

**Dominique
Gonzalez-
Foerster,
Richard
Phillips,
Philippe
Parreno,
Bâle.**

Unlimited, Art Basel,
13 – 17 juin 2012.

Fondation Beyeler, Riehen,
10 juin – 30 septembre 2012.

"Dominique Gonzalez-Foerster, Richard Prince, Philippe Parreno, Bâle", par Eric Troncy,
Frog n°11, 2012, p.93-96



L

Les artistes ne changent pas le monde, non, certainement pas. Ils font tout un tas d'autres choses qui peuvent être formidables, utiles ou mémorables, pourquoi pas, mais ils ne changent pas le monde. Aucun artiste contemporain, jamais, n'a changé le monde. Ce n'est pas d'ailleurs ce qu'on attend d'eux, ce n'est pas ce qu'on leur demande. Ça n'est pas grave.

22274 signes
par
Eric Troncy.

D'ailleurs je n'ai jamais entendu aucun artiste expliquer qu'avec son œuvre il avait l'ambition de changer le monde, je n'ai entendu que des commentateurs, et d'ailleurs de plus en plus souvent mais cela est probablement du à la

multiplication des commentateurs et à leur dé-expertise, répéter cela avec des airs entendus et une dramaturgie soignée, de même qu'ils répètent aussi cette phrase idiote de Robert Filiou, qu'il n'a d'ailleurs probablement jamais prononcée, mais simplement fait figurer sur une œuvre. Parce qu'à entendre « Comme disait Robert Filiou, l'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », on finit par s'imaginer qu'il se baladait en assénant sa bonne phrase, que c'était presque un préambule à une discussion avec lui, et bien sûr il n'en est rien. Si vous entendez, aujourd'hui, quelqu'un dire que les artistes changent le monde ou que l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, soyez bien conscient que cette personne n'a rien à dire, ne sait pas de quoi elle parle, que sa parole a une autre fonction. Que ces phrases semblent extraites d'un programme électoral n'est pas inintéressant, enfin en tous cas on peut y penser : Votez pour l'art, il change le monde, il rend la vie plus intéressante que l'art donc sans doute la rend-il très intéressante, voyez comme d'aimables intentions l'animent. C'est lui qu'il nous faut.

L'art n'est pas ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, non, certainement pas, mais alors pas du tout. Il faudra donc lui

chercher ailleurs que dans l'ambition de changer le monde ou de rendre la vie plus intéressante que lui-même une raison d'être, ou aussi bien se faire à l'idée qu'il n'en a aucune et que c'est ainsi, sans en souffrir, sans en concevoir la moindre gêne, la moindre honte, le moindre remords. Que les intentions qui l'animent ne soient pas aimables est une possibilité sérieuse. Deal with it ! Ceci étant posé, voici quatre films qui ne rendent pas la vie plus intéressante que l'art et qui ne changent pas le monde, qui ont d'autres ambitions, tout aussi louables bien que moins évidemment utilitaires.

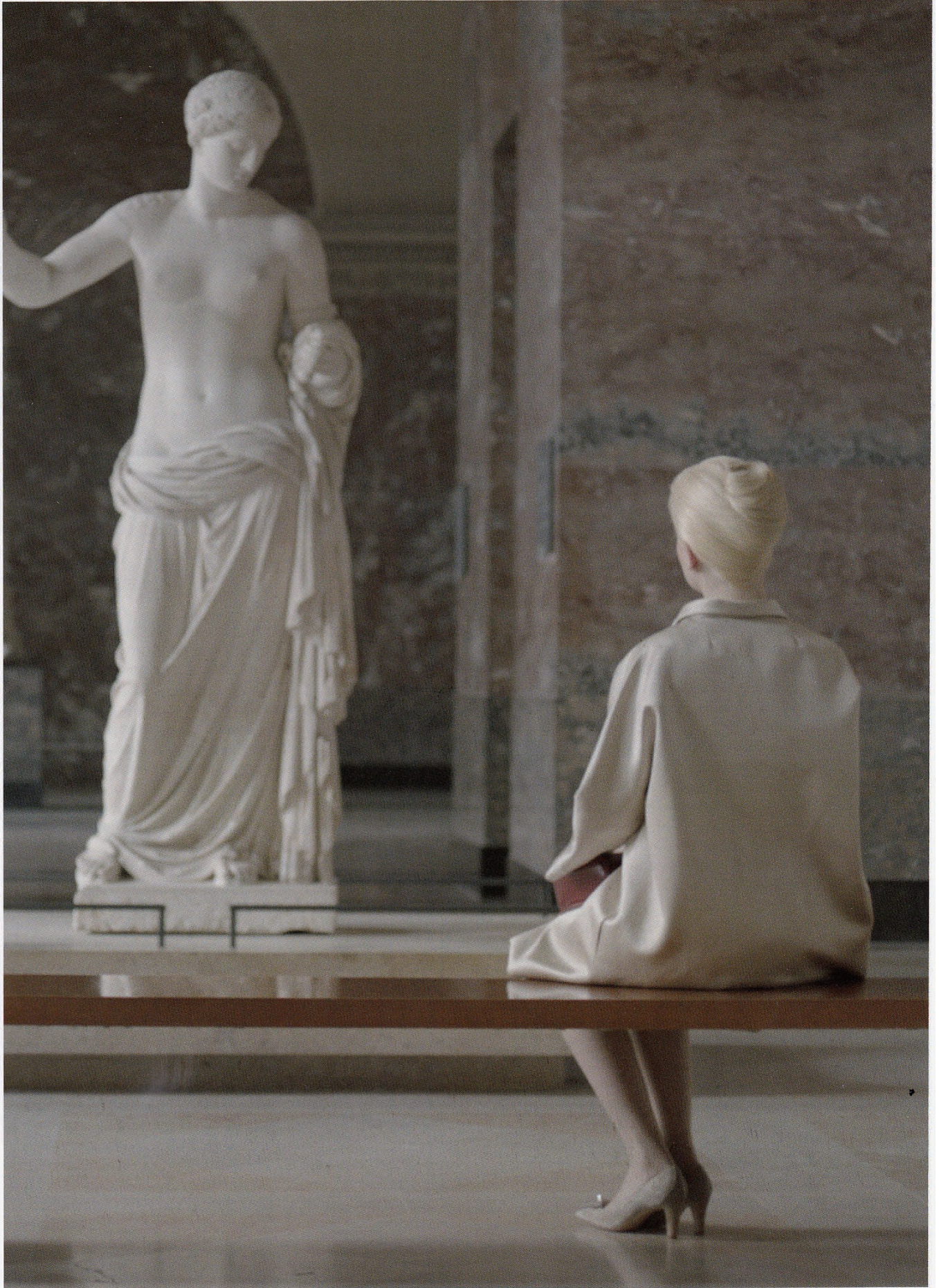
Quatre films diffusés en même temps à Bâle – deux à Art Basel, section Unlimited, les deux autres à la Fondation Beyeler. Et encore faudrait-il préciser ce qu'on entend par « film » : il s'agit de ce que Philippe Parreno appelle très judicieusement du « cinéma d'exposition », une forme très particulière et assez nouvelle, un genre en soi qui réunit Liam Gillick, Sarah Morris, Doug Aitken, Annika Larsson, Pierre Huyghe, enfin pour les plus considérables. Le « cinéma d'exposition », ce sont ces œuvres qui sont aussi des films mais destinés à être présentés dans des expositions plutôt que dans des cinémas. Ils sont hyper-produits, comme des films, et présentés avec beaucoup de rigueur, l'image au format cinéma, des sièges pour s'asseoir, une salle pour chaque œuvre. Leur durée excède rarement trente minutes, leur sujet ou leur traitement s'adresse directement à l'histoire du cinéma plus que, finalement, à l'histoire des arts visuels qui, anyway, ont tellement emprunté partout depuis trente ans qu'ils n'ont plus d'histoire propre – à moins de fermer cette parenthèse des trente pas si glorieuses que ça pour reprendre le fil du modernisme là où on l'avait abandonné. Le « cinéma d'exposition » n'a rien à voir avec la vidéo, mais alors rien du tout, et à l'inverse de celle-ci n'entretient quasiment aucun rapport avec le documentaire. Ses ambitions sont ailleurs, du côté de ce qui fait pendant au romanesque du roman, le cinéma-



tographique du cinéma, avec ses armes, sa structure propre, la prévalence de la narration, un langage dont l'histoire est spécifique. Le « cinéma d'exposition » est un genre dont on connaît peu d'exemples qui ne soient récents (on chercherait, on en trouverait probablement, en oubliant la dimension spécifique du dispositif de présentation), un genre actuel en somme. Pas d'objet, des histoires, un pas de côté en marge de la production aisée du bric-à-brac de « l'art contemporain ». Les œuvres y sont réinvesties de narration, de fantaisie, de gratuité, les images reviennent mais appuyées sur une histoire qui recoupe celle du cinéma. Curieusement, ces quatre films peuvent être compris comme des portraits : portrait de Séverine chez Dominique Gonzalez-Foerster, de Marilyn Monroe pour Philippe Parreno, de Lindsay Lohan pour Richard Phillips, portrait d'un jardin pour Parreno à nouveau.

Belle comme le jour, le film présenté par Dominique Gonzalez-Foerster à *Unlimited* à Art Basel est une petite chose pure et insidieuse, agaçante tout d'abord, parce que très affectée – le langage cinématographique de la Nouvelle Vague n'emprunte rien au naturel – et qui rapidement devient incisive, obsédante, monumentale, inoubliable. Belle comme le jour. Le vocabulaire, déjà, exquis, cette expression qu'on imagine Marguerite Yourcenar prononcer – « Belle comme le jour » et pas « Trop canon »... C'est un film de cinéma d'exposition d'à peine douze minutes, présenté dans une salle de projection à laquelle on accède par un bout de couloir où l'on ne remarque pas forcément une petite ouverture à hauteur des yeux, et qui permet de voir l'écran dans la salle à venir, un peep-hole et en même temps la réplique des ouvertures par lesquelles, dans les salles de cinéma, on projette le film. Y sont aussi accrochées l'affiche du film, et celles de *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967) et *Belle toujours* (Manoel de Oliveira, 2006), le second offrant aux personnages du premier l'occasion de se

retrouver trente-huit ans après (interprétés cette fois par Bulle Ogier et Michel Piccoli). Le film de Dominique Gonzalez-Foerster prend le parti inverse : celui d'inventer les précédents au film de Buñuel, mettant essentiellement en scène Séverine, l'héroïne de *Belle de jour*, ici interprétée par Juliette de Ferluc, qui ressemble de manière stupéfiante à Catherine Deneuve très jeune – Gonzalez-Foerster a eu recours aux bons soins de Christophe Robin, le coloriste de Deneuve aujourd'hui, mais pas du tout à l'époque de *Belle de jour*, pour retrouver cette blondeur curieuse, et que d'ailleurs elle partageait avec d'autres actrices, en l'occurrence Kim Novak dans *Vertigo* (1958) de Hitchcock. L'action du film de Dominique Gonzalez-Foerster se situe avant le mariage de Séverine et Pierre, en 1965, et pour autant n'est pas un simple « prequel », en tous cas se saisit de cette occasion pour composer de toutes pièces un moment cinématographique et narratif farouchement exigeant et cultivé. Dominique Gonzalez-Foerster invente en effet un personnage intermédiaire, un « intercaractère » fait de fragments de la Séverine de *Belle de jour* et de la Madeleine de *Vertigo* (elle emprunte à ce film aussi un extrait hautement symbolique de la bande-son), installant la première dans l'exacte situation de contemplation où se trouve la seconde lorsqu'elle se tient assise, immobile, et un bouquet de fleur posé sur le banc où elle se tient, contemplant le portrait de la Carlotta qu'elle pense être. Ici, Séverine est assise pareillement, mais au Louvre et regarde les statues antiques, le chignon immédiatement reconnaissable de Kim Novak, enroulement serré de blondeur extra-pâle perforé comme l'œil d'un cyclone s'offrant comme une icône. Ce n'est pas Michel Piccoli que convoque alors Dominique Gonzalez-Foerster, mais Marcello Mastroianni, (interprété par le photographe Giasco Bertoli), ramenant l'histoire vraie dans les fictions successives, brossant en quelques plans radicalement impeccables (la montée de l'escalier de l'hôtel Regina, extravagant mouvement de caméra s'enroulant pareillement au chignon,



autour de la rampe d'escalier) la rencontre de Séverine avec un étranger, et qui lui raconte la croyance de cérémonies secrètes au Louvre où les femmes viendraient lécher les pieds des statues de marbre – Séverine finira, agenouillée sur le marbre, par lécher la main de cet homme.

Avec *L'ellipse* (1998), Pierre Huyghe réalisait un « supplément » à *L'ami américain* (1977) de Wim Wenders, fabriquant à nouveau avec le personnage original, Bruno Ganz, une scène qui n'avait pas été utilisée par Wenders, comblant en somme un « vide cinématographique » entre deux scènes. *Belle comme le jour* est d'un autre ordre, quasi machiavélique dans la conception de ses relations frivoles avec son propre sujet, et qui s'autorise une liberté remarquablement lubrique à assembler des fragments de moments de l'histoire du cinéma. Sa Séverine, faite de Séverine et de Madeleine, les deux simplement unies par une teinte de cheveux, et qui d'ailleurs évoque à plus d'une reprise la Pascale Ogier des *Nuits de la pleine lune* (1984) d'Eric Rohmer (son regard notamment, lorsqu'elle est filmée de face et en plan fixe) est en vérité une jeune fille d'aujourd'hui littéralement habitée par la conscience cinématographique, hantée, même, par ces personnages. Elle est à la fois le sujet et le véhicule permettant de circuler dans ce film et dans l'imaginaire de Dominique Gonzalez-Foerster, convoquant et provoquant alors le nôtre pour un exercice périlleux de contrôle et d'abandon : le rendez-vous que le film organise n'est pas avec un ensemble d'aspirations qui seraient les siennes, mais avec l'inspiration de son auteur. Des œuvres qui veulent survivre, l'inspiration est l'arme principale – et disparaîtront toutes celles qui en avant placent leurs aspirations. L'inspiration, c'est-à-dire la singularité même de l'auteur, en amont du style, qui ne se réduit pas à un ensemble de références mais qui, si l'auteur sait l'articuler, est la destination finale de l'exercice de contemplation. L'inspiration, cette part au fond immatérielle de l'œuvre d'art, cette part qui vient de l'endroit précis où l'artiste s'accorde le droit à l'injustice, à l' inexplicable, cette seule part que l'artiste sait pouvoir partager avec nous dans l'intimité de l'œuvre. Sans inspiration, aucune œuvre ne peut advenir ; et quiconque la confond avec le caprice ou la besogne ne produira rien d'autre que le véhicule provisoire d'une trajectoire vers l'oubli.

Belle comme le jour, avec son titre ravissant, s'adresse très exactement à l'envers de ce qu'est devenu le public de l'art, c'est un film ultra cultivé, qui exige – comme toutes les grandes œuvres d'art dont l'exigence formelle ne s'avoue qu'à celui qui peut l'inscrire historiquement – pour en goûter pleinement la saveur d'avoir fait, avec son auteur, le même chemin cinématographique. « *Segmentante* », on dirait, dans l'étude stratégique de cette œuvre par un cabinet de consulting. Oui, franchement « *segmentante* », « *excluante* » en somme, méchante donc, qui choisit son public tandis que les ministres de la culture, se succédant les uns aux autres, affirment chacun vouloir encore élargir le public de l'art. Coïncidence amusante : au moment où Michael Haneke, avec *Amour* (2012) accompagne la Nouvelle Vague jusqu'à la tombe, convoquant pour ce faire Jean-Louis Trintignant et Emmanuelle Riva, *Belle comme le jour* ne ranime pas tant le souvenir de la Nouvelle Vague que celui de l'avant garde. Une avant garde désormais hautement produite, (c'est un trait commun à toutes les œuvres de « cinéma d'exposition ») qui soigne les détails, recrute là où il faut (Balenciaga pour les costumes de *Belle comme le jour*, tandis que Yves Saint-Laurent réalisait ceux de *Belle de jour* ; Arto Lindsay pour la musique de *Belle comme le jour* et des deux films de Philippe Parreno tandis que Thomas Bangalter réalise celle du film de Richard Phillips) et ne s'entend que Hi-Fi.

A la Fondation Beyeler, ce sont deux films inédits de cinéma d'exposition que Philippe Parreno a étayé d'un dispositif d'une redoutable efficacité : en bas des escaliers, deux marquises lumineuses dans la veine de celle qu'il avait installé au seuil du Guggenheim pour l'exposition collective *theanyspacewhatever* (24 octobre 2008 – 07 janvier 2009) infligent aux portes de verre une étrangeté de science fiction, les deux films sont dans des salles successives, ils ne sont pas projetés en même temps et dans l'intervalle la bande-son traîne, qui essaime ses aboiements de chiens au loin dans une obscurité épaisse. A la fin de la projection du deuxième film, plutôt que de revenir dans la salle, la lumière revient derrière le mur-écran, révélant les ombres d'un châssis de bois qui le soutient, d'une planche adossée, bref, désignant un ailleurs encore, comme de petites coulisses, des espaces excédentaires auxquels Philippe Parreno confie s'intéresser.

Marilyn est un portrait en creux de la défunte idole américaine, le portrait de son irrémédiable absence. La chambre qu'elle occupait à l'hôtel Waldorf Astoria de New York dans les années cinquante, a été reconstituée en studio, une Luma filme inlassablement le décor, elle l'ausculte, l'examine, on sent bien qu'elle cherche la trace de quelque chose ou de quelqu'un qui n'est pas là, l'objectif semble renifler tous les recoins de l'espace, comme le nez de la créature aqueuse de *Abyss*, aussi dense et à la fois non-solide qu'elle. Mais Marilyn reste un fantôme que la caméra ne matérialise pas entièrement, et auquel donnent corps deux algorithmes : l'ordinateur qui reconstitue sa voix, celui qui reproduit son écriture. Curieusement, l'époustouflant dispositif d'enregistrement des images conduit à des plans moins fluides qu'on imagine, qui semblent hasardeux, tressautant, le montage n'est pas naturel bref, quelque chose cloche dans ce langage cinématographique qui, peut-être, donne au film son épaisseur. Philippe Parreno semble développer un intérêt particulier pour les reflets, les traces de lumière dans lesquels le fantôme pourrait s'exprimer, mais la caméra ne filme au fond que le temps arrêté dans cette réplique de chambre, et le temps devient le sujet du film – un bouquet de fleur, filmé en stop motion, signe cette volonté chronophage de la caméra. Piloté par ordinateur, le stylo plume de Marilyn reproduit mécaniquement des notes griffonnées par l'actrice et alors elle revit un peu, jusqu'à cet instant finalement tragique où le stylo plume répète un ensemble de phrases qu'il a déjà écrit, repassant sur sa propre écriture. *Marilyn* est un portrait périphérique, sans acteur, un « anti-biopic » qui tente avec beaucoup de foi d'exprimer autrement un personnage.

L'autre film présenté par Philippe Parreno à la Fondation Beyeler, *CHZ*, n'a pas plus de personnage que le précédent, à cette différence pourtant que le jardin est un personnage, en tous cas il est filmé comme tel. Aux algorithmes de *Marilyn* Parreno substitue une équation : un paysage produit un film, le film a produit un paysage – une stratégie qu'il avait déjà expérimentée avec *The Boy From Mars* (2003), où une architecture de Roche & Sie construite en Thaïlande produisait un film qui à son tour produisait une architecture. Là, c'est un jardin, réalisé au Portugal avec le paysagiste Bas Smet, qui est l'objet et le projet de ce film particulièrement curieux, sombre, sans équivalent. Pareillement, la caméra arpente et ausculte ce morceau de territoire dans une sorte de nuit trop intense où les rivières sont minérales et les arbres calcinés. Les méandres des racines, le jaillissement des troncs et des herbes dessinent l'horizon graphique de ce territoire avec une précision de carte IGN, la bande-son, faite de bourdonnements, de vrombissements, de courants d'air et de ce qui semble être la respiration chaotique de la terre confère à l'ensemble une dimension onirique perfusée de danger.

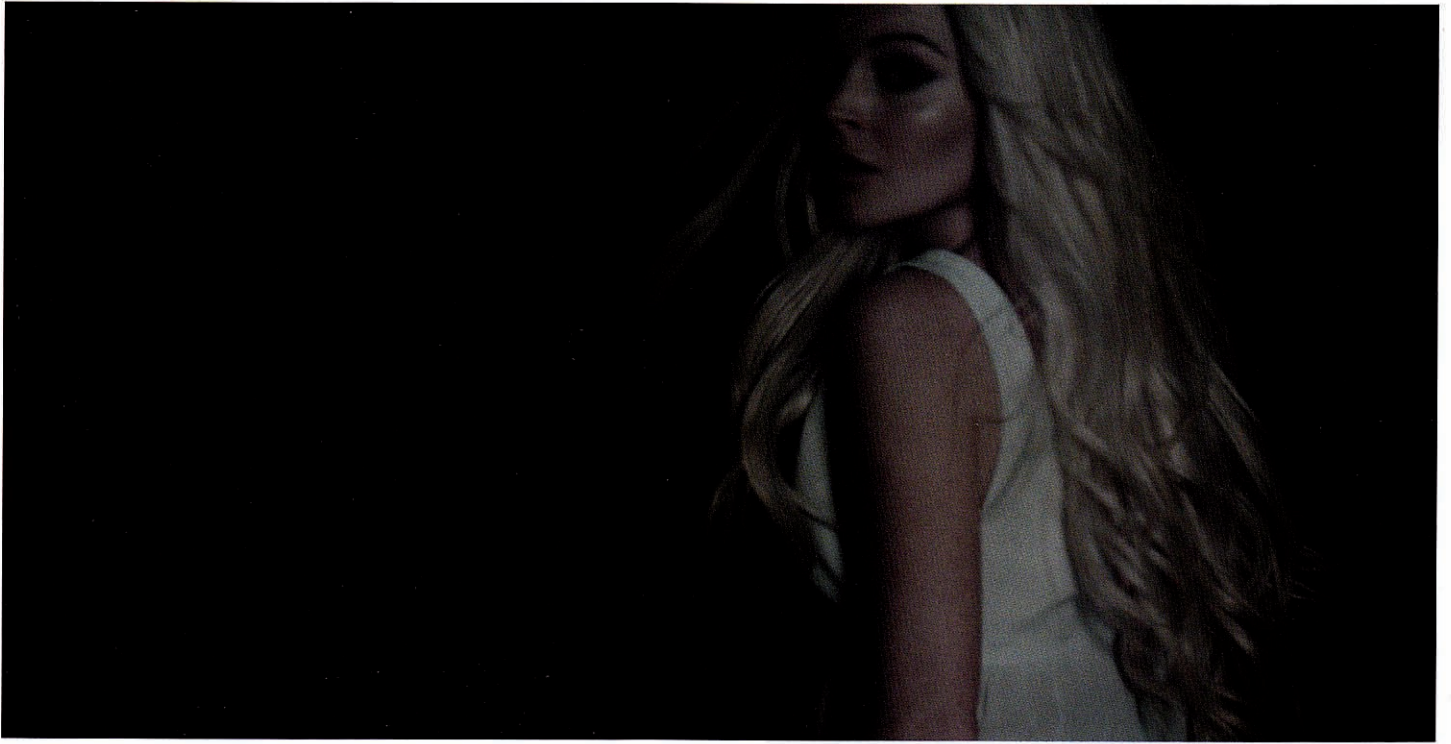


Le cinéma d'exposition de Philippe Parreno, lui aussi, ne se conçoit qu'hyper produit et hautement étayé de collaborations expertes – le prix à payer pour y croire, pour faire advenir autre chose que des images assemblées : un film. En soi, l'exposition offre la densité d'un véritable moment, d'un événement, utilisant la spécificité du cinéma d'exposition pour produire autre chose que simplement un film de cinéma. Ce faisant, le cinéma d'exposition semble offrir aux artistes qui s'y collent les moyens d'une curiosité dont la restitution n'est ni documentaire, ni descriptive, et fait, une fois encore, la place belle à l'inspiration. À défaut de changer le monde, il s'agit ici de l'observer dans toutes ses dimensions, géographiques, culturelles, et de faire de cette observation quelque chose qui n'en soit pas le compte rendu mais le point de départ d'autre chose – comme une vision cubiste du sujet.

Aux stratégies habituelles de présentation des films de cinéma d'exposition, Richard Phillips ajoute avec *First Point* (2012) – comme pour ses deux films précédents : *Lindsay Lohan* (2011) et *Sacha Grey* (2011) – un processus de diffusion virale qui enfourche avec une vigueur de peplum le canasson de la médiatisation tous azimuts. Phillips multiplie les trailers (quatre connus à ce jour pour *First Point* – ce qui est hilarant pour un film d'une dizaine de minutes, chaque plan finit par y passer, le montage semble voué à une perpétuelle remise en question), encourage leur publication sur internet, faisant de Youtube, Vimeo et Dailymotion les instruments de cette dissémination où s'évanouissent la qualité de l'image et la religiosité de la projection. Paradoxalement, cette dévaluation recapitalise ailleurs l'existence du film, « fait exister » cette œuvre en prenant à leur propre piège les nouvelles habitudes de promotion et de valorisation de tout et n'importe quoi, encourageant la circulation quasi aléatoire des items les plus médiocres ou insignifiants, organisant ainsi leur présence, cette

démultiplication composant le corps dont elles sont dépourvues. Du *Huffington Post* au *New York Times* en passant par un nombre incalculable et vertigineux de titres, tous les supports ayant succombé à l'obligation du site internet et du blog, flairant désespérément les contenus comme les cochons truffiers les truffes, le groin en permanence ventosé au sol, se sont délectés de ces films attrayants, gratuits, à forte valeur ajoutée pour cause de star. Car il y a Lindsay, par qui Richard Phillips poursuit sa fascination pour les stars saisies au moment où la médiatisation de leurs écarts finit par supplanter leur mérite ou leurs aptitudes – qu'on se souvienne de son portrait de Rob Lowe en 1998 (*Portrait of God, after Richard Bernstein, 1998*), à celui de Michael Jackson en 1998 également (*Jack, after Jeff Koons, 1998*). Phillips a depuis élargi sa palette à tout le landerneau hollywoodien, (série des *Most Wanted Paintings* présentée en 2011 chez White Cube à Londres) : Leonardo di Caprio, Justin Timkerlake, Robert Pattinson,...) convaincu probablement que l'heure de leur déchéance viendrait bien assez tôt. Richard Phillips fait des règles du jeu de la célébrité les règles de sa propre œuvre, apparaissant lui-même comme membre du jury de *Work of Art: The Next Great Artist*, une émission de téléralité deuxième génération dont l'objet est de trouver « le nouvel artiste » : le show est placé sous les auspices de Simon de Pury. L'œuvre de Phillips est littéralement insupportable parce qu'elle montre ça, faisant de l'absence de distance critique son arme de destruction massive principale : oui, les œuvres d'art les plus dérangeantes sont celles qui semblent au-delà de l'entendement respecter les règles du jeu. Franchement, en 2012, il est plus révoltant de voir Lindsay Lohan surfer dans *First Point* que de voir une météorite écraser la tronche du pape où un supposé « dissident chinois » s'immortalisant en train de lever le doigt devant ceci ou cela. Ceux-ci nous rassurent, Phillips nous inquiète.

Les « stills » de Lindsay Lohan sont devenu quatre peintures



(*Lindsay I* à *Lindsay IV*, 2012), bouclant la boucle une fois encore de l'inspiration, l'artiste s'inspirant de lui-même dans un geste de quasi anthropophagie communicationnelle, faisant de chaque plan un trailer, de chaque image une peinture, déclinant des plans comme autant de produits dérivés. Flippant. Et Lindsay, donc, encore et à nouveau, personnage quasi unique de *First Point*, film de cinéma d'exposition qui emprunte au film de surf (le film est réalisé avec Taylor Steele, légendaire réalisateur de films de surf) autant qu'au *Endless Summer* (1966) de Bruce Brown ou au *Lost Highway* (1997) de David Lynch. Lindsay Lohan y compose une présence qui évoque celle de Bardot dans les films de la Nouvelle Vague, rappelle qu'elle a interprété Marilyn Monroe dans le biopic de Liz Garbus (*Fragments : Marilyn Monroe*, 2012) et qu'elle incarne Elizabeth Taylor dans le téléfilm à venir de Lloyd Kramer (*Liz and Dick*, 2012). « Elle est parfaitement consciente de la manière dont une icône se fabrique » dit Richard Phillips. *First Point* est un portrait d'ambiance parfaitement fascinant, qui conduit de la plage ensoleillée (coquillages et crustacés) à l'enroulement sombre d'une vague comme numérisée en un long test de Rorschach horizontal, se fracassant sur elle-même, s'avalant littéralement, bouillonnement d'écume blanche dans la nuit parfaitement théâtralisé par la musique de Bangalter. Comme les deux films de cinéma d'exposition de Philippe Parreno, *First Point* est sans paroles, le récit se construit autrement, dans l'accumulation de plans idéaux qui laissent à l'imaginaire assez d'espace mais qui, résolument, contraignent les sentiments.

Lohan a suggéré de ne pas tourner sur une plage privée mais sur une plage publique où elle ne manqua pas d'attirer malgré elle les paparazzi (un plan du film les montre braquant leurs téléobjectifs sur Lohan), lardant la fiction d'un peu de réalité (comme Gonzalez-Foerster avec Mastroiani). La plastique extraordinaire de l'actrice, évidemment filmée à la perfection, s'oppose aux

images forcément défavorables que publient par préférence les magazines à sensation, et irrigue *First Point* dont on perçoit rapidement le versant dramatique – mais il n'y a pas d'explication à ce drame qui se construit en une douzaine de minutes et abandonne le spectateur comme fracassé contre un rocher.