

JUILLET-AOÛT 2010

N° 658

CAHIERS DU CINEMA

www.cahiersducinema.com

76 Entretien
« Le rêve d'une chose » -
entretien avec Philippe Parreno **77**

■ *The Boy From Mars*
de Philippe Parreno
(page 76)

ANNA SANDERS FILMS ET PHILIPPE PARRENO





Rencontre avec l'artiste à l'occasion d'une rétrospective
au festival de Locarno, du 4 au 18 août.

Le rêve d'une chose

Entretien avec Philippe Parreno

Cette mystérieuse créature faite de lignes gravées est l'une des inventions du prochain film de Philippe Parreno, *The Invisible Boy*. Prochain film parce que Parreno, figure capitale de l'art contemporain comme ses pairs Douglas Gordon ou Pierre Huyghe, travaille avec ou à partir du cinéma depuis plus de vingt ans, trouvant des confusions toujours plus fines entre la *white box* des galeries et la *black box* des salles – jusqu'à, côté films, sa participation à la fondation de la société Anna Sanders ou la distribution en salles de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, coréalisé avec Gordon, en 2006. Mais presque un premier film, parce que Parreno envisage enfin de réaliser seul, hors des protocoles de collaboration qui lui sont chers, ce long métrage mêlant documentaire et fiction, captation et animation, scénario et improvisation libre. Un alliage réjouissant qui semble se couler dans la ligne limpide d'une très simple histoire, celle des trajets d'un enfant, fils de clandestins chinois à New York, pour aller à l'école.

Le festival de Locarno programme en août une rétrospective sélective du travail vidéo et cinématographique de Parreno. L'actualité de ce double calendrier, le film en cours et la rétrospective, rendait nécessaire une rencontre. Il s'agissait aussi d'éclaircir dans la conversation une sorte de conversion au travail cinématographique de Parreno qui, amorcée depuis la découverte de *The Boy From Mars* en 2003, s'est confirmée en septembre dernier avec le court métrage *8 juin 1968*, réalisé spécialement pour l'espace d'une exposition qu'il organisait au Centre Pompidou (cf. *Cahiers* n°648). Conversion, parce que ses travaux vidéos des années 90 nous laissaient souvent indifférents, ne sachant trop si ces objets très joueurs, métadiscursifs, toujours liés à un contexte d'exposition, concernaient vraiment le cinéma. L'emblème en reste, en 1999, la vidéo *Anywhere Out Of the World* réalisée dans le cadre du projet *No Ghost Just a Shell* mené avec Pierre Huyghe : une figure de manga baptisée Annlee, achetée à une agence japonaise, y parle d'elle-même en gros plan. On ne voyait alors que tautologie et ironie là où Parreno, par l'insistance d'un plan fixe sur la figure de synthèse et l'émotion qui lui était prêtée, travaillait déjà ce qui nous passionne aujourd'hui : la recherche d'un nouveau type de

personnage, entre réalité et virtualité historique, surexposition et déconstruction médiatique, effets de surprésence visuelle et banalité documentaire. Si Parreno est bien un artiste « sémionaute », explorateur et manipulateur des signes contemporains, il l'est de plus en plus dans l'horizon magnifique d'une attention aux sensations, aux corporalités, à des matières lumineuses ou sonores rêveuses. Le signe social (Annlee ou Zidane), partagé par une communauté est toujours aussi « le rêve d'une chose », selon le titre de l'un de ses films. La critique des signes est devenue inséparable d'une exploration amoureuse de leurs manifestations, dont le film donne le temps.

En attendant, avec impatience, *The Invisible Boy*, voici donc quelques éléments pour comprendre où en est Philippe Parreno et pourquoi son travail concerne définitivement le cinéma.

Cyril Béghin

Exposition et commentaire

■ Quelle a votre réaction aux palmarès de Cannes ?

Je n'ai pas vu le film d'Apichatpong Weerasethakul, mais je suis très content pour lui. Ouvrir le festival avec *Robin des bois* et finir par donner le prix à *Uncle Boonmee*, ça sonne quand même un peu comme un repentir, non ? En France, « être » artiste plasticien a été socialement moins valorisé que « faire » du cinéma ; étrangement aujourd'hui un artiste qui fait du cinéma, ou d'ailleurs n'importe quoi, est devenu une valeur. Ça ne va peut-être pas durer.

Apichatpong a été coproduit par Anna Sanders Film, une structure collective fondée par Charles de Meaux, le Consortium, Pierre Huyghe et moi, puis rejointe par Dominique Gonzalez-Foerster. Il s'agissait à l'origine d'avoir un outil de production pour louer du matériel, et faire nos films sans avoir à se justifier auprès de ceux pour qui on ne faisait pas du cinéma comme il faut. Charles a été le seul à porter l'idée qu'Anna Sanders pouvait devenir une société de production pour longs métrages, et il avait raison.

La dernière fois que j'ai travaillé avec Anna Sanders je crois que c'était pour *The Boy From Mars*, tourné en Thaïlande. Charles et Apichatpong se sont rencontrés à ce moment-là, à ChiangMai. En Thaïlande il y a un autre artiste que j'aime

The Invisible Boy

beaucoup, Rirkrit Tiravanija. Il est en train de réaliser un film sur un vieil homme qui vit de presque rien, une homme aimé et simple, un ange pasolinien bouddhiste.

■ Vos rapports avec le cinéma ont commencé bien avant la fondation d'Anna Sanders?

Dès les Beaux-Arts à Grenoble, j'ai vu beaucoup de films, entre la cinémathèque et ce que nous montrait un enseignant, George Rey, lui-même cinéaste expérimental. Je ne faisais pas vraiment de différences entre l'art contemporain et le cinéma ou la littérature. Je me souviens d'avoir vu des *Screen Tests* de Warhol où des filles restent immobiles devant la caméra sans cligner des yeux, pour devenir des images. J'étais en phase avec ça. C'est aussi une histoire de génération. J'ai commencé par voir des films à la télévision avant d'aller dans les galeries et les musées.

J'ai très vite travaillé en groupe, sur des expositions qu'on appelait « projet », parce qu'il n'y avait pas vraiment de création d'objets mais plutôt d'espaces où se trouvaient des objets. L'idée était de monter une exposition comme on monte un film, penser le rythme du parcours, les durées et les qualités des séquences. Ça voulait dire aussi que les objets n'existent pas sans l'exposition, comme il n'y a pas de séquence sans son film.

■ Quel a été votre premier film?

Il s'appelait *Fleurs*. J'avais filmé un bouquet, en vidéo. Une sorte d'image-tapisserie, un plan séquence de plus de 50 minutes avec seulement des changements de point sur le bouquet. J'avais envoyé le résultat à des chaînes de télévision en précisant que les images étaient libres de droit. Canal+ l'a utilisé à la fin d'un JT, où il y avait un jeu sponsorisé par Interflora. Ils ont prélevé quelques secondes et ajouté un logo.

C'était un jeu : voilà une exposition d'image à la télévision. Et comme dans toute exposition, l'objet change de valeur – la valeur, en l'occurrence, était marchande. Je montrais les deux : les cinquante minutes, et le spot télé. Il s'agissait de se mettre dans la double position du producteur et du commentateur, je créais une image utilisable en même temps qu'un discours sur la télévision. Serge Daney fut très important pour ça : le lire ou l'entendre parler, par exemple de Nanni Moretti, était aussi intéressant que voir *Palombella Rossa*. La parole critique était aussi belle que l'objet.

L'autre élément important était la littérature cyberpunk et son idée qu'il n'y a pas de hors-champ possible, pas de marge. Après j'ai commencé à emprunter le format du clip, des formes d'environ trois minutes. J'ai réalisé une vidéo en collectif intitulée *Ozone* (1989), à partir d'un mix de S'Express. Nous avions recyclé des images de nature. Ensuite il y a eu *Snaking*, réalisé avec Pierre Joseph (1992) en super 8. C'était une sorte de bande-annonce pour un nouveau sport extrême, le snaking – comme le protagoniste est bête, le spot dure un peu plus que les trente secondes normales. *Snaking* était du pur commentaire à la Daney. La première guerre du Golfe venait de commencer, à la télé on ne voyait que les soldats américains rampant sur le sable. Mélangé au fait qu'à Central Park à la même époque, tout le monde faisait du jogging ou du « rolling », ça a produit *Snaking*.

■ Votre cible principale était la télévision?

C'est la temporalité propre à la télé qui m'intéressait, sans la transformer en « cible » mais en une sorte d'outil. Pour l'ouver-

ture du musée d'art contemporain de Marseille en 1994, j'ai fait venir la télévision et demandé à Yves Lecoq des *Guignols de l'Info* de faire des imitations avant le discours d'inauguration du ministre de la Culture de l'époque, Jacques Toubon. Toubon devenait la parodie de sa propre critique.

J'avais aussi produit un film avec la télévision allemande : à la même heure, pendant plusieurs jours, une présentatrice du journal télévisé très célèbre sur l'ARD, Dagnar Berghoff, apparaissait à la télévision pour répéter la même information. Comme si le temps était arrêté.

■ L'histoire de la vidéo vous intéresse-t-elle?

La vidéo des années 60-70 ne m'intéressait pas beaucoup, j'y voyais surtout une sorte de charnière avec la peinture. Changer d'outil pour faire la même chose, troquer l'huile contre la palette graphique et parler de formes ou de couleur, je ne comprenais pas. Les installations de téléviseurs de Nam June Paik ressemblaient à de la mauvaise sculpture.

Images gelées

■ Vos travaux sont moins connus par les cinéphiles que ceux réalisés à la fin des années 90 par Douglas Gordon ou Pierre Huyghe. Des gestes souvent minimaux, qui consistent à remettre en scène des films ou les déplacer dans les musées, mais avec un caractère ironique, une forme d'appauvrissement ou de déception par rapport aux originaux.

Dès le départ, quand je faisais les trucs avec Canal+, c'était aussi ludique que critique, même s'il y avait ce que j'appelle un commentaire. Je ne pense pas avoir été ironique, à cause de ça. Quinze ans plus tard, *Zidane* passait sur Canal+ : j'avais commencé par filmer des fleurs en plan séquence, et puis j'ai filmé un mec en plan séquence, et c'est pas loin.

■ En 2002 vous avez réalisé *El Sueño de una cosa* (« le rêve d'un chose »). On y voit la naissance très rapide, irréaliste, d'un bosquet dans un paysage magnifique. C'est comme un remake de *Fleurs* sur le mode sublime, sans la touche critique.

Mais c'est aussi un spot, un film d'une minute qui a d'abord été diffusé dans tous les cinémas de Suède à la manière d'une campagne nationale de publicité. Il s'agissait d'intégrer à des images qui vendent, une image qui ne vend rien. Ce film était comme un terrain d'imaginaire. Comme un terrain de foot entouré de pubs.

■ Le geste de *El Sueño de una cosa* cherche manifestement la beauté, le « mystère ». La distanciation vient dans un second temps. C'est un changement qui me semble marquer votre travail depuis une dizaine d'années.

Je pense que ça a commencé avec *Credits* (1999). Sans doute en partie parce que j'ai tourné avec une équipe de cinéma, James Chinlund a fait les décors (*reconstituant en maquette des immeubles et un terrain vague inspirés par une ZUP de Grenoble où Philippe Parreno a grandi*, ndlr). Là il y a eu un sentiment nouveau, quelque chose à quoi je ne m'étais jamais confronté. C'était peut-être le solo d'Angus Young, le guitariste d'AC/DC...

En haut : *Credits* (1999).

En bas : *The Boy From Mars* (2003).







Quand je l'ai vu improvisant devant l'écran, je me suis demandé si ça n'était pas ça, le film. Il était en train de s'imaginer être moi regardant par la fenêtre ce que je voyais quand j'étais gamin en m'imaginant être lui, jouant de l'*air guitar* en écoutant *Highway To Hell*. C'était une boucle temporelle très belle.

■ Pour *Credits* vous avez rencontré des personnes qui ont participé à l'émergence des ZUP, mais le film ne les montre pas, il est concentré sur un seul angle, une seule image avec des variations de lumières, et la musique d'Angus Young.

Ces gens restent cachés. C'est la différence avec un document et la parodie scientifique qui l'accompagne. L'image de *Credits* est comme issue d'un groupe qui a parlé, elle est ce que je rends à la communauté d'où je viens. C'est une image gelée. Le sentiment, je ne savais pas que ça viendrait avec. C'est la première fois que j'ai eu l'impression de faire quelque chose proche du cinéma. Une forme de pudeur était tombée.

■ Qu'appellez-vous une « image gelée » ?

C'est lié à la notion d'holophrase : selon Lacan, c'est le moment où il n'y a plus de différence entre le réel et son signe, entre la maladie et son symptôme. Le moment où une image se « gèle », où une image réelle en quelque sorte.

■ Dans *The Boy From Mars* vous filmez, un buffle qui produit l'électricité permettant le tournage du film lui-même. On ne peut pas « coller » davantage aux conditions d'existence de l'image. Le film doit forcément entrer dans une boucle avec le réel.

J'aime qu'une image produise du réel. C'est très beau de parvenir à un espace-temps qui ne cesse de se décrire ou de se raconter. Pour *The Boy From Mars*, j'ai commencé par concevoir un bâtiment avec François Roche, pour pouvoir ensuite le filmer. Le bâtiment a produit un film puis une chanson de Devendra Banhart. On pourrait continuer cette comptine : et la chanson donna un livre et ce livre un autre film, etc.

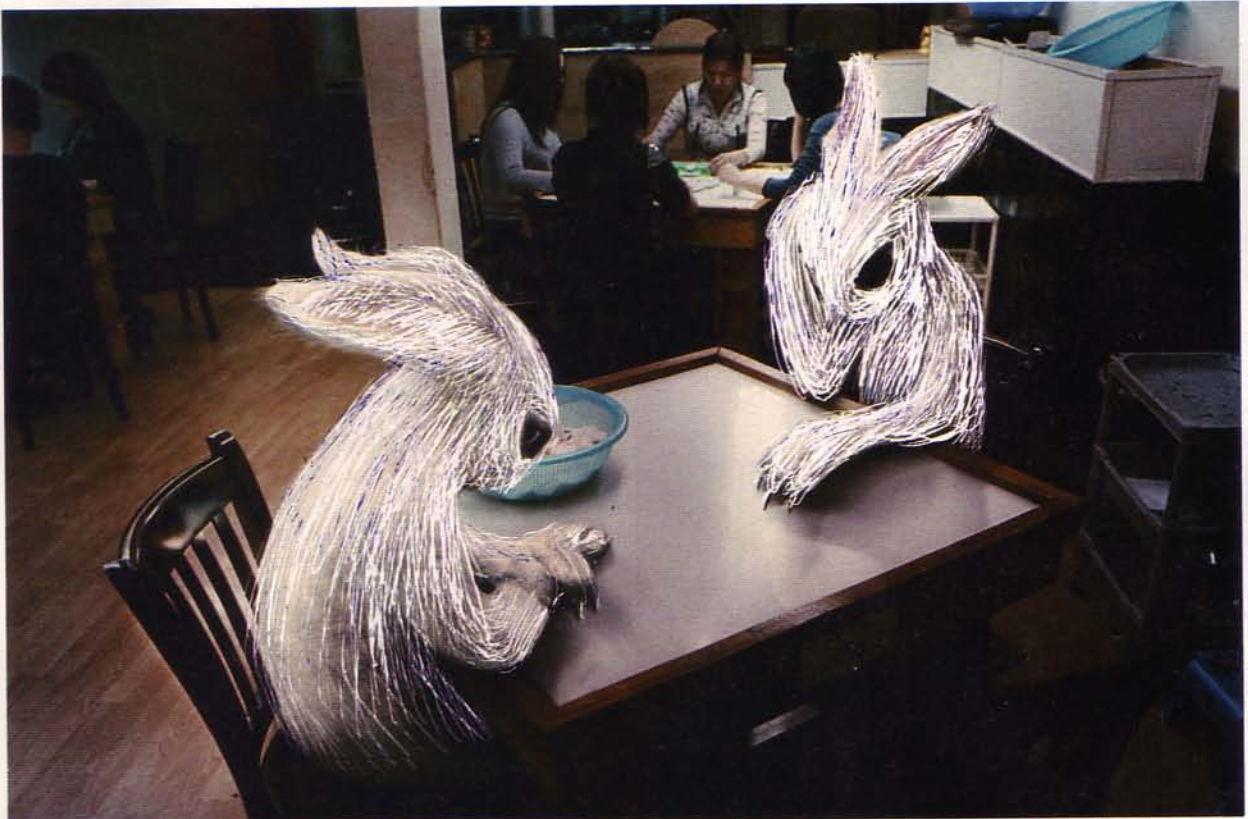
The Boy From Mars est une séquence d'images montées, mais j'ai eu du mal à accepter le montage. Je cherchais plutôt à mettre des plans côte à côte, un peu à la Warhol. Il m'a fallu du temps pour arriver à l'idée de réaliser des longs métrages. Entre autres parce que j'ai longtemps travaillé en groupe ou en collaboration. Avec Pierre Huyghe par exemple on avait le projet d'un long métrage, *L'Histoire d'un sentiment*, dont il n'est resté que le premier numéro d'un magazine intitulé *Anna Sanders* (1997), qui évoquait un personnage du film sans jamais le montrer.

Après *Zidane*, j'ai compris qu'il fallait que je travaille seul. On est allé loin avec Douglas Gordon, on passait des heures à discuter, je voyais bien à la fin que je m'en foutais du film, il aurait pu ne pas exister. Entre nous il y avait un hologramme, un objet qui commençait à se dessiner qui n'appartenait ni lui, ni à moi, mais était un produit de nos deux désirs.

■ Vous résistiez à l'idée d'auteur ?

Un peu. Et aussi parce que la conversation produit souvent des choses inattendues. Maintenant j'ai envie d'aller au bout de mes phrases tout seul, sans être coupé. Travailler avec d'autres artistes est devenu frustrant. Mais j'ai commencé d'autres types de collaboration : avec Darius Khondji par exemple, qui est un

The Invisible Boy



The InvisibleBoy

chemin, il rencontre des monstres imaginaires. Cet enfant existe réellement, il vit à Chinatown. Je vais le revoir bientôt, je n'ai pas eu de nouvelles de lui depuis un moment. On a tourné des premières images pendant trois jours avec Darius il y a un an, et on en a fait un court métrage, un « film test » ou un « film traitement » qui sera projeté à Locarno. J'aime bien l'idée de montrer ces cinq minutes. Montrer un film qui n'est pas encore là. Qu'on le réalise ou pas, maintenant, le film existe.

■ **Le projet est venu au moment du travail sur *Zidane*?**

Il y avait le désir de faire une série de portraits, sans savoir si cela prendrait la forme de films. Encore maintenant je ne suis pas certain que *The InvisibleBoy* soit un long métrage. Il y a quelque chose de juste dans le fait que la machine de fabrication d'un film de cinéma va permettre à une personne réelle, sans identité sociale, d'en avoir une en devenant un personnage de fiction. L'autre chose c'est qu'*The InvisibleBoy* sonne de plus en plus pour moi comme le nom d'un héros fictionnel de Manhattan. Dans la lignée des superhéros : les années 50 c'est Superman, et puis il y a l'apparition des drogues et on a Spider-Man. L'obscurité des années 80, c'est Batman. Presque chaque décennie produit son superhéros. *InvisibleBoy* pourrait être celui des années 2010 : l'illégal qui va devenir un modèle. Au départ cette idée était tellement sérieuse que je voulais travailler avec Grant Morrison ou Alan Moore. Plutôt avec Grant Morrison, qui a à peu près mon âge et a justement écrit une série de comics intitulé *Les Invisibles*, et revisité Spider-Man, Batman. Comme Alan Moore il a redéfini l'idée du personnage sombre dans les comics, le superhéros comme personnage handicapé, rejeté social.

■ **Les premières images ont été tournées sans scénario, suivant un protocole plutôt documentaire?**

Oui, et je n'écrirai pas beaucoup plus. Pour *1968*, j'avais des bouts de choses, mais c'est l'image tournée qui a créé le scénario final. Il faut bien avoir des images et des sons pour faire une histoire, je ne vois pas comment travailler autrement. Je ne suis pas dans le fantasme du cinéma.

■ **Il y a tout de même des structures narratives offertes par la vie réelle de l'enfant. Son parcours dans la ville par exemple.**

Oui, la topographie entre l'école et chez lui. Le film va montrer un aller simple ou un aller-retour, je ne sais pas encore. Un parcours paranoïaque dans la ville. C'est dans le familier de ce parcours qu'on va trouver l'étrange, l'histoire se cache là. *Zidane*, c'était l'espace clos du terrain dans le temps limité d'un match, là on aura le temps et la topographie du chemin. J'aimerais que ce soit une topographie à la fois fictionnelle et documentaire, évoquant différents événements qui ont eu lieu dans les espaces que l'enfant traverse. Comme la superposition de plusieurs cartes, imaginaires et réelles.

■ **De quelle manière?**

Au début je pensais avoir des personnages de différentes natures : animation 2D, 3D, grattage d'image. Maintenant je me recentre aussi sur l'idée d'une voix off qui « regarde » le film. Cette voix est celle de l'enfant devenu âgé. Il y a un rapport entre elle et les monstres qui apparaissent par grattage manuel sur la pellicule : la voix se rappelle, une main fait apparaître l'invisible. C'est sa signature. L'homme qui parle « écrit » en