

Philippe
Parrreno,
"8 juin 1968
7 sep. 2009",
centre
Georges
Pompidou,
Paris,

“

La moquette a toujours un statut particulier dans l'œuvre de Parreno, elle participe pleinement à l'univers créé par l'artiste et devient une œuvre à part entière, par la mise en scène du produits (sic) et de ses vertus : confort acoustique inégalable, qualité des matières utilisées, confort et douceur aux pieds. »
Balsan, créateur de sols textiles, mécène de l'exposition reconverti critique d'art (dans-le dossier de presse de l'exposition)

10564 signes
par

Jeanne Dreyfus, 1. Quatre minutes trente quatre.
photographie Il y a un incurable retard des mots¹. Depuis que
Grégory Cardon. les sociologues N. Heinich et M. Pollack ont
inventé, en 1989, celui de « déprofession-
nalisation » pour évoquer la fin de l'ère où seul le conservateur
pouvait concevoir une exposition, aucun terme n'est venu
matérialiser, dans le champ d'expertise de l'artiste peintre,
sculpteur, architecte..., sa pratique de commissaire.
A l'occasion de l'exposition dont il est le créateur dans la Galerie
Sud du Centre Pompidou, j'appelle Parreno muséaste.

Le muséaste est un artiste *in situ* deuxième génération, déplaçant la caractéristique *copyleft* de l'architecture (assortie d'une œuvre parasitaire) vers l'œuvre elle-même (parasitée). L'histoire est célèbre et vient éclairer ce point : Parreno, pendant qu'il étudiait à l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques, fut l'élève de Daniel Buren. Il en a hérité sa pratique du recyclage d'une œuvre qui, à chaque nouvelle exposition, voit renouvelés sa vie, son sens, son effet, existant par et pour le lieu qu'elle investit. Il n'y a pas ainsi d'exposition au sens de « poser en dehors » puisqu'il n'y a pas d'œuvre *a priori*. Il faudrait plutôt parler d'*in-position*, poser le lieu dans l'œuvre.

Dans le cas des deux artistes, un heureux système guerroyant contre l'idée de l'œuvre comme étendard et reliquaire de la subjectivité de l'artiste et, par là-même, le danger omniprésent de sa destruction, dès lors que l'on sacrifie aux Grâces ce que l'on doit au radical (de l'art de déniper saint Pierre pour fagoter saint Paul...). Car le maniérisme n'est autre que la compromission du radical, aussi insignifiante soit-elle.

La Tentation est forte chez le Père et le Fils. Il n'y a qu'à voir Daniel, détroqué à l'hôtel Salé pendant l'hiver 2008 pour avoir troqué sa religion de l'outil visuel pur contre le plaisir de faire des compositions, « dans le plus fidèle respect de l'esthétique chamarrée sévissant, dans les années 1990, sur les carreaux de classe maternelle de Saint-Creux-lès-Vains-Diables », commentait un passant canadien éclairé rencontré rue de Thorigny. Ou encore Parreno qui réalise, en rupture avec l'aspect bricolé de ses œuvres antérieures, une superproduction cinématographique, *June 8, 1968*, tournée en 70 mm, point névralgique de l'exposition, aussi classique qu'une des quatre saisons de Poussin. Les deux hommes partagent cette scission de leur évolution créatrice en deux périodes, le stade second étant constitué chez l'un par sa pratique des papiers colorés, chez l'autre de propositions filmées comme *El Sueño de Una Cosa*, *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* (réalisé avec Douglas Gordon) et *June 8, 1968* où la *technè* cinématographique donne une qualité d'image aussi belle et précise qu'est rendue l'intégrité parfaite du son.

Mais, c'est ici que la comparaison devient dangereuse, qu'il appartient au critique de ne pas regarder le futur des uns dans le passé des autres. Car l'exposition se situe exactement à ce point qui voit s'achever une période, sourdre une autre.
Les marionnettes de carton, *No More Reality (fin)*, sont les

dernières lueurs d'une série qui a construit l'œuvre de l'artiste. Le catalogue raisonné paru à l'occasion s'arrête au 31 décembre 2008, excluant *June 8, 1968*. L'art de Parreno s'est embourgeoisé, ici il n'y a pas de doute. Bien sûr, la moquette est plus délectable à la vue et aux pieds que le béton armé, la nature luxuriante californienne plus joli décor que les ZUP iséroises où l'artiste a grandi – Hollywood vs Echirolles² ! –, le spectacle des enfants invités à jouer avec les marionnettes de *No More Reality* plus sympa que ne le fut le théâtre des revendications des cégétistes censés jouer de l'élégie sur la surface des phylactères de BD en 3D dans l'exposition du Magasin *Moment Ginza*, en 1997. Si auparavant, l'œuvre de l'artiste existait davantage par sa qualité participative que formelle, aujourd'hui, elle tend peut-être à paraître plus belle qu'elle n'est sociale.
4'34" de silence, passage du beau à l'esthétique...

2. Une valse à trois temps.

« *Le beau est le plus court chemin vers la vérité.* » Jean-Luc Godard.
« *Il y a des œuvres qui font passer le temps et d'autres qui expliquent le temps.* » André Malraux

Ce qui peut déplaire aux premiers soutiens de l'artiste peut indéniablement faire le bonheur des autres, d'autant plus que la plupart des fondamentaux de son œuvre sont restés intacts. Il y a déjà quelques temps que la critique questionne la place du beau dans l'œuvre de Parreno. Il ne le renie pas. « *L'esthétique d'un film, dans le sens où elle conditionne l'envie, le désir que l'on peut avoir par rapport à un objet, reste quelque chose d'important pour moi* » dit-il dans un entretien aux Cahiers du MNAM. Le beau au centre Pompidou reste beau-prétexte, pas fin-en-soi. Prétexte au récit que Parreno invite le spectateur à écrire, comme l'indiquent les bulles qui planent au plafond, plantées ici et là depuis 12 ans... Et si l'importance du beau est allée croissante dans son œuvre, celle du temps, quant à elle, demeure primordiale.

Au temps de diffusion de la vidéo répond le dispositif muséographique comme pour celui qui encadrait *Sueño de Una Cosa* au Centre Georges Pompidou. La galerie ferme les yeux (ses paupières de rideaux électriques) quand on les ouvre pour voir *June 8, 1968*. Comme au cinéma où l'on va paradoxalement s'enfermer, immobile, dans l'obscurité, pour s'ouvrir au champ lumineux de l'écriture du mouvement⁴. A la fin de la projection, les paupières se lèvent et l'on retrouve le rez-de-piazza grouillant toujours de la même foule de touristes, mais perçus dès lors différemment, sensible illustration de ce plaisir à se rendre au cinématographe pour en sortir et retrouver le goût du réel loué par Roland Barthes⁵ : « *Le sujet qui parle doit ici reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide...* »

Une marquise lumineuse, que l'artiste pose à l'entrée de certaines des expositions où son art « a lieu »⁶, du Guggenheim au musée national d'Art moderne, invite également à entrer dans l'espace par le temps. L'exposition est une séance, comme l'est une projection au cinéma, ici éternellement recommencée, le film de huit minutes s'y répétant sans trêve.

Le temps se distingue par son irréversibilité. En choisissant la boucle temporelle, Parreno (en même temps qu'une quantité d'artistes ayant recours au « looping divertissant », au sens pascalien du terme) inscrit ce qui ne peut pas l'être dans une éternité, transformant l'étant en Etre, le présent en présence. C'est dans l'œil de ce présent qui tourne perpétuellement que se trouve l'essence de la muséographie. C'est dans cette quête de l'équilibre quasi-hydrostatique du temps basé sur le

fonctionnement machinal de l'enclenchement du film et des rideaux qu'est rejoué le temps cyclique au dehors, tour à tour caché et révélé.

Ici, l'hyperréalisme du film fait alors sens, qu'éclaire la multitude de points communs existant entre cette exposition et celle des *Nymphéas* de Monet dans le bâtiment de l'Orangerie.

Dans *June 8, 1968*, ainsi que dans les toiles monumentales, les artistes, par la précision qu'ils s'attachent à mettre en œuvre pour traiter les effets de lumière ou de brise sur les ondes, ne s'intéressent à la nature, éternelle, que pour ses changements, éphémères. Mais, pour Monet, il y a une harmonie totale entre le temps cyclique, du matin au soleil couchant, dépeint sur les œuvres, la forme ovale de l'écrin qui les abrite percé en son zénith d'une grande baie qui laisse apercevoir le ciel et l'expérience physique du spectateur.

Ce dernier, qu'il soit assis sur un des fauteuils centraux à 360° ou qu'il module sa perception de l'œuvre par des mouvements circulaires induits par l'espace, est amené à éprouver cette « concordance parfaite des temps ». Temps représenté, temps réel, temps de l'expérience.

Dans l'œuvre de Parreno, la réception par le spectateur trouve sa partition plastique dans cette moquette rouge vermillon qui, tout en invitant le chaland à en éprouver le « confort et [la] douceur aux pieds », répond au code couleur inventé par Renzo & Piano, le rouge y étant la couleur des lieux de passages des personnes et des œuvres. Le problème qui prend alors corps, à la lumière de cette comparaison, c'est le duel irrésolu entre la force unificatrice apportée par les éléments de temps (frise chronologique à l'entrée, ouverture/fermeture des rideaux, *Marquee, June 8, 1968*) et l'abondant fourmillement multidirectionnel des problématiques en présence, depuis les revendications sociales dans les *Speech Bubbles* jusqu'à la question de la « virtualité réelle » chère à l'artiste sous-jacente dans *No More Reality*, via la mise en lumière de la

confusion entre fonction et essence dans *Fraught Times*, arbre de Noël en décembre, œuvre d'art pendant le reste de l'année. L'absence de cloisons, concept génial à la base du musée repris ici, est déceptive au regard des séparations théoriques qui détachent les œuvres.

A défaut d'unité, Parreno a multiplié les correspondances. Mais les correspondances, dans leur origine baudelairienne, ne valent-elles pas qu'en ce qu'elles servent une unique impression ? Dans un mouvement opposé à celui des poètes usant d'allitérations et d'assonances, des architectes répétant un même motif dans la régularité géométrique, d'un compositeur créant un leitmotiv ou un bourdon conducteurs de toute l'œuvre sonore, l'artiste n'essaie pas d'étouffer les dissonances pour renforcer l'impact du sens. Dans ce cas, si Philippe Parreno entend répondre aux exigences théoriques et plastiques qui incombent au muséaste, a-t-il raison d'utiliser les codes inhérents aux expositions totales – *Speech Bubbles*, héritières des 1200 sacs de charbon que Duchamp avait accrochés au plafond lors de l'*Exposition internationale Surréaliste* de 1938, utilisation des trois autres faces du « cube », sol, fenêtre, cimaise sur un plan égal d'intérêt – sans en provoquer l'impact véritablement physique qui leur est central ?

1. Titre de l'ouvrage d'Alain Jouffroy paru en 1972 aux éditions Jean-Jacques Pauvert.
2. Ville d'Isère où l'artiste a passé son enfance.
3. Entretien avec Philippe Parreno, « Les plus belles images sont celles que je me suis projetées dans la tête », in *Cahiers du MNAM*, n°97, automne 2006
4. Jean-Marie Gallais à propos du spectateur du panorama : « Il s'enferme dans un lieu clos pour contempler l'infini. »
5. Roland Barthes, *En sortant du cinéma*, 1975
6. Expression employée par Bernard Blistène qui, peut-être sans le vouloir, fait une évocation au « temps spatialisé » de Bergson...
7. Balsan, dossier de presse de l'exposition.

