

Caminante, no hay camino.

Vous êtes le passager d'une voiture qui roule sur une route entièrement vide. La voiture accélère de plus en plus comme poussée par une force incoercible. La nuit tombe, des lumières urbaines apparaissent furtivement... le film s'arrête. Fin de la course folle, vous passez à un second film, tout aussi haletant, allongé de 8 secondes. Vous avez traversé successivement la durée de vie moyenne d'un homme et d'une femme ramenées en secondes¹. Et vous êtes entré dans une œuvre qui traque la représentation du temps par mille procédés créatifs : celle de Philippe-Liev Pourcelot.

On peut se demander si la tyrannie du temps, si communément ressentie, est un effet de notre époque, de son accélération sociale et technologique depuis plusieurs décennies, telle que l'a décrite Hartmut Rosa² ; ou bien si c'est de l'intérieur que la part subjective et intime du temps irrigue en continu notre présence au monde et vient obséder nos perceptions.

En se penchant sur l'œuvre de Philippe-Liev Pourcelot, on croise forcément de telles interrogations, et l'exposition du Polaris, à travers différentes époques de son travail, montre les chemins variés qu'a empruntés l'artiste pour cerner cette question éminemment philosophique.

Les artistes ont usé de nombreuses stratégies pour faire ressentir la fuite du temps. Dans la période contemporaine, la première génération conceptuelle s'en est préoccupée, mais elle recherchait aussi et surtout une forme nouvelle

pour l'œuvre, qui irait jusqu'à la rendre immatérielle. Une des actions les plus célèbres de Robert Barry a consisté à lâcher des gaz inertes dans le désert de Mojave. L'échappée du gaz ne produisant aucune trace, la visibilité de l'œuvre était effectivement éliminée. Mais sa mise en œuvre révélait le temps, qui devient sensible dès lors qu'une action est jouée³.

Une autre voie pour représenter le temps chez les artistes des années 1960 a été l'écriture, sur un mode répétitif, cumulatif, qui «prend du temps» : Hanne Darboven, pour ne citer qu'elle, n'est pas seulement l'artiste qui coda l'écriture du calendrier à l'aide d'opérations algébriques ; elle recopia aussi des textes littéraires dans des cahiers. Ces volumes remplis d'écriture exaltent la notion de temps à travers l'activité qui est tracée. Autre exemple, la pièce d'On Kawara : *One million years* se présente en deux livres de 2000 pages. On pourrait en résumer l'ambition ainsi : "Le premier volume, *Past — For All those who have lived and died*, commence en 998031 avant notre ère et se termine en 1969 après J-C, exactement un million d'années plus tard. A cette date commence l'œuvre *One Million Years* d'On Kawara, sous la forme d'une édition de 2000 pages. Le second volume, *Future - For the last one*, commence en 1993 après J-C et se termine également un million d'années plus tard, en 1001992, dans une seconde édition de 2000 pages. Chaque page présente 10 colonnes, rigoureusement alignées et subdivisées en 5 blocs de 100 ans"⁴.

¹ Ces deux vidéos de Philippe-Liev Pourcelot sont intitulées 76'- 84'

² Hartmut Rosa. *Accélération. Une critique sociale du temps*. La Découverte, 2010. Traduit de l'Allemand par Didier Renault

³ Anne Cauquelin parle très bien de cet avènement dans *Les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*. PUF, 2006.

⁴ Description extraite du site de la galerie MFC Michèle Didier, Paris

Compter, classer, copier et d'autres activités répétitives accompagnent ces pratiques artistiques de l'amoncellement. Car comment représenter, maîtriser de telles abstractions ?

L'instant consenti

La performance de Philippe-Liev Pourcelot du 12 décembre 2012 à douze heures, d'une durée de 12 minutes et 12 secondes est l'apogée d'un projet colossal. Cette date du 12 décembre 2012 était non la première mais bien la dernière occurrence d'une allitération dans le calendrier du XXI^e siècle, qui ne prévoyait pas de 13/13/13 ni de 14/14/14. Cette suite numérique peut comme toute chose constituer un événement, un sujet mathématique, un prétexte à superstition, ou laisser indifférent.

L'action proposée par Philippe-Liev Pourcelot fut bien de l'ordre de l'événement, favorisé par plusieurs facteurs : son état aigu de "veille" envers les nombres reliés à un agenda de vie, d'une part ; son anticipation subséquente de cette date "depuis plus de douze ans" comme il l'énonce dans la performance, d'autre part ; enfin, le développement méticuleux de ce projet dans une durée.

Fasciné par le nombre douze, l'artiste l'a collectionné pendant des années, s'autoproclamant dodéca-phile⁵, avec pour objectif de terminer sa collecte à la date fatidique du 12/12/12.

Quelle forme prend une collection de douze ? Elle n'a rien de matériel. Chaque douze est répertorié et ventilé dans des listes, dont la lecture constitue un sommet dans l'art de l'énumération, quelque part entre Boris Vian et Félix Fénéon : la douzaine d'œufs, les douze travaux d'Hercule, les douze apôtres, le département de l'Aveyron, la girosette (*Dodecatheon pauciflorum*), les candidats à l'élection

présidentielle française en 1974, les nombres oblongs... Comble du raffinement : un système de classification organise cette collection de "douze" selon une imparable systématique mise en œuvre par le dodéca-phile.

Cette manière de déléguer l'œuvre à une fonction qui en régit le développement évoque le repaire de mathématiciens forgers de contraintes qu'est l'Oulipo, et qui est une référence fondamentale pour Philippe-Liev Pourcelot, grand lecteur de Georges Perec. Cette proximité se retrouve aussi dans la distance et l'humour qui sont propres à son travail. Ils semblent embusqués derrière chaque projet, qu'il conduit avec une rigueur de *serious gamer*, et dont la forme finale est étourdissante de précision.

La performance de clôture⁶ témoignait d'une maîtrise parfaite de la durée — c'est bien le moins - mais aussi de l'art oratoire. L'artiste analysait sa collection avec autant d'humour que de sérieux, en douze tableaux durant au total douze minutes et douze secondes, avant que le site Dodéca apparaisse spectaculairement, à la seconde prévue, invitant le public à y verser à l'avenir ses contributions, l'artiste arrêtant là sa compilation.

La force de cette performance tenait (entre autres) à sa connexion au temps réel. À l'écran, un compte à rebours connecté à l'horloge universelle créait de la consistance événementielle, un suspense qui fonctionna jusqu'au bout, lorsque tous les nombres de l'horloge furent au douze.

La question soulevée ici n'est pas seulement celle de la relativité de la notation du temps. Cette performance rendait palpable la substance du temps. Elle a fait exister l'expérience d'une perception du temps "désintéressée", c'est-à-dire tendue vers un instant désigné dont chacun savait qu'il serait semblable aux autres. La saisie de cet

5 Selon l'artiste, le terme « dodéca-phile » s'écrit avec un trait d'union, sans quoi il ne compterait que 11 signes au lieu de 12.

6 Performance effectuée à la Bibliothèque municipale de Lyon visible sur www.dodeca12.org

immatériel reposait sur un pacte entre les spectateurs et l'artiste et c'est ce vécu collectif qui l'a rendue possible : suspense, drôlerie et émerveillement se sont enchevêtrés dans la dramaturgie de cet instant consenti.

L'immensité des entreprises de Philippe-Liev Pourcelot est limitée par une fin annoncée, ou contenue à l'intérieur d'un ensemble fini de projets : c'est l'une de ses singularités. Faire des œuvres à protocole peut provoquer un emballement de la mécanique, un affaiblissement du propos par la profusion. Ses pièces incluant une fin, elles relèvent davantage d'œuvres-programmes, prévenant toute usure dans le développement du travail.

Le vingt millième quotiversaire

C'est encore par les nombres que Philippe-Liev Pourcelot est revenu à la présentation de la durée, avec l'ensemble *20000 jours*. Qui, à part lui et On Kawara⁷ a jamais pensé son âge en nombre de jours ? L'œuvre qui suit a été réalisée le jour de son vingt millième jour. C'est un film tourné en plein air en caméra subjective. On y voit les pieds de l'artiste marchant sur le sable, puis le paysage. Avec l'océan sur la droite, on aperçoit le bout lointain de la plage, et la caméra replonge régulièrement sur les pieds du marcheur, dont les pas cadencent l'image sans ménagement. Souvent, des plans de coupe s'intercalent, cadrant l'océan de face, au moment où un bateau traverse l'image. Peu à peu, au fil des plans, le bateau effectuera la traversée de l'écran de gauche à droite. Dans sa deuxième partie, la marche se poursuit dans une pinède. Le bateau à l'horizon revient couper le film dans le sens droite-gauche cette fois-ci. Des rapprochements entre mer et terre qui suffisent pour instituer une tension narrative. Ces plans de coupe sont au nombre de douze, ce qui n'étonnera aucun lecteur attentif. Quelques indices montrent qu'il ne s'agit pas d'un

classique film de paysage : le cadrage ne témoigne pas d'un vrai parti-pris, la caméra parfois penche légèrement et perd l'horizon. Le montage est visible, l'auteur n'a pas recherché la prouesse d'un immense plan-séquence. Philippe-Liev Pourcelot ne fait pas un film de description, il filme une action qui mesure vingt mille pas. La distance en kilomètres n'est pas connue précisément (environ quinze) puisqu'ici l'unité de mesure, le pas, n'est pas transposable dans le système métrique. Poussant la logique comptable, les vingt mille pas sont recodés en durée : le film comprend vingt mille images, tournées à 24 images par seconde.

Qu'est-ce qui est relaté véritablement ici ? Une représentation de nombre assurément, qui constitue une des impasses de la figuration humaine. Dans les grands nombres, l'entendement cède la place à l'impression, au sensible, au brouillard de chacun. Cette action qui engage physiquement l'artiste offre un mouvement total : la mer, les pas, le vent, les pas, les arbres, les pas forment cette nappe d'instabilité, essence du temps. Mais le passage du bateau introduit une autre dimension : c'est un bateau qui progresse à l'intérieur de la "boîte" du cadre, et qui traverse dans les deux sens. Artifice de cinéma qui distingue les deux types d'espaces filmés, l'étendue du point de fuite confrontée à la bi-dimensionnalité, comme un récit intégré à un décor.

La deuxième proposition pour les vingt mille jours est une image fixe qui mesure vingt mille centimètres carrés (un mètre sur deux). Une vague est photographiée frontalement, dans des tons turquoise intenses. Les proportions de 1 x 2 accentuent son horizontalité. Une trame de carrés d'un centimètre recouvre discrètement l'image : nouvelle figure de style pour porter au regard les vingt mille unités. Des nombres clairsemés sont décelables, qui indiquent les âges toutes les 365 cases. Le logo "Dodéca⁸" est présent

⁷ L'artiste japonais ne donnait pas sa date de naissance mais le nombre de jours qu'il avait vécus, pointés quotidiennement sur un calendrier de cent ans.

⁸ Le logo dodéca est constitué du chiffre 1 enchâssé au chiffre 2 auquel on a fait subir une rotation à 90° dans le sens horaire.

à l'emplacement théorique du 12/12/12 : la grille est indexée à la vie de l'artiste⁹.

Cette image est donc une nouvelle invitation à embrasser l'immensité finie d'un nombre, sur une vue de liquidité figée. Parmi toutes les images possibles, l'artiste a choisi celle d'une vague pour porter ses pensées numériques : la représentation d'un nombre, sans recourir aux chiffres. La représentation d'une durée, avec des nombres écrits disposés avec précision sur la trame. Ce système multi-langages nappe l'image sans être affecté par elle. L'artiste aurait pu aussi bien recouvrir un monochrome. La partie iconique de cette image, la vague bleue, devient un support - est-il métaphorique ? symbolique ? un support en tout cas, retenu dans son impuissance figurale. Dans le diptyque formé par le film, tout axé sur le mouvement, et la photographie de vague, figure de l'immobilité, se concentre la dichotomie entre image et paysage décrite par Jean-Christophe Bailly : "Tandis que l'horizon, dans la nature, recule au fur et à mesure que l'on se rapproche de lui, l'horizon embouti dans l'image est comme une onde stationnaire : la surface est la matière de l'arrêt, et nous n'y pouvons rien"¹⁰.

Après le corps en mouvement, montrant la durée fluente, et la trame de l'immobilité, qui en serait l'image, une action singulière rejoint la pièce *Vingt mille jours* : compter vingt mille grains de sable. Opération méticuleuse dont on imagine le niveau de contrainte, l'attention requise, et qui nécessite des solutions pour retenir le flux du comptage. Le cahier que Philippe-Liev a utilisé pour cocher le passage des grains sous ses yeux est exposé avec le récipient de grains de sable. Il évoque certains cahiers de Hanne Darboven ; c'est le même système qu'utilisent les prisonniers pour compter les jours. Une trace éloquente qui, placée

à côté des grains de sable, a valeur d'indice. Peut être pas l'indice du "supplice domestique" dont parle Achille Bonito Oliva à propos d'Opalka¹¹, mais d'une contrainte choisie, et d'un défi tout autant.

La matière des heures

Depuis longtemps la question du temps revient dans les travaux de Philippe-Liev Pourcelot. Elle fut à ses débuts une occasion de créer des protocoles de travail qui repoussaient au loin le tropisme de "la belle image". Ainsi la série *12 carrés* capture-t-elle la trace de la lumière sur une surface qui n'est pas un mur mais un socle de statue en pierre. La surface passe du gris au blanc éblouissant. Les marbrures tracent d'abord un dessin inachevé, évanescent, qui résiste aux flaques de lumière... un certain temps. Car on *pense en temps* entre deux images, sans même trouver cela étrange. Cette série nous fait regarder la matière des heures. Le grain de la pierre, de même, s'efface image après image. N'est-ce pas un peu du grain de la photographie ? Les deux sont joliment indiscernables, l'auteur cumulant dans le visible l'image qui figure et le matériau qui la constitue.

Les toutes premières photographies de Philippe-Liev Pourcelot montraient en noir et blanc la surface d'un mur, geste étonnant qui consiste à boucher l'horizon et à annuler la profondeur d'une photographie. Dans les contraintes se trouvent de nombreuses ressources, et ce n'est pas à ce mordu de Perec et de l'Oulipo qu'on l'apprendra. Leur matière subtile est un morceau de sensibilité photographique pure, portée au sommet par le sujet du mur ; citons Bailly¹² à nouveau : "les murs sont avant tout des surfaces capteuses, et des sortes de partitions sur lesquelles le temps et la lumière sans fin réécrivent une musique mate et lente mais

⁹ L'image de la vague tramée est reprise dans un site web qui implique le spectateur : en rentrant sa date de naissance, il obtient aussitôt la date de ses vingt mille jours, qu'elle soit déjà passée ou à venir.

¹⁰ Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*. Seuil, Fictions & cie, 2020

¹¹ Roman Opalka, *Octogone*. Musée d'art moderne de Saint Etienne. Un, deux... quatre éditions, 2006

¹² Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*. Seuil, Fictions & cie, 2020

parfois aussi tressautanté”.

Des images de murs seront ensuite juxtaposées avec des surfaces de peau. Ces duos sont troublants de différence, malgré leur sombre monochromie commune. C’est sans doute une vision de la photographie pure, de la trace physique qu’elle était à l’époque argentique, “une salutation de la lumière” comme le dit Alan Humeroze à propos de cette série, ajoutant : “aucun besoin d’anecdote, de narratif, ne vient ternir (...) ce contact foudroyant avec la naissance d’une chose par la photographie”¹³.

Le multimédia a été aussi un terrain fécond pour Philippe-Liev Pourcelot. Très autoréférentielle, pleine d’une douce poésie, la *Petite œuvre multimédia* intitulée “Un temps soit peu” donne un champ sémantique nouveau à tout le travail, car elle ré-agence aléatoirement des travaux de l’artiste de toutes obédiences : des séries de photographies post-conceptuelles, qui jouent sur les possibilités et limites de l’appareil photo ; des contenus de carnets et des listes, réalisés dans une limite de temps (les Carnets 30/40) ; des vidéos ; l’ensemble est traversé et réuni par la préoccupation du temps. L’artiste évoque “La vie mode d’emploi” de Perec dans son introduction, mais aussi “une réactualisation du thème de la vanité, qui tire sa substance de [sa] propre vie”.

Soumis au hasard, le public interagit avec ce programme qui est nourri de la vie de l’artiste car elle n’est pas séparable de son œuvre.

Cette palette technologique étendue procure une sensation de labilité : l’œuvre-projet apparaît sous des formes multiples et inattendues (Dodéca, 20 000 jours) conduisant à des niveaux de réception différents. Cette diversification, qui est un marqueur de l’art contemporain, accentue chez

Philippe-Liev la puissance de répétition qui est un des sous-bassements de l’œuvre. Mais elle rappelle aussi que l’œuvre d’art ne réside pas dans une forme mais “dans un au-delà de l’objet”¹⁴ qui inclut aussi bien les formes exposées que le travail de fond. À bien regarder, l’on retrouve chez Philippe-Liev Pourcelot les champs esthétiques coutumiers : l’engagement du corps (performance au sens large), la proposition visuelle (photographie), la participation du spectateur (œuvre à activer), mais aussi, dans son usage des technologies numériques, l’activité continue qui nourrit le travail : l’auto-référencement (citations ou renvois à d’autres œuvres), la documentation (listes, collectes), et les échos de sa vie réelle.

Les œuvres de Philippe-Liev Pourcelot évoquées ici sont infiltrées par les phénomènes invisibles de la durée et du fonctionnement mathématique. Autant de domaines hautement abstraits qui existent indépendamment de l’être humain, et qui dépassent plus ou moins vite sa connaissance.

Si leur présence est insistante dans le travail de Philippe-Liev, il est intéressant de suivre les formes et les procédés qu’il a adoptés pour les amener à notre conscience, inspirés, joueurs, et fournissant toujours un quota de révélations. Avec la photographie, qui est son médium d’origine, il démontre qu’elle est un morceau de temps visible. Les dispositifs qu’il invente ensuite complexifient le prisme de ce sujet, grâce à des actions vécues dans le concret, qui engagent parfois son corps. Une œuvre qui suit un chemin sans limites, parce que, pour suivre une métaphysique, il n’y a pas de chemin tracé, seulement une marche, et elle nous constitue. *Caminante, no hay camino*¹⁵.

¹³ Alan Humeroze, directeur du Centre de la Photographie de Genève, texte de présentation de l’exposition *Noir\Silence*, 1998

¹⁴ Voir à ce sujet Nathalie Heinich, *Le paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque des Sciences Humaines”, 2014

¹⁵ Du poème éponyme d’Antonio Machado (1875-1939)