



**HAL**  
open science

# Permanent, provisoire, précaire, présent. De Richard Long à Abraham Poincheval

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. Permanent, provisoire, précaire, présent. De Richard Long à Abraham Poincheval. Convocarte. Revista de Ciências da Arte, 2019. hal-03189016

**HAL Id: hal-03189016**

**<https://hal.science/hal-03189016v1>**

Submitted on 2 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Permanent, provisoire, précaire, présent. De Richard Long à Abraham Poincheval

Sylvie COËLLIER – LESA Aix-Marseille Université

« Chacun est à même de prendre la mesure de l'ampleur des changements intervenus en maints domaines et de se rendre compte qu'ils signifient une *rupture* avec le monde d'hier (...)» écrit *au présent* Michel Guérin dans *le Temps de l'art*. Ces changements concernent de façon aiguë la relation que les hommes établissent avec le monde naturel, ce monde ni mécanisé, ni industrialisé, ni numérisé duquel ils proviennent et auquel ils appartiennent encore. Nous examinerons comment ces changements se manifestent dans les œuvres de deux artistes, qui n'ont pas aujourd'hui la même importance dans l'histoire contemporaine de l'art, mais qui tous deux centrent leur pratique artistique sur la relation qu'entretiennent leur corps avec le monde naturel. Cette focalisation s'accompagne de questionnements sur la perception du temps, du fait de ces phénomènes qui nous font ressentir une accélération de l'histoire. Nous analyserons ainsi ce que les œuvres de Richard Long nous apprennent sur la durée et sur l'impermanence. Puis nous examinerons plusieurs performances d'Abraham Poincheval, un artiste qui s'efforce, comme son aîné, de résister au sentiment de précipitation de la vie actuelle. Ce choix de juxtaposer les œuvres de ces deux artistes est motivé par le désir de déterminer une période qui commencerait à la fin des années 1960 - correspondant au début de la production artistique de Richard Long - et nous conduirait jusqu'au film qu'Abraham Poincheval présente en 2019 à la Biennale d'art contemporain de Lyon. Il est donc proposé ici un ordre chronologique, avec un début et une fin, dans le but de comparer les modalités temporelles engagées par ces formes artistiques. Cette chronologie n'implique pas une adhésion à une histoire de l'art engagée dans une téléologie. Bien qu'il nous fasse souvent lire l'histoire, l'art n'est pas nécessairement soumis à ses fluctuations. Les œuvres de Richard Long d'aujourd'hui par exemple ne diffèrent pas fondamentalement de ce qu'elles étaient dans les années 1970. Mais cela même peut être signifiant et la chronologie a quelque sens s'il y a rupture et accélération des mouvements de l'histoire en relation avec le monde naturel.

### **Richard Long et le paysage**

Richard Long est né en 1945, à Bristol, où il demeure aujourd'hui lorsqu'il n'est pas en voyage pour réaliser une œuvre. Il a étudié l'art dans cette ville avant de rejoindre pendant deux ans, de 1965 à 1967, la Saint Martin's School de Londres, alors déjà renommée pour son enseignement de la sculpture. Richard Long est comme on sait l'un des initiateurs du land art. Ses œuvres et ses méthodes artistiques sont bien connues. Si ses interventions en extérieur, dès l'Ecole, ont fait son succès, ses œuvres en galerie sont presque aussi anciennes. Long a dès sa première exposition personnelle, à Düsseldorf en 1968, mis en action une procédure dont il garde par la suite les règles principales. Il déplace des fragments de bois trouvés sur les bords de l'Avon et les dispose selon une forme simple – une ligne – dans l'espace d'exposition. Il a donc extrait du matériau naturel d'un paysage pour l'installer dans une structure dédiée à l'art. L'eau boueuse de l'Avon lui a souvent servi, par la suite, pour faire par empreintes de ses mains de grands cercles directement au mur, ou de grandes éclaboussures connotant la peinture chinoise. Mais c'est ce même protocole, consistant à rapporter à l'intérieur du lieu d'exposition du bois ou, le plus souvent, des roches, qui fonde ensuite la part importante de sa pratique. L'autre facette représentative de son art est constitué de ses photographies issues de ses randonnées, légendées d'un titre précis, sobre et indicatif d'une action, et qui renvoient aux territoires dans lesquels il a laissé, ici une ligne, là un cercle de pierres. C'est ce travail que nous examinerons.

### **A Line made by Walking**

« Le temps est un élément consciemment employé dans le travail de Richard Long » écrit Rudi

Fuchs, qui cite à cet effet plusieurs titres d'œuvres : *A 24 Hour Walk, A Day's Walk on Honshu, On Midsummer's Day...* Dans ces exemples l'énonciation du temps indique la dimension performative dont les photographies apportent l'indice. C'est cette dimension qui établit le début de la renommée de l'artiste avec *A line made by walking*, en 1967. Cette photographie aux apparences modestes, légendée d'une forme progressive (walking) révèle en fait plus que sa durée. Elle synthétise tout un panel de strates de temps, comme le montrera l'analyse qui suit.

Depuis Londres, où il complète sa formation d'artiste, Richard Long revient périodiquement chez lui, à Bristol, en auto-stop. Un jour de 1967, il s'attarde dans le Wiltshire, ce comté où se trouve Stonehenge et d'autres traces du néolithique, tel le tumulus de Silbury, l'un des plus hauts d'Europe. Ces vestiges préhistoriques ne sont toutefois pas encore intégrés dans sa pratique. Arrêté en campagne, le jeune artiste marche en ligne très droite dans un pré, revient strictement sur ses pas, reprend à nouveau la ligne jusqu'à ce que la trace soit claire dans le paysage. Il installe son appareil photographique face à la ligne fuyant vers les arbres qui limitent le pré et barrent l'horizon. La photographie noir et blanc, en s'intitulant *A line made by walking*, insiste sur l'action de marcher, un geste qui suffit à apporter une nouvelle page à l'histoire de l'art occidental. Car c'est la marche elle-même, dans le paysage, et non la représentation d'un chemin, ou d'un paysage, qui est l'œuvre comme la légende le signale. On ne s'y trompe pas : la photo est explicite sans esthétisation. Très vite, elle est publiée, et Long est invité dans les manifestations internationales. Car aussi simple soit-elle, l'œuvre est remarquable par ce qu'elle condense. En marchant, Long a tout simplement pratiqué « une activité aussi ancienne que l'homme » comme le souligne - évidemment- le directeur de la Tate pour présenter en 2009 une rétrospective de l'artiste. En effet, désigner en 1967 la marche, c'est rappeler le temps de l'homme sur terre depuis sa bipédie, c'est désigner une activité ancestrale à l'heure où la modernité la bouleverse avec le déploiement des automobiles individuelles qui connaît une accélération inédite dans les années 1960. En auto-stop, Richard Long a précisément une expérience du changement de rythme que le phénomène active.

Cette temporalité de très longue durée que la marche résume enclot elle-même d'autres périodisations. La ligne claire de l'herbe foulée qui contraste légèrement avec le reste de la surface du pré fleuri et qui va à la rencontre de la masse informelle des arbres est telle une ligne de perspective directement dessinée dans le paysage. Le geste de l'artiste a donc consisté à expérimenter physiquement une ligne de construction de la représentation de l'espace en profondeur. Cette ligne renvoie littéralement à la perspective « linéaire », et à toute la période de l'histoire de l'art pour laquelle elle était un credo. Elle atteste de la part de l'artiste d'un questionnement de l'héritage classique, elle l'éprouve dans le réel d'un paysage, en contredit la construction mentale par un processus physique, mais en même temps lui rend hommage. L'œuvre contient de plus une autre strate temporelle prise à l'intérieur de cette période. C'est celle de la tradition picturale du paysage anglais. La relation de la culture britannique au paysage s'est développée au XVIII<sup>ème</sup> siècle, lorsque les nobles, s'écartant du modèle de jardin classique, inventèrent des parcs dont l'ordonnance contredisait la symétrie italienne et française pour ménager des surprises visuelles. L'invention du « jardin à l'anglaise », accompagné du goût pour un paysage « naturel », est lié à cette période où l'Angleterre, n'ayant plus l'autosuffisance alimentaire, se lance dans une politique de colonisation et d'industrialisation. Le parc, comme le paysage « naturel », est l'antithèse des terres de rapport, l'antidote aristocratique contre leur exploitation, contre la monotonie et la tristesse des bâtiments industriels, des filatures, des cités minières, des villes surpeuplées. Les peintres ont fait du paysage « naturel » le lieu du romantisme. Long, sans romantisme ici, adapte la tradition à sa propre époque.

*A line made by walking* est une photographie en noir et blanc. C'est dans la logique économique d'un étudiant d'art de 1967. Aujourd'hui, la pellicule noir et blanc réfère à la photographie

analogique, à son histoire, à son caractère indiciel ; c'est une technique de la modernité, de la transformation de la tradition picturale en arrêts sur image. Elle opère ici son double rôle, celui de donner une durée à une action éphémère, de la fixer, et en même temps elle démontre la transiitivité des choses et du corps humain, par la présence absente de ce dernier. Rudi Fuchs souligne l'intentionnalité de l'artiste vis-à-vis de l'«impermanence » : elle est ici dans la trace mais aussi dans le suspens, aux fins de l'art, que constitue cette photographie dans le trajet moderne, en auto-stop, entre l'École et la ville d'origine.

Par la suite, les œuvres photographiées de Richard Long associent marche et ligne droite, ou bien randonnée et cercles de roches, de bois, quelquefois carrés de galets, croix de pierres... L'artiste marche en Angleterre, en Irlande, au Kilimandjaro, dans les Andes, en Bolivie, au Pérou, en Australie, au Canada, au Japon, en Islande, en Alaska, au Ladakh, au Népal, en Centrafrique, en Laponie. Dans les premières années de la décennie 1970, plusieurs parcours renvoient à d'autres strates temporelles, les périodes néolithiques, en Angleterre ou en Amérique du sud ( *From Stonehenge at sunrise to Glastonbury at sunset, 1972* ; *Two walks made slowly along an ancient peruvian ground drawing near Nazca, 1972*). L'artiste reprend chaque fois sa procédure : il crée dans le paysage une « perturbation » (selon ce terme aujourd'hui employé en science écologique), mais telle que l'ordre naturel n'est guère troublé. Ses photographies rapportent des paysages au cadrage si vaste que l'on ne peut qu'imaginer l'artiste seul devant eux. L'effet de calme solitude face au monde naturel est tel qu'il avère le déplacement manuel, corporel, des pierres par l'artiste. Le regardeur des photographies de ces paysages vastes ou accidentés ressent la lenteur de la marche, les arrêts devant des vues immenses. Le land art américain a exprimé lui aussi des temporalités très étendues. L'entropie de Robert Smithson est à l'échelle de millions d'années, les constructions ou les excavations de Michael Heizer évoquent les fouilles archéologiques de lointaines civilisations. Mais les deux artistes américains sont les enfants des énergies fossiles. Smithson repère ses sites en avion. Les deux utilisent pelleteuses et camions géants. Les panoramas de Richard Long ne convoquent pas l'imaginaire de la puissance des moteurs. Ils nous mettent sur les voies d'un premier nomadisme à pied, découvrant corporellement la force millénaire du sol, la sublime résistance de la roche, l'immensité de la terre inhabitée d'humains. Dans les photographies, la pierre et le ciel dominant. Quelques rares vues montrent, au bord d'un chemin en Afrique, quelques silhouettes de femmes portant sur leur tête des paniers, là un canoë posé sur la berge de l'Avon, ailleurs quelques vaches (c'est Constable qui apparaît), là encore un kangourou au loin traversant une plaine, un drapeau de lamaserie. Ce sont des exceptions. Dans presque toutes les photographies, les seules traces humaines visibles sont ses déplacements de pierres.

Le terme Anthropocène subit un phénomène de mode, mais une mode représente le pic d'une valeur reconnue ou fantasmée à une époque donnée. C'est aujourd'hui un terme énonçant la conscience d'un état critique du monde naturel. Wikipedia rapporte assez bien la définition de ce néologisme proposé en 2002 par le [prix Nobel de chimie](#) et météorologue [Paul Josef Crutzen](#) et le biologiste [Eugene Stoermer](#) : « L'Anthropocène serait la période durant laquelle l'influence de l'[être humain](#) sur la [biosphère](#) a atteint un tel niveau qu'elle est devenue une « force géologique » majeure capable de marquer la [lithosphère](#) ». Valérie Chansigaud pour l'*Encyclopedia universalis* précise que Crutzen a choisi pour date symbolique du début de cette « nouvelle subdivision géologique de l'ère quaternaire caractérisée par les conséquences des activités humaines sur la planète » 1784, date de la première commercialisation de la machine à vapeur de Watts. Toutefois les débuts de la transformation de la « lithosphère » font débat, car certains scientifiques voient son origine dès le néolithique. Mais beaucoup s'accordent sur le fait que la révolution industrielle – qui naît en Angleterre – marque indiscutablement une étape spécifique conduisant à la catastrophe écologique.

Nous avons dit plus haut que seules de rares photographies de Richard Long témoignaient d'indices humains en dehors de ses propres *perturbations*, guère plus dérangeantes que des traces de grands animaux. Pourtant deux œuvres photographiques, centrales dans le livre de Rudi Fuchs, font notablement exception. Elles sont reliées dans une même randonnée sous ce titre : *Windmill Hill to Coalbrookdale. A 113-mile walk in 3 days from Windmill Hill to Coalbrookdale* [littéralement : Une randonnée de 113 miles en 3 jours de la Colline du Moulin à vent au Val du ruisseau au charbon] *Wiltshire to Shropshire. England, 1979*. La première photo représente un tumulus écrasé dans une plaine recouverte d'une fine couche de neige rythmée par des piquets maintenant des fils de fer barbelés. Sous la photo se lit non seulement le titre, mais une phrase : « Windmill Hill. The Windmill Hill folk were the first inhabitants of England to make permanent changes in the landscape. » [Les habitants de Windmill Hill furent les premiers à faire des changements permanents dans le paysage]. La « Colline du Moulin » est en effet un site néolithique duquel les hommes ont extrait de la terre pour en faire des poteries et ont construit une longue chaussée toujours visible. L'autre photo montre le premier pont métallique de l'histoire, le dessin noir ajouré de son arche se détachant sur un paysage brumeux et les toits neigeux de quelques maisons sur la rive opposée à la prise de vue. Exceptionnellement toujours, un texte est aussi ajouté : "The Coalbrookdale iron bridge. Coalbrookdale, on the river Severn gorge, was the birthplace of the industrial revolution." [Coalbrookdale, sur les gorges de la Severn fut le lieu où naquit la révolution industrielle]. Le pont témoigne en effet du passage de la ferronnerie à la sidérurgie grâce à la fonte au coke, découverte au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle. En 1781, soit 3 ans avant la commercialisation de la première machine à vapeur, les forges pouvaient fondre des pièces assez longues et complexes pour que soit inauguré ce premier pont de fer, aujourd'hui inscrit au patrimoine mondial. Ainsi plus de trente ans *avant* la proposition du terme Anthropocène, Richard Long retrace en une randonnée le chemin du néolithique à la transformation accélérée de la lithosphère par la révolution industrielle.

Nous pouvons extraire de ces deux vues légendées une lecture plus précise de l'œuvre de Long. Des gris de la lumière hivernale émane une atmosphère particulièrement mélancolique. Ces photographies signalent par antithèse à quel point les autres photographies, qui s'ouvrent sur le dialogue du ciel avec le sol, la terre, la roche, sont en tension contre tout l'héritage de la révolution industrielle. Elles laissent pressentir que l'artiste parcourt le monde pour montrer les derniers lieux intouchés par la mécanisation et l'industrialisation. L'œuvre de Richard Long est tendu par l'urgence de voir, de photographier, et de donner un témoignage de ce qui est en voie de disparition. Les sites néolithiques, les références aux paysages traditionnels de Chine de type montagnes/eaux sont les limites de perturbation du paysage naturel que devrait ne pas dépasser l'homme s'il veut garder la beauté du monde. En ce sens, les photographies de Richard Long témoigneraient bien d'un « ça a été » barthésien. Certes, les lignes ou cercles de pierres ont la permanence du monument ; elles sont le mémorial d'un geste transitoire. Ce que conservent les photographies, c'est le moment où la lumière et la solitude faisaient poésie. Mais ce n'est pas l'érosion, avec sa temporalité qui dépasse les vies humaines, ou le changement de lumière qui feront des paysages un « ça a été ». C'est plutôt le piétinement touristique qui menace ces œuvres, la métamorphose des paysages en sites puis en parcs. Ce sont les déchets que l'on sait abandonnés dans le Laddakh, le grignotage des terres de l'Alaska, le circuit touristique de Stonehenge, la modification de la végétation de l'Islande, de la Suisse, qui font des vues de Long des témoignages du passé.

Aujourd'hui, la pratique de l'artiste n'a pas changé : son rapport à l'impermanence que soulignait Rudi Fuchs est compensé par la réitération, qui est un signe de résistance à la réduction annoncée des paysages. Richard Long persiste à renouveler le provisoire.

**Abraham Poincheval**

Le travail d'Abraham Poincheval se situe donc en aval de celui de Richard Long, même si les propositions de l'un et de l'autre ont une concomitance actuelle. Abraham Poincheval est né en France en 1972. Il a travaillé plusieurs années (de 2000 à 2008) avec un autre artiste, Laurent Tixador, puis repris seul, en 2011, un travail de performance. Cette activité nécessite des temps de préparation et peut se matérialiser par des croquis, des projets dessinés, des objets ou des structures volumétriques, des photographies, des films. Mais toute performance se déroule dans le temps et Abraham Poincheval en fait un élément central. L'exemple le plus manifeste à cet égard est *604800 s*, une œuvre réalisée en 2012 dans la librairie HO à Marseille, et reprise dans le centre de la ville de Tours en 2013. *604800 s* correspond au nombre de secondes qui s'écoulent en une semaine, soit au temps que l'artiste a passé sous terre, « assis dans un trou de soixante centimètres de diamètre, avec un rocher qui bouchait l'entrée juste au-dessus de sa tête, au beau milieu de la librairie » dont le sol avait été creusé sur une profondeur d'1,70 m et 60 cm de diamètre. Afin de se retirer dans cet antre étroit, l'artiste a prévu une voie d'air rejoignant le sol de la librairie sur le côté, un siège et une petite table escamotables, un petit garde-manger, un réchaud à gaz et un extincteur, une réserve d'eau, des toilettes, des livres, et une mini caméra, en bref le matériel minimum tel que le prévoient les expéditions en spéléologie par exemple. A Tours, Abraham Poincheval réitère la performance dans un trou creusé sous un trottoir avec au-dessus de lui un rocher de «  $\approx 5,0465$  tonnes ». *604800 s* renvoie très clairement temps des horloges, au temps mathématique, qui comptabilise nos rythmes de vie et s'oppose au temps subjectif auquel l'état d'enfermement conduit. Un passage d'un entretien avec l'artiste donne un aperçu du temps ressenti pendant la performance :

« C'est une sorte de voyage, un mouvement dans lequel entrer. Sans doute y a-t-il des choses proches de ce que vit un ermite. Ce qui nous semble de l'ordre de la mystique, comme les apparitions, se vit en fait très simplement. Quand on habite de tels espaces, quand on traverse de telles expériences, tous les points d'ancrage du quotidien disparaissent. On n'est pas du tout dans les mêmes repères. Pendant *604800s* je prenais des notes au quotidien, car ça m'envoyait tellement balader dans tous les sens ; je me disais que j'avais besoin d'un point d'ancrage, je ne savais pas comment je sortirais de cette aventure.

La plupart des performances d'Abraham Poincheval ont pour point commun un retrait temporaire des activités courantes de la société. Thomas Schlessler nomme cette pratique, comme celle de Long et de quelques autres (Hamish Fulton, Bas Jan Ader) selon le néologisme d'« anthropofuge ». En même temps, l'artiste n'est pas dans une attitude d'absolutisme. Pendant *604800 s*, par l'aération, il est possible de communiquer avec lui. Il est contraint et isolé, mais il perçoit des bruits, l'ouverture et la fermeture de la librairie. Cette écoute intermittente des autres, tandis qu'il est retiré dans un lieu où il se confronte à lui-même, se développe dans une autre performance, de 14 jours, en 2014. Invité au Musée de la Chasse à Paris, il aménage l'intérieur d'un ours empaillé (un projet de longue date). Dans cette œuvre dont la dimension ludique et animale obtient immédiatement un succès populaire, il est relié par une connexion Internet et une webcam « aux visiteurs et à d'autres lieux en France ». Ainsi dit-il, il ouvre « le musée sur l'extérieur d'une autre façon ». Cette procédure caricature la dichotomie spatiale qui caractérise l'usage des réseaux sociaux : l'artiste est retiré dans son repaire régressif comme on l'est devant son écran, choisissant son moment d'échanges avec un collectif bien séparé de soi. Dans l'ours, de plus, l'artiste a le plaisir d'être comme dans un cheval de Troie au musée. Invité peu après au Palais de Tokyo à Paris, il reprend le défi d'une performance plus radicale, *Pierre*, évoquant les actions dures des années 1970, puisqu'il veut vivre « un temps minéral » à l'intérieur d'un rocher de 12 tonnes. Ce dernier est une grande masse de calcaire taillé, présentée avant et après la performance ouverte en deux parties au milieu desquelles est creusée la silhouette assise de l'artiste, avec la place pour ses bras, ainsi qu'un peu d'espace permettant la présence de matériel de survie. Il y demeure une semaine complète, du 22 février au 1er mars 2017. Une caméra infra-

rouge retransmet son image en permanence. Le public peut regarder ses quelques faits et gestes, sur un écran situé à côté du rocher. Même si l'artiste perçoit les changements entre jours de visite et nuits, les présences, l'expérience est éprouvante et nécessite après coup un temps de repos plus long que prévu. Cela retarde sa deuxième performance, *Œuf* (avril 2017). Là il se plie au temps naturel de la couvaison d'œufs de poules, soient trois semaines, jusqu'à éclosion de la plupart des œufs tenus au chaud sous son corps abrité d'une couverture. Il est dans une sorte de vivarium transparent. Dans cette performance, il est, comme dans *Pierre*, à la fois retiré, isolé, et exposé, et même en l'occurrence surexposé, ce qui n'est pas spécialement confortable.

Nous ferons ici retour sur une autre œuvre, de 2012, *Gyrovague, le voyage invisible*, dans la mesure où elle révèle des affinités avec le travail de Richard Long :

Gyrovague était le nom donné dans la tradition chrétienne aux moines vagabonds et solitaires qui allaient d'un monastère à un autre sans jamais intégrer une communauté. Pour réaliser la performance du même nom, Abraham Poincheval s'est fixé comme règle de traverser les Alpes en quatre étapes, au fil des quatre saisons, poussant un grand cylindre métallique lui servant d'abri. De Digne-les-Bains à Caraglio, ce périple de trois cents kilomètres fait écho au voyage en Italie, étape importante dans la formation des artistes du XVIIe au XIXe siècle. En Sisyphes contemporain, l'artiste pousse et tire sa capsule le long des sentiers de montagne. Un trou dans la paroi de son habitacle le transforme en une chambre noire qui lui permet d'enregistrer l'image des paysages qu'il parcourt.

Ce descriptif, rédigé selon les indications de l'artiste, explique la référence du titre à l'époque médiévale, celle des premiers chrétiens, des stylites (une des œuvres de l'artiste, *Vigie/Stylite*, a consisté à rester une semaine sur une petite plate-forme montée sur un mât très élevé, en 2015). Comme Long, il ne se projette pas dans un futur, mais dans un passé peu encombré de détails historiques, un passé dans lequel une histoire non contemporaine peut s'imaginer, et davantage, s'éprouver physiquement. Dans cette portée temporelle de longue haleine s'insère une autre période, celle de la tradition du voyage en Italie, indispensable à la culture classique et à la découverte romantique de la montagne. L'allusion à Sisyphes se réfère à la mythologie grecque qui a nourri cette période, mais en appelle aussi à un temps entre Antiquité et imaginaire. Le voyage lui-même s'inscrit dans les quatre saisons, ce temps rythmé du monde naturel. Quant au cylindre, l'artiste l'a conçu en se projetant imaginairement dans l'expérience du premier astronaute russe, Youri Gagarine, lorsqu'il est parti dans l'espace, en 1961, seul face à l'immensité cosmique mais surveillé par le monde entier. Poincheval nomme donc son cylindre sa « capsule ». L'allusion à Gagarine convoque une époque tournée avec enthousiasme vers l'avenir. Mais c'est un événement du passé, contemporain du tout début du minimalisme. La « capsule » d'ailleurs, une tranche de cylindre de 170 cm de diamètre, large de 60 cm, et faite de matériau industriel, n'est pas sans faire écho à ce mouvement, quoique sans en avoir l'aspect impeccable. C'est un assemblage de plaques d'aluminium striées en damier telles qu'on en trouve dans les magasins de bricolage. Avec son aménagement intérieur le poids en est de 70 kg. Ce cylindre roule sur la tranche, possède un système de calage simple, des cordes pour le tirer ou l'accrocher. Une porte s'ouvre sur un côté pour que l'artiste accède à l'intérieur qui sert donc d'abri précaire pour dormir et se protéger du froid. Un trou rond du côté de la porte permet à l'habitacle de servir de chambre noire, ce dispositif photographique primitif. Mais – et c'est le paradoxe de presque toutes les performances de l'artiste – ce retour à un passé, comme son ascétisme annoncé par le dispositif et authentiquement vécu, n'est jamais rigoriste. L'artiste a aussi une caméra. Il prend des notes pour un blog. Au début de son périple il est aidé par le régisseur du centre d'art d'où il part, par une amie. Il rencontre des bergers, va au village, trouve un point de chute dans un cimetière... Il ne peut éviter quelques routes encombrées de camions. Et tous les jours ne sont pas faits de découvertes émerveillées de paysages, comme en témoigne cet extrait du blog :

Dans la nuit, une...Deux...Trois... Quatre voitures sont passées par ce chemin escarpé.

Aujourd'hui c'est le jour de rien  
Même un rocher ne vaut pas un gravier  
Aujourd'hui c'est le jour de rien  
Vivement qu'on en finisse.

Ou encore :

A mon passage, un homme me prend en photo avec son téléphone portable « Si je ne te prends pas en photo, personne ne me croira quand je parlerai de toi »

En Italie : « J'ai quitté la SS 21 pour prendre la route militaire, je ne ferrai plus avec les camions. »

La dernière œuvre en date d'Abraham Poincheval est une performance présentée à travers un film. Il s'agit d'un projet concocté depuis plusieurs années répondant au rêve de *Marcher sur les nuages*. Avant de conclure sur l'onirisme porté par cette nouvelle œuvre, revenons aux modalités temporelles encapsulées par les pratiques des deux artistes.

### **Temporalités : permanence et précarité**

Sans doute est-il arbitraire de tirer des conclusions sur les modes de perception contemporaine du temps à travers les œuvres de deux artistes seulement. Toute pratique artistique est singulière. Nous tenterons toutefois d'en déduire des caractéristiques relatives à la période délimitée plus haut. Le désir ou la nécessité des humains pour se repérer dans cette chose qui « ne se laisse ni voir, ni toucher, ni entendre, ni respirer comme une odeur » et que nous nommons « temps » les a amenés à constituer des périodisations de toute portée, depuis les secondes (et moins) jusqu'à l'Anthropocène (et plus). Parmi ces multiples périodisations la philosophie et l'histoire s'accordent à penser que nous vivons aujourd'hui dans une période dite postmoderne qui, pour être extraordinairement volatile dans ses traits, n'en a pas moins des configurations repérables et communes. Pour Michel Guérin, « c'est la quantité excessive du présent qui caractérise la postmodernité ». Nous vivons, écrit-il, dans « un Présent immédiat, saturé de soi. » Il s'accorde en cela avec l'historien François Hartog :

Le XXème siècle est celui qui a le plus invoqué le futur (...). Mais il est aussi celui qui, surtout dans son dernier tiers, a donné l'extension la plus grande à la catégorie du présent : un présent massif, envahissant, omniprésent (...) fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin. (...) A la confiance dans le progrès s'est substitué le souci de sauvegarder, préserver (...) ce monde, le nôtre, les générations futures, nous-mêmes.

Nous nommons la période qui a invoqué le futur modernité, tandis que le dernier tiers du XXème siècle, postmoderne, commencerait à peu près au moment où Richard Long part en randonnées. François Hartog a fabriqué le mot *présentisme*, le modèle de futurisme et de passéisme pour qualifier la relation au temps qui caractériserait la période que nous avons ici encadrée. Ce présentisme ingère le passé, et au vu de nos artistes, évite l'avenir. Pour Hartog, l'accent mis sur la patrimonialisation et le devoir de mémoire qui ont saisi les sociétés occidentales est cette ingestion du passé dans le présent. On bâtit une historicisation immédiate du présent dans l'angoisse qu'il ne s'échappe. L'historien rejoint en cela le philosophe américain Fredric Jameson lorsque ce dernier explique, dans son ouvrage sur le postmodernisme, que

« l'historicité n'est ni une représentation du passé ni une représentation du futur (bien que ses diverses formes se servent de ces représentations) : elle peut, d'abord et avant tout, se définir comme une perception du présent en tant qu'histoire.

Jameson ajoute en substance que cela conduit « à une réification, à appréhender le présent en un



« genre de chose » susceptible d'être daté et appelé « années 60 », ou « années 80 », bref, cette absorption du passé fait de ce dernier un bien de consommation.

En regard de l'art, Michel Guérin reprend ce concept de *présentisme* en disant qu'il « compromet le critère de *durabilité* dans lequel Hannah Arendt voyait le caractère discriminant des œuvres ». D'un côté pourtant, les pratiques à vocation durable ont toujours la faveur du marché de l'art, pour des raisons, il est vrai, souvent plus spéculatives qu'artistiques. Mais il est notoire que les productions artistiques des années 1960, en renforçant ou en étendant certaines pratiques des avant-gardes (plus reconnues aujourd'hui qu'en leur temps), ont mis fin à la prééminence absolue des œuvres conçues comme durables. Elles ont déployé les installations et les performances, deux modes dont la présentation est provisoire, relative au temps de l'exposition, à la fatigue des corps, à la demande du public du renouvellement des œuvres... Même le monumental est aujourd'hui éphémère, comme le prouvent par exemple les œuvres de Christo. Long installe en galeries ses cercles de pierre ; dans les paysages naturels ses lignes ou ses pierres adressent une résistance au présent, mais nous avons vu qu'elles en appelaient davantage au passé qu'à un avenir menacé.

Dans l'installation ou la performance, le caractère provisoire est compensé par la photographie ou par des protocoles écrits indiquant les règles de reproduction. Réinstaller une œuvre ou refaire une performance, c'est les activer au présent. Mais la réinstallation en galerie des œuvres de Long par une autre personne peut être décevante. Le terme *reenactment* pour les performances s'est pratiquement institutionnalisé. Toutefois Abraham Poincheval lui-même, en réitérant 604800s, constate que le changement de lieu amène des éléments nouveaux que l'action doit intégrer (sans compter que l'artiste éprouve le désir de modifier des éléments, tel le rocher). L'installation ou la performance sont donc plutôt précaires. Mais le but de Long comme de Poincheval n'est pas tant de se positionner héroïquement contre l'usure du temps que de montrer un autre mode pour vivre son écoulement. Les cercles de pierres de Long, sa façon de transmettre l'isolement devant un paysage, celle de Poincheval de se confronter à lui-même, et pour chacun leur manière de se retirer temporairement, sans rompre avec l'humanité (ou bien ils n'exposeraient pas) dessinent une résistance à l'invasion de la simple immédiateté et d'un présent comptable et réifiable.

Les deux artistes semblent estimer l'efficacité visuelle du minimalisme. Or, les œuvres de ce mouvement ont exalté la reproductibilité, le matériau usiné, industrialisé, d'extraction minière et de transformation chimique ou sidérurgique (cuivre, aluminium, contreplaqué, résine, bois issu de forêts de rapport). Le minimalisme a ainsi perpétré le constructivisme et sa foi dans les matériaux du XX<sup>ème</sup> siècle, qui sont la signature de la modernité. Mais en exhibant l'omniprésence d'un monde dont toutes les données sont transformées par l'industrie humaine, le minimalisme en a amené la prise de conscience par l'art. Ainsi contient-il la fin de la modernité et lorsque Richard Long s'empare de ses formes simples, il en détourne l'efficacité visuelle pour en montrer l'ancienneté et il rétablit le rôle de la main humaine à l'encontre de la transformation industrielle. Richard Long a traversé la postmodernité jusqu'à aujourd'hui sans modifier ses procédures. Cette réitération peut être considérée comme une forme critique de la reproduction mécanisée en rappelant les retours des processus naturels (le jour, la nuit, les saisons).

Lorsque Abraham Poincheval, dans *Gyrovague*, reprend la forme minimale et le matériau industriel, l'effet en est *post*-moderne : même si la facture du cylindre est soignée, l'ensemble apparaît bricolé, car il est évident que la forme (sinon les matériaux) est récupérée pour faire un habitacle singulier, non destiné à être multiplié au profit du marché. Sa circulation sans moteur, dépendante de l'effort du corps et de l'entraide, sa simplicité en font une image de l'ingéniosité humaine dans des conditions de vie précaire, voire de survie après chaos. En comparaison, les

randonnées de Richard Long relèvent d'une « pureté » encore moderniste : l'œuvre se donne comme isolée de la vie de l'artiste : la biographie de Richard Long, son site internet sont mutiques en dehors des propositions dont il a défini strictement les limites. Fait-il des rencontres ? Evite-t-il les gens ? Quelle nourriture emporte-t-il ? Se rend-il en avion dans les pays choisis ? *Gyrovaque* est divisée en quatre saisons : la performance affiche un compromis entre temps naturel et autres obligations. Elle est ponctuée de rencontres dues au fait que la capsule a besoin de quelques chemins pour rouler, et qu'il est de plus en plus difficile d'y être solitaire... Abraham Poincheval semble *a priori* reprendre les performances éprouvant les limites physiques à la façon des actionnistes des années 1970, et il n'y a aucun doute sur la réalité et la difficulté physique de ses œuvres. Mais les circonstances historiques ne sont plus les mêmes. En Amérique, en Europe, en Chine, la sécurisation est devenue une obsession qui se confond avec la société de contrôle. Lorsque Abraham Poincheval est dans sa *Pierre*, il est tel Gagarine dans sa capsule (qui y demeura moins longtemps) : Il est surveillé. Ces conditions, qui sont caricaturales de l'isolement d'individus sans intimité, exhibent également ce qui demeure de la vie naturelle : des fragments. Le rocher de *Pierre* est un bloc de nature posé dans une architecture et il accompagne les fonctions humaines naturelles réduites à leur minimum. La caméra branchée sur l'artiste résonne du slogan commercial 24 heures sur 24, 7 jours sur 7, dont Jonathan Crary a fait la figure emblématique de la société capitaliste actuelle, animée par la poussée consummatrice :

« Le slogan « 24/7 » nous promet un temps sans temps, un temps qui aurait été arraché à toutes démarcations matérielles repérables, un temps qui ne connaîtrait plus ni séquences ni récurrences. C'est la célébration, réductrice et péremptoire, d'une présence hallucinée, celle d'un fonctionnement incessant et sans friction, doté d'une permanence inaltérable. C'est ce qui attend la vie commune... »

En ce sens, les 604 800 secondes sont encore rassurantes face à la « durée sans pause, définie par un principe de fonctionnement continu » qui est ce à quoi aspire la machine capitaliste, qui convertit toute surveillance en exploitation marchande des désirs de l'individu surveillé.

### **Marcher sur les nuages**

Richard Long et Abraham Poincheval, aux deux pôles de la postmodernité artistique telle que nous l'avons esquissée, défendent au présent des temps de retrait vis-à-vis de la précipitation présentiste d'un monde humain qui couvre le monde naturel. Ces retraits pour l'artiste britannique sont ces voyages en quête d'espaces aux apparences intouchées. Pour Abraham Poincheval, il semble que ces lieux intouchés n'existent déjà plus : il se retire à l'intérieur même des lieux habités, il cherche des refuges où il se retrouve avec lui-même, mais au vu des autres. Que reste-t-il pour échapper à la précipitation de l'histoire sinon le sommeil ou le demi-sommeil, nous suggère Jonathan Crary ? Dormir dans un ours, c'est un désir d'enfant, un rêve, peut-être une réminiscence ancestrale. Le sommeil et les rêves éveillés sont l'indispensable suspens de temps pour préserver la vie, et donc le lendemain, un éventuel futur. *Marcher sur les nuages* est issu d'un tel désir ou d'un tel rêve, hors temps. Mais sa réalisation marque impitoyablement, à travers l'onirisme et la beauté du monde naturel filmé, les détails qui conditionnent l'actualité de nos vies. La première séquence n'est projetée que sur la partie centrale d'un gigantesque écran (12 m à la biennale de Lyon). L'artiste est dans un sorte d'étroit habitacle, il se réveille, plie son duvet. Le bruit caractéristique d'un puissant brûleur accompagne un gros plan sur une flamme jaillissant. Le spectateur comprend que l'action dépend d'une montgolfière. Puis nous voyons l'artiste s'équiper d'un sac à dos, de son chapeau. Ensuite, silhouette ténue, il flotte suspendu dans les brumes d'un matin avant le lever du soleil : l'image s'est élargie et prend tout l'écran. Une forme ronde et

orange clair apparaît. La caméra suit le lever de la boule géante du soleil. Abraham Poincheval, tenu par des câbles à la montgolfière invisible, marche dans les nuages au petit matin : il marche dans le vide, sur du rien, dans les nuées qui s'évanouissent et se déplacent lentement sur le panorama entier de l'écran. L'artiste sort son café matinal d'une bouteille isotherme. Plus tard, il prend son harmonica, joue un air face aux grands espaces ... tel le cowboy solitaire des films hollywoodiens. A la fin du film, la caméra balaie le sol au-dessous de lui. Il est difficile de juger à quelle hauteur elle se trouve mais apparaît un très vaste panorama d'arbres et de végétation, magnifique et aussi dénudé d'humains qu'un paysage de Richard Long. Ou presque. Car pendant une ou deux secondes, le spectateur peut saisir du coin de l'œil une petite forme : le véhicule de l'équipe qui a amené l'artiste dans ce parc naturel africain, cette réserve pour les grands animaux, ce rare lieu où il pouvait voir la canopée des arbres et la végétation s'étendre jusqu'à l'horizon, et où les nuages se forment avec douceur. Le véhicule n'est que l'un des nombreux indices des conditions actuelles de la réalisation des rêves de solitude et de grands espaces. Tout au long du film, le ronflement récurrent du brûleur de la montgolfière, les câbles auxquels est suspendu l'artiste, l'apparition récurrente du drone porteur d'une caméra et dont l'allure est bizarrement humanoïde, la tige à selfies que Poincheval tient un moment pour saisir son image de près, et à la fin, l'intérieur du ballon de la montgolfière, aucun de ces détails n'est gommé par les moyens numériques. Ils ne détruisent pas la grandeur du paysage, ni l'aspect onirique de la scène : une même intensité renvoie au rêve mais, indubitablement, à égalité, au présent le plus actuel qui le ronge.

Le temps en suspens n'est-il plus qu'un rêve éveillé reposant sur le vide ?