

DU NAUFRAGE DES UTOPIES À L'EFFONDREMENT DE L'ŒUVRE TOTALE : LE MONDE SIDÉRÉ

Céline Gailleurd, Université de Provence

*Un éclat seulement, qui doit bientôt passer,
Sur la lyre une note –*

Nous sommes ce qui nous reste.
Friedrich Hölderlin ¹

Utopie t'a eu et tu vis de sa perte dans les lieux qui la disent.
René Passeron ²

L'utopie est souvent liée aux récits de voyage. Thomas More, qui forgea le terme en 1516, nomma *Utopia* une île lointaine, hors de portée géographique, désignant une construction purement imaginaire. Déjà Homère se référait à une île des Bienheureux offrant profusion, paix et sérénité. À partir de la Renaissance, s'opère un déplacement de l'espace vers le temps. Le récit utopique se donne alors comme une anticipation de l'histoire, comme le support théorique d'un projet de société, un moyen de formuler critiques et contestations. On déclare aujourd'hui que les utopies sont mortes. C'est un peu sur ce naufrage des utopies des XIX^e et XX^e siècles que se fonde l'exposition de Jean-Luc Godard dont il donne le versant noir. À travers cette réflexion, il s'agira d'envisager, d'une part, l'utopie comme un voyage dans le temps mis au service d'une contestation, et d'autre part, comme la tentative, fatalement vouée à l'échec, d'englober la totalité.

Le passé comme un outil de critique des images actuelles

En convoquant, dans les installations de *Voyage(s) en utopie* (2006) de grandes inventions techniques – de la locomotive aux téléphones portables, de la machine à écrire aux écrans vidéo – le cinéma est sans cesse rattaché au monde industriel au sein duquel il est apparu, devenant le symbole et l'instrument de son accomplissement. Par ces agencements hétéroclites, Jean-Luc Godard rappelle que l'invention du cinéma s'inscrit dans le contexte des découvertes scientifiques et des innovations du XIX^e siècle, marquées, en premier lieu, par l'obsession de la conquête du globe et des techniques de communications qui renouvellent la configuration spatio-temporelle du monde. Grâce au cinématographe, les hommes purent arpenter le monde sans se déplacer. Qu'est-ce en effet que l'invention des frères Lumière, sinon un regard de flâneur parcourant les rues se noyant dans une foule anonyme ? Le cinéma fit de la locomotive, de l'usine et de la ville ses premières stars. Mais pour Jean-Luc Godard, on le sait, cette croyance aveugle dans la société industrielle, le progrès

technique et scientifique et donc dans le cinéma s'éteindra à Auschwitz. Le voyage qu'il propose, à travers cette exposition, est d'abord celui du désenchantement et en cela il prolonge le message principal d'*Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), résumé ainsi par Dominique Païni :

*Avec le cinéma, on a cru qu'on pourrait, en agissant sur le temps de la restitution de l'existence, agir sur l'existence même. Au lieu d'agir sur l'Histoire, le cinéma s'est contenté de raconter des histoires. D'où le ressentiment, le regret de Godard du fait que le cinéma se soit contenté de raconter des histoires plutôt que d'avoir fait de l'Histoire, d'avoir agi sur l'Histoire*³.

D'une salle à l'autre, Godard puise dans le passé les moyens pour critiquer les images actuelles s'attaquant, une fois de plus, aux images du pouvoir et au pouvoir quand il se fait image. Les installations prennent ainsi une coloration politique évidente et rappellent que l'utopie fut souvent mère des dictatures. Dès la salle *Avant-Hier*, la maquette *Les Salauds* reproduit une des pièces conçues pour l'exposition abandonnée *Collage(s) de France – archéologie du cinéma d'après JLG* (Fig. 1). Dans cette maquette, Godard rassemble tous les drapeaux des pays européens pour faire de l'Europe une forteresse isolée et dominée par les États-Unis. Dans ce fort, tout droit sorti d'un western, se retrouvaient pêle-mêle : drapeaux (américain et européens), photographies (George Bush les bras écartés, Hitler faisant le salut nazi), portraits peints (Napoléon, visage d'un indien) ; une série américaine (diffusée sur un Ipod montrant la formation de militaires) ; citation (« Dieu est mon droit ») ; tableaux divers : détail du *Serment des Horaces* (Jacques-Louis David, 1784-1785) isolant trois mains tendues vers des épées dressées s'offrant comme la métaphore d'une lutte fratricide entre les trois religions monothéistes, peinture de l'un des murs de la ville de Saint-Jean d'Acre renvoyant au judaïsme, *Cathédrale de Rouen* (Claude Monet, 1890) se référant au christianisme, un minaret évoquant l'islam...



Fig 1 – *Avant-hier*, vue de la maquette intitulée *Les Salauds*.



Fig. 2 – Photogramme de *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), 52'13''

En établissant des rapports politiques entre les images juxtaposées et les objets miniatures, il s'agissait de condamner, avec virulence, la place qu'occupe l'image dans les conflits internationaux et les guerres de religion. Au cœur d'une articulation constante entre images anonymes arrachées au flux quotidien (télévision, coupures de journaux) et des images représentant des événements historiques et des personnages célèbres (citations de tableaux, photographies), réalité et fiction s'entremêlent sur fond de catastrophe. L'exposition renoue ainsi avec la période de Godard

la plus politisée, lorsqu'à partir de 1968, il se rallie aux aventures militantes de *Loin du Vietnam* (AA.VV., 1967), des groupes Medvedkine, Cinétracts et Dziga Vertov. Pendant cette période, les utopies politiques qui marquèrent les mouvements d'extrême gauche imprégnèrent ses films, proposant une critique radicale du capitalisme et des industries culturelles dans la lignée philosophique de *La Dialectique de la raison*. Tracts, couvertures de livres, images d'actualité provenant de la presse, portraits peints de personnages historiques, tableaux fragmentés croisent, dans une saturation de couleurs évoquant le pop art, des objets s'offrant comme des icônes de la société de consommation et de l'*American way of life* (pub, bouteilles de coca-cola, photos de stars hollywoodiennes, bandes dessinées, affiches de cinéma, juke-box...). Les collages dans les maquettes de *Voyage(s) en utopie* prolongent ce montage d'éléments hétérogènes qui constituent la matière première de ces essais politiques (*Made in U.S.A.*, 1966, *Le Gai Savoir*, 1968, *La Chinoise*, 1967, *Week-end*, 1967, *One plus One*, 1968, *Vent d'est*, 1969, *Luttes en Italie*, 1969, *Letter to Jane*, 1972...) (Fig. 2).

À ceci près que si *Voyage(s) en utopie* continue de s'en prendre aux images contemporaines jugées mensongères, l'impérialisme américain, autrefois décrié, impose désormais sa victoire écrasante. L'Amérique étend partout l'ombre de sa puissance, en témoigne la photographie de Georges Bush, placée à l'entrée de l'exposition et reprise dans certaines maquettes. Elle est accompagnée de la légende « 1953 : invention du cinémascope » et d'une phrase, découpée maladroitement dans *Libération* : « Enfin, l'homme américain va se déployer sur l'immense écran de nos rêves dans toute l'étendue de ses actions ». Cette légende renvoie à l'écran plasma posé sur un lit dans la salle intitulée *Aujourd'hui* (Fig. 3), la plus monotone de l'exposition, qui parodie un appartement moderne. L'écran plasma, posé sur un lit aux draps défaits, gardant la trace des corps absents, diffuse en boucle un film de guerre, *Black Hawk Down* (2001) de Ridley Scott qui occupe l'espace réservé à l'amour ou aux rêves, et dont les tonalités verdâtres font écho aux draps verts. Dans cette installation, il s'agit de montrer ce que les images font à l'intimité, comment elles habitent le quotidien, comment elles participent d'un climat d'uniformisation sur le modèle de l'*American way of life* s'imposant comme le style standard. L'indécence triste et froide de ces images de guerre placées dans le lit, fait miroir avec un film porno gay américain diffusé, à l'autre bout de la pièce, sur un écran plasma couché à l'horizontal remplaçant la table de cuisine. Autre lieu où la consommation d'images stéréotypées rend l'espace froid et anonyme.



Fig. 3 – *Aujourd'hui*.

Scénographie de la catastrophe et du désenchantement

Maquettes, collages et installations dans *Voyage(s) en utopie* mettent en scène « une chaîne d'événements » perçue comme une catastrophe et une accumulation de ruines : gravats, lits défaits,

parquet défoncé, échafaudage renversé, fils électriques emmêlés, peintures des cimaises inachevées, amoncellement d'écrans plasma jonchant le sol. Le visiteur se retrouve à la place de *L'Angelus Novus* de Klee, tel que décrit par Benjamin :

Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. [...] Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir, auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès⁴.

La scénographie de l'exposition reprend le principe d'un voyage dans le temps agencé en fonction de trois salles, *Avant-hier*, *Hier*, *Aujourd'hui*, comme l'indiquaient les grands panneaux. Le tragique dans cette exposition est donc porté par une vision de l'histoire niant le futur, lequel est au fondement même de toute utopie. Cet agencement de l'espace, mis au service d'une critique amère de l'état du monde, passe symboliquement par le renoncement à la lumière dans la dernière salle de l'exposition. D'une salle à l'autre, le niveau d'éclairage varie. Plus on avance dans le temps, plus l'ambiance de mystère, qui est portée par la lumière, disparaît, comme si on passait de l'enchantement au désenchantement.

Dans la première salle (Fig. 4), la mise en scène de la lumière traduit l'enchantement du passé. Quasiment plongée dans la pénombre, elle reproduit l'obscurité de la salle de cinéma. Les principales sources lumineuses proviennent des maquettes et des écrans vidéo. Les rayons de lumière à l'intérieur des maquettes créent une certaine aura. Dans la maquette *La Caméra*, la roue à aube munie de miroirs qui reflètent la lumière d'un projecteur, rappelant le mouvement des lanternes magiques ou du phénakistiscope, produit un scintillement lumineux, capte le regard et donne envie de se pencher pour voir au-dedans. Ces maquettes renvoient à l'utopie de l'enfance, symbolisée par la présence de dessins d'enfant d'Anne-Marie Miéville, qui s'offrent comme des coffres à jouets renfermant des souvenirs et des secrets. La lumière permet de faire surgir ces éléments comme des apparitions. Cette magie de l'enfance renvoie aussi à l'enfance des civilisations apparaissant sous la forme de vestiges archéologiques disposés comme sur un champ de fouilles (pierre de rosette, hiéroglyphes...).



Fig. 4 – *Avant-hier*.

La salle *Hier* (Fig. 5) est elle aussi plongée dans la pénombre. On est ici dans la maison cinéma, encore habitable, constituée principalement d'écrans vidéo, de meubles en bois (table, chaises, volets) renvoyant à l'épaisseur du quotidien, un îlot de plantes vertes parsemé de moniteurs

projetant les films, de Renoir et de Melville, comme perdus dans une forêt de souvenirs. Diffusées sur des écrans, les citations de films représentent les seules sources lumineuses se déployant dans l'espace en éclats de lumière comme des épiphanies. On peut encore rêver devant ces écrans mais une distance s'instaure. Les séquences, diffusées en boucle, semblent montrer un espoir qui n'est plus. Les films de Nicolas Ray, Orson Welles et Stanley Donen sont, par le dispositif même de l'installation, ancrés dans le présent et dans le réel. La projection d'un film hollywoodien en scope sur un écran posé à même le sol, dans une installation occupant l'espace du musée, au milieu d'objets quotidiens et des visiteurs, rend difficile voire quasiment impossible l'état de contemplation, d'immersion dans lequel plongent les *Histoire(s) du cinéma*. Au contraire, tout a été fait pour que l'on reste à distance, pour que ces images deviennent encore plus inaccessibles et lointaines. Hollywood a perdu sa grandeur et les écrans plasmas ne sont plus assez grands pour cacher la misère qui séjourne à côté. Par endroits, des vitres transparentes laissent filtrer la lumière extérieure, à travers ces ouvertures donnant sur l'extérieur du Centre Pompidou, on aperçoit des SDF dans les tentes distribuées par la Croix-Rouge.



Fig. 5 – Hier.

Dans la dernière salle (Fig. 6), tout ouverte sur le battement artériel de la ville, on assiste à une rupture. L'éclairage naturel, provenant de l'extérieur, uniformise et englobe tout. Des installations à la rue, tout est éclairé sur le même mode, par une même lumière littérale et crue. Les écrans sont à égalité avec le reste et on ne regarde plus leur contenu. Le temps est aboli. Il perd son épaisseur et sa vieille couleur. Lit, plantes vertes, croix, écrans plasmas, films de guerre échoués sur les récifs d'un présent insaisissable, mise en spectacle continue de la marchandise qui s'expose dans les vitrines des grands magasins, cumul de signes et d'objets donnés en excès, rappellent aux visiteurs que l'empire de l'actuel régit nos modes de vie, notre intimité. Dans cette salle, une des grandes thèses que Malraux développe dans ses écrits sur l'art prend fin : le musée ne permet plus de séparer l'œuvre du monde profane. Les installations et la rue ne font plus qu'un. L'intérieur et l'extérieur communiquent. Les œuvres se perdent dans l'anonymat et la banalité du quotidien. La rue, l'extérieur du Centre, offre une perspective vers laquelle s'engouffre le regard. Le flux continu des passants derrière les vitres de la salle se mêle au flux ininterrompu des images diffusées sur des écrans plasmas, couchés à l'horizontal, branchés en continu sur TF1 et Eurosport, ou diffusant un film pornographique en boucle sur un écran posé à proximité d'un lavabo renvoyant au tout-à-l'égout des images contemporaines et à une dimension de l'intime emportée par la pornographie. Avec cette pièce froide et cynique, on est pris dans un continuum qui est un fleuve de l'oubli.



Fig. 6 – *Aujourd'hui*.

Cette désacralisation de l'art, qui passe par une utilisation d'une lumière neutre, sans trace d'aura, porte un regard critique sur notre époque. La contestation du présent s'exprime à travers la nostalgie du passé. L'utopie ne regarde pas vers un futur porteur d'espoir et de promesse, elle lui tourne le dos et se retourne sur le passé. D'une salle à l'autre, la mémoire court à sa perte, vers son propre anéantissement. Le passé ne permet plus l'éclairage du présent.

Une fois le démontage accompli, c'est dans une communauté Emmaüs que les objets usuels des installations ont retrouvé leur fonction première (Fig. 7). En vente pour une somme modique, ils étaient entreposés parmi des centaines d'objets semblables, disséminés dans plusieurs hangars. Si les maquettes ont été vendues aux enchères, la conservation des installations semblait, dès le départ, vouée à l'échec. La question du patrimoine et de son impossible conservation, revient à travers le deuxième axe de notre réflexion centré sur la question de la totalité comme visée utopique.



Fig. 7 – « Restes » de l'exposition déposés à *Emmaüs*.

L'utopie de l'œuvre totale

Si le rêve d'embrasser la totalité du savoir de l'humanité relève bien d'une utopie, qui ne fait qu'accentuer la fragilité de la mémoire, qu'en est-il maintenant du rêve d'englober la totalité des arts mais aussi la totalité du monde ?

L'œuvre d'art totale a pour ambition de réunir une pluralité d'expressions artistiques lesquelles, normalement, sont séparées les unes des autres. À première vue, l'exposition s'offre comme une synthèse des arts, avec d'une part les arts de l'image (la reproduction photographique et de la vidéo), d'autre part, un univers sonore qui enveloppe l'espace produisant une sensation de chaos (voix d'acteurs, musiques, chants, bruitages). L'œil et l'oreille jouaient de concert et on sait que le mariage du visuel et de l'auditif fut fondamental dans l'œuvre totale telle que Wagner en proposa la définition dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*⁵.

L'art total renvoie à une certaine conception du montage, la pratique du collage qui consiste en l'association d'éléments disparates. L'œuvre d'art totale est une esthétique du franchissement des limites. Elle pousse le sens à sa limite. Sans cesse, elle menace de s'effondrer, de se perdre. « C'est que plus l'ambition est élevée, plus l'œuvre échoue à se réaliser nous laissant face à des rêves d'art total »⁶. Toute l'exposition semble se structurer autour de la formule d'« un théorème perdu ». Ce théorème « $X + 3 = 1$ », cité à trois reprises dans l'exposition, traduit l'idée de fusion qui n'est pas sans rapport avec la fusion des arts telle qu'Eisenstein l'avait souhaitée⁷. Derrière cette formule, on retrouve un rêve de totalité, un rêve d'unité de toutes les formes et de toutes les forces, un rêve lointain qui s'offre comme un horizon improbable, un idéal inaccessible qui n'existe que comme pensée. Si Wagner a donné à l'œuvre d'art totale ses lettres de noblesse, rappelons que l'idée de totalité est très présente dans la pensée allemande, et notamment dans la génération romantique. Sur les traces du romantisme allemand, l'exposition tient dans cette tension entre fragment et totalité. Avec *Voyage(s) en utopie* le paradigme de la dissociation triomphe. Les écrans vidéo, diffusant des films par fragments, procèdent à un éclatement de l'histoire du cinéma. *Voyage(s) en utopie* porte à son comble le principe romantique de la ruine, du fragment arraché. Il s'agit d'errer dans le fantôme des siècles, parmi ces traces, ces vestiges qui suscitent un regard porteur d'ombre et de mélancolie. Au fil du parcours, d'une salle à l'autre, les vestiges de la culture se réduisent. Le monde est à l'état de fragment, comme si l'on venait après la destruction du monde civilisé.

D'emblée l'utopie s'affiche dans cette manière de convoquer les étapes les plus marquantes de la progression du savoir, de l'invention de l'écriture à celle de la psychanalyse. La croyance utopique en une société meilleure a connu son heure de gloire au siècle des Lumières où l'idéologie du progrès allait de pair avec le goût des bilans et des sommes. Dans l'exposition, tout se passe comme si l'esprit encyclopédiste des Lumières s'était perdu, disséminé, pulvérisé. On assiste à la mise en échec de ce projet dans la volonté de Godard d'englober le savoir sous de multiples angles, arts, philosophie, littérature, mais encore sciences et techniques. S'accumulent les grands noms, appartenant au panthéon de la peinture (de Delacroix à Böcklin), du cinéma (de Chaplin à Pasolini) de la littérature (de Racine à Malraux) et de la philosophie (de Bergson à Wittgenstein) mais aussi des mathématiques (Riemann). Toutes ces références culturelles sont noyées au corpus, en partie, anonyme des images où se mêlent, dans un chaos, images d'actualités, images de guerre, sport, pornographie. Héritage des Lumières donc et en même temps, l'organisation de l'exposition met fin à l'orgueil intellectuel de classer, nommer, unifier. Faux didactisme, la numérotation n'est là que pour mieux nous perdre. L'organisation des trois salles de l'exposition s'agence en effet, selon une logique non linéaire puisqu'on était censé passer de -2 : *Avant-Hier*, à 3 : *Hier*, pour arriver enfin à 1 : *Aujourd'hui*. On voyage dans une encyclopédie aux pages arrachées. Règne non-sens, désordre, chaos. L'idée utopique qui consiste à penser que l'on peut maîtriser toute la connaissance du monde, en le classant et en procédant à des inventaires, échoue. Le discours est éclaté, fait de débris. Le nombre de sens est devenu infini. Avec *Voyage(s) en utopie*, tout se passe comme si l'on n'arrivait plus à comprendre les traces de notre civilisation comme s'il nous était devenu impossible d'en unifier le sens.

De l'œuvre totale au monde global

Godard pousse si loin l'utopie de l'œuvre totale que l'œuvre s'effondre. L'exposition fait tout pour être disgracieuse, détruit tout ce qui pourrait être harmonie et symétrie, renonce à toute beauté, à toute esthétisation si bien que l'art s'évanouit. Il y a quelque chose d'innommable dans cette exposition. L'envers de l'œuvre totale serait le monde total, incarné dans le *global média* qui dit ce régime absolu du voir et de l'exposition sans réserve. Le visiteur de cette exposition n'y voit plus que la grande poubelle de son quotidien. Godard prend le monde dans une porosité qui ne fait plus sens, dans une globalité telle que le visiteur, en proie au vertige de la transparence, se heurte aux limites mêmes de l'absence de limites : un intérieur identifié à un extérieur, une ère du flux et de la transparence où les objets dépositaires du passé n'ont plus lieu d'être. La salle *Aujourd'hui* dit notre propension actuelle à surexposer le monde et les œuvres d'art en un spectacle continu, noyé dans une banalité qui risque de nous aveugler.

- 1 Friedrich Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*, Actes Sud, Arles 2004, p. 29.
- 2 René Passeron, « Les Trois Chutes d'Icare et l'échec des utopies verticales », dans *Utopies, Recherches en Esthétique*, n° 11, octobre 2005, p. 25.
- 3 Dominique Paini, « *Voyage(s) en utopie* : retour sur l'exposition », entretien inédit, 29 janvier 2009.
- 4 Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, dans Id., *Mythe et violence*, Denoël, Paris 1971, p. 189.
- 5 Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, Editions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour 1982.
- 6 Olivier Schefer, conférence « Fragment d'un art total », colloque *L'Œuvre d'art totale, un simple décor* (non publié) organisé par l'Ensad, Paris 2004.
- 7 Probable détournement de la formule d'Eisenstein « $1 + 1 = 3$ », rappelant que le montage est ce qui relie en un point. Eisenstein a d'ailleurs théorisé la notion d'œuvre totale.