

Le regardeur à l'épreuve du « one shot » Autour des films de Philippe Parreno

The viewer put to the test of “one shot” Around Philippe Parreno’s films

Continuously Habitable Zones, 2011

Marilyn, 2012

(Palais de Tokyo, 2013)

STÉPHANIE KATZ

École supérieure d’art et de design d’Amiens, Amiens, France

RÉSUMÉ

Lors de la rétrospective de l’œuvre de Ph. Parreno présentée en 2013 au Palais de Tokyo, un DVD contenant deux films de l’artiste était distribué pour l’achat d’un ticket d’entrée. Sur l’emballage était précisé que ceux-ci s’effaceraient à l’issue du premier visionnage. Ce « don-retrait » ambivalent fut l’occasion d’une interrogation subjective relative à mon statut de « regardeuse », consommatrice d’art. L’analyse des films donne à comprendre comment l’artiste reverse le double héritage des machines célibataires de M. Duchamp d’une part, et des icônes de A. Warhol d’autre part, au champ des technologies visuelles de la Société du spectacle. La figure de Marilyn, saisie comme un motif trans-historique flottant entre Annonciation, star, et fantôme, met en lumière la constance du projet de l’image, au fil des évolutions historiques et techniques : désigner l’irreprésentable de la mort.

MOTS CLEFS

Cinéma de Ph. Parreno, Marilyn, A. Warhol, M. Duchamp, Machine Célibataire.

ABSTRACT

During the 2013 retrospective of Parreno’s work at the Palais de Tokyo, a DVD containing two films by the artist was distributed with the purchase of an admission ticket. The packaging stated that the films would be erased after the first viewing. This ambivalent “gift-withdrawal” was the occasion for a subjective questioning of my status as a “viewer”, and a consumer of art. The analysis of the films shows how the artist inverts the double heritage of M. Duchamp’s single machines on the one hand, and A. Warhol’s icons on the other, to the domain of the visual technologies of the Entertainment Society. The figure of Marilyn, seized as a trans-historical motif floating between Annunciation, star and ghost, highlights the lasting of the project of the image, over the course of historical and technical developments: to designate the non-representability of death.

KEYWORDS

Cinema of Ph. Parreno, Marilyn, A. Warhol, M. Duchamp, Single Machine.

En 2013, l'intervention de Philippe Parreno au Palais de Tokyo de Paris m'a fait l'effet d'un temps de bascule. Une de ses propositions retient mon attention : offert pour l'achat d'un ticket d'entrée à l'exposition, un DVD comportant deux films de l'artiste est annoncé comme s'effaçant dès le premier visionnage. Un tel visionnage « one shot » m'a mené à interroger la généalogie de mon statut de « regardeuse »...

Alors qu'elle m'a transmis en héritage les recettes secrètes du vivre radical, ma Grand-Maman appartenait à une génération pour laquelle l'enjeu fut d'inventer des stratégies de survie après l'épreuve. Pour la génération de mes parents, la question était de s'autoriser à vivre tout en refusant la culpabilité de ce même héritage. Une posture instable de saltimbanque les a porté à prendre la parole à contre-courant, à regarder de biais, à agir par décalages successifs... Ils appartenaient à ce temps mélancolique qui a tenu enclos sous des interventions tonitruantes le silence des transmissions.

À ma génération, la situation apparaît différemment. Il ne s'agit plus d'hériter de la catastrophe, mais plutôt d'une mémoire en creux. Nous avons à charge de nous approprier ce magma de mémoire imprononçable qui a généré le terrible raz-de-marée d'amnésie dans lequel nous patageons aujourd'hui. Il nous faut embrasser le silence à bras le corps, le travailler comme une matière pour lui faire rendre gorge, sans échouer dans la répétition du dégoût. Mettre en crise la compassion, le confort de la dénonciation, l'évidence de l'exhibition nous oblige à inventer un droit à l'imaginaire post-catastrophe. Notre préoccupation urgente devient celle d'apprendre à reverser dans notre temps – celui de la catastrophe perpétuée, du *spectaculaire* à l'ère du numérique et du multimédia domestique de masse – la matière nécessaire à une nouvelle élaboration symbolique.

C'est avec cet élan que j'ai traversé l'aventure de ce visionnage unique proposé par Ph. Parreno.

Si ce DVD est conçu comme un « one shot » en s'effaçant dès le premier visionnage, c'est déjà pour en limiter les diffusions sauvages qui échappent à la législation sur le droit d'auteur. Il interroge par là-même l'articulation de l'œuvre à son marché, entre accessibilité illimitée au public et captation par la collection. Plus encore, cette diffusion unique veut conditionner le regard du spectateur. Leçon duchampienne prise dans le monde du tout consommable culturel, il propose moins de produire de la rareté que d'induire de la rencontre. Intégrant dans son projet son propre effacement radical, à la manière ludique des instructions secrètes de la série télévisée **Mission Impossible**, il s'envisage comme une épreuve sur laquelle on ne reviendra pas. Si bien que le visionneur doit « choisir » entre consommer-détruire-jeter le film, capter-conserver-collectionner l'objet DVD, ou enfin, visionner-métaboliser-expérimenter l'œuvre elle-même comme une rencontre unique, fragile et éphémère. C'est ainsi moins la valeur artistique de l'œuvre que l'éthique du spectateur qui est questionnée. Ce DVD offert en cadeau à l'entrée de l'exposition fonctionne donc comme un signal, une apostrophe à l'endroit du « regardeur ». Celui-ci est appelé à prendre la juste mesure de sa responsabilité dans la consommation artistique généralisée, marquant ses positions sur la neutralisation marchande de l'art.

Un tel cadeau se place sous le signe des acquis warholiens relatifs aux statuts de l'image, qui ne doit en aucun cas être soupçonnée de pouvoir contenir en-elle même l'essence de ce qu'elle

représente. Il s'agit de déjouer coûte que coûte les pièges de l'idole qui, mimant son référent, se fait passer pour ce qu'elle prétend remplacer. Toute icône en général, et wharolienne en particulier, n'est qu'un outil visuel transitoire, de faible intensité, qui se charge de guider le regard vers l'au-delà de ce qu'elle montre. Un DVD « one shot », en quelque sorte...

On comprend donc que ce cadeau d'entrée voulait fonctionner comme une alerte programmatique. Alerte d'une génération qui veut prendre à son compte les acquis du ready-made et de la mise à jour des pièges de l'idolâtrie mercantile, en les articulant aux interrogations posées par le triomphe de la *Société du Spectacle* à l'ère du numérique domestique de masse.

Décrire le projet comme deux films, **Continuously Habitable Zones** (2011) et **Marilyn** (2012), rapportés sur le même support n'est pas tout à fait exact. Il s'agirait plutôt d'une proposition en deux temps, l'une introductive qui fonctionne comme un constat, l'autre démonstrative qui se pose comme un programme.

La première séquence introduit le spectateur dans un point de vue paradoxal. Entre micro et macro, nuit et clarté, noir-blanc et scintillements colorés, ruines et magie, effacement du vivant et animation, le spectateur peine à comprendre la voie qui lui est proposée. Tout se passe comme si nous avions atterri dans un Temps de l'Après, sans toutefois comprendre après quoi... À moins qu'il ne s'agisse d'un Temps de l'Avant. Mais il est tout aussi incertain de déterminer ce qui s'annonce...Suspendu entre anéantissement de fin de civilisation et potentialités des Temps Immémoriaux, le regard nomadise sans cadre ni destination, flotte sans toucher terre, surplombant d'un œil cartographique indifférent un monde qui ne dit pas son secret. Installé en funambule, le regard parcourt une temporalité de rupture, qui ne fait plus de bilan et pas encore de projet.

Ce premier temps d'indétermination est recadré par la lecture du titre : **Continuously Habitable Zones (CHZ)** désigne des planètes ou des systèmes d'exo-planètes au sujet desquelles les astrophysiciens formulent une hypothèse d'observation de possibilités de vie. Ce voyage au bout de la nuit du cinéma apparaît alors comme la mise en scène réflexive d'une luminosité des origines cinématique, d'un objectif et d'un dispositif de projection immémoriales, qui code dans l'après-coup le projet du film.

À l'origine, nous disent les premières images, il y aurait une clarté aveuglante, sorte de phare initial, ou de projecteur d'interrogatoire, visant l'œil du spectateur. Semblable à une lanterne magique, le cinéma vient de naître. Un nouveau point de vue s'impose, depuis l'intérieur d'un cratère qui cercle la clarté du dehors, semblable à la pupille d'un œil cyclopéen. L'œil mono-focal du cinéma, hérité de la première *camera obscura*, s'ouvre sur un éblouissement, bien que pivotant vers l'extérieur de la fenêtre.

A cet instant précis le film adopte une position qui surprend les attentes trop chronologiques. Par un *dé-zoom* inattendu qui recule vers l'intérieur de la grotte du *Regard*, Parreno pose distinctement le projet d'une sorte d'archéologie du point de vue cinématographique, remontant vers le cœur de la *kino-machinerie*. Sous le recouvrement végétal, dans le contre-jour violent d'un phare d'inquisition, les ombres tracent nettement les tranchées de ce qui a peut-être été une voie ferrée... Le train, métaphore de l'aventure du cinéma, depuis les frères Lumière jusqu'à la rampe de Birkenau, s'impose comme un fantôme. Invisible, il nous parle pourtant d'un cinéma

né d'un théâtre d'ombres, porté à son incandescence illusionniste, puis annonçant son propre achèvement dans les viseurs des cinéastes d'Hollywood et de l'Union Soviétique découvrant les charniers des camps. J'aime à penser que ce train invisible passe outre la mort annoncée du cinéma. Car déjà la séquence reprend son souffle. Nous sommes passés à notre insu de l'autre côté de la fin, dans un monde qui nous avale déjà. Le film nous dépose au présent technologique du réseau, du contre-jour des écrans, de l'imagerie numérique, et des luminosités rétro-projetées. Il nous abandonne, là...

Fin de la première séquence.

La séquence suivante, fonctionne comme le second volet d'un diptyque qui annonce une démonstration programmatique. Comment inventer un droit au regard, *malgré tout* ? Comment prendre à sa charge la morbidité des héritages, refuser l'alternative entre le silence mélancolique et l'exhibition spectaculaire, pour rebâtir un visible légitime ?

Le film répond, posant une sorte d'inventaire, une liste d'opérateurs à partir desquels il envisage de repartir. La figure de *Marilyn* comme paradigme de l'idole sacrifiée, sauvée en icône, qui nous scrute depuis l'au-delà infini de ses écrans bariolés, ainsi que les *machines célibataires* de Duchamp, médiatrices de nos rêves et de nos cauchemars, font socle commun. Mais il faut leur adjoindre une réflexion sur le glissement des images analogiques au règne du numérique qui, de Lanzmann à Richter, pose l'hypothèse d'une réappropriation de l'archive par l'imaginaire. Puis, enfin, la légitimité d'un retour à la fiction, à la métabolisation du réel et des mémoires par l'imaginaire, posée comme un droit de retour sur la force de l'*illusion*. Il faut placer ici ce concept sous le signe de l'illusion défendue par Freud¹. Une *illusion* qui ne serait ni une erreur, ni un délire, ni une falsification de la réalité, mais une tension, un désir, vers une *impossible* réparation. Une *illusion* comme territoire du travail de l'imaginaire, une *illusion* comme potentiel de toutes les fictions à venir.

Le parfum de l'*illusion* se diffuse dès les premières images qui nous déposent, depuis un ciel de fiction, dans le creuset d'un microcosme déserté et glaçant, habitable mais impersonnel. Un lampadaire moderniste, apparaissant au centre du cadre d'une porte, nous scrute comme la contreforme de l'œil de la caméra. Premier face-à-face mécanique, qui place le spectateur en situation instable : voyeur ? Surveillé ? Difficile de choisir...

Mais le film semble avoir fait un faux pas. Il reprend sa phrase au début, comme s'il avait bégayé. La musique elle aussi, qui avait comme pris du retard, se recale. Nous glissons donc une seconde fois dans ce qui nous apparaît comme une chambre d'hôtel de luxe, mais cette fois la caméra s'est faite subjective. Elle abandonne le mouvement panoramique impersonnel initial pour multiplier les scansions et les arrêts dans un regard qui choisit ce qu'il voit. Elle scrute, tremble, glisse aux angles des murs, ralentit sa course sur des détails – un rideau soulevé par le courant d'air, une coupe de champagne de convenance sur une table basse, un reflet crépusculaire. D'une intrusion à l'autre, la luminosité s'est transformée : de descriptive, elle s'est faite émotionnelle. Nous sommes entrés dans le regard, les sensations, le corps et l'esprit de celle qui tente d'habiter cette chambre trop vide, trop codifiée, trop élégante. Nous sommes Norma Jeane Baker...

1 S. Freud, L'Avenir d'une illusion, Œuvres complètes, 1927.

Par ce démarrage à double détentes, le film nous donne à comprendre les mécanismes de *l'illusion*. Il nous oblige à faire la distinction entre le site du médium cinéma, sorte de décor vide dévolu à la machine-caméra, où le spectateur n'a pas sa place, et le territoire imaginaire que ce même décor élabore quand, en véritable démiurge, le cinéma donne vie à une intimité fictive.

Invisible, le fantôme-acteur de *Marylin* semble tout d'abord s'incarner par nos yeux, dans le vide de la chambre, allant et venant d'une fenêtre à l'autre, du canapé à la table, allumant la lumière du bureau. Mais ici encore, la lampe du bureau s'y prendra à deux fois. Alors qu'elle s'allume au loin, suggérant que le fantôme de *Marylin* est dans le cadre, elle s'allume une seconde fois dans un cadrage rapproché qui induit l'hypothèse que nous sommes au cœur de ce désir d'échapper à l'ombre qui vient. Nous éprouvons de concert l'étreinte de la solitude du fantôme. Spectateur ou acteur ? Dedans ou dehors ? Protégé ou impliqué ? Il devient difficile de savoir, car nous oscillons entre la position de l'observateur d'une mise en scène, et une posture identificatoire qui nous implique.

L'instabilité se confirme quand, s'approchant du bureau, le cadre se concentre sur la plume qui rejoue à l'identique les inclinaisons d'une écriture. On reconnaît à la signature l'ultime lettre laissée par Norma Jeane avant sa mort par overdose, dans sa maison de Brentwood, à Los Angeles. La texture du papier, l'humidité de l'encre, le glissement parfait de la plume qui avance, hésite, revient sur elle-même et rature, nous immerge radicalement dans l'intimité émotionnelle de celle qui éprouve l'étouffement de l'angoisse. La distinction entre elle et nous se fait fragile, nous entrons dans son geste, dans ses hésitations, dans son regard. Allant et venant de la feuille aux bibelots, revenant à plusieurs reprises sur une boîte rectangulaire ornée d'un motif géométrique labyrinthique, nous ne sommes plus en sa compagnie, avec elle, mais en elle. Nous sommes Marilyn, en cet instant de brouillage, de vertige, qui précède la bascule. La temporalité s'étire douloureusement, creusant des confusions à la frontière du rêve et du réel. Notre regard se voile, et nous effleurons le monde alentour, une fleur dans un vase mangée par les ténèbres, les coussins intacts du canapé, le téléphone silencieux, la fenêtre sur l'avenue, tout un théâtre d'indices qui rejouent la chambre du Waldorf Astoria Hotel de New-York que Marilyn occupa dans les années cinquante. Un temps, le mur de briques qui cintre le balcon nous arrête. Comme une protection contre le dehors, il nous rassure. Mais quelque chose en lui évoque le carton-pâte d'un décor qui, à ce moment-là du film, trouble et inquiète. Nous revenons à la lettre, à l'écrit, à l'inscription qui est maintenant ressentie comme une sorte de rituel de survie, une tentative de sauvetage en pleine dérive, un acte essentiel parmi mille autres possibles. Le geste se crispe, l'écrit mute en dessins répétitifs de masques, le

tracé schématise l'espace de la chambre, puis l'opacifie comme un puits. La nuit gagne à proximité, elle se rapproche comme un vêtement de glace, alors que l'espace se diffracte. Stratifié et labyrinthique, il disperse de toutes parts des reflets de pluie, d'écoulements, de larmes, de sang qui tombent comme un manteau liquide sur les longues heures de l'insomnie. Le regard s'agite, pivote, se cramponne à des points de repères de plus en plus figés, une lampe, des fleurs, un schéma de sortie de secours, encore la fenêtre, le sol... Revenant sans cesse à la zone d'intimité rapprochée qu'est la lettre...

En fait, ce serait là, à n'y plus tenir...

Quand tout à coup la machine déraile imperceptiblement... Nous revenons à la lettre, mais en la reprenant à son début, comme pour un programme monté en boucle. L'inscription se décale légèrement, et la perfection de l'écriture initiale se dédouble en une jumelle brouillonne. Pendant ce temps, le cadrage s'est comme désinvesti, il a pris une légère distance perturbante. Une ombre en mouvement apparaît, incompréhensible, dans les reflets de pluie, puis sur le papier à lettres et le bureau. Elle nous désolidarise brutalement des émotions étouffantes que nous habitons encore à l'instant. Indéchiffrable tout d'abord, une sorte de monstre mécanique semble avoir pris possession du bureau où nous étions installés à la seconde. Véritable *machine célibataire*, nous comprenons qu'il est la main mécanique du fantôme de Norma Jeane dans lequel nous avons glissé il y a peu. Esseulés et terrifiés, nous continuons à rétrograder, remontant l'espace et le temps, pour prendre une distance réflexive qui nous permet de reprendre la main sur les émotions, le cinéma, et l'illusion...

Cadrant alors le dispositif perspectif de la chambre, la caméra se cale sur la fenêtre centrale qui ouvre sur les façades des buildings de l'avenue. Remontant la naissance de l'image à l'envers, un lent travelling arrière recompose la chambre de toutes les Annonciations de l'histoire de la peinture, tout en révélant simultanément les artifices d'un studio de cinéma. Un temps, l'alcôve de Marie s'était faite tombeau de Norma Jeane. Mais déjà, derrière la peau du décor, semblables au Magicien d'Oz, régie et techniciens bricolent l'*illusion* de l'*impossible* résurrection de la star sacrifiée. Prêtant notre propre corps, nos émotions, notre regard aux mécaniques *célibataires* de résurrection que sont bras animés et caméras, nous nous sommes un temps laissés traverser par le retour vivant du fantôme. Pendant quelques secondes, le spectre de la star nous a habité, avec elle nous sommes passés de l'autre côté, au pays de l'insaisissable...

En cet instant, glacés d'un sentiment de transgression ultime, nous reconnaissons les rails du travelling qui occupent le centre du cadre : écho du train invisible du cinéma, né, mort et transmué à l'ère de toutes les fictions, de toutes les *illusions impossibles*.

Écran noir et prolongation de la phrase musicale.



Figure 1. - Philippe Parreno, *Continuously habitable zones (C.H.Z.)*, 2011, Color film, Soundmix 5.1, Runtime: 13:21min, Daimler Art Collection, source: <https://art.daimler.com/en/artwork/chz-2011-philippe-parreno/>.



Figure 2. - Philippe Parreno, *Continuously habitable zones (C.H.Z.)*, 2011, Color film, Soundmix 5.1, Runtime: 13:21min, Daimler Art Collection, source: <https://art.daimler.com/en/artwork/chz-2011-philippe-parreno/>.



Figure 3. - Philippe Parreno, Continuously habitable zones (C.H.Z.), 2011, Color film, Soundmix 5.1, Runtime: 13:21min, Daimler Art Collection, source: <https://art.daimler.com/en/artwork/chz-2011-philippe-parreno/>.



Figure 4. - Philippe Parreno, Marilyn, 2012, Color film, Runtime: 23 min, source: <http://starkwhite.blogspot.com/2012/06/philippe-parreno-on-his-new-film-about.html>.

À propos de l'auteure

Stéphanie Katz est essayiste, enseignante en Analyse de l'Image et Histoire de l'Art en Ecoles d'Art (Esad d'Amiens, ENSA de Cergy-Pontoise) et Universités, Stéphanie Katz propose un regard transversal qui interroge les pratiques contemporaines de l'image en rapport avec l'héritage de l'histoire de l'art. Titulaire d'une thèse sur « La représentation de la voix en peinture », elle est l'auteur de « L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable » (L'Harmattan, 2004). Elle a conçu de nombreux documentaires sur la peinture et l'image pour France-Culture et construit depuis plusieurs années une réflexion à la frontière des pratiques artistiques et documentaires, comme en témoigne sa participation au colloque de Cerisy « Psychanalyse et cinéma » en 2017. Ce positionnement « aux frontières » l'a mené à se rapprocher tout d'abord de l'équipe d'Ethnopsychiatrie de « La causerie d'Aubervilliers » pour l'accueil d'étrangers en difficulté psychique, puis récemment du CMPP de Massy, pour collaborer à l'accueil de jeunes enfants fragilisés par l'usage trop précoce des écrans. Elle publie régulièrement catalogues, monographies d'artistes (François Daireaux -LienArt 2010, Carole Benzaken-Flammarion 2012, Christophe Robe-Galerie Fournier 2015, Emmanuel Rivière-Fondation Zervos 2016, Juliette Jouannais-Galerie Ch. Norbert 2017, Philippe Richard et Frédérique Lucien-Sucy-en-Bry 2019). Accueillie en Résidence d'écriture à la Villa-la-Brugère, à Arronanches en 2013-2014, puis à la Fondation Zervos à Vézelay en 2015-2016, elle achève actuellement un projet (Archipel de mémoires à voir), qui rend compte de sa rencontre avec certaines œuvres qui ont servi de balises à son parcours, à la frontière de la mémoire collective et d'un regard singulier. Elle attache beaucoup d'importance à son rôle de transmission.

Reçu en: 26-03-2021

Comment citer

KATZ, Stéphanie (2021). Le regardeur à l'épreuve du « one shot » Autour des films de Philippe Parreno. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 299-307, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-60056>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.