



Les expositions de Parreno ne se traversent pas en allant d'images planes en images planes, d'unités en unités. Elles proposent plutôt l'expérience, rejouable dans le temps, d'un ensemble de séquences, d'une atmosphère diffuse.



Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno, *Siberia*, 1988, installation collective, conteneur isotherme, acrylique sur PVC, duratrans, animation numérique, édition de 1, courtesy des artistes

SHOW CONTROL

Philippe Parreno expose

L'exposition ne doit jamais être un récit modèle, mais un stimulant.
Dominique Gonzalez-Foerster¹

En s'inspirant de différents modèles de production, cinématographique notamment, Philippe Parreno a réalisé de nombreux projets qui aspirent à dépasser le format traditionnel de l'exposition : « J'aime l'idée de l'exposition comme une boîte : tu tournes autour, mais il n'y a rien dedans ; une exposition est un format, un cadre posé, à vocation expérimentale ; tu peux tout faire rentrer dedans : un workshop, une manifestation, une vidéo-conférence, une situation, un théâtre d'ombre, un spectacle de music-hall, un film, une structure de pensée, un espace de proximité, une fête promotionnelle... »². En 1988, « Siberia », sa première exposition au Magasin de Grenoble aux côtés de Pierre Joseph et Bernard Joisten, prend littéralement la forme d'une boîte. Placé à l'extérieur du bâtiment, un conteneur isotherme abrite une série d'images qui juxtaposent symboles de la technologie (un portrait de Robocop, une souris Apple) aux paysages glacés de l'arctique. Parreno se définit dès le départ comme un créateur d'exposition : « Être artiste signifiait pour moi produire des expositions plutôt que des objets »³. La limite entre l'œuvre et l'exposition, dès lors libérée de sa fonction de réceptacle, est donc difficile à cerner. Faire de l'exposition une source active de production est un rêve que Parreno entretient depuis le début des années 1990, décennie durant laquelle de nombreux artistes et commissaires feront de l'exposition un espace d'expérimentations⁴. Parreno aime raconter l'histoire des piscines car elles ont été inventées en Angleterre pour les besoins d'une exposition sur le thème de la natation. Pour permettre au visiteur de faire l'expérience de la nage, on a créé un objet nouveau, la piscine⁵. C'est l'exposition qui produit l'objet et non l'inverse. Plutôt que de placer l'exposition en bout de chaîne une fois le concept établi, celle-ci peut inspirer de nouvelles formes, servir à tester de nouvelles idées. Carsten Höller, artiste ayant collaboré à diverses reprises avec Parreno, parle de l'exposition comme du « laboratoire du doute »⁶. On se souvient aussi de J. G. Ballard qui, pour pouvoir écrire son roman *Crash*, avait organisé une exposition pour tester la réaction des visiteurs en présence de filles nues et de carcasses de voitures accidentées⁷. L'exposition, c'est le *crash test* ultime.

Mais l'intérêt ici n'est pas de faire rivaliser l'exposition avec un travelling de cinéma ou un laboratoire scientifique, mais de chercher en quoi les conditions de production d'un format spécifique peuvent servir de modèle pour en élargir, voire en libérer, un autre. Par exemple, l'exposition étant limitée dans le temps, Parreno s'est inspiré de la production des films



Philippe Parreno, *Snow Dancing*, 1995, vues de l'exposition « Snow Dancing », Le Consortium, Dijon, 1995, courtesy galerie Air de Paris, Paris



Philippe Parreno, *Snow Dancing*, 1995, vues de l'exposition « Snow Dancing », Le Consortium, Dijon, 1995, courtesy galerie Air de Paris, Paris

et des pièces de théâtre pour renouveler le format de l'exposition temporaire. Dans un article paru dans le journal *Libération* en 1995, Parreno écrit : « On produit bien des expositions fondées sur un texte, et puis on dit "monter une exposition". Une exposition serait-elle un cinéma sans caméra ? »⁸ L'œuvre de Parreno est traversée par des adaptations fertiles d'un format vers un autre. Aussitôt l'exposition réalisée, le projet s'est déjà transformé en livre ou en conversation. Chacune de ces expériences porte en elle le fantôme d'une autre qui, à un moment donné, peut vous échapper. Ses expositions ne présentent pas de résultat défini, mais le passage intermédiaire d'une recherche qui a déjà commencé dans le passé et se continuera dans le futur.

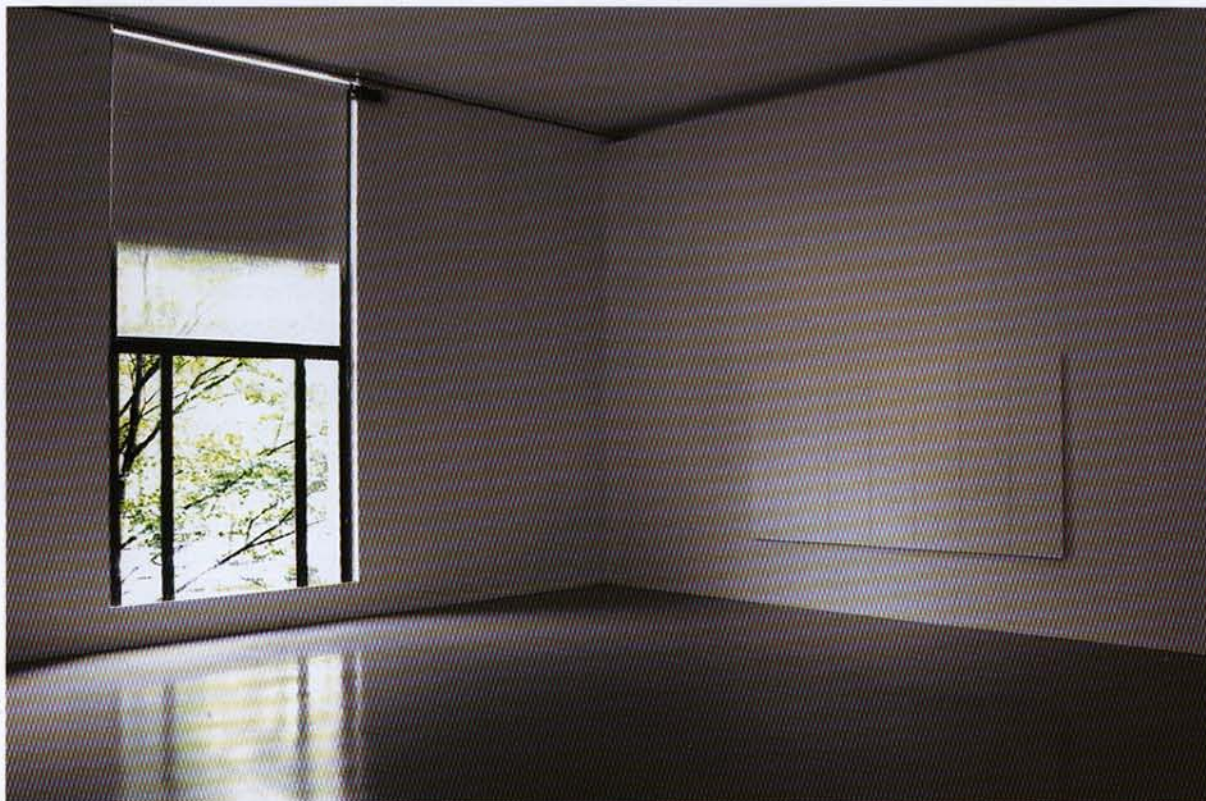
En 1995, Parreno publie aux éditions G.W. Press (Londres) *Snow Dancing*, une nouvelle dont l'histoire sera adaptée la même année dans le contexte d'une exposition au Consortium à Dijon. La veille du vernissage, trois cents participants sont invités à une fête qui va se dérouler exactement comme dans le livre. L'événement est retransmis *live* en FM sur « Radio Reality ». Les traces de cette soirée sont conservées intactes et exposées dans l'espace du Consortium durant la durée de l'exposition. Le récit de « Snow Dancing » peut s'adapter en de multiples formats qui nécessitent à chaque fois des temporalités différentes : « [Snow Dancing] est un livre et un événement, une fête promotionnelle, c'est une exposition et c'est une radio. Vous n'avez pas lu le livre parce que vous écoutez la radio. Vous allez voir l'exposition mais vous avez raté la fête. Vous avez raté quelque chose. C'est une fête promotionnelle, un événementiel. Mais qui passe par un texte »⁹. Inspirée par les espaces d'art public tels que les friches industrielles, l'histoire commence par la description d'un bâtiment dans lequel une fête va avoir lieu. Différentes hypothèses sont émises quant aux fonctions passées de l'édifice. Le texte détaille avec insistance les particularités de l'espace, la qualité de la lumière et l'architecture intérieure. Les murs, couleur blanc cassé, ont été peints et repeints, et des cimaises, montées et démontées à de nombreuses reprises. On y reconnaîtrait presque le portrait d'un espace d'exposition, comme si l'histoire écrite anticipait déjà sa future adaptation. Le texte décrit ensuite le déroulement de la soirée dont la durée (une heure et trente minutes) correspond à peu près au temps de lecture. L'architecte François Roche relate son expérience de l'exposition le soir du vernissage. À l'atmosphère mélancolique d'un lendemain de fête se mélange la célébration d'un événement déjà passé : « La fête ayant eu lieu, il ne restait plus qu'à en décoder les empreintes. Je n'étais plus sujet des manipulations de Parreno, mais juste un voyeur des traces laissées ici et là. D'un tas de clés, signe encore visible de la présence d'un serrurier [...]. Je marchais au travers de ce bric à brac [...]. On voyait bien que tout avait dû fonctionner à l'envers, l'envers de la norme, hors des habitudes et des monotonies. L'espace n'avait pas été dessiné, ni désigné, mais chargé »¹⁰. Ce « bric à brac » que traverse le visiteur a pourtant été agencé avec autant de minutie qu'un décor de cinéma. Chaque détail correspond aux descriptions du livre : la poussière au sol, les boules de sapin de Noël sur les poignées de porte, les accessoires de plage. Certains éléments de décor se sont même légèrement modifiés dans le passage du récit écrit vers l'exposition. Les toiles d'araignées synthétiques en fibre de verre se sont transformées en lumières aux cheveux d'or. Les expositions de Parreno ont fréquemment recours aux accessoires de décor et effets de scène : la moquette et le rideau de velours rouge d'une salle de spectacle¹¹, la marquise d'un théâtre de Broadway¹² ; ou encore des reproductions d'objets issus de films ou séries TV¹³. « Snow Dancing » va toutefois au-delà de cette proximité entre décor de cinéma et décor d'exposition. La trame de l'histoire peut se lire comme un scénario de film, elle permet de suivre rétrospectivement (ou à l'avance) le déroulement des festivités. Comme l'annonce le livre, un coiffeur, un cordonnier et un serrurier ont été mis à la disposition des invités. Le livre engendre le scénario de la fête qui, à son tour, produit l'exposition. Bien qu'il soit prémédité, le scénario de « Snow Dancing » ne peut prédire qu'approximativement le déroulement réel de la soirée. L'exposition donne au scénario la possibilité de se réécrire, voire se réinventer,



Philippe Parreno, *El Sueño De Una cosa* (version 1), 2001, installation cinématographique, film 35 mm, couleur, stéréo, musique Edgar Varèse, production Moderna Museet, Stockholm, 1', édition de 1, courtesy galerie Air de Paris, Paris

au cours de sa propre adaptation. Il faut donc entendre par scénario une forme ouverte sans aucune restriction formelle ou temporelle.

Cette liberté à l'égard du scénario fait songer à la pratique du cinéaste David Lynch que Parreno cite à de nombreuses reprises dans ses œuvres et de façon plus implicite dans ses expositions¹⁴. Les films de Lynch ont souvent pour point de départ une impression, un sentiment plutôt qu'une histoire linéaire. Avant le tournage de *Mulholland Drive* (2000), Lynch sait seulement que le film commencera par l'image du panneau d'autoroute de *Mulholland Drive*, éclairé par une voiture. Cette image suffit à déclencher tout le reste, activer un entrelacement de récits possibles que Parreno définit comme un « nuage narratif ». La structure du film reste donc ouverte, même pendant le tournage. Parreno élabore ses expositions de la même manière, à partir d'une trame lâche et diffuse : « Une exposition n'est jamais finie ; [...] j'aimerais trouver une fin à la David Lynch, dure, perdue »¹⁵. Conçu et réalisé en collaboration avec Pierre Huyghe, le magazine *Anna Sanders ou l'histoire d'un sentiment* fonctionne sur ce même registre. Le premier numéro « First Character » (paru en juillet 1997) ne comporte aucune information éditoriale. Des séries de photographies et fragments d'histoires servent de tremplin narratif à l'histoire d'un personnage fictif dont il n'existe aucune image, Anna Sanders. Sa présence se manifeste dans l'atmosphère flottante d'un texte, d'une mise en page, d'une photographie. Le magazine sert de synopsis à un film, *L'histoire d'un sentiment*, dont Anna Sanders serait la protagoniste. La même année, le projet Anna Sanders évolue en société de production. « Anna Sanders Films »¹⁶ soutient des œuvres filmiques dont la structure reste transversale, sans fil narratif continu. Comme les articles du magazine, ces films nourrissent l'univers de ce personnage de fiction. La société distribue notamment le film de Parreno *El sueño de una cosa* (le rêve d'une chose) (2001)¹⁷, une série de plans très courts, d'une minute seulement, tournés au-dessus du cercle arctique sur une petite île de l'archipel de Svalbard en Norvège. Cette minute de film agit comme un « déclencheur d'histoire » au même titre que le panneau d'autoroute de *Mulholland Drive*. Avec *Déserts* (1954) d'Edgar Varèse en fond sonore, des paysages somptueux et sauvages prophétisent une histoire mystérieuse. Au bout d'une minute, un bouquet jaillit dans l'herbe et laisse le film en suspens. *El Sueño* est une œuvre qui s'adapte à son contexte de diffusion et se montre différemment en fonction des conditions de monstration, en l'occurrence l'exposition. Cette minute de film est comme une bande-annonce qui reste la même tout en annonçant à chaque fois un scénario différent. Parreno définit ce film comme étant en « pré-production permanente ». Réalisé dans le cadre du Moderna Museet Projekt, le film est diffusé pour la première fois en 2001, dans les salles de cinéma en Suède et se retrouve intégré à la bobine 35 mm des pages publicitaires projetées avant le début d'un film. Le spot de *El Sueño* n'a rien à vendre mais se fond dans la masse des autres images commerciales. L'année suivante, à l'occasion d'une exposition au Portikus, à Francfort, le film intègre une séquence plus complexe que l'artiste compare à l'atmosphère d'une maison hantée. Dans une salle d'exposition, le film est projeté non pas sur un écran mais sur un monochrome blanc, une reproduction des *White Paintings* (1951) de Rauschenberg. À la fin du film, les lumières s'allument et le monochrome devient le protagoniste de la pièce pendant 4 minutes et 33 secondes (le temps du morceau silencieux 4'33" de John Cage, inspiré en 1952 par le monochrome de Rauschenberg). Puis la lumière s'éteint et le film recommence. Le cycle étant programmé en boucle, on ne sait si le film introduit la peinture ou l'inverse. Stéphanie Moisdon remarque que la programmation de l'œuvre au Portikus permet de passer dans un seul et même espace du temps muséal classique (le temps du monochrome) au temps artificiel et impalpable du cinéma (le temps du film)¹⁸. *El Sueño* fait rencontrer un court instant le format du cinéma avec celui l'exposition. Comme un rêve qui se reconstitue peu à peu à chaque fois que l'on tente de s'en souvenir, *El Sueño* est une partition qui se rejoue en fonction du scénario auquel il participe. Il existe également un troisième dispositif dans lequel la projection



Philippe Parreno, *El Sueño De Una cosa*, 2001, vue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, 2002, courtesy galerie Air de Paris, Paris

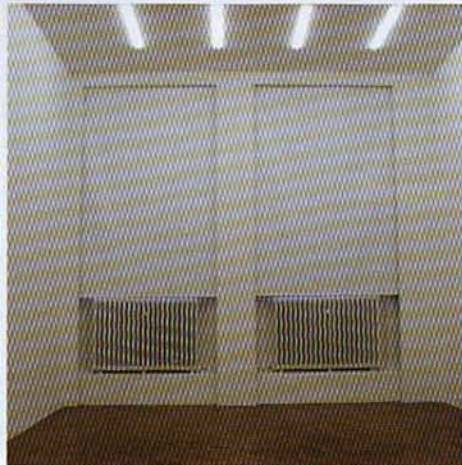
du film succède (ou précède, suivant le moment où le visiteur arrive) à un « cartel vidéo » soit la description par un présentateur des différentes versions de l'œuvre sur un moniteur. Contrôlé par un système informatique sophistiqué, l'espace d'exposition devient une séquence dynamique, programmée dans le temps.

Avant l'arrivée des technologies informatiques, certaines expositions historiques de la première moitié du xx^e siècle ont renouvelé le mode de présentation des œuvres par le biais d'accrochages mécanisés, nécessitant la participation du visiteur. Commandée pour l'Exposition d'Art Internationale à Dresde, en 1926, *Raum für konstruktive Kunst* de El Lissitzky est un environnement dynamique en réaction aux accrochages des grandes expositions internationales devant lesquels « le visiteur se croirait au zoo, attaqué simultanément par milles bêtes différentes »¹⁹. La pièce est faite de panneaux coulissants et de murs dont la texture crée des effets optiques. Les mouvements et déplacements du visiteur régissent l'expérience de cet environnement dans lequel la frontière entre les œuvres et l'exposition est impossible à cerner. Alexander Dorner, alors directeur du musée de Hanovre, commande une autre version pour son musée (*Kabinett der Abstrakten*, 1927-1928) qu'il placera à côté d'une autre commande, *Raum der Gegenwart* (1930) de László Moholy-Nagy, une pièce/exposition qui mélange photographie, film, architecture, design et théâtre. Moholy-Nagy place au centre de la pièce *Licht-Raum Modulator*, la seule œuvre d'art originale conçue par l'artiste, le reste étant des reproductions, des maquettes et des documents. En appuyant sur un bouton, *Licht-Raum Modulator* projetait des motifs de lumière et un autre bouton permettait d'activer des diapositives de récentes scénographies et techniques de théâtre. Les archives témoignent qu'une partie du dispositif n'a jamais pu fonctionner correctement pour des raisons à la fois techniques et financières. Bien qu'inachevée, *Raum der Gegenwart* est symptomatique de toute une fascination, des années 1920 jusqu'aux années 1940, pour les installations équipées de gadgets et autres systèmes automatisés. Ces expérimentations aboutissent à la remarquable exposition « Art of This Century », mise en scène par l'architecte américain Frederick Kiesler en 1942, à la 57th Street Gallery de Peggy Guggenheim, à New York. Chacune des quatre salles présentait des dispositifs pouvant s'activer manuellement ou mécaniquement. Un faisceau de lumière se mettait en marche lorsqu'un visiteur rentrait dans la *Kinetic Gallery* et des œuvres de Paul Klee défilaient sur une roue que le visiteur pouvait ralentir à souhait en appuyant sur un bouton. La *Surrealist Gallery* mettait en scène une saynète théâtrale : des spots de lumières s'éteignaient toutes les trois secondes, ce qui rendait la moitié des tableaux de la pièce visibles seulement la moitié du temps. Le visiteur pouvait aussi incliner l'angle d'accrochage des peintures. Toutes les deux minutes, on entendait l'enregistrement d'un bruit de train. Ces premières expérimentations posent d'une certaine manière la question du temps de visibilité de l'œuvre. Il est donc naturel que toute une série d'expositions ait cherché à imiter des dispositifs cinématographiques, en particulier les expositions de photographies en Allemagne dans les années 1930²⁰. Le principe de programmation dans les expositions de Parreno remémore d'une certaine façon ces tentatives passées.

L'exposition rétrospective « Alien Seasons » au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 2002, va donner l'occasion à Parreno de développer l'idée d'exposition programmée. Le scénario de départ imagine le monde humain à travers les yeux d'un extraterrestre. Venu sur terre pour découvrir la vie humaine, il aurait perdu ses enregistrements de retour sur sa planète. L'exposition tente de restituer ces fragments et souvenirs perdus. Parreno collabore avec le scientifique Jaron Lanier, l'inventeur du terme « réalité virtuelle », qui inspirera l'idée d'un système informatique permettant de programmer l'ensemble des œuvres exposées. Une tour de contrôle (sorte d'armoire métallique placée dans l'espace d'exposition) relie les différentes pièces par un réseau de fils électriques. L'œuvre-pilote fait partie intégrante de la scénographie de l'exposition,



Philippe Parreno, *Alien Seasons*, 2002, film 16 mm transféré sur Digital Betacam, 10 séquences de 45", vue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, 2002, courtesy galerie Air de Paris, Paris



Philippe Parreno, *Marquee (Esther Schipper Plans)*, 2006, 435 x 200 x 56 cm et *Interior Cartoons*, 2006, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin, photo Eberle & Einfeld

il s'agit du film *Alien Seasons* (2002), une collaboration entre Lanier et Parreno qui montre un calamar géant du Pacifique. Ce céphalopode appelé *cuttlefish* possède un cerveau ayant la particularité d'engendrer des animations issues de son imagination et de les projeter à la surface de sa peau. Cette pièce composée de 10 séquences de 45 secondes va jouer le rôle d'unité centrale de l'exposition : « un poisson [...] dont chaque surgissement modifie l'exposition, retranchant de la lumière, ajoutant du son, provoquant le mouvement, donnant et reprenant »²¹. Le film active le reste des œuvres comme une partition grâce à un *show controller*, un interrupteur sophistiqué qui s'utilise aussi dans les parcs d'attractions. Des cartels lumineux clignotants permettent de distinguer les œuvres. Contrairement à *El Sueño* qui se met en scène, *Alien Seasons* met en scène. *Alien Seasons* ne peut donc exister sans le contexte d'une exposition puisque cette œuvre pilote les autres œuvres. Parreno va poursuivre, en 2006, son exploration de l'exposition-programme dans sa galerie berlinoise, Esther Schipper. Dans la cour, une marquise typique d'un cinéma de Broadway illumine l'entrée de la galerie. Au-dessus de la marquise, le plan de la galerie en néon annonce, comme une affiche de film, l'espace dans lequel le visiteur va bientôt rentrer. À l'intérieur, l'installation *Interior Cartoons* (2006) est invisible bien qu'elle occupe tout l'espace. Les rideaux de la galerie se baissent automatiquement et un système de ventilation diffuse une odeur de sable, de café et de plastique. Une fois les rideaux ouverts, on sent une odeur de pluie et d'herbe. Les néons de la galerie diffusent une lumière qui augmente et baisse progressivement, comme une respiration. Un système informatique (un *DMX-controller*) orchestre les séquences d'odeurs et de lumière. Adieu l'idéal d'une *white cube* neutre et pur, isolé du monde extérieur. Le cube a une saveur, une odeur. Il respire et délire, on le croirait possédé par une force paranormale. Bien que sa pratique soit différente à bien des égards de celle de Daniel Buren, Parreno reconnaît une certaine influence : « 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 elle-même »²². Un an plus tard, Parreno refait exactement la même exposition dans la même galerie. Il a simplement rajouté dans l'espace douze bougies d'anniversaire géantes. Au-delà du principe d'espace programmé, Parreno s'intéresse au contexte de programmation des expositions temporaires, en particulier dans les galeries commerciales qui exigent à chaque fois de nouvelles productions. Dès 1989, toujours dans cette même galerie berlinoise, il avait présenté, avec Pierre Joseph, « Once Upon a time... in City Bild », une exposition qui gardait intacte la précédente (une exposition de Peter Fend sur la ville nomade de City Bild), à laquelle avaient seulement été rajoutés quelques éléments : un lit, une télévision, une radio qui diffuse la météo et actualité de la ville, une lampe qui projette un arc-en-ciel sur les murs.

L'idée d'exposition programmée implique une certaine régulation du temps de visibilité de l'œuvre dans un lieu donné²³. Parreno pose la question : qui décide du temps que nous avons pour regarder une œuvre et combien de temps faut-il rester devant elle pour la comprendre ? Il cite l'exemple des visiteurs de l'exposition « Piet Mondrian » (1995), au Musée d'art moderne de la ville de Paris, qui trouvent plus rassurant de regarder une œuvre d'art filmé sur un moniteur parce que celui-ci leur donne un temps de lecture déterminé : « les visiteurs désertent les salles d'exposition pour s'installer devant les écrans de télévision. Ils passent plus de temps à regarder les tableaux reproduits en vidéo que devant les originaux accrochés au mur »²⁴. L'introduction du médium vidéo dans les institutions a entraîné la régulation de ce temps de visibilité. Parreno évoque avec amusement l'œuvre de Bertrand Lavier, *Cubist Movie* (1984), qui projette en super 8 et en boucle des tableaux d'art moderne sur les murs du musée – un Juan Gris, par exemple. Il imagine alors avec Hans Ulrich Obrist une réponse extrême, un projet dans lequel l'artiste aurait les pleins pouvoirs sur ce temps de visibilité : *Il Tempo del Postino* (2007) est



Philippe Parreno, *Il Tempo Del Postino*, séance de répétition au Manchester Opera House, 2007, photo Philippe Parreno



Liam Gillick et Philippe Parreno, « Moral Maze » [le Labyrinthe moral], 1995, exposition performance, Le Consortium, Dijon, 1995, curatée par Philippe Parreno et Liam Gillick, avec Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Lothar Hempel, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Philippe Parreno, courtesy des artistes

une « exposition de temps » qui va transformer le format de l'exposition collective en pièce de théâtre. Le spectateur ne se déplace pas, le mouvement du regard suffit. Chaque artiste invité (Matthew Barney, Tacita Dean, Olafur Eliasson, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Anri Sala, Tino Sehgal...) présente une œuvre sur scène le temps qu'il souhaite. Le titre de cette pièce est une référence au Facteur Temps, un personnage inventé pour l'exposition collective « Lost Paradise » au Kunstraum de Vienne en 1994. Le facteur se prépare dans l'espace d'exposition et part dans les rues sonner aux portes pour commenter des publicités à ceux qui voudront bien lui accorder un peu de temps. Ce scénario est un clin d'œil à *Teorema* (*Théorème*, 1968), un film de Pier Paolo Pasolini dont l'intrigue est lancée par un facteur qui vient livrer un télégramme, encore un déclencheur d'histoire. L'exposition n'étant pas un format facilement adaptable, Obrist et Parreno conçoivent le scénario de *Il Tempo del Postino* comme une partition qui peut se rejouer de différentes façons et se réinterpréter dans le futur. L'intégration de l'exposition au format du théâtre lui assure une plus grande longévité. Joué à l'Opera House de Manchester, en juillet 2007, *Il Tempo del Postino* est un script disponible, libre d'interprétation. La pièce/exposition incarne l'aboutissement d'une longue série de propositions autour du format de l'exposition collective. En 1956, l'exposition « This is Tomorrow », à la Whitechapel Gallery à Londres, inaugurait un nouveau modèle collectif. Douze équipes d'artistes, architectes et designers délimitent douze environnements répartis dans l'espace. Bien que Lawrence Alloway décrive les relations entre les participants comme une « coopération antagoniste »²⁵, l'exposition a pour ambition de créer une œuvre d'art totale. Dès la fin des années 1980 et le début des années 1990, Parreno participe à une série de projets (« Siberia », « Ozone », « No Man's Time ») qui renouvelleront à leur tour le format de l'exposition collective : « l'exposition est pensée comme un tout, non plus addition d'unités autonomes conçues antérieurement et abandonnées au regard du spectateur, mais éléments dont la réunion nécessaire installe la possibilité que l'œuvre se produise »²⁶.

Après ses études à Grenoble, Parreno participe avec une quinzaine d'artistes à la classe pilote de l'Institut des hautes études en arts plastiques (Paris), une formation expérimentale initiée par Pontus Hulten. Les élèves ont notamment pour professeurs Buren et Sarkis. Ils rencontrent à l'occasion de séminaires des penseurs comme Pierre Bourdieu, Thierry De Duve et Jean-François Lyotard dont l'exposition « Les Immatériaux », organisée en 1985 au Centre Pompidou, aura une grande influence sur Parreno. L'artiste s'intéresse particulièrement à l'utilisation du réseau d'Internet pour préparer l'exposition : « Chacun des participants à l'exposition avait reçu un ordinateur avec lequel il pouvait rédiger ses contributions et suivre ce que les autres produisaient [...]. Il était question du processus de communication et de la production collective de quelque chose, via une approche commune de l'immatérialité »²⁷. Ce principe de production collective est l'un des fils conducteurs de toute son œuvre. Le film *Vicinato* (1995) est né à la suite d'une invitation adressée à Parreno, Höller et Rirkrit Tiravanija pour une exposition collective. Ils se sont donc littéralement exposés ensemble par le biais d'un film ayant pour objet l'une de leurs discussions. Scénarisée et interprétée par trois acteurs (qui doublent les voix des Power Rangers en Italie), cette discussion fut mise en scène en noir et blanc dans le style du cinéma néo-réaliste italien. L'exposition collective ne se déploie pas dans l'espace mais s'articule à travers la création d'un seul et même film mettant en scène indirectement les trois protagonistes de l'exposition. L'exposition « Moral Maze » [le Labyrinthe moral], organisée, en 1995, au Consortium à Dijon, en collaboration avec Liam Gillick, interprète mot pour mot l'exposition de groupe comme forme d'association. Pierre Huyghe crée l'Association des Temps Libérés, mettant à la disponibilité de ses membres, un temps libre sans contrainte de rentabilité et d'efficacité, à l'encontre de l'exposition comme productrice de formes matérielles : « "Moral Maze" ne marquait pas la fin d'un processus mais le point de départ de quelque chose. L'Association visait ainsi la possibilité d'étendre l'exposition dans son avenir »²⁸. « Moral Maze »



Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno, *La Narratrice*, 1998, installation vidéo, 10 écrans à matrice actives, 10 lecteurs DVD, 10 disques, courtesy des artistes



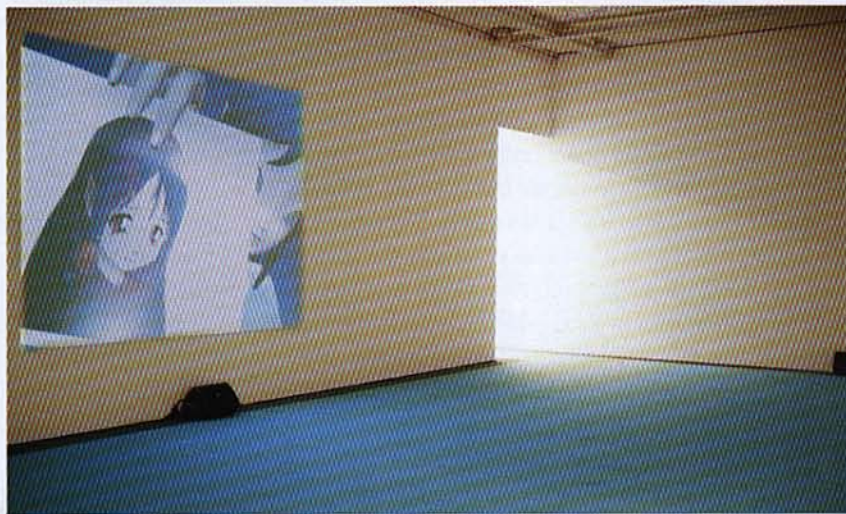
Philippe Parreno et Pierre Huyghe, *A Smile Without a Cat (Celebration of Ann Lee's Vanishing)*, 2002, feu d'artifice, courtesy TRANS magazine, photo Angel Art Ltd

s'inspire d'une émission radio hebdomadaire diffusée sur la BBC où chaque invité parle de son champ de compétence, l'idée n'étant pas de le piéger mais de se nourrir au maximum de son savoir. Bien que l'espace soit ouvert au public, les artistes invités n'ont aucun compte à rendre, ils utilisent leur temps libre pour rencontrer penseurs et spécialistes de domaines très différents (planification urbaine, dessin animé, économie, producteur de films, designers). L'exposition collective, quelques années plus tard en 1998, aux côtés de Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huyghe au Musée d'art moderne de la ville de Paris, propose un nouveau dispositif qui va permettre aux œuvres de rester indépendantes, tout en participant d'un même récit. Les trois artistes invités envisagent d'abord différents modèles : faire une seule exposition à trois ou bien trois expositions personnelles. Ils choisissent finalement d'articuler leurs œuvres en faisant intervenir une voix extérieure. Sur plusieurs écrans plats disséminés dans le parcours d'exposition, une présentatrice commente les œuvres des trois artistes. Comme la voix off d'un film, *La Narratrice* (1999) est un « cartel humain » qui accompagne le visiteur et fait office de fil conducteur. L'exercice de production collective prendra toute son ampleur avec le projet « No Ghost Just a Shell » (1999-2002). Huyghe et Parreno achètent sur catalogue le personnage de manga Ann Lee, un signe disponible pouvant incarner des centaines d'histoires différentes. Une quinzaine d'artistes vont chacun développer une incarnation d'Ann Lee. Partageant tous la même image de départ, Parreno définit le projet comme une « exposition de groupe monographique »²⁹. Cette pratique rappelle celle des peintres classiques qui, dans une même communauté, partagent le même modèle³⁰. Conçue comme une œuvre en soi, l'exposition collective « No ghost just a shell » sera même acquise dans sa totalité par le Van Abbemuseum d'Eindhoven. La conservation de l'exposition au sein d'une collection muséale n'a pourtant pas empêché la mort du personnage d'Ann Lee. L'épisode se termine par l'exposition la plus éphémère et immatérielle à laquelle on puisse penser, un feu d'artifice. À l'occasion de la foire Art Basel Miami en 2002, Huyghe et Parreno mettent fin à l'histoire d'Ann Lee : son image apparaît en un éclat de lumière et s'éteint sous le ciel étoilé de Miami Beach.

Cette réflexion sur l'exposition de groupe conduit naturellement Parreno à revêtir le rôle de commissaire aux côtés de Rachel Thomas pour l'exposition collective « All Hawaii Entrées/ Lunar Reggae » au Irish Museum of Modern Art de Dublin, en 2006. Il invite une vingtaine d'artistes à explorer le phénomène optique de la lumière. Höller en profite pour détraquer le système électrique du musée afin de faire clignoter l'ensemble de l'éclairage à intervalles réguliers, modifiant ainsi la perception du reste des œuvres. Après le *white cube* hystérique, le *white cube* épileptique. Parreno utilise couramment des procédés qui perturbent la définition de l'exposition comme outil de mise à vue. La lumière étant un élément clé de toute scénographie, Parreno va se servir de l'éclairage d'exposition pour sous-exposer ou sur-exposer ses œuvres dans l'espace. Par exemple, son exposition « Fade Away » au Kunstverein de Munich, en 2004, plonge le spectateur dans le noir. Lumière allumée, l'exposition, présente, accrochées au mur, une quinzaine d'affiches dont le papier blanc laisse apparaître des traces jaunâtres. Lumière éteinte, les images apparaissent sur les affiches imprimées avec de l'encre fluorescente, puis disparaissent rapidement, laissant le visiteur dans le noir. Une fois les œuvres « déchargées », de petites lumières au sol dirigent, comme au cinéma, le spectateur vers la sortie. Le titre de l'exposition « Fade Away » annonce cette disparition progressive de l'image et évoque au passage le procédé cinématographique du *fading*, l'apparition ou la disparition progressive d'une image à l'écran. Les expositions de Parreno mettent à l'épreuve les conditions de visibilité de l'œuvre et remettent en cause la fonction didactique et pédagogique assignée à l'exposition depuis le XIX^e siècle, en particulier dans les musées de sciences humaines où il faut rendre à tout prix visible, lisible et intelligible. Le visiteur d'une exposition de Parreno retient une atmosphère plus que des objets. C'est le cas pour « One Thousand Pictures Falling from One Thousand Walls », sa rétrospective au Mamco de Genève, en 2000, à propos de laquelle



Philippe Parreno, vues d'installation « Fade Away » (ON/OFF), Kunstverein, Munich, 2004, courtesy galerie Air de Paris, Paris



Philippe Parreno, *Anywhere out of the world*, 2000, vue d'installation, « One Thousand Pictures Falling from One Thousand Walls », Mamco, Genève

Elisabeth Wetterwald évoque un paysage plutôt qu'une exposition³¹. Dans la première salle, un haut-parleur transparent et une bande bleue au sol indique le parcours à suivre. La deuxième projette le film *Anywhere out of the world* (2000) qui raconte l'histoire du personnage Ann Lee. La voix féminine se poursuit dans une troisième salle recouvertes d'affiches à son effigie. La salle suivante présente le film *Crédits* (1999), souvenir d'enfance du paysage urbain des années 1970, celui des ZUP (Zones d'Urbanisation Prioritaire). Puis, une grande moquette au sol dessine l'ombre d'une fenêtre, une fenêtre qui vient d'ailleurs. La salle est vide et silencieuse. L'exposition se termine par la projection d'un autre film, *Vicinato 2* (2000), puis revient en boucle sur la première salle. L'espace est certes vide d'objets, mais il est en réalité chargé d'échos, de fragments de souvenirs : « L'exposition genevoise est à cet égard exemplaire : l'artiste parvient à exposer du son, du vide, des souvenirs, du silence, du temps de lecture, de l'ombre, du manque, de la parole. Tout son travail pourrait se résumer dans cette figure de la coquille vide ; [...] L'exposition elle-même se présente comme un paysage à traverser, chaque visiteur y puisant des unités distinctes qu'il a le loisir d'assembler comme bon lui semble afin de construire son propre récit »³².

L'exposition a peut-être longtemps envié les effets du cinéma, mais son histoire prouve qu'elle a su engendrer au cours du XX^e siècle des dispositifs de monstration sachant s'adapter aux œuvres exposées, au risque parfois même de les confondre. L'exposition, telle qu'elle est conçue par les avant-gardes de la première moitié du siècle passé, se regarde désormais comme un grand ensemble. Pour Parreno, ce changement est crucial : la dernière exposition futuriste « 0, 10 », en 1915, à St-Petersbourg, et « L'exposition internationale du surréalisme » de 1938, à Paris, mise en scène par Marcel Duchamp, « proposent un nouveau mode de lecture des œuvres. Il était avant cela tellement évident que le tableau formait un monde en soi, qu'accumuler les toiles les unes contre les autres ne gênait en rien leur appréciation. La sensibilité artistique moderne commence à envisager des ensembles, à laisser de l'espace entre les œuvres »³³. Cet espace laissé vacant accompagnera sans doute la dissolution des œuvres dans l'espace d'exposition. Une dissolution dont l'expérience, de l'ère de la dématérialisation jusqu'à aujourd'hui, demeure toujours incomplète et fragmentée. Les expositions de Parreno ne se traversent pas en allant d'images planes en images planes, d'unités en unités. Elles proposent plutôt l'expérience, rejouable dans le temps, d'un ensemble de séquences, d'une atmosphère diffuse. Pour Parreno, l'intérêt de l'exposition réside dans l'impossibilité d'en saisir une seule image. Avec Lanier, il avait d'ailleurs imaginé d'intégrer à la rétrospective de l'ARC un prototype de caméra extraterrestre dont les dizaines d'yeux auraient pu reconstituer simultanément plusieurs perspectives d'un même objet. Une caméra-organe tentaculaire pour capturer un espace qui n'a presque plus rien à envier à l'écran.

1 Dominique Gonzalez-Foerster, cat. exp. *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno* (Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC), Paris, Paris Musées, 1998, p. 82.

2 Philippe Parreno, « Script (Propos recueillis par Angeline Scherf) », cat. expo *Alien Affection* (Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC), Paris, Paris Musées/Les presses du réel, 2002, p. 7.

3 Entretien de Philippe Parreno avec Daniel Birnbaum, cat. *Airs de Paris*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 27.

4 Une grande partie de ces expérimentations en France sont évoquées dans l'ouvrage d'Éric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier - (textes 1985-1998)*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

5 Philippe Parreno/Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series n° 14*, Cologne, Walther König, 2008, p. 79.

6 Cf. cat. exp. *Laboratorium*, éd. par Hans Ulrich Obrist et Barbara Vanderlinden, Dumont Antwerpen Open Roomade, Antwerpen, 2000.

7 Sur cette exposition voir l'article de Valérie Mavridorakis, « *The Atrocity Exhibition* – écrite et réalisée par J. G. Ballard, ou la fin tragique des années soixante », *20/27*, n° 2, 2008, p. 56-75.

8 Philippe Parreno, « Une exposition serait-elle un cinéma sans caméra ? », *Libération*, 27-28 mai 1995.

9 Philippe Parreno, « Notes pour Snow Dancing » (1995), *Compilation, une expérience de l'exposition*, éd. par Xavier Douroux, Franck Gautherot, Éric Troncy, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 54. En ce qui concerne la notion de temps dans l'œuvre de Parreno, je renvoie au texte de Christine Macel « Juste un sourire dans la coquille », C. Macel, *Le temps pris : le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre*, Paris, Centre Pompidou/Monigrafik, 2008, p. 42-55.



Philippe Parreno, *Marquee*, Guggenheim, NY, 2008, acrylique, acier, diodes électroluminescentes, néons, 23" x 16' x 15' 8-1/2",
courtesy Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, photo Kristopher McKay



Philippe Parreno, *No More Reality (Twin Peaks)*, 1991, acrylique sur panneau de bois, deux tasseaux, 245 x 200 x 95 cm
édition de 1, coll. François Pinault, Paris, courtesy galerie Air de Paris, Paris, photo Jean Brasille

- 10 François Roche, « Philippe Parreno », *Daumeno*, n° 7, printemps 1995, p. 11.
- 11 Les rideaux accompagnent notamment le film *Stories are Propaganda* (2005), réalisé en collaboration avec Rirkrit Tiravanija.
- 12 Une marquise est placée à l'entrée de la galerie Esther Schipper à Berlin en 2006 et plus récemment à l'entrée du musée Guggenheim de New York pour l'exposition collective « theanyspacewhatever » (octobre 2008-janvier 2009).
- 13 La série d'œuvres *No More Reality* (1991-1993) est seulement visible *backstage*, c'est-à-dire pendant les périodes d'accrochage d'exposition.
- 14 Par exemple, la reproduction du panneau « Welcome to Twin Peaks » de la série *Twin Peaks* est exposée dans les jardins de la Villa Arson (pour l'exposition « No Man's Time » en 1991) ou encore, l'image sérigraphiée de l'acteur du film *Blue Velvet*, Kyle MacLachlan (pour l'exposition « Situation » au Credac, en 1988).
- 15 Philippe Parreno, « Script (propos recueillis par Angeline Scherf) », *op. cit.*, p. 7.
- 16 Anna Sanders Films a été créé par Charles de Meaux, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et l'Association de diffusion de l'art contemporain (Xavier Douroux et Franck Gautherot). Voir l'ouvrage complet *Anna Sanders Films – The in-between*, Dijon, Les presses du réel, 2003.
- 17 *Le rêve d'une chose (Il Sogno di una cosa)* est le titre d'un roman de Pier Paolo Pasolini, publié en 1962.
- 18 Stéphanie Moisdon, « Nova Blanche », *Stéphanie Moisdon*, Dijon/Zurich, Les presses du réel/JRP Ringier, 2007, p. 231.
- 19 Benjamin Buchloh, « La fiction du musée de Marcel Broodthaers », *Museum by Artists*, Bronson, AA Bronson et Peggy Gale (eds.), Toronto, Art Métropole, 1983, p. 51.
- 20 À ce sujet, voir les deux textes d'Olivier Lugin : « La photographie mise en espace : Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) » (*Études Photographiques*, n°5, novembre 1998) et « Des cheminements de pensée : La gestion de la circulation dans les expositions didactiques » (*Art Press spécial*, « Oublier l'exposition », n° 21, 2000).
- 21 Éric Troncy, « Philippe Parreno », *Art press*, juillet 2002, É. Troncy, *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver – Monographies et entretiens 1989-2002*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 219.
- 22 Philippe Parreno, « Les plus belles images sont celles que je me suis projeté dans la tête », entretien avec Dorothee Dupuis, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 97, Centre Pompidou, automne 2006, p. 88.
- 23 Dans son texte « On installation » (1982), Donald Judd critique le phénomène de l'exposition temporaire qui, selon lui, limite le temps de visibilité de l'œuvre et aurait provoqué l'oubli d'une grande partie des œuvres majeures de l'art américain depuis les années 1940. Pour réagir à l'amnésie des musées, il achète un immeuble à New York et deux immeubles au Texas pour exposer en permanence son travail et celui d'autres artistes : « Il faut de nos jours, repenser le mode d'exposition et le lieu dans lequel les œuvres d'art sont exposées. La solution consiste donc à exposer en permanence une partie importante de l'œuvre de chacun des meilleurs artistes. [...] En 1966, cent vingt tableaux de Reinhardt furent exposés au Jewish Museum et l'exposition dura plus longtemps que d'habitude. Ces toiles ne seront probablement pas rassemblées une seconde fois et si elles l'étaient, ce ne serait pas la même chose puisque la plupart ont été endommagées et restaurées en grande partie. [...] Une bonne exposition représente trop de travail ; elle est trop coûteuse, et si elle est montée par l'artiste, elle devient trop personnelle pour qu'on puisse se permettre de la démonter. », *Museum by Artists*, *op. cit.*, p. 195-198.
- 24 « Le Facteur Temps » (texte de proposition pour l'exposition « Lost Paradise » au Kunstraum de Vienne en 1994), Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 19.
- 25 Lawrence Alloway, « Design as a human activity », cat. exp. *This is Tomorrow*, London, Whitechapel Art Gallery, 1956, n. p.
- 26 Éric Troncy, « Transit et péristaltisme » (catalogue Transit, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1997), *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier – (textes 1985-1998)*, *op. cit.*, p. 70. Pour l'exposition collective « No Man's Time », organisée par Éric Troncy et Christian Bernard à la Villa Arson (Nice), en 1991, je renvoie à l'article d'É. Troncy paru dans *Flash Art*, n° 161, novembre-décembre 1991.
- 27 Entretien de Philippe Parreno avec Daniel Birnbaum, cat. *Airs de Paris*, *op. cit.*, p. 26.
- 28 Pierre Huyghe, cat. expo. *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, *op. cit.*, p. 81.
- 29 Philippe Parreno/Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series*, *op. cit.*, p. 20.
- 30 François Michaud, « Vidéo et économie de la publication », coll. Nouveaux Médias, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 72.
- 31 Elisabeth Wetterwald, « L'exposition comme pratique de liberté », *Parachute*, n° 102, 2001.
- 32 Elisabeth Wetterwald, *op. cit.*, p. 40.
- 33 Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, *op. cit.*, p. 106.