

Retrouver le sujet dans l'ascèse. Entretien avec Abraham Poincheval

Paul Ardenne

Number 134, Winter 2020

Sérendipité : l'intelligence accidentelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92588ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ardenne, P. (2020). Retrouver le sujet dans l'ascèse. Entretien avec Abraham Poincheval. *Inter*, (134), 30–37.

RETROUVER
LE SUJET
DANS L'ASCÈSE.

ENTRETIEN AVEC
ABRAHAM
POINCHEVAL

PAUL ARDENNE

Abraham Poincheval (France, né en 1972) est un performeur qui défraie fréquemment la chronique. Familier des « actions » insolites et réclamant de l'endurance, il s'est récemment distingué en s'enfermant dans un ours taxidermisé, en couvant un œuf (jusqu'à éclosion d'un poussin) et en se cloîtrant dans le corps minéral d'un rocher plusieurs jours durant. Ou l'œuvre d'art, devenue habitable, serre l'individu au plus près, ou, changée en prétexte pour un acte hors norme, elle requalifie le sens même de la vie humaine. Les performances d'Abraham Poincheval, longuement préparées, semblent échapper à tout contexte, à toute actualité, sauf à considérer que le corps – le sien, avant tout autre – est un contexte, le contexte : un point de contact avec le monde, et un monde en soi, relié à lui-même comme au cosmos.

À l'occasion de la Biennale d'art de Lyon, cet automne 2019, Abraham Poincheval présente *Marche sur les nuages!*, une création à la fois athlétique, imaginative et poétique : l'artiste, accroché sous une montgolfière, arpente le ciel en flâneur de l'air. Paul Ardenne s'entretient ici de son entreprise artistique, relancée en solitaire depuis 2010, après plusieurs années de collaboration avec Laurent Tixador.

P. A. : Les amateurs d'art, autant que les académies, aiment la simplification. On vous désignera volontiers, de façon simplifiée, comme « performeur ». Vous réalisez, essentiellement, des « actions », vous « performez », comme l'on dit. Étant entendu qu'il faut, vous concernant, prendre le terme *performance* dans ses deux sens historiques, « jouer un rôle » (*to perform*, en anglais) et « accomplir un exploit », à la manière de Marina Abramović et Ulay avec une performance telle que *Mouvement* (1977) où tous deux tournent en rond 16 heures durant dans un véhicule à la direction bloquée en butée, vous reconnaissez-vous dans cette désignation de performeur ?

A. P. : Lorsque je me suis imaginé artiste, qu'il fallait que je m'invente un modèle viable... j'étouffais dans un atelier. C'était déjà un point. Je n'avais pas de moyens économiques suffisants, j'avais aussi des difficultés à conserver des objets. Qu'est-ce qui me restait ? Moi. Moi, pas très différent de tous les autres, un être avec sa singularité et plus encore sa ressemblance à autrui. J'étais, si vous voulez, un modèle d'humain simple, à peu près adaptable en tout et pour tout. Il me suffisait en somme de disposer d'un endroit habitable au quotidien pour habiter l'univers. C'était économiquement simple, au fond, de faire des choses, tout dépend quoi. Il suffisait de décider de « faire », et déjà c'était presque accompli. Cela pouvait s'appeler « performance », « action » ou autre chose.

« Réalisateur de performances, d'actions », c'est encore le dénominateur qui me convient le mieux. J'apprécie énormément cette forme d'art dont la durée est l'une des constantes. J'avoue aussi que, lorsque j'étais encore étudiant, ma rencontre avec Marina Abramović (grâce à Denys Zacharopoulos) a été quelque chose de singulier. Cette rencontre a sans nul doute permis d'esquisser des possibles même si je ne ressens pas avec Marina Abramović une filiation directe. Si mes performances sont souvent présentées sous forme d'exploits, elles fonctionnent en fait en miroir de ce qu'on décrit comme l'accomplissement d'un exploit. C'est en cela qu'elles ont un lien avec le fait de « *to perform* ». J'aime à imaginer que cette « ascèse » que représente la performance produit un espace ouvert où tout est possible autant pour moi que pour d'autres. Cela m'amène à la question de « jouer un rôle ». Je suis sans doute un connecteur. C'est là le rôle que je joue, durant la performance. Je relie entre eux des éléments qui semblent disparates et qui acquièrent par la performance une nouvelle présence.

P. A. : Votre volonté expérimentale est patente. La performance doit être vécue, elle est autant potentielle que préméditée. La pratique artistique, en tel cas, n'est pas faite pour rassurer, mais pour éprouver. Cette dimension de l'épreuve, dans toutes vos performances, est récurrente. S'agit-il de prouver, pour l'occasion, quelque chose ? Le pouvoir particulier du corps, la richesse de l'inexploré personnel ?

A. P. : La volonté expérimentale est en effet, chez moi, importante. Elle est même primordiale. Sans elle, la pièce ne peut exister que sous forme latente. C'est l'expérience qui va l'activer et qui lui donnera une tout autre présence. Il y a dans le fait d'éprouver une forme d'évidence qui vient de l'expérience. Je ne sais pas s'il s'agit de prouver quelque chose. Je dirais plutôt qu'il s'agit de s'ouvrir à tous les possibles, à l'inexploré, comme vous venez de le dire. Je précise que je ne suis pas fasciné par le pouvoir particulier du corps, par son adaptabilité, par sa ruse, par son intelligence... De plus en plus, lors de mes performances de type enfermement, se produisent de véritables voyages qui peuvent être éprouvants. Dans ces moments, il faut être très attentif. Il semblerait qu'un faux pas puisse être fatal lors de ces performances où ne sont possibles que peu de mouvements.

P. A. : Le risque, la prise de risque, est donc chez vous inhérent à la création de l'œuvre. En a-t-il toujours été ainsi ? Vos premières performances – je pense à *Total symbiose*, une semaine passée sans ressources sur une île du Frioul et à *L'inconnu des grands horizons*, une traversée d'une partie de la France en ligne droite – ne sont pas spécifiquement risquées. Elles supposent de la volonté, de l'endurance, mais rien n'en fait des expériences réellement dangereuses. Que s'est-il passé ? Le risque se serait en quelque sorte invité dans votre vie, comme si la performance telle que vous l'envisagez, pour finir, ne peut être qu'un *challenge*, et un *challenge* toujours plus intense, exigeant...

A. P. : J'ai un souvenir très fort du moment de ma sortie du sous-sol, lors d'*Horizon moins 20*, l'avant-dernier projet du duo que j'ai formé jusqu'en 2010 avec Laurent Tixador. Cette œuvre consistait à rester 20 jours sous terre en creusant à un rythme d'un mètre par jour tout en rebouchant le tunnel obtenu derrière nous. Ce souvenir très fort, c'est l'image de la lumière du jour qui entrait dans notre boyau habité, creusé 20 jours durant, avec la sensation que c'était ici que tout commençait.

Après cette réalisation, tout s'est arrêté pour moi durant trois ans. Disons qu'à ce moment, des éléments nouveaux, confus, étaient apparus. Tout s'est désorganisé et il a fallu du temps et un peu de chance pour voir émerger les prémices de quelque chose d'autre, quelque chose qui, je pense, ne pouvait germer que dans la durée. Pour cela, il me fallait redevenir une personne travaillant seule. C'est seulement après ce retour à la solitude que les choses pourraient de nouveau advenir. Pour parvenir à ce nouvel état, il m'a fallu réaliser *Gyrovague, le voyage invisible* (2011), une traversée des Alpes depuis la France jusqu'en Italie, en capsule¹. Et, ce faisant, croiser un lynx, vivre avec des chiens de passage, partager les restes de repas avec les sangliers, attendre qu'une meute de loups en chasse passe... puis remonter ma capsule perdue au fond d'une ravine, passer un col, croiser des gardes-chasse, des promeneurs, des amoureux en pleins ébats, des chasseurs, outre dormir dans des cimetières. Durant ce périple, j'ai toujours eu l'impression que je revenais du pays des morts : invariablement, mon entrée dans un territoire plus humain commençait par le cimetière. À partir de cela, j'ai pu être « 1 ». « 1 » + un trou, « 1 » + une pierre, « 1 » + un ours empaillé, « 1 » + des œufs + des visiteurs... au gré de mes performances suivantes.

Bien entendu, le risque est inhérent à chaque pièce, être debout durant une semaine comme c'était le cas avec *L'homme-lion* n'est pas bénin physiologiquement. Le risque, toutefois, n'est pas le moteur de mes aventures. J'ai la sensation que plus on développe une recherche, plus celle-ci comporte un ensemble de risques car, inévitablement, on arrive à des limites.

P. A. : Revenons un instant à *Gyrovague, le voyage invisible*. Un long voyage à pied, en roulant votre capsule à travers la montagne, comme Sisyphé roule sa pierre... D'où vous vient l'idée de cette performance ? Vous évoluez seul, de surcroît. Vous avez parlé d'ascèse, un peu avant. La performance, dans ce cas, sollicite tout votre vouloir, toute votre énergie ; elle commande une mobilisation de tous les instants, le temps qu'elle dure. Mais elle est aussi un geste de solitaire, une apothéose de solitude. Toute performance, même publique, interroge la solitude selon le modèle de la singularité humaine, elle cherche à créer un sentiment d'exception...

A. P. : Lorsque j'ai entrepris *Gyrovague, le voyage invisible*, j'étais animé par la question des ermites ainsi que par quelques histoires sur Yuri Gagarine, le premier homme envoyé dans l'espace. Le premier document que l'on m'a fourni alors, en m'invitant à proposer un projet, était une carte du territoire alpin couvrant quelques centaines de kilomètres carrés selon un axe courant de Digne-les-Bains en France à Caraglio en Italie. Je souhaitais une création en équilibre entre l'échelle du territoire qui m'était proposé et ma juste mesure. Les ermites me fascinent, en particulier les gyrovagues. Ces ermites errants, des moines non rattachés à une congrégation, disparaîtront très vite. On en trouve encore quelques traces en Russie peut-être, tout au plus, avec les fols-en-Christ.

Il existe deux histoires à propos de l'aventure de Yuri Gagarine, des histoires sans doute sans fondement mais que je trouve stimulantes. La première est en rapport avec son retour sur Terre. Lorsque la capsule de son vaisseau Vostok s'est posée, Gagarine aurait été accueilli par des villageois armés. À leurs yeux, il était un extraterrestre. J'aime beaucoup cette idée du voyage qui vous rend étranger à vous-même et aux autres. Seconde histoire : Gagarine de retour de mission aurait pris un verre avec le prochain voyageur de l'espace. Son coéquipier lui a demandé ce qu'il souhaitait dorénavant, à présent qu'était terminé son tour de la Terre, et Gagarine de répondre : boire un verre devant un soleil qui se couche à l'envers. Tout cela assemblé peut donner cette formule : Yuri Gagarine est le premier ermite de l'espace. À partir de ce présumé, du territoire que je m'apprêtais à arpenter et de quelques autres éléments, j'ai fabriqué une capsule qui est tout à la fois un véhicule, un abri, une *camera obscura*, un objet signalétique. Après quoi, je suis parti comme un « terranaute » explorer le territoire. Comme souvent dans toute expédition, le départ fut un échec. Ma capsule se brisa après une demi-journée du parcours en basse montagne. J'en construisis une seconde, avec l'aide de Jean-Paul Désidéri, le régisseur général du musée Gassendi de Digne-les-Bains, et je pus repartir. Entre les deux capsules, question poids, on était passé de 20 kilogrammes à 70. Je ne pèse pour ma part que 50 kilogrammes. J'ai donc suivi un entraînement physique durant trois mois afin de parvenir à hisser ma capsule sur des pentes à 40 %.

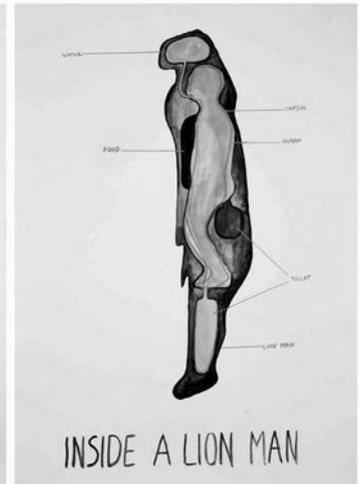
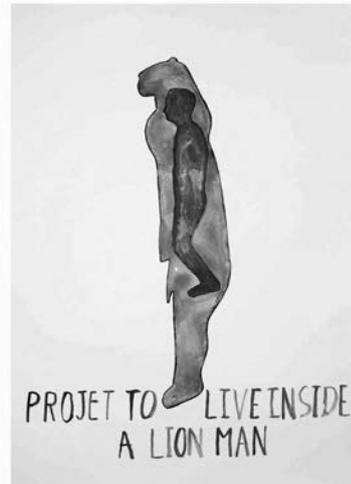
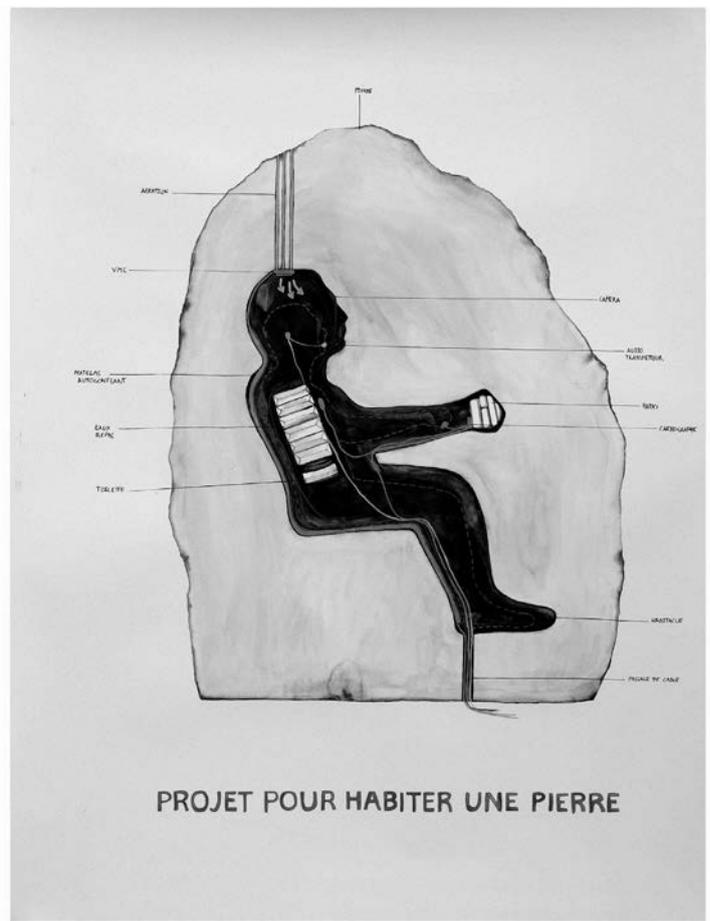
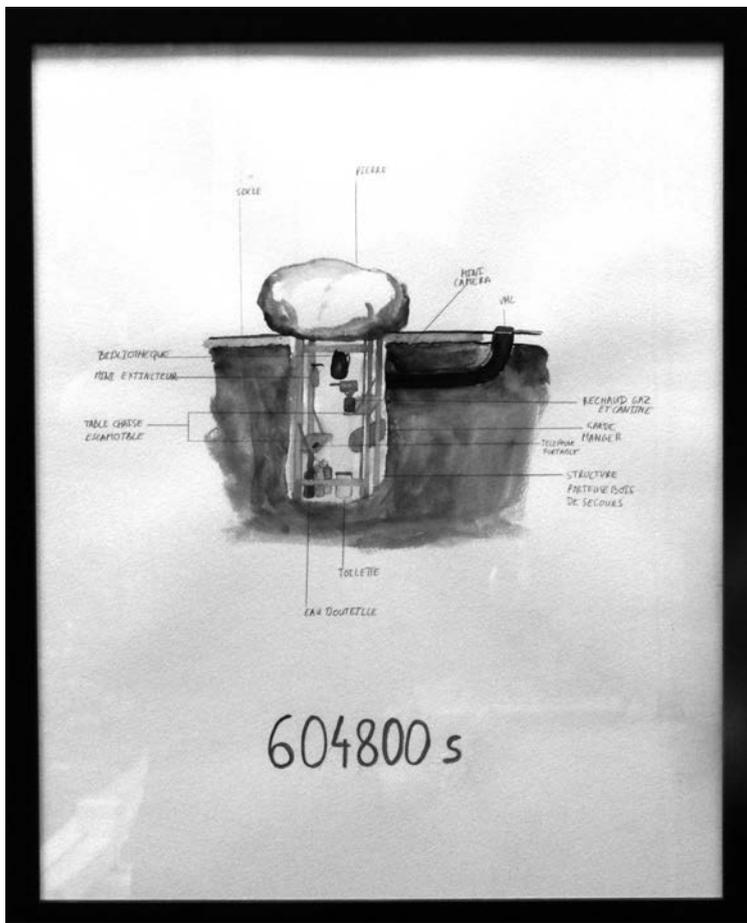
Au début, j'avais la sensation que le paysage, la montagne, ricanait de moi. Il fallait que je prenne mon temps, ne pas me précipiter, apprendre de toute chose. Puis, peu à peu, les relations ont évolué jusqu'à ce que l'aventure devienne une pièce artistique. Au départ, je partais en effet avec l'hypothèse d'une œuvre qui pouvait advenir... mais je n'étais sûr de rien.

Dans tout cela, il y a un geste solitaire, même si le projet est construit à 99 % à partir du monde qui m'entoure. Il n'en reste pas moins 1 % de singularité – c'est déjà beaucoup –, un 1 % de singularité qui, accordé au reste, produit ce qu'est mon travail. Une anecdote : lorsque, pour passer la nuit, je me suis arrêté à proximité d'une bergerie dans les hauts alpages, le ciel était rose et le couple vivant là, après avoir ramené les moutons à la bergerie, est venu me dire qu'il avait de la chance de me voir, et que je sois arrivé là par hasard : « Vous vous rendez compte ? C'est une chose qu'on ne verra qu'une fois dans notre vie... Vous êtes comme la comète de Halley. » C'est la parfaite définition de *Gyrovague, le voyage invisible*.

P. A. : La performance est ici le résultat d'un travail d'amont très élaboré, réfléchi et fondé sur le principe d'une expérimentation à la fois rigoureuse et aléatoire. Un pragmatisme, en quelque sorte. Le geste en quoi consiste la performance, chez vous, vient toujours très tard. Il est une épreuve, mais aussi la résultante d'un projet qui est en soi une mise en forme technique et plastique, une histoire, une mythologie, indépendamment de la réalisation finale. En fait, votre « pierre qui roule » aurait pu n'être roulée par vous que sur quelques pentes alpines, l'œuvre n'en aurait pas été physiquement modifiée. Comme à signifier : il y a la part du projet, qui vaut, il y a la part de la performance physique proprement dite l'accompagnant, qui vaut aussi, l'un et l'autre venant s'équilibrer, s'égaliser en importance.

Confronté à *Gyrovague, le voyage invisible*, l'historien de l'art ne peut pas ne pas penser à l'œuvre inaboutie et funeste de Bas Jan Ader, *In the Search of the Miraculous*, qui s'est terminée par une tragédie. Ader, depuis le continent nord-américain, s'est lancé dans la traversée de l'Atlantique Nord sur une embarcation qui, de son propre aveu, n'était pas « appropriée », pas faite pour résister à la haute mer. Résultat : il est disparu corps et biens. Comparons avec *Gyrovague, le voyage invisible*. En ce qui concerne cette œuvre, la question de la préparation en vue du succès final de la performance est de la plus haute importance. Pas chez Bas Jan Ader. Ader, sans aucun doute, était masochiste, une disposition psychologique que l'on peut déceler dans ses *Falls (Chutes)* – en vélo dans un canal d'Amsterdam, du toit d'un pavillon





en Californie, depuis les branches d'un arbre situées huit mètres au-dessus d'un ruisseau... Ce masochisme oriente l'œuvre de Bas Jan Ader tout en lui donnant son tour tragique, qui la fait entrer dans le mythe du risque majeur et de l'impossible. Ce n'est là en rien votre attitude psychologique, quand bien même vous décidez de vous enfermer des jours durant, au musée de la Chasse à Paris, dans le corps creux d'un ours empaillé (*Dans la peau de l'ours*, 2014). Vous siégez, dans le monde de l'art, du côté des élaborateurs imaginaires. La seule dimension de l'effort, la seule perspective de l'épreuve, ne peut qualifier votre démarche dans son ensemble.

A. P. : Lorsque je m'enferme dans cet ours, je ne sais rien de ce qui va advenir. L'expérience aidant, j'en ai bien une petite idée mais, lorsque je suis entré dans l'ours, je ne pouvais réellement pas imaginer ce que tout cela deviendrait. Bien entendu, j'avais organisé en amont un ensemble d'exercices, à la fois pour échafauder et pour réduire un grand nombre de problèmes liés à la réalisation concrète de cette performance. Cette phase préparatoire est importante, elle m'occupe jour et nuit. Elle est l'équivalent d'un principe actif, principe qui agit autant dans mes rêves que lors de la fabrication dans l'atelier de tout ce qui est nécessaire à la performance. J'ai eu la chance de pouvoir échanger avec l'astronaute Claudie Haigneré à propos de ce principe de préparation avant le vol spatial. Elle m'a expliqué l'importance du surentraînement, de tout répéter encore et encore. Mais quand vient le moment du décollage, c'est autre chose, on bascule. C'est une des raisons, concernant chacune de mes performances, pour lesquelles j'aspire à ce qu'il y ait plusieurs temps : un temps pour mettre en place la présentation rationnelle d'une élaboration imaginaire, un autre temps pour la performance, un troisième temps enfin lorsque l'expérience est terminée.

À propos de l'œuvre de Bas Jan Ader dont vous parlez, *À la recherche du miraculeux*, la question de la disparition m'intéresse particulièrement. Comment en formuler l'essence ? Je dirais que c'est ce moment où il faut chercher un équilibre entre l'espace que vous traversez et vous-même. Si tout est trop structuré, alors vous restez vous-même et vous passez à côté de beaucoup de choses. Et si vous vous faites trop léger, alors la disparition est presque acquise d'office. Il y a aussi le vrai plaisir du jeu : jouer avec les éléments, avec le territoire, avec d'autres règnes que les nôtres. La pièce *Fall* où Ader tombe d'une branche d'arbre, je crois bien l'avoir regardée une bonne centaine de fois. Son ambiance est très « Harold Lloyd ». La chute est ratée, en fait. Vous vous en rendez compte si vous regardez bien. Bas Jan Ader termine sa chute un pied dans l'eau et l'autre sur le bord de la berge. C'est parfait.

P. A. : Je veux revenir à l'expérience de la clausturation. Dans *Dans la peau de l'ours* au musée de la Chasse et de la Nature de Paris, vous restez des jours entiers à l'intérieur d'un cockpit aménagé de la dimension du corps d'un ours brun naturalisé. Une métaphore de l'hibernation de l'ours, je ne sais. Mais en tout cas, une forme de mimétisme, vous concernant : vous devez ralentir, vous stabiliser dans l'immobilité, vous faire patient, autant de comportements contre-humains, sauf à ce que l'on vous place sous anesthésie ; vous devez aussi vous priver de toute interaction quand des personnes, dans le périmètre de l'ours où vous vous êtes enfermé, viennent vous faire la lecture. L'art, dans ce cas, se caractérise comme un processus d'abstention humaine, d'évanescence, de mise entre parenthèses de vous-même, selon un principe soustractif. Le soustractif est une donnée importante, vous le savez aussi bien que moi, dans certaines formes de performance. Je pense à *Five Days Locker Piece*, que le jeune Chris Burden encore étudiant réalise en 1971 à l'université californienne où il achève sa formation. Burden, pour l'occasion, reste cinq jours enfermé dans un casier de consigne. En quoi ce principe soustractif est-il de nature à nous surprendre ? Il est contre-exhibitionniste. Il est contre-narcissique. L'artiste, certes, « joue » avec son propre corps, avec sa propre résistance. Mais le spectateur, lui, est exclu de la scène.

J'ai ressenti fortement cette éviction lors de la performance *Horizon moins 20* évoquée au début de notre entretien : vous disparaissiez 20 jours sous terre, près de Murcia, tandis que vous creusez un tunnel au rythme d'un mètre par jour, tunnel que vous refermez derrière vous. Un habitat troglodytique mobile, d'accord, mais aussi une capsule d'abstention. Pourquoi ma frustration ? Au moment de sa préparation, j'avais parlé des heures de ce projet avec vous, j'avais rédigé un catalogue le concernant, en amont de sa réalisation. Et brusquement, votre évasion sous terre se fait loin de la foule déchaînée et des observateurs attentifs à votre travail d'artiste, que je suis depuis vos débuts.

Quel rapport entretenez-vous avec vos spectateurs, en vérité ? Le spectacle est-il pour vous un critère de poids ? Donne-t-il vraiment son sens à vos créations, qui sont d'abord, en apparence du moins, des épreuves personnelles ?

A. P. : Je vais sans doute répondre très mal à cette question, pour cette raison : elle reste encore, concernant ma démarche, une énigme. Je dirais que se soustraire, c'est laisser une place vacante, un endroit où l'autre pourra se projeter. C'est un peu comme prêter son ombre ou quelque chose à quelqu'un. Toutes mes pièces, cela étant, ne fonctionnent pas sur le même mode. Déjà, faut-il qu'il y ait un spectateur pour qu'il y ait spectacle ou quelque chose à voir ? Vous en savez sans doute plus que moi sur cette question ! Pour *Horizon moins 20*, l'idée était vraiment de se retirer du monde et d'avoir avec le spectateur une relation de frustration (personne à voir pendant 20 jours). Pour *Gyrovague, le voyage invisible*, cette fois, c'est le paysage emprunté et moi qui partageons la place du spectateur. Dans ce paysage que je parcours, tout être vivant que je croise est également le spectacle. *Dans la peau de l'ours* est une action de type poupée gigogne, son élaboration a été rendue possible en utilisant les réseaux sociaux. Avec *Dans la peau de l'ours*, je suis à l'intérieur d'un ours qui est dans un musée, musée qui est dans une ville qui est elle-même dans un pays, pays qui est comme la banlieue d'autres pays dont la somme forme un continent, continent qui est lui-même la banlieue d'autres continents dont l'addition forme la planète... L'ours, dans ce cas précis, l'œuvre étant présentée en ligne sur les réseaux sociaux, c'est le passeur – ce que semble avoir été l'ours, d'ailleurs, dans les sociétés aurignaciennes, au registre symbolique –, tandis que moi, je vis une vie « intra-ursine », une vie d'« oursonaute », selon la lecture que l'on veut avoir de cette performance.

P. A. : Et *Pierre* ? Pour rappel, une grosse pierre est coupée en deux. Dans le corps de celle-ci a été creusé l'équivalent d'un utérus, utérus où vous allez vous calfeutrer des jours durant, une fois la pierre refermée sur vous. Cette performance, vous la réalisez en une forme d'hommage à la performance trentenaire de Timm Ulrichs, *In a Stone*, dont l'esprit est proche. L'épreuve de la clausturation, cette fois encore, joue à plein. On décèle dans cette performance, aussi, la quête d'un rapport étroit, très intense, avec le monde minéral...

A. P. : *Pierre*, il me semble, diffère d'*In a Stone*, même si le dispositif en est proche. Je prends des précautions pour évoquer l'action de Timm Ulrichs, encore peu documentée. Peut-être avons-nous, Ulrichs et moi, un lien archéologique. La durée passée dans la pierre, le vécu avec le minéral, sont cependant, dans mon cas, plus accentués. Un tout autre univers naît de la performance, en conséquence.

Revenons à la question de la soustraction. Même si *Pierre* a eu lieu dans le vaste espace du centre d'art du Palais de Tokyo, il en va d'un pur acte de soustraction. Il y a clairement disparition, ma disparition. Pour mieux dire, il y a ma dissolution dans un monde plus minéral qu'on pourrait penser de prime abord, un monde dans lequel la pierre me prête son oreille, l'oreille de ce qu'elle est en soi, mais aussi, dans son environnement, de ce qu'est pour elle le Palais de Tokyo. L'oreille du

bâti, des réseaux liquides et électriques, des fondations aussi, des murmures du béton de ce bâtiment : la part physique du monde dans lequel nous vivons. Dans cette cavité minérale où je suis installé, l'apesanteur se fait plus légère, la pierre semble endosser la charge de mon corps. J'en ferai l'étrange expérience au moment de ma sortie de la pierre, au moment où l'on rouvre mon « sarcophage ». C'est cette dissolution, cet espace laissé vacant qui permet au visiteur de se projeter, de s'approprier cette pièce, même. C'est, en quelque sorte, une cristallisation.

P. A. : Et pour *Œuf*, une action où vous prenez la place d'une poule pour couvrir un œuf jusqu'à ce que naisse un poussin ?

A. P. : *Œuf* est une œuvre sans doute plus intime que toutes celles évoquées jusqu'à présent. En la concevant, je n'ai pas pensé aux spectateurs, à un-e spectateur-trice qui serait un-e actant-e. Il s'agit d'une relation « œuf + moi », même si j'ai dû rapidement me rendre à l'évidence que le spectateur, ici encore, n'a pas manqué de prendre une place importante. Peut-être est-ce dû à l'espace de type *white cube*, laboratoire, où la performance avait lieu, produisant un effet d'attraction du public ? Du fait de s'installer dans ma proximité, durant la performance, parfois plus de dix minutes, le spectateur génère une interaction, il a une place à prendre et un rôle à jouer même s'il sait bien entendu que c'est moi, en tant qu'il-elle, qui fais le travail de maternité que représente le fait de couvrir un œuf. Vinciane Despret explique très bien cette relation entre, d'un côté, l'animal de laboratoire que je représente alors et, de l'autre, les équipes.

Dans *L'homme-lion*, une performance dans la droite ligne de *Dans la peau de l'ours*, je suis happé par la sculpture. Mais d'un même allant, le temps qu'elle dure, cette performance reconstruit une communauté, un lien entre les habitants du village d'Aurignac, en Haute-Garonne, où elle a lieu. À la demande du village, d'ailleurs, nous avons fêté il y a quelques mois le premier anniversaire de *L'homme-lion*, signe d'un ralliement, d'une préoccupation partagée.

P. A. : *L'homme-lion*, je me permets de préciser : du 2 au 8 juin 2018, vous vous enfermez dans une sculpture en bois de mélèze de 3,20 mètres de haut, réplique agrandie de l'homme-lion que possède le Musée-forum de l'Aurignacien. Une semaine à l'intérieur d'un tabernacle juste aménagé pour recevoir votre corps, avec de concert une réflexion menée sur le rapport au temps, rapport évidemment spécifique si l'on considère que le temps, c'est du mouvement, et que vous, à l'inverse, ne bougez pas. *L'homme-lion*, comme *Dans la peau de l'ours*, comme *Pierre*, rappelle certaines expériences d'Andrea Zittel, menées voici une petite vingtaine d'années, mais de façon différente. Zittel, par exemple, s'est enfermée à Berlin dans un appartement dont elle avait occulté toutes les ouvertures et où elle avait supprimé tout ce qui pourrait lui indiquer l'heure, de sa montre à celle de l'ordinateur ou de la pendule du salon. Son rapport au temps, alors, se démultipliait tout en se faussant. Andrea Zittel, aussi, est comme vous « happée » par la performance. Sa perspective est incontestablement expérimentale, au-delà de la claustration et de l'isolement, afin d'expérimenter, comme vous le dites de même, une dissolution. La performance est ici non pas tant un jeu avec les repères que la création de situations renouvelées où les repères mêmes n'existeraient plus. Est-ce cette situation que vous recherchez de nouveau avec *Marche sur les nuages !*, la dernière en date de vos performances « extrêmes » ? Cette fois, vous êtes accroché à un dirigeable : les pieds dans le vide, vous marchez en l'air, en flâneur solitaire du ciel...

A. P. : Chez Andrea Zittel, une artiste dont j'apprécie énormément le travail, la relation se noue en priorité avec l'espace domestique. Prendre l'appartement comme espace référent par excellence de nos sociétés, et ce, depuis que nous sommes engagés dans une pensée sédentaire, voilà qui n'est pas anodin, même si Andrea Zittel « distord » dans la durée et dans les « cabanes » qu'elle réalise ce rapport à l'espace clos. Mon travail, s'il intègre la question de l'habitat et de l'habité, est toutefois plus « nomade », plus inscrit également dans une dimension mythologique – un travail artistique sans doute plus « pongien »² que celui de Zittel, plus signifié par un rapport étendu aux « choses » et à ce que structurent ces choses au-delà de leur être immédiat. Quelque chose de l'ordre de la diplomatie, dans mes entreprises, est à l'œuvre. Il me faut être diplomate avec la pierre, avec la dépouille de l'ours, avec l'œuf que je couve, pour partager un temps avec eux.

Dans *Marche sur les nuages !*, la pièce que je réalise en ce moment, nous voici cette fois au sein d'un territoire métamorphique, dans cette « aire des métamorphoses » que représente le monde de l'air. Le monde de l'air, aujourd'hui encore, garde quelque chose du territoire ovidien. C'est une frontière ouverte aux quatre vents des mythologies. Il suffit pour s'en convaincre de se remémorer la genèse amérindienne, tissée de relations avec l'air. La vie ici jamais ne se fixe. Je voudrais citer, sur ce point, un passage de *Nos cabanes* de Marielle Macé qui évoque Ovide, l'auteur des *Métamorphoses* : « Il chante les *corpora nova*, ces formes changées en corps nouveaux, il chante le devenir, l'impermanence [...], toujours déclose, prometteuse, inquiétante, la vie qui est toujours une autre vie, sans doute même chante-t-il déjà la critique. » Le nuage est encore, dans cet esprit métamorphique, un territoire d'une grande liberté, un espace fait d'une multitude de poussières d'états, du monde et du cosmos. C'est aussi aujourd'hui un lieu de convoitises météopolitiques. C'est tout cela, au-delà du geste ou de l'exploit, que je souhaite arperter avec *Marche sur les nuages !*.

1 Gyrovague, *le voyage invisible* est une marche à travers les Alpes, étalée sur quatre saisons, qui mène l'artiste de Digne-les-Bains à Caraglio en Italie. Abraham Poincheval avance en poussant un cylindre métallique lui servant à la fois de véhicule, d'habitat et de *camera obscura*.

2 Cf. Francis Ponge, *Le parti-pris des choses*, Gallimard, 1942, 86 p.

p.33

Abraham Poincheval, *Gyrovague, le voyage invisible*, CAIRN centre d'art, Digne-les-Bains. 2011-2012. Photos: courtoisie de l'artiste.

p.34

Abraham Poincheval, *604800 s*, galerie HO, Marseille, 2013. Photo: Abraham Poincheval.

Abraham Poincheval, *Pierre*, dessin préparatoire, Palais de Tokyo, 2017. Photo: A Mole.

Abraham Poincheval, *Œuf*, dessin préparatoire, Palais de Tokyo, 2017. Photo: A Mole.

Abraham Poincheval, *L'Homme-lion*, dessins préparatoires, 2018. Commande publique pour le Musée-forum de l'Aurignacien.

p.37

Abraham Poincheval, *Œuf*, Palais de Tokyo, 2017. Photo: AFP.

