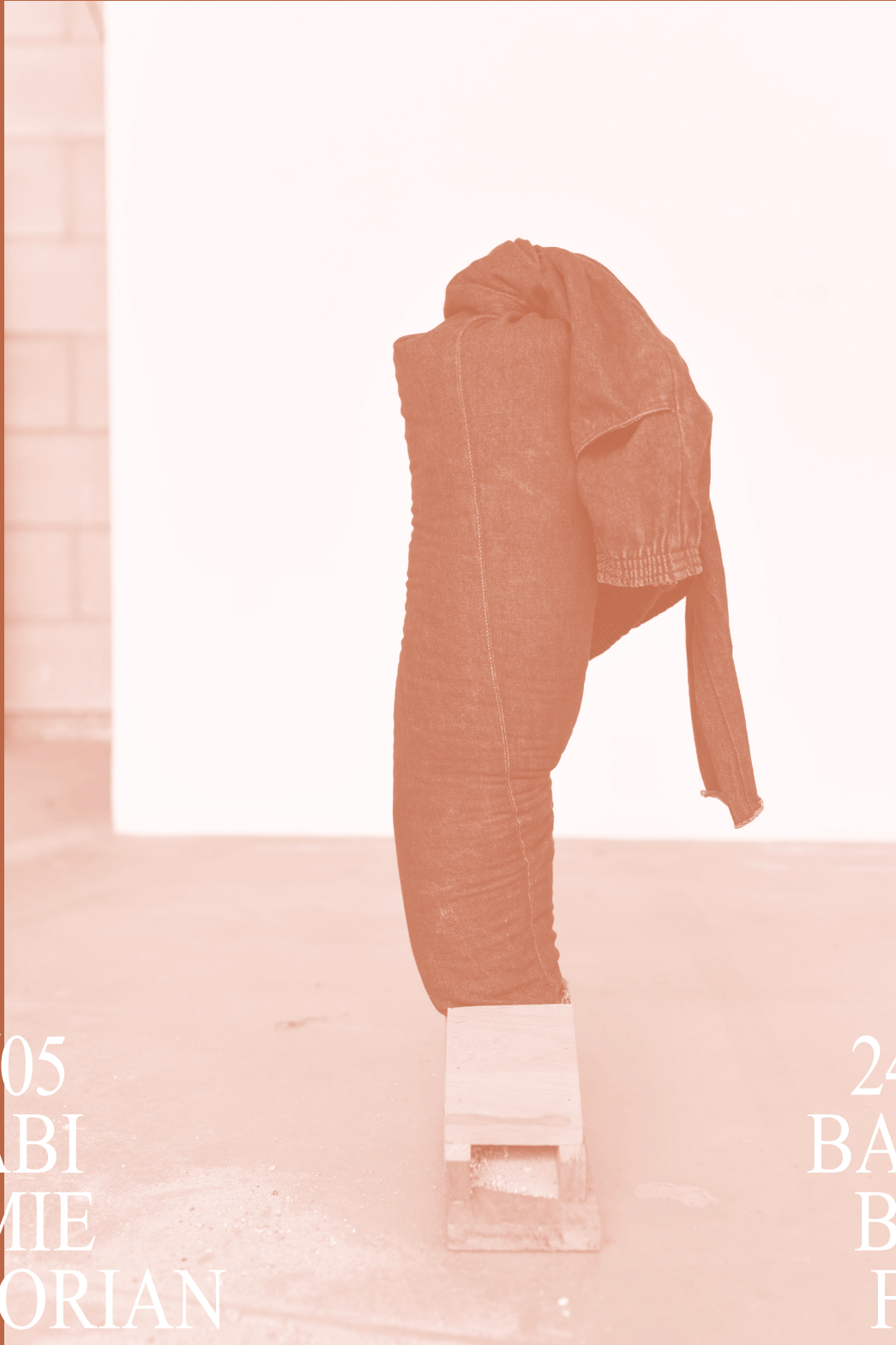


BÉTONSALON BS N°29  
CENTRE  
ET DE

GRATUIT—FREE —

D'ART  
RECHERCHE



20/05  
BABI  
AMIE  
FLORIAN  
HEDWIG  
LE CORPS

THE BODY GOES ON STRIKE

24/07/2021  
BADALOV  
BAROUH  
FOUCHE  
HOUBEN  
FAIT GRÈVE

COMMISSARIAT — CURATED BY:

ÉMILIE RENARD

2-3

# JEAN DE LA FONTAINE

LES MEMBRES ET L'ESTOMAC / KING GASTER AND THE MEMBERS

4-14

# ÉMILIE RENARD

LE CORPS FAIT GRÈVE / THE BODY GOES ON STRIKE

15-18

# GAËLLE OBIÉGLY

LE TERRAIN DES OPÉRATIONS / OPERATING THEATRE

18-20

# NO ANGER

LE RÊVE DE MESSIRE GASTER / SIR GASTER'S DREAM

21-25

# JULIE PELLEGRIN

LIBRE-ASSOCIATION / FREE ASSOCIATION

26-29

# ANNA TJE

SORTIR DU CORPS PRODUISANT POUR ENTRER DANS LE CORPS SOIGNANT  
LEAVING THE PRODUCING BODY TO ENTER THE HEALING BODY

30-34

# FLORENTIEN SCHEVERS

OBJET DE SOIN / OBJECT OF CARE

35-37

# FLORIAN FOUCHÉ

MANIFESTE JANMARI / THE JANMARI MANIFESTO

38-41

# PIERRE BAL-BLANC

EXPOSITION COLLECTIVE POUR UN CORPS INDIVIDUEL, VERSION BALLET  
COLLECTIVE EXHIBITION FOR A SINGLE BODY, BALLET VERSION

42

# BABI BADALOV

GLOBAL WARNING GLOBAL WARMING

43-44

# AMIE BAROUH

MARIE

45-46

# CLARA SCHULMANN

POULE RENARD VIPÈRE / HEN FOX VIPER

47-54

# NOTICES - NOTES

Je devais par la royauté  
Avoir commencé mon ouvrage :  
À la voir d'un certain côté,  
Messer Gaster en est l'image.  
S'il a quelque besoin, tout le corps s'en ressent.  
De travailler pour lui les Membres se lassant,  
Chacun d'eux résolu de vivre en gentilhomme,  
Sans rien faire, alléguant l'exemple de Gaster.  
Il faudrait, disaient-ils, sans nous, qu'il vécut d'air.  
Nous suons, nous peinons, comme bêtes de somme ;  
Et pour qui ? Pour lui seul, nous n'en profitons pas ;  
Notre soin n'aboutit qu'à fournir ses repas.  
Chommons, c'est un métier qu'il veut nous faire apprendre.  
Ainsi dit, ainsi fait. Les Mains cessent de prendre,  
Les Bras d'agir, les Jambes de marcher.  
Tous dirent à Gaster qu'il en allât chercher.  
Ce leur fut une erreur dont ils se repentirent.  
Bientôt les pauvres gens tombèrent en langueur ;  
Il ne se forma plus de nouveau sang au cœur :  
Chaque Membre en souffrit : les forces se perdirent ;  
Par ce moyen, les Mutins virent  
Que celui qu'ils croyaient oisif et paresseux,  
À l'intérêt commun contribuait plus qu'eux.  
Ceci peut s'appliquer à la grandeur royale :  
Elle reçoit et donne, et la chose est égale.  
Tout travaille pour elle, et réciproquement  
Tout tire d'elle l'aliment.  
Elle fait subsister l'Artisan de ses peines,  
Enrichit le Marchand, gage le Magistrat,  
Maintient le Laboureur, donne paye au Soldat,  
Distribue en cent lieues ses grâces souveraines ;  
Entretient seule tout l'État.  
Ménénius le sut bien dire.  
La Commune s'allait séparer du Sénat :  
Les mécontents disaient qu'il avait tout l'empire,  
Le pouvoir, les trésors, l'honneur, la dignité ;  
Au lieu que tout le mal était de leur côté,  
Les tributs, les impôts, les fatigues de guerre.  
Le peuple hors des murs était déjà posté.  
La plupart s'en allaient chercher une autre terre,  
Quand Ménénius leur fit voir  
Qu'ils étaient aux Membres semblables,  
Et par cet apologue, insigne entre les fables,  
Les ramena dans leur devoir.

# KING GASTER AND THE JEAN DE LA FONTAINE MEMBERS

Had I but shown a proper loyalty,  
I had begun my book with royalty.  
The Belly is a king, it's true,  
And in a certain point of view  
His wants the other members share.  
Well, once to work for him they weary were;  
Each one discussed a better plan,—  
To live an idle gentleman,  
Like Monsieur Gaster,  
Their lord and master,  
"Without us he must feed on air;  
We sweat and toil, and groan with care,  
For whom? For him alone; we get no good,  
And all our thought's to find him food:  
We'll strike, and try his idle trade."  
'Twas done as soon as said.  
The hands refused to grasp, the legs to walk,  
The eyes to open, and the tongue to talk;  
Gaster might do whate'er he could.—  
'Twas a mistake they soon repent  
With one consent.  
The heart made no more blood, and so  
The other members ceased to glow;  
All wanted strength,  
And thus the workingmen at length  
Saw that their idle monarch, in this way,  
Toiled for the common weal as well as they.  
And this applies to royalty,  
It takes and gives with fair equality;  
All draw from it their nourishment:  
It feeds the artisan, and pays the magistrate,  
Gives labourers food, and soldiers subsidies,  
Distributes in a thousand places  
Its sovereign graces;  
In fact, supports the State.  
Menenius told the story well,  
When discord in the senate fell,  
And discontented Commons taunted it  
For having power and treasure, honour, dignity,  
While all the care and pain was theirs,  
Taxes and imposts, all the toils of war,  
The blood, the sorrow, brand and scar.  
Without the walls already do they band,  
Resolved to seek another land.  
Menenius was able,  
By this most precious fable,  
To bring them safely back  
To the old, honest track.

*Jean de La Fontaine, The Fables of La Fontaine, translated into English verse by Walter Thornbury, London, 1868.*

CORPS  
GRÈVE

Alors qu'un virus mutant s'agrippe aux alvéoles pulmonaires et passe, inaperçu, vers des muqueuses inconnues, poussant les corps à se tenir éloignés ; alors que

les sommets de l'État nous répartissent au gré d'obscures priorités sanitaires, une force biologique révèle des défaillances, nos dépendances, une infinie patience. La pandémie de Covid-19 aura mis à jour des fragilités sociales jusqu'alors invisibles, composant ce que Sandra Laugier et Najat Vallaud-

<sup>1</sup> Sandra Laugier et Najat Vallaud-Belkacem, *La Société des vulnérables. Leçons féministes d'une crise*, Paris, Gallimard, Tracts n° 19, 24 septembre 2020.

<sup>2</sup> Preuve de cette reprise d'une éthique du care édulcorée à la faveur de la crise, Emmanuel Macron réunit en mars 2020 un comité scientifique Covid-19 intitulé « Comité analyse recherche et expertise » dont l'acronyme forme le mot CARE.

Belkacem nomment la « société des vulnérables<sup>1</sup> » : « C'est l'ensemble des fonctions vitales que la crise du Covid exhibe tout d'un coup. » Cette vulnérabilité à grande échelle serait devenue la condition commune d'une « crise », plaçant même la notion de care à l'agenda politique, dans son vocabulaire au moins<sup>2</sup>, loin cependant de l'éthique féministe du care qui valorise les qualités d'attention aux autres, aux choses, aux environnements, à ces liens qui font tenir nos sociétés, depuis longtemps. La catastrophe ambiante est le fond sur lequel

se déploie l'exposition, au fil d'une si longue année où la culture a été placée sous le régime du non-essentiel. Cette exposition, qui inaugure mon programme à Bétonsalon, réunit les œuvres de quatre artistes qui s'ancrent dans des expériences de corps affaiblis, empêchés, marginalisés, surexposés. Il s'agira d'un corps solitaire apportant à l'administration les preuves de son existence légitime (Babi Badalov) ; de *Corps*, personnage ambivalent qui, profitant du confort d'un canapé, s'enfonce dans des plaisirs solitaires et qui, reprenant le contrôle sur la pensée vagabonde, alterne entre la posture de la libre association et celle de la concentration (Hedwig Houben) ; de corps pivotant autour d'un point de bascule entre la position d'assistant·es et celle d'assisté·es (Florian Fouché) ; des corps d'amant·es ou d'ami·es animés par la présence d'une caméra qui, enregistrant tout autour, les déplace et les sépare (Amie Barouh). L'exposition propose d'observer ce que la fatigue, la lassitude, l'épuisement recèlent de savoirs expérientiels inexplorés, minorés, placés en veille. Par la représentation de corps dits, perçus ou identifiés comme vulnérables, l'exposition vise à rendre perceptible le signal faible de leurs puissances.

Ce titre s'inspire d'une fable de La Fontaine, « Les Membres et l'Estomac », éditée en 1668. L'histoire est celle-ci : les mains, les jambes, les pieds sont fatigué·es de travailler. Ils et elles se réunissent, constatent leur condition commune et décident de cesser d'alimenter l'estomac. Leur grève a pour effet immédiat de mettre le corps à l'arrêt, sans force. La fable décrit un corps dissocié, pris dans un conflit de classe entre les membres travailleur·euses et les organes intérieurs sur lesquels règne l'estomac, Messer Gaster, dont les fonctions maîtresses, administratives et politiques, s'avèrent être vitales au « royaume » du corps entier. Cette crise politique et sanitaire sera finalement étouffée par la parole du poète Ménénus qui, rappelant aux membres grévistes leurs engagements réciproques, remet le corps en ordre de marche. Cette grève aura au moins démontré les interdépendances intimes de chaque partie qui compose ce corps social. Et ce qui menaçait l'unité du royaume, finira par le renforcer.

« Le corps fait grève » n'est donc pas tout à fait « Les Membres et l'Estomac » car l'exposition n'adhère pas à la portée morale de son



WENCESLAUS HOLLAR, « THE BELLY AND THE MEMBERS », 25,5 X 17,5 CM, IN ÉSOPE, *THE FABLES OF AESOP*, LONDRES / LONDON, ED. JOHN OGILBY, 1665

*happy ending* conservateur. La version de La Fontaine est une reprise de fables antiques qui n'ont jamais failli du côté du pouvoir en place, au service cette fois de Louis XIV. Inscrit dans une même tradition d'éducation ou de médiation, le journal de cette exposition réunit des nouvelles versions de la fable, écrites par des auteur·rices qui prolongent, adaptent ou déjouent les enjeux de ce récit pour servir des fins plus amoraux peut-être<sup>3</sup>. « Le corps fait grève » fait l'hypothèse d'un corps mobilisé, délibérément déloyal envers ses fonctions biologiques et rationnelles. Ce titre fonctionne comme une fiction narrative qui précède l'expérience des œuvres, des faits, gestes, dits et écrits qui forment l'exposition. Il permet de spéculer sur un corps mobilisé, occupé à se couper de la centralité du ventre, de la verticalité de la tête ; un corps qui ne serait plus tenu au fonctionnalisme, sympathisant avec des anatomies anthropomorphes qui muteraient en lui.

<sup>3</sup> Julie Pellegrin développera son texte par une série de conférences intitulée « Le corps anarchiste : anatomie des associations volontaires » lors de l'exposition.

Contemporain du développement de la science anatomique, le texte de La Fontaine présage de la construction idéologique de l'individu. Si elle permet une meilleure compréhension de la fonction des organes, l'anatomie fait du corps humain un objet d'étude fouillé que l'historien Pascal Bastien aborde sous l'angle matériel de la ressource en corps : « Les grandes leçons d'anatomie dissèquent le corps en parties et en font un spectacle, associant une certaine violence sociale à une violence chirurgicale, exerçant ses dissections sur les corps des condamnés à mort, faisant de la table de dissection comme une seconde vengeance après l'échafaud<sup>4</sup>. »

Alors que cette nouvelle anatomie expérimentale s'allie à l'ordre judiciaire, le concept de nation s'affirme avec son corollaire, celui d'individu qui fait du « marchand le prototype de l'individu moderne, l'homme dont les ambitions débordent les cadres établis, l'homme cosmopolite par excellence, faisant de son intérêt personnel le mobile de ses actions, fût-ce au détriment du “bien général”<sup>5</sup>. » Une autre notion conjointe à

<sup>4</sup> Pascal Bastien, « Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, vol. 6, n° 1, 2002.

<sup>5</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et de la modernité*, Paris, Puf, 2013, chap. 2, « Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé ».

celle-ci se forge en France, celle de race, utile pour distinguer les personnes qui constituent le « corps » de la nation des autres. La philosophe Elsa Dorlin retrace la « généalogie sexuelle et coloniale de la nation française » depuis le champ médical : « Si l'art médical est par définition une technique où l'Homme est à la fois sujet et objet de connaissance, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, au moment où la médecine se constitue comme science, les femmes sont définitivement reléguées du côté de l'objet de savoir. Tout comme les esclaves, elles occupent donc une place à part dans la genèse des sciences de l'Homme : seuls groupes humains réputés pathologiques en raison d'un principe endogène de morbidité, ils en sont à la fois l'une des conditions de possibilité et l'une des cibles privilégiées. En ce sens, la pathologisation du corps des esclaves est le préalable à leur racialisation. Cette racialisation n'est évidemment pas sans conséquence pour la définition éthico-politique du sujet moderne et la constitution du peuple

français en assemblées de citoyens<sup>6</sup>. » Dorlin décrit comment

<sup>6</sup> Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2006, p. 15.

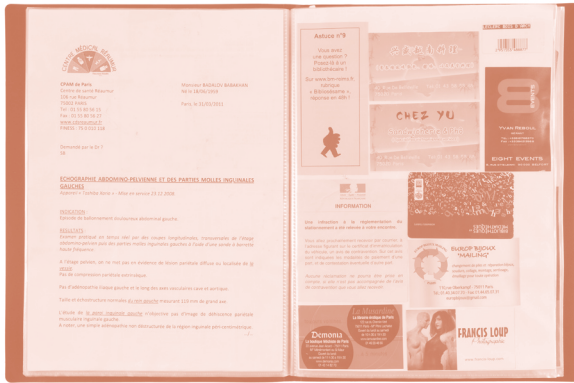
le sexisme et le racisme modernes accompagnent la conception d'individus indépendants qui, eux, composent une nation en pleine expansion. Cette histoire s'écrit à travers la répartition des corps entre le sain et le malsain, des catégories de pouvoir élaborées par les discours médicaux. Ce savoir positif lié à la dissection s'élabore à travers l'exercice du regard sur des corps objectifiés. Le corps disséqué ne pouvant plus être le lieu d'identification de la personne, le sujet qui étudie fonde la scientificité de ses observations sur l'analyse et sur la distance vis-à-vis de son objet d'étude. Ainsi, la conception

encore active aujourd’hui d’un individu stable, valide, souverain, unique, constructif, concurrentiel, « cosmopolite » est-elle soutenue par un savoir médical qui a ses experts, qui a ses mort-es, qui a ses secrets, qui a ses raisons.

Soumis à des processus similaires de sélection et de répartition des corps dans l’espace national, à son arrivée en France, Babi Badalov compile pendant quatre années, de 2010 à 2014, l’ensemble de ses correspondances avec l’administration française – banque, préfecture, factures, contrats artistiques – ainsi que des éphéméras – flyers, tickets, tracts etc. – qu’il collecte dans la rue. Plaçant ces deux sources de vie quotidienne en vis-à-vis, il remplit ainsi treize porte-vues. Au fil des pages plastifiées de ses *Bureaucratic Diaries*, se précise le portrait d’une personne née en Azerbaïdjan, ayant une adresse à Barbès, artiste, demandeur l’asile en raison de son homosexualité. Entièrement composé de documents impersonnels, ce journal intime pourrait être celui d’une autre personne que Babi Badalov, auquel on a accès par des faits précis distribués par bribes. On sait cependant que pour elle, l’obtention de son futur statut dépendra de sa capacité à fournir des preuves de son parcours, de sa solvabilité, de la légitimité de son besoin vital à résider en France. Ces papiers qui croisent vie administrative et vie urbaine, composent les traces d’une micro-histoire largement partagée. Ce sont ainsi quatre années charnières d’une vie passée au crible des conditions matérielles qui la déterminent, alliée à une obsession d’apporter la preuve de son existence aux yeux de l’administration, soucieuse de retracer ses errances dans l’espace public, en attente d’une réponse qui lui permettra de s’installer dans un lieu et de redéployer une œuvre prolifique. Dans une sorte de retour à l’envoyeur par les voies de l’institution artistique, ces porte-vues appartiennent aujourd’hui au Centre national des arts plastiques, et sont devenus de ce fait, des biens publics inaliénables, comme si l’artiste, par ce don, avait à nouveau versé à la France les archives de son parcours pour lequel la préfecture aura décidé d’un sort plutôt heureux. Cette œuvre d’art relativement austère restitue une intime nécessité à rendre publique une part invisible et pourtant fondamentale de sa vie.

Dans ses écrits à la fin des années 1950, Asger Jorn cherche à se distinguer en tant qu’artiste des procédés scientifiques ; il compare l’explication qui serait de l’ordre de la pensée scientifique pure, abstraite et la compréhension, de l’ordre de la pensée artistique, subjective, incorporée : « Toute *explication* est distinctive, est abstraction. La *compréhension* d’un fait est au contraire implicite, synthétique : non seulement une perception, mais l’adaptation du moi à une nouvelle situation. *Il faut comprendre avant de pouvoir expliquer*. Expliquer, c’est cracher le morceau : comprendre, c’est l’avalier. Il y a des morceaux que l’on crache avant de les avoir avalés, rien qu’en les goûtant, d’autres que l’on peut digérer, qui transforment l’être, et d’autres qui passent, et encore ceux qui tuent. Tout comprendre, c’est tout avaler. Pour pouvoir tout digérer, il faut avoir de l’estomac. (...) *Comprendre*

*veut dire contenir en soi, subjectiver, puisque nous parlons aussi de la capacité de contenir dans l’esprit, le cerveau qui est le ventre de la pensée*<sup>7</sup>. » Ici, Jorn réhabilite l’estomac sous sa forme la plus souple et fait de la digestion un processus d’immixtion intime du sujet avec son objet d’étude. Si on redéploie cette différenciation entre distance critique et proximité artistique sous l’angle d’une relation non pas opposée mais dynamique au savoir et à l’art, cela permet d’élaborer un savoir par un autre biais que celui de l’analyse théorique, et d’aborder une œuvre par un autre biais que celui de l’expérience intime. Ainsi, cette compréhension comme processus de subjectivation rend-elle possible la



BABI BADALOV, *BUREAUCRATIC DIARIES*, 2010–2014, FNAC 2020–0350 (1 À 13), CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES © BABI BADALOV / CNAP / PHOTO : FABRICE LINDOR

<sup>7</sup> Asger Jorn, « Structure et changement », in *Pour la forme*, Paris, Allia, 2001 [1958], p. 65–66. Merci à Vanessa Theodoropoulou pour cette source.

représentation d'états de vulnérabilité sans passer par l'épreuve de ceux-ci, et ouvre d'autres passages qui permettent d'en avoir une expérience par les moyens détournés de l'art et de son exposition.

Familière avec le fait d'attribuer à des choses certaines qualités abstraites, elle avait d'ailleurs déjà fait parler un tas d'intestins lors d'une conférence entrecoupée de borborygmes, Hedwig Houben pourrait adhérer à ce rôle central que Jorn attribue au ventre. Ici, dans *Phewzlopf* (2019) qu'elle prononce en un souffle, Hedwig Houben s'installe sur une banquette, une sculpture en plâtre dénommée *Homer* ; elle introduit *Corps* qu'elle incarne – « *Corps* est elle. Elle est *Corps*. » –, puis *Finger Tool*, un doigt moulé dans l'aluminium prolongé d'une longue protubérance. Comme à son habitude, elle livre une conférence où ces trois personnages s'activent indépendamment les uns des autres et se confrontent à leurs propres fonctions pas toujours harmonisées. Il sera question de la faculté qu'a *Homer* à offrir à *Corps* les conditions d'un confort optimal qui lui permette de se détendre et de voir ses pensées divaguer. Alors qu'elle s'empare du troisième protagoniste – *Finger Tool* – le faisant crisser sur la surface en plâtre d'*Homer*, une relation parallèle s'est déjà tissée entre eux trois, plus vite semble-t-il que le débit de sa parole ne pourrait le dire. Tandis que *Corps* s'est enfoncé dans le confort d'*Homer*, que les doigts agissent avec leur dextérité particulière, que ses pensées vagabondent, – passant du monde virtuel au monde physique, émergeant de sa rêverie océanique, revenant à *Homer* –, *Corps* cherche à rassembler ses esprits et à retrouver la maîtrise de soi par différentes postures. La dualité entre le corps et l'esprit appartient visiblement aux anciennes doctrines platoniciennes qu'Hedwig Houben malmène, l'air de rien, se rappelant toujours à sa présence, en performance.

La pensée de Fred Moten, dans le champ des *black studies*, offre une autre perspective à cette fable et à sa métaphore du corps individuel pris dans le corps social. Le philosophe et poète nord-américain opère une critique radicale de l'individualisme et du fonctionnalisme qui régissent les subjectivités. Dans *Black and Blur*<sup>8</sup>, partant des mots d'Édouard Glissant « Consens à n'être plus un seul », il propose de déconstruire une conception et une expérience du sujet entièrement tournées du côté de la séparation, logées dans une forme d'anesthésie aux affects (« *non-affectibility* »). Dépliant le titre de leur prochain texte *All Incomplete*<sup>9</sup>, Fred Moten et Stefano Harney distinguent deux termes synonymes de « tout » en anglais : « *all* » et « *everything* ». « *All* » est un mot-masse, une entité pleine, insécable, l'entité d'une coprésence, « *everything* » désigne un tout divisible, l'addition de toutes ses parties, comme autant d'individus qui composent une nation. « *All incomplete* » nous engage à nous « incompléter les un·es les autres », à nous lier depuis une incomplétude qu'il ne s'agirait donc pas de combler mais de reconnaître comme une condition commune qui nous indétermine, une force d'inversion de nos déterminismes. Les langages poétiques et artistiques seraient ces seuils depuis lesquels il deviendrait possible, et même enviable, d'avancer dans le trouble. « Effondrons-nous ensemble. C'est un état dangereux, essayons ça. » disent-ils, faisant de la chute et des peurs qui lui sont associées, du manque aussi, les conditions d'un partage. « Cela ne soignera peut-être pas nos vulnérabilités, mais c'est seulement parce que nous sommes incurables, ou pour le dire autrement, notre cura, notre care, ne peut jamais venir de soi, mais seulement de ce toucher, de ce frottement, de cette pression, de cet enchevêtrement tordu de notre partage incomplet<sup>10</sup>. »

<sup>8</sup> Fred Moten, *Black and Blur*, Durham, Duke University Press, 2017. Le sous-titre est « *Consent not to be a single being* », une traduction de Christopher Winks.

<sup>9</sup> Extraits de la conférence « *All incomplete* », donnée par Stefano Harney et Fred Moten au Centre Pompidou le 18 novembre 2019.

<sup>10</sup> « Stefano Harney and Fred Moten Reflect on the Spanish Translation of "The Undercommons" », e-flux conversations, septembre 2018 [En ligne] <https://conversations.e-flux.com/t/stefano-harney-and-fred-moten-reflect-on-the-spanish-translation-of-the-undercommons/8298>. Traduction en français de l'auteure.



C'est sans doute depuis cette incomplétude que Florian Fouché déploie un nouveau chapitre de son travail, sous l'intitulé *Manifeste Janmari*, et où se mêlent d'une part ses recherches autour de l'expérience menée par Fernand Deligny qui accueillait des enfants autistes mutiques dans un hameau des Cévennes, au cours des années 1970-1980, d'autre part, cette nouvelle période de sa vie où il assiste son père, Philippe Fouché, devenu hémiplégique en 2015, et qu'il accompagne dans son parcours de rééducation en institution. Sa recherche artistique procède d'un constat similaire à celui opéré par Deligny sur l'absence radicale de langage de ces enfants : « Il s'agissait, cette fois-ci, à partir de la vacance du langage vécue par ces enfants-là, de tenter de voir jusqu'où nous institue l'usage invétéré d'un langage qui nous fait ce que nous sommes, autrement dit de considérer le langage à partir de la "position" d'un enfant

<sup>11</sup> Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, p. 691.

<sup>12</sup> Igor Krtolica, « "La tentative" des Cévennes. Deligny et la question de l'institution », *Chimères*, vol. 1, n° 72, 2010, p. 73.

mutique (...) quand on se met du côté des mutiques, c'est le langage qui a une drôle de gueule<sup>11</sup>. » Le renversement de perspective qui, selon Igor Krtolica « consiste à substituer au point de vue des personnes parlantes sur les enfants mutiques, le "point de voir" des enfants mutiques sur le monde du langage<sup>12</sup>. », Florian Fouché chercherait, dans une même attention à la position de son père, à atteindre un « point de bascule » dont le corps de son père, assis dans un fauteuil roulant, permettrait de faire l'expérience. Partant de cette possibilité de la chute, Florian Fouché met en crise l'univers de la verticalité, de l'équilibre, de la fonctionnalité des objets usuels et ouvre un champ d'expérimentations dans lequel se tissent des relations d'attention réciproque entre les personnes, les choses, les environnements, les images qu'il anime avec son père et d'autres appelées « acteur·rices-assistant·es-assisté·es ».

<sup>13</sup> *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze est une série d'entretiens menés par la journaliste Claire Parnet, réalisés entre 1988 et 1989 par le producteur Pierre-André Boutang et destinés à être diffusés à titre posthume. Première diffusion par épisodes sur Arte en 1995, dans *Metropolis*. Merci à Julie Pellegrin pour cette source.

Racontée par Moten et Harney, la morale de Ménénus aurait pu prendre une autre forme, peut-être une plainte pour ce corps en grève et pour son agonie. Dans la série télé *L'Abécédaire*<sup>13</sup>, à la lettre J comme Joie, Claire Parnet interroge Gilles Deleuze sur le sens de la plainte. Il répond : « Se plaindre, c'est dire : ce qui m'arrive est trop grand pour moi. (...) Quelle puissance s'empare de ma jambe qui est trop grande pour que je la supporte ? (...) Quelque chose risque de me briser, c'est trop grand pour moi. Comment alors, dans ce qui nous frappe d'impuissance, récupérer un peu de puissance ? Comment ne pas faire de la maladie, de la fatigue biologique, des ennemies, mais observer comme elles aiguissent une certaine vision de la vie ? » Cette puissance-là demandera certainement une écoute attentive, une attention profonde que nous pourrions lui offrir. J'aimerais que cette exposition ait la puissance consolatrice d'une plainte ou d'un poème élégiaque, qu'elle puisse clamer cette démesure qui nous pousse à sortir hors de soi.

Lasse, Amie Barouh plante sa caméra entre elle et son amour, Bobby, pour qu'il lui parle de lui, qu'elle comprenne « la drogue, les armes. » « Elle ne comprendra pas, personne ne comprendra. » lui répond-il. Elle insiste, elle y croit : « Pour comprendre la drogue, les armes, parlez de votre enfance. » Devant cette caméra, qui se reflète dans le miroir de la chambre d'hôtel, chacun·e joue son propre rôle, se vouvoie et parle de l'autre à la troisième personne, comme si la perspective d'une télé-diffusion et de regards extérieurs pouvait offrir à celle qui mène l'interview, une porte de sortie. Amie Barouh fait de sa caméra l'instrument d'un regard extérieur capable de l'orienter dans le cheminement d'une relation amoureuse destinée à se terminer. Au fil de leur vie et des souvenirs qu'elle recompose, la télé est souvent allumée, matchs de foot ou films pornos, rien n'accroche leur regard, ni la vie nocturne, les parkings souterrains, les galeries marchandes de la Gare de Lyon, les places publiques au petit matin. Ce sont les toiles de fond de leurs vies invisibles sur lesquelles se focalisent pourtant les regards. Depuis sa place au sein de

cette communauté de jeunes roms, Amie Barouh filme des bribes de leurs vies précaires sur fond d'une triste histoire d'amour, dont le titre annonce la fin, *Je peux changer mais pas à 100%* (2019). Au-delà de son aspect documentaire, qu'il pose comme secondaire, ce film est un essai esthétique où l'image et le son suivent le rythme de cette vie-là, à la fois ancrée dans la vie matérielle et projetée dans une vie rêvée.

As a mutant virus clings to the pulmonary alveoli and slips unnoticed towards unknown mucus membranes, forcing bodies to keep a distance from one another,

and as the State divides and separates us out according to obscure sanitary logics, a biological force reveals weaknesses, dependencies, and infinite reserves of patience. The Covid-19 pandemic has lain bare a hitherto invisible fraying of the social fabric, inaugurating what Sandra Laugier and Najat Vallaud-Belkacem have called the "society of the vulnerable":

"The Covid crisis exposes all of the vital functions at once."<sup>1</sup> This widespread vulnerability has ultimately become the shared condition of a "crisis" that has

forced the notion of care onto political agendas, or at least into political vocabularies<sup>2</sup> – albeit in a form radically different from the feminist ethic of care that has long foregrounded attention to others, to things, to environments, and to the links that hold our societies together. The ambient catastrophe of Covid

forms the backdrop to this exhibition, which has taken shape over a painfully long year during which culture has been relegated to the regime of the non-essential. This exhibition, the first in my programme at Bétonsalon, brings together works by four artists that centre on the experiences of bodies that are weakened, hindered, marginalized, or overexposed: a solitary body gathering proofs of its legitimate existence for a bureaucratic administration (Babi Badalov); an ambiguous character, *Body*, who settles into a comfortable sofa and a world of idiosyncratic pleasures, who retakes control of wandering thoughts and alternates between free association and concentration (Hedwig Houben); bodies that pivot around a tipping point between assisting and assisted (Florian Fouché); the bodies of lovers and friends animated by the presence of an unflinching videocamera that captures, moves and separates them (Amie Barouh). This exhibition proposes to observe the unexplored, devalued and dormant forms of experiential knowledge that fatigue, weariness, and exhaustion might yet disclose. Bringing together representations of bodies that are described, perceived or identified as vulnerable, it looks to amplify the faint signals of their power.

The title of this exhibition is inspired by a fable by La Fontaine, "Les Membres et l'Estomac" ["King Gaster and the Members"], first published in 1668. In the story, the hands, the legs, and the feet have grown tired of working. They meet, discuss their shared condition, and decide to simply stop feeding the stomach. Their

# THE BODY ON

ÉMILIE

RENARD

# GOES STRIKE

<sup>1</sup> Sandra Laugier and Najat Vallaud-Belkacem, *La Société des vulnérables. Leçons féministes d'une crise*, Paris, Gallimard, Tracts n° 19, September 2020. [Translation James Horton].  
<sup>2</sup> To give just one example of the way in which the crisis has seen the recuperation of the ethic of care in a sugar-coated, sanitized form, in March 2020 Emmanuel Macron established a scientific committee on Covid-19 named "Comité analyse recherche et expertise", or CARE..

strike immediately renders the body immobile, powerless. The fable describes a dissociated body, caught in a class conflict between the worker-limbs and the internal organs ruled over by the stomach, King Gaster, whose governance and administrative and political functions soon turn out to be vital for the "kingdom" of the body as a whole. The political turmoil and the health crisis that ensues are brought to a close by the words of the poet Menenius, who reminds the striking limbs of their reciprocal engagements and restores order to the body so that it can become fully operational once more. By revealing the close interdependence of each of the parts of the social body, the strike that at first menaced the unity of the kingdom ultimately strengthens it.

The body goes on strike does not entirely resemble "King Gaster and the Members", sharing neither its moral dimension nor its conservative happy ending. La Fontaine's version was based on ancient fables that unfailingly came down on the side of those already in power, in this case Louis XIV. Taking up this tradition of education and mediation, the exhibition journal brings together several new versions of the fable by writers who extend, adapt and challenge the story's original thrust, reworking it to serve

<sup>3</sup>Julie Pellegrin will expand upon her text with a series of talks throughout the duration of the exhibition, entitled "The Anarchist Body: Anatomy of Free Associations".

different – and perhaps amoral – ends.<sup>3</sup>

The body goes on strike sets out the hypothesis of a mobilized and engaged body deliberately disloyal to its rational and biological functions. In this, the exhibition's title operates as a narrative fiction that precedes the experience of the works, gestures, words and texts of which it is composed, and opens up a space of speculation around a body struggling to free itself from the centrality of the stomach and the verticality of the head, a body uncoupled from its functionalism and open to the anthropomorphic anatomies mutating within it. La Fontaine's text anticipates the ideological construction of the individual in the century to come, and was not coincidentally written at a time when the science of anatomy was flourishing. While enabling a better understanding of the function of organs, anatomy also transformed the human body into an object of intensive study, which historian Pascal Bastien has explored by investigating the body as a material resource: "The grand lessons of anatomy consisted in spectacular dissections of the body into constituent parts, doubling the violence of surgery with a particular kind of social violence: dissections were carried out on the bodies of condemned prisoners, transforming the dissection table into the site of a second, supplementary vengeance following

<sup>4</sup>Pascal Bastien, "Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles", *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 6, n° 1, 2002. [Translation James Horton].

<sup>5</sup>David Le Breton, "Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé", chap. 2, in: , *Anthropologie du corps et de la modernité*, Paris, Puf, 2013, p. 39. [Translation James Horton].

that of the gallows."<sup>4</sup> At the same time as this new experimental science of anatomy was taking form in lockstep with judicial order, the concept of the nation was crystallizing along with its corollary notion, the "individual". With the emergence of this new figure, "the merchant became the prototype for the modern individual: a man whose ambitions went beyond all established limits, a cosmopolitan man par excellence, a man whose actions were driven by personal interest, even when at the expense of the 'general interest'."<sup>5</sup> A further related concept was forged in France around this time, that of race, which was deployed to distinguish those that constituted the body

of the nation from those that were excluded from it. Philosopher Elsa Dorlin has retraced the "sexual and colonial genealogy of the French nation" from its beginnings in the medical field: "If the art of medicine is by definition a technique wherein Man is at once the subject and the object of knowledge, in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, as medicine was taking form as a science, women were definitively relegated to the status of an object of knowledge. In this, women, along with slaves, occupy a singular position in the genesis of the 'human sciences': they are the only sections of humanity considered pathological on the basis of an inherent morbidity; they provide at once the conditions of possibility for medicine and constitute one of its favoured targets. In this, the pathologization of slaves' bodies precedes their racialization. This racialization is obviously not without consequence for the ethico-political definition of the modern subject and the constitution of the French people in assemblies of citizens."<sup>6</sup> Elsa Dorlin, *La matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2006, p. 15. [Translation James Horton].

Dorlin describes the ways in which modern racism and sexism evolved alongside the concept of the independent individual, understood as a component of a nation undergoing a rapid process of expansion. This history was written through the division of bodies into categories of power created by medical discourses: the healthy and the unhealthy. The positive knowledge stemming from dissection developed through the gaze exerted on objectified bodies. Since the dissected body can no longer support an identifiable personhood, the studying subject founded the scientific nature of their observations upon a distanced analysis of their object of study. In this way, the concept of a stable, valid, sovereign, unique, constructive, competitive, and "cosmopolitan" individual – a concept that persists to a great extent today – is supported by a body of medical knowledge which has its own experts, its dead, its secrets and its reasons.

Babi Badalov faced comparable processes of bodily selection and division within the space of the nation when he arrived in France. For four years, between 2010 and 2014, he compiled every piece of his correspondence with French authorities and institutions – bank statements, police records, bills, artistic contracts – as well as ephemera collected in the street – flyers, tickets, leaflets, etc. Juxtaposing these two sources of daily life with one another, Badalov filled thirteen document folders. Over the course of their plastic-covered pages, his Bureaucratic Dairies gradually reveal the story of a person born in Azerbaijan, living at an address in Barbès, working as an artist and seeking asylum on the grounds of his homosexuality. Consisting exclusively of impersonal documents, and offering access to Badalov only by way of concrete facts scattered here and there, this intimate diary could belong to others in similar predicaments. And yet it becomes clear that the future status of the subject of this collection of documents depends on his ability to provide traces of their personal history, proof of his financial stability, and evidence of his legitimate need to reside in France. Blending administrative and urban life, these papers constitute the traces of a micro-history shared by many others. A key four-year period in Badalov's life is here represented through the material conditions which underpinned it, evidence of an obsession with proving his existence in the eyes of the authorities and retracing his movements through public space whilst awaiting a decision that would allow him to settle and continue developing his prolific oeuvre. In a sort of "return to sender" that appropriates the apparatus of the art institution, these document wallets are today part of the collections of the Centre

national des arts plastiques, and have thus become inalienable public goods. It is as if the artist, through this gift, had turned over the archives of his life to the French state for a second time, following a positive response to his asylum claim from the prefecture of police. Though seemingly austere, this work speaks to an intimate need to make public a largely invisible and yet utterly fundamental aspect of the artist's life.

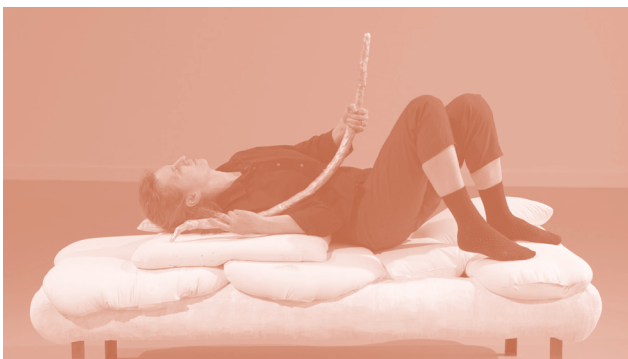
Towards the end of the 1950s, Asger Jorn sought to distinguish his practice as an artist from scientific techniques. To this end he drew a contrast between pure, abstract logic of scientific explanation and subjective, embodied artistic understanding: "All explanation is distinctive, is abstraction. The understanding of a fact is, by contrast, implicit, synthetic: not only a perception, but an adaptation of the self to a new situation. You have to understand before you can explain. Explaining is spitting it out: understanding is swallowing it whole. There are bits that we spit out before we've swallowed them, as soon as we get a taste of them, and others that we can digest, that transform the being, and others that pass through us, and still others that kill.

<sup>7</sup> Asger Jorn, "Structure et changement", in *Pour la forme*, Paris, Internationale situationniste, 1958, reprinted by Paris, Allia, 2001, p. 65-66. [Translation James Horton]. My thanks to Vanessa Theodoropoulou for this source.

Understanding everything means swallowing everything. To be able to digest everything, you have to have a strong stomach. [...] Understanding means containing within oneself, subjectifying, since it is also a question of containing within the mind – within the stomach of thought, the brain."<sup>7</sup> Here, Jorn rehabilitates the stomach in its most supple form, and figures digestion as a process of intimate immixing between a subject and their object of study. Transposing Jorn's distinction between critical distance and artistic proximity to imagine a dynamic rather than oppositional relationship between knowledge and art could allow us to construct knowledge on a basis other than theoretical analysis and enable us to engage with works of art on a basis other than intimate experience. Refiguring understanding as a process of subjectivation suggests the possibility of representing states of vulnerability without having to endure them, opening up alternative means of accessing such experiences through the meandering paths of art and exhibitions.

An artist whose practice has more than a few affinities with Jorn's foregrounding of the stomach, Hedwig Houben is very much used to attributing particular abstract qualities to various objects and things: a previous work has seen her give voice to a pile of intestines as part of a talk that often strayed into indistinct muttering. Here, in her piece *Phewzlopffffffffff* (2019) – pronounced with an exhalation – Houben sits upon a plaster seat named Homer, and introduces us to Body, a character that she

embodies ("Body is her. She is Body") – and to Finger Tool, a distended finger cast in aluminium. As is often the case in her performances, Houben launches into a talk in which the three characters make their presence felt and begin to act independently of one another, exploring their respective and sometimes incompatible functions. To what extent can Homer offers Body the optimal conditions of comfort for her thoughts to wander? By the time she takes up the third protagonist, Finger Tool, and rakes it across the plaster surface of Homer, a parallel relationship has been established between the three characters, with a speed that outstrips the pace of her speech. As she settles into the comfort of



HEDWIG HOUBEN, *PHEWZLOPFFFFFFF*, 2019, VIDÉO, 19', COLLECTION FRAC ÎLE-DE-FRANCE

Homer, as her fingers act with their peculiar dexterity, as her mind strays off in all directions – passing from the virtual to the physical world, emerging from the depths of oceanic reverie, returning to Homer – Body tries to gather her thoughts and regain her self-control by adopting different postures. Houben seems to suggest that the duality between the mind and the body is no more than a dusty Platonic doctrine, and sets about casually upsetting and unravelling this distinction through the insistent presence of her performance.

The vein of thought developed by poet and philosopher Fred Moten in the field of black studies offers another perspective on La Fontaine's fable and its metaphor of the individual body as social body. Central to Moten's work is a radical critique of the ways in which individualism and functionalism govern

subjectivity. In his book *Black and Blur*<sup>8</sup>, the words of Édouard Glissant "Consens à n'être plus un seul [Consent not to be a single being]" become a starting

<sup>8</sup> Fred Moten, *Black and Blur*, Durham/London, Duke University Press, 2017. The book's subtitle, "Consent not to be a single being", was translated by Christopher Winks.

point for a deconstruction of the dominant conception and experience of the self as entirely separate and caught in a kind of affective anaesthesia or

<sup>9</sup> Extracts from "All incomplete", a talk by Stefano Harney and Fred Moten at the Centre Pompidou on 18<sup>th</sup> November 2019.

"non-affectibility".<sup>9</sup> In a subsequent text, "All Incomplete", Moten and co-author Stefano Harney contrast two near-synonyms: "all" and "everything".<sup>8</sup> The former suggests a mass, a unified co-presence, a complete and indivisible entity, whereas the latter designates a

divisible whole made up of component parts, like the individuals who make up a nation. The "all incomplete" of Moten

and Harney challenges us to "incomplete each other", to relate to one another through an incompleteness conceived not as a lack to overcome but rather as a

<sup>10</sup> "Stefano Harney and Fred Moten Reflect and Harney challenges us to "incomplete each other", on the Spanish Translation of 'The Undercommons'", e-flux conversations, September 2018. <https://conversations.e-flux.com/t/stefano-harney-and-fred-moten-reflect-on-the-spanish-translation-of-the-undercommons/8298>.

shared condition of indeterminacy to be recognized, a force that could undo the various determinisms to which we are subject. Poetic and artistic languages here

become the thresholds from which it becomes possible, and indeed desirable, to move forward into the unknown and the uncertain.

"Let's fall apart together. It's a dangerous state, let's try it": for Harney and Moten, it is falling, collapsing, lack, and the anxieties that these generate which are the very conditions of shared experience. "So, we should write together to incomplete each other. It may not cure our brokenness, but that is only because we are incurable, or to put it another way, our cura, our care, can never be of the self, but only of that touch, that rub, that press, that kinky tangle of our incomplete sharing."<sup>10</sup>

This same incompleteness is the point from which Florian Fouché constructs a new chapter of his work. In *The Janmari Manifesto*, Fouché blends his research into the experimental pedagogical approaches developed by Fernand Deligny with mute autistic children in a hamlet in the Cévennes in the 1970s and 1980s with his personal experience of accompanying his father, Philippe Fouché, in an institutional rehabilitation centre following a stroke that left him hemiplegic in 2015. Fouché's artistic research resonates with Deligny's remarks on the fundamental absence of language in the children with whom he worked: "Here, beginning from the absence of language as lived by these children, it was a question of attempting to reflect upon the extent to which the inveterate use of language institutes ourselves [nous institue], or in other words, of considering language from the 'position' of the mute child [...] when you put



FLORIAN FOUCHÉ LORS DE SA RÉSIDENCE À BÉTONSALON, AVRIL 2021  
FLORIAN FOUCHÉ DURING HIS RESIDENCY AT BÉTONSALON, APRIL 2021

<sup>11</sup> Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, p. 691. [Translation James Horton]

<sup>12</sup> Igor Krtolica, "La 'tentative' des Cévennes. Deligny et la question de l'institution", *Chimères*, vol. 1, n° 72, 2010, p. 73.

yourself in the shoes of mute people, it is language that seems rather strange."<sup>11</sup> This inversion of perspective which, according to Igor Krtolica, "consists of replacing the point of view of speaking people on mute children with the 'point of seeing' of mute children on the world of language."<sup>12</sup> Similarly, Fouché invests his attention in the position of his father in an effort to reach a "tipping point" that

might be experienced through his father's body and wheelchair. Working outwards from the possibility of falling to engineer a crisis in the universe of verticality, balance and functionality that characterizes everyday objects, Fouché opens up an experimental field in which relations of reciprocal attention emerge between the people, things, environments, and images that he animates together with his father and other participants who are here referred to as "assisting-assisted actors".

Were it retold by Moten and Harney, Menenius' moral might have taken on another form, perhaps closer to a lament for the agonizing body on strike. In one instalment of *L'Abécédaire*, a series of televised interviews, Claire Parnet invited Gilles Deleuze to discuss the

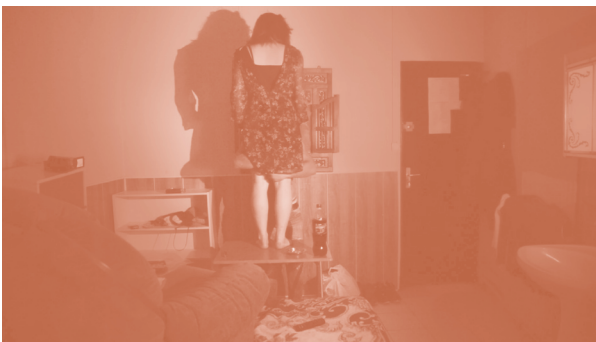
<sup>13</sup> *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [Gilles Deleuze from A to Z] is a series of interviews between the philosopher and journalist Claire Parnet that was shot between 1988 and 1989 by producer Pierre-André Boutang and which was to be broadcast posthumously. The first broadcast of the series thus took place on Arte in 1995 as part of the Metropolis programme. My thanks to Julie Pellegrin for this source.

meaning of the complaint.<sup>13</sup> Deleuze replied as follows: "To complain is to say, what is happening to me is too much for me [...] What is this power that's taking hold of my leg that is too great for me to bear? [...] I'm at risk of being broken by something, it's too much for me. How then, from this powerlessness that strikes us, can we recover a little power? How can we avoid making enemies of illness and biological fatigue, and instead

observe how they sharpen a certain vision of life?" The recovery of power that Deleuze evokes will certainly require attentive listening and deep attention; I hope that this exhibition might offer something akin to the consoling power of a complaint or of an elegy, that it might channel the excessive forces that compel us to get outside of ourselves.

Amie Barouh wearily places a camera between herself and her lover, Bobby, so that he can talk to her about himself, so that she can understand "the drugs, the weapons." "She won't understand, no one'll understand," he replies. She insists, she believes that she can: "To understand the drugs, the weapons, talk about your childhood." Before this camera, which we see reflected in the mirror of a hotel room, Barouh and Bobby each play their own role, addressing one another formally or speaking of the other in the third person, as if the prospect of spectators or of a televised broadcast could offer a way out of the situation. In this way, Barouh uses her camera as an instrument that provides an exterior perspective to guide her through a relationship that is destined to end. As they discuss their lives and reconstruct their memories, the television is often left on in the background. Football matches and porn films flicker past, but nothing seems to capture their attention. They seem equally detached from the nocturnal goings-on, the underground car parks and the shopping centres of

the Gare de Lyon, and the squares and streets of Paris in the early hours of the morning which form the backdrop of their invisible lives. From her position within a community of young Roma men, Barouh films fragments of a precarious existence and interweaves them with a sad love story whose inevitable end is announced by the film's title, *Je peux changer mais pas à 100%* [I can change but not completely] (2019). Beyond its documentary value, which appears as no more than a secondary concern, Barouh's film is an aesthetic essay where images and sound are rhythmized by a life that straddles material reality and dreams of something else.



AMIE BAROUH, *JE PEUX CHANGER MAIS PAS À 100%*, 2019, VIDÉO COULEUR / COLOUR VIDEO, 40'24, PRODUCTION AMOK FILMS

## Administrer

Une nuit j'ai rêvé que j'avais à subir une chimiothérapie. Ce traitement avait été décidé à mon insu. On m'administrait un remède contre mon gré. De la maladie, je n'avais pas ressenti les effets. Tandis que le traitement me tuait. Il me défigurait. Je perdais mes cheveux. Je perdais mes ongles. Je perdais la vue. Enfin, je ne pouvais plus user de la parole.

# TERRAIN

GAËLLE

OBIÉGLY

# DES OPÉRATIONS

## Séparatisme

Un jour je suis allée m'asseoir dans un parc avec une amie, la docteure Clara Nahmias. Elle m'a exposé la politique de la cellule cancéreuse. Cette amie est directrice de recherche au CNRS. Elle dirige un laboratoire à l'Institut Gustave-Roussy à Villejuif. Dorénavant, je sais que la cellule cancéreuse est un énergumène. Soudain elle veut se séparer du système cellulaire où jusqu'alors on vivait tranquillement. Seule, malgré son intensité, la cellule indépendantiste, ne peut pas faire grand-chose. Il lui faut des alliées. Elle communique pour convaincre d'autres cellules de se joindre à elle. Leur union va aboutir à une prise de pouvoir. Elles sont d'une grande vitalité, les cellules indépendantistes. Efficaces et créatives. C'est bizarre de dire ça, je sais : la maladie est plus vivante que la santé. La santé, c'est juste un équilibre. Cette amie biologiste aime la littérature. La recherche de son laboratoire consiste à interpréter les messages que s'adressent les cellules. Des messages où se joue leur organisation. Quand aura été mis à jour le langage de la cellule, il ne sera pas difficile de le brouiller. On n'aura plus besoin de bombarder, alors, me dis-je. Il n'y aura qu'à brouiller les conversations. Interférer avec des messages absurdes. J'ai quelques idées. L'incompréhension, l'impossibilité du dialogue, induira leur défaite.

## Armée

Une année, on venait de me diagnostiquer un cancer, un homéopathe m'a expliqué pourquoi je faisais cette maladie. Il a deviné que mon système immunitaire était inhibé suite à plusieurs chocs. Il m'a dit pour que je comprenne bien : c'est comme si vous aviez une armée très puissante et un arsenal guerrier fourni, mais vos soldats ne tirent pas. Pour les secouer, pour qu'ils me défendent, le médecin m'a prescrit des granulés qui m'ont rendue plus offensive. Depuis ça, j'ai signé plusieurs pétitions pour que le gouvernement réhabilite cette médecine de sorcières.

## Stratégie

Un 1<sup>er</sup> avril, le spécialiste qui m'a diagnostiqué le cancer, il avait l'air de trouver ça excitant. Il a mis tous mes examens à plat. Il a tracé des lignes, des croix, des cercles comme autrefois on voyait dans une publicité pour le dentifrice Tonigencyl. Dans ce spot publicitaire, un homme entourait des zones critiques avec un feutre rouge sur une photo de gencives. C'était un praticien, il était en blouse blanche. Son but était de torpiller les caries et protéger les civils. Mon spécialiste a dit : nous allons mettre au point une stratégie avec les confrères et je vous reverrai dans deux semaines. Après ça, j'ai eu plusieurs visions de moi bombardée comme Guernica le 26 avril 1937.



### État d'urgence

En début de soirée, j'ai été aux urgences à cause d'un médicament qui m'a gonflée des pieds à la tête. J'étais en train de m'asphyxier. Ma substance avait pris des dimensions considérables. Il fallait prendre des mesures. J'ai marché vers l'hôpital. Les gens s'écartaient sur mon passage. Les infirmiers m'ont mise sur une litière et promenée dans tout l'hôpital. Ils m'ont menée au déchocage puis en réanimation. Les draps étaient brodés de lettres rouges. Mais je ne suis pas sûre qu'elles étaient rouges. Les personnes étaient gentilles. J'étais nue au milieu du monde comme le roi à l'époque. On s'affairait autour de moi pour me sauver la vie. J'étais stone. C'est un beau souvenir. Cela m'a donné de la mort un aperçu très égeant.

### Mort de l'État

À midi, il n'y avait plus de chambre ni de couloir où m'entreposer alors on m'a placée dans une pièce qui était un cagibi. Un autre corps avait été entreposé là aussi. Mais je ne voyais pas cet autre corps. Nous étions séparés par un rideau jaune pâle. C'était pitoyable. Pourtant je n'éprouvais aucune peine. Voilà à quoi j'assiste : l'État est en train de mourir. Il agonise. Il hurle. Il délire. Il se débat. Il râle. Il bégaie. Il est à bout de souffle. Il essaie de se mettre debout. Il s'affaisse. Il hurle encore et encore et pour donner des ordres. Il se meurt, en fait. Je ne sais pas de quoi il meurt au juste. Il y aura certainement une autopsie. Ce sera trop tard mais au moins on saura ce qu'il a chopé ou s'il y a eu des empoisonnements. En tendant le bras, je parviens à soulever le rideau et il m'est possible d'apercevoir furtivement le moribond. Je ne suis pas habilitée à faire des diagnostics, mon avis ne compte pas. À le voir, je dirais maladie auto-immune. Ou bien parce qu'il est archivé.

# OPERATING

GAËLLE

OBIÉGLY

# THEATRE

## Administer

One night I dreamed that I had to undergo chemotherapy.

This treatment was decided

without my knowledge. I was being given medication against my will. I hadn't experienced any effects from the illness whereas the treatment was killing me. It was disfiguring me. I was losing my hair. I was losing my nails. I was losing sight. Lastly, I could no longer even speak.

## Separatism

One day I went to sit in a park with a friend, Dr. Clara Nahmias. She laid out the cancerous cell's system of functioning. This friend is director of research at the French National Centre for Scientific Research (CNRS). She directs a laboratory at the Gustave-Roussy Institute in Villejuif. I now know that the cancerous cell is a maniac. All of a sudden it wants to break off from the cellular system where until then it lived peacefully. Alone, regardless of its intensity, the separatist cell cannot do much. It needs allies. It is in touch with other cells to convince them to join up with it. Their union leads to a power grab. These separatist cells are extremely energetic. Efficient and creative. It is strange to say

this, I know: illness is more alive than health. Health is just a balance. This biologist friend loves literature. The research carried out by her laboratory interprets the messages that the cells exchange. Messages that spell out their organization. When the language of the cell is brought to light it will not be difficult to scramble it. I tell myself that it won't be necessary to bomb. The conversations, though, will have to be scrambled. Interference with absurd messages. I have a few ideas. Incomprehension, the impossibility of dialogue, will lead to their defeat.

### **Army**

One year, I had just been diagnosed with a cancer, and a homeopath explained why I had this sickness. He supposed that my immune system was blocked from having suffered several blows. He made sure that I understood clearly: it is as if you had a very powerful army and a well-stocked war machine but your soldiers didn't shoot. In order to jolt them so that they would defend me, the doctor prescribed homeopathic remedies that made me more offensive. Since then, I have signed many petitions asking the government to reinstate this witchcraft medicine.

### **Strategy**

One April 1, the specialist who had diagnosed me with a cancer – he seemed to find it exciting. He reviewed all my tests. He drew diagrams, crosses and circles. The way you used to see in ads for the toothpaste Tonigencyl. In this ad, a man outlined the critical areas on a photo of gums with a red felt pen. He was a specialist, he wore a white jacket. His job was to wreck the cavities and protect the civilians. My specialist said: we're going to work out a strategy with my colleagues and I'll see you in two weeks. Following that I had several visions of my being bombed like Guernica on April 26, 1937.

### **State of Emergency**

Early in the evening I had to go to the emergency room because of medicine that made me swell up from feet to head. I was being asphyxiated. My very substance had taken on impressive dimensions. Measures had to be taken. I walked to the hospital. People made way for me. Nurses put me on a stretcher and walked me around the whole hospital. They took me to the shock treatment unit and then put me in intensive care. The sheets were embroidered in red letters. But I'm not sure they were red. The people were nice. I was naked in the middle of the world like the king in his time. People went about their business around me to save my life. I was stoned. It was a nice memory. It gave me a very pleasurable glimpse of death.

### **Death of the State**

At noon there was neither room nor corridor for me so I was placed in a space that was a cubbyhole. Another body had been put there as well. But I didn't see this other body. We were separated by a pale yellow curtain. It was pitiful. Nevertheless, I wasn't suffering. This is what I saw: The State is dying. It is in agony. It's screaming. It's hallucinating. It's thrashing about. It's

moaning. It's stuttering. It's at the end of its rope. It tries to stand. It collapses. It screams again and again and still gives orders. It's dying in fact. I don't even know what it's dying from. There will surely be an autopsy. It will be too late but at least we'll know what it caught or if there was a poisoning. Stretching out my arms I'm able to raise the curtain and I can steal a glance at the moribund. I'm not authorized to make a diagnosis - my opinion doesn't count. Seeing it, I would say autoimmune disease. Or else because it's super old.

# LE RÊVE MESSIRE

NO

ANGER

# DE GASTER

Laissons Messire Gaster à ses rêves : tout lui est dû, croit-il. Cet insupportable prétentieux ne donne de sa personne que par de sporadiques et douloureuses déjections. Tout

le corps en fatigue. Oui, laissons ce grand renfrogné croire, si tel est son désir, qu'il gouverne son royaume : il ne sort jamais de son antre. Ce rêve solipsiste de grandeur et de pouvoir est facile pour qui ne se mesure jamais au monde.

L'illusion de Messire Gaster s'étirole quand la terre tremble, quand le pain vient à manquer, quand il pleut des bombes ou quand un virus court le monde. D'autres organes le disent : le pouvoir de Messire Gaster devient étriqué, inadapté aux entraves des nouvelles existences, enfermé dans l'imaginaire d'un ancien ordre. Mais parfois, son royaume le rattrape et, dans son inexpérience rigide du monde, Messire Gaster perd la tête. Pourtant, monarque jupitérien, ce n'est pas ta faute. Tu fais ce que tu peux, c'est certain. Ce n'est pas ta faute si, trop sûr de ton imaginaire et de ton regard, tu ne vois, en nous, organes qui t'entourent, qu'une seule histoire possible, qu'une fonction prédéfinie. Pour travailler, les mains doivent saisir. Pour produire, les pieds doivent marcher. Pour être utile, la bouche doit exprimer. L'ordre du corps a toujours été ainsi, il en sera toujours ainsi. Parce que c'est inimaginable qu'il en soit autrement. Dans ton regard, Messire Gaster, il y a des fictions qui enferment ton royaume dans une image préconçue. Fables faciles. Institutions imaginaires. Elles se déploient hors de toi, en toi, malgré toi, selon toi.

Mais qu'advient-il si les mains ne peuvent plus saisir, si les jambes ne peuvent plus porter, si la bouche est contrainte de se masquer, si le royaume entier est entravé ? Ces entraves ne sont que des morbidités et des déviations inutiles, crois-tu : il te faut aussitôt les effacer. Rêve donc à un corps parfait, nostalgique de l'ancien ordre que tu es. Corps qui doit être. Corps qui n'est plus. Corps qui n'a peut-être jamais été.

Au creux de cette perfection, tu t'échines à façonner ton royaume, selon l'étalon d'une illusion surannée. Tu nous isolés, tu nous condamnes, tu nous exiles, tu nous supprimes, nous, les membres qui te paraissent gangrenés. Mais n'est-ce pas ton anathème qui nous expose à la gangrène ? Tu veux

ignorer les contraintes d'une nouvelle existence. Mais le prisme de ta nostalgie entrave le corps qui advient.

Et si les contraintes n'évidaient pas le corps, mais faisaient germer en nous d'autres possibles ? Déshabitué de cette perfection qui te hante, peut-être ton regard de monarque verrait-il une nouvelle organisation éclore, où une bouche, des pieds peuvent saisir, où des mains peuvent exprimer ? Pourrions-nous, membres exilés, commencer à créer, transposer et insuffler d'autres mots et d'autres fictions à un corps qui se réinvente, parmi les entraves du monde ?



RAY A., ATTEINDRE LA LUMIÈRE, AQUARELLE / WATERCOLOUR, 2013

# SIR NO DREAM

ANGER

# GASTER'S

Let's leave Sir Gaster to its dreams: it thinks there's nothing it can't do. This unbearable ass only deigns to participate by sporadic and painful

excretions. The whole body is tired of it. So yes, let this big sullen thing believe, if such is its desire, that it governs its kingdom: it never leaves its lair. This solipsistic dream of grandeur and power is easy for something that doesn't have anything to do with others in the world.

Sir Gaster's illusion withers when the earth trembles, when there is no bread, when bombs are falling or when a virus speeds over the world. Other organs say it: Sir Gaster's power gets cramped, unable to deal with the constraints of new existences, imprisoned in the imaginary of an old order. But sometimes, its kingdom catches up with it and in its rigid lack of experience of the world, Sir Gaster loses it.

Nevertheless, Jupiterian monarch, it is not your fault. You do what you can, for sure. It is not your fault if, too sure of your imaginary and gaze, you only see in us, the organs that surround you, one possible story, one predefined function. To work, hands have to grasp. To produce, feet have to walk. To be useful, the mouth has to express itself. The body order has always been this way and it will always be this way. Because it is unimaginable for it to be other. In your gaze, Sir Gaster, there are fictions that enclose your kingdom in a preconceived image. Facile fables. Imaginary institutions. They fan out, outside of you, in you, in spite of you, according to you.

But what happens if hands no longer grasp, legs no longer carry, mouth forced to be masked, the kingdom as a whole shackled? These shackles, you think, are just morbidities or useless deviances. You have to get rid of them. Dream of a perfect body, nostalgic for the old order you are. Body that should be. Body that is no longer. Body that perhaps never was.

Within this perfection you break your back shaping your kingdom, using an outdated illusion as your measure. You isolate us, you condemn us, you exile us, you do away with us, we, the members that you think are corrupt. But isn't it your opprobrium that exposes us to the gangrene? You want to ignore the constraints of a new existence. But the prism of your nostalgia blocks the body that emerges.

What if the constraints did not hollow out the body but instead awakened in us other possibilities? Unused to this perfection that haunts you, perhaps your monarch's eye would see a new organization sprout where a mouth and hands can express themselves, where feet can move? Could we, exiled members, begin to create, transpose and breathe other words and other fictions into a body that reinvents itself among the shackles of the world?

(Le Père) Je suis le Roi !  
Payez ! Ou je vous mets dans  
ma poche avec décollation du  
cou et de la tête, torsion du  
nez, extraction de la cervelle  
par les talons, lacération du  
postérieur. Le tout mis en  
ordre, corrigé et perfectionné  
par le Maître des Finances.

# LIBRE-ASSOCIATION

JULIE

PELLEGRIN

AVEC ALFRED JARRY, DAVID GRAEBER, FRÉDÉRIC POUILLAUE,  
HENRIK OLESEN, KATHY ACKER, JACK HALBERSTAM, JOHANNA  
HEDVA, SARA AHMED, PAUL B. PRECIADO, NATHANIEL  
MELLORS, DONNA HARAWAY, ANTONIN ARTAUD, JEAN DE LA  
FONTAINE, JILL JOHNSTON, STEFANO HARNEY ET FRED MOTEN

Il la déchire.

Ce monde désireux d'une unification constante est en constant déchirement.  
Les totalités sont des créatures de l'esprit. Les nations, les sociétés, les  
idéologies, les systèmes clos...  
Rien de cela n'existe vraiment.

Il faudrait montrer la logique totalitaire de la métaphore du corps  
politique, qui exprime l'unité indissoluble des parties dans le Tout,  
leur ordonnancement rigoureux et leur stricte hiérarchie fonctionnelle.  
Renégocier les métaphores publiques qui canalisent l'expérience que l'on  
a de notre propre corps.

The body is a machine. Machines are slaves.  
Nous ne sommes jamais libres : le système, ou la Loi, restent les organes  
qui contrôlent tout.  
Et il y a des moments où la loi met en danger ceux qui y obéissent.

Nous n'avons plus confiance en l'État, en sa capacité à réguler les marchés,  
à redistribuer les richesses, à combattre le patriarcat, à garantir l'éducation  
et la santé.  
Nous ne voulons pas améliorer nos conditions de vie, nous voulons amener  
les choses à leur point d'effondrement.

(Le Père) Ah ! Oh ! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis  
administré, je suis enterré !

Il nous faut discuter des actions à mener. De nos actions d'inaction.  
Nouvelles tactiques : moins d'efforts de réparation et plus de dégâts sur le  
système ; moins de rafistolage et plus de mise en pièces.  
Refuser de faire corps.  
Je ne crois pas que j'irai travailler demain.  
On vous traite d'obstiné·es car vous ne vous êtes pas laissé·es convaincre  
par les arguments raisonnables. Vous savez que ce qui apparaît comme une  
démission est un refus de céder.

Le refus, la grève, la fatigue, la dépossession, le vide sont des ressources  
critiques fondamentales.  
C'est toujours la faim qui nous tire de notre torpeur ; l'estomac réclame sa  
nourriture quotidienne, il faut lui obéir.  
L'obstination sous sa forme la plus pure consiste à faire la grève de la  
faim. Exprimer sa capacité d'agir en se laissant ramener à une volonté  
d'obstruction – obstruction du passage dans le corps, obstruction aux autres.

Je suis la femme malade.

The Sick Woman, c'est l'ensemble des corps qui se comportent mal, qui sont fous, désordonnés, indésirables, ingérables et tout à fait dysfonctionnels.

Chaque femme porte en elle un laboratoire de l'État-nation. Le travail reproductif fournit la main d'œuvre mais aussi la souveraineté nationale. J'invite tous les corps à faire la grève de l'utérus.

L'ancien régime était celui qui donnait le moins à travailler à l'estomac sidéré.

Patron, j'ai peur que le régime de Père l'ait forcé à accoucher de lui-même. Ce monstre retouche la vérité. Et pas qu'elle ! Regardez-moi ces bras. Ils ne sont pas naturels. Il s'est mangé les bras puis s'en est refait d'autres, avec sa propre merde ! Regardez-moi ces membres pourris ! Ne comprenez-vous pas comment il a survécu ? Il s'est régénéré.

Je suis la femme malade.

Chez les salamandres, la régénération qui suit une blessure – la perte d'un membre – s'accompagne d'une repousse de la structure. À l'emplacement de l'ancienne blessure, il peut se produire d'étranges résultats topographiques. Le membre qui a repoussé peut être dupliqué, monstrueux, puissant.

Produisons notre propre corps.

How do I make myself a body?

Some bodies you can choose from: The drugged body, The disorganized body, The cyborg body...

Il serait possible d'avoir un pénis avec un clitoris, ou un troisième bras à la place du pénis, ou un clitoris sur le plexus solaire ou une oreille érotisée. Avoir de longs doigts qui sortiraient des yeux. Ou l'estomac dans les talons. Lorsque vous vous serez fait un corps sans organes vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers, et cet envers sera son véritable endroit.

Que faisiez-vous au lieu de travailler ? Vous chantiez ? Et bien dansez maintenant !

Faisons danser l'anatomie !

Aucun membre supérieur à un autre.

Aucun corps plus beau qu'un autre.

Aucun mouvement plus important qu'un autre.

Si les bras cessent d'agir, les jambes de marcher, les mains de prendre, c'est pour renoncer à la prise sur l'autre, préférant toucher, être touché, être avec, aimé.

Ce nouveau toucher interroge une manière de sentir à travers d'autres, la disposition à toucher les autres qui te touchent. Voilà le toucher insurrectionnel, sa caresse héritée, son parler-peau, son toucher-langue, son discours-souffle et son rire-main. C'est le toucher qu'aucun État ne peut tolérer.

D'après  
 Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Paris, Le Livre de Poche, 1983 [1888].  
 David Graeber, *Pour une anthropologie anarchiste*, Montréal, Lux Éditeur, 2018 [2004].  
 Frédéric Pouillaude, *Danse et Politique : démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.  
 Henrik Olesen, *How Do I Make Myself a Body?*, Berlin, Hatje Cantz, 2011.  
 Kathy Acker, *Pussy: King of the Pirates*, New York, Grove Press, 1996.  
 Jack Halberstam, « Public Thinker: Jack Halberstam on Wildness, Anarchy, and Growing Up Punk » (entretien avec Damon R. Young), *Public Books*, 03/2019.  
 Johanna Hedva, « The Sick Woman Theory », *Mask Magazine*, 01/2016.  
 Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019.  
 Nathaniel Mellors, *Giantbum (Stage 2: Theatre)*, vidéo, 2008.  
 Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007.  
 Sara Ahmed, « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », *Cahiers du Genre*, n° 53, Paris, L'Harmattan, 2012 [2010].  
 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2003 [1947].  
 Jean de la Fontaine, *Fables*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [1668].  
 Jill Johnston, *Marmalade Me*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.  
 Stefano Harney & Fred Moten, *Les sous-communs - Planification fugitive et étude noire*, Paris, Brook (à paraître) [2013].

Merci aux auteur·rices pour cette conversation fictive, à Rosanna Puyol pour l'accès à la traduction collective de *The Undercommons* de Stefano Harney et Fred Moten, et à Laurence Viallet pour avoir régénéré ces lignes.

(Father) I am the King!  
 Pay! Or else I'll put you  
 in my pocket, cut off your  
 neck and head, twisting  
 your nose, tearing out  
 your brain by my claws,  
 lacerating your behind.  
 With everything put to right,  
 corrected and perfected by the Master of Finance.

FREE
ASSOCIATION

JULIE PELLEGRIN  
 WITH ALFRED JARRY, DAVID GRAEBER, FRÉDÉRIC POUILLAUDE, HENRIK  
 OLESEN, KATHY ACKER, JACK HALBERSTAM, JOHANNA HEDVA, SARA AHMED,  
 PAUL B. PRECIADO, NATHANIEL MELLORS, DONNA HARAWAY, ANTONIN ARTAUD,  
 JEAN DE LA FONTAINE, JILL JOHNSTON, STEFANO HARNEY ET FRED MOTEN

He tears her up.

This world that desires constant unification is in constant conflict.  
 Totalities are creatures of the mind. Nations, societies,  
 ideologies, closed systems, etc.  
 None of that really exists.

The totalitarian logic of the metaphor of the body politic, which  
 expresses the enduring unity of the parts in the Whole, their  
 rigorous sequencing and their strict functional hierarchy has to  
 be demonstrated. The public metaphors that organize the experience  
 we have of our own body have to be renegotiated.

The body is a machine. Machines are slaves.  
 We are never free: the system, or the Law, are organs that control  
 everything.  
 And there are times when the law threatens those who obey it.



We no longer have confidence in the State, in its ability to regulate markets, to redistribute wealth, to combat patriarchy, to guarantee education and health.

We do not want to improve our living conditions; we want to bring things to the point of collapse.

(Father) Oh, Oh. I'm wounded, I'm full of holes, I'm perforated, I'm administered, I'm buried!

We have to discuss what actions we're going to take. What inactive actions: fewer strategies of repair and more damage to the system; less fixing up and more taking down.

Refusal to unite.

I don't think I'll go to work tomorrow.

You are called obstinate or perverse because you are not persuaded by the reason of others. You know that what looks like a dodge is a refusal to give in.

Refusal, a strike, fatigue, dispossession, void, are fundamental critical resources.

It is always hunger that brings us out of our lethargy; the stomach demands its daily food; it must be obeyed.

One could think of a hunger strike as the purest form of willfulness; the obstruction to others is self-obstruction, the obstruction of the passage into the body.

I am the Sick Woman.

The Sick Woman is all the bodies that behave badly, that are crazy, messy, unlovely, unmanageable and totally dysfunctional.

Every woman carries within her a laboratory of the Nation-State. Reproductive work provides the labor but also the national sovereignty.

I invite all the bodies to go on a womb strike.

It was the former regime that gave the confounded stomach the least work.

Boss, I'm afraid that Pa's regime forced him to give birth to himself.

This monster touches up the truth and not only the truth! Look at these arms. They are not natural. He ate his arms then made others, with his own shit! Look at these rotten members! Don't you understand how he has survived? He has regenerated himself.

I am the Sick Woman.

Salamanders can regenerate the loss of a member from an injury which also produces a new structural growth. At the place of the wound strange topographic results can occur. The member that has regrown can be duplicated, monstrous, and powerful.

Let's make our own body.

How do I make myself a body?

Some bodies you can choose from: The drugged body, The disorganized body, the Cyborg body...

There could be a penis with a clitoris, or a third arm instead of a penis, or a clitoris on the solar plexus or an eroticized ear. Long fingers that would come out of the eyes. Or the stomach in one's heels.

When you make yourself a body without organs you free it from all its automatisms and give it its true liberty. Then you will teach it again to dance upside down, and this upside down will be its real right side up.

What were you doing instead of working? Singing? Well, then dance now!

Let's dance the anatomy!

No member better than another.

No body more beautiful than another.

No movement more important than another.

If arms no longer work, legs walk, hands grasp, it is to give up having power over the other, preferring to touch, to be touched, to be with, loved.

This new touching ponders a way of feeling through others, the disposition of touching the others who touch you. This is the insurrectional touching, its inherited caress, its skin talk, tongue touch, breath speech and hand laugh. This is the feel that no state can abide.

Inspired by

Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Paris, Le Livre de Poche, 1983 [1888].

David Graeber, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Frédéric Pouillaude, *Danse et Politique : démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

Henrik Olesen, *How Do I Make Myself a Body?*, Berlin, Hatje Cantz, 2011.

Kathy Acker, *Pussy: King of the Pirates*, New York, Grove Press, 1996.

Jack Halberstam, « Public Thinker: Jack Halberstam on Wildness, Anarchy, and Growing Up Punk » (interview with Damon R. Young), *Public Books*, 03/2019.

Johanna Hedva, « The Sick Woman Theory », *Mask Magazine*, 01/2016.

Paul B. Preciado, *An Apartment on Uranus*, translated by Charlotte Mandell, South Pasadena, Semiotext(e), 2020.

Nathaniel Mellors, *Giantbum (Stage 2: Theatre)*, vidéo, 2008.

Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

Sara Ahmed, « Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects) », *The Scholar and Feminist Online*, vol. 8, n° 3, 2010.

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2003 [1947].

Jean de la Fontaine, *Fables*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [1668].

Jill Johnston, *Marmalade Me*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.

Stefano Harney & Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, New York, Minor Compositions, 2016.

Thank you, authors, for this fictional conversation, to Rosanna Puyol for access to the collective translation of *The Undercommons* by Stefano Harney and Fred Moten, and to Laurence Viallet for regenerating these lines.

# SORTIR DU CORPS PRODUISANT POUR ENTRER DANS LE CORPS SOIGNANT

Clichy, le 8 avril 2021

*Chere.x.s artistes,  
curateurice.x.s, amie.x.s,  
famille,*

*Comment allons-nous ?  
Prenons le temps de cette  
question.*

ANNA TJE  
UN DOUBLE TRAVAIL DE RÉSILIENCE POUR NOS BANALES CYBORGITÉS

Nos corps sont mis à rude épreuve Nous sommes sollicitée.x.s dans le temps capitaliste à travailler dans

des mesures improbables et parfois, dans des espaces déshumanisants et destructeurs pour nos corps et nos psychés Trop d'injonctions à la production vite fait bien fait J'écris d'ailleurs ces mots dans l'empressement Trop de violences institutionnelles depuis trop longtemps Trop d'instrumentalisation et pourtant, tellement d'excellence Je suis fatiguée Ne l'êtes-vous pas également ?

Définons ce temps et pensons en nous-mêmes et en dehors, des espaces de transformation et de réparation de nos corps, de nos êtres, de nos lieux où le temps se veut plus lent Radical J'invoque le « nous » mais ce « nous » paraît pourtant si difficile Nous souhaitons nous réparer dans le vivre-ensemble mais nous ne portons pas les mêmes traumatismes Lorsque tout le monde fatigue, certaine.x.s d'entre nous survivent quand d'autres prospèrent Nous en conviendrons, nous n'habitons ni vivons Paris et sa région de la même façon Nous sommes queer des marges quand d'autres sont queer du centre Nous devenons « minorités visibles » quand la société nous racise Nous sommes noire.x.s politiquement, quand des « experte.x.s »

de nos vies, de nos négritudes, de nos mouvements et de nos *esthétiques*, nous considèrent alors dans leur paysage comme des thématiques Au mieux, comme du bruit impolitique inondant nos propres révoltes Nous prions pour nos terres, quand d'autres la consomment et nous imposent de la consommer bien qu'elle tue nos corps devenus toxiques à leur tour Nous pleurons aux portes de la Méditerranée Nous déboulonnons des statues Nous nous mobilisons pour nos mères en grève, nos Bayam Sellam en exil, nos sœurs en lutte, nos frères empêtrés, nos adelphees violentees.x.s, nos Supernovas déprimées.x.s Nous déployons les imaginaires de nos enfants et diversifions leurs lectures Nous décolonisons les arts et dépouillons nos savoirs Nous clubbons aussi bien que nous flamboyons et nous pratiquons l'archive comme vision de nos futurs utopiques au cœur d'une ère inlassablement anti-érotique Les multiples charges qui nous incombent, insupportables, forcent la gratitude que nous portons aux aïeules et aïeux de nos vies passées, présentes et futures Leurs corps cobayés vivent en nous Tandis que le pouvoir de la gouvernance en place creuse le fossé de ce « nous » qui habite le monde, nos corps eux, sont encore mis à rude épreuve.

Il nous faut sortir du corps produisant afin d'entrer dans le corps soignant



ANNA TJE, *SAFOU LOVER*, 2020, COLLAGE DIGITAL ET SCULPTURE / DIGITAL COLLAGE AND SCULPTURE

Il est pourtant impossible de laisser l'un pour s'attarder à l'autre  
Si le corps produisant fait grève, la survie, elle, n'y a pas le droit Alors  
le corps soignant entame un double travail D'une part, parce que le soin  
même demande à produire des pratiques exigeant du temps, de la vitalité,  
du mouvement, de la spiritualité, de la réflexion et de l'organisation investie  
par le corps soignant D'autre part, parce que nous n'avons pas le luxe  
du TEMPS, plus précisément le luxe de jouir pleinement du repos que  
nous réclamons, à l'heure où nous agissons sous le joug d'un capitalisme  
ravageur depuis des siècles et d'un patriarcat qui tue tous les jours.

Mon premier acte de réparation se produisait au cours de mes 25 ans  
J'essayais déjà plusieurs actes de violences psychologiques, physiques et  
sexuelles en raison de ma vulnérabilité politique et de mon corps social dans  
divers espaces et situations L'acte de trop me conduisait à tenter de sortir  
définitivement du corps vivant Corps brisé/cœur brisé, je suis à présent  
survivante et me voilà avançant un pas en avant, deux pas en arrière, trois  
pas en avant, quatre pas en arrière jusqu'à ce que mon corps lâche, tombe  
et rebelote

*Je rêve de ce personnage de fillette noire qui s'immole, tatouée sur le bras  
de Mélissa*<sup>1</sup> Énième burn out et je tente de concevoir à 30 ans  
et quelques, l'idée de sortir du corps produisant comme un  
ras-le-bol, quand ce n'est finalement que les prémices d'une  
vie de productivisme qui vient... emballées comme un  
« cadeau ».

<sup>1</sup> Août 2016, je m'entretiens avec la  
musicienne Mélissa Laveaux pour mon mémoire  
sur « Les vecteurs de résilience dans  
l'afrofuturisme et dans l'afrofémisme ».  
Mélissa me parle de son nouveau tatouage  
inspiré d'une illustration de Kara Walker et  
du roman *Beloved* de Toni Morrison.

S'accorder le soin ou l'acte de se réparer  
con ti nue l le ment, est un privilège coûteux  
pour les plus précaires d'entre nous Un privilège coûteux, qui par-delà  
l'hypersurveillance et le contrôle que subissent nos corps ainsi que  
l'hypervigilance qui nous guette, nous donne à jouir avec si peu de ce qu'il  
nous reste Jouer ensemble, s'extasier ensemble, s'honorer ensemble, se  
commémorer ensemble, se remémorer ensemble, s'emmerder ensemble, se  
quitter ensemble, se retrouver ensemble, se protéger ensemble, se défendre  
ensemble, cuisiner ensemble, digérer ensemble, musiquer ensemble, danser  
ensemble, créer ensemble, prier ensemble, marcotter ensemble, décoloniser  
ensemble, queeriser ensemble, lutter ensemble, marronner ensemble,  
comploter ensemble, se rencontrer et s'érotiser ensemble, sexer ensemble,  
construire ensemble, fructifier ensemble, marcher et traîner  
ensemble en étant que ce que nous sommes ensemble Des  
personnes noires complexes dans un monde blanc complexe.

<sup>2</sup> Audre Lorde, « Usages de l'érotique :  
l'érotique comme pouvoir », *Sister  
outsider : essais et propos d'Audre Lorde :  
sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le  
sexisme*, Genève, Mamamelis, 2003.

Nous avons besoin du pouvoir de l'érotique<sup>2</sup>, de  
réclamer d'autres temporalités, de respirations, de vivre de plaisir et de joie,  
d'émanciper nos corps, de *dragner*<sup>3</sup> nos idées, de purifier et  
remercier nos fruits du futur Nous avons besoin de transformer  
nos vies afin d'incarner pleinement et librement ce que nous  
sommes Nos propres vecteurs de résilience De banales  
cyborgités aux formes inouïes de divinités intrépides en  
coalition Nous avons besoin de soin, de bienveillance radicale,  
de changement de nos habitudes de travail et de manières  
de relationner en dehors de cette idée de consommer l'autre  
« *Comment faire ?* » Comment naviguer dans l'*imperialist*,  
*capitalist*, *white supremacist patriarchy* de bell hooks ?

<sup>3</sup> Dans son livre *Art Queer, une théorie  
freak* (Paris, Éditions B42, 2018, p. 74),  
l'artiste-chercheuse Renate Lorenz parle  
du « drag » dans un contexte de performance  
queer et le désigne comme produisant  
« (1) une distance par rapport à la  
subjectivation plutôt qu'un modèle de  
subjectivation et ainsi la condition  
préalable à l'expérimentation et les  
possibilités d'aller au-delà des normes  
et de la normalisation ; (2) un travail  
de désir ; (3) une pratique qui n'est  
en aucun cas individuelle mais toujours  
relationnelle. »

Abolitionnisme somatique et justice sociale et réparatrice

# LEAVING PRODUCING TO ENTER HEALING

ANNA

TJE

A DOUBLE WORK OF RESILIENCE FOR OUR EVERYDAY CYBORGITIES

# THE BODY THE BODY

Clichy, 8<sup>th</sup> April 2021

Dear artists, curators,  
friends, family,  
How are we doing? Let's  
take some time to answer  
this question.

Our bodies are being put to  
the test Under capitalist  
time we are encouraged  
to work within unlikely  
restrictions and sometimes

within spaces that are dehumanizing and destructive for our psyche  
Too many imperatives to produce get it done fast get it done well  
In fact I'm writing these words in a hurry Too much institutional  
violence for too long now Too much instrumentalisation and yet so  
much excellence I am tired Aren't you?

Let's defy this time and think up within and without ourselves  
spaces for the transformation and repair of our bodies, of our  
beings, of our sites spaces where time could be slower Radical I  
evoke the idea of "us" but "us" seems so difficult We want to repair  
a shared life but we don't share the same trauma When everyone's  
tired, some of us survive while others prosper We'll admit that  
we don't inhabit Paris and its surrounding region in the same way  
We are queers on the margin when others are queers in the centre  
We become "visible minorities" when society racializes us We are  
black politically, when "experts" on our lives, on our négritudes,  
on our movements and our aesthetics consider us as themes scattered  
across their landscapes At best, as an unwelcome background noise  
submerging our own revolts We pray for our land as others consume  
it and force us to consume it even though it kills our bodies  
which have become toxic in turn We weep before the gates of the  
Mediterranean We pull down statues We mobilize for our mothers  
on strike, our Bayam Sellams in exile, our sisters in struggle,  
our stricken brothers, our abused queerblings, our depressed  
Supernovas We deploy our childhood imaginaries and we diversify  
our readings of them We decolonize the arts and strip back our  
forms of knowledge We go clubbing as readily as we set aflame and  
we practice the archive as a vision of our utopian futures in the  
midst of an unrelentingly anti-erotic era The multiple charges  
that befall us, unbearable, force our gratitude for our ancestors  
from our lives past, present and future Their guinea pig lab rat  
bodies live on in us While the power of governance digs down into  
this "us" that inhabits the world, our bodies are being put to  
the test again

We have to leave this producing body so that we can enter the  
healing body

And yet it's impossible to leave behind the one to spend more time  
with the other If the producing body can go on strike, survival  
cannot So the healing body undertakes a double work On the one  
hand, because healing itself requires that we produce material and

spiritual practices which demand that time, vitality, movement, thinking, organisation be invested by the healing body On the other hand because we don't have the luxury of TIME, more specifically the luxury of the rest that we demand, in an age when we have been labouring for centuries under the devastating yoke of capitalism and of a deadly patriarchy that kills every day.

My first reparative act came about during my 25<sup>th</sup> year I had already faced several acts of psychological, physical and sexual violence in various spaces and situations because of my political vulnerability and my social body One act too many led me to try to leave my living body for good Broken body/broken heart, today I am a survivor and here I am taking one step forward, two steps back, three steps forward, four steps back until my body gives up, falls down and once again I dream of the character of the little black girl who sets herself on fire tattooed on Méli<sup>1</sup>ssa's arm<sup>1</sup> Millionth burn-out and I am trying to imagine, aged thirty-something, the idea of leaving the producing body in a fit of despondency, when I'm really just at the beginning of a life of productivism to come... wrapped up like a "present".

<sup>1</sup>In August 2016 I conducted an interview with musician Méli<sup>1</sup>ssa Laveaux for my dissertation on "Vectors of Resilience in Afrofuturism and Afrofeminism". Méli<sup>1</sup>ssa told me about her new tattoo inspired by an illustration by Kara Walker and the novel *Beloved* by Toni Morrison

Allowing yourself heal or reparative acts continually is a costly privilege for the most precarious among us A costly privilege, which beyond the hypersurveillance and the control that our bodies are subject to as well as the hypervigilance that hangs over us, gives us something to take pleasure in amongst the oh so little that is left to us Playing together, rejoicing together, honouring each other together, commemorating each other together remembering each other together, getting bored together, leaving each other together, digesting together, making music together, dancing together, creating together, praying together, layering shoots together, decolonizing together, queering together, struggling together, marooning together, plotting together, meeting and eroticizing each other together, sexing together, building together, bearing fruit together, walking and hanging out together while being what we are together Complex black people in a complex white world.

We need the power of the erotic,<sup>2</sup> to demand other temporalities, we need to breathe, to live off pleasure and joy, to emancipate our bodies, to do up our ideas in drag,<sup>3</sup> to purify and to thank our fruits of the future We need to transform our lives in order to fully and freely embody what we are Our own vectors of resilience From everyday cyborgities to undreamt of forms of intrepid divinities in coalition with one another We need to heal, we need radical kindness, we need to change our working habits and to find ways of relating outside this idea of consuming the other "How to do all this?" How to navigate the imperialist, capitalist, white supremacist patriarchy that bell hooks describes?

<sup>2</sup>Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, New York, Out & Out Books, 1978.

<sup>3</sup>In her essay *Queer Art: A Freak Theory* (Bielefeld, Transcript Verlag, 2012, p. 61), artist-researcher Renate Lorenz explores queer performance in terms of drag, which she discusses as producing "(1) a distance to subjectification rather than a model of subjectification and thus the prerequisite for experimentation and the possibilities of going beyond norms and normalization; (2) a work of desire; and (3) a practice that is in no way individual, but always relational."

Somatic abolitionism and a reparative, social justice

Ma sœur était alors âgée de 55 ans.

Hémiplégique et atteinte d'une sérieuse aphasie, le seul mot qu'elle parvenait à prononcer de manière intacte était « *godverdomme* » (nom de Dieu). Au cours de la période de rééducation, son mari l'a quittée pour une autre histoire d'amour ; ma sœur devait donc poursuivre cette épreuve toute seule. Selon les experts, c'était impossible vu l'ampleur de ses handicaps, et elle serait donc assignée à l'avenir à un environnement de vie assisté, dans le cadre de soins de santé mentale.

Littéralement par à-coups, ma sœur a pu faire comprendre très clairement qu'en tout état de cause, elle désirait vivre de manière indépendante. En dépit de tous les avis médicaux, ses proches lui ont accordé le bénéfice du doute. Avec le soutien d'un petit réseau social, elle a entamé un avenir incertain. Lentement mais sûrement, ses handicaps se sont accrus à tous les niveaux. Elle a alors demandé que soit lancé le parcours d'une euthanasie volontaire. Cinq ans plus tard, celle-ci a finalement eu lieu.

Au moment où ma sœur a été admise dans un hôpital italien à cause de son infarctus cérébral, j'étais assistante sociale dans un établissement de soins. D'expérience, je savais qu'en raison des risques de contamination d'une infection nosocomiale, un rapatriement vers un hôpital néerlandais n'était possible que dans des conditions exceptionnelles. Heureusement, mes collègues m'ont aidée à trouver mon chemin à travers le labyrinthe de lois et de réglementations. Au bout de quelques jours, ma sœur a pu être rapatriée en ambulance aux Pays-Bas. À l'hôpital, elle m'a fait l'impression d'une impuissance poignante. J'ai ressenti un énorme besoin de rester près d'elle, de m'occuper d'elle. Les cris que je comprenais comme « aide-moi » me faisaient frémir jusqu'à la moelle ! Soudain, j'étais assise de l'autre côté de la table.

Chercher des soins pour soutenir des personnes en situation de dépendance constituait une partie importante de mon travail. Je ne m'en sortais pas mal en la matière, me semblait-il. Mais à présent qu'il s'agissait de ma propre sœur, c'était une autre paire de manches. Les incohérences autour du diagnostic et de l'indication des soins nécessaires me désespéraient. La volonté de coller une étiquette à la « patiente » me rendait folle. J'essayais de rester calme alors que je me disais : mais pour l'amour du ciel, à quoi jouez-vous donc ? Regardez ma sœur, ma famille. Écoutez leur chagrin, leur incertitude anxieuse, leur colère ! Prenez-les en charge, prenez-moi en charge, coûte que coûte ! Voilà ce que j'éprouvais de l'autre côté de la table. Jamais auparavant, je n'avais ressenti avec autant d'intensité la différence entre des soins professionnels et les soins à une personne chère.

En tant que professionnelle, je savais en général précisément ce qu'il me fallait faire. Accompagner des discussions familiales complexes, communiquer de mauvaises nouvelles, trouver des solutions à des problèmes d'ordre financier ou d'hébergement, gérer des listes d'attente, tout cela coulait de source. Toutefois, dès lors que ces mêmes aspects ont fait surface dans le parcours de soins de ma sœur, j'ai souvent éprouvé de la colère. Comme s'il s'agissait d'un objet, d'une chose. Elle était comme

le sujet d'une action dirigée par des lois et des règlements contraignants où d'autres déterminaient la voie à suivre. Ma sœur n'avait littéralement pas voix au chapitre.

Au cours des années qui suivirent, ma sœur et moi avons développé un lien particulier. Chemin faisant, je suis devenue en quelque sorte son « interprète », son intermédiaire avec le monde extérieur. Malgré toute la souffrance, nous prenions plaisir à être ensemble et nous nous amusions de tout et de rien. Comme nous avons ri des mots prononcés de travers ou sans avoir eu l'intention de les dire. Parfois, j'avais la sensation d'être dans son cerveau. Après avoir laborieusement tenté de comprendre et d'associer ce qu'elle formulait, j'arrivais de mieux en mieux à exprimer ses pensées. Cela suscitait un sentiment d'immense satisfaction. Ma sœur me faisait souvent sentir que j'étais importante pour elle. L'aphasie l'empêchait de prononcer mon nom. Elle disait « maman » quand elle parlait de moi. Y repenser m'émeut encore.

Ma sœur ne pouvait plus contribuer à la société. Était-elle dès lors dépourvue de toute valeur, de toute utilité ? Pas du tout ! Pour le secteur des soins à domicile, de l'aide ménagère, de l'ergothérapie, de la physiothérapie, de l'orthophonie, de la neurologie, de la psychiatrie, des soins de santé mentale, des consultants du programme de soutien social et pour le médecin de famille, elle représentait une source de revenus. Pour les fournisseurs de fauteuils roulants adaptés, de lits médicalisés, de lève-personnes, de systèmes d'alarme, de mécanismes d'ouverture automatique de porte et de livraison de repas à domicile, elle constituait un modèle de rentabilité. En d'autres mots : cela les arrangeait au fond très bien que ma sœur ne puisse fonctionner sans leur intervention.

Ma sœur était le plus souvent contente de me voir. Mais parfois, tout la contrariait tellement, qu'elle me faisait payer les pots cassés. Le rôle de souffre-douleur n'était pas celui que je préférais, mais venant de ma sœur, je le supportais mieux qu'en tant que professionnelle de santé. Dans l'exercice de mon métier, il me venait souvent des pensées très peu professionnelles : colère, réprobation et frustration envers ceux qui se plaignent, se complaisent dans le rôle de victime et autres oui-mais-tistes, une reconnaissance du fait que ramasser de la merde, de la pisse, du vomi est dégoûtant, l'envie de m'éclipser à chaque nouvelle cargaison de misère et de tristesse, de l'irritation à l'endroit de personnes entièrement dépendantes, sans plus aucune autonomie, l'idée que tout bien considéré, la pilule de Drion pourrait être une bonne solution... Toutes ces réactions impulsives signifiaient : arrêtez de m'importuner, si vous n'avez plus envie de vivre, partez donc ! À de tels moments, j'avais honte. Je n'ai pas été éduquée de la sorte. Mais les pensées ne se dominent pas.

Néanmoins, mon métier me procurait un sentiment de plénitude. Je me rendais compte que je pouvais faire la différence dans un sens positif. Dans la manœuvre entre différents intérêts, les gens m'accordaient parfois une grande confiance. En tant qu'assistante sociale, j'étais censée organiser des « soins sur mesure », mais comment faire quand les mesures sont définies au-dessus de soi ? Des conflits avec « le couloir doré » (comme nous appelions secrètement la direction) nous attendaient toujours au détour. Là, il régnait une tout autre réalité « qu'autour du lit ».



Je témoignais toujours de l'empathie aux personnes dont l'organisation des soins m'était confiée. Mais pour rester debout, il me fallait trouver un équilibre entre distance et proximité. Dans les soins prodigués à ma sœur, cet équilibre professionnel disparaissait totalement. Je considérais que pouvoir être aussi près d'elle était un privilège. Cela signifiait bien sûr faire des choix et aussi gérer des conflits de loyauté. Le temps consacré à ma sœur, je ne pouvais pas l'offrir à la famille ni aux autres personnes nécessitant des soins. Cela n'a heureusement jamais engendré de gros soucis, mais des situations de conflits intérieurs.

Par le biais de ma sœur, j'étais non seulement en contact avec des soignants professionnels, mais également avec des bénévoles. Le plus souvent, j'appréciais leurs activités, mais régulièrement, il y avait parmi eux des personnes en quête de sens de la vie, qui voyaient en ma sœur un bel objet. Aussi longtemps que l'objet montrait de la gratitude, elles continuaient à prendre soin d'elle. Ma sœur ressentait cela avec une acuité extrême. C'était comique de voir comme elle les menait en bateau et obtenait d'elles précisément ce qu'elle voulait.

La vie de ma sœur s'écoulait assez paisiblement, avec des possibilités toutefois de plus en plus réduites. À un moment donné, elle a clairement fait comprendre que sa vie n'était plus que souffrance. Qu'elle ne voulait plus vivre. Et je le comprenais très bien. Ma sœur, courageuse et inspirante dans la dernière phase de sa vie, avait pris une décision mûrement réfléchie. Elle comptait sur moi pour la soutenir à travers cette toute dernière étape difficile et l'aider à atteindre son objectif. La vie de ma sœur était arrivée à son terme, même si c'était difficile pour elle d'en convaincre les autres. Elle ne s'avouait cependant jamais vaincue sans lutter. Avec une volonté de fer, elle a su mener sa barque. Elle est morte en mai 2020.

# OBJECT

FLORENTIEN SCHEVERS

SUR UNE INVITATION DE SA BELLE-FILLE, HEDWIG HOUBEN

# OF CARE

My sister died last year. After a lifetime of bipolar disorder, she suffered a stroke eleven years ago at the age of fifty-five. She

survived, but with paralysis on one side and severe speech problems: the only word that remained intact was "godverdomme" (goddamn it). During the rehabilitation period, her husband left her for another woman. My sister had to go on alone, but the experts said that would be impossible given her many limitations, and she would have to move to an assisted-living facility. Despite difficulties speaking, my sister managed to make it clear that she wanted to live independently. So, going against all the professional advice, her loved ones gave her the benefit of the doubt, and she embarked on an uncertain future with the help of a small social network. Slowly but surely, she faced increasing limitations in every aspect of her daily life. Eventually she opted to initiate the process of voluntary euthanasia, which was finally implemented five years later.

When my sister suffered the stroke and was admitted to an Italian hospital, I was working as a social worker in a nursing home. I knew from experience that the danger of MRSA infection meant that

repatriation to a Dutch hospital was only possible in exceptional cases. Fortunately, some of my colleagues helped me to navigate the maze of laws and regulations, and after a few days my sister was transferred to the Netherlands by ambulance. In the hospital, she made a pathetic impression on me. I felt a great need to be close to her, to take care of her. The cries I understood as "Help me!" were heart-rending. I suddenly found myself on the other side of the table.

Ensuring the right care for people who depend on support was a key part of my job. And I believed I was good at it. But when it came to my sister, everything was different. The constant wrangling around diagnosis and assessment made me despondent. I was driven crazy by attempts to label "the patient". I tried to stay calm, but thought: what the hell are you playing at? Acknowledge my sister and my family! Hear the grief, the fear and uncertainty, the anger! Take care of them, take care of me, no matter the cost! That's what it felt like on the other side of the table. I had never experienced the difference between professional care and the care of a loved one as strongly as in that period.

As a professional, I usually knew exactly what to do. Whether I was conducting difficult family conversations, breaking bad news, finding solutions for financial and housing problems or managing waiting lists, I took it all in my stride. But when these issues arose in my sister's treatment, I often felt anger. As if we were talking about a thing, an object, the subject of treatment. Now it was others who determined what was to be done, guided by mandatory laws and regulations. My sister literally had no voice.

I developed a special bond with my sister in the years that followed, gradually becoming her "interpreter": the intermediary between her and the outside world. Despite all the misery, we managed to find joy in the situation, laughing at her unintended or missing words. Sometimes I felt like I was in her brain. Through a laborious process of association, I was increasingly able to express her thoughts. That gave me a wonderful feeling, an enormous sense of satisfaction. My sister often made it known that I was important to her. Due to aphasia, she was unable to pronounce my name. She asked for "mum" when she wanted me. The thought of that still moves me.

My sister could no longer contribute to society, but did that make her worthless, useless? Quite the contrary! She became a source of income for homecare services, household help, occupational therapists, physiotherapists, speech therapists, neurologists, psychiatrists, mental health counsellors, social workers and her general practitioner. And a revenue model for those who supplied an adapted wheelchair, an adjustable bed, a hoist, an alarm system, an automatic door opener and meal services. In other words, many people benefitted from the fact that my sister could not function without their involvement. The survival of the healthcare sector is partly dependent on damaged people like my sister.

My sister was mostly happy to see me, but sometimes things were so bad for her that she would lash out at me. Being the butt of her anger was not my favourite role, but for my sister it was better to dump everything on me than on those caring for her. As a professional healthcare provider, I would occasionally have unprofessional thoughts: anger and frustration at the whiners, complainers and those who enjoyed playing the victim; acknowledging that cleaning up piss, shit and vomit is simply unpleasant; irritation at caring for people who need help with everything; thinking that Drion's pill might be the best solution; wanting to say: don't bother me, if you don't want to live, maybe it's time to go. At moments like those, I felt ashamed: that's not how I was raised! But sometimes thoughts just can't be suppressed.

Nevertheless, my work gave me a warm, fulfilled feeling. I realised I could make a positive difference. In manoeuvring between different interests, people often put a lot of faith in me. As a social worker, I was expected to arrange "tailor-made care", but how do you do that when the parameters are determined from above? There were constant conflicts with senior management, who operated in a different reality to those of us working directly with patients.

I have always had empathy for the people in my care, but to keep going there had to be a balance between distance and proximity. In caring for my sister, that professional balance disappeared completely. I considered it a privilege to be so close to her. Of course, that meant making choices and also brought up conflicts of loyalty. Time spent with my sister was at the expense of my family or other people who needed me. Fortunately, it never led to any major problems, but it was certainly a struggle.

Through my sister I came into contact not only with paid care providers, but also with volunteers. Mostly I appreciated their efforts, but there were also some who were clearly in search of meaning in their lives and saw a beautiful object in my sister. As long as the object showed gratitude, they continued to care for it. My sister sensed that acutely, and it was comical to see how she manipulated them to get them to do exactly what she wanted.

My sister had to contend with an ever-growing number of limitations. There came a moment when she made it clear that there was nothing to her life but suffering. She didn't want to go on and I understood that completely. My brave, inspiring sister had made a well-considered decision. She trusted that I would also support her in the difficult final phase of achieving her goal. My sister's life was complete, though it was difficult for her to convince others of that. But she didn't just throw in the towel. She steered her own course with enormous willpower. She passed away in May 2020.

Septembre 2020 – avril 2021

Je rapproche deux personnages : Janmari et Philippe.

Janmari est l'enfant autiste rencontré en 1967 par l'éducateur et écrivain Fernand

Deligny, auprès de qui il vécut presque toute sa vie. C'est le personnage le plus légendaire de la dernière tentative de Deligny : un réseau expérimental de prise en charge d'enfants autistes mutiques, actif dans les Cévennes de 1968 aux années 1980. L'idée était de produire un milieu de vie qui permette à ces enfants une mobilité autre, entre danse et objet. Janmari apparaît dans cette histoire comme un être spécial, doué de pouvoirs particuliers, avec des gestes qui lui sont propres. Ma question de départ était de savoir jusqu'où Janmari et son monde peuvent faire modèle, ou manifeste.

Philippe, c'est mon père, Philippe Fouché. Il est devenu hémiparétique en 2015, après un accident vasculaire cérébral. Depuis, il se déplace en fauteuil roulant et vit en institution.

Janmari, Philippe, sont assistés. Comme tout le monde, comme toute puissance ou impuissance. Rien ni personne n'existe seul. Nous sommes tou·tes à la fois des assisté·es et des assistant·es.

Une centaine d'« actions proches » ont été filmées durant ces mois de pandémie, avec Philippe et d'autres\*, d'abord au 10-rue-Saint-Luc, l'atelier parisien des éditions L'Arachnéen (printemps-été 2020), puis à Bétonsalon et à l'Ehpad Robert Doisneau (printemps 2021). Exposé, l'ensemble prend la forme d'un environnement d'objets-accessoires, de sculptures et d'une zone de visionnage des vidéos. Le montage des actions filmées est présenté sur trois écrans, chacun associé à un titre : *Philippe, Mémoire de Janmari, Vie assistée / Vie (ré)éduquée / Vie institutionnelle*.

Les « actions proches » ont d'abord été réalisées lors de visites à mon père dans les différentes institutions médicalisées où il vit depuis six ans (hôpitaux, SSR, Ehpad...). Par des gestes, déplacements et manipulations d'objets trouvés sur place, j'intensifiais ma relation avec des espaces aménagés pour le soin devenus les lieux d'une vie de famille. J'agissais dans les parages de Philippe plutôt qu'avec lui, dans les moments d'attente où les professionnel·les de santé le prenaient en charge. Depuis 2020, les « actions proches » consistent plus largement en une exploration de techniques du corps, que je considère comme une rééducation sauvage (appliquée d'abord à moi-même). Elles se déroulent en tout lieu dont l'usage peut être provisoirement requalifié, impliquent la fabrication ou le détournement d'objets-accessoires et sont menées par des acteur·rices-assistant·es-assisté·es qui prennent aussi en charge l'enregistrement photographique et vidéo. « Actions proches » dérive de « présences proches », expression de Fernand Deligny pour désigner celles et ceux, non professionnel·les, qui veillaient sur les enfants autistes et inventaient un mode de vie tout autre, hors de tout cadre institutionnel, dans des campements expérimentaux baptisés « aires de séjour ».

# MANIFESTE JANMARI UN MANIFESTE NON FLORIAN FOUCHÉ VERBAL

Auprès des personnes autistes, Deligny a imaginé une « mémoire en quelque sorte réfractaire à la domestication symbolique, quelque peu aberrante, et qui se laisse frapper par ce qui ne veut rien dire, si on entend par frapper ce qui fait empreinte ». J'aime cette idée d'une mémoire « quelque peu aberrante ». L'aberration, c'est libérateur.

\* Acteur·rices-assistant·es-assisté·es : Yannik Denizart, Florian et Philippe Fouché ainsi que Violette a, Béryl Coulombié et Martín Molina Gola.

# THE MANIFESTO FLORIAN FOUCHÉ JANMARI A NON- VERBAL MANIFESTO

September 2020 – April 2021

I bring together two characters: Janmari and Philippe

Janmari is an autistic child that educator and writer Fernand Deligny met

in 1967, and with whom he remained for most of his life. Janmari is the most well-known personality from the experimental network Deligny created towards the end of his career working with mute autistic children. His group was active in the Cévennes region in France from 1968 until the 1980s. The essential idea was to create a milieu which would provide the children with an alternate mobility, somewhere between dance and object. Janmari emerges from this story as an exceptional being, endowed with special capacities, and a gestural language all his own. My intent was to discover to what degree Janmari and his world might constitute a model, or even a manifesto.

Philippe is my father, Philippe Fouché. A stroke suffered in 2015 left him paralysed on one side of his body. Now he lives in a care facility and is confined to a wheelchair.

Janmari and Philippe both require assistance. As does everyone, from the most powerful to the powerless. Nothing and no one exists alone. We are all both assistants and assisted.

Around a hundred "close actions" with Philippe and others have been filmed over the course of these last months of the pandemic, initially at 10, Rue Saint Luc, the Paris atelier of L'Arachnéen (Spring-Summer 2020), then at Bétonsalon, and the Robert Doisneau EHPAD (senior home) in the Spring of 2021. Installed as an exhibit, the ensemble takes the form of an environment made up of accessory-objects, sculptures, and a video viewing area. A montage of filmed "close actions" is presented on three screens, each associated with a title: Philippe, A Memory of Janmari, Assisted Life/ A Life of (Re)Adaptation / Institutional Life.

Initially, these "close actions" were enacted during visits to my father in a variety of medical institutions where he has been

living for the last six years (hospitals, rehab facilities, nursing homes). Through a series of gestures, movements and manipulations of objects found on the spot, I intensified my relationship with these spaces that were adapted for providing care, and which now were the site of our family life. I worked around rather than with Philippe, in the waiting periods between the periods when health professionals took care of him. Since 2020 the "close actions" have consisted more broadly of an exploration of the techniques of the body, which I consider to be a sort of self-taught "(re)adaptive" therapy (which I first applied to myself). They take place in any space which can be temporarily repurposed, entail the creation or adaptation of accessory-objects and are conducted by assistant/assisted actors or actresses who also take care of the photographic documentation and audio-video recording. The term "close actions" is derived from "close presence," an expression coined by Fernand Deligny to designate the non-professional men and women who work with autistic children, inventing a completely different lifestyle, beyond institutional frameworks, in experimental camps dubbed "living areas."

Deligny's life's work with autistic people led him to the notion that we all perhaps possess a memory "that is in a sense resistant to symbolic domestication, one that is somewhat absurd, one that is struck by that which has no meaning, if you understand 'struck' in the sense of imprinted." I like this idea of a memory that is "somewhat absurd" - absurdity is liberating.

\* Assistant/assisted actors/actresses: Yannik Denizart, Florian and Philippe Fouché along with Violette a, Béryl Coulombié and Martín Molina Gola.



FLORIAN FOUCHÉ, *LA VAISSESSSSSELLELLLLLLE*, MANIFESTE JANMARI, 2020, BOIS, PEINTURE, VAISSELLE / WOOD, PAINT, DISHES, 500 X 28 X 46 CM. AVEC LE SOUTIEN À UN PROJET ARTISTIQUE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES / WITH THE SUPPORT OF THE CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

# EXPOSITION Athènes, 2015-2021

## COLLECTIVE POUR UN CORPS INDIVIDUEL, VERSION BALLET

UNE PARTITION ÉCRITE PAR PIERRE BAL-BLANC

Un corps est découpé en parties distinctes comme lors d'une étude anatomique.

Chaque partie (membres, muscles, parties du corps ou organes) devient le médium d'une action créée et coordonnée par différent·es auteur·rices invité·es.

Chaque auteur·rice formant le ballet doit concevoir un geste ou une action (simple ou compliquée), la traduire en partition et l'activer, ainsi que celle créée par les autres membres du groupe.

La série des gestes composant *Exposition collective pour un corps individuel* ne peut pas être restituée qu'une seule fois ; elle doit être répétée plusieurs fois lors de sa présentation.

Les auteur·rices dont le corps est l'outil de réalisation du projet (danseur·se, modèle vivant, acteur·rice ou individu) doivent pouvoir activer les partitions de mémoire.

Les gestes ou actions pourront pervertir le comportement normatif du corps en public mais pas seulement ; ils auront aussi la tâche de démontrer la perversité de la norme qui s'impose au corps en société.

L'activation doit avoir lieu dans un espace public intérieur ou extérieur peuplé d'une activité existante. L'activation doit répondre ou résister au contexte de ce lieu. Les rythmes de restitution restent aléatoires, les apparitions fortuites, et la répétition doit conduire à un cycle en boucle.

*Exposition collective pour un corps individuel* est présentée simultanément dans un autre lieu sous forme de partition imprimée. Cette partition générale constitue l'information sur ce projet. Elle est composée d'un ensemble de partitions de gestes isolés correspondant à chaque auteur·rice dans un ordre proposé mais restant ouvert à d'autres combinaisons. Des annotations écrites, visuelles, sonores ou temporelles peuvent former les instructions.

### Notes sur *Exposition collective pour un corps individuel, version ballet*

Dans la partition *Exposition collective pour un corps individuel*, ce que l'on a identifié au théâtre comme une distanciation diderotienne ou brechtienne s'effectue par la médiation d'un tiers – un·e délégué·e – entre l'auteur·rice et le geste performatif, entre la partition et le mouvement, un corps étranger au contexte qui ancre la situation dans une réalité biopolitique (un marché vivant).

Le « sens froid » diderotien ou la distanciation brechtienne sont inversés dans la pratique de la performance « déléguée ». Il s'agit toujours de diviser

et de creuser l'écart entre le geste écrit ou programmé et l'interprète, mais dans la performance déléguée, cela prend la forme d'une véritable division du travail entre deux protagonistes : l'auteur·rice et l'interprète délégué·e pour exécuter le geste, même s'il s'agit de la même personne. La partition est mise à la disposition du public, qui est libre de l'adapter comme il le souhaite, sous la forme d'une contamination des gestes.

L'auteur·rice et/ou l'interprète de la partition ne vit pas dans un territoire distinct d'où s'exprime son geste virtuose ; l'auteur·rice et/ou l'interprète est présent·e avec nous (public) qui reconduisons (mentalement ou concrètement) sans entrave son geste. L'auteur·rice et/ou l'interprète ne pratique pas un geste unique glorieux ou hideux dont on se sent exclu et interdit de réitérer la séquence (la partition est publiée et disponible). L'auteur·rice et/ou l'interprète active un mouvement tangible que l'on est invité à reconduire comme étant le nôtre, puisqu'il n'est pas plus le sien propre.

Cette partition ouverte instaure une pluralité de contributeur·rices / auteur·rices, un principe d'égalité qui circule parmi celles et ceux qui s'en saisissent autant que pour celles et ceux qui la contemplent puisque les protocoles qui la composent sont accessibles (exposés ou publiés) et tangibles (non virtuoses). Chacun·e, témoin comme figurant·e, peut rejoindre l'activation à son heure et à son rythme ; la séparation est poreuse et fluctuante entre celles et ceux qui agissent et celles et ceux qui pâtissent puisqu'ils ou elles peuvent à souhait échanger leur rôle.

Athens 2015–21

A body is dissected into distinct parts, as in an anatomical study.

Each part, whether limb, muscle or organ, becomes the medium of an action that is scored and performed by different authors.

Each author must determine a gesture or action and transcribe it as a score.

The series of gestures (scores) that constitute the meta-score Collective Exhibition for a Single Body should be repeated.

Each performer and/or author, whose body serves as the medium in which the project takes place, must be capable of following the entire meta-score from memory.

Each author who is part of the ballet must conceive an action or gesture, which may be simple or complicated, translate it into

# COLLECTIVE EXHIBITION A SINGLE BALLET

A SCORE WRITTEN BY PIERRE BAL-BLANC

# FOR A BODY, VERSION





VUE D'ACTIVATION, EXPOSITION COLLECTIVE POUR UN CORPS INDIVIDUEL  
- LA PARTITION, PROPOSÉE PAR PIERRE BAL-BLANC POUR LES ÉTUDIANT·ES  
DE LA CLASSE DE RAINER OLDENDORF / ACTIVATION VIEW, COLLECTIVE  
EXHIBITION FOR A SINGLE BODY - A SCORE WRITTEN BY PIERRE BAL-BLANC  
FOR STUDENTS OF RAINER OLDENDORF'S CLASS, ISBA BESANÇON, 2020.  
PHOTO : MATTIS PION

a score and activate it, together with those created by the other members of the group.

Gestures or actions can subvert the normative behaviour of the body in public, but they must also aim to demonstrate the perverse character of the norm itself, which society imposes on the body.

The collective performance should either consider or resist the given context. It can take place within fixed parameters or follow a set schedule and itinerary related to the host location.

The performance should unfold in a random fashion, with a variable tempo and spontaneous appearances, in continuous repetition.

Collective Exhibition for a Single Body should also be presented in the form of a general score that also provides an overview of the project at a specific location.

The exhibition and the publication are made up of a set of scores of individual gestures or actions set out in a given order by the author, but which nevertheless remain open to other combinations. The score can include written, visual, or time-based notation.

#### Notes on Collective Exhibition for a Single Body - Ballet Version

Within the score Collective Exhibition for a Single Body what one has identified in the theatre as Diderotian or Brechtian distancing takes place through the mediation of a third party - a delegate - between the author and the performative gesture, between the score and the movement, a body which is foreign to the context that anchors the situation in a bio-political reality (a living exchange).

The Diderotian "cold sense" or Brechtian distancing is reversed in the practice of "delegated" performance. It consists of creating a divide and widening the gap between the written or programmed gesture and the performer. In the delegated performance, this takes the form of a true division of labour between two protagonists: the author and the performer delegated to execute the gesture, even if this might be the same person. The score is made available to the audience, who are free to adapt it as they wish, in the form of a contamination of gestures.

The author and/or performer is not in a distinct space from which their virtuoso gesture is expressed, rather, they are present with us, the audience, who renew the gesture (mentally or concretely) without hindrance. The author/performer does not make a single gesture, either hideous or glorious, from which one feels excluded or forbidden to repeat the sequence (the score is published and available). Rather, the author and/or performer activates a tangible movement that one is invited to repeat as theirs, since it is no longer the performer's own.

The individual artist/author of the work, performer who executes it, curator who selects it, producer who finances it, or institution who supports it, and last of all the witness of its iteration: none are as important as the iterated discourse, the place in which it is expressed as well as the manner in which it is shared. The individual is merely the punctuation of a statement, and clear locus. It is within the space that a collective discourse of symmetry between the protagonists and an individual (with the potential of a reversibility of roles) comes together and a truly democratic art is expressed.



VUE D'ACTIVATION, EXPOSITION COLLECTIVE POUR UN CORPS INDIVIDUEL - LA PARTITION, PROPOSÉE PAR PIERRE BAL-BLANC POUR LES ÉTUDIANT·ES DE LA CLASSE DE RAINER OLDENDORF / ACTIVATION VIEW, COLLECTIVE EXHIBITION FOR A SINGLE BODY - A SCORE WRITTEN BY PIERRE BAL-BLANC FOR STUDENTS OF RAINER OLDENDORF'S CLASS, ISBA BESANÇON, 2020.  
PHOTO : MATTIS PION

# GLOBAL GLOBAL

BABI BADALOV

# WARNING WARMING

La pandémie m'a ouvert les yeux, m'a fait regarder autour de moi. Soudain, j'ai vu l'histoire, le temps, le calendrier dans lesquels je vis. La pandémie m'a fait paniquer.

J'ai perdu mon identité sociale, mes projets d'avenir, mes rêves. C'est l'une des plus grandes tragédies de l'humanité et j'en fais partie.

La pandémie est une affaire d'écologie. C'est un mauvais présage. Comme un messie, une voix qui dit « Soyez humains, soyez pacifiques, soyez justes ! Je vous isole. Vous avez trop détruit, détruit la terre ». Global warning. Global warming.

Nous étions accros à la vie et nous avons perdu notre vie normale. Nous étions en train de tout détruire, l'harmonie homme/animal, les forêts, nous faisons des trous dans le ciel avec nos avions, des tunnels dans les montagnes, nous coupions des arbres. Nous sommes comme des envahisseurs du monde. Comme des robots qui tuent la nature, avec des yeux de plastique.

Quand nous disons que nous voulons un retour à la normale, non, nous sommes dans une nouvelle normalité. Nous ne devrions pas revenir en arrière. Nous aurons à voyager à nouveau, aller sur les plages, nous serons des monstres à nouveau. Nous sommes comme des rois, nous sommes sauvages, nous sommes des zombies. La pandémie est une tragédie globale. Ce sont les humains qui ont fait ça, en détruisant l'harmonie.

Pandemic opened my eyes, made me look around me. Suddenly, I saw history, time, the calendar I am living in. The pandemic made me panic. I lost my social identity, my future plans, my dreams. This is one of the biggest human tragedy and I am a part of it.

The pandemic is all about ecology. It's bad fortune. Like a messiah, some voice that says "Be human, be peaceful, be right! I isolate you. You have destroyed too much, destroyed the earth". Global warning. Global warming.

We were addicted to life and we lost our normal life. We were destroying everything, destroying our human/animal harmony, forests, making holes in the skies with our planes, making tunnels into mountains, cutting trees. We are like invaders to the world. Like robots that kill nature, with plastic eyes.

When we say we want to go back to normal, no, we are living in a new normal. We shouldn't go back. We will have to travel again, go to beaches, we will be monsters again. We are like kings, we are wild, we are zombies. The pandemic is a global tragedy. It is humans that did this, by destroying harmony.

Nature has its mystical harmony, where what you do comes back to you, like a boomerang. Nature is taking its revenge on us. To make us worry and destroy us because nature has its own language. Trees also have language, sky, flowers, also have their language. This is big, a big reminder, a big slap, a big warning to human beings.

La nature a son harmonie mystique, et ce que nous faisons finit par nous rattraper, comme un boomerang. La nature est en train de prendre sa revanche sur nous. Pour nous inquiéter et nous détruire car la nature a son propre langage. Les arbres aussi ont leur langage, le ciel, les fleurs aussi ont leur langage. C'est énorme, un gros rappel, une grosse claque, un gros avertissement aux êtres humains.

Tu as rencontré l'utopie,  
tu l'observes depuis un trou.

Immobile, tes mains sont  
froides et les chevilles boulonnées. Où étais-tu jusqu'à maintenant ?  
Tu n'étais pourtant pas totalement seule.

Le rêve d'une vie, d'un monde ou d'un pays. Soif d'une liberté, marcher  
à contresens. Tu respectais les personnes, tu as travaillé pour elles. Tu as  
aimé, détesté et appris.

Rêvé les yeux ouverts dans ta cellule. Tu comprends que tu habitais un État,  
on te l'a mis dans la tête depuis que tu es là, morte dans le corps de l'État.  
Avec tes mains tu as touché de l'or, passé de la drogue, serré des mains et  
des billets. Tu as caressé des joues, écrasé des mégots et cassé des vitres.  
Les mains d'une délinquante sont marquées par la peur et le courage.

Tu as marché des kilomètres, sans vraiment savoir où ça menait. Est-ce que  
tu te souviens, si tu marchais pour fuir ou pour vivre ?

Tu es la rejetée. Celle dont on cache l'existence. Celle qui n'a pas sa place  
dans ce corps.

Le cordon te lie à une condition de vie que tu n'as pas choisie. Personne  
n'a su te le décrire, le visage du corps qui t'emprisonne.

Quand tu étais petite, tu avais des ambitions. C'est ce qu'il y a de plus beau,  
les rêves qu'on prend au sérieux.

C'est un ami qui t'a montré un chemin plus court vers une liberté. Faire de  
l'argent facile, vivre de ses propres moyens. L'argent a remplacé tes rêves.  
Tu connais le visage de ta mère, elle peut avoir des défauts. Tu as cherché  
la liberté en la quittant, tu l'as trouvée quand tu as excusé ses défauts.

Mais le sans-visage ne t'a jamais vue, pourtant il assure ta vie, il te tient du  
bout des doigts, du berceau au tombeau. Celui qui t'empêche de vivre est  
le corps sans visage.

Tu es immobile et tu rêves. Pourquoi retracer ton histoire s'il est déjà trop  
tard ? Le coupable n'a pas de  
visage. Mais il trace ton chemin  
sur du béton. Le coupable te fait  
croire que c'est toi qui as choisi  
ce chemin.

Avec tes mains, tu as arraché  
des sacs, cassé des vitres et des  
gueules. Avec tes pieds, tu as  
couru de toutes tes forces.

Il faut rencontrer ce coupable,  
arracher ce cordon. Où est-il,  
le criminel ? Tu cherches son  
visage pour lui cogner toute ta  
haine.

Aujourd'hui tu rêves derrière les  
barreaux. On a tué ta passion,  
mais tu sais qu'elle existe.



PIERRE BAROUH, *EXTRAIT CONTRECHANT*, 1998, VIDÉO

You have met utopia, you're  
watching it through a hole.  
Still, your hands are cold

and the bolts screwed on tight. Where were you until now?

After all, you weren't completely alone.

The dream of a life, of a world or of a country. Thirst for a freedom of some kind, walking in the wrong direction. You have respected people, you have worked for them. You have loved, hated, and learned.

Dreamt with open eyes in your cell. You understand that you lived in a State, they've made sure you understand that since you've been there, dead within the body of the State.

Your hands have touched gold, smuggled drugs, shaken hands and clenched fistfuls of notes. You have caressed cheeks, stubbed out cigarettes, and broken windows. The hands of a delinquent are marked by fear and by courage.

You walked for kilometres, without really knowing where you were going. Do you remember if you were walking to flee or to live?

You are the rejected one. That thing whose existence was hidden from you. That thing which had no place in this body.

The cord links you to a lived condition that you didn't choose. No one was able to describe it, the face of the body that imprisoned you.

When you were little, you had ambitions. That's the most beautiful thing there is in this world, dreams that we take seriously.

It was a friend who showed you a shorter path to freedom. Making easy money, living by your own means. Money replaced your dreams. You know the face of your mother, she might have a few flaws. Leaving her you hoped for freedom; you found it when you forgave her flaws. But the faceless one has never seen you, even though he guarantees your life, he holds you at arm's length, from the cradle to the grave. That's the one who prevented you from living, the body without a face.

You are still and you are dreaming. Why retrace your story when it's already too late? The guilty one has no face. But he traces out your path on concrete. The guilty one makes you believe that it was you who chose this path.

With your hands, you have snatched bags, smashed windows, faces. With your feet, you have run as fast as you could.

You must meet this guilty one, rip out the cord. Where is the criminal? You look for his face to punch all your hate into it.

Today you're dreaming behind bars. They've killed your passion, but you know that it exists.

Au pied du grand château  
blanc perdu au fond de la  
Bourgogne  
Entre la Source, le Bosquet et  
l'Arbre Penché

# POULE RENARD

CLARA

SCHULMANN

# VIPÈRE

On avait installé un  
Monopoly géant.

Cinq d'entre nous avaient été choisis pour prendre part au jeu.

Assis sur des fauteuils majestueux, festoyant et se gavant des sucreries les  
plus gourmandes,

Ils étaient les rois du monde, le sort du monde entre leurs mains :

Car chacun d'eux était à la tête d'une multinationale ultra performante.

Le reste de la foule, les ouvriers qui faisaient tourner leurs machines,

N'avaient droit, eux, qu'au pain et à l'eau.

Une case verte, rose, rouge = un nouveau défi.

Les règles sont simples et le plus souvent absurdes :

le plus d'avions en papier pliés en trois minutes,

le plus de verres d'eau passés de mains en mains sans qu'une seule goutte  
ne tombe par terre,

le plus de pièces de monnaie cachées dans la farine à trouver avec les lèvres.

Les équipes s'affrontent.

Celle qui perd licencie.

Une personne, puis deux, puis trois.

La matinée avance, le soleil est maintenant haut dans le ciel et le nombre  
de chômeurs égale bientôt celui des ouvriers.

Avant de comprendre que l'union fait la force, les chômeurs marchent sans  
but, regardent le jeu de loin, se sentent exclus de ne plus être le cœur battant  
de la production.

Puis notre regard s'aiguise, nos discussions aussi.

Ni oisifs, ni paresseux, nous nous réunissons en secret,

Nous fomentons,

Petit à petit de taille à affronter le pouvoir en place, qui se divise ainsi entre  
quelques privilégiés.

Nous chantons :

« De l'avalissant mensonge qui nous entrave

Surmontant tout l'esprit sera vainqueur

Prisons et fers, vous ne nous faites plus peur

Nous nous groupons pour le dernier combat. »

Bientôt nous sommes armés de pancartes, nous échangeons des mots  
d'ordre.

Sur le plateau géant coloré, la partie continue.

Mais c'est désormais derrière le château que le vrai jeu a lieu,

Que la révolte s'organise,

Dans les chambres et les combles,

Dans l'escalier et au fond du parc.

L'exploitation de nos forces vives nous a sauté aux yeux.

Ça y est.

Nous sommes prêts. Nous arrivons.

Nous renversons le pouvoir – les fauteuils sont à terre les confiseries dans  
nos bouches les puissants ont dû fuir.

« C'est nous les bâtisseurs du monde nouveau.

C'est nous le futur et c'est nous l'avenir. »

Between the Source, the Wood and the Leaning Tree  
 Was a giant Monopoly.  
 Five of us were chosen to play the game.  
 Seated on majestic armchairs, partying and stuffing ourselves with  
 the most scrumptious sweets,  
 They were kings of the world, the destiny of the world in their  
 hands:  
 Because each of them was at the head of a wildly successful  
 multinational.  
 The others, the workers who ran the machines,  
 Only had the right to bread and water.  
 A green, pink or red square = a new challenge.  
 The rules are simple and usually absurd:  
 The most paper airplanes folded in three minutes,  
 The most glasses of water passed from hand to hand without letting  
 a single drop spill  
 The most coins hidden in flour found by one's lips.  
 The teams clash.  
 The loser fires workers.  
 One, then two, then three.  
 The morning goes by, the sun is now high in the sky and the number  
 of unemployed soon matches that of the workers.  
 Before understanding that united we stand, the unemployed march  
 aimlessly, watch the game from afar, feel left out of the beating  
 heart of production.  
 Then we delve deeper, our discussions too.  
 Neither idle nor lazy, we meet in secret,  
 We foment,  
 Little by little now able to fight the power in place, divided up  
 among a few privileged ones.  
 We sing:  
 "From the demeaning lie that binds us  
 Overcoming everything, the spirit will out  
 Prisons and irons, you no longer scare us  
 We come together for the ultimate fight."  
 Soon armed with signs, we call out slogans.  
 On the giant colorful stage the match goes on.  
 But now the real game is taking place behind the castle,  
 Let the revolt get started,  
 In the bedrooms and under the eaves,  
 In the stairway and at the back of the park.  
 Our strength has been exploited; it's suddenly so clear.  
 This is it. We're ready. We're here.  
 We overthrow the power – the armchairs are fallen the sweets in  
 our mouths, the powerful had to flee.  
 "We're the builders of the new world.  
 We're the future and the future is ours."

## BABI MATHILDE BELOUALI-DEJEAN BADALOV

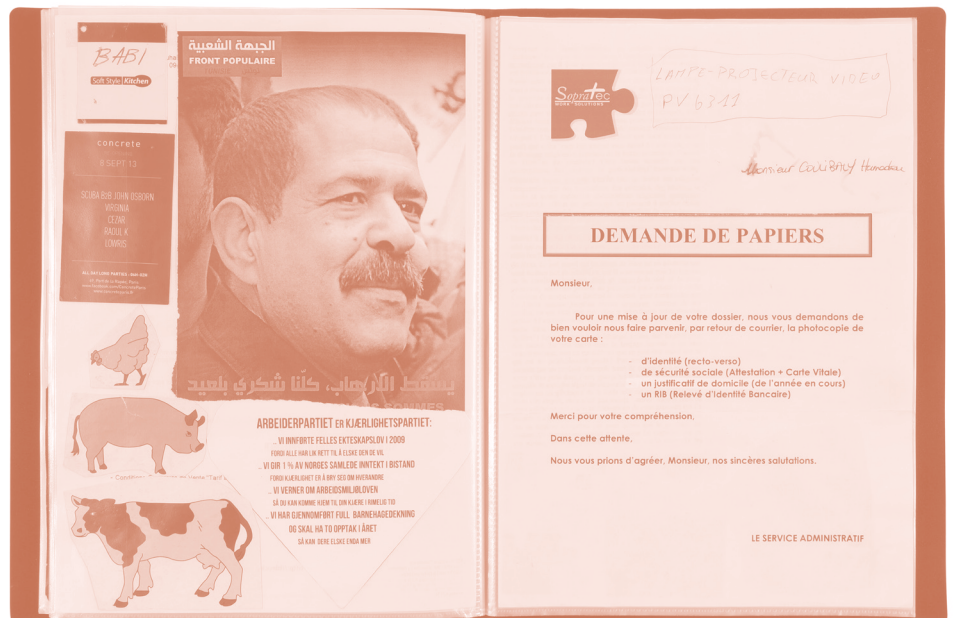
*Bureaucratic Diaries*, 2010-2014

Éphéméras et documents administratifs dans treize porte-vues

31,5 x 24 cm chaque

Collection du Centre national des arts plastiques

En 2010, alors qu'il vit à Paris depuis deux ans et qu'il entame les démarches pour obtenir l'asile politique, Babi Badalov collecte de manière systématique et consigne tous les documents papier qui l'entourent au quotidien. Correspondances administratives, relevés de compte, contrats, factures, ordonnances et billets de train sont mis en regard des publicités, tracts, flyers, cartes de visite, menus et étiquettes de sa vie quotidienne. Le tout, soigneusement agencé sur quatre ans dans un ensemble de treize porte-vues, témoigne à la fois de la précarité de l'artiste, de la complexité et de la lenteur des processus de régularisation, mais aussi de sa reconnaissance artistique grandissante. L'ensemble, qui donne autant accès à l'intimité matérielle de l'artiste qu'au paysage politique et social d'une époque, permet d'esquisser les contours du parcours de Babi Badalov. Né en 1959 en Azerbaïdjan, pays qu'il est contraint de quitter du fait des persécutions perpétrées envers les minorités sexuelles et de genre, il vit entre la Russie et la Grande-Bretagne avant de s'installer en France. Il développe depuis lors une pratique de calligraphie poétique, au croisement des alphabets latin, cyrillique et arabe, qui emprunte à l'enluminure et au graffiti, et intègre dans ses installations de nombreux documents appartenant à la réalité urbaine et multiculturelle de Barbès, son quartier de résidence. Constitués en parallèle de sa pratique artistique, les *Bureaucratic Diaries* dessinent un portrait personnel et politique de Babi Badalov, ainsi que l'archive méticuleuse et obsessionnelle d'une individualité faisant valoir ses droits fondamentaux face à la bureaucratie.



BABI BADALOV, *BUREAUCRATIC DIARIES*, 2010-2014, FNAC 2020-0350 (1 À 13), CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES © BABI BADALOV / CNAP / PHOTO : FABRICE LINDOR

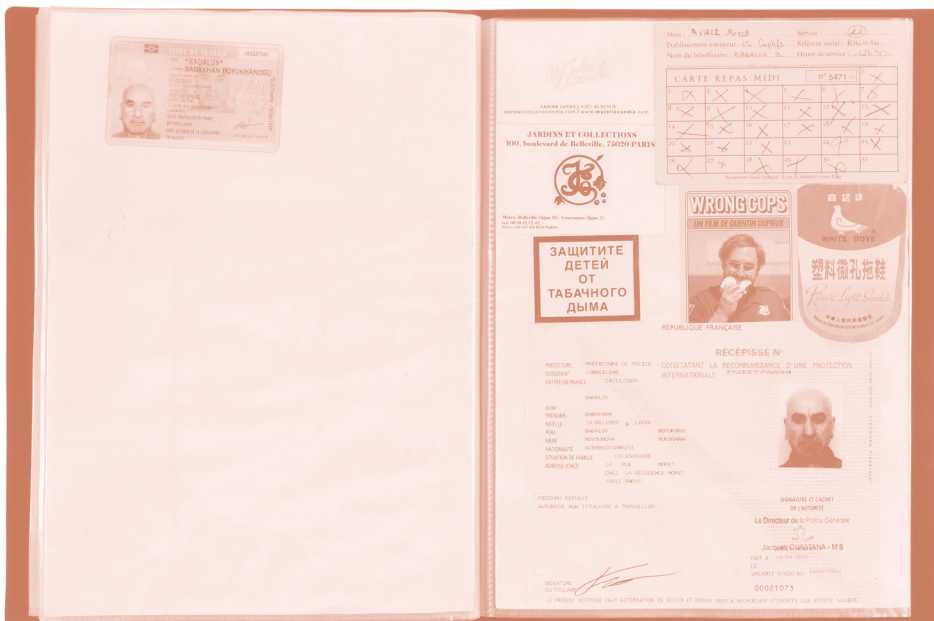


## Bureaucratic Diaries, 2010 – 2014

Ephemera and administrative documents in thirteen plastic display folders  
31.5 x 24 cm each

Collections of the Centre national des arts plastiques

In 2010, as Babi Badalov embarked upon the process of claiming political asylum in France after having lived in Paris for two years, he began to systematically collect and file all of the paper documents that surrounded him on a daily basis. Alongside administrative correspondence, bank statements, contracts, bills, medical prescriptions and train tickets, Badalov kept all of the junk mail, flyers, business cards, restaurant menus and labels that he accumulated in his everyday life. Four years' worth of material is carefully displayed here in a series of thirteen display folders. Together, these documents attest to Badalov's precarity over this period as he negotiated the complicated and painfully slow process of regularizing his immigration status, at the same time as they chart his increasing critical recognition as an artist. The collection retraces his trajectory, providing material access to the artist's private life as well as to the social and political landscape of the period. Badalov was born in 1959 in Azerbaijan but was eventually forced to leave his home country due to the persecution faced by sexual and gender minorities there. He lived between Russia and Great Britain before settling in France, where he has since developed an artistic practice around a poetic calligraphy that blends Latin, Cyrillic and Arabic alphabets and which recalls both graffiti and illuminated manuscripts. His installation work integrates numerous documents drawn from the multicultural, urban reality of the Parisian neighbourhood in which he lives, Barbès. Developed alongside his artistic production, the Bureaucratic Diaries constitute a personal and political portrait of Badalov as well as a meticulous and obsessional archive of an individual attempting to assert his fundamental rights in the face of a rigid and complex administration.



BABI BADALOV, *BUREAUCRATIC DIARIES*, 2010–2014, FNAC 2020–0350 (1 à 13), CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES © BABI BADALOV / CNAP / PHOTO : FABRICE LINDOR

*Je peux changer mais pas à 100%*, 2019

Vidéo couleur, 40'24

Production Amok films

C'est au creux du téléphone que s'installe le début de cette fiction documentaire, dans un échange entre ses deux protagonistes. Amie Barouh témoigne de sa relation amoureuse avec Bobby, jeune homme rom qui l'appelle de prison et lui dit qu'il peut changer. À l'autre bout du fil, se ressentent amertume et lassitude. Alors que la dynamique qui s'opère entre les amants atteint ce point de bascule, la caméra devient le miroir de leur relation et le montage vidéo, sa catharsis. En voix off, la vidéaste l'interpelle et raconte leurs promesses et leurs erreurs. Au corps-à-corps, elle filme Bobby et ses compagnons du « Parking qui tend la main sur la Valise ». Ensemble ils débattent, se contemplent, se repoussent et définissent les règles d'un jeu en circuit fermé. Tantôt en immersion dans l'intimité d'une chambre d'hôtel, tantôt en exploration dans un Paris souterrain autour de la Gare de Lyon, sa caméra erre dans les replis d'une vie marginale.

Née à Tokyo en 1993, Amie Barouh se fait accepter par une famille rom dont elle parle la langue et partage la vie. Ce film témoigne en partie de cette expérience au sein d'une communauté ostracisée et sous-représentée avec laquelle elle a établi une connexion particulièrement forte. C'est depuis cette perspective que l'artiste développe une esthétique intuitive et incarnée si singulière. Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Amie Barouh a présenté *Je peux changer mais pas à 100%* pour la première fois à Visions du Réel en 2019, en compétition internationale Moyens et courts métrages.



*Je peux changer mais pas à 100%*, 2019

Colour video, 40'24

Production Amok Films

AMIE BAROUH, *JE PEUX CHANGER MAIS PAS À 100%*, 2019, VIDÉO COULEUR / COLOUR VIDEO, 40'24, PRODUCTION AMOK FILMS

The tinny sound of a couple's voices as they speak over the phone serves as the entry point into this documentary fiction. Amie Barouh's film recounts her intimate relationship with Bobby, a young Roma man whose voice we hear as he calls her from prison, promising her that he can change. On the other end of the line, Barouh's weariness and bitterness are palpable. As the dynamic linking the two lovers reaches this tipping point, the camera serves as a mirror of their relationship, the montage of sequences as a form of catharsis. Barouh narrates their story, their promises and their mistakes. Filming in close quarters, she records the lives

of Bobby and his friends from the "Pickpockets' Parking Garage". Together they struggle with and contemplate one another, push each other away and make up the rules of a game that unfolds in a closed-circuit. Whether immersed in the intimacy of a hotel room or exploring an underground Paris deep beneath the Gare de Lyon, Barouh's camera wanders through the hidden spaces of a marginal life.

Amie Barouh was born in Tokyo in 1993. Upon her return to France, she was "adopted" by a Roma family, and came to share their life and their language. Her film is in part a testimony to her experience within this ostracized and underrepresented community, with which she established a particularly close bond that grounds her uniquely intuitive and embodied aesthetic. A graduate of the Beaux-Arts de Paris, Barouh presented *Je peux changer mais pas à 100%* for the first time in the medium-length and short film category at the Visions du Réel festival in 2019.



AMIE BAROUH, *JE PEUX CHANGER MAIS PAS À 100%*, 2019, VIDÉO COULEUR / COLOUR VIDEO, 40'24, PRODUCTION AMOK FILMS

## *Manifeste Janmari, 2020-2021*

Matériaux multiples, sculptures, vidéos

Dimensions variables

Performée pour la première fois en 2020, l'œuvre *Manifeste Janmari* est réactivée au terme d'une longue phase d'expérimentation dans l'espace d'exposition de Bétonsalon. Difficilement définissable, cet environnement protéiforme accueille des objets transformés qui, selon leur agencement et leur topographie, revêtent des statuts et des fonctions variés – accessoires, prothèses, repères spatiaux – et renvoient à de riches univers symboliques – domestique, médical, pédagogique, érotique.

De cette configuration complexe émanent des agencements insolites d'objets, dont l'équilibre précaire participe à la mise en tension latente de l'espace. Si ces objets paraissent parfaitement immobiles, ils gardent en réalité, pour certains, la mémoire des « actions proches » – passées et futures – réalisées par Florian Fouché, les acteur·rices qui l'assistent, et son père, Philippe Fouché. En effet, *Manifeste Janmari* prend sa source dans la réunion des expériences de deux individus : d'un côté, Philippe, devenu hémiplégique

suite à un accident vasculaire cérébral en 2015, de l'autre, Janmari, un enfant autiste confié à l'éducateur Fernand Deligny en 1966 au sein du réseau des Cévennes qui accueille des personnes autistes mutiques de 1969 jusqu'à la fin des années 1980. Dans la tentative hors langage delignienne, les interactions avec l'environnement et les « lignes d'erre », tracés de leurs évolutions dans l'espace, deviennent des révélateurs puissants de dynamiques transversales et réciproques entre Janmari et les éducateur·rices appelé·es « présences proches ». Sur un autre plan et par dérivation, Florian Fouché expérimente des « relations assisté·es/assistant·es » dans les « actions proches ». La caméra, fixée par bricolage sur des objets prothèses, eux-mêmes contraints dans leur mouvement, les filme de manière accidentée. Elle offre ainsi un « point de voir » différent sur les interactions avec les objets, les gestes et les déplacements des corps qui assistent et s'assistent.

*Manifeste Janmari* pourrait être envisagée comme une forme de « rééducation sauvage », moins thérapeutique qu'expérimentale. Elle vise à la fois à éprouver les contraintes physiques s'exerçant sur les corps éduqués, éduquants et rééduqués, à questionner les normes sociales qui façonnent leurs représentations et surtout à réaffirmer leur interdépendance.



FLORIAN FOUCHÉ, PHILIPPE, MANIFESTE JANMARI, 2020, VIDÉO SONORE, 11'12. AVEC LE SOUTIEN À UN PROJET ARTISTIQUE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES / WITH THE SUPPORT OF THE CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

The Janmari Manifesto, 2020-2021  
Various materials, sculptures, videos  
Variable dimensions

First presented in 2020, Florian Fouché's Janmari Manifesto will be restaged within Bétonsalon's exhibition space following a long phase of experimentation. Escaping easy definition, the work consists of a protean environment featuring objects that have undergone processes of transformation, and which possess different statuses and fulfil various functions according to their interactions and their topographies. At once accessories, prosthetics, and spatial markers, these objects suggest rich symbolic universes from the domestic and the medical to the pedagogical and the erotic.

This complex configuration gives rise to strange combinations of objects, whose precarious balance adds to the space's latent tensions. Though these objects seem wholly immobile, in reality some of them bear the traces of "close actions" – past and future – carried out by Florian Fouché, the actors and actresses who assist him, and by his father, Philippe Fouché. The Janmari Manifesto indeed draws its inspiration from two sources: Philippe, who became paralyzed on one side following a stroke in 2015, and Janmari, an autistic child who was placed in the care of the educator Fernand Deligny in 1966, just prior to the creation of the Cévennes network which welcomed autistic and mute people from 1969 until the end of the 1980s. As part of Deligny's attempt to operate outside of language, the interactions of Janmari and the educators – referred to as "close presences" – with their environment and the "wander lines" traced out by their movements became powerful indicators of the transversal and reciprocal dynamics that they shared. On another, related level, Florian Fouché experiments with "assistant/assisted relationships" through "close actions", wherein a camera is fixed to prosthetic objects, whose movements are limited in turn. In this way, the "close actions" produce shaky images that offer a different "point of seeing" for the gestures and movements of the assisting and assisted bodies and their interactions with the objects.

The Janmari Manifesto could be envisaged as a kind of "improvised (re)adaptation" that is more experimental than therapeutic. It aims simultaneously to test the physical constraints to which educated, educating and re-educating bodies are subjects, to question the social norms that shape their representations, and above all to reaffirm their mutual dependency on one another.



FLORIAN FOUCHÉ, *MÉMOIRE DE JANMARI, MANIFESTE JANMARI*, 2020, VIDÉO SONORE, 34'12. AVEC LE SOUTIEN À UN PROJET ARTISTIQUE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES / WITH THE SUPPORT OF THE CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

*Phewzlopffffffffff*, 2019

Vidéo

19'

*Homer*, 2019

Banc, plâtre

180 x 96 x 45 cm

*Finger Tool*, 2019

Sculpture en aluminium

100 cm

Collection Frac Île-de-France

Présentée pour la première fois lors d'une exposition au M HKA à Anvers en 2019, la performance *Phewzlopffffffffff* dévoile une nouvelle itération des récits qu'Hedwig Houben tisse continuellement avec des entités devenues des protagonistes récurrents dans ses œuvres. Elle prend ici la forme d'un monologue impliquant trois personnages que l'artiste incarne tour à tour : « Homer », une banquette garnie de coussins en plâtre ; « Body » et un mystérieux facteur « X » qui exerce une influence sur « Homer ».

Extrait du rythme incessant et frénétique des gestes quotidiens énumérés par l'artiste, le corps se relâche et s'en remet à Homer qui, tel « un personnage qui se plaît à épauler », écoute méticuleusement les plaintes, compatit et soigne les douleurs internes. Aux différentes postures adoptées en fonction du personnage joué, répondent les modulations du souffle et les intonations de voix variées qui, à la manière d'une méditation guidée par la parole, participent à plonger le corps dans un état second, entre éveil et sommeil, conjuguant bien-être physique et confort mental.

Le corps enfin libéré des contraintes, l'esprit divague et laisse libre cours aux associations d'idées, la langue déraile et vrille en onomatopées qui, à l'instar du « *Phewzlopffffffffff* », scandent régulièrement le dialogue. Évoquant les sources de distractions internes (borborygmes) et externes (musique) qui troublent généralement l'attention, Hedwig Houben utilise le « *Finger Tool* », accessoire en forme de doigt prolongé d'une protubérance démesurée, afin de gratter la surface des coussins et ainsi provoquer un son strident.

Par cette mise en scène d'elle-même, de sa propre lassitude peut-être, Hedwig Houben interroge la relation de dépendance, voire de domination entre le corps et l'esprit tout en explorant le potentiel subjectif et émancipateur des objets, des distractions et des paroles parasites, moteur de nouvelles narrations au croisement du réel et de l'imaginaire.



HEDWIG HOUBEN, *PHEWZLOPFFFFFFFFFF*, 2019, VIDÉO, 19', COLLECTION FRAC ÎLE-DE-FRANCE

Phewzlopffffffffff, 2019	Homer, 2019	Finger Tool, 2019
Video	Bench, plaster	Aluminium sculpture
19'	180 x 96 x 45 cm	100 cm

Collections of the Frac Île-de-France

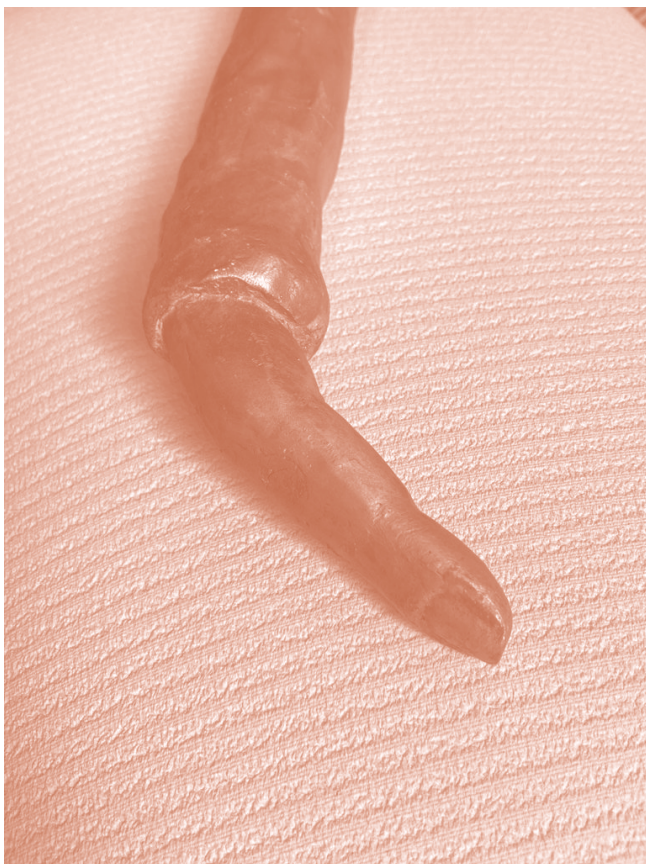
First presented at an exhibition at M HKA in Antwerp in 2019, the performance *Phewzlopffffffffff* unveils a new chapter in the stories that Hedwig Houben continuously weaves using the entities that have become recurring protagonists in her works. Here it takes the form of a monologue featuring three characters that the artist will embody one after the other: "Homer", a bench covered in plaster cushions, "Body", and "X", a mysterious factor who seems to exert an influence over "Homer".

Removed from the incessant and frenetic rhythm of everyday gestures, the artist's body lets go and gives itself over to Homer who, like a character who enjoys being leant on by others, listens carefully to complaints, empathizes and soothes inner pain. Modulations in breathing and various tones of voice respond to the poses adopted by each of the different characters, acting like a form of guided meditation to plunge the body into a trance-like state between sleep and waking that brings together physical well-being and mental relaxation.

With the body freed at last from its constraints, the mind can wander, leaving the way clear for free associations of ideas. Language breaks down and veers into onomatopoeia, like the titular "Phewzlopffffffffff", a sound which recurs throughout the dialogue.

Referencing sources of distraction both internal (murmurings) and external (music) that unsettle our attention spans, Houben uses the "Finger Tool" – a digit-shaped accessory featuring an oversized outgrowth – to scratch the surface of the plaster sofa cushions and produce a grating sound.

Through this staging of herself and perhaps of her own weariness, Houben interrogates the relationships of dependence – of domination – that link the body and the mind. At the same time, she explores the subjective and emancipatory potential of parasitic objects, distractions and words, and their capacity to generate new narratives at the intersection of the real and the imaginary.



HEDWIG HOUBEN, *FINGER TOOL*, 2019, SCULPTURE EN ALUMINIUM / ALUMINIUM SCULPTURE, 100 CM, COLLECTION FRAC ÎLE-DE-FRANCE

## COLOPHON

Conception éditoriale : Émilie Renard  
Coordination éditoriale : Mathilde Assier  
Traduction : Camille Bréchnac (Babi Badalov),  
Aviva Cashmira Kakar (Florian Fouché), Gerard  
Forde (Florentien Schevers), Isabelle Grynberg  
(Florentien Schevers), James Horton (Amie Barouh,  
Mathilde Belouali-Dejean, Vincent Enjalbert, Juliette  
Liou, Anna Tjé, Émilie Renard), Sheila Malovany-  
Chevallier (No Anger, Gaëlle Obiégly, Julie Pellegrin,  
Clara Schulmann)  
Conception graphique : Camille Baudelaire  
Intégration des contenus : Mathilde Assier  
Relectures : l'équipe de Bétonsalon  
Impression : Corlet, 2021, 1000 exemplaires

## ÉQUIPE

Émilie Renard, directrice  
Ariane Obert, administratrice  
Mathilde Assier, chargée des publics et de la  
communication  
Mathilde Belouali-Dejean, chargée des expositions  
Vincent Enjalbert, assistant de coordination pour les  
expositions, stage  
Romain Gâteau, régisseur  
Juliette Liou, assistante de coordination pour les  
publics et la communication, service civique  
Pascaline Morincôme et Sibylle de Laurens, chargées  
de mission sur les archives

## ADRESSE

Bétonsalon - centre d'art et de recherche  
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet  
75013 Paris  
Métro Bibliothèque François-Mitterrand

[www.betonsalon.net](http://www.betonsalon.net)  
[info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)  
+33.(0)1.45.84.17.56

## ENTRÉE LIBRE

Du mercredi au samedi de 11h à 19h

## PUBLICATION

Editor: Émilie Renard  
Editorial coordination: Mathilde Assier  
Translation: Camille Bréchnac (Babi Badalov),  
Aviva Cashmira Kakar (Florian Fouché), Gerard  
Forde (Florentien Schevers), Isabelle Grynberg  
(Florentien Schevers), James Horton (Amie Barouh,  
Mathilde Belouali-Dejean, Vincent Enjalbert,  
Juliette Liou, Anna Tjé, Émilie Renard), Sheila  
Malovany-Chevallier (No Anger, Gaëlle Obiégly,  
Julie Pellegrin, Clara Schulmann)  
Graphic design: Camille Baudelaire  
Contents integration: Mathilde Assier  
Proofreading: Bétonsalon team  
Printed by Corlet, 2021, 1000 copies

## TEAM

Émilie Renard, Director  
Ariane Obert, Administrator  
Mathilde Assier, Communications and outreach  
officer  
Mathilde Belouali-Dejean, Exhibitions coordinator  
Vincent Enjalbert, Exhibition coordination  
assistant  
Juliette Liou, Audience engagement assistant  
Romain Gâteau, Registrar  
Pascaline Morincôme and Sibylle de Laurens,  
Archival research fellows

## CONTACT

Bétonsalon - Centre for Art and Research  
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet  
75013 Paris  
Station François-Mitterrand

<http://www.betonsalon.net>  
[info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)  
+33.(0)1.45.84.17.56

## FREE ENTRANCE

Wednesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.



## REMERCIEMENTS

Toute l'équipe de Bétonsalon remercie chaleureusement : les artistes, les auteur·rices des textes et des événements, les traducteur·rices, Léna Araguas et Alaric Garnier, les prêteurs (Frac Île-de-France, Centre national des arts plastiques, galerie Poggi), Production Amok Films, Le Joli Mai, Orion Papeka, Pablo Réol et Kevin Gotkovsky pour la régie sur l'exposition, Peaks (Charles Aubertin, Camille Dupont, Samuel Jaubert de Beaujeu et Éva Maloïsel) pour leur super cabane.

Babi Badalov remercie : le Cnap, la galerie Poggi, Camille Brechignac.

Amie Barouh remercie : Jean-Michel Alberola, Areski Belkacem, Clément Cogitore, Brigitte Fontaine, Lizi Gelber, Didier Semin.

Florian Fouché remercie : Sandra Álvarez de Toledo, Béryll Coulombié, Yannik Denizart, Gisèle Durand-Ruiz, Emmanuel Fouché, Philippe Fouché, Jacques Lin, Adrien Malcor, Anaïs Masson, Marlon Miguel, Martín Molina Gola, Marina Vidal-Naquet, Violette a, les Ehpad St Antoine de Padoue (Noisy-le-Sec) et Robert Doisneau (Paris) et toutes leurs équipes.

## PARTENAIRES

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 labellisé Centre d'art contemporain d'intérêt national par le ministère de la Culture.

Bétonsalon – centre d'art et de recherche développe des projets en partenariat avec la Fondation Daniel et Nina Carasso, l'ADAGP – la Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques et la Danish Arts Foundation.

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, BLA! – association nationale des professionnel·le·s de la médiation en art contemporain.

## WE WOULD LIKE TO THANK

We would like to thank:

the artists, the authors of the texts and the events, the translators, Léna Araguas et Alaric Garnier, the loaners (Frac Île-de-France, Centre national des arts plastiques, galerie Poggi), Production Amok Films, Le Joli Mai, Orion Papeka, Pablo Réol and et Kevin Gotkovsky for the technical assistance of the exhibition, and Peaks (Charles Aubertin, Camille Dupont, Samuel Jaubert de Beaujeu et Éva Maloïsel) for their wonderful shed.

Babi Badalov would like to thank: le Cnap, la galerie Poggi, Camille Brechignac.

Amie Barouh would like to thank: Jean-Michel Alberola, Areski Belkacem, Clément Cogitore, Brigitte Fontaine, Lizi Gelber, Didier Semin.

Florian Fouché would like to thank: Sandra Álvarez de Toledo, Béryll Coulombié, Yannik Denizart, Gisèle Durand-Ruiz, Emmanuel Fouché, Philippe Fouché, Jacques Lin, Adrien Malcor, Anaïs Masson, Marlon Miguel, Martín Molina Gola, Marina Vidal-Naquet, Violette a, Saint Antoine de Padoue (Noisy-le-Sec) and Robert Doisneau nursing homes and all their teams.

## 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 cultural institution of the City of Paris, certified institution of national interest by the Ministry of Culture.

Bétonsalon develops partnerships with the Fondation Daniel et Nina Carasso, the ADAGP – Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques and the Danish Arts Foundation.

Bétonsalon is member of d.c.a. / association for the development of art centers in France, of Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France, of Arts en résidence – Réseau national, and of BLA!, association nationale des professionnel·le·s de la médiation en art contemporain.



## THE BOOK CLUB

Conception Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne, avec Igor Krtolica, en collaboration avec les artistes Jean-Philippe Derail, Thierry Grapotte, Catalina Insignares, Julie Laporte, Florian Richaud, Yasmine Youcef

15 -18 JUIN, 21-24 JUIN, 28-30 JUIN, 12-15 JUILLET

*The Book Club* propose une expérience de lecture sous la forme d'un dialogue entre un·e artiste et un·e visiteur·euse, qui prend sa source dans le partage d'un état modifié d'attention, proche de l'induction hypnotique. Séances d'une heure à 11h et à 14h

## LE CORPS ANARCHISTE : ANATOMIE DES ASSOCIATIONS VOLONTAIRES

Un cycle de rencontres proposé par Julie Pellegrin

JEUDI 27 MAI, 18H-19H

*Scène d'exposition*  
Conférence de Julie Pellegrin

JEUDI 10 JUIN, 18H

*Le corps mutualiste*  
Conversation avec la facultad – Myriam Lefkowitz et Catalina Insignares

JEUDI 24 JUIN, 18H

*Le corps autodéterminé*  
Conversation avec Kapwani Kiwanga

JEUDI 8 JUILLET, 18H

*Le corps non performant*  
Conversation avec Béatrice Balcou

## WAYS OF PUBLISHING

Trois maisons d'édition – The Funambulist, les Éditions B42 et Paraguay – proposent une série de tables rondes, de lectures et d'ateliers qui accompagnent leurs publications récentes.

SAMEDI 22 MAI, 15H-19H

15h. *L'acte d'éditer*  
Table ronde avec Léopold Lambert et Caroline Honorien (The Funambulist), Alexandre Dimos (Éditions B42) et François Piron (Paraguay)  
15h30. Lecture par Émilie Notéris de *Alma Matériau*, Paraguay (2020)  
16h-18h. *L'effort de traduction*  
Table ronde avec Alexandre Dimos

(Éditions B42), Paula Anacaona (Éditions Anacaona) et Rosanna Puyol (éditions Brook), modération de Léopold Lambert et Caroline Honorien (The Funambulist)

SAMEDI 5 JUIN, 14H-18H

14h-16h. Workshop ouvert aux étudiant·es avec Agathe Boulanger, Signe Frederiksen et Jules Lagrange, auteur·rices de *Ce que Laurence Rassel nous fait faire*, Paraguay (2020)  
17h-18h. *L'Oxymore : un polar bizarre*  
Lecture et présentation par Fanette Mellier et Joseph Schiano di Lombo, auteur·rices de *L'Oxymore*, Éditions B42 (2021)

SAMEDI 19 JUIN, 15H-19H

15h-17h. Atelier autour du *Jeu de la guerre* de Guy Debord, par Emmanuel Guy, auteur de *Le jeu de la guerre de Guy Debord. L'émancipation comme projet*, Éditions B42 (2020)  
18h-19h. Entretien avec Sarah Schulman (à distance), autrice de *Le conflit n'est pas une agression*, Éditions B42 (2021) [en anglais]

SAMEDI 3 JUILLET, 15H-19H

15h-16h. *Architecture de la contre-révolution, conversation croisée*  
Entretien entre Léopold Lambert et Samia Henni (à distance), autrice de *L'architecture de la contre-révolution. L'armée française dans le nord de l'Algérie*, Éditions B42 (2019)  
17h-19h. Lancement du numéro 36 de *The Funambulist*

SAMEDI 10 JUILLET, 15H-18H

15h-16h30. Entretien avec Sylvère Lotringer (à distance) par François Aubart et François Piron, auteurs de *Ce que Sylvère Lotringer n'écrit pas : une histoire de Semiotext(e)*, Paraguay et <o> future <o> (2021)

## ATELIERS ENFANTS

Gratuit. Tout au long de l'exposition, des ateliers sont proposés aux enfants.  
Pour plus d'informations et pour s'inscrire : [publics@betonsalon.net](mailto:publics@betonsalon.net)

## VISITES COMMENTÉES

Les visites sont proposées sur rendez-vous.  
Gratuit. Pour plus d'informations et pour s'inscrire : [publics@betonsalon.net](mailto:publics@betonsalon.net)