore moins un second nombril.»

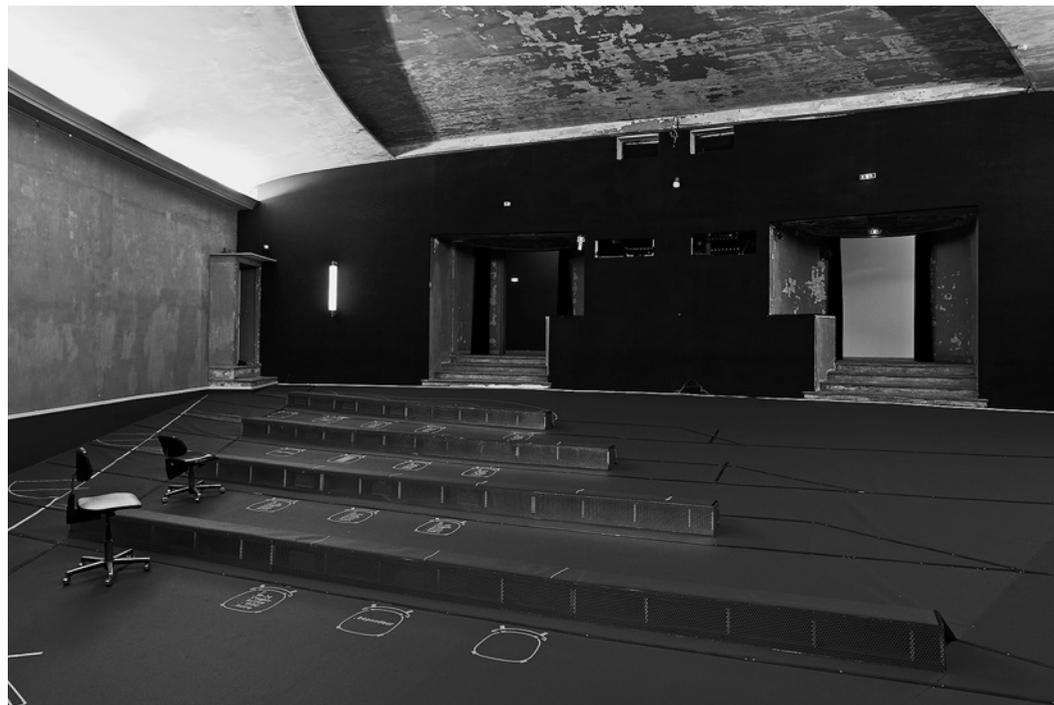
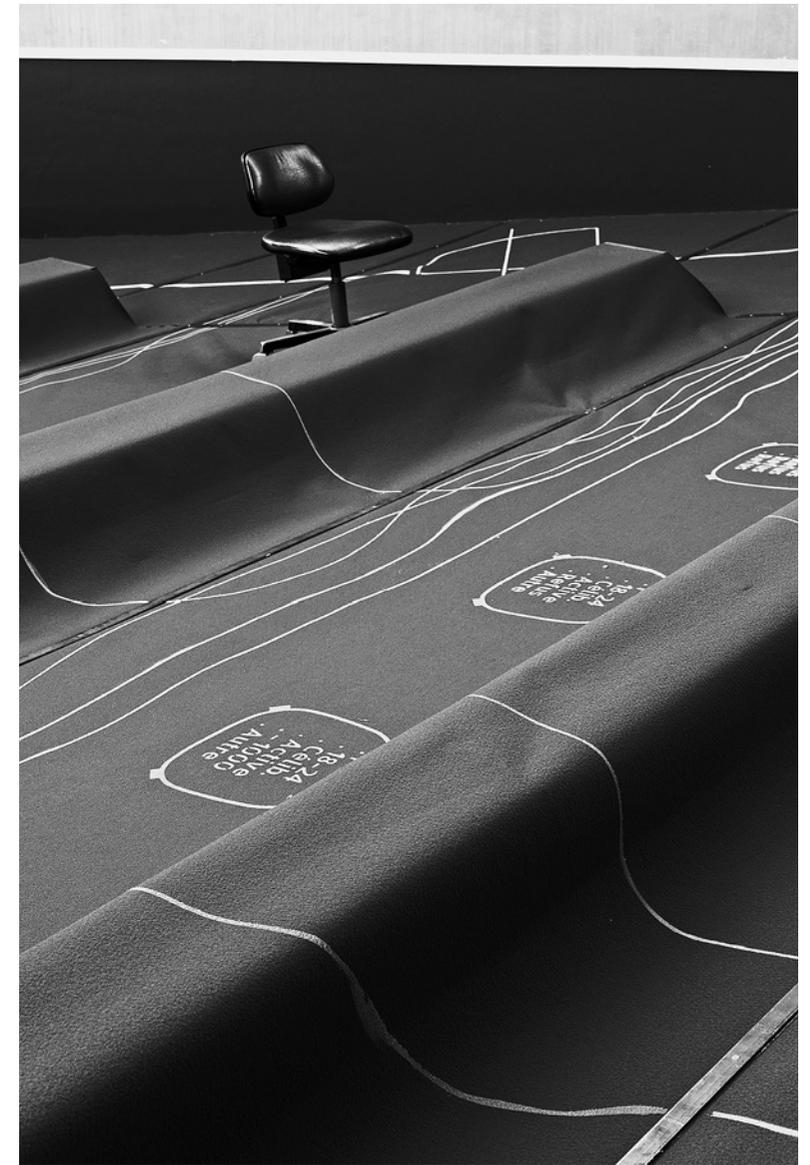
Avec cette exposition à Bétonsalon, je pense à cette nouvelle géographie de la parole qui apparaît dans mes textes. Au début, j'envisageais ce centre d'art comme un organisme qui respire et qui transpire. À cela, il faut ajouter des points d'écoute qui se font entendre comme autant de bouches sur le corps de Bétonsalon. Ce déplacement spatial de la parole est clairement en lien avec la fonction du carnet de santé qui est une sorte de biographie médicale, et qui a eu pour fonction de réunir ce qui était dispersé. Ce carnet est une réponse à une médecine qui découpe le corps. Je suppose que cette segmentation du corps a permis une meilleure connaissance de sa mécanique, mais pour autant, pour que cela marche, il faut de la porosité, une transpiration, une odeur entre les cellules; c'est avec cette odeur-là que je pratique le montage audio.



Anne Le Troter, *Même pas de mots*, 2021. Performance dans l'installation *Parler de loin ou bien se taire*, Centre Pompidou, Paris. Photo: Hervé Véronèse. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, *Les Mitoyennes*, 2015.
 Installation sonore. Production La BF15, Lyon, 2015.
 Vue d'exposition, La BF15, Lyon, France, 2015.
 Photo: Jules Roeser. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, Liste à puces, 2017. Installation sonore.
Vue d'exposition, Palais de Tokyo, Paris, France, 2017.
Photo: Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



· Anne Le Troter, Parler de loin ou bien se taire, 2019.
Installation sonore. Production Le Grand Café, Saint-Nazaire,
France et Nasher Sculpture Center, Dallas, USA.
Vue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, France, 2020.
Photo: Centre Pompidou, MNAM-CCI / Audrey Laurans.
Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.
· Anne Le Troter, Même pas de mots, 2021.
Performance dans l'installation Parler de loin ou bien se taire,
Centre Pompidou, Paris. Photo: Hervé Véronèse.
Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, *Même pas de mots*, 2021. Performance in the installation *Parler de loin ou bien se taire*, Centre Pompidou, Paris. Photo: Hervé Véronèse. Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

THE VOLUNTEERS PIGMENT - MEDICINE

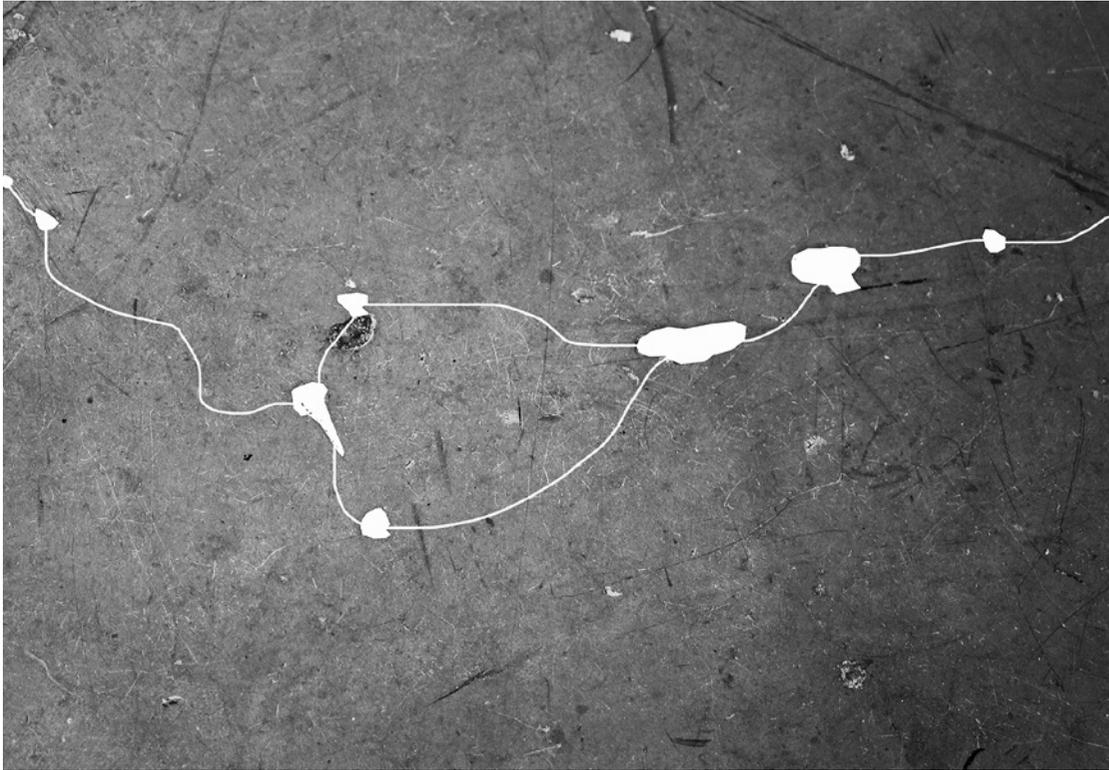
ANNE LE TROTTER

Exhibition from 18 February to 23 April 2022

Curator: Émilie Renard

EXHIBITION
JOURNAL
BS—31

BÉTONSALON
CENTRE FOR ART
& RESEARCH



Anne Le Troter, *The Volunteers, pigment-medicine*, 2022.
Preparatory image. Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

NOISE IN THE CONCRETE

Émilie Renard

In this exhibition, Anne Le Troter continues her exploration of the mechanisms of language and the power of speech through sound, writing and installation. Laureate of the 2021 ADAGP grant dedicated to the Marc Vaux Archive, she approaches the thousands of photographic plates as a huge sound archive populated by the voices of artists.

From 1920 to 1970, Marc Vaux documented the Paris art world, photographing artists and models, works of art, exhibits, salons, artists' workshops, galleries, cafés, balls, parties as well as a great number of administrative documents. With nearly 130,000 photographs, the collection held at the Pompidou Centre's Kandinsky Library offers an image of the Parisian art scene as a hybrid and transnational centre of creation. It bears witness to a day-to-day reality fed by individual and collective histories, widely divergent from the narrative of a homogenous modernity collected around a few heroic figures.

Of the five thousand artists represented, Anne Le Troter is interested in the more anonymous figures, activists and federators, such as Marie Vassilieff, who opened a "popular canteen for artists and models" in 1914, Louise Hervieu, who founded an "association to establish the health booklet" in 1937, and Marc Vaux himself, who hosted a "mutual aid centre for artists and intellectuals" in 1946. Inspired by the detours of the lives of artists involved in care, Anne Le Troter composed a sound play in which she gives voice to poly-active artists, caregivers or patients, art therapists, models, nurses, paramedics, resistance fighters. Sounding their words in the

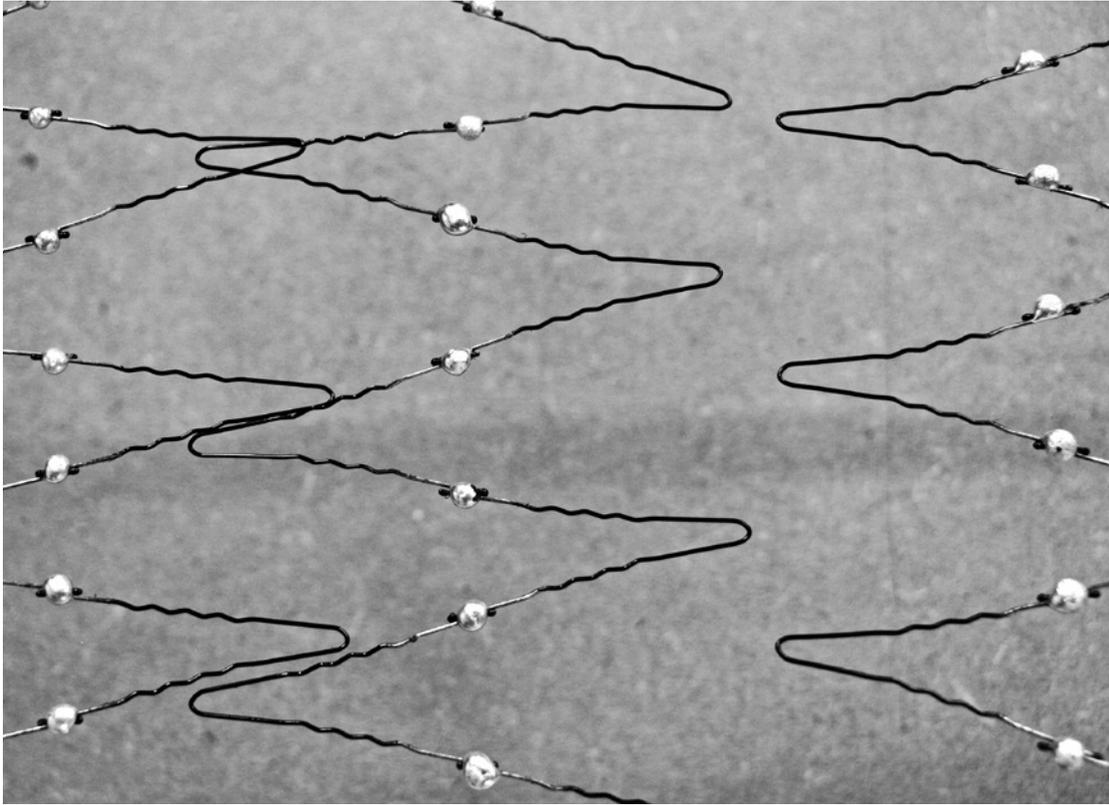


Anne Le Troter, *Chaussettes*, 2021.
 Preparatory drawing for *La Pornoplante*. Felt pen, 21 × 29,7 cm.
 Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

interstices of mute images, she composed conversations among them about their health, their work-related illnesses, their mobilizations, the material conditions of their lives . . . To do so, she invited living art workers—Victoire Le Bars, Ségolène Thuillart, Simon Nicaise, Nour Awada, Agathe Boulanger, Martin Bakero, Romain Grateau, Emmanuel Simon, Eva Barto and Juliette Mailhé—to lend their voices and talk to the *not-dead* artists of the Marc Vaux collection—Suzanne Duchamp, Henri-Georges Adam, Marie Vassilieff, Max Beckmann, Joy Ungerer, Jean Cocteau, Anne Chapelle, Bessie Davidson, Madeleine Dumas, Ossip Zadkine, Claudette Bergougnoux, Kiki de Montparnasse, Paul Éluard, Joséphine Baker . . . The various protagonists of this sound piece navigate through the fragments of a French history of art and of healthcare policies for artists; they observe both their affiliation with the general social security system and their social insecurity (no maternity leave, nor leave for work-related illness or injury); they recount the struggles of art workers, retrace the advent of the health booklet, listen to the gaffes of old age insurance, and allow themselves to be guided by mutual aid, pigment and medicine. Through their conversations, the people who Anne Le Troter calls “the volunteers” compose a new trans-historic identity. Together, they develop a medical autobiography of a hybrid collective body.

At Bétonsalon, this polyphonic narrative coils itself into the art centre: voices run along fragile metallic ramifications cropping out of flaws in the floor; networks of audio cables cascade softly from the ceiling to connect with tiny, shell-less speakers and come to caress a sound floor; breathing and bodily fluids make the glass surfaces vibrate. This exposed sound mechanics is incarnated in the material of the space as though by a vast, amplified, carnal envelope. The sound conductivity is everywhere fragile, requiring particular attention, from the feet to the ears. As you listen, words mingle with the noises of this reconstructed collective body and the ambient sounds adhere to the words. These two sources of sound might appear to be opposite—one discursive, the other noisy—but by listening attentively, we see that they change through contact with each other; the meaning blurs and the noise takes on meaning.

With this exhibition by Anne Le Troter, Bétonsalon further explores the mechanics of the body, rooted in experience of the senses. Here Bétonsalon becomes a sound envelope, as though the space has softened through contact with *The Fold of the Cosmic Belly*—the previous exhibition by Jagna Ciuchta—and as though *The Body Goes on Strike*, my programme’s first exhibition—has left its imprint on the floor. Here, listening pays attention to the meaning as well as to background noises, to what is discernable and to what is not and, by extension, to what lives between oneself, others and the surroundings.



Anne Le Troter, *La Pornoplante*, 2021.
Bench, audio cables, speakers, amplifier, 15', 200 × 90 × 45 cm.
Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

OF BREAKABLE SOUND

Interview with Anne Le Troter
by Émilie Renard
and Mathilde Belouali-Dejean

ÉMILIE RENARD *The sound piece you composed is based on the visual archives of photographer Marc Vaux. How does your writing relate to the historical record? Are the words and dialogues a way of revitalizing history and making it present for us?*

ANNE LE TROTTER I work primarily with words, speech, discourses, dialogues, voices and language enunciated by one or more bodies in a given space. So, I searched the Marc Vaux Archive to find bodies and mouths first off, then words, pronounced speech. I looked more at the voices that compose this collection of photographs than at the images. I chose to listen to this photographic archive, to start from there to create a group I wanted to work with and which I soon began to call “the volunteers.”

The sound piece *The Volunteers, pigment-medicine* started with the “Louise Hervieu Association to Establish the Health Booklet.” On December 11th, 1937, three friends, artists and writers, Louise Hervieu, Philippe Fauré-Fremiet, and Edouard Mac’Avoy, got together and imagined a document for caregivers retracing the illnesses of the body. They campaigned for a generalized health booklet for each child. This was established in 1944, almost as we know it today. Louise Hervieu was syphilitic and her life was one of pain, going from doctor to doctor for a diagnosis; she fought for the health booklet regardless of the cost. This history is also hers. In utopian fashion, Louise Hervieu thought of the health booklet as something to be kept with one; in this way, the patient would have the choice of allowing this personal document to be read or not.

I immediately liked this story. I liked it first of all because I would have liked to have been there and discussed with them; been there on Saturday, December 11th, 1937, talking about the merit of medical documents, about an individual history of the body, about word-pomade on a page, about the importance of tracking care instead of shifting between two diagnoses. But, in fact, I am there, with them. Yes, I'm there, I'm opening my eyes. We are with Louise, Philippe and Edouard when we talk about our medical records, when we stress out about getting vaccinated or not, when we refuse to use Doctolib which is hosted by Amazon, when an artist struggles to get coverage. We are with Louise, Philippe and Edouard when we switch from the health booklet to the *carte vitale* and even hand over our medical record to the Health Data Hub hosted by Microsoft, but stored in Île-de-France so it's okay. I am with Louise, Philippe and Edouard when I learn that artists don't have the right to maternity or paternity leave, that it depends on how much you have contributed, but you still have to ask because you never know. I am with Louise, Philippe and Edouard because my body is healthy, my mouth is open, and the discussion of December 11th, 1937 has not finished.

The history of the health booklet begins before the Louise Hervieu Association: it was a doctor, Jean-Baptiste Fonssagrive, who dreamed it up in 1868, in two texts: *The Role of Mothers in Children's Illnesses, or What they should know to help the doctor* and *Booklet for Mothers to Take Notes on the Health of the Child*. The idea being that those involved in daily care, the mothers, were best informed about the sick person's condition and that they could record this individual history in a notebook. Apart from the ideas—both questionable and typical of the era—about the secondary role of mothers, I like the fact that it was an artist, a non-professional of care, who took up a doctor's idea and generalized it, who campaigned for this cause before the state, because it was her fight.

When I think about that Saturday, December 11th, 1937, I can only imagine a dialogue—of course fed by their demands for the health booklet and the negotiations which followed—, but I wrote this dialogue in 2021. My relationship to the archive inevitably moves away from history; I avoid all reconstruction; I write from the present. Avoiding historical reconstruction leads me back to wonder what I can expect from a past fact and how far it can take me; writing on this is similar to what Italian philosopher Benedetto Croce said: "Only preoccupation with present life pushes us to research a past fact. Consequently, this fact, united with a present-day interest, no longer responds to a past curiosity, but really to a present preoccupation."¹ On top of this I have a desire to write, a post-lockdown phenomenon, and to come back to my first pieces flirting with sound poetry and theatre.

From there, I began to seek other artists with a link to care, health or the medical profession to invite them to join us this

1 Benedetto Croce, *Theory and History of Historiography*, London: Harrap, 1921, (1st ed. 1915).



Marc Vaux, *Portrait of Louise Hervieu*, n.d. Marc Vaux Archive, MV 764 - 13, Kandinsky Library, Paris. Kandinsky Library, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais.

December 11th, 1937, in Edouard's workshop with Louise and Philippe in attendance. Together, we would discuss the health booklet, medical records, art work, social security, taking an approach significant for us, today. Faced with these facts, I wanted a heightened reality, a heightened fact; I wanted to prolong history by adding protagonists, by inviting, in the first place, artists and art workers who appear in the Marc Vaux Archive and have a link to care such as Suzanne Duchamp, artist, model and nurse; Henri-Georges Adam, artist and nurse; Marie Vassilieff, artist, nurse and paramedic; Max Beckmann, artist and nurse; Joy Ungerer, model; Jean Cocteau, poet and paramedic; Anne Chapelle, realist singer and model; Bessie Davidson, artist and nurse; Madeleine Dumas, model; Ossip Zadkine, artist and paramedic; Claudette Bergougnoux, model; Kiki de Montparnasse, model, singer, dancer, cabaret manager, painter and cinema actress; Paul Éluard, poet and nurse; Josephine Baker, singer, dancer, actress, revue headliner and member of the French resistance.

MATHILDE BELOUALI-DEJEAN *In the first chapter of your sound piece, around the health booklet, you have chosen not to differentiate between models and artists, and to use the contemporary term "art worker," which emphasizes the interdependence of actors and actresses in the same ecosystem and a non-hierarchy of jobs. What does this say about your reading of the post-war art scene?*



Roger Wild, *Portrait of Louise Hervieu*, n.d.
Marc Vaux Archive, MV 2210 – 7, Kandinsky Library, Paris.
© Kandinsky Library, MNAM/CCI, Centre Pompidou –
Dist. RMN-Grand Palais.

ANNE LE TROTIER The people from the 20th Century art scene with whom I decided to work had one, two or even three jobs. They were artists, nurses, paramedics, models; sometimes all at the same time, sometimes one job replaced another; sometimes it was the context which brought them to this and it is undoubtedly in this vision of multiple jobs linked to our working conditions that I still recognize us; that's why I refer more broadly to art workers. There are individual decisions and collective flows leading to these different jobs. What interests me in some of their careers is that they didn't always chose to be in charge of care, it was also a matter of circumstance. I think it

is important to see care outside vocation and from the perspective of an economy, as a form of subsistence and as care for one's own body and one's own life.

Calling all of the protagonists of the sound piece "art workers" also recalls the group that Louise Hervieu brought together, the group of her artist friends, to build this founding history of the health booklet. Beyond the question of the activist group, this history of care is made up of a chain of relationships and interdependencies. The question of the transfer of information between sick people and their loved ones and doctors is precisely the issue of the "Louise Hervieu Association to Establish the Health Booklet." The health booklet is envisaged as another space of the sick body and as a textual habitation which, already in 1937, contains the idea of the medical profession in its entirety and the way in which the capitalist society provides care in the 21st Century by dividing the body into sectors. The different sectors of care in the hospitals (x-ray, maternity, cancer, etc.) reflect these divisions and involve the necessity of a medical record, navigating from one pole to the other to reunite this divided body.

ÉMILIE RENARD *What connections do you weave between the dead artists and the living artists who lend them their voices? Who are The Volunteers? Are they all volunteers?*

ANNE LE TROTIER The ten people I invited to join *The Volunteers* are all artist-authors and art workers and they all have a link to the medical profession, to care and associated rights. Eva Barto is an artist and member of La Buse collective; so is Emmanuel Simon, a plastic artist and activist, who is also involved in the Union of Artist-Author Workers. Martin Bakero is an artist and psychotherapist; Victoire Le Bars is an artist who boxes intensively; Romain Grateau is a sculptor and a registrar at Bétonsalon who supports people with disabilities every summer. Nour Awada and Emilie McDermott founded the research group "[Re]production, thinking about motherhood in contemporary art". Agathe Boulanger is an artist and a nurse; she works in psychiatry in a centre for teenagers. Simon Nicaise is an artist and co-founder of *Duuu radio who entitled his current exhibit (at FRAC Normandie in Rouen) "Art Therapy". Ségolène Thuillart is an artist who explores violence, workplace exhaustion and the motherhood of artists. Juliette Mailhé, actress, has staged and played Armand Gatti's *A Day in the Life of a Hospital Nurse*, about a hundred times. Each of them offers the hospitality of their own voice to another, absent body, not to embody it or take its place. Carrying the words of others in addition to their own, they each become an antenna, relaying speech, relaying a group that I created, conveying sound, conveying voice, and offering the hospitality of their own body to the words of others. These word-hosts become beings with several mouths bringing together different temporalities: the old commitments they discuss intersect with commitments that we may still have today.

ÉMILIE RENARD *The research into artist mobilizations for their health and rights in France brings you to the history of artists' affiliation with social security. It begins with a proposal brought by Jean Zay, a minister in the Front Populaire government, to recognize writers as workers. Continuing this form of integrating the artist into society, artist-writers became associated with the general social security system as employees, fictitiously. They thus contribute to this form of interprofessional solidarity but only as fictional employees because they don't have the same level of protection: they only benefit from health insurance and maternity leave if they have made supplementary contributions, and not based on risk of unemployment, work accidents or work-related illness.*

ANNE LE TROTIER My discovery of the Louise Hervieu Association coincided with a specific moment for me. I am pregnant and it was by checking my rights that I found out what I lacked: maternity leave, unemployment, compensation for work accidents or work-related illness. I can no longer take the risks I previously did in my work with toxic materials (bleach, heated tin and lead, bulk neoprene). I have to avoid climbing scaffolding or lifting a roll of carpet. I need the help of an assistant. But in the framework of an exhibition, how will their work be covered? Can it be charged to the production budget? I have health coverage because I declare 900

times minimum wage per year. This is true for me but not always for the person I live with, also an artist, but whose social security comes from mediation work. I also have this status because I have been able to exhibit and be visible up to now and thus represent an economic value for society. However, I believe that my status and social protection should not depend solely on my visibility. It is thus by exploring my own health coverage that I came to be interested in that of the protagonists I invited and in the history of artists' social security.

The notion of the group and the recognition of our interdependencies are important in the different phases of the project: in historical sources, in recording and in listening at the time of the exhibition; I see a group which talked, a group which reproduces its words and transmits it to a group which listens. *The Volunteers* depend on one another to construct this history within history. I like that the speech is a collective event, in both its emission and reception.

MATHILDE BELOUALI-DEJEAN *You say that we "listen with our feet" and that seems to happen concretely in this exhibition, where sound is conveyed by tin poured into the abrasions on Bétonsalon's floor. Even though sound is often considered to be an immaterial medium, in this installation you return to the very physical dimensions of its transmission, by using this pure conductive metal which lends Bétonsalon the appearance of a life-sized electronic card. How do you spatialize and build your devices for listening and what is the importance of horizontal dissemination?*

ANNE LE TROTTER From the outset, I started with this desire to care for Bétonsalon's floor. It's a floor of unvarnished concrete so it has recorded numerous past uses. A drop of water or a crumb of chips leave marks. This floor must take into account, bear witness to the histories it hosts. Faced with the fragility of this nonetheless functional space, I inventoried the impacts, blows, cracks accumulated by the floor. I thought of a piece I did at the Arnaud Deschin gallery in 2016 where I filled the holes in a wall with coloured dental resin and I had the idea of pouring tin into the cracks to make the sound circulate. This all started when everything stopped, during the lockdown, at a time when I had to find strategies to continue to work at home, without audio cables, without relying on the resources of the institutions which hosted me. I started to transport sound through all kinds of steel objects I had on hand, such as hair clips and steel wool, brought into contact with tin. I liked this chain of sound information because it was very fragile and the signal could be lost, because everything is very much connected to walking and to circulating around these chains, hence the importance of listening with one's feet. I was happy to have made sound circulate through something other than wrapped copper cable, sheathed in rubber; I also see in it a form of naïve resistance to what institutions expect of me: the unbreakable, an unbreakable exhibition. There is really something therapeutic in envisaging a shockproof

exhibition. I have sometimes produced unbreakable installations, easily activated, simplifying operations for those taking care of it. This was fine, but at Bétonsalon, it wasn't like that. It wasn't unbreakable because I think of the Bétonsalon space as a body making an entire network of flow circulate. The sound piece adapted to the scale of this space would approach a form of sound liquidity peculiar to every living organism. And then in the dialogues of the sound piece, we speak about the fragility of our bodies.

ÉMILIE RENARD *By filling the cracks in the floor with tin, you create new paths conducting sound. In this way, you actively transform the wear and the accidents. This act is evocative of kintsugi, the Japanese art of restoring ceramic by gluing broken pieces together with gold. It is a way of restoring the object to its function while still recognizing the event of its fall, by revealing its cracks rather than erasing them. It is both an act of repair and an act of revelation. Is your action of the same nature?*

ANNE LE TROTTER I restore the floor at Bétonsalon in my own way, avoiding an historical reconstruction. Restoration involves the object to be restored while reconstruction may deny it.

ÉMILIE RENARD *You installed transducers on the glass surfaces of the art centre. They propagate the sound waves of organic sounds: breathing, barely distinct fluids ... These two interventions on the level of the space are ways of making the art centre into a sensitive surface. Are you caring for the art centre?*

ANNE LE TROTTER I try my best. This is probably also the subtext of the marks from the past on Bétonsalon's floor. The history of the space



Anne Le Trotter, *La Caresse*, 2022. Preparatory drawings. Tracing paper and felt pen, 20×8 m. Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.



Anne Le Troter, *La Caresse*, 2022. Preparatory drawings. Tracing paper and felt pen, 20 x 8 m. Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

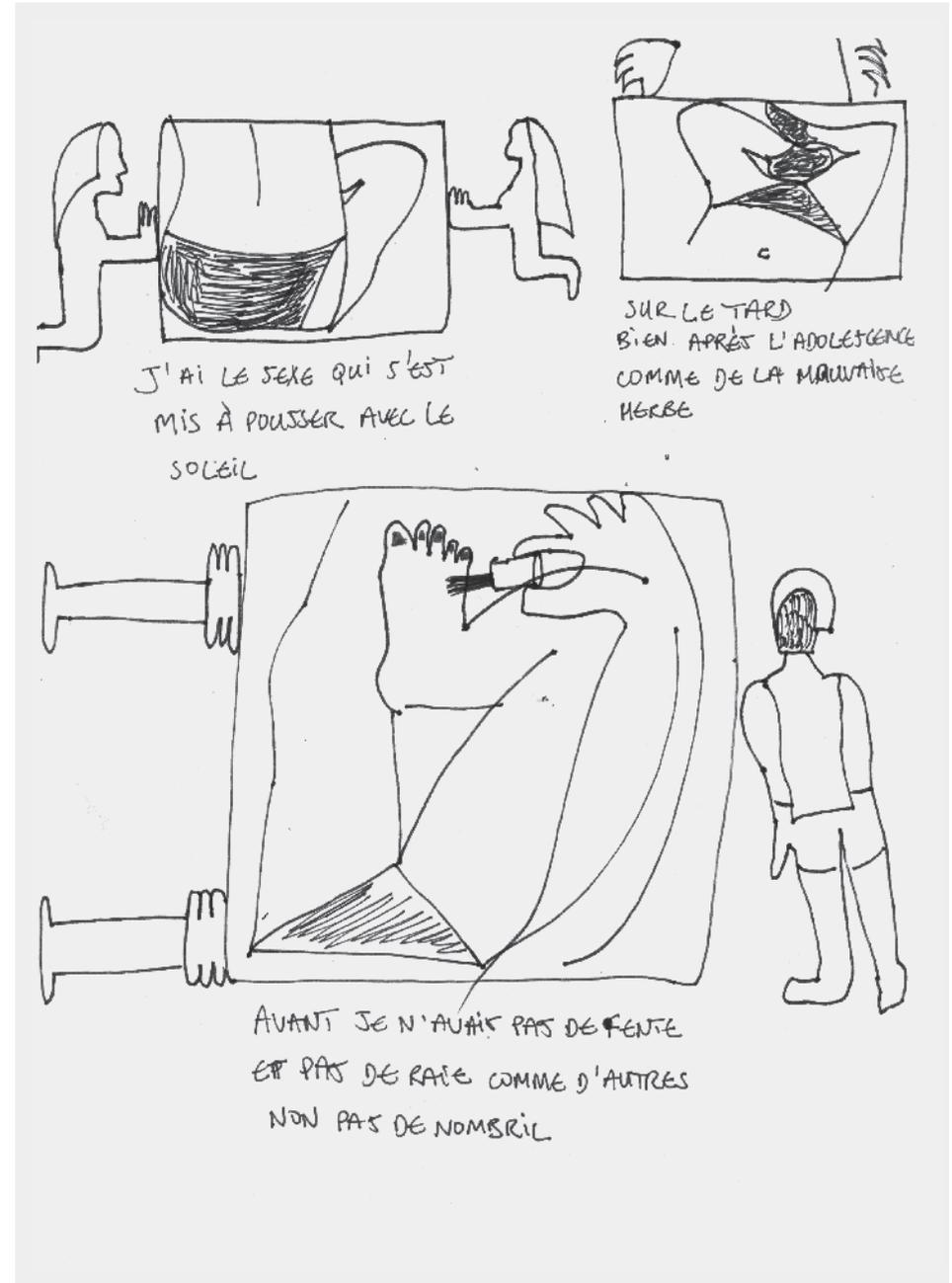
also influences the proposals it can presently host, and it was really to personify the art centre, to think about its body in order to think about the exhibition.

I started by tracing the floor of Bétonsalon, with the help of Derin Demircioğlu. It was an important moment in the preparation of the exhibition to find out which interstice the sound could pass through, but also because we caressed the floor, centimeter by centimeter,

under our fingers seeking out the smallest trace of an impact offering a form of hospitality for the tin and sound. I massaged this floor; we, Derin and I, massaged the concrete. With light pressure we traced the paths, caressed to find the hole, felt the hollow, traced the circumference with a finger then with a marker, before going on to feel out other holes, flaws, cracks. Our relationship to the surface was both a technical and erotic diagnosis, a diagnosis for a treatment, an ultrasound of the floor, an archeology of the surface; under our hands, we read its history, like dermatologists. The care I provide to Bétonsalon's organism necessarily goes hand-in-hand with a form of long-term treatment. I like thinking that some hollows will remain filled with tin long after the exhibition. I like the fact that they can be reused by others, that they will last longer than the exhibition; I like that they may melt into the space, through force.

Mathilde, I am rethinking your question about the spatialization imagined for the exhibition. At the moment I am thinking of other possible speech geographies on the body; I think of a descent in fact, an organ's descent; yes, the descent of the voice, of breathing, of the larynx towards other regions of the body. I imagine a new orality without the head as in this extract from the sound piece *La Pornoplante*, written in 2020:

"You see, talking with your ass doesn't happen all by itself. First of all, there must be something missing. And then it was my breasts who spoke first, to say they were disgusted that our sex organ had fallen out. My boobs, those two pink bells, started screaming when it happened. Yes, by dint of my punching my chest with rage and pain, by dint of my sounding the emptiness in my breast, they answered me ardently. A speaking breast, it's apparent, it's apparent because a breast is also an eye that can see through the hole, no? That's what I told myself. I even know breast-cyclopes women who blew up their other one with a spoon, mastectomy



Anne Le Troter, *Nail Art*, 2021. Preparatory drawing for *La Pornoplante*. Felt, 21 x 29.7 cm. Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

oblige. After it makes them like a second navel on the chest. An anus at first, then a smile and finally a navel afterwards. In any case, at one point, my breasts talked to me. They talked by vibrating like an iPhone. My two nipples were transformed into swaying speakers a well-balanced sound from left to right. It grooved deep and the basses were strong. My nipples cooed in the face of this new productivity and my two regular, thin membranes trembled with pleasure. I had speaker breasts and a breast-feeding bra; the kind that opens with a scratch to release the bomb. I took out my breasts in the forest for them to talk and passers-by would come to put their warm hands on my vibrating nipples to come as close as possible to the language. A new orality. Yes, it's the same thing as when you throw yourself towards huge speakers of an evening and glue your head to the speaker to let yourself be stunned by the membrane . . . a new orality without the head. It wasn't nothing; no, it wasn't nothing. I am not saying it wasn't sexual, I am not even saying it wasn't maternal, I am not saying that I didn't do it on purpose and I am not saying that it's not political. In fact, I'm saying nothing because my body is speaking. A reversal we'd say. I am just saying that the basses are at the end of my areolas while the treble is in the centre. The areola-speakers with two beautiful greasy, heavy sub-woofers, you see. It attracts the eye, of course and my two listeners are taking advantage to hold forth on their positioning. They are not mouth breasts, they are nipples which spit. I say nothing myself since my breasts spoke. I am just pointing you towards this new geography of speech which can be recorded thanks to tuned and boosted breast pumps. I am also saying that all of the language that comes out of my breasts can be used for a database just like there are lactariums, human milk banks. So that's what I am saying, that the words of breasts can be gathered to be tasted collectively as Marie-Antoinette in her time had done in her dairy before they cut off her head, a head that never became an anus, nor a smile much less a second navel."

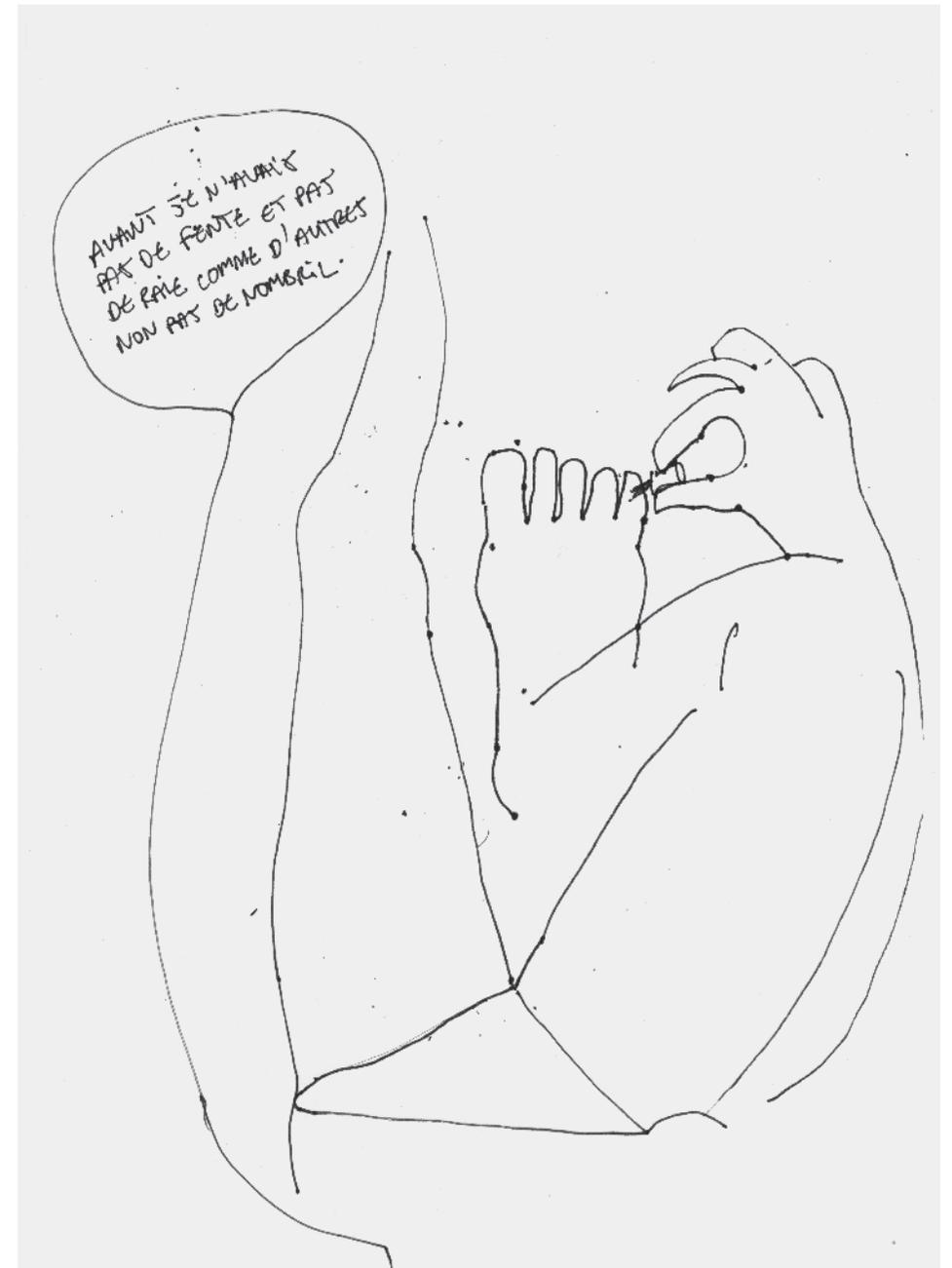
With this exhibition at Bétonsalon, I am thinking about this new geography of speech that appeared in my texts. From the beginning, I thought of this art centre as an organism that breathes and sweats. To that, we had to add points of listening that make themselves heard like so many mouths on the body of Bétonsalon. This spatial displacement of the word is clearly related to the function of the health booklet which is a kind of medical biography, whose function was to reunite what was scattered. This booklet is a response to a medicine that cuts up the body. I suppose that this segmentation of the body allows a better understanding of its mechanics but at the same time for that to work you need porosity, perspiring, an odour between cells; and it's with that odour that I do audio editing.



Anne Le Troter, *La Pornoplante*, 2021.
Comic strip (extract, page 1 on 11). Felt pen, 21 x 29.7 cm.
Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.



49



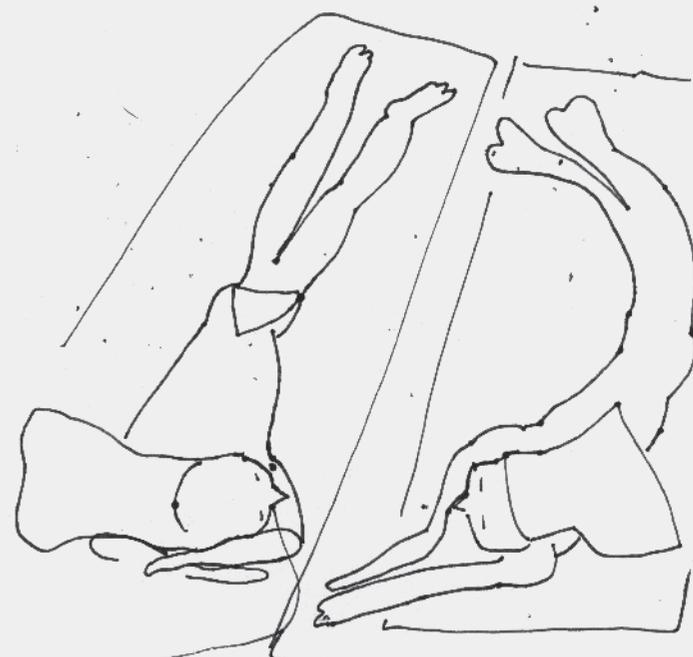
Anne Le Troter, La Pornoplante, 2021.
Comic strip (extract, page 2 & 3 on 11). Felt pen, 21 x 29.7 cm.
Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.



51



Anne Le Troter, La Pornoplante, 2021.
Comic strip (extract, page 4 & 6 on 11). Felt pen, 21 × 29.7 cm.
Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.



DÉPUIS LORS, TOUTS LES MATINS À MON RÉVEIL JE VOIS UNE GRANDE IMAGE ALORS QUE MES YEUX SONT TOUTS PETITS.

Anne Le Troter, *La Pornoplante*, 2021.
Comic strip (extract, page 7 on 11). Felt pen, 21 x 29.7 cm.
Courtesy of the artist and galerie frank elbaz.

Colophon

Editor: Émilie Renard
Editorial coordination: Mathilde Assier and Mathilde Belouali-Dejean
Translation: Mary Foster
Proofreading: Clémence Fleury
Graphic design: Catalogue Général
Printed by Média Graphic, 2022, 1500 copies

Team

Émilie Renard, Director
Ariane Obert, Administrator
Mathilde Assier, Communication and outreach officer
Mathilde Belouali-Dejean, Head of exhibitions
Benoît Caut, Cultural mediator
Derin Demircioğlu, Exhibition coordination assistant
Lucien Poinot, Communication assistant
Romain Grateau, Technician

Thanks

The Volunteers: Nour Awada, Martin Bakero, Eva Barto, Agathe Boulanger, Romain Grateau, Victoire Le Bars, Juliette Mailhé, Simon Nicaise, Emmanuel Simon, Ségolène Thuillart
The technical team: Guillaume Couturier, Kevin Gotkovsky, Margot Pietri
The members of the jury of the ADAGP/Bétonsalon grant: Jagna Ciuchta, Mica Gherghescu, Béatrice Gross, Manuel Segade, Euridice Zaituna Kala
L'ADAGP – Société française des auteurs des arts visuels: Sandrine Dussolier, Johanna Hagege
The Kandinsky Library: Mica Gherghescu, Valérie Juilliard, Nicolas Liucci-Goutnikov, Didier Schulmann
frank elbaz gallery: Lucie Berezowa, Lucas Chauveheid, Frank Elbaz, Julien Pelloux
**Duuu radio:* Loraine Baud, Simon Nicaise
Fondation Pernod Ricard: Colette Barbier, Paul Bardet, Inés Huergo, Claudia Mania Weiss, Claire Moulène
And Antonin Horquin

Exhibition Partners

ADAGP – French society for the collection and distribution of copyright in the field of graphic and visual arts within the frame of the ADAGP/Bétonsalon grant, in collaboration with the Kandinsky Library, Centre Pompidou, Fondation Pernod Ricard and frank elbaz gallery.

Bétonsalon Partners

Bétonsalon – Centre for Art and Research is supported by the City of Paris, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture, the Île-de-France Region and the Université de Paris.
Bétonsalon is a cultural institution of the City of Paris, certified institution of national interest by the Ministry of Culture.
Bétonsalon is member of d.c.a. – association for the development of art centers in France, TRAM, Réseau art contemporain Paris / Île de France, and Arts en résidence – Réseau national and BLA! – national association of mediation professionals in contemporary art.



33

Noise in the Concrete

ÉMILIE RENARD

37

Of Breakable Sound

INTERVIEW WITH
ANNE LE TROTER
BY ÉMILIE RENARD
AND MATHILDE
BELOUALI - DEJEAN

THE VOLUNTEERS
PIGMENT - MEDICINE

ANNE LE TROTER

Exhibition from 18 February to 23 April 2022

Curator: Émilie Renard

Anne Le Troter continues her exploration of the mechanisms of language and the power of speech through sound, writing and installation. Laureate of the 2021 ADAGP grant dedicated to the Marc Vaux Archive, she approaches the thousands of photographic plates held at the Kandinsky Library as a huge sound archive populated by the voices of artists. She listens to the voices of caregiving artists and of artists under care, probing their words in the interstices of the silent images. Those who she calls volunteers question the representations of their bodies and the material conditions of their lives as art workers. As their conversations evolve, together they develop the medical autobiography of a collective body.

Wednesday to Friday, from 11am to 7pm
Saturday, from 2pm to 7pm · Free entrance
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand
www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON
CENTRE FOR ART
& RESEARCH

LES VOLONTAIRES PIGMENTS - MÉDICAMENTS

ANNE LE TROTTER

Exposition du 18 février au 23 avril 2022

Commissariat: Émilie Renard

Anne Le Trotter poursuit son exploration des mécanismes du langage et de la puissance de la parole à travers le son, l'écriture et l'installation. Lauréate en 2021 de la bourse ADAGP, elle aborde les photographies du fonds Marc Vaux conservé à la Bibliothèque Kandinsky comme s'il s'agissait d'une vaste archive sonore peuplée de voix d'artistes. Elle écoute les voix d'artistes soignant·es comme d'artistes soigné·es, sondant leurs paroles dans les interstices d'images muettes. Celles et ceux qu'elle appelle les volontaires questionnent les représentations de leurs corps et les conditions matérielles de leurs vies de travailleur·ses de l'art. Ensemble, elles et ils élaborent au fil de leurs conversations, l'autobiographie médicale d'un corps collectif.

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h

Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris

M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand

www.betonsalon.net

+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE