

Numéro 1 • Printemps/été 2005 • 12€

# Frog



Philippe Parreno  
photographié par M/M (Paris)

« S'il fallait tenir compte des services rendus à la science,  
la grenouille occuperait la première place. »  
[Claude Bernard]



# Philippe Parreno, Portikus, Francfort,

2 février - 3 octobre 2002.

“

*Devils Tower, National Monument, Wyoming. Voilà encore de nouveaux signes. Tous ceux qui ont été témoins d'une rencontre d'un troisième type finiront comme les héros du film par faire, inconsciemment, des petites montagnes avec de la purée, et puis par dessiner distraitemment des tas sur des bouts de papiers, enfin par empiler de la terre dans leur cuisine.* »

11368 signes par  
Stéphanie Moïsdon.

Philippe Parreno.

*« Être novö ne se résume pas à une collection de clichés synthétiques qu'on aligne comme autant de cartes plastifiées sur lesquelles le valet s'effacerait devant le mongolien (et le joker devant l'ordinateur). Être novö n'est pas une nouvelle lecture de la génétique. Ce n'est pas même une spéculation plastique sur les destinées d'un monde où Dieu s'est réfugié dans le réfrigérateur. Être novö ne relève pas de la propagande, ni même de la modernité, mais de l'absence. » Yves Adrien.*

*El Sueño de Una Cosa*, ce titre, je n'en connais pas la source, pourtant il m'indique une voie. Il ouvre sur une exposition, un espace à double-fond qui conserve son secret, il n'apprend rien sur la chose exposée. C'est un départ qui agit comme une feuille de route ou un ordre de mission, une fuite vers les étoiles, pour Mars, Venus ou encore pour une de ces Naines blanches qui produisent d'étranges couplages, des matérialités éphémères. *No More Reality, Snow Dancing, La nuit des héros, No Ghost Just a Shell, Alien Seasons, The Boy from Mars, El Sueño de Una Cosa...*, L'image remontée des titres des œuvres et des expositions de Parreno s'anime et clignote comme un mur d'enseignes, un

ensemble de signes qui découpent dans le réel, dans les villes et les films, dans les logos et les mots, des éclats d'une planète invisible. Je prends ce titre pour ce qu'il est, en espagnol : un programme et une conquête, si l'espagnol est bien toujours la langue-mère des conquistadors. (Philippe Parreno écrit dans un de ses textes le souvenir de cette première réplique du film *Rencontre du troisième type*, la plainte d'un vieil homme au visage brûlé par le soleil : « *El sol salio anoche y me canto.* »)

Dans ce programme (non sous-titré), il me revient de découvrir le rêve d'une chose, d'un point à l'autre d'une anse, de voir comment je rêve de cette chose, de sa surface et de sa traversée, de la voir se déployer, vibrer et montrer sa nature de chose et puis s'éteindre. À l'autre bout, je peux aussi décalquer le rêve de la chose elle-même, car si les objets nous regardent, ils laissent obligatoirement des traces de cette vision. Que je sois le narrateur ou le sujet rêvé par la chose, peu importe le sens de la lecture, à mi-distance, il se trouve que je suis toujours là, en face d'elle, juste avant qu'elle ne se présente.

*« Le rêve d'une chose, dit Philippe Parreno, est un jeu qui produit de nouvelles histoires à chaque fois qu'il est joué ; un film en pré-production permanente. Ce film a d'abord été diffusé dans les salles de cinéma en Suède, inséré au milieu des programmes publicitaires. Sa seconde présentation s'inscrit au sein d'un programme d'exposition. Une peinture de Robert Rauschenberg, *The White Series Painting (1951)*, est visible pendant 4 minutes et 33 secondes, temps de lecture donné par John Cage. A l'issue de cette partition de silence, comme dans le musée hanté d'un parc d'attractions, la lumière tombe et le film est projeté sur le tableau. »*

La pièce que je vois se dérouler à Portikus prend un tour un peu différent. L'espace se présente d'abord comme une sorte de rétrospective fictionnelle, autour de la série de Rauschenberg. Un moment silencieux, épuré, presque vide qui s'appuie sur un dispositif muséal classique. Puis, dans un deuxième temps, cet espace s'obscurcit pour laisser apparaître le film projeté sur la surface des tableaux, alors que le début d'une partition d'Edgard Varese, *Deserts*, s'élève et amplifie l'effet dramaturgique et narratif de la séance. Le choix de cette bande-son n'est évidemment pas insignifiant. Cette création de 1954, qui a fait scandale à l'époque, est une véritable musique d'*anticipation*, produite avec des *sons*, et non plus avec des *notes*.

Le film-paysage est lui aussi un territoire d'anticipation, un désert transparent où la végétation renvoie à une fragilité particulière. Les images, prises dans la pâleur d'un soleil de minuit, sont tournées en 35mm pour garder, dit-il « *cette qualité d'immanence, de présence* ». S'aventurer dans cette partie du monde permet de combler une ellipse, de rejoindre des récits antérieurs, de vérifier une hypothèse. Parreno sait en effet que toutes les images de l'aventure spatiale ont d'abord été tournées en Islande, qu'avant d'aller les produire sur la lune, la Nasa avait pris soin de faire un pilote, de tester ses instruments ; préfigurant ce qu'on n'allait pas tarder à découvrir : sur la lune, il n'y aura rien d'autre à voir que de la poussière. Le film se retourne sur son propre *désert*, ici il n'y a que la nature pour créer l'événement et l'histoire. De la peinture-écran au paysage-écran, s'élaborent alors d'autres branchements, un système programmatique où les temps sont reliés par des câbles imaginaires, à une sorte de boîte centrale. La programmation pour Parreno n'a pas à voir avec le cerveau mais avec la machine (humaine et sentimentale), avec un art du futur, en prise avec la science comme avec la fiction. On voit alors comment la structure du scénario global incorpore la physiologie, l'histoire et les qualités spatiales de Portikus, introduisant une sorte de mouvement réflexif entre l'intérieur et l'extérieur de cette petite boîte, entre la tradition moderniste du White Cube et l'institutionnalisation cinématographique de la chambre noire. Cet effet de bascule produit un acte au sens fort (théâtral), qui place le spectateur sur une scène double, le plonge dans une sorte de ballet mécanique, qui le désengage de la narration cinématographique et de la problématique picturale pour en proposer une autre, celle qui suppose que les temps et les espaces ne soient pas lus exclusivement à partir de l'effet d'identification et du récit mimétique.

*Le rêve d'une chose* s'étend sur un horizon infiniment humain, qui concerne celui de l'usage et des usagers, de la communauté. Quels peuvent être en effet les types d'utilisation des images ? qui sont les personnages ? comment être ici et là-bas (deux fois) ? qui sont les joueurs, sont-ils interchangeables ? Comment faire une image d'image, transformer des souvenirs en objets ou parler d'un objet qui n'existe plus... ?

Tous les commentateurs de l'œuvre de Parreno ont déjà écrit sur la puissance de la parole, sur la complexion de cette vision qui rabat la durée sur le temps, la fiction sur le récit, le paysage sur l'espace. Ils ont été frappés par la littéralité éclatante d'une proposition qui en dit long sur notre propre génération : ne pas écrire le mot fin. Quand Parreno dit en 1994 « *Le cinéma apprend la patience ; on doit attendre le mot FIN. Dans l'art, le mot FIN ne vient jamais* », il ne sait peut-être pas à quel point il s'engage à cet instant précis dans le récit banal et extraordinaire d'une nouvelle existence de spectateur.

« *La recherche de la liberté personnelle devient de plus en plus synonyme d'une quête du non narratif. Il faudrait prendre le temps de développer cette idée. Mais dans l'éventualité d'une absence totale de récit, les histoires fantastiques sont toujours là pour remplir ce vide.* »  
Philippe Parreno.

Tout le travail de Parreno intègre à différents niveaux cette mémoire d'écrans. Non pas celle, nostalgique et cultivée, de la cinéphilie des années 60, mais plutôt la mémoire échappée des systèmes de communication, pleine de trous, d'informations incomplètes, qui vacille entre différents plans, celui d'un immeuble, d'un mur vidéo, d'un panneau, d'un tableau ou d'un miroir (*Welcome to Twin Peaks*). Il fait partie d'une époque qui s'appuie sur la limite de la représentation ou de sa fin, quand représenter c'est présenter en son absence quelque chose ou encore re-montrer quelque chose à quelqu'un. Contre le dispositif représentatif et primitif et symbolique et baroque, il sait que l'important n'est pas réglé, la synthèse, la totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement et qu'il faut chercher du côté du regard, de la distorsion, de la découpe, de la différence, de l'extériorité.

Si, pour cette génération, l'apport de la pensée deleuzienne est à la fois incontestable et extenué, les recherches de Parreno s'inscrivent bien plus précisément dans le champ des hétérotopies foucaaldiennes, c'est-à-dire de cette expérience mixte, mitoyenne qui est celle du miroir.

« *Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstruire là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.* » (Michel Foucault, « Des espaces autres » in *Dits et écrits 1954-1988*, éd. Gallimard, Paris, 1994.)

Depuis cet espace *autre*, on a aujourd'hui le pouvoir et la liberté de juxtaposer en un seul lieu réel-irréel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles. Principe de juxtaposition qui permet de sortir des impasses de l'idéologie utopiste, de se promener en esprit dans deux lieux à la fois, d'être *dépayagé*.

Toutes ces questions indiquent quelque chose du rapport très particulier que Philippe Parreno entretient avec le vocabulaire du jeu, de l'image de synthèse, de la science-fiction et des récits fantastiques, qui intègre moins les effets du genre que ses archaïsmes, ses fantasmes, ses ratages et ses visions contemporaines.

*Le rêve d'une chose* fait ainsi revenir par vagues et dans le désordre les sensations oubliées des histoires de pionniers et d'explorations, les incrustations de *Roger Rabbit*, les désincarnations des Toons, l'image des premiers pas sur la lune, la voix transformée

d'Armstrong, les essais primitifs des films scientifiques d'avant garde, l'esthétique picturale des reportages naturalistes de la BBC. L'exposition n'est jamais pour lui un lieu en soi mais le report d'un autre territoire, une géographie déplacée, une topologie. Le dispositif induit une situation fictionnelle qui saisit ce qui reste des expériences antérieures, 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. Cette recherche de la transparence ou de l'absence qui n'est pas comparable à celle du vide parvient à la limite du non-figuratif, à l'éclipse de la figure. Le blanc est ainsi pour lui une façon de confronter le spectateur aux potentialités de l'espace, à des états ou des milieux qui peuvent s'actualiser à chaque moment. Ce sont les ombres des spectateurs, l'écho de leurs voix, les particules de lumière, les effets d'interrupteurs qui sont aptes à susciter et constituer des espaces ni vides ni déconnectés mais intériorisés, où se développent les affects modernes de détachement, de jouissance, mais aussi de vitesse et d'attente.

Une dernière question reste en suspend, elle concerne la nature du choix de l'œuvre de Rauschenberg, son instrumentalisation. Dans le texte de présentation de l'exposition, Parreno fait allusion à une déclaration de l'artiste américain, attribuant à cette série un caractère « d'urgence ». Je pense qu'il faut voir dans cet emprunt une autre piste, d'autres connexions. Dans son fameux essai *Autres critères* (1970), Leo Steinberg déborde l'exercice théorique pour mieux insister sur une découverte presque cosmique : l'œuvre de Rauschenberg, celle qui se situe justement au début des années 50, lui permet de saisir le moment d'un changement fondamental, celui du basculement de la verticalité à l'horizontalité. Il voit, dans « *ces tableaux qui ne s'accordent pas plus qu'une feuille de papier journal à la verticalité de la station humaine* » une « *surface qui n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais celle de procédés opérationnels, un passage de la nature à la culture* ».

Il termine ce texte fondateur par des mots qui se juxtaposent et prolongent étrangement les procédures de morphisme, de déplacement dans le travail de Parreno, sa nature profondément révolutionnaire : « *Rauschenberg a fait du support – ou du plan de travail du tableau – la fondation d'un langage artistique dépendant d'un ordre d'expérience différent. Le plan du tableau chez Rauschenberg c'est une surface picturale qui accueille à nouveau le monde, il correspond à la conscience immergée du cerveau de la ville. Le tableau conçu comme l'image d'une image : voici un concept qui garantit que la représentation ne sera pas directement celle du monde, mais qu'elle admettra n'importe quelle expérience comme sujet de représentation.* »

---