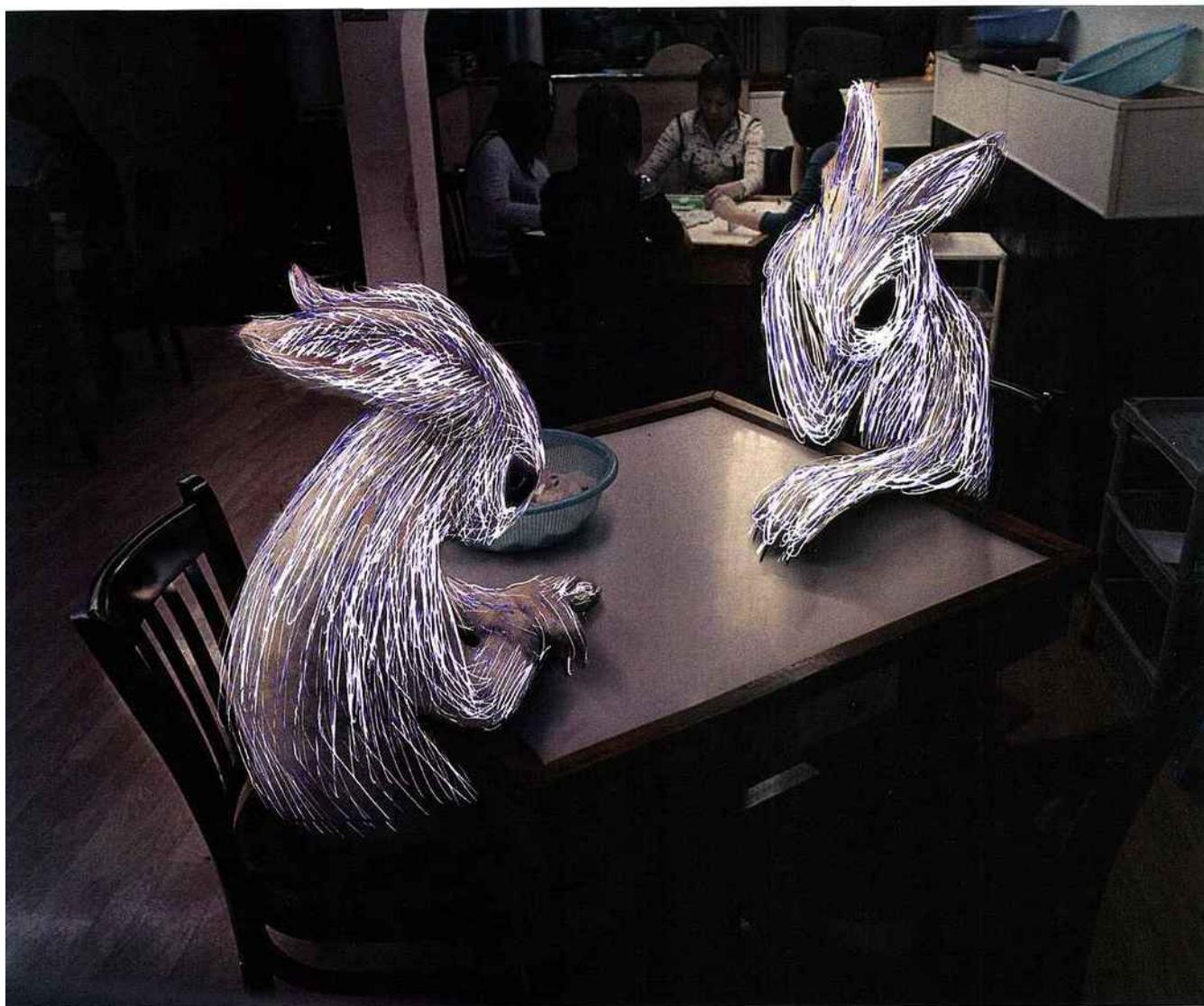


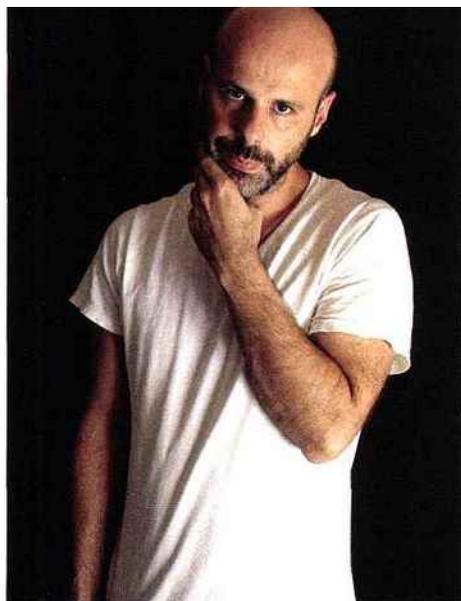


ENTRETIEN / **PALAIS DE TOKYO** / DU 23 OCTOBRE AU 12 JANVIER



Invisibleboy
2010, film 35 mm, 5'18".
Le portrait onirique
d'un gamin, immigré illégal,
dans son appartement
de Chinatown, hanté
par la figure de deux lapins
géants. Ou l'enfance vue
comme un exil par
Philippe Parreno, natif
d'Oran que le *Guardian*
qualifie maladroitement
d'artiste algérien.



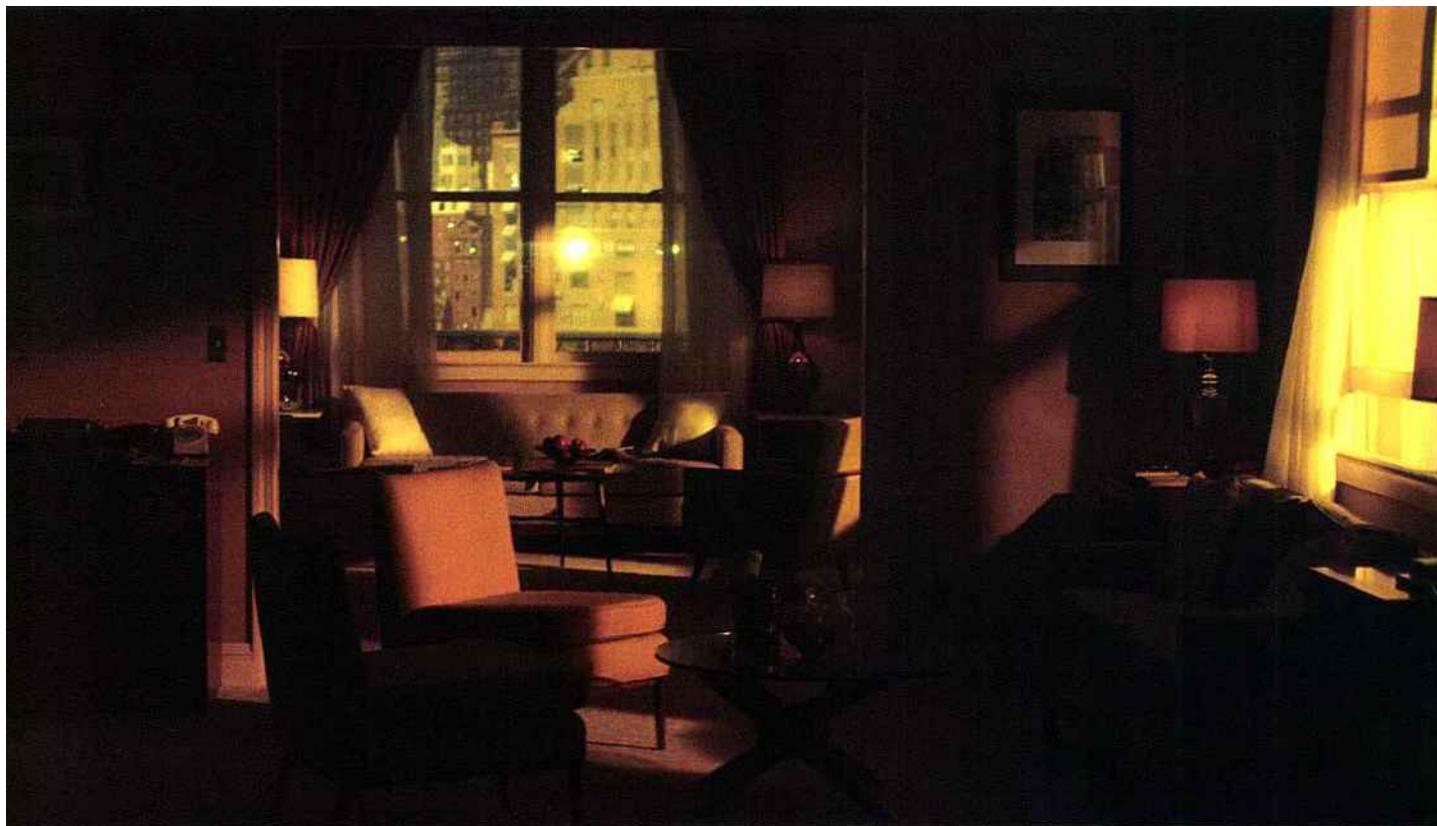


PHILIPPE PARRENO

L'homme de l'invisible

À 49 ANS, L'ARTISTE FRANÇAIS EST LE PREMIER À OCCUPER LA TOTALITÉ DES ESPACES DU PALAIS DE TOKYO. CETTE EXPOSITION TRÈS ATTENDUE, CONÇUE COMME UNE PARENTHÈSE DANS LE RÉEL, «UNE CHORÉGRAPHIE DU REGARD», EST UNE INVITATION À FAIRE L'EXPÉRIENCE D'IMAGES FANTÔMES ET D'UN JARDIN NOIR, DE MYSTÈRES MÉCANIQUES ET D'UN TEMPO SECRET. ENTRETIEN AVEC UN MAÎTRE DE L'ILLUSION.

PAR EMMANUELLE LEQUEUX



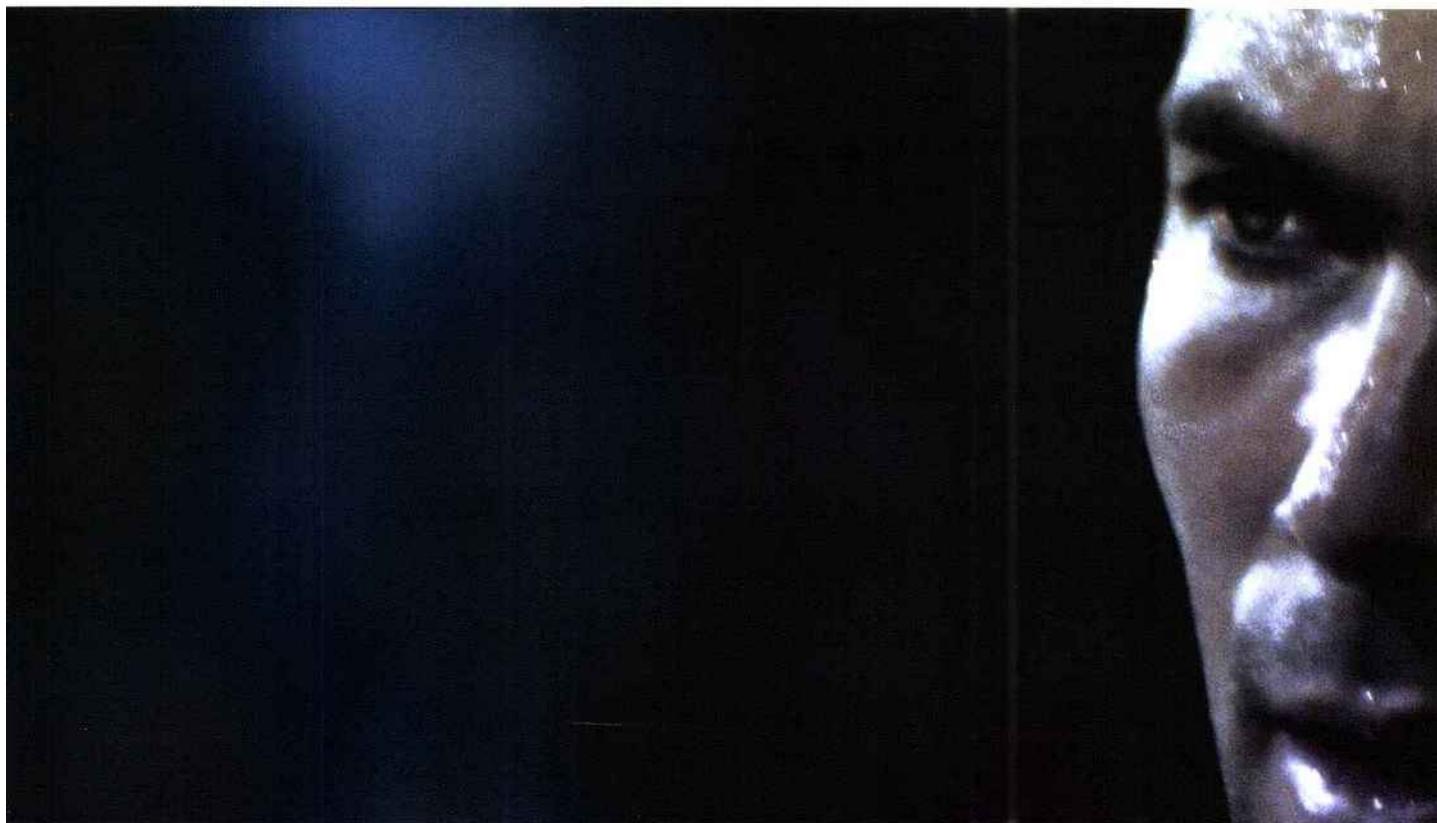
Marilyn

2012, film, 19'49".

Un hôtel de luxe déserté sous une lumière d'or. Et pour l'habiter, une voix, familière, et une écriture : celle de Marilyn Monroe. Avec cette vidéo, l'artiste réalise «un film sur une image qui a tué la vie plus qu'elle n'en a produit. Dans les années 1980, le théoricien Lyotard a très bien dit qu'avec Marilyn, on s'était rendu compte pour la première fois que l'inconscient tue».

Le Palais de Tokyo est fait pour Philippe Parreno. Avec ses verrières irradiées et ses recoins obscurs, le labyrinthe est tout prêt à une grande première : s'offrir des pieds à la tête à l'un de nos plasticiens les plus précieux au monde, pas moins. Philippe Parreno a traqué Zidane sous l'œil de dizaines de caméras militaires (*Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, film coréalisé avec Douglas Gordon en 2006) ; il a conçu en Thaïlande une maison nourrie de l'énergie d'un buffle d'eau (avec l'architecte François Roche) ; il a ressuscité Marilyn ; il s'est fait marionnette d'un ventriloque ; il a donné vie avec son compère Pierre Huyghe à l'héroïne de manga Ann Lee, la plus belle aventure arty des années 1990. Surtout, il a toujours revendiqué comme slogan, tel un enfant : «No more reality.» La sacralisation de l'œuvre d'art, voilà tout ce qu'il déteste. Lui préfère réaliser des mises en scène où se dématérialisent les objets, où flottent les vidéos. «Notre génération a grandi avec des images, pas avec des objets, explique-t-il. C'est cela qui me lie avec les artistes avec qui je travaille, comme Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija ou Douglas Gordon.» Grandi avec la fin des utopies, aussi. Alors surtout pas de ronds de jambe ou de coups d'éclat. Ouvrir les salles aux bruissements de la rue, pour les réinventer en vase clos ; provoquer quelques rides, rien, des ronds dans l'eau, sur l'étang de la fondation Beyeler, littéralement transpercée par le son de ses vidéos... Cela lui suffit,

à ce conceptuel délicat qui sait nous emporter si loin. En octobre, le Palais de Tokyo sera donc *Anywhere, Anywhere out of the World* : n'importe où hors du monde, là où déjà nous invitait Baudelaire. Une parenthèse dans le réel dont l'on sortira plus fragile, sans doute ; un peu plus transparent. Haletant... Car l'espace du Palais respire, imagine-t-on ; transpire, de présences évanescentes. Chaque exposition de Philippe Parreno est comme dotée d'un cœur qui bat : un organe caché en ses fins fonds, qui donne son tempo à toutes les salles, les irrigue d'un flux de sens mais garde ses secrets. Chaque exposition est donc un corps, qui se chorégraphie ; une valse d'œuvres inspirantes et de collaborations passées durant laquelle visiteurs et fantômes mêlent leurs entrecats ; voire, peut-être, le spectre de l'artiste lui-même, qui sait, mieux que quiconque, traverser les murs. Inédites ou cultes, ses œuvres dansent ainsi entre elles comme jamais : ce film, «bête enterrée» dans le bâtiment, *CHZ (Continuously Habitable Zones)*, qui se fait promenade envoûtante dans un jardin au noir ; ou cet autre, *Marilyn*, porté par la voix et la plume de la belle sans retour, «image qui a tué la vie plus qu'elle n'en a produit» ; ou encore son fameux *Zidane*, offert ici, entièrement démonté, comme les entrailles à l'air ; mais aussi ses toutes premières vidéos et ses récentes marquises qui font leur cinéma. Et enfin, surtout, la musique : carrefour de leur rencontre et «promesse de récits».



Vous investissez cet automne la totalité des salles du Palais de Tokyo avec une proposition qui n'a rien à voir avec une rétrospective. Comment la définiriez-vous ?

Il s'agit plutôt d'une chorégraphie des corps dans l'espace, à travers une série d'objets. C'est quelque chose que j'ai commencé à pointer du doigt en travaillant l'année dernière sur une exposition [«Dancing around the Bride», ndlr] au musée de Philadelphie, qui m'avait demandé de scénographier un dialogue entre Marcel Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Merce Cunningham.



Le Palais de Tokyo met à votre disposition des milliers de mètres carrés. Est-ce un défi ou une source d'effroi ?

La taille n'est pas tellement un problème, il s'agit juste de mettre la main sur cette architecture en creux, d'y faire son cocon, tout en tenant un équilibre financier. Ce qui est notamment intéressant, c'est que l'espace est tellement grand que tu l'entends avant de le voir. J'ai essayé d'y trouver une déambulation qui permette de réinventer notre relation à lui, un peu comme s'il s'agissait d'un jardin. avec ses perspectives, ses points de vue. Je me suis souvenu par exemple des propos de Leibniz sur le jardin à la française – ce qui l'intéresse, c'est qu'il produit selon lui des silhouettes : en se promenant à Versailles, on voit plus les gens que les plantes. Dans le hall du Palais, des écrans aveuglants transforment ainsi les visiteurs en ombres chinoises ; plus loin, ils apparaissent dans la transparence d'un écran de projection constitué de LED, comme s'ils venaient hanter l'image que tu regardes.

L'espace du Palais a-t-il une résonance particulière pour vous qui avez réalisé deux expositions marquantes juste en face, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'une en collaboration avec Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster, l'autre seul ?

Je n'ai pas envisagé la proximité avec le musée d'Art moderne, chaque espace a sa propre identité. La spécificité

Zidane, un portrait du XXI^e siècle

2006, film 35 mm, 90'.

Un match, un homme : Zidane, seul, absolument seul sur le terrain. «Le plus élégant et probablement le plus charismatique de tous les joueurs», selon Parreno, qui déconstruit au Palais ce film réalisé avec Douglas Gordon, en une multitude d'écrans.

Anywhere out of the World 2000, film d'animation, 4'.

Avec Pierre Huyghe, Parreno a acheté les droits d'un personnage de manga. Ann Lee, et fait bifurquer son destin en invitant d'autres artistes à l'habiter. Tino Sehgal l'a récemment réactivée sous la forme d'une petite fille en chair et en os, que Parreno rêve de voir arpenter son exposition, si le budget le permet.



Sans titre

2005, manequins en céramique, fibres synthétiques, vêtements.

En 2006, Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija se sont représentés en marionnettes aux côtés de Hans-Ulrich Obrist, Pierre Huyghe et Liam Gillick. Comme Ann Lee, ils sont ici *Ghosts in the Shell*, fantômes prêts à sortir de leur coquille, disponibles à toutes sortes de manipulations.

Continuously

Habitable Zones (CHZ), 2011, film, 14'.

Errance dans un jardin noir qui serait «comme une pollution, ce que la pensée rejette et ne veut pas voir. En dehors du film, ce jardin va continuer à exister dans la réalité, mais va aussi s'échapper. Dans vingt ans, j'aimerais que moi, ou quelqu'un d'autre si je ne suis plus là, fasse un film pour voir comment cette réalité a vécu, ce qu'elle a produit. À la manière d'un cordon ombilical.»

du Palais de Tokyo, c'est d'être, en tant que centre d'art, un véritable lieu d'expérimentation, où il n'est pas question d'être dans la rétrospective, mais d'aller plutôt vers des chemins de traverse. Je suis familier avec cette nature d'espaces, c'est avec eux que j'ai grandi : à Grenoble, où j'ai été élevé, j'ai connu le Magasin [centre national d'art contemporain, ndlr] bien avant de connaître le monde du musée.

Il existe un grand principe ordonnateur au parcours, que l'on découvre au fil de la déambulation. Comment l'avez-vous imaginé ?

L'exposition est comme un automate géant, qui obéit à un code. On ne le comprend pas tout de suite. Les lumières dans l'entrée, aveuglantes, vibrent selon un rythme que l'on peut imaginer aléatoire, mais dont on comprend plus tard l'origine : quand on aperçoit un piano sous la neige, œuvre de Liam Gillick, qui joue tout seul un air de Stravinsky, *Petrouchka*. Ce sera comme le métronome de l'exposition : la mélodie s'arrête à chaque fois qu'il se passe quelque chose dans l'exposition, et c'est elle qui donne le rythme des lumières du début.

Pourquoi cette musique ?

C'est un ballet écrit pour deux pianos, et que seul un virtuose peut jouer à deux mains. En 19 mouvements, comme les 19 tableaux de l'exposition, il met en scène l'histoire d'une marionnette, qui devient l'automate spirituel de l'exposition. Tout le parcours est comme une longue digression sur la machine et l'illusion. Dans une salle, on découvre par exemple le robot que j'ai utilisé dans le film *Marilyn*, qui

simulait son écriture : mais c'est cette fois ma manière d'écrire qu'il singe. Je ne sais pas encore vraiment ce qu'il va écrire, mais sûrement une prédiction.

La notion de temps est essentielle dans vos projets, chacune de vos expositions est travaillée par un rythme propre : comment envisagez-vous cette respiration ?

Pour le Palais, j'ai notamment été inspiré par le livre de Norman Klein, *The Vatican to Vegas - A History of Special Effects*. Il introduit la notion d'espace crypté : une invention du baroque qui permet d'injecter du temps dans un espace, autour de l'idée de trompe-l'œil. Cela relie l'exposition à quelque chose d'avant le temps du cinéma. Dès l'entrée du Palais, une marquise lumineuse, qui produit un effet très différent le jour et la nuit, introduit cette notion de temps et d'espace cinétique.

Ce désir de chorégraphier l'exposition semble être né de votre expérience au Philadelphia Museum of Art pour «Dancing around the Bride». Plus qu'une scénographie, vous y avez engagé avec les cinq maîtres que vous évoquiez tout à l'heure un dialogue d'artiste à artiste qui vous a ouvert de nombreuses voies, semble-t-il...

Dans cette exposition où il n'était pas question de montrer mon travail, j'ai imaginé une chorégraphie de l'attention, des regards, à travers le son et la lumière. C'était passionnant, car cela me permettait de toucher à ce qu'il y a aujourd'hui de plus sacré dans l'art, à savoir la peinture américaine d'après-guerre. Envisager les conversations entre ces cinq artistes, tous des individualités très fortes, évoquait bien sûr pour moi les nombreuses collaborations dans les-



quelles je me suis engagé : même si je me suis un temps arrêté, cela continue à être un leitmotiv pour moi. Ce qui est fascinant, c'est la manière dont leurs motifs traversent les œuvres des uns et des autres, apparaissent d'un genre à l'autre, comment la peinture devient décor de scène, etc. Aujourd'hui, la fragilité de leur conversation s'est perdue, on célèbre le monumental de leur peinture. En mettant leurs objets en dialogue, je voulais qu'ils redeviennent des acteurs plus fragiles.

Vous aviez aussi abordé la question de la chorégraphie dès votre projet de «spectacle» avec Hans-Ulrich Obrist, *Postman Time*, qui était selon votre définition une exposition «qui se déroule dans le temps plutôt que dans l'espace». En quoi cette expérience de la scène nourrit-elle votre projet pour le Palais de Tokyo ?

Auparavant, ma relation à autrui dans le travail relevait moins de l'autorité. Avec *Postman Time*, j'ai commencé à être plus dans la mise en scène, en articulant les projets de différents artistes [Matthew Barney, Anri Sala, Pierre Huyghe, ndlr]. Il ne s'agissait pas de diriger des personnes mais des regards et du sens. Notre projet avec Liam Gillick, à Arles l'an passé, relevait du même dessein : mettre en scène le regard d'une audience dans le huis clos de l'arène.

D'où la précision de votre travail sur les atmosphères lumineuses, qui se veut particulièrement sophistiqué au Palais de Tokyo.

Dans la salle du robot, nous trichons en créant un soleil permanent. Mais quand tu descends, cela s'obscurcit de plus en plus, car je ne suis pas un joyeux, mais un pessimiste. Dans l'escalier, nous créons l'impression d'une pluie d'orage. Puis

tout devient noir. Dans une rue fantôme, toutes les marquises que j'ai créées sont rassemblées, elles bouffent l'espace, comme si tous les bâtiments avaient disparu et que ne restent plus que les néons. Là encore la chorégraphie des lumières est créée par le piano.

Robots, marionnettes, fantômes... Cette exposition sera-t-elle si désincarnée ?

Elle n'est pas désincarnée, il s'agit plutôt d'une autre forme d'incarnation. À la fin de *Petrouchka*, le magicien brûle sa marionnette, mais elle réapparaît en lui disant : «Tu m'as tuée mais je suis en vie.» La vie, la mort, et l'illusion...

Lors d'une performance mémorable, vous avez vous-même joué le rôle de la marionnette d'un ventriloque, en laissant sa parole vous investir. Que signifient pour vous ces substitutions, qui sont comme des abandons ?

Une chose pour une autre, c'est l'esprit de l'exposition. Des bruits de pas pour des fantômes de danseurs, ou un jardin pour une image, par exemple : je confronte le film réalisé dans un jardin noir conçu pour moi par un paysagiste avec la réalité de ce site aujourd'hui vaguement abandonné, retransmis en webcam. Un espace de pollution qui continue à pousser bon gré mal gré, avec ses déchirures et ses traces. Je rejoue aussi une exposition de 2002, à New York : à la mort de John Cage, Cunningham a fait un accrochage en galerie où il montrait ses dessins d'animaux, et chaque jour il en remplaçait un par deux dessins de Cage. Nous restituons le processus de cette exposition chaque jour. C'est un vivant pour un mort, une exposition comme un acte d'amour. ■

Marquise
 2008, vue du Guggenheim de New York.

Signe du spectacle, ces marquises composées d'une foule d'ampoules sont devenues une des signatures de l'artiste. Au Palais de Tokyo, il les assemble dans une salle obscure, illuminant une sorte de Broadway désincarné.

L'EXPOSITION

«Philippe Parreno
*Anywhere, Anywhere
 out of the World*»
 du 23 octobre au 12 janvier
 Palais de Tokyo - 13, av.
 du Président Wilson - 75016
 Paris - 01 49 52 02 04
www.palaisdetokyo.com