



Tiphaine Calmettes lors de la rencontre "En grattant la terre j'ai trouvé mon empreinte", Paris Art Lab, 2019.  
© Adagp, Paris, 2022. Photo: Rebekka Deubner.

SOUPE PRIMORDIALE

TIPHAINÉ CALMETTES

Exposition du 20 mai au 23 juillet 2022

Commissariat: Émilie Renard

JOURNAL  
D'EXPOSITION  
BS—32

BÉTONSALON  
CENTRE D'ART &  
DE RECHERCHE

## Évènements

- Jeudi 9 juin  
de 18h à 20h

Cy Lecerf Maulpoix, militant engagé dans des collectifs d'action transpédégouines et de justice climatique, journaliste indépendant, et Julie Sermon, professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporain à l'Université Lyon 2  
Discussion

Du mercredi 22 au samedi 25 juin  
Treize' Estival, festival des lieux culturels du 13e arrondissement

- Mercredi 22, Jeudi 23,  
Vendredi 24, Samedi 25 juin  
de 13h à 14h

Tiphaine Calmettes  
Visite-soupe

- Mercredi 22 juin  
de 14h30 à 16h30

Mathilde Cameirao, artiste  
Assemblage-paysage  
Atelier pour tout le monde

- Vendredi 24 juin  
de 14h à 18h

Vivien Roussel, artiste,  
biodesigner et chercheur  
Atelier kombucha: matérialité  
de la matière vivante, exploration  
de la cellulose bactérienne

- Samedi 25 juin  
de 14h à 16h

Mathilde Cameirao, artiste  
Assemblage-paysage  
Atelier pour tout le monde

- Samedi 25 juin  
de 16h à 17h

Clotilde Lebas, apprentie conteuse  
Visite contée

- Samedi 25 juin  
de 17h à 19h

Léo Mariani, anthropologue de  
l'alimentation, chercheur au Muséum  
national d'Histoire naturelle  
Conférence

- Samedi 23 juillet  
de 17h à 18h

Tiphaine Calmettes, Émilie Renard  
et Mathilde Belouali-Dejean  
Discussion

## Ateliers

Gratuits, sur inscription:  
[publics@betonsalon.net](mailto:publics@betonsalon.net)

LES ATELIERS DU MERCREDI  
de 14h30 à 16h30

Ateliers pour tout le monde,  
avec Mathilde Cameirao:

- Mercredi 1er juin  
Inutiles ustensiles
- Mercredi 15 juin  
L'alchimie des couleurs
- Mercredi 22 juin  
Assemblage-paysage
- Mercredi 6 juillet  
Le vestiaire des chimères

LES ATELIERS DU SAMEDI  
de 14h30 à 16h30

Ateliers pour les enfants,  
avec Célin Jiang:

- Samedi 4 juin  
Recettes Magiques
- Samedi 11 juin  
Dé(s)compositions alchimiques
- Samedi 2 juillet  
Cosmos et osmose

## Visites de groupe

Gratuites, sur rendez-vous:  
[publics@betonsalon.net](mailto:publics@betonsalon.net)

Elles sont assurées par un·e  
médiateur·ice et adaptées  
à tous les publics.

Visites dans une langue  
étrangère ou en LSF sur demande,  
dans un délai de 4 jours.

## Projets parallèles

- Mercredi 8 juin  
de 15h à 16h

Simon Ripoll-Hurier  
Projection du film réalisé avec  
les élèves de l'internat du collège  
Thomas Mann, Paris, dans le cadre  
du programme "l'Art pour grandir".

- Du mercredi 29 juin  
au samedi 2 juillet  
de 14h à 18h

La facultad, ateliers de pratiques  
extrasensorielles: avec Catalina  
Insignares, Julie Laporte, Myriam  
Lefkowitz et les hébergé·es et  
salarié·es du Centre d'hébergement  
d'urgence pour familles migrantes  
de Paris-Ivry EMMAÛS Solidarité.  
Lieu à confirmer. Sur inscription:  
[publics@betonsalon.net](mailto:publics@betonsalon.net)

7

Soupe dormante, Soupe grouillante,  
Soupe vivante, Soupe pas morte

# ÉMILIE RENARD

15

Substance, Substance, Substance

# DAVID EVRARD

23

Le Bonheur

# BRIGITTE FONTAINE & ARESKI BELKACEM

## Colophon

Conception éditoriale : Émilie Renard  
Coordination éditoriale : Mathilde Belouali-Dejean & Natacha Marini  
Traduction : Mary Foster & James Horton  
Relecture : Clémentine Rougier  
Conception graphique : Catalogue Général  
Impression : Média Graphic, 2022, 1500 exemplaires

## Équipe

Émilie Renard, directrice  
Ariane Obert, administratrice  
Mathilde Belouali-Dejean, responsable des expositions  
Elena Lespes Muñoz, responsable des publics  
Benoît Caut, médiateur  
Derin Demircioğlu, coordinatrice des projets de médiation  
Natacha Marini, assistante de production, en stage  
Lucien Poinot, assistant à la communication, en alternance  
Romain Grateau, régisseur

## Remerciements

L'équipe technique : Francis Ruggirello (structures en métal), Olivier Zol, Derin Demircioğlu, Blandine Dumeau, Jade Tailhandier, Dione Villalobos ;  
L'équipe des 8 Pillards, Marseille, qui a accueilli la production des structures ;  
L'équipe du four à bois : Pierre Architta et André Adelheim, Mafalda Da Camara, Ben Kerst et Thierry Fernandez ;  
L'équipe des cuissons de dégourdi des céramiques Héloïse Touraille (Association À Plomb') ;  
Les auteurs·ices et invité·es : Areski Belkacem, Mathilde Cameirao, David Evrard, Brigitte Fontaine, Célin Jiang, Clotilde Lebas, Cy Lecerc Maulpoix, Léo Mariani, Vivien Roussel et Julie Sermon ;  
AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) : Camille Morineau, Consuelo Crulci-Perrois, Manuela Danescu, Ewa Giezek, Eleni Pantelaras, Esther Provost-Michalak, Matylda Taszycka ;  
cONcErn, Cosne-d'Allier : Cécile Colle, Ralf Nuhn ;  
Le Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac : Claire Le Restif, Julia Leclerc, Sébastien Martins, Ana Mendoza Aldana, Lucia Zapparoli ; Kiösk.

## Partenaires de l'exposition

Cette exposition est coproduite dans le cadre du prix AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, 2020.

## Partenaires de Bétonsalon

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

# SOUPE DORMANTE, SOUPE GROUILLANTE, SOUPE VIVANTE, SOUPE PAS MORTE

Émilie Renard

*C'est un corps vivant, hein commandant.*

*Mort, mais vivant avant d'être mort.*

Carpentier au commandant, devant une flaque de glue extraterrestre, dans *Coincoin et les Z'inhumains*, une série de Bruno Dumont (2017).

## Des mélanges irrémédiables

La « soupe primordiale » désigne le milieu aqueux dans lequel une grande diversité d'éléments chimiques ont baigné, se sont frottés, se sont mêlés et complexifiés jusqu'à ce qu'apparaisse la vie sur Terre. C'est à peu près l'hypothèse que formulait le scientifique russe Alexandre Oparine en 1924 — dans un contexte propice à la formation de systèmes génétiques d'autoréplication —, opposant par là un scénario alternatif solide à celui de la création divine. Cette « soupe » fait directement écho à une théorie d'Aristote qui, à force d'observer larves, moustiques, vers ou lézards, sortir de la vase des marais, du limon du Nil ou d'une simple flaque d'eau, attribuait à ces êtres rampants, remuants ou virevoltants, la capacité d'éclore spontanément d'un milieu poisseux et tiède. Il lui était alors nécessaire de situer ces êtres en dehors de la reproduction sexuée qui préside à toute vie animale et assure la réplication d'êtres semblables entre eux. L'historienne de l'art Patricia Falguières décrit comment ce récit antique a fait de cette partie du vivant un ensemble d'êtres à part, inclassables, « contre-nature » : « Tous ces machins ont ceci de commun qu'ils apparaissent par génération spontanée. Ils sont les produits de la "coction" d'un lieu déterminé : par exemple

le coton humide enfermé dans une boîte fait naître... des souris. La coction, échauffement et ébullition, c'est une forme de putréfaction : les petits animaux en question ou "insectes" naissent de la putréfaction de la matière — terre, coton, limon ou bois... De ce point de vue, ils sont les fruits imprévisibles de l'emprise de la mort sur le vivant<sup>1</sup>. » Ce quasi-mythe antique irrigue probablement encore l'aversion à la fois si intime et si répandue pour ces êtres minuscules, autonomes et grouillants, monstres hors norme et hors contrôle, pourritures vivantes au sens de pas mortes : un tas de choses à la fois indéterminées et incertaines que cette exposition cherche à accueillir, voire à réanimer.

#### Autoconstruction, autoréplication, fermentation

Grillage et fer à béton, terre crue et terre cuite, jus de terre, oxydes, sable et ciment, sel et farine, cire d'abeille et kombucha, herbes et fleurs sèches, mousses et lichens, blobs... La liste des matériaux qui composent la *Soupe primordiale* de Tiphaine Calmettes est à l'image de toutes les autres parties de l'exposition : hybride. Qu'il s'agisse des matériaux, des techniques, des recettes ou des motifs et des sources, une même logique d'expérimentation presque à l'aveugle anime tous ces assemblages hasardeux.

Certains matériaux solides sont porteurs et structurants, quand d'autres, plus instables et adaptables, se mélangent, s'agglutinent, réagissent à la moiteur ambiante, à la luminosité claire de l'été et glissent, suintent, ou s'évaporent. Tiphaine Calmettes emploie des techniques artisanales ou d'autoconstruction, comme la rocaïlle ou les enduits de terre crue, qu'elle mêle à des processus autogénératifs de matières organiques qui s'agrègent sur les surfaces construites, comme la moisissure ou un blob. Au contact les uns des autres, les matériaux se transforment en des mélanges irrémédiables. Dans l'atelier, l'artiste a initié des processus — chimiques, comme le béton, ou organiques, comme la fermentation — aux rythmes différents. Facteurs d'entremêlements incontrôlables entre des matières minérales et végétales, leurs métamorphoses se prolongent tout au long de l'exposition, et probablement au-delà.

Ces bifurcations commencent même avant cette étape de production dans l'atelier ; elle assemble des œuvres déjà réalisées en un nouveau montage : des sculptures issues d'expositions précédentes<sup>2</sup>, une mère de kombucha plusieurs fois réanimée ou des éléments plus directement fonctionnels comme des tasses, des cuillères ou des croûtes de pain trouvent ici d'autres usages, ou s'ajustent à d'autres par des recouvrements, des raccords, des sutures. L'exposition représente une étape d'un lent processus de transformations qui la débordent largement. Elle est le jalon d'un travail qui avance par boucles et par strates, fait de reprises et d'ajustements. Une façon de ne pas se résoudre à finir par un simple *happy end*.



Tiphaine Calmettes, maquette pour l'exposition *Soupe primordiale*, 2022, terre crue.  
Photo: Tiphaine Calmettes.

<sup>1</sup> Léo Mariani, « Être disponible », à propos de la résidence de Tiphaine Calmettes au Crédac, 2021-2022 in *En résidence*, n°1 (Tiphaine Calmettes), Ivry, éditions du Crédac, Studio Kiösk, 2022.

<sup>2</sup> Les œuvres sont issues de deux expositions successives au Centre international d'art et du paysage Île de Vassivière : une monographique intitulée *Par le chant grondant des vibrations autour*, 2020, cur. Marianne Lanavère, une collective *La Vie à elle même*, cur. Flora Katz, 2021.

Selon qu'on l'observe depuis la surface vitrée de Bétonsalon ou qu'on s'en approche au point de s'y asseoir, qu'on la sente, qu'on y goûte, l'expérience de l'exposition est bien différente. Elle dessine d'abord une sorte de paysage ocre, passé au filtre des voiles de la mère de kombucha sèche, des monticules de terre cuite ou crue, des flaques, des récipients de soupe, des tisanes, des zones humides et boueuses, des surfaces granuleuses ou poisseuses. On reconnaîtra ici ou là une queue de serpent, des pattes d'ours, les mains d'un Mickey qui aurait vieilli, une très grande bouche ouverte, un front planté de quatre yeux, des écailles rocailleuses, des bêtes aux becs verseurs, aux mâchoires amovibles, aux panses crochetées, une cuirasse de cuillères, la goutte au nez d'un alambic... tout un bestiaire extrait d'une sorte d'histoire naturelle imaginaire, un bazar de motifs d'époques éloignées les unes des autres. Ces associations d'une multitude de motifs opèrent par des effets de proximité, de ressemblance et d'affinités; probablement le fruit d'un imaginaire dont la singularité se serait élaborée au fil des dérives de l'artiste, dans un puits d'images sans fond, sans source, sans auteur · ice.

#### Des gestes non définitifs, des formes irrésolues

Mais de l'image au modelage, le passage est étroit: ici et là ce sont des écailles à rebrousse-poil; des cheveux d'algues épaisses; un rocher en tas de purée, une forme naissante perdue dans la masse, un bout de grillage qui dépasse de l'enduit... Ces ratages évitent consciencieusement toute tentative de mimétisme et de fixation sur des signes. Ce sont ces gestes maladroits, ces raccords approximatifs, ces usures incontrôlées qui permettent de faire tenir ensemble ces motifs hétéroclites, de fluidifier les passages d'une figure à une autre sans se soucier d'aucune référence précise ni d'aucun réalisme. À nouveau, on retrouve dans les fractures imprécises un repoussoir efficace au savoir-faire, à la volonté, au programme. Par ces formes indéterminées et indécises, on reconnaît les traces d'une expérimentation joyeuse dans des processus de fabrication, et dans ces glissades, une pointe d'humour.

Ersatz d'espaces naturels — des monticules rocheux en rocaille, une fontaine au lieu d'une chute d'eau — ces assemblages ne cherchent pas à démêler le vrai du faux ni la nature de l'artifice. Ces polarités n'ont pas de sens ici. Ces sculptures dont les volumes creux sont en grillage, recouverts de béton et enduits de terre, ne cherchent pas à produire l'illusion d'espaces naturels pleins. Avec elles, il s'agit bien plus de tester comment des objets techniques s'adaptent à des réalités organiques: quelle est la puissance d'intégration des processus de vieillissement, les mouvements de la pourriture, les effets de la fermentation, la capacité couvrante de la moisissure sur des surfaces fabriquées? Avec ce traitement

des surfaces factices, il ne s'agit pas de modeler à la main, écaille par écaille, feuille par feuille, dégoulinure par dégoulinure, toutes les nuances qui ornent les surfaces naturelles, mais d'initier des processus qui feront ce travail de la couleur, des formes, des volutes, pour voir, les mains dans les poches, comment l'organique s'articule à l'artefact. Dans le même texte au sujet du style rustique, expert en effets spéciaux naturels, Patricia Falguières écrit: « C'est l'art lui-même que ces artistes "rustiques" interrogent, l'art en tant qu'il est créateur de processus de production. Et c'est à ce titre qu'ils organisent la confrontation des manières de produire de l'art et des manières de produire de la nature — y compris dans ses versions aberrantes comme la génération spontanée [...] Le paradigme de toute production, c'est la nature: pas la nature "collection d'objets", mais la nature comme principe de mouvement, de changement, de croissance et de vieillissement, de genèse et de putréfaction... La nature fait venir à l'être des formes appelées à dépérir et à disparaître: la technique humaine l'"imite", elle en apprend à produire des formes cohérentes et viables, la seule différence, c'est que les corps naturels ont un moteur interne. »

C'est ce moteur, cette mobilité propre aux processus chimiques et organiques que Tiphaine Calmettes cherche à démarrer. En cela, elle se place au-delà de l'opposition nature/culture, qui constitue elle aussi un horizon si intime et si répandu.

Sensible à cette forme de recherche à tâtons, l'anthropologue Léo Mariani s'intéresse chez Tiphaine Calmettes à ces manières de faire et de lâcher prise peu à peu avec le contrôle de la production. Dans un texte récent<sup>3</sup>, il décrit la relation de confiance qu'elle entretient avec la vie matérielle des « objets » dont elle initie les formes qui lui échappent largement: « Tiphaine Calmettes n'est pas démiurge. Elle agence les conditions pour que ses objets surgissent depuis les matières, pénétrés de leurs propres histoires, déjà échappés. Et puisqu'elle ne les dirige que par détour, ils n'en sont jamais abstraits, liant obstinément, intrinsèquement, la chair et l'esprit. Cet entêtement à faire corps nous parle alors que nous ne savons pas trop qu'en dire, et c'est tant mieux. Il réclame notre attention, notre écoute; l'adaptation de notre entendement. » Dans cette *Soupe primordiale* là, c'est tout un assemblage aux équilibres précaires, tout un écosystème fragile qui se maintient dans un état intermédiaire: ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant; son état dépendra largement de l'accueil qui lui sera fait.

#### Goûter, partager, se mêler

Dans cette exposition en forme de paysage, on peut s'asseoir et goûter une larme de kombucha, boire une tisane de fleurs gardée au chaud dans le ventre d'une gargouille, se servir un bouillon au creux de croûtes de pain, sentir les effluves tièdes de toute cette

<sup>3</sup> Patricia Falguières, « Contre-nature: Aristote, le "Style rustique" et la génération spontanée », Paris, *Pacemaker*, 2005.

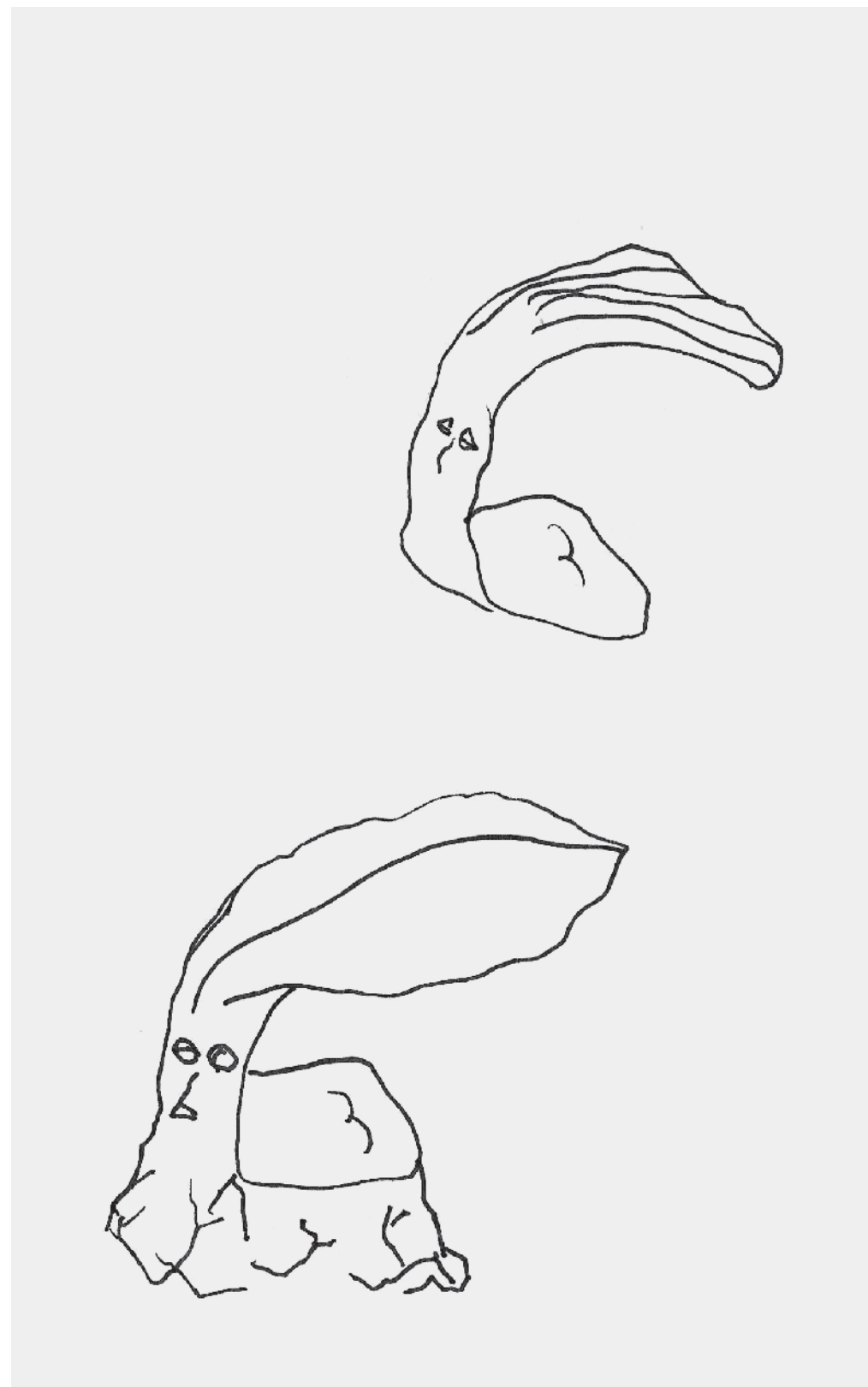
cuisine, suivre les filets d'eau baver de la gueule d'un monstre, observer la luminosité ocre passée au filtre d'une mère de kombucha desséchée, palper les anfractuosités terreuses des surfaces autour... Que l'on choisisse d'y entrer, de la traverser, de s'approcher, s'asseoir, toucher, goûter même, il s'agit de porter une attention particulière à cet environnement et de s'en faire l'interprète. Car les objets qui la composent ne se définissent pas par leur caractère utilitaire mais répondent à certaines fonctions avec une large marge d'indétermination, ce qui laisse de la place.

Associée aux rituels de la nourriture et à son partage, l'hospitalité est un acte d'accueil qui demande un accord réciproque entre les hôtes. En effet, absorber un aliment, c'est témoigner d'une certaine confiance. Il ne s'agirait pas ici simplement d'acquiescer à l'hospitalité manifeste de la situation, mais de lui accorder une certaine confiance, pour l'habiter. L'exposition déploie un dispositif d'absorption des regards et des corps, elle engage un processus de négociations qu'un point de vue distancié ne permettrait pas d'ajuster. Elle propose une forme d'expérience qui passe par l'ingestion et par le mélange de soi-même aux éléments en présence. Chacun·e ajustera son usage de ces objets au degré de confiance qu'il ou elle leur accorde.

L'exposition a aussi besoin d'être réanimée chaque jour par l'équipe du centre d'art, chargée d'en renouveler la cuisine, et d'accueillir au mieux les personnes qui la traversent, s'y installent, la goûtent. Ces sculptures sensorielles, comme sorties d'une cuisine troglodyte, font de Bétonsalon un lieu habitable. Avec elles le centre d'art s'installe dans une forme de domesticité tellurique.

En introduction de *Manières d'être vivant*, Baptiste Morizot fait cette hypothèse : « La crise écologique actuelle, plus qu'une crise des sociétés humaines d'un côté, ou des vivants de l'autre, est une crise de nos relations au vivant<sup>4</sup>. » Voilà une situation où nous pourrions tenter de nous faire fermenter par la kombucha, un endroit où nous pourrions laisser tomber un peu de notre humanité solitaire, une flaque dans laquelle on ne pourrait pas distinguer ce qui est mort de ce qui est vivant.

<sup>4</sup> Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, collection « Mondes sauvages », 2020, p.16.



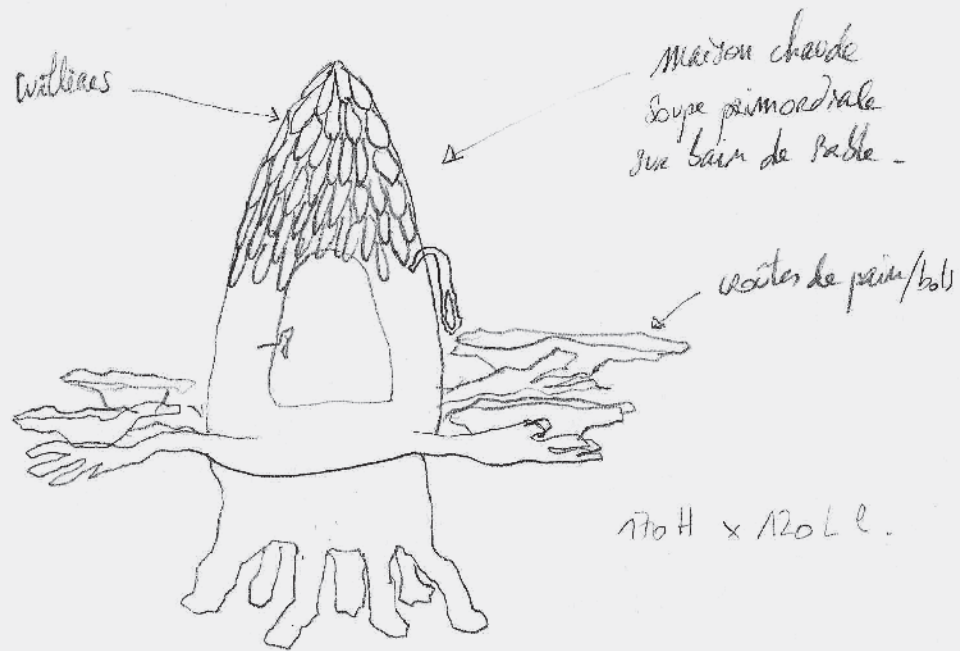
Tiphaine Calmettes, dessin préparatoire pour l'exposition *Soupe primordiale*, 2022, crayon sur papier. Photo: Tiphaine Calmettes.

# SUBSTANCE, SUBSTANCE, SUBSTANCE

David Evrard

Une rencontre du premier type est une vision. Une rencontre du deuxième type est une preuve matérielle de l'existence de choses extraterrestres. Ce qui fait de *Rencontres du troisième type*<sup>1</sup> un film assez génial, c'est moins l'intrigue, moins le génie du rythme de Spielberg — capable de vous faire trembler en filmant un tas de purée —, que le fait que le film parle en creux, presque en devinettes ou en charades, de l'idée même de film. C'est un récit en poupées russes, un film qui parle du film qui parle du film. Une vrille à l'intérieur de l'intrigue, une sorte de spirale générée par l'obsession d'un motif qui s'élabore intérieurement, comme un fantôme pulsé hors d'une rêverie, qui se révélera exister dans la nature, une forme plastique transformée en l'objet d'une quête. Et cette dernière devient un élément de récit, une fiction peut-être, une sorte de quête intérieure... On découvre ce qui est déjà là, mais qu'il fallait trouver, ce à quoi il fallait donner un corps. Le nœud de l'histoire est un décor, une montagne volcanique d'abord pensée (ou plutôt, dans les premiers temps de la fiction, révélée en pensées au personnage principal), agissant comme un signe, et qui s'avèrera véritablement exister dans le paysage. Le protagoniste est poussé vers puis dans cet objet<sup>2</sup>, à l'intérieur duquel il découvre une piste d'atterrissage qui a tout d'un plateau de cinéma — lumières, caméras, musique et techniciens dirigés par François Truffaut — et qui est prête à accueillir un vaisseau extraterrestre. Une production dans la production.

Une poésie de la production. Un espace fantasmé, un espace qu'on regarde les yeux fermés, une mise en fiction, un lieu-histoire qui abolit



Tiphaine Calmettes, dessin préparatoire pour l'exposition *Soupe primordiale*, 2022, crayon sur papier. Photo: Tiphaine Calmettes.

1 *Close Encounters of the Third Kind* (*Rencontres du troisième type*) de Steven Spielberg, 1977.

2 La Devils Tower, Wyoming, États-Unis: cette montagne ressemble vaguement à la Montagne Sainte-Victoire qui, peinte

par Cézanne, est sûrement (vu la quantité de reproductions qu'il en a fait, presque quatre-vingts) une œuvre à caractère cinématographique. En plans plus qu'en variations, Cézanne a peint une même séquence pendant une vingtaine d'années, de 1885 à 1905.





Tiphaine Calmettes, Four à pain, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2021, terre crue, béton et matériaux divers. Chantier participatif.  
© Adagp, Paris, 2022. Photo: Lucie Berrada.

la distance entre le récit et son expression matérielle, une fantaisie sociale, une chose fabriquée dans la tête, une révélation étourdie qui trouve une existence matérielle, elle-même comme un gigantesque vase dans lequel se développe une conversation (appelons ça comme ça) avec quelque chose de l'Univers. Un lien, une rencontre concrétisée par un vaisseau venu de l'espace qui est lui-même un contenant dans un contenant — et ce contenant dépose sur Terre des fantômes de l'histoire en forme de personnes il y a longtemps disparues, avant de récupérer quelques élues et quelques élus.

Il y a quelques semaines, Tiphaine Calmettes a conduit à l'école des beaux-arts de Cherbourg un atelier pour le master « Recherches collectives, pratiques individuelles ». Et nous avons parlé de ça, de l'indistinction « entre » plutôt que la fiction forcée dans la réalité comme un chiffon qu'on bourre dans une bouteille. De se dégager du « grand récit » académique de la « réalité », et fabriquer du réel plus réel que le réel lui-même. De fabriquer du flou. On s'est accordés sur le « mojo » du master. « Si nous vivons aujourd'hui la réalité décrite dans les romans dystopiques d'il y a 50 ou 60 ans (surconsommation, capitalisme débridé, fascisme larvé et surveillance exacerbée au point que chacun se surveille, ou fournisse les outils de sa propre surveillance), alors il nous faut, puisque ça marche, fabriquer des histoires non plus « critiques », mais des situations que nous aurons envie de vivre d'ici quinze ou vingt ans. » Et c'est ce qu'on a fait. C'est ce que Tiphaine fait. On se fout de l'avant-garde, on se fout des utopies, on se fout des « positions »

individuelles ou de groupe des artistes. Ce qui nous occupe, c'est l'organisation. Ce qui nous occupe, c'est de mettre en place des éléments, des moments, des ambiances, des spectacles ou des exercices — appelez ça comme vous voulez —, des séquences qui travaillent nos récits, aussi fluctuants et incertains, aussi pieuvres et immatures soient-ils, et qui font exister des bouts. Des éclairs, des pluies, des trucs.

Tiphaine Calmettes a été, un temps, impliquée dans des constructions architecturales, parmi lesquelles la construction d'un four à pain à Aubervilliers<sup>3</sup>, une œuvre ayant une fonction aussi sociale que poétique, et une « grange du sommeil » sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Je ne sais pas jusqu'où elle est allée, mais elle a rejoint des groupes de travail qui tentaient de définir la forme que pourrait prendre une architecture d'accueil qui ne se limiterait pas à une seule fonction : qui ne serait pas qu'un simple ensemble de lits, mais qui pourrait penser les conditions du sommeil — fabriquer, ou pour le moins induire, des éléments, formes, lumières, couleurs, odeurs, vibrations, atmosphères qui pourraient déclencher paisibles rêveries et sommeils tièdes, pensées flottantes, paysages intérieurs. Le luxe total. Quelles que soient les formes de la grange, vous vous éveillez les yeux fermés, en dedans, dans un palais de marbre mou, translucide, falsifiant ses formes au gré des fluctuations de votre propre cerveau, enfoui dans une jungle luxuriante où tous les animaux de la création vivent en harmonie.

Un jardin de plaisirs, opales, violettes, coucous et serpents roses, daims et dionées nimbés des fruits du soleil qui courent parmi les arbres, les feuilles frétilantes et le sol qui pétille comme au col d'une bière parfumée de sauge ou de laurier ou de rose. Super-réalité, réalité dans la réalité, où tout est exposé comme innocent, beau, facile, délectations exquis, merveilleux, crème fraîche, bulles de savons. Papillons, chiens.

Le capitalisme darwiniste, et ce qui l'accompagne le plus sûrement — un ensemble de conventions réactionnaires, aussi bien que l'industrialisation des productions de biens et de savoirs —, a réduit au chagrin la part de foison et de luxe que l'on pouvait imaginer suinter de toute chose. Un caillou, un jouet, une danse, une conversation, une partie de cul, de la poudre, qu'importe.

Chaque « chose » a ses « propriétés » et ces propriétés ne sont pas, fabuleuses ou vicieuses, associées à du patrimoine<sup>4</sup>. Dans *Habiter en oiseau*<sup>5</sup>, on lit que c'est vers 1650 — à l'aube du capitalisme industriel — que toutes les terres ont été assujetties à un propriétaire. Jusqu'alors, des pans entiers de la campagne étaient conduits en responsabilités collectives. Toutes ces terres, ces marais, ces forêts, ces montagnes, ces vallées avaient leurs propriétés d'argile,

<sup>3</sup> Four à pain, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2021.

<sup>4</sup> À considérer également ici, le patrimoine génétique, qui est un classement des sciences dites « dures ». On cite un article de Wikipédia : « Le premier brevet sur les gènes d'un organisme marin date de 1988 et concerne une séquence prélevée chez l'anguille européenne. Trente ans plus tard (2018), plus de trois cents entreprises, universités et autres entités avaient déjà revendiqué la propriété intellectuelle de séquences génétiques de 862 espèces marines ;

et une multinationale basée en Allemagne (BASF) avait à elle seule déposé presque 50% des brevets pour environ 13 000 séquences d'ADN d'organismes marins, sans cacher que la plupart des 5700 séquences brevetées ont été trouvées dans des bases de données ouvertes à tous, dont le contenu est essentiellement issu de la recherche publique régionale, nationale ou internationale. Les gènes provenant d'espèces extrémophiles sont très prisés, mais inaccessibles pour la plupart des pays en développement ou pauvres, surtout quand ils n'ont pas d'accès à la mer. »

<sup>5</sup> Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, collection « Nature Monde sauvages », Arles, 2019.

de soufre, d'humidité, de calcaire, qu'importe, et à ces qualités « propres » on a substitué un propriétaire. D'étendues possibles, on est passés à des espaces clos. La glande<sup>6</sup> sous les chênes est maintenant une effraction, de ce-qui-est-là-parce-que-c'est-ce-que-c'est-et-qu'on-peut-bien-y-aller-faire-un-tour, on est passés à l'auto-risation parcellaire, l'accord, le contrat. Ça date, oui, et voilà encore une chose sur laquelle nous sommes d'accord avec Tiphaine : c'est que le temps n'est pas obligatoirement lu sur cette vieille ligne pointue dégueulasse du « progrès ». Le temps peut prendre une forme géologique, une concrétion, des poussées, des enchâssements, des choses qui se tordent et se plient dans tous les sens, se broient, s'éclatent en bulles intérieures, se mêlent, se fondent... Et toutes ces choses — vieil appareil argentique, monstre du paléolithique, pile d'assiettes cassées, roues, fleurs, fers, souvenirs, coquillages — dépendent les unes des autres, dans une sorte de boue ou de pâte de laquelle on peut tirer des formes. Des formes qui sont des expériences. Comme une mue.

Et il faut ouvrir le large éventail de ces concrétions qui accumulent goûts, odeurs et formes sensibles, de ces choses qui poussent, prennent organes et viscères, de ces tas de bouches, ces lignes d'or fin parsemées dans les cheveux au soleil, de ces choses à vivre dont le concret est moins à peser ou à mesurer qu'à sentir, comme un habit, un parfum, un objet lointain, une lumière sourde, le pschitt d'une canette qui s'ouvre au cinéma et qui fait désormais partie du film.

Représenter n'est pas inclure.

*There's an old piano and they play it hot  
Behind the green door*

*Don't know what they're doing but they laugh a lot  
Behind the green door*

*I wish they'd let me in so I could find out what's  
Behind the green door*

*The Green Door*<sup>7</sup> est une chanson populaire de 1956 écrite par Marvin J. Moore et composée par Bob « Hutch » Davie, chantée par Jim Lowe en 1957 et par Frankie Vaughan en 1958. *Behind the Green Door* est un film porno psychédélique de 1972, diffusé lors du festival de Cannes et réalisé par les frères Mitchell, qui se sont inspirés de cette chanson pour titrer leur film qui augure, avec *Gorge profonde*<sup>8</sup>, l'âge d'or du film pornographique. Des films qui seront l'écho de la révolution sexuelle, de l'hybridation des genres et des mutations sociales, qui travailleront les effets de la pellicule en expérimentateurs débridés. Des films qui augurent ceux d'exploitation, mélangeant les genres, puisant dans des registres aussi divers que la critique du spectacle ou le mouvement des droits civiques, premier film porno avec des scènes interraciales, films en résonance avec l'émancipation sociale, avec *Do It*<sup>9</sup>, avec la révolution sexuelle. Des films qui défient l'intoxication sociale du puritanisme bourgeois, et servent en même temps à faire tourner une machine à pognon

6 La glande est l'action de glander, qui signifie à l'origine emmener ses cochons manger des glands.

7 *Il y a un vieux piano et ça joue chaud / Derrière la porte verte / Je ne sais pas ce qu'ils font, mais ça rigole bien / Derrière la porte verte / J'espère qu'ils me laisseront entrer que je puisse voir ce qu'il y a / Derrière la porte verte.*

8 *Deep Throat* (*Gorge profonde*) est un film pornographique américain de 1972, écrit et réalisé par Gerard Damiano.

9 Jerry Rubin, *DO IT! Scenarios of the Revolution*, Simon & Schuster, États-Unis, 1970.

10 The Cramps, « Green door », *Psychedelic Jungle*, I.R.S. Records, 1981.

11 *Batman & Robin* (*Batman et Robin*), de Joel Schumacher, 1997.

12 Poison Ivy est créée en 1966 par le scénariste Robert Kanigher et le dessinateur Sheldon Moldoff (chez DC Comics). Pour l'histoire, Poison Ivy prend la ville en otage, menaçant de libérer un poison dans l'air si une rançon ne lui est pas versée. Elle est arrêtée par Batman et enfermée dans l'Asile d'Arkham. Dès lors, elle est obsédée par Batman, seul être qu'elle ne peut contrôler. Quelques années plus tard, elle quitte Gotham pour aller vivre sur une île déserte qu'elle transforme en un second Éden. Pour la première fois de sa vie, elle est heureuse, mais c'est de courte durée : une compagnie américaine décide de tester ses armes sur son île et l'anéantit. Pamela Isley (le nom civil d'Ivy) retourne alors à Gotham pour se venger, et punir les responsables. Arrêtée une fois de plus par Batman, elle prend la résolution de ne quitter la ville que le jour où les plantes auront échappé à la menace des humains, et consacre dès lors sa vie à « purifier » Gotham City. Rappelons que Batman est un super-héros sans super-pouvoirs, mais avec un super-costume. C'est un genre de sauveur solitaire, super riche, proche du maire et du chef de la police. Il incarne la bourgeoisie, l'ordre et le pouvoir en défenseur solitaire.

13 « Iels ont remplacé mon sang par de l'aloë, ma peau par de la chlorophylle et ont rempli mes lèvres... mmm ooh... de venin. »

indépendante au service des exilés volontaires de la société — putains, camæ, poètes, prophètes de la déglingue. Youpi.

Cette chanson a été reprise en 1981 par The Cramps<sup>10</sup>, groupe étatsunien dont la leadeuse est Poison Ivy. Ce groupe qui a transformé le rock en une sorte de boisson énergisante et addictive, dont on va puiser la recette dans la dérive pop satanique, le garage des démences larvées, la jungle-beat mélancolique et l'intérêt pour les zombies, le L.S.D. et les tenues torrides. « I'm the Queen of Rock n' Roll and for this to not to be recognized is pure sexism. »

*Batman & Robin*<sup>11</sup> sort en 1997. C'est une sorte d'opéra baroque empreint de série B, mais à tendance *family audience*, pesant de lumières et de couleurs, à costumes glacés en plastique rigide luisant. Dans cet épisode, la plupart des super-vilains ont les pouvoirs de catastrophes naturelles. Arnold Schwarzenegger en Mr. Freeze rêve de congeler Gotham, Uma Thurman en Poison Ivy<sup>12</sup> est une sorte de plante hybride sensuelle de perversions qui, pendant sa transformation, attire son ancien collaborateur par la nuque : « They replaced my blood with aloe, my skin with chlorophyll, and filled my lips [elle approche ses lèvres du vieux laborantin et l'embrasse] . . . mmm ooh . . . with venom<sup>13</sup>. »

Ce personnage vert, littéralement, est celui de l'écologie radicale. Ne dites pas le contraire, Poison Ivy, c'est la révolution. Elle incarne à elle seule ce que devrait être le Green Bloc, femelle assumée aux pouvoirs « verts » avec des super poisons que l'on trouve dans les forêts, intransigeante, pensant que l'humain est la plus abominable des créations, se fondant dans un environnement terrifiant de fleurs

géantes et de lierre, de terre et de soufre, elle s'accomplit en déesse callipyge dans des poses sculpturales aux limites de la décence. Vous ne pouvez rien faire d'autre que tomber amoureux.

Tu vois la vieille sorcière toussant dans la soupe, dans un de ces vieux dessins animés ? En train de tourner une louche en bois — bave de crapaud, salsepareille, fumées lourdes — et autour d'elle, des pots à gueule de lézard, des monstres de terre qui servent de cuve à thé ou à vin, des associations de mousses et de piments et de pièces d'argenterie, des piles de livres, un âtre aux parois vibrantes dans la lueur des flammes et un ensemble de charmes contenus dans des pots et des soupes. Échos, miroirs, peurs, tabous, un tas de complications.

Toutes ces versions de pratiques magiques — personnages de comics ou reine du rock, en flammes, remplies de colères,



Johann Zahn, détail, *Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum*, Nuremberg, tome II, 1696, Collection Treasures of the NOAA Library, Image 737. Domaine public.

14 Béatrice Delcorde, artiste, réalisatrice, vit et travaille à Bruxelles.

les hoquets d'une respiration de plus en plus lointaine, de plus en plus froide, de plus en plus grise, comme si une fièvre, la fièvre qui était son contenant — l'essence, la brûlure, le truc, le produit — se cristallisait en fumée, s'évaporait, transparente lente chrysalide, mue de charbon, serpent, fraises, eaux, neige, bulles. Je regardais des pigeons se battre pour une assiette en aluminium entre deux trains. Je regardais des roues exploser dans les bruits assourdissants de volutes mauves et vertes. Je regardais pulser les derniers instants d'une flaque d'huile qui perdait le souffle entre deux voitures couvertes de neige. J'entendais des chansons des années soixante, molles et lentes, et dans le fond le *tacatac, tacatac, tacatac*, de vieux trains faméliques dont l'ossature saillait sous une fine peau de métal en lambeaux, rouillée, pleine de taches. Je regardais une peau mauve presque noire, je regardais l'air se saturer d'exhalations et de râles. Je regardais le sosie de David Bowie pendu à un arbre, parfaitement maquillé, élégance métallique. Des oiseaux lui

d'amour, d'envies de changer la face du monde, jetant sorts et maléfices sur un monde de convenus, de peurs, de fascistes, charmant les plus heureux d'entre nous, défi permanent — sont parées pour le grand tremblement.

Pourquoi t'achètes pas un truc qui ressemble à rien? Un bout de machin bizarre comme une partie séchée du Gange, recouvert de viande et de pneus et de lavandes où tu pourrais enfoncer ta langue. Pourquoi t'achètes pas un bloc de marbre mou couvert de poils, dont tu pourrais étirer un bras ou quelque chose pour te l'enfoncer dans l'oreille, ou te le répandre sur le corps comme une pommade ou ce que tu voudras? T'as pas envie de te glisser dans un tuyau de peaux, de te rouler dans des poudres, de goûter des choses nouvelles? Je te parle pas de fuir, je te parle de boire un grand verre de pétrole. Mon amie Béatrice<sup>14</sup> a fait des t-shirts « anus et chocolat », t'en veux pas un?

Je regardais une bouteille d'encre s'éteindre, vendredi. Des flammes grises lui couraient sur le corps à toute vitesse, elle soufflait

bouffaient dans le cou. Nappes de brumes ocre et mauves bouts de carrioles qui flottent, jeans déchirés, lames de rasoir, dentelles, pétales colorés, sifflements rapides dans l'écorce orange, nuage de poudre, aluminium, huile, flaque de vinaigre, fumée acide, miroirs qui explosent, œufs de granit flanqués de sueurs opales, morceaux de corps qui se tordent dans l'espace, des thés, du lait. Je regardais.



Vue des jardins de Bomarzo, Italie.  
© Maravillas de Alice.

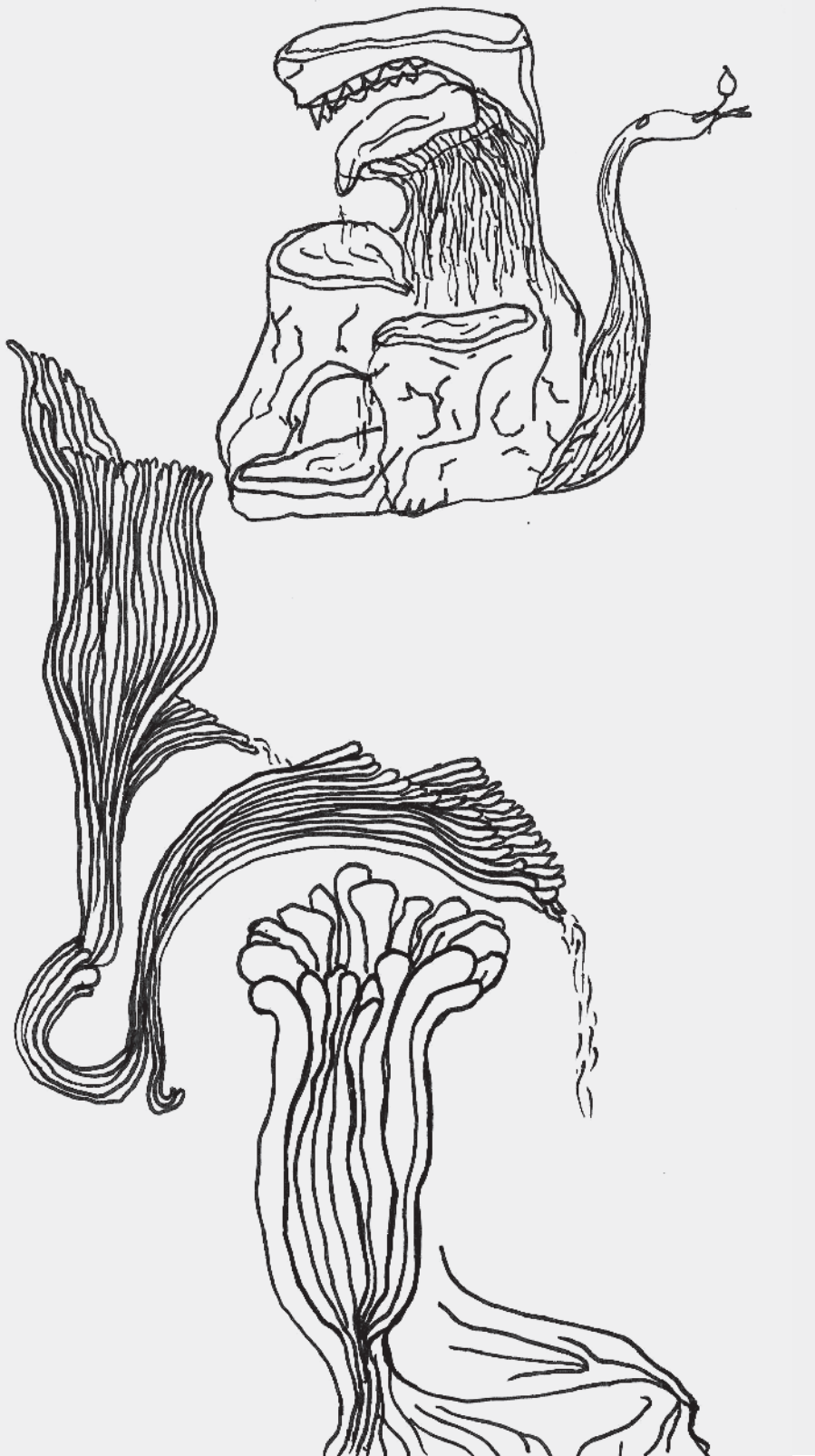
Je regardais des jambes tordues qui oscillent dans l'espace comme des serpents en train de s'accoupler, des bruits de viandes qui s'échappent en borborygmes d'un cristal géant, des grandes tables en forme de coquillage plat d'où goutent des goudrons fluorescents, des *chippendales* aux corps huilés couverts d'épines, contorsion d'un fil de lumière vaguement métallique, l'espace de la pièce dessiné dans la fumée d'une bougie dont on vient de pincer la flamme entre le pouce et l'index, des amphétamines

et des seringues, des rires qui proviennent des égouts, une forêt dans le salon, des pains, des bouillons, des volutes de fleurs chromées, un florilège de bruits de moteurs biologiques, des croûtes salées mauves et brunes, des écrans superposés, des chaussures à talons qui claquent dans l'eau sale, des peaux froissées, des noix, des aigles, des sculptures de terre couvertes de crème fraîche et de paillettes, des pustules, des pieds nus, des oreilles, des meubles découpés à la hache, du sang plein les dents, des odeurs de pet et de chat mouillé, des zombies sur un toboggan mental, un service de porcelaine aux bords si fins que c'en est presque transparent, crénelé dans le dessin d'une chaîne de montagnes, les Pyrénées peut-être, et, selon la lumière et la ligne de thé, va révéler des trucs, comme une géographie molle, en mutation permanente. Une prise électrique qui ne soit ni mâle, ni femelle.

Il y a des tas de trucs à faire.

# LE BONHEUR

Chanson (1975) 8'31



Tiphaine Calmettes, dessin préparatoire pour l'exposition Soupe primordiale, 2022, crayon sur papier.  
Photo: Tiphaine Calmettes.

Brigitte Fontaine et Areski

Dans les forêts, dans les villes en braises rouges, au-dessus de la mer, sur les collines parfumées, vivait une belle bête chaude et fauve, qu'on appelait le Bonheur.

Partout elle bondissait, elle riait dans la nuit, partout elle dansait avec le feu et chantait avec les loups.

Cela se passait dans aucun temps particulier, car le temps voyez-vous est une chose mystérieuse...

Cette bête mangeait tout ce que les gens lui donnaient, elle se laissait traire par eux, elle les pénétrait de son rameau doré s'ils le désiraient. Et elle faisait de la musique avec leurs veines et leurs cheveux.

Pourtant il y en eut quelques-uns qui la détestèrent parce qu'elle les empêchait de régner et que, étant libre et gratuite, elle cassait le marché.

Alors, un jour ils vinrent avec des armes, ils la capturèrent et l'enfermèrent très loin dans une cage.

Cela se passait dans aucun pays particulier, car les pays voyez-vous sont des choses mystérieuses...

Pour que les gens ne se révoltent pas, ils fabriquèrent d'innombrables copies de la bête pour qu'ils en soient dégoûtés, qu'ils n'y comprennent plus rien et qu'ils l'oublient, ils la firent bien mauvaise.

La fausse bête se mit à roucouler, à jouer au bridge, à vendre, le soir dans les rues, ses tristes appas, à chanter des opérettes et à porter des rubans roses comme on en met dans les cheveux des petites filles pour les empêcher d'être ce qu'elles sont elles-mêmes: de grandes bêtes chaudes et fauves.

Les gens devinrent amers et tristes, ils ricanèrent, s'empiffrèrent de gâteaux, se tapèrent dessus avec rage et beaucoup se moquèrent du caniche appelé Bonheur, de la perruche appelée Bonheur. Puis ils oublièrent le Bonheur, comme c'était prévu dans le plan, excepté quelques-uns que l'on mit à l'hôpital.

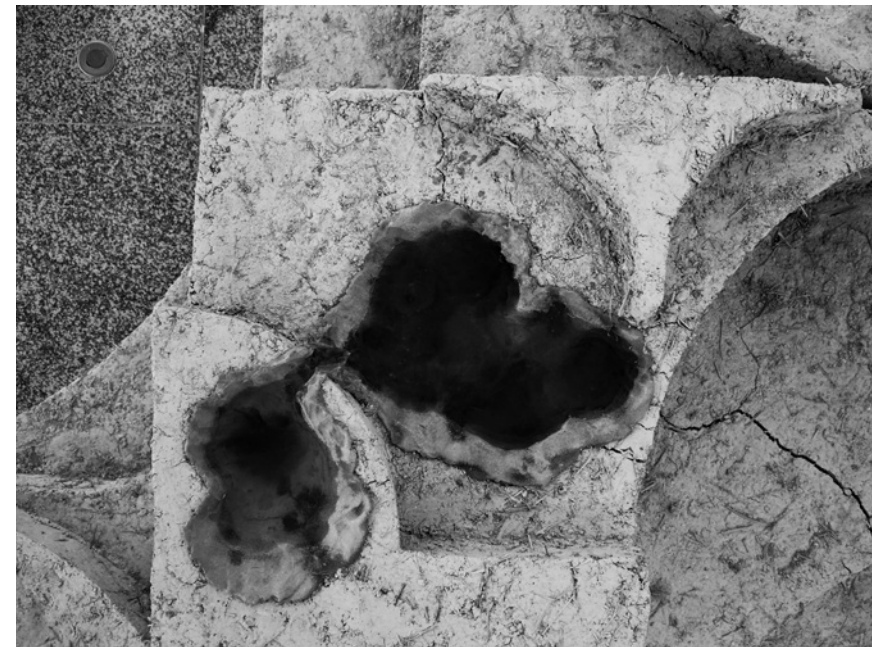
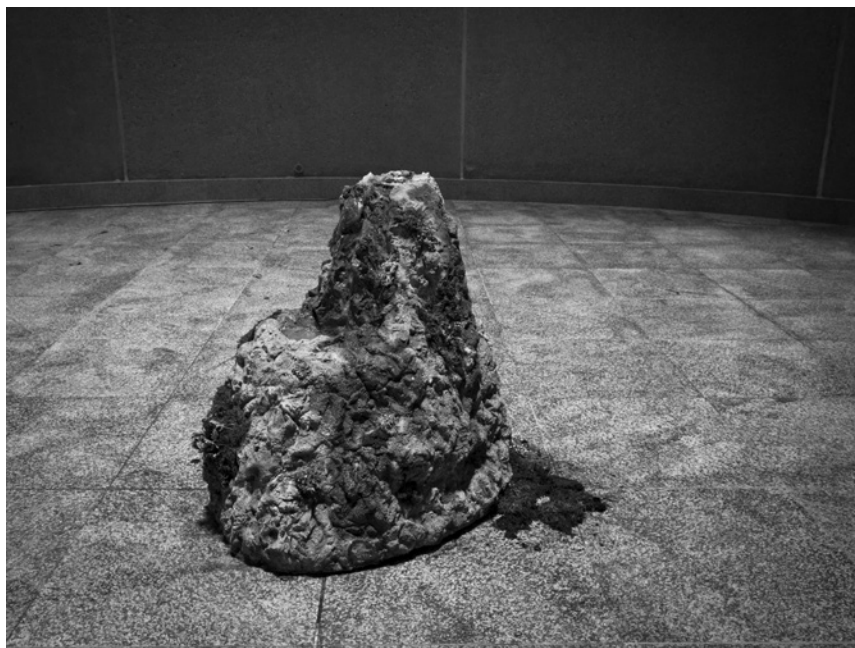
Pourtant dans les yeux de tous les bébés, on peut voir se refléter l'image de la terrible bête et il paraît que sa chaleur en vérité est telle que les barreaux de sa cage sont en train de fondre là-bas très loin où les soldats l'ont laissée.

J'ai rencontré une vieille, vieille dame qui n'espérait plus la voir arriver de son vivant mais, me dit-elle, je sais qu'elle existe et après tout c'est l'essentiel.

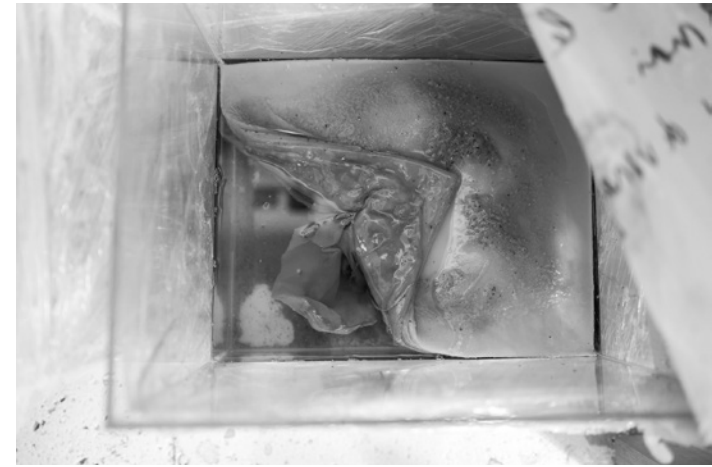
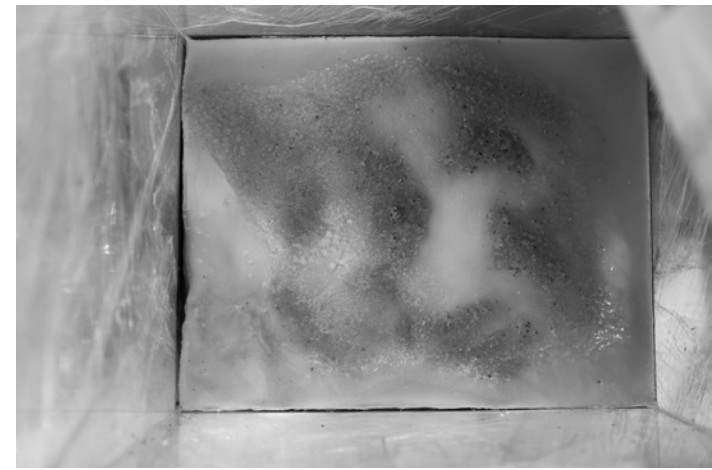
Comme elle allait bientôt mourir, elle ne pouvait pas mentir.



Tiphaine Calmettes, Four à pain, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2021, terre crue, béton et matériaux divers. Chantier participatif.  
© Adagp, Paris, 2022. Photo: Lucie Beraha.



Vues de l'exposition de Tiphaine Calmettes Par le chant grondant des vibrations autour, Centre international d'art et du paysage, Île de Vassivière, 2021. © Adagp, Paris, 2022. Photos: Raphaël Trapet (page de gauche) et Tiphaine Calmettes (page de droite).



Page de gauche:

- Vue de l'exposition de Tiphaine Calmettes Par le chant grondant des vibrations autour, Centre international d'art et du paysage, Île de Vassivière, 2021. © Adagp, Paris, 2022. Photo: Tiphaine Calmettes.
- Céramiques dans l'atelier de Tiphaine Calmettes durant sa résidence au Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2021. © Adagp, Paris, 2022. Photo: Kiösk.

Page de droite:

- Mères de kombucha dans l'atelier de Tiphaine Calmettes durant sa résidence au Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2021. © Adagp, Paris, 2022. Photo: Kiösk.
- Essais de cuisson dans vasques en terre réfractaire et sable réalisées par Tiphaine Calmettes avec Olivier Zol à Aubagne, 2021. Photo: Tiphaine Calmettes.





Page de gauche: Mères de kombucha dans l'atelier de Tiphaine Calmettes durant sa résidence au Centre d'art contemporain d'Ivry-le Crédac, 2021. © Adagp, Paris, 2022. Photo: Kiösk.  
Page de droite: Vue de la réalisation des sculptures de l'exposition Soupe primordiale de Tiphaine Calmettes (en haut: avec Blandine Dumeau), Les 8 Pillards, Marseille, 2022. Photos: Tiphaine Calmettes.





# PRIMORDIAL SOUP

## TIPHAINE CALMETTES

Exhibition from 20 May to 23 July 2022  
Curator: Émilie Renard

EXHIBITION  
JOURNAL  
BS—32

BÉTONSALON  
CENTRE FOR ART  
& RESEARCH

· Tiphaine Calmettes, Four à pain, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2021, terre crue, béton et matériaux divers. Chantier participatif. © Adagp, Paris, 2022. Photo: Tiphaine Calmettes.  
· Vue du chantier collectif de La terre embrasse le sol de Tiphaine Calmettes, ENS Lyon, 2019, terre crue. Photo: Tiphaine Calmettes.

# SLEEPING SOUP, CRAWLING SOUP, LIVING SOUP, UNDEAD SOUP

Émilie Renard

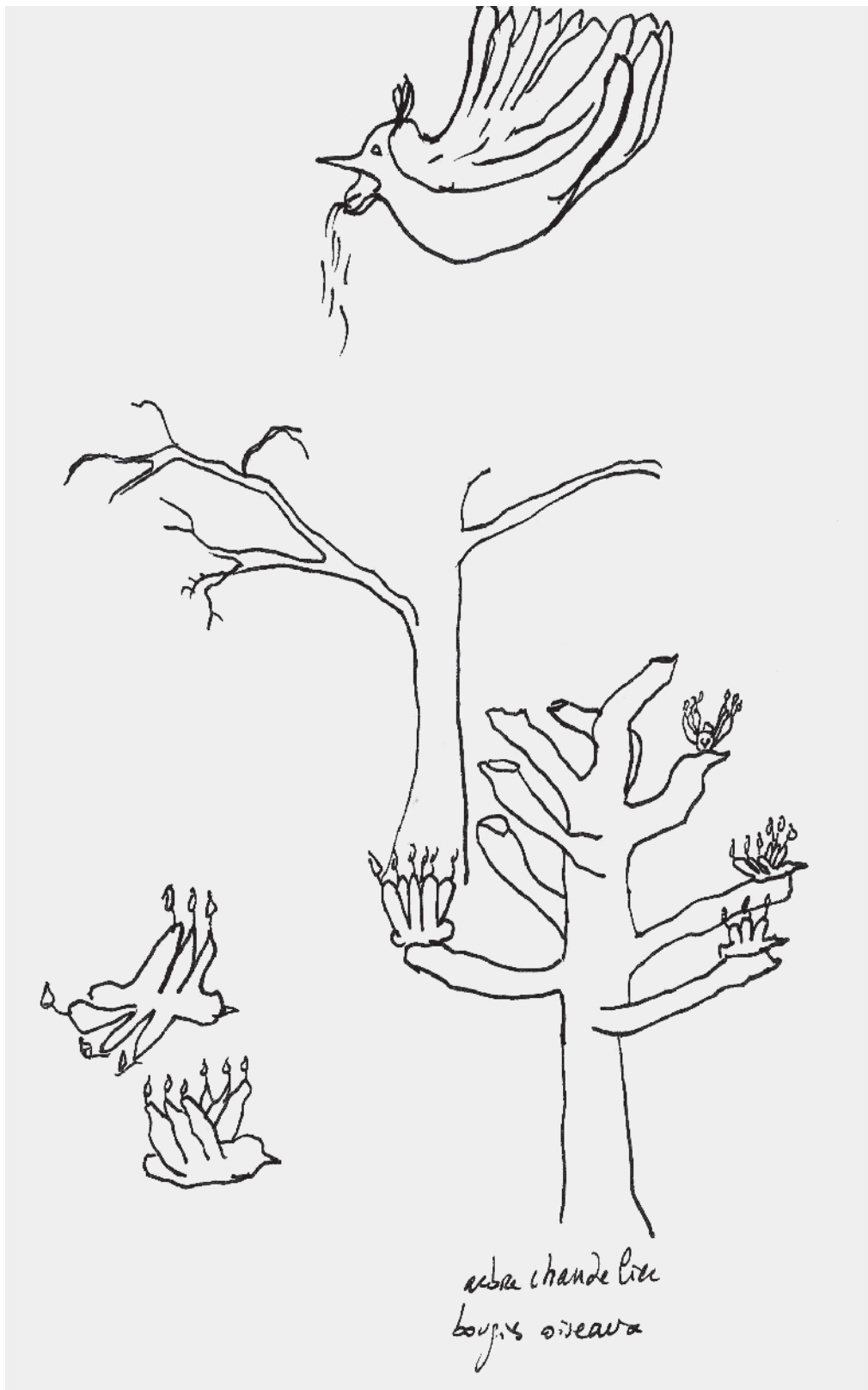
*It's a living body, eh commander.*

*Dead, but living before it was dead.*

Carpentier to the commander before a puddle of extra-terrestrial slime, in *Coincoin et les Z'inhumains*, a series by Bruno Dumont (2017).

## Irremediable Mixtures

The “primordial soup” refers to the watery environment in which a vast diversity of chemical elements bathed, rubbing up against one another and blending together until, eventually, life on Earth emerged. This is, more or less, the hypothesis that was formulated by Russian scientist Alexandre Oparine in 1924—at a time largely favourable to the theorisation of self-replicating genetic systems—and that served as a solid alternative to the notion of divine creation. This “soup” echoed a theory put forward by Aristotle who, having observed larvae, mosquitos, worms and lizards crawl out of the marshlands, the silt of the Nile or even a humble puddle of rainwater, concluded that these crawling, flitting and slithering creatures spawned spontaneously in dank, humid environments. To ensure the coherence of his theories of the living, it was imperative for Aristotle to situate these beings outside of the schema of sexual reproduction between alike creatures, which he held to be the origin of all animal life. Art historian Patricia Falguières describes how this ancient narrative has long ensured that this part of the living world was separate, beyond categorization, “against nature”: “What all of these things have in common is the fact that they appear by



Tiphaine Calmettes, preparatory drawing for the exhibition *Primordial Soup*, 2022, felt pen on paper. Photo: Tiphaine Calmettes.

spontaneous generation. They are the products of the ‘coction’ of a particular place: for example, damp cotton enclosed in a box can birth . . . mice. Coction, between heating and boiling, is a form of putrefaction: the little animals or ‘insects’ in question are born of the putrefaction of matter: earth, cotton, silt, or wood . . . In this sense, they are the unpredictable fruit of the power held by death over the living.”<sup>1</sup> This ancient quasi-myth is surely somewhat responsible for the violent aversion, at once deeply private and widely held, that these tiny, independent, crawling beings inspire: abnormal and uncontrollable monsters, undead living rot. It is this heap of undetermined and uncertain things that this exhibition looks to welcome, and even to reanimate.

### Self-construction, Self-replication, Fermentation

Steel and concrete mesh, clay, terracotta, and slip, oxides, sand and cement, salt and flour, beeswax and kombucha, herbs and dry flowers, moss, lichen, and blob . . . in its resolute hybridity, the list of materials that make up Tiphaine Calmettes’ *Primordial Soup* reflects the exhibition as a whole. Whether in terms of materials, techniques, recipes, motifs or sources, the same logic of near-blind experiment animates all of the haphazard assemblages gathered here.

Some solid materials play a structuring, supporting role whilst others, more instable and more adaptable, mix, agglutinate and react to the surrounding dampness, the bright light of the summer, and begin to slip, seep or evaporate. Tiphaine Calmettes uses artisanal and DIY techniques such as roccaille and clay plaster, blending them with the self-generating processes of the organic materials such as mould and blob that form upon constructed surfaces. As they come into contact with one another, these materials transform into irremediable mixtures. In her studio, the artist initiates a range of processes both chemical—the hydration of concrete—and organic—the fermentation of plant-based materials—that unfold at varying rhythms. These metamorphoses give rise to the uncontrolled intermingling of the mineral and the vegetal that play out throughout the exhibition and which may well continue after its close. These bifurcations begin even before this initial step in the studio, as she assembles pre-existing works in new configurations: sculptures from past exhibitions<sup>2</sup> or a kombucha scoby that has been reanimated several times over, as well as more functional items such as mugs, spoons and bread crusts all here adapt to alternative usages or take on altogether new ones through processes of covering, pairing, and suturing. The exhibition represents one step in a slow process of transformation that extends far beyond its bounds, one iteration of a working process made of modifications and adjustments that progresses through loops and through strata, and through which the artist refuses to conclude with a simple happy ending.

<sup>1</sup> Léo Mariani, « Être disponible », about Tiphaine Calmettes’ residency at Le Crédac, 2021-2022 in *En résidence*, No 1 (Tiphaine Calmettes), Ivry, éditions du Crédac, Studio Kiösk, 2022.  
<sup>2</sup> The works here are based on ones previously featured in two successive exhibitions at the Centre international d’art et du paysage Île de Vassivière, one a solo exhibition: *Par le chant grondant des vibrations autour*, 2020, cur. Marianne Lanavère, and another a group exhibiton, *La Vie à elle-même*, cur. Flora Katz, 2021.



Tiphaine Calmettes, models for the exhibition *Primordial Soup*, 2022, raw clay. Photo: Tiphaine Calmettes.

Depending on whether one observes it through the windows of Bétonsalon or enters the space to sit down, smell and taste it, the experience of the exhibition is quite different. It appears at first as a kind of ochre landscape, shrouded by the veils of the dry kombucha scoby, and composed of mounds of clay and terracotta, puddles, soup containers, herbal teas, humid and muddy zones, grainy or sticky surfaces. It is possible to make out here and there a snake's tail, bear paws, the worn hands of an aged Mickey Mouse, a gigantic wide-open mouth and a forehead with four embedded eyes, rocky scales, beasts with pouring spouts, removable jaws, crocheted bellies, a battleship of spoons, the drip of a still . . . a bestiary composed from an imaginary natural history, a riot of motifs from disparate epochs. Brought together here, this multitude functions by effects of proximity, resemblance and affinity; it is the fruit of an imagination whose singularity has emerged over the course of the artist's descent into a bottomless well of images with no discernible source or author.

#### Indefinite Gestures, Unresolved Forms

The passage from image to modelling is a fraught one: here and there, scales are rubbed the wrong way, a shock of hair is rendered in thick seaweed, a rock is set in a heap of purée, a nascent form is lost in a mass of matter, a length of wire mesh sticks out from within the plaster . . . These imperfections and failures frustrate any mimetic impulse, any fixation on particular signs. Yet such clumsy gestures, hurried touch-ups, and unplanned wear-and-tear allow the heterogeneous motifs to hang together, and ease the passage from one figure to the next with little mind for precise reference and no attempt at realism. Again, this imprecise facture serves as an efficient deterrent to savoir-faire, to intentionality and to any *a priori* programmes. In these indeterminate and indecisive forms, we can recognize the traces of a joyful experimentation with processes of making, and in each slippage, a note of humour.

Ersatzes of natural spaces—rocky mounds in rocaille, a fountain in place of a waterfall—these assemblages are unconcerned with dividing the real from the fake, nature from artifice. Such polarities are irrelevant here. With their hollow volumes formed through mesh, covered in concrete and plastered with clay, these sculptures do not seek to create the illusion of solid, natural spaces. Instead, it is a question of testing how technical objects adapt to organic realities: what powers of integration lie in the processes of ageing, the action of rotting, the effects of fermentation, the ability of mould to spread across manufactured surfaces? The treatment of such surfaces here aims not to manually recreate the manifold nuances found upon them in nature, imitating them scale by scale,

leaf by leaf, drip by drip, but rather to set in motion processes capable of bringing forth colours, forms and volutes before standing back and watching how the organic articulates itself with the artificial. In her text on the rustic style, the expert in natural special effects, Patricia Falguières, writes that “it is art itself that ‘rustic’ artists interrogate, the role of art as creator of production processes. And it is in this that they can be said to organize the confrontation of ways of producing art and ways of producing nature—including aberrant versions of nature such as that represented by spontaneous generation [. . .] The paradigm of all production is nature: not nature as in the ‘collection of objects’ but nature as a principle of movement, change, growth and ageing, of genesis and putrefaction . . . Nature brings into being forms that are destined to wither and disappear: human technique ‘imitates’ nature, learns from it how to produce coherent and viable forms, with the only difference being that natural bodies are endowed with a natural motor.” It is this motor, this mobility proper to chemical and organic processes that Tiphaine Calmettes looks to start up. In this, she places herself outside of the nature/culture binary that constitutes another deeply private and widely held belief.

Drawn to the artist's tentative and exploratory approach to research, anthropologist Léo Mariani is particularly interested in the way in which she gradually relinquishes control of the production process. In a recent text on her work<sup>3</sup>, he describes the relationship of confidence that she develops with the material life of the objects whose forms she partially initiates before allowing them to largely escape from her control: “Tiphaine Calmettes is no demiurge. She organizes the conditions that allow her objects to spring forth from materials, penetrated by their own histories, already having escaped from their origins. Since she directs them only in the most indirect fashion, they are never abstract, but instead obstinately and intrinsically link flesh and mind. This stubborn tendency towards embodiment speaks to us even as it leaves us unsure of what to say, an imbalance that is for the best. It demands our attention and our close listening, an adaptation of our reason.” In this *Primordial Soup*, we encounter a veritable assemblage of precarious equilibriums and a fragile ecosystem that maintains itself in an intermediary state: neither altogether dead, nor altogether living, its state is ultimately dependent upon how we choose to welcome it.

#### Taste, Share, Blend

In this landscape of an exhibition, we can sit down and taste a teardrop of kombucha, drink a flower-infused herbal tea warmed in the belly of a gargoyle, serve up a helping of soup in the hollow of a bread crust, smell the warm odours emanating from all this cuisine, follow the rivulets of water that trickle from the mouth

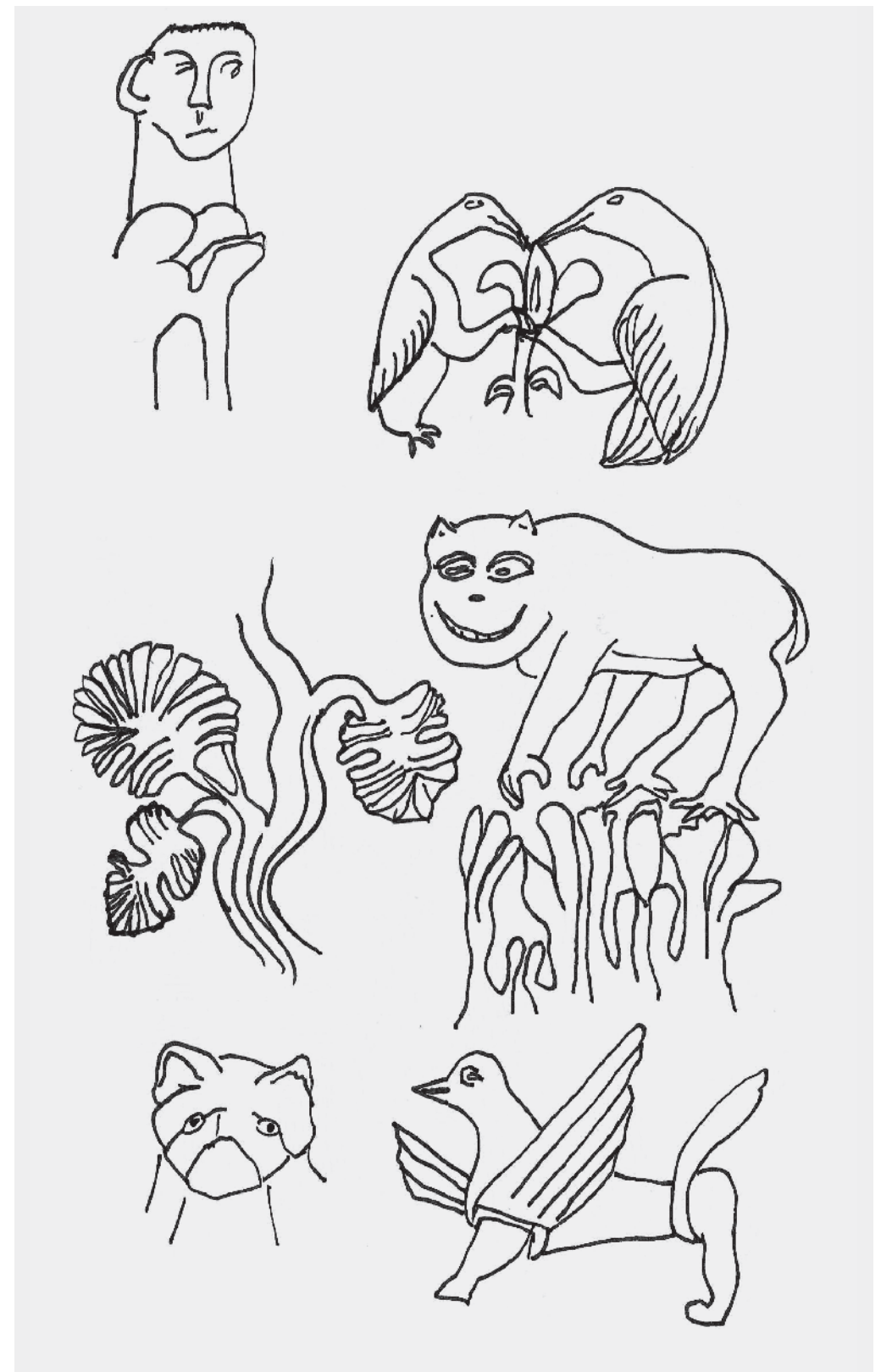
<sup>3</sup> Patricia Falguières, « Contre-nature: Aristote, le “Style rustique” et la génération spontanée », Paris, *Pacemaker*, 2005.

of a monster, contemplate the ochre light that filters through the dried kombucha scoby, feel our way over the earthy anfractuosités of the surrounding surfaces . . . Whether we choose to enter this space, cross through it, approach it, or settle down into it, touch and even taste it, this environment calls for a particular attention and invites us to act as its interpreter. For all of the objects that make up this space are defined not by their usefulness but rather respond in other ways to certain functions whilst allowing for a broad margin of indeterminacy—leaving open a wide space, in other words.

Associated with rituals surrounding food and its sharing, hospitality is an act of welcoming that implies a reciprocal agreement between host and guest. Consenting to ingest something attests to a certain degree of confidence. It is not a question here of simply acquiescing to the hospitality manifest in this environment, but rather according it a certain degree of trust and inhabiting it. The exhibition unfurls an apparatus for the absorption of bodies and gazes, offering up a process of negotiations that cannot be appreciated or understood from a distanced perspective. It proposes a form of experience through ingestion, through the blending of oneself with the assembled elements. Each individual can adapt their use of these objects according to the degree of trust they are willing to place in them.

The exhibition also needs to be reanimated each day by the team at Bétonsalon, who are entrusted with the renewal of its cuisine, and who will welcome the people who make their way through it, or who sit down and taste it. These sensorial sculptures, that seem to be the products of some troglodyte kitchen, transform Bétonsalon into a habitable space. With them, the art centre takes on a telluric form of domesticity. In the introduction to his text *Manières d'être vivant* [*Ways of Being Alive*], philosopher Baptiste Morizot sets out the following hypothesis: "The current ecological crisis, more than a crisis of human societies on the one hand or a crisis of the living world on the other, is a crisis of our relationship to the living."<sup>4</sup> Here is a situation where we can attempt to let ourselves be fermented by kombucha, a place where we can relinquish a little of our solitary humanity, a puddle where, for a moment, we can stop distinguishing between the dead and the living.

<sup>4</sup> Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2020, p. 16.



Tiphaine Calmettes, preparatory drawing for the exhibition *Primordial Soup*, 2022, felt pen on paper. Photo: Tiphaine Calmettes.

# SUBSTANCE, SUBSTANCE, SUBSTANCE

David Evrard

An encounter of the first kind is a vision. An encounter of the second kind is material proof of the existence of extraterrestrial things. What makes *Close Encounters of the Third Kind*<sup>1</sup> a pretty great film is not so much the plot or the brilliance of Spielberg's rhythm at the time—capable of making you tremble by filming a mound of mashed potatoes—as the fact that the film refers back, almost in riddles or charades, to the idea of film itself. It's a Russian doll film, a film that refers to the film that refers to the film; a twist inside the plot, a kind of spiral generated by the obsession with a motif which develops internally, like a fantasy pulsating out of a daydream which proves to exist in nature, a plastic form which transforms into the object of a quest. And this quest is an element of the story, a fiction perhaps, a sort of inner quest. What is to be accomplished is already there but must be found, must be given a body. The crux of the story is a setting, a volcanic mountain which is first thought—or rather, revealed, in the thoughts of the main character during the first part of the story—and which, acting as a sign, proves to actually exist in the countryside. The protagonist is pushed *towards* and then *into* this object,<sup>2</sup> inside of which he discovers a landing strip with an entire movie set—lights, cameras, music, and technicians directed by François Truffaut—ready to welcome an extraterrestrial spaceship. A production within a production within a production. A poetry of production. A fantasized space, a space we watch with eyes closed; a setting-into-fiction, a story-place which eliminates the distance between its story and its material expression, a social fantasy, a thing fabricated inside one's head, a dizzying revelation

1 *Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977.

2 Devil's Tower, Wyoming, USA. This mountain vaguely resembles The Sainte-Victoire Mountain painted by Cézanne, and is surely, given the quantity he made (almost 80), a cinematographic work. In layers more than variations, he painted the same sequence over 20 years, from 1885 to 1905.



Tiphaine Calmettes, preparatory drawing for the exhibition *Primordial Soup*, 2022, felt pen on paper. Photo: Tiphaine Calmettes.



Tiphaine Calmettes, Bread oven, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2021, raw earth, concrete and various materials. Participatory workshop. © Adapp, Paris, 2022. Photo: Émile Bagbonon.

which finds a material existence as a giant vase in which a conversation (let's call it that) develops with something from the universe; a link, a materialized encounter in a ship from outer space, which is itself a container in a container, and this container, the ship, drops off ghosts of history in the form of people who disappeared long ago, before picking up a few of the elect.

Several weeks ago, Tiphaine Calmettes came to the Cherbourg school of fine arts to lead a Master's workshop on "collective research, individual practice" and we spoke about this, or rather of the indistinction of "between" instead of fiction being forced into reality, like a rag being stuffed into a bottle. Shaking off the academic "grand narrative" of "reality" and fabricating a reality more real than reality itself. Fabricating the vague. We agreed on the "mojo" of the master: "We now live a reality described in dystopic novels of 50 to 60 years ago: over-consumption, unbridled capitalism, latent fascism, and surveillance taken to the point where everyone watches themselves and provides the tools for their own surveillance. So, we must, because it works, fabricate stories that are no longer 'critical' but situations in which we would like to live in 15 or 20 years time." And that's what we did. That's what Tiphaine does. We don't care about the avant-garde, we don't care about utopias, we don't care about "positions" either of individuals or artist groups. What concerns us is organization. What concerns us is establishing elements, moments, ambiances, spectacles or exercises—call it what you like—of sequences which put our narratives to work, however fluctuating and uncertain, however many-armed and immature they are, which make ends exist. Lighting. Rain. Things.

Tiphaine Calmettes was involved for a time in architectural constructions: like the construction of a bread oven in Aubervilliers,<sup>3</sup> an artwork with a function, both social and poetic; like the "sleep shed" at the Notre-Dame-des-Landes ZAD [Zone to Defend]. I don't know how far she went, but she joined working groups which tried to define an hosting architecture not restricted to functionality, which wouldn't just be a bunch of beds, but which considered the conditions of sleep, fabricated or at least induced elements of form, light, colour, smell, vibration, atmosphere, which could bring on peaceful dreams and warm sleep, floating thoughts, inner landscapes. Total luxury. Whatever the forms of the shed, you are awake with your eyes closed, inside it, in a palace of soft, translucent marble, falsifying its own forms to the flow of your own brain, buried in a luxuriant jungle where all the animals of creation live in harmony. A pleasure garden: opals, violets, cuckoos, pink snakes, deer and flytraps flushed by the fruit of the sun running through the trees, leaves fluttering and forest floor sparkling like the head of a beer flavoured with sage, laurel or rose. This super reality, this reality within reality, this reality in which everything is exposed as innocent, beautiful, easy, exquisite delights, marvellous, crème fraîche, soap bubbles. Butterflies, dogs.

Darwinist capitalism and what accompanies it most surely, a set of reactionary conventions insofar as the industrialization of the production of both goods and knowledge reduced to sorrow the lot of abundancies and luxuries, we can imagine oozing out of all things. A pebble, a toy, a dance, a conversation, a bit of ass, powder, whatever. Each "thing" has its "properties" and its properties are not, or in indirect, fabulous or vicious ways, associated with heritage.<sup>4</sup> In *Habiter en oiseau* (*Living as a Bird*),<sup>5</sup> we read that it was around 1650—the dawn of industrial capitalism—that all land was subjugated to a property-owner, that up to that point, entire swaths of the countryside were held under collective responsibility. All these lands, these swamps, forests, mountains, these valleys had their properties, clay, sulfur, humidity, limestone, whatever, and for these "own" qualities an owner was substituted. From possible expanses to enclosed spaces. The *glande*<sup>6</sup> under the oaks now constitutes a break-in; from what-is-there-because-it-is-what-it-is-and-because-we-can-just-go-there-to-walk-around, we've moved to piecemeal

3 Four à pain (bread oven), Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2021.

4 Considering even genetic heritage, a classification of the so-called hard sciences. Wikipedia (our translation): "The first gene patent on a marine organism dates from 1988, concerning a sequence taken from the European eel. Thirty years later (2018), more than 300 companies, universities and other entities had claimed intellectual property rights to genetic sequences from 862 marine species; German-based multinational BASF alone had filed almost 50%

of the patents on about 13,000 DNA sequences of marine organisms, without concealing the fact that most of the 5700 patented sequences had been found in open databases, the content of which had essentially come from regional, national or international public research. Extremophile genes are highly prized, but inaccessible to most developing or poor countries, especially those which have no sea access."

5 Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, coll. "Mondes sauvages", 2019.

6 The French word "glande" is the action to "glander" (lazing around or hunting around) originally meaning bringing your pigs to eat acorns ("gland").

authorization, agreement, contract. That's dated, and yes, something else on which we agree with Tiphaine is that time isn't necessarily read through the disgusting old sharp line of "progress". Time takes a geological form, a concretion, upsurges, entrenchments, things that twist and fold in all directions, pulverize themselves, burst into inner bubbles, mix, melt and all these things—old film camera,

paleolithic monster, pile of broken plates, wheels, flowers, irons, souvenirs, seashells—depend on each other in a kind of mud or dough from which forms can be drawn. Forms which are experiences. Like moulting.

And we must open up to the wide range of these concretions which take on tastes, odours, sensitive forms, of these things which grow, take on organs and viscera, these piles of mouths, these lines of fine gold sprinkled in hair in the sun, these things to experience in which the concrete is felt, more than weighed up or measured; such as a garment, perfume, a distant object, a deaf light, the pscht! of a can opening in a cinema during a film which then becomes part of the film.

Representing is not including.

*There's an old piano and they play it hot*

*Behind the green door*

*Don't know what they're doing but they laugh a lot*

*Behind the green door*

*I wish they'd let me in so I could find out what's*

*Behind the green door*

*The Green Door* is a popular song from 1956 written by Marvin J. Moore and composed by Bob "Hutch" Davie, sung by Jim Lowe in 1957 and Frankie Vaughn in 1958. *Behind the Green Door* is a 1972 psychedelic porn film, shown at the Cannes Festival and directed by the Mitchell brothers. Its title was inspired by this song and it ushered in, along with *Deep Throat*,<sup>7</sup> the golden age of porn films. These films are an echo of the sexual revolution, the hybridization of genres and social changes; they work the effects of film as unbridled experimenters. Films which ushered in exploitation films, mixing genres, drawing on registers as diverse as show reviews and the civil rights movement (first porno film with interracial scenes), films resonating with social emancipation, with *Do It*,<sup>8</sup> with the sexual revolution. Films challenging the social intoxication of bourgeois puritanism and at the same time serving to generate independent money for society's voluntary exiles, whores, crazies, poets, prophets of decay. Yippee.

This song was taken up again in 1981 by The Cramps,<sup>9</sup> the American group led by Poison Ivy. A group which transformed rock into a sort of energizing and addictive drink, providing the pattern for satanic pop, the garage of latent dementia, melancholic jungle beats and an interest in zombies, LSD and hot outfits. "I'm the Queen of Rock 'n' Roll and for this to not to be recognized is pure sexism."

*Batman & Robin* came out in 1997.<sup>10</sup> It's a kind of baroque opera, a B-series borrowing with a "family audience" tendency, heavy with lights and colours, shiny hard plastic iced costumes. In this episode, most of the super villains have powers of natural catastrophe. Arnold Schwarzenegger as Mr. Freeze dreams of freezing Gotham; Uma Thurman as Poison Ivy<sup>11</sup> is a kind of sensual hybrid plant of

perversions. During her transformation, she reels in her former collaborator by the nape of the neck: "They replaced my blood with aloe, my skin with chlorophyll, and filled my lips . . . [she brings her lips up to the old lab tech and kisses him] mmm ooh . . . with venom."

This *literally* green character is radical ecology. No doubt about it, Poison Ivy is the revolution. She incarnates what the Green Bloc should be, assumed female with "green" powers and super poisons found in forests; intransigent, believing humans to be the most abominable of creatures, melting into a terrifying environment of giant flowers and ivy, earth and sulfur, she realizes herself as a callipygian goddess in sculptural poses at the limits of decency. You can only fall in love.

You know the old witch coughing into the soup in one of those old cartoon films? Turning round a wooden ladle—toad slime, sarsaparilla, thick smoke—and around her, lizard-mouthed pots, earthenware monsters serving as vats for tea or wine, associations of foam and hot peppers and silverware, stacks of books, a hearth with panels flickering in the glow of the flames and a collection of spells in pots and soups. Echoes, mirrors, fears, taboos, a heap of complications.

All these versions of magical practice, comic book characters or queen of rock, in flames, filled with rage, love, desires to change the face of the world, casting spells and curses on a world of conventional, of fears, of fascists, charming the happiest among us, permanent challenge, ready for the great tremor.

Why don't you buy something which doesn't look like anything? A weird bit of stuff like a dry part of the Ganges covered in meat and tires and lavender where you could stick your tongue. Why don't you buy a block of soft marble covered in fur from which you can stretch an arm or something to stick it in your ear or spread it on your body like an ointment or whatever you like? You don't want to slide through a pipe of skins, roll in powder, taste new things? I'm not talking about running away, I am talking about drinking a big glass of gasoline. My friend Béatrice<sup>12</sup> made "anus and chocolate" t-shirts; don't you want one?

Friday, I watched a bottle of ink go out. Grey flames raced over its body, it gasped with more and more distant breaths, colder and colder, greyer and greyer, as though with fever, the fever was its container: the essence, the burn, the thing, the product crystallized in smoke, evaporated in transparent slow cocoon, carbon moulting, snake, strawberries, water, snow, bubbles. I watched pigeons battling an aluminum plate between two trains. I watched wheels explode in

7. *Deep Throat* is a 1972 American porn film, written and directed by Gerard Damiano.

8. Jerry Rubin, *DO IT!: Scenarios of the Revolution*, Simon & Schuster, USA, 1970.

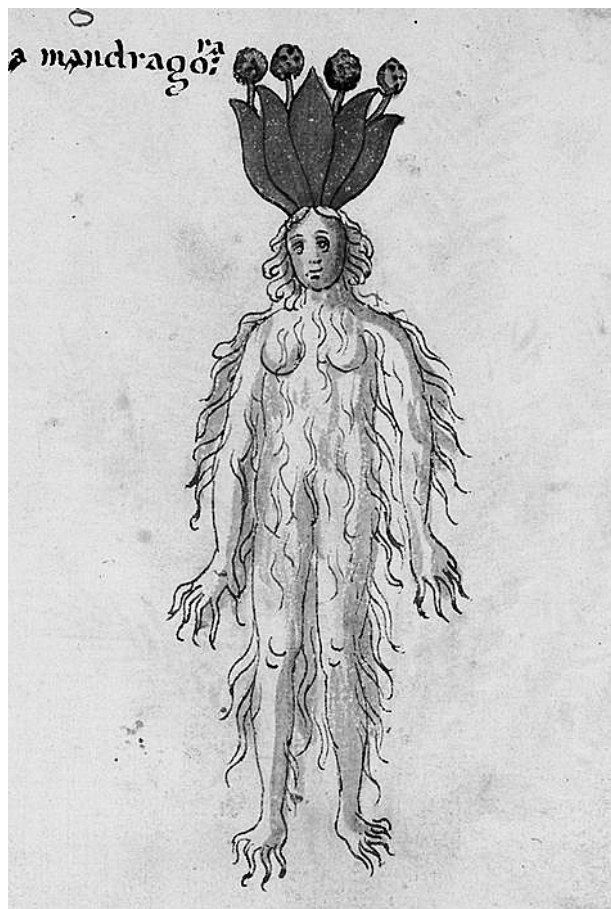
9. The Cramps, "Green door," *Psychedelic Jungle*, I.R.S. Records, 1981.

10. *Batman & Robin*, by Joel Schumacher, 1997.

11. Poison Ivy was created in 1966 by comic book writer Robert Kanigher and artist Sheldon Moldoff (at DC Comics). In the story, Poison Ivy took the city hostage by threatening to release poison into the air of the city unless they paid her a ransom. She was arrested by Batman and imprisoned in Arkham Asylum. She became obsessed with Batman, the only being she could not control. Some years later, she left Gotham to go live on a desert island that she transformed into a second Eden. For the first time in her life, she was happy, but it didn't last long: an American company decided to test its weapons on her island and wiped it out. Pamela Isley, Ivy's "civilian" name, returned to Gotham to take revenge and punish those responsible. Once again arrested by Batman, she resolves not to leave the city until plants escape from the threat represented by humans and devotes her life to "purifying" Gotham City. Remember that Batman is a super hero without a superpower but with a super costume, a kind of lonely saviour, super rich, close to the mayor and police chief, he embodies the bourgeoisie, order, power, as a lone defender.

12. Béatrice Delcorde, artist, director, lives and works in Brussels.





Mandragora (detail), *Erbario*, North Italy, 15th c., Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts University of Pennsylvania Oversize, Lawrence J. Schoenberg Collection.

deafening sounds of purple and green swirls. I watched the pulsating last moments of a pool of oil losing its breath between two snow-covered cars. I heard the soft, slow songs of the sixties and in the background the *tacatac, tacatac, tacatac* of old starved trains whose skeletons protruded from beneath a thin skin of tattered, rusty, stained metal.

I watched a purple, almost black, skin, I watched the air saturate with exhalations and groans. I watched a David Bowie look-alike hanging from a tree; perfectly made-up, metallic elegance. Birds feeding from his neck. Layers of ocher and mauve mist, bits of carts floating, torn jeans, razor blades, lacework, colored petals, hissing rapid in an orange peel, cloud of powder, aluminum, oil, vinegar puddle, acid smoke, exploding mirrors, granite eggs alongside opal sweat, body parts twisting in space, tea, milk. I watched.

I watched twisted legs oscillating in space like snakes copulating, the noise of meat escaping in rumbles from a giant crystal, great tables in

the shape of flat shells dripping fluorescent tar, oil-bodied Chippendale covered in spines, contortion of a vaguely metallic thread of light, the room space drawn in the smoke of a candle whose flame you just pinched between your thumb and forefinger, amphetamines and syringes, laughter arising from the sewers, a forest in the living room, bread, broth, spirals of chrome flowers, a selection of sounds of biological motors, purple and brown salty crusts, superimposed screens, high-heeled shoes clacking in the dirty water, rumpled skins, nuts, eagles, earthenware sculptures covered with crème fraîche and sequins, pustules, bare feet, ears, furniture cut up with an ax, blood-soaked teeth, smell of farts and wet cats, zombies on a mental slide, porcelain with sides so thin it's almost transparent, crenellated in the design of a mountain range, maybe the Pyrenees, and, depending on the light and the line of the tea, revealing things like a soft geography, in permanent mutation. An electrical plug that is neither male or female.

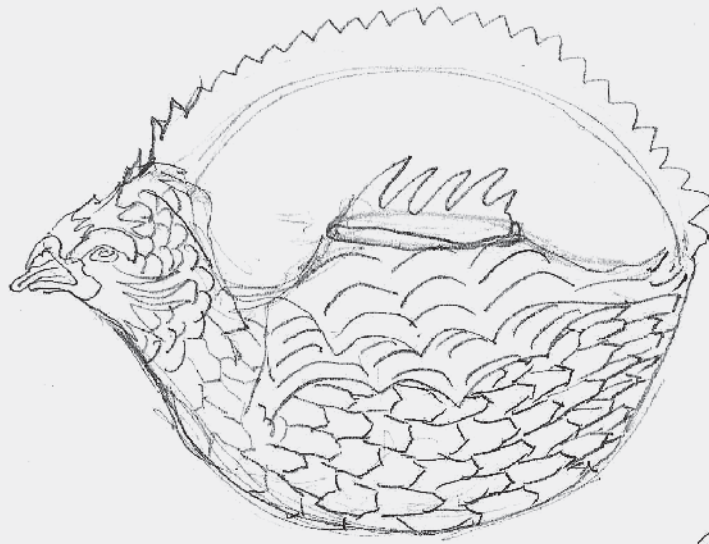
There's stuff to do.



View of the Bomarzo gardens,  
© 2022 Photo: François Sagnes.

# LE BONHEUR (HAPPINESS)

Song (1975) 8'31



*Thièrèrè*  
45 x 28 x 22 cm

Brigitte Fontaine et Areski

In the forests, in the glowing embers of the town, above the sea, amidst the perfumed hills, lived a great big beautiful beast, warm and wild, that was called Happiness.

Everywhere she bounded about, she laughed in the night, everywhere she danced with the flames and sang with the wolves.

This happened in no particular time, because time, you see, is a funny old thing . . .

This beast ate all that the people gave it, she let herself be milked, she penetrated them with her golden branches if they so desired. And she made music with their veins and with their hair.

And yet there were some who hated her, for she challenged their reign and, free of laws and free of charge, she upturned the market. And so, one day they took up arms, they captured her, and shut her in a cage, far, far away.

This happened in no particular country, because countries, you see, are funny old things . . .

To stop the people from revolting, they made countless copies of the beast, so many that they the people would be fed up, that they would no longer understand, that they would forget her. They made her nice and wicked.

The false beast began to coo, to play bridge, began to sell in the streets at night her dreary charms, began to sing operettas and wear pink ribbons like those that they put in little girls' hair to stop them from being what they really are: great big beasts, warm and wild.

The people became bitter and sad, they cackled, stuffed themselves with cake, struck each other in anger, and many of them mocked the little dog called Happiness, the parrot called Happiness. Then they forget about Happiness, just as the plan had imagined they would, except for a few, who were packed off to hospital.

And yet in the eyes of all the babies, we can see the image of the terrible beast reflected, and it seems that her warmth is so strong that, in truth, the bars of her cage are starting to melt, far away, where the soldiers left her.

I met an old, old lady who had no more hope of seeing her again during her lifetime, but, the old lady said, I know that she exists, and after all that's what matters.

Since she was going to die soon, she couldn't have been lying.

### Colophon

Editor: Émilie Renard  
 Editorial coordination: Mathilde Belouali-Dejean and Natacha Marini  
 Translation: Mary Foster and James Horton  
 Proofreading: Clémentine Rougier  
 Graphic design: Catalogue Général  
 Printed by Média Graphic, 2022, 1500 copies

### Team

Émilie Renard, Director  
 Ariane Obert, Administrator  
 Mathilde Belouali-Dejean, Head of exhibitions  
 Elena Lespes Muñoz, Head of outreach  
 Benoît Caut, Cultural Mediator  
 Derin Demircioğlu, Mediation projects coordinator  
 Natacha Marini, Production assistant  
 Lucien Poinot, Communication assistant  
 Romain Grateau, Technician

### Thanks

The technical team: Francis Ruggirello (metal structures), Olivier Zol, Derin Demircioğlu, Blandine Dumeau, Jade Tailhandier, Dione Villalobos; Les 8 Pillards, Marseille, who hosted the production of the structures;

The wood-fired oven team: Pierre Architta and André Adelheim, Maïfalda Da Camara, Ben Kerst and Thierry Fernandez;

The ceramics firing of ceramics team: Héloïse Touraille (Association À Plomb');  
 Authors and guests: Areski Belkacem, Mathilde Cameirao, David Evrard, Brigitte Fontaine, Célin Jiang, Clotilde Lebas, Cy Lecerc Maulpoix, Léo Mariani, Vivien Roussel and Julie Sermon;  
 AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions): Camille Morineau, Consuelo Crulci-Perrois, Manuela Danescu, Ewa Giezek, Eleni Pantelaras, Esther Provost-Michalak, Matylda Taszycka;  
 cONcErn, Cosne-d'Allier: Cécile Colle, Ralf Nuhn;  
 Le Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac: Claire Le Restif, Julia Leclerc, Sébastien Martins, Ana Mendoza Aldana and Lucia Zapparoli; Kiösk.

### Exhibition Partners

This exhibition is co-produced as part of the AWARE Prize: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, 2020.

### Bétonsalon Partners

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

35

Sleeping Soup, Crawling Soup,  
Living Soup, Undead Soup

ÉMILIE RENARD

43

Substance, Substance, Substance

DAVID EVRARD

51

Le Bonheur [Happiness]

BRIGITTE FONTAINE  
& ARESKI BELKACEM

PRIMORDIAL SOUP

TIPHAINE CALMETTES

Exhibition from May 20 to July 23 2022

Curator: Émilie Renard

Welcome to the “Primordial Soup.” Like a soup, this exhibition is a permanent blend of morsels, soaking in a more or less homogeneous environment: materials, gestures, patterns, stories, flavours, together form a landscape, warm and comfortable enough for something living—humans, fungi, yeast and bacteria—to like it there and settle in, for two minutes or two months.

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

BÉTONSALON  
CENTRE FOR ART  
& RESEARCH

# SOUPE PRIMORDIALE

## TIPHAINE CALMETTES

Exposition du 20 mai au 23 juillet 2022

Commissariat: Émilie Renard

Soyez les bienvenu·es dans la “Soupe primordiale”. À l’image d’une soupe, cette exposition est un mélange définitif de morceaux trempés dans un milieu plus ou moins homogène: matériaux, gestes, motifs, récits, saveurs, forment ensemble un paysage suffisamment tiède et confortable pour que quelque chose de vivant — humains, champignons, levures et bactéries — s’y trouve bien et s’y installe, deux minutes ou bien deux mois.

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h

Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris

M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand

[www.betonsalon.net](http://www.betonsalon.net)

+33.(0)1.45.84.17.56 · [info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)

BÉTONSALON  
CENTRE D'ART &  
DE RECHERCHE