

BÉTONSALON BS N°25
CENTRE
ET DE

GRATUIT—FREE —

D'ART
RECHERCHE

VILLA

VASSILIEFF



30/01

20/04/2019

THELMA CAPPELLO, XINYI
CHENG, NATHANAËLLE HERBELIN,
LIVERPOOL BLACK WOMEN
FILMMAKERS & REHANA
ZAMAN, GEORGIA LUCAS-GOING,
ADRIAN MABILEAU EBRAHIMI
TAJADOD, DALA NASSER,
KAMEELAH JANAN RASHEED,
HAMID SHAMS, PATRICK STAFF

COMMISSARIAT — CURATED BY:

GUSLAGIE MALANDA & LUCAS MORIN

POSITION
DE

LATERAL

RECOVERY

POSITION

LA TÉRALE
SÉCURITÉ

2-3

POSITION LATÉRALE DE SÉCURITÉ

LUCAS MORIN

6-8

UNE IMAGE DE L'ANTICIPATION

GUSLAGIE MALANDA

12-13

BIOGRAPHIES

DES ARTISTES DE L'EXPOSITION

19-21

AUTOUR D'UN LIT VIDE

NATASHA MARIE LLORENS

24-25

EXHUMER LES VOIX

KARIM KATTAN

27-28

REMERCIEMENTS ET PARTENAIRES

4-6 LATERAL RECOVERY POSITION
8-10 A PICTURE OF THINGS TO COME
13-14 BIOGRAPHIES
18-20 CIRCLING AN EMPTY BED
23-25 EXHUMING VOICES
27-28 CREDITS AND PARTNERS

POSITION DE

LUCAS MORIN

LATÉRALE SÉCURITÉ

Au moment où cette exposition se dessine, la France connaît une irruption inédite de la violence politique. Elle prend de court une société

qui avait relégué la violence physique à ses marges sociales et à des guerres extérieures, tout en démontrant une politisation importante de pans entiers de la population et ouvrant, peut-être, de nouveaux horizons de dialogue à une multiplicité d'échelles. Ce conflit met toutefois à jour des dissensions profondes et apporte une preuve supplémentaire que les inégalités et les rapports de domination ne sont pas des abstractions politiques, mais relèvent bien d'une « expérience vécue de la domination dans l'intimité¹ », pour citer la philosophe Elsa Dorlin, dont les travaux ont été essentiels à la construction de cette exposition. Cette violence est une réalité, vécue au jour le jour par des individus qui, dans leur chair ressentent l'exclusion et l'humiliation. Elle est produite, chaque jour, par d'autres corps qui l'exercent, la délèguent et la justifient. Elle induit, enfin, des actes de résistance qui, loin du fantasme nostalgique de radicalités lointaines, relèvent aussi de gestes concrets et quotidiens.

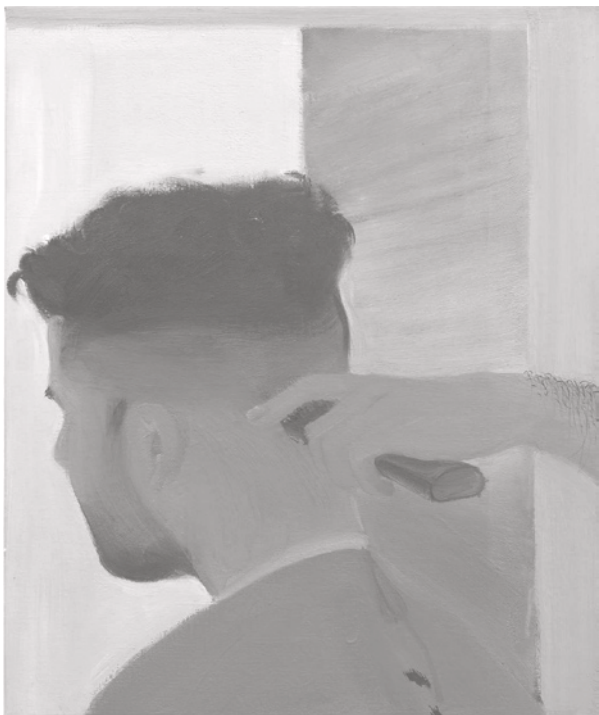
¹ Dorlin, Elsa, *Se défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, p. 17.

Cette exposition réunit dix artistes et collectifs, avec une sélection de parti-pris et de gestes intellectuels et visuels qui offrent un regard sur la place de la violence en politique, en tant que processus affectant les corps et les sociétés. Pour cela, *Position latérale de sécurité* rassemble dans l'espace de Bétonsalon – Centre d'art et de recherche de nouvelles productions de jeunes artistes issu.e.s du contexte parisien d'une part et d'autre part des profils plus confirmés parmi lesquels des artistes n'ayant encore jamais montré leur travail en France. Elle a été initiée par un commissariat à quatre mains avec Guslagie Malanda, encourageant un échange à la fois visuel et politique entre les œuvres. Elle est l'occasion d'un dialogue entre des traditions intellectuelles, notamment *queer* et féministes, mobilisées par plusieurs artistes dans leur recherche et leur pratique. Il nous semblait essentiel de convoquer une pluralité de voix,

parfois discordantes, pour nourrir les questionnements d'une scène française qui se demande continuellement comment les adapter à son contexte et à son histoire.

Certaines œuvres mettent en perspective des enjeux familiaux. Dans *How Does an Invisible Boy Disappear?* (2018), le collectif Liverpool Black Women Filmmakers et l'artiste Rehana Zaman développent des fils narratifs où se mêlent l'intimité des auteures, une fiction sur l'invisibilisation des personnes marginalisées, et l'histoire sociale du quartier de Toxteth à Liverpool. L'œuvre met en avant les réponses apportées par les personnes concernées, avec un vocabulaire politique et personnel sur des questions d'identité, de religion et de représentation, y compris dans la sphère privée. Pour qui découvre cette œuvre à Paris, ce contexte fait écho, comme un miroir légèrement déformé, au traitement et au contrôle des populations racisées dans les banlieues françaises. Il n'est pas difficile de percevoir les trajectoires parallèles de ces deux anciens empires qui ont importé les techniques de contre-insurrection de leurs guerres coloniales pour parfaire leurs pratiques policières.

À travers une installation sur les fenêtres de Bétonsalon visible depuis l'espace public, le travail de Kameelah Janan Rasheed, *Selling My Black Rage to the Highest Bidder*² (2018), interroge les différents degrés de tolérance face à la manifestation de la colère.



XINYI CHENG, *COIFFEUR*, 2017, HUILE SUR LIN, 50 X 60 CM. COURTESY DE L'ARTISTE.

XINYI CHENG, *COIFFEUR*, 2017. OIL ON LINEN. 50 X 60CM. COURTESY THE ARTIST.

L'artiste questionne la propension des pouvoirs publics, des médias, et de l'opinion, à dénier aux personnes noires la légitimité d'exprimer leur rage, au prétexte que cette colère, perçue comme intrinsèquement violente, serait incompatible avec les modalités d'un débat public dont elles sont, par ailleurs, largement exclues. Pour citer encore Elsa Dorlin, Rasheed inscrit son travail en relation avec « l'intimité d'affects de rage enfermés en nous-mêmes, dans la solitude d'expériences vécues de la violence³ ». Les courts clips performés de Georgia Lucas-Going sont, quant à eux, enracinés dans des relations familiales et intimes. Elle construit des micro-interventions mettant en action toute sa force physique, les inscrivant dans le pays de naissance de sa mère, la Barbade, ou faisant appel à son propre frère, qu'elle malmène en l'interrogeant sur sa (mê)connaissance² de références culturelles noires.

² Que l'on peut traduire par : « Je vends ma colère [de personne] noire au plus offrant ».

³ Dorlin, Elsa, *op. cit.*, p. 17.

Dans son installation *Comfort Zone* (2018), composée notamment d'un *slings* - bande de cuir suspendue par des chaînes, utilisée dans les pratiques BDSM - et d'une rangée d'urinoirs photosensibles, Hamid Shams interroge les rapports de domination au moyen d'un langage photographique et sculptural. Il met en avant une facette plus sexuelle des dominations et use des indices visuels de la drague homosexuelle qui, pour avoir été amplement évacuée de nos espaces publics, n'en demeure pas moins un lieu du politique relevant à la fois de l'intimité de l'expérience vécue et de la construction de communautés d'affects, d'affection et d'entraide⁴. Patrick Staff, avec sa courte vidéo *Depollute* (2018), montre à travers une série de consignes opératoires à réaliser soi-même un acte de violence physique devenu un implacable geste de soin face à une immense violence symbolique.

⁴ Voir Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009, pp. 33-48, non traduit.

La peintre Xinyi Cheng offre à travers une série de portraits une approche intimiste, où la violence se lit dans des regards et des postures ambiguës, aussi douces qu'agressives. Nathanaëlle Herbelin s'insère dans des espaces intermédiaires, isolant les indices de drames qui se jouent au dehors : une cour intérieure de la rue de Vaucouleurs plongée dans l'obscurité, le dos d'un soldat en uniforme qu'on devine être un proche, un cactus dans la nuit de la ville d'Arad, dans le désert du Néguev, comme autant d'acteurs et de spectateurs silencieux de déplacements, d'occupations et d'injustices qui paraissent ne jamais finir. Dala Nasser propose des sculptures murales dont les composants et textures racontent d'autres histoires, de cuisine, d'architecture, de frontières, d'argent et de pouvoir. Enfin, c'est avec l'espace d'exposition que jouent Thelma Cappello et Adrian Mabileau Ebrahimi Tajadod pour deux productions *in situ*, l'une créant une scène par un ensemble de rideaux composites, l'autre offrant une facétieuse installation motorisée, mêlant colonnes grecques, miniatures sensuelles et tondeuses au ronronnement métallique.

Face à la question de la violence, nous avons adopté un parti-pris simple qui se retrouve dans les positions des artistes : la violence ne permet pas de neutralité. Il y a celles et ceux qui la commettent, la perpétuent et la justifient, et celles et ceux qui la subissent. D'une situation à l'autre, les rôles peuvent s'inverser, la même personne pouvant être victime, oppresseur, puis complice, activement ou par le silence. Il ne saurait y avoir de position neutre et les artistes n'y font pas exception : ils et elles occupent des fonctions sociales que leur pratique n'abstrait pas, et celles et ceux qui sont présents à Bétonsalon pour cette exposition refusent toute splendide mise à distance.

LATERAL RECOVERY

LUCAS

MORIN

POSITION

The organization of this exhibition coincides with an ongoing and unexpected surge of political strife in France, taking by sur-

prise a society which had confined physical violence to its social fringes and distant proxy wars. However, it demonstrated a renewed interest in the political and possibly opened new horizons for dialogue at a variety of scales. This ongoing conflict reveals deep divisions, bringing additional evidence that inequalities and power relations are not political abstractions. They are experienced by real bodies in everyday life, through what philosopher Elsa Dorlin calls "an embodied experience of domination by the private self".¹ This violence is a reality experienced by individuals who feel exclusion and humiliation in their flesh. It is also produced, every single day, by other bodies in position to exert, relegate, and justify this violence. Finally, it induces acts of resistance that aren't tied to nostalgia for some bygone

¹Dorlin, Elsa. *Se défendre: Une philosophie de la violence*. Paris: Zones, 2017. 17.

form of radical politics, but belong in the realm of everyday actions. This exhibition presents ten artists and collectives offering as many intellectual and visual statements on the role of violence in politics, understood as a process affecting both societies and bodies. At Bétonsalon—Center for Art and Research, *Lateral Recovery Position* gathers new commissions from young Paris based artists and by confirmed international artists whose works have not yet been shown in France. The project started through a collaborative curating process with Guslagie Malanda, focusing on a visual and political exchange between the works. It fosters a dialog taking place between different intellectual traditions, notably queer and feminist, embodied by the social and research practices of several artists. It was essential for us to gather a plurality of voices, sometimes conflicting, in order to stimulate this ongoing conversation in the context of a French art scene struggling to adapt these concepts and practices to its own circumstances and history.

Some works put familiar issues into perspective. In *How Does an Invisible Boy Disappear?*, the Liverpool Black Women Filmmakers and artist Rehana Zaman blend three narrative arcs, bringing together a fiction about the invisibility of marginalized populations, the social history of Liverpool's Toxteth neighborhood, and everyday moments of kinship captured by the artists. Their work highlights the responses of the people implicated, with a political vocabulary which is strikingly close and yet far removed from our own, especially on matters of race, religion and representation. For those discovering this work in Paris, this environment is reminiscent, like a slightly distorted reflection, of the social control characterizing the policing of racialized populations in the French suburbs. It isn't hard to draw parallels between the trajectory of these two former empires whose colonial methods found a way back home, influencing police work and crowd control with the legacy of counter-insurgency, recreating situations of occupation in relegated neighborhoods

at the very gates of their industrial centers.

Through an installation taking over the windows of Bétonsalon and thus visible from the outside, Kameelah Janan Rasheed's work, entitled *Selling My Black Rage to the Highest Bidder*, questions the different degrees of tolerance towards the manifestation of anger. It questions the propensity of public authorities, media and public opinion to deny black people any legitimacy in the expression of their rage, insofar as it is perceived as inherently violent. By deeming it incompatible with the boundaries of a public conversation, they only reinforce the fact that they are largely excluded from it already. To quote Elsa Dorlin again, Rasheed's work relates to "the intimacy of rage

affects trapped within ourselves, in the solitude of lived experiences of violence".² Georgia Lucas-Going's short performative videos, on the other hand, are rooted in family relationships. She crafts micro-interventions conjuring all of her physical strength, calling on her own brother, whom she torments by questioning him about his (lack of) knowledge regarding Black cultural references, or pertaining to her mother's² *Ibid.* birthplace, Barbados.

In his installation *Comfort Zone*, composed of a sex swing and a row of photosensitive urinals, Hamid Shams questions relations of domination through the combined lexicon of sculpture and photography. This work highlights a more sexual aspect of domination, using visual cues originating in the gay cruising culture which, although it has been largely removed from our public spaces, remains a site of political struggle encapsulating both the intimacy of lived experiences and the persistence of communities of affects, affection and mutual aid.³ Patrick Staff, with their short video *Depollute*, shows how an act of physical violence can become an implacable act of care through a series of operating instructions. They emphasize the tremendous and internalized symbolic violence enacted against

people whose bodies do not correspond to social norms.³ Painter Xinyi Cheng offers, through a series of portraits, an intimist approach where violence surfaces through ambiguous looks and postures, as soft as they are aggressive. Nathanaëlle Herbelin's works are set within intermediary spaces, capturing hints of the tragedies occurring outside: an inner courtyard on *rue de Vaucouleurs*, plunged in darkness, the back of a soldier in uniform whom we might suspect to be a relative, a cactus in the night of the city of Arad, in the Negev Desert. They all stand



PATRICK STAFF, EXTRAIT DE *DEPOLLUTE*, 2018, VIDÉO, 16MM, 2' .
COURTESY DE L'ARTISTE.

PATRICK STAFF, STILL FROM *DEPOLLUTE*, 2018, VIDEO, 16MM PRINT, 2' .
COURTESY THE ARTIST.

³ See Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009. 33-48.

as actors and silent spectators of movements, occupations and injustices that never seem to end. Dala Nasser has created wall sculptures whose components and textures tell other stories of cuisine, architecture, borders, money and power. Finally, it is with the exhibition space itself that Thelma Cappello and Adrian Mabileau Ebrahimi Tajadod play with two in situ commissions, the former creating a scene with a set of composite curtains, the latter presenting a facetious and motorized installation, mixing Greek columns, sensual miniatures and an array of hair trimmers producing a metallic hum.

Faced with the issue of violence, we have adopted a simple position, which is reflected in the artists' stances: violence in politics leaves no room for neutrality. There are those who commit it, perpetuate it and justify it, and those who suffer it. From one situation to another, roles can be reversed, the same person can be in turn victim, oppressor, then accomplice, actively or wordlessly. There can be no neutral position and artists are no exception: they hold social functions from which their practice offers no exemption. A fact none of the artists at Bétonsalon's exhibition shies away from.

Translated from the French by Noam Assayag.

UNE GUSLAGIE MALANDA IMAGE Position latérale de sécurité exige de voir la violence comme un objet dont les artistes peuvent définir les contours et les nervures tels les « axes d'un système d'activité charnelle¹ ». Expériences sensibles incluant DE L'ANTICIPATION

l'espace ou le temps, le langage phonique ou graphique, le symbole ou la mythologie, les œuvres de l'exposition se croisent en autant de constellations et de rapprochements dont la logique répond aux mécanismes de l'intime et aux paysages psychiques qui en découlent. En effet, les violences politiques, sociales, psychologiques ou physiques qui s'exercent dans nos sociétés provoquent des peurs et ce sont ces mêmes peurs que la pulsion de vie nous enjoint de dominer. L'une des voies demeure peut-être dans la confrontation, mais se confronter à l'objet de notre peur c'est aussi, parfois, devoir nouer une relation intime avec lui. La question est donc de savoir comment anticiper la peur avant de s'y perdre au point que les frontières entre dominant et dominé deviennent floues. Le remède réside sans doute dans le pouvoir des images réconfortantes que l'on se fait.

¹ Voir Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

L'été dernier, je suis partie pour un mois de résidence dans la ville d'Arad. Qualifier Arad de « ville » est assez présomptueux, il s'agit plutôt d'un village très isolé dans le fin fond de la Judée, tout au nord du Néguev. Durant ce moment passé à Arad, je me suis beaucoup baladée et j'ai contemplé la variété surprenante du voisinage. Pour échapper à la chaleur étouffante du mois d'août, j'ai passé mes après-midis à l'intérieur, remarquant à quel point la nature s'immisce dans les maisons : lézards, fourmis, guêpes, insectes minuscules, scorpions, serpents et – bien sûr – le sable.

Introduction à l'une de ses séries de peinture, ces quelques mots de Nathanaëlle Herbelin nous orientent vers une pérégrination intérieure. Les peintures choisies pour l'exposition ont la particularité d'être sombres. L'unique portrait, le corps d'un soldat en uniforme, de dos, échappe à la lumière tandis que l'aspect vieilli du morceau de roche marque le passage des années. Outre la quête de soi, le travail de l'artiste nous plonge dans

le silence. Aussi, il ne s'agit pas d'un silence subi mais d'un silence souhaitable, voire nécessaire. Comme pour mieux traduire l'érosion du temps dans un territoire où la résistance à la violence passe par l'intime, la teinte et la tonalité de cette dernière échappent à toute mystique. La quête de sens dont témoignent ces peintures n'implique pour autant pas un repli mais une ouverture. Naviguer vers soi-même permet d'aller vers l'autre. C'est pourquoi la figuration des œuvres d'Herbelin peuvent dialoguer avec les plis abstraits de Dala Nasser. L'érosion, chez Nasser, passe par la composition en fissures et en cratères, en couleur brutes et *all-over*. Ses larges bannières rendent visibles les traces archéologiques du souvenir et les strates visibles exhument de la mémoire collective les conflits. La permanence du souvenir conduit ces deux artistes à nous raccrocher au présent et à percevoir, à travers lui, l'espace d'indétermination qu'il suppose.

Si l'exposition rejette toute identification à un lieu précis, à une mémoire intacte et stable, il n'en demeure pas moins qu'elle suggère une interpénétration de l'actualité récente et des œuvres. Or, ce n'est pas la violence elle-même qui est en jeu mais la manière de la représenter. Représenter la violence nécessite de passer par des permutations voire des brouillages. C'est le cas, par exemple, de deux œuvres présentes dans l'exposition, celle d'Hamid Shams et celle de Kameelah Janan Rasheed. Dans *Comfort Zone* (2018), Shams entend « transformer un objet fétichiste » en une « bulle d'ambivalence ». Ainsi, le *sling*, objet actif de pratiques BDSM sur lequel le partenaire s'allonge dans l'attente de l'acte sexuel est, dans l'œuvre de Shams, l'indice d'un lâcher prise. Il s'agit, pour l'artiste, de donner à voir, *ici et maintenant*, un mécanisme symbolique précis de don et de violence. L'œuvre, suspendue, et placée au centre de l'installation comme le prélude à une exploration sensorielle, ne privilégie pourtant pas le toucher. Elle interagit avec les photogrammes devenus des urinoirs stylisés, supports métalliques où coule de l'eau de rose. Le cuir noir et lisse du *sling* constitue le seuil, flottant mais solide, d'une entrée dans un îlot enchanteur.

La promesse d'un paradis perdu contraste avec la polysémie des slogans de Kameelah Janan Rasheed. En anglais, *to sell* signifie à la fois vendre, se vendre ou brader, et convaincre. Œuvre à la fois présente à l'extérieur et à l'intérieur de l'espace d'exposition, il est presque impossible de s'en détourner. Entre ambiguïté et transparence, objectivité et voyeurisme, l'intention de Kameelah Janan Rasheed n'est pas sans rappeler celle de l'artiste viennoise Valie Export qui, à partir du milieu des années 1960, crée des performances, vidéos et événements médiatiques soucieux de mettre en lumière les situations spécifiques d'exclusion à l'œuvre dans la société occidentale. Chacune des affiches de Rasheed vient perturber et mettre en cause de manière efficace les systèmes coercitifs toujours ancrés dans la société. Elles sont des manifestes qui mettent à mal l'attrait plastique de l'affiche publicitaire ou de la carte de visite mais contrairement à Export, l'artiste préfère la matérialité des mots pour annexer le réel. Mots qui résonneront sûrement encore dans la tête du spectateur lorsqu'il retrouvera



KAMEELAH JANAN RASHEED, *SELLING MY BLACK RAGE TO THE HIGHEST BIDDER*, 2018, PHOTOCOPIES PAPIER, DIMENSIONS VARIABLES. COURTESY DE L'ARTISTE.

KAMEELAH JANAN RASHEED, *SELLING MY BLACK RAGE TO THE HIGHEST BIDDER*, 2018. XEROXED PAPER. DIMENSIONS: VARIABLE. COURTESY THE ARTIST.

dans sa poche, quelques semaines après sa visite, un bout de papier arraché sur lequel figure un numéro à contacter. Peut-être, d'ailleurs, que c'est en se souvenant de ces mots qu'il hésitera à composer les chiffres sur son téléphone. L'utilisation de l'affiche publicitaire chez Rasheed nous signifie aussi autre chose ; elle construit et déconstruit ce que nous considérons comme une identité. L'identité est avant tout un processus qui peut se cacher et se mouvoir dans les espaces aussi artificiels que les panneaux publicitaires. Objet de communication, *Selling My Black Rage to the Highest Bidder* (« Je vends ma colère [de personne] noire au plus offrant ») (2018) impose au spectateur une conscience de soi extrême : regarder ce n'est pas seulement contempler mais agir.

Dans son sens originel latin, *imaginari* signifie concevoir des images pour pouvoir inventer. C'est pourquoi, les propositions des artistes présent.e.s ne se limitent pas à une simple esthétisation. Permutations et brouillages, rapport au temps et œuvres *in situ* mobilisent leurs techniques artistiques afin de construire des possibilités imaginatives dans lesquelles de nouvelles formes de narration et d'action peuvent avoir lieu. A l'évidence, *Position latérale de sécurité* ne saurait répondre à toutes les questions qui animent, aujourd'hui, le débat public. Bien que les œuvres de l'exposition se distinguent par leur mode d'occupation de l'espace et par la manière dont elles impliquent le visiteur, leurs présences ont pour point commun d'accorder à l'art sa part de « visualisation anticipatrice² ». Le choix d'une exposition collective nous permet de convoquer des stratégies de résistance - aux violences politiques, sociales et intimes -, que nous ne connaissons pas encore. Face à l'accélération des révoltes et de leurs répressions, il est

² Voir Dorlin, Elsa, *Se défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.

nécessaire de marquer une pause, pour reprendre son souffle.

A PICTURE THINGS

GUSLAGIE MALANDA

OF TO COME

Lateral Recovery Position requires to see violence as an object whose delimitations and structural veins can be defined by artists like "axes of a corporeal system of activity".¹

Through different experiences conjuring our sense of space or time, spoken or written languages, symbols or even mythology, the works presented in this exhibition create multiple constellation of intersections and connections, according to a logic which reflects the inner workings of the private self and the mental landscapes stemming from it. Indeed, the political, social, psychological or physical violence occurring in our societies generate fears of all kinds, the very same that our life drive urges us to dominate. One of the ways may lie in direct confrontation, but to confront the object of one's fear sometimes also means weaving intimate relationship with it. The question is therefore how to anticipate fear before getting lost in it to the point where the boundaries

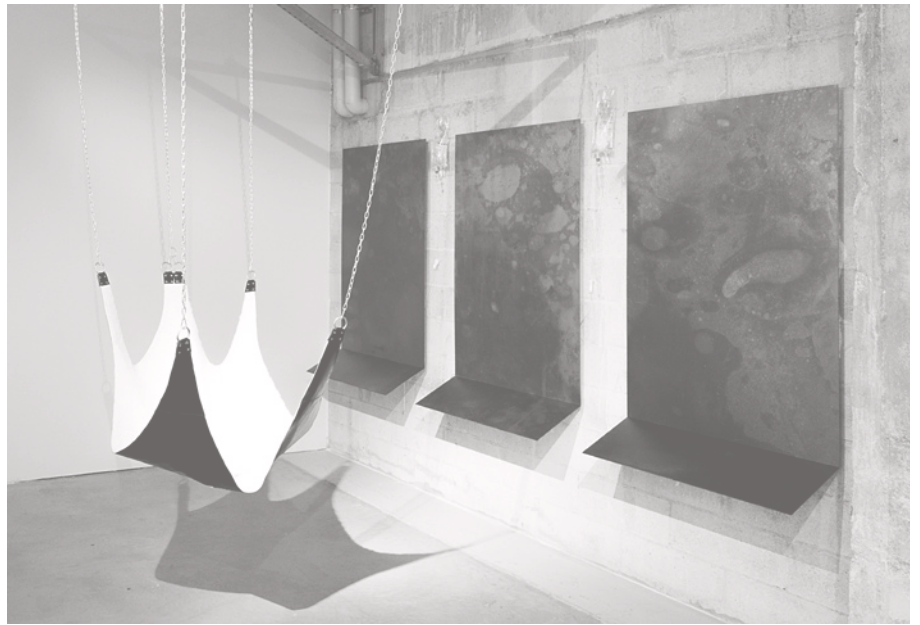
¹ Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception*. Ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

between dominant and dominated become blurred. A solution may lie in the comforting power of the images we produce for ourselves.

Last summer, I left for a month's residency in the city of Arad. To call Arad a 'city' is rather presumptuous, it's rather a remote village in the far reaches of Judea, at the very North

of the Negev Desert. During this time in Arad, I walked a lot and contemplated the surprising variety of the neighborhood. To escape August's stifling heat, I spent my afternoons indoors, noticing how nature makes its way into human homes: lizards, ants, wasps, tiny insects, scorpions, snakes, and—of course—sand.

With these few words, Nathanaëlle Herbelin introduces her series of paintings to guide us towards an inner peregrination. The paintings chosen for the exhibition display rather dark tones. The only portrait, the body of a soldier in uniform, is taken from the back, escaping



light itself while the worn aspect of a rock marks the passage of time. In addition to the quest for self, the artist's work plunges us into silence, though it is not imposed, but rather desirable or even necessary. As if

to better reflect the passage of time in a land where resistance to violence infiltrate the most private dimensions of the self, its chosen hue and tone avoid all mysticism. Nevertheless, the quest for meaning reflected in these paintings does not imply a retreat but an opening. Navigating towards oneself allows us to go towards the other. This is why the figurative nature of Herbelin's works can interact with Dala Nasser's abstract folds. Nasser's use of erosion involves the composition of cracks and craters, with the means of raw and all-over colors. Her large banners make more apparent some archaeological traces of memories. This visible stratum excavate conflicts from collective memory itself. The persistence of remembrance leads these two artists to anchor us to the present and to perceive, through it, the very space of indeterminacy that it implies.

While the exhibition rejects any assignment to a specific place, to an undamaged and stable memory, it nevertheless suggests an interpenetration between recent events and the works of art. However, it is not violence in itself that is at stake, but the way in which it is represented. To represent violence requires the use of permutations, blurring and interference. This is particularly the case for two pieces within the exhibition, one by Hamid Shams and the other by Kameelah Janan Rasheed. In *Comfort Zone* (2018), Shams intends to "transform a fetishistic object" into a "bubble of ambivalence". Thus, the sex swing, a prominent object in BDSM practices on which someone lies down, waiting for the sexual act, is, in Shams' work, as much a gift as it is an act of letting go. For the artist, it is a question of showing, here and now, a precise symbolic mechanism of gift and violence. The work, suspended and placed in the center of the installation as a prelude to sensory exploration, does not, however, favor the sense of touch. It interacts with the

HAMID SHAMS, *COMFORT ZONE*, 2018, VUE D'INSTALLATION, DIMENSIONS VARIABLES. COURTESY DE L'ARTISTE.
HAMID SHAMS, *COMFORT ZONE*, 2018. INSTALLATION VIEW. DIMENSIONS: VARIABLE. COURTESY THE ARTIST.

photograms that have become stylized urinals, metallic furniture irrigated by a stream of rose water. The swing's black and smooth leather forms the floating but solid threshold towards an enchanting island.

This promise of a lost paradise contrasts with the polysemy of Kameelah Janan Rasheed's slogans, since the verb to sell, conjures both the idea of selling a convincing idea, selling out or selling oneself. Since this work is placed both inside and outside of the exhibition space, it is almost impossible to turn away from it. Between ambiguity and transparency, objectivity and voyeurism, Kameelah Janan Rasheed's intention is reminiscent of Viennese artist Valie Export who has been creating performances, videos and mediatized events since the mid-1960, highlighting the specific situations of exclusion at work in Western society. Each of Rasheed's posters effectively disrupts and challenges the coercive systems that are still embedded in today's society. They are manifestos undermining the material appeal of advertising posters and business cards, but unlike Export, the artist favors the materiality of words in order to occupy reality. These words might surely still resonate in the visitor's mind when they find in their pocket, a few weeks after their visit, a phone number printed on a torn strip of paper. Remembering those words, they might still hesitate to dial the number of their phone. Rasheed's choice of the advertising poster also points towards something else; it builds and deconstructs what we consider to be an identity. Identity is above all a process that can be hidden and conveyed in spaces as artificial as billboards. *Selling My Black Rage to the Highest Bidder* (2018) is an object of communication, which imposes an extreme self-awareness on the viewer: watching is not only contemplating but also acting.

In its original Latin form, *imaginari* means to produce images in order to be able to invent. This is why the proposals of the featured artists are not limited to a simple aestheticization. Reaching out to our relationship to time, to the jamming and permutation of meaning, through *in-situ* works, they mobilize their artistic techniques to build creative possibilities in which new forms of narrative and action can take place. Obviously, *Lateral Recovery Position* cannot address and answer all the questions currently driving the public debate. Although the works displayed in the exhibition are remarkable in their occupation of space and the way they involve the visitor, their common feature is to give back to art its power of "anticipatory visualization".² The choice of a collective exhibition allows us to summon resistance strategies—against intimate abuse as well as political and social violence—that we are not yet familiar with. Faced with the exacerbation of revolts and their repression, it is necessary to remember to breathe.

² See Dorlin, Elsa. *Se défendre: Une philosophie de la violence*. Paris: Zones, 2017.


Translated from the French by Noam Assayag.



DALA NASSER, SANS TITRE, 2018, SUMAC, MENTHE, CHARBON, LATEX LIQUIDE, HABILLAGES D'ÉCHAFAUDAGE, RÉSINE, 190 X 130 CM. COURTESY DE L'ARTISTE.

DALA NASSER, UNTITLED, 2018. SUMMAC, MINT, COAL, LIQUID LATEX, SCAFFOLDING FABRIC, RESIN. 190 X 130 CM. COURTESY THE ARTIST.

fait ses propres vêtements et parle PARLE beaucoup
des problèmes et des sélections)
Elle → vit à Paris
↳ écrit des POÈMES, comme des mens



Xinyi Cheng (1989, Wuhan, Chine) vit et travaille à Paris. Elle a étudié la peinture au Maryland Institute College of Art (États-Unis) et a été en résidence à la Rijksakademie van beeldende kunsten (Pays-Bas). Elle a présenté son travail dans des expositions personnelles : *Harnessing the Power of Wind*, Antenna Space, Shanghai, 2018 ; *The hands of a barber; they give in*, Galerie Balice Hertling, Paris, 2017 ; *Swimming Hole*, Practice, New York, 2015 ; et des expositions collectives : *Noise! Frans Hals, Otherwise*, Frans Hals Museum, Haarlem, 2018 ; *Painting Now and Forever, Part III*, Greene Naftali Gallery, Matthew Marks Gallery, New York, 2018 ; *Scraggly Beard Grandpa*, Capsule, Shanghai, 2017.

Nathanaëlle Herbelin (1989, Israël) est une artiste peintre vivant et travaillant à Paris. Elle crée des ponts entre l'intime et le politique à travers des peintures de son environnement et de son entourage. Herbelin est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (DNSAP, 2016) et a été invitée en 2015 à suivre la formation de la Cooper Union (New York, États-Unis). Son travail a été présenté, entre autres, à l'espace Bonnevalle, Noisy-le-Sec (exposition personnelle, 2018), à In Box (Bruxelles, 2018), au musée des Beaux-arts de Rennes, où l'une de ses toiles a intégré la collection (2018), à la Collection Lambert (Avignon, 2017) et à la Fondation d'entreprise Ricard (Paris, 2017). Elle est actuellement représentée par la galerie Jousse Entreprise (Paris).

Liverpool Black Women Filmmakers est un collectif de jeunes réalisatrices qui se sont réunies pour réaliser des films en octobre 2017. Le collectif est inspiré par l'histoire des mouvements anti-racistes, féministes et « womanistes » de Liverpool, tels le Women's Independent Cinema House (Witch), Black Witch et le Liverpool Black Media Group. Elles travaillent actuellement à la conception d'un second court-métrage. Ses membres sont Hannah, Muntaz et Yasmin.

Adrian Mabileau Ebrahimi Tajadod (1990, France) vit et travaille à Paris. Diplômé de l'ESBA d'Angers puis de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (2017), il passe une enfance solitaire en Vendée : il s'entoure de ses chiens, de rêveries, et d'Internet, un outil alors encore naissant en tant que bien massif de consommation. À partir des anecdotes et des objets qui traversent son quotidien, Adrian Mabileau Ebrahimi Tajadod crée des saynètes en faisant usage de matériaux domestiques (carton peints, papier-mâché, céramiques) ; des matériaux aussi faciles à transformer que doués d'une forte portée symbolique. Ses installations se veulent drôles et sentimentales, reflétant ses exaltations et ses désirs. Il y évoque autant le Quattrocento italien que la Grèce antique, la Perse, des jeux en ligne comme *Age of Empires*, et aussi la vie homosexuelle contemporaine.


Georgia Lucas-Going (1988, Luton, Royaume-Uni) est actuellement artiste en résidence à la Rijksakademie van beeldende kunsten (Amsterdam, Pays-Bas). Elle est diplômée de la Slade School of Arts, University College London (MFA en Beaux-arts). Elle a également été sélectionnée pour le programme Deptford X 2018 et est lauréate du Prix Berenice Goodwin pour la Performance. Lucas-Going a été artiste en résidence aux studios Alexander McQueen (Londres) ainsi qu'au Wysing Art Centre (Cambridge, Royaume-Uni) avec le collectif *FORMERLY CALLED*. Ses œuvres ont été exposées au CA et à la Tate Modern (Londres, Royaume-Uni).

Dala Nasser (1990) est une artiste vivant à Beyrouth (Liban). Sa pratique interroge les matériaux et processus de production, à travers des œuvres qui répondent à leurs composantes physiques et contextuelles, évoluant en autonomie. Elle est diplômée de la Slade School de l'University College London (BFA en Beaux-arts, 2016) avec une spécialisation en peinture. Elle a reçu la Boise Travel Scholarship et le Prix des Jeunes Talents du 32e Salon d'Automne du musée Sursock (Beyrouth). Son travail a été présenté lors de la 13e Biennale de Sharjah, Acte II, sous le commissariat d'Hicham Khalidi, et lors de l'exposition de peinture abstraite *Surface Work* de la galerie londonienne Victoria Miro, rassemblant des artistes femmes de plusieurs générations.

Kameelah Janan Rasheed (1985, East Palo Alto, CA, États-Unis) vit et travaille à Brooklyn, New York. Elle rend sa démarche d'apprentissage visible à travers un écosystème de projets itératifs, tels que des collages pensés comme des architectures, poèmes, gestes et mots assemblés selon une logique poétique, essais, publications, archives numériques, cours, programmes scolaires, lectures-performances, du stand-up et d'autres formes restant à déterminer. Son travail a été présenté à, entre autres : la Biennale de Venise 2017, CAG (Vancouver, BC, Canada), Portland Institute of Contemporary Art (Oregon), ICA (Philadelphie, PA), New Museum, Brooklyn Museum, The Kitchen, Printed Matter, Jack Shainman Gallery, Studio Museum in Harlem, Bronx Museum, Queens Museum, Schomburg Center for Research in Black Culture, BAM (New York). Kameelah Janan Rasheed enseigne à la School of Visual Arts (New York) et élabore des programmes en sciences sociales pour les écoles publiques de New York. Elle est titulaire d'une licence en Politiques publiques et Études africaines (2006, Pomona College, CA) et d'un master en Enseignement des sciences sociales (2008, Stanford University, CA).

Hamid Shams (1990, Téhéran, Iran) vit et travaille à Paris, où il est en dernière année à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD, 2019), après avoir obtenu une licence en Arts plastiques à l'université Paris 8 de Saint-Denis (2017). Shams fait usage de techniques photographiques et d'installations sculpturales pour créer des environnements où se mêlent rapports de domination et de soumission.

En Iran, il a d'abord développé sa pratique de la photographie et du cinéma en même temps que ses études d'ingénierie. Shams a participé à l'édition 2018 d'Artagon (Pantin, France). Son travail a été exposé à Cinema Galeries (Bruxelles, Belgique), Synesthésie (Saint-Denis, France), la médiathèque André Malraux (Strasbourg, France), Silk Road Gallery (Téhéran, Iran) et à LP Art Space (Chongqing, Chine).

TheIma Cappe11o makes her own clothes and likes to Talk (about problems and maybe Solutions)
She lives in Paris
→ writes POETRY and draws dogs 

Patrick Staff est un.e artiste vivant à Londres (Royaume-Uni) et à Los Angeles (États-Unis). Staff énonce les nombreuses manières par lesquelles le corps queer est incarné, compris et contrôlé, à travers l'installation vidéo, la performance et les nouveaux médias. L'artiste est diplômé.e de Goldsmiths, University of London (BA en Beaux-arts et études critiques contemporaines, 2009). Ses œuvres ont été présentées au Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2017) ; New Museum, New York (2017) ; Art Space, Sydney (2016) ; Spike Island, Bristol (2016) et à la Chisenhale Gallery, Londres (2015). Staff a reçu le prix Paul Hamlyn pour les Arts Visuels en 2015.

Xinyi Cheng (b. 1989, Wuhan, China) lives and works in Paris. She studied painting at Maryland Institute College of Art (USA) and attended Rijksakademie van beeldende kunsten (The Netherlands). Her solo exhibitions include: *Harnessing the Power of Wind*, Antenna Space, Shanghai, 2018; *The hands of a barber, they give in*, Galerie Balice Hertling, Paris, 2017; *Swimming Hole*, Practice, New York, 2015. Recent group exhibitions include: *Noise! Frans Hals*, Otherwise, Frans Hals Museum, Haarlem, 2018; *Painting Now and Forever, Part III*, Greene Naftali Gallery, Matthew Marks Gallery, New York, 2018; *Scraggly Beard Grandpa*, Capsule, Shanghai, 2017.

Rehana Zaman (1982, Royaume-Uni) est une artiste qui vit et travaille à Londres. Elle travaille principalement avec l'image animée et la performance, examinant comment les dynamiques sociales sont produites et performées. Son travail aborde le lien entre expérience personnelle et vie sociale, là où l'intimité est en conflit avec la surveillance et le contrôle de l'État. Elle a reçu une bourse de recherche du British Council avec le Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico DF (Mexique, 2015) et une bourse internationale de Gasworks à Beyrouth (Liban, 2013). Ses expositions personnelles récentes incluent la Biennale de Kochi-Muziris 2018 (Kerala, Inde) ; Biennale de Liverpool 2018 (Royaume-Uni) ; Serpentine Projects, Londres (Royaume-Uni, 2018) ; Berwick Film and Media Arts Festival (Royaume-Uni, 2018) ; CCA, Glasgow (Royaume-Uni, 2018) ; Material Art Fair IV, Mexico DF (Mexique, 2017). Ses œuvres et films ont été montrés au Oberhausen Film Festival, festival de Winterthur (Suisse), l'ICA et Whitechapel, Londres. En 2017, Zaman a reçu le Prix Paul Hamlyn pour les Artistes.

Nathanaëlle Herbelin (b. 1989, Israël) is a painter living and working in Paris. In her research, exclusively made of paintings of her environment, Herbelin builds bridges between the personal and the political. She holds a masters degree from the Paris School of Fine Arts (ENSBA, 2016) and was a guest artist student at Cooper Union (New York, USA, 2015). Her work has been shown at Bonnevalle (Noisy-le-Sec, France, solo exhibition, 2018), In Box (Brussels, Belgium, 2018), the Rennes Museum of Fine Arts (France, 2018), Collection Lambert (Avignon, France, 2017), and Fondation d'entreprise Ricard (Paris, France, 2017). She is currently represented by the Jousse Entreprise Gallery (Paris).

Liverpool Black Women Filmmakers are a collective of young filmmakers who came together to make films in October 2017. The collective is inspired by the work of anti-racist/womanist/feminist histories of Liverpool such as the Womens' Independent Cinema House (Witch), Black Witch and Liverpool Black Media Group. They are currently working on the development of a second short film. Current members are Hannah, Muntaz and Yasmin.

Adrian Mabileau Ebrahimi Tajadod (b. 1991, France) lives and works in Paris. He graduated from the Fine Arts School of Angers (ESBA) and from the Paris-Cergy School of Fine Arts (ENSAPC, 2017). He spent a lonely childhood in the French region of the Vendée, a period during which he surrounded himself with his dogs, daydreamed, and surfed the Internet - slightly before it turned into a massified commodity. Based on facts and items from his everyday life, Adrian Mabileau Ebrahimi Tajadod creates stories using domestic materials (painted cardboard, paper-mache, ceramics); materials that are easy to use and transform, and also have strong symbolic meaning. His installations aim to be funny and emotional, reflecting the artist's exaltations and desires. His work makes use of references from the Italian Quattrocento, Ancient Greece, and Persia, as well as from online games such as *Age of Empires*, and from contemporary homosexual everyday life.

Georgia Lucas-Going (b. 1988 Luton, UK) is currently Artist-in-residence at the Rijksakademie van beeldende kunsten (Amsterdam, NL). She graduated from UCL's Slade School of Arts in London (MFA in Fine Art). She has also been recently selected for the Deptford X 2018 program and received the Berenice Goodwin Prize for Performance. Lucas-Going was Artist-in-residence at the Alexander McQueen studios in London and Wysing Art Centre (Cambridge, UK) with the collective 'FORMERLY CALLED' and has exhibited at the ICA and Tate Modern (London, UK) as well as internationally.

Dala Nasser (b. 1990) is a Beirut (Lebanon) based artist centering her practice around questions of material and process, producing works that respond to their physical and contextual components, evolving autonomously over time. Having received her BFA in Fine Arts with focus in painting from UCL's Slade School of Arts in London in 2016, she was awarded the Boise Travel Scholarship and the Emerging Artist Prize at the Sursock Museum in Beirut's 32nd Salon d'Automne. Her work was featured in Sharjah Biennial 13 ACT II curated by Hicham Khalidi, and at Victoria Miro London's cross-generational female abstract painters' exhibition entitled *Surface Work*.

Kameelah Janan Rasheed (b. 1985, East Palo Alto, CA and based in Brooklyn, NY) is a learner seeking to make her thinking visible through an ecosystem of iterative projects such as "architecturally-scaled collages," (Frieze, Winter 2018), poems/poetic gestures/words in the proximity of poems, long-form essays, publications, large-scale public works, digital archives, teaching, curriculum development, lecture performances, stand-up comedy, and other forms yet to be determined. Her past work has been presented at the 2017 Venice Biennale, Contemporary Art Gallery of Vancouver, New Museum of Contemporary Art, Brooklyn Museum, The Kitchen, Portland Institute of Contemporary Art, Institute of Contemporary Art - Philadelphia, Printed Matter, Jack Shainman Gallery, Studio Museum in Harlem, Brooklyn Museum, Bronx Museum, Queens Museum, Schomburg Center for Research in Black Culture, Brooklyn Academy of Music. Rasheed is on the faculty of the MFA Fine Arts program at the School of Visual Arts and also works full-time as a Social Studies curriculum developer for New York public schools. She holds a BA in Public Policy and Africana Studies from Pomona College (2006) and an M.A in Secondary Social Studies Education from Stanford University (2008).

Patrick Staff is an artist based in London, UK and Los Angeles, USA. In film installations, performances, and new-media works, Staff cites the various ways in which the queer body is embodied, interpreted, and regulated. Staff received their BA in Fine Art and Contemporary Critical Studies from Goldsmiths, University of London in 2009. Their work has been exhibited at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA (2017); New Museum, New York, USA (2017); Art Space, Sydney (2016); Spike Island, Bristol, UK (2016); and Chisenhale Gallery, London, UK (2015). They received the Paul Hamlyn Award for Visual Artists (2015).

Rehana Zaman is an artist based in London, UK. She works predominantly with moving image and performance to examine how social dynamics are produced and performed. Her work speaks to the entanglement of personal experience and social life where intimacy is framed against the hostility of state legislation, surveillance, and control. She was the recipient of a British Council research grant with Museo de Art Carrillo Gil, Mexico City (2015) and a Gasworks International Fellowship to Beirut (2013). Recent and upcoming solo exhibitions include Kochi-Muziris Biennale 2018 (Kerala, India); Liverpool Biennial 2018 (Liverpool, UK); Serpentine Projects (London, UK, 2018); Berwick Film and Media Arts Festival (UK, 2018); CCA, Glasgow (UK, 2018); and Material Art Fair IV, Mexico City (Mexico, 2017). Her films and installations have been shown at Oberhausen Film Festival, Winterthur festival (Switzerland), and ICA and Whitechapel (London, UK). In 2017 Zaman was awarded the Paul Hamlyn Award for Artists.



LIVERPOOL BLACK WOMEN FILMMAKERS & REHANA ZAMAN, EXTRAITS DE *HOW DOES AN INVISIBLE BOY DISAPPEAR?*, 2018, INSTALLATION VIDÉO MULTI-ÉCRANS, 27'. COURTESY DES ARTISTES.

LIVERPOOL BLACK WOMEN FILMMAKERS & REHANA ZAMAN, STILLS FROM *HOW DOES AN INVISIBLE BOY DISAPPEAR?*, 2018. MULTI-SCREEN VIDEO INSTALLATION, 27'. COURTESY THE ARTISTS.

D'UN VIDE

Une mère joue avec son enfant sur un grand lit posé à ras du sol dans une pièce spartiate aux murs nus. La femme s'appelle Leïla et ses mains gracieuses s'animent tandis qu'elle raconte des histoires à sa fillette pour l'endormir.

Par le truchement de la voix off qui retranscrit le monologue intérieur de Leïla tout au long du film — *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*, un film expérimental d'Assia Djébar sorti en 1978 —, elle songe : « Pourquoi lui raconter les tragédies du passé, l'occupation, la guerre et la haine¹ ? » À la place, elle distrait sa fille en lui faisant des chatouilles et avec des histoires de colombes qui s'envolent.

¹ La guerre à laquelle Leïla fait allusion est la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962) qui mit fin à la période de colonisation française en Algérie entamée avec la prise d'Alger en 1830.

Pendant ce temps, son mari Ali assiste à la scène depuis l'embrasure de la porte, à moitié caché dans l'ombre d'épais murs en terre. Sans remarquer sa présence, Leïla couche la fillette à côté d'elle dans un lit d'enfant puis s'allonge parmi les couvertures empilées sur le lit. Une fois Leïla assoupie,

Ali tente de se lever du fauteuil roulant auquel il est cloué pour la rejoindre, mais très vite tombe à terre sous l'effort.

Au moment de sa chute, la séquence est entrecoupée d'images d'archives de la guerre d'indépendance algérienne qui montrent des militaires français tirant sur des civils algériens dans une rue. La violence est gratuite, ces hommes paraissant vaquer à leurs occupations quotidiennes, les bras le long du corps et désarmés tandis qu'ils marchent vers la caméra sur une route en terre battue. La séquence d'archive provient du fonds de l'Institut national de l'audiovisuel français (INA) et occupe un statut emblématique dans la mémoire visuelle de la guerre de l'indépendance eu égard à la violence déployée contre les Algérien.ne.s. C'est une séquence brutale, brutalité que Djébar souligne en établissant une corrélation visuelle entre les corps d'Algériens qui s'effondrent à terre après une fusillade et un long fondu qui enchaîne sur le plan suivant : une batterie de fusils en plan rapproché. Cette séquence vise à illustrer le fait que la violence de l'armée française est indissociable de celle d'une société de colons européens qui se représentaient l'Algérie et son peuple comme leur propriété. Une fois ce lien établi, la caméra se dirige de nouveau vers Leïla pour clore la séquence sur son visage alors qu'elle semble s'être finalement endormie d'un sommeil paisible, avant de couper le plan sur un écran noir.

Le montage de cette séquence suggère que les images d'archives renvoient aux cauchemars de Leïla, constamment assaillie de flashbacks traumatiques de la guerre. Le carnet de tournage de Djébar confirme cette lecture et ajoute un rapprochement entre mémoire traumatique, sexualité et relations entre femmes et hommes dans la société algérienne des années 1970 :

Quelle que soit l'activité intellectuelle ou autre, on tourne pendant le film autour d'un lit vide. Le film pose-t-il le problème des relations sexuelles homme/femmes ? Ali tombe après avoir vainement essayé d'entrer dans la chambre. Cette chute correspond à celle des corps fusillés dans le rêve de Leïla. Question : y a-t-il une liaison entre l'impuissance ou la puissance de l'homme et la guerre² ?

² Extrait du journal de tournage d'Assia Djébar cité dans : Tamzali, Wassyla, *En Attendant Omar Gatlato*, Alger, En.A.P., 1979, p. 100.

Si la réponse de Djébar à cette question ne fait pas de doute, les termes de cette réponse sont néanmoins complexes, à la fois dans le contexte plus large du nationalisme algérien d'après-guerre et dans le récit diégétique de *La Nouba*. Comme l'écrivait sans détour le juriste

³ Cité par Marnia Lazreg dans *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*, New York, Routledge, 1994, non traduit, p. 106. in Charnay, Jean-Paul, *La vie musulmane en Algérie d'après la jurisprudence de la première moitié du XXe siècle*, 1991 (1965), Paris, Presses Universitaires de France, p. 389.

français Jean-Paul Charnay en 1965 : « La pression coloniale avait repoussé l'homme vers le gynécée, l'avait amené à compenser son infériorité politique par l'expansion de sa virilité³ ».

Dans *The Eloquence of Silence* (1994), son étude sur l'évolution de la vie des femmes en Algérie du XIX^e au XX^e siècle, la sociologue Marnia Lazreg soutient que le colonialisme français fut une entreprise de dégradation de la masculinité algérienne. Ce procédé fut entrepris par des actes quotidiens d'humiliation et au travers des déplacements de main d'œuvre en Algérie et en métropole qui démantelèrent les rôles de genre et la division traditionnelle de l'espace.

Un apport du travail de Lazreg consiste à montrer que les hommes sont d'autant moins susceptibles de tolérer un rapport égalitaire avec les femmes qu'ils sont affaiblis par un ordre social fondé sur leur impuissance. Même s'il multipliait par ailleurs les stéréotypes sur le thème de leur virilité féroce, l'ordre social colonial poussait les hommes à s'accaparer le contrôle du seul espace encore accessible : le foyer et les femmes qui y vivent. Il y a donc une corrélation historique entre la violence structurelle du colonialisme à l'encontre des hommes algériens et la restriction de l'espace d'expression disponible pour les femmes algériennes au sein de leur propre foyer.

Le télescopage entre la chute d'Ali et les Algériens anonymes tués dix ans plus tôt pourrait donc signifier la mort symbolique de la masculinité d'Ali aux mains des Français dans le rêve de Leïla, mort qui le rend impropre à partager son lit. Mais on peut aussi y lire une mise en scène de l'exécution d'Ali par l'inconscient de Leïla pour le punir de s'être cru autorisé à franchir le seuil de sa chambre. Selon cette seconde lecture, Leïla elle-même devient l'agent de la violence.

À la question de Djebbar sur le rapport entre l'impuissance et la guerre, j'en ajoute une autre : la violence inconsciente de Leïla contre Ali peut-elle être qualifiée de féministe ? La psychanalyste Mélanie Klein fournit un élément de réponse en affirmant que l'agressivité et le fantasme de la violence sont au cœur même du processus de subjectivation. L'être humain développe sa faculté d'empathie du fait de sa propension à l'agressivité qui le pousse à s'inquiéter d'avoir pu causer du tort aux autres. Si la socialisation des femmes tend à entraver, nier, voire à sublimer entièrement leur capacité d'agression, alors leur capacité d'expression subjective s'en trouve limitée d'autant⁴.

Si affirmer que les femmes sont tout aussi capables de violence que les hommes revient à reconnaître leur pleine subjectivité humaine, alors accorder aux femmes un désir d'agression et de violence peut être considéré comme féministe. C'est peut-être particulièrement vrai dans le contexte algérien, dominé d'une part par les stéréotypes hérités de la colonisation française dépeignant les femmes comme passives, taiseuses, apathiques et sexuellement soumises, et d'autre part par le mythe de la femme comme figure symbolique du sacrifice de soi nécessaire à la victoire de la révolution nationale algérienne contre le colonialisme.

Le film *La Nouba* est considéré à juste titre comme un témoignage important du soutien indéfectible des femmes des zones rurales aux soldats de l'Armée de Libération Nationale, et de la façon dont leurs terres et leurs corps furent violés par l'armée française en représailles. À de rares



NATHANAËLLE HERBELIN, SOLDAT, 2018, HUILE SUR BOIS, 32 X 39 CM. COURTESY DE L'ARTISTE.

NATHANAËLLE HERBELIN, SOLDIER, 2018, OIL ON WOOD, 32 X 39 CM. COURTESY THE ARTIST.

⁴ Voir Mélanie Klein, *Love, Guilt, Reparation and other works 1921 - 1945*, Londres, Virago, 1988, non-traduit.

exceptions près, telle la scène sur laquelle je me suis attardée, *La Nouba* s'attache à montrer la liberté de mouvement de Leïla et à susciter les témoignages d'autres femmes du village sur leur participation à l'effort de guerre. La capacité de Leïla à produire cet instantané de discours féministe, du moins dans l'économie narrative du film, tient à l'absence d'un compagnon masculin qui limiterait son accès aux espaces réservés aux femmes.

Libre de ses mouvements mais seule : la contradiction inhérente à la position de Leïla est caractéristique du féminisme postcolonial de manière générale. Djebbar fait d'Ali un stéréotype de l'homme colonisé, un sujet émasculé et pourtant menaçant, le privant d'épaisseur affective pour mieux s'en libérer elle-même. Même si son immobilité permet à Leïla de s'épanouir à l'extérieur du foyer dans la solidarité avec d'autres femmes, son exclusion hors de la vie de Leïla la prive d'intimité partagée. Le « lit vide » autour duquel tourne le film est le produit d'une appropriation de la violence par Leïla. C'est donc la conséquence de sa revendication féministe d'un droit à la violence, celui de toutes les femmes à prendre part à la guerre d'indépendance. Si, comme le montre le travail de Lazreg, la colonisation et la guerre ont mis à mal la séparation entre l'espace des femmes et espaces des hommes, Djebbar porte cette collision jusque dans le lit conjugal, théâtre d'une concurrence entre souvenirs traumatiques divergents.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Hélène Quiniou.

CIRCLING EMPTY

NATASHA MARIE LLORENS

AN BED

A mother and child are playing together on a large bed, which is low to the floor in a simply furnished room with bare walls. The woman is named Leïla, and she is telling stories to her small daughter before putting her to sleep, moving her elegant hands vividly as she speaks. In a voice-over track that functions as Leïla's inner monologue throughout the film in question—Assia Djebbar's 1978 experimental film *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*—she wonders, "Why tell her of the tragedies of the past? The occupation, the war, and the hatred."¹ She tickles the child instead, amusing her with stories about doves that fly away.

¹ The war Leïla refers to is the Algerian war of liberation from the French (1954 - 1962); the occupation is a French one dated from 1830 to 1962.

Meanwhile, Leïla's husband Ali watches both woman and child from the doorway, half-hidden in the shadow cast by the house's thick earthen walls. Leïla puts the girl to sleep in a crib nearby without noticing him, and then finds a place for herself among the blankets piled on the bed. Once Leïla falls asleep, Ali tries to rise from the wheelchair to which he is bound and join her on the bed, but he quickly collapses to the floor from the effort.

At the moment of his collapse, the scene cuts to documentary footage from the war of Algerian liberation, scenes that document instances in which the French military shot unarmed Algerians dead in the streets. The violence is gratuitous, as these men appear to be simply going about their daily lives, their empty hands loose by their sides as they walk towards the camera along a dusty road. The footage belongs to the French National Audiovisual Institute's photography and film archives, and it has an iconic status in the war of liberation's visual memory with regard to the violence deployed against Algerians. It is brutal footage, a brutality Djebbar accentuates by drawing a direct visual correlation between the bodies

of Algerians falling to the ground after one fusillade, and a slow fade to the next shot, which depicts a standing rack full of rifles in close-up. This shot is meant to emphasize the fact that French violence is authorized by an understanding of Algeria and its people as property, that of the military of a European settler colonial society. Having made this point, the camera returns to Leïla, slowly closing in on her face as she at last appears to sleep peacefully, before cutting to a black screen that marks the end of the sequence.

The montage in this passage further suggests what Djébar's own shooting notes confirm, that the archival images signify Leïla's war-related nightmares, and that she is perpetually troubled by traumatic flashbacks. Further, Djébar links traumatic memory directly to sexuality, and the relationship between men and women in Algerian society in the mid-1970s. She writes:

*Irrespective of the intellectual work or other sort of activity, while we make the film, we turn around an empty bed. Does the film raise the issue of the sexual relations between men and women? Ali falls after a vain attempt to enter the bedroom. This fall corresponds to the scene of bodies being shot in Leïla's dream. Question: Is there a relationship between the impotence or the power of men and war?*²

Clearly the answer to Djébar's closing question is yes, but the conditions surrounding that answer are complex, both in the broader context of Algerian na-

² From Djébar's notes taken during the filming of *La Noubia*: Tamzali, Wassyla. *En Attendant Omar Gatlatto*. Algiers: En.A.P., 1979. 100.

nationalism postwar and in *La Noubia's* diegetic narrative. Jean-Paul Charnay, a French legal scholar writing in 1965, is quite explicit on this point, writing that, "Man, driven toward domestic life (by his struggle against colonization) which disabled him, will directly and often closely manage the household."³ Marnia Lazreg, in her now classic 1994 sociology of the changing structure of Algerian women's lives between the 19th and late 20th centuries, *The Eloquence of Silence*, argues that French colonialism was bent on undermining Algerian masculinity through small acts of daily humiliation and through professional displacement at home and abroad, which had the effect of successively breaking apart rigid traditional gender roles and the division of space that accompanied them.

³ Quoted by Marnia Lazreg in *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*. New York: Routledge, 1994. 106.

One conclusion to be drawn from Lazreg's scholarship is that empowered men, men confident of their place and value in the world, are in a position to tolerate a more egalitarian relationship with the women with whom they share society. Men who are made impotent by a structural order founded on their powerlessness—even while the same structural order is busy manufacturing representations of their ferocious virility—are more likely to exact control over what space is left to them, namely the home and the women who live in it. Thus, there is a historical relationship between colonialism's structural violence against Algerian men and the constrained space for Algerian women's speech within their own homes.

in Charnay, Jean-Paul. *La vie musulmane en Algérie d'après la jurisprudence de la première moitié du XXe siècle*. 1991 (1st ed. 1965). Paris: Presses Universitaires de France. 389.

If we follow Lazreg's line of reflection, the correlation between Ali's collapse and anonymous Algerians being shot more than a decade previously may signify that Leïla is dreaming the symbolic death of Ali's masculinity at the hands of the French, a death that makes him unfit to share her bed. But it is also possible to read the scene as Ali's execution by Leïla's subconscious mind, or his death by firing squad as punishment for thinking he could trespass into her bedroom.

With this second reading in mind, the scene is remarkable for the fact that Leïla figures as the agent of violence.

To Djebbar's question about the relationship between impotence and war, I add another: can Leïla's subconscious violence against Ali be described as feminist? Psychoanalyst Melanie Klein provides some basis for an answer, arguing that aggression and the phantasy of violence is at the very foundation of subject formation. The human being develops empathy and the ability to relate to others out of its anxiety at having done harm to them through its capacity for aggression. If women are socialized in such a way that their capacity for aggression is obstructed, denied, or incompletely sublimated, this socialization limits their capacity for subjective expression.⁴

⁴ See: Klein, Melanie. *Love, Guilt, Reparation and other works 1921 - 1945*. London: Virago, 1988.

To grant that women are as capable of violence as men is to grant them full human subjectivity, in other words, and in this sense, the avowal of a woman's desire for aggression and violence can be considered feminist. Perhaps this is especially true in an Algerian context governed by stereotypical representations of women produced by French colonization as passive, silent, ghostly, childlike, somnolent, and sexually submissive, or, by an Algerian nationalist representation of women as symbolic figures representative of the self-sacrifice necessary for revolutionary triumph against colonialism.

La Noubia is rightly heralded as an important document of rural women's persistent support of National Liberation Army soldiers and a testimony to the ways their bodies and their lands were violated by the French military in retaliation for this support. With some exceptions, such as the scene I have lingered on, *La Noubia* is devoted to the representation of Leïla's freedom to move, to look, and to elicit the testimony of other women in the village about their participation in the war effort. Leïla's ability to produce this record of feminine speech is contingent, at least within the narrative arc of the film, upon the absence of a male companion who would impede access to all-female spaces.

Independently mobile yet alone; there is a contradiction in Leïla's position that also articulates one of the contradictions of postcolonial feminism writ large. Djebbar turns Ali into a stereotype of the colonized man, an emasculated yet threatening subject, and thereby voids him of emotional depth in order to be free of him, on some level. Though his immobility frees Leïla to leave the home and find solidarity with women—both living and dead—his exclusion from Leïla's life also ultimately leaves her without intimate companionship. The "empty bed" around which the film circles is the result of Leïla's appropriation of violence, and so it is the consequence of her feminist claim to use violence and praise other women's participation in violence, or in the war of liberation. If the space of men and the space of women collide in the aftermath of colonization and war, as Lazreg's work delineates, Djebbar demonstrates the degree to which the collision also involves that of competing traumatic memories in the matrimonial bed.

En Palestine - mais le contexte, en réalité, importe peu et l'histoire est transposable - un récit fait souvent office de remède contre la violence. Comme si, en racontant des histoires, l'on pouvait s'entourer d'un léger duvet qui nous prémunirait du mal. Résistance par la narration : anodin, mais efficace. Par exemple : il était une fois un verger au bord de la mer. Le verger se trouvait à Jaffa, ou peut-être à Tel Aviv. C'était une vaste propriété, où coulait un ruisseau, et d'où l'on pouvait voir la mer Méditerranée. Une vieille femme y cultivait des oranges. La légende dit qu'en rentrant du Chili, son fils apporta avec lui des avocats qu'ils se mirent à cultiver également. La vieille passait une partie de l'année au verger, et une autre partie de l'année chez elle à Bethléem. Un beau jour, en 1948, elle décida sagement de rentrer passer quelques jours dans sa ville car les rumeurs des massacres parvinrent à ses oreilles de sorcière. Entre temps, la Palestine fut rayée de la carte et elle ne revint jamais.

EXHUMER VOIX

KARIM

KATTAN

En 1961, le fils aux avocats passait en voiture devant le verger avec sa femme. Il descendit de la voiture et entra dans la propriété. Quand il revint, il dit à sa femme : « J'ai pissé dans le verger », et ils repartirent, les cheveux au vent dans leur nouvelle Pontiac blanche qui roulait à plein gaz le long de la côte. Il ne pissa pas poliment, contre un arbre. Il sortit son sexe et, comme un enfant, arrosa tout ce qu'il pouvait de son urine.

Je ne sais si les gens qui habitent aujourd'hui là où était ce verger savent qu'un jour un homme très distingué est descendu d'une voiture blanche pour pisser de rage là où ils bronzent. La vieille s'est évaporée, la pisse du fils aussi. Il reste la mémoire du verger, l'odeur des fruits, le bruit des vagues au loin, la mer, miraculeuse : des faux souvenirs qui font jardin.

Cette histoire, anecdotique, fait partie de la désormais vieille tradition des histoires de la terre de Palestine. C'est ma grand-mère qui nous la racontait, et mon père, et ma mère, et j'ai même dû demander quelques précisions à mon frère. La Palestine est un tas de brouillons d'histoires jetés dans le coin d'une maison. Nous serons bientôt oubliés : déjà, nous sommes désuets avec nos histoires de vergers, de mer, d'arrière-grands-mères un peu sorcières. Ce qu'il nous reste, contre la violence, ce sont nos histoires à la première personne ; c'est notre cartographie à nous.

Cette première personne est en réalité un singulier et un pluriel. C'est le « je » qui englobe à la fois mon arrière-grand-mère ce jour où elle se dit qu'il valait mieux aller se réfugier à Bethléem, mon grand-père qui, laissant sa femme son foulard noué autour du cou dans la décapotable, baisse son pantalon de costume et pisse dans un jardin, et moi qui aujourd'hui ose espérer que cette histoire peut être un tombeau et un séjour. Ce *je* qui devient un *nous*, c'est surtout celui des histoires racontées par une multitude de voix qui se complètent et se contredisent. Mon père fournit le détail sur l'arrière-grand-mère un peu rustre ; mon oncle précise que le grand-père était en costume ; ma grand-mère, qui a vécu l'histoire, éclate en sanglots à chaque fois qu'elle la raconte ; moi, je rajoute, avec certitude, qu'ils étaient dans une Pontiac, qu'elle était neuve, que le capot était baissé, que ma grand-mère avait un carré Hermès noué autour du cou et qu'elle aimait sentir le vent dans ses cheveux et la rage, ridicule, de son époux. Un seul détail, le carré Hermès rouge ou la décapotable blanche, la grand-mère qui porte un



GEORGIA LUCAS-GOING, EXTRAIT DE ENGERLAND, 2018, VIDÉO & DÉS À COUDRE DE LA FAMILLE ROYALE BRITANNIQUE AVANT MEGHAN MARKLE, 2'54. COURTESY DE L'ARTISTE. GEORGIA LUCAS-GOING, STILL FROM ENGERLAND, 2018. VIDEO & ROYAL FAMILY THIMBLES PRE-MEGHAN MARKLE, 2'54. COURTESY THE ARTIST.

tailleur ou le grand-père un costume, et voilà que de simple histoire nous arrivons au récit de soi épique : le *je* devient *nous*. C'est une construction collective d'un doux conte contre l'oubli, la pire des violences.

Quelques semaines avant sa mort, alors qu'elle était aux prises sans le savoir avec un cancer qui lui avait quasiment dérobé la voix, ma grand-mère me convoqua dans sa chambre, mitoyenne à la mienne. Il devait être une heure du matin. Je ne l'avais jamais connue très dormeuse, mais la douleur la tenait éveillée encore plus que d'habitude. Toutes les lumières étaient éteintes et mon grand-père ronflait paisiblement dans le lit. Elle était assise, droite, les mains entrecroisées comme elle avait l'habitude de les garder. Je ne me souviens plus des mots qu'elle a dit. Je me souviens seulement qu'elle me récita quelques poèmes ; ceux-là mêmes qu'elle m'avait appris tout petit. Des poèmes qu'elle-même avait appris à l'école, et dont le souvenir la remplissait encore de fierté.

Puis, elle se mit à chanter. Elle n'avait presque plus de voix, et ce qui sortait de sa bouche était rauque, nocturne. Elle chanta une chanson grivoise, qui parlait d'un marin enfermé dans une tour et qui veut s'essuyer les fesses, ou séduire la fille du geôlier, ou les deux, je ne me souviens plus. Elle me l'avait chantée souvent auparavant, et ça la faisait toujours rire. Elle rit à en vomir. C'était la dernière fois que je l'entendis rire ; à ce moment-là ça ressemblait davantage à un rire qu'on entendrait résonner dans des caveaux, un rire sifflant et déjà cadavérique.

Je me demande ce qu'a voulu transmettre ma grand-mère. J'ai longtemps pensé qu'elle voulait que, comme elle, je puisse assurer la transmission des récits de famille, dans les moindres détails. Faire jardin de nos récits et assurer ensuite que quelqu'un s'occuperait de cueillir les citrons, de couper les haies, d'arracher les herbes mortes. C'était en partie vrai. Ce qu'elle a essayé de me dire, c'est que les histoires ne devaient pas être bien formées. Que face aux violences - dont son corps portait les marques nombreuses - les histoires valaient bien mieux disloquées que complètes. Elles pouvaient avoir des trous, des hésitations, des inexactitudes. Elles pouvaient regorger de détails, ressembler à des jardins sophistiqués et bizarres ; elles avaient le droit d'être branlantes. Elles peuvent claudiquer et porter un chapeau. Elles peuvent passer par le chant grivois, ou le poème romantique, ou le puzzle, ou le rire d'asthmatique. Les fleurs du jardin peuvent avoir des pétales verts et des tiges roses, les arbres peuvent tenir sans tronc et avec des feuilles d'une forme inouïe. Tout est possible : pourvu qu'elles persistent, que la transmission se fasse. Qu'importe ce que je fais des détails de l'histoire ; au contraire, j'étais libre de les modeler. Tant que je me souvenais qu'il y avait un verger en bord de mer.

C'est une voix de la Palestine qui s'éteignait sans trop savoir quoi dire, comme époustouflée au moment même où sa parole se libérait. Derrière elle, cette femme laisse des papiers entassés dans des chambres vides ; une carte du souvenir. Quelque chose, au dernier instant, lui a fait préférer d'autres formes d'expression. Sa dernière parole, c'était la singulière expression du corps palestinien. Notre parole : un discours amputé et une géographie disloquée.

La maison palestinienne traditionnelle, bâtie en pierres calcaires massives de Jérusalem, est un lieu propice aux lueurs diffuses et aux résonances sonores et mémorielles. Elle est le terreau même des souvenirs qui se donnent à voir dans l'obscurité accueillante du demi-jour. Derrière les pierres massives, et dans des labyrinthes élégants alternant alcôves et vastes pièces, se déroule l'intimité duvetée et tout en ombres ; ce sont les espaces molletonnés des amours murmurées et secrètes, des paroles

douloureuses. Singulière alchimie de la violence et de l'abri : c'est là que ces grands-mères ont appris à transmettre ainsi. C'est là qu'elles ont développé leur mémoire immense, que l'âge ne faisait qu'aiguiser. Jamais je ne pourrai m'approprier comme elles le faisaient les recoins obscurs où elles chuchotaient notre passé.

À défaut de parler comme elles, en leur absence, face à leur mutisme désormais irrémédiable, je ramasserai quelques-unes des feuilles qu'elles ont laissé derrière elles et j'essayerai de faire pareil. C'est pour ces voix-là, fauchées quelques moments avant d'entrer dans la tombe, qu'il faut écrire ou créer. Pour elles, proposer des tentatives d'histoires. Des exhumations de voix. Imaginer, par détours, ce qu'elles auraient voulu dire à ce moment-là ; dans l'espoir que, revenant un jour de leur hibernation, elles retrouvent leur chemin.

In Palestine—though the context actually matters **EXHUMING** KARIM KATTAN **VOICES**

little and the story can be transposed—a story often serves as a remedy against violence. As if telling stories were a way of wrapping oneself in a blanket that could guard us from harm. Resistance by narration: benign, but effective. Here's an example: once upon a time there was an orchard by the sea. The orchard was in Jaffa, or perhaps in Tel Aviv. The large estate, from which one could see the Mediterranean Sea, had a brook flowing through it. An old woman grew oranges there. According to legend, upon returning from Chile, her son brought avocados with him, which they began to grow as well. The old woman spent part of the year at the orchard, and the other part of the year at her home in Bethlehem. One fine day, in 1948, she wisely decided to return and spend a few days in town, for rumors of massacres had reached her witchy ears. Meanwhile, Palestine was wiped off the map, never to return.

In 1961, the son with the avocados was driving alongside the orchard with his wife. He got out of the car and entered the orchard. When he returned, he said to his wife, "I took a piss in the orchard" and they took off again, their hair in the wind as they drove full throttle along the coast in their new, white Pontiac. He did not politely pee against a tree. He did so like a little boy, pulling his penis out of his trousers and spraying everything he could.

I don't know if the people who now live where this orchard stood know that one day a very distinguished man got out of a white car and furiously pissed where they sunbathe. The old lady vanished, as did the son's piss. The memory of the orchard, the fragrance of the fruit, the sound of the waves in the distance and the miracle of the sea remain: a garden forged by memories.

This anecdote is part of an old tradition of stories about the land of Palestine. My grandmother was the one who told the story; as did my father, and my mother; and I even had to ask my brother for a few details. Palestine is a heap of barely sketched stories that were thrown in the corner of a house. We will soon be forgotten: we're already antiquated, what with our stories of orchards and seas and slightly witchy great-grandmothers. Our first-person accounts are all that remain: they are our own personal cartography.

This first person is both a singular and a plural—the “I” that encompasses all three of us: my great-grandmother, the day she decided it best to take refuge in Bethlehem, my grandfather who left his wife with her scarf around her neck in the convertible to lower his trousers and piss in a garden, and me, who today dares hope that this story can be both a memorial and a dwelling place. This I that becomes a we is, above all, one of many stories told by a multitude of dissonant and harmonious voices. My father provided the detail about the slightly rustic great-grandmother; my uncle specifies that the grandfather was wearing a suit; my grandmother who experienced the event, bursts into tears every time she tells it; as for me, I add, with certainty, that they were driving a Pontiac, that it was brand new, that the top was down, that my grandmother had a square Hermès scarf knotted around her neck, and that she loved to feel the wind blowing through her hair and her husband’s foolish anger. A mere detail—the red Hermès scarf or the white convertible, the grandmother in a jacket or the grandfather in a suit—takes us from a straightforward tale into the realm of the epic self-narrative: the I becomes we. It is a hushed tale, an artifice imagined by us to fend off the forgetfulness that is imposed upon our history by others.

A few weeks before her death—as she was fighting, without knowing it, a cancer that had all but stolen her voice—my grandmother summoned me to her room, right next to mine. It was about one o’clock in the morning. I had never known her to be much of a sleeper, but the pain kept her up more than usual. All the lights were out, and my grandfather was snoring peacefully. She was seated, back straight, her hands folded in their usual way. I no longer remember the words she spoke to me. I remember only that she recited a few poems; the very ones she had taught me as a little child—poems she herself had learned at school, the recollection of which still filled her with pride.

Then, she began to sing. She had hardly any voice left, and what came from her mouth was hoarse, nocturnal. She sang a bawdy song, something about a sailor locked in a tower who wanted to wipe his ass, or seduce the jailer’s daughter, or both, I can no longer recall. She had sung it to me often before, and it always made her laugh. This time, she laughed to the point of making herself sick. This was the last time I heard her laugh; at that point it seemed more like laughter one would hear in a cavern—that of a wheezing corpse.

I wonder what it is that my grandmother wanted to entrust to me. For a long time, I assumed she wished that I—like she—could ensure the passing-down of family stories, down to the smallest detail; to make a garden of our tales and make sure that someone would take care of picking the lemons, trimming the hedges, pulling up the dead grass. This was partially



NATHANAËLLE HERBELIN, CACTUS, ARAD, 2018, HUILE SUR BOIS, 34 X 46 CM. COURTESY DE L'ARTISTE.

NATHANAËLLE HERBELIN, CACTUS, ARAD, 2018. OIL ON WOOD PANEL. 34 X 46 CM. COURTESY THE ARTIST.

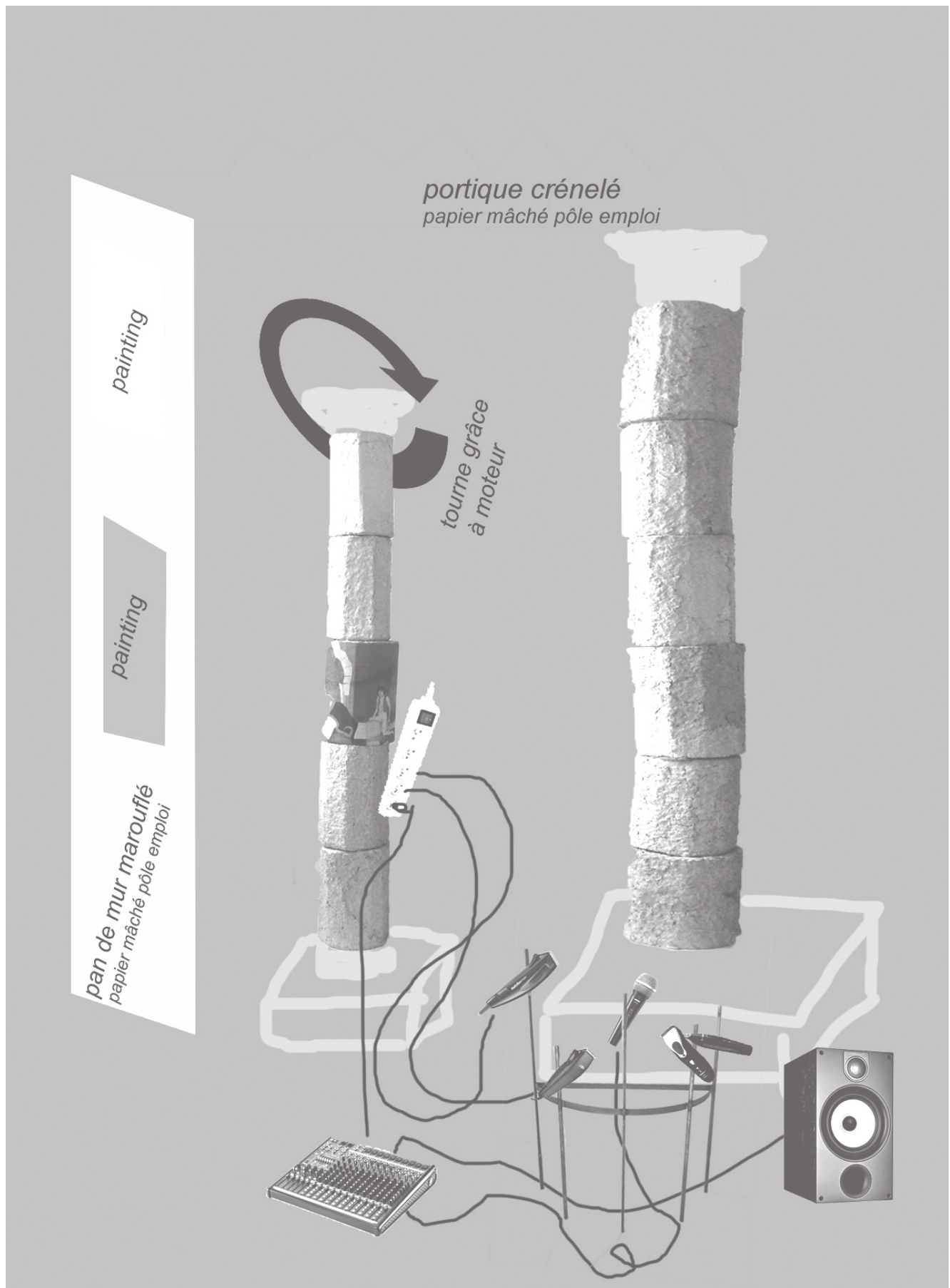
true. What she was trying to tell me was that the stories didn't have to be well-formed; that in the face of violence—of which her body bore many marks—stories were far more valuable fractured than whole. They could have holes, hesitations, some inexactitudes. They could be full of detail, like fantastic, sophisticated gardens; they could be makeshift tales. They could bear a slight limp and wear a hat. They could be bawdy songs, or romantic poems, or puzzles, or gasping laughter. The flowers of the garden could have green petals and pink stems, the trees could stand without trunks and with leaves of unheard-of shapes. Anything is possible: so long as they persist, so long as the story is told. What I do with the details of the story matters little: on the contrary, I am free to shape them as I wish. So long as I remember that there was an orchard by the sea.

Hers was a voice of Palestine that grew silent without quite knowing what to say, as if overcome with astonishment at the very moment it was set free; a woman who left behind her piles of papers in empty rooms; a map of remembering. At the last minute, something compelled her to embrace other ways of expression. Her final words were the unique expression of the Palestinian body. Amputated speech and dislocated geography: this is what forms our words.

The traditional Palestinian home, built of massive blocks of Jerusalem limestone, is a place that lends itself to soft lights and commemorative, sonorous resonances; it is fertile ground for memories that shimmer in the welcoming darkness of half-light. A velvet intimacy, dappled with shadows, unfurls behind the massive stones, in the elegant, alternating labyrinths of alcoves and vast halls; these are the plush spaces of whispered, secret loves and words of sorrow. Within this unique magic where violence and shelter are fused, these grandmothers learned their craft, this singular form of storytelling. They developed their immense memory, made only keener by age in these shadows. I could never take possession, as they did, of these hidden recesses where they whispered our past.

I am unable to speak like them and must accept their absence and their silence. I will gather a few of the pages they left behind them and I will try to do as they did: one must write or create for the sake of these very voices that chose to remain silent right before they entered the grave. This silence is the space of freedom they leave to us: it is a space left to be filled with stories. All we can do is exhume their voices once more and imagine what they would have liked to say at this moment, in the hope that one day, waking from their slumber, they can find their way home.

Translated from the French by Ellen H. Mitchell.



ADRIAN MABILEAU EBRAHIMI TAJADOD, DESSINS PRÉPARATOIRES POUR UNE INSTALLATION À BÉTONSALON – CENTRE D'ART ET DE RECHERCHE, 2019. COURTESY DE L'ARTISTE.

ADRIAN MABILEAU EBRAHIMI TAJADOD, PREPARATORY DRAWINGS FOR AN INSTALLATION AT BÉTONSALON – CENTER FOR ART AND RESEARCH, 2019. COURTESY THE ARTIST.

COLOPHON

Conception éditoriale : Lucas Morin
Contributions : Karim Kattan, Natasha Marie Llorens,
Guslagie Malanda, Lucas Morin
Traduction : Noam Assayag, Ellen H. Mitchell,
Hélène Quiniou
Relecture : Michael Angland, Mathilde Assier
Conception graphique : Atelier Baudelaire
Impression : Corlet, 2019, 2000 exemplaires

ÉQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice
Marie Pleintel, adjointe de direction, administratrice

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Mathilde Assier, chargée des publics et de la
communication
Lucas Morin, responsable des expositions
Marie Artifoni, assistante publics et sensibilisation
Bénédicte Gattère, assistante publics et sensibilisation

Villa Vassilieff

Camille Chenais, responsable des expositions
Guslagie Malanda, chargée d'administration
Tom Masson, chargé de la communication et
des publics
Marie Gautron, assistante publics et sensibilisation
Sophie Prinssen, assistante publics et sensibilisation
Valentine Gouget, assistante publics et sensibilisation

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Bernard Blistène, président, directeur
du Musée national d'art moderne
– Centre de création industrielle
Colette Barbier, directrice de la Fondation
d'entreprise Ricard
Eric Baudelaire, artiste
Marie Cozette, directrice
du Crac Occitanie
Laurent Le Bon, président
du Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-directrice de Council
Françoise Vergès, politologue
Mathilde Villeneuve, commissaire d'exposition
Christine Clerici, présidente de
l'université Paris Diderot
Anne Hidalgo, maire de Paris,
représentée par Jérôme Coumet,
Maire du 13^e arrondissement de Paris
Nicole da Costa, directrice régionale
des Affaires culturelles d'Île-de-France
– ministère de la Culture et de la Communication

CONTACT

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

NOUS TROUVER

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche
9, esplanade Pierre Vidal-Naquet
75013 Paris
RER C, M 14 Bibliothèque - François Mitterrand
T3 Avenue de France

ENTRÉE LIBRE

Du mardi au samedi de 11h à 19h

PUBLICATION

Editor: Lucas Morin
Contributions: Karim Kattan, Natasha Marie
Llorens, Guslagie Malanda, Lucas Morin
Translation: Noam Assayag, Ellen H. Mitchell,
Hélène Quiniou
Proofreading: Michael Angland, Mathilde Assier
Graphic design: Atelier Baudelaire
Printed by Corlet, 2019, 2 000 copies

TEAM

Mélanie Bouteloup, director
Marie Pleintel, assistant director, administrator

Bétonsalon – Center for Art and Research

Mathilde Assier, outreach and communications
officer
Lucas Morin, curator
Marie Artifoni, outreach assistant
Bénédicte Gattère, outreach assistant

Villa Vassilieff

Camille Chenais, curator
Guslagie Malanda, administrative officer
Tom Masson, communications and outreach
officer
Marie Gautron, outreach assistant
Sophie Prinssen, outreach assistant
Valentine Gouget, outreach assistant

ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, chairman, director
of the Musée national d'art moderne
– Centre de création industrielle
Colette Barbier, director, Fondation
d'entreprise Ricard
Eric Baudelaire, artist
Marie Cozette, director of
Crac Occitanie
Laurent Le Bon, president of the
Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-director of Council
Françoise Vergès, political scientist
Mathilde Villeneuve, curator
Christine Clerici, president
of the Paris Diderot University
Anne Hidalgo, Mayor of Paris, represented
by Jérôme Coumet, Mayor of the 13th
district of Paris
Nicole da Costa, director of Île-de-France
Regional Board of Cultural Affairs–Ministry
of Culture and Communication

CONTACT

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

FINDING US

Bétonsalon – Center for Art and Research
9, esplanade Pierre Vidal-Naquet
75013 Paris
RER C, M 14 Bibliothèque – François Mitterrand
T3 Avenue de France

FREE ENTRANCE

Tuesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.

REMERCIEMENTS

Sarah Bagshaw, British Council
& Sarah Frappier, Institut français
Artemis Baltoyanni
Braquage
Clément Caignart & Samah Slim
Michelle Cameron
Bady Dalloul & Sasha Pevak
Galerie Balice-Hertling
Galerie Jousse Entreprise
Marwan Kaabour & Edwin Nasr
Kadist Art Foundation
Les Laboratoires d'Aubervilliers
Tarek Lakhri
Loïc Le Gall
Mathilde Marchand
Nora Razian
Ana Teixeira Pinto
Yolande Zauberger

PARTENAIRES

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche & Villa Vassilieff bénéficie du soutien de la Ville de Paris, la direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture et de la Communication, de la région Île-de-France et de l'université Paris Diderot. La Villa Vassilieff reçoit le soutien de son premier mécène Pernod Ricard. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et la Villa Vassilieff sont membres de Tram, réseau art contemporain Paris /île-de-France et de la d.c.a. / association française de développement des centres d'art.

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et la Villa Vassilieff sont des établissements culturels de la Ville de Paris et sont labélisés centre d'art contemporain d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la Communication.

La Villa Vassilieff développe également des partenariats avec la Fondation des Artistes, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques - ADAGP, la Chaire Global South(s) du Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme et le Goethe Institut.

Position latérale de sécurité reçoit le soutien du programme franco-britannique pour l'art contemporain Fluxus Art Projects.



THELMA CAPPELLO, IMAGES PRÉPARATOIRES POUR UNE INSTALLATION À BÉTONSALON – CENTRE D'ART ET DE RECHERCHE, 2019. COURTESY DE L'ARTISTE.

THELMA CAPPELLO, PREPARATORY IMAGES FOR AN INSTALLATION AT BÉTONSALON – CENTER FOR ART AND RESEARCH, 2019. COURTESY THE ARTIST.

WE WOULD LIKE TO THANK

Sarah Bagshaw, British Council
& Sarah Frappier, Institut français
Balice-Hertling Gallery
Artemis Baltoyanni
Braquage
Clément Caignart & Samah Slim
Michelle Cameron
Bady Dalloul & Sasha Pevak
Jousse Entreprise Gallery
Marwan Kaabour & Edwin Nasr
Kadist Art Foundation
Les Laboratoires d'Aubervilliers
Tarek Lakhri
Loïc Le Gall
Mathilde Marchand
Nora Razian
Ana Teixeira Pinto
Yolande Zauberger

PARTNERS

Bétonsalon – Center for Art and Research & Villa Vassilieff are supported by the City of Paris, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture and Communication, the Île-de-France Region, and the Paris Diderot University. Villa Vassilieff receives support from Pernod Ricard, its lead sponsor.

Bétonsalon – Center for Art and Research & Villa Vassilieff are members of Tram, réseau art contemporain Paris /île-de-France, and of d.c.a. / association française de développement des centres d'art.

Bétonsalon – Center for Art and Research & Villa Vassilieff are cultural establishments of the City of Paris and received the label of National Interest Contemporary Art Center by the Ministry of Culture and Communication. Villa Vassilieff also develops partnerships with the Fondation des Artistes, the Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques - ADAGP, the Chaire Global South(s) – Collège d'études mondiales of the Fondation Maison des sciences de l'homme et the Goethe Institut.

Lateral Recovery Position is supported by the French and British program for contemporary art Fluxus Art Projects.

Slash

d.c.a.

TRAM

la Fondation des Artistes

@adagp

la Fondation des Artistes

Pernod Ricard

la Villa Vassilieff

la Villa Vassilieff

PARIS

la Villa Vassilieff

la Villa Vassilieff

le réseau France

MAIRIE DE PARIS

ÉVÉNEMENTS

MERCREDI 30 JANVIER, 19H

Position latérale de sécurité

Présentation & projection :

Dala Nasser, Liverpool Black Women Filmmakers & Rehana Zaman

JEUDI 28 MARS, 19H

Formes de radicalité

Présentation & projection :

Alice Diop

SAMEDI 13 AVRIL, 15H

Conférence : Elizabeth Povinelli

Performance : Georgia Lucas-Going

ATELIER

DU MARDI 26 AU SAMEDI 30 MARS

Formes de radicalité

Atelier conçu par Guslagie Malanda avec Michelle Cameron, Ana Teixeira Pinto & Patrick Staff

Ouvert à tous et à toutes sur inscription à publics@betonsalon.net

L'atelier *Formes de radicalité* se concentre sur l'échange oral et la pratique physique afin d'élaborer une réflexion commune autour des affects visibles et invisibles à l'œuvre dans l'exposition.

Le programme comprend des séances d'ateliers quotidiennes dirigées par l'essayiste et théoricienne Ana Teixeira Pinto, des cours d'initiation au Kung-fu dispensés par Maître Michelle Cameron, ainsi que des échanges avec les artistes et les commissaires de l'exposition.

EVENTS

WEDNESDAY, JANUARY 30 AT 7 P.M.

Lateral Recovery Position

Artist talks & screening

by Dala Nasser, Liverpool Black Women Filmmakers & Rehana Zaman

THURSDAY, MARCH 28 AT 7 P.M.

Shapes of the Radical

Talk & screening

by Alice Diop

SATURDAY, APRIL 13 AT 3 P.M.

Lecture by Elizabeth Povinelli

Performance by Georgia Lucas-Going

WORKSHOP

FROM TUE., MARCH 26 TO SAT., MARCH 30

Shapes of the Radical

Workshop curated by Guslagie

Malanda, with Michelle Cameron,

Ana Teixeira Pinto & Patrick Staff

Open to everyone upon registration

at publics@betonsalon.net

This workshop will focus on verbal exchanges and physical practice in order to elaborate a shared reflection on visible and invisible affects at work in the exhibition.

The program will include a series of daily workshops led by writer and theorist Ana Teixeira Pinto, Kung fu introduction classes led by Master Michelle Cameron, and exchanges and conversations with the artists and curators of the exhibition.