

« Les plus belles images sont celles que je me suis projetées dans la tête »

Entretien avec Philippe Parreno

Dorothee Dupuis : Le Centre Pompidou vient d'acquérir *El Sueño de una Cosa*, un film que tu as réalisé en 2001 et qui a été montré à plusieurs reprises dans des conditions toujours différentes. Il sera présenté au Musée national d'art moderne dans une version inédite. Penses-tu que cette version soit la dernière ?

Philippe Parreno : Littéralement le titre, « Le rêve d'une chose », est déjà générateur de sens : imaginer un objet qui change de forme à chaque fois qu'il est présenté, comme un rêve. Un rêve n'est pas contenu sous une forme donnée dans le cerveau : il se constitue à partir d'éléments retenus aléatoirement et stockés de façon résiduelle dans la mémoire. Le rêve est toujours un rappel, une réactivation. Si on compare les deux processus, celui du rêve et celui de la réalisation d'une exposition, on peut décider qu'un objet se modifie à chaque fois qu'il est convoqué, mentalement et physiquement. Soit parce qu'on en a un souvenir qui s'altère, soit parce qu'à un moment donné la forme physique de l'objet change. *El Sueño de una Cosa* cherche à questionner ce genre de paradoxe.

D. D. : Tu as repris ce système des versions pour un de tes films plus récents, *The Boy from Mars*. Pourquoi ?

P. P. : Parce que c'est lassant de voir toujours des films montrés de la même manière ! Il est important pour moi qu'un objet, lorsqu'il est pris dans un protocole de temps, soit programmé, dans le sens littéral du terme. Une sculpture est aussi « programmée », disposée ou montrée dans des conditions de monstration particulières. Pour un film, au lieu de dire, comme pour une sculpture, que l'objet doit être posé ici, je vais plutôt m'interroger sur son mode de projection, sur la fréquence de la diffusion, sur les éléments à côté desquels je vais montrer le film. Et c'est littéralement le projet de *El Sueño*. Pour la première version, montrée au Musée d'art moderne de Stockholm en 2001, le film était diffusé au milieu de publicités. Parmi toutes ces images qui vendaient quelque chose, il y avait cet objet qui ne vendait rien, qui se présentait lui-même. C'était littéralement essayer de convoquer, d'intégrer au monde un objet un peu étrange, trouble.



Philippe Parreno, photogrammes tirés de *El Sueño de una Cosa*, 2001, film 35 mm, 60', Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, courtesy galerie Air de Paris, Paris

D. D. : Toutes ces versions différentes ne font-elles pas un peu perdre de vue le sujet lui-même du film ?

P. P. : Mais, de toute façon, il n'y a pas d'histoire dans *El Sueño*. Ce qui m'intéressait, c'était de définir le statut d'un objet.

D. D. : Comment cela ? N'y a-t-il tout de même pas une espèce d'événement ?

P. P. : Le point culminant du film existe seulement pour qu'à un moment donné une action s'imprime physiquement dans la mémoire, qu'un souvenir s'en constitue. La question posée était vraiment celle d'avoir un objet, ce film, qui promette quelque chose, et qui dans sa manière même d'être montré commence à dire des choses différentes. La première fois qu'il avait été montré, c'était au moment de la parution de *No Logo* de Naomi Klein¹, qui critiquait très durement le *branding*, cette dialectique étrange marque / objet, rêve / réalité, et le film croisait ce questionnement du statut de l'objet, cette classification forcée du monde. Est-ce que les choses sont si factuelles que cela, est-ce que tout est

objet ou est-ce que rien n'est objet, est-ce que l'on peut raconter une histoire sans objets ? La deuxième version montrée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et projetée sur le tableau de Rauschenberg² était dans la même veine. C'est un moment complètement fantasmé : Rauschenberg fait une peinture pour une projection qui n'a jamais lieu et qui devait se passer au Black Mountain College. Je cherche à m'inscrire dans ces moments-là, ces interstices, à désigner des choses, à les compléter. C'est comme faire apparaître un fantôme.

D. D. : Tu as déclaré que tu ne t'intéressais pas au paysage en tant que décor, cadre d'une fiction, mais plutôt à son potentiel onirique, évocateur et déclencheur d'événements mentaux. Et pourtant dans *El Sueño* et *The Boy from Mars*, les paysages sont très bavards, très esthétiques, il y a l'idée d'une nature très plastique, invoquée pour créer un sentiment d'étrangeté. Je trouve très paradoxal que tu utilises de si beaux films seulement comme prétextes.



P. P. : L'esthétique d'un film, dans le sens où elle conditionne l'envie, le désir que l'on peut avoir par rapport à un objet, reste quelque chose d'important pour moi.

D. D. : Penses-tu alors que cette idée du paysage sert le prétexte ? Ne penses-tu pas qu'elle empiète parfois sur le sens ?

P. P. : Selon moi, un bel objet ne doit jamais cesser de se raconter. Si l'on part du principe que l'exposition est la forme finie de l'objet, il faut que ce soit une chose vivante, humaine, et alors tant mieux si l'objet en lui-même est beau ! En revanche, la façon de le montrer va lui donner chaque fois une couleur différente.

D. D. : Quel est alors ton rapport à ces paysages ? Tu es quelqu'un de très urbain, tu as toujours vécu en ville. D'où vient cette fascination pour ces paysages désertiques ?

P. P. : En réalité, ce sont des images que j'ai envie de voir. Et puis ce sont des paysages qui ont une histoire. Par

exemple l'île où nous avons tourné *El Sueño* était peuplée auparavant, mais elle s'est désertée. Ce qui m'intéresse, c'est ce côté « no man's land » : une espèce de regret, un endroit où il n'y a plus personne. Des zones en marges, hybrides, où il y a eu des gens ou, au contraire, qui commencent à se peupler. Des zones non planifiées. Et une nature oui, mais une nature polluée, modifiée. Les gens ne pouvaient plus rester, ces endroits ont été clos, interdits. Alors la nature a repris le dessus, mais ce n'était pas une nature vierge, idéale. C'est un peu comme l'île de Pâques.

D. D. : C'est l'interzone. Comme le Mont Analogue³. Une sorte de monde clos où des règles se sont édictées naturellement, spontanément.

P. P. : Ce sont des fragments de paysages, des zones post-urbaines. Des zones de liberté, des passerelles. Des Zones d'Urbanisation Prioritaire qui ont été organisées en différents temps. Des zones qui n'ont pas été organisées en priorité et qui auraient dû l'être.

D. D. : Mais il serait difficile, par ailleurs, d'urbaniser la région de *The Boy from Mars*.

P. P. : C'est un futur conditionnel, une hypothèse. Le sous-titre du livre de Jared Diamond intitulé *Collapse*⁴ est *How Societies Choose to Fall or Succeed*. Il y a un chapitre très beau – l'histoire se passe en Nouvelle Guinée je crois – où une compagnie pétrolière, Enron, décide de s'implanter sur un territoire, et ils font tellement d'efforts pour protéger l'environnement et être irréprochables que tous les animaux en voie de disparition viennent s'installer sur ce côté de l'île, où tout est préservé et où ils sont protégés des braconniers et des prédateurs. Sur cette île, la zone industrielle était devenue le seul endroit où tu pouvais encore trouver telle ou telle sorte d'oiseau sauvage. Et c'était dans une usine ! Le schéma inversé : la nature la plus pure qui se réfugie dans l'endroit le plus artificiel et pollué. Ce sont ces troubles-là qui m'intéressent.

D. D. : Comment penses-tu que dans l'espace du Centre Pompidou, *El Sueño de una Cosa* puisse créer du rêve ?

P. P. : C'est ce que je dois essayer de découvrir. Cela s'est résolu deux fois, deux chapitres, maintenant j'essaie de trouver le troisième chapitre. Mais j'ai besoin d'un partenaire pour faire quelque chose. Il faut un interlocuteur pour qu'une histoire existe.

D. D. : Tu dis justement qu'il faut être deux pour raconter une histoire. Tu es connu pour avoir beaucoup travaillé en tandem ou en collaboration avec d'autres artistes. Normalement l'artiste travaille, il donne son autonomie à la pièce, et ensuite il a un retour sur sa création. Dans ton cas, ce regard extérieur intervient très tôt par le biais de ton co-créateur...

P. P. : Cela peut paraître un cliché, ou peut-être suis-je encore dans l'idéal, mais je suis toujours fasciné par le moment où deux personnes ont la même image en tête, alors qu'il n'y a rien. C'est encore pour moi une sorte de magie. C'est fabuleux que rien ne soit là et que, pourtant, l'image soit la même. Comme dans les mangas, où les personnages peuvent produire mentalement des hologrammes, convoquer mentalement de vraies

créatures. Cela vient vraiment d'expériences de lecture. Je me souviens très bien, enfant, du livre, de la première phrase où l'image a jailli dans ma tête alors qu'il n'y avait rien devant moi. C'est un moment proprement hallucinant, que je m'efforce de reproduire avec plus ou moins de succès.

D. D. : Tu crois que ce moment existe vraiment ?

P. P. : Mais c'est cela, une œuvre d'art : le moment où l'œuvre devient totalement musicale, comme une bande son. C'est bien avant la télévision. C'est écouter du rock tout seul dans sa chambre. Voilà ce que je cherche, ces sensations, sans forcément passer par une image arrêtée. Et en cela je suis un élève de Buren. Ce qui frappe le plus dans son travail, c'est cette idée qu'il est d'abord peintre et qu'il propose la peinture comme outil visuel, pour indiquer des espaces, les souligner : utiliser l'œuvre comme un vecteur, instrumentaliser les choses vraiment, faire naître quelque chose qui n'existe pas de façon autonome, mais juste en tant que support à une autre compréhension de la chose même. Par exemple, je ne considère pas la lecture comme un loisir, mais comme un outil critique, qui m'aide à saisir ce qui échappe à ma compréhension factuelle, immédiate. Tout comme l'art, le cinéma, la musique qui, eux aussi, tentent d'analyser le monde en le transposant au travers d'un langage symbolique qui en facilite la compréhension. J'ai besoin des mots, qui parlent de la chose, plutôt que de la chose elle-même. Pour moi l'art c'est cela : décortiquer, inventer des formes toujours renouvelées pour parler du monde, c'est cela être critique, ce qui va bien au-delà de ce que l'on entend aujourd'hui par le terme de *critique* en art. J'ai intégré ce processus symbolique. Ma pratique aujourd'hui est une forme qui est à la fois le sujet, le prétexte et la théorie.

D. D. : La musique de *El Sueño* n'est pas anodine, c'est une musique presque hitchcockienne. On attend un événement qui ne vient pas et qui nous délivrerait de cette tension...

P. P. : Il s'agit d'un extrait d'une composition d'Edgard Varèse intitulé *Déserts* : c'est un opéra urbain, c'était New York en fait. Une ville non domestiquée, qui reste



Philippe Parreno et Douglas Gordon, photogramme tiré de *Zidane*, 2006, film en format CinémaScope, 90', Anna Lena Films et Naflastrengir (producteurs), Arte France Cinéma et Love Streams Productions agnès b. (co-producteurs), ©Anna Lena Films, 2006

sauvage, rugueuse. Encore un référent urbain ! Ayant grandi dans un environnement où la nature était peu ou pas du tout présente, j'ai un rapport à elle très noir, angoissant. C'est pourquoi je suis fasciné par ces histoires un peu étranges, comme celle de l'homme-poulet⁵.

D. D. : Même *The Boy From Mars*, où tout est censé être calme, magnifique, est en réalité extrêmement menaçant, on sent comme un danger. La nature est en permanence en train de basculer dans quelque chose. À chaque fois il s'agit de crépuscules, de moments où les univers, le jour et la nuit, s'échangent.

P. P. : Exactement.

D. D. : Parlons maintenant de *Zidane*, le film que tu as réalisé en collaboration avec Douglas Gordon. *Zidane* a

été filmé lors du match du 24 avril 2005, Real Madrid / Villareal, par dix-sept caméras, et votre idée était de ne montrer qu'un seul et unique joueur à l'écran. N'est ce pas une trame de départ un peu mince ?

P. P. : Zidane est un motif, le porteur de signes qui m'intéressent. Les personnages pour moi émettent toujours des signes. Au début il y a eu Anna Sanders, un personnage créé avec Pierre Huyghe, puis Ann Lee : il faut pouvoir rêver d'un personnage. C'était le chemin à prendre pour faire ce film. On est tellement habitué à voir Zidane à la télévision, que celle-ci conditionne complètement notre expérience. Mettre des caméras sur le terrain et suivre son héros pendant quatre-vingt-dix minutes, c'est quelque chose que je voulais faire depuis que j'avais douze ans. Le projet de départ n'est pas tant de faire un film sur un footballeur, que de faire un film

focalisé uniquement sur un personnage, et jamais sur l'histoire. Que l'histoire, s'il devait y en avoir une, ne soit visible qu'à travers le personnage, devienne le personnage lui-même.

D. D. : Alors le personnage devient presque un paysage...

P. P. : C'est une vision très romantique que de dire : là où il y a un visage, il y a un paysage. C'est aussi pour ça que l'on tourne en Scope, un format *a priori* très lié au paysage. Une bonne référence serait *Lawrence d'Arabie*, qui est un portrait tourné en Scope !

D. D. : Il s'agit donc d'un personnage qui n'est pas là pour parler mais pour définir une aventure potentielle, plus que pour vraiment s'exprimer.

P. P. : De toute façon, les plus belles images sont celles que je me suis projetées dans la tête. À l'instar de la lecture, les images que tu as projetées dans ta tête en lisant sont les plus belles, j'en suis persuadé, et même le cinéma doit fonctionner comme cela, comporter une part de rêve éveillé. Nous essayons de conduire le film ainsi, en disant que ce film, c'est celui que les gens ont dans la tête. C'est quelque chose que nous voulons porter, aujourd'hui où tout est sur des rails, où nous sommes pilotés en permanence. Douglas et moi avons un rapport

Philippe Parreno, *Stories are Propaganda* (rideau de scène), 2005, film 35 mm transféré sur DVD, 8'40", courtesy galerie Air de Paris, Paris



intense à la littérature, à ce que disent les images. Et cette quête de l'image consiste à en produire une autre qui est aussi belle que celle que tu as dans la tête. *El Sueño* c'était déjà ça.

D. D. : Ne crains-tu pas que les gens ne se reconnaissent pas dans l'aspect conceptuel de Zidane ? C'est un film qui sort en salle et va être soumis à des problèmes de fréquentation. Il va toucher un autre public que celui des musées.

P. P. : Je ne me suis jamais posé ce problème.

D. D. : Mais les gens de Universal, qui finance le film, ont tout de même dû te poser des questions. Ils doivent aussi penser en termes de nombre d'entrées et de recettes.

P. P. : Certainement, mais moi je ne pense pas en ces termes.

D. D. : Tu n'as subi aucune pression de leur part ?

P. P. : Non, et c'était là une condition de cette collaboration. Je ne veux pas connaître les raisons pour lesquelles ils ont accepté de financer le film, car j'ai les miennes de le faire. Apparemment, ils en ont de bonnes. Je n'ai pas envie de me poser cette question. Pour le film que nous avons exposé à la Biennale de Lyon⁶, heureusement que je ne me suis jamais posé la question, sinon je pense que nous n'aurions jamais pu faire le film tant nos intentions auraient paru floues... À un moment donné tu sens si les choses se passent bien. Je l'ai vu dans le sourire de Rirkrit, dans d'autres choses, c'est une ligne droite, tu le sens. Pas besoin d'avoir dix mille signes. Ensuite, l'œuvre reçoit un accueil plus ou moins chaleureux. Ce n'est pas mon problème d'articuler des désirs pour les gens qui n'en ont pas. Mon problème, c'est de produire, d'aller au bout d'une idée. En revanche, si cette histoire de destination, de public ne m'intéresse pas de façon littérale (qui va aller voir ces films, les aimer, en dire du bien, du mal), c'est plutôt en amont que je recherche un écho, un dialogue : je crois que c'est pour cela que je fais autant de collaborations. Un besoin de parler, de rêver ensemble : de lancer des mots, et si cela ne revient pas, c'est que ce n'est pas bon. Ou mal formulé.



Philippe Parreno et Douglas Gordon, photogrammes tirés de *Zidane*, 2006, film en format CinémaScope, 90', Anna Lena Films et Naflastrengir (producteurs), Arte France Cinéma et Love Streams Productions agnès b. (co-producteurs), ©Anna Lena Films, 2006



D. D. : Ne penses-tu pas que l'utopie de *Zidane* serait que tu puisses parler à la place de Douglas Gordon et vice versa ?

P. P. : Quand j'ai commencé les collaborations, j'étais un peu plus naïf. Je vois bien comment les choses vont se passer à présent. Tous les problèmes que j'ai pu avoir avec les artistes avec lesquels j'ai collaboré n'ont jamais été de notre fait, jamais. Des projets comme ceux-là sont fragiles, ils peuvent toujours exploser. Je pense à une histoire que m'avait racontée Liam Gillick. Quand il était petit, il avait eu un cours de mécanique sur le moteur à explosion. Le professeur commençait à le démonter : tenez, je vais vous montrer comment ça marche. Et Liam décrivait le moment où il a compris ce paradoxe-là, comment coexistaient le moment où le moteur marchait et le moment où il était inactif sur la table.

D. D. : Il en va de même pour une œuvre : on ne peut pas vraiment dire à quel moment elle fonctionne ou non, alors même que tous les ingrédients sont là.

P. P. : Toutes mes idées sont au départ très simples. Il y a longtemps, à la galerie Esther Schipper, j'avais montré une pièce intitulée *Made the First of May*, où des gens venaient pratiquer leur hobby dans la galerie : l'idée était que la première industrie du monde est constituée par les gens qui construisent des choses pendant leur temps libre, en dehors de leurs horaires de travail. Ce questionnement a commencé avec les comités d'entreprise en France, j'étais issu de ça, mon père était ouvrier, j'allais au ski, il y avait des gens qui construisaient des petits modèles réduits, etc. L'idée me semblait tout de même bizarre : la journée qui était payée était consacrée à des choses pénibles – pousser des grands tracteurs, de grosses machines lourdes – et le soir ils construisaient aussi des tracteurs, petits ceux là, mais ils s'amusaient. Cela avait l'air d'être un plaisir. Buren avait vu cette pièce. Je lui raconte tout ça, et il me dit : « C'est très beau, ce que tu dis, mais la pièce ne raconte pas du tout ça, quoique que ça n'ait pas l'air d'être un problème pour toi... Dans les arts visuels il faut laisser suffisamment d'indices aux gens pour qu'ils puissent remonter la piste. » Notamment cela rejoint la question du public dont nous parlions tout à l'heure, c'est une chose que

j'ai tenté de retenir de ça. L'aller d'accord, mais après, il faut imaginer le retour.

D. D. : Comment as-tu réussi à convaincre toutes ces personnalités de l'industrie du cinéma, Darius Khondji, Randy Thom, Joni Sighvatsson, Hervé Schneid (monteur de Jeunet), les caméramen de Tim Burton, Scorcese, Cameron, de travailler avec toi ?

P. P. : Je les considère simplement comme des gens avec qui j'avais envie de travailler. Je leur ai donc proposé un projet dont j'étais sûr qu'ils allaient accepter. Parce que dans ma tête, j'ai inventé ce petit projet pour être sûr de travailler avec eux [*rires*]. Ils ne le font pas pour l'argent, ni pour la renommée, ils le font parce que c'est un projet qu'ils attendaient mais que personne ne leur avait proposé.

D. D. : En travaillant avec toi j'ai vu des gens à qui tu parlais et qui voyaient ce que tu voyais. Tu arrivais à projeter la chose que tu voulais produire un peu comme dans *Matrix*, de façon à ce que vous soyez connectés.

P. P. : Bien sûr à la longue, c'est juste fatigant. Toute cette communication demande beaucoup d'efforts, mais je le fais parce que selon moi, c'est cela le travail d'artiste. Parce que j'ai cru à toutes ces choses que l'on m'a dites. Quand j'étais dans mon HLM, je pensais au Black Mountain College, à Fluxus, et je me demandais comment étaient arrivées toutes ces fulgurances. Je ne sais pas gérer les affaires courantes. C'est comme de belles sculptures, de belles pièces : j'aimerais bien en faire, mais décider seul, quelle couleur, quelle forme... Je crois que l'artiste doit devenir quelqu'un de libre, et s'émanciper de ce fardeau d'opérateur au service de la culture. La question, maintenant, est : est-ce que tu es un opérateur culturel ou un artiste ? Tu peux être un très, très grand opérateur culturel et un très mauvais artiste. Mais les enjeux ne sont pas tout à fait les mêmes. C'est une question de désir, encore une fois. Je me souviens avoir discuté avec Bernard Frize, qui me disait que j'étais un peu classique, que j'avais encore l'air de croire au mythe de l'homme universel, à l'artiste total, qui fait de la musique, écrit des livres, fait des films... Je n'y crois pas dans ce sens-là, mais

je pense que plus tu sors de ton territoire, plus tu t'y retrouves. Faire l'artiste, c'est faire la chose qui te semble le plus « cool » possible. Paradoxalement, je me rends compte chaque jour que cela demande des efforts incommensurables.

D. D. : Qu'est ce que tu entends par « cool » ?

P. P. : « Cool », ce serait être le plus en phase possible avec soi-même. Pendant longtemps j'allais aux dîners, je m'ennuyais et alors je parlais. Maintenant, toutes ces

obligations sociales, je trouve cela pénible et je n'y vais simplement plus. Je pense aussi qu'à force de craindre quotidiennement de voir tous tes projets remis en cause, tu deviens plus fragile et tu te protèges, tu parles moins. Même chose pour l'argent : au bout d'un moment tu dois arrêter de travailler pour rien, et trouver l'économie propre à chaque projet. C'est actuellement le seul problème que j'ai, la seule chose qui me fragilise vraiment. C'est comme dans les dessins animés lorsque le personnage court et tout d'un coup tombe dans le vide. Parfois il vaut mieux ne pas regarder en bas !

Notes

1. Naomi Klein, *No Logo. La tyrannie des marques*, trad. de l'anglais par M. Saint-Germain, Montréal / Arles, Léméac / Actes Sud, 2001.

2. Les *White Paintings* de Robert Rauschenberg datent de 1951. Elles ont inspiré John Cage pour sa célèbre partition silencieuse de 1952, 4'33". Voir à ce sujet Branden W. Joseph, « Blanc sur blanc. Robert Rauschenberg et John Cage », *Les Cahiers du Mnam*, n° 71, printemps 2000, p. 5-31.

3. *Le Mont Analogique* (1952) est un roman de René Daumal, où les protagonistes partent

à la recherche d'une montagne imaginaire censée relier le monde terrestre à une autre dimension, spirituelle celle-là. Philippe Parreno a réalisé une œuvre où un récit librement adapté du roman était transmis en morse, à l'aide de lumières clignotantes colorées au travers des fenêtres d'un immeuble de plusieurs étages. Cette pièce a été rejouée plusieurs fois. Parreno a également acquis les droits du roman.

4. Jared Diamond, *Collapse. How Societies choose to Fall or Succeed*, New York, Viking Penguin Publisher, 2005.

5. Sujit Kumar, un habitant de l'île Fidji, a été enfermé dans un poulailler par son grand-père jusqu'à sa huitième année. Au contact des poulets, l'enfant en avait assimilé les comportements. Après avoir été découvert, il fut interné dans un hôpital psychiatrique jusqu'en 2003 avant d'être pris en charge par le *Rotary Club* de Java qui a créé une fondation pour sa réinsertion.

6. *Stories are Propaganda*, film réalisé avec Rirkrit Tiravanija à l'occasion de la Biennale de Lyon 2005.

Philippe Parreno est né en 1964. Il vit et travaille à Paris.

Dorothee Dupuis est commissaire d'exposition. Elle vient de fonder à Paris, avec d'autres artistes et commissaires, Le Commissariat, un lieu d'exposition associatif. Elle assiste par ailleurs Christine Macel au sein de la cellule Création contemporaine et prospective du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.