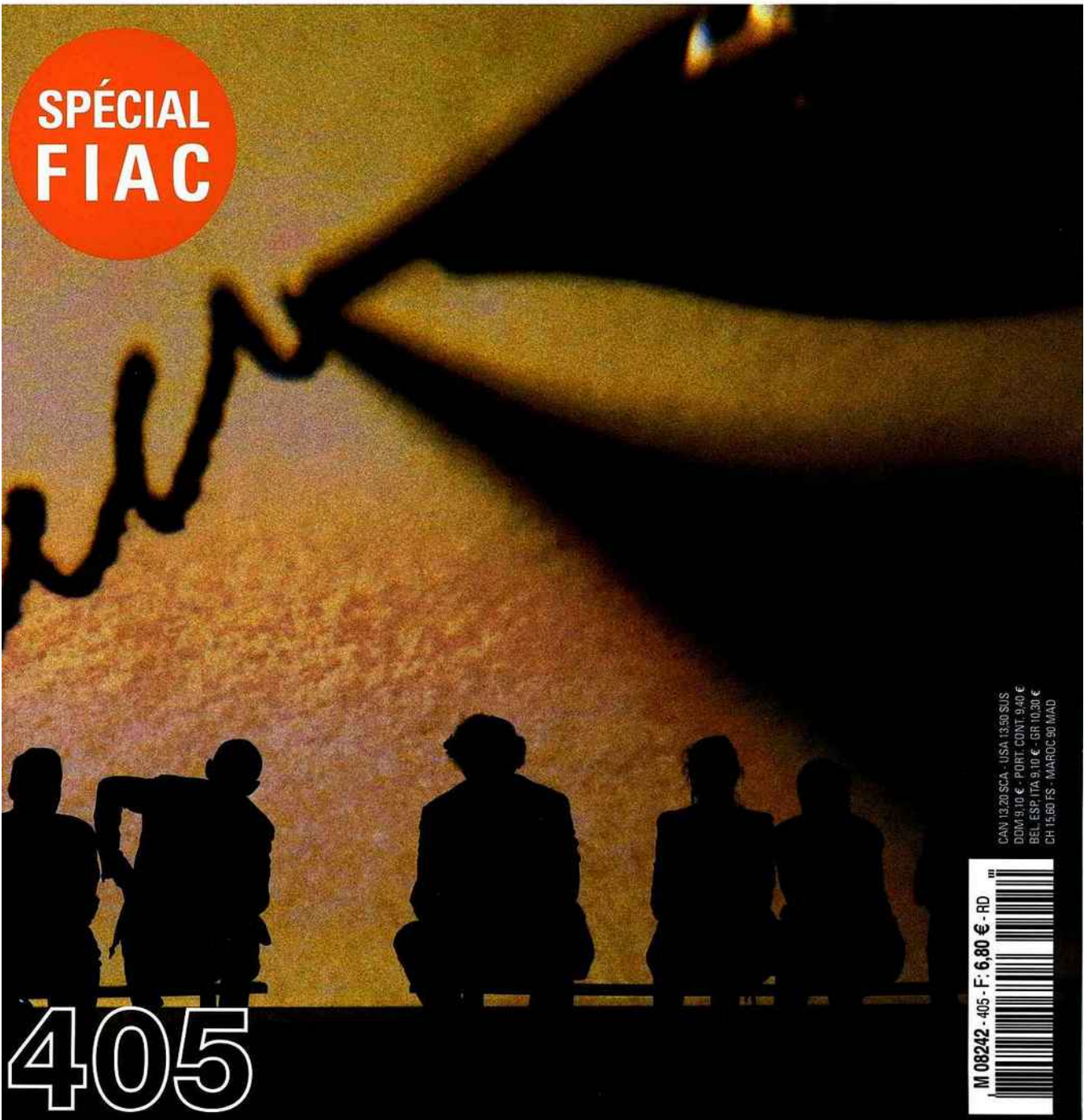


art press

NOVEMBRE 2013 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

PHILIPPE PARRENO AU PALAIS DE TOKYO
DOSSIER SPÉCIAL FIAC:
L'ARTISTE, LE COLLECTIONNEUR, L'INSTITUTION
LA PHOTOGRAPHIE EN AMÉRIQUE LATINE
CHRIS MARKER AU CENTRE POMPIDOU
NIKI DE SAINT PHALLE P.-M. MENGER
M. DE CERTEAU J.-P. TOUSSAINT Y. MOIX



CAN 13,20 \$CA - USA 13,50 \$US
DOM 9,10 € - PORT CONT 9,40 €
BEL ESP, ITA 9,10 € - GR 10,30 €
CH 15,60 FS - MAROC 90 MAD

M 08242 - 405 - F: 6,80 € - RD



405

PHILIPPE PARRENO

un fantôme est un livre oublié qu'on réinvente

entretien avec Anaël Pigeat

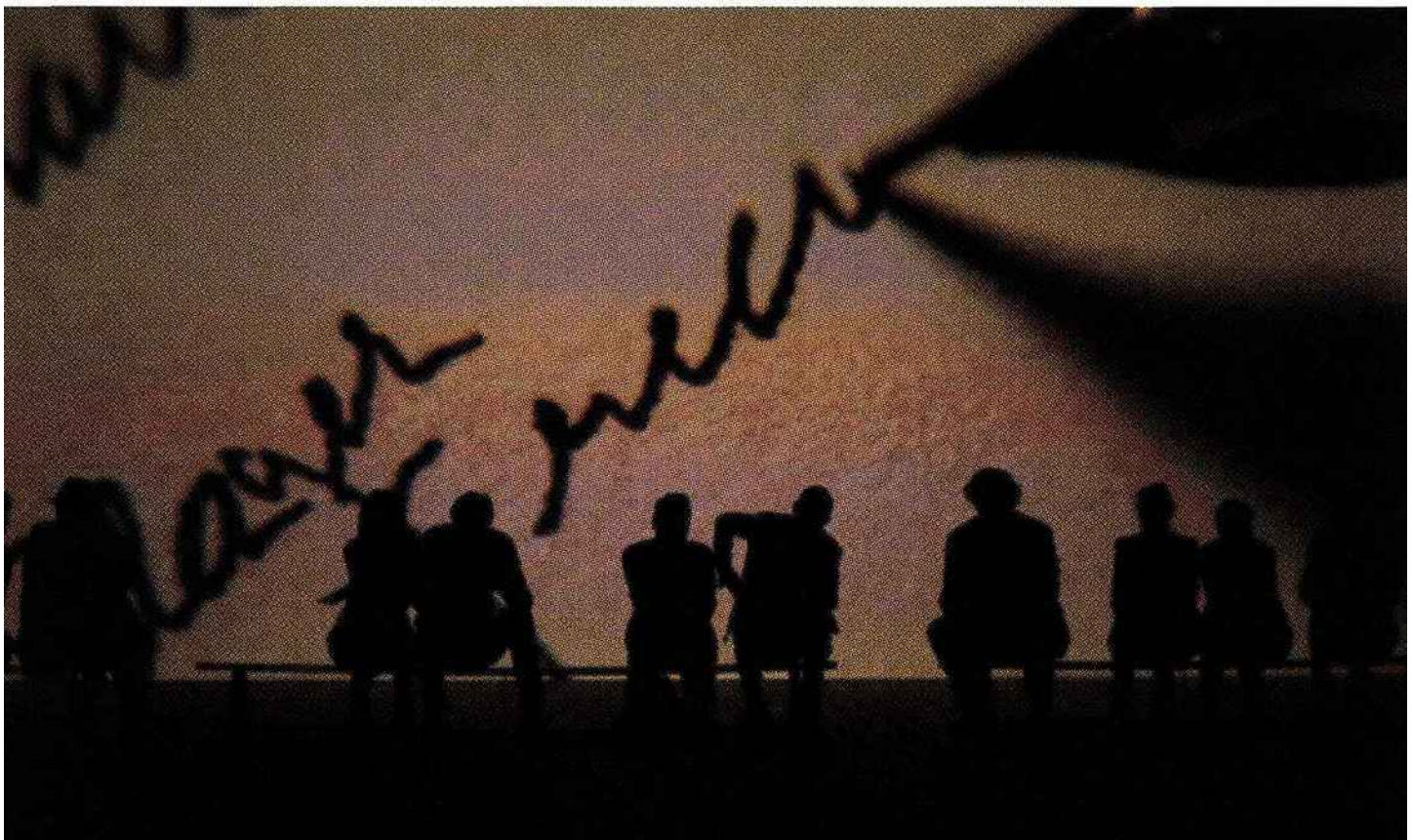
Le Palais de Tokyo consacre, cet automne, l'ensemble de ses espaces à une exposition de Philippe Parreno, monographique certes, mais à plusieurs voix, construite selon des pratiques collaboratives qu'il utilise depuis de nombreuses années, mais dont la forme a récemment évolué. *Any-where Anywhere Out of the World*, qui consiste en un réagencement de pièces anciennes et nouvelles, est régie par la musique du ballet d'Igor Stravinsky intitulé *Petrouchka*, du nom d'un pantin de bois qui joue ici le rôle d'un chef d'orchestre.

■ *Anywhere Out of the World* est à la fois le titre de l'un des Petits Poèmes en prose de Baudelaire et celui de votre film de la série Annlee (1). En nommant ainsi l'exposition, et en redoublant *Anywhere*, vous exprimez l'idée qu'elle est œuvre. Mais quel sens donnez-vous justement à ce redoublement ?

Baudelaire avait lui-même emprunté son titre à un poète anglais, Thomas Hood, dont il a traduit le poème *The Bridge of Sighs*. Il y est écrit *Anywhere, Anywhere Out of the World*, je trouvais intéressant d'utiliser le verset original, comme on revient sur certaines choses, ce que je fais avec cette exposition. *Anywhere Anywhere* est un déplacement sans lieu. Ce

n'est pas tout à fait le même titre, on a toujours tendance à simplifier mais j'aime mieux montrer les choses un peu dans leur complexité.

« Marilyn » 2012 Couleur son 19 mn 49 sec
Installation avec congère artificielle Garage Center for Contemporary Culture Moscou 2013 © Denis Sinyakovi
Color sound artificial snow drifts



Dans une conversation avec Hans Ulrich Obrist (2), vous regrettez qu'« il n'existe pas d'histoire de l'art retraçant l'histoire des expositions ». Qu'en est-il selon vous aujourd'hui ?

C'est un peu pareil, et je ne sais pas si c'est un mal ou un bien. Je ne parle pas des tentatives récentes comme le *remake* de *When Attitudes Become Form* à Venise, mais plutôt des mises en scène faites par des artistes, qui ont rarement été répertoriées. Quand j'ai fait, avec Carlos Basualdo, l'exposition sur Marcel Duchamp, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, *Dancing around the Bride* à Philadelphie, je me suis dit que c'était peut-être la nature même de la modernité de devoir être réinventée. Par exemple, maintenant que la compagnie de Merce Cunningham a été dissoute, ce sont les corps qui se souviennent des chorégraphies, comme quelque chose de viral qui passe de corps en corps et se transforme avec le temps. Il y a là quelque chose de très fantomatique. Et il existe une pneumatologie littéraire selon laquelle un fantôme est un livre oublié que l'on réinvente.

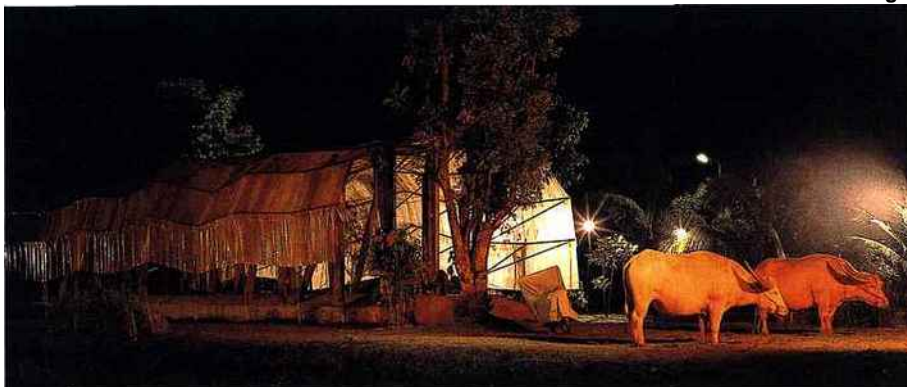
LE CHOIX DE PETROUCHKA

Comment le choix de Petrouchka, qui a une place centrale dans l'exposition, vous est-il apparu ?

Toute l'exposition est fondée sur des principes d'automatisme. Depuis très longtemps, je cherche à savoir comment des choses apparaissent et disparaissent dans des espaces, quel est le programme. Cette fois, j'ai pensé qu'il serait joli que l'exposition soit programmée par une musique plutôt que par moi. Dans les processus de robotisation, on se demande toujours qui est le maître et qui l'esclave. Ici, le piano est le maître. Grâce à Alex Pootz, directeur artistique du festival *World Premiere* de Manchester qui avait produit l'exposition *Postman Time* en 2007 (2), j'ai rencontré le pianiste Mikhaïl Rudy. J'ai appris qu'il avait réussi à jouer seul *Petrouchka* que Stravinsky avait écrit pour deux pianos. Or l'histoire du ballet était en rapport avec ce que je faisais. Ce sont des hasards heureux... de très étranges coïncidences.

On connaît vos références à la science-fiction. Avec Petrouchka, vous vous intéressez aux thèmes du cirque et du carnaval, très présents à la fin du 19^e siècle. Pourquoi cet intérêt aujourd'hui ?

Neal Stephenson est un écrivain de science-fiction mais beaucoup de ses romans récents se passent aux 18^e et 19^e siècles. En lisant son *Cryptonomicon*, j'ai commencé à m'intéresser à ces périodes et à l'apparition de l'exposition. Mais peu importe dans quel sens on va, à partir du moment où on se déplace dans le temps. Je n'ai jamais été fasciné par le futur, mais par des déplacements. Le mouvement cyberpunk ne décrivait pas un futur,



« The Boy from Mars ». 2003. Film still Couleur, son Dolby SR. 35 mm, transféré sur / transferred to HDCAM 10 min, 39 sec. Color, Dolby SR sound

mais un présent possible. Philip K. Dick se demandait comment on pouvait inventer un personnage plus intelligent que soi ; avec la science-fiction on met en évidence des possibilités. C'est comme cela que j'ai interprété l'art conceptuel au début. Quant au carnaval, il a été présent dans mon travail dès 1991 avec *No More Reality*, une manifestation dans laquelle des enfants se mettaient d'accord pour manifester leur propre désir – c'est très Bakhtine, ou très Rabelais.

L'EXPOSITION COMME AUTOMATE

Comment jouez-vous avec la partition ?

La partition dure trente-cinq minutes, en quatre tableaux et beaucoup plus de thèmes. Le piano lancera des événements que je relie à certaines pièces de l'exposition. Ensuite, nous allons étendre certaines parties musicales : des scènes de foules par exemple. La partition va jouer l'exposition et l'exposition va s'inscrire dans la partition.

Un piano, sous la verrière, guidera cette exposition-automate, un peu comme la pièce de Liam Gillick dans Postman Time. Liam n'avait donné ce piano préparé pour les moments où il y aurait des trous dans le spectacle. C'est un proto-objet d'art car il a une fonction : celle d'interlude dans Postman Time et celle de pilote dans cette exposition. Cela reste une pièce de Liam Gillick, mais qui change par ses différentes apparitions, comme certains objets africains changent en fonction des rituels.

On pourra donc de nouveau utiliser la métaphore du timecode, comme à propos d'expositions antérieures ?

Oui, mais plutôt que de seulement créer du temps, j'essaie de créer de l'attention dans un espace, de manière non autoritaire. C'est l'idée d'établir des perspectives, pour revenir à la métaphore du jardin qui existe dans mon film *CHZ* dont nous allons reparler. On voit et on entend ce qui se passe au loin.

Vous êtes-vous inspiré de modèles historiques d'expositions-machines (3) ?

L'année dernière, je me suis beaucoup intéressé à Frederick Kiesler pour ses tentatives d'écriture mathématique des principes d'exposition. Avec Liam Gillick, je voulais faire un catalogue qui serait édité ou dont les images seraient choisies par un programme d'ordinateur.

Vous avez souvent parlé du cinéma comme modèle d'exposition. Ici, vous utilisez l'exposition comme coquille et lui donnez la voix de la musique. Pourrait-on parler de la musique comme modèle d'exposition ?

Oui c'est joli. En tout cas j'ai beaucoup travaillé, depuis *Zidane* (2006), sur des principes d'extension de l'image dans l'espace par le son. À la Fondation Beyeler, les nénuphars étendaient la projection du film *CHZ* au-delà de la salle d'exposition, et les visiteurs repartaient avec des DVD qui avaient une autre bande-son. Le son déborde toujours dans le réel. Le « petit a » de Lacan.

L'exposition devient le fantôme de Petrouchka qui règne sur le village à la fin du ballet ?

À la fin de *Petrouchka*, on croit qu'il a été tué mais en fait il n'est pas mort. Stravinsky disait que c'était ce qu'il avait écrit de plus beau. Le ballet finit comme un point d'interrogation.

Il y a une longue chaîne de marionnettes dans votre œuvre : les automates, les imitateurs, les marionnettes, les ventriloques, les speakerines, les doublures, Anna Sanders, Annlee, Zidane, Marilyn...

Oui, et le fait de donner une voix à un objet me hante depuis longtemps. À l'époque où j'habitais Grenoble, il y a eu une exposition de Zurbaran. Plus les cartels étaient longs, plus la foule était grande autour du tableau. Cela signifiait leur importance dans l'inconscient collectif. Il y a là aussi un côté un peu lacanien : si on ne nomme pas les choses elles n'existent pas. Le fait que les cartels clignotent et parlent a commencé à m'obséder. Et puis sont venues dans mon travail les *Marquees* protéi-

formes(4), sur lesquelles plus rien n'est inscrit, et qui ont pris la place de l'objet qu'elles sont censées représenter. Il y a aussi la *Pierre qui parle*, au musée de Lucerne (1994) ; la pièce m'est venue quand j'ai vu des enfants dessiner, en ombres et lumières, un couloir avec une phrase de Lawrence Weiner (5). Dessiner les mots en perspective ! Entendre ou voir ? La voix qui commande c'est aussi la voix off, la voix du *Mépris* de Godard, celle de Serge Daney qui devient un film, *Itinéraire d'un ciné-fils*. C'est aussi une phrase qui apparaît dans le premier *Vicinato*, film dans lequel une conversation que j'ai eue avec Carsten Höller et Rirkrit Tiravanija était diffusée en play-back et jouée par des acteurs : « Quand j'étais petit, je jouais au foot et je commentais mes propres actions sur le terrain ». Le commentaire est conjoint à l'événement et on se demande si c'est lui qui fait l'événement. C'est aussi ce que j'ai voulu faire, en 1995, quand j'ai invité Yves Lecoq à imiter la voix du ministre de la Culture avant son arrivée pour l'inauguration du musée de Marseille.

À propos de l'automate du musée de Neuchâtel qui apparaît dans *The Writer* (2007), Simon Critchley cite Heinrich von Kleist selon qui la grâce ne peut s'incarner que dans un pantin ou une divinité, dans un être dépourvu de conscience ou pourvu d'une conscience infinie (6). *L'automate est-il pour vous l'image de la grâce ?*

Oui. Regarder un regard qui ne voit pas est une chose étrange. Ma fascination pour les automates est liée à celle que j'éprouve pour les dessins animés. Dans son livre, *Seven minutes, The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Norman Klein raconte que dans *Blanche Neige* de Walt Disney, les sept nains sont des signes typographiques tandis que Blanche Neige elle-même devient de plus en plus vivante parce que les dessinatrices lui ont mis du fard sur les joues. On croit que les automates bougent ; ce n'est pas tout à fait le cas mais le cerveau compense, et on n'est jamais leurré car on sait que ce n'est pas vrai. Quand on a fait Annlee on se disait : comment peut-elle mourir puisqu'elle n'a jamais vécu ? C'est comme le battement d'une image animée qui revient en changeant de forme.

Vous écrivez souvent en anglais. Est-ce une autre forme de déplacement ?

Oui. L'anglais est une langue que je maîtrise mal. J'écris et on m'aide à remettre tout ça en ordre. Mais quand c'est trop bien écrit ce n'est plus ma pensée alors je reprends. J'adorerais faire un roman comme ça. La traduction m'intéresse de plus en plus.

LECTURE D'UN ESPACE

Comment avez-vous travaillé les espaces du Palais de Tokyo, où les fantômes et les strates du temps sont si perceptibles ?

Avec l'aide du paysagiste Bas Smets, j'ai créé une lecture de l'espace, une architecture du déplacement. Alors que d'habitude l'architecture préexiste aux expositions, j'ai voulu que l'exposition construise l'architecture. Et j'ai dit à Jean de Loisy qu'il serait intéressant que certains de ces gestes architecturaux soient conservés, pour que le lieu change progressivement à travers les expositions, par sédimentation.

Comme une sorte de Snow Dancing de l'histoire du lieu, référence à l'exposition dans laquelle vous avez montré les restes d'une fête que vous aviez organisée au Consortium en 1995 ?

D'une certaine manière. Avec *Snow Dancing*, je voulais qu'une communauté se retrouve. Ici c'est un corpus de travaux qui dessine une architecture.

Pourrait-on parler d'« architecture-fiction », terme utilisé à propos de Boy From Mars, le film que vous avez réalisé en Thaïlande avec l'architecte François Roche ?

Dans *Boy From Mars* et *CHZ*, c'est la fiction qui a produit une architecture ou un paysage, le réel qui fait irruption dans la fiction. Je me suis demandé ce qui pouvait survivre à une image, selon le principe d'hétérologie de Bataille—la pensée produit quelque chose qu'elle ne veut pas reconnaître. L'espace généré par ces films leur survit, mais mal : dans *CHZ*,

jardin construit au Portugal pour tourner le film, des plantes ont été volées ; dans l'espace de *Boy from Mars* les tôles ont rouillé et les buffles sont morts. Ce sont des bêtes à deux têtes : un objet mort et un corps qui continue à vivre. Au Palais de Tokyo, je vais montrer *CHZ* et la manière dont le jardin survit.

Dans le poème Anywhere Out of the World, Baudelaire décrit quasiment votre film CHZ. Il parle des « reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer ». Pouvez-vous parler de la lumière de ce film ?

J'avais en effet Baudelaire en tête quand j'ai fait ce film, et puis surtout j'étais malade. Mais la lumière, c'est l'influence de Darius Khondji ; il a fallu *Zidane* pour que je regarde des tableaux dans des musées. Avant, une image était pour moi un moment social que je ne filmais même pas forcément moi-même. Pour *CHZ*, j'ai dessiné certains plans de manière à la fois conventionnelle et expérimentale avec cette lumière noire, bleue et verte des premières photographies, comme si la couleur venait de l'obscurité.

INVITATIONS À DES FANTÔMES

Dans cette exposition, vous faites intervenir les œuvres comme des fantômes.

C'est le fantôme dans son origine littéraire dont nous parlions tout à l'heure. Tino Sehgal a repris le personnage d'Annlee dans une performance que je l'ai invité à refaire. À l'époque, il ne nous avait pas dit qu'il allait créer cette pièce. Je lui ai raconté les *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* d'Edgar Allan Poe. Le héros du roman, dont on



« Anywhere Out of the World » 2000.

Film still. 3D animation, Digital Betacam, couleur, son, 4 min. Color, sound

ne sait pas s'il a vraiment existé, disparaît dans les glaces du pôle Sud, et dans les pages blanches du livre, pour réapparaître soixante ans plus tard dans *le Sphinx des glaces* de Jules Verne, avec le même doute sur son existence. Cette histoire est un peu celle d'Annlee. Malheureusement, il n'existe pas d'histoire des expositions, et il n'existe pas non plus d'histoire de ces personnages qui passent d'un roman à l'autre.

Quel sera le parcours de l'exposition ?

À l'entrée il y aura une *Marquee* accrochée à la façade : un exosquelette qui produit des ombres. J'ai modifié l'entrée du Palais de Tokyo avec deux ou trois bancs et un mur lumineux. Leibniz disait « les jardins produisent des silhouettes », on verra des ombres. Ensuite il y aura une grande perspective avec des faux plafonds à la Mies van der Rohe, et des appliques qui clignotent en fonction de la musique, les fenêtres seront floutées. Un écran LED qui devient transparent quand on s'en approche montrera *No More Reality*. Au fond, un piano installé sur des escaliers jouera *Petrouchka* sous de la neige noire. Ensuite on verra de nouveaux *Fade to Black* (7) faits à Los Angeles, et le robot qui était dans le film *Marilyn*. Ensuite, Dominique Gonzalez-Foerster interviendra dans une bibliothèque en forme de porte dérobée. Et puis des équipes de monteurs d'exposition vont déplacer des œuvres, un peu comme dans la colonie pénitentiaire, avec un côté un peu kafkaïen. Le programme agit aussi sur les corps.

Que feront-ils ?

C'est un *reenactment* d'une exposition à la galerie Margaret Roeder à New York en 2002, un an après la mort de John Cage, faite par Merce Cunningham avec ses propres dessins. Tous les jours, il en enlevait un et le remplaçait par un dessin de Cage, dans un long *fade* [passage] d'un artiste à un autre, d'un vivant à un mort. À la fin, c'était une exposition de John Cage – le plus bel acte d'amour qu'on puisse imaginer. Ce sera un rituel poétique mais contrôlé par le programme.

Ensuite, en bas, il y aura une rue de *Marquees* qui seront programmées en fonction de la musique. Au centre de l'exposition, il y aura le fantôme des danseurs de la compagnie Cunningham à qui j'ai fait jouer une pièce sur une plateforme ronde avec un mur qui tourne autour comme une main que l'on met près de son oreille pour écouter quelque chose (*How Can We Tell the Dancers from the Dance*). Ensuite il y aura *Marilyn* dans une salle en briques un peu new-yorkaise, avec une congère de neige derrière l'écran. Dans la grande orbe du rez-de-chaussée, j'ai fait construire une porte automatique qui se ferme et s'ouvre en fonction de la musique de *Petrouchka*, laissant entrer ou non les sons de la ville dans la pièce. *CHZ* sera visible plus loin,



suivi par des images, en temps réel, du jardin construit pour le tournage du film. Puis il y aura le film *Annlee* et la performance de Tino Sehgal, et enfin, tout en bas, *Zidane*, avec dix-sept projecteurs placés comme l'étaient les caméras pendant le tournage du film : une forêt paranoïaque d'images.

En 2009, il était suggéré dans ces pages que vous vous éloigniez de la pratique de la collaboration (8). Vous y revenez aujourd'hui mais sous d'autres formes.

Avec *Zidane* et *Postman Time*, j'avais l'impression qu'un cycle s'était terminé. La conversation continue mais j'accepte davantage ma signature. En 2012, j'ai collaboré avec Carlos Basualdo pour *Dancing around the Bride*, avec Liam Gillick pour *To the Moon via the Beach* (9). Et puis j'aimerais bien refaire un *Vicinato*. Au Palais de Tokyo, je transforme une exposition monographique en quelque chose d'un peu polyphonique. Il y aura John Cage et Merce Cunningham, Annlee et Tino Sehgal, Liam Gillick et moi, à propos du passage d'un corps à un autre, on parle de transsubstantiation.

Y aura-t-il un catalogue ?

Oui, ce sera un livre, avec des photos de Darius Khondji, une discussion avec Carlos Basualdo et un texte de Michel Serres sur la question du quasi-objet – l'exposition ou certains objets la composant en étant un. En général un catalogue porte sur toute l'œuvre sauf sur la période de l'exposition – par exemple, le catalogue de mon exposition à Beaubourg en 2009 s'arrêtait le 31 octobre 2008. Celui-là sera vraiment un catalogue de ce qu'on voit, ou qu'on ne voit pas, dans cette exposition.

Quels sont vos projets après le Palais ?

En 2015, je vais montrer des machines célibataires à l'Armory de New York et au HangarBicocca de Milan. Puis une exposition au musée

« No More Reality la manifestation » 1991
Film still Betacam couleur, son 4 min
(Directeur Bertrand Corre) Color sound

Serralves à Porto, et un petit spectacle avec des ventriloques à la Kitchen de New York. L'année prochaine, je ferai aussi un très beau projet d'exposition avec Hans Ulrich Obrist, Daniel Birbaum et la fondation Luma. Enfin, j'ai en cours plusieurs longs-métrages, notamment une adaptation de *À Rebours* de Huysmans, et une de *Frankenstein*. Tout ça, ce sont aussi des fantômes qui vont et qui viennent. ■

(1) Ann Lee est un personnage de manga acheté par Pierre Huyghe et Philippe Parreno, qui a donné lieu à une série de films par une dizaine d'artistes.

(2) Philippe Parreno, Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series 14*, Verlag des Buchhandlung Walter König, 2008.

(2) Elisabeth Lebovici, « Autant en emporte le temps », *artpress* n° 342, février 2008, p. 57-60.

(3) Florence Ostende, « Show Control, Philippe Parreno expose », *20/27*, n° 3, 2009, p. 129-147. L'auteur cite notamment *Raum für Konstruktive Kunst* de El Lissitzky commandée pour l'exposition internationale de Dresde en 1926, *Raum für Gegenwart* (1930), de Lazlo Moholy-Nagy, et *Art of this Century* par Frederick Kiesler à la galerie Peggy Guggenheim de New York (1942).

(4) Nom des enseignes lumineuses qui indiquaient les séances de cinéma aux États-Unis.

(5) Philippe Parreno a été l'assistant de Lawrence Wiener.

(6) Philippe Parreno, Centre Pompidou, 3 juin-7 sept. 2009, catalogue d'exposition, Centre Pompidou/JRP Ringier.

(7) Série d'images qui doivent être exposées à la lumière pour devenir visibles.

(8) Régis Durand, « Philippe Parreno, brouillage des limites », *artpress* n° 358, juillet-août 2009, p. 42-49.

(9) Mouna Mekouar, « To the Moon via the Beach, temps parallèles », *artpress* n° 395, décembre 2012, p. 105-110.

Philippe Parreno est représenté par les galeries Pilar Corrias, Londres ; Esther Schipper, Berlin ; Petzel, New York, Air de Paris, Paris.