

COQF D



Brognon Rollin, *The Most Beautiful Attempt*, 2012, vidéo couleur, muet, 17'55", collection M.J.S., Paris, Éd. 1/3, collection FRAC Poitou-Charentes. © Brognon Rollin.

Brognon Rollin L'avant-dernière version de la réalité

Brognon Rollin

L'avant-dernière version de la réalité

Exposition du 7 mars au 30 août 2020

**Commissariat Julien Blanpied et Frank Lamy,
assistés de Ninon Duhamel**

Espaces et corps contraints	7
Dessiner le paysage, dessiner la mémoire	19
Les valeurs du temps	35
Ce que le contrat fait à l'œuvre	47

Le MAC VAL propose la première exposition monographique muséale du duo d'artistes Brognon Rollin (né·e·s respectivement en 1978 et 1980, en Belgique et au Luxembourg), réunissant œuvres existantes et nouvelles productions.

Derrière ce titre, emprunté à Borges, se développe une interrogation simple et néanmoins vertigineuse : Le réel existe-t-il en dehors de ses représentations ? Qu'en est-il du temps et de sa perception ? De sa relativité ? De sa dimension spatiale ? Comment donner forme à l'expérience de la durée ? De l'attente ? Du suspendu ? De l'équilibre ?

Les projets de Brognon Rollin condensent des narrations enchevêtrées qui s'inscrivent dans l'histoire de l'art minimal et conceptuel. Combinant symboliques, faits, objets, anecdotes, *a priori* disjoints et parfois rocambolesques, les œuvres sont fortement polysémiques, supports à dérouler des lignes de fuite empreintes de mélancolie et de poésie. Ce que l'on voit n'est que la partie émergée de l'iceberg. Une horloge se fige à l'approche du spectateur dans l'espace contraint d'une cellule (*8m² Loneliness*) ; un line sitter occupe l'espace du musée jusqu'au départ volontaire d'une personne en fin de vie (*Until Then*) ; le duo décalque l'île de Gorée à échelle 1:1 pour l'enfermer fragment par fragment dans

une étagère (*Cosmographia*) ; à Jérusalem, sur un terrain de football à la géométrie contrariée, des enfants calculent le juste emplacement du rond central (*The Agreement*).

Attente, enfermement, statu quo et fragilité des frontières sont au cœur de leurs obsessions, les conduisant à explorer les espaces intermédiaires : addictions, sacré, prisons, îles...

Le duo, en déplaçant ces curseurs, en mobilisant un changement de perspective, postule qu'une chute peut ressembler à un envol et inversement. Une poursuite de théâtre surplombant l'exposition ne dévoile aucun spectacle. La résilience est-elle un jeu d'enfant ? Les statues ont-elles une vie ? Y a-t-il quelque chose de nouveau sous le soleil ? Que se passe-t-il quand mes yeux regardent ailleurs ?

Entre Philip K. Dick, Stefan Zweig et Jorge Luis Borges, David Brognon et Stéphanie Rollin explorent les interstices du temps. Les œuvres de l'exposition se donnent à expérimenter comme autant de failles spatio-temporelles et au final engagent une méditation sur la disparition programmée de toute chose.

Texte de Julien Blanpied et Frank Lamy, commissaires de l'exposition

Espaces et corps contraints

David Brognon et Stéphanie Rollin travaillent très souvent à l'endroit où s'articulent un corps (ou plusieurs) et un espace. Ils s'inscrivent ainsi dans une histoire des formes dans laquelle l'installation a pris une place majeure dans la création plastique contemporaine. Parmi les artistes avec lesquels ils se sentent proches, il y a ainsi Mona Hatoum ou Claude Lévêque. Tous les deux cherchent à mobiliser en même temps les affects et les perceptions du visiteur à travers des installations qui, même quand elles ne sont pas immersives, parviennent à déclencher des *stimuli* sensoriels en jouant à la fois sur l'échelle, sur les matériaux et sur les processus d'identification. La dimension collaborative et la recherche d'un équilibre à l'intérieur du collectif évoquent des

expériences de sculpture « augmentée » apparue dans les années 1960 et dont Franz Erhard Walther est un des représentants emblématiques. Les *Cellules* d'Absalon, outre leur grande rigueur formelle, amènent à une interrogation sur les espaces contraignants et la manière dont ils peuvent être vécus corporellement. Plusieurs œuvres de l'exposition ont en effet émergé dans un contexte carcéral et, sans jugement ni militantisme, elles appellent à une réflexion sur cette forme de châtement moderne que l'on pourra trouver aussi bien chez Stefan Zweig que chez Michel Foucault. Enfin, Bernard Andrieu et David Le Breton replacent les enjeux cognitifs et anthropologiques des liens entre le corps et l'espace.

En 2016, l'usine Caterpillar de Gosselies, près de Charleroi, annonce sa fermeture et le licenciement de la totalité de ses employé·e·s. Durant les mois qui suivirent, les salarié·e·s désœuvré·e·s décident de se consacrer à la création d'une œuvre d'art, pour rendre hommage aux travailleur·se·s du site. À leur initiative, une collaboration se met en place avec le BPS22 – musée d'Art de la province de Hainaut et le duo Brognon Rollin.

Prenant la forme d'un tourniquet monumental en acier, conçu sur le modèle de ceux que les ouvriers empruntent tous les jours sur leur lieu de travail, cet objet rappelle la forme d'un portique, mobilier utilisé pour contrôler les flux et les corps, humains ou animaux, dans les lieux de passages (aéroports, gares, métros, entreprises, élevages...).

Sa taille surdimensionnée lui confère un caractère étrange, amplifié par le trajet cyclique qu'elle propose: le retour à la case départ. Pour les artistes, « entrer dans cette structure, c'est parcourir pas à pas le temps nécessaire au cycle du deuil, avec ses différentes phases: la tristesse, le déni, la rage, puis la résilience ». Ce terme, qui désigne à la fois la capacité particulière d'un métal à résister au choc et l'aptitude psychologique d'un individu à traverser les traumatismes, convoque l'idée de courage et de résistance. Tout en faisant directement référence à la situation de ces employé·e·s au chômage, cette sculpture amorce une réflexion sur des notions plus larges: le travail, la solidarité, le commun...



David Brognon, Sergio Bruno, Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux, Jean-Pierre Henin et Pascal Martens, Stéphanie Rollin, *Résilients*, 2017. Acier grenailé peint, 600×300 cm.

Une œuvre réalisée en collaboration avec: Salvatore Allegro, Samuel Babiak, Ghislain Chudzicki, Amélie Detollenaere, Jérôme Durant, Olivier Foratier, Jean-Thierry Gana, Chrystelle Lamballais, Mohammed Libdri, Dimitri Lillis, Frédéric Mittenaere, Frédéric Remy, Didier Ruban, Geoffrey Saudemont, David Tambour. Collection BPS22, musée d'Art de la province de Hainaut, Charleroi, Belgique. © Brognon Rollin.

Une horloge munie d'un détecteur de mouvements est installée dans une alcôve de huit mètres carrés. Lorsqu'on entre dans cet espace, l'horloge s'arrête automatiquement. Le temps est alors suspendu, et ne reprend son cours que lorsque la pièce est à nouveau vide.

Fixée sur une colonne en aluminium – un matériau utilisé de manière récurrente par le duo Brognon Rollin, rappelant les univers médicaux, scientifiques ou carcéraux – l'horloge est marquée d'une mention particulière: A130. Celle-ci renvoie au numéro de cellule d'un détenu, rencontré par les artistes. L'alcôve, construite aux dimensions de cette même cellule, est une réplique d'un espace d'enfermement où, ailleurs, une personne vit quotidiennement la solitude (*loneliness*), l'attente, l'ennui.

En reliant des temporalités et des espaces différents, cette installation interroge l'expérience du temps: comment s'écoule-t-il? Est-il le même pour tous?

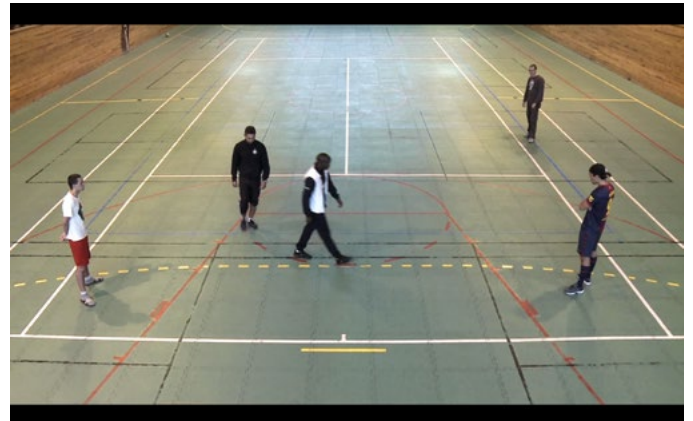


Brognon Rollin, *8m² Loneliness*, 2012-2013. Horloge en aluminium, détecteur de mouvements, 190×40×8 cm. Photo Richard Porteau. © Brognon Rollin.

Dans un gymnase multisport, dont le sol est recouvert d'un marquage coloré, plusieurs hommes évoluent: certains attendent, debout ou accroupis, d'autres font les cent pas, tandis que l'un d'entre eux tourne en rond inlassablement, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, en suivant le pourtour d'un cercle rouge dessiné sur le sol. Ces hommes sont des détenus de la prison d'Écrouves.

Espace fermé sur lui-même et situé en dehors de la société, la prison est un lieu de privation de liberté, où les entrées et les sorties sont contrôlées, où les corps sont contraints et où la notion de temps se distend. Sur ce terrain sans murs, les mouvements de ces hommes se confondent avec ces lignes du sol superposées, chacune représentant les règles du jeu de diverses disciplines sportives (basket-ball, football, badminton...). Comme s'ils avaient incorporé inconsciemment les limites de leurs cellules, ils effectuent des gestes habituels, circonscrits et conditionnés par le milieu carcéral dans lequel ils vivent.

Les artistes interrogent les notions d'enfermement, de contrainte, d'isolement mais aussi les notions de temps, d'attente et d'ennui. L'œuvre a été produite dans le cadre d'une résidence du FRAC Lorraine au centre de détention d'Écrouves.



Brognon Rollin, *Attempt of Redemption*, 2012-2013. Vidéo, couleur, non sonore, 11'10". © Brognon Rollin.

Bernard Andrieu et David Le Breton
« Corps dans l'espace, espaces du corps »,
2011

Bernard Andrieu est philosophe. Il enseigne l'épistémologie du corps à l'université Nancy I. Ses recherches l'ont amené à analyser de nombreuses pratiques corporelles comme le bronzage, le plein air ou le vertige circassien. David Le Breton est anthropologue, spécialiste des conduites à risques. Analysant les pratiques contemporaines de tatouage et d'automutilation, notamment dans son ouvrage *La Peau et la Trace* (2003), il montre le lien entre le corps et le monde, pointant, à travers l'autochirurgie chez les adolescents ou l'atteinte corporelle volontaire en milieu carcéral, une stratégie de substitution, comme s'il s'agissait de changer son corps à défaut de changer le monde. Le texte ci-dessous est extrait de la présentation d'un colloque dont ils ont assuré la direction scientifique. Le corps y apparaît comme un outil de médiation, constitué par le contexte social et culturel, qui permet au sujet de s'appropriier l'espace et de le reconfigurer.

Quoi qu'il en soit, le corps ne peut pas être extrapolé du contexte social et culturel où il se situe et à partir duquel il est perçu, ni de l'évolution historique de sa conceptualisation et sa perception. On sait très bien que les perceptions du corps physique sont fortement influencées par les expériences vécues à l'intérieur d'un corps social et culturel donné (par exemple, Douglas). De ce point de vue, le corps peut être pensé comme une frontière (*social skin* de Turner ou *moi-peau* d'Anzieu, etc.) entre deux autres entités plus amples qui sont l'individu (et son identité) et l'espace dans lequel il s'inscrit et avec lequel il interagit. Pour le dire avec Le Breton, « toute relation de l'homme au monde implique la médiation du corps ». Sémiotiquement parlant, on peut dire qu'espace et corps (ou monde et sujet, leurs alter ego consubstantiels) ne sont pas des entités déjà données en soi, séparément l'une de l'autre : elles ne se définissent et ne sont susceptibles d'interprétation sinon à travers leur interaction, leur mise en relation. D'une part, les corps s'inscrivent dans l'espace et participent à sa construction (en le dessinant, le délinéant, le découpant, ou voulant s'effacer, etc.) ; de l'autre, le dispositif même de l'espace se manifeste en termes d'adjuvant ou d'opposant aux intentions de mouvement et d'existence des corps (par des cloisonnements, des bifurcations, des objets interposés, des trajectoires imposées, des seuils à franchir ou à éviter et, en somme, des « manipulations » de toutes sortes).

Introduction au colloque international « Corps dans l'espace, espaces du corps – Interagir dans/avec le monde », université de Tallinn, Estonie, 25-26 novembre 2011. Le texte complet de l'appel à contribution est archivé en ligne sur : <https://calenda.org/204962>

Michel Foucault
« le corps, le pouvoir, la prison »

Martine Lefevre-Déotte est une sociologue avec une connaissance personnelle du système pénitentiaire, ayant enseigné de nombreuses années à Fleury-Mérogis. Dans son article, « Foucault : le corps, le pouvoir, la prison », elle fait une synthèse du rapport entre corps et pouvoir, en prolongeant les analyses novatrices de Michel Foucault par celles de la sociologie contemporaine, notamment Loïc Wacquant, l'auteur des *Prisons de la misère* (Éditions Raisons d'Agir, 1999). Dans l'extrait ci-dessous, elle souligne la filiation entre les peines de châtiments et les peines d'emprisonnement, en montrant qu'il s'agit à chaque fois d'inscrire la sentence dans le corps même du délinquant.

En France, mais aussi en Angleterre, aux États-Unis, la détention, la privation de la liberté, devient finalement la forme essentielle du châ-timent dès le Code pénal de 1810. Le mot prison, en français, vient du latin *prensionem*, qui marque l'action d'arrêter. La prison, c'est à la fois la prise des corps, leur emprisonnement, puis l'endroit où on les enferme. On assiste à la multiplication des prisons au XIX^e siècle et au quasi-abandon de la diversité des autres punitions. Les corps détenus sont alors investis différemment par les rapports de pouvoir, ils deviennent avant tout des objets de connaissance. Dominer efficacement, atteindre les individus dans leurs gestes, leurs attitudes, leurs discours, c'est dans le même mouvement développer des connaissances rigoureuses permettant le dressage : la psychologie, la psychiatrie, la criminologie, la médecine seront complices de ce contrôle. Le pouvoir, loin d'empêcher le savoir, le produit. Intrication chez Foucault du pouvoir et du savoir. Accumuler sur chacun une archive, noter les comportements, questionner : toutes ces petites techniques de notation permettent l'émergence des sciences de l'homme. S'ouvre au XIX^e siècle l'époque des « disciplines », aux deux sens du terme : sorte de fouet fait de cordelettes ou de petites chaînes utilisées pour se mortifier, se flageller, mais aussi constitution d'un ensemble de savoirs. Le XIX^e siècle voit l'expansion des institutions disciplinaires : armées, hôpitaux, écoles, asiles, ateliers ; elles mettent au point des procédures pour contrôler, mesurer, dresser et surveiller les individus afin de les rendre fondamentalement dociles et utiles. Dans ces lieux clos, « total institutions » ainsi que l'avait déjà noté, dès 1961, le sociologue américain E. Goffman (*Asylums*), l'utilisation d'un emploi du temps, des exercices, manœuvres, notations, examens, classements, assurent l'assujettissement des corps, leur humiliation, la gestion des individus.

Martine Lefevre-Déotte, « Foucault : le corps, le pouvoir, la prison », *Appareil* [en ligne], 4, 2010. L'article intégral est consultable sur : <http://journals.openedition.org/appareil/901>; DOI: 10.4000/appareil.901

Le Joueur d'échecs est le dernier texte de Stefan Zweig avant son suicide en exil, au Brésil en 1942. C'est une mise en abîme de la propre situation de Stefan Zweig, figure de l'intellectuel de la *Mitteleuropa* dont la culture, symbolisée par la sophistication du jeu d'échecs, ne permet pas de résister à la puissance totalitaire du nazisme. Dans cette nouvelle, Zweig montre comment la souffrance mentale causée par l'enfermement provoque une perte des repères spatio-temporels. Cette description est d'autant plus saisissante que cet enfermement se produit dans la chambre d'un hôtel viennois très confortable.

On ne nous faisait rien – on nous laissait seulement en face du néant, car il est notoire qu'aucune chose au monde n'opprime davantage l'âme humaine. En créant autour de chacun de nous un vide complet, en nous confinant dans une chambre hermétiquement fermée au monde extérieur, on usait d'un moyen de pression qui devait nous desserrer les lèvres, de l'intérieur, plus sûrement que les coups et le froid. Au premier abord, la chambre qu'on m'assigna n'avait rien d'inconfortable. Elle possédait une porte, un lit, une chaise, une cuvette, une fenêtre grillagée. Mais la porte demeurait verrouillée nuit et jour, il m'était interdit d'avoir un livre, un journal, du papier ou un crayon. Et la fenêtre s'ouvrait sur un mur coupe-feu. Autour de moi, c'était le néant, j'y étais tout entier plongé. On m'avait pris ma montre, afin que je ne mesure plus le temps, mon crayon, afin que je ne puisse plus écrire, mon couteau, afin que je ne m'ouvre pas les veines; on me refusa même la légère griserie d'une cigarette. Je ne voyais jamais aucune figure humaine, sauf celle du gardien, qui avait ordre de ne pas m'adresser la parole et de ne répondre à aucune question. Je n'entendais jamais une voix humaine. Jour et nuit, les yeux, les oreilles, tous les sens ne trouvaient pas le moindre aliment, on restait seul, désespérément seul en face de soi-même, avec son corps et quatre ou cinq objets muets: la table, le lit, la fenêtre, la cuvette. On vivait comme le plongeur sous sa cloche de verre, dans ce noir océan de silence, mais un plongeur qui pressent déjà que la corde qui le reliait au monde s'est rompue et qu'on ne le remontera jamais de ces profondeurs muettes. On n'avait rien à faire, rien à entendre, rien à voir, autour de soi régnait le néant vertigineux, un vide sans dimensions dans l'espace et dans le temps. [...]

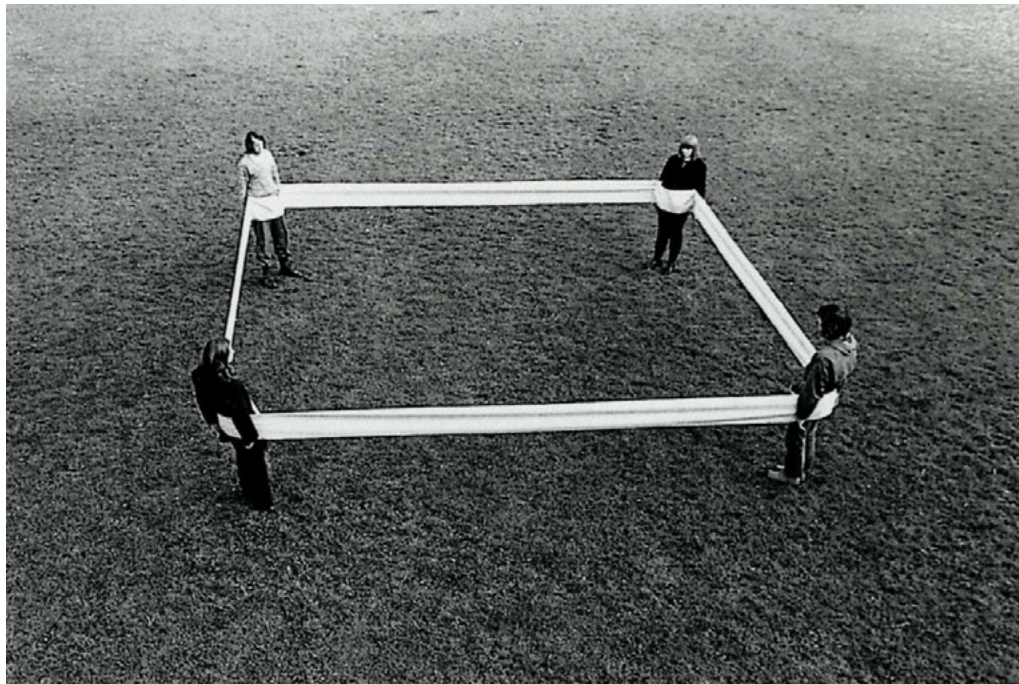
On allait et venait dans sa chambre, avec des pensées qui vous trottaient et vous venaient dans la tête, sans trêve, suivant le même mouvement. Mais, si dépourvues de matière qu'elles paraissent, les pensées aussi ont besoin d'un point d'appui, faute de quoi elles se mettent à tourner sur elles-mêmes dans une ronde folle. Elles ne supportent pas le néant, elles non plus. On attendait quelque chose du matin au soir, mais il n'arrivait rien. On attendait, recommençait à

attendre. Il n'arrivait rien. À attendre, attendre et attendre, les pensées tournaient, tournaient dans votre tête, jusqu'à ce que les tempes vous fassent mal. Il n'arrivait toujours rien. [...]

Mais comment peindre, comment exprimer, fût-ce pour soi-même, une vie qui s'écoule hors de l'espace et du temps? Personne ne dira jamais comment vous ronge et vous détruit ce vide inexorable, de quelle manière agit sur vous la vue de cette perpétuelle table et de ce lit, de cette perpétuelle cuvette et de ce papier au mur, ce silence auquel on vous réduit, l'attitude de ce gardien, toujours le même, et qui pose la nourriture devant son prisonnier sans lui jeter un regard. Des pensées, toujours les mêmes, tournent dans le vide autour de ce solitaire jusqu'à ce qu'il devienne fou.

Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs*, 1942. La Bibliothèque électronique du Québec, collection « Classiques du xx^e siècle », p. 60, 63.

Le Poids de quatre corps (Vier Korpergewichte) fait partie d'une série de cinquante œuvres portables ou utilisables, conçues et cousues par Franz Erhard Walther entre 1963 et 1969. Avec elles, la sculpture n'est plus une forme figée, qu'elle soit mimétique ou abstraite, mais une action participative. Les objets produits ont des formes géométriques simples (rectangles, carrés, lignes ou cercles) et sont faits en tissu, ce qui les transforme en autant de gilets, tapis, bandes... Parfois ils sont portés sur la tête, d'autres fois ils impliquent de s'en revêtir et d'agir collectivement. L'utilisation du tissu, matière malléable, facilite l'appropriation physique de la sculpture. Par cette relation corporelle encouragée, l'action donne à l'œuvre toute sa portée plastique, c'est l'acte, ou sa possibilité, qui crée la sculpture. Ce n'est plus seulement la forme qui a une valeur mais ce qu'elle génère. Dans *Le Poids de quatre corps*, Franz Erhard Walther met en jeu les notions de collaboration à plusieurs, mais aussi celle de tension comme nécessaire à l'équilibre global.



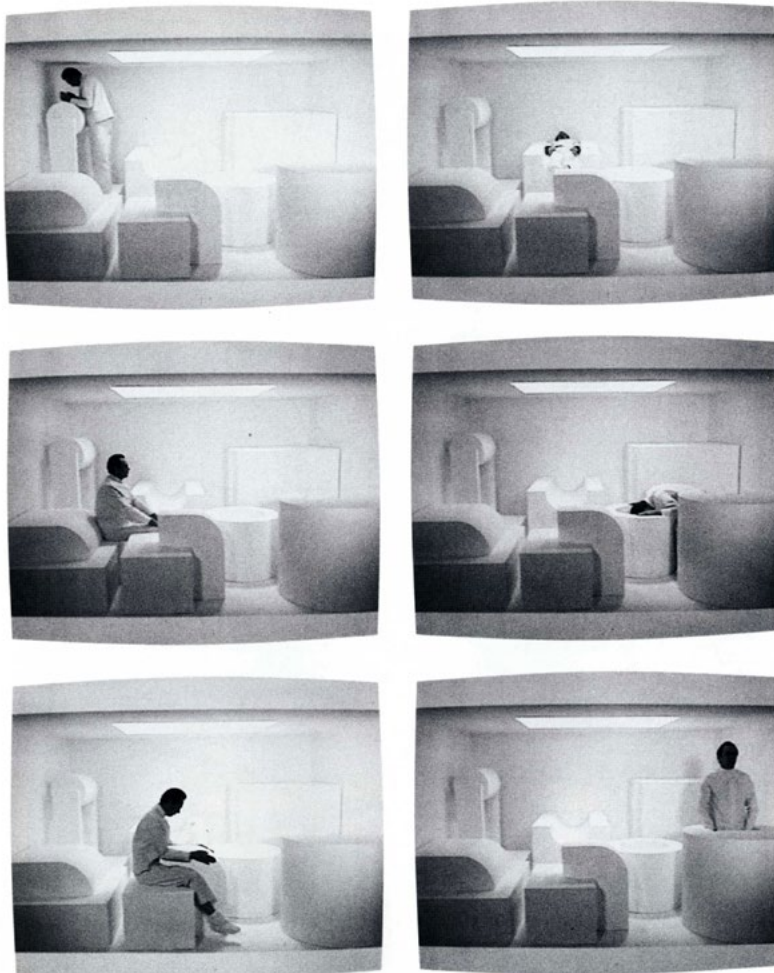
Franz Erhard Walther, *Le Poids de quatre corps*, 1968. Coton, 520×520×35 cm.
Photographie ©Timm Rautert.

Mona Hatoum vient d'une famille palestinienne réfugiée au Liban. Son œuvre est traversée par les conflits du Proche-Orient. Après une pratique de performances très engagées dans les années 1980, elle a développé un travail sculptural à partir d'objets du quotidien auxquels elle donne une dimension inquiétante par l'échelle et par les matériaux employés. *Light Sentence* transforme un vestiaire en un espace évoquant l'enfermement et l'interrogatoire. En effet, les casiers (*lockers*) sont fabriqués en treillis métallique, rappelant le grillage à poule. L'ampoule électrique projette l'ombre agrandie de ce grillage, rendu plus menaçant par le mouvement ascendant et descendant de la lumière. Ce mouvement crée une sensation d'instabilité et de désorientation comme si le spectateur lui-même participait à l'interrogatoire. Le titre est à double sens. On peut le traduire en effet par « condamnation légère » ou bien par « punition lumineuse ».



Light Sentence, 1992. Trente-six casiers en treillis métalliques, ampoule avec lent mouvement mécanique. 198×185×490 cm. Photo Philippe Migeat, Centre Pompidou/MNAM © Mona Hatoum.

Absalon a créé une série d'espaces aux formes géométriques blanches qui évoquent l'architecture du Bauhaus, très présente dans sa ville natale, Tel-Aviv, autant que l'imaginaire des films de science-fiction. Dans toutes ses œuvres, aussi bien les maquettes que les installations, il déploie une combinaison d'unités modulaires: cylindres, rectangles, demi-cercles... Faites en carton ou en bois, elles sont toutes recouvertes de plâtre et peintes en blanc, conférant une unité formelle à l'ensemble de sa production. En 1993, il conçoit le projet des *Cellules*: des lieux d'habitation qui condensent dans neuf mètres carrés toutes les fonctions: cuisine, salle à manger, chambre, bureau... Le terme « cellule » est porteur de nombreuses évocations: de la chambre de moine à Le Corbusier, l'auteur du *Modulor* et des « cellules d'habitation ». À cela s'ajoute, inévitablement, le lieu d'enfermement, d'autant plus que la surface très restreinte choisie par l'artiste, neuf mètres carrés, correspond à la taille standard d'une cellule dans le système pénitentiaire français. La vidéo *Proposition d'habitation* explicite le rapport entre les structures créées par Absalon et son propre corps. Un acteur y personnifie l'artiste pour montrer combien les formes induisent un comportement. Dans ces espaces immaculés, c'est une clôture spatiale et une suspension temporelle qui sont mises en scène.



Absalon, *Proposition d'habitation*, 1990, vidéo, PAL, couleur, son, 3'50".
Fonds national d'art contemporain. © Estate Absalon

Claude Lévêque développe depuis les années 1990 une approche synesthésique dans ses installations. La lumière y joue un grand rôle autant que les nappes sonores. Dans une autre partie de son travail, les phrases en néon, ce sont les lettres tremblées d'une écriture manuscrite, celle de sa mère âgée ou bien d'enfants en phase d'apprentissage, qui suscitent une émotion empathique.

La violence n'est jamais montrée mais elle est latente dans la plupart de ses œuvres. *Sans titre* (1991) s'inscrit dans cette double thématique : elle fait ressentir une grande violence en exerçant sur le corps du spectateur une sensation par empathie. En effet, pour accéder à la galerie, le spectateur doit modifier sa position verticale en se rabaissant pour passer le seuil. L'abandon forcé de la posture humaine entre directement en résonance avec les éléments industriels de porcherie, rappelant la triste mémoire de la mort industrielle et de la stratégie de déshumanisation mises en place dans les camps d'extermination.



Claude Lévêque, *Sans titre*, 1991. Installation *in situ*, Galerie de Paris.
Hauteur d'entrée réduite, équipement de porcherie, 140×600×92 cm. Photo Hughes Bigo.
© Adagp, Paris 2020.

Dessiner le paysage, dessiner la mémoire

Cosmographia (Île de Gorée), Cosmographia (Île de Tatihou) et la vidéo *Subbar, sabra* sont des œuvres-actions, des performances exécutées dans des territoires choisis. Pour ces œuvres, les artistes travaillent « sur le motif » et se confrontent à la topographie. Comme des arpenteurs ou des jardiniers, ils travaillent en plein air et emploient des moyens artisanaux, des gestes modestes.

Pour les « Cosmographies », le duo Brognon Rollin décide de décalquer le littoral de deux îles (Gorée au Sénégal, Tatihou dans le Cotentin) ayant servi dans le passé de lieu d'enfermement, puis d'archiver les dessins dans un meuble dont ils ne sortiront plus jamais. En voyage en Israël et Cisjordanie, Brognon Rollin s'intéresse aux figuiers

de Barbarie, qui servaient aux agriculteurs palestiniens de clôtures naturelles pour délimiter leurs terrains. Dans la double projection *Subbar, sabra*, on les voit prélever les épines d'un figuier et les repiquer dans les raquettes d'un autre.

Mais pourquoi dessiner le contour par définition fluctuant d'une île soumise à la marée ? Et comment maintenir les traces d'un parcellaire ancien dans un pays occupé ? Pourquoi des techniques si empiriques et peu efficaces, du « fait main » au ras du sol à l'époque des drones et des vues satellitaires ? Les deux projets ont à voir avec des états transitoires, provisoires, ils sont des tentatives métaphoriques de matérialiser des instants suspendus, en équilibre et de convoquer le souvenir des communautés concernées.

« Pendant plus de six jours, centimètre par centimètre, les 2,4 kilomètres du tracé de l'île sont reproduits sur papier, mis sous enveloppe et envoyés à Bruxelles à la galerie Baronian pour être rangés, classés, dans un système d'archivage décidé par les artistes. Une somme de plus de 3 066 fragments géographiques et pénitentiaires kidnappés avant d'être remis sous scellés dans une implacable étagère Inox. »

Dans une vidéo documentaire racontant ce projet à la fois puéril et prométhéen, qui commence comme un défi enfantin et se termine par une froide et silencieuse mise à distance du réel et de l'expérience, de la spécificité du lieu, Brognon Rollin revient sur son processus :

« C'est un système archaïque, de se dire que l'on va prendre le contour d'un territoire à échelle 1 en le regardant à un mètre de haut. Cela nous donne l'impression que c'est plus facile et plus précis, mais en fait, quand on est là, quand on essaye d'attraper cette ligne, on se rend compte que plus on est proche d'elle, plus elle s'en va, plus elle bouge vite. Le premier problème qu'on a rencontré quand on a commencé, c'est que la ligne n'existe pas. [...] C'est comme faire un croquis de quelqu'un qui bouge, comme essayer de capturer les couleurs d'un coucher de soleil : le temps de prendre la couleur il y a déjà une couleur qui a changé. »

Brognon Rollin, *Cosmographia (Île de Gorée)*, 2015, documentaire vidéo, couleur, son, 7'31", visible sur : <https://vimeo.com/121360477>



Brognon Rollin, *Cosmographia (Île de Gorée)*, 2015. Étagère en Inox contenant 3 066 calques formant la circonférence de l'île de Gorée à l'échelle 1:1, 120×120×16 cm. Vue de l'exposition du 17^e prix de la Fondation Ricard, Paris. Photo © Brognon Rollin.

« Pendant quatre jours, centimètre par centimètre, le 1,6 kilomètre du tracé de l'île de Tatihou, en Normandie, est reproduit sur papier, mis sous enveloppe et envoyé à Paris chez le commanditaire, pour être rangé, classé, dans un système d'archivage décidé par les artistes. Une somme de plus de 2 113 fragments géographiques et pénitenciers kidnappés avant d'être remis sous scellé dans une implacable étagère Inox. »

Étendue de terre entièrement entourée d'eau, l'île est, à travers les époques, tantôt utilisée comme un territoire de mise à l'écart et de marginalisation (prison, bagnes, colonies...) ou d'expérimentation en dehors de la société (bases militaires, aérospatiales...), suscitant l'imaginaire et la création de nombreuses fictions et utopies. Elle est aussi, de manière plus contemporaine, investie comme un espace idyllique, paradisiaque, où de nombreux vacanciers viennent chercher le repos, l'évasion, la déconnexion.

Située au large de la Normandie, l'île de Tatihou fut principalement utilisée comme une base militaire. Munie de fortifications, elle sert également, du xvii^e siècle à la première moitié du xx^e siècle, de geôle pour les prisonniers de guerre ou encore de lazaret, zone de mise en quarantaine des équipages et marchandises en provenance de ports où sévissait la peste.

L'île de Gorée, située dans la baie de Dakar au Sénégal, fut une plateforme centrale de la traite négrière du xvi^e au xx^e siècle, où vécurent entassés des millions de prisonniers du continent africain, vendus comme esclaves et embarqués pour le « Nouveau Monde ». Depuis 1978, cette île-mémoire est inscrite au patrimoine mondial de l'Unesco.



Brognon Rollin, *Cosmographia (Île de Tatihou)*, 2015. Vidéo couleur, son, 15'05". Collection Fondation Pluriel, Paris.

Pour cette action réalisée et filmée au cours d'un voyage en Israël et en Cisjordanie, les artistes ont choisi une plante revendiquée comme emblème à la fois par les Palestiniens et par les Israéliens. *Opuntia ficus-indica* est le figuier de Barbarie, cactée découverte au Mexique par les conquérants espagnols et acclimatée dans le bassin méditerranéen. Très invasive, dense et épineuse, elle est souvent utilisée comme haie pour délimiter les terrains. Elle bordait notamment les parcelles des Palestiniens, expropriés en 1948 pour permettre la création d'Israël. Depuis, malgré l'anéantissement de presque tous les villages, les haies de cactus repoussent et persistent « pour devenir l'empreinte fantomatique de la présence arabe sur le territoire. Les collines bibliques voient ressurgir des barrières de cactus entourant du vide » (texte de Brognon Rollin à propos de la vidéo).

Par une double projection, l'installation met bout à bout deux gestes réalisés successivement. Dans les collines, près de la ville antique de Beit Guvrin, les artistes prélèvent une centaine d'épines sur un figuier bordant une friche. Dans le jardin clos de l'Hospice autrichien de Jérusalem, Stéphanie Rollin fiche ces épines dans les raquettes d'un figuier inerme. Patient et violent à la fois, le procédé semble une tentative de greffe. Deux voix racontent alternativement, en arabe et en hébreu, la symbolique identitaire de la plante : son nom arabe est *subbar*, étymologiquement lié à *sabr*, la patience, qualité qui caractérise certainement les Palestiniens en tant que communauté, dépendante depuis plus de soixante-dix ans des fluctuations et des lâchetés de la politique internationale. C'est aussi la capacité de la plante à survivre dans les environnements les plus rudes, ainsi que la coexistence entre rudesse extérieure et douceur juteuse intérieure, qui ont fait du mot *sabra* le surnom des premiers colons « montés » en Israël.



Brognon Rollin, *Subbar, Sabra*, 2015. Double projection, vidéo couleur, son, 6'47", en boucle. En collaboration avec D. Almasy. Collection du musée d'Israël, Jérusalem.

En 1978, l'écrivain Georges Perec et le documentariste Robert Bober commencent un film sur Ellis Island, île située à New York, à l'embouchure de l'Hudson, qui a été le siège entre 1892 et 1954 des services états-uniens de l'immigration. Seize millions de personnes y ont transité pendant cette période, y subissant des examens de santé et des questionnaires administratifs préliminaires à leur entrée sur le territoire, ou à leur refoulement. À distance de la ville pour servir de lieu de quarantaine et permettre la « gestion » des arrivants, cette île a aussi, pendant les deux guerres mondiales, fonctionné comme camp de prisonniers.

Sorti en 1980, ce documentaire est aussi une réflexion sur l'écriture de l'histoire. « Comment décrire, comment raconter, comment regarder ? » Perec et Bober construisent leur film à partir des traces visibles dans le présent, mais aussi en recueillant les témoignages de personnes passées par Ellis Island.

cinq millions d'émigrants en provenance d'Italie
quatre millions d'émigrants en provenance d'Irlande
un million d'émigrants en provenance de Suède
six millions d'émigrants en provenance d'Allemagne
trois millions d'émigrants en provenance d'Autriche et de Hongrie
trois millions cinq cent mille émigrants en provenance de Russie et d'Ukraine
cinq millions d'émigrants en provenance de Grande-Bretagne
huit cent mille émigrants en provenance de Norvège
six cent mille émigrants en provenance de Grèce
quatre cent mille émigrants en provenance de Turquie
quatre cent mille émigrants en provenance des Pays-Bas
six cent mille émigrants en provenance de France
trois cent mille émigrants en provenance du Danemark

pendant toutes ces années, les navires à vapeur de la Cunard Line, de la Red Star Line, de l'Anchor Line, de l'Italian Line, de la Hamburg-Amerika Line, de la Holland-Amerika Line, sillonnèrent l'Atlantique Nord.

Ils partaient de Rotterdam, de Brême, de Göteborg, de Palerme, d'Istanbul, de Naples, d'Anvers, de Liverpool, de Lübeck, de Salonique, de Bristol, de Riga, de Cork, de Dunkerque, de Stettin, de Hambourg, de Marseille, de Gênes, de Dantzig, de Cherbourg, du Pirée, de Trieste, de Londres, de Fiume, du Havre, d'Odessa, de Tallinn, de Southampton.

ils s'appelaient le *Darmstadt*, le *Fürst Bismarck*, le *Staatendam*, le *Kaiser Wilhelm*, le *Köningin Luise*, le *Westernland*, le *Pennland*, le *Bohemia*, le *Polynesia*, le *Prinzess Irene*, le *Princeton*, l'*Umbria*, le *Lusitania*, l'*Adriatic*, le *Coronia*, le *Mauretania*, le *San Giovanni*, le *Giuseppe Verdi*, le *Patricia*, le *Duca degli Abruzzi*, le *New Amsterdam*, le *Martha Washington*, le *Thuringia*, le *Titanic*, le *Lidia*, le *Susquehanna*, l'*Albert-Balin*, le *Hansington*, le *Columbus*, le *Reliance*, le *Blücher*.

mais la plupart de ceux qui, au terme de leur harassant voyage, découvraient Manhattan émergeant de la brume, savaient que leur épreuve n'était pas tout à fait terminée

il leur fallait encore passer par Ellis Island,
cette île que,
dans toutes les langues d'Europe,
on a surnommé l'île des larmes

tränen insel
vispa pleatchou
island of tears
isola delle lagrime
to nissi ton' zakrion'
ostrov sloz
traieren insel

c'est un petit îlot de quatorze hectares, à quelques centaines de mètres de la pointe de Manhattan.
les Indiens l'appelaient l'île aux Mouettes,
et les Hollandais l'île aux Huîtres.

son premier propriétaire fut un riche armateur hollandais nommé Paw
puis un certain capitaine Dyre, receveur des douanes
puis un nommé Thomas Lloyd
en 1765 un pirate du nom d'Anderson y fut pendu et pendant une dizaine d'années
l'îlot s'appela l'île du Gibet
puis l'homme qui pour toujours devait lui donner son nom, Samuel Ellis, l'acheta

il la légua à son petit-fils
qui la revendit à un certain John Berry
lequel la céda à la ville de New York
laquelle la vendit enfin, pour dix mille dollars,
au gouvernement fédéral.

pendant et après la guerre de Sécession ce fut un dépôt de munitions

puis, vers 1890,
le secrétariat d'État à l'Immigration
décida d'y construire un centre d'accueil
pour remplacer les bâtiments de Castle Garden devenus trop petits

les bâtiments n'étaient pas tout à fait achevés lorsque, le 1^{er} janvier 1892, la première immigrante fut officiellement accueillie à Ellis Island. C'était une jeune Irlandaise de quinze ans, originaire du comté de Cork, nommée Annie Moore. Et on lui remit en guise de bienvenue une pièce d'or de dix dollars

qui vaudrait aujourd'hui environ mille cinq cents francs

presque soixante-trois ans plus tard, le 12 novembre 1954, le ferry *Ellis Island*, qui faisait continuellement la navette entre le port de New York et l'île, et que l'on voit encore aujourd'hui à demi sombré près du débarcadère, fit son dernier voyage :
il ne transportait qu'un passager, le dernier immigrant enregistré par les services d'Ellis Island, un marin norvégien.

Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Institut national de l'audiovisuel, Éditions du Sorbier, Paris, 1980, pp.19-24.

Mahmoud Darwich, « La lune est-elle tombée au fond du puits? », 2009

Poète depuis son enfance, nourri des textes grecs de l'Antiquité, de la poésie arabe préislamique, de l'âge d'or d'al-Andalus, Mahmoud Darwich (1941-2008) est un chantre de la terre, de la culture et de la résistance palestiniennes. Dans ce texte autobiographique écrit en 1974 à Beyrouth, où il est en exil, il raconte les circonstances qui ont fait de lui un « réfugié dans son propre pays ». Expulsée en 1948 de son village natal de Galilée, sa famille s'est abritée un an au Liban, puis a choisi de rentrer clandestinement même si le village avait été rasé, même si leur absence leur avait fait perdre tout statut et toute compensation. Darwich a alors grandi presque en cachette, à quelques kilomètres des terres familiales.

Oui, sur la route de Deir el-Assad à Acre se dresse une hauteur et sur cette hauteur est perché Birwa. Aucun panneau n'en indique le nom. C'est l'énorme caroubier qui me l'a signalé, auprès duquel j'avais naguère recherché ma mère. J'y ai touché les morceaux épars de mon cœur gros de tendresse et de pluie. Eux m'ont crié: c'est ici! [...] Un mirage se lève devant moi, je le saisirai, une fois au moins, pour crier que de lui ma jouissance a nom: « mort ». Que les soldats montent la garde autour de lui, j'y ferai effraction s'ils s'endorment!

- Se sont-ils endormis? Y as-tu pénétré?

- Plus tard, oui. Il ne vaut rien de pleurer à mon âge. J'étais en train de mesurer à quel point je voulais réellement affronter le bambin de sept ans que j'avais laissé là. Il y avait des figes de Barbarie. Elles avaient depuis monté plus haut que ma taille et la sienne.

Nous nous perdions tous les deux dans ce dédale, nous ne savions qui retrouverait l'autre. Oiseaux bleus, bleu-vert encore jamais aperçus! Épine qui m'entre profond dans la chair, à ma grande joie! Me voici noyé dans une sensation de pèlerinage. La Mecque restait cependant introuvable. Saveur sauvage de ce terroir, d'où viens-tu sinon de mon exil en toi?

Ç'avait été des figes de Barbarie que les Anglais avaient tranchées à la hache et projetées à pleine volée contre mon père – elles ont grandi depuis. Le docteur extrait de la peau une centaine d'épines. D'autres avaient entièrement sombré dans sa chair. Petit père, qui a le plus de chance, celui qui mange les épines et continue de travailler la terre, ou celui qui, retourné à sa terre, n'y retrouve que des épines?

Mahmoud Darwich, « La lune est-elle tombée au fond du puits? », in *Chroniques de la tristesse ordinaire*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2009, pp.26-27.

Umberto Eco, « De l'impossibilité de construire la carte 1: 1 de l'Empire », 1997

Dans un texte de 1958, l'auteur argentin Jorge Luis Borges (1899-1986, à qui l'on doit l'expression « L'avant-dernière version de la réalité », titre de l'exposition) imagine « une carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point¹ ». Cette utopie de carte échelle 1 a été beaucoup reprise et discutée, notamment par des artistes, et ici par le linguiste et écrivain Umberto Eco (1932-2016), qui, très ironiquement, prend au pied de la lettre cette « possibilité théorique » et en détaille les conditions de réalisation et les conséquences.

2.4. REPLIAGE ET DÉPLIAGE DE LA CARTE

Cela dit, il est nécessaire de poser certaines conditions préliminaires : (a) que les reliefs du territoire n'entravent pas les mouvements des sujets affectés au repliage ; (b) qu'il existe un vaste désert central où l'on puisse loger et faire rouler la carte repliée, afin de la déplier selon une orientation différente ; (c) que le territoire soit en forme de cercle ou de polygone régulier de façon que la carte, quelle que soit son orientation, ne dépasse pas de ses frontières (une carte 1: 1 de l'Italie, roulée de quatre-vingt-dix degrés, déborderait sur la mer) ; (d) que l'on accepte alors la condition fatale faisant qu'il y aura toujours un point central de la carte qui reposera toujours sur la même portion de territoire que celle qu'il représente.

Une fois ces conditions satisfaites, les sujets se déplaceront en masse vers les confins périphériques de l'Empire afin d'éviter que la carte soit repliée avec les sujets dedans. Pour résoudre le problème de l'accumulation de tous les sujets aux marges de la carte (et de l'Empire), il faut postuler un Empire habité par un nombre de sujets non supérieur au nombre d'unités de mesure du périmètre total de la carte, l'unité de mesure périmétrale correspondant à l'espace occupé par un sujet debout.

Supposons maintenant que chaque sujet prenne un bord de la carte et le replie progressivement en reculant : on arriverait à une phase critique où la totalité des sujets se trouverait condensée au centre du territoire, sur la carte, en en soutenant les bords repliés au-dessus de sa tête. Situation dite de catastrophe en scrotum, où la population de l'Empire est enfermée dans une poche transparente, en situation de pat théorique et de grave gêne physique et psychique. Les sujets devront donc, au fur et à mesure du repliage, sauter hors de la carte, sur le territoire, en continuant à la replier de l'extérieur, jusqu'à la phase ultime du repliage, quand plus aucun sujet n'est dans la poche interne.

Cependant, une telle solution créerait le problème suivant : une fois le repliage effectué, le territoire serait composé de son propre habitat et d'une énorme carte repliée en son propre centre. Donc, la carte repliée, bien qu'inconsultable, se révélerait infidèle, car on saurait avec

certitude qu'elle représenterait le territoire sans elle-même repliée en son centre. Et l'on ne voit pas pourquoi on devrait déplier pour la consulter une carte que l'on sait *a priori* infidèle. D'autre part, si la carte se représentait elle-même repliée au centre, elle deviendrait infidèle chaque fois qu'elle serait dépliée.

Umberto Eco, « De l'impossibilité de construire la carte 1: 1 de l'Empire », in *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Grasset, 1997, pp. 235-236.

Si ces artistes [certains artistes américains du *land art*] se sont intéressés aux cartes, ce n'est pas seulement parce qu'elles leur permettaient de se guider ou de repérer les endroits où ils se proposaient d'intervenir, mais c'est aussi pour les possibilités plastiques qu'elles offraient et pour les dérives fonctionnelles qu'elles leur permettaient : c'est que la carte a probablement un rapport essentiel avec la chose artistique. Emmanuel Hocquard écrivait dans un texte, *Il rien*, recueilli dans le volume intitulé *Un privé à Tanger* : « Nous savons bien ce qu'est une carte. C'est la transposition d'une réalité abstraite (le terrain) à une fiction concrète (sa représentation). Autrement dit, c'est une métaphore. Mais cette métaphore a ceci de particulier qu'elle offre des garanties concernant la vérité qu'elle est censée charrier : c'est une métaphore chiffrée². » [...] Ce caractère fictionnel, comme un halo qui entoure les cartes, même les plus précises et les mieux référencées, est bien mis en évidence par Nancy Holt dans ses *Buried Poems* [poèmes enterrés]. En 1969, dans un travail très discret, évoqué dans sa biographie mais dont une partie – une partie de ce qui pouvait l'être – n'a été publiée que très récemment, elle offrait à cinq personnes (Robert Smithson, son mari, Philip Leider, Michael Heizer, Carl Andre et John Perrault) un ensemble de documents comportant photos, descriptifs géographiques, éléments d'information sur la faune et la flore locales, itinéraires et cartes qui allaient de la localisation la plus large sur le continent nord-américain aux indications les plus précises. L'emplacement du container était signalé d'un point rouge. Si le poème est le véritable don, le reste, c'est-à-dire le petit livret qui comporte toutes ces indications, en constitue comme une sorte de mise en scène indissociable. [...] Quant au poème enterré dans un tube en plastique hermétique, prévu pour résister à peu près le temps d'une vie humaine, on peut se demander s'il existe. Il est vraisemblable qu'aucun des destinataires n'a fait le voyage pour le retrouver, mais l'idée, la fiction de la quête qui emprunte quelque peu au voyage initiatique au terme duquel le sujet, en se confrontant à l'autre – la nature en l'occurrence –, fait l'expérience de soi, cette idée qui évoque aussi les jeux de piste de l'enfance, participe d'un certain plaisir constitutif, aussi, de l'art.

Ce planisphère est connu car y apparaît pour la première fois le nom « America ». Dans le traité de géographie qui l'accompagne, *Cosmographiae introductio*, les auteurs proposent en effet de nommer le nouveau continent en hommage au navigateur florentin Amerigo Vespucci (1454-1512). C'est en outre la première carte murale du monde réalisée grâce à la technique de l'imprimerie. De grand format, non coloriée, elle fut imprimée selon la technique de la xylographie sur douze planches séparées de 430 par 590 millimètres chacune. L'ensemble représente la forme de la terre grâce à une modification de la projection conique de Ptolémée où les méridiens sont incurvés. Ce nouveau type de représentation marqua profondément la cartographie.



Gymnase vosgien de Saint-Dié-des-Vosges sous la direction de Martin Waldseemüller, *Universalis cosmographia secundum Phtolomaei traditionem et Americi Vespuccii aliorumque lustrationes*, dite « planisphère de Waldseemüller », 1507. Xylographie sur papier, 12 pièces, 128×233 cm. Collection de la Library of Congress, Washington, États-Unis. Image libre de droits sur <https://www.loc.gov/resource/g3200.ct000725>

En 1668 et 1669, Johannes Vermeer peint deux tableaux jumeaux qui sont des portraits allégoriques: *L'Astronome* (conservé au musée du Louvre) et *Le Géographe*. Équipés de compas, travaillant non plus à la lueur d'une bougie dans de sombres cabinets, comme dans les représentations antérieures, mais à la lumière du jour, dans des intérieurs bourgeois, ces deux scientifiques sont de leur temps. Ils représentent l'alliance entre la connaissance et la conquête, l'exploration et l'exploitation, dans une Europe, et en particulier les Pays-Bas, qui commerce avec le monde entier.



Johannes Vermeer (1632-1675), *Le Géographe*, 1668-1669. Huile sur toile, 53×46,6 cm, Städelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main, Allemagne.

Traduction du texte tapé à la machine: « Poche de temps, 1968. Près de Fort Kent, Maine. Ligne internationale de changement de date, réduite et tracée sur le terrain gelé. La ligne s'interrompt quand elle parvient à une île située au milieu du tracé long d'un mile; elle reprend à l'autre bout de l'île et se continue pendant un demi-mile. Équipement: un skidder à moteur diesel. »

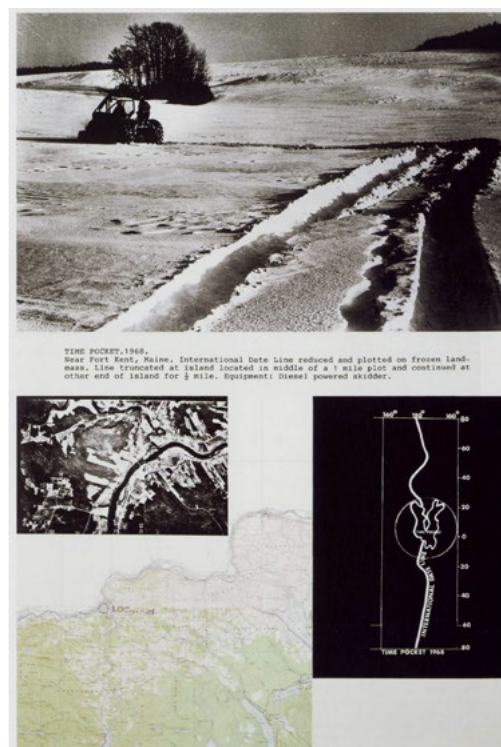
Zigzaguant du pôle Nord au pôle Sud à travers l'océan Pacifique, la ligne internationale de changement de date est un repère imaginé pour déterminer dans l'espace l'endroit précis où l'on passe d'un jour à l'autre. Très intéressé par les dislocations, les transpositions d'un tracé *ready made* dans un paysage qui en est éloigné, Dennis Oppenheim reporte cette ligne, à bien plus petite échelle, en découpant la surface d'un lac gelé aux États-Unis, tout près de la frontière canadienne. Sur sa route, une île, qui devient une poche au sens de « pli », interstice, espace soustrait aux conventions du temps horaire.

« Une bonne partie de mes réflexions préliminaires provient de l'examen de cartes topographiques et aériennes, puis de la collecte d'un certain nombre d'informations météorologiques. J'emporte ensuite le tout dans l'atelier terrestre.

Par exemple, mon projet de lac gelé dans le Maine implique le dessein secret de tracer une version agrandie de la ligne internationale de changement de date (méridien à 180 degrés) sur un lac gelé et de détacher une île au milieu. Je nomme cette île « poche de temps » parce que j'y arrête la ligne. Il s'agit donc là de l'application d'un cadre de travail théorique à une situation concrète – de fait, je suis en train de découper cette bande avec des tronçonneuses.

Un certain nombre de choses intéressantes surviennent au cours du processus: on commence par se faire des idées grandioses quand on examine de vastes zones sur le plan; puis on découvre qu'elles sont difficiles d'accès et on finit par se colleter avec la terre. Si une galerie me demandait d'exposer mon œuvre du Maine, il est évident que j'en serais incapable. J'en réaliserais donc une maquette. »

Dennis Oppenheim, 1969, « Discussion entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson », traduction par Michèle Lévy-Bram, in Gilles A. Tiberghien, *Land Art, Carré*, Paris, 1993, p.281.



Dennis Oppenheim (1938), *Time Pocket*, 1968. Documentation photographique, technique mixte et collage sur papier, 101,6 x 152,4 cm. Photo © David Sundberg, New York.

Aux dimensions d'une balustrade, cette sculpture sinueuse et légère d'Élisabeth Ballet invite à prendre position, d'un côté ou de l'autre, comme pour envisager l'autre côté, comme pour regarder un paysage. En effet, l'artiste raconte: « J'ai conçu le dessin d'*Emmanuelle* à partir du report de la découpe d'un petit morceau du rivage de la côte aux environs de Naples. » Mais quel point de vue offre la « vue sur la mer »? Seul est prélevé le littoral, le tracé limite, mais rien ne distingue la terre ferme de l'eau. Et, à la différence des « *Cosmographies* » de Brognon Rollin, le rivage n'est pas ici une clôture, une forme fermée, mais un fragment, réversible.

« Nombre de pièces d'Élisabeth Ballet se présentent comme des appareils déterminant un enclos, autrement dit, comme des clôtures. Au gré des occurrences, la forme et le matériau de la clôture changent, mais le principe perdure: la sculpture occupe moins un espace qu'elle interdit l'accès à une portion de l'espace, portion qui demeure vide. La sculpture se voit ainsi conférer un rôle qui n'est pas d'ordinaire le sien, puisqu'il s'agit moins pour elle de consister en un corps tentant d'exister pour lui-même que de dessiner une ligne de démarcation autour d'une parcelle d'espace. En d'autres termes, cette sculpture tend à fonctionner moins comme un objet que comme une frontière; elle cherche moins à remplir telle partie d'un lieu qu'à diviser ce dernier en deux parties: celle dont l'accès est interdit et celle, proprement triviale, qui semble n'avoir d'autre détermination que de n'être pas la première, que d'être extérieure à l'enclos. »

Michel Gauthier, « De la relativité des places (la leçon d'*Emmanuelle*) », in *Élisabeth Ballet: Tout en un plus trois*, catalogue d'exposition, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2017, p.251.



Élisabeth Ballet (1957), *Emmanuelle*, série « JEJ », 1988. Medium enduit, 100×156×220 cm.
Collection FRAC Bretagne. Vue de l'exposition « Un, deux, trois... sculpture »,
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, 1989. © Adagp, Paris 2020.
Photo © Florian Kleinefenn.

« Le 11 avril 2002, Francis Alÿs parvient à réunir environ cinq cents volontaires armés de pelles sur la cime d'une dune de Ventanilla, au nord de Lima, une cité bâtie sur un désert qui abrite les quartiers les plus pauvres de la capitale et où de nombreuses habitations illégales ont fleuri.

Sans eau ni électricité, cette zone est essentiellement peuplée par des immigrants économiques et des réfugiés politiques qui ont échappé à la guerre civile pendant les années 1980 et 1990.

L'objectif de cette nouvelle communauté, alignée, temporaire, autonome, recrutée principalement chez des étudiants de Lima, est de déplacer une dune de dix centimètres, sur une ligne de cinq cents mètres. Lentement, toute la journée, ils avancent ensemble, déplaçant un petit monticule de sable devant leurs pieds. La symbolique de l'action collective engage une réévaluation de la notion subjective et politique de la carte et du territoire. *Topos versus Utopie* en quelque sorte.

C'est aussi pour l'artiste une façon de "déromantiser" le *Land Art*, confrontant son intervention à celle de la marche (rectiligne) de Richard Long dans le désert péruvien en 1972, et qui mettait à distance le contexte social de l'époque. Francis Alÿs explique « nous avons tenté de créer une sorte de *Land Art* pour les sans-terre [*land-less*] ». Ce que l'artiste accomplit également, c'est la fabrication d'une fable contemporaine. En impliquant un collectif pour réaliser quelque chose qui se transmettra désormais à l'oral, il renoue avec une tradition millénaire. »

Julien Blanpied, « Topos vs. utopie », in *Hors d'œuvre*, n° 29, juin-octobre 2012, Dijon, Interface, p. 7.



Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains/Cuando la fe mueve montañas* [Quand la foi déplace des montagnes], Lima, Pérou, 2002, 15'09".
Œuvre réalisée en collaboration avec Cuauhtémoc Medina et Rafael Ortega.
Photo © Francis Alÿs.

L'artiste palestinienne Rana Bishara emploie souvent des matériaux organiques, éphémères ou fragiles pour donner forme à des aspects de « l'expérience palestinienne ». Aliments ou matériaux naturels sont utilisés parce qu'ils charrient des souvenirs intimes tout en appelant à la mémoire collective. Avec cette photographie, gros plan sur un bocal renfermant des raquettes (ou cladodes) de figuier de Barbarie découpées en morceaux, l'artiste propose une comparaison implicite entre le végétal et le corps – individuel et collectif. Si le figuier de Barbarie est un emblème de l'identité palestinienne, alors cette image suggère l'enfermement, le piège, mais aussi la persistance et l'endurance, l'expectative. Les Palestiniens, qu'ils soient confinés en Cisjordanie ou à Gaza, qu'ils vivent dans des camps de réfugiés hors du pays, qu'ils constituent la diaspora ou qu'ils soient citoyens israéliens racisés, sont bien, en tant que peuple, en attente, contraints d'espérer.



Rana Bishara (1971), *Homage to Palestine*, 1999.
Tirage numérique, 90×60 cm.

Les valeurs du temps

Maîtriser son temps, jusqu'à décider de la fin, ou disposer de son temps comme un bien jusqu'à sa négociation et sa vente. Action et attente, début et fin, la notion de temps et de vanité infiltre le travail du duo Brognon et Rollin.

Ils explorent un aspect intimement lié à notre relation avec le temps, notamment le temps du travail, qui occupe une place centrale dans nos sociétés. Depuis longtemps déjà, chaque unité temporelle : une semaine, un jour, une heure, quelques minutes... peut être rattaché à une valeur pécuniaire. La majeure partie de notre relation à l'argent est associée à une mesure du temps. Même la répartition du temps entre action et attente reflète les clivages de classe ; d'un côté, les privilégiés que l'on sert en premier, de l'autre, les gens qui n'ont pas d'autre choix que de faire la queue et attendre.

Avec une « économie » de moyen, une sobriété formelle, les œuvres, aussi bien par leurs moyens de production que par les matériaux utilisés, fonctionnent comme des figures de style. On peut retrouver la métonymie (phénomène par lequel un concept est désigné par un terme désignant un autre concept qui lui est relié par une relation nécessaire) dans *Until Then*, la parabole (court récit allégorique, symbolique, de caractère familier, sous lequel se cache un enseignement moral ou religieux) en regardant la vidéo de *The Most Beautiful Attempt*, ou encore la métaphore (emploi d'un terme concret pour exprimer une notion abstraite par substitution analogique) devant les marqueteries de chaises vides de la série *I Lost My Page Again*.

En 2012, Robert Samuel a « inventé » un nouveau métier, *line sitter*: il attend pour les autres en échange de rémunération. Les salariés de sa société, baptisée *Same Ole Line Dudes*, font la queue à New York pour les impatientes désireux du nouvel iPhone ou d'une place au premier rang d'un spectacle sans le désagrément du temps perdu dans une file d'attente. En comblant un « besoin » contemporain, Robert Samuel est devenu un nouvel étalon, rémunéré, pour mesurer le temps.

En 2018, le duo d'artistes Brognon Rollin invite le *line Sitter* à une réflexion plus métaphysique, pour une vanité « uberisée », en l'engageant pour attendre, assis sur une chaise au cœur de l'espace d'exposition, la date de départ, volontaire et programmée, d'une personne souhaitant abrégier sa douleur, *Until Then* (« Jusqu'à-là »). Cette performance est réactivée pour l'exposition au MAC VAL.

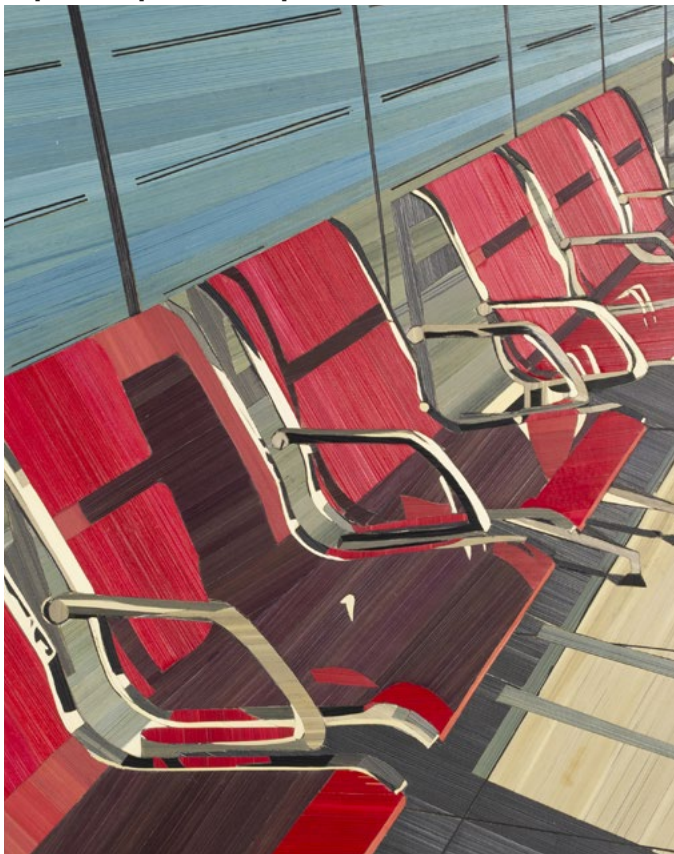
En Belgique, où la loi encadre l'euthanasie avec le plus de clarté, un homme ou une femme a décidé et notifié à plusieurs reprises aux médecins sa volonté de ne plus vivre pour abrégier sa douleur. Au jour et à la seconde du départ volontaire de cet homme ou de cette femme, Robert Samuel est informé et quittera les lieux, laissant sa chaise vide, comme un écho impossible à la disparition ; la chaise vide fonctionnant alors telle une métonymie, de l'attente, de l'absence, du temps, de la mort. Cette œuvre laissera néanmoins une trace indélébile, puisqu'un tatouage correspondant au temps de cette attente sera dessiné sur le corps de David Brognon.



Brognon Rollin *Until Then* (Saint-Savinien), 2018, performance, durée variable, Biennale de Melle 2018, – Photo: Origins Studio. © Brognon Rollin.

En collaboration avec une ébéniste, le duo Brognon Rollin a fait reproduire une série de photographies de salles d'attente en marqueteries de paille. Cette technique ancienne, pratiquée en Europe du XVII^e au XIX^e siècle, servait à la décoration d'intérieur, de mobilier et de petits objets. Sur un fond en bois, des brins de paille séchés et teintés sont assemblés et collés pour former un décor abstrait ou figuratif. Réalisé à partir d'un matériau pauvre et facilement accessible, cet artisanat fut notamment pratiqué par des bagnards, des galériens, des malades ou des religieuses, pour occuper leur quotidien.

Ici, le temps long impliqué par cette technique minutieuse fait écho au sujet de l'image : la salle d'attente. Halls de gares ou d'aéroports, cabinets médicaux, guichets administratifs, douanes... ces espaces spécifiques, souvent constitués de quelques assises et de lectures passe-temps, sont conçus pour encadrer un moment de latence, d'entre-deux, de transit, où chacun « attend son tour ». Le titre de l'œuvre (« J'ai encore perdu ma page ») et l'aspect figé de ces images de salles vides de toute présence humaine évoquent les sensations d'ennui, d'errance et de perte de repères spatio-temporels.



Brognon Rollin, *I Lost My Page Again* (page 11), 2018, marqueterie de paille sur bois, 21×16 cm, Collection du MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine. © Brognon Rollin.

Un jeune garçon accroupi dans une pièce sombre tente de maintenir des lignes de sel formées au sol, dans la lumière du jour qui pénètre par la fenêtre. S'engage alors une course contre le temps rythmée par le mouvement permanent du soleil dans la pièce. Le garçon refait méthodiquement les mêmes gestes appliqués, tentant avec l'aide d'une règle de maintenir toujours ces lignes dans le rai de lumière et de les arracher à l'ombre.

Le sel qui à la fois conserve et ronge, prolonge et fait disparaître, est aussi bien associé à nombre de pratiques magiques et spirituelles qu'à la notion bien concrète de salaire, dont le mot est issu, et à la valeur d'échange.

Mesure littérale et appliquée de l'écoulement du temps, cadran solaire archaïque dans sa version artisanale et manuelle, temps cosmique *versus* temps du labeur, *The Most Beautiful Attempt*, littéralement « la plus belle tentative », devient un parcours initiatique accéléré, tel Sisyphe ou Tantale, pour une parabole sur la vanité de nos actions.



Brognon Rollin, *The Most Beautiful Attempt*, 2012, vidéo couleur, muet, 17'55", collection M.J.S., Paris, Éd. 1/3, collection FRAC Poitou-Charentes. © Brognon Rollin.

Dans la performance *Until Then*, Robert Samuel, l'inventeur des *line sitters* engagé par Brognon Rollin, attend pour la première fois autre chose qu'un bien de consommation. Il n'attend pas pour un objet ou un produit, il est littéralement et physiquement le produit.

Dans son essai *Les Besoins artificiels*, Ramzig Keucheyan, docteur en sociologie, tente d'élaborer une théorie critique du consumérisme et de la naissance des « besoins ». Dans ce passage il s'intéresse au « biocapitalisme » qui infiltre toutes les dimensions du vivant. L'accumulation du capital et la marchandisation s'enracinent aujourd'hui dans tous les aspects de la vie.

Le capital a depuis toujours pour condition la vie. C'est elle qui, en dernière instance, engendre de la plus-value. Mais l'emprise du capital sur le vivant s'accroît avec le temps, franchissant périodiquement des seuils, subissant des changements qualitatifs. Ainsi, aujourd'hui, le capitalisme colonise le « monde vécu ». Sont exploités non seulement le travail proprement dit, avec son soubassement physiologique, mais encore les facultés cognitives, langagières et même affectives de l'individu. La subjectivité et la coopération ne sont plus seulement des conditions ou des instruments d'accumulation. Elles deviennent des sources de valeur, dont le capital tire profit.

La première conséquence de cette subsomption grandissante de la vie par le capital est que la distinction entre le travail et le hors-travail est relativisée, si ce n'est abolie. [...] Si la valeur d'une marchandise est fonction du temps de travail « socialement nécessaire », qu'arrive-t-il lorsque ce temps se confond avec la vie elle-même, lorsque la valeur mobilise des facultés génériques de l'existence humaine ? Comment, dans ces conditions, mesurer le temps de travail et par conséquent la valeur ? À l'ère du biocapitalisme, cette mesure est en crise.

[...] La subsomption de la vie par le capital a une seconde conséquence : la personne elle-même devient une marchandise. Au sein du capitalisme historique, la marchandise est un objet, « une chose qui par ses propriétés satisfait des besoins humains de n'importe quelle espèce », comme dit Marx. Cet objet se caractérise notamment par sa sérialité, sa standardisation et la spécialisation des gestes productifs. [...] Dans le cadre du biocapitalisme, la marchandise cesse d'être uniquement une entité séparée de la personne. L'individu lui-même, son corps, sa subjectivité, sa sociabilité se transforment en marchandises.

Ramzig Keucheyan, *Les Besoins artificiels*, Éditions La Découverte, Paris, 2019, p. 60-61.

Jacques Le Goff, *Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand*, 1960

Dans les œuvres *The Most Beautiful Attempt* et *Until Then*, Brognon Rollin explorent le temps comme valeur d'échange : le temps à vendre, le temps du travail, le temps du salaire (étymologiquement tiré du latin *salarium* : paiement par le sel). Ce rapport entre temps et argent – « le temps c'est de l'argent » – n'est pas toujours allé de soi. Jacques Le Goff, historien médiéviste, analyse dans cet article la lente sécularisation du temps au Moyen Âge en Occident et le conflit entre temps de l'Église et temps marchand, un temps qui commence à peine à se rationaliser et se laïciser à partir du XIII^e siècle. Un temps de l'Église dirigé vers l'au-delà contre un temps de l'ici-bas, temps essentiellement rural contre temps urbain du marchand, temps imprécis des heures canoniales contre temps mieux divisé de l'horloge communale.

Au premier rang de ces griefs faits aux marchands, figure le reproche que leur gain suppose une hypothèque sur le temps qui n'appartient qu'à Dieu. Voici, par exemple, ce qu'écrit Guillaume d'Auxerre (1160-1229) : « L'usurier agit contre la loi naturelle universelle, car il vend le temps, qui est commun à toutes les créatures. Augustin dit que chaque créature est obligée de faire don de soi ; le soleil est obligé de faire don de soi pour éclairer ; de même la terre est obligée de faire don de tout ce qu'elle peut produire et de même l'eau. Mais rien ne fait don de soi d'une façon plus conforme à la nature que le temps ; bon gré mal gré les choses ont du temps. Puisque donc l'usurier vend ce qui appartient nécessairement à toutes les créatures, il lèse toutes les créatures en général, même les pierres d'où il résulte que même si les hommes se taisaient devant les usuriers, les pierres crieraient si elles le pouvaient ; et c'est une des raisons pour lesquelles l'Église poursuit les usuriers. D'où il résulte que c'est spécialement contre eux que Dieu dit : « Quand Je reprendrai le temps, c'est-à-dire quand le temps sera dans Ma main de telle sorte qu'un usurier ne pourra le vendre, alors Je jugerai conformément à la justice. » Le dominicain Étienne de Bourbon dans sa *Tabula exemplorum* développe : « Comme les usuriers ne vendent que l'espérance de l'argent, c'est-à-dire le temps, ils vendent le jour et la nuit. Mais le jour est le temps de la lumière et la nuit le temps du repos ; ils vendent donc la lumière et le repos. Aussi il ne serait pas juste qu'ils jouissent de la lumière et du repos éternels. »

Avant de dégager la conception du temps qui se cache derrière cet argument, il convient de souligner l'importance du problème. Toute la vie économique à l'aube du capitalisme commercial est, ici, mise en question. Refuser un bénéfice sur le temps, y voir un des vices fondamentaux de l'usure, c'est non seulement attaquer l'intérêt dans son principe, mais ruiner toute possibilité de développement du crédit. Au temps du marchand qui est occasion primordiale de gain, puisque

celui qui a l'argent estime pouvoir tirer profit de l'attente du remboursement de celui qui n'en a pas à son immédiate disposition, puisque le marchand fonde son activité sur des hypothèses dont le temps est la trame même – stockage en prévision des famines, achat et revente aux moments favorables, déduits de la connaissance de la conjoncture économique, des constantes du marché des denrées et de l'argent, ce qui implique un réseau de renseignements et de courriers –, à ce temps s'oppose le temps de l'Église, qui, lui, n'appartient qu'à Dieu et ne peut être objet de lucre.

Jacques Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 15, n° 3, Paris, 1960, p. 417-418.

Benoît Duteurtre, « Splendeur et décadence du hall de gare – Gérer les pas perdus », 2012

L'attente est un temps suspendu, mais aussi un lieu, un lieu exploré par le duo Brognon Rollin dans leurs tableaux en marqueterie de paille de la série *I Lost My Page Again*. Analysant la transformation des halls de gares, longtemps appelés aussi salles des « pas perdus », le romancier et essayiste Benoît Duteurtre observe la disparition de ces espaces publics où l'on perd son temps, dorénavant colonisés par des zones marchandes et pensés pour optimiser ce temps disponible.

Quant aux gares elles-mêmes, quand on ne les délocalise pas à la campagne, la nouvelle perspective consiste à les transformer en centres commerciaux et centres d'affaires. En remodelant entièrement les bâtiments, puis en confiant leur exploitation à des sociétés privées, les chemins de fer français espèrent augmenter leurs profits. Sous prétexte de convivialité et d'esthétique, ils s'inspirent du très libéral modèle anglais, illustré par la gare St Pancras de Londres. La multiplication de galeries marchandes achève de transformer les vieilles architectures de fer en halls d'aéroport propices à la dépense, comme en témoigne la refonte de Saint-Lazare, rouverte en 2012 avec ses quatre-vingts boutiques et dix mille mètres carrés d'espaces commerciaux. [...]

Quel temple moderne allait donc succéder au vieux hall métallique datant de la révolution industrielle ? Quel décor allait remplacer celui des locomotives, inscrites dans nos mémoires par les toiles de Claude Monet ? Quel aspect allait prendre cette salle des pas perdus où, d'une génération à l'autre, des millions de banlieusards avaient attrapé leur train, pris un café au comptoir, lu le journal en écoutant les annonces ? [...] et nous avons découvert ce que chacun a vu, depuis, sous les applaudissements de la presse unanime : un centre commercial d'une parfaite banalité, comme il en pousse partout en France et dans le monde, avec ses escaliers mécaniques, ses transparences et ses boutiques. Solaris, Esprit, Starbucks Coffee, Swatch et leurs cousins occupent désormais tout le volume du bâtiment, des galeries de métro jusqu'au départ des trains. Leurs sigles renvoient à cette poignée d'enseignes planétaires qui réduisent tout déplacement à un morne alignement de logos. Les escalators sont implantés de telle façon qu'il est impossible d'accéder à la place du Havre sans passer par les galeries marchandes. L'ancienne sortie rapide a été condamnée. Le plus étonnant réside toutefois dans l'enthousiasme des commentaires, « de droite » comme « de gauche », qui ont salué comme une grande avancée cette métamorphose d'une gare en hypermarché, invitant les banlieusards à transformer leur temps d'attente en temps d'achat. [...]

Quant à moi, sans doute un peu trop attaché à l'ancienne idée d'une gare, j'ai cherché en vain ces comptoirs en zinc ouverts sur le

hall où j'avais l'habitude de m'arrêter; j'ai cherché cette terrasse où l'on pouvait s'asseoir un instant avec sa valise, en attendant la commande du garçon de café; j'ai cherché les modestes kiosques à journaux où j'attrapais la presse du jour... De cette vie archaïque rien n'a vraiment survécu dans la nouvelle gare flamboyante. Pour bien marquer la rupture, on a même supprimé les grandes horloges suspendues, qui risqueraient de troubler les emplettes.

Tout sent le confort et la mort, comme si la ville n'était plus qu'un décor de ville et la gare un décor de gare, laissant peu de place à la vie urbaine dans son foisonnement, ses hasards de rencontres, ses imperfections et ses dérives. Dans cette gare de l'avenir, on n'attend plus son train en lisant le journal, mais on rentabilise son temps et celui des entreprises, afin qu'il ne soit plus jamais question de « pas perdus »...

Benoît Duteurtre, « Splendeur et décadence du hall de gare – Gérer les pas perdus », *Le Monde diplomatique*, n° 705, décembre 2012, p.28.

Suspendue au plafond, une bannière de l'artiste anglais Jeremy Deller rappelle la dure réalité de ces travailleurs dont le contrat « zéro heure » ne leur garantit aucun revenu. Reprenant le format des banderoles syndicales, le texto cité par l'artiste, « Bonjour, aujourd'hui vous avez congé [*day off*] », est un procédé courant pour annoncer à un employé que sa présence n'est pas requise. Fonctionnant pratiquement comme le chiasme, l'inverse opposé, du *line sitter*, le temps d'attente n'est ici jamais rémunéré et la disponibilité non plus, confondant et estompant avec cynisme les limites entre le temps libre et temps du travail. Un temps du travail sans horaire et sans contrepartie. L'attente, dans ce cas, est un cruel moment, qui se manifeste au quotidien et de manière expéditive, sans contact réel. Le patron n'a même plus de visage. Un juke-box jouant des sons d'usines enregistrés et collectés par North West Sound Archive, une des plus grandes archives d'enregistrements sonores au Royaume-Uni, complète l'installation.



Jeremy Deller, vue de l'installation *All the World's Futures*, 2015, dimensions variables. Jeremy Deller, *Hello, Today You Have Day Off*, 2013, 240×180 cm, photo © The Modern Institute / Toby Webster Ltd, Glasgow.

L'œuvre de Santiago Sierra, artiste espagnol, cherche à révéler les réseaux pervers du pouvoir qui provoquent l'aliénation et l'exploitation des travailleurs, l'injustice des relations de travail, la répartition inégale des richesses produites par le capitalisme, la déviance du travail et de l'argent, et la discrimination raciale.

En 2002, sur un terrain situé en face de la côte marocaine, Santiago Sierra fait creuser trois mille trous, de même taille et alignés, par un groupe de personnes, pour la plupart immigrés sénégalais ou marocains, dirigés par un contremaître espagnol. Ils sont rémunérés au tarif légal, c'est-à-dire 54 euros pour huit heures de travail par jour. L'artiste ramène le travail à ce qu'il a de plus élémentaire, de moins qualifiant, ôtant toute compétence secondaire aux ouvriers, et montrant ainsi une forme d'aliénation dans le travail. Cette performance fait également référence à la mort des immigrés clandestins, naufragés des *pateras* (embarcations précaires), venus d'Afrique.

Il métonymise ainsi un drame historique. En effet, les trous creusés par les travailleurs pourraient bien être leurs propres tombes. Enfin, le bruit du vent qui sert de bande-son est important pour l'artiste: c'est «le vent du Levant» connu en Espagne pour rendre fou.



**Santiago Sierra, *Trois mille trous de 180×50×50 cm chacun*,
Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cadix), Espagne, juillet 2002,
vidéo, 17'. Courtesy de l'artiste.**

Soleil vert (Soylent Green) est un film américain d'anticipation réalisé par Richard Fleischer, sorti en 1973 et inspiré du roman de science-fiction *Soleil vert (1966)* de Harry Harrison.

En 2022, les hommes ont épuisé les ressources naturelles. Seul le «soylent», une pastille de synthèse de différentes couleurs, permet de nourrir la population. La télévision vante les mérites du *soylent green*, nouvelle pastille aux valeurs nutritives particulièrement riches et distribuée tous les mardis, jours d'émeutes réprimées par la police à coups de bulldozers.

Dans ce contexte de rationalisation totale des populations, de l'espace et des ressources, l'un des personnages du film décide d'aller au «Foyer», endroit où l'on se fait euthanasier. Le film traite du suicide médicalement assisté organisé à l'échelle de l'État, l'euthanasie légalisée donc, et de son pendant le plus obscur: le recyclage des cadavres, le cannibalisme industriel. En effet, une fois décédées, les personnes humaines sont transformées en galette nutritive, le *soylent green*, et de fait, rendent la population qui s'en nourrit, anthropophage à son insu.

Cette uchronie traite du contrôle de la gestion industrielle et marchande des corps de la naissance à la mort, l'anthropophagie faisant désormais partie intégrante de la chaîne alimentaire humaine, en étant même le principal maillon. L'anthropophagie devient ici métaphore de la gestion marchande des corps, à l'image de l'entreprise créée par Robert Samuel: rien ne se perd (et surtout pas le temps), tout se vend.

«*Soylent Green are people!*» hurle à la foule Charlton Heston *alias* Thorn après sa macabre découverte.



***Soleil vert (Soylent Green)*, Richard Fleischer, 1973, Metro-Goldwyn-Mayer, 93'.**

Les *Situations* sont des photographies de gens dans des lieux publics. Trains, métros, salles d'attente sont par excellence des lieux collectifs et de l'anonymat. Des lieux de passage, des lieux sans habitants, mais qui ont aussi leurs habitués. [...] Valérie Jouve n'a pas choisi ce bureau de la Sécurité sociale, dans le 14^e arrondissement de Marseille, par hasard. Dans toutes ces administrations, les bancs en bois ont été progressivement remplacés, au fil des ans, par des chaises individuelles. Bien que le montage numérique ne soit pas une habitude de Valérie Jouve, elle y recourt parfois pour construire exactement l'image qu'elle a en tête. C'est le cas de cette photographie, où elle a mis en valeur certains détails qui lui semblent parlants. Le distributeur de tickets rouge devient l'élément ordonnateur de cette mise en scène. Tous ces gens de dos, alignés, sont mis en situation d'attente et de docilité. Ils sont forcés d'assister au même spectacle, dont ils seront acteurs, selon leur ordre d'arrivée. Malgré cette promiscuité imposée, l'intimité de chacun, devenu juste un numéro, semble se côtoyer sans jamais se partager.

Extrait du texte de Géraldine Bloch, catalogue MAC VAL 2007-2008 Parcours #2, Édition du MAC VAL, 2007, p.14.



Sans titre (Les Situations), ancien titre: *Sans titre n°65 Sécurité Sociale*, 1996-1999, épreuve couleur à développement chromogène contrecollée sur plaque aluminium, 80×100 cm, Collection du MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine © Adagp, Paris 2020. © Jacques Faujour

Ce que le contrat fait à l'œuvre

En 2015, le duo d'artistes Brognon Rollin séjourne à Jérusalem pendant plusieurs semaines. Ce voyage est l'occasion d'observer et de réfléchir plastiquement aux paradoxes de cette terre où la cohabitation de religions et de communautés hétéroclites est source d'éternels discussions, ajustements et négociations. Ceux-ci se reflètent dans la forme et le contenu de certaines œuvres d'art créées lors de ce séjour. Ainsi, le protocole, le contrat, l'accord, sont autant de médiums choisis par David Brognon et Stéphanie Rollin pour évoquer les délicates questions liées à la situation géopolitique de Jérusalem. Comme le souligne le chercheur Philippe Lorentz, ces pratiques ont toujours été au centre des relations

entre artistes et commanditaires des œuvres. Toutefois, dans les années 1960, avec l'apparition de l'art conceptuel, l'idée affirme sa primauté sur la matérialité de l'œuvre qui n'est plus définie par ses propriétés esthétiques et plastiques mais davantage par son concept ou l'idée qui la précède. Ainsi, des artistes tels que Claude Rutault ou Philippe Thomas prennent leur distance à l'égard de l'objet art et se tournent vers des nouveaux langages, des nouvelles expérimentations où les contrats, les accords et les protocoles jouent un nouveau rôle. Ces actes, auparavant employés pour régler la création, ont changé de statut devenant à leur tour œuvres d'art.

L'église du Saint-Sépulcre, édifice qui abriterait le tombeau du Christ, fut bâtie au IV^e siècle, près du mont Golgotha, dans la Vieille Ville de Jérusalem. Depuis, il est au centre d'un conflit entre les différentes communautés chrétiennes qui s'en disputent la possession, l'occupation, l'usage et l'entretien. Ainsi, en 1852, l'autorité ottomane éditte le *Statu quo nunc*, un décret figeant les droits et les propriétés de chacun. L'église du Saint-Sépulcre est alors partagée entre huit propriétaires : grecs orthodoxes, catholiques latins représentés par les Franciscains, arméniens apostoliques, syriaques orthodoxes, coptes orthodoxes et éthiopiens. Ces communautés se répartissent l'espace et la gestion quotidienne de l'église. L'entrée est gérée par deux familles musulmanes : l'une gardienne des clés, l'autre chargée d'ouvrir la porte. L'échelle inamovible, en place sur la façade de l'église depuis la signature du décret, est devenue le symbole de son identité et du caractère immuable du *Statu quo nunc*.

En 2015, Brognon Rollin crée *Statu quo nunc*, une assurance émise sur l'échelle inamovible de l'église du Saint-Sépulcre. Ainsi, l'œuvre prend la forme d'un contrat signé entre les artistes et huit collectionneurs, en référence aux huit communautés qui se partagent la gestion de l'édifice. Le contrat s'accompagne d'un ensemble de huit plaques de verre reproduisant l'image de l'échelle. Ces photographies, prises par les artistes ou trouvées sur place (archives, cartes postales...), immortalisent la façade de l'église entre le XX^e siècle et aujourd'hui. La surface de verre, opacifiée à l'acide, floute entièrement l'image à l'exception de son centre où apparaît l'échelle.

Le contrat, écrit par le notaire et collectionneur Jean-Michel Attal, est émis sur la stabilité de l'échelle. En effet, en cas de déplacement ou de disparition de celle-ci, si le remplacement n'advient pas sous six mois, les artistes sont contraints de rembourser la totalité de la somme versée par chaque collectionneur lors de l'achat de l'œuvre (15 000 euros). En contrepartie, les collectionneurs s'engagent à restituer l'œuvre aux artistes : l'une des huit plaques de verre remise à la signature du contrat.

En misant sur une situation à l'équilibre précaire, source de perpétuels conflits, le duo d'artistes questionne les notions de possession et de propriété de territoire et d'objet d'art. L'œuvre résulte d'un pari, celui de la paix et du maintien de l'ordre au Saint-Sépulcre. La valeur de l'objet est donc indexée sur le déroulement de l'histoire.



Brognon Rollin, *Statu quo nunc*, 2016
Assurance émise sur l'échelle du Saint-Sépulcre. Contrat devant notaire et ensemble de huit photographies contrecollées sous verre, partiellement opacifiées à l'acide. 100×70×10 cm chacune. Collection particulière, Luxembourg. Collection particulière, Bruxelles. Collection particulière, Paris. Photo © Brognon Rollin.

La vidéo *The Agreement* (L'Accord) a été tournée au Terra Sancta College à Jérusalem. Adossé à l'un des murs d'enceinte de la Vieille Ville, ce bâtiment fut construit en 1926 par l'ordre franciscain. Aujourd'hui, il abrite une chapelle, un couvent, un centre culturel, une école fréquentée par des enfants d'origines et de religions différentes, ainsi que la communauté franciscaine chargée de la custodie: la garde des lieux où a vécu Jésus en Terre sainte.

La vidéo se déroule dans la cour du Terra Sancta College, sur un terrain de football à la perspective et à la forme irrégulière. Se servant de leurs corps comme unités de mesure, un groupe de jeunes garçons délimite et trace à la craie sur le sol les diverses zones de jeu, tout en prenant en compte la réalité du terrain asymétrique où les buts ne se feront jamais face.

Jérusalem est une ville où la cohabitation des religions et des communautés entraîne une délimitation des espaces incessante et constamment renégociée. Les compromis trouvés par les jeunes pour la mise en place d'un jeu collectif évoquent et désamorcent les crispations autour de l'idée de frontière et de possession du territoire. Cet espace négocié est ainsi emblématique de la situation géopolitique de la région et du conflit israélo-palestinien.



Brognon Rollin, *The Agreement*, 2015
Vidéoprojection, couleur, son, 10'05".
Production et collection BPS22, musée
d'Art de la province de Hainaut, Charleroi,
Belgique. Photo © Brognon Rollin.

Depuis les années 1970, la famille musulmane Mazen Khanan propose aux fidèles en visite à Jérusalem de revivre la *Via dolorosa*, le parcours qu'aurait effectué le Christ avec la croix avant sa crucifixion. Ce chemin se déploie sur environ cinq cents mètres dans la Vieille Ville de Jérusalem et est ponctué par neuf des quatorze stations du chemin de croix (autre appellation de la *Via dolorosa*). Les cinq dernières stations se situent à l'intérieur de l'église du Saint-Sépulcre. Extrêmement lucrative pour la famille et très populaire parmi les croyants, cette activité attire les touristes du monde entier. Ils et elles se succèdent afin de porter sur leurs épaules, le long de ce parcours, l'une des croix en bois louées par les Mazen Khanan. Depuis l'endroit où Jésus fut condamné par Ponce Pilate jusqu'au Saint-Sépulcre, le parcours prévoit de rejouer les différents moments de la *Via dolorosa*, avec en option la possibilité d'être photographié pour trois dollars supplémentaires.

L'œuvre *There's Somebody Carrying a Cross Down* fait référence au commerce de cette famille. La vidéo montre l'un des hommes de la famille Mazen Khanan (Arafat) en train de rapporter l'une des croix au point de départ, où d'autres touristes pourront la louer à nouveau. À celle-ci s'ajoute l'une des croix employées pour ces circuits et achetée par les artistes pour cette exposition.

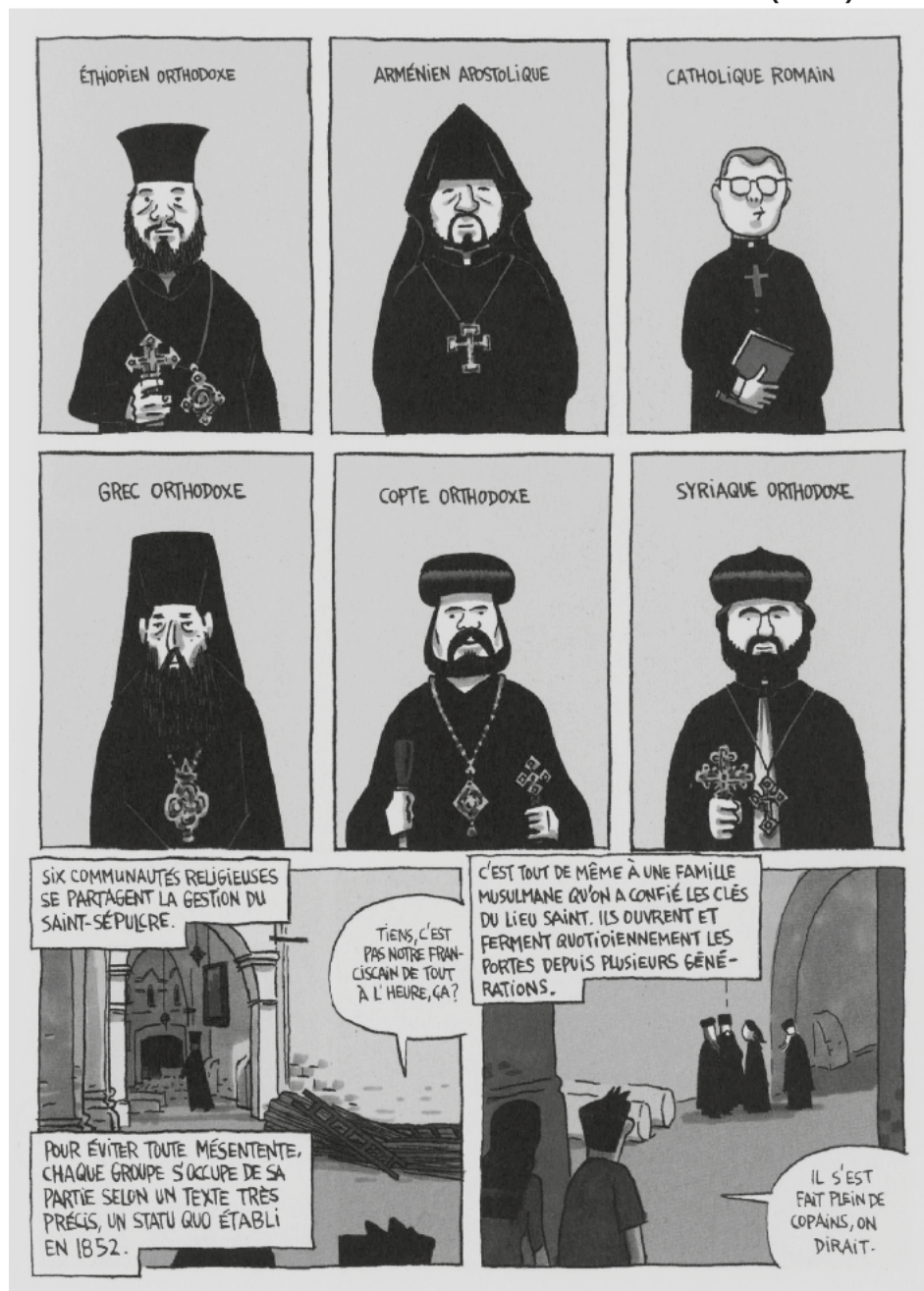


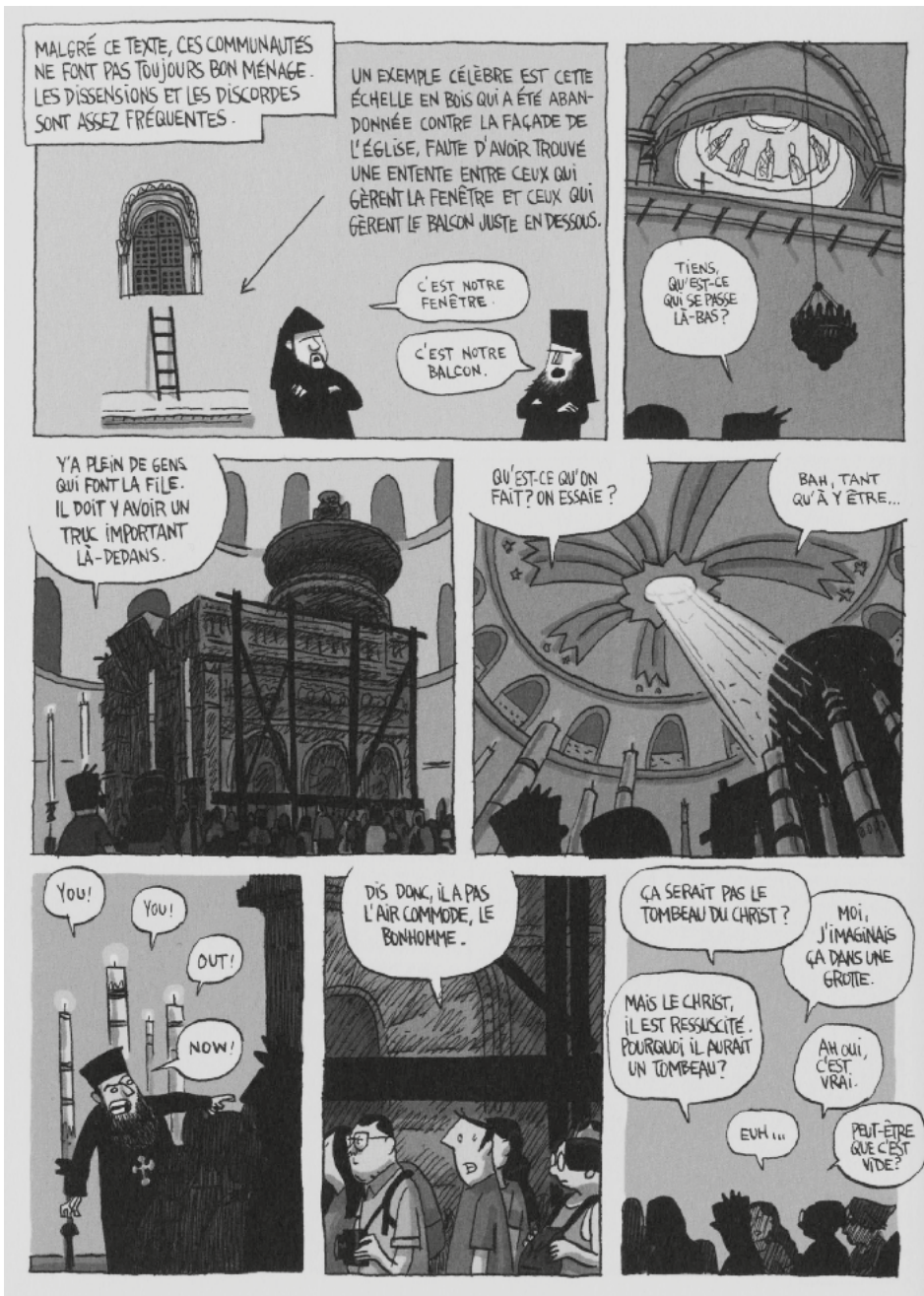
Brognon Rollin, *There's Somebody Carrying a Cross Down*, 2019. Vidéo couleur, son. 6'25", en boucle; une croix en bois d'olivier, peinture dorée. 175×100 cm. Pièce unique. Photo © Brognon Rollin.

Guy Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, Éditions Delcourt, collection « Shampoing », 2011.

Chroniques de Jérusalem est un album de bande dessinée autobiographique de Guy Delisle qui a reçu le Fauve d'or 2012, prix du meilleur album du festival d'Angoulême. Guy Delisle a accompagné sa femme dans les territoires israélo-palestiniens alors qu'elle travaillait comme coordonnatrice pour Médecins sans frontières (MSF). Avec sa famille, il s'installe pendant un an à Jérusalem et raconte dans sa BD sa vie de père au foyer, ses visites et découvertes, son travail de « croquis », ainsi que les situations paradoxales auxquelles il est confronté dans son quotidien. Le dessinateur aborde des questions fondamentales et nous fait découvrir Jérusalem, une terre chargée d'histoire, faite de contradictions et d'équilibres précaires.

Dans l'extrait ici présenté, Guy Delisle relate sa première visite à l'église du Saint-Sépulcre et nous restitue le symbole du *statu quo* : l'échelle inamovible, objet central de l'œuvre *Statu quo nunc* (2016) de Brognon Rollin.





Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, 1808.

Le personnage de Faust est à l'origine de nombreuses légendes très répandues en Allemagne et a inspiré plusieurs éditions littéraires. Selon la tradition chrétienne et dans la littérature romantique, le diable signe un pacte ou un contrat avec une personne qui lui offre son âme en échange de faveurs et de pouvoirs magiques. Dans son histoire, Faust, arrivé au terme de son existence, contracte un pacte avec Méphistophélès (le diable) contre l'assurance d'une seconde vie.

La première version connue du *Faust*, en 1590, est publiée par l'Anglais Marlowe, il incarnera ensuite le héros romantique des deux pièces théâtrales homonymes de Johann Wolfgang von Goethe (en 1808, *Faust I*, puis en 1832, *Faust II*). Ses tourments traverseront aussi les créations musicales du XIX^e siècle, notamment celles de Wagner, Berlioz, Schubert, Schumann, Verdi et Gounod. Faust a d'ailleurs probablement existé sous le nom du maître ou docteur Georgius Sabellicus Faustus Junior, un homme excentrique et passionné de sciences ayant vécu dans l'actuelle Allemagne du Sud au tout début du XVI^e siècle.

Cet extrait restitue le moment où Faust s'apprête à signer un pacte de sang avec Méphistophélès.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Ceux-là sont les petits d'entre les miens. Écoute comme ils te conseillent sagement le plaisir et l'activité ! Ils veulent t'entraîner dans le monde, t'arracher à cette solitude, où se figent et l'esprit et les sucs qui servent à l'alimenter.

Cesse donc de te jouer de cette tristesse qui, comme un vautour, dévore ta vie. En si mauvaise compagnie que tu sois, tu pourras sentir que tu es homme avec les hommes ; cependant on ne songe pas pour cela à t'encanailier. Je ne suis pas moi-même un des premiers ; mais si tu veux, uni à moi, diriger tes pas dans la vie, je m'accommoderai volontiers de t'appartenir sur-le-champ. Je me fais ton compagnon, ou, si cela t'arrange mieux, ton serviteur et ton esclave.

FAUST.

Et quelle obligation devrais-je remplir en retour ?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Tu auras le temps de t'occuper de cela.

FAUST.

Non, non ! Le diable est un égoïste, et ne fait point pour l'amour de Dieu ce qui est utile à autrui. Exprime clairement ta condition ; un pareil serviteur porte malheur à une maison.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Je veux ici m'attacher à ton service, obéir sans fin ni cesse à ton moindre signe; mais, quand nous nous reverrons là-dessous tu devras me rendre la pareille.

FAUST.

Le dessous ne m'inquiète guère; mets d'abord en pièces ce monde-ci, et l'autre peut arriver ensuite. Mes plaisirs jaillissent de cette terre, et ce soleil éclaire mes peines; que je m'affranchisse une fois de ces dernières, arrive après ce qui pourra. Je n'en veux point apprendre davantage. Peu m'importe que, dans l'avenir, on aime ou haïsse, et que ces sphères aient aussi un dessus et un dessous.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Dans un tel esprit tu peux te hasarder: engage-toi; tu verras ces jours-ci tout ce que mon art peut procurer de plaisir; je te donnerai ce qu'aucun homme n'a pu même encore entrevoir.

FAUST.

Et qu'as-tu à donner, pauvre diable? L'esprit d'un homme en ses hautes inspirations fut-il jamais conçu par tes pareils? Tu n'as que des aliments qui ne rassasient pas, de l'or pâle, qui sans cesse s'écoule des mains comme le vif-argent; un jeu auquel on ne gagne jamais; une fille qui, jusque dans mes bras, fait les yeux doux à mon voisin; l'honneur, belle divinité qui s'évanouit comme un météore. Fais-moi voir un fruit qui ne pourrisse pas avant que de tomber, et des arbres qui tous les jours se couvrent d'une verdure nouvelle.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Une pareille entreprise n'a rien qui m'étonne, je puis t'offrir de tels trésors. Oui, mon bon ami, le temps est venu aussi où nous pouvons faire la débauche en toute sécurité.

FAUST.

Si jamais je ne puis m'étendre sur un lit de plume pour y reposer, que ce soit fait de moi à l'instant! Si tu peux me flatter au point que je me plaise à moi-même, si tu peux m'abuser par des jouissances; que ce soit pour moi le dernier jour! Je t'offre le pari!

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Tope!

FAUST.

Et réciproquement! Si je te dis à l'instant: Reste donc! tu me plais tant! Alors tu peux m'entourer de liens! Alors, je consens à m'anéantir!

Alors, la cloche des morts peut résonner, alors tu es libre de ton service... Que l'heure se fasse entendre, que l'aiguille tombe, que le temps n'existe plus pour moi!

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Penses-y bien, nous ne l'oublierons pas!

FAUST.

Tu as là-dessus tout à fait raison; je ne me suis pas frivolement engagé; et puisque je suis constamment esclave, qu'importe que ce soit de toi ou de tout autre?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Je vais donc aujourd'hui même, à la table de monsieur le Docteur, remplir mon rôle de valet. Un mot encore: pour l'amour de la vie ou de la mort, je demande pour moi un couple de lignes.

FAUST.

Il te faut aussi un écrit, pédant? Ne sais-tu pas ce que c'est qu'un homme, ni ce que la parole a de valeur? N'est-ce pas assez que la mienne doive, pour l'éternité, disposer de mes jours? Quand le monde s'agite de tous les orages, crois-tu qu'un simple mot d'écrit soit une obligation assez puissante!... Cependant, une telle chimère nous tient toujours au cœur, et qui pourrait s'en affranchir? Heureux qui porte sa foi pure au fond de son cœur, il n'aura regret d'aucun sacrifice! Mais un parchemin écrit et cacheté est un épouvantail pour tout le monde, le serment va expirer sous la plume; et l'on ne reconnaît que l'empire de la cire et du parchemin. Esprit malin, qu'exiges-tu de moi? Airain, marbre, parchemin, papier? Faut-il écrire avec un style, un burin, ou une plume? Je te laisse le choix libre.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

À quoi bon tout ce bavardage? Pourquoi t'emporter avec tant de chaleur? Il suffira du premier papier venu. Tu te serviras pour signer ton nom d'une petite goutte de sang.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, publiée en 1808 à Tübingen (Allemagne).

Traduction par Gérard de Nerval. Extrait: « La tragédie », première partie, vers 99-105.

La majorité des productions artistiques occidentales a fait l'objet d'œuvres de commande émanant de rois, princes, seigneurs, riches bourgeois ou ecclésiastiques, de l'Église ou de confréries. Au Moyen Âge, ces dernières ont, durant des siècles, fourni du travail aux architectes, sculpteurs, orfèvres ou verriers recrutés pour la construction de bâtiments religieux ou la fabrication d'objets de culte. Ces engagements ont souvent pris la forme de contrats passés devant notaire entre les commanditaires et les artistes en vue de la réalisation d'œuvres d'art.

Philippe Lorentz analyse l'intérêt historique de ces documents administratifs. Ces contrats nous permettent aujourd'hui d'éclaircir les relations entre artistes et commanditaires et fournissent des informations précieuses sur des œuvres célèbres ou mêmes disparues. Ces recherches ont notamment contribué à élucider le statut de l'artiste et son rôle déterminant dans la réalisation de l'œuvre.

Dans la littérature sur l'art médiéval, les contrats sont fréquemment interprétés comme une source se suffisant à elle-même, permettant à elle seule de déterminer la part de l'artiste et du commanditaire, du maître d'œuvre et du maître d'ouvrage dans l'élaboration d'une œuvre. Mais il convient d'analyser attentivement le contenu d'un contrat, ce qui y est consigné et ce qui n'y figure pas, en ne perdant pas de vue qu'il s'agit avant tout d'un instrument notarié, revêtu de l'auctoritas publica. Le recours à cette forme de convention fournit un certain nombre de garanties pour des ouvrages d'envergure (retables, cycles de peintures murales, châsses d'orfèvrerie, monuments funéraires, bâtiments), dont l'exécution va prendre du temps et va conduire le commanditaire à déboursier des sommes considérables. Par conséquent, le contrat est prioritairement établi pour fixer les délais d'exécution de l'œuvre, ainsi que le règlement (et l'échelonnement éventuel) du paiement versé à l'artiste. La multiplication des contrats d'ouvrage est un phénomène lié à l'essor des villes aux XII^e et XIII^e siècles, au développement de l'artisanat indépendant et à l'émergence de ceux que nous appelons aujourd'hui des « artistes ». On rencontre des contrats pour des œuvres d'art à partir du XIII^e siècle. On se plaît à souligner que ces actes précoces apparaissent en Italie et en terre de notariat public : 1266, contrat pour la chaire de la cathédrale de Sienne passé avec Nicola Pisano [...].

Dès le XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle, les contrats d'ouvrage comportent des stipulations qui vont être constantes au cours des siècles suivants, comme la fourniture, par le commanditaire, du support de l'œuvre. Mais la fourniture des matériaux employés pour la fabrication de l'œuvre incombe la plupart du temps à l'artiste. Dès le

xiii^e siècle, les modalités de paiement occupent une place importante parmi les clauses des contrats d'ouvrage [...].

L'hypothèse est fondée sur la croyance qu'un contrat doit obligatoirement contenir des indications sur le « programme » de l'œuvre. Or il n'y a pas lieu de s'épancher sur des questions d'iconographie dans un acte juridique où est déterminé le salaire de l'artiste et où sont fixés les délais d'exécution et de paiement. Les aspects formels de l'ouvrage, issus des accords passés entre le commanditaire et l'artiste en amont de la réalisation de l'œuvre figurent sur un document informel, la « devise » (projet écrit), souvent mentionnée, parfois résumée et plus rarement recopiée in extenso dans l'instrument notarié.

Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [en ligne], 142, 2011, mis en ligne le 26 juillet 2011, consulté le 19 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1172>

À partir des années 1960, dans l'art conceptuel, où l'idée et le concept priment sur la matérialité, l'œuvre d'art prend parfois la forme d'un protocole. Envisagé aussi comme un contrat entre l'artiste et les professionnel-le-s du monde de l'art, il s'agit d'un engagement visant à respecter les instructions ou règles indiquées par l'artiste même.

L'œuvre de Claude Rutault prend source dans l'énoncé écrit en 1973 par l'artiste lui-même, qui deviendra en 1978 la « définition/méthode » (d/m) : « Une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standards disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel. » Les définitions/méthodes constituent aujourd'hui un corpus de plus de trois cents items, décrivant un résultat à atteindre.

promenades.

la définition/méthode n°264, promenade n°4 (acquise par le MAC VAL en 2004), est un développement de « la peinture mise à plat » de 1993.

« toiles standard posées à plat sur des tréteaux d'une hauteur habituelle, occupant tout ou partie d'une salle. les toiles peuvent également passer d'un espace à l'autre. la disposition n'est pas fixe mais les toiles doivent former un ensemble, visuellement cohérent.

elles sont disposées de façon à ménager plusieurs chemins le promeneur doit avoir le choix. la largeur des chemins est variable mais deux visiteurs doivent pouvoir se croiser. un minimum d'une trentaine de toiles est nécessaire pour réaliser une configuration attractive. au cas où quelques toiles ne seraient pas utilisées, elles seraient placées en réserve. par contre il sera toujours possible, en prévenant l'artiste, d'ajouter des toiles en cas d'actualisation exceptionnelle.

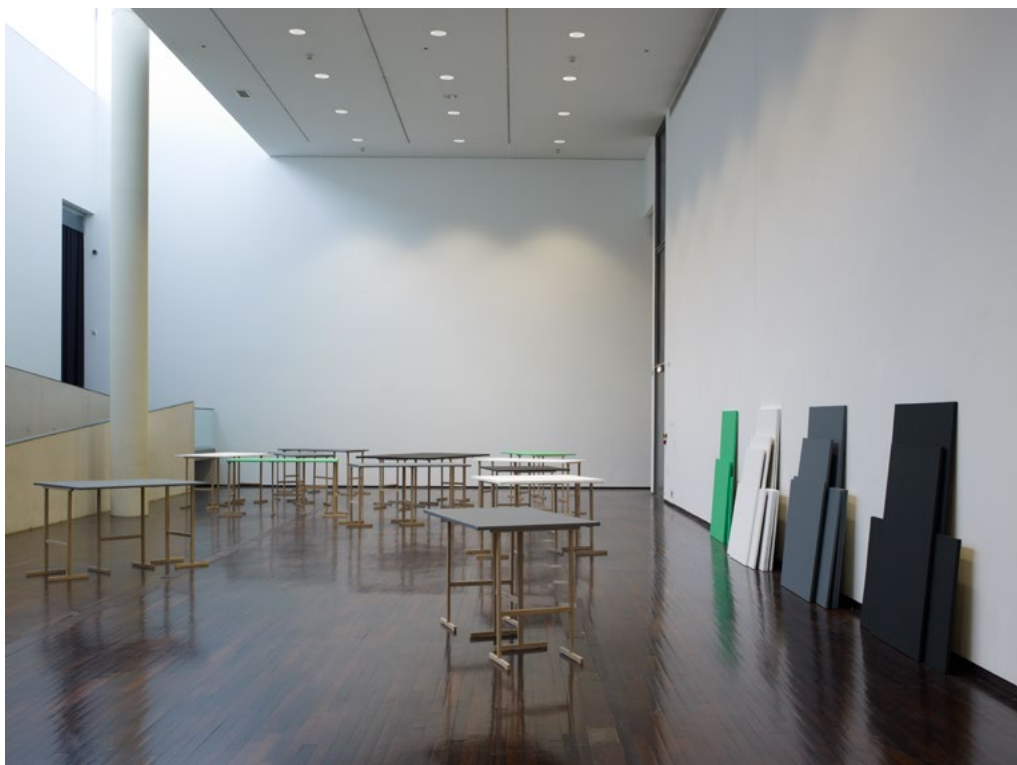
les toiles sont rectangulaires, carrées, rondes et ovales. la dimension minimale est de 116×73 cm, avec une majorité de toiles rectangulaires, format paysage.

la couleur des toiles: quelques toiles blanches et une ou deux toiles brutes. les autres toiles, plus de la moitié, seront peintes de la même couleur d'un des deux murs de l'espace. ces deux murs seront peints d'une autre couleur que blanche.

chaque nouvelle actualisation est différente de la précédente.

évolution possible.

lors de la seconde installation l'une des toiles blanches pourra accueillir une série de papiers reproduisant la configuration de l'actualisation précédente. les papiers seront à l'échelle, en réduction des toiles, et peints d'une des deux couleurs ayant été utilisées. »



Claude Rutault, d/m 264 - promenade n°4, 1995.

Huile sur toiles, tréteaux, dimensions variables. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, photo © Marc Domage.

Holy Land Experience est le titre d'un ensemble de photographies prises par Cyril Abad dans l'homonyme parc d'attractions situé à Orlando, en Floride. Ce corpus fait partie du reportage *In God We Trust*, présenté au Visa pour l'image 2019, le festival de photojournalisme de Perpignan. « Attendez-vous à être inspiré », tel est l'audacieux slogan du parc qui met en scène de célèbres moments relatés dans la Bible. Une expérience anachronique, follement kitsch et très commerciale pour ce parc d'attractions, propriété de la TBN, la chaîne de télévision évangélique diffusée dans le monde entier. Dans une Jérusalem d'autres temps, fidèles et curieux peuvent côtoyer leurs personnages bibliques favoris ou bien revivre la Passion du Christ, le moment le plus attendu par les fidèles.

« La série *In God We Trust* est un voyage au cœur des excentricités de la foi aux États-Unis. Dans le sillage de l'élection de Donald Trump – qui a recueilli 80 % des voix des évangéliques blancs –, j'ai voulu explorer la société américaine à travers le prisme de la religion. Plus de 70 % des Américains se déclarent chrétiens. Mais selon une étude récente, 23 % d'entre eux appartiennent à des Églises non dénominationnelles, c'est-à-dire qui ne dépendent d'aucune obédience classique. Et parmi les 350 000 différentes congrégations recensées dans le pays, j'ai pu en découvrir certaines qui rivalisent d'originalité et de créativité pour attirer les fidèles. Ce reportage montre comment l'offre religieuse protestante se réinvente en adoptant les codes du libéralisme afin d'exploiter les nouvelles niches de la spiritualité. Un voyage à la rencontre de pasteurs et de croyants pas comme les autres. »

Cyril Abad



Cyril Abad, *The Holy Land Experience*, série *In God We Trust*, 2019.
Photo © Cyril Abad.

« *Sujet à discrétion* (1985) résulte d'un protocole visant à la disparition de Philippe Thomas en tant que créateur de l'œuvre. Celle-ci est formée de trois photographies identiques : une ligne d'horizon entre la mer et le ciel. La photographie est présente dans une autre œuvre intitulée *Hommage à Philippe Thomas : Autoportrait en groupe* (1985), qui est une citation de l'*Hommage à Delacroix* peint par Fantin-Latour en 1864. La photographie de la ligne d'horizon est donc à envisager comme un autoportrait de Philippe Thomas. La troisième photographie est signée de la main du collectionneur ou de la collectionneuse : Claire Burrus, Élisabeth Lebovici, Jean Brolly et Daniel Bosser. Ils·elles deviennent alors coauteur·trice·s de l'œuvre, au même titre que Philippe Thomas qui s'efface derrière son protocole. » (Julie Crenn)

De manière provocatrice, une nouvelle paternité de l'œuvre est invoquée : celle du créateur cède la place à celle de l'acheteur, le nouveau propriétaire de l'œuvre. Avec *Sujet à discrétion*, Philippe Thomas inaugure le protocole de sa disparition en tant que signataire au profit de ses acheteurs et met à mal l'aura assignée à la signature d'artiste dans l'histoire de l'art.



Philippe Thomas, *Sujet à discrétion*, 1985. Ensemble de trois tableaux : 1°) anonyme, *La Mer en Méditerranée (vue générale)*, multiple, 2°) Philippe Thomas, *Autoportrait (vue de l'esprit)*, multiple, 3°) Daniel Bosser, *Autoportrait (vue de l'esprit)*, pièce unique. Trois photographies couleur, 80×60 cm chacune, collection Jean Brolly et collection FRAC Corse. © Claire Burrus. Photographie Philippe Jambert.

La religion peut-elle être lucrative? Dans l'œuvre *There's Somebody Carrying a Cross Down* l'affaire familiale s'est construite sur la crédulité des fidèles. Dans le passé, le commerce des reliques fut extrêmement fructueux. La relique tint un rôle majeur dans l'économie des villages. Ainsi, pour prêter serment, lorsqu'un danger menaçait (peste, sécheresse, inondation, famine, guerre, etc.) ou pour attirer les grâces divines pour les récoltes, les communautés recouraient aux reliques. En Occident, à l'occasion des fêtes liturgiques, il était fréquent de porter en procession les reliques des diverses églises de la ville. La possession des reliques symbolisait donc une immense source de prestige et, puisqu'elle favorisait la générosité des croyants, elle contribuait aussi à enrichir financièrement familles et villages

La *Majesté de sainte Foy* ou *Statue-reliquaire de sainte Foy* est un reliquaire, chef-d'œuvre d'orfèvrerie et pièce maîtresse du trésor de l'église romane de Conques (Aveyron, région Occitanie). Il s'agit de la seule «majesté» carolingienne qui soit parvenue jusqu'à nous. Elle contient la relique la plus noble de sainte Foy, son crâne.



Anonyme, *Statue-reliquaire de sainte Foy*. Argent doré, or, cuivre, cristaux, pierres précieuses, intailles, camée et bois d'if. Hauteur 85 cm. Datée entre 983 et 1013. Conservée à l'église de Conques, au trésor de Conques. © Trésor de l'église de Conques.

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
T +33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovis
T +33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovis@macval.fr

Chargé de programmation culturelle

Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T +33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes

Kalliopi Valantasi et Anaïs Linares
T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Catalogue de l'exposition de Brognon Rollin, L'avant-dernière version de la réalité.

À paraître en mai 2020
Textes de Jean-Michel Attal, Julien
Blanpied, Anne Ellegood, Éric Fassin,
Axelle Grégoire, Lucien Kayser, Frank Lamy,
Pierre-Olivier Rollin. 17×23 cm, 256 pages,
25€, en coédition avec le BPS22 Musée
d'art de la Province de Hainaut.

Exposition en partenariat avec le BPS22
Musée d'art de la Province de Hainaut,
Belgique, le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris,
Wallonie-Bruxelles International et la Mission
culturelle du Luxembourg en France. Avec
le concours du Fonds Culturel national
Luxembourg. Avec le soutien de L'atelier
de l'imaginaire.

Conférencières et conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
sou-maella.bolmey@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Laura Burucoa
laura.burucoa@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Iris Medeiros
iris.medeiros@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean
Professeur relais de la Daac (Délégation
académique à l'éducation artistique et
à l'action culturelle) du rectorat de
l'Académie de Créteil, accompagne la
réflexion de l'équipe des publics pour
un accueil adapté des publics scolaires.
jerome.pierrejean@macval.fr

Équipe de réaction du CQFD

Stéphanie Airaud, Arnaud Beigel,
Marc Brouzeng, Irène Burkel,
Cristina Catalano

Relecture

David Mac Dougall

MAC VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
T +33 (0)1 43 91 64 20
F +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr

M A A C V A L



Brognon Rollin, *Classified Sunset*, 2018.
12 Coupures de journaux sous cadre (détail).
40,5×30,5×3 cm/cadre. Ed. Unique © Boshua.