

*Le saut
dans le vide*

Il aura fallu toute une vie de cinéma à Jean-Luc Godard pour qu'il se résolve à franchir le seuil du musée « réel » et à s'y installer. Il aura sans doute aussi fallu qu'il connaisse le sentiment d'une défaite et d'un abandon des structures de production cinématographique traditionnelles pour qu'il accepte de réinventer son art ailleurs, là où il peut récrire les règles et imposer son jeu. Après avoir longtemps tourné le dos au musée « matériel » sans cesser de l'emprunter, de le traverser et de le reconfigurer dans ses films, Godard va entamer en 2004 une réflexion autour d'un grand projet d'exposition à la demande de Dominique Païni, alors directeur du Développement culturel au Centre Pompidou. Godard y fera fonctionner l'expérience à plein, conformant le musée à son désir de fiction, à travers les multiples projets qu'il décline à partir de 2004 et jusqu'en 2006, date de l'exposition finale, *Voyage(s) en utopie*. Faisant une fois encore de nécessité vertu, il s'installe dans un des symboles de l'autorité culturelle pour tenter d'en devenir « l'esclave libre » en apprenant à résider dans ce qu'il vit comme un labyrinthe de bureaux et de stèles muséographiques. Pendant plusieurs années, dans le lieu emblématique de l'art moderne, une œuvre hybride se modèle à partir de montages d'images, de textes, de plans et de maquettes, autant d'éléments fondateurs de *Voyage(s) en utopie*¹. Godard produit une exposition hors-norme, répondant à une nécessité aussi forte que le rejet qu'elle suscite ; ces antagonismes donneront lieu à une œuvre inédite et inclassable.

La trajectoire godardienne au Centre, du premier projet de cours/documentaire *Collages de France* envisagé dès 2002, à l'exposition finalement réalisée *Voyages(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu*, réactive ses plus fondamentales interrogations d'artiste. Il s'est souvent montré

sensible à la notion d'auteur, à des préoccupations propres à la littérature et surtout aux arts plastiques dont il se réapproprie histoire et formes. De même qu'il pille les écrivains et les poètes en redistribuant dans son œuvre le butin littéraire sans en laisser rien apparaître, il utilise les arts plastiques à ses fins de cinéaste : il s'empare de la source originelle et finit par lui faire parler son propre langage. La singularité de sa conception muséale s'enracine dans la pratique d'Henri Langlois, programmeur-muséographe intrépide de l'avenue de Messine, qui lui inspire ses *Histoire(s) du cinéma*. Filles de ses conférences-montages de Montréal de 1978, elles constituent en effet l'apothéose de sa pratique citationnelle – reconduite différemment dans l'espace de *Voyages(s) en utopie* – et s'apparentent à de modernes *Essais* pour le septième art. Godard n'en est d'ailleurs pas à son coup d'essai, fervent explorateur qu'il est des gammes et des brouillons, toutes ces formes propices à l'échauffement de la pensée. Entre chaque film, il accumule dans des chemises photos, textes, collages en tout genre dont subsistent bien souvent des traces dans ses films. Ses expériences en dehors du support pelliculaire, que ce soient ses collages papier, ses essais vidéo ou écrits critiques sont une manière de continuer autrement l'effort de cinéma. Combien de fois a-t-il affirmé qu'il ignorait ce qu'était le cinéma et que ce n'était qu'en faisant des films qu'il s'approcherait de cette connaissance ? Dans l'espoir, sans doute, de ne jamais l'atteindre tout à fait, de continuer à voyager en contrebande sur ses rives et dans ses marges, où l'utopie et le questionnement ont encore droit de cité. Il prend la proposition de Beaubourg comme un nouveau défi lancé au cinéma, lui qui n'a jamais cessé d'en faire migrer les formes.

Son usage inspiré de l'histoire de l'art et son goût de l'expérimentation ont beau faire de lui un prétendant idéal au Centre

Pompidou, le musée réel ne s'appréhende pas de la même manière que celui qu'il a édifié par son imagination. En pénétrant dans le temple de l'art moderne, l'œuvre de Godard n'est plus seulement habitée par le musée, elle va devoir à son tour apprendre à y résider « en se soumettant à sa maîtrise² ». La menace n'est plus celle de devenir l'instrument d'un commanditaire mais d'une machine culturelle. Beaubourg pourrait être son tombeau, la dernière pierre à son mausolée de cinéaste. Du « monstre sacré » qu'on a fait de lui, il ne voit bientôt plus que le sacre monstrueux, un nom propre et trois initiales dont la notoriété finissent par évincer l'œuvre au profit du mythe. D'aucuns diront qu'il en joue, qu'il en abuse même, se mettant volontiers à contribution dans ses films ou dans l'arène télévisuelle à une certaine époque. Pourtant, ces mises en scène ne sont nullement gratuites, ce sont autant de rôles et de ruses pour défendre corps et âme sa conception du cinéma. Au Centre Pompidou, il investit intégralement le projet, de la conception de la brochure au montage du décor, quand il n'est pas question qu'il y figure lui-même physiquement. Sa fabrication ressemble à l'exposition finale, une œuvre totale (totalité fragmentée, nous y reviendrons) où l'artiste s'identifie pleinement à ce qu'il crée.

L'aventure pompidolienne va précipiter sa rencontre avec deux aspects des arts plastiques restés étrangers à sa filmographie jusqu'ici : son lieu de conservation et le versant plus contemporain de sa production (effleuré dans *The old place*, un film coréalisé avec Anne-Marie Miéville à la fin des années 1990 pour le Museum of Modern Art de New York). L'implantation dans le musée « réel » s'opère par l'intermédiaire de Dominique Païni, qui a contribué d'une façon singulière au développement de l'exposition de cinéma, avant qu'elle ne devienne un classique

muséal. La confrontation de ces deux personnalités est aussi celle de deux mondes. La correspondance faxée entre Jean-Luc Godard et son commissaire est le fil rouge – maintes fois rompu – où s'expriment les élans et les résistances du directeur de *Peripheria* (sa société de production) vis-à-vis du Centre. Clef de voûte de la documentation de l'exposition, elle donne à observer parallèlement aux croquis et aux séries de plans l'évolution conceptuelle des projets. Certains des courriers cités pourront apparaître dans un premier temps comme anecdotiques, car ils s'attardent parfois sur des considérations matérielles ou s'épanchent sur les états d'âme versatiles de leurs auteurs. Il est pourtant nécessaire sinon indispensable d'en passer par ces détails de la « création courante » pour approcher le processus créatif du cinéaste. Car c'est une double histoire qui s'engage dès 2004 à Beaubourg, dont la plus belle part est écrite de la main de Godard : le scénario des expositions à proprement parler, et celui de la collaboration avec le Centre Pompidou, de loin le plus romanesque. Cet envers de la création, ce scénario de l'impossibilité et de la lutte avec le Centre d'art et de culture est le cadre dans lequel grandissent ses hypothèses d'expositions. Les multiples projets qu'il développe et abandonne ont pour vertu d'exercer la pensée, de la préparer au « saut » dans le *white cube* dont Godard entreprend une difficile conquête. Bien qu'il prenne la forme d'un échec, ce « déplacement » se révèle fécond. Le cinéma ne manque pas son but, il ne renie pas son impureté fondatrice ; il se redéfinit simplement ailleurs, « exposé » ou plutôt « exilé » dans le carcan des normes muséales et du règne de l'original.

Godard vise en réalité à installer son atelier au Centre pour continuer à expérimenter le cinéma, par d'inédits passages de la mise en page à la mise en espace. Il se sert de ses esquisses comme

ma Squie imbroglia
 esca huc dorm. n
 abson e cons ■ rē
 viraques nost alpe
 malucie improuca
 <VILLE

1



2



3

1. Alphaville — 2. Voyage(s) en utopie — 3. Anticipation — 4. Fax de Jean-Luc Godard à Nathalie Crinière, scénographe du projet — 5. Ici et Ailleurs.

PERIPHERIA 11, rue des Petites Bouches - 1150 Bruxelles
 tél. (02) 51 822 29 72 - Fax (02) 51 825 48 24
 2000BP

le 22 novembre 2005
 Nathalie Crinière
 Centre Pompidou

■ ■

Chère Nathalie,
 En ce jour, vos photocopiers et entrées (1-2) boient d'incorables, mais il me semble que c'est plutôt des "carnés noirs" de Malvid.
 Amitié,
 J-LG

4



5

d'un outil de résistance lui permettant de prendre le temps d'élaborer une « chose » à la croisée du cinéma et des arts plastiques. Nous verrons comment Godard fait de sa posture d'exil au sein du musée la condition même de la création d'un « contre-emplacement ». Ce n'est qu'en détournant les lois du Centre, en désavouant ses conventions, en faisant de la prise de ses multiples espaces un enjeu politique, qu'il réussit à penser le passage du cinéma à l'exposition (l'un des grands ressorts de la poétique godardienne étant précisément l'invention contrainte, qui s'actualise par la mise en scène de la faillite ou du détournement d'une commande). Pour arriver à « Baby lone³ », il faut cheminer par *Collages de France* et le hors-champ de sa création, jusqu'au chaos. La greffe de l'atelier *Peripheria* dans l'institution ne saurait prendre autrement que sous la forme d'une citation inquisitrice ou d'une destruction. *Voyage(s) en utopie*, exposition trouvée « à la ferraille » et dans le temple de l'art moderne, sorte de *Merzbau* schwitterzien avec ses strates d'objets usagés, constitue le point d'orgue de sa carrière d'« accommodeur de restes ».

Nous traverserons son œuvre comme une grande réserve dans laquelle l'objet final et son esquisse tendent à se confondre. Nous repérerons ce qui, dans son cinéma, travaille durablement les problématiques liées aux arts plastiques et à leur histoire (synthèse plus qu'enquête, les preuves ayant déjà été apportées dans les nombreuses études consacrées à l'artiste Godard), en vue d'une analyse détaillée de ses conceptions d'exposition au Centre Pompidou. En accordant une large place aux traces de l'élaboration qui permettent de suivre la genèse du dessein godardien au sein de l'institution emblématique de l'art moderne, nous donnerons à lire et à voir la pensée d'un artiste au travail. Le

document n'est en aucun cas le fin mot du processus artistique, il n'en est qu'une facette, le témoin provisoire d'une pensée en mouvement. Certaines périodes du projet souffrent d'un déficit de documentation, qui perturbe parfois la compréhension de l'évolution d'une version à l'autre. Ce voyage à travers les projets godardiens au Centre comporte donc aussi ses amnésies et ses lacunes. Il s'agira malgré ces manques de saisir quelque chose d'essentiel à la création dans le laboratoire-atelier que « Godard des ruines » installe à Beaubourg. Ses propositions constituent la matière et la mémoire d'une utopie installée au musée : cet essai documentaire en sera l'exploration patiente et minutieuse, à la recherche de nouveaux théorèmes pour son cinéma.

¹ Exposition *Voyages(s) en utopie*, Jean-Luc Godard, 1946-2006, *À la recherche d'un théorème perdu*, 11 mai – 14 août 2006, galerie sud du Centre Pompidou.
² Maurice Blanchot, « Le Musée, l'art et le temps » in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 45 : « Tout grand artiste prend

forme dans le Musée, en se soumettant à lui, puis en se soumettant à sa maîtrise. Toute grande œuvre transforme toutes les autres. »

³ Nom donné à un espace de l'exposition finale *Voyages(s) en utopie*.



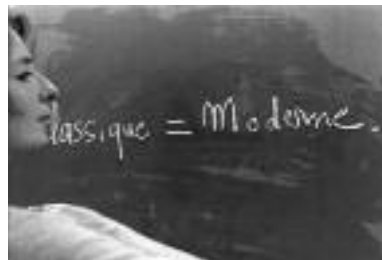
1



2



3



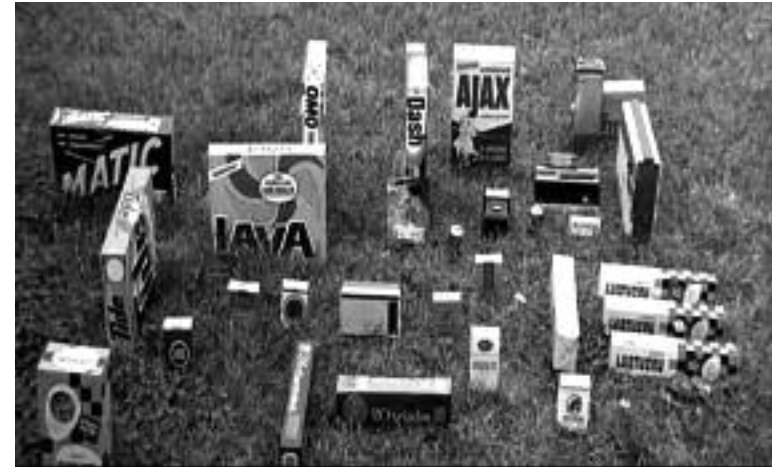
4



5



6



7



8

1. Une bonne à tout faire — 2. On s'est tous défilé — 3. Made in USA — 4. Bande à part — 5, 6. The Old Place — 7. Deux ou trois choses que je sais d'elle — 8. Éloge de l'amour.