

BROGNON ROLLIN

MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE NAMUR
BP S22

MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

**L'avant-dernière
version de la réalité**

Cet ouvrage est publié à l'occasion
des expositions de Brognon Rollin
présentées au MAC VAL en 2020
et au BPS22 en 2021.

Commissaires : Julien Blanpied et Frank Lamy,
MAC VAL, assistés de Ninon Duhamel ;
Pierre-Olivier Rollin, directeur du BPS22.

BROGNON ROLLIN

**L'avant-dernière
version de la réalité**

Depuis son ouverture, le MAC VAL, musée départemental d'art contemporain en Val-de-Marne, propose une rencontre différente avec l'art, le plaçant au cœur des interrogations humaines. Espace d'expression des artistes, de confrontation de la population avec l'art de son temps, il offre à chacun par des voies originales et inédites de construire sa compréhension du présent et sa vision de l'avenir. C'est avec une grande fierté que le Conseil départemental porte le développement d'un équipement qui révèle jour après jour toute la singularité de son action.

Christian Favier
Président du Conseil départemental
du Val-de-Marne

Depuis la création de ses départements « cultures », en 1921, la Province de Hainaut a toujours affiché son soutien aux artistes vivants, comme elle a toujours veillé à permettre l'accès à l'art du plus grand nombre.

Aussi, lorsque le BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, à Charleroi, a ouvert, en septembre 2015, il nous a été évident que sa programmation accorderait la priorité aux formes d'expression contemporaine centrées sur l'actualité sociétale. Depuis, elle privilégie les artistes qui traitent des grands problèmes internationaux ou des phénomènes culturels caractéristiques de notre époque, offrant l'opportunité de se confronter aux réalités du monde contemporain.

En outre, le BPS22 accompagne chacune de ses expositions de programmes de médiation à l'attention de tous les publics. Ceux-ci mettent l'accent sur le partage des compétences et sur l'approche critique et citoyenne de la société ; car nous restons convaincus, à la Province de Hainaut, que l'accès à la culture est un vecteur essentiel de démocratie et de participation à la société.

Éric Massin
Député provincial
Président du BPS22
Musée d'art de la Province de Hainaut

Ever since it opened, the MAC VAL (Contemporary Art Museum of the Val-de-Marne department) has made it possible to experience art in a new way, placing it at the heart of human concerns. A space for artistic expression and a place where the general public can discover the art of its time, it permits everyone to forge both an understanding of the present and a vision of the future by taking original, hitherto unexplored avenues. The Departmental Council is very proud to support the development of an institution that day in day out demonstrates the uniqueness of its enterprise.

Christian Favier
President of the Val-de-Marne
Departmental Council

Ever since the creation of its 'culture' departments in 1921, the Province of Hainaut has always supported living art, just as it has always sought to make art widely accessible to the public.

Therefore, when the BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut opened in Charleroi in September 2015, it was clear to us that its programming would prioritise contemporary forms of expression centred on societal realities. Since then, it has focused on artists who address major global problems and cultural phenomena characteristic of our times, offering visitors an opportunity to reflect on the realities of the contemporary world.

Furthermore, BPS22 always accompanies its exhibitions with programmes of events for audiences of all kinds. These place the emphasis on skill sharing and a critical, civic approach to society, for we in the Province of Hainaut continue to believe that access to culture is an essential vector of democracy and participation in society.

Éric Massin
Deputy for the Province of Hainaut
President of BPS22
Musée d'art de la Province de Hainaut

BROGNON ROLLIN

**L'avant-dernière
version de la réalité**

**Le bourreau Sanson a raconté
que le comte de Charost
lisait un livre dans la charrette
qui le conduisait à l'échafaud.
Avant de monter les gradins,
il corna la page.**





Attraper les « lignes fantômes » et voir le monde trembler

Axelle Grégoire / Architecte et cartographe

P10 > P206

CONTRE-TEMPS

Julien Blanpied / Commissaire de l'exposition au MAC VAL

P34 > P212

Il faut les rendre immortels. *Résilients* ou les temps abolis

Pierre-Olivier Rollin / Commissaire de l'exposition au BPS22

P80 > P220

De quoi *L'Échelle* est-elle le nom ?

Jean-Michel Attal / Notaire et collectionneur

P108 > P224

JEU DOUBLE

(les lois de l'instance vs l'invention des artistes)

Lucien Kayser / Commissaire d'exposition et délégué de l'UEFA

P138 > P227

Trouver l'espoir dans le « peut-être » :

***Maybe Some of Us Will Change This* de Brognon Rollin**

Anne Ellegood / Directrice de l'ICA de Los Angeles

P156 > P230

Le temps et l'espace de la race

Éric Fassin / Sociologue et enseignant-chercheur

P178 > P234

IN BETWEEN THE LINES

Frank Lamy / Commissaire de l'exposition au MAC VAL

P200 > P204

Cosmographia
P18

Until Then
P26

Attempt of Redemption
P42

8 m² Loneliness
P44

**I Love You but I've
Chosen Darkness
(Golden Shot)**
P46

Le Grand Voyage
P50

**Don't Worry at Dusk
I'm Late**
P52

I Lost My Page Again
P56

(G)efangener
P62

**The Most Beautiful
Attempt**
P64

Fate Will Tear Us Apart
P68

My Heart Stood Still
P74

Le Bracelet de Sophia
P76

Résilients
P84

Mon Heure de Gloire
P90

Notre Heure de Gloire
P94

Fool's Gold
P96

**24 H Silence
(157 min/1440 min)**
P100

57 Seconds
P104

Statu Quo Nunc
P114

**There's Somebody
Carrying a Cross Down**
P120

Present Absentee
P126

Hangover
P128

Subbar, Sabra
P132

The Agreement
P142

**Famous People Have
No Stories**
P144

L'Haleine des Statues
P150

**Maybe Some of Us
Will Change This**
P160

**Here Be Dragons
Hic Sunt Dracones**
P166

The Foundling Fate
P168

**Stone Clock,
Sailing Time**
P172

Classified Sunset
P174

**Even a Broken Clock is
Right Three Times a Day
(10:10)**
P184

Train Your Bird to Talk
P186

La Mémoire d'Hadrien
P192

Le Miroir de Claude
P194

Totentanz (Golden Shot)
P196

Attraper les « lignes fantômes » et voir le monde trembler

Axelle Grégoire

Pour prendre la mesure, la tentation cartographique

Dans le journal du projet *Cosmographia*, on peut lire l'histoire de corps-instruments mis à l'épreuve d'un territoire qui résiste à sa capture. Ces notes sont celles de cartographes qui relatent la tâche laborieuse de relever un instantané du territoire. La topographie accidentée, la matérialité du terrain et les conditions climatiques comme la force du vent sont certes des obstacles indéniables, mais l'absolu de l'entreprise réside plutôt dans l'objet de la quête des artistes David Brognon et Stéphanie Rollin : la saisie de lignes-signes confisquées à une réalité en constante métamorphose. Qu'il s'agisse de dessiner les vagues ou de tenter de retrouver le fil de l'histoire collective par l'addition des lignes de vie individuelles, ces différentes tentatives ou *attempts*, comme ils les nomment, racontent la façon dont les réalités sont emmêlées les unes aux autres et figurent en creux un projet, celui de définir la frontière, ligne agitée, en tant que milieu de vie et structure de la condition humaine.

Chaque déplacement engage des passages de seuil, chaque existence évolue sur, dans et à travers des frontières. Entre dedans/dehors, apparition/disparition, les artistes Brognon Rollin explorent les bords du monde à la manière de pisteurs d'un nouveau genre. « Décalker », « capturer », « kidnapper ». Pour eux, la ligne n'est jamais une trajectoire. Elle encercle autant qu'elle libère. Elle fuit à mesure qu'ils essaient de l'attraper. Chaque œuvre raconte de quelle façon les artistes tentent de maintenir ces lignes en voie de disparition. Grâce à un outil contenant suffisamment d'encre pour tracer des kilomètres (île de Montecristo, projet non réalisé), en déplaçant des lignes de sel au fur et à mesure de la progression du soleil pour figurer au sol la tache lumineuse initiale (*The Most Beautiful Attempt*), en suivant avec un projecteur une liberté de mouvement entravée (*Le Bracelet de Sophia*), ou encore pour déjouer la fin d'une ligne de vie en mettant en scène sa future absence (*Until Then*). Chaque tentative de captation donne à voir une « version de la réalité ». Accumulées entre elles, ces images dissimulées

dessinent une très étrange constellation. Une partition ne pouvant se lire que dans un mouvement de va-et-vient que les artistes s'attachent à transmettre. *Évasion*, *frontière*, ces mots-boomerang autour desquels ils gravitent, invitent à changer de perspective en permanence et permettent de développer un procédé constant de réécriture du rapport au monde. Les artistes Brognon Rollin poursuivent des lignes qui n'ont pas d'équivalent physique, ou alors dans une existence très brève qui ne laisse aucune trace. Ils ne savent pas toujours si la ligne qu'ils suivent est une boucle ou si elle s'arrêtera brutalement. Leur œuvre raconte comment la cartographie est donc le dernier lieu où il est encore possible de se perdre.

Cosmos, deux œuvres en miroir

Selon la taxonomie des lignes dressée par Tim Ingold¹, il y aurait deux grands types de lignes : les fils et les traces. Les fils ne s'inscrivent pas sur des surfaces et peuvent être entrelacés avec d'autres fils ou suspendus entre des points dans un espace en trois dimensions. La trace, elle, marque durablement une

surface solide, qu'elle soit additive ou soustractive. On peut ainsi « manipuler des lignes et inscrire des traces ». Une troisième catégorie de lignes est créée par les ruptures qui se produisent à l'intérieur même des surfaces (fissures, pliures). Les lignes qui nous intéressent ici n'appartiennent à aucune de ces trois catégories. Elles ne sont pas des incisions dans le territoire, elles ne se fabriquent pas, elles ne relèvent pas de la réalité tangible. Elles sont ce qu'il appelle des « lignes fantômes ».

Celles des artistes Brognon Rollin ne sont pas tracées pour pointer une direction. Elles se découvrent. Elles existent dans un espace-temps secret ; celui de l'attente (*I Lost My Page Again*), celui de la négociation (*The Agreement*), celui du mouvement entre les corps et le territoire. Ces lignes s'enroulent à l'infini (*Résilients*), se tordent comme contraintes par autre chose que le destin (*Fate Will Tear Us Apart*), se tendent jusqu'à lâcher (*Until Then*). Ces lignes ne conduisent pas vers un futur assuré mais creusent des rides au monde présent. Des sillons qui se remplissent aussitôt et disparaissent comme dans du sable, mais qui parfois ouvrent des portails vers d'autres versions du monde, d'autres réalités. Ainsi, grâce à une de ces failles

spatio-temporelles éphémères, un repère cartographique médiéval, « ici sont les dragons », se retrouve, à la manière d'un héritage incongru, dans les mains d'un *sign spinner* dans une rue du West Hollywood (*Hic Sunt Dracones*). Le temps n'est plus linéaire, l'espace n'est plus une surface.

La série *Cosmographia* et les différents travaux menés à Jérusalem sont, dans ce sens, deux ensembles d'œuvres à regarder en miroir. Lignes de terre et lignes de vie : deux familles de lignes en continuité, deux lignes qui s'entrelacent jusqu'à fondre ensemble et former un nouvel espace-temps.

« Décalker l'île de Gorée » – *Cosmographia* (*île de Gorée*), 2015

Cosmographia raconte une ligne de terre. Un trait de côte qui existe à une certaine échelle, celle des cartes (25 000°, 10 000°, 5 000°), mais qui disparaît au fur et à mesure que l'on s'en approche, comme le raconte Stéphanie Rollin dans le documentaire autour de la création de l'œuvre. Le fait d'agrandir l'image n'apporte aucune précision. S'avancer vers la ligne, c'est découvrir son immatérialité. « Où est cette ligne que nous sommes venus chercher ? » Les artistes

s'aperçoivent *in situ* que le contour terrestre existe en milliers de surimpressions, démultiplié par le mouvement des vagues. Ils ne reconnaissent pas la silhouette de l'île qu'ils avaient dessinée sur les enveloppes et que David Brognon s'était fait tatouer sur le bras au moment de préparer leur voyage. « Où est cette ligne ? Laquelle prendre ? » À trop s'en approcher, les limites du territoire deviennent mouvantes. *Zoom/Dézoom*. Notre monde déborde ou disparaît alternativement.

Se pose alors une question : l'échelle 1 est-elle l'échelle du réel ? Dessiner ces lignes de terre équivaut à tenter un amarrage par le dessin. Permettons-nous ici d'extrapoler les motifs de cette expédition. « Décalker l'île de Gorée » pour...

Pour archiver les limites du monde et ainsi résister à la peur de l'engloutissement que porte cette fébrile ligne d'une Terre menacée de disparition par la montée des eaux.

Pour reconsidérer la notion d'horizon dans un monde que l'on pense monitoré à l'excès, maîtrisé en tous points et ainsi redéployer le champ des possibles.

Pour atterrir au niveau du sol, quitte à oublier ce qu'est la verticale, s'attarder ainsi sur

cette ligne orpheline de l'autre dimension. Le corps courbé sur la table à dessin, le soleil rappelant la perpendiculaire aux artistes en leur brûlant le cou.

Tracer cette ligne, c'est surtout se situer en dehors ou en dedans du monde et faire ainsi l'expérience de la frontière. Ligne de partage qui définit, en effet, deux surfaces. Deux mondes parallèles qui ne sont pas pour autant les deux faces d'une même réalité. D'un côté, ligne de démarcation qui enferme les populations : hier les esclaves déracinés en transit, aujourd'hui les migrants empêchés. De l'autre côté, ligne de fuite agrégeant les désirs confortables des autres rêvant de confins idéalisés. L'île archétypale : deux versions du monde.

À Gorée, au moment de dessiner ce contour, de fixer cette ligne, les artistes se situent dans la tension dynamique entre ces deux versants, faisant l'expérience délicate du changement de perspective. Derrière la relative simplicité du système de notation choisi, qu'ils qualifient eux-mêmes d'archaïque (reproduire la ligne visible à 1 mètre de distance à travers un papier transparent fixé sur une table mobile), se révèle la difficulté de la tâche. Cette ligne échappe, en effet, à la mesure du corps. À peine dessinée,

elle n'est déjà plus qu'un souvenir, qui sera déformé par le pliage de la page sur laquelle elle a été dessinée, puis cachetée dans une enveloppe pour Bruxelles que personne n'ouvrira, archivée enfin dans une étagère en inox, sous scellé.

Cette ligne est donc avant tout une ligne de partage mémorielle imprimée dans la rétine, puis dans la main des artistes-cartographes, collectée patiemment par le collectionneur qui superpose ces fragments dans une pile organisée suivant la linéarité du pacte épistolaire. Hors du parcours, ce territoire insulaire n'existe qu'en morceaux. Cet amoncellement de lignes brisées pourra enfin s'assembler dans l'esprit de celui venu à sa rencontre : le visiteur, qui déploiera cette carte en pensée pour en réinventer les contours. Celui-ci recomposera peut-être mentalement ces 3 066 fragments en ce qui s'apparentera certainement à une vue aérienne. Une reconstitution artificielle d'une image satellite qui nous semble pourtant si familière. Une image qui est en réalité une vue de nulle part. Celle d'une île plus ou moins lointaine, plus ou moins imaginaire, qui ressemblera peut-être à la silhouette dessinée sur le bras de David Brognon. Cette carte-peau, trahie par la réalité du territoire, que les

habitants se sont amusés à déformer dans une vidéo en pliant, étirant, pinçant ce papier-épiderme. À la manière de géants, ils ont manipulé leur île en tentant en vain de transformer ses contours, laissant finalement ce territoire virtuel vieillir tranquillement avec le corps qui l'abrite.

Reste le récit de cette reconnaissance éphémère. Un territoire né à rebours.

« Capturer Jérusalem » – Subbar, Sabra et The Agreement

Mesurer David Street, rue-frontière de la vieille ville entre les quartiers musulman et juif, en additionnant les lignes des mains des habitants : voilà le point de départ de cette autre expédition. Jérusalem, une ville dont on se dispute justement la mesure. En effet, « mesurer », c'est-à-dire « évaluer à l'aide d'instruments », revient ici « à prendre la mesure » de la géopolitique en place, « à marquer le temps » pour rythmer le pouls du monde et se perdre ainsi dans le labyrinthe des récits passés, présents et futurs. Bref, se frotter à l'incommensurable. L'entreprise cartographique est d'autant plus vertigineuse que les artistes Brognon et Rollin pistent, cette fois, la dimension incarnée de ces lignes de terre dont nous parlions. Des lignes portées par les corps,

des lignes de vie, des lignes qui parfois s'érigent en mur. Pour Jérusalem, la ligne-performance n'est pas tracée par la marche répétée d'un corps solitaire à la Richard Long (*A Line Made By Walking*, 1967), mais sera sculptée par la réunion physique de ces lignes de vie, collage de paumes dans l'espace, histoires humaines à l'échelle urbaine. Un autre type de land art, qui pense moins la création ou le déplacement des lignes du paysage que la ligne que porte le corps comme mémoire et miroir éphémère du monde. Se tenant exactement dans la tension entre la mesure abstraite d'une ligne physique et la matérialité d'une ligne imaginaire à laquelle on s'agrippe, les artistes proposent ainsi une nouvelle méthode de relevé. Du pouce/pied de la norme à la main biographe. À contre-sens, le corps n'est pas contraint et lissé pour devenir une unité de mesure mais il est utilisé comme motif singulier. Faisant l'hypothèse que chaque corps porte un bout de monde, cette nouvelle ligne pourrait s'inscrire dans le territoire et s'écrire dans le temps de l'histoire ; un tatouage territorial.

La somme des histoires individuelles, trame de la performance, fait-elle pour autant territoire commun ? Deux mille cinq cents personnes

comme autant de pixels² de ce territoire. Rattrapé par les événements, le projet ne verra pas le jour sous cette forme. Par les manifestations du conflit, le territoire a montré une autre forme de résistance à la captation. Ce qu'il reste au duo, c'est l'idée d'une continuité du monde et des corps, une obsession de la mesure et la traque de ces lignes en mouvement. Si cette ligne-collage ne voit pas le jour, d'autres en revanche s'enroulent autour des artistes-voyageurs pendant leur séjour, telles que le fil d'actualité annonçant les différentes attaques au couteau, les lignes-frontières qu'ils passent, la ligne de partage fixée du *statu quo* qu'ils découvrent au Saint-Sépulcre, les fractions de lignes de vie de ceux qu'ils auront pu rencontrer. Un tissage chaotique, aperçu minuscule du palimpseste territorial qu'est Jérusalem.

Penser le territoire comme palimpseste, c'est multiplier les paramètres indispensables à sa lecture. À l'encodage de la mémoire constructive et de la mutation des sociétés par la forme architecturale et urbaine s'ajoute l'hypercomplexité des récits de vie imbriqués des habitants, mais aussi de quelques fantômes. Comme nous y invite Alain Corboz³, en redéfinissant le palimpseste territorial, il nous faut penser en termes

de réseaux. Le territoire n'est pas tout à fait un parchemin que l'on pourrait gratter à la manière des auteurs médiévaux pour le réécrire. Ici, plus qu'ailleurs, il n'y a pas d'effacement possible, et chaque réactualisation devient friction. Le réseau des lignes enchevêtrées résiste et devient le canevas d'autres histoires territoriales. La notion même de surface se dilue dans une architecture temporelle dont il est impossible d'appréhender la forme globale, un « escalier à la Escher », raconte David Brognon. L'accès à ce *plurivers*⁴ se fait uniquement par bribes. La ligne ne clôture pas mais révèle au contraire d'autres couches de réalité, dont les artistes s'évertuent par leurs œuvres à repeupler les strates.

Subbar, Sabra porte justement le récit d'un « autre-qu'humain », un figuier de Barbarie venu du Mexique utilisé depuis le XVI^e siècle pour délimiter les parcelles des fermes arabes. À nouveau, une ligne de corps réunis et immobiles, dressés en herses agricoles. La réécriture, sans cesse réactualisée, de la définition en ligne (le Web comme autre réseau virtuel) de ce végétal hautement symbolique est un fil à suivre dont les artistes se sont saisis. À partir de 1948, ces alignements ont été rasés par l'armée israélienne ; une tentative de « grattage » du parchemin

territorial. Ce cadastre vivant a disparu un temps pour finalement resurgir. La terre a conservé secrètement cette mémoire vivante de la superposition des frontières. Preuve que les lignes du territoire ne sont pas si faciles à déplacer. Les corps, cette fois-ci ceux des végétaux, portent la trace de l'histoire et, par leur repousse, révèlent un chantier archéologique du vivant. En mettant en scène cette couche du palimpseste territorial, les artistes racontent une histoire en cours d'effacement.

Dans cette vidéo diffusée en double projection, on voit d'un côté David Brognon et Stéphanie Rollin « épiler » un mur de figuiers sur les collines de Beit Guvrin et, de l'autre, Stéphanie planter une à une les épines prélevées sur la raquette d'un autre figuier, celui du jardin de l'hospice autrichien de Jérusalem. Comme dans le principe des vases communicants, ce qui est pris ici réapparaît ailleurs. La ligne qui commençait sur les collines est transplantée de l'autre côté, reliant *Subbar* et *Sabra* (les deux noms de ce figuier) en un être hybride. Ce geste cristallise une prise de conscience, celle qu'il n'y a pas d'en-dehors-du-monde, ouvrant la voie à la recherche d'un équilibre de part et d'autre des lignes, quelles qu'elles soient. Ce point d'équilibre précaire peut

revêtir plusieurs aspects : l'exact point central du terrain de football de *The Agreement*, le point de bascule qui transforme le chemin de croix des pèlerins en simple ligne logistique dans le récent *There's Somebody Carrying a Cross Down* ou l'inclinaison de l'échelle du *Statu quo Nunc*, désormais objet contractuel.

La tâche est d'autant plus difficile pour le duo qu'il s'agit de naviguer entre une structure physique et d'autres dimensions intangibles de cette réalité. Un voyage périlleux, qui nous fait comprendre avec force que certaines lignes abstraites ont des conséquences concrètes sur le territoire et qui nous permet d'observer la métamorphose de ces lignes de vie en terrain de négociation. Les élèves de l'école pour garçons Terra Santa de *The Agreement*, en remesurant en géomètres-amateurs leur terrain de foot pour tracer le point central d'un espace de jeu malmené par la morphologie accidentée de la vieille ville, nous donnent une leçon sur la façon de repenser la géométrie du monde dans le compromis. Une piste de résolution de cette tension entre la géométrie abstraite de certaines lignes imposées et la spécificité des territoires, de ceux qui les habitent et les font vivre à travers eux. Les œuvres des artistes Brognon

Rollin nous disent que nous sommes les corps du monde.

Ouvrir des espaces-temps pour parasiter le réel

La Terre de David Brognon et Stéphanie Rollin est un vaste réseau de lignes invisibles, dont certains points terminaux manquent. Pour se repérer et retrouver un équilibre, ce réseau en réarticulation perpétuelle est enregistré par une méthode que les artistes définissent eux-mêmes comme de l'*air prelevement*. Ils révèlent ces lignes, les décodent ou les encodent pour dessiner des topographies virtuelles. Ces nouvelles combinaisons transitoires font naître, en effet, des surfaces temporaires sur lesquelles il est possible de s'arrêter si l'on réussit à les voir ou à les lire. Le corps, passager clandestin de ce monde provisoire, capture cet espace-temps et en devient instantanément la trace. Cimaie vivante sur laquelle se déposent les lignes captives. Le duo d'artistes tente de raconter l'empreinte de ces fragments de présent disparu jusqu'à parfois parasiter le réel.

À partir de leurs œuvres se décline une nouvelle taxinomie de lignes. Des failles temporelles qui permettent à des objets de traverser les couches du temps, des lignes contractuelles qui triangulent

des accords entre les artistes, des collectionneurs et le monde, des lignes-caméléons sans couleur propre, qui se déploient dans l'espace-temps furtif qu'elles occupent en empruntant aux corps qu'elles rencontrent leur qualité sensible, des lignes de préexistence qui, à peine évaluées, sont déjà un souvenir, des lignes parasites qui voyagent de corps en corps ou du corps à l'espace et, enfin, des lignes narratives qui chantent d'autres histoires pour tenter de contaminer notre réalité.

À chaque mission, à chaque œuvre, il faut saisir la portée politique de ces lignes et se demander sur quelles surfaces elles s'inscrivent. À quel sol et suivant quel mode d'adhérence ? Dans quel corps, quel territoire se lovent-elles ?

« Au cours des millénaires, la surface terrestre a été gravée, dessinée et construite par l'architecture en superposant constamment un système de signes culturels à un système naturel originel », écrit Francisco Careri dans *Walkscapes*⁵. Quelle réalité

tissent ces lignes ? Quelle écriture du monde nous proposent-elles ? Nous, visiteurs de cette toile et terriens-interprètes de cette partition, nous céderons sans nul doute à la tentation de suivre ces lignes qui ne pointent pas toujours vers le sol, mais souvent vers le ciel. Nous les verrons peut-être y dessiner des formes, qui éclateront et se laisseront dissiper dans l'air en attendant *une autre version de la réalité*.

¹ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

² L'idée d'une lecture du territoire par la pixellisation est utilisée et développée par Bruno Latour dans ses travaux contemporains menés autour du consortium Où atterrir ?

³ Alain Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2001.

⁴ *Plurivers* est un terme utilisé à fois dans l'analyse du genre littéraire de science-fiction pour penser la pluralité de mondes hétérogènes (notamment par Jean-Clet Martin) et en anthropologie comme outil d'analyse pour concevoir des écologies de pratiques à travers des mondes enchevêtrés (comme chez Eduardo Viveiros de Castro).

⁵ Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique* [2002], Arles, Jacqueline Chambon-Actes Sud, 2013.





Cosmographia

Cosmographia est une série dédiée à l'imaginaire contradictoire de l'île. Synonyme d'évasion, l'île est d'abord un lieu de désolation, utilisé pour mettre à l'écart les indésirables. Alcatraz, Makronissos, Sainte-Hélène, Tatihou ou Gorée constituent un corpus géographique et symbolique à double sens, dont Brognon Rollin reprend la mesure.

Battues par les vagues, les circonférences changeantes des îles sont décalquées centimètre par centimètre. Chaque partie décalquée est mise sous enveloppe et envoyée au commanditaire, puis classée dans un système d'archivage conçu par les artistes et le designer français François Bauchet, afin de s'adapter au nombre exact d'enveloppes.

Gorée est une île sénégalaise devenue symbole de la marchandisation de l'homme par l'homme. Elle abrite la Maison des Esclaves, inscrite depuis 1978 sur la liste du patrimoine mondial par l'Unesco. Sa circonférence est de 2,4 km. Il a fallu sept jours pour la prélever.

Au XVIII^e siècle, l'île de Tatihou (Normandie) est convertie en lazaret, un lieu de quarantaine pour les équipages venus de ports infectés par la peste. Sa circonférence est de 1,6 km. Quatre jours de décalquage.

Cosmographia is a series devoted to the contradictory imaginary world of the island. Synonymous with escape, the island is first of all a place of desolation, used for putting the undesirables out of the way of society. Alcatraz, Makronissos, Saint Helena, Tatihou and Gorée constitute a geographic and symbolic corpus with a double meaning, gauged by Brognon Rollin.

Battered by the waves, the changing circumferences of islands are traced, centimetre by centimetre. Each piece of tracing was placed in an envelope and sent to the person who commissioned the work, then classified in an archiving system devised by the artists with French designer François Bauchet, adapted to the precise number of envelopes.

Gorée is a Senegalese island that has become a symbol of man's commodification of man. It is the site of the House of Slaves, which has been a UNESCO World Heritage site since 1978. Its circumference is 2.4 km. It took seven days to trace it.

In the 18th century, the island of Tatihou (Normandy) was converted into a lazaretto, a quarantine zone for crews from plague-infested ports. Its circumference is 1.6 km. Four days of tracing.



**Cosmographia
(île de Gorée),
2015**

Étagère en acier inoxydable,
3 066 calques formant la
circonférence de l'île de Gorée
(Sénégal) à échelle 1
En collaboration avec
François Bauchet
120 x 120 x 16 cm

Stainless-steel shelf,
3,066 tracings forming the
circumference of the island
of Gorée (Senegal)
on a scale of 1:1
In collaboration with
François Bauchet
120 x 120 x 16 cm

**Cosmographia
(île de Tatihou),
2015**

Étagère en acier inoxydable,
2 123 calques formant la
circonférence de l'île de Tatihou
(France) à échelle 1
En collaboration avec
François Bauchet
120 x 90 x 16 cm
Collection particulière, Paris

Stainless-steel shelf,
2,123 tracings forming the
circumference of the island of
Tatihou (France) on a scale of 1:1
In collaboration with
François Bauchet
120 x 90 x 16 cm
Private collection, Paris









Cosmographia (île de Tatihou)

Processus de décalquage à échelle 1 saisi
en plan-séquence sur l'île de Tatihou (Normandie).

Process of tracing on a scale of 1:1 captured
in a sequence shot on the island of Tatihou (Normandy).



**Cosmographia
(île de Tatihou),
2015**

Vidéo couleur, son
15 min 5 sec
Collection particulière, Paris

Colour video, sound
15 min 5 sec
Private collection, Paris



Until Then

En 2012, les Same Old Line Dudes inventent un nouveau métier, *line sitter*. Ils attendent sur les trottoirs new-yorkais pour les impatients désirant le nouvel iPhone ou le premier rang d'une pièce de théâtre sans le désagrément d'une file d'attente. Hiver 2020, en Belgique, une personne a notifié à plusieurs reprises aux médecins sa volonté de ne plus vivre afin d'abrégier sa douleur.

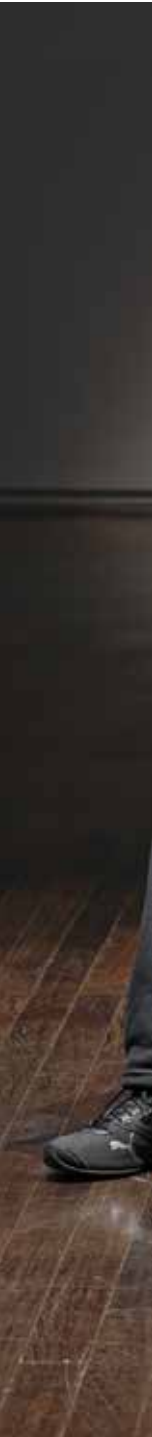
Le 16 mars 2020, à l'heure exacte de sa mort, Elvin Williams a quitté le MAC VAL, après 10 jours et 12 heures d'attente.

La performance *Until Then* a été activée à trois reprises : Biennale de Melle (26 jours et 12 heures d'attente du 30 juin au 25 juillet 2018), galerie untilthen (19 jours, 10 heures et 30 minutes d'attente du 5 au 24 septembre 2019) et MAC VAL (10 jours et 12 heures d'attente du 5 au 16 mars 2020).

In 2012, the Same Old Line Dudes invented a new profession: that of line sitter. They would wait on New York sidewalks on behalf of impatient consumers intent on having one of the first iPhones or a front-row seat at a play – but without the chore of having to wait in line.

In winter 2020, in Belgium, a person notified the doctors several times of her desire to cease living in order to cut short her suffering. On 16 March 2020, at the exact time of her death, Elvin Williams left the MAC VAL after 10 days and 12 hours of waiting.

The performance *Until Then* has been activated three times: Biennale de Melle (26 days and 12 hours of waiting, from 30 June to 25 July 2018), Galerie untilthen (19 days, 10 hours and 30 minutes of waiting, from 5 to 24 September 2019) and the MAC VAL (10 days and 12 hours of waiting, from 5 to 16 March 2020).





Until Then (MAC VAL),

2020

Performance, durée variable

Line sitter : Elvin Williams

(Same Old Line Dudes)

En collaboration avec

Yves De Loch,

médecin généraliste (Bruxelles)

Production MAC VAL

Musée d'art contemporain

du Val-de-Marne,

Vitry-sur-Seine

Performance, duration variable

Line sitter: Elvin Williams

(Same Old Line Dudes)

In collaboration with

Yves De Loch,

GP (Brussels)

Production MAC VAL

Musée d'Art Contemporain

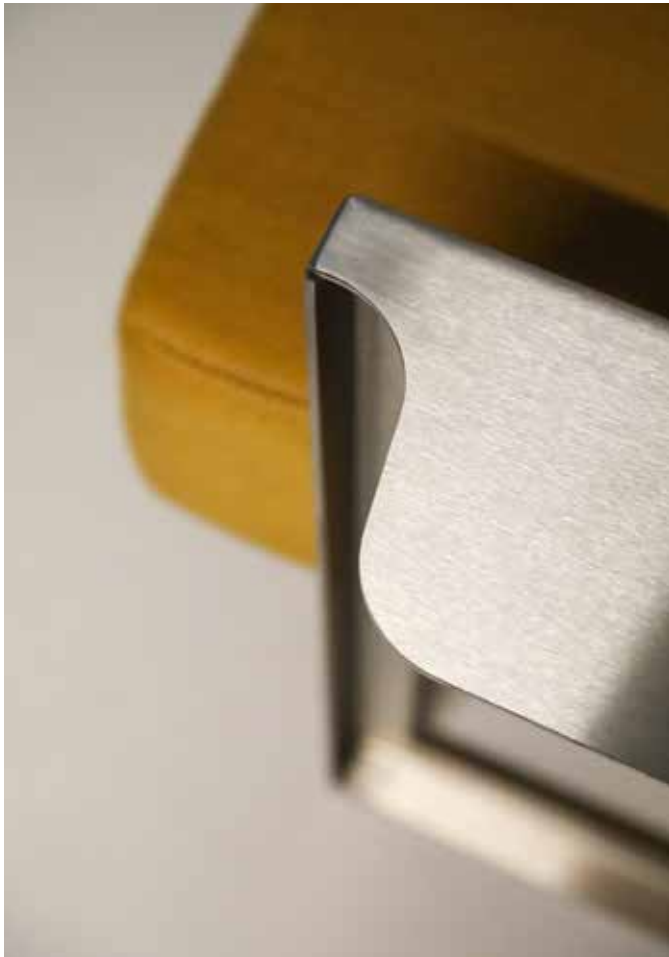
du Val-de-Marne,

Vitry-sur-Seine

Until Then Armchair

Until Then Armchair est un fauteuil de veille. Dossier droit, accoudoirs de métal, structure rembourrée, il offre le confort nécessaire à la longue station assise et impose une posture vigilante.

Until Then Armchair is a waiting chair. With its straight back, metal armrests and padded structure, it offers the comfort needed for long sitting while imposing a vigilant posture.



**Until Then Armchair
(MAC VAL),
2019**

Acier inoxydable, tissu
105 x 84,5 x 80 cm
En collaboration
avec François Bauchet
Production MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Stainless steel, fabric
105 x 84.5 x 80 cm
In collaboration with
François Bauchet
Production MAC VAL
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine











CONTRE-TEMPS

Julien Blanpied

« Moi, se dit le petit prince, si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine...¹ »

Dans *Advice to a Young Tradesman* (1748), que nous pourrions traduire par « Conseil à un jeune marchand », Benjamin Franklin écrit : « *Remember that Time is Money.* » L'expression est restée et connaît une certaine fortune critique. En 1753, le terme « capitalisme » trouve sa première acception : « l'état de la personne qui possède des richesses ». Caractérisant un système fondé sur la propriété privée des moyens de production, le mot prend rapidement un autre sens, celui, selon Karl Marx, de la recherche du profit, de l'accumulation du capital, s'accompagnant généralement de « l'exploitation de l'homme par l'homme ».

Théoriquement, si « le temps, c'est de l'argent », on peut donc l'échanger, le perdre, le *dealer*, l'acheter, et il est relatif.

L'Église catholique romaine s'engagea très tôt dans le commerce des indulgences, une remise de peines temporelles obtenue en contrepartie d'un acte de piété (pèlerinage,

prière, don), notamment dans le but de raccourcir le passage par le purgatoire d'un défunt. On se payait indulgences, messes privées et chaises à l'église pour la grande messe des bien-vus. À un rythme métronomique, ce phénomène de négoce de temps réapparaît dans nos sociétés contemporaines. En 2012, Robert Samuel a « inventé » un nouveau métier, *line sitter* : il est rémunéré pour attendre à la place des autres. Les salariés de sa société font la queue à New York pour les impatients qui désirent le nouvel iPhone ou le premier rang d'une pièce de théâtre, sans le désagrément d'une file d'attente. En 2018, le duo d'artistes Brognon Rollin invite le *line sitter* à une réflexion plus métaphysique, en lui demandant d'attendre, au cœur d'un espace d'exposition, la date de départ, volontaire et programmée, d'une personne souhaitant abrégier sa douleur (*Until Then*, 2018). Robert Samuel est assis sur une chaise. Lorsque l'acte d'euthanasie² est effectif et que les « derniers soins » ont été prodigués, il en est informé et quitte les lieux, laissant sa chaise vide, écho impossible à la disparition.

Le facteur *temps* est un objet de recherche partagé par les

physiciens, neuroscientifiques, sociologues, psychologues, historiens, philosophes, artistes... « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus.³ »

On ne parle jamais vraiment du même objet. Le temps est intimement lié à l'espace. L'espace n'est pas fixe et le temps n'est pas un flux continu de secondes. L'espace-temps est comme un tissu sur lequel reposent les corps ayant une gravité qui le déforme plus ou moins fortement. Le temps est la quatrième dimension de l'espace. Le temps ne s'écoule pas de la même manière sur la Terre qu'aux abords d'un trou noir, le trou noir étant nettement plus massif, il étire l'espace-temps jusqu'à la déchirure. On vieillit même plus vite au sommet de l'Everest (16 millisecondes/an par rapport au niveau de la mer). La descente dans un trou noir nous rendrait éternel. Pourtant, le temps se distingue de la durée. Celle-ci désigne le temps psychologique qui est, lui, subjectif et relatif. Plus on vieillit, plus le temps s'accélère, la perception du temps varie selon l'âge, les voyages retour semblent se dérouler plus vite

car on a une conscience de la durée vécue à l'aller. Alors que le temps est extérieur à l'humain, la durée lui est intime.

Cette attente, et la perception psychologique du temps, on la retrouve comme un fil rouge dans les œuvres de Brognon Rollin. Elle est corrélée à l'enfermement dans *8 m² Loneliness* (2012-2013), où le temps est suspendu dès lors que l'on occupe l'espace reclus de la cellule réduite à sa plus simple expression. Quand on quitte l'espace circonscrit, les aiguilles de l'horloge juchée au fond de la geôle minimaliste retrouvent leur course normale, en prenant d'abord soin de rattraper le temps perdu.

Dans *Attempt of Redemption* (2012-2013), il ne s'agit plus d'arrêter le temps mais de tenter de le remonter. La chorégraphie de cinq détenus, sans dessein arrêté, suit les lignes de marquage au sol sportif du gymnase d'un centre pénitentiaire et redessine un processus de scansion singulier du temps : *Portes closes*. Promenade. Parloir avocat. Parloir famille. Infirmerie. Atelier. École. Sport. *Portes condamnées*. Commission de discipline. Greffe. *Portes fermées*. À chaque station des corps se répète un interminable travelling saccadé et contrarié à travers l'architecture carcérale. Dans la vidéo, tous les déplacements

s'effectuent à rebours, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, comme une tentative (*attempt*) de rachat symbolique, *en remontant le temps*. Ce cadran latent rappelle *Newgate – Exercise Yard* de Gustave Doré⁴ dans *London, a Pilgrimage*⁵ de Blanchard Jerrold (1872), véritable reportage sur les bas-fonds londoniens de la fin du XIX^e siècle dont Brognon Rollin ne renierait pas la filiation.

Dans l'une de ses récentes productions, *Le Bracelet de Sophia* (2019), le binôme a imaginé une présence fantôme. Une poursuite lumineuse traduit les déplacements/mouvements d'un individu réellement placé sous surveillance électronique. La surveillance est « capable de tout rendre visible mais à la condition de se rendre elle-même invisible⁶ ». Le projecteur agit à la manière d'une loupe, focalisant, dans ce cas précis, le regard sur une absence, tandis que sa source est aveuglante. La personne assignée porte à la cheville un bracelet comportant un émetteur de géolocalisation qu'un projecteur asservi se charge de retranscrire, *en différé*, dans l'espace d'exposition. Tracké. La poursuite allume un bloc d'espace-temps lumineux dans la pénombre. La vision cyclopéenne rend compte de l'emprisonnement symbolique du corps dans ce halo de

lumière. Quitter la lumière, c'est métaphoriquement risquer de perdre la vie, à l'instar de la star. Enfermé à ciel ouvert, sous un soleil artificiel de plomb, dans un périmètre circonscrit, dans une énergie contrainte l'idée du contrôle social maximisé et de l'individu traqué dans l'empire-du-voir-restreint s'impose.

Les prisons à ciel ouvert sont protéiformes et les îles terres d'exil, des huis clos naturels. Les asiles des *déportés* sont légion⁷. Dans la série au long cours intitulée *Cosmographia*⁸ (2015), David Brognon et Stéphanie Rollin tentent de tracer, à échelle 1, les contours changeants d'une île comme l'enveloppe fluctuante des poumons, alternativement gavés d'air puis vidés, et dont les frontières se réécrivent à chaque in/expiration. Les artistes portent leur choix sur des îles « prisons », des lazarets, des lieux d'isolement. L'île de Gorée d'abord, au large des côtes du Sénégal, fut du XV^e au XIX^e siècle le plus grand centre de commerce d'esclaves de la côte africaine. L'île de Tatihou en Normandie ensuite, qui servit tour à tour de geôle, de base militaire et de lieu de mise en quarantaine. Dans une tentative vaine d'en dessiner les contours mouvants *en temps réel*, d'en croquer les vagues, d'en prendre le pouls, d'en éprouver le temps et l'espace, d'arpenter ses bordures,

les deux artistes dessinent, méticuleusement, d'un simple trait sur de grandes feuilles de papier blanc, la ligne fugace qui sépare la terre de l'eau, à un instant *T*. Les artistes revenus à leur point de départ ont-ils fait le tour de la question ? Chaque soir, cachetées sous enveloppe, les lignes sont envoyées à leur futur propriétaire/collectionneur. Un mobilier sur mesure est prévu pour réceptionner les enveloppes (plusieurs milliers pour chaque projet) en même temps qu'il les scelle. Ne sont plus visibles que les tranches des enveloppes en guise de strates géologiques temporelles symboliques... et une histoire à transmettre, une histoire à conter.

Point d'île déserte, point de paradis terrestre, point de trésor, point d'évasion en toutes saisons. Seulement la même succession de couchers de soleil, à chaque fois légèrement différente.

« J'aime bien les couchers de soleil. Allons voir un coucher de soleil...
– Mais il faut attendre...
– Attendre quoi ?
– Attendre que le soleil se couche.⁹ »

I lost my page again.

C'est d'ailleurs à travers des phénomènes naturels que l'on tenta d'abord de *mesurer le*

temps, plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne¹⁰. On divisait le temps suivant l'alternance du jour et de la nuit à un rythme circadien (jours), on divisait le temps par rapport au cycle de la lune (mois), on divisait le temps en fonction du soleil (années), des étoiles, des marées... On prit pour base 12 et 60 pour mesurer le temps, probablement parce que ce sont des chiffres avec de nombreux diviseurs entiers et que la main de l'homme y est prédisposée. Un doigt est divisé en trois phalanges. On utilisait quatre doigts (pas le pouce, qui ne possède que deux phalanges) et ses deux mains pour compter¹¹. On remplaça l'arbre, dont l'ombre se déplaçait au sol, par un bâton. On en déduisit le cadran solaire (le soleil), on utilisa la clepsydre (l'eau), la bougie (le feu) ou le sablier (le sable) pour scander le temps... avec plus ou moins de justesse.
*Vulnerant Omnes,
Ultima Necat*¹².

Sous un apparent poncif poétique et iconographique, les artistes ont découpé un coucher de soleil (*sunset*) en douze temps : *Classified Sunset*, une série de douze images (2017). En infiltrant des journaux de petites annonces (*Classified Ads*), ils ont *acheté des espaces* pour y intégrer les douze images dans douze journaux différents tout au

long de l'année 2017. Une fois les pages récupérées, ils ont reconstitué et séquencé le coucher du soleil, artificiellement. Le soleil se lève ; le soleil se couche ; puis il regagne en hâte le point où il doit se lever de nouveau. Brognon Rollin montre ainsi que l'écoulement du temps est davantage une propriété liée à la perception individuelle du sujet qu'une dimension mesurable de la réalité. Elle est, selon Henri Bergson, le temps véritable, inaccessible pour la science : « Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, explique-t-il, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignements. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique [...]. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu¹³. »

La notion de mesure astronomique du temps est également présente dans la vidéo épurée *The Most Beautiful Attempt* (2012), où l'on observe, dans une version de cadran solaire, un jeune garçon *tenter* de conserver au sol le sel aligné sur un rectangle lumineux et mouvant que délimitent les rayons du soleil à travers une fenêtre gnomonique¹⁴ hors champ. Une *course contre*

la montre, comme lorsque l'on salait un poisson ou une viande pour prolonger sa comestibilité. Mais, parfois, faire quelque chose ne mène à rien.

Énième condamné à vivre *le supplice de Sisyphe*, mais dans une perspective kafkaïenne, soutenant que le bonheur revient à vivre notre vie tout en étant conscient de son absurdité, car cette conscience nous permet de maîtriser davantage notre existence.

Résiliants (2017) se présente comme un portillon d'accès à tambour rotatif, une barrière, une cage d'acier dont l'objet demeure le contrôle des corps/sujets. Cet imposant tourniquet mène à son point de départ. Tout ce temps passé derrière les machines. Point de sortie. Point de salut. Un petit tour et puis s'en va. On tourne en rond. *Rien de nouveau sous le soleil*. Une métaphore âpre pour les ex-employés d'une multinationale qui annonçait sa fermeture et dont certains ouvriers souhaitaient exprimer, à travers ce projet artistique collectif, leur résistance aux chocs et l'injustice dont ils sont victimes. *Slag Heaps Memory* (2019) évoque également le monde ouvrier et ses mutations, par le biais d'un projet non-encore-réalisé : percer un tunnel dans la partie supé-

rieure d'un terril (*slag heaps*) afin que, chaque année, à la date anniversaire de la fermeture du dernier site minier en activité en Belgique (le 30 septembre), rendez-vous soit pris pour observer l'alignement du soleil dans ce trou. Le « calendrier » dévoile la façon dont les sociétés souhaitent objectiver, organiser et gérer le temps. Les artistes s'emparent d'une proposition de l'école durkheimienne qui postule *une réalité sociale du temps*¹⁵. On peut lire dans *Formes élémentaires de la vie religieuse* que la catégorie de temps « ne consiste pas simplement dans une commémoration, partielle ou intégrale, de notre vie écoulée. C'est un cadre abstrait et impersonnel qui enveloppe non seulement notre existence individuelle, mais celle de l'humanité. [...] Ce n'est pas mon temps qui est ainsi organisé ; c'est le temps tel qu'il est objectivement pensé par tous les hommes d'une même civilisation. Cela seul suffit déjà à faire entrevoir qu'une telle organisation doit être collective. Et, en effet, l'observation établit que ces points de repère indispensables par rapport auxquels toutes choses sont classées temporellement, sont empruntés à la vie sociale. Les divisions en jours, semaines, mois, années, etc., correspondent à la périodicité des rites, des fêtes, des cérémonies publiques. Un calendrier

exprime le rythme de l'activité collective en même temps qu'il a pour fonction d'en assurer la régularité.¹⁶ »

Dans une autre forme de *reenactment* du châtement de Sisyphe, la récente production *There's Somebody Carrying a Cross Down* (2019) dévoile un même processus de construction collective, d'organisation sociale du temps, mais aussi d'éternel recommencement et de retour à la case départ. Mazen Kenan, le patriarche d'une famille musulmane palestinienne installée à Jérusalem depuis des décennies (son père débuta le business en 1951), loue pour 50 dollars des croix en bois¹⁷ aux pèlerins visitant Jérusalem et désireux de réinterpréter la Passion du Christ. Le marchand peut également vous suivre lors de votre chemin et vous photographier (3 dollars la photographie). Ce chemin de pénitence, avec la possibilité d'obtenir des indulgences, compris, suivant les époques, de sept à trente-sept stations séquencées, généralement du procès de Jésus à sa mise au tombeau. Le pèlerin accompagne le Christ sur le chemin... À la fin du parcours, Mazen Kenan invite le pénitent à déposer sa croix dans la petite cour qui fait face à l'église du Saint-Sépulcre. Il procède, plusieurs fois par jour, à la redescende des croix. Retour à la case départ.

Que l'on retienne une perspective naturaliste du mythe de Sisyphe (le « cycle perpétuel », le soleil, la marée, les saisons, etc.), morale (la vanité) ou existentielle (l'échec à conquérir l'immortalité), celui-ci traverse l'œuvre du duo d'artistes, des tentatives qui marchent en conscience dans les pas décisifs d'un Francis Alÿs¹⁸ et d'un Bill Viola¹⁹. Convoquer Sisyphe, c'est postuler le mythe comme analyseur des sociétés, mais c'est surtout exprimer une vision du *temps cyclique*, c'est postuler que la devise de l'Histoire pourrait être : *Eadem Sed Aliter* (« la même chose, mais d'une autre manière ») ?

Sisyphe, plein de ruse, est régulièrement envisagé comme une figure de « *trompe-la-mort* », Hadès et Arès en furent les victimes. La série au long cours dite des *tables de shoot* de Brognon Rollin décline différentes versions d'une réalité encore mal perçue dans la société, celle du quotidien de toxicomanes, celle du « *trompe-la-mort* » entravé psychologiquement et physiquement. Le duo formule un nouveau regard sur la perception et la représentation de l'addiction. Destinées aux toxicomanes de rue, les salles de « consommation à moindre risque » ont comme « objectifs premiers, la réduction des principaux risques de transmission de maladies induits

par des injections en conditions d'hygiène précaires ; la prévention des décès liés à l'usage de drogues (par surdose) ; et la mise en relation des usagers de drogues les plus à risque avec les services de soins et de prise en charge en addictologie ou d'autres structures sanitaires et sociales²⁰ ». Les artistes ont travaillé près d'une année auprès de toxicomanes. Ils ont « prélevé » des tables de shoot directement dans les centres, et les ont remplacées par de nouvelles. À chaque table, son objet. À chaque consommateur, sa quête. À chaque collision, sa perte.

La première table, *I Love You but I've Chosen Darkness* (2011), est phagocytée par une toile d'araignée dorée. Tatoué, le nombre d'anneaux de la toile d'araignée indiquait originellement le nombre d'années passées en prison. La toile symbolise l'imbroglia ou l'addiction dans laquelle on s'empêtre à perpétuel.

La deuxième table, *Le Grand Voyage* (2012), met en scène un bézoard²¹ de 21 grammes²² dont l'utilisation est attestée par les traces de râpage à la surface. Les propriétés médicinales de la poudre obtenue étaient considérées comme pouvant vaincre la mélancolie. Le titre *Jet Black* (2016) fait écho à la pierre de jais, seul bijou toléré en Occident comme parure au moment

du deuil. *Fool's Gold* (2016) évoque quant à elle la pyrite, dite aussi « l'or des fous ». Ce sulfure de fer, en cristallisant, pouvait prendre des reflets dorés. De nombreux mineurs le confondaient alors avec de l'or. Mirage et désespoir. La dernière « table de consommation » en date, *Le Miroir de Claude* (2019), fait, elle, référence au miroir qu'utilisait pour réaliser ses peintures le maître du paysage et de la lumière au XVII^e siècle, Claude Gellée, dit « le Lorrain ». Le peintre tournait le dos au paysage et en observait son reflet dans le miroir noir. L'écran accentuait les contrastes, cadrait le paysage afin d'obtenir une vision plus tonale. Symboliquement, le miroir noir qui trône sur la table de consommation évoque cette quête d'oubli du passé en même temps qu'il interroge la noirceur du présent. Sur ces tables de shoot, on tente de tromper l'ennui, d'oublier ses souffrances, d'étouffer le passé. On tue le temps.

La série *Fate Will Tear Us Apart* (2011-2012) est constituée de néons qui fendent l'obscurité et reprennent des lignes de destinée prélevées dans des mains de toxicomanes. C'est généralement la ligne qui sépare la main en deux, située dans l'alignement du majeur. Quelle marge de manœuvre la dépendance peut-elle céder ? Est-ce que c'était écrit ?

En astrologie, Saturne symbolise le Temps. En chiromancie, le majeur est dit le doigt de Saturne, représentant la restriction de la vie intérieure. Les accidents de la vie des toxicomanes étaient-ils *anticipables* ?

Plusieurs lignes se dessinent dans la paume d'une main : les lignes de vie, de tête, de cœur, de destinée, de chance... *Famous People Have No Stories* (2013-...) est une des autres séries qui tournent autour du paradoxe de la lecture du destin à rebours et qui entretiennent un *rapport contrarié au temps et à sa « flèche »*. La série au long cours dévoile des paumes de mains de statues de personnages célèbres²³, dans lesquelles on peut lire certaines lignes quand elles n'ont pas été effacées par le temps, voire négligées par le sculpteur. Quel crédit donner à ces détails ? Qui connaît les détails des paumes des mains de Jeanne d'Arc, qui a passé une partie de sa vie à joindre les deux ? Qui peut imaginer les lignes de destinée du célèbre illusionniste Harry Houdini, roi de l'évasion, qui a passé une partie de sa vie pieds et poings liés ? Et celles de Magic Johnson ? D'un art divinatoire dont le terrain de jeu est la paume de la main et l'objet, la prévision d'événements notables d'une vie, le tandem d'artistes se résout à

lire ces lignes en connaissant l'épilogue. On cherche l'événement (qui a eu lieu et qui est connu) dans une ligne de destinée reproduite *a posteriori*, mais dont l'existence est supposée *a priori*.

Cette notion de *temps qui efface ou qui recouvre, d'écriture à rebours*, David Brognon et Stéphanie Rollin l'abordent dans nombre d'œuvres, mais elle est concentrée dans la substantifique moelle d'un triptyque photographique, *57 Seconds* (2017). Le titre de cette pièce tautologique et son cartel afférent (date, technique, dimensions) sont écrits sur une vitre embuée et disparaissent en un peu moins d'une minute, recouverts par la vapeur d'eau. Ce titre est déduit de la durée même de la disparition des mots. Fugitif. Mais il induit une tentative initiale, dans des conditions identiques, de l'expérience de la durée. Du sucre qui fond. Du soleil qui se couche. Des mots qui s'effacent. Du nuage de lait. Du tic-tac. Du vécu. Une avant-dernière version de la « réalité ».

« Le silence, c'est le bruit que fait le temps en passant.²⁴ » L'œuvre *24 H Silence (157 min/1 440 min)*²⁵ (2020-...) est une collection de « minutes de silence », compilée par les duettistes²⁶. Le juke-box qui diffuse les minutes de silence, comme on diffuserait les

derniers tubes à la mode, est une forme de résistance à l'oubli. À la manière d'un rituel laïc, d'une prière débarrassée des mots et de la musique, la minute de silence bannit toute discrimination : de langue, de religion, de sexe, de nationalité, d'âge... Ce principe permet d'exprimer l'idée que les mots ne sont jamais assez justes, mais il pointe également la gestion de l'émotion par l'institution. Au top, il faudra se recueillir, pleurer, y penser... Au second top, on pourra reprendre une activité « normale ». L'ironie de l'histoire consiste en ce que la minute ne dure presque jamais une minute, tandis que le silence est rarement complet. Ce sont l'idée du silence et l'idée de la minute qui sont envisagées. Au Royaume-Uni, par exemple, la minute de silence en dure deux. L'une est en hommage aux morts, l'autre aux survivants. La première « minute de silence » a duré une dizaine de minutes²⁷. Aujourd'hui, on considère qu'une minute, c'est trop long. Ce sont les accidents sonores qui permettent d'écouter et de ressentir les qualités insoupçonnées du silence, juste contre-pied à l'art conceptuel affirmant que l'art est langage, déclaration, verbe. *Memento mortuos*.

La double projection *Subbar, Sabra* (2015) évoque une histoire de racines oubliées,

à tout le moins une tentative de réécriture d'une histoire tue. Une histoire que l'on enfouit, mais qui rejaillit sans cesse. La projection de gauche dévoile un plan fixe sur les deux artistes qui épilent des cladodes de figuiers de Barbarie. Les épines récoltées, la seconde projection montre une greffe de ces épines sur un autre figuier, inerme, dans un autre lieu. Le mot hébreu désignant la figue de Barbarie, *sabra*, vient du terme arabe *sabr* (*subbar* au pluriel). Le *sabra*, fruit épineux à la peau piquante « à l'extérieur » mais à la chair douce et sucrée « à l'intérieur », a prêté aux Israéliens leur surnom national. Tandis que le *sabr* signifie patience et est le symbole de la lutte palestinienne non violente²⁸. Dans cette guerre sémantico-topologique, le figuier de Barbarie est une espèce invasive qui a été utilisée par diverses nations comme une clôture naturelle. Les Arabes de Palestine s'en servaient comme délimitation cadastrale, dissuasive et résistante pour clôturer les propriétés ; arraché, il a repoussé. Aujourd'hui, « chaque fois que vous les trouvez, vous savez qu'avant il y avait là une maison arabe²⁹ ». La double projection à laquelle Brognon Rollin nous confronte réaffirme avec force le territoire comme palimpseste³⁰, et se mue doucement en plaidoyer contre l'oubli et la réécriture de

l'histoire par les Israéliens. *Le temps comme une dimension (politique) de l'espace*. Que l'on se trouve dans une situation d'attente (*Until Then*), que l'on suspende le temps (*8 m² Loneliness*), que l'on tente de rattraper le temps (perdu) ou de remonter le temps (*Attempt of Redemption*), que l'on soit en différé (*Le Bracelet de Sophia*) ou en temps réel (*Cosmographia*), que l'on fractionne le temps (*Classified Sunset*) ou que l'on engage une course contre la montre (*The Most Beautiful Attempt*), que l'on témoigne d'une réalité sociale du temps (*Résilients, Slag Heaps Memory*) ou géopolitique (*Subbar, Sabra*), que l'on essaye de *rejouer* sans fin (*There's Somebody Carrying a Cross Down*) ou que l'on désire tuer le temps (la série des tables de shoot), que l'on tente d'anticiper (*Fate Will Tears Us Apart*) ou que l'on simule une lecture *a posteriori* (*Famous People Have No Stories*), que l'on mesure le temps à l'aune de la science (*57 Seconds*) ou de nos sentiments (*24 H Silence (157 min/1 440 min)*), le mot *temps* fonctionne régulièrement comme mot-valise, servant les intérêts des uns, justifiant les positions des autres, invitant toujours au voyage, à l'action, à faire, à tenter pour se sentir toujours mieux vivant.

Le temps n'est pas réductible à son statut d'objet mesurable,

quantifiable, construction humaine utile à l'appréhension de notre environnement ; il coexiste avec le temps fluctuant de la conscience, caractérisé par la notion de durée, enchaînement des sentiments intérieurs qu'il est possible d'apprivoiser. Aussi, à l'image de l'espace, le temps est un élément constitutif du monde social, l'école durkheimienne ayant posé les fondements d'une sociologie du temps : « le temps est une institution sociale³¹ » ; une stratégie d'organisation du réel. *Memento mori*.

Chapitre XXIII

« Bonjour, dit le petit prince.
– Bonjour, dit le marchand.
C'était un marchand de pilules perfectionnées qui apaisent la soif. On en avale une par semaine et l'on n'éprouve plus le besoin de boire.
– Pourquoi vends-tu ça ? dit le petit prince.
– C'est une grosse économie de temps, dit le marchand. Les experts ont fait des calculs. On épargne cinquante-trois minutes par semaine.
– Et que fait-on de ces cinquante-trois minutes ?
– On en fait ce que l'on veut...
Moi, se dit le petit prince, si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine³²... »

Gustave Doré, *En prison (la promenade des détenus)*, 1872. Paris, BNF.

Vincent Van Gogh, *La Ronde des prisonniers* (d'ap. Doré), 1890. Moscou, Musée Pouchkine.



- ¹ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, 1943, chapitre XXIII.
- ² En grec, *eu* signifie « bon », *thanatos* la « mort ».
- ³ Saint Augustin, *Confessions*, vers 397-401.
- ⁴ Repris par Vincent Van Gogh en 1890 dans *La Ronde des prisonniers*.
- ⁵ Chapitre XVII, « Under Lock and Key ».
- ⁶ Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- ⁷ De l'île Sainte-Hélène (Napoléon) à Robben Island (Nelson Mandela), d'Alcatraz à Fort Boyard, du Mont-Saint-Michel au château d'If, de l'île Sainte-Marguerite (l'homme au masque de fer) à l'île du Diable à Cayenne pour les plus connus.
- ⁸ Le terme renvoie aux planisphères réalisés au début du XVI^e siècle (*Cosmographiae Introductio*). L'ouvrage de 56 feuillets imprimés comprend en supplément 12 sections (46 x 62 cm), qui permettent de constituer une carte du monde en quatre par trois sections selon la projection cartographique établie par Ptolémée.
- ⁹ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, 1943, chapitre VI.
- ¹⁰ Actuellement, et depuis la 13^e Conférence générale des poids et mesures en 1967, ce rôle est joué par les horloges atomiques et n'a plus rien à voir avec le mouvement des astres.
- ¹¹ Trois phalanges x quatre doigts = douze crâneaux. Douze crâneaux x deux mains = vingt-quatre crâneaux « horaires ». Douze crâneaux d'une main x cinq doigts de l'autre main = soixante.
- ¹² Elles (les heures) blessent toutes, mais la dernière tue.
- ¹³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889.
- ¹⁴ Un gnomon est un instrument astronomique qui visualise par son ombre les déplacements du soleil sur la voûte céleste.
- ¹⁵ En Occident, l'année scolaire commence généralement en septembre, tandis que l'année religieuse chrétienne est rythmée par les dates de naissance, de mort et de résurrection du Christ. L'année laïque s'ouvre le 1^{er} janvier, mais les scansion qui l'animent varient selon les professions.
- ¹⁶ Émile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.
- ¹⁷ Avec des arêtes arrondies pour les orthodoxes, aiguës pour les catholiques.
- ¹⁸ Francis Alys, *When Faith Moves Mountains* (2002). Un projet pour un déplacement géographique : « We have attempted to create a kind of Land Art for the landless » (« Nous avons tenté de créer une sorte de land art pour les sans-terre »).
- ¹⁹ Bill Viola, *Nine Attempts to Achieve Immortality*, 1996. Dans cette vidéo, l'artiste tente neuf apnées face caméra. À l'image de Sisyphe qui échoue à conquérir l'immortalité.
- ²⁰ Observatoire européen des drogues et des toxicomanies.
- ²¹ Le bézoard (du persan « qui préserve du poison »), aegagropile ou éagagropile, est un corps étranger (amas de poils et débris) que l'on trouve le plus souvent dans l'estomac des humains ou des animaux ruminants.
- ²² Selon une croyance populaire, au moment du trépas, l'âme s'échapperait du corps humain, l'allégeant de 21 grammes.
- ²³ La liste est longue, mais citons Louise Michel, Kareem Abdul-Jabbar, Napoléon, Édith Piaf...
- ²⁴ Sylvain Tesson in *6 mois de cabane au Baïkal*, documentaire, 2011.
- ²⁵ La pièce contiendra à terme 1 440 minutes de silence, soit 24 heures.
- ²⁶ Brognon Rollin a déjà travaillé sur la « minute de silence », en réalisant des traductions de minute de silence à l'aide de la méthode connue aujourd'hui sous le nom de « sténographie Pitman ».
- ²⁷ En hommage à la mort, le 10 février 1912, de José Maria da Silva Paranhos Júnior, ministre brésilien des Affaires étrangères, qui avait été en 1910 l'un des premiers hommes d'État à reconnaître la République portugaise. Le 14 février, les sénateurs restèrent à leur siège pour observer dix minutes de silence. Avec le temps, les dix minutes sont passées à cinq, puis à une minute de nos jours.
- ²⁸ Voir Jessica Steinberg, « Pionniers de la figue de Barbarie de père en fils », *The Times of Israël*, 3 octobre 2014 (fr.timesofisrael.com/un-pionnier-de-la-figue-de-barbarie-et-son-fils/).
- ²⁹ Voir Jean-Marc Béguin, « Figues amères en Palestine », *Le Temps*, 30 novembre 2000 (letemps.ch/culture/figues-ameres-palestine).
- ³⁰ Un palimpseste (« gratté de nouveau ») est un manuscrit sur un parchemin déjà utilisé, dont on a fait disparaître les inscriptions pour pouvoir y écrire de nouveau.
- ³¹ Voir Michel Lallement, « Une antinomie durkheimienne... et au-delà », *Temporalités*, n° 8, 2008 (journals.openedition.org/temporalites/72).
- ³² Antoine de Saint-Exupéry *Le Petit Prince*, 1943.

Attempt of Redemption

Cinq détenus, disposés sur un cadran imaginaire, échangent leur place, à intervalles réguliers, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre.

Five inmates, positioned on an imaginary dial, exchange places at regular intervals, moving anticlockwise.





Attempt of Redemption,
2012-2013

Vidéo couleur, muet
11 min 10 sec
Réalisé au centre de détention
d'Écrouves (France) dans le
cadre d'une résidence
au Frac Lorraine
Collection 49 Nord 6 Est –
Frac Lorraine



Colour video, silent
11 min 10 sec
Made at the prison
of Écrouves (France)
during a residency
at the FRAC Lorraine
Collection 49 Nord 6 Est –
FRAC Lorraine



8 m² Loneliness

« Lorsque je rentre dans ma cellule, mon temps commence. »
Le témoignage de ce détenu imprime une étrange expérience de temps personnel. L'horloge interactive *8 m² Loneliness (B135)* donne l'heure à l'abri des regards. Son aiguille se fige à l'entrée des visiteurs. Elle attend votre départ. Elle rattrapera le cours du temps une fois la solitude retrouvée.

'When I go into my cell, my time begins.' The testimony of this inmate conveys a strange experience of personal time. The interactive clock of *8 m² Loneliness (B135)* displays the time when no one is looking. Its hand stops when visitors enter. It waits for us to leave. It will catch up with time once it has regained its solitude.





8 m² Loneliness (B135),

2012-2013

Horloge en aluminium,
détecteur de mouvements

190 x 40 x 8 cm

Réalisé au centre de détention
d'Écrouves (France) dans le
cadre d'une résidence
au Frac Lorraine
Collection MJS, Paris

Aluminium clock,
movement sensor
190 x 40 x 8 cm
Made at the prison
of Écrouves (France)
during a residency
at the FRAC Lorraine
Collection MJS, Paris

I Love You but I've Chosen Darkness (Golden Shot)

Symbole d'addiction adopté par les toxicomanes, une toile d'araignée tissée d'or patiente sous une table de consommation de drogues dures, prélevée dans un centre d'injection pionnier à Luxembourg. L'expression argotique *golden shot* désigne une overdose mortelle.

A gold spider's web, a symbol of addiction used by junkies, bides its time under a table for taking hard drugs sampled from a pioneering injection centre in Luxembourg. 'Golden shot' is a slang expression for a fatal overdose.





**I Love You but
I've Chosen
Darkness
(Golden Shot),**

2011

Table de consommation
de drogues dures,
acier inoxydable,
chaînes dorées
134 x 90 x 50 cm
Réalisé dans le cadre
d'une mission bénévole
à Abrigado (Luxembourg),
salle de consommation
de drogues
Collection Mudam Luxembourg
– Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean

Table for taking hard drugs,
stainless steel, gilt chains
134 x 90 x 50 cm
Made in the context of a
voluntary mission at Abrigado
(Luxembourg),
drug consumption room
Collection Mudam Luxembourg
(Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean)





Le Grand Voyage

Le bézoard, surnommé « pierre de fiel » ou « perle d'estomac », est une concrétion rare et précieuse, formée dans le ventre des ruminants. Réputé pour ses propriétés antipoison, il est prescrit par les alchimistes sous forme de poudre comme remède à la mélancolie.

The bezoar, nicknamed 'bile stone' or 'stomach pearl', is a rare and precious concretion that forms in the stomachs of ruminants. Thought to be an antidote to poison, it was prescribed by alchemists in powder form as a remedy for melancholy.





Le Grand Voyage,

2012

Table de consommation
de drogues dures,
acier inoxydable,
bézoard de bœuf de 21 grammes
136 x 80 x 40 cm
Réalisé dans le cadre
d'une mission bénévole
à Abrigado (Luxembourg),
salle de consommation
de drogues
Collection Jean-Michel Attal

Table for taking hard drugs,
stainless steel,
ox bezoar, 21 grams
136 x 80 x 40 cm
Made in the context of a
voluntary mission at Abrigado
(Luxembourg),
drug consumption room
Collection Jean-Michel Attal

Don't Worry at Dusk, I'm Late

En 1789, Horace Bénédict de Saussure entreprend la classification des ciels au-dessus du mont Blanc afin de prévoir les changements météorologiques. Son cyanomètre répertorie 53 nuances, du nuage blanc au noir orage, en passant par chaque degré de bleu azur.

Au mur d'une salle d'attente, un écran appelle aléatoirement 52 ciels archivés par Saussure. Un bleu manque. Jamais appelé. Le bleu des tickets éparpillés au sol.

In 1789, Horace Bénédict de Saussure undertook to classify the skies above Mont Blanc as a way of forecasting meteorological changes. His cyanometer graded 53 shades, from white cloud to storm black, going through every degree of azure. On the wall of a waiting room, a screen randomly calls the 52 skies archived by Saussure. One blue is missing. Never called. The blue of the tickets scattered on the floor.





**Don't Worry at Dusk,
I'm Late,**
2015

Caisson lumineux avec
52 nuances de ciel, Inox,
Plexiglas opalin, papier teinté
Dimensions variables
Collection MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Light box with 52 shades
of sky, stainless steel,
opaline Plexiglas, tinted paper
Dimensions variables
Collection MAC VAL
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine





I Lost My Page Again

La série *I Lost My Page Again* saisit l'attente dans sa construction. Des salles d'attente, vides, sont photographiées, puis transposées brin à brin sur un support de bois grâce à la technique artisanale de la marqueterie de paille. Chaque fétu est teinté, fendu, écrasé, avant d'être assemblé par Lucie Richard, artisane d'art. Pratiquée en Europe du XVII^e au XIX^e siècle par des condamnés au temps long (bagnards et religieuses), la marqueterie de paille sert à la décoration d'objets d'usage, boîtes, écrans et mobilier.

The series 'I Lost My Page Again' captures waiting in its construction. Empty waiting rooms are photographed and then transposed using the craft technique of straw marquetry, wisp by wisp. Each strand was dyed, split and crushed before being assembled by the craftswoman Lucie Richard. Practised in Europe from the 17th to the 19th century by people with a lot of time on their hands (convicts, nuns), straw marquetry was used to decorate boxes, chests, furniture and other practical objects.





I Lost My Page Again (page 11),
2018

Marqueterie de paille teintée
et collée sur bois
21 x 16 cm
Collection MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Coloured straw marquetry
glued on wood
21 x 16 cm
Collection MAC VAL
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine





I Lost My Page Again (page 4),
2018

Marqueterie de paille teintée
et collée sur bois
14 x 19 cm
Collection Trèves Davy

Coloured straw marquetry
glued on wood
14 x 19 cm
Collection Trèves Davy





I Lost My Page Again (page 6),
2018

Marqueterie de paille teintée
et collée sur bois
19 x 13 cm
Collection particulière, Luxembourg

Coloured straw marquetry
glued on wood
19 x 13 cm
Private collection, Luxembourg

(G)efangener

« Je n'ai jamais connu mon grand-père. Son histoire existe dans mon imagination, la mémoire de mon père et les récits épisodiques qu'il m'en a faits. Je sais qu'il a caché des gens durant la Seconde Guerre mondiale. Je sais qu'il a été prisonnier politique, interné dans plusieurs camps de concentration. Je sais qu'un G a été tatoué sur son bras gauche dans l'un de ces camps. Je sais que ce G signifie *Gefangener*, « prisonnier » en allemand.

J'ai fait appel une fois de plus aux souvenirs de mon père, afin qu'il tatoue, de ses mains, le G de son père sur mon bras gauche. Un G inversé, un hommage qui ne cherche pas la reproduction. »
David Brognon

'I never knew my grandfather. His story exists in my imagination, my father's memory and the episodic stories that he told me about him. I know that he hid people during the Second World War. I know that he was a political prisoner, interned in several concentration camps. I know that a G was tattooed on his left arm in one of these camps. I know that G stands for *Gefangener*, German for prisoner.

I have once again called on my father's memories, to get him to tattoo with his own hands his father's G on my left arm. A reversed G, a homage that is not looking to be reproduced.'
David Brognon





(G)efangener,

2017

Photographie noir et blanc,
impression jet d'encre
Texte dactylographié
sur feuille A4
80 x 120 cm

Black-and-white photograph,
inkjet print
Typed text on A4 sheet
80 x 120 cm

(G) efangener: Prisoner

I never knew my grandfather.

What i knew about him was relayed by my father.

My grandfather hid some people during WWII.

While he was detained as a political prisoner in one of the
several concentration and labor camps, this "G" was tattooed
on his left arm.

I asked my father to recall my grandfather's mark and tattoo
the mirror image onto my arm.

The Most Beautiful Attempt

Lancé dans une course poursuite avec le soleil, un garçon
pousse des cristaux de sel pour les tenir dans la lumière.

Caught up in a race, chasing the sun, a boy pushes salt crystals
along in an attempt to keep them in the light.





The Most Beautiful Attempt,
2012

Vidéo couleur, muet
17 min 55 sec
Collection
Frac Poitou-Charentes

Colour video, silent
17 min 55 sec
Collection
FRAC Poitou-Charentes





Fate Will Tear Us Apart





**Fate Will Tear Us Apart
(Andy),**

2012

Ligne de destinée présente
dans la main droite
d'un toxicomane
Néon blanc,
diamètre 0,8 mm
180 x 87 cm
Réalisé dans le cadre
d'une mission bénévole
à Abrigado (Luxembourg),
salle de consommation
de drogues
Collection SMETS

Fate line on a junkie's
right hand
White neon light,
diameter 0.8 mm
180 x 87 cm
Made in the context of a
voluntary mission at
Abrigado (Luxembourg),
drug consumption room
Collection SMETS

**Fate Will Tear Us Apart
(Doru),
2012**

Ligne de destinée présente
dans la main droite
d'un toxicomane
Néon blanc,
diamètre 0,8 mm
203 x 84 cm

Réalisé dans le cadre
d'une mission bénévole
à Abrigado (Luxembourg),
salle de consommation
de drogues

Collection particulière, Bruxelles

Fate line on a junkie's
right hand
White neon light,
diameter 0.8 mm
203 x 84 cm
Made in the context of a
voluntary mission at
Abrigado (Luxembourg),
drug consumption room
Private collection, Brussels





**Fate Will Tear Us Apart
(Virginie),**

2012

Ligne de destinée présente
dans la main droite
d'un toxicomane
Néon blanc,
diamètre 0,8 mm
195 x 69 cm
Réalisé dans le cadre
d'une mission bénévole
à Abrigado (Luxembourg),
salle de consommation
de drogues
Collection particulière, Paris

Fate line on a junkie's
right hand
White neon light,
diameter 0.8 mm
195 x 69 cm
Made in the context of a
voluntary mission at
Abrigado (Luxembourg),
drug consumption room
Private collection, Paris





My Heart Stood Still





My Heart Stood Still (Carlos),
2016

Ligne de cœur présente dans
la main droite d'un jeune
homme marié de force par
ses parents
Néon blanc,
diamètre 0,8 mm
270 x 60 cm

Heart line from the right hand
of a young man forced to marry
by his parents
White neon light,
diameter 0.8 mm
270 x 60 cm

Le Bracelet de Sophia

Sophia est condamnée à une liberté surveillée. À sa cheville, un bracelet électronique contrôle ses déplacements : sa maison, son bureau, l'école de ses enfants...

Elle vit dans un périmètre invisiblement clos. Entre le 23 et le 30 décembre 2019, ses mouvements restreints sont enregistrés, puis reproduits en temps réel par une poursuite lumineuse installée dans l'espace d'exposition.

Sophia was released on curfew with an electronic tag to monitor her movements at home, at the office and to her children's school. She lives within an invisibly closed perimeter. Between 23 and 30 December 2019, her restrained movements were recorded, then reproduced in real time by a tracking light installed in the exhibition space.





Le Bracelet de Sophia,

2019–2020

Poursuite lumineuse asservie
au bracelet électronique d'une
personne en liberté surveillée
Dimensions variables
Production MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine,
et CWB Centre
Wallonie-Bruxelles, Paris

Tracking light coordinated
with the electronic bracelet
of a person placed under
surveillance
Dimensions variable
Production MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine,
and CWB Centre
Wallonie-Bruxelles, Paris





Il faut les rendre immortels.

Résilients ou les temps abolis

Pierre-Olivier Rollin

Aujourd'hui, avec le recul, nous devons l'avouer : lorsque nous avons été invités, en décembre 2016, quelques semaines après l'annonce de la fermeture de l'usine Caterpillar, à Gosselies, près de Charleroi, en Belgique, à rencontrer du personnel en phase de licenciement, mes collaborateurs et moi étions perplexes. La voix au téléphone évoquait des ouvriers et employés qui souhaitaient réaliser une sculpture « en mémoire du travail accompli et des travailleurs ». Qui allions-nous rencontrer ? Avec quelles motivations ? S'agissait-il d'aller entendre un « cri de colère », certes bien légitime, mais qui n'a que rarement produit des créations intéressantes ? Ou – pire encore – ne risquions-nous pas d'être instrumentalisés par une entreprise qui s'offrait ainsi, à bien peu de frais, une image bienveillante, à l'opposé de sa politique réelle et de ses conséquences ? Nous tenions à être prudents et c'est donc avec circonspection que nous nous sommes présentés aux bureaux de la multinationale.

Nous avons été vite rassurés : l'équipe du GIR (groupe d'intervention rapide) et

quelques proches, comme ils se sont présentés à nous, ont rapidement gagné notre confiance. Il était clair que le petit groupe qui avait décidé de relever la tête en réalisant une œuvre méritait toute notre attention. Le premier projet qu'ils nous ont proposé, un arbre évoquant la persistance de la vie et de l'espoir, nous a immédiatement rappelé celui qu'avaient produit les ouvriers métallurgistes d'Usinor Trith, à Valenciennes, dans les années 1980, dans un contexte similaire à celui que connaissaient nos interlocuteurs. L'évocation de cette initiative plus ancienne, remise à jour par un projet de l'artiste Alexandre Périgot, au début des années 2000, a induit en nous l'idée d'un « projet mixte » : il était nécessaire d'introduire des artistes dans cette aventure collective, pour nous accompagner et surtout nous aider à trouver la forme la plus juste afin d'exprimer ce qui nous apparaît toujours comme une injustice contemporaine.

Dans l'exposition « Open Mind », organisée à Gand en 1989, sous le commissariat de Jan Hoet, la création artistique était placée entre deux pôles opposés : la folie et l'académisme. La

première était considérée comme une expérience sans langage, un vécu douloureux privé d'échanges formalisés avec le monde environnant. On songe à Antonin Artaud qui, lors d'une conférence, resta silencieux, persuadé que personne ne pouvait entendre ce qu'il avait à dire. Le second était à l'inverse appréhendé comme une soumission totale à l'exécution la plus parfaite de la forme, excluant toute épreuve vitale à partager, tout échange interpersonnel. C'est entre ces deux pôles qu'était posée la possibilité de l'art, requérant la mise en forme adéquate d'une expérience de vie à transmettre. C'est à cette ambition qu'il fallait aboutir, ce dont les deux équipes – celle du BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, à Charleroi, et celle de Caterpillar – ont été rapidement convaincues. Cela nous paraissait évident, comme il nous paraissait évident que nous étions devenus une seule et même équipe, embarquée dans cette aventure humaine, artistique et sociétale.

Cette nécessité comprise, le duo formé par Stéphanie Rollin et David Brognon s'est alors imposé dans nos esprits.

Depuis plusieurs années, ces deux artistes développent un travail nourri par une attention constante aux situations vécues dans ce que notre société appelle, avec pudeur, ses « marges » ; soit les zones et territoires indéfinis où se concentrent ceux qu'elle a exclus, d'une manière ou d'une autre, pour une raison ou pour une autre (détenus, toxicomanes, adolescents, etc.) L'un et l'autre ont l'empathie naturelle, savent prendre le temps d'observer, de s'immerger dans ces univers, pour y trouver cette « inventivité des marges », ainsi qu'ils nomment la capacité à produire des pratiques aussi singulières que nécessaires qui, pour leurs auteurs, sont essentiellement des stratégies de (sur)vie, quand bien même elles s'avèrent fragiles ou dangereuses.

Stéphanie Rollin et David Brognon ont également la faculté de suspendre leur jugement, de s'affranchir des conventions sociales, afin d'extraire de leurs observations la « poésie de l'urgence », pour reprendre la juste expression d'Hélène Guenin ; cette matière brute et émouvante qui se répercute dans leurs œuvres. Celles-ci sont souvent faites d'objets empruntés aux situations dont ils traitent (tables de shoot, gouttière, etc.), afin d'en indexer l'expérience et permettre d'en

modifier la perception. Car il s'agit avant tout, chez eux, de « tenter de rétablir un équilibre dans le regard de l'autre », comme l'explique Stéphanie Rollin, qui précise encore : « Nous ne tapons pas du poing sur la table, mais modifions le point de vue. »

Plusieurs auteurs ont insisté sur la spécificité du langage formel des deux artistes. L'exercice est délicat car le duo rechigne à se laisser enfermer dans une esthétique, comme dans une solution formelle ou technique. D'une manière générale, ces artistes, préoccupés qu'ils sont par les notions d'enfermement et de contrôle social ou professionnel, ainsi que par leur impact sur la perception de l'écoulement du temps, refusent de se laisser embrigader dans quoi que ce soit. Ce sont les circonstances qui font naître chez eux la forme à développer ; elle s'extraît alors du contexte de travail, sans intention préalable ni anticipation directrice. Il peut s'agir de néons électriques qui reproduisent les lignes de vie, de photographies de sculptures, de mises en scène filmées, de performances intenses, d'éléments de mobilier à la froideur clinique, de tableautins en marqueterie de paille, etc.

Au gré des choix qu'ils ont opérés depuis quelques années, on peut déceler une perpétuelle

production ce que l'on pourrait appeler des *ready-made* assistés aux formes minimales. Chez eux, l'assistance au *ready-made* est souvent sa réduction jusqu'à l'épure, l'ablation des anecdotes et éléments contextuels, sans pour autant conduire à l'assèchement. C'est précisément là que réside le tour de force qui les singularise : leurs œuvres atteignent une sorte d'étymon à vocation universelle, susceptible d'incarner toutes les histoires singulières. L'objet reste alors ce qu'il était, tout en étant potentiellement tous les autres possibles. Le critique et commissaire d'exposition américain Jens Hoffmann a forgé le terme « minimalisme politique » pour désigner des œuvres à l'esthétique minimaliste aux échos sociopolitiques. On pourrait utiliser un autre oxymore pour définir le travail de Stéphanie Rollin et David Brognon : « minimalisme narratif » ; une forme dépouillée d'oripeaux localisables, capable dès lors d'endosser toutes les histoires, des micro-récits intimes aux archétypes narratifs universels.

Résilients répond à cette double exigence esthétique. Immense cage en acier grenailé peint, ce tourniquet géant est inspiré de ceux qui bornaient l'ensemble des bâtiments de Caterpillar. C'est une forme stylisée, mais que reconnaissent tous

les ouvriers, probablement bien au-delà de l'usine de Gosselies, tant elle a balisé – ou balise encore – l'espace de travail et rythmé leurs déplacements au sein de l'entreprise. Usinée pièce par pièce, avec du matériel récupéré dans les ateliers, l'œuvre est une forme d'actualisation de la « perruque », terme utilisé jadis, dans les milieux ouvriers, pour désigner la pratique si répandue qui consiste à réaliser, pendant les heures de travail et avec les matériaux de l'usine, des objets à vocation privée¹. La perruque est également appelée « temps masqué », parce qu'elle opère un travestissement d'une activité rigoureusement contrôlée, celle du temps de travail, à des fins personnelles. Sous cet éclairage, elle apparaît comme la construction d'une enclave de liberté, certes limitée dans le temps et l'espace, au sein même de l'activité professionnelle².

À l'inverse des tourniquets qui balisaient l'usine de Gosselies, *Résilients* ne permet pas l'accès à un autre espace, à un « ailleurs » espéré. Il conduit inexorablement le visiteur qui l'active à revenir sur ses pas, à éprouver toute l'inanité de ses efforts. Du point de vue de celui qui active le tourniquet, le déplacement circulaire ne mène finalement nulle part et s'avère totalement inutile, à la manière de celui d'un

forçat enchaîné à sa roue de peine. Pourtant, la force de travail mobilisée pour faire avancer la barre horizontale a probablement été utilisée quelque part. Le déplacement du visiteur a bien été utile, mais pour d'autres... L'image est cruelle, comme peut l'être le monde industriel : le travailleur est expulsé du tourniquet, une fois son travail exploité par d'autres, au terme d'un parcours professionnel qui est celui d'une heure, d'un jour, d'un an, d'une vie. Le temps de l'activation de l'œuvre est ainsi un temps métaphorique.

Par sa finition, à la fois précise et stylisée, dans une teinte sombre sans affect, *Résilients* propose en effet une métaphore à la fois locale et globale. Cette pièce est le drame social vécu par des milliers de personnes, dans la région de Charleroi ; elle est aussi celui qu'éprouvent des millions d'ouvriers et employés, partout dans le monde, dévorés et recrachés par un système industriel et financier devenu un Moloch monstrueux.

À un niveau philosophique, l'œuvre, par le mouvement cyclique et absurde qu'elle commande, où le départ est le point d'arrivée, où la naissance engendre la mort, où l'arrêt n'offre d'autres possibilités que la reprise, convoque une réflexion désespérée sur le sens de la vie. N'y a-t-il pas en effet quelque chose de

Sisyphe dans l'exercice cruel qu'elle propose ? L'exercice infernalement répétitif du temps cyclique.

Dans son livre *L'Art à l'état gazeux*, par certains aspects contestable, Yves Michaud rappelle avec à propos que « l'art, quand on suspend son appréhension comme jeu de formes, leçon religieuse ou politique, fonctionnement symbolique ou activité intellectuelle [...], exprime la présence et l'identité de ceux qui le produisent³ ». Se dessine ainsi la fonction anthropologique de l'œuvre d'art, celle d'être le témoignage d'hommes et de femmes vivant à une époque, en un endroit donné ; la trace d'eux-mêmes qu'ils souhaitent laisser aux générations qui leur succéderont, telle qu'ils souhaitent la laisser. Une manière de continuer à transmettre par-delà la fin, délocalisation ou extinction, de tendre à cette éternité qui est un abolissement du temps et de la mort qui en découle ; une manière pour l'humanité de chercher à atteindre l'immortalité. C'est à cette ambition, à la fois évidente et délirante, simple et grandiose, brutale et émouvante, dépassant les enjeux esthétiques et politiques d'une époque, que se sont attelés David Brognon, Sergio Bruno, Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux, Jean-Pierre Henin, Pascal Martens et Stéphanie

Rollin. C'est dans cette finalité que réside la beauté de leur entreprise.

L'une des tâches d'un musée de service public est la constitution et la conservation d'une collection d'œuvres d'art, constituant un patrimoine

inaliénable ; c'est-à-dire un bien commun, appartenant à tous mais n'étant la propriété de personne, devant être préservé et transmis aux générations futures. Toute œuvre d'art peut nous parler de son auteur, mais aussi et surtout de son époque et de la

société qui l'a vue naître. Parce qu'elle assure la pérennité d'une mémoire ouvrière en voie d'effacement délibéré¹, *Résilients* fait partie de celles-ci ; c'est pourquoi elle est l'une des pièces maîtresses de la collection du BPS22.

¹ Voir Véronique Moulinié, « Des "ouvriers" ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau... », in *Terrain*, n° 32, 1999, p. 37-54.

² Si *Résilients* n'est pas exactement une perruque, dans la mesure où le projet avait le soutien de la direction de l'usine, il en présente de nombreuses caractéristiques.

³ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2004, p. 193.

⁴ Patricia Allio, « De la Révolte au désœuvrement », dans *Mouvement*, n° 22, mai-juin 2003, p. 64-67.

Résilients

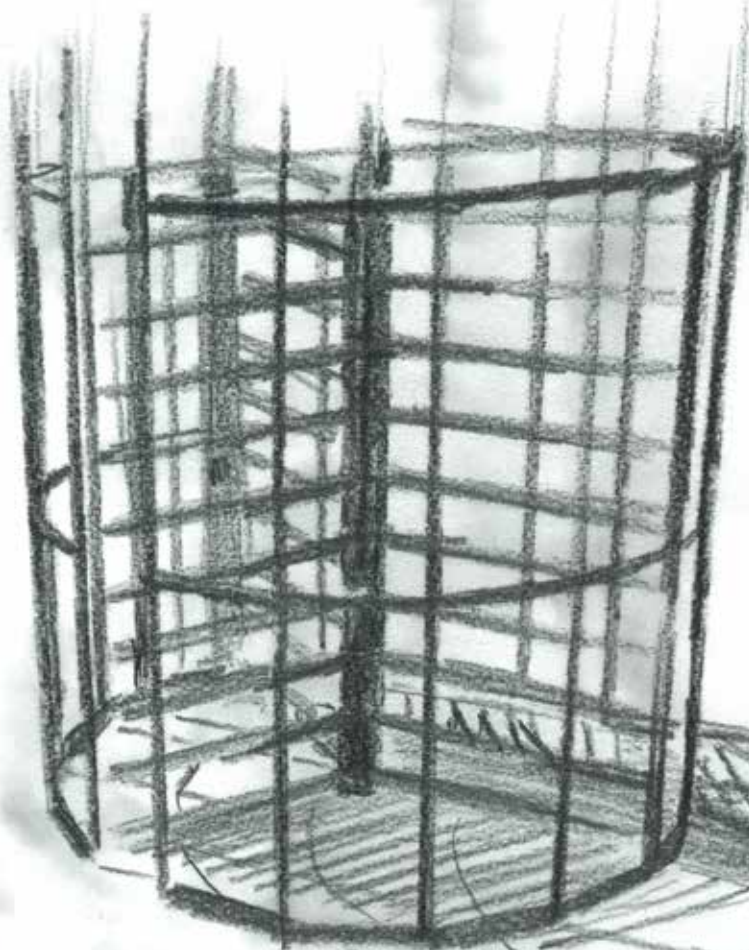
Septembre 2016 : la direction américaine de Caterpillar annonce la fermeture du site de Gosselies à Charleroi. 2 500 personnes sont concernées. Après le choc, la colère, puis la tristesse vient le temps de la résilience. Ce terme de métallurgie, passé dans le langage courant, définit la capacité du métal à retrouver ses propriétés après une déformation, un choc, une altération.

En janvier 2017, un groupe de travailleurs se tourne vers le BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut et Brognon Rollin afin de démarrer le processus cathartique d'une œuvre collective : un portillon d'accès monumental, inspiré de ceux qui bornent l'usine. Mais cette fois le portique ne permet aucun accès, il conduit inexorablement à revenir sur ses pas.

La production est assurée sur le site, avec les matériaux et les techniques utilisés pour la fabrication des fameuses « machines jaunes ». Elle a nécessité le savoir-faire et la participation de nombreux travailleurs, issus de plusieurs ateliers.

September 2016: the American management of Caterpillar announced the closure of their Gosselies site in Charleroi. Some 2,500 people were affected. After the shock, anger and sadness came the time of resilience. This metallurgical term, which has entered everyday language, defines a metal's capacity to recover its properties after deformation, impact or damage.

In January 2017, a group of workers turned to BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut and Brognon Rollin in order to initiate the cathartic process of a collective artwork: a monumental turnstile, inspired by the ones bordering the factory. But this turnstile does not afford access to anything; it leads inexorably back to the starting place. Production was organised on-site, with the materials and techniques used to make the famous 'yellow machines'. It required the know-how and participation of numerous workers from a number of workshops.



David Brognon, Sergio Bruno,
Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux,
Jean-Pierre Henin, Pascal Martens,
Stéphanie Rollin

Résilients,

2017

Acier grenailé peint
600 x 300 cm
Production et collection
BPS22 Musée d'art
de la Province de Hainaut,
Charleroi

Painted shot-blasted steel
600 x 300 cm
Production and collection
BPS22 Musée d'art
de la Province de Hainaut,
Charleroi









Mon Heure de Gloire

Des enfants, filles et fils d'anciens salariés Caterpillar, collectent les horloges de l'usine à l'abandon où travaillaient leurs parents. Les 59 mécanismes sont tous arrêtés à la même heure : 8 h 50. Le 2 septembre 2016, à 8 h 50, la direction américaine de Caterpillar annonce la fermeture du site de Charleroi et la mise au chômage de ses 2 500 salariés.

Children, the daughters and sons of former Caterpillar employees, collected clocks from the abandoned factory where their parents worked. The 59 mechanisms were all stopped at the same time: 8:50am. On 2 September 2016, at 8:50am, the American management of Caterpillar announced that the Charleroi site was being closed and that its 2,500 employees were being made redundant.



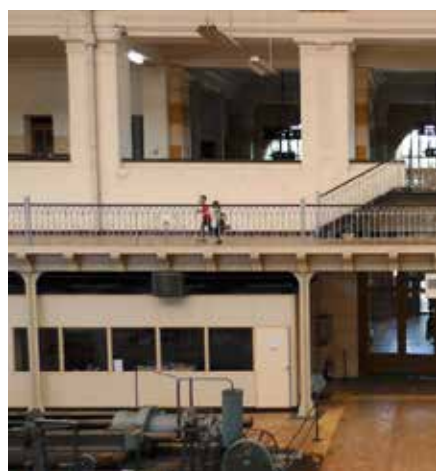
Mon Heure de Gloire, 2017

Vidéo couleur, son
4 min 23 sec
Production et collection BPS22
Musée d'art de la Province
de Hainaut, Charleroi

Colour video, sound
4 min 23 sec
Production and collection BPS22
Musée d'art de la Province
de Hainaut, Charleroi









Notre Heure de Gloire





Notre Heure de Gloire,
2017

59 horloges

En collaboration avec Sergio Bruno,
Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux,
Jean-Pierre Henin, Pascal Martens
Collection BPS22

Musée d'art de la Province
de Hainaut, Charleroi

59 clocks

In collaboration with Sergio Bruno,
Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux,
Jean-Pierre Henin, Pascal Martens
Collection BPS22

Musée d'art de la Province
de Hainaut, Charleroi

Fool's Gold

Durant la ruée vers l'or, aveuglés par l'impatience et l'avidité, de nombreux mineurs ont confondu le métal précieux avec la pyrite, dont l'éclat est comparable, mais sans valeur. Elle est depuis surnommée « l'or des fous ».

During the Gold Rush, blinded by impatience and greed, many miners mistook pyrite for the precious metal. Displaying a similar brilliance but of no value, it has since been called 'fool's gold'.



Fool's Gold,
2016

Table de consommation
de drogues dures,
acier inoxydable, pyrite
130 x 80 x 45 cm
Collection Claudine et
Jean-Marc Salomon, France

Table for taking hard drugs,
stainless steel, pyrite
130 x 80 x 45 cm
Collection Claudine and
Jean-Marc Salomon, France



24 H Silence (157 min/1440 min)

Ce jukebox contient quatre-vingts disques 45 tours. Sur chaque face est gravée une minute de silence, observée quelque part dans le monde après un drame : attaque terroriste, décès illustre, catastrophe naturelle, *mass shooting*... Les hommes communient en silence, dans un parc, un stade, une rue, sur une place ou dans un hémicycle, souvent à des milliers de kilomètres du drame.

This jukebox contains eighty 45rpm records. Each side is a pressing of a minute of silence, observed somewhere in the world after a tragedy, be it a terrorist attack, the death of a famous person, a natural disaster or a mass shooting. Men commune in silence, in a park, in a stadium, a street, on a square or in a hemicycle, often thousands of kilometres from the scene of the tragedy.





24 H Silence
(157 min/1440 min),
 2020-...

Jukebox Seeburg AY 160 (1961)
 80 vinyles
 Production MAC VAL
 Musée d'art contemporain
 du Val-de-Marne,
 Vitry-sur-Seine

Jukebox Seeburg AY 160 (1961)
 80 vinyl records
 Production MAC VAL
 Musée d'Art Contemporain
 du Val-de-Marne,
 Vitry-sur-Seine

A3
Attentat de Manchester, observée par la Reine,
Birmingham Palace, Royaume-Uni. 23 mai 2017

B3
Décès de Kimi Jong II, Assemblée des Nations-
Unies, New-York, Etats-Unis. 17 décembre 2017

C3
Attentat de Manchester, Liverpool-Sidney FC,
Anfield, Liverpool, Royaume-Uni. 24 mai 2017

D3
Hommage aux soldats morts aux combats,
Schiphol, Amsterdam. Pays Bas. 4 mai 2018

E3
Décès de Celia Barquin Arozamena, Golf Terra
-ma, Barcelone, Espagne. 20 septembre 2018

F3
Décès de Liam O'Flaherty, Greenway Giants
Stadium, Cherrybrook, Australie. 22 juillet 2009

G3
14e anniversaire des attentats du 11/9, Maison
Blanche, Washington, Etats-Unis. 11 mars 2014

H3
Décès de Giorgio Chinaglia, Lazio-Napoli,
Rome, Italie. 7 avril 2012

J3
Attentats de Paris, Lambeau Field, Green Bay,
Etats-Unis. 15 novembre 2015

K3
Décès de Raymond Kopa, Stade Santiago-
Bernabéu, Madrid, Espagne. 3 mars 2017

Décès d'Axel Foley, Munster-Glasgow, Munster
Stadium, Munster, Irlande. 22 octobre 2016

Décès de Jacques Chirac, France-USA, Laval
Stadium, Fukuoka, Japon. 2 octobre 2019

Accident de l'équipe de hockey Humboldt
Stadium, Humboldt, Canada. 13 septembre 2013

Décès de Emiliano Sala et son pilote, Cardiff
Stadium, Bournemouth, Royaume-Uni. 2 février 2019

20 ans de l'attentat de Oklahoma City, rue non
répertoriée, Oklahoma, Etats-Unis. 19 avril 2015

Décès de Paul Gray, Sonisphere Knebworth,
Knebworth, Royaume-Uni. 10 juillet 2011

Centenaire de l'armistice de la 1ère guerre, Ibrox
Stadium, Glasgow, Ecosse. 11 novembre 2018

Décès de Ron Alcock, Castle Park Stadium,
Doncaster, Royaume-Uni. 3 avril 2016

Assassinat de Tupac Shakur, concert de Nas,
New York, Etats-Unis. 13 septembre 1996

Mémoire de l'holocauste, 41e session du Comité
de l'Unesco, Cracovie, Pologne. 4 juillet 2017

57 Seconds



Un cartel est un court texte accompagnant une œuvre, comme celui que vous lisez en ce moment. *57 Seconds* est un cartel/œuvre. Il annonce goutte à goutte sa fin programmée : les 57 secondes nécessaires à son effacement, lorsque la vapeur d'eau submergera le texte.



57 Seconds,

2017

3 photographies noir et blanc
19,5 x 25,5 cm chaque (encadré)
Collection MJS, Paris

3 black-and-white
photographs
19.5 x 25.5 cm (each)/frame
Collection MJS, Paris

A label is a short text accompanying a work of art, like the one you are reading at this moment. *57 Seconds* is a label/work. It announces, drop by drop, its programmed end; the 57 seconds needed for it to be erased, when the steam drowns out the text.





De quoi *L'Échelle* est-elle le nom ?

Jean-Michel Attal

David Brognon et Stéphanie Rollin sont deux individus jeunes et frères. Comme la plupart des artistes, ils sont éloignés des cercles de pouvoir, n'appartiennent pas aux réseaux d'influence et sont livrés à eux-mêmes. Pourtant, en s'emparant d'un morceau de bois de cent soixante-dix centimètres de hauteur et de cinquante centimètres de largeur, comportant cinq barreaux, objet auquel aucune sacralité intrinsèque n'est attachée puisqu'une échelle différente peut se substituer à celle existante et après avoir convoqué un Messie et un sultan, ils ont tout emporté sur leur passage : les Chrétiens (Arméniens, Grecs orthodoxes, catholiques latins, syriaques orthodoxes, coptes orthodoxes et Éthiopiens), les Musulmans et les Juifs ; les religieux et les laïcs ; des collectionneurs pris à parti(e) et le juriste amateur d'art auteur de ces lignes ; une relique, une esplanade et des lamentations, toutes sacrées ; l'Orient et l'Occident ; le passé, le présent et le futur.

Ayant décidé de faire des œuvres d'art à partir de photographies de l'échelle adossée au mur de façade de l'église du Saint-Sépulcre et

reposant sur un emplacement situé sur un promontoire surplombant sa porte d'entrée, prises sur une période de plus d'un siècle et éditées sous forme de cartes postales, ils m'ont contacté. Ils connaissent mon intérêt pour leur travail et j'avais déjà acquis deux de leurs œuvres, *Le Grand Voyage*, une des tables de consommation de drogues dures présentées dans le cadre de leur exposition au MAC VAL, et la vidéo *Attempt of Redemption*, également montrée au MAC VAL. Mais, en l'espèce, ils s'adressaient surtout au notaire que je suis, afin que je rédige le contrat devant les lier aux acquéreurs des pièces produites.

J'avais déjà rédigé des contrats pour des artistes (celui de vente en viager d'une œuvre de Christian Boltanski à David Walsh, le fondateur du MONA en Tasmanie, et celui devant être signé par toute personne désireuse d'expérimenter un séjour dans le ventre du cachalot du *Gepetto's Pavillion* de Loris Gréaud, présenté à l'Arsenal lors de la Biennale de Venise en 2011). Cependant, jusqu'alors, je n'avais pas vécu la grande implication qui fut la mienne pour *L'Échelle*.

Au surplus, à l'époque, j'éprouvais encore de l'étonnement face à la demande d'artistes, ces êtres que j'ai toujours ressentis comme étant en marge, de soumettre leur production au carcan du droit. Certes, j'avais en tête la phrase d'André Gide « l'art naît de contraintes, vit de luttas et meurt de liberté » et je connaissais la démarche d'artistes s'imposant une (des) règle(s) (Niele Toroni, Roman Opalka, François Morellet et tant d'autres). Néanmoins ici, nous n'envisagions pas un protocole prédéterminé, en vertu duquel le travail est accompli (s'accomplit), mais une convention, en aval de la réalisation des pièces, stipulant des règles de droit strictes et faisant partie intégrante de l'œuvre.

Il n'est pas indifférent de mentionner que, préalablement à la réalisation de *L'Échelle*, Brognon et Rollin avaient longuement travaillé à un projet qui devait se dérouler à Jérusalem. Il s'agissait d'une performance intitulée *The Attempt*, consistant à réunir des habitants et des gens de passage dans David Street, une rue « frontière » de la vieille ville, qui sépare les

quartiers juif et arménien des quartiers musulman et chrétien. L'objectif était d'obtenir de performeurs amateurs, aussi nombreux que possible, qu'ils se tiennent debout, l'un contre l'autre, leurs mains côte à côte. La ligne constituée de la juxtaposition des lignes des paumes de leurs mains aurait été la mesure de la ville à une échelle humaine. Malheureusement, lors de leur troisième séjour à Jérusalem, prévu pour l'exécution de la performance, une série d'attaques au couteau avait lieu. La ville était ensanglantée, constamment quadrillée par la police et l'armée et survolée par des hélicoptères. Les artistes ont considéré que leur projet n'était pas pertinent dans un tel contexte et l'ont abandonné. C'est néanmoins à cette occasion qu'est née l'idée de *L'Échelle*.

Le décret *Statu Quo Nunc* pris en février 1852 par le sultan ottoman Abdülmecid I^{er} ordonnant que soient figés les droits et privilèges des communautés dans différents lieux saints, dont l'église du Saint-Sépulcre, tout royal qu'il soit, est critiquable sous au moins deux aspects. Il évoque les droits des parties mais ne dit rien des obligations à leur charge. Par son intitulé, il cristallise la situation à l'époque de son édicition, au demeurant de manière extrêmement imprécise, sans

anticipation de l'évolution de cette situation. Certes, on peut envisager qu'un législateur, conscient de l'incertitude du futur et humble (ce que ne devait pas être notre sultan), se préoccupe surtout, à la suite de l'analyse des dysfonctionnements du passé, de la gestion des difficultés du présent et s'en remet à ses successeurs, s'agissant de l'adaptation ultérieure de la loi. Mais on ne peut tout de même pas admettre que le législateur, informé du contexte d'instabilité permanente de la situation qui nous occupe, se lave les mains des difficultés à venir et n'installe pas, à tout le moins, un mécanisme permettant une concertation des parties lorsque ces difficultés surviendront. La cristallisation est alors le prélude à une crispation inéluctable. Des parents ne font pas œuvre d'éducation à l'égard de leurs enfants qui se disputent en se contentant de leur dire « Ça suffit ! », sans chercher à saisir les raisons de leur dispute et à leur prodiguer des conseils pour qu'elle ne se renouvelle pas.

Ici et maintenant ? Pas seulement, loin s'en faut ! Brognon et Rollin ont perçu que la situation considérée excédait largement le contexte de fréquents désaccords entre communautés chrétiennes au sujet de l'utilisation d'un

édifice implanté sur un terrain de quelques dizaines d'ares. L'échelle est le symbole du respect du statu quo de l'église du Saint-Sépulcre, lieu hautement symbolique de Jérusalem, ville elle-même particulièrement symbolique, et la disparition non fortuite de l'échelle traduirait bien une forme de faillite de l'humanité dans les temps futurs.

La convention consiste en la cession par les artistes au collectionneur d'une photographie de la façade de l'église du Saint-Sépulcre figurant l'échelle, sous la condition résolutoire de la disparition de l'échelle de son emplacement qui résulterait d'une action délibérée, à laquelle il n'aurait pas été remédié. En cas de résolution, le collectionneur devra restituer aux artistes la pièce d'art en vue de sa destruction, et ces derniers devront rembourser le prix de cession au collectionneur.

Les artistes et moi-même avons souhaité que la convention, dont l'objet fait pourtant écho à une interrogation philosophique, contienne des clauses similaires à celles d'un contrat d'affaires. On y trouve ainsi des définitions, un défaut potentiel, une faculté et un délai de remédiation, un défaut avéré, une condition résolutoire, des obligations à la charge de l'acquéreur en

cas de mutation de la pièce et à la charge des deux parties dans l'hypothèse de survenance du défaut avéré, un temps de « latence » de trente ans correspondant au plus long délai de prescription en droit français, des notifications à effectuer, la mention de la loi applicable et une attribution de compétence.

Mais la spécificité de cette convention tient à ce qu'elle associe pleinement les

acquéreurs des pièces à des événements qui les (nous) dépassent, dont ils deviennent ainsi partie prenante, que les parties contractantes se transforment tout à la fois en joueurs au casino de relations intercommunautaires et en fidèles implorant leur ciel, quel qu'il soit, pour que l'événement redouté, briseur de contrat, ne survienne jamais et que tous (les artistes, les collectionneurs et les découvreurs de l'œuvre),

sans ignorer leur statut d'infimes particules appelées à redevenir poussière, saisissent, encore et toujours, l'impérieuse nécessité de concertation entre les êtres humains, pour tenter de préserver le fragile équilibre du monde.

2. Définitions

Dans le corps du présent Acte, les mots suivants commençant par une majuscule auront la définition suivante :

Acte : désigne le présent acte contenant la Convention.

Article : désigne un article de l'Acte.

Artistes : désigne Monsieur David Brognon et Madame Stéphanie Rollin, plus amplement nommés à l'Article 1.1, ou, exclusivement pour le cas de la survenance et les besoins du Défaut Avéré, le survivant en cas de décès de l'un d'eux.

Collectionneur : désigne, à la Date de l'Acte, [____], plus amplement nommé à l'Article 1.2, ou, en cas de mutation de la Pièce sous quelque forme que ce soit, tout ayant-droit ou ayant-cause de ce dernier, propriétaire de la Pièce et subrogé dans les droits et obligations du Collectionneur résultant de la Convention.

Communauté(s) : désigne, au pluriel, ensemble (i) l'Eglise Arménienne Apostolique, (ii) l'Eglise Orthodoxe Grecque, (iii) l'Eglise Catholique Latine représentée par les Franciscains, (iv) l'Eglise Syriaque Orthodoxe, (v) l'Eglise Copte Orthodoxe et (vi) l'Eglise Ethiopienne, se partageant le Saint-Sépulcre aux fins d'organisation et de célébration des offices religieux et, au singulier, l'une d'entre elles.

Contexte : a le sens qui lui est attribué à l'Article 3.

Convention : désigne la cession de la Pièce par les Artistes au Collectionneur sous condition résolutoire de la survenance du Défaut Avéré, objet de l'Acte.

Date de l'Acte : désigne ce jour, [____].

Défaut Avéré : désigne le Défaut Potentiel n'ayant pas fait l'objet de la Remédiation à l'intérieur du Délai de Remédiation.

Défaut Potentiel : désigne la disparition de l'Echelle de l'Emplacement, résultant de l'action délibérée de quelque personne ou groupe de personnes que ce soit et survenant dans un délai expirant à la plus proche des deux dates suivantes (i) trente (30) ans à compter de la Date de l'Acte, soit le [____] ou (ii) le décès du survivant des Artistes.

Délai de Remédiation : désigne le délai de six (6) mois à compter de la réception de la notification par une Partie à l'autre Partie de la survenance du Défaut Potentiel.

Echelle : désigne l'échelle située sur l'Emplacement (i) ayant existé antérieurement à la Date de l'Acte ou (ii) existant à la Date de l'Acte ou (iii) qui serait installée ultérieurement.

Emplacement : désigne l'emplacement où l'Echelle est adossée à la façade, situé sur le promontoire surplombant la porte d'entrée du Saint-Sépulcre, sous la fenêtre de droite en regardant la façade.

Œuvre d'Art : désigne ensemble la Pièce et la Convention.

Partenaires : désigne les deux familles musulmanes détentrices de la clef et du droit d'ouverture de la porte d'entrée (les Nuseibeh et les Judeh) et l'autorité civile en place, étant actuellement l'Etat d'Israël, accompagnant les Communautés dans leur utilisation du Saint-Sépulcre.

Partie(s) : désigne, au pluriel, les Artistes et le Collectionneur et, au singulier, les Artistes ou le Collectionneur.

Pièce : désigne la pièce unique réalisée et signée par les Artistes, consistant en une photographie de l'Echelle contrecollée à une plaque de verre partiellement opacifiée à l'acide, d'une hauteur de cent (100) centimètres et d'une largeur de soixante-dix (70) centimètres, précision étant faite que la série dénommée « Statu Quo Nunc » produite par les Artistes comprend huit (8) pièces dont la Pièce, toutes différentes dans la mesure où chaque photographie de l'Echelle contrecollée à chacune des huit (8) plaques de verre constitutives de ladite série a été prise à une époque différente (de 1903 à 2015).

Prix : désigne le prix de cession de la Pièce, stipulé à l'Article 5.1.

Remédiation : désigne l'action de quelque personne ou groupe de personnes que ce soit, conduisant à la réinstallation de l'Echelle sur l'Emplacement.

Saint-Sépulcre : désigne l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem (Israël).

Statu Quo Nunc : désigne le décret pris en février 1852 par le Sultan ottoman Abdülmacid 1^{er} ordonnant que les droits et privilèges des Communautés dans différents lieux saints, dont le Saint-Sépulcre, soient figés, précision étant faite que l'Echelle était déjà installée sur l'Emplacement à la date où ledit décret a été édicté.

3. Contexte -Intention des Artistes - Adhésion du Collectionneur

3.1 Contexte

Compte tenu des conflits incessants ayant existé entre les usagers du Saint-Sépulcre, générateurs de problèmes avec lesquels l'autorité politique en place a toujours dû composer, le Statu Quo Nunc a été édicté.

Toutefois, le Statu Quo Nunc, extrêmement imprécis, ne comporte aucune disposition réglementaire relative à l'utilisation du Saint-Sépulcre, à laquelle les Communautés seraient contraintes de se référer, cette situation laissant libre cours aux interprétations et négociations.

De même, les Communautés n'ont jamais accepté de souscrire à un accord écrit global déterminant les droits et obligations de chacune d'elles relatifs à l'utilisation du Saint-Sépulcre et tout désaccord doit faire l'objet d'une négociation entre les Communautés ou certaines d'entre elles, pouvant aboutir à un accord ponctuel, toujours verbal (à l'exception des documents relatifs au calendrier des offices religieux de Noël et Pâques).

Les éléments énoncés aux termes du présent Article 3.1 constituent, avec de nombreux autres non rappelés, le Contexte.

3.2 Intention des Artistes

Les Artistes considèrent :

- que l'Echelle, visible de tous, partie intégrante de l'identité du Saint-Sépulcre, dont l'Eglise Arménienne Apostolique affirme qu'elle a l'usage permanent, constitue l'incarnation du statu quo entre les Communautés et les Partenaires ;
- que son inamovibilité de l'Emplacement est le symbole du respect du Statu Quo Nunc ;
- et que sa disparition définitive de l'Emplacement résultant de l'action délibérée de quelque personne ou groupe de personnes que ce soit, constituerait une rupture identitaire pour le Saint-Sépulcre et la ville de Jérusalem.

Statu Quo Nunc

Statu Quo Nunc est un pari sur l'avenir entre artistes et collectionneurs.

En 1852, l'autorité ottomane promulgue un édit afin de clore les querelles incessantes entre les communautés chrétiennes qui se partagent l'église du Saint-Sépulcre. Le *Statu Quo Nunc* fige les usages et la place de chaque objet, dont une échelle oubliée sur la façade de l'édifice. Rendue inamovible, l'échelle du Saint-Sépulcre devient symbole de pérennité.

Statu Quo Nunc est une convention d'un montant de 15 000 euros, signée à ce jour par cinq collectionneurs devant notaire. La somme est bloquée par les artistes pour une durée de trente ans. La transaction est symbolisée par une photographie de l'échelle sous une plaque de verre dépoli. Si l'échelle venait à disparaître de la façade du Saint-Sépulcre, les artistes rembourseraient la somme aux collectionneurs. Ceux-ci restitueraient l'œuvre pour destruction.

Statu Quo Nunc is a wager on the future between artists and collectors.

In 1852, the Ottoman authority promulgated an edict in order to put an end to the incessant quarrelling between the Christian communities who shared the Church of the Holy Sepulchre. This *Statu Quo Nunc* froze practices and the position of each object, including a ladder that had been left up on the outside wall. This now unmoveable ladder of the Holy Sepulchre became a symbol of permanence

Statu Quo Nunc is an agreement for 15,000 euros which to date has been signed by five collectors in the presence of a notary. The sum is blocked by the artists for a period of thirty years. The transaction is symbolised by a photograph of the ladder under a plaque in frosted glass. If the ladder were to disappear from the wall of the Holy Sepulchre, the artists would pay the sum back to the collectors, who would return the work for destruction.



Statu Quo Nunc,

2016

Plaques de verre opacifiées
à l'acide, photographies
de l'échelle du Saint-Sépulcre
(1915–2015)

100 x 70 x 1,9 cm

Convention sur la stabilité de
l'échelle du Saint-Sépulcre,
rédigée par Jean-Michel Attal,
notaire (Paris)

Collection particulière/Nathalie
et Christophe Fournis, Paris
Collection Frédéric de Goldschmidt
Collection particulière, Paris

Acid-etched glass plates,
photographs of the ladder of
the Holy Sepulchre (1915–2015)

100 x 70 x 1.9 cm

Agreement concerning the
stability of the ladder of the
Holy Sepulchre, drawn up by
Jean-Michel Attal, notary (Paris)

Private collection/Nathalie
and Christophe Fournis, Paris
Collection Frédéric de Goldschmidt
Private collection, Paris







Statu Quo Nunc
(dessin préparatoire I),
2015

Transfert à la mine graphite
sur calque de la plaque
informatrice du Saint-Sépulcre
de l'Office du tourisme de
Jérusalem
29 × 21 cm

Graphite pencil on tracing
paper, transfer of the Holy
Sepluchre information plaque
put in place by the Jerusalem
Tourist Office
29 × 21 cm

There's Somebody Carrying a Cross Down

Chaque jour, Mazen Kenan loue des croix de bois aux pèlerins de Jérusalem. Comme son père et son grand-père avant lui, il est le rouage nécessaire du manège sisyphéen de la pénitence. Pour 50 dollars, il dépose une croix à l'église de la Flagellation, première station de la Via Dolorosa jusqu'au Saint-Sépulcre, il attend son arrivée et la redescend à son point de départ par un chemin personnel à travers la vieille ville.

Every day, Mazen Kenan hires out wooden crosses to pilgrims in Jerusalem. Like his father and grandfather before him, he is a vital cog in the Sisyphean mechanism of penitence. For 50 dollars, he places a cross outside the Church of the Flagellation, the first station on the Via Dolorosa that leads to the Holy Sepulchre. He then waits for its arrival and takes it back down to the starting point, following a personal route through the Old City.



**There's Somebody
Carrying a Cross Down,
2019**

Vidéo couleur, son
6 min 25 sec
Croix de bois,
peinture dorée
175 x 100 cm

Colour video, sound
6 min 25 sec
Wooden cross,
gold paint
175 x 100 cm









Present Absentee

Le terme *Present Absentee* désigne les Palestiniens qui ont fui la guerre israélo-arabe de 1948. Déclarés absents lors de la prise de contrôle des territoires par l'armée israélienne, ils ont été expropriés de fait. Beaucoup sont revenus quelques jours après les combats, sans être autorisés à habiter leur maison. Plus de 700 000 personnes vivent ainsi aujourd'hui, réfugiées et déplacées dans leur pays, habitant parfois à quelques mètres de leur ancien foyer, dont elles possèdent toujours le titre de propriété.

The term *Present Absentee* is used for Palestinians who fled the Israeli-Arab war in 1948. They were declared absent when the Israeli army took control of the territories and were expropriated. Many of them came back several days after the fighting, but were not given permission to live in their houses. Today, there are over 700,000 living like this, as refugees and displaced persons in their own country, sometimes just a few metres from their former home, to which they still hold the title deeds.





**Present Absentee
(Ma' Ale Ha-Zeitim) (I),**
2018

Photographie noir et blanc,
papier calque
73 x 103 cm

Black-and-white photograph,
tracing paper
73 x 103 cm

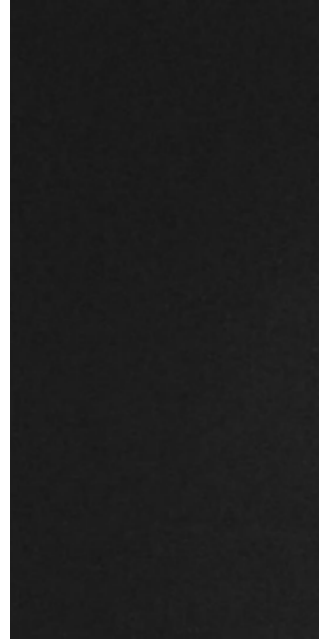
Hangover

No pushing no running, Entrance to the complex needs security checks, Taking any dirt, stones, and such from the complex is forbidden, Please respect the sanctity of this place, Entrance must be in modest attire, Walking through the metal detector system does not violate Shabbat or festivals, Please do not light candles, Any acts of demonstration/protest are forbidden [...]

Pendant quatre longues minutes et dix-neuf secondes, la chute libre monumentale réalisée par Felix Baumgartner depuis l'atmosphère en 2012 est sous-titrée par les interdictions régulant l'accès aux trois lieux saints de Jérusalem (esplanade des Mosquées, mur des Lamentations et église du Saint-Sépulcre).

No pushing no running, Entrance to the complex needs security checks, Taking any dirt, stones, and such from the complex is forbidden, Please respect the sanctity of this place, Entrance must be in modest attire, Walking through the metal detector system does not violate Shabbat or festivals, Please do not light candles, Any acts of demonstration/protest are forbidden [...]

For four long minutes and nineteen seconds, the monumental freefall through the atmosphere undertaken by Felix Baumgartner in 2012 is subtitled with prohibitions regulating access to the three holy places in Jerusalem (Temple Mount, Wailing Wall and Church of the Holy Sepulchre).





Hangover,

2016

Vidéo couleur, son

4 min 19 sec

Collection The Israel Museum,
Jérusalem

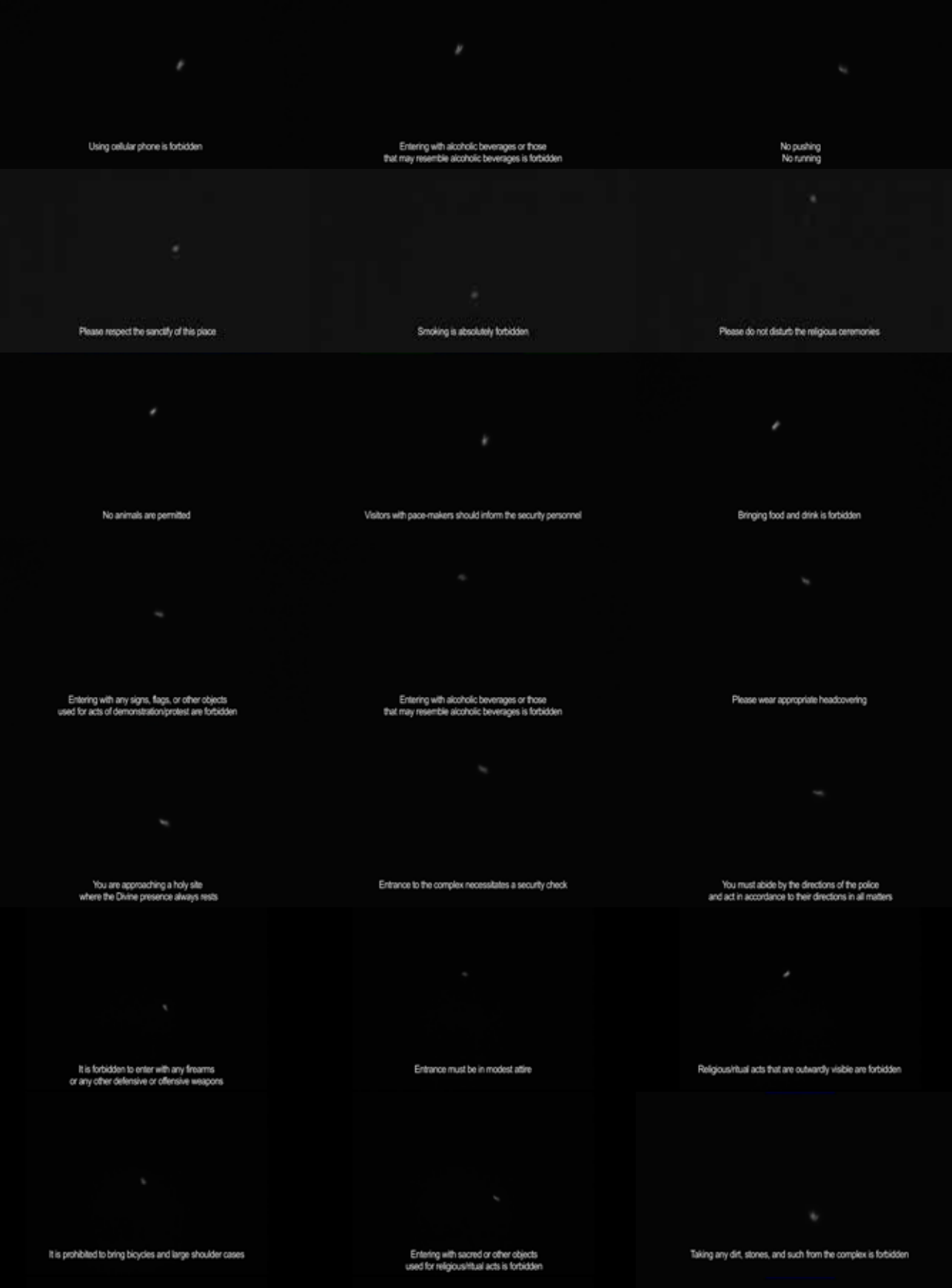
Gift of Nathalie and
Jean-Daniel Cohen

Colour video, sound

4 min 19 sec

Collection The Israel Museum,
Jerusalem

Gift of Nathalie and
Jean-Daniel Cohen



Using cellular phone is forbidden

Entering with alcoholic beverages or those
that may resemble alcoholic beverages is forbidden

No pushing
No running

Please respect the sanctity of this place

Smoking is absolutely forbidden

Please do not disturb the religious ceremonies

No animals are permitted

Visitors with pace-makers should inform the security personnel

Bringing food and drink is forbidden

Entering with any signs, flags, or other objects
used for acts of demonstration/protest are forbidden

Entering with alcoholic beverages or those
that may resemble alcoholic beverages is forbidden

Please wear appropriate headcovering

You are approaching a holy site
where the Divine presence always rests

Entrance to the complex necessitates a security check

You must abide by the directions of the police
and act in accordance to their directions in all matters

It is forbidden to enter with any firearms
or any other defensive or offensive weapons

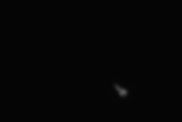
Entrance must be in modest attire

Religious/ritual acts that are outwardly visible are forbidden

It is prohibited to bring bicycles and large shoulder cases

Entering with sacred or other objects
used for religious/ritual acts is forbidden

Taking any dirt, stones, and such from the complex is forbidden



In case of doubt, one must get permission
in advance from the police on site



According to Torah Law, entering this area
is strictly forbidden due to the holiness of the site



Please make sure you are appropriately and modestly dressed so as
not to cause harm to this holy place or the feelings of the worshippers



Parhanding is forbidden



Any acts of demonstration/protest are forbidden



Please follow usher instructions



Contributions or upkeep of the site should be placed
in the designated charity boxes only



Please turn off all cellular phones



Please refrain from conversation or other disturbances to worshippers



On Sabbath and Jewish festivals, smoking, photography
and cell-phone are strictly forbidden



Visitors must walk through
a metal detector at the entrance



Walking through the metal detector system
does not violate Shabbat or festivals.



For your own safety and that of the public, please cooperate
and follow the directions given by the security personnel at the site



Visitors must open all bags and camera cases
before they will be permitted to enter



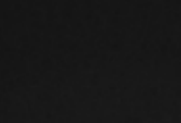
Intimate behaviour such as kissing
and embracing are strictly forbidden



All visitors are requested to remove their shoes
before entering the two shrines



Photographing the interior of the Dome is forbidden



Please do not light candles

Subbar, Sabra

Le figuier de Barbarie est un symbole schizophrène, partagé par deux peuples antagonistes. Un végétal synonyme de réappropriation de la terre. En Palestine, le figuier de Barbarie servait à délimiter les parcelles de terrain entre voisins. Ces barrières d'épines infranchissables avaient valeur de cadastre. Leurs racines ont subsisté dans les villages rasés par l'armée israélienne. Au fil des années, les *Subbar* ont repoussé pour délimiter les jardins vides et devenir l'empreinte fantomatique de la présence arabe sur le territoire.

The prickly pear is a schizophrenic symbol, shared by two antagonistic peoples. A plant synonymous with the appropriation of land. In Palestine, the prickly pear was used to mark out the edges of neighbouring plots. The impassable barriers of thorn had a cadastral function. Their roots survived in the villages razed by the Israeli army and, over the years, the *subbar* started growing again, delimiting empty gardens and becoming the phantom imprint of the Arab presence in the territory.





Subbar, Sabra,
2015

Double projection,

vidéo couleur, son

6 min 47 sec

En collaboration

avec D. Almasy

Collection The Israel Museum,
Jérusalem

Gift of Nathalie and
Jean-Daniel Cohen

Two-channel projection,

colour video, sound

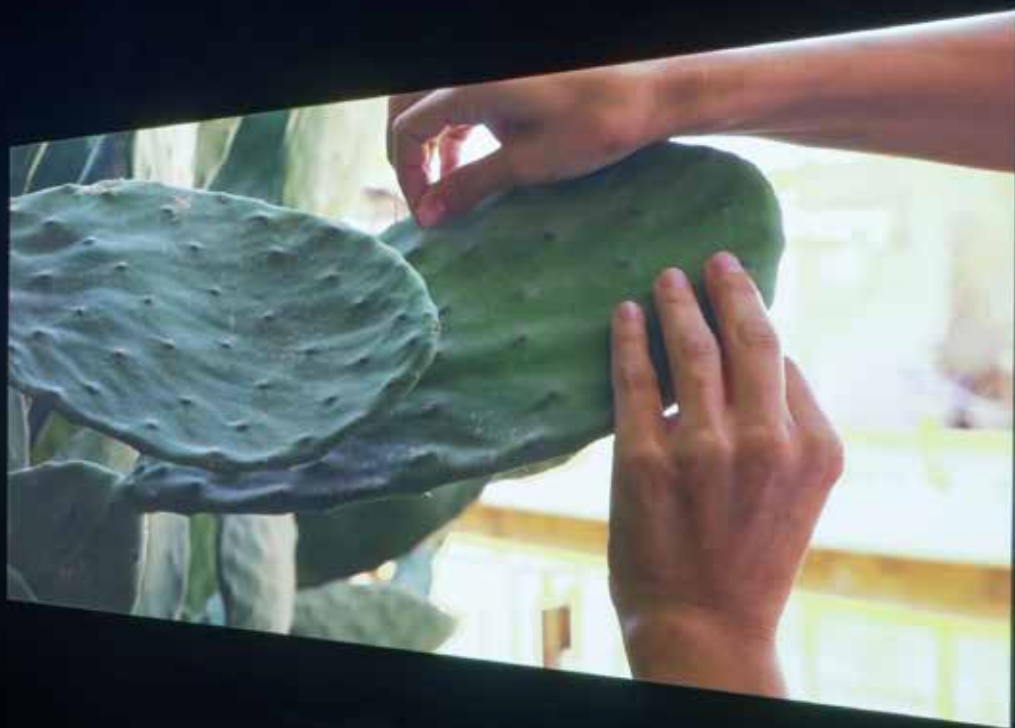
6 min 47 sec

In collaboration with D. Almasy

Collection The Israel Museum,
Jerusalem

Gift of Nathalie and
Jean-Daniel Cohen





En arabe, le cactus est appelé *subbar* ; le terme *sabr* (صَبْرٌ) qui lui est associé se traduit également par « patience » ou « ténacité ». Il occupe une place importante dans le mouvement de résistance non violente à l'occupation militaire israélienne. Le figuier de Barbarie incarne la lutte pour la liberté dans l'histoire orale et la littérature palestinienne. Le célèbre poète Mahmoud Darwish utilise fréquemment le figuier de Barbarie comme symbole du peuple palestinien. L'auteur Nadia Taysir Dabbagh compare la résilience du cactus à celle du peuple palestinien ; elle écrit : « Dans un climat aride ou un environnement rude, les Palestiniens parviennent à vivre et survivre envers et contre tout ».

Sabra (hébreu : צבר) est un terme argotique intégré dans la langue hébraïque officielle, utilisé pour décrire un Juif d'origine israélienne. Le mot est apparu pour la première fois dans les années 1930. Il faisait référence à un Juif né dans la région de la Palestine ottomane ou sous mandat britannique. Depuis la création de l'État d'Israël en 1948, les Israéliens ont utilisé ce mot pour désigner un Juif né en Israël. Emprunté au nom hébreu donné à un cactus mexicain commun en Israël, *tzabar matzui* (*Opuntia ficus-indica*), ce mot fait allusion au contraste entre la peau épineuse et piquante de la plante et sa chair douce et sucrée, suggérant que si les *sabra* israéliens sont rugueux à l'extérieur, ils sont aussi doux à l'intérieur.

Traduction du texte lu en arabe et en hébreu
(source : Wikipédia, octobre 2015)

In Arabic, the cactus is called *subbar*; the associated term *sabr* (صَبْرٌ) can also mean 'patience' or 'tenacity'. It occupies an important place in the movement of non-violent resistance to the Israeli military occupation. In Palestinian oral history and literature, the prickly pear embodies the struggle for freedom. The famous Palestinian poet Mahmoud Darwish often used the prickly pear as a symbol of his people. The author Nadia Taysir Dabbagh compares the resilience of this cactus to that of the Palestinian people: 'Even in an arid or harsh climate or environment, the Palestinians manage to go on living and surviving against all odds.'

Sabra (hébreu : צבר) is a slang term that has become part of official Hebrew and is used to describe a Jew of Israeli origin. The word first appeared in the 1930s. It referred to a Jew born in Ottoman Palestine under the British mandate. Since the creation of the state of Israel in 1948, Israelis have used it to refer to a Jew born in Israel. The word was derived from the Hebrew name for a Mexican cactus that is common in Israel, *tzabar matzui* (*Opuntia ficus-indica*), and alludes to the contrast between the thorny, prickly skin of the plant and its soft, sweet flesh, suggesting that if the Israeli *sabra* are rough on the outside, they are also sweet on the inside.

Translation of the text read in Arab and Hebrew
(source: Wikipedia, October 2015)



JEU DOUBLE

(les lois de l'instance vs l'invention des artistes)

Lucien Kayser

Un mur est tombé en 1989. Il en est d'autres, toujours debout ; il en est de nouveaux qui se construisent depuis. Pour protéger, disent les uns, pour rejeter, disent les autres. Avec un peu d'imagination, toutefois, il est possible, sinon de les franchir, *a fortiori* abolir, d'en atténuer les effets et d'en montrer l'absurdité. Contre la ségrégation, contre une certaine barbarie, une fois encore, comme le voulait Johan Huizinga, il faut faire appel au jeu : « La culture naît sous forme de jeu, la culture, à l'origine, est jouée¹. » Comme à la frontière américano-mexicaine, où *des balançoires à bascule rose fluo transpercent le mur*.

Des murs, il en existe en grand nombre dans le monde. Et il en a existé depuis toujours. La vidéo *La Mémoire d'Hadrien* montre Stéphanie Rollin dans la campagne écossaise, où l'empereur romain s'était fait constructeur à son tour. De la muraille, elle a prélevé une pierre, plusieurs qui ont été déposées à tels endroits : Calais, l'enclave de Melilla, Tijuana... D'autres lieux appellent eux aussi leur pierre : la frontière gréco-turque ou serbo-hongroise, Chypre, la

Cisjordanie – on n'en finit pas. Mais Stéphanie Rollin et David Brognon se sont imposé une règle, comme cela sied au jeu, de rapatrier (dans notre temps d'exil, de migration) les pierres à leur emplacement d'origine. Et leur terrain, ils l'ont bien élargi, les faits le veulent de la sorte.

1. Ce n'est pas le moindre des paradoxes. Dans un sport censé être universel, l'instance qui décide des lois du jeu, s'appelant en plus IFAB (International Football Association Board), est composée de représentants des quatre fédérations britanniques (anglaise, écossaise, galloise et nord-irlandaise), considérées comme pionnières, ainsi que du même nombre de représentants, quatre, de la FIFA (Fédération internationale de football association). Il est vrai que les décisions pour modifier une loi ne peuvent être prises qu'à une majorité d'au moins six voix.

L'universalité du football, son engouement sur tous les continents, on l'attribue souvent, non sans raison, à la simplicité (il suffit de peu de choses pour taper dans un ballon), celle des règles aussi,

et au fait que très longtemps elles sont restées stables. Comme si l'IFAB reculait devant les changements et ne s'y était résolu que récemment, avec l'emprise de plus en plus forte de l'argent et de la télévision (les deux allant ensemble). Et il n'y est pas allé de main morte.

Passons sur les changements mineurs, comme l'emplacement du ballon, affaire de quelques centimètres, à l'exécution d'un coup de coin, le dégagement aux six mètres, ou la position du gardien sur la ligne de but lors d'un penalty. Des brouilles, la liste n'est pas exhaustive, par rapport à d'autres décisions de l'IFAB, en premier la gestion des mains dans la surface de réparation, passe encore pour les attaquants et la régularité des buts, c'est autrement discutable pour les défenseurs et ce que l'on appelle, question quasi philosophique, une position pas naturelle. A-t-on jamais vu sauter quelqu'un les bras collés au corps ? Si c'est le propre des artistes de détourner les lois, pour en dénoncer l'aberration, il faudra faire jouer une fois un match par des joueurs en camisolos de force. On n'ira pas jusqu'à

en faire des momies, les pieds, ils en ont besoin.

Ah, les fautes de main ! De quoi nourrir abondamment les discussions autour de l'assistance vidéo. Un ballon qui a dépassé la ligne de but, ça se constate ; pour le hors-jeu, ça pourrait être de même, pas réellement, on peut chiper sur le détail corporel qui dépasse, et difficile de fixer le moment de la transmission du ballon. Pour les fautes de main, au bon vieux temps de l'intentionnalité, ou autres, il entraine une part inévitable de subjectivité, la VAR ne facilite rien, au contraire : voici que plusieurs subjectivités se juxtaposent, entrent en conflit, et si l'arbitre du champ a le dernier mot, il serait mal inspiré d'aller contre l'avis qui lui a été soufflé. L'arbitre d'un certain match PSG – Manchester United avait donné un coup de coin, il est revenu sur sa décision, pour quelle raison, conviction reconsidérée, crainte du contrôle subi, zèle face à la nouveauté, allez savoir...

2. Seule une bonne portion de naïveté peut faire que l'on soit étonné de voir des joueurs de football défiler dans une *fashion week*. Mais comme le détournement peut vite arriver, dans telle vidéo d'une artiste allemande, d'un match joué en costumes d'un couturier italien, et non en

salle, ni sur du gazon artificiel, non, sur un terrain passablement boueux. L'aire de jeu, les composantes du jeu, des possibilités sont ouvertes, offertes. Multiplier les équipes, les ballons, voire les arbitres et les commentateurs. Il n'y aura pas seulement l'effet ludique, cela va plus loin, quand par exemple ces nouvelles données demandent que l'on se mette d'accord au départ (en cours de jeu, c'est plus difficile) sur de nouvelles règles, non moins. Des pourparlers, des négociations, même si cela ne se passe pas à quelque sommet.

Avec ce que l'on peut faire subir à un terrain, il arrive que l'on soit comme dans un projet artistique, sans le savoir, sans le vouloir. Des buts rapprochés à quelques mètres l'un de l'autre, et rien que les deux gardiens, l'un en face de l'autre, pour l'entraînement. Stéphanie Rollin et David Brognon ne sont pas (encore) allés jusque-là, une qualité la plupart du temps en rapproche leurs espaces à eux : la délimitation, un pourtour délimité, avec l'idée d'enfermement qui en découle.

Ainsi, ces jeunes gens qui tournent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (à rebours, peut-être pour des raisons que suggère Apollinaire dans *Zone*, « Et tu recules aussi dans ta vie lentement »,

face à l'horloge du quartier juif de Prague, qui tient bien sûr du ghetto), des prisonniers, comme ceux à qui leur conduite est dictée par des veilleuses, et alors la chanson écrite au départ pour une comédie musicale, devenue mythique à Anfield, au stade de Liverpool, nous donne un titre on ne peut plus distancié, voire paradoxal, ironique. L'enfermement, l'extension n'y changent rien, des îles, de Gorée à Tatihou, dont le relevé topographique est fait ; on n'y échappe que pour le pire.

Question espace, il lui arrive quand même de se distendre pour de bon, dans le désert californien par exemple, ou de perdre ses limites, se perdre dans une indétermination où un jeune garçon tente de maintenir la trace de lignes de sel dans le rayon de soleil qui se déplace au sol. Espace et temps, les bonnes formes *a priori* de la sensibilité de Kant, indissociablement liés, noués, et l'homme, et à sa suite les deux artistes, dans un contexte politique et social évoqué ou non, aux prises avec eux. Dans ce qui se relève jusque dans tel ou tel titre, *Attempt of Redemption*, *The Most Beautiful Attempt*, comme aussi gratifiant que long, et peut-être vain.

3. Nous sommes à Jérusalem, dans la cour intérieure de l'école franciscaine Terra

Sancta, avec les ombres que l'on devine appartenir à la muraille de la vieille ville, avec les bruits comme étouffés d'une cité partagée et disputée entre les trois religions monothéistes. La cour est filmée en plongée, les piliers qui soutiennent les bâtiments autour, des élèves, des étudiants, d'un côté un but qui a les dimensions de celui du handball plutôt que du football, de l'autre le tracé seulement d'une surface de but, on ne dira pas de réparation, tellement elle se trouve rapetissée. Des points de penalty, prenons-les pour tels, en sont marqués à l'extérieur, et en un milieu incertain, une ligne parallèle au but avec un autre point. Drôle de terrain, pris dans son exigüité, aux contours dérégulés, à l'ordonnance générale déhanchée.

Jamais un arbitre n'y ferait jouer un match, tant les lois du jeu sont trahies, le paralélisme aboli, les perspectives

anéanties. Voilà que deux jeunes gens, partant des buts qui ne se font pas face, s'avancent en mesurant l'espace d'un pied mis devant l'autre, tranquillement, avec la plus grande attention ; ils vont vers un nouveau point de milieu qu'ils calculent à l'aide d'une ficelle, une nouvelle ligne est tracée, un rond élargi en blanc. On s'est arrangé pour ne favoriser aucune des deux équipes, pour que le jeu se fasse à égalité. Les deux y ont travaillé, avec leurs camarades comme spectateurs d'abord, ceux-là se sont joints à eux ensuite, ont aidé à parfaire le marquage. Ils sont huit maintenant, recroquevillés dans cette cour partagée entre la lumière du soleil et l'ombre.

C'est fait, c'est fini, le terrain est prêt, mais nous sommes à plus de neuf minutes d'une vidéo qui en dure un peu plus de dix. Et on aura remarqué l'absence d'un arbitre dans

cette cour, cette courte période de temps où le ballon circule entre les joueurs qui se le disputent. David Brognon et Stéphanie Rollin ont dans différentes vidéos trouvé l'expression juste, poétique et percutante, pour la situation en Israël et en Palestine. Dans cette cour, les deux partis y mettent du temps, mais se mettent d'accord, et alors on peut passer au jeu, façon élaborée de convivialité. Dans le cas des religions, des politiques, c'est plus de confrontation qu'il s'agit, et la chance, rien que de pourparlers, *a fortiori* d'un accord, est minimale. Et la fonction d'arbitre, trop souvent, ne fait qu'envenimer la situation.

¹ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, « Tel », 1951.



The Agreement

À Jérusalem, cité palimpseste sans cesse reconstruite sur elle-même, l'école franciscaine Terra Sancta est adossée au mur d'enceinte de la vieille ville. Dans la cour, un terrain de football s'adapte au cadastre distordu. Les buts sont dans l'impossibilité de se faire face. La place approximative du rond central raccourcit le terrain à l'avantage d'une équipe.

The Agreement est un nouveau compromis géométrique entre les élèves afin de trouver l'exact point central du terrain. Le mesurer. Le tracer. Et commencer à jouer équitablement.

In Jerusalem, a palimpsest of a city that is constantly being rebuilt on itself, the Franciscan school Terra Sancta abuts the wall of the Old City. In the playground, a football pitch is adapted to this twisted cadastre. It is impossible for the goals to face each other. The approximate position of the centre circle shortens the pitch and thus gives one of the teams an advantage.

The Agreement is a new geometrical compromise between the students in their efforts to find the exact centre point of the pitch. To measure and trace it. And to start playing fairly.





The Agreement,
2015

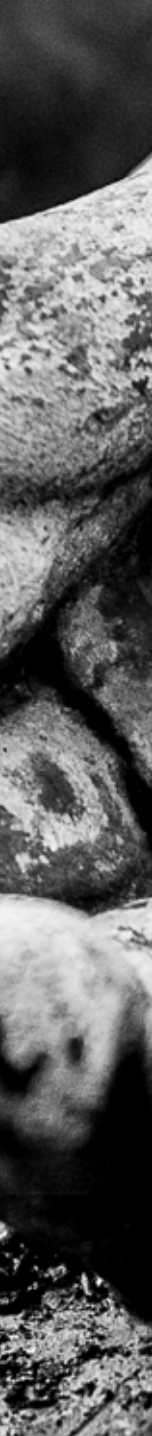
Vidéo couleur, son
10 min 5 sec
Production et collection
BPS22 Musée d'art
de la Province de Hainaut,
Charleroi



Famous People Have No Stories

Figée par la gloire, lissée par le temps, la paume de main des statues offre un exercice de chiromancie à rebours.

Frozen by glory, smoothed by time, the palm of each statue's hand offers an exercise in backwards chiromancy.





Famous People Have No Stories
(Théodore Géricault),
2013

Photographies noir et blanc,
impression jet d'encre
44 x 34 cm (encadré)

Black-and-white photograph,
inkjet print
44 x 34 cm/frame





**Famous People Have No Stories
(George Sand),
2019**

Photographie noir et blanc,
impression jet d'encre
44 x 34 cm (encadré)

Black-and-white photograph,
inkjet print
44 x 34 cm/frame

**Famous People Have No Stories
(Frédéric Chopin),
2013**

Photographie noir et blanc,
impression jet d'encre
44 x 34 cm (encadré)

Black-and-white photograph,
inkjet print
44 x 34 cm/frame





L'Haleine des Statues





L'Haleine des Statues,
2018-...

Ensemble de sept vidéos,
noir et blanc, muet
Durées variables

Set of 7 videos,
black-and-white, silent
Running times variable









Trouver l'espoir dans le « peut-être » :

Maybe Some of Us Will Change This de Brognon Rollin

Anne Ellegood

Depuis le début de sa campagne présidentielle en 2015, Donald Trump s'est fixé pour objectif de « construire un mur » à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Pièce maîtresse de son discours électoral et refrain récurrent depuis lors, son argument en faveur du mur tourne autour du contrôle des migrations illégales, de la réduction du flux des drogues et de la sécurité nationale. Pourtant, les qualificatifs méprisants et racistes de Trump à propos du Mexique et de ses citoyens ont révélé que la xénophobie et les efforts pour maintenir une majorité blanche aux États-Unis sont les véritables moteurs de ses appels à la construction de kilomètres de barrière supplémentaire et au renforcement des murs existants. Alors que la démographie des États frontaliers du Texas et de l'Arizona – avec des populations de jeunes racisés en augmentation – laisse présager un glissement progressif vers la gauche politique, le mur de Trump s'ancre dans une idéologie nationaliste et séparatiste. C'est une expression claire, à la fois physique et métaphorique, de son désir de consolider la séparation de ces deux nations et, par extension,

d'éloigner et d'isoler plus encore les États-Unis de toute l'Amérique centrale et du Sud.

La plupart des personnes qui tentent de traverser la frontière le font avec des demandes d'asile légitimes, fuyant la violence et la persécution dans des pays économiquement instables, où les opportunités et les espoirs en l'avenir sont peu réjouissantes. Les estimations pour un renforcement des murs existants et la construction de kilomètres de mur supplémentaires se chiffrent en milliards de dollars. Le coût énorme, associé à une résistance politique légitime, a entraîné un blocage budgétaire du gouvernement pendant 35 jours (la plus longue de l'histoire états-unienne), suivi de menaces répétées de Trump d'opposer son veto aux budgets fédéraux, d'une déclaration de situation d'urgence nationale à la frontière basée sur l'affirmation hyperbolique qu'une « caravane » de migrants illégaux allait envahir les États-Unis et d'un détournement des dépenses militaires destinées à une série de programmes nécessaires, approuvées par le gouvernement fédéral pour la réalisation du mur.

De nombreux arguments légitimes se sont élevés contre les tentatives trop zélées et empressées de construire plus de kilomètres de mur à la frontière, mais aucun d'entre eux ne dissuade Trump, ni ne semble même lui donner à réfléchir. Le mur nécessiterait la saisie de milliers d'hectares de terres privées. Malgré les lois sur les expropriations qui autorisent le gouvernement fédéral à saisir des terres dans des circonstances très précises, un tel processus s'avère délicat et difficile, vis-à-vis de l'histoire des États-Unis qui encourage la propriété privée des terres et des multiples traités essentiels conclus avec les populations autochtones états-unienues. Déjà, de nombreuses et longues batailles judiciaires sont en cours. Les effets néfastes sur l'environnement, sur les habitudes de migration des animaux et sur les sites culturels constituent des risques bien documentés et très préoccupants. Les affirmations selon lesquelles le mur dissuadera les trafics de drogue transfrontaliers sont abusives, puisque les drogues arrivent aux États-Unis principalement par des biais légaux. Plus important encore peut-être, la majorité

des États-Uniens ne veulent pas d'un mur géant et coûteux à leur frontière avec le Mexique, considérant l'obsession de Trump comme une aberration, une manœuvre politique ou, pire, un spectacle grandiose de puissance motivé davantage par l'ego que par le souci du bien commun.

C'est dans ce climat politique et ce contexte culturel que le binôme artistique français constitué par David Brognon et Stéphanie Rollin s'est engagé dans un processus qui a abouti à *Maybe Some of Us Will Change This*. Pendant un mois, à l'automne 2018, Brognon Rollin a été en résidence à la Metropolitan Continuation High School, dans le centre ville de Los Angeles, une école exigeante mais stimulante, où sont scolarisés des élèves ayant décroché de leurs études et néanmoins déterminés à obtenir leur bac. Pendant leur séjour à l'école, les artistes ont eu des conversations avec soixante élèves et leur ont demandé d'écrire leurs pensées et leurs sentiments sur une série de sujets qui leur tenaient à cœur, généralement liés à la thématique de la justice. Avec un corps étudiant composé en majorité de Latinos et après de nombreux mois d'une politique de « tolérance zéro » mise en place par le bureau du procureur général, ayant entraîné la séparation inhumaine de familles à la frontière

et la détention d'enfants dans des établissements mal préparés pour les accueillir, on ne s'étonnera pas que les conversations aient souvent tourné autour de l'anxiété face aux tactiques de l'agence gouvernementale de police de l'immigration et des douanes (ICE), et autour de la profonde inquiétude concernant les enfants enlevés à leurs parents.

Brognon Rollin a trouvé ses conversations avec ces jeunes personnes décourageantes. Encore au lycée, avec le futur apparement devant eux, ces élèves étaient pourtant souvent habités par le désespoir et la peur. En lisant la rédaction d'un élève sur la situation à la frontière, les artistes sont tombés sur cette phrase : « Peut-être un de nos futurs élèves changera ça. » Ils ont été frappés par l'utilisation de l'adverbe « peut-être », qui n'édulcore pas la réalité tout en incarnant un espoir. Bien que de nombreux jeunes aient ressenti comme effroyables et bouleversantes les actions injustes et cruelles qui se déroulent à la frontière, cet étudiant manifestait un sentiment d'optimisme inspiré par la possibilité d'un changement. Et cet espoir en l'avenir repose sur les épaules de sa propre génération – et de celles à venir – et sur sa capacité à changer la donne. Les manifestations liées à certaines des crises les plus

urgentes de notre monde – bouleversement climatique, justice environnementale, violence armée, profilage racial – sont menées par des jeunes, de la militante environnementale suédoise Greta Thunberg aux étudiants extraordinaires qui ont fondé l'organisation March for Our Lives [Marche pour nos vies] après que dix-sept de leurs amis ont été abattus dans leur lycée à Parkland, en Floride, en 2018. La passion et l'éloquence remarquables de ces jeunes activistes ont suscité l'attention du public et en ont fait pleurer plus d'un. En même temps, leur volonté d'exprimer leur rage s'est traduite, à l'inverse d'une rhétorique calme, par un appel à l'action inspirant et urgent, faisant honte à plusieurs d'entre nous qui sont sur la planète depuis bien plus longtemps. Chaque jour, dans le monde entier, des jeunes – comme celles et ceux de la Metropolitan Continuation High School qui ont discuté avec Brognon Rollin – mènent des réflexions et des actions collectives de moindre envergure, mais sans aucun doute aussi significatives.

Comme beaucoup d'œuvres antérieures de Brognon Rollin, *Maybe Some of Us Will Change This* est née d'échanges marquants avec une communauté précise et des individus particuliers. Les

projets passés ont ainsi supposé de se mettre en lien avec des personnes emprisonnées, de réaliser une sculpture avec des travailleurs et travailleuses confrontés à la fermeture de leur usine et d'engager un homme à s'asseoir dans leur installation pendant des heures, faisant figure de gardien du temps, passif mais incarné. Ces projets créent ce que certains critiques ont comparé avec justesse à de modestes monuments aux personnes ordinaires, permettant de rendre leurs luttes quotidiennes plus visibles et apportant une grâce et une poésie à des situations réelles qui laissent peu de temps pour se concentrer sur la beauté de la dignité humaine. Leur travail est, en ce sens, résolument humaniste, à la recherche de moments de connexion, d'expérience partagée et de respect mutuel. Les gestes incarnés dans les œuvres de Brognon Rollin sont discrets, clairement sans prétention et souvent de nature éphémère, existant un temps avant de s'éloigner, peut-être pour recommencer plus tard, augmentant le potentiel de leur travail à toucher la vie des autres.

Pour Brognon Rollin, des semaines ou des mois de recherches peuvent se distiller en une seule pensée ou idée, qui devient alors le point de départ d'une autre phase d'un

processus de collaboration, sans forme donnée et se déployant dans des directions rarement préconçues ou prévisibles. La phrase « *Maybe some of us will change this* » incarne ce point de départ et l'idée maîtresse du projet de Brognon Rollin à Los Angeles, un mantra répété, traduit, réinterprété et incarné tout au long de sa mise en place. Au cours de la deuxième phase de *Maybe Some of Us Will Change This*, les artistes ont travaillé avec quinze des élèves du groupe initial. La phrase a fait l'objet de plusieurs traductions, d'abord de l'anglais vers l'espagnol – « *Tal vez alguno de nosotros va a cambiar esto* » –, puis vers le mazatèque parlé, la langue des autochtones mésoaméricains (principalement des peuples chocho, ixcatèque et popoloca) de la partie nord de l'État de Oaxaca, dans le sud du Mexique. Dans cette région montagneuse où les habitants survivent encore en grande partie grâce à l'agriculture, le mazatèque est avant tout une langue sifflée qui permet de communiquer à travers les vallées et sur de longues distances. La langue mazatèque ne possédant pas le mot « peut-être », la traduction espagnole a été adaptée en « *Llegará un día (momento) de que uno de nosotros tendrá que cambiar este asunto* », puis traduite en

mazatèque : « *Kuichó jingo nichrjin nga jingo xi koanle sik'antjaiya kjoa jebi* ». Ces élans de traduction soulignent notre désir de communiquer au-delà de nos différences, tout en mettant en évidence les façons dont l'interprétation et les limites de la langue accompagnent inévitablement les efforts de décodage du sens entre les divers dialectes et cultures.

Attirés par ce langage sifflé pour sa capacité à amplifier le son et le sens bien au-delà de la plupart des langues qui passent plus conventionnellement par la parole ou l'écrit, Brognon Rollin a contacté Eloy Garcia, linguiste et éducateur, qui consacre son travail à protéger ce mode d'expression autochtone et qui a accepté de traduire la version espagnole en mazatèque écrit et sifflé. Les artistes lui ont proposé de venir à Los Angeles pour travailler avec les lycéens. Mais, sans le passeport ni les documents requis, Garcia n'a pas pu franchir la frontière états-unienne, un fait symptomatique dans un projet visant à mettre en évidence la façon dont on érige des barrières de toutes sortes pour nous séparer les uns des autres. Déterminés, les artistes se sont rendus à la frontière avec un ingénieur du son, des éducateurs de l'école et les élèves eux-mêmes. Garcia est venu de son village, Huautla

de Jimenez, jusqu'à Tijuana, du côté mexicain de la frontière. De part et d'autre de l'importante clôture en lattes métalliques qui se déploie de la côte à l'Océan, Garcia a sifflé la traduction en mazatèque de « Peut-être certains d'entre nous vont changer ça », que Brognon Rollin a réussi à enregistrer. Là, la puissance du langage – et plus largement du son – s'est manifestée en temps réel. Si les barrières matérielles limitent effectivement le mouvement de nos corps à travers les frontières et les démarcations, le son est libre de toute contrainte. De fait, les personnes qui se tiennent à la frontière sont surveillées afin que rien de physique ne franchisse le barrage, qu'il s'agisse de nourriture, de photos de bébés ou d'autres effets personnels. Mais le mur frontalier ne peut interdire ni empêcher l'échange de sons. Il n'a pu entraver le désir de Brognon Rollin, de Garcia ni celui des élèves de se réunir et de partager l'idée puissante et pleine d'espoir que le changement est, de fait, possible.

Garcia a ensuite travaillé avec les élèves par Skype pour leur apprendre à siffler la phrase en mazatèque. Après avoir répété et appris ces belles sonorités, les élèves se sont réunis à l'Institute of Contemporary Art de Los Angeles, où leur chœur de sifflements mazatèques a été enregistré. Désormais, à la Metropolitan Continuation High School, plusieurs mois après la fin du projet, le son habituel de la cloche indiquant la fin des cours est parfois remplacé par celui des élèves sifflant « Peut-être certains d'entre nous vont changer ça » en mazatèque. Désireux de porter ce message au-delà des limites du lycée, Brognon Rollin a réussi à convaincre cinq conducteurs de camion à glaces de Los Angeles de remplacer le jingle musical qui signale aux habitants qu'ils traversent leur quartier par le sifflement mazatèque. Dans une ville où plusieurs Mexicains originaires d'Oaxaca, y compris ceux qui connaissent la langue sifflée mazatèque, ont migré et élu domicile, le son surprenant

de cette langue autochtone évoque leur pays. Introduire ce sentiment d'espoir dans le quotidien de celles et ceux qui vivent, travaillent et étudient à Los Angeles permet de se libérer des messages d'intolérance et de rhétorique haineuse émanant de Washington, qui s'expriment aussi trop souvent dans d'autres parties du monde. *Maybe Some of Us Will Change This* est un rappel aux élèves qui l'ont créé, à celles et ceux qui l'entendent ou qui découvrent simplement le projet que l'amour, le respect et l'acceptation peuvent transcender les barrières les plus intimidantes et décourageantes qui ont été érigées.



Maybe Some of Us Will Change This

« Maybe some of us will change this », une phrase rédigée par Gerardo hante les artistes lors de leurs rencontres avec les étudiants en difficulté de la Metropolitan Continuation High School (Los Angeles). Ces quelques mots d'espoir et d'humilité sont envoyés dans la province d'Oaxaca, au Mexique, pour être traduits en mazatèque par Eloy Garcia, dans une version sifflée utilisée par les éleveurs et les agriculteurs afin de communiquer de vallée en vallée.

'Maybe some of us will change this': these words written by Gerardo haunted the artists in their discussions with struggling students at the Metropolitan Continuation High School (Los Angeles). These few words of hope and humility were sent into Oaxaca Province in Mexico, where they were translated by Eloy Garcia into the whistled version of Mazatec that is used by cattle breeders and farmers in order to communicate from valley to valley.

Maybe Some of Us Will Change This

Eloy García porte ce message sur 3 000 kilomètres depuis son village de Huautla de Jiménez jusqu'à Tijuana, ville-frontière avec les États-Unis. La phrase est alors sifflée depuis le Mexique à travers la barrière et enregistrée côté américain.

Eloy García carried this message 3,000 kilometres from his village of Huautla de Jiménez all the way to the Mexican-US border city of Tijuana. The phrase was then whistled across the barrier and recorded on the American side.





Maybe Some of Us Will Change This

« Maybe some of us will change this » est enfin reproduite à l'oreille par les élèves, puis diffusée dans les rues de Los Angeles en piratant (avec leur accord) le jingle sonore des camions de glaciers qui sillonnent la ville.

Finally, 'Maybe some of us will change this' was reproduced by ear by the students, then spread around the streets of Los Angeles by hacking (with their permission) the jingle of the ice cream trucks that crisscross the city.





**Maybe Some of Us
Will Change This,**
2019

Polaroids, 3 bandes-sons
Initié par l'ICA LA
(Institute of Contemporary Art,
Los Angeles) et FLAX (France
Los Angeles Exchange) à la
Metropolitan Continuation
High School (Los Angeles)



Polaroids, 3 soundtracks
Initiated by the ICA LA
(Institute of Contemporary Art,
Los Angeles) and FLAX (France
Los Angeles Exchange) at the
Metropolitan Continuation High
School (Los Angeles)



Here Be Dragons Hic Sunt Dracones

Here Be Dragons (Hic Sunt Dracones) est un terme de cartographie médiévale qui désigne des territoires inconnus ou dangereux. Imprimé sur une flèche, il devient un appel à l'intranquillité, lancé en tous sens dans le ciel paisible de West Hollywood par un *sign spinner*. Ces jongleurs publicitaires animent les coins de rue américains pour attirer l'attention des automobilistes sur une marque ou un commerçant local.

Here be Dragons (Hic Sunt Dracones) is a term from medieval cartography used to designate unknown or dangerous territories. Printed on an arrow, it becomes a summons to disquiet, issued in every direction under the peaceful sky of West Hollywood by a sign spinner. These commercial jugglers enliven American street corners in an attempt to draw motorists' attention to a given brand or local store.





Here Be Dragons (I),
2016

Impression jet d'encre
couleur
120 x 90 cm

Colour inkjet print
120 x 90 cm

Hic Sunt Dracones (I),
2016

Impression jet d'encre
couleur
120 x 90 cm

Colour inkjet print
120 x 90 cm

The Foundling Fate

Les enseignes de prêteurs sur gages ponctuent les avenues américaines et les fins de mois difficiles. On y dépose des objets contre un peu d'argent liquide. À rembourser ou non. Sans nouvelles de votre part, le *pawn shop* sera en droit de les vendre.

Un calendrier français daté de 1910 est déposé chez Brothers Collateral Loans à Los Angeles. Devant sa faible valeur marchande, le prêteur sur gage offre 1 dollar. Un coin du calendrier est manquant ; découpé et conservé par une mère en 1910. Ce calendrier est une « carte d'abandon ». Il accompagnait un enfant à sa prise en charge par l'assistance publique. La réunion des deux fragments aurait permis à l'orphelin d'identifier sa mère en cas de retrouvailles.

Pawnshop signs are a fixture along American avenues and in the lives of the financially pinched. You deposit objects in exchange for cash, which you can later reimburse. If the pawn shop doesn't hear from you, it can sell them.

A French calendar dating from 1910 was deposited with Brothers Collateral Loans in Los Angeles. Given its low commercial value, the pawnbroker offered 1 dollar. A corner of the calendar was missing; it had been cut out and kept by a mother in 1910. This calendar is an 'abandonment card': it went with a child when he was taken in by the welfare services. The idea being that joining the two fragments would have enabled the orphan to identify his mother should they ever be reunited.



The Foundling Fate,
2017

Bon de dépôt de
Collateral Brothers
Pawn Shop (Los Angeles),
billet de 1 dollar
40 x 29 x 2 cm

Receipt from
Collateral Brothers
Pawn Shop (Los Angeles),
1 Dollar bill
40 x 29 x 2 cm

NO GOOD SHOWN
WITH AIDS FOR
REPLEN

NOT A SALE
THIRTY MONTH PLEDGE AGREEMENT
BROTHERS COLLATERAL LOANS
5901 MELBOURNE AVENUE,
HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90028
Phone (323) 462-5699
Store Hours: Mon-Fri 10-6; Sat 12-4
FREE PARKING IN REAR

PLEASEN WILL BE HELD AFTER WORKING WITH A REPLY BEEN MADE
WITHIN FOR NOT PUT OFFICE HAS DELIVERED FOR NOTICE, AND WILL
WANT TO RETURN SOME NOTICE BEFORE BEGINNING YOUR PLEASE.

DESCRIPTION OF ARTICLES
BROTHERS COLLATERAL LOANS
STORING ON-SITE

OUTSTANDING OF A BOND OF THE BOND, WHICH
THE (A) (B) (C) (D) (E) (F) (G) (H) (I) (J) (K) (L) (M) (N) (O) (P) (Q) (R) (S) (T) (U) (V) (W) (X) (Y) (Z) (AA) (AB) (AC) (AD) (AE) (AF) (AG) (AH) (AI) (AJ) (AK) (AL) (AM) (AN) (AO) (AP) (AQ) (AR) (AS) (AT) (AU) (AV) (AW) (AX) (AY) (AZ) (BA) (BB) (BC) (BD) (BE) (BF) (BG) (BH) (BI) (BJ) (BK) (BL) (BM) (BN) (BO) (BP) (BQ) (BR) (BS) (BT) (BU) (BV) (BW) (BX) (BY) (BZ) (CA) (CB) (CC) (CD) (CE) (CF) (CG) (CH) (CI) (CJ) (CK) (CL) (CM) (CN) (CO) (CP) (CQ) (CR) (CS) (CT) (CU) (CV) (CW) (CX) (CY) (CZ) (DA) (DB) (DC) (DD) (DE) (DF) (DG) (DH) (DI) (DJ) (DK) (DL) (DM) (DN) (DO) (DP) (DQ) (DR) (DS) (DT) (DU) (DV) (DW) (DX) (DY) (DZ) (EA) (EB) (EC) (ED) (EE) (EF) (EG) (EH) (EI) (EJ) (EK) (EL) (EM) (EN) (EO) (EP) (EQ) (ER) (ES) (ET) (EU) (EV) (EW) (EX) (EY) (EZ) (FA) (FB) (FC) (FD) (FE) (FF) (FG) (FH) (FI) (FJ) (FK) (FL) (FM) (FN) (FO) (FP) (FQ) (FR) (FS) (FT) (FU) (FV) (FW) (FX) (FY) (FZ) (GA) (GB) (GC) (GD) (GE) (GF) (GG) (GH) (GI) (GJ) (GK) (GL) (GM) (GN) (GO) (GP) (GQ) (GR) (GS) (GT) (GU) (GV) (GW) (GX) (GY) (GZ) (HA) (HB) (HC) (HD) (HE) (HF) (HG) (HH) (HI) (HJ) (HK) (HL) (HM) (HN) (HO) (HP) (HQ) (HR) (HS) (HT) (HU) (HV) (HW) (HX) (HY) (HZ) (IA) (IB) (IC) (ID) (IE) (IF) (IG) (IH) (II) (IJ) (IK) (IL) (IM) (IN) (IO) (IP) (IQ) (IR) (IS) (IT) (IU) (IV) (IW) (IX) (IY) (IZ) (JA) (JB) (JC) (JD) (JE) (JF) (JG) (JH) (JI) (JJ) (JK) (JL) (JM) (JN) (JO) (JP) (JQ) (JR) (JS) (JT) (JU) (JV) (JW) (JX) (JY) (JZ) (KA) (KB) (KC) (KD) (KE) (KF) (KG) (KH) (KI) (KJ) (KK) (KL) (KM) (KN) (KO) (KP) (KQ) (KR) (KS) (KT) (KU) (KV) (KW) (KX) (KY) (KZ) (LA) (LB) (LC) (LD) (LE) (LF) (LG) (LH) (LI) (LJ) (LK) (LL) (LM) (LN) (LO) (LP) (LQ) (LR) (LS) (LT) (LU) (LV) (LW) (LX) (LY) (LZ) (MA) (MB) (MC) (MD) (ME) (MF) (MG) (MH) (MI) (MJ) (MK) (ML) (MM) (MN) (MO) (MP) (MQ) (MR) (MS) (MT) (MU) (MV) (MW) (MX) (MY) (MZ) (NA) (NB) (NC) (ND) (NE) (NF) (NG) (NH) (NI) (NJ) (NK) (NL) (NM) (NN) (NO) (NP) (NQ) (NR) (NS) (NT) (NU) (NV) (NW) (NX) (NY) (NZ) (OA) (OB) (OC) (OD) (OE) (OF) (OG) (OH) (OI) (OJ) (OK) (OL) (OM) (ON) (OO) (OP) (OQ) (OR) (OS) (OT) (OU) (OV) (OW) (OX) (OY) (OZ) (PA) (PB) (PC) (PD) (PE) (PF) (PG) (PH) (PI) (PJ) (PK) (PL) (PM) (PN) (PO) (PP) (PQ) (PR) (PS) (PT) (PU) (PV) (PW) (PX) (PY) (PZ) (QA) (QB) (QC) (QD) (QE) (QF) (QG) (QH) (QI) (QJ) (QK) (QL) (QM) (QN) (QO) (QP) (QQ) (QR) (QS) (QT) (QU) (QV) (QW) (QX) (QY) (QZ) (RA) (RB) (RC) (RD) (RE) (RF) (RG) (RH) (RI) (RJ) (RK) (RL) (RM) (RN) (RO) (RP) (RQ) (RR) (RS) (RT) (RU) (RV) (RW) (RX) (RY) (RZ) (SA) (SB) (SC) (SD) (SE) (SF) (SG) (SH) (SI) (SJ) (SK) (SL) (SM) (SN) (SO) (SP) (SQ) (SR) (SS) (ST) (SU) (SV) (SW) (SX) (SY) (SZ) (TA) (TB) (TC) (TD) (TE) (TF) (TG) (TH) (TI) (TJ) (TK) (TL) (TM) (TN) (TO) (TP) (TQ) (TR) (TS) (TT) (TU) (TV) (TW) (TX) (TY) (TZ) (UA) (UB) (UC) (UD) (UE) (UF) (UG) (UH) (UI) (UJ) (UK) (UL) (UM) (UN) (UO) (UP) (UQ) (UR) (US) (UT) (UU) (UV) (UW) (UX) (UY) (UZ) (VA) (VB) (VC) (VD) (VE) (VF) (VG) (VH) (VI) (VJ) (VK) (VL) (VM) (VN) (VO) (VP) (VQ) (VR) (VS) (VT) (VU) (VV) (VW) (VX) (VY) (VZ) (WA) (WB) (WC) (WD) (WE) (WF) (WG) (WH) (WI) (WJ) (WK) (WL) (WM) (WN) (WO) (WP) (WQ) (WR) (WS) (WT) (WU) (WV) (WW) (WX) (WY) (WZ) (XA) (XB) (XC) (XD) (XE) (XF) (XG) (XH) (XI) (XJ) (XK) (XL) (XM) (XN) (XO) (XP) (XQ) (XR) (XS) (XT) (XU) (XV) (XW) (XX) (XY) (XZ) (YA) (YB) (YC) (YD) (YE) (YF) (YG) (YH) (YI) (YJ) (YK) (YL) (YM) (YN) (YO) (YP) (YQ) (YR) (YS) (YT) (YU) (YV) (YW) (YX) (YY) (YZ) (ZA) (ZB) (ZC) (ZD) (ZE) (ZF) (ZG) (ZH) (ZI) (ZJ) (ZK) (ZL) (ZM) (ZN) (ZO) (ZP) (ZQ) (ZR) (ZS) (ZT) (ZU) (ZV) (ZW) (ZX) (ZY) (ZZ)

NO LOAN TRANSACTIONS THROUGH THE MAIL. ALL LOAN TRANSACTIONS MUST BE HANDLED PERSONALLY
FOR REDEMPTION.
I hereby acknowledge receipt of my photograph as described above and release pledgee under Terms and Conditions
and forth please.

X





PAWN
SHOP

WORTHLESS COLLATERAL
CASH LOANS

GOLD • SILVER • DIAMONDS • COINS

STATE JEWELRY APPRAISALS
PAWN SHOP

huenga

**JEWELRY
LOANS**

PAWN BROKERS
SINCE 1968

OPEN

**MONEY TO LOAN
BUY-SELL-TRADE**

PROPS • CAMERAS • TOOLS

DEO STEREO
PAWN SHOP
OPEN

**WE BUY
GOLD • SILVER • DIAMONDS**

GUITAR AMPS

FREE PARKING IN REAR

Stone Clock, Sailing Time

Au cœur de la vallée de la Mort (Californie), sur la surface d'un lac asséché, les rochers laissent derrière eux un sillon. Une trace tangible de leur déplacement dans le sable. La légende du Racetrack Playa est convertie en horloge, les secondes, les minutes, les heures sont égrenées par les artistes à rebours de la fuite des blocs minéraux. Un pas après l'autre, les corps investissent le paysage et mesurent le temps à une autre dimension. Longtemps considéré comme surnaturel, le déplacement des rochers mouvants est aujourd'hui expliqué par l'action conjuguée du gel nocturne et du vent.

In the heart of Death Valley (California), stones move across the surface of a dry lake, leaving traces of their movement over the sand in the form of furrows. Here, the legend of Racetrack Playa is converted into a clock. The artists count the seconds, minutes and hours by walking in the opposite direction to the stones' movement. Step by step, their bodies invest the landscape and measure time against another dimension. Long considered a supernatural phenomenon, the movement has been explained by the combined action of freezing nocturnal temperatures and wind.





Stone Clock, Sailing Time,
2016

Vidéo couleur, son
5 min 18 sec

Colour video, sound
5 min 18 sec



Classified Sunset

Un coucher de soleil toscan est photographié à douze étapes de son déclin. Chaque image est publiée dans la rubrique « Petites annonces » de différents journaux internationaux. Un moment fugace, étiré, que seule une revue de presse permet de saisir dans sa totalité.

A Tuscan sunset is photographed, capturing twelve phases of the descent. Each image is published in the classified ads in various international newspapers. A fleeting moment, stretched out, that can be grasped in its entirety only by a press review.





Classified Sunset,

2017

Coupures de journaux
40 x 30 cm chaque (encadré)

Newspaper clippings
40 x 30 cm (each)/frame

Onsdag 1. november 2017

KLAUSTEDALEN SPELMANNSSLAG Haustfest i Fosshalla, Naustdal

Torsdag 9. nov. kl. 20.00.

Flotte Tirlandt spinn
Flottet sin søn
Spillemannslaget sin
USA-turist 2016.
Middag.

Sånn til ulike grupper
i spelemannslaget.
Års kl. 20.00.
Billettpris kr. 200,-

Proklama

Brannet blir den velkjente og
velkjente brannet som vil
gjøre at brannen blir en del av
denne brannen. Brannen vil
gjøre at brannen blir en del av
denne brannen.

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

17. november 2017

BERG- BORING

- Boring av vann-
brønner for huset,
fyrst og enger-
brønner.
- Gjennedring av
brønner under vann-
brønner eller tryk-
kammerbrønner for
etablering av vann-
brønner for huset.

FIMREITE
BERGBORING A.S.
6460 Sagstad 1, 70 460 31 200
www.fimreitebergboring.no

Stilling
ledig
KVA!
LAURD

Kunngjøring



Følg oss på
FACEBOOK
[fb.com/fimreitebergboring](https://www.facebook.com/fimreitebergboring)



Buss til Betre Landbruk

Fylkesrådet Agri vil opp buss til og fra
landbruksnærs Betre Landbruk på Lillerød
den 10.-12. november. Anreise fredag til
Lillerød via Segndal/Lillerød, retur søndag.
Bussen er gratis for medlemmer i FL.

For mer info og påmelding ta kontakt med Gøril Eide, tlf 906 34 521 eller gorm.ande@fylkesrådet.no

SOLUND KOMMUNE

Kunngjøring

Godkjent reguleringsendring:
Solund formannskap har i samsvær
byggesaken og drøingskomplett
kommune godkjent mindre endring
plan.

F-sak 856/17 Solund plan-ID 1412

En kan påklage formannskapet
tre 3-uker til denne kunngjø-
ringstid. Klagen må være
appellert om kva for
saken gjeld.

Offentlig
Sak

To Contact:
Call or write to:
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

LOVE/NOVEMBER
HELP-NEEDS



Help/Need
Lost and found in the city of New York. Please call or write to:
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

HELP-NEEDS

CLINIC / MEDICAL
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

CLINIC / MEDICAL
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

CLINIC / MEDICAL
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

CLINIC / MEDICAL
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

PERSONALS

PERSONALS

PERSONALS

SRI HANUMAN JYOTISH MANDIR
Psychic & Astrologer
Pandit: Swamy
KNOW YOUR PAST, PRESENT AND FUTURE
VEDIC SOLUTIONS ARE AVAILABLE FOR
All religions welcome
We can perform Dhat ceremony
Lullabies, Prayers, Shanti, Panch
Prayers and all the spiritual
work and services and perform
Private & Confidential
Remove Black Magic
In 3 Days & Give
100% Protection
929-256-7026
3248 FORDHAM RD. BRONX, NY 10468
Open on Saturdays, Sundays & Holidays

MESSANGER POSITION
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

MESSANGER POSITION
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

MESSANGER POSITION
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000

INSTRUCT

TSCA
THE STATE COLLEGE
OF ACUPUNCTURE
PROVEN. POWERFUL. PASSIONATE.

OPEN HOUSE TODAY
Tuesday, Sept. 26
5:30-7:30 p.m.

**MAKE THE SWITCH TO A FULFILLING
NEW CAREER IN ACUPUNCTURE**
Join over 3000 TSCA grads in one of the most rewarding
healthcare professions - Acupuncture.

800-777-7777 or call us to become your agent.

www.tscanyc.com
or call (212) 242-5499

PC & MED
The Classified Section
of the Journal of the
New York State Bar Association
Room 1000
1000 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-1000



Le temps et l'espace de la race

Éric Fassin

Le travail de Brognon Rollin parle du temps ; mais c'est un temps déréglé, voire détraqué. On songe à cette horloge arrêtée qui, pourtant, donne l'heure juste (mais à qui ?) – non pas deux, mais trois fois par jour (*Even a Broken Clock is Right Three Times a Day*, l'une des œuvres absentes de l'exposition, que ce texte rend présentes). « Le temps est hors de ses gonds », dirait Hamlet. À l'instar de l'impossible cartographie d'une île qui se dérobe à la minutie des géomètres, leur travail parle également d'un espace insaisissable (*Cosmographia*). Car on peut reprendre la question de Georges Perec : « Sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? » Avec l'écrivain, on préférera donc le pluriel : ce sont plutôt des « espèces d'espace ».

À Jérusalem, l'invraisemblable tracé d'un terrain de football, irrégulier voire disloqué (*The Agreement*), évoque le caprice de quelque Reine de cœur irascible pour une partie de croquet au pays des Merveilles, ou encore un match de quidditch qui, dans l'univers parallèle des sorciers, peut prendre plusieurs

mois, ou bien quelques minutes. Sous le poids de l'histoire, l'espace aussi sort de ses gonds – fût-ce pour s'éterniser dans la répétition d'un Sisyphes parcourant sans fin l'aller, mais aussi le retour du chemin de croix (*There's Somebody Carrying a Cross Down*). En un tel lieu, miser sur la stabilité du temps ou de l'espace, c'est faire un pari fou, comme ce contrat signé avec des collectionneurs, sous le contrôle d'un notaire, sur la stabilité, pendant trente ans, de l'échelle du Saint-Sépulcre, signe dérisoire d'un équilibre précaire entre les communautés qui (se) partagent la ville (*Statu Quo Nunc*).

Car les artistes exposent en fait l'intrication de l'espace et du temps : on songe à ces rochers mouvants dans le désert dont le déplacement imperceptible marque le passage des années, voire des siècles (*Stone Clock, Sailing Time*). Et, pour prendre un autre exemple, si la minute de silence ne dure pas forcément une minute, c'est qu'elle dépend des lieux et des moments (*Nous allons observer une minute de silence*). Lorsqu'elle s'internationalise, même la

simultanéité se dérègle : d'un continent à l'autre, on n'est jamais dans le même tempo. Il n'est pas d'unité de mesure qui puisse se situer hors du temps et de l'espace.

On peut penser aussi à un nouveau petit métier : *line sitting*, c'est faire la queue pour les autres. Les désœuvrés louent le temps qu'ils ont en trop pour d'autres qui n'en ont pas assez en prenant leur place pour un moment d'attente ; mais l'absence des uns n'est-elle pas soulignée par la présence des autres ? *Until Then* représente ainsi, incarné en temps réel par Robert Samuel, mais dans un autre espace, celui ou celle que l'on ne verra pas, et dont on ne saura rien sinon qu'il ou elle est ailleurs, mais en même temps : l'homme ou la femme qui attend la délivrance de la mort, que nous apprend *in fine* le départ du *line sitter*.

Mais l'abstraction ne doit pas faire illusion : il s'agit bien d'incarnation. Celle-ci commence avec les artistes qui arpencent, littéralement, la Vallée de la mort, ou bien l'île de Gorée. *Embedded* (c'est-à-dire « embarqué »), c'est

toujours dans la durée que le duo s'implique en des lieux, ici ou là. La définition du temps et de l'espace n'est donc pas métaphysique ; humaine, trop humaine, elle est non seulement historique et sociale, donc variable dans le temps et l'espace, mais aussi politique. Il s'y joue quelque chose. L'on en revient à Israël, espace-temps surpeuplé où même le figuier de Barbarie, *subbar* ou *sabra*, trace des frontières en retraçant une histoire, bref, devient un enjeu politique.

Le temps et l'espace sont peuplés de personnages qui les articulent (ou les désarticulent) – même par leur absence. Une usine Caterpillar va fermer ; voici les ouvriers au chômage – hors de l'espace contrôlé du travail, mais aussi hors du temps réglé de la fabrication. La forme artistique que lui donnent ces *Résilients*, c'est un tourniquet imposant, presque écrasant, qui rappelle l'entrée de l'atelier. Mais ce guichet ne permet d'accéder nulle part : s'il tourne bien en rond, l'on y est renvoyé à son point de départ. Et désormais, il n'est plus lié à un lieu particulier : il est érigé dans des musées. L'espace est défait, autant que le temps. Du moins l'objet a-t-il été fabriqué par les ouvriers de l'usine, au moment où la porte allait s'en refermer sur eux.

Pour comprendre ce dérèglement du temps et de l'espace, on peut partir d'une figure fondatrice de la sociologie. En ouverture des *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Émile Durkheim reprend en 1912 la vieille question philosophique, qui court d'Aristote à Emmanuel Kant, des catégories de l'entendement, au premier rang desquelles le temps et l'espace. « Elles sont comme les cadres solides qui enserrent la pensée ; celle-ci ne paraît pas pouvoir s'en affranchir sans se détruire. »

Pourquoi ? La raison en est sociale. « Si donc, à chaque moment du temps, les hommes ne s'entendaient pas sur ces idées essentielles, s'ils n'avaient pas une conception homogène du temps, de l'espace, de la cause, du nombre, etc., tout accord deviendrait impossible entre les intelligences et, par suite, toute vie commune. » Les catégories de l'entendement sont donc les cadres sociaux de la pensée.

C'est pourquoi le temps et l'espace agissent comme des contraintes cognitives : ce sont en réalité des contraintes sociales. « Aussi la société ne peut-elle abandonner les catégories au libre arbitre des particuliers sans s'abandonner elle-même. Pour pouvoir vivre, elle n'a pas seulement besoin d'un

suffisant conformisme moral ; il y a un minimum de conformisme logique dont elle ne peut davantage se passer. » L'analyse du sociologue, au cœur du projet politique de la Troisième République, repose donc sur l'idée que, pour conjurer ce qu'il appelle l'anomie, la société s'emploie à « conformer », c'est-à-dire à socialiser, à intégrer ou à normaliser les individus. Ainsi, la société « pèse de toute son autorité sur ses membres afin de prévenir les dissidences ».

Échapper au temps et à l'espace, tels qu'ils sont définis socialement, c'est se condamner à la folie : « Un esprit déroge-t-il ostensiblement à ces normes de toute pensée ? Elle ne le considère plus comme un esprit humain dans le plein sens du mot, et elle le traite en conséquence. » La société rejette cette subversion logique hors des limites de l'humanité : « C'est pourquoi, quand, même dans notre for intérieur, nous essayons de nous affranchir de ces notions fondamentales, nous sentons que nous ne sommes pas complètement libres, que quelque chose nous résiste, en nous et hors de nous. Hors de nous, il y a l'opinion qui nous juge ; mais de plus, comme la société est aussi représentée en nous, elle s'oppose, du dedans de

nous-mêmes, à ces velléités révolutionnaires ; nous avons l'impression que nous ne pouvons nous y abandonner sans que notre pensée cesse d'être une pensée vraiment humaine. »

Dans les années 1960, la pensée critique a rejeté cette logique normative qui exclut toute dissidence : c'est la célébration de toutes les marges, le fou comme le criminel ou le drogué, qui apparaissent alors comme des sites de résistance au « système », c'est-à-dire à l'emprise de la société qui emprisonne et réprime la singularité de l'individu. Toutefois, aujourd'hui, la question semble s'être inversée, invitant à réviser les approches critiques. Le discours de l'intégration n'est plus tant un appel à la normalisation qu'une mise à l'index : d'ailleurs, le verbe pronominal n'a-t-il pas remplacé le verbe transitif – l'injonction de *s'intégrer*, adressée aux « autres », se substituant à l'obligation d'*intégrer*, qui nous incombait en commun ?

Il convient donc désormais de renverser la perspective durkheimienne. Nous ne vivons plus dans des sociétés qui, à l'instar de la Troisième République, visent à intégrer, y compris par la contrainte. Dans *Le Creuset français*,

l'historien Gérard Noiriel proposait en 1988 d'adapter le titre d'un ouvrage influent d'Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen* [*Des paysans, faire des Français*], qui analyse comment l'école, mais aussi le chemin de fer et le service national ont fonctionné comme un creuset national entre 1870 et 1914, pour penser le processus d'intégration nationale des étrangers depuis la fin du XIX^e siècle : *Immigrants into Frenchmen* [*Des immigrés, faire des Français*].

Or il est devenu difficile de préserver cet optimisme historique. En France et ailleurs, la nation se construit actuellement au moins autant, sinon beaucoup plus par l'exclusion que par l'inclusion. L'intégration, injonction impossible réservée aux « autres » qu'elle constitue en même temps comme telles ou tels (celles et ceux à qui l'on demande inlassablement de s'intégrer, jusqu'à les décourager de pouvoir jamais répondre à ces attentes infinies), relève moins désormais d'une logique de normalisation que de racialisation : loin de réduire les différences, elle les creuse – même si c'est souvent au nom d'une rhétorique qui proclame le contraire. La racialisation, c'est donc la production sociale d'une différence

irréductible. La biologie n'a rien à voir avec cette politique de la race, qu'elle en soit le prétexte ou qu'on lui substitue la « culture » : en effet, la racialisation est caractérisée par l'altérisation des corps, soit un traitement social qui naturalise l'altérité.

Et c'est ici qu'on retrouve l'espace et le temps. Dans *Le Temps et les autres*, l'anthropologue Johannes Fabian a proposé en 1983 une critique radicale de l'histoire de sa discipline : si « l'autre » apparaît comme un « sauvage » ou un « primitif », c'est au prix d'un « déni de contemporanéité » (*coevalness*). Sur le terrain, l'ethnologue rencontre l'ethnologisé dans un même espace, et donc dans un temps partagé. Toutefois, dans l'écriture, en effaçant la rencontre, le premier renvoie le second dans une altérité temporelle radicale : tout se passe comme si les « peuples premiers » n'avaient pas d'histoire... Or cette faute épistémologique est la condition scientifique d'un coup politique : la construction anthropologique classique, en évacuant l'autre comme sujet historique pour le renvoyer à l'intemporalité de sociétés dites « traditionnelles », permet en effet son assignation au statut d'objet. À « nous » l'histoire, à « eux » la tradition.

Reste que, pour penser la racialisation, il faut aussi se confronter à une contradiction : s'il est vrai que, par définition, nous vivons toutes et tous en même temps dans le même monde, une partie d'entre nous n'en est pas moins reléguée dans des temps et des espaces différents, ce qui délimite la frontière entre « eux » et « nous ». Or, si le « conformisme logique » produit un « conformisme moral », alors, l'exclusion logique engendre une forme d'exclusion sociale. Prenons l'exemple, aujourd'hui crucial, des personnes en exil – qu'on les dise migrantes ou réfugiées. Les centres de rétention, qui sont en réalité des camps de détention, les enferment dans un espace radicalement différent du « nôtre », assujetti à d'autres lois, et le plus souvent hors-la-loi. Mais cela revient en même temps à les emprisonner dans une temporalité non moins étrangère : celle d'une attente indéfinie, d'un temps suspendu qui les soustrait à notre commune humanité.

Ce temps et cet espace alternatifs sont le moyen de les constituer comme « autres », soit de transformer des « prochains » en « lointains », bref, de les racialiser. C'est le sens des murs, à la fois symboliques et réels, qui se dressent un

peu partout – de la mer Méditerranée, aux portes de « l'Europe forteresse », jusqu'à la frontière entre les États-Unis et le Mexique. D'où un projet, dans l'ombre portée par l'élection de Donald Trump à la Maison Blanche. Sifflée, une langue mazatèque au Mexique permet de se faire entendre, même par-delà le mur. Ainsi, une phrase d'espoir, partie d'un lycée de Los Angeles et plusieurs fois traduite, finit-elle par y revenir, reprise par les élèves qui la sifflent à leur tour : « Peut-être y en aura-t-il, parmi nous, pour changer cela. » (*« Maybe some of us will change this. »*) Mais cette œuvre n'a pas voyagé jusqu'ici : nous donnerait-elle l'illusion que cela parle d'ailleurs ? Pourtant, il n'est nullement question d'exotisme.

En France comme aux États-Unis, il ne s'agit pas seulement des étrangers : c'est sur un même territoire que le temps et l'espace se fracturent, dans une logique de ségrégation qu'il faut bien qualifier de raciale. La racialisation s'étend des étrangers à ceux qui sont perçus comme tels. C'est vrai des Latinos, d'un côté ou de l'autre de la frontière, étrangers aux États-Unis ou pas. De même en France : quand les « jeunes » des banlieues, qu'ils soient d'origine étrangère ou tout simplement faute d'être

blancs, ne se sentent pas autorisés à traverser le périphérique pour accéder à la ville, alors, ils sont voués à « tenir les murs », soit à tuer le temps dans un espace marginalisé. C'est ainsi que se constituent, parmi « nous », des « autres » que le culturalisme médiatique renvoie volontiers à la « loi du ghetto ».

La racialisation par le temps et l'espace n'a rien à voir avec quelque race biologique : c'est le traitement des populations qui les assigne à des places différentes et inégales. Aussi la race, telle qu'elle est définie par la biopolitique néolibérale actuelle, peut-elle servir de laboratoire pour toutes sortes de ségrégations, avec ou sans support comme l'apparence, l'origine, la religion ou la culture. Car ces « autres » ne deviennent tels que par le travail de l'altérisation. Songeons à la prison. La cellule est ce lieu qui soustrait les détenus à la fois à l'espace et au temps communs : une horloge l'illustre à nouveau, qui s'arrête lorsque l'on pénètre dans ces quelques mètres carrés, pour redémarrer quand on en sort (*8 m² Loneliness*). Ainsi va la vie des prisonniers : ils tournent en rond, le long des lignes d'un terrain de sport, dans l'absurdité d'une répétition en boucle qui signifie seulement

l'absence de sens (*Attempt of Redemption*).

On ne s'étonnera donc pas que les objets de cette discipline soient si souvent des personnes non-blanches, autrement dit, racisées : cause ou effet, peu importe, l'altérité se marque dans les corps. Il en va de même pour la drogue, qui laisse brutalement son empreinte sur la peau, dans la chair et les viscères de celles et ceux qu'elle met ainsi à part, à l'écart du temps et de l'espace. Le drogué, comme le prisonnier, c'est l'autre. Encore

le travail de Brognon Rollin, tout en donnant à voir cette ségrégation, littéralement ou métaphoriquement raciale, ouvre-t-il à nouveau l'espoir, sinon d'un changement, du moins d'une humanité partagée par-delà ces murs érigés dans et par le temps et l'espace.

C'est le cas de deux œuvres en miroir : dans l'une, le néon donne une forme lumineuse à la ligne de vie fuyante des toxicomanes, suggérant que ces corps qui ne comptent pas ont pourtant toute une histoire (*Fate Will Tear Us*

Apart) ; l'autre, en noir en blanc, montre des statues d'importants ; mais leurs paumes, en gros plan, n'ont rien à raconter (*Famous People Have No Stories*). Les « autres » n'intéressent pas moins Brognon Rollin que les « nôtres », bien au contraire ; ou, plus précisément, n'est-ce pas ce partage entre « eux » et « nous » qui retient leur attention, tel qu'il est reflété, mais aussi produit, dans nos espaces et nos temps décalés, et pourtant communs ?



Even a Broken Clock is Right Three Times a Day (10:10)

Comme le veut l'adage, une horloge cassée donne l'heure juste au moins deux fois par jour. Mais ne vous fiez pas au réel. Cette horloge bloquée sur 10 h 10 a été piratée. Chaque jour, elle donne l'heure une fois de plus. Quand ? Impossible à dire. Son programme aléatoire est aussi imprévisible qu'un arc-en-ciel. Avec beaucoup de chance ou de patience, vous verrez ses aiguilles rattraper la course du temps, donner l'heure pour une minute, puis reprendre la pause à 10 h 10, l'heure photogénique choisie pour les publicités horlogères du monde entier.

As the adage has it, even a broken clock gives the right time at least twice a day. But don't trust reality. This clock blocked at 10:10 has been tampered with. Every day, it gives the time once more than that. When? It's impossible to say. Its random programme is as unpredictable as a rainbow. With a lot of luck or patience, you may see its clock hands catch up with the flow of time and tell the time for a minute, then go back to being stopped at 10:10, the photogenic time used in watch advertisements the world over.



**Even a Broken Clock
is Right Three Times
a Day (10:10)**

2017

Horloge, acier grenailé
180 x 45 x 10 cm

Clock, shot-blasted steel
180 x 45 x 10 cm



Train Your Bird to Talk

Initiée par Pierre Perrin, directeur de l'école Pierre-Budin (Paris, 18^e), avec la participation des professeurs et des élèves, cette commande artistique a été réalisée dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France.

Elle a également reçu le soutien de la mairie du 18^e, du service d'Horlogerie de la Ville de Paris et du fonds de dotation Ars Ultima – Stein & Guillot. Elle a été mise en œuvre par Jérôme Poggi et Thomas Conchou, médiateurs agréés de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France au sein de la structure not-for-profit SOCIETIES.

Invité à concevoir une œuvre *in situ*, Brognon Rollin décide de remplacer la sonnerie stridente de l'école élémentaire Pierre-Budin par une série de phrases traduites en silbo, le langage sifflé des bergers de l'île de La Gomera, dans l'archipel des Canaries. « À table ! », « Youpi ! C'est fini ! » ou « Le travail nous attend » : 17 phrases soumises par les élèves de 6 à 11 ans sont traduites en espagnol, sifflées en silbo sur l'île de La Gomera par Juan Manuel Chinaea García, puis synchronisées pour remplacer les 17 sonneries quotidiennes de l'école.

Initiated by Pierre Perrin, headmaster of the École Pierre-Budin (Paris, 18th), with the participation of the teachers and students, this artistic commission was carried out as part of the Nouveaux Commanditaires programme run by the Fondation de France.

It was also supported by the municipal council of the 18th arrondissement, the Paris municipal clocks service and the Ars Ultima Stein-Guillot Art Foundation. It was implemented by Jérôme Poggi and Thomas Conchou, two approved mediators for the Fondation de France Nouveaux Commanditaires programme working within the not-for-profit structure SOCIETIES.

Asked to conceive a site-specific work, Brognon Rollin decided to replace the strident bell of the Pierre-Budin primary school with a series of phrases translated into Silbo, the whistled language used by the shepherds on the island of Gomera, in the Canaries archipelago: 'Lunch is ready!', 'Yay! It's over!' and 'There's work to do' – in all, 17 phrases submitted by pupils aged six to eleven were translated into Spanish, whistled in Silbo on La Gomera by Juan Manuel Chinaea García and then synchronised to replace the 17 daily bells at the school.



Train Your Bird to Talk,
2017

Œuvre sonore
Sonnerie d'école à laquelle on
a substitué 17 phrases sifflées
en silbo gomero par
Juan Manuel China García
Ingénieur du son :
Antoine Bertin –
Studio SoundAnything

Sound work
School bell replaced by
17 sentences whistled
in Silbo Gomero by
Juan Manuel China García
Sound engineer:
Antoine Bertin –
Studio SoundAnything



08h30	C'est parti pour une bonne journée.
09h45	Allons nous amuser.
10h00	Le travail nous attend.
10h15	Bonne récréation.
10h30	Garde à vous !
11h30	Bon appétit les petits.
12h30	A table ! Va te régaler.
12h55	Garde à vous !
13h30	Allez ! Allez ! C'est l'heure d'apprendre.
13h55	Fin de jouer ! En rang !
14h00	Avez-vous bien mangé ?
14h45	C'est l'heure de jouer.
15h00	Garde à vous !
16h00	Youpi ! C'est fini !
17h30	Ton goûter sera délicieux.
17h55	Allons nous reposer après cette grande journée.

Sonneries correspondant aux lundi & jeudi (les autres jours sont soumis à modifications)





La Mémoire d'Hadrien



Le mur frontière est une invention sans cesse contemporaine. En 122 après J.-C., l'empereur Hadrien fait bâtir une fortification de 120 km à proximité de l'actuelle frontière entre l'Angleterre et l'Écosse, pour se prémunir des « Barbares ». Une pierre, mémoire de cette pulsion antique des hommes à se séparer, est détachée du fragile édifice, premier chapitre d'un voyage sans destination connue.

The border wall is a permanently contemporary invention. In 122 CE, the emperor Hadrian built a fortification 120 kilometres long near today's Anglo-Scottish border in order to fend off the 'Barbarians'. A stone, recalling this ancient human drive to separation, is detached from the fragile structure, like the first chapter in a journey whose destination is unknown.



La Mémoire d'Hadrien,
2016

Vidéo couleur, son
3 min 1 sec
Collection MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Colour video, sound
3 min 1 sec
Collection MAC VAL
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Le Miroir de Claude

Le miroir noir, dit aussi « miroir de Claude le Lorrain », est un petit miroir portatif à la surface légèrement convexe, teintée au noir de fumée. Accessoire indispensable aux peintres naturalistes du XVIII^e siècle, son reflet contrasté simplifie les paysages et facilite le cadrage. Il impose aux artistes une position inédite pour l'époque : regarder la nature en lui tournant le dos.

The 'black mirror', also known as a 'Claude glass', was a small portable mirror with a slightly convex surface, tinted with lampblack. It was a vital accessory for naturalist painters in the 18th century, as its contrasting reflection simplified landscapes and facilitated composition. To use it, painters had to take up a position that was new for the time: looking at nature by turning their back on it.





Le Miroir de Claude,

2019-2020

Table de consommation
de drogues dures,
acier inoxydable,
miroir noir (circa 1870)
136 x 90 x 50 cm
Production MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Table for taking hard drugs,
stainless steel, black mirror (c. 1870)
136 x 90 x 50 cm
Production MAC VAL
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine

Totentanz (Golden Shot)

Les pieds d'un performeur évoluent sur un sol couvert de paillettes d'or au son de la *Danse macabre* [*Totentanz*] de Franz Liszt. Impitoyablement, l'or étouffe chaque mouvement un peu plus. Le *golden shot* est un terme d'argot urbain qui désigne une mort par overdose.

The feet of a performer move over a floor covered with golden sequins to the sound of the *Dance of Death* [*Totentanz*] by Franz Liszt. The gold unrelentingly smothers each movement, a little more each time. 'Golden shot' is urban slang for death by overdose.





Totentanz (Golden Shot),
2012

Vidéo couleur, son
9 min 36 sec
Collection Mudam
Luxembourg –
Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean

Colour video, sound
9 min 36 sec
Collection Mudam
Luxembourg –
Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean







IN BETWEEN THE LINES

Frank Lamy

Isobares ou isothermes, de démarcation, d'horizon, de niveau, de foi,

de touche, de but,

de mire et de visée, de loch ou de sonde,

de fond, dormante, flottante ou volante,

de flottaison, blanche, jaune, continue ou discontinue, de conduite, de départ, d'arrivée, programmatique, politique,

convergente, divergente,

générationnelle,

ou de coupe, sécurisée ou occupée,

de conduite ou de crédit, de faite ou de couronnement, boiteuse, de coupure ou de pied, à voleur, de réparation,

de champ ou de poussée, de force, de faille ou de partage des eaux,

de démarcation,

de fissure, de coke ou Maginot, des cheveux ou bleue des Vosges, directe, occupée, privée,

en dérangement, de défense ou de bataille,

transatlantique ou de chemin de fer,

à haute tension, de cœur, de Mars et de Vénus,

de portée, mélodique, de flottaison,

de transmission, de fuite, du parti, de vie ou de force, de code,

claire ou brisée, ou dernière et droite,

« Car nous vivons dans un monde qui avant tout se compose non pas de choses, mais de lignes.

Après tout, qu'est-ce qu'une chose, ou une personne, sinon un tissage de lignes [...] un parlement de lignes. »

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 12.

TRAFIC PERTURBÉ SUR L'ENSEMBLE DE LA LIGNE,

ÊTRE DÉJÀ EN LIGNE,

SE TROMPER SUR TOUTE LA LIGNE,

OU BIEN ENTRER EN LIGNE DE COMPTE,

DE LA PREMIÈRE À LA DERNIÈRE LIGNE OU BIEN ENTRE LES LIGNES,

TIRER À LA LIGNE,

DESCENDRE EN LIGNE DROITE,

LA FRANCHIR, L'AVOIR OU PAS, LA GARDER OU PAS,

SUIVRE LA LIGNE,

ALLER À LA LIGNE,

ÊTRE PILOTE DE LIGNE,

SE RETROUVER EN PREMIÈRE LIGNE OU JOUER TROISIÈME LIGNE,

AVANCER EN DROITE LIGNE,

FAIRE BOUGER LES LIGNES,

ÊTRE EN LIGNE,

ÊTRE HORS LIGNE,

IL Y A DE LA FRITURE SUR LA LIGNE,

POINT ET LIGNE SUR PLAN.





IN BETWEEN THE LINES

Frank Lamy

Isobars or isotherms, demarcation, horizon, level, faith,

touch, goal,

of sight, log, of soundings,

base, sleeper, floating or flying,

water, white, yellow, continuous or dotted, of conduct, start, finish, policy, political,

converging, diverging,

generational,

cutting, secure or busy,

of conduct or credit, crest or roof, crooked, intersecting or foot, excess, eighteen yard,

field or surge, of force, fault or water,

demarcation,

fissure, of coke, Maginot, hair or horizon, direct, busy, private,

out of order, defence or battle,

transatlantic or railway,

high tension, life, heart, Mars and Venus,

staff, melodic, waterline,

transmission, vanishing, party, life, of force, of code,

clear or broken, or last and straight,

'For people inhabit world that consists, in the first place, not of things but of lines.

After all, what is a thing, or indeed a person, if not a tying together of the lines . . . a parliament of lines.'

Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, London, Routledge, 2017, p. 5.

TRAFFIC INTERRUPTED ON THE WHOLE LINE,
ALREADY ONLINE,
WRONG ALL ALONG THE LINE,
OR FOLLOW THE BOTTOM LINE,
FROM THE FIRST TO THE LAST LINE OR BETWEEN THE LINES,
PAID BY THE LINE,
STRAIGHT LINE OF DESCENT,
CROSS A LINE, BEING IN OR OUT OF LINE,
FOLLOW THE LINE,
NEW LINE,
BE A LINE PILOT,
BE ON THE FRONT LINE, THIRD LINE PLAYER,
MARCH IN A STRAIGHT LINE,
SCRAMBLE THE LINES,
BE ONLINE,
BE OFFLINE,
THE LINE IS CRACKLING,
POINT AND LINE TO PLANE.

Catching 'ghostly lines' and seeing the world tremble

Axelle Grégoire

Taking measures: the cartographic temptation

In the journal for the *Cosmographia* project we can read the history of body-instruments measured against a territory that resists capture. These are the notes of a cartographer recording the laborious task of making an immediate survey of a territory. For sure, the rugged topography, the materiality of the terrain and the climatic conditions, as well as the strength of the wind, are undeniable obstacles, but the core of the undertaking lies more in the object of this quest by artists David Brognon and Stéphanie Rollin: capturing lines/signs confiscated from a constantly metamorphosing reality. Whether it is a matter of drawing waves or trying to pick up the thread of collective history through the aggregation of individual lifelines, these different *attempts* as they call them relate the way in which realities are intertwined and implicitly point to a project, that of defining the frontier, a turbulent line, as a life-milieu and structure of the human condition. Every movement means crossing

thresholds, every life moves on, in and through frontiers. Between inside/outside, appearance/disappearance, the artists Brognon Rollin explore the edges of the world like trackers of a new kind. 'Tracing', 'capturing', 'kidnapping'. For them, a line is never a trajectory. It encircles as much as it liberates. The harder you try to catch it, the more it eludes you. Each work relates the way in which the artists will go about trying to maintain these disappearing lines: by means of a tool containing enough ink to trace kilometres (Island of Montecristo, unrealised project), by moving lines of salt in response to the movement of the sun so as to represent on the floor the initial mark of the light (*The Most Beautiful Attempt*), by following with a spotlight constrained freedom of movement (*Le Bracelet de Sophia*), or again, staging the future absence of a lifeline in order to offset its termination (*Until Then*). Each attempt at capture shows a 'version of reality'. Put together, these half-concealed images sketch out a very strange constellation. A score that could only be read in a to-and-fro movement

whose process of transmission is what the artists are working on. Escape, frontier – these boomerang words, around which they gravitate, encourage a constant shifting of perspective and enable the development of a permanent process of rewriting our relation to the world. The artists Brognon Rollin follow lines that have no physical equivalent, or, if they do, only in a fleeting existence that leaves no trace. They do not always know if the line they are following is a loop or if it will abruptly end. Their work shows how cartography is, in fact, the last place where we can still get lost.

Cosmos: two mirroring works

According to the taxonomy drawn up by Tim Ingold,¹ there are two main kinds of lines: threads and traces. Threads are not inscribed on surfaces and can be intertwined with other threads or strung between points in a three-dimensional space. As for the trace, it durably marks a solid surface. It can be additive or subtractive. One can thus 'manipulate lines and inscribe traces'. A third category of

lines is created by the breaks that occur within the surfaces themselves (fissures, folds). The lines that concern us belong to none of these three categories. They are not incisions in the territory, they are not fabricated, they are not tangible reality. They are what Ingold calls 'ghostly lines'.

Brognon Rollin's lines are not traced in order to indicate direction. They are to be discovered. They exist in a secret space-time, that of waiting (*I Lost My Page Again*), negotiation (*The Agreement*), or movement between bodies and territory. These lines wind and fold ad infinitum (*Résilients*), twist as if constrained by something other than destiny (*Fate Will Tear Us Apart*), tautening until they let go (*Until Then*). These lines do not lead towards an assured future but carve out wrinkles in the present world, furrows that immediately fill and disappear, as if in sand, but that sometimes open up portals to other versions of the world, other realities. So it is that through one of these ephemeral spatiotemporal gaps, a medieval cartographic indicator ('here be dragons') turns up like some incongruous heritage in the hands of a sign spinner in a street in West Hollywood. (*Hic Sunt Dracones*). Time is no longer linear. Space is no longer a surface.

The *Cosmographia* series and the various works done in Jerusalem are, in this sense, two sets of works that mirror each other: earth lines and lifelines, two families of lines in a continuity, two lines that interweave and eventually merge to form a new space-time.

**'Tracing the island of Gorée':
Cosmographia
(*Gorée Island*), 2015**

Cosmographia speaks of an Earth line. A coastal line that exists on a certain scale, that of maps (1:25,0000, 1:10,000, 1:5,000), but that disappears as one approaches, as Stéphanie Rollin relates in the documentary about her work. Enlarging the image does not add any precision. To advance towards the line is to discover its immateriality. 'Where is this line we come looking for?' The artists observe in situ that the terrestrial contour is overprinted thousands of times, multiplied by the movement of the waves. They do not recognise the outline of the island that they have drawn on envelopes, and that David Brognon tattooed on his arm when they were preparing for their journey. 'Where is this line? Which one should we take?' If we approach it too closely, the limits of the territory become shifting. *Zoom in/zoom out*. Our world alternately overflows and disappears.

A question then arises: is 1:1 the scale of reality? To draw these earth lines is like trying to use drawing as a means of mooring. Let us now try to extrapolate the motifs in this exhibition. '*Tracing the island of Gorée*' in order to . . .

To archive the world's limits and thus fight the fear of being swallowed up, as conveyed by that febrile line of an Earth threatened with extinction by the rising of the waters.

To reconsider the notion of the horizon in a world that we think is monitored to excess, mastered on all sides, and thus to re-deploy the field of possibility.

To land at ground level, even if that means forgetting what the vertical is, dwelling on that line bereft of the other dimension. The body bent over the drawing table, the sun reminding the artists of the perpendicular by burning their necks.

To trace this line is above all to locate oneself outside or inside the world and thus experience the frontier. The dividing line that effectively defines two surfaces. Two worlds that, while parallel, are not two faces of the same reality. On one side, a dividing line that encloses populations: yesterday, uprooted slaves in

transit, and today, migrants rebuffed. On the other side, a vanishing line merging the comfortable desires of others who dream of idealised confines. The archetypal island: two versions of the world.

In Gorée, when the time came to draw this contour, to fix this line, the artists placed themselves in the dynamic tension between these two sides, taking on the tricky experience of a switch of perspective. Behind the relative simplicity of the chosen system of notation, which they themselves describe as archaic (reproducing the line visible at a distance of one metre via transparent paper fixed on a mobile table), the difficulty of the task became evident. This line does in effect escape bodily measurement. No sooner was it drawn than it was merely a memory, one that would be deformed by the folding of the page on which it was drawn and then sealed in an envelope for Brussels that no one will open, and archived away on a stainless-steel shelf.

This line is therefore above all line of division from memory printed on the retina, then in the hand of the artist-cartographers, patiently collected by the collector who superimpose these fragments in a pile organised in accord-

ance with the linearity of the epistolary pact. This piling up of broken lines may, finally, come together in the mind of the person who encounters it: the visitor, who will unfold this map in their mind and thus reinvent its contours. They will, perhaps, mentally recompose these 3,066 fragments in what will certainly be similar to a kind of aerial view. An artificial reconstitution of a satellite image that seems, nevertheless, so familiar to us. An image that is in reality a view of nowhere. A view of a more or less distant, more or less imaginary island that may look like the silhouette drawn on David Brognon's arm. This map-skin, betrayed by the reality of the territory, that the inhabitants played at pulling out of shape in a video by folding, stretching and pinching the epidermis-paper. Like giants, they manipulated their island, trying in vain to transform its contours, finally allowing this virtual territory to age quietly with the body that houses it.

What remains is the tale of this ephemeral reconnaissance. A territory in reverse.

'Capturing Jerusalem': Subbar, Sabra and The Agreement

Measuring David Street, a street that is the frontier in the Old City between the

Muslim and Jewish quarters, by adding up the lines on its inhabitants' hands: that was the starting point for this other expedition. Jerusalem, a city whose measurement, precisely, is disputed. Indeed, 'to measure', that is to say, 'to evaluate using instruments', comes down in this instance to 'taking the measure' of the existing geopolitics, to 'marking time' in order to give rhythm to the world's pulse and therefore lose oneself in the labyrinth of past, present and future narratives. In a word, measuring up against the incommensurable. The cartographic undertaking is all the more vertiginous in that this time the artists Brognon and Rollin are tracking the embodied dimension of these earth lines mentioned earlier. Lines borne by the body, lifelines, lines that sometimes rise up in a wall. For Jerusalem, the performance-line is not traced by the iterative walking of a solitary body, just as Richard Long (*A Line Made by Walking*, 1967), but sculpted by the physical coming together of these lifelines, a collage of palms in space, human histories on an urban scale. Another kind of land art with its mind less on the creation or displacement of landscape lines than on the line borne by the body as memory and ephemeral mirror of the world. Positioning themselves exactly in the tension between

the abstract measurement of a physical line and the materiality of an imaginary line we cling to, the artists thus propose a new method of measurement. From the inch²/foot of the norm to the biographical hand. Inverting the usual logic, the body is not constrained and smoothed to become a unit of measure but is used as a singular motif. Hypothesising that each body bears a bit of the world, this new line could be inscribed in the territory and write itself in the time of history: a territorial tattoo.

Does the sum total of individual stories, which is the weft of the performance, constitute a common territory? Two thousand five hundred persons are like so many pixels of this territory. Overtaken by events, the project did not come about in that form. Through the manifestations of conflict, the territory showed another form of resistance to capture. What the duo retains is the idea of a continuity between the world and bodies, an obsession with measurement and the tracking of these mobile lines. If this line-collage did not come about, others, however, did wrap themselves around the artist-travellers during their sojourn, like the thread of current events announcing various knife attacks, the frontier lines that they crossed, the fixed dividing line of the status

quo that they discovered at the Holy Sepulchre, the fractions of the lifelines of those they did get to meet. A chaotic weave, a tiny glimpse of the territorial palimpsest that is Jerusalem.

To think of the territory as a palimpsest is to multiply the parameters vital to its interpretation. To the encoding of constructional memory and the mutation of societies by architectural and urban form is added the hyper-complexity of the interlocking life stories of the inhabitants, but also of a few ghosts. As Alain Corboz invites us to do when he redefines the territory as a palimpsest, we must think in terms of networks.³ The territory is not quite a parchment that we could scrape the way medieval authors did in order to write on it again. Here, more than elsewhere, no obliteration is possible and each reactivation becomes friction. The network of intertangled lines resists and becomes the *canvas* for other territorial stories. The very notion of the surface is diluted in a temporal architecture whose overall form is impossible to grasp, an 'Escher-style staircase', as David Brognon says. Access to this *pluriverse*⁴ is obtained only in snatches. The line does not close but, on the contrary, reveals other layers of reality whose strata the artists strive to repopulate in their works.

Subbar, Sabra features the story, indeed, of something 'other-than-human', a prickly pear that came from Mexico and has been used since the 16th century to mark out the plots of Arab farms. Once again, a line of immobile bodies that have been assembled, raised up in agricultural portcullises. The constantly updated rewriting of the online definition (the web as another virtual network) of this highly symbolic plant is a thread to be followed, one that the artists seized upon. In 1948 the Israeli army began pulling up these rows of plants in an attempt to 'scrape' away at the territorial parchment. This living cadastre disappeared for a while only to finally re-emerge. The earth had secretly preserved this living memory of the superposition of frontiers, proving that territorial lines are not so easy to displace. Bodies – vegetal bodies this time – bear the trace of history and in growing back reveal an archaeological construction site of life forms. By bringing to the fore this layer of the territorial palimpsest, the artists are telling a story that is in the process of being obliterated.

In this double projection video installation, we see, on one side, David Brognon and Stéphanie Rollin 'plucking' a wall of prickly pears on the hills of Beit Guvrin, and, on the

other, Stéphanie, on her own this time, replanting the thorns thus removed on the paddle of another pear plant that grows in the garden of the Austrian Hospice in Jerusalem. It's like communicating vessels: what is taken away here reappears elsewhere. The line that began on the hills is transplanted on the other side, linking *subbar* and *sabra* (the Arab and Hebrew names for the plant) in a hybrid being. This gesture crystallises a realisation, that there is nothing outside-this-world, opening the way to the search for a balance across lines, of whatever kind. This precarious balancing point may take several forms: the exact central point of the football pitch in *The Agreement*, the switching point that transforms pilgrims' Way of the Cross into a simple logistical line in the recent *There's Somebody Carrying a Cross Down*, or the slope of the ladder of the *Statu quo Nunc*, which is now a contractual object.

The task is all the more difficult for the duo because they have to navigate between a physical structure and other intangible dimensions of this reality. In the course of this perilous journey, it becomes powerfully evident that certain abstract lines have concrete consequences for the territory and one can observe the

metamorphosis of these lifelines into a terrain of negotiation. The pupils of Terra Santa, the boys' school in *The Agreement*, are like amateur surveyors as they re-measure their football pitch in order to establish the centre spot of a playing area deformed by the irregular morphology of the Old City, and in doing so teach us a lesson in rethinking the world's geometry through compromise. It is one idea for resolving that tension between the abstract geometry of certain imposed lines and the specificity of territories, of the inhabitants who give it life. Brognon Rollin's works tell us that we are the world's bodies.

Opening up space-times, interfering with the real

For David Brognon and Stéphanie Rollin the Earth is one great web of invisible lines, some of which are lacking in terminal points. To get one's bearings and gain one's balance, this constantly rearticulated web is recorded by a method that they themselves define as *air prelevement*. They reveal these lines and decode or encode them in order to draw virtual topographies. These new transient combinations effectively bring into being temporary surfaces on which it is possible to focus – if we manage to see or read them. The body, the stowaway

in this provisional world, captures this space-time and instantaneously becomes its trace. Like a living picture wall on which captive lines are laid down. The artistic duo attempt to relate the imprint of these fragments of disappeared present, sometimes even going so far as to interfere with the real.

Their works are the starting point for a new taxonomy of lines. Temporal wormholes that allow objects to pass through the layers of time, contractual lines that triangulate agreements between the artists, collectors and the world, chameleon-lines with no colour of their own that are deployed in this furtive space-time which they occupy, borrowing their own sensorial qualities from the bodies they encounter, lines of pre-existence that, once evaluated, are already just a memory, parasite lines that travel from body to body or from the body to space, and, finally, narrative lines that sing other stories in an attempt to contaminate our reality.

With each mission, with each work, we must try to grasp the political import of these lines and ask ourselves on what surface they are inscribed. On what ground and in keeping with what mode of adhesion? In what bodies, in what territory do they nestle?

'The surface of the Earth, over the course of the millennia, has been engraved, designed and constructed by architecture, incessantly superimposing a system of cultural signs on a system of original, natural signs,' Francesco Careri writes in *Walkscapes*.⁵ What reality do these lines weave? What writing of the world do they offer us? As visitors to this web,

as earthling performers of this score, we will no doubt yield to the temptation to follow these lines that do not always point towards the ground but often towards the sky. There we may see forms being drawn, blossoming forth and then dissipating in the air, as we await *another version of reality*.

¹ Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, London, Routledge, 2007.

² The French for inch, *pouce*, is also the word for thumb.—*Trans.*

³ Alain Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2001.

⁴ *Pluriverse* is a term used both in the analysis of science fiction with regard to the plurality of heterogeneous worlds (in particular by Jean-Clet Martin), and also in anthropology as an analytical tool for understanding ecologies of practices across entangled worlds (as in Eduardo Viveiros de Castro's work).

⁵ Francesco Careri, *Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice* (2002), Ames, Culicidae Architectural Press, 2017.

TIME COUNTERS

Julien Blanpied

*'If I had fifty-three minutes to spend as I liked,' the little prince said to himself, 'I'd walk very slowly toward a water fountain.'*¹

In *Advice to a Young Tradesman* (1748), Benjamin Franklin writes: 'Remember that Time is Money.' His words went on to become a maxim. In English, the term 'capitalist', meaning an owner of capital or wealth, dates from the mid-17th century, while in French the first occurrence of 'capitalisme' with its modern meaning has been dated to 1753. Referring to a system based on private ownership of the means of production, the definition of the term changed quickly. For Karl Marx, capitalism meant the drive for profit, the accumulation of capital, which was generally accompanied by 'the exploitation of man by man'.

Theoretically, if 'time is money', it can be exchanged, lost, sold and bought: it is relative.

The Roman Catholic Church was quick to begin trading in indulgences, a remission of temporal punishment offered in exchange for an act of piety (pilgrimage, prayer, donation). This often meant a

shortening of the time spent in Purgatory by the deceased. People paid for indulgences, private masses and chairs in the church for the Grand Mass of the well-considered.

We find this phenomenon of trading in time reappearing with metronomic regularity in contemporary societies.

In 2012, Robert Samuel 'invented' a new trade, that of 'line sitter', a person who is paid to wait in line on behalf of other people. The company's employees queue in New York for those impatient souls who want the new iPhone or the best seat for a play, but not the chore of having to queue for them. In 2018, the artistic duo Brognon Rollin invited the original line sitter to engage in a more metaphysical reflection by inviting him to wait in the exhibition space for the date when a person wanting to cut short their suffering reached their deliberate and programmed moment of departing this earth (*Until Then*, 2018). Samuel sat on a chair. When the act of euthanasia² took effect and the 'last act of care' had been performed, he was informed and left the space, leaving his chair empty, an impossible echo of death.

The *time* factor is an object of research common to physicists, neuroscientists, sociologists, psychologists, historians, philosophers and artists.

'What is time? If no one asks me, I know; but if someone asks me and I want to explain, I know no longer.'³

We are never really talking about the same thing. Time is intimately bound up with space. Space is not fixed and time is not a continuous flow of seconds. Space-time is like a fabric on which rest bodies whose gravity deforms it to a greater or lesser degree. Time is the fourth dimension of space. Time does not flow in the same way on Earth as it does on the edge of a black hole; because the black hole is much denser, stretching space-time to breaking. We even age faster on the summit of Everest (16 milliseconds/year more than at sea level). Descending into a black hole would make us eternal. However, time is different from duration. The latter designates psychological time, which is subjective and relative. The more we age, the more time accelerates; the perception of time varies with age; return journeys seem to go faster

because we are aware of the duration experienced on the outward journey. Whereas time is external to man, duration is his inner reality.

This waiting, and the psychological perception of time is something that runs through a number of works by the duo like a red thread. It is correlated to confinement in *8 m² Loneliness* (2012–13), in which *time is suspended* when we occupy the reclusive space of a cell in its simplest form. When we leave this circumscribed space, the hands of the clock perched at the back of the minimalist jail resume their normal movement, taking care first of all to make up the *lost time*.

In *Attempt of Redemption* (2012–13) the point is no longer to stop time but to go back in it. The choreography of the five prisoners, with no clear purpose, follows the markings on the floor of the penitentiary gymnasium and redraws a singular process of marking out time: *Doors closed*. Promenade. Legal visit. Family visit. Infirmary. Atelier. School. Sport. *Doors locked*. Disciplinary committee. Registrar. *Doors closed*. With each bodily position an interminable, staccato and obstructed travelling shot takes us through the prison building. In the video, all the movements are made backwards, anticlockwise,

like an *attempt* at symbolic remission, by *going back in time*. This latent dial recalls *Newgate – Exercise Yard* by Gustave Doré⁴ in *London, a Pilgrimage*⁵ by Blanchard Jerrold (1872), a veritable piece of reportage on the London lumpenproletariat in the late 19th century – a heritage that Brognon Rollin would certainly not disown.

In one of their latest productions, *Le Bracelet de Sophia* (2019), the duo dreams up a phantom presence. A bright tracking light translates the movements of an individual who in reality is placed under electronic surveillance. Surveillance is 'capable of making all visible, as long as it could itself remain invisible'.⁶ The spotlight acts like a magnifying glass, focusing, in this precise instance, the gaze on an absence, while its actual source is blinding. The person under house arrest wears on her ankle an electronic tag fitted with a geolocation device that a dedicated spotlight transcribes, with a time lag, in the exhibition space. Tracked. The spotlight lights up luminous space-time in the half-shadow. Cyclopean vision reports on the body's symbolic imprisonment in this halo of light. To leave the light means, metaphorically, running the risk of losing life, like a star. In open confinement, under an artificial burning sun,

within a circumscribed perimeter, within a constrained energy, the idea of maximised social control and the individual tracked in the empire of restrained seeing is unavoidable here.

Open prisons are protean and islands are natural lands of exile, closed spaces. There are myriad asylums of deportees.⁷ In the long-term series titled *Cosmographia* (2015),⁸ Brognon and Rollin attempt to trace, on a scale of 1:1, the changing contours of an island that are like the fluctuating envelope of the lungs, alternately swollen with air and then emptied, the frontiers rewritten with each in/exhalation. The artists chose 'prison' islands, lazarettos and places of isolation. First, the island of Gorée, off the coast of Senegal, was the biggest offshore centre for the trade in African slaves from the 15th to the 19th century. Next, the island of Tatihou in Normandy, which served by turns as a jail, a military base and a quarantine station. In a vain attempt to draw the shifting outlines in *real time*, to sketch the waves, to take its pulse, to feel its time and space, to walk its borders, the two artists meticulously drew a single line on big sheets of white paper, the fugacious line that separates land from water at a given moment. On coming back to their starting point, have the

artists got the question covered? Every evening, sealed in an envelope, the lines are sent to their future owner/collector. Bespoke furniture is planned to hold the envelopes (several thousand for each project), while at the same time sealing them: all that can be seen at the end are the sides of the envelopes, like symbolic, temporal geological strata, and a story to pass on, a story to be told.

No desert island, no earthly paradise, no treasure, no escape in whatever season. Only the same succession of sunsets, each one slightly different.

'I really like sunsets. Let's go look at one now.'

'But we have to wait.'

'What for?'

'For the sun to set.'⁹

I lost my page again.

Indeed, when man first attempted to *measure time* it was in terms of natural phenomena. That was several thousand years before the Common Era.¹⁰ Time was divided up in accordance with the alteration between day and night (days) at a circadian rhythm; time was divided up in relation to the lunar cycle (months), to the sun (year), to the stars and to the tides. The scale of 1 to 12 and 1 to 60 were used to measure time, probably because these

two figures allow multiple divisors and the human hand is naturally suited to them. A finger is divided up into three phalanges. Men used four fingers (but not the thumb, which has only two phalanges) and both their hands to count.¹¹ The tree, whose shadow moves around the ground, was replaced by a stick. From this the sundial (the sun) was derived, and men used the water clock, the candle (fire) and hourglass (sand) to measure out time, with varying degrees of accuracy. *Vulnerant Omnes, Ultima Necat*.¹²

There is also a work, *Classified Sunset* (2017), that uses the poetic and visual cliché of sunset formed by twelve images for which the artists divided a sunset into twelve phases. They then infiltrated the classified advertisements, buying spaces in twelve different newspapers throughout the year of 2017, one for each image. Having obtained the printed newspaper pages, they artificially reconstituted and sequenced the sunset. The sun rises, the sun sets, then it returns quickly to the point at which it must rise again. This shows that the passing of time is linked to individual perception rather than existing as a measurable dimension of reality. This, for Henri Bergson, is true time, and it is inaccessible

to science: 'If I want to mix a glass of sugar and water, I must, willy-nilly, wait until the sugar melts. This little fact is big with meaning. For here the time I have to wait is not that mathematical time . . . It coincides with my impatience, that is to say, with a certain portion of my own duration, which I cannot protract or contract as I like. It is no longer something thought, it is something lived.'¹³

The notion of the astronomical measurement of time is also present in the very pared-down video *The Most Beautiful Attempt* (2012), in which, in a version of the sundial, we see a young boy attempting to keep a pile of salt on the floor aligned with the shifting rectangle of light formed by the rays of the sun coming through a gnomonic window,¹⁴ which is outside the frame. A race *against the clock*, like when people salted a fish or piece of meat in order to extend the window of its edibility. Sometimes, though, doing something leads nowhere.

Here is the umpteenth case of a person living the ordeal of Sisyphus, but this time from a Kafkaesque perspective, with the idea that happiness means living one's life with a sense of this absurdity, for this awareness helps us get a grip on our existence.

The work titled *Résilients* (2017) takes the form of a rotating door, a gate, a steel cage whose function, again, is to control bodies/subjects. This giant turnstile takes us back where we started. All this time spent behind machines. No exit. No salvation. Around we go and out we go. Going round in circles. *Nothing new under the sun*. A bitter metaphor for the former employees of a multinational that announced the closure of a factory and some of whose workers wanted to express through this collective artistic project their resistance to the shocks and the injustice of which they were the victims. *Slag Heaps Memory* (2019) also evokes the world of work and its mutations. This as yet unrealised project involves digging a tunnel through the top part of a slag heap where, every year, on the exact date when Belgium's last working mine was closed (30 September), a meeting can be organised to observe the alignment of the sun with the hole. The 'calendar' reveals the way in which societies seek to objectify, organise and manage time. Brognon Rollin have taken up a proposition of the Durkheimian school which postulates a social reality of time.¹⁵ In *The Elementary Forms of the Religious Life*, we thus read that time 'is not merely a partial or total commemoration of our past life; it

is an abstract and impersonal framework that encompasses not only our individual existence but that of humanity. . . . It is not my time that is organised this way, but time as it is objectively conceived by everyone in the same civilization. This alone suggests that these indispensable reference points, in relation to which all things are located temporally, are borrowed from social life. The divisions into days, weeks, months, years, and so on correspond to the recurring cycle of rituals, holidays, and public ceremonies. A calendar expresses the rhythm of the collective activity while ensuring its regularity.'¹⁶

In another form of re-enactment of Sisyphus's punishment, the recent production *There's Somebody Carrying a Cross Down* (2019) reveals a similar process of collective construction and the social organisation of time, but also the *eternal recommencement* and going back to square one. Mazen Kenan, the patriarch of a Palestinian Muslim family that has been living in Jerusalem for decades (his father started up the business in 1951) hires out wooden crosses¹⁷ to pilgrims visiting Jerusalem who want to walk in the footsteps of Christ during his Passion. These cost \$50 and the merchant can also follow you along the Via Dolorosa and take photographs (\$3 each).

On this path of penitence, with the possibility of obtaining indulgences, the sequence has comprised anything from 7 to 37 stations, depending on the period, generally going from Jesus' trial to his entombment. The pilgrim accompanies Christ along this path. At the end, Kenan asks penitents to leave their cross in the small courtyard facing the Church of the Holy Sepulchre. Several times a day, he goes and takes the crosses back down. Back to square one.

Whether read from a naturalist perspective (the 'perpetual cycle' of sun, tide, seasons, etc.), a moral one (vanity) or an existential one (the failure to achieve immortality), the myth of Sisyphus pervades this duo's work – all these *attempts* that consciously walk in the decisive footsteps of Francis Alÿs¹⁸ and Bill Viola.¹⁹ To invoke Sisyphus is to invoke the power of myth to analyse societies, but above all to express a vision of cyclical time; it is to postulate that the motto of History could be *Eadem Sed Aliter* ('the same thing, but differently').

The wily Sisyphus is often described as the figure of one who 'cheats death'. Hades and Ares were his victims. Brognon Rollin's ongoing series of shoot-up tables presents different versions

of a reality of which society has a very limited grasp, that of the daily life of drug addicts, that of the psychologically and physically impeded death-defiers. The duo formulates a new way of looking at the perception and representation of addiction. Designed for junkies on the street, low-risk 'consumption rooms' are intended primarily 'to reduce the acute risks of disease transmission through unhygienic injecting, prevent drug-related overdose deaths and connect high-risk drug users with addiction treatment and other health and social services.'²⁰ The artists worked with addicts for nearly a year. The first shoot-up tables were 'sampled' directly from the centres and replaced by the artists with new ones. Each table has its own object. Each consumer, their own quest. Each collision, its loss.

The first table, *I Love You but I've Chosen Darkness* (2011), has a gold spider's web suspended across it. Originally, the number of rings on a tattooed spider's web indicated the number of years spent in prison. The web symbolises the imbroglia or the addiction in which a person is entangled, like a lifer.

The second table, *Le Grand Voyage* (2012), shows a 21-gram²¹ bezoar²² whose use is indicated by traces of scraping on its surface.

The medicinal powers of the powder thus obtained were thought to overcome melancholy.

The title *Jet Black* (2016) references the semiprecious stone that is the only jewellery permitted in the West for those in mourning. *Fool's Gold* (2016) refers to pyrite, or iron disulphide, which can take on a gold hue when it crystallises. This was enough to fool many a prospector or miner. Mirages and despair.

The most recent 'consumption table', *Le Miroir de Claude* (2019), refers to the mirror used by the 17th-century master of landscape and lighting effects, Claude Gellée, known as Claude Lorrain, to make his paintings. The screen heightened the contrasts and framed the landscape, offering a more tonal vision. To work, the painter turned his back on the landscape and observed its reflection in the black mirror. Symbolically, the black mirror standing on the consumption table evokes that quest to forget the past at the same time as it interrogates the darkness of the present. On these shoot-up tables, people try to fend off boredom, to forget their suffering, to smother the past. To *kill time*.

The series *Fate Will Tear Us Apart* (2011–12) is made up of neon lights that shine through the darkness, tracing the fate

lines on the palms of junkies. The fate line is usually the line that divides the palm in two, in line with the middle finger. What room for manoeuvre does dependency allow? Was it written in advance? In astrology, Saturn symbolises Time. In chiology, the middle finger is the finger of Saturn, symbolising the restriction weighing on the inner life. Could the life accidents of drug addicts have been foreseen?

Several lines cross the palm of a hand: the line of life, the line of the head, of the heart, of destiny, of luck, etc. *Famous People Have No Stories* (2013–) is another series that revolves around the paradox of reading destiny back in time, and which shows an *impeded relation to time and its 'arrow'*. This ongoing series shows the palms of the statues of famous people²³ and whatever lines have not been erased by time, or were not simply neglected by the sculptor. What store should we set by these details? Who knows what Joan of Arc's palms looked like, since she spent a good part of her life pressing them together? Who could imagine the destiny lines of the famous illusionist Houdini, king of escapes, who spent part of his life with his hands and wrists bound? Or those of Magic Johnson? Using a divinatory art whose

field of exploration is the hand and whose goal is to foresee important events in a person's life, the artistic duo set out to read these lines when the end was already known. It is a matter of looking for the event (which happened long ago and is well known) in a destiny line that was reproduced posthumously, but is assumed a priori to have existed.

This notion of *time that erases or covers, of backward writing* is something that Brognon and Rollin address in a number of works, but it is concentrated in the substance of a photographic triptych, the tautological *57 Seconds* (2017). The work's very title and its label (date, medium, dimensions) are written on a misted-over pane of glass and disappear in a little less than a minute as they are obscured by steam. The title of the work is the time it takes for the words to disappear. Fleeting. But this implies an initial attempt, made in identical conditions, from which the artists took the title. The experience of duration. Sugar melting. The sun setting. Words being obliterated. A cloud of milk. Tick-tock. Lived experience. A penultimate version of 'reality'.

'Silence is the noise made by time passing.'²⁴ The work *24 H Silence (157 min/1 440 min)*²⁵ (2020) is a collection of

'minutes of silence' compiled by our duettists.²⁶ The jukebox that plays these minutes of silence, like the latest hits, is a form of resistance to forgetting. Considered a secular ritual, a prayer without words or music, the minute of silence banishes all discrimination based on language, religion, sex, nationality or age. This principle makes it possible to express the idea that words never get close enough, but it also hints at the institutional management of emotions: on the signal, you must meditate, weep, think about; on the second signal, you can go back to your normal activity. What's ironic about all this is that the minute almost never lasts a minute and that the silence is rarely totally effective. It is the idea of silence and the idea of the minute that are significant here. In the United Kingdom, for example, the minute of silence actually lasts two minutes. One is a homage to the dead, the other, to the survivors. The first 'minute of silence' lasted about ten minutes.²⁷ Today, the thinking is that a minute is too long. It is the accidental sounds that make it possible to hear and to feel the unsuspected aural qualities of silence. This is also a fitting way of countering Conceptual Art's affirmation that art is language, statement, words. *Memento mortuos.*

The two-channel projection *Subbar, Sabra* (2015) evokes a story of forgotten roots or, at least, an attempt to rewrite a history that had been silenced. History that is buried yet continues to unfold. The projection on the left is a fixed shot of the two artists removing the thorns from the cladodes of a prickly pear. In the second projection, we see the thorns they have harvested being grafted onto another, inermous fig tree in another place. The Hebrew word for the prickly pear, *sabra*, comes from the Arab term *sabr* (the plural of which is *subbar*). The word *sabra* is used for the thorny fruit with its prickly skin 'on the outside' but soft, sweet flesh 'on the inside' and has become a national nickname for Israelis. Whereas the word *sabr* means patience and is the symbol of the Palestinians' non-violent struggle,²⁸ in this semantico-topological war, the prickly pear is an invasive species that has been used by various nations as natural fencing and the Arabs of Palestine use it as a sturdy and dissuasive cadastral marker. It fenced in properties, was torn up and grew again. Today, 'whenever you find them, you know that an Arab house stood here once.'²⁹ The two-channel projection with which Brognon Rollin confront us here powerfully reaffirms the territory as palimpsest³⁰ and gradually mutates into a

plea, against forgetting and the rewriting of history by the Israelis. *Time as a (political) dimension of space*.

Whether we are in a situation of waiting (*Until Then*), suspending time (*8 m² Loneliness*), trying to make up (lost) time or go back in time (*Attempt of Redemption*), whether we are in time replayed (*Le Bracelet de Sophia*) or in real time (*Cosmographia*), whether we break up time (*Classified Sunset*) or engage in a race against time (*The Most Beautiful Attempt*), whether we are reflecting on the social reality of time (*Résilients, Slag Heaps Memory*) or the geopolitical reality (*Subbar, Sabra*), whether we try to replay it endlessly (*There's Somebody Carrying the Cross Down*) or we want to kill it (the series of shoot-up tables), whether we are trying to anticipate (*Fate Will Tear Us Apart*) or are simulating an a posteriori reading (*Famous People Have No Stories*), whether we are measuring time by a scientific yardstick (*57 Seconds*) or by our feelings (*24 H Silence (157 min/ 1 440 min)*), time regularly functions as a portmanteau word, serving some people's interests, justifying other people's positions, always encouraging travel, action, doing, the attempt to keep feeling more and more alive.

Time cannot be reduced to its status as a measurable, quantifiable object, a human construction useful to our grasp of our environment. It coexists with the fluctuating time of consciousness, characterised by the notion of duration, the succession of inner feelings that it is possible to tame. And so, like space, time is a constituent element of the social world and the Durkheimian school laid the foundations of a sociology of time: 'Time is a social institution';³¹ a strategy for organising the real. *Memento mori*.

Chapter XXIII

'Good morning,' said the little prince.

'Good morning,' said the salesclerk.

This was a salesclerk who sold pills invented to quench thirst. Swallow one a week and you no longer feel any need to drink.

'Why do you sell these pills?' asked the little prince.

'They save so much time,' the salesclerk said. 'Experts have calculated that you can save fifty-three minutes a week.'

'And what would you do with those fifty-three minutes?'

'Whatever you like.'

'If had fifty-three minutes to spend as I liked,' the little prince said to himself, 'I would walk very slowly toward a water fountain.'³²

Martin Waldseemüller,
Universalis Cosmographia, 1507.



- ¹ Antoine de Saint-Exupéry, *The Little Prince* (1943), translated by Richard Howard, Harcourt Inc., 2000, chapter XIII.
- ² From the Greek *eu* for 'good' and *thanatos* for 'death'.
- ³ Saint Augustine, *Confessions*, c. 397-401.
- ⁴ Vincent van Gogh reprised this image in his *Prisoners Exercising* (1890).
- ⁵ Chapter XVII, 'Under Lock and Key'.
- ⁶ Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (1975), New York, Vintage Books, 1978, p. 214.
- ⁷ From the island of Saint Helena (Napoleon) to Robben Island (Nelson Mandela), from Alcatraz to Fort-Boyard, from Mont-Saint Michel to the Château d'Iff, from Île Sainte-Marguerite (of the man in the iron mask) to Devil's Island, Cayenne, to mention only the best known.
- ⁸ The term references the planispheres made in the early 16th century (*Cosmographiae Introductio*). The book of 56 printed sheets comprises a supplement of 12 printed sections (46 x 62 cm) making it possible to constitute a map of the world in three sections using the cartographic projection established by Ptolemy.
- ⁹ Antoine de Saint-Exupéry, *The Little Prince*, op. cit., chapter VI.
- ¹⁰ Now, and since the 13th conference on weights and measures in 1967, this role is played by atomic clocks and has no connection any more with the movement of stars.
- ¹¹ Three phalanxes x four fingers = twelve periods. Twelve periods x two hands = 24 'hourly' periods. Twelve sections on one hand x five fingers on the other hand = 60.
- ¹² They (the hours) all wound, but the last one kills.
- ¹³ Henri Bergson, 'The Endurance of Life', in *Henri Bergson, Key Writings*, London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 215.
- ¹⁴ A gnomon is an astronomical instrument whose shadow serves to visualise the sun's movements across the heavenly vault.
- ¹⁵ In the West, the school year generally starts in September, while the Christian religious year is punctuated by the dates of Christ's birth, death and resurrection. The secular year begins on 1st January, but its highlights and holiday vary with each faith.
- ¹⁶ Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* [1912], translated by Carol Cosman, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 12.
- ¹⁷ With rounded edges for the Orthodox and sharp ones for Catholics.
- ¹⁸ Francis Alys, *When Faith Moves Mountains* (2002). A project for a geographical movement. 'We have attempted to create a kind of Land Art for the land-less.'
- ¹⁹ Bill Viola, *Nine Attempts to Achieve Immortality*, 1996. In this video, the artist takes gulps of air and holds his breath until he is forced to release, echoing the failed Sisyphian attempt to conquer immortality.
- ²⁰ European Monitoring Centre for Drugs and Drug Addiction.
- ²¹ According to popular belief, at the moment of death the soul escapes from the body, lightening it by 21 grams.
- ²² The bezoar (from a Persian word meaning 'antidote'), a kind of pellet, is a foreign body that is usually found in the stomachs of humans or ruminants.
- ²³ The long list includes Louise Michel, Kareem Abdul-Jabbar, Napoleon and Edith Piaf.
- ²⁴ Sylvain Tesson in the documentary *6 mois de cabane au Baïkal*, 2011.
- ²⁵ This piece will eventually comprise 1,440 minutes of silence, i.e., 24 hours.
- ²⁶ Brognon Rollin have already worked on the 'minute de silence' by translating minutes of silence into Pitman shorthand.
- ²⁷ In homage to José Maria da Silva Paranhos Júnior, the Brazilian Foreign Minister, who died on 10 February 1912. He had been one of the first men of state to recognise the Portuguese Republic in 1910. On 14 February 1912 the senators stayed seated for ten minutes of silence. Over the years, these ten have shrunk to five, and down to today's minute.
- ²⁸ <https://fr.timesofisrael.com/un-pionnier-de-la-figue-de-barbarie-et-son-fils/>
- ²⁹ <https://www.letemps.ch/culture/figues-ameres-palestine>
- ³⁰ A palimpsest ('rubbed smooth again') is a manuscript on which the inscriptions from an earlier use have been obliterated so that it can be written on again.
- ³¹ <https://journals.openedition.org/temporalites/72>
- ³² Antoine de Saint-Exupéry, *The Little Prince* (1943), translated by Richard Howard, Harcourt Inc., 2000, chapter XIII.

They must be made immortal.

Résilients, or time abolished

Pierre-Olivier Rollin

Today, with hindsight, it has to be said: when, in December 2016, a few weeks after the announcement of the closure of the Caterpillar factory at Gosselies, near Charleroi in Belgium, we were invited to come and talk to the staff who were being laid off, my collaborators and I were bemused. The voice over the phone was telling me about these workers and employees who wanted to make a sculpture 'in memory of the work done by the personnel'. Who were we going to meet? With what motives? Was it about listening to a 'cry of anger' that, while perfectly legitimate, has rarely produced much of interest in creative terms? Or, even worse, did we run the risk of being used by a company that would thereby be acquiring an image for benevolence on the cheap, in complete contrast with its actual policies and their consequences? We were determined to be cautious, turning up at the multinational's office in a circumspect frame of mind.

We were soon reassured: the G.I.R. (rapid intervention group) team and a few friends, as

they introduced themselves, were quick to gain our trust. It was clear that the little group that had decided to hold their heads high and to produce an artwork was worthy of our fullest attention. The first project that they put to us, a tree evoking the persistence of life and hope, immediately reminded us of the one produced by iron and steel workers at Usinor Trith in Valenciennes, in the 1980s, in a context similar to the one our interlocutors were going through. The evocation of this older initiative, revived in a project by artist Alexandre Périot in the early 2000s, gave us the idea of a 'mixed project'. It was necessary to get artists involved with this collective adventure to accompany us and, above all, help us to find the most appropriate form in order to express what still strikes us as a form of contemporary injustice.

In the exhibition 'Open Mind', curated by Jan Hoet in Ghent in 1989, art-making had been placed between two opposing poles: madness and academicism. The first was seen as an

experience without language, painful lived experience deprived of formalised exchanges with the surrounding world. Here we might think of Antonin Artaud, who, when supposed to be giving a talk, kept silent, convinced that nobody could hear what he had to say. The second, conversely, was apprehended as total submission to the most perfect execution of form, excluding the sharing of any vital experience, any interpersonal exchange. It was between these two poles that the possibility of art was posited, calling for the appropriate formal expression of a life experience needing to be transmitted. This was the ambition that we had to pursue, and the two teams – at BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut and at Caterpillar – were soon convinced of this. It seemed obvious to us, as it seemed obvious that we had become one single team, engaged in this human, artistic and societal adventure.

Having understood this necessity, the duo formed by Stéphanie Rollin and David Brognon came to mind. For

several years now, these two artists have been producing work informed by their constant attentiveness to the situations experienced on what our society euphemistically calls its 'margins', meaning the undefined zones and territories that are home to concentrations of those it has excluded in one way or another, for one reason or another (prisoners, drug addicts, adolescents, etc.). They are both naturally empathetic, good at taking the time they need to observe, to immerse themselves in these universes and find in them the 'inventiveness of the margins', as they call the capacity to produce practices as singular as they are necessary, practices that, for those who created them, are above all survival strategies, however fragile and dangerous they may prove to be.

Rollin and Brognon also have the ability to suspend their judgement, to stand free of social conventions in order to extract from their observations what Hélène Guenin so appositely called the 'poetry of urgency', that raw, moving material that is felt in their works. These are often made up of objects, taken from the situations they are dealing with (shoot-up tables, drain-pipes, etc.) in order to index the experience and help change the way it is perceived. For, as Rollin explains, their

main purpose is 'to attempt to re-establish an equilibrium in the other person's gaze'. She continues: 'We do not bang our fist on the table, but we change the point of view.'

Several writers have emphasised the specificity of the formal language used by these two artists. This is a tricky matter, because the duo is loath to be locked into an aesthetic, or into a particular formal solution or medium. Generally speaking, these artists, concerned as they are about notions of confinement and social or professional control, and their impact on the perception of time's passing, refuse to let themselves be pressganged into anything. For them, it is the circumstances that hatch the form to be developed; this is then extracted from the working context, with no prior intention or directive anticipation. It may be electric neon lights reproducing lifelines, photographs of sculptures, filmed stagings, intense performances, clinically cold pieces of furniture or pictures in straw marquetry.

Judging from the choices they have made over the last few years, we can detect a propensity for what could be called *assisted readymades* that are minimalist in form. In their case, this assistance often takes the form of

reducing the readymade to the very minimum, cutting out anecdote and contextual elements. The result, though, is never dry. That, indeed, is the key to their tours de force, this ability to make works that are like *etymons*, with a universal vocation, capable of embodying any individual story. The object remains what it was, while being potentially all the other possibilities. The American critic and curator Jens Hoffmann has coined the term 'political minimalism' to refer to work whose minimalist aesthetic carries socio-political echoes. There is another oxymoron we could apply to Rollin and Brognon's work: 'narrative minimalism', meaning a form stripped of locatable frills and therefore capable of being a vector for all stories, from highly personal micro-narratives to universal narrative archetypes.

Résilients fulfils these twin aesthetic criteria. A huge cage in painted shot-blasted steel, this giant turnstile was inspired by the ones around the edges of the Caterpillar buildings. It is a stylised form, but one that all the workers recognise, and probably not just at the Gosselies factory, for it has long been, and remains, a feature demarcating the space of work and punctuating their movements within the company space. Tooled piece by piece, using material

salvaged from the workshops, the work is a modern take on the *perruque*, or 'wig', which is the old term used by workers for the objects for personal use that they made during working hours with material from the factory.¹ The *per-ruque* is also called 'masked time' because it disguises or distorts an activity that is rigorously controlled, that of working time, for personal purposes. In this light, it can be seen as the construction of an enclave of freedom, admittedly limited in time and space, right at the heart of professional activity.²

Unlike the turnstiles that marked out the Gosselies factory, *Résilients* does not afford access to another space, to a hoped for 'elsewhere'. It inexorably leads the visitor who sets it in motion back on their own footsteps, giving them a sense of the vacuity of their efforts. In the end, from the perspective of the person activating the turnstile, this circular movement leads nowhere and proves totally useless, a bit like a convict on his treadmill. And yet the workforce mobilised to get the horizontal bar moving was probably used somewhere. The visitor's movement has been useful, but for others. The image is a cruel one, the way the industrial world can be cruel: the worker is spat out by the turnstile, once his work

has been exploited by others, at the end of a professional career lasting one hour, a day, a year, a lifetime. The time of the work's activation is also a metaphorical time.

In its finish, at once precise and stylised, and in a dark, affectless tone, *Résilients* does indeed offer a metaphor that is at once local and global. This work is the social tragedy lived by thousands of people in the Charleroi region; it is also one experienced by millions of workers and employees all over the world, who are swallowed up and spat out by an industrial and financial system that has become a monstrous Moloch. On a philosophical level, the absurd, cyclical movement set in motion by the work, in which the starting point is the point of arrival, in which birth engenders death, where the only possibility once you've stopped is to start again, suggests a despairing reflection on the meaning of life. Is there not something Sisyphean in the cruel exercise it proposes? The infernally repetitious exercise of cyclical time.

In his book *L'Art à l'état gazeux*, some aspects of which are debatable, Yves Michaud rightly reminds us that 'art, when you momentarily cease to consider it as a play of forms, a religious or political lesson, a symbolic process

or an intellectual activity . . . expresses the presence and identity of those who produce it.'³ Here we come to the anthropological function of the artwork, that of being testimony to the men and women living at a certain time and in a certain place; the trace of themselves that they wish to leave for later generations, as they wish to leave it. A way of continuing to pass something on after the end, be it a change of location or extinction, of reaching towards that eternity which is an abolition of time and of its consequence, death; a way for humanity to try to attain immortality. It is to this ambition, at once obvious and insane, simple and grandiose, brutal and moving, transcending the aesthetic and political issues of the period, that David Brognon, Sergio Bruno, Emmanuel Di Mattia, Alain Durieux, Jean-Pierre Henin, Pascal Martens and Stéphanie Rollin all dedicated themselves. In this ambition lies the beauty of their undertaking.

One of the tasks of a public museum is to put together and conserve a collection of artworks that constitutes an inalienable heritage, that is to say, a common good, belonging to all but the property of none, something to be preserved and passed on to future generations. Every work of art can speak to us of its

maker, but also and above all of its epoch and of the society into which it was born. Because it ensures the survival of a working-class past that is deliberately being erased,⁴ *Résilients* is one of them, and that is why it is one of the key pieces in the BPS22 collection.

¹ Quoted in Véronique Moulinié, 'Des "ouvriers" ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau...', in *Terrain*, no. 32, 1999, p. 37–54.

² Although it is not exactly a *perruque* insofar as the project was supported by the factory management, the work does still have many of the characteristics of one.

³ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette, 2004, p. 193.

⁴ Patricia Allio, 'De la Révolte au désœuvrement', in *Mouvement*, no. 22 May–June 2003, p. 64–67.

What is *The Ladder* the name of?

Jean-Michel Attal

David Brognon and Stéphanie Rollin are two young and fairly fragile individuals. Like most artists, they are a long way from the circles of power and are not part of the networks of influence. They are on their own. And yet by taking up a piece of wood a 170 centimetres tall and 50 centimetres across, with five horizontal bars, an object with no intrinsic sacrality since the existing ladder could easily be replaced with another one, and after having invoked a messiah and a sultan, they managed to pull everything and everyone along with them: Christians (Armenians, Greek Orthodox, Latin Catholics, Orthodox Syrians, Orthodox Copts and Ethiopians), Muslims and Jews; religious and secular; collectors taken to task and the art-loving jurist who wrote these lines; a relic, an esplanade and lamentations, all sacred; East and West; past, present and future.

Having decided to make artworks based on photographs of the ladder leaning against the wall of the Church of the Holy Sepulchre and standing on the cornice overlooking the church entrance, taken over a period of over a century and published in the form of

postcards, they got in touch with me. They knew of my interest in their work, and I had already acquired two of their works. *Le Grand Voyage*, one of the tables for consuming hard drugs that features in their exhibition at the MAC VAL, and the video *Attempt of Redemption*, also shown at the MAC VAL. However, in this instance they were contacting me essentially in my capacity as a notary public, so that I could draw up the contract between them and the buyers of the pieces they had produced.

I had already written contracts for artists before (for the sale of a work by Christian Boltanski to David Walsh, founder of Mona in Tasmania, in exchange for a life annuity, and the one to be signed by anyone wanting to enter the belly of the sperm whale in *Gepetto's Pavilion*, exhibited by Loris Gréaud at the Arsénale during the 2011 Venice Biennale). However, I had never before experienced the degree of involvement I would have for *L'Échelle*.

What is more, at the time I was still astonished by the way artists, those individuals whom I have always thought

of as living on the margins, sought to subject their work to the tight constraints of the law. Certainly, I had in mind André Gide's words, 'Art is born of constraint, lives by struggle and dies of freedom', and I knew how certain artists imposed strict rules in their work (Niele Toroni, Roman Opalka, François Morellet and many others). But still, here we were not thinking in terms of a predetermined protocol defining how the work is to be made (makes itself), but of an agreement, following the making of the pieces, stipulating strict legal rules and becoming an integral part of the work.

It is of some interest to mention that, prior to making *L'Échelle*, Brognon and Rollin had spent a long time working on a project to take place in Jerusalem. This was a performance titled *The Attempt*, consisting in bringing together inhabitants and passers-by in David Street, a 'frontier' street in the Old City which separates the Jewish and Armenian quarters from the Muslim and Christian quarters. The objective was to get these amateur performers – as many of them as possible – to stand up, side-by-side, hand against hand.

The line constituted by the juxtaposition of the lines on the palms of their hands was to have offered a way of measuring the city on a human scale. Unfortunately, during their third stay in Jerusalem, when they planned to enact the performance, there was a series of knife attacks. The city was bloodied, with constant police patrols and helicopters flying overhead. The artists decided that their project was not relevant in such a context and abandoned it. Nevertheless, this occasion also gave rise to the idea for *L'Échelle*.

The *Statu Quo Nunc*, a decree passed in 1852 by the Ottoman sultan Abdulmecid I ordaining that the rights and privileges in the various holy places, including the Church of the Holy Sepulchre, should be fixed as they stood at the time of its passing, is, despite its royal pedigree, open to criticism on at least two counts.

For while it mentions the rights of the different parties, the decree says nothing about their obligations. Its title crystallises the situation as it stands at the time it was issued, and does so, too, in an extremely imprecise way, making no allowance for the situation changing. True, one can imagine that a lawmaker, aware as he was of the uncertainty of the future and also humble (which our sultan

surely was not), should, having analysed the malfunctions of the past, be concerned above all to manage the difficulties of the present, leaving it to his successors to deal with any subsequent adaptations of the law. Still, it is not acceptable that the lawmaker, having been informed of the permanent instability of the situation that concerns us here, should wash his hands of future difficulties and not immediately institute, at the least, a mechanism allowing for dialogue between the parties when these difficulties arose. The crystallisation is therefore the prelude to an inevitable escalation of tension. When their children argue, parents in their role as educators do not just say 'That's enough!' and leave it at that. No, they try to understand the reasons for the row and then make recommendations to ensure that it doesn't happen again.

Here and now? Not only – far from it, in fact. Brognon and Rollin saw that the situation under consideration went well beyond the context of the frequent disagreements between Christian communities regarding the use of the building standing on a plot of a few thousand square metres. The ladder is the symbol of respect for the status quo of the Church of the Holy Sepulchre, a highly symbolic site in

Jerusalem, a town that is itself particularly symbolic, and the non-fortuitous disappearance of the ladder sometime in the future would very much express a certain failure of humanity.

The agreement consists in the artists selling the collector a photograph of the façade of the Church of the Holy Sepulchre showing the ladder, on the resolutive condition of the disappearance of the ladder from its position resulting from a deliberate action, for which no cure was provided. In the case of such a resolution, the collector would have to restore the work of art to the artists for it to be destroyed, and the latter would have to refund the collector the price of the purchase.

Although it bears on something that itself echoes a philosophical question, the artists and I wanted this agreement to contain clauses similar to the ones in a business contract. That is why it contains definitions, a potential flaw and a time limit for remediation, a clear flaw, a resolutive condition, obligations incumbent on the buyer in case the piece changes and by both parties in the case of a clear flaw emerging, a period of 'latency' of thirty years corresponding to the longest prescription period under French law, notifications to be made, a

reference to the applicable law, and an attribution of jurisdiction.

But the specificity of this agreement lies in the fact that it fully associates those acquiring the pieces with events that transcend them (us), in which they

consequently become active participants, and that the contracting parties are transformed at once into gamblers in the casino of intercommunity relations and into believers, imploring their heaven, whichever it be, for the dreaded, contract-breaking event never to take place,

and that all (artists, collectors and discoverers of the work), aware of their status as tiny particles, dust that will return to dust, may therefore grasp, again and as ever, the imperious necessity for dialogue between human beings, so as to try and preserve the world's fragile balance.

DOUBLE GAME

(the laws of authority vs. the invention of artists)

Lucien Kayser

A wall fell in 1989. Others are still standing and new ones are being built. To protect, say some; to reject, say others. Still, with a bit of imagination one can find ways, if not of passing them (let alone demolishing them), then at least of attenuating their effects and showing their absurdity. To counter segregation and a certain barbarism, we must, once again, like Johan Huizinga's *homo ludens*, bring play to bear: 'Culture arises in the form of play', . . . it is played from the very beginning.' As on the American-Mexican border, where fluorescent-pink seesaws pierce the wall.

There are walls aplenty around the world. They have always existed. In a video, *La Mémoire d'Hadrien*, we see Stéphanie Rollin in the Scottish countryside where the Roman emperor built his wall. She picks up a stone, several stones, then places them in various locations – Calais, the enclave city of Melilla, Tijuana. More sites, too, warranted their stone: the Greek-Turkish and Serbo-Hungarian borders, the West Bank, we could go on and on. But Stéphanie Rollin and David Brognon set

themselves a rule, as you do with games: to repatriate the stones (in these times of exile and migration), to take them back to their original site. And as for their terrain, their pitch, they have really extended it. As reality would dictate.

1. It is quite a paradox. In a sport that is supposed to be universal, the body that decides the laws of the game, which as it happens is called IFAB, or International Football Association Board, comprises the representatives of the four UK associations: the English, Scottish, Welsh and Northern Irish, who are considered the pioneers, and the same number, four, from FIFA, the Fédération Internationale de Football Association. Note, however, that for laws to be changed there must be at least six votes in favour.

The universality of football, its popularity on every continent, is often and quite reasonably explained by the simplicity of the sport (you don't need much for a kickabout), and of its rules, and by the fact that these have long remained stable. As if IFAB was loath to make changes. It has

overcome this hesitancy only in recent years, as the grip of money and TV (that indivisible duo) has tightened. And now that is has, it has not done things by halves.

Never mind the minor changes, like the placing of the ball for a corner kick (a matter of a few centimetres), the goal kick from the six-metre line, or the goalkeeper's position on the line for a penalty kick. These are mere trifles (and there are more of them) compared to other IFAB decisions, foremost among them dealing with handballs in the penalty area. It's understandable for attacking players and the fairness of goals, but it's much more debatable when it comes to defenders and what – it's almost a philosophical question – is called an 'unnatural' position. Have you ever seen someone jumping with their hands down by their sides? If the creative appropriation of laws is what artists do to highlight their absurdity, then footballers should be made to play a game wearing straightjackets. Not as mummies, mind – they still need their feet.

Oh yes, handball gives us plenty of material for argument about the VAR screen. As to whether or not a ball crossed the goal line, that much you can observe. With offside, it could be the same, well not really as you can argue about the bit of the body that is in front, and it's also difficult to agree on the exact moment of the pass. But for handball or other fouls, back in the good old days of intentionality, subjectivity inevitably entered the equation. VAR is no help here – on the contrary, we now have several subjectivities juxtaposed and entering into conflict, and while the on-pitch referee has the last word, he would be ill advised to go against the advice discreetly slipped his way. The referee of a certain match between PSG and Manchester United had awarded a corner, then went back on his decision. Why? A change of conviction, fear of being checked, a zealous response to the new technology? It's impossible to say.

2. You would need to be seriously naive to be surprised at the sight of footballers parading at fashion week. But the appropriation can quickly turn the other way, as in a video from a German artist, with a match played in outfits by an Italian designer, and not indoors or on artificial turf, either, but on a pretty muddy

pitch. From the playing space to the components of the game, the possibilities are open, offered. More than two teams, several balls or even referees and commentators. It's not just the playfulness, it goes further than that, as for example when these new parameters require reaching an agreement at the beginning (in mid-match it would be more difficult) about new rules, no less. Talks, negotiations. Even if not at the summit.

With all the things you can do to a pitch, sometimes it gets to be like an artistic project, unwittingly, unintentionally. Goals only a few metres apart and just the two keepers, facing each other, for training. Stéphanie Rollin and David Brognon haven't gone that far (yet). Most of the time their spaces share a certain quality: delimitation, a delimited surrounding, with the ensuing idea of confinement.

And so we have these young people going around anti-clockwise (backwards, perhaps for the reasons suggested by Apollinaire in *Zone* – 'And you go backwards also in your life slowly' – when looking at the clock in the Jewish quarter of Prague, which is of course a kind of ghetto), prisoners, like those whose conduct is dictated by night lights and then that song originally written for

a musical, now a legend at Liverpool's stadium, Anfield, gives us a title that could not be more distanced or even paradoxical, ironic. Confinement and extension make no difference. Islands, from Gorée to Tatihou, whose topography is traced – we escape them only for something worse.

Speaking of space, sometimes, too, it stretches for good – in the Californian desert, for example – or to lose its limits, to lose itself in a state of indeterminacy as when a young boy tries to keep lines of salt within the ray of sunlight that moves across the floor. Space and time, the good old a priori forms of Kantian sensibility, inseparably linked, knotted, and man, and, following on from that, the two artists, in a political and social context that is or is not evoked, getting to grips with them. In what, even in the titles – *Attempt of Redemption*, *The Most Beautiful Attempt* – may appear to be as gratifying as it is long and, perhaps, vain.

3. We are in Jerusalem, in the yard of the Franciscan school, Terra Sancta, with what we imagine are the shadows cast by the wall of the Old City, with the seemingly muffled noises of a city shared and disputed by the three monotheistic religions. The yard is filmed from above: the pillars supporting the surrounding

buildings, pupils, students, on one side a goal that seems handball- rather than football-sized, on the other just the markings of a goal area – you wouldn't say penalty area because it is so shrunken. Penalty spots, let's suppose that's it, are marked outside it and, in an uncertain middle, a line parallel to the goal with another spot. A funny pitch, this, for its exiguity, its out-of-order contours and general off-kilter arrangement.

A referee would never have a matched played here, so badly betrayed are the laws of the game, so absent the parallel lines, so obliterated the perspectives. And now two young men step forward, starting at the goals that do not face each other, walking forward and measuring the space with their feet, calmly and with the utmost care; they are moving towards a new middle point that they calculate using a string. A

new line is drawn, a widened white circle. Care is taken not to favour either of the two teams, so that they play on an equal footing. The two boys have worked on this with their classmates as spectators, who later join them, helping to perfect the marking. There are eight of them now, huddled up in this courtyard divided up between sunlight and shadow.

It is done, it is finished, the ground is ready, but we have passed the nine-minute mark in a video that lasts a little more than ten. And we will have noticed the absence of a referee in this yard, during the short period when the ball is moving around and the players are competing for it. In a number of different videos David Brognon and Stéphanie Rollin have found apposite, poetic and incisive forms of expression for the situation in Israel and Palestine. In this yard, the two parties take their time but finally reach

an agreement, and then they can get on with the game, an elaborate form of conviviality. In the case of religions and politics, confrontation is more the order of the day, and the chance merely of talks, let alone an agreement, is minimal. And the referee's function all too often does nothing but inflame the situation.

¹ Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (1938), London, Routledge & Kegan Paul, 1949.

Finding hope in maybe: Brognon Rollin's *Maybe Some of Us Will Change This*

Anne Ellegood

Since his presidential campaign began in 2015, Donald Trump has been fixated on 'building a wall' on the border between Mexico and the United States. A centrepiece of his stump speech and recurring refrain ever since, his argument for the wall revolves around controlling illegal immigration, curtailing the flow of drugs over the border, and national security. Yet Trump's disparaging and racist characterisations of Mexico and its citizens has revealed that xenophobia and efforts to maintain a white majority in the US are the real driving forces behind his calls for the construction of miles of additional barriers and the reinforcing of existing walls. At a time when the demographics of the border states of Texas and Arizona – with populations of young people of colour on the rise – portend a gradual shift to the political left, Trump's border wall is rooted in a nationalist and separationist ideology. It is a clear affirmation, both physically and metaphorically, of his desire to solidify the separation of these two nations, and by extension,

further alienate and isolate the US from all of Central and South America. Most people attempting to cross the border do so with legitimate claims for asylum, fleeing from violence and persecution in economically unstable countries where opportunities and hopes for the future are bleak. Estimates for enhancing the walls already in place and building miles of new ones are in the many billions of dollars, and the enormous cost coupled with justifiable political pushback has resulted in a government shutdown for 35 days (the longest in American history), Trump's subsequent and repeated threats to veto federal budgets, a declaration of a national emergency at the border based on the hyperbolic claim that a 'caravan' of illegal immigrants was going to invade the US, and the diverting of federally-approved military spending from a range of necessary programmes to the wall construction. There have been numerous legitimate arguments against overzealous and accelerated

attempts to build more miles of wall at the border, but none of these deter Trump, or even seem to give him pause. The wall would require the seizure of thousands of acres of privately owned land. Despite eminent domain laws that empower the federal government to seize land in very particular circumstances, the government takeover of land is a sensitive and difficult process, given America's long history of encouraging private land ownership and various important treaties with Native American tribes. Already, numerous lengthy court battles are underway. Detrimental impacts to the environment, animal migration patterns, and cultural landmarks are well documented risks and deeply troubling. Claims that the wall will deter drugs crossing the border are misguided, as most drugs are coming into the US across legal points of entry. Perhaps most importantly, the majority of Americans do not actually want a giant, costly wall at our border with Mexico, finding Trump's fixation misguided, a political stunt,

or worse, a grandiose show of power driven more by ego than a concern for the common good.

This is the political climate and cultural context in which French artistic-duo David Brognon and Stéphanie Rollin embarked on a process that would lead to their work *Maybe Some of Us Will Change This*. For one month in the autumn of 2018, Brognon and Rollin were in residence at the Metropolitan Continuation High School in Downtown Los Angeles, a rigorous yet nurturing school that works with students who have fallen behind in their education but are intent on getting their high school diplomas. While embedded in the school, Brognon Rollin had conversations with 60 students and asked them to write their thoughts and feelings on a range of topics they cared about, especially as they related broadly to the subject of justice. With a student body comprised of majority Latinx and after many months of 'zero tolerance' policies put out by the attorney general's office that resulted in the inhumane separation of families at the border and the detention of children in facilities ill-prepared to house them, the conversations, not surprisingly, often gravitated towards fear and anxiety about the tactics of the Immigration and Customs Enforcement

(ICE) government agency and grave concern for the children taken from their parents.

Brognon Rollin found their conversations with these young people disheartening. Still in high school with their whole futures seemingly ahead of them, the students were nonetheless often full of despair and anxiety. While reading one student's essay about the situation at the border, the artists came across the sentence, 'Maybe one of our future students will change this.' They were struck by the use of the adverb 'maybe', which did not sugarcoat the reality of the situation, yet at the same time it embodied hope. Although the unjust and heartless actions taking place at the border felt overwhelmingly dire to many of these youths, this student expressed a sense of optimism inspired by the potential for change. And this hope for the future rested with his own generation – and those to follow him – and their capacity to make a difference. Protests related to some of our world's most urgent crises – climate change, environmental justice, gun violence, racial profiling – are being spearheaded by our youth, from the Swedish environmental activist Greta Thunberg to the extraordinary students who formed the organisation March for Our Lives after 17 of their friends were gunned down while at

school in Parkland, Florida in 2018. The remarkable passion and eloquence of these young activists has captured the public's attention and brought many to tears. At the same time, their willingness to express their rage rather than couch their pleas for action in calm rhetoric has served as an inspiring and urgent call to action, effectively putting those of us who have been on the planet much longer than these youths to shame. Smaller, less visible, yet arguably as meaningful conversations and collective actions by young people – such as those from Metropolitan Continuation High School who collaborated with Brognon Rollin – are taking place around the world every day.

As with many of Brognon Rollin's previous works, *Maybe Some of Us Will Change This* grew out of significant exchanges with a specific community and particular individuals. Past projects have entailed interfacing with prisoners, making sculpture with workers facing the closure of their factories, and enlisting a man to sit in their installation for prolonged hours, acting as a passive yet embodied time-keeper. These projects create what some have aptly likened to modest monuments to everyday people, embarked upon in order to make their daily

struggles more visible and imparting grace and poetry in real-life situations where there is little time to focus on the beauty of human dignity. In this sense, their work is unabashedly humanist, seeking moments of connection, of shared experience and mutual respect. The gestures embodied in Brognon Rollin's works are restrained, decidedly unpretentious, and often ephemeral in nature, existing for some period of time before drifting off, perhaps to start again later, extending the potential for their work to touch the lives of others.

For Brognon Rollin, weeks or months of research can be distilled into a single thought or idea, which then becomes the starting place for another phase of a collaborative process, unformed and unfolding in directions that can rarely be preconceived or predicted. The phrase 'maybe some of us will change this' became that starting place and the ideology for Brognon Rollin's entire Los Angeles project, a mantra that would be repeated, translated, reinterpreted and acted out throughout the course of its coming into being. During the second phase of *Maybe Some of Us Will Change This*, the artists worked with 15 of the original group of students. The phrase underwent several translations, first from English to Spanish – 'Tal vez alguno de

nosotros va a cambiar esto' – and then to spoken Mazatec, the language of indigenous Mesoamericans (primary to the Chocho, Ixcatec and Popoloca people) from the northern part of the state of Oaxaca in southern Mexico. A mountainous region where residents still survive largely on farming and agricultural production, Mazatec is primarily a whistled language that allows for communication across valleys and great distances. Because the Mazatec language does not include the word 'maybe' the Spanish translation was adapted to 'Llegará un día (momento) de que uno de nosotros tendrá que cambiar este asunto' and then translated into the Mazatec, 'Kuichó jingo nichrijn nga jingo xi koanle sik'antjaiya kjoa jebi.' These acts of translation underscore our desire to communicate across our differences while pointing to the ways in which interpretation and the limitations of language inevitably attend efforts to decode meaning among diverse languages and cultures.

Brognon Rollin were drawn to the Mazatec whistled language for its ability to amplify sound and meaning far beyond that of most languages expressed more conventionally through spoken or written word. They contacted linguist and educator Eloy

Garcia, whose work is devoted to protecting this indigenous language, and he agreed to translate the Spanish version into both written and whistled Mazatec. The artists offered to bring him to Los Angeles to work with the students, but without a passport or required documentation, Garcia was unable to cross the border into the United States, a telling development in a project aimed to highlight how barriers of all kinds are erected to successfully separate us from one another. Undeterred, the artists travelled to the border with a sound engineer, educators from the school, and the students themselves. Garcia came from his village of Huautla de Jimenez to the Tijuana side of the border. Finding each other on opposite sides of the imposing slatted metal border fence that progresses across the shore into the ocean itself, Garcia whistled the Mazatec translation of 'maybe some of us will change this,' which Brognon Rollin managed to record from the other side. Here, the power of language – and of sound more broadly – is enacted in real time. While physical barriers effectively limit the movement of our bodies across borders and boundaries, sound is free from restraint. Indeed, people standing at the border are monitored to ensure that nothing passes through the obstruction, from food to baby

pictures or other personal belongings. But, the border wall cannot prohibit or prevent the exchange of sound.

It could not hinder the desire on the part of Brognon Rollin, Garcia and the students to come together and share the powerful and hopeful idea that change is, in fact, possible.

Later, Garcia worked with the students via Skype to teach them to whistle the phrase in Mazatec. After rehearsing and learning the beautiful sounds, the students convened at the Institute of Contemporary Art, Los Angeles (ICA LA), where their chorus of Mazatec whistling was recorded. Many months after the completion of the project, today at

Metropolitan Continuation High School the usual sound of a bell indicating the end of class is occasionally replaced with that of the students whistling the phrase 'maybe some of us will change this' in Mazatec. Intent on taking this message beyond the confines of the high school, Brognon Rollin were able to convince five ice cream truck operators in Los Angeles to replace the musical jingle that signals to residents that they are driving through their neighbourhood with the Mazatec whistle. In a city where residents of Oaxaca, including those familiar with the whistled language of Mazatec, have migrated and made their homes, the surprising sound

of this indigenous language serves as a reminder of their homeland. Inserting this hopeful sentiment into the daily lives of those who live, work and study in Los Angeles serves as a respite from the messages of intolerance and hateful rhetoric coming out of Washington, DC, and too often expressed in other parts of the world as well. *Maybe Some of Us Will Change This* is a reminder to the students who created it, those who happen to hear it, and even those who simply learn about the project that love, respect and acceptance will transcend even the most daunting and discouraging barriers erected.

The space and time of race

Éric Fassin

Brognon Rollin's work is about a time that is out of kilter, gone haywire. Think of their stopped clock that nevertheless tells the right time (but to whom?), not twice, but three times a day (*Even a Broken Clock is Right Three Times a Day*, one of the works absent from the show that this text makes present). 'The time is out of joint,' as Hamlet said. Like the impossible cartography of an island that eludes the meticulousness of surveyors, their work also speaks of an ungraspable space (*Cosmographia*). Here we could echo Georges Perec's question, 'But do we know exactly where it breaks off, where it curves, where it disconnects and comes together?' Like the writer, we will therefore prefer the plural: these are more like 'species of spaces'.

In Jerusalem, the unlikely traces of an irregular, even dislocated football pitch (*The Agreement*) evokes the whims of some irascible Queen of Hearts over a game of croquet in Wonderland, or again, a quidditch match that, in the parallel universe of witches, can last from several months to just a few minutes. Under the weight of history, space too

comes off its hinges – if only to turn eternal in the repetition of a Sisyphus endlessly travelling the outward but also return Way of the Cross (*There's Somebody Carrying a Cross Down*). In such a place, to wager on the stability of time or space is to make a mad bet, like that contract signed with collectors, overseen by a notary, about the stability over 30 years of the Holy Sepulchre ladder, which is the absurd sign of a precarious balance between communities that share the city (*Statu Quo Nunc*).

For what these artists expose is the intertwining of space and time: we may think of those shifting rocks in the desert whose imperceptible movement marks the passing of years, or even centuries (*Stone Clock, Sailing Time*). And, to take another example, if the minute of silence does not necessarily last a minute, that is because it depends on the place and moment (*Nous allons observer une minute de silence*). When it is internationalised, even simultaneity goes out of synch: from one continent to another, we are never at the same tempo. There is no unit of measure that can be located outside time and space.

One could also think of a new small trade: line sitting, that is, queuing on behalf of other people. The idle rent out the time they have on their hands to others who don't have enough of the stuff by temporarily taking their place for a moment of waiting; but then, is not the absence of some emphasised by the presence of others? *Until Then* thus represents – embodied in real time by Robert Samuel, but in another space – the man or woman we won't see, and about whom we will know nothing except that they are elsewhere, but at the same time: he or she who is waiting for the release of death, of which *in the end* we are apprised when the line sitter leaves.

But abstraction should not fool us: it is indeed a matter of incarnation. This begins with the artist who literally walks the Valley of Death, or the island of Gorée. 'Embedded': it is always over time, for the duration, that the duo gets involved in places, here or there. The definition of time and space is not metaphysical, therefore; human, all too human, it is not only historical and social, and therefore variable in time and space, but also political.

Something is at stake there. And we come back to Israel, an overpopulated space-time where even the prickly pear, *subbar* or *sabra*, traces frontiers by retracing a history thus becoming a political issue.

Time and space are peopled by figures who articulate them (or disarticulate them), even by their absence. A Caterpillar factory is going to close; here are the unemployed workers – outside the controlled space of work, but also outside the regulated time of production. The artistic form that these resilient people give this idea is a kind of giant revolving gate, almost crushing, which recalls the entrance to the workshop. But this portico leads nowhere: it turns round and round, sending us back where we started. And from now on it has no connection to any particular place: it stands in museums. Space is undone, as much as time. At least the object was made by factory workers, just when the door was going to shut them out (*Résilients*).

To understand this disordering of time and space, we can start with a founding figure of sociology. In the introduction to *Elementary Forms of the Religious Life*, in 1912, Émile Durkheim returned to the old philosophical question that goes from Aristotle to Kant, of the categories of understanding, foremost

among which are time and space: 'They are the solid frames that enclose all thought. Thought does not seem able to break out of them without destroying itself.' Why? The reason is social: 'If men did not agree upon these essential ideas at every moment, if they did not have the same conception of time, space, cause, number, etc., all contact between their minds would be impossible, and with that, all life together.' The categories of understanding are therefore social frameworks of thought.

That is why time and space act as cognitive constraints: in reality, they are social constraints. Thus society could not abandon the categories to the free choice of the individual without abandoning itself. If it is to live there is not merely need of a satisfactory moral conformity, but also there is a minimum of logical conformity beyond which it cannot safely go.' The sociologist's analysis, at the heart of the Third Republic's political project, therefore rests on the idea that, in order to avert what he called anomia, society works to 'conform' – that is, to socialise, to integrate or normalise individuals. In this way, 'society uses all its authority upon its members to forestall such dissidences.'

To escape time and space, as they are defined socially, is to

condemn oneself to madness. 'Does a mind ostensibly free itself from these forms of thought? It is no longer considered a human mind in the full sense of the word, and is treated accordingly.' Society rejects this logical subversion, pushes it outside the limits of humanity: 'That is why we feel that we are no longer completely free and that something resists, both within and outside ourselves, when we attempt to rid ourselves of these fundamental notions, even in our own conscience. Outside of us there is public opinion which judges us; but more than that, since society is also represented inside of us, it sets itself against these revolutionary fancies, even inside of ourselves; we have the feeling that we cannot abandon them if our whole thought is not to cease being really human.'

In the 1960s critical thought rejected this normative logic which excludes all dissidence: the margins were celebrated, the mad and the criminal and the junkie, who at the time were seen as sites of resistance to the 'system', that is to say, to the hold of society, which imprisons and represses individual singularity. Today, however, the question seems to have been reversed, inviting a revision of critical approaches. The discourse of integration is no longer so

much a call for normalisation as a banishment: indeed, it seems that the verb has gone from transitive to imperative: where once it was our common duty to integrate them, 'others' are now enjoined to get integrated.

We now need to reverse the Durkheimian perspective. We are no longer living in societies that, like the Third Republic, sought to integrate, even by constraint. For his own *French Melting Pot*, historian Gérard Noiriel thought of adapting the title of Eugen Weber's influential book, *Peasants into Frenchmen*, which analyses the process whereby schools, but also the railways and national service, functioned as the crucible of nationhood between 1870 and 1914: *Immigrants into Frenchmen* would thus be an attempt to think about the process of integrating foreigners into the nation since the late 19th century.

However, this historical optimism is difficult to maintain. In France and elsewhere, the nation is now being constructed at least as much, if not more, by exclusion than by inclusion. Integration, that impossible injunction addressed only to 'others' thus simultaneously constituted as such (those who are constantly being asked to integrate, to the extent that they are

ultimately discouraged from thinking that they will ever be able to meet these endless expectations), has to do less with a logic of normalisation than of racialisation: far from reducing differences, it accentuates them – even if it does so in the name of a rhetoric that proclaims the opposite. Racialisation is the social production of an irreducible difference. Whether it is its pretext or whether we substitute it with 'culture', biology has nothing to do with the politics of race: indeed, racialisation is characterised by the *othering* of bodies, in other words, a social treatment that naturalises alterity.

And this is where we come back to space and time. In his 1983 book *Time and the Other*, anthropologist Johannes Fabian put forward a radical critique of the history of his discipline. To present the 'other' as a 'savage' or 'primitive', he argued, meant 'a denial of coevalness'. In the field, the ethnologist encounters the ethnologised in the same space, and therefore in a shared space. However, in the writing phase, when the encounter is erased, the former relegates the latter to a radical temporal alterity, as if 'tribal peoples' did not have a history. Now, this epistemological fallacy is the scientific condition for a political coup: by evacuating "others" as

historical subjects and casting them into the timelessness of so-called 'traditional' societies, classical anthropological construction effectively allows them to be assigned to object status. History is 'ours', tradition is 'theirs'.

The fact remains that, in order to think about racialisation, we must also address a contradiction: while it is true that, by definition, we all live at the same time and in the same world, some of us are nevertheless relegated into different times and spaces, which delimits the frontier between 'them' and 'us'. Now, if 'logical conformism' produces 'moral conformism', then logical exclusion engenders a kind of social exclusion. Let us take the example – a crucial one these days – of exiles – whether you call them migrants or refugees. Detention centres confine them in a space that is radically different from our 'own' and subject to different laws, often outside the law. But at the same time this also means imprisoning them in a temporality that is no less alien: that of an indefinite waiting, of a suspended time that withdraws them from our common humanity.

This alternative space and time are, precisely, the way of constituting them as 'other', of transforming the 'near' into the

'far' – in a word, of racialising them. That is the meaning of the simultaneously symbolic and real walls that are going up around the world, from the Mediterranean at the gateway to 'Fortress Europe' to the US–Mexican border.

Hence a project conceived in the shadow cast by Donald Trump's election to the White House. There is a whistled version of Mazatec language in Mexico that could be heard even across the wall. In this way, words of hope, translated several times over, started at a high school in Los Angeles and ended up coming back there, repeated by the students who take turns to whistle it. 'Maybe some of us will change this'. But this work has not made it here: would it give us the illusion that it is talking about somewhere else? And yet this piece has nothing to do with exoticism.

In both France and the United States, this is not just about foreigners: it is on the same territory that time and space fracture, in a logic of segregation that in the end must truly be described as racial. Racialisation extends from foreigners to those who are perceived as such. It is true of Latinos on either side of the border, whether foreigners in the US or not. Likewise, in France, when the youths in the *banlieues*, who may be of foreign origin, or simply non-white, do not feel authorized to

enter the city, they are doomed to 'hang out', killing time in a marginalised space. This is how, among 'ourselves', 'others' are constituted and all too often assimilated to the 'law of the ghetto' by the media.

Racialisation by time and space has nothing to do with biological race; it is the treatment of populations that assigns them to different and unequal places. In this way, race, as defined by current neoliberal biopolitics, can serve as a laboratory for all kinds of segregation, with or without the support of appearance, origin, religion or culture. For these 'others' become other through the work of *othering*. Consider prison. The cell is a place that withdraws detainees from common space and common time. A clock also illustrates this, one that stops when one enters the few square metres of its space, and then starts up again when one exits (*8 m² Loneliness*). Such is the life of prisoners: they go round in circles, following the lines of a sports field, in the absurdity of a looped repetition that signifies only the absence of meaning (*Attempt of Redemption*).

It is therefore no surprise that the objects of this discipline are so often non-white, racialised people. Cause or effect, it matters little: alterity is marked in bodies. The

same goes for drugs, which brutally leave their mark on the skin, in the flesh and guts of those whom they put to one side, outside time and space. The drug addict, like the prisoner, is the "other". Again, by making visible this literally or metaphorically racial segregation, Brognon Rollin's work opens up the hope, if not of change, at least of a shared humanity beyond these walls raised in and by time and space.

That is the case with two mirroring works: in one, neon light bestows a luminous form on the elusive lifelines of drug addicts, suggesting that these bodies that do not count have a history nevertheless (*Fate Will Tear Us Apart*); the other, in black and white, shows the statues of important people; but their palms, shown in close-up, have nothing to tell (*Famous People Have No Stories*). 'Others' interest Brognon Rollin no less than 'our own' – on the contrary, or, more precisely, is it not this division between 'them' and 'us' that captures their attention, as it is reflected, but also produced in our spaces and times, which are at odds and yet shared?





Biographie

Biography



David Brognon

Né en 1978 à Messancy (BE)

Vit et travaille à Luxembourg (LU) et Paris (FR)

Stéphanie Rollin

Née en 1980 à Luxembourg (LU)

Vit et travaille à Luxembourg (LU) et Paris (FR)

www.brognon-rollin.com

David Brognon

Born in 1978 in Messancy (BE)

Lives and works in Luxembourg (LU) and Paris (FR)

Stéphanie Rollin

Born in 1980 in Luxembourg (LU)

Lives and works in Luxembourg (LU) and Paris (FR)

www.brognon-rollin.com

Expositions personnelles (sélection)

Solo shows (selection)

2020

- « L'avant-dernière version de la réalité » – MAC VAL, Vitry-sur-Seine (FR)
- « Mr Gladstone's Red Right Hand » – Centre Wallonie-Bruxelles, Paris (FR)
- « Hic Sunt Dracones » – Le Delta, Namur (BE)

2019

- « Maybe Some of Us Will Change This » – Institute of Contemporary Art, Los Angeles (US)

2018

- « CALL (809) 610 – WAIT » – galerie untilthen, Paris (FR)

2017

- « Résilients » – BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, Charleroi (BE)

2016

- « Blackbox » – Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxembourg (LU)

2015

- « [i land] » – galerie Albert Baronian, Bruxelles (BE)

2014

- « Sleeping in a City That Never Wakes Up » – Frac Poitou-Charentes, Angoulême (FR)

2013

- « Take Me Off your Mailing List » – Youkobo Art Space, Tokyo (JP)

2012

- « I Love You but I've Chosen Darkness », Project Room – galerie Baronian-Francey, Bruxelles (BE)
- « I'm All the Tomorrow's Broken Hearts » – Nosbaum & Reding Gallery, Luxembourg (LU)

2011

- « If the Kids are United » – musée d'Art contemporain de Liège, Liège (BE)

2010

- « If the Kids are United » – Centre d'art contemporain Faux Mouvement, Metz (FR)
- « The Best Little Secret are Kept » – Marian Spore, New York (US)

2009

- « Black & White Town » – Nosbaum & Reding Gallery, Luxembourg (LU)

241

Expositions collectives (sélection)

Group shows (selection)

2020

- «Signal – Espace(s) Réciproque(s)» – Friche la Belle de Mai, Marseille (FR)

2019

- «Persona grata?» – MAC VAL, Vitry-sur-Seine (FR)
- «Lignes de vies, une exposition de légendes» – MAC VAL, Vitry-sur-Seine (FR)

2018

- «Drive-In Theater» – Tin Flats, Los Angeles (US)
- «Shaping Lights» – Fondation CAB, Bruxelles (BE)
- Fiac 2018 – galerie untilthen, Grand Palais, Paris (FR)
- «Persona grata» – MAC VAL, Vitry-sur-Seine (FR)
- 8^e Biennale de Melle – Le Grand Monnayage, Melle (FR)
- «Us or Chaos» – BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, Charleroi (BE)
- Les Rencontres internationales – Haus der Kulturen der Welt, Berlin (DE)

2017

- Les Rencontres internationales – La Gaîté Lyrique, Paris (FR)
- «Homeland» – ARGOS Center for Art and Media, Bruxelles (BE)
- «Tito's Bunker» – Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (DE)

2016

- «Mark Leckey : Containers and Their Drivers» – MoMA PS1, New York (US)
- «Par les lueurs – Cent ans de guerres», Frac Aquitaine, Bordeaux (FR)
- «The Distance of the Day» – The Israel Museum, Jerusalem (IS)
- «De leur temps (5)», Triennale de l'Adiaf – Institut d'art contemporain (IAC), Villeurbanne (FR)

2015

- 5^e Biennale de Thessalonique – Thessalonique (GR)
- «Les Mondes inversés», exposition de réouverture – BPS22, Charleroi (BE)
- «L'Ordre des lucioles», 17^e prix de la Fondation d'entreprise Ricard – Fondation d'entreprise Ricard, Paris (FR)

2014

- ArtBasel 2014 – galerie Albert Baronian, Bâle (CH)
- «Bande à part» – Fondation CAB, Bruxelles (BE)
- «Chambres obscures» – Museum Dr. Guislain, Gand (BE)

2013

- ArtBasel 2013 – galerie Albert Baronian, Bâle (CH)
- «Sous influences» – La maison rouge (Fondation Antoine de Galbert), Paris (FR)
- «La Ligne du geste» – Centre Pompidou-Metz, Metz (FR)
- «The Universal Addressability of Dumb Things» – The Bluecoat, Liverpool (GB), Nottingham Contemporary, Nottingham (GB), De La Warr Pavilion, Bexhill on Sea (GB)

2012

- Fiac 2012 – galerie Albert Baronian, Grand Palais, Paris (FR)
- «Glocal Sessions» – Frac Poitou-Charentes, Angoulême (FR)

2011

- Biennale de Sélestat – Sélestat (FR)

2010

- «Caractères» – Frac Poitou-Charentes, Angoulême (FR)
- «One Shot! Football et art contemporain» – BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, Charleroi (BE)

2009

- «008. Collection, nouvelles connexions» – Frac Poitou-Charentes, Angoulême (FR)
- Fiac 2009, Nosbaum & Reding Gallery, cour Carrée du Louvre, Paris (FR)
- «Attraction. Voyage sentimental» – Frac Poitou-Charentes, site de Linazay (FR)

2008

- «Volume(s)», Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxembourg (LU)
- ELO. Inner Exile. Outer Limits – Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg (LU)

Collections

Collections

- Frac Poitou-Charentes, Angoulême (FR)
- BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, Charleroi (BE)
- Ministère de la Culture, Luxembourg (LU)
- Musée d'Ixelles (BE)
- Musée des Beaux-Arts de Liège (BE)
- Frac Alsace, Sélestat (FR)
- Mudam, Luxembourg (LU)
- 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR)
- MAC's Musée des Arts contemporains, Grand-Hornu (BE)
- Fondation Uhoda, Liège (BE)
- The Israel Museum, Jerusalem (IL)
- Collection Frédéric de Goldschmidt, Bruxelles (BE)
- Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex (FR)
- Musée d'Art de la Ville de Luxembourg – Villa Vauban (LU)
- Centre national des arts plastiques (Cnap), Paris (FR)
- Collection Arendt & Medernach, Luxembourg (LU)
- Musée national d'histoire et d'art (MNHA), Luxembourg (LU)
- MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine (FR)
- Fonds d'art contemporain – Paris Collections, Paris (FR)

Contributeurs

Contributors

Jean-Michel Attal

est un notaire spécialisé dans les transactions et le financement relevant de l'immobilier d'entreprise. Il est aussi collectionneur d'art contemporain depuis plus de quarante ans.

Jean-Michel Attal

is a notary specialising in transactions and finance in the field of corporate property. He has been collecting contemporary art for more than forty years.

Julien Blanpied

Ancien élève de l'École du Magasin à Grenoble, il est collaborateur aux expositions temporaires au MAC VAL. Critique d'art régulier pour *Arts Magazine* et *Horsd'œuvre*, il contribue aussi à des projets curatoriaux («Domino-Domino», «Royal Wedding», «Framing Abstraction»...). Il est également cofondateur et musicien du groupe P.O. BOX.

Julien Blanpied

An alumnus of the École du Magasin in Grenoble, he is a curator of temporary exhibitions at the MAC VAL and has worked on a number of other projects such as 'Domino-Domino', 'Royal Wedding' and 'Framing Abstraction'. As an art critic he is a regular contributor to *Arts Magazine* and *Horsd'œuvres*. He is also co-founder and musician in the group P.O. BOX.

Anne Ellegood

dirige l'Institute of Contemporary Art de Los Angeles depuis septembre 2019. Elle a été conservatrice en chef au Hammer Museum de 2009 à 2019, où elle a organisé les expositions de groupe «Made in L.A. 2018» et «Take It or Leave It : Institution, Image, Ideology» (2014), ainsi que de nombreuses expositions personnelles, notamment de Diana Al-Hadid, Kevin Beasley, Jimmie Durham, Latifa Echakhch, Charles Gaines, Tschabalala Self, Francis Upritchard et Lily van der Stokker.

Anne Ellegood

has been the executive director of the Institute of Contemporary Art, Los Angeles, since September 2019. She was the senior curator at the Hammer Museum from 2009 to 2019, where she organised the group exhibitions 'Made in L.A. 2018' and 'Take It or Leave It: Institution, Image, Ideology' (2014), as well as numerous solo shows with artists including Diana Al-Hadid, Kevin Beasley, Jimmie Durham, Latifa Echakhch, Charles Gaines, Tschabalala Self, Frances Upritchard and Lily van der Stokker.

Éric Fassin

est professeur à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (départements Études de genre et Science politique) et chercheur au LEGS (Laboratoire d'études de genre et de sexualité, CNRS). Sociologue engagé, il travaille en particulier sur la politisation des questions sexuelles et raciales et leurs croisements, et sur immigration, identité nationale et populisme. Son dernier livre, *Populisme : le grand ressentiment* (Textuel, 2017), a été traduit en six langues.

Éric Fassin

is a professor at Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis (gender studies and political science departments) and a researcher at LEGS (Laboratory of Gender and Sexuality Studies, CNRS). A politically engaged sociologist, he specialises in the political dimension of sexual and racial questions as well as their intersections, and also on immigration, national identity and populism. His latest book, *Populisme : le grand ressentiment* (*Populism Left and Right*, Prickly Paradigm Press), has so far been translated into six languages.

Axelle Grégoire

est architecte, membre de SOC (Société d'objets cartographiques). Ayant travaillé comme cheffe de projet au pôle urbanisme et grand territoire de l'agence BASE, elle a fondé OMANOEUVRES, grâce auquel elle développe des projets pour servir la représentation des territoires et leur réécriture, de la cartographie (*Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, B42) au jeu coopératif (*Sylvarama*), en passant par l'analyse et la production de récits liés à l'Anthropocène.

Axelle Grégoire

is an architect and member of SOC (Société d'Outils Cartographiques). After working as project manager in the urbanism and major territories unit of the agency BASE, she founded OMANOEUVRES, focusing on projects designed to serve the representation and rewriting of territories, ranging from cartography (*Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, B42) to cooperative schemes (*Sylvarama*) and involving the analysis and production of narratives related to the Anthropocene.

Lucien Kayser

D'origine luxembourgeoise, il a été pensionnaire étranger à l'École normale supérieure, puis a quitté Paris après mai-68. De retour à Luxembourg, il a enseigné la littérature française et la philosophie dans les classes terminales du lycée, ainsi qu'au Centre universitaire, tout en organisant des expositions et en écrivant sur l'art. Il a été à trois reprises commissaire du Pavillon luxembourgeois à la Biennale de Venise. Jeu double : son engagement dans le football, comme arbitre, dès les années 1970, jusqu'à l'échelon international, puis terminer observateur et délégué de l'UEFA.

Lucien Kayser

Luxembourg-born, he was a foreign boarder at the École Normale Supérieure. He left Paris after May 1968 and returned to Luxembourg, where he taught French literature and philosophy to sixth-form classes and at university. At the same time, he began organising exhibitions and writing about art. He has curated the Luxembourg Pavilion at the Venice Biennale three times. Double game: he is also a football devotee and has worked as a referee since the 1970s, including at international level, as a UEFA observer and delegate.

Frank Lamy

est chargé des expositions temporaires au MAC VAL depuis 2004. En 2009 et 2011, il a assuré la direction artistique de Nuit Blanche Paris avec Alexia Fabre.

Frank Lamy

has been in charge of temporary exhibitions at the MAC VAL since 2004. In 2009 and 2011, he was artistic director of the Nuit Blanche Paris with Alexia Fabre.

Pierre-Olivier Rollin

Licencié (ULB-Université libre de Bruxelles) en journalisme et communication et en histoire de l'art contemporain, il est, depuis 2000, directeur du BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, à Charleroi, en Belgique. À ce titre, il a en charge la constitution de la collection et le commissariat d'expositions. Il est également conférencier dans des écoles d'art et universités, et commissaire d'expositions indépendant. Il contribue occasionnellement à des revues et ouvrages. En 2013, il a mis un terme à sa carrière de footballeur amateur.

Pierre-Olivier Rollin

has a degree in Journalism and Communication and the History of Contemporary Art (ULB-Free University of Brussels). In 2000, he was appointed director of the BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut (Charleroi, Belgium), where he laid the groundwork for the opening of the museum. He has since been in charge of building up the collection and curating exhibitions. In parallel, he lectures at art schools and universities and is an independent curator. He is also an occasional contributor to journals and other publications. In 2013, he called time on his career as an amateur footballer.

Anthony van den Bossche

Ancien journaliste (Arte, Canal +, Nova Mag, Paris Première, M6, *Le Figaro*) et commissaire indépendant (design contemporain), il accompagne aujourd'hui des designers, artistes et architectes. Il a publié en 2017 *Performance* (Éditions Arléa). Il est l'auteur des notices de cet ouvrage.

Anthony van den Bossche

A former journalist (Arte, Canal +, Nova Mag, Paris Première, M6, *Le Figaro*) and independent curator (contemporary design), he now works with designers, artists and architects. In 2017, he published *Performance* (Éditions Arléa). He is the author of the commentaries in this book.

Remerciements

Acknowledgements

Les équipes du MAC VAL et du BPS22 remercient très chaleureusement David Brognon et Stéphanie Rollin pour leur engagement et leur disponibilité. Elles tiennent à remercier également les prêteurs, les partenaires, les auteurs, le graphiste et toutes les personnes impliquées dans ce projet.

The teams at the MAC VAL and the BPS22 are very grateful to David Brognon and Stéphanie Rollin for their commitment and their availability. They would also like to thank the lenders, partners, authors, graphic designer and everyone else involved in this project.

David Brognon et Stéphanie Rollin tiennent à remercier leurs proches, collaborateurs, commanditaires et collectionneurs :

David Brognon and Stéphanie Rollin wish to thank friends and family members, colleagues, those who have commissioned works from them and collectors:

Jean-Michel Attal, Béthsabée Attali, Roxana Azimi, Françoise et Albert Baronian, François Bauchet, Florence Bastin, Marie-Claude Beaud, Pascal Beausse, Olivier Bélot, Antoine Bertin, Julien Blanpied, Alexandre Bohn, Laurent Boudier, Mustapha Bouhayati, la famille Brognon, Sergio Bruno, Nancy Casielles, Juan Manuel Chinea García, Nathalie et Jean-Daniel Cohen, Suzanne Cotter, Serge Damon, Julie David, Marc Donnadieu, Ninon Duhamel, Philippe Dupont, Anne Ellegood, Tobias Faber, Alexia Fabre, Éric Fassin, Nathalie Filbet, Élisabeth Forney, Christophe Fournis, Alfonso Garza, Pascale et Yann Gérardin, Frédéric de Goldschmidt, Charlotte Gounant, Axelle Grégoire, Katerina Gregos, Hélène Guenin, Henri Guette, Jean-Pierre Henin, Asuka Hisa, Stéphanie Hussonois, Amine Jaber, Béatrice Josse, Marianne et Lucien Kayser, Rita Kersting, Bohumil Kostohryz, Jo Kox, Frank Lamy, Christophe Langlitz, Serge Leborgne, Frédéric Legros, Marc Lenot, Claude Lévêque, Cookie et Cédric Liénard de Jeude, Dimitri Lillis, Nathalie et Yves de Locht, Enrico Lunghi, Iris Marden, Pascal Martens, Marc Meyers, Anna Milone, Bruno Ribeyron-Montmartin, Kevin Muhlen, Sandra Mulliez Hegedus, Delphine Munro, Stéphanie Pécourt, Pierre Perrin, Jérôme Poggi, les Nouveaux Commanditaires et l'équipe de Societies, Valérie Quilez, Alex Reding, Bob Rennie, Lucie Richard, Gilles Rod, Pierre-Olivier Rollin, Mélanie Meffrer Rondeau, Constance Rubini, Myriam et Jacques Salomon, Alain Servais, Walter Silvera, Thierry, Carine et toute la famille Smets, Astrid et Eddy Sykes, Sam Tamson, Fred Thouillot, Valérie Timmermans, Robert Samuel, Catherine Ugols, Georges et Stefan Uhoda, Désirée Van Bunderen, Anthony van den Bossche, Marine Van Schoonbeek et l'équipe de Thanks for Nothing, Christophe Veys, Elvin Williams, Sharon Zoldan.

Ils dédient ce livre à Gisèle Rollin, Pietro de Luca et Pierre Brahms.

They dedicate this book to Gisèle Rollin, Pietro de Luca and Pierre Brahms.

Catalogue Catalog

Responsable éditoriale : Julie David
Design graphique : Fred Thouillot – granduchy
Traductions : Charles Penwarden (anglais), Adel Tincelin (français)
Relecture : Julie Houis (français), Bernard Wooding (anglais)
Impression : Graphius (Gand)

© MAC VAL – BPS22, 2020

ISBN : 978-2-900450-10-9

Dépôt légal : mai 2020

Tous droits réservés.

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite sans l'autorisation préalable des éditeurs, des auteurs ou des artistes.

Diffusion/Distribution : Belles Lettres (www.bladd.fr)

Head editor: Julie David

Graphic Design: Fred Thouillot – granduchy

Translations: Charles Penwarden (English), Adel Tincelin (French)

Proofreading: Julie Houis (French), Bernard Wooding (English)

Printing: Graphius (Gent)

© MAC VAL – BPS22, 2020

ISBN : 978-2-900450-10-9

Legal deposit: May 2020

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced without prior permission from the publishers, authors or artists.

Diffusion/Distribution: Belles Lettres (www.bladd.fr)

Crédits photographiques Photographic credits

Akg-images : 41

Leslie Artamonow : 88

Isabelle Arthuis : 71, 72, 74

Olivier Belot : 30

Boshua : 28, 29, 137, 169, 176, 177

Brognon Rollin : 25, 43, 47, 48, 50, 51,

63, 65, 66, 78, 85, 91, 92, 97, 98, 100,

102, 106, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 129,

130, 133, 143, 145, 146, 147, 150, 151, 154,

160, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 173,

185, 186, 188, 190, 192, 193, 197, 198

Eric Chenal : 69, 70

Philippe De Gobert : 52, 53, 54

Ana Drittanti : 57, 58, 61

Alfonzo Garza : 163

Lucien Kayser : 141

Aurélien Mole : couverture, 6, 16, 19,

27, 45, 77, 101, 104, 125, 134, 148, 152,

175, 183, 202, 203, 238, 252

Fabrice Seixas/Origins Studio : 32

Fred Thouillot – granduchy : 240

Donald Van Cardwell : 86, 94

MAC VAL

Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
France

www.macval.fr

Valérie Brousselle, direction générale adjointe des services
départementaux, pôle éducation-culture
Anne Mercouroff, directrice de la culture

Conservatrice en chef : Alexia Fabre
Secrétaire générale : Emmanuelle Tridon
Administration et finances : Doris Gulot
Expositions temporaires : Frank Lamy
Régie : Pascal Guiomar, Jean-Michel Jagot, Alexandre Rondeau
Communication : Joana Idieder
Publics et action culturelle : Stéphanie Airaud
Centre de documentation : Céline Latil
Éditions : Julie David
Montage de l'exposition : Corégie Expo
Mise en lumière de l'exposition : Serge Damon

MAC VAL

Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
France

www.macval.fr

Valérie Brousselle, assistant general manager of departmental services,
education and culture section
Anne Mercouroff, director of culture

Head curator: Alexia Fabre
Administrator: Emmanuelle Tridon
Administrative and financial manager: Doris Gulot
Temporary exhibitions: Frank Lamy
Technical staff: Pascal Guiomar, Jean-Michel Jagot, Alexandre Rondeau
Communication: Joana Idieder
Visitor services and cultural programme: Stéphanie Airaud
Resource centre: Céline Latil
Publishing: Julie David
Installation of the exhibition: Corégie Expo
Highlighting of the exhibition: Serge Damon



BPS22

Musée d'art de la
Province de Hainaut
22, boulevard Solvay
6000 Charleroi
Belgium
www.bps22.be

Président : Éric Massin, Député provincial
Directeur : Pierre-Olivier Rollin
Directrice-adjointe : Sophie Jansseune
Administration : Patricia Paul, Sandrine Thiry
Expositions : Dorothée Duvivier, Nancy Casielles
Collections : Marie-France Desainte
Médiation : Sophie Pirson, Bastien Dufils, Alice Mathieu, Mario Lancini
Communication : Laure Houben, Fabien De Reymaeker
Régie : Denis Van Cauteren, Steve Geeraerts, Max Adam
Accueil des publics : Anthony Liro Garcia, Hervé Batter, Hafida Oukba,
Dina Solimando, Angelo Solimando, Barbara Manni, Pierre Van Loo

BPS22

Musée d'art de la
Province de Hainaut
22, boulevard Solvay
6000 Charleroi
Belgium
www.bps22.be

President: Éric Massin, Deputy for the Province of Hainaut
Director: Pierre-Olivier Rollin
Assistant Director: Sophie Jansseune
Administration: Patricia Paul, Sandrine Thiry
Exhibitions curators: Dorothée Duvivier, Nancy Casielles
Collections: Marie-France Desainte
Mediation: Sophie Pirson, Bastien Dufils, Alice Mathieu, Mario Lancini
Communication: Laure Houben, Fabien De Reymaeker
Technical team: Denis Van Cauteren, Steve Geeraerts, Max Adam
Audiences reception: Anthony Liro Garcia, Hervé Batter, Hafida Oukba,
Dina Solimando, Angelo Solimando, Barbara Manni, Pierre Van Loo

Exposition au MAC VAL 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. Publication avec le soutien de
la Direction régionale des affaires culturelles
d'Île-de-France – Ministère de la Culture.

Exhibition at the MAC VAL organised in partner-
ship with the BPS22 Musée d'art de la Province de
Hainaut, Belgium, the Centre Wallonie-Bruxelles
in Paris, Wallonie-Bruxelles International and the
Mission Culturelle du Luxembourg en France.
With the support of the Fonds Culturel National
Luxembourg and L'Atelier de l'imaginaire.
Publication produced with the support of the
Direction Régionale des Affaires Culturelles
d'Île-de-France – Ministère de la Culture.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



FONDS
CULTUREL
NATIONAL







**The executioner Sanson relates
that the Comte de Charost
was reading a book in the tumbril
that carried him to the scaffold.
Before ascending the steps,
he turned down
the corner of his page.**

BROGNON ROLLIN

**The penultimate
version of reality**

MAC VAL

Le MAC VAL, musée départemental du Val-de-Marne, est le seul à être exclusivement consacré à la scène artistique contemporaine en France depuis les années 1950. Le projet du musée se développe depuis près d'une vingtaine d'années, à la suite de la création, en 1982, du Fonds départemental d'art contemporain. Ce musée est né de la conviction qu'un soutien à la création artistique, tourné vers le public, concourt à l'épanouissement de chacun, à la connaissance de l'autre, au respect mutuel, à la cohésion sociale. Une vision humaniste de la culture qui s'illustre dans les différentes missions du MAC VAL.

En résonance avec les accrochages de la collection, renouvelés tous les ans et demi, deux expositions temporaires sont présentées chaque année. Conçues comme un prolongement de la collection, les expositions, de même que les actions artistiques et programmations culturelles innovantes, offrent à tous la possibilité d'aller plus loin dans la découverte de l'art contemporain.

MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

BPS22

Le BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, qui se déploie sur 2 500 m², est aujourd'hui l'un des plus grands musées d'art en Belgique francophone. Son implantation hybride, au cœur de Charleroi, se compose d'un bâtiment industriel brut et d'une white box parfaitement adaptée aux normes muséales. Le BPS22 propose une programmation d'expositions et des actions de médiation axées sur des phénomènes culturels et sociétaux. Le musée présente des artistes contemporains et peut aussi habilement mélanger les styles et les époques grâce à la riche collection d'art de la Province de Hainaut.

BP
S²²
MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT

MAC VAL

The MAC VAL, the museum of the Val-de-Marne *département*, is the only institution devoted exclusively to the French contemporary art scene since the 1950s. The museum originated with the creation of the Fonds Départemental d'Art Contemporain in 1982 and has developed over the past twenty years.

The museum was born of the conviction that support for artistic creation conceived for public benefit can contribute to individual fulfilment and knowledge of others, thereby furthering mutual respect and social cohesion. This humanist vision of culture is reflected in the MAC VAL's various missions.

In conjunction with displays of the collection, which are renewed every eighteen months, two temporary exhibitions are organised each year. Conceived as an extension of the collection, these exhibitions, together with innovative artistic initiatives and cultural programmes, offer visitors the chance to go deeper in their discovery of contemporary art.

BPS22

Located in an old iron-and-glass industrial hall built in 1911, the BPS22 is the art museum of the Province of Hainaut. The museum hosts an exciting programme of exhibitions focused on social issues, together with its own art collection and various works from the Province of Hainaut, of which it is the depository. Classic exhibitions, site-specific installations, experimental works and events bring together various artistic disciplines in this superb venue covering over 2,500 square metres, where contemporary trends take centre stage.

BROGNON ROLLIN

**The penultimate
version of reality**

This book was published on the occasion
of the exhibitions of Brognon Rollin
at the MAC VAL in 2020
and at the BPS22 in 2021.

Curators: Julien Blanpied and Frank Lamy,
MAC VAL, assisted by Ninon Duhamel;
Pierre-Olivier Rollin, director of the BPS22.

BROGNON ROLLIN

MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

BP MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT
S²²



**The penultimate
version of reality**

