

“

Même les paranoïaques ont des ennemis. »

Anonyme.

12042 signes
par
Stéphanie
Moisdon.

Juillet caniculaire sur la Riviera, Starshooter à fond, la voiture glisse sur la moyenne corniche, direction Monaco-Olympia-Eden. Il faudrait l'écriture métallique de Ballard pour décrire l'existence de milliardaires qui s'ennuient derrière les barres d'immeubles résidentiels, des orgies criminelles sur le yacht du fils de Kadhafi, entièrement décoré des images du Che, des cérémonies muettes dans les soubassements du Forum Grimaldi.

Dans les pages Faits divers de *Monaco-Matin*, une femme a été retrouvée morte dans une cage d'escaliers, il n'y aura pas de suite. A défaut d'enquête, de sexe et de sang, toute chose qui peut agréablement occuper un temps de vacances, on peut toujours aller au Forum Grimaldi voir *New York, New York* (vous l'entendez déjà brailler), une exposition historique de Lisa Dennison et Germano Celant, Maestro de l'Arte Povera, faite de Très Grosses Pièces, dans une scénographie de Pierluigi Cerri, qui évoque, disent-ils, le quadrillage de Manhattan. Avec des grands noms, tous au garde à vous et l'ennui encore d'une visite qui s'épuise à compter les évidences, à repérer les contresens, à constater l'incongruité d'un accrochage à la pelleuse, lui-même quadrillé par grands mouvements et catégories (art, architecture, musique, macramé) : les sublimes séries des danseurs de Robert Longo accolées à un gigantesque masque du même artiste, presque superposées à la virilité des hommes Marlboro de Richard Prince. On finirait par croire qu'il s'agit d'un autre display signé John Armleder, ce qui est peu probable au vu des petits écarts qu'ils ont tout de même laissés entre chaque œuvre. On surprend aussi une pièce majeure de Felix Gonzalez Torres, qui encombre un grand vide entre deux cimaises grises, juste avant l'enseigne lumineuse de l'issue de secours. Même l'immense sculpture penderie de Haim Steinbach, un artiste que l'on aimerait voir dans de meilleures circonstances, n'y peut plus rien. Soudain, sur un petit écran plasma coincé dans une salle surchargée, s'impose le visage légal d'une brune encore plus belle que dans mon souvenir. Je regarde Edouard la regarder, il est en train de tomber amoureux. Cette femme est morte, il y a quelques années, elle s'appelait Hanna Wilke et n'a pas vraiment laissé de traces

dans le grand casting international de l'art. Elle produisait dans les années 70 des gestes simples, nue, en silence, face caméra, des actions sans dénouements. C'est un personnage vide, sans histoire, un pur événement.

« Mario avait toujours bien aimé à la télévision la publicité pour OBAO. Un jour, il entendit un psychanalyste dire qu'elle ciblait plutôt les femmes lesbiennes. Mario s'interrogea fortement sur la fraîcheur sèche. Peut être confondait-il avec NARTA. »

Edouard Merino¹

L'événement c'est le surgissement d'un réel qui était déjà là. C'est l'énoncé déclaratif de la rencontre amoureuse ou de celle qui se produit avec une forme, une pensée où se déclare que de l'indécidable a été décidé ou que du sans-valeur a pris une valeur.

L'événement, c'est ce qui se produit un soir de septembre dans la salle de théâtre du studio 28 à Montmartre. Une réunion amicale organisée par la galerie Air de Paris pour y voir l'exposition de Philippe Parreno.

Parreno qui rentre en scène, remercie et s'excuse de ce que sa « première performance », dit-il avec un sourire amusé, sera en anglais. Parce que l'anglais est la seule langue parlée de son invité, Ronn Lucas, qui n'est pas seulement l'un des plus grands ventriloques de Las Vegas mais aussi un formidable acteur de stand up.

Et puis ce n'est pas notre faute si, chaque fois qu'une chose de l'espace, amie ou ovni, tombe sur Terre pour nous visiter, c'est toujours dans cette région du monde, à deux pas des studios !

Il l'invite à le rejoindre, le ventriloque fait son numéro de poupée impromptue, qui est la première leçon en ventriloquie, celle où l'on voit apparaître les traits d'une marionnette avec peu de moyens, des bouts de tissus, une chaussette. Le numéro, qui n'est en fait qu'un prologue, est d'un classicisme impeccable, il repose sur la seule illusion de l'apparition, par la voix humaine, toute chose qui a à voir avec la conception que se fait Parreno des effets spéciaux, du rapport à la machine, au réel, à la programmation.

Puis vient le moment de la méthode, qui consiste à écrire à plusieurs le script du spectacle en train de se jouer et dont nous sommes, par consentement mutuel, les collaborateurs piégés et complices. On l'a vu à plusieurs reprises, Parreno aime tromper l'attente, placer le spectateur dans un intervalle de post-production permanent où se définit un potentiel d'histoires, un territoire qui est celui de l'art. Pour lui, une exposition n'est jamais finie, c'est une boîte vide dans laquelle tout peut rentrer, les bonnes et les mauvaises idées, un espace d'enchaî-

nement, d'embranchements, un Grand jeu. S'il utilise dans ce contexte précis le terme de « performance », c'est parce qu'il en connaît la grammaire traditionnelle, qui repose sur la double notion de répétition et d'improvisation, deux versants apparemment opposés dont il convient ici de saisir les contradictions et les limites.

A la question du ventriloque : « *Quel est mon rôle, qu'attendez vous de moi ?* », la réponse est nette, elle fait taire le discours. Cette dramaturgie est l'occasion de faire le générique d'une histoire, de rassembler les fragments de ce qui constitue l'essentiel du travail de Parreno depuis le début. Une séquence rétroprojective, qui nécessite des conditions particulières, la présence d'un certain public, sa croyance dans le spectacle, la puissance de la magie, autant d'instruments pour faire revenir mentalement les énoncés de projets antérieurs, d'anciennes collaborations, toutes les créatures de synthèse, les personnages sans récits et marionnettes qui constituent son monde. Sa décision d'intervertir les rôles, du manipulateur au manipulé, de prendre la place de la marionnette, provoque un déplacement radical, une mutation surprenante. Une manière de rejoindre le cortège de ses propres avatars, qui anticipaient sur le futur, idiots, bègues, voyants, exorcistes, hypnotiseurs, de devenir l'image d'une image, de toutes leurs images.

Durant cette scène, aussi fantastique que réelle, Parreno se met en situation d'être habité par les différents personnages de deux récits (ses propres textes, inédits), deux contes de science fiction, qui alternent entre l'horreur, le burlesque et le merveilleux. Transformé à son tour en poupée impromptue, il est à la fois le médium et le média, un amplificateur qui se met à délivrer, à diffuser tous les sons, humains, électroniques, le plus beau étant ces moments où surgissent les voix filtrées et transformées par les enceintes de la télévision ou du téléphone. Il est une machine incontrôlable, une surface d'impression qui saisit tout ce qui reste des expériences précédentes, ce qui se produit dans l'instant, une pensée en rapport avec le présent comme avec un dehors infiniment plus lointain que le simple monde extérieur. La tension est l'un des ressorts de la performance, mais aussi l'accélération, la durée, l'épuisement de toutes les parties, au point d'avoir la vision brouillée, de ne plus voir que l'image d'un seul corps divisé, comme si les deux hommes debout, côte à côte sur scène, étaient la double représentation, réelle et virtuelle, d'un même personnage. Comme s'ils étaient connectés à un même boîtier central. Ensemble, dans ce nouveau dispo-

sitif de doublage et de couplage, ils rentrent dans la chaîne d'identification, de désincarnation que Parreno n'a cessé d'expérimenter depuis les premiers théâtres de marionnettes de *No More Reality*, en passant par les imitations d'Yves Lecoq, l'invention d'Anna Sanders, les doublures de *Vicinato*, toutes ces voix disponibles de walkams, de speakrines, de cosmonautes ou de toons qui hantent son univers jusqu'au dernier projet d'animation par un ventriloque des marionnettes fabriquées à l'image de Parreno et de Tiravanija (un des chapitres du livre *Fade to Black*).

Ce jeu de marionnette l'autorise une fois encore à jouer avec les conventions esthétiques, et particulièrement ici celles du théâtre, du stand up. Tout repose sur le contrat tacite avec le public, sur l'irrationnel d'un système de lecture et de compréhension de l'art ou du rôle de l'artiste, qui n'admet généralement ni le doute ni le vide. Contrat passé avec un public supposé sachant, qui veut toujours faire la différence entre le réel et sa représentation.

Car la marionnette n'a de réalité que celle qu'on lui prête, contrairement au comédien qui possède et conserve en tant qu'être humain sa réalité même lorsqu'il incarne un rôle. Cette illusion de réalité produite par le jeu de marionnette implique une adhésion totale du spectateur à ces nouvelles conventions. Le jeu de la marionnette se situe dans l'illusion, il exige une puissance créatrice, une faculté de transposition, de transfiguration. Dans le projet de Parreno, qui renverse ces termes un à un, c'est la forme humaine qui devient un objet plastique, transfi-

guré. Il cherche à retrouver l'expression du visage simplifiée sans nuance de la poupée, une interprétation astreinte à l'essentiel qui permette une outrance du comportement physique et psychologique du personnage qu'un comédien ne pourrait rendre sans détruire l'expression dramatique du rôle qu'il incarne. On pourrait presque dire qu'il s'agit ici d'un effet de morphisme, définit comme une synthèse de «caractères». La synthèse des sentiments qui passe par l'interprétation inarticulée du ventriloque et traverse le vide des mouvements de la bouche de la poupée Parreno.

Ainsi, mise à part l'obligation faite au spectateur d'adhérer au système de conventions esthétiques spécifiques au jeu de marionnettes lui permettant "d'être dans le jeu", le moment d'apparition de la marionnette animée produit un véritable effet émotionnel sur le public, qui n'est pas sans évoquer le souvenir cauchemardesque de l'Exorciste ou l'inquiétante étrangeté des figures hyperréalistes de la série Thunderbirds. Ces effets sont de l'ordre de la suggestion, de la fascination, et peuvent devenir le support de phénomènes projectifs éphémères, qui permettent au spectateur d'accéder à sa propre activité créatrice. Même si de temps à autre l'esprit reprend ses droits... le spectateur se regardant s'illusionner.

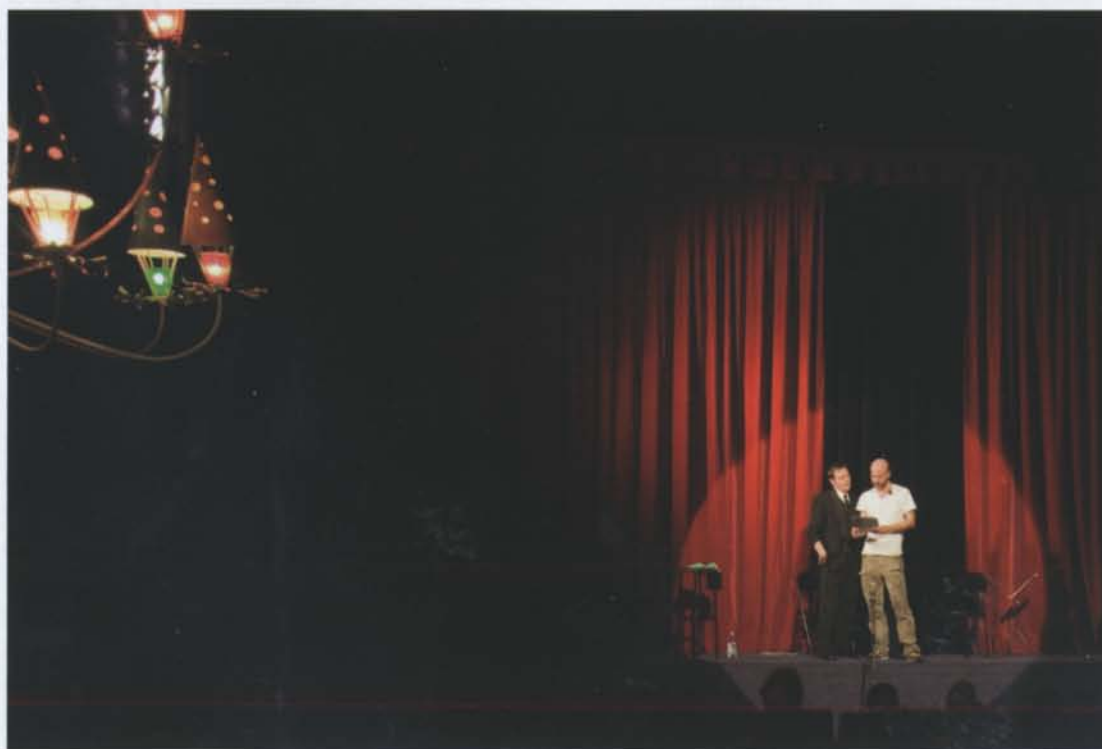
L'expérience manipule cette ambivalence, mais aussi la conscience de la fragilité de l'illusion. Où l'on participe pleinement en esprit à la création véritable d'un personnage, né d'une collaboration secrète entre sa personnalité propre et une matière sans esprit ou un esprit sans matière.

Cette idée de la collaboration est le centre

nerveux du spectacle et l'une des choses les plus importantes pour Parreno. Chose qui n'a rien à voir avec la notion de collectif et qui ne se rattache pas davantage aux formats d'une esthétique relationnelle. Il s'agit plus précisément d'un appareillage supplémentaire, un générateur d'images, d'idées, de signes. « *La collaboration, dit-il, se rapproche de la direction d'acteurs ; elle amène un certain niveau de complexité, de paradoxes, d'antagonismes, de compromis ; elle a une capacité de production propre, une puissance. J'aime l'idée d'une communauté sans identité* ». Cette idée de la collaboration existe bien entre lui et beaucoup d'autres artistes, il serait trop long d'en établir la liste, mais elle concerne aussi, dans ce contexte-là, son rapport spécifique à la galerie Air de Paris, le contrat intellectuel et affectif qui les lie depuis de nombreuses années et qui détermine probablement la forme de cette expérience d'exposition délocalisée. Ainsi, ce magnifique numéro de Music Hall, improvisé et répété, aura consisté à produire le générique de cette histoire sans film, sans fin, à faire apparaître le portrait d'un groupe, non pas tant l'image d'un homme public face au groupe que celle d'un enfant, d'un idiot, d'un zéro, avec un micro.

1. Edouard Merino, *Avant la neige, Je suis une Mercedes 300 SL, Mario*, Collection L'espace littéraire -Fictions, Les presses du Réel, 2006.

2. Philippe Parreno, *Alien Seasons*, éditions Paris Musées, Les presses du réel, 2002.



Philippe Parreno,
Performance #3 (Le cri ultrasonic de l'écureuil).
Philippe Parreno, Ronn
Lucas ; 18 septembre 2006,
Studio 28, Paris.
Production Air de Paris,
Paris.