

PALAIS

**ANYWHERE, ANYWHERE
OUT OF THE WORLD**

**23 OCTOBRE 13 -
12 JANVIER 14**

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

UNE CARTE BLANCHE À PHILIPPE PARRENO

**INSTALLATIONS, VIDÉOS,
PARCOURS D'EXPOSITION**

GLOSSAIRE / ANNEXES / BIBLIOGRAPHIE

#4

DE

TOKYO

Introduction

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants, des professionnels de l'éducation et des étudiants, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger la visite des espaces et des expositions.

Ce dossier est consacré à la troisième saison de la programmation du Palais de Tokyo pour l'année 2013 : une invitation faite à Philippe Parreno d'investir le centre d'art et de proposer une exposition personnelle. Le fruit de cette carte blanche est une exposition intitulée *Anywhere, Anywhere Out of the World* se déployant dans tous les espaces du Palais de Tokyo.

Scolab propose une grille de lecture thématique du projet de Philippe Parreno répartie en quatre axes. Le premier s'intéresse à la conception particulière qu'a l'artiste du format *exposition*. Il s'agira dans un deuxième temps de comprendre les différents statuts qu'il peut conférer aux objets présentés dans ses projets d'exposition. Un décryptage des références diverses engagées dans *Anywhere, Anywhere Out of the World* précèdera enfin une dernière partie dédiée au processus collaboratif inhérent au travail de l'artiste depuis ses débuts.

Cette analyse sera enrichie par des outils de références permettant, par des apostilles, de compléter les connaissances sur certaines notions propres au sujet abordé. A la fin du document, glossaire, annexes et bibliographie sont les ressources nécessaires pour approfondir encore les pistes de réflexions qui auront été énoncées.

* couverture : Philippe Parreno,
Speech Bubbles (Gold), 2011.
Vue de l'installation «Art of Communication»,
NMCA, Séoul, Corée.

SOMMAIRE

PHILIPPE PARRENO	p.2
L'EXPOSITION COMME ACTE DE CREATION	
> <i>Pétrouchka</i> de Stravinsky comme fil rouge de l'exposition	p.5
> La composition d'un paysage hanté	p.6
> L'exposition comme automate	p.8
LE STATUT DES OBJETS	
> Catégoriser les objets pour voir au-delà d'eux	p.9
> Le réinvestissement comme principe	p.10
> Le concept de rémanence au service d'une exposition vivante	p.11
UN CORPUS DE RÉFÉRENCES De Charles Baudelaire à la bande dessinée, du romantisme à Merce Cunningham	p.12
LES COLLABORATIONS ARTISTIQUES	p.16
GLOSSAIRE	p.18
ANNEXES	p.19
BIBLIOGRAPHIE	p.24

Contributeurs : Marion Buchloh-Kollerbohm, Pauline Desmoulières, Catalina Martinez-Breton, Tanguy Pelletier, Fanny Serain.

PHILIPPE PARRENO



Philippe Parreno

© Claudio Cassano

Philippe Parreno (né à Oran en 1964) est un artiste français qui vit et travaille aujourd'hui à Paris. Après de courtes études de mathématiques au tout début des années 1980, il intègre l'Ecole des Beaux-Arts de Grenoble où il étudie durant cinq années. Au cours de l'année 1988-1989, il suit au Palais de Tokyo le nouveau programme de recherche de l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques alors dirigé par Pontus Hultén, intitulé «Le Territoire de l'art».

À partir des années 1990, son approche singulière de l'art - et de ce qui fait oeuvre - fait rapidement de Philippe Parreno un artiste incontournable en France et à l'étranger. Chaque nouveau projet est pour lui une occasion de revisiter certains fondements de l'art, faisant de chacune de ces petites révolutions autant de tentatives de démythification de la discipline artistique que d'odes à la créativité. Presque systématiquement soumises à une logique narrative, les démarches créatrices développées par l'artiste sont protéiformes et échappent à toute catégorisation : elles prennent vie sous la forme de films, d'installations, de conférences, de performances, de moments de rencontres et d'échanges empruntant au cinéma, à la littérature, à la musique, à la science ou encore à la science-fiction.

Les emprunts à l'univers cinématographique, tant pour la forme que le fond de ses projets, amène souvent l'artiste à exploiter une stratégie d'exposition étrangère aux supports propres à l'espace muséal. Au Palais de Tokyo, on redécouvre ainsi, via le dispositif *TVChannel*, la vidéo muette *Fleurs* réalisée en 1987. Ce plan-séquence jouant des changements de mise au point sur un bouquet de fleurs avait été utilisé pour l'habillage visuel d'un programme météo de la chaîne de télévision Canal+ en 1988.



Philippe Parreno, *No More Reality, la manifestation*, 1991 (extrait).

La prise en compte du facteur *temps* dans la conception même de ces projets artistiques fait souvent glisser le concept d'*exposition* vers celui d'*événement*. Ce glissement s'opère également à l'échelle des objets - l'artiste les désignant tantôt comme *oeuvres*, tantôt comme *quasi-objets* - et sert ainsi son questionnement sur les rapports entre nature et artifice, entre illusion et réalité. Dans ce sens, les dispositifs scéniques imaginés par Philippe Parreno sont autant d'invitations faites au public à percevoir, plutôt qu'à voir.

Le corpus de références de Philippe Parreno puise dans le cinéma, le monde du spectacle et celui de la télévision. Plus récemment, il s'est tourné vers un passé plus lointain de la culture moderniste, s'intéressant aux ressorts dramaturgiques propres à la conception des jardins à la fin du XVIII^e siècle ou à la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle, par exemple.

Pour Philippe Parreno, l'élaboration d'une nouvelle grammaire artistique en vue d'une exploration de la surface des apparences ne peut être que le fruit de collaborations multiples et de partages de préoccupations esthétiques et de savoir-faire. Ainsi, il n'a de cesse de s'associer à d'autres artistes de sa génération tel Pierre Huyghe (né en 1962), Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965), Liam Gillick (né en 1964), Douglas Gordon (né en 1966) ou encore Carsten Höller (né en 1961).

L'EXPOSITION COMME ACTE DE CRÉATION

« J'aime l'idée de l'exposition comme une boîte : tu tournes autour, mais il n'y a rien dedans ; une exposition est un format, un cadre posé, à vocation expérimentale ; tu peux tout faire entrer dedans : un workshop, une manifestation, une vidéo-surveillance, une situation, un théâtre d'ombres, un spectacle de music-hall, un film, une structure de pensée, un espace de proximité, une fête promotionnelle... »

Philippe Parreno

L'exposition, tantôt envisagée comme un médium - au même titre qu'un tableau ou qu'une sculpture -, tantôt comme une oeuvre à part entière, est surtout pour Philippe Parreno un cadre à vocation expérimentale. Par le passé, l'artiste a exploré de nombreux chemins possibles pour reconsidérer l'exposition en tant que format. Les fils rouges de ces projets ont pu prendre la forme de **cartels*** vivants, de textes d'audioguides récités de mémoire par un hypermnésique, de salles plongées dans le noir et laissant simplement des images advenir, de conférences dans lesquelles les personnes invitées étaient remplacées par des marionnettes ou encore d'une orchestration générale confiée à un animal. Ce dernier exemple tout à fait insolite se réfère directement au projet d'exposition imaginé par Philippe Parreno pour son intervention au Musée d'art moderne de la Ville de Paris («Alien Seasons», 2002), où un poulpe, dont le système nerveux génère un mécanisme d'homochromie qui lui permet de changer de couleur de manière instantanée et énigmatique, déclenchait une série d'événements au sein de l'exposition.

« [Au Palais de Tokyo], l'exposition est conçue comme un espace scripté, comme un automate, produisant différentes temporalités, un rythme, un parcours, une durée. Le visiteur est guidé à travers les espaces par l'apparition et l'orchestration de sons et d'images... Une chorégraphie mentale. »

Philippe Parreno



Marquee à l'entrée du Guggenheim Museum à New York en 2008 pour l'exposition collective *theanyspacewhatever* à laquelle Philippe Parreno était invité.

En réponse à la carte blanche qui lui a été confiée par le Palais de Tokyo, Philippe Parreno investit le bâtiment dans son intégralité et invite le visiteur à considérer sa proposition dans son ensemble et non une suite d'objets présentés comme *œuvres d'art* qui seraient constitutifs d'une exposition telle qu'on la conçoit habituellement. Ainsi, il orchestre son projet selon une dramaturgie dans laquelle les combinaisons sonores et les effets visuels guident les visiteurs d'un espace à l'autre. L'exposition propose un voyage à travers ses oeuvres, anciennes et nouvelles, mais aussi celles d'autres artistes, transformant la **monographie*** en polyphonie. Philippe Parreno joue des symboles, des mots et des sons modifiant la perception de l'espace par le public et transformant le bâtiment en un organisme vivant, en un automate dont le mécanisme est en perpétuelle évolution, faisant ainsi naître en chaque visiteur des impressions et des sentiments. Philippe Parreno est le premier artiste à occuper ainsi la totalité des espaces agrandis du Palais de Tokyo et on peut également noter qu'une telle monumentalité est inédite dans les oeuvres de l'artiste.

Ainsi, l'exposition débute-t-elle avant-même l'entrée du visiteur dans le Palais de Tokyo : une *Marquee* (marquise) est installée au-dessus du perron de la porte d'entrée et plusieurs dalles de marbre de la façade ont été remplacées, telle une greffe de peau, par des vitres de plexiglas. Ces premiers gestes de Philippe Parreno désignent sans équivoque le lieu de l'expérience : une fiction de cinéma qui indique que l'on va assister à une séance et non pas voir des objets. Ils témoignent aussi du parti pris de l'artiste : investir totalement l'institution, même ses espaces publics.

Pétrouchka de Stravinsky comme fil rouge de l'exposition

Le ballet **>Pétrouchka**, sous-titré *scènes burlesques en quatre tableaux* et composé entre 1910 et 1911 par Igor Stravinsky (1882-1971), constitue ici le code de l'exposition, son ADN. Plusieurs pianos mécaniques jalonnent le parcours du visiteur. L'un d'entre eux, relié à un système de programmation par ordinateurs dans une salle de contrôle, joue la composition dans son intégralité et en boucle, alors que les autres instruments n'en jouent que des extraits choisis. C'est le piano central qui rythme l'orchestration de l'exposition en déclenchant la diffusion de vidéos et de manière plus globale l'activation de certaines oeuvres, en fonction des passages joués et de l'intensité du jeu.

>Pétrouchka : Ballet chorégraphié par Mikhaïl Fokine et dansé pour la première fois au Théâtre du Châtelet à Paris en 1911, par les ballets russes de Serge de Diaghilev avec Vaslav Nijinski (1889-1950) dans le rôle de Pétrouchka, l'oeuvre de Stravinsky est à l'origine un conte dont la scène se déroule au milieu du XVIII^e siècle, sur une place publique de Saint-Petersbourg, pendant les festivités de la Semaine Grasse. Par la magie d'un charlatan-magicien, une marionnette - Pétrouchka - est animée par des sentiments humains. Celui-ci tombe amoureux d'une poupée ballerine, animée elle aussi, mais amoureuse du Maure, personnage obscur qui saura la séduire. Le Maure tuera Pétrouchka.

Les aller-retours entre le réel et ce qui est conté et le caractère fictionnel de l'animation des marionnettes qui deviennent des personnages impliquent que seul le spectateur peut démêler ce qui, selon lui, a pu être réel de ce qui ne l'est pas.



Igor Stravinsky et Vaslav Nijinsky en *Pétrouchka* pour la première du ballet présentée au Théâtre du Châtelet à Paris, 1911.

Premier tableau

« La Fête populaire de la Semaine Grasse » : La grande fête populaire de la Semaine Grasse à Saint-Petersbourg vers 1830. Un petit théâtre de marionnettes ; le charlatan anime les trois poupées : Petrouchka, la ballerine et le Maure.

Deuxième tableau

« Dans la baraque de Petrouchka » : Le charlatan a donné à ses marionnettes des sentiments humains. Petrouchka est désespéré par son aspect hideux incompatible avec son amour pour la ballerine ; il tente de se suicider.

Troisième tableau

« Dans la baraque du Maure » : Scène d'amour entre le Maure et la ballerine, interrompue par l'arrivée soudaine de Petrouchka qui est jaloux. Le Maure le met dehors.

Quatrième tableau

« La Fête populaire de la Semaine grasse [le soir] et mort de Petrouchka » : Le soir, la fête populaire continue. Petrouchka est poursuivi par le Maure qui le tue. Petrouchka meurt au milieu de la foule. La ballerine et le Maure ont disparu. Le charlatan rassure la foule et rappelle que ce n'était qu'un pantin. La foule se disperse et le fantôme de Petrouchka apparaît.

(Source : IRCAM)

Guidé par l'image qu'il avait en tête d'une poupée désarticulée et fantasque évoluant dans l'univers festif d'une foire populaire, Igor Stravinsky avait composé *Pétrouchka* pour un orchestre symphonique de grande dimension. En 1921, l'oeuvre a été transposée pour deux pianos. Aujourd'hui, très rares sont les pianistes capables de jouer une version de *Pétrouchka* adaptée pour un seul piano. Mikhaïl Rudy (né en 1953), pianiste français d'origine russe ayant récemment croisé le chemin de Philippe Parreno, est l'un d'eux. Sur invitation du plasticien, un enregistrement de son jeu sert ici de référence aux pianos mécaniques installés dans l'exposition, distillant l'atmosphère caractéristique de la pièce musicale dans la majorité des salles du Palais de Tokyo. Les 31 minutes de *Pétrouchka* deviennent ainsi la boucle temporelle, le métronome de l'exposition - comme pouvaient l'être les 9 minutes du film, *June 8, 1968*, lors de la dernière exposition de l'artiste au Centre Pompidou.

La composition d'un paysage hanté

Les ambiances que crée Philippe Parreno, depuis le parvis jusqu'aux sous-sols, constituent un ensemble immersif, une suite d'atmosphères à expérimenter et à éprouver par les sens. Le mur lumineux de *La Banque d'accueil* (2013), les néons vacillants des *56 Flickering Lights* (2013) qui introduisent et induisent le parcours d'exposition et le son du piano que le visiteur perçoit dès son entrée font partie des éléments qui contribuent à cette *mise en atmosphère* du lieu.

C'est notamment la fascination de >Gottfried Leibniz (1646-1716) pour l'art du jardin à la française qui a inspiré Philippe Parreno lors de la conception du parcours du visiteur pour son projet au Palais de Tokyo. Le philosophe, pour qui ces jardins étaient des lieux de retraite et d'inspiration, avait noté lors de ses promenades au Grand Jardin de Herrenhausen près de Hannovre, à quel point les ombres des promeneurs visibles à travers les feuillages pouvaient participer de l'enchantement des sens, la pensée bénéficiant elle aussi de l'effet stimulant de la surprise qu'elles provoquaient.

Ainsi, comme s'il composait un jardin à la française, Philippe Parreno met en place des dispositifs scéniques propices à la multiplication d'ombres et de reflets - silhouettes des visiteurs se détachant du mur lumineux du hall d'entrée ou visibles par transparence à travers l'écran *led* monumental de *TV Channel*, ombres s'incrutant dans la projection du film *Marilyn* (2012), ou encore mouvement des lumières de la ville entrant dans l'Orbe New York autour de l'oeuvre *Automatic Doors* (2013) à la nuit tombée, comme dans une lanterne magique.

>Gottfried Leibniz : Grand voyageur, Leibniz l'un des plus grands esprits de son temps et certainement le plus cultivé. Curieux de tout, il s'intéresse à l'histoire, au droit, à la biologie, aux mathématiques, à la physique. Cette variété d'approche souligne l'exigence qui anime toute sa philosophie: penser la diversité, sans renoncer à l'unité, mais aussi penser l'unité sans renoncer à la diversité. Le monde est pour Leibniz un ensemble harmonieux, dont la beauté réside dans l'accord des parties. Ainsi, le monde est le meilleur des mondes possibles, parce qu'il satisfait à la double exigence d'unité et de diversité, c'est-à-dire du maximum d'ordre et du maximum de variété. En réalité, Leibniz n'a jamais dit de ce monde qu'il était parfait - il n'y a pour lui que Dieu qui puisse l'être - mais il a toujours soutenu qu'il était impossible, d'un point de vue métaphysique, qu'il puisse y en avoir de plus parfait. On est donc assez loin de la caricature naïve que Voltaire (1694-1778) a pu faire de sa pensée dans son *Candide*.



Philippe Parreno, *Marilyn*, 2012. Vue de l'installation au Garage Center for Contemporary Culture, Moscou, 2013.
© Denis Sinyakov, Garage Center for Contemporary Culture. Courtesy Galerie Pilar Corrias.

Philippe Parreno investit tout ce qui touche à la circulation des flux du bâtiment en rendant palpable l'imperceptible. Ainsi, les lampes vacillent désormais et indiquent la présence d'un circuit électrique temporairement perturbé dans les parois du bâtiment. Ce flux d'énergie, presque vital au projet se traduit également par des ondes infrabasses parcourant certains murs de l'exposition - une présence physique invisible mais perceptible par effet d'ondes par le corps tout entier de chaque visiteur. Ainsi, les murs de l'espace de projection du film *Continuously Habitable Zone [C.H.Z.]* (2011) se mettent-ils à trembler lorsque sont diffusés les bruits enregistrés par des micros géodésiques plantés dans le paysage filmé par Parreno et le paysagiste Bas Smets (né en 1975) à proximité de la ville de Porto. Une sensation similaire peut être ressentie de manière saisissante à côté de l'installation *How Can we Tell the Dancers from the Dance*, montrée pour la première fois au Philadelphia Museum of Art (2012), puis au Barbican Art Center (2013), et mettant en scène les fantômes des danseurs de Merce Cunningham (1919-2009), présents à travers l'enregistrement de leurs souffles et du bruit de leurs pas résonnant sur la plateforme circulaire.

L'artiste parvient ainsi à donner l'impression au visiteur d'un Palais de Tokyo hanté de présences fuyantes qui échappent au regard, se dérochant comme lorsque la lumière s'allume dans la salle des **>Fade to Black** (2003-2013), et laissant parfois, comme à la fin du film **>Marilyn** (2012) un immense sentiment de vide et d'absence, car on comprend soudain que ce qui venait d'être perçu n'était en fait que pure illusion...

>Marilyn (2012), vidéo, 19 min 15 sec : Ce film est le portrait d'un fantôme, celui de Marilyn Monroe (1926-1962). Il l'invoque à travers une séance fantasmagorique dans la suite de l'hôtel Waldorf Astoria de New York qu'elle a occupée dans les années 1950. Sa présence se traduit à l'écran par trois principes différents : la caméra évoque le regard de l'actrice, un ordinateur reconstruit la prosodie de sa voix et un robot recrée son écriture. Présente à l'image selon cette triple équation, Marilyn défunte est incarnée à l'écran.

>Fade to Black (1995-2013) : Titre générique d'une série débutée en 1995 et à laquelle des artistes comme Liam Gillick ou Rirkrit Tirajaniva ont été invités à participer. Ces images doivent être exposées à la lumière, pour devenir visibles à l'obscurité, révélant, par la charge lumineuse absorbée, l'image imprimée. Ces oeuvres sont vouées à exister en fonction du temps d'exposition à la lumière. Cette série est constituée d'empreintes, de traces d'actions passées ou d'oeuvres éphémères.



Philippe Parreno, *Marilyn*, 2012.

Ces présences fantômatiques mouvantes procurent au visiteur tantôt un sentiment de vertige, tantôt celui d'un éveil total de ses sens au profit d'une disposition d'esprit favorisant les échappées mentales vers d'autres espace-temps : une chambre d'hôtel dans les années 1950, la galerie d'art Margarete Roeder en 2002, un terrain en friche au Portugal observé par une *webcam*, etc. Le visiteur devient producteur d'images par le biais de ses impressions et par là même indispensable au projet global de l'exposition. Circulant au sein de celle-ci, il en devient un élément constitutif, un fluide vital, comme le souligne peut-être le son de l'eau qui coule sans être visible et accompagne sa descente de l'escalier vers le niveau inférieur de l'exposition.

L'exposition comme automate

« Un automate, par définition, imite la vie ; mais au fond, il ne fait qu'une seule et même chose, encore et encore. Pour moi, l'exposition est un automate. »

Philippe Parreno

En investissant ce qui touche à la circulation au sein du bâtiment, en confiant l'orchestration du parcours du visiteur à un piano relié à des machines et enfin, en calant cette chorégraphie générale sur une boucle temporelle basée sur la durée du ballet *Pétrouchka*, Parreno transforme ici le format de l'exposition en une entité imitant le vivant. Le concept du *time code*, inventé par l'ingénieur passionné de cinéma et créateur de caméras innovantes Jean-Pierre Beauviala (né en 1937), qui irrigue son travail depuis ses débuts, est incontournable pour l'artiste. Il pense ses expositions selon une mécanique temporelle qui les découpe systématiquement en séquences bien précises. Il peut ainsi proposer, dans un même espace, différentes temporalités ou moments. «Il tempo del postino», orchestré à Manchester en 2007 avec Hans Ulrich-Obrist (né en 1968), pousse la logique de la boucle temporelle à son comble en transformant une exposition en opéra. Au Palais de Tokyo, Parreno modifie la perception de l'espace selon de savantes chorégraphies et transforme l'exposition en automate. Ce thème, depuis longtemps présent dans le travail de Parreno, est d'une fécondité conceptuelle incontournable. Dans la vidéo *The Writer* (2007), il fait écrire à un automate Jacquet-Droz datant de 1772 du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, «What Do You Believe, Your Eyes or My Words?». Il explore ainsi la surface des apparences pour questionner les rapports entre illusion et réalité, nature et artifice.

Un cerveau, des battements, des mouvements qui s'enchaînent : l'exposition est telle une créature monstrueuse car hybride - mi-humaine, mi-machine - et habitée d'esprits errants, comparable à ces êtres qui hantent la littérature anglo-saxonne du XIX^e siècle, imaginés par des auteurs tels Mary Shelley (1797-1851) ou Bram Stoker (1847-1912) en associant contes ancestraux et science-fiction, rites anciens et émergence d'un monde moderne rationnel où l'espoir d'une délivrance de la condition humaine repose en partie sur l'avènement de l'ère industrielle et des machines qui lui sont essentielles.

Il est un autre type de *machine* auquel on peut songer face au dispositif complexe imaginé par Philippe Parreno : la machine *célibataire*. Marcel Duchamp (1887-1968) est le premier à employer ce terme spécifique, en 1913, dans des notes sur son oeuvre énigmatique à venir, *Le Grand verre*, aussi appelé *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). La sculpture figure dans sa partie inférieure la schématisation de mécanismes divers et sera le point de départ, dans les années 1950, d'une analyse de l'auteur et critique Michel Carrouges (1910-1988) qui, rétrospectivement, qualifia de *machines célibataires* les créatures ou appareils fantastiques propres à la littérature de Franz Kafka (1883-1924), Raymond Roussel (1877-1933), ou encore Alfred Jarry (1873-1907). Le point commun de tous ces mécanismes, de toutes ces entités - à l'instar des *célibataires* de l'oeuvre de Duchamp - serait leur incapacité à achever ce qu'elles commencent et finalement à opérer dans une réalité tangible. Elles ne seraient que des mécanismes mentaux et n'existeraient que dans l'imaginaire, capables uniquement de mouvoir l'esprit humain...



Philippe Parreno, *The Writer*, 2007 (extraits).

En 1975, le commissaire d'exposition indépendant Harald Szeemann (1933-2005) revisita et prolongea la réflexion de Carrouges à l'occasion de son exposition collective itinérante «Les Machines Célibataires» qu'il proposa dans le cadre de son «Musée des Obsessions». Elaborant son projet autour d'une reconstitution de l'oeuvre de Duchamp - brisée involontairement à la fin des années 1920 - et moins pessimiste que Carrouges, il avança l'idée que ces machines reflètent la croyance en un flux d'énergie intarissable, bravant la mort de façon érotique, tel un célibataire, figure incarnant pour lui davantage un rebelle, une antithèse de la posture masculine paternaliste traditionnelle.

LE STATUT DES OBJETS

« Il faut toujours mettre en relation la production de forme et l'exposition de forme. Les deux sont, selon moi, totalement dépendantes l'une de l'autre. L'objet d'art n'existe pas sans son exposition. »

Philippe Parreno

La prise en compte du facteur temps est une composante essentielle du travail de Philippe Parreno dans sa conception globale d'une exposition. Ainsi la question n'est plus *qu'est-ce que l'art?*, mais *quand y a-t-il art?*. Il applique cette même logique à l'échelle de chaque oeuvre, ou plutôt de chaque objet - car tous les objets présentés par l'artiste ne sont pas des oeuvres d'art à proprement parlé.

Par ailleurs, dans sa conception du temps comme médium à part entière, comme élément constitutif d'une oeuvre, Parreno indique, par exemple, que l'usage qu'il fait du format *vidéo* - tout comme nombre d'artistes contemporains - n'est pas une fin en soi, mais davantage un moyen de placer le sujet filmé à l'épreuve du temps.



Philippe Parreno, *C'est une oeuvre d'art pendant onze mois de l'année et en décembre c'est Noël*, 1998.

Catégoriser les objets pour voir au-delà d'eux

En rupture avec la distinction traditionnelle du moment de la création dans l'atelier et celui de sa diffusion publique dans l'exposition, Parreno privilégie une distinction de statut parmi les objets qu'il emploie, ceux-ci étant tantôt des oeuvres d'art dans le sens plutôt traditionnel du terme et dont on pourrait dire qu'ils possèdent une *aura constante*, tantôt ce qu'il nomme des «quasi-objets». Cette dernière catégorie regroupe des objets traversés par une énergie particulière le temps de leur exposition dans un contexte bien spécifique : « L'objet peut exister le temps d'une exposition et disparaître après», affirme l'artiste, pour qui seul le temps de l'exposition permet de révéler son travail.

Une série d'objets de Parreno illustre simplement et très clairement le schéma de pensée de l'artiste : il s'agit des sapins de Noël exposés par l'artiste, oeuvres durant onze mois de l'année redevenant *véritables* sapins de Noël en décembre.

Pour le critique et commissaire d'expositions Hans Ulrich-Obrist, cette catégorisation est un moyen pour l'artiste de « montrer le chemin au-delà des objets » au visiteur, de l'inviter à voir au-delà des apparences et des conventions artistiques .

Le réinvestissement comme principe

Le réinvestissement est une notion clef du travail de Philippe Parreno. Ainsi, des objets vus dans une vidéo peuvent-ils, au détour d'une salle, être là dans toute leur matérialité. C'est le cas notamment du robot oeuvrant inlassablement à la reproduction des dessins de l'artiste, au stylo, mimant à la perfection la dextérité de l'artiste et posant une question chère à Parreno, celle de la signature de l'oeuvre. Effectivement, la reproduction de ce dessin unique, non manuscrite mais présentée comme telle, interroge le statut des objets produits et de l'authenticité de ceux-ci. Le visiteur s'apercevra plus loin dans l'exposition que ce robot, croisé plus tôt, est celui qui imite l'écriture de Marilyn dans le film éponyme.

Le principe de réinvestissement s'opère également avec l'installation vidéo déclinée du film *Zidane, A 21st Century Portrait* (2006). Le film, réalisé en collaboration avec l'artiste écossais Douglas Gordon, dresse un portrait hors du commun et en temps réel de la star du football Zinedine Zidane. Il a été tourné avec 16 caméras toutes focalisées en simultané sur le joueur au cours d'un match entre le Real Madrid et Villareal, le 25 avril 2005. Le film documente littéralement chaque mouvement du joueur durant toute la durée du match ; ce qui entraîne un portrait unique et immersif d'un athlète en action. Ici, Parreno choisit un dispositif scénographique inédit composé de 17 écrans de projection disposés dans la dernière salle d'exposition du parcours. Il s'agit d'une version non montée du film original, où chaque écran retransmet ce que les 16 caméras posées autour du terrain avaient filmé, confronté à la version télévisuelle retransmise sur un dernier écran. Cette forêt d'images flottant dans l'espace offre au visiteur une vision panoptique, une version où la multiplication d'images renforce plus encore un sentiment de vacuité. De plus, la confrontation entre les prises de vues des deux artistes et la version *officielle* - retransmise à l'époque à la télévision - génère chez le visiteur une quête du réel particulièrement pertinente.



Philippe Parreno, *Zidane : un portrait du XXI^{ème} siècle*, 2006, avec Douglas Gordon (image extraite du film).
© Philippe Parreno, Douglas Gordon. © ADAGP, Paris 2013.

Il est une autre figure régulièrement réinvestie depuis quatorze ans maintenant : celle d'AnnLee, visible au Palais de Tokyo en Salle 37 dans la vidéo intitulée *Anywhere out of the World*, datant de 2000. En 1999, un projet, intitulé *No Ghost just a shell* et mené avec Pierre Huyghe, avait consisté à acheter un personnage de *manga*, appelé Annlee, auprès d'un studio japonais spécialisé dans la commercialisation de profils de personnages pour la mettre à disposition en *copyleft**. Annlee a alors la particularité d'être l'un des personnages aux caractères et aux traits les moins développés, sans histoire et sans grand intérêt. Près d'une trentaine d'oeuvres ont depuis été produites par dix-huit artistes réutilisant Annlee, dont Dominique Gonzalez-Foerster, François Curlet (né en 1967), Liam Gillick et Rirkrit Tiravanija (né en 1961). Le personnage reçoit alors une voix, une présence. Chaque oeuvre raconte un épisode de sa vie, transformant progressivement ce signe en un véritable personnage créé par l'imagination collective. Dans *Anywhere out of the World*, Annlee se présente clairement comme un produit, qui explique le processus de sa naissance et s'interroge sur les modalités de son apparition : « *I am a product [...]. I was bought, but strangely enough I do not belong to anybody. I belong to whom ever is able to fill me with any kind of imaginary material. Anywhere out of the world. I am an imaginary character. I am no ghost, just a shell*** » dit-elle. Une coquille vide, à investir donc.

Au Palais de Tokyo, Annlee est doublement présente, incarnée par une jeune fille réelle apparaissant devant l'écran suite à la diffusion de la vidéo. Cette oeuvre à caractère performatif mise au point par l'artiste Tino Sehgal (né en 1976) interroge les visiteurs - au sens propre, comme au sens figuré - sur leurs perceptions de la réalité ou encore sur la valeur qu'ils accordent au temps qui leur est imparti au fil de leur vie.



Affiche du projet *No Ghost Just a Shell* conçue par les graphistes M/M Paris en 2000.

** Traduction : « Je suis un produit [...]. J'ai été achetée, mais assez curieusement, je n'appartiens à personne. J'appartiens à quiconque sachant m'alimenter avec quelque matériau imaginaire que ce soit. Où que ce soit, en dehors de ce monde. Je suis un personnage imaginaire. Je ne suis pas un fantôme, je suis juste une coquille vide ».

Le concept de rémanence au service d'une exposition vivante

Philippe Parreno explique ne pas croire *littéralement* aux fantômes, mais être très sensible au concept de rémanence des objets qui analyse la manière dont certaines images ou certains objets - artistiques ou non - vont hanter son propre inconscient et celui du visiteur, à la manière d'un récit subsistant dans notre esprit après la lecture d'un livre. En effet, la connaissance, le savoir s'installent en chacun d'entre nous au même titre qu'un souvenir - et c'est d'ailleurs là un des principes du **>Nouveau roman**, courant cher à l'artiste - créant un corpus de références, tantôt communes, tantôt très personnelles, mais toujours vouées à la production d'associations d'idées et d'images mentales.

Le processus psychique de rémanence décrit ci-dessus possède un équivalent biologique, mis au service de la série des *Fade to Black* au sein de l'exposition. Un phénomène de persistance rétinienne d'à peine une seconde crée une impression mentale chez le visiteur lorsque la lumière se rallume dans l'espace d'exposition dédié à cette série : une subsistance de l'objet vu, au-delà de son temps de monstration.

Là encore, cette existence des objets dans un cadre temporel imposé invite le visiteur à appréhender chaque élément qui lui est donné à voir comme une entité vivante, un personnage en somme - qu'il s'agisse d'une oeuvre, d'un *quasi objet* ou du bâtiment lui-même.

>Nouveau roman : Mouvement littéraire français émergeant dans les années 1950 repoussant les conventions du roman traditionnel en rejetant la nécessité d'une intrigue et souvent même de personnages. Ces modifications induisent une lecture active, une réflexion approfondie et même la maîtrise d'une certaine culture utilisée par les auteurs. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Georges Perec ou encore l'Irlandais Samuel Beckett peuvent être assimilés à ce courant.

UN CORPUS DE RÉFÉRENCES

De Charles Baudelaire à la bande dessinée, du romantisme à Merce Cunningham

Le travail de Philippe Parreno est certes très référencé, mais l'artiste souhaite s'en extraire pour proposer un parcours plus sensoriel aux visiteurs. De plus, les références n'ont pas toutes vocation à être décryptées par le public. Elles servent davantage à l'artiste au cours de l'élaboration du projet dont toute la cohérence sera perçue consciemment ou inconsciemment. Néanmoins, ce cahier pédagogique est l'occasion de revenir sur certains aspects du corpus de références de l'artiste, que celles-ci soient de simples citations ou des éléments récurrents de son oeuvre.



Philippe Parreno, *Anywhere Out of the World*, 2000 (extrait).

Philippe Parreno a intitulé son projet d'exposition au Palais de Tokyo «Anywhere, Anywhere Out of the World». Il s'agit là d'un emprunt direct au titre du film réalisé en 2000 par l'artiste à partir du personnage d'Ann-lee, fruit d'une collaboration avec Pierre Huyghe. Or en 1844, le poète anglais Thomas Hood (1799-1845) avait écrit le vers *Anywhere out of the world* dans un poème évoquant le suicide d'une jeune femme, intitulé *Bridge of Sighs*. Ce poème fut cité par Edgar Allan Poe (1809-1849) dans l'essai *The Poetic Principle*, publié en 1850, lui-même traduit en 1865 par Charles Baudelaire (1821-1867) qui réemploie la formule dans sa version originale pour titrer l'un des poèmes du recueil *Le Spleen de Paris* publié pour la première fois à titre posthume en 1869 dans le quatrième volume des *Œuvres complètes*. Baudelaire y laisse s'exprimer une âme malade rêvant de s'extraire *où que ce soit, en dehors du monde*. Un véritable système de filiation s'installe ici avec ces strates de références.

L'art de la citation se fait toujours avec une grande maîtrise chez Parreno. Et convoquer ainsi Baudelaire à travers le titre de l'exposition revient à inviter le visiteur à songer à l'univers du poète, aux thématiques qui lui sont chères, à sa fascination pour la ville et ses lumières, générant des impressions de féerie mais aussi une certaine vacuité. La nuit, la ville devient facilement le théâtre d'illusions ; la ville bascule dans un autre système narratif où la lumière électrique transforme les objets en personnages. Le décor s'anime. Parreno reprend cette idée au travers de son installation immersive *Danny La Rue* (2013). Ce titre évoque un personnage de bande dessinées plutôt atypique. Il s'agit en effet d'une rue dotée du pouvoir de se déplacer où elle le souhaite à travers le monde, afin de venir en aide aux personnes démunies, de leur apporter un peu de chaleur et de joie de vivre. L'oeuvre est composée de seize *marquees* (2007-2013) disposées en deux rangées se faisant face et semblant constituer une sorte de rue immatérielle devenant presque onirique. Inspirées des structures lumineuses qui surplombent l'entrée des salles de spectacle à Hollywood ou Broadway, elles font ici figures de vestiges d'une société du spectacle aujourd'hui désenchantée et désincarnée qui connut sa période de gloire entre 1930 et 1960.



Danny The Street, personnage de comics créé par l'auteur écossais Grant Morrison.

Depuis ses débuts, Philippe Parreno poursuit une réflexion fertile sur les possibilités de l'espace scénique. Puisant son inspiration aussi bien dans l'univers télévisuel qu'auprès de grands chorégraphes tel que Merce Cunningham, Parreno s'intéresse aux recherches du metteur en scène **>Jacques Polieri** (1928-2011), sur l'interaction entre un espace donné et les mouvements d'un public, d'une audience. Cette réflexion engagée par l'artiste est intrinsèquement liée à celle qu'il a sur les structures narratives possibles et qu'il va nourrir de lectures, d'ouvrages de **>William Faulkner** (1897-1962) notamment.

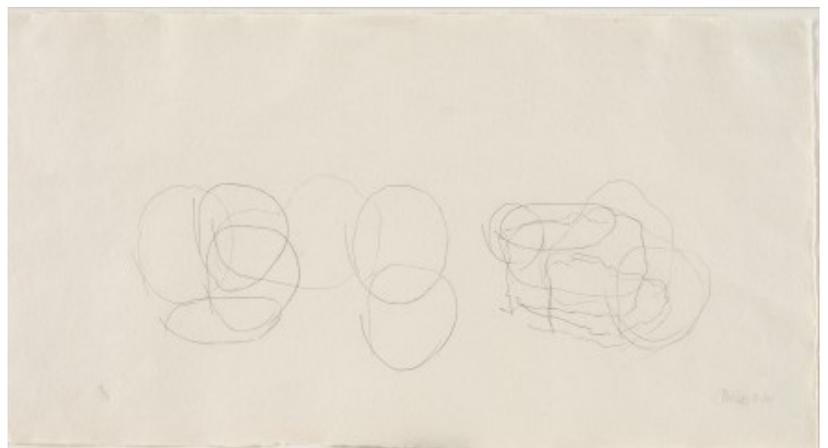
Philippe Parreno fait également appel à l'imaginaire collectif lié aux films d'intrigues en invitant le visiteur à pousser *La Bibliothèque clandestine* (2013) constituée à l'image de l'exposition par les soins de l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster et dans la continuité de ses *Cabinets de lecture*. Passage secret, elle permet l'accès à une autre installation, *A Reenactment : Margarete Roeder Gallery* (2002-2013), réplique d'une exposition qui s'était tenue à l'automne 2002 à la galerie Margarete Roeder à New York. Des dessins du compositeur John Cage y étaient installés et chaque jour un de ses dessins était remplacé par deux dessins du danseur et chorégraphe Merce Cunningham qui partagea sa vie durant près de 50 ans. Au Palais de Tokyo, le temps d'exposition étant plus long, ce roulement est rejouée trois fois. Parreno propose une forme d'hommage: la reproduction d'un moment où le travail de deux de ses références artistiques et conceptuelles fut rassemblé.

>Jacques Polieri : Metteur en scène singulier des œuvres de Mallarmé, Kafka, Kandinsky, Miró, Ionesco, Beckett ou Butor, ses réalisations modernes vont du plus abstrait au plus médiatique. Il a inventé des lieux scéniques de conception révolutionnaire, notamment un *Théâtre à scènes annulaires* pour la Maison de la culture de Grenoble en 1968, le *Théâtre du mouvement total* de l'exposition universelle d'Osaka en 1970 et des *Jeux de communication vidéo* pour une «rue des loisirs» aux Jeux olympiques de Munich en 1972.

>William Faulkner : Romancier prolifique considéré aujourd'hui comme un représentant majeur du modernisme littéraire américain des années 1930, il élaborera ce qu'il appela le «courant de conscience», un style donnant une apparence erratique et spontanée, et pourtant très travaillé. Ses romans relevant du drame psychologique sont écrits avec une prose à la fois torueuse et subtile, soucieuse de rendre compte de la complexité des émotions.



Merce Cunningham, *(Untitled)*, 1998.



John Cage, *Where R = Ryoanji R/5*, 1984.



Elèves de la Merce Cunningham Dance Compagny.

“Mon travail est un processus continu. À la fin d’une danse, j’ai toujours l’idée, même mince au début, de la suivante. C’est pourquoi je ne vois pas chaque danse comme un objet, mais plutôt comme une pause le long de la route.”

>Merce Cunningham

“Ma première interrogation face à quelque chose que je juge laid au premier abord est : pourquoi cela me semble-t-il laid ? Et très vite, je me rends compte qu’il n’y a aucune raison valable.”

>John Cage

>Merce Cunningham (1919-2009) : Danseur et chorégraphe américain, il commence à danser au sein de la Martha Graham Dance Compagny en 1939 et fonde sa propre compagnie en 1953. Cunningham propose une vision de la danse moderne selon laquelle le mouvement est considéré en lui-même et pour lui-même, indépendamment de la musique notamment, la maîtrise de la durée s’acquérant par la perception intérieure de l’interprète. Les partitions (mouvements, espaces et durées) sont le fruit du hasard et de l’aléatoire, provoquant une nouvelle forme de mouvements abstraits et contribuant à désacraliser le corps du danseur de même que les codes de la représentation.

>John Cage (1912-1992) : Compositeur de musique contemporaine expérimentale reconnu comme inspirateur du mouvement Fluxus, il crée en 1935 sa première pièce pour piano préparé. L’étrangeté de ses compositions laisse transparaître l’influence d’Erik Satie. Cherchant à épurer sa musique, Cage écrivait ses œuvres sans ponctuation musicale, laissant au pianiste comme seules indications des descriptions d’atmosphère au lieu des traditionnelles nuances. Influencé par la pensée de Henry David Thoreau, il accorda une importance capitale au *silence*, ou plutôt à l’écoute des sons environnants, qu’il s’agisse de ceux de la nature ou d’une salle de concert.



John Cage s’adressant à des étudiants du Oberlin College (Ohio), 1973.

Elève au lycée expérimental Emmanuel-Mounier de Grenoble, Philippe Parreno suit les cours du philosophe Gilles Lipovetsky (né en 1944.). Ce sont peut-être les échanges avec ce critique de l'**hypermodernisme*** que l'artiste continua à fréquenter durant de longues années qui teintent certaines de ses pièces d'une forme de mélancolie rappelant le romantisme propre à l'art du XIX^e siècle. Son emploi récurrent de la figure du pantin - qui va jusqu'à son incarnation avec l'oeuvre de Tino Sehgal - suggère clairement une réflexion menée sur les transformations que subit la nature humaine à l'ère moderne. Comme le soulignait l'écrivain allemand Heinrich von Kleist (1777-1811) dans son *Essai sur le théâtre de marionnettes* (1810) où il est question de la grâce au théâtre, le pantin, «innocent et spontané», a cet avantage sur l'interprète humain qu'il ne connaît pas les émotions et peut ainsi, par ses gestes, plus facilement faire advenir la grâce. «Leur état d'innocence les place entre la conscience infinie d'un dieu et la spontanéité d'un animal. Ainsi, l'artiste qui veut convoquer la grâce dans son art devra-t-il travailler à se rapprocher de ces deux extrémités : conscience infinie ou inconscience animale», écrit Kleist.



Philippe Parreno, *C.H.Z.*, 2011 (extraits).

Le film *C.H.Z. (Continuously Habitable Zones)* (2011), tourné dans un jardin noir conçu de manière pérenne au Portugal pour la réalisation du film en collaboration avec le paysagiste belge Bas Smets, évoque quant à lui un état d'errance, d'isolement voire d'angoisse, pouvant rappeler le *spleen* baudelairien. Véritable plongée tellurique, le paysage comme le film se constituent l'un par l'autre. L'oeuvre nous entraîne dans un paysage crépusculaire entre pierres d'obsidienne et cristallisation carbonique, entre racines filandreuses et feuillages argentés. Un sentiment fort de solitude nous est physiquement transmis dans l'espace de diffusion de l'oeuvre par des ondes infrabasses émanant de la bande sonore du film issue d'un enregistrement de la houle terrestre du paysage et question, à l'aide de microphones géodésiques. Un bourdonnement qui ne nous renvoie finalement qu'à notre propre existence et à la matérialité de celle-ci.

LES COLLABORATIONS ARTISTIQUES

Philippe Parreno, qui a longtemps associé son oeuvre à un contexte éphémère, ne se formalise pas de la notion d'auteur. Il ouvre ainsi son travail à des collaborations multiples, avec des artistes, de >Douglas Gordon à >Tino Sehgal, mais aussi des architectes comme François Roche, des paysagistes comme Bas Smets, des *set designers* comme Randall Peacock, des figures de la télévision comme Yves Lecoq, Dagmar Berghoff, des musiciens comme Angus Young, ou Nicolas Becker.

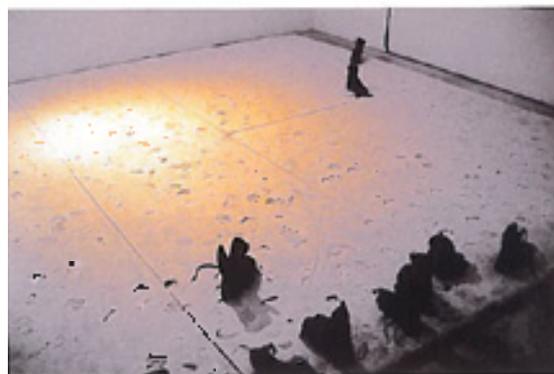
Très tôt, dès 1987, il conçoit, sur le principe du *copy-left** une esthétique de la collaboration avec divers artistes de sa génération. En 1988, il imagine avec >Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Joseph et Bernard Joisten une exposition en se regroupant sous un nom commun *Ozone* tout en maintenant, individuellement, leur signature propre. En jouant de cette forme hospitalière, Parreno ne cherche pas à constituer un groupe, un collectif ou un mouvement. Il s'agit de s'associer à d'autres artistes pour parvenir ensemble à repousser au plus loin les limites de la pratique artistique et celles de l'événement exposition. Cette approche s'inscrit de manière intentionnelle dans la longue histoire des traditions collectives des avants-gardes.

Le point majeur de ces efforts de réécriture des conventions artistiques a été dès le début de sa démarche de substituer à des agencements d'objets des protocoles engagés, ce que Deleuze et Guattari appelaient des « agencements collectifs d'énonciation ». Ainsi, en 1990, *Les Ateliers du Paradise : un film en temps réel* à la galerie Air de Paris, avec Pierre Joseph et Philippe Perrin, fait de chacun des visiteurs revêtus d'un t-shirt sur lequel est inscrit un mot, le rouage d'une narration possible, un acteur tandis qu'un scénariste écrit en temps réel les relations entre eux. Ce projet, sorte de « film sans caméra », fut décisif pour la fusion des deux médiums (arts plastiques et cinéma), et comme l'écrit le critique d'art Eric Troncy, « il fut séminal dans la conception de l'oeuvre d'art comme dispositif producteur de relation ».

Au Palais de Tokyo, pour écouter le ballet dont le son sort mécaniquement du premier rencontré par le visiteur au fil de son parcours, celui-ci est libre de s'asseoir sur les marches aménagées sous la forme d'un forum, d'y stationner, de rencontrer d'autres visiteurs, de discuter... L'installation de >Liam Gillick permet de rattacher sans mal cette intervention aux pratiques développées dans les années 1990 par l'artiste et plusieurs de ses collaborateurs (Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huygue, Dominique Gonzalez-Foerster...). Ces pratiques artistiques qualifiées de « relationnelles » (voir *art relationnel**), furent rassemblées en 1996 au CAPC de Bordeaux par le commissaire d'exposition et critique d'art Nicolas Bourriaud et théorisées en 1998 dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*. Les oeuvres produites pouvaient être des temps partagés, des moments de rencontre favorisés par un contexte élaboré par les artistes : en janvier 1995 par exemple, au centre d'art Le Consortium à Dijon, Philippe Parreno a choisi d'organiser une fête et « occupé ainsi deux heures de temps plutôt que des mètres carrés d'espace ».



Les Ateliers du Paradise : un film en temps réel, 1990, galerie Air de Paris, Nice.



Snow Dancing, 1995, Le Consortium, Dijon.

Cette démarche - l'invention de formats et d'énoncés collectifs - se cristallise, en 1999, autour du projet *No Ghost Just a Shell*, dont il est fait mention plus haut. Cet exemple magistral leur a permis d'imaginer de nouvelles manières de travailler ensemble, inventant par ailleurs des rituels sociaux inattendus, laissant la possibilité à chaque artiste d'exprimer sa singularité. Dans l'exposition de groupe «Il Tempo del postino» («Postman Time»), que Philippe Parreno dirige et conçoit avec Hans Ulrich Obrist, dans le cadre du Manchester International Festival, en 2007, ils invitent des artistes à prendre en charge sur scène le temps d'apparition et de disparition de leurs oeuvres. Il en sera de même en 2012 avec le projet *Vers la lune en passant par la plage* aux arènes d'Arles pour lequel, en collaboration avec Liam Gillick cette fois, ils ont convié vingt artistes pendant trois jours à produire publiquement des oeuvres dans un paysage lunaire. Ainsi, cette communauté constituée de diverses individualités a produit, le temps de l'exposition, de nouveaux régimes de rencontres.



Il Tempo del Postino : A Group Show, 2007, Opera House, Manchester .

>Douglas Gordon (né en 1966) : Sa grammaire artistique traite du temps, du langage, de la perception et adopte le principe de la citation. Il peut utiliser les films d'autres artistes comme matériau de travail, proposant au spectateur d'y porter un nouveau regard en jouant du ralenti, en les montrant en simultané ou en décalé. Il explore également les méandres de la mémoire comme avec *List of Names* (1990), oeuvre pour laquelle un réalise un texte mural constitué des noms des 1440 personnes qu'il a rencontré au cours de sa vie et dont il a pu se souvenir.

>Tino Sehgal (né en 1976) : Il a été récompensé en 2013 à la Biennale de Venise par un Lion d'Or du meilleur artiste pour «l'excellence et la portée innovatrice de son travail qui brise les frontières entre les disciplines artistiques». Sa pratique côtoie en effet dans cesse les pratiques chorégraphiques et performatives qu'il a commencé à expérimenter au cours de ses études de danse. A ce choix s'ajoute systématiquement la ferme résolution de ne laisser aucun texte à disposition des visiteurs, de ne pas autoriser la prise de photographies pendant les performances et de faire vivre ces performances uniquement dans la mémoire de ceux qui les ont vues et/ou vécues. Il ne produit donc pas d'objet mais s'attache à mettre en place des situations. Depuis 2007, il développe un projet intitulé *This Situation* dont l'essence est, en mettant en place des situations – qui prennent la forme de conférences, de performances – d'interroger l'éphémère.

>Liam Gillick (né en 1964) : Il fait partie de la génération des «Young British Artists» qui émerge sur la scène artistique britannique dans les années 1980. Il développe un travail souvent associé à l'esthétique relationnelle. Musique, vidéo, écrits, installations, estampes : Gillick fait appel à différentes pratiques artistiques transcendant toutes les catégories disciplinaires. Il considère et pense, par ailleurs, l'exposition comme un médium tout en explorant le rôle et la fonction sociale de l'art. Artiste, écrivain, conservateur et provocateur, Gillick questionne les modes de création et de présentation d'une oeuvre d'art tout en réévaluant les questions relatives à la conservation et aux conventions propres au design.

>Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965) : Issue de l'école d'art de Grenoble, elle s'est imposée sur la scène internationale avec un «art du sensible». Résolument tournées vers la sensibilité du spectateur, ses pièces font appel à des ressorts intimes et impalpables, qui mettent en jeu une atmosphère émotionnelle très particulière, marquée d'allusions littéraires, biographiques et sensorielles telles que les Chambres, dispositifs débutés en 1988. Cette qualité «ambientale» et contemplative est aussi palpable dans ses films, médium qu'elle utilise au cours des années 2000.

GLOSSAIRE

* **Art relationnel** : « L'œuvre suscite des rencontres et donne des rendez-vous, gérant sa temporalité propre » (BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, 1998)

* **Cartel** : Désigne, dans le registre de l'exposition, une affiche adjacente à une œuvre, faisant mention de son titre, de la date de sa réalisation et potentiellement de toute autre information jugée nécessaire par l'artiste ou le commissaire d'exposition en charge de l'accrochage (matériaux employés, provenance s'il s'agit d'un prêt, texte explicatif, etc.)

* **Copyleft** : Terme popularisé à partir des années 1980, dérivé du traditionnel *copyright*, désignant, de manière antithétique, une autorisation donnée par l'auteur d'un travail habituellement soumis au droit d'auteur (œuvre d'art, texte, programme informatique, etc.) d'utiliser, d'étudier, de modifier et de diffuser son œuvre.

* **Hypermodernité** : Terme désignant, pour certains penseurs, un modèle de société au sein duquel les individus redéfinissent leur regard sur leur environnement et sur leurs pratiques sociales, dans le but d'assurer soit leur survie et au mieux, leur épanouissement personnel. Gilles Lipovetsky écrit : « Notre époque n'est pas celle de la fin de la modernité, mais celle qui enregistre l'avènement d'une nouvelle modernité : l'hypermodernité. Un peu partout nos sociétés sont emportées par l'escalade du toujours plus, toujours plus vite, toujours plus extrême dans toutes les sphères de la vie sociale et individuelle : finance, consommation, communication, information, urbanisme, sport, spectacles... Nullement une post-modernité mais une modernisation hyperbolique, le parachèvement de la modernité. Jusqu'alors la modernité fonctionnait encadrée ou freinée par tout un

ensemble de contreponds et contre-modèles. Cette époque s'achève. La société qui s'agence est celle dans laquelle les forces oppositionnelles à la modernité démocratique et individualiste ne sont plus structurantes, où les grandes visées alternatives ont disparu, où la modernisation ne rencontre plus de résistances organisationnelles et idéologiques de fond. On peut dès lors définir l'hypermodernité par la radicalisation des trois logiques constitutives de l'âge moderne, à savoir : la techno-science, le marché, l'individu et sa transcription politique, la démocratie ».

* **Monographie** : Dans le domaine des arts visuels, ce terme désigne une exposition consacrée au travail d'un seul artiste.

ANNEXE

Thomas Hood, *The bridge of Sighs* (1844)

One more Unfortunate,
Weary of breath,
Rashly importunate,
Gone to her death!

Take her up tenderly,
Lift her with care;
Fashion'd so slenderly
Young, and so fair!

Look at her garments
Clinging like cerements;
Whilst the wave constantly
Drips from her clothing;
Take her up instantly,
Loving, not loathing.

Touch her not scornfully;
Think of her mournfully,
Gently and humanly;
Not of the stains of her,
All that remains of her
Now is pure womanly.

Make no deep scrutiny
Into her mutiny
Rash and undutiful:
Past all dishonour,
Death has left on her
Only the beautiful.

Still, for all slips of hers,
One of Eve's family
Wipe those poor lips of hers
Oozing so clammy.

Loop up her tresses
Escaped from the comb,
Her fair auburn tresses;
Whilst wonderment guesses
Where was her home?

Who was her father?
Who was her mother?
Had she a sister?
Had she a brother?
Or was there a dearer one
Still, and a nearer one
Yet, than all other?

Alas! for the rarity
Of Christian charity
Under the sun!
O, it was pitiful!
Near a whole city full,
Home she had none.

Sisterly, brotherly,
Fatherly, motherly
Feelings had changed:
Love, by harsh evidence,
Thrown from its eminence;
Even God's providence
Seeming estranged.

Where the lamps quiver
So far in the river,
With many a light
From window and casement,
From garret to basement,
She stood, with amazement,
Houseless by night.

The bleak wind of March
Made her tremble and shiver;
But not the dark arch,
Or the black flowing river:
Mad from life's history,
Glad to death's mystery,
Swift to be hurl'd
Anywhere, anywhere
Out of the world!

In she plunged boldly
No matter how coldly
The rough river ran
Over the brink of it,
Picture it think of it,
Dissolute Man!
Lave in it, drink of it,
Then, if you can!

Take her up tenderly,
Lift her with care;
Fashion'd so slenderly,
Young, and so fair!

Ere her limbs frigidly
Stiffen too rigidly,
Decently, kindly,
Smooth and compose them;
And her eyes, close them,
Staring so blindly!

Dreadfully staring
Thro' muddy impurity,
As when with the daring
Last look of despairing
Fix'd on futurity.

Perishing gloomily,
Spurr'd by contumely,
Cold inhumanity,
Burning insanity,
Into her rest.
Cross her hands humbly
As if praying dumbly,
Over her breast!

Owning her weakness,
Her evil behaviour,
And leaving, with meekness,
Her sins to her Saviour!

T.H.

ANNEXE

Charles Baudelaire, *Anywhere out of the world.*

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

« Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'habiter Lisbonne ? Il doit y faire chaud, et tu t'y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l'eau ; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir ! »

Mon âme ne répond pas.

« Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante ? Peut-être te divertiras-tu dans cette contrée dont tu as souvent admiré l'image dans les musées. Que penserais-tu de Rotterdam, toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons ? » Mon âme reste muette.

« Batavia* te sourirait peut-être davantage ? Nous y trouverions d'ailleurs l'esprit de l'Europe marié à la beauté tropicale. »

Pas un mot. — Mon âme serait-elle morte ?

« En es-tu donc venue à ce point d'engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal ? S'il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. — Je tiens notre affaire, pauvre âme ! Nous ferons nos malles pour Tornéo**. Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique ; encore plus loin de la vie, si c'est possible ; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer ! »

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! »

* Actuelle Jakarta (Indonésie)

** Actuelle Tornio (Finlande)

ANNEXE

Un rappel des précédentes cartes blanches au Palais de Tokyo

Directeur du Palais de Tokyo de 2006 à 2011, Marc-Olivier Wahler a initié le programme des cartes blanches en invitant régulièrement un artiste à concevoir la totalité d'un programme d'exposition. L'artiste endosse alors le rôle de commissaire d'exposition et se trouve ainsi à l'origine des choix artistiques de l'ensemble du programme (exposition, magazine, rencontres...). L'un des enjeux de cette proposition était de libérer le commissariat d'exposition de toute contrainte didactique au profit de l'expression d'une pure dimension artistique.

2007 : The Third Mind – Carte blanche à Ugo Rondinone (né en 1962, vit et travaille à New York) :

Au travers de «The Third Mind», Ugo Rondinone choisit de rendre hommage à l'ouvrage éponyme de William Burroughs et Brion Gysin, en s'inspirant de la méthode du *cut-up*. Il a procédé ainsi à un découpage et à un remixage du paysage de la création contemporaine. L'exposition, composée des oeuvres rassemblées de trente et un artistes différents, constituait une oeuvre à part entière qui pouvait s'apparenter à un immense collage. Or le collage a une histoire déjà ancienne dans les arts, notamment marquée par les travaux de Braque ou Picasso. Ce qui caractérisait le projet d'Ugo Rondinone était cependant le sens presque mystique qui lui était donné. «L'appel au détachement de soi en tant qu'enveloppe charnelle bien déterminée physiquement et socialement semble être le ressort de toute l'oeuvre de Rondinone» comme a pu dire Sophie Duplaix...

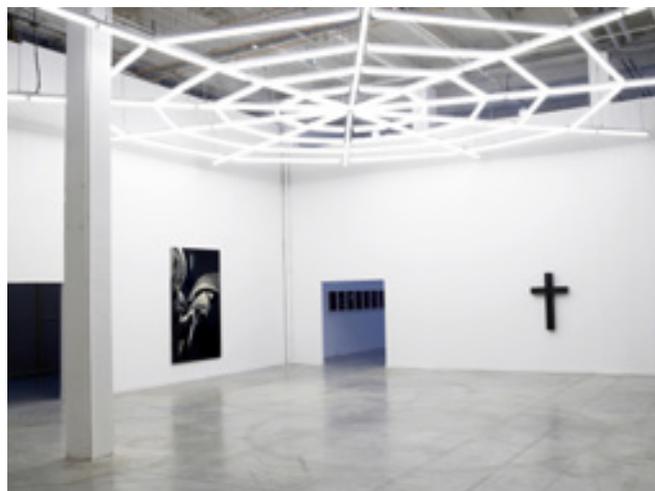
Avec les oeuvres de Ronald Bladen, Lee Bontecou, Martin Boyce, Joe Brainard, Valentin Carron, Vija Celmins, Bruce Conner, Verne Dawson, Jay Defeo, Trisha Donnelly, Urs Fischer, Bruno Gironcoli, Robert Gober, Nancy Grossman, Hans Josephsohn, Brion Gysin et William S. Burroughs, Toba Khedoori, Karen Kilimnik, Emma Kunz, Andrew Lord, Sarah Lucas, Hugo Markl, Cady Noland, Laurie Parsons, Jean-Frederic Schnyder, Josh Smith, Paul Thek, Andy Warhol, Rebecca Warren et Sue William.

Lire : PALAIS / Magazine, N° 4 : *The Third Mind* de Ugo Rondinone

2008 : Cellar Door - Carte Blanche à Loris Gréaud (né en 1979, vit et travaille à Paris)

Pour Cellar Door, l'espace du palais de Tokyo fut divisé en ce que l'artiste appela des « bulles » : des architectures de métal, des jeux de lumière ou d'aplats noirs reliant entre eux des groupes d'oeuvres, qui constituaient ainsi un système d'environnements distincts fragmentant les salles d'exposition. Ces lignes épurées et minimalistes étaient inséparables d'une narration omniprésente dans Cellar Door (et dans l'oeuvre de Loris Gréaud de manière plus générale) : un récit foisonnant, présent dans l'exposition par le biais des extraits de texte disséminés au fil du parcours, qui contrebalançait l'apparente simplicité visuelle des oeuvres. Loris Gréaud proposa au travers de Cellar Door une sorte de *space opera* austère, où le visiteur était invité à suivre une trame narrative louvoyante dans de vastes décors sombres et froids, parcourus de pulsations sonores intermittentes.

Lire : PALAIS / Magazine, N° 5 : *Cellar Door* de Loris Gréaud



Vue de l'exposition «The Third Mind»



Vue de l'exposition «Cellar Door»

ANNEXE

2008 : D'une révolution à l'autre - Carte blanche à Jeremy Deller (né en 1966, vit et travaille à Londres) :

Aux frontières de l'art contemporain, de l'histoire et de l'anthropologie, la carte blanche de Jeremy Deller se consacrait à différents mouvements sociaux, politiques et économiques, et à de multiples expressions culturelles qui ont marqué l'Angleterre, la France, la Russie et les Etats-Unis au cours de ces dernières décennies. L'artiste proposait en effet de s'intéresser particulièrement aux interactions et aux influences observables au sein d'une société donnée entre le contexte politique, économique ou social et la nature ou le message de ses productions artistiques. De la révolution industrielle à l'apparition du glamrock en Angleterre, en passant par la musique électronique en Union Soviétique, l'émergence du rock en France, les banderoles syndicales d'Ed Hall et les fictions personnelles de William Scott, l'exposition *D'une révolution à l'autre* mettait ainsi sur le même plan histoires collectives et histoires individuelles et explorait de manière subjective les relations existant entre révolutions industrielles et révolutions culturelles.

Avec les œuvres de Ed Hall, Alan Kane, Scott King, Matthew Price, William Scott, Andrei Smirnov, Marc Touché et White Columns.

Lire : PALAIS / Magazine, N°7 : *From one revolution to another* de Jeremy Deller



Vue de l'exposition «D'une révolution à l'autre»

2010 : Fresh Hell - Carte blanche à Adam McEwen (né en 1965, vit et travaille à New York) :

A travers un choix d'œuvres rarement exposées *Fresh Hell* s'efforça d'instaurer un dialogue entre différentes histoires et différentes générations. Aux œuvres contemporaines majeures se mêlaient notamment plusieurs pièces médiévales exceptionnellement prêtées par le Musée de Cluny à Paris. L'exposition visait à suggérer que l'influence historique et l'inspiration évoluent de manière latérale plutôt que verticale, organique plutôt que linéaire. Face à cette histoire, justement, Adam McEwen se demanda quelle position un artiste peut adopter aujourd'hui ? Si tout avait déjà été fait ? Et le cas échéant, il conclut que c'était tant mieux, car on pouvait alors enfin commencer à travailler.

Avec les œuvres de Bas Jan Ader, Barbara Bloom, Jonathan Borofsky, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Anne Collier, Martin Creed, Gino De Dominicis, Walter De Maria, Jessica Diamond, Matias Faldbakken, Isa Genzken, Geert Goiris, Dan Graham, Philip Guston, Raymond Hains, David Hammons, Georg Herold, Martin Kippenberger, Michael Landy, Hanna & Klara Liden, Nate Lowman, Sarah Lucas, Ana Mendieta, Henri Michaux, Reinhard Mucha, Bruce Nauman & Frank Owen, Michelangelo Pistoletto, Rob Pruitt, Steven Shearer, Roman Signer, Agathe Snow, Rudolf Stingel, Rosemarie Trockel, Valie Export, H. C. Westermann.

Lire : PALAIS / Magazine, N°13 : *Fresh Hell* de Adam McEwen



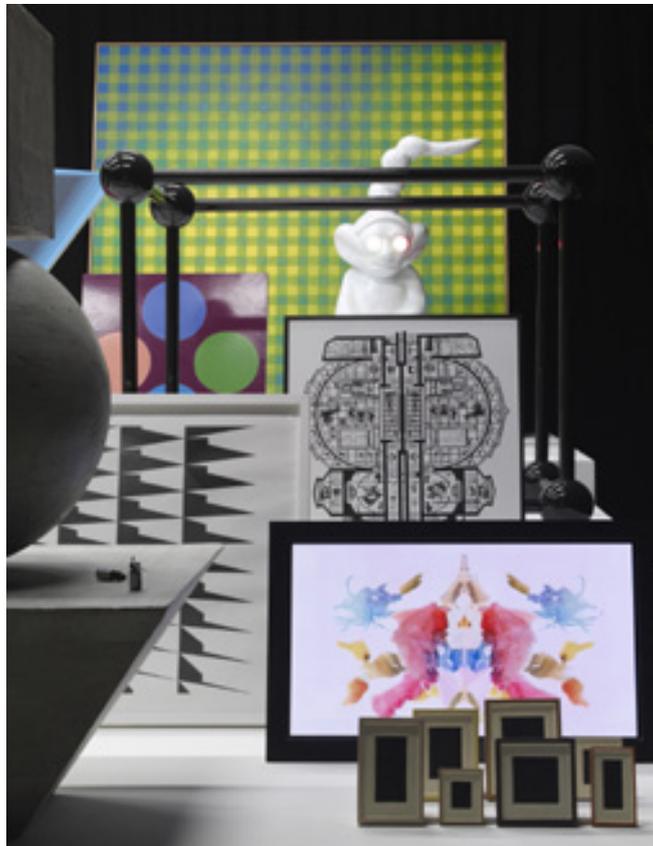
Vue de l'exposition «Fresh Hell»

ANNEXE

2011 : All of the Above – Carte blanche à John Armleder (né en 1948, vit et travaille à Genève) :

Alors que des travaux de réhabilitation imposèrent durant une année une réduction importante de la surface d'exposition, John Armleder joua de cette contrainte et convoqua plus d'une trentaine d'œuvres dans un espace de *seulement* 250 m². Il accentua même l'effet d'entassement en les disposant toutes sur un plateau étagé. Les œuvres se superposant alors les unes aux autres, firent émerger de nouvelles perspectives où curieusement la proximité exacerba la singularité de chaque pièce. L'idée d'Armleder était de mettre en place un projet qui serait le pendant négatif de son exposition new yorkaise «None of the Above» qui donnait une forte impression de vide... Ainsi, alors qu'à New York les œuvres avaient disparu, il s'est agi au Palais de Tokyo d'imposer un point de vue frontal au spectateur, qui induisit une superposition en couches des œuvres. La mise en scène peut évoquer plusieurs choses au spectateur : le portrait de famille, la traditionnelle photo de classe, le paysage... Mais ce qui intéressait avant tout Armleder était le rappel des modalités de présentation des trouvailles archéologiques dans certains musées spécialisés, où toute hiérarchie disparaît au profit d'une mise en communication des langages qui jusqu'alors séparés.

Avec les œuvres de Wallace Berman, Troy Brauntuch, Valentin Carron, Delphine Coindet, Guy de Cointet, Bruce Corner, Philippe Decrauzat, Emilie Ding, Sylvie Fleury, Poul Gernes, Fabrice Gygi, Scott King, Stéphane Kropf, Alix Lambert, Bertrand Lavier, Robert Longo, Allan McCollum, Mathieu Mercier, John Miller, Olivier Mosset, Peter Nagy, Steven Parrino, Mai-Thu Perret, Walter Robinson, Gerwald Rockenschaub, Peter Schuyff, Jim Shaw, Laurie Simmons, Michael Smith, Blair Thurman, John Tremblay et Xavier Veilhan.



Vue de l'exposition «All of the above»

Lire : *Du Yodel à la physique quantique : Prestige*, collectif Palais de Tokyo

BIBLIOGRAPHIE

- cat. expo. *Alien Affection* (Musées d'art moderne de la Ville de Paris/ARC), Paris, Paris Musées / Les presses du réel, 2002.
- cat. expo. *Philippe Parreno*. (Centre Georges Pompidou), Paris : JRP/Ringier, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, 1869.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 1998.
- BREDEKAMP, Horst, *Leibniz, Herrenhausen et Versailles. Le jardin à la française, un parcours de la modernité*, coéd. Les Presses du Réel et Presse Universitaire de Lyon, 2013.
- CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.
- GIBSON, William, *Neuromancer*, 1984.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005.
- von KLEIST, Heinrich, *Essai sur le théâtre de marionnettes*, 1810.
- LEVAILLANT, Françoise (dir.), *Les bibliothèques d'artistes (XX^{ème} - XXI^{ème})*, Paris, Presses universitaires de Paris-La Sorbonne, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- POLIERI, Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, 1990.
- STEPHENSON, Neal, *Snow Crash*, 1992.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUE DE LA BIBLIOTHEQUE CLANDESTINE DE DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER :

- NABOKOV, Vladimir, *L'Original de Laura*, 2009.
- SHIELDS, David, SALERNO, Shane, *Salinger*, 2013.
- MOORE, Alan, O'NEILL, Kevin, *Black Dossier*, 2007.
- INCONNU, *El manuscrito voynich*, date inconnue.
- DICK, Philip-K, *Le Maître du Haut Château*, 1962.
- HUNTINGTON, Gladys, *Madame Solaris*, 1956.
- ANONYME, *L'insurrection qui vient*, 2007.
- GILLICK, Liam, *Erasmus is late*, 1995.
- DOUSSINAULT, Julien, *Hélène Bessette*, 2008.
- de BERG, Jean, *L'Image*, 1956.
- VILA-MATAS, Enrique, *Docteur Pasavento*, 2007.
- BRONTE, Charlotte, BRONTE, Emily, BRONTE, Anne, *Le Monde du dessous*, 1845 (?)
- STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, 1933.
- ELLIS, Bret Easton, *Lunar Park*, 2005.
- LYNCH, Jennifer, *Le Journal secret de Laura Palmer*, 1990.
- RANPO, Edogawa, *L'île-panorama*, 1926.
- POE, Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, 1837.
- VERNE, Jules, *Le Sphinx des glaces*, 1897.
- LOVECRAFT, H.P., *Les Montagnes hallucinées*, 1931.
- PEREC, Georges, ROUBAUD, Jacques, *Le Voyage d'hiver - voyage d'hier*, 1983/1992.

ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur les programmes éducatifs en vigueur, les formats d'accompagnement CLEF EN MAIN offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement ÉDUCALAB sont quant à eux conçus sur mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com/publics

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€