

Dans *Morceaux de conversation* avec Jean-Luc Godard (2009) d'Alain Fleischer, on trouve cette scène émouvante et rare: Godard visite sa propre exposition au Centre Pompidou, *Voyage(s) en utopie*, en compagnie d'un journaliste. Il déambule cigare en bouche et mine désabusée parmi les installations, les maquettes, les écrans, les câbles qui traînent avec un négligé concerté. C'est un maréchal sur le champ de bataille après le combat. Il cherche à lire dans le paysage dévasté les raisons de sa défaite, essaye d'articuler reproches et regrets. L'exposition est un échec, il le sait. "Je me suis beaucoup identifié à des mathématiciens malheureux." Et de citer Evariste Gallois et Niels Abel, tous deux morts très jeunes et incompris. "C'est des amis, ça !", confie-t-il d'une voix qui s'étrangle, avant de dissimuler son émotion derrière quelques bouffées de tabac.

THÉORÈME

Double page extraite de MARQUEZ, Anne, *Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, domaine Critique, théorie & documents, 2014, pp.126-127.



1. *Vent d'Est* — 2. Fragment du *Combat de Minerve contre Mars* de Jacques-Louis David, détail d'un collage préparatoire de Godard pour *Collages de France* — 3. *Comment ça va* — 4. *Histoire(s) de cinéma-Fatale beauté* — 5. JLG/JLG. *Autoportrait de décembre* — 6. Ici et ailleurs.

7. *Histoire(s) de cinéma-Le contrôle de l'univers* — 8. *Histoire(s) de cinéma-Les signes parmi nous* — 9. Godard travaillant sur ses maquettes à Rolle, *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* — 10. *Prénom Carmen* — 11. *The Old Place* — 12. *Histoire(s) de cinéma-Toutes les histoires*.

Si l'on veut saisir les raisons de cette confiance pathétique, il convient de lire l'étude d'Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – histoire d'une exposition*, un récit détaillé de cette bataille plus ou moins imaginaire, plus ou moins asymétrique, entre le cinéaste et l'institution muséale. Tout commence en 2001 par l'invitation informelle de Dominique Païni, alors directeur du Développement culturel au Centre Pompidou. Il vient de consacrer une exposition à un cinéaste de légende – *Alfred Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales* – il projette déjà la suivante – *Jean Cocteau. Sur le fil du siècle* (2003) –, et il espère conclure sa "trinité" par un projet avec Godard. Ce dernier a apprécié le travail sur Hitchcock et fréquente depuis longtemps celui qui fut successivement programmateur,

producteur, responsable du département cinéma du Louvre et directeur de la Cinémathèque. Ainsi, lorsque Païni l'invite, il n'affiche pas les réticences habituelles. Car il faut préciser que Godard n'en est pas à sa première sollicitation : sont déjà venus à lui le MoMA, le Centre Pompidou, le Guggenheim et le Louvre, avec des propositions allant de la création d'une installation à l'intervention dans les collections¹. Il les a tous remballés. Le projet prend réellement forme au début de l'année 2004². Il a d'abord pour titre *Collages de France*, référence à un procédé cher à Godard autant qu'allusion à sa tentative infructueuse d'intégrer le Collège de France en 1997³. Le cinéaste envisage, dans un premier temps, la tenue de leçons mensuelles à Beaubourg, "une sorte de preuve par neuf cours" visant à "[m]ontrer et dé-montrer quelques aspects qui ont fait et dé-fait la cinématographie"⁴. L'idée s'inscrirait dans la série de travaux conçus comme un musée imaginaire du cinéma, depuis les conférences données à Montréal en 1978 et l'ouvrage qui en résulte, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), jusqu'aux cardinales *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). En parallèle à cette entreprise, une collaboration devrait s'établir avec Le Fresnoy, dans le but de faire profiter les étudiants de l'école d'art des recherches entreprises par le cinéaste. Et une rétrospective intégrale viendrait compléter l'ensemble. Voilà pour les ambitions.

Mais deux ans plus tard, en mai 2006, à l'entrée de la galerie sud du Centre Pompidou, le visiteur est accueilli par une feuille de papier collée au mur : "Le Centre Pompidou a décidé de ne pas réaliser le projet d'exposition intitulé "Collage(s) de France. Archéologie du cinéma", en raison de difficultés artistiques, techniques et financières qu'il présentait, et de le remplacer par un autre projet intitulé *Voyage(s) en utopie. A la recherche d'un théorème perdu. JLG 1946-2006*. Ce second projet inclut la présentation partielle ou complète de la maquette de *Collage(s) de France*. Jean-Luc Godard a agréé la décision du Centre Pompidou." Passé l'avertissement pour le moins frustrant, ce sont des installations précaires, des écrans traînant ici et là, un train électrique traversant deux salles, par endroits le plancher d'une exposition précédente, des échafaudages, des phrases sur les murs, et puis les maquettes en question, esquisses tridimensionnelles des neufs salles prévues un temps en remplacement des neufs exposés/films, qui symbolisent idéalement l'atmosphère de chantier abandonné.

C'est à l'inéluctable dérive de ce projet qu'est consacré le livre de Marquez. L'issue est connue dès l'entame, comme dans toute bonne tragédie. Mais plutôt que de conter l'approche de la catastrophe, l'auteur en démonte toutes les pièces une à une, décompose l'équation impossible: la longue et singulière fréquentation de la peinture, les rapports de haine et de fascination à l'égard du musée, l'attachement aux règles d'argent et de pouvoir, le goût de l'utopie, la propension à l'inachèvement, la dynamique de la querelle, etc. Le lecteur est ainsi plongé dans le dédale de l'affaire, empruntant divers chemins qui toujours finissent par se croiser et qui, malgré quelques sursauts d'espoirs, portes de sortie entr'aperçues, traits d'ironie géniale et désespérée, conduisent *in fine* à la perte. La place manque ici pour détailler tous les enjeux de ce qu'Antoine de Baecque a défini justement comme la "mise en abyme d'une expo abandonnée dans une expo inachevée"⁵. Mais on peut, à la lecture du livre, dégager au moins trois difficultés essentielles au projet. D'abord, on perçoit bien qu'au-delà de la difficulté esthétique à spatialiser des idées et matérialiser des intentions, passer de l'écran immaculé au *white cube*, Godard est aux prises avec un univers institutionnel qui lui est fondamentalement étranger. La commande, les budgets, les rapports de force, le travail en équipe sont autant d'aspects que l'univers muséal partage avec celui du cinéma, et en la matière Godard s'y connaît. En revanche, la répartition des tâches, leur échelle, les lenteurs administratives et les contraintes spatiales et techniques propres au musée sont inédites pour lui. Durant la phase de prépara-

tion, il peine à tisser des liens de confiance, à constituer une famille – la distance entre Paris et le studio de Rolle n'aidant pas. Il ne parvient pas à fédérer une équipe qui lui permettrait de mettre à l'épreuve ses idées sur le moment, afin d'atteindre cet état d'improvisation longuement mûrie qui caractérise ses tournages. Cette déconvenue lui inspire une métaphore dont il grossira progressivement les traits : le musée ne serait qu'un tombeau destiné à "comptabiliser" "les choses mortes", là où le cinéma se caractériserait comme un "laboratoire de la vie"⁶. Ensuite, parmi tout ce qui distingue la production d'un film et celle d'une exposition, se dresse sans surprise la figure du "commissaire". Le cinéaste avait accueilli avec enthousiasme le travail de Païni sur Hitchcock, qui consacrait l'idée d'un commissaire-auteur affirmant la subjectivité de ses choix. Mais si Godard souscrit à cette conception quand elle s'applique à un artiste dont l'œuvre est achevée, il réalise bien vite la difficulté à trouver sa propre place sur l'échiquier. Païni a beau insister à plusieurs reprises : la paternité du projet revient au cinéaste, il s'agit d'une exposition de lui et non sur lui. Mais très tôt un climat de suspicion s'installe. Païni est perçu comme inféodé à l'institution – "s'il y a un commissaire, il y a des indics", lit-on dans un courrier. A quelques mois de l'inauguration de l'exposition, l'homme du Centre est congédié, le cinéaste reprend la main. Il n'empêche qu'à lire l'affiche citée plus haut, la responsabilité de la situation est renvoyée *in fine* à l'institution, Godard privant ainsi l'exposition d'une véritable signature.

Enfin, si la nature du travail du commissaire reste fondamentalement équivoque aux yeux de Godard, la personnalité même de Dominique Païni représente une complication supplémentaire. C'est sans doute l'un des aspects les plus éprouvants du livre de Marquez que d'assister au dialogue de sourd qui s'installe entre les deux hommes. Le commissaire est un "dévot", il le dit lui-même. Son admiration pour le cinéaste est immense, il l'écoute avec ferveur et cherche par tous les moyens à réaliser ses souhaits, même lorsque ceux-ci confinent au caprice ou à la provocation (un colosse à la Rodin de plusieurs mètres de haut, une grande roue à aubes alimentée en eau par des chômeurs, etc.). Or Godard ne supporte ni les louanges ni la non-contradiction. Depuis *A bout de souffle*, sa méthode de travail repose sur un principe dialectique ; la résistance, le conflit, la dispute sont inhérents à sa pratique. Le projet à Beaubourg n'échappera pas à la règle, d'emblée Godard le conçoit comme une critique de l'institution qui l'accueille et pour cela fait feu de tout bois : les prétendues insuffisances budgétaires ou exiguïté des lieux, la bureaucratie, l'instrumentalisation de la marque JLG, l'absence de réaction immédiate à ses propositions, les interférences dans la communication, et jusqu'au nom de l'institution (Georges Pompidou, "formé à la banque Lazare [sic] et à Vichy"). Or, si l'on ne peut nier une part de vérité à ces griefs, il semble que Godard jouisse dans l'ensemble d'une liberté exceptionnelle. Païni s'emploie à la garantir, en jouant le rôle de tampon entre l'artiste et le Centre. Il esquive les piques avec virtuosité, lyrisme, et un brin d'aveuglement. Ainsi, à mesure que le projet s'enlise, et que Godard cherche une issue dans une forme d'exposition impossible, le commissaire "dérégule sans cesse les scénarios du cinéaste en rendant possible l'exposition"⁷. Avec le résultat qu'on sait. Le spectacle de cette tactique prise en défaut, de cette négativité qui, faute d'opposant, s'effondre sur elle-même et conduit au gâchis n'est pas le moindre enseignement de ce livre.

Olivier Mignon

Né, élevé, nourri et diversement occupé à Bruxelles, Olivier Mignon vit désormais dans une petite ville de province japonaise. Il n'en continue pas moins de co-présider aux destinées de (SIC), plateforme d'édition et d'exposition bruxelloise fondée en 2005.

ANNE MARQUEZ, GODARD, LE DOS AU MUSÉE – HISTOIRE D'UNE EXPOSITION

DIJON, LES PRESSES DU RÉEL – DOMAINE CRITIQUE, THÉORIE & DOCUMENTS, 2014
EDITION FRANÇAISE
13,5 X 21 CM (BROCHÉ)
408 PAGES (ILL. N&B)
ISBN : 978-2-84066-482-6

¹ Si Godard refuse une proposition du MoMA en 1992, il acceptera cependant du musée la commande d'un film sur "ce à quoi nous sommes convenus de donner le nom d'art": *The Old Place* (1998), co-réalisé avec Anne-Marie Miéville.

² Avant 2004, les propositions se succèdent : Païni invite Godard à réaliser un accrochage de la collection, ce que l'intéressé refuse avant qu'ils ne s'accordent temporairement sur le projet d'occuper une salle pendant neuf mois et d'y diffuser des émissions télé réalisées par Godard. L'idée est abandonnée, puis ce sont "douze cours/travaux pratiques" qui sont envisagés, avant que le nombre ne se réduise à neuf début 2004.

³ Avec l'appui de Pierre Bourdieu et Philippe Sollers, Godard tente officieusement d'être élu au Collège de France, en vain. Cf. Antoine de Baecque dans *Godard. Biographie*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010, pp. 720-721.

⁴ Jean-Luc Godard cité par Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – histoire d'une exposition*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 59.

⁵ Antoine de Baecque, "L'expo Godard", *compromissions impossibles*, *Libération*, le 12 juillet 2006.

⁶ Jean-Luc Godard cité par Anne Marquez, *op. cit.*, p. 180.

⁷ Anne Marquez, *op. cit.*, p. 175.