

DE COLLAGE(S) DE FRANCE A VOYAGE(S) EN UTOPIE, RETOUR(S) D'EXPOSITIONS

Dominique Païni, École du Louvre

Après avoir vu les expositions *Hitchcock et l'art* (Centre Pompidou, 2001, Figs. 1-2) et *Jean Cocteau sur le fil du siècle* (Centre Pompidou, 2004), Jean-Luc Godard a accepté de travailler à la conception d'une exposition qui lui serait consacrée. Il avait aimé la première salle de l'exposition Hitchcock et ses objets simulacres qui faisaient référence à son propre commentaire dans les *Histoire(s) du cinéma*, à son introduction à la méthode du maître (de l'univers), objets et formes qui survivent à l'oubli, aux « histoires » et aux intrigues (« pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise [...], de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman »). Il avait aussi été frappé par la reconstitution du motel de *Psycho* dont il avait vu et compris immédiatement qu'elle avait été pensée de façon à donner à voir cet espace depuis un point de vue absent du film. Ces « dispositifs » d'exposition relevaient évidemment d'une manière d'hommage à Langlois et à son musée du Palais de Chaillot. C'est sans doute ce qui plut à Jean-Luc Godard.



Figs. 1-2 – Vues de l'exposition *Hitchcock et l'art* (Centre Pompidou, 2006).

Lors de sa visite de l'exposition Cocteau, je lui ai proposé de réaliser un accrochage à partir de la collection permanente du musée. Il a décliné l'invitation puis il a imaginé un autre projet. Il renouait alors avec une idée ancienne : « diriger » une chaîne de télévision. Provisoirement, pendant neuf mois exactement, devaient être présentées dans une salle du musée, neuf émissions à raison d'une par mois, mêlant des images d'actualité à son « musée imaginaire ». Le projet des neuf émissions se transforma en proposition scénographique : neuf salles se substituaient aux neufs films.

Jean-Luc Godard a beaucoup travaillé sur cette exposition. Pendant près de trois ans, il a travaillé de manière régulière et c'est ce que montre le film réalisé par Alain Fleischer, *Morceaux de Conversation avec Jean-Luc Godard* (2007). Je pense que ce travail presque maniaque est

aussi ce qui lui a permis, ce qui l'a autorisé, le moment venu, à abandonner le projet initial pour faire autre chose. Par ce geste, il s'agissait pour lui de signifier que cette exposition, cette œuvre en quelque sorte, lui appartenait pleinement, à la mesure du travail qu'il avait accompli.

Jean-Luc Godard a réfléchi sur ce que pouvait être ce que l'on nomme aujourd'hui le *cinéma d'exposition* ou le *cinéma installé*. À sa façon, il a pris à la lettre cette idée du *cinéma exposé* qui est devenu, pour lui, un *cinéma exilé*. Finalement, le *cinéma exposé* ou le *cinéma installé* se sont traduits en... *cinéma interdit* ! C'est une formule qu'on trouve très vite sous sa plume, dans les premiers documents de travail. « L'autorisation-accordée-au-cinéma-de-séjourner-au musée » lui donna l'occasion d'attribuer des *Vrais et faux passeports*, de travailler sur la question des identités du cinéma, ses possibles « usurpations ». Sur ce thème, une des premières versions du projet partageait la cinématographie mondiale en deux catégories correspondant à deux salles : *le salon des indépendants et la galerie des collaborateurs* (de Sharon Stone à Abbas Kiarostami). Par ailleurs, cette « expatriation » ne faisait que déplacer pour mieux l'objectiver encore, la procédure analytique des *Histoire(s) du cinéma*, cette distance qui s'est faite « méthode en histoire de l'art » appliquée au cinéma.

Pendant deux années, il a accompli un travail très systématique de réflexion sur ce que devaient être chacune des salles, pensées comme autant d'idées 'en' cinéma. Neuf salles composaient donc le projet intitulé *Collage(s) de France*. Il faut entendre le terme « collage » au sens le plus littéral : colle et ciseaux pour fabriquer les maquettes. Évidemment, le titre évoquait aussi sa demande non satisfaite d'avoir une chaire au Collège de France où il aurait pu professer, prolongeant ainsi l'expérience du séminaire qu'il avait donné au Conservatoire d'art cinématographique de Montréal, ébauche de ce qu'allaient être les *Histoire(s) du cinéma*. Je crois que ce refus l'avait piqué car malgré tout et de manière compliquée, une demande « académique » et de reconnaissance gît en lui, celle-là même qui décide aussi de son choix de la collection blanche Gallimard, par exemple, pour l'édition des *Histoire(s)*.

On a dit beaucoup de sottises sur la relation de Godard à l'argent. Il y a du symbolique dans son besoin d'argent, une sorte de température du degré de sa reconnaissance. On n'expliquera pas par des mobiles financiers le fait qu'il ait accepté de monter ce projet au Centre Pompidou après avoir maintes fois refusé de répondre aux pressantes invitations de nombreux musées et centres d'art, au premier rang desquels le MoMA ou le Guggenheim. Je crois qu'il avait accepté de travailler avec moi parce que même si j'étais dans un « lieu d'art contemporain » qui lui était très étranger, j'avais connu les frères Hakim par exemple, qui ont produit René Clément ou Luis Buñuel. D'une certaine manière, il me reconnaissait un peu comme étant « de son bord ».

En novembre 2005, il termine un film coréalisé avec Anne-Marie Miéville intitulé *Reportage amateur* qui, à terme, devait peut-être faire partie de l'exposition. Il est encore inédit. Rappelons qu'administrativement, l'exposition était initialement conçue sur la base d'un contrat de production passé entre le Centre Pompidou et Périphéria, de sorte qu'il devait réaliser 7 films + 2 (celui-ci et *Vrai, faux passeport...* pour établir la preuve par neuf...). Les équipes du Centre Pompidou, la scénographe Nathalie Crinière et moi avons regardé attentivement *Reportage amateur*. J'étais alors convaincu que le travail de préparation de l'exposition était terminé. *Reportage amateur* est un film d'une cinquantaine de minutes dans lequel Jean-Luc Godard commente, salle par salle, la maquette de l'exposition *Collage(s) de France*. Le commentaire et la description sont précis, minutieux : le projet est parfaitement abouti, « il-n'y-avait-plus-qu'à » construire en grandeur réelle. À ce moment, j'ai eu le sentiment qu'il voulait reculer l'échéance. L'exposition, telle que présentée dans la maquette ne devait pas, ne pouvait pas passer dans le réel. Pour le dire vite, *Sauve qui peut (la vie)* (1980), *Passion* (1982), *Prénom Carmen* (1983), *Forever Mozart* (1996) ou encore *Notre Musique* (2004) sont des scénarios de l'impossibilité de passer à la *mise en scène*. Mais c'est aussi *Le Mépris* (1963) et sa catastrophe finale, et moi j'ai été tantôt à la place de Piccoli (Paul Javal) pour l'humiliation, tantôt à la place de Jack Palance (Jeremy Prokosch) pour la disparition (moins tragique...).

Rétrospectivement, j'ai compris que très précocement Godard avait commencé à envisager son exposition comme une écriture du désastre. C'est très impressionnant, la façon dont entre 2004 et 2006, il n'a eu de cesse d'exiger l'infaisable et d'imaginer des demandes que le musée ne pouvait pas *a priori* satisfaire. L'ironie fut que nous trouvions toujours des solutions. Par exemple, après avoir obtenu satisfaction sur les neuf salles de la Galerie Sud du musée, il a imaginé qu'elles pourraient trouver un écho à l'extérieur. Il avait vu dans Paris des panneaux publicitaires des mobiles Decaux et cela lui avait donné une idée. J'étais sceptique sur les moyens de faire aboutir une telle entreprise, mais prêt à tout, j'ai contacté Jean-Claude Decaux. Ma surprise ne fut pas mince quand celui-ci me répondit qu'il voulait bien fournir tout ce que Jean-Luc Godard désirerait, car il le tenait pour un des plus grands publicistes du siècle, déclarant avoir beaucoup appris de lui dans les années 60. Et c'est un bureau d'étude de l'entreprise Decaux qui se mettra au travail sur le projet, gracieusement. Godard avait imaginé des montages aléatoires jouant sur le défilement non synchrone des images d'un panneau à l'autre. Il misait sur le hasard. J'ignore comment j'ai pu obtenir de Decaux, de la préfecture et du Centre Pompidou, la possibilité de faire déborder l'exposition dans la rue, en installant provisoirement du mobilier urbain (Fig. 3) : le seul nom de Godard sans doute. Inconcevable paradoxe avec cet artiste si « minoritaire ». Et puis, après plusieurs semaines de travail, alors que nous étions sur le point d'aboutir, Jean-Luc Godard m'a fait comprendre que finalement ça ne lui convenait pas, que « la preuve par neuf » à laquelle il tenait tant, exigeait que chacun des trois panneaux défile autrement.



Fig. 3 – Etude pour l'utilisation de panneaux publicitaires Decaux.



Fig. 4 – *Voyage(s) en utopie* : *je ne marche pas*, détail de la salle *Aujourd'hui*.

Au fond, je crois qu'une chose l'a déstabilisé : cette disponibilité pour ses propositions et ses volontés, qui étaient d'ailleurs toutes légitimes. Mais il n'a pas trouvé au Centre Pompidou l'Institution comme il se la représentait, à savoir celle qui résiste à l'artiste. J'avais la chance, à cette époque d'avoir un peu de pouvoir au Centre Pompidou parce que mes deux précédentes expositions avaient été des réussites publiques. J'étais aussi l'ami du président du Centre Pompidou, Bruno Racine, lui-même conquis par l'ambition de Godard. Tout était à peu près possible pour Godard, même si en effet, il devait faire des compromis. Mais tous les artistes s'y soumettent. C'est comme cela, je crois, que l'*impossibilité* est devenu un motif obsédant pour lui et que le thème de l'utopie est naturellement apparu. Godard n'est pas masochiste. Je dirais en revanche que pendant ces trois ans, il a eu besoin, pour travailler, d'avoir dressée devant lui une sorte de Statue de Commandeur, – c'est peut-être là sa nature donjuanesque –, une figure à laquelle il fallait qu'il puisse se confronter, s'affronter. Et c'était confondant pour lui, que l'institution « plie » devant ses requêtes. Je ne pouvais pas être cette personne qui s'affronte : mon

admiration pour son œuvre est trop grande, écrasante, comme pour beaucoup d'autres de ma génération. Je pouvais seulement faciliter des processus en contournant des pesanteurs de l'administration. Et c'est ce que j'ai fait, y compris rassembler l'argent qu'il avait exigé. À y réfléchir aujourd'hui, ce fut un pari inouï, mais réussi. Les demandes financières de Godard n'étaient pas d'ailleurs hors normes. Mais je ne pouvais pas faire plus, autrement dit, lui opposer la résistance nécessaire pour sa création. Quand Godard dit, avec des sanglots cabotins dans le documentaire d'Alain Fleischer, que le Centre Pompidou est une institution « dure », je dirais plutôt le contraire : elle fut trop « molle » (cela revient peut-être au même...) pour son envergure de créateur. Il s'est trouvé dérouter face à quelque chose qui est peut-être la contradiction de cette institution dont l'attitude est à la fois libérale et religieuse : l'institution est dévote pour les artistes. Et l'on peut comprendre que pour un artiste, *a fortiori* pour celui qui voudrait que l'artiste n'ait *pas seulement des droits mais des devoirs*, la position d'artiste-roi n'était pas des plus aisées.

Son désarroi face à la ferveur et la souplesse – bien que parfois avec des revers de pesanteurs – avec lesquelles le Centre Pompidou s'attachait à le contenter est apparu clairement aussi quand vers la fin de l'année 2005, le président Bruno Racine lui a accordé le report de l'exposition, car Godard disait alors ne pas être mesure de la réaliser pour le printemps 2006. De mon côté, j'étais certain que le musée refuserait, coincé par des obligations de calendrier fixées de longue date. Cette fois là, j'ai partagé la stupéfaction de Godard quand, « débordé sur ma gauche » en quelque sorte par le président du Centre Pompidou, celui-ci lui a accordé six mois de plus. Sitôt obtenu ce délai, Jean-Luc Godard en a abandonné l'idée.

Il est arrivé cependant qu'on lui accorde la satisfaction d'une impossibilité réelle. Sur les plans de l'exposition, il nomma l'espace dit 315 : « Espace volé ». Volé, parce qu'il ne l'avait pas obtenu, tout simplement parce que c'est un espace dédié à la création contemporaine et qu'au moment de l'exposition, il devait accueillir le prix Marcel Duchamp (attribué cette année-là à Claude Closky). Il a ainsi eu l'idée qu'il pourrait emprunter le fameux urinoir (*Fontaine*) dans les collections afin de l'installer dans son espace à lui, en Galerie Sud, perçant le mur juste au-dessus, de façon à donner à voir de l'autre côté dans une posture physique guère avantageuse. mais qui évoquait la valeur d'usage initiale de l'objet détourné par Duchamp. Mais là, le Centre Pompidou n'a pas cédé et Godard était finalement assez content. Je me souviens de son sourire.

Et puis, début février 2006, il m'a « mis dehors ». J'ai pensé, sans coquetterie, qu'il fallait qu'il « m'exécute » en effet pour que l'exposition voie le jour. Avant cela, je lui ai proposé une ultime *disputatio* : il s'agissait de comparer trois propositions, la sienne, celle de Jacques Gabel (qui occupait momentanément le poste de décorateur de l'exposition) et la mienne. La proposition de Jacques Gabel était très proche de la maquette originale de *Collage(s) de France*. La mienne empruntait à l'esprit de la scénographie que j'avais imaginée pour l'exposition *Hitchcock*. Dans chacune des neuf salles, plongées dans une légère obscurité, aurait été exposée la maquette d'une salle, éclairée par un faisceau de lumière tombant à la verticale et par le commentaire que Jean-Luc Godard en faisait dans *Reportage amateur*, projeté en grand sur le mur du fond : une sorte de gros plan sur chaque salle. Au sein de chaque salle, on aurait montré le processus d'invention par des documents de travail (plans, extraits de la correspondance). J'y voyais une « mise au cube de la projection » : projection géométrique, projection lumineuse et projection spéculative. À peu de choses près, la proposition de Godard correspondait à ce qu'allait être *Voyage(s) en utopie* (Figs. 4-7), c'est-à-dire une exposition qui expose l'impossibilité d'une exposition sous la forme de ruines. En ce sens l'expression « utopie » équivalait à « fiction » : il fallait une fiction à Godard pour faire une exposition et cette fiction était l'exposition qui ne pouvait se réaliser, *Collage(s) de France*.

Mais alors est intervenue la question : « Qui fait quoi ? », « Qui est l'auteur de l'exposition ? ». C'est un aspect qui l'a beaucoup préoccupé, comme l'attestent les courriers qu'il a envoyés au

Centre. Il n'a pas cessé de réécrire le générique de l'exposition. Je crois qu'il n'a pas voulu intégrer l'idée d'un partage des fonctions entre l'auteur de l'exposition qu'il était et celui de commissaire que j'étais. C'est vrai qu'à un moment, il eut fallu qu'il nous laisse réaliser le scénario qu'il avait imaginé et maqueté, comme cela se passe habituellement dans les musées. Je me souviens d'un générique dans lequel il proposait, amer et ironique : « Dominique Païni, auteur, d'après des indications de JLG ».



Figs. 5-7 – Vue et détails des maquettes exposées de *Voyage(s) en utopie*.

Aujourd'hui, je crois que cette exposition de Jean-Luc Godard est, avec *Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard dans les années 80, celle qui a le plus intrigué dans toute l'histoire du Centre Pompidou. Je la considère comme un des moments les plus remarquables de l'histoire de cette institution. Malheureusement, au moment de la mise aux enchères des maquettes, il n'a pas été question, au Centre Pompidou, de les acquérir. Personne n'a plus voulu entendre parler de Jean-Luc Godard. Pourtant quelle leçon pour le Musée National d'Art Moderne, en particulier ! Cette indifférence pour les « restes » de l'exposition et ce soulagement quand tout fut terminé, en disent long sur la relation entre le Musée et la création contemporaine : frilosité, expertise repoussant certaines disciplines (le cinéma quoiqu'en disent la plupart des conservateurs), académisme et corporatisme des conservateurs (l'exposition n'était pas une décision du Musée).

* Ce texte est la retranscription de l'exposé donné par Dominique Païni en ouverture d'une table ronde consacrée à l'exposition de Jean-Luc Godard au Centre Pompidou (INHA, avril 2008).