

écrits d'artistes

Plein cadre

Jean-Michel Meurice

Entretien avec Maurice Fréchuret



Beaux-Arts de Paris éditions
Ministère de la Culture

Jean-Michel Meurice

Jean-Michel Meurice, peintre et cinéaste, est né en 1938 à Lille. Dans les années 1970, ses recherches s'inscrivent dans la génération Supports/Surfaces. Réalisateur de quelque 150 films documentaires, il fonde la chaîne Arte en 1986 et la dirige jusqu'en 1989.

Maurice Fréchuret

Maurice Fréchuret, historien de l'art et conservateur, est né en 1947 à Saint-Étienne. Il a notamment dirigé le musée Picasso d'Antibes et le CAPC de Bordeaux. Il a récemment publié *Le Mou et ses formes*, *Les Années 1970, l'art en cause* et *Effacer, paradoxe d'un geste artistique* (Prix Pierre Daix, 2016).

Plein cadre

Jean-Michel Meurice dévoile pour la première fois ses «vérités successives» dans un grand entretien avec Maurice Fréchuret. Cet échange passionnant et inédit est suivi d'écrits de l'artiste, des années 1970 à aujourd'hui, et est illustré de nombreuses photos d'archives.

Dans cet ouvrage, il nous entraîne dans le sillon des rencontres qui ont jalonné sa vie. De ses débuts cinématographiques avec Éric Rohmer au premier rôle qu'il donne à Gérard Depardieu, en passant par ses amitiés avec des peintres tels que Simon Hantaï et Zao Wou-Ki, Meurice prend la peinture «par les cornes», comme le dit Pierre Soulages, mais également son destin.

Exerçant son regard curieux sur le monde et ses contemporains, Meurice nous raconte la création d'Arte et les coulisses de ses documentaires: les mafias italienne ou russe, le vrai pouvoir du Vatican, son point de vue sur le monde de l'art et ses acteurs...

Plein cadre

Jean-Michel Meurice

Plein cadre

Jean-Michel Meurice

Entretien avec Maurice Fréchuret

écrits d'artistes

Beaux-Arts de Paris éditions
Ministère de la Culture

Préface

Ma première rencontre avec l'œuvre de Jean-Michel Meurice date de mars 1975 et eut lieu au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne. Ce n'était pas encore le musée d'Art moderne, mais la collection et les expositions qu'organisait Bernard Ceysson faisaient déjà la renommée du lieu. Dans la grande salle du premier étage, les toiles exposées étaient comme des pans de lumière, et les lignes colorées qu'elles donnaient à voir, parallèles, formaient un maillage fascinant. Dans la seconde salle, plus petite, d'autres œuvres y étaient exposées, plus austères mais non moins troublantes, faites de bandes de vinyle collées les unes aux autres. Le souvenir de cette exposition m'est cher, et c'est avec plaisir que je peux le réactiver en consultant le catalogue qui l'a accompagnée. De grand format, la petite trentaine de pages qui le constituent n'offre, faute de moyens, que de rares reproductions en couleur. Les autres, en noir et blanc, tentent avec difficulté de rendre compte de l'œuvre. Ce déficit est cependant compensé par une série de photos montrant l'artiste au travail dans son atelier. Le corps penché sur la toile posée à même le sol, les jambes écartées pour donner plus d'ampleur à son geste, les cheveux liés par un bandeau, le peintre étale les couleurs avec de larges brosses. Nue sur une des *Pénélope*, Sarah, la fille de l'artiste, alors en bas âge, évolue librement et laisse éclater sa joie de vivre pareille libéralité. Dans l'immense *color field* que sont les toiles de Jean-Michel Meurice, c'est notre regard aussi qui évolue entre les trames colorées de ce grand canevas. Exposées au premier étage du musée, elles semblent faire signe aux larges bandes de tissu que produisent les métiers à tisser présentés au rez-de-chaussée du musée. Comme les fils de chaîne de la passementerie, les lignes colorées que trace l'artiste sur la toile construisent un espace ouvert, riche de toutes les nuances possibles.

Cette première rencontre dans un musée où j'allais bientôt travailler a été suivie d'autres tout aussi captivantes. La découverte des films sur l'art et les artistes, et plus particulièrement ceux sur Pierre Soulages, Bram Van Velde et Simon Hantaï, constitua ainsi pour moi un moment fort. Ces films, comme tous ceux que je vis après, m'aident, j'en suis sûr, à mieux appréhender les œuvres,

à mieux saisir la démarche des artistes et, plus globalement, ont contribué à l'éducation de mon regard sur l'art. Ils me servirent incontestablement aussi à enrichir celui des différents publics auxquels j'ai eu affaire dans mes missions pédagogiques, au musée et dans l'enseignement supérieur.

Je ne saurais dire quand exactement j'ai rencontré Jean-Michel Meurice en personne pour la première fois. Il fait partie de ces personnes dont le travail est indissociable de ce qu'elles sont, de ce qu'elles vivent, de ce qu'elles disent et nous apprennent. Le recours à l'agenda devrait donner les précisions nécessaires, mais il me plaît de conserver l'impression d'un accompagnement diffus et continu auquel, un jour, nous finirions bien par donner la forme d'une véritable collaboration. Nommé conservateur du musée Picasso d'Antibes, je retrouvais quotidiennement Jean-Michel Meurice : la décoration du plafond d'un des halls du premier étage – commande que lui avait adressée ma prédecesseure, Danièle Giraudy – me faisait régulièrement lever la tête et me permettait ainsi de garder le contact. Aux propositions de conférences, de colloques ou autres journées d'études que je lui ai adressées, Jean-Michel Meurice a toujours répondu favorablement, à ma grande satisfaction, mais à celle aussi d'une assistance toujours attentive, empressée de connaître son œuvre picturale et cinématographique et durablement marquée par sa généreuse personnalité.

Pour certaines expositions que j'ai organisées, Jean-Michel Meurice a toujours également répondu à l'appel, en prêtant (et en donnant, par la suite, au musée) les œuvres que je souhaitais montrer. Ainsi, pour l'exposition *Les Années 1970, l'art en cause*, au CAPC musée d'Art contemporain de Bordeaux en 2002, deux toiles majeures furent présentées, toutes deux venant de la collection de l'artiste. Pour l'exposition *À angles vifs*, que le musée organisa en 2004 sur une proposition de Thierry Davila, c'est une œuvre originale qui fut réalisée à partir d'un projet datant de 1979.

Toutes ces actions menées souvent conjointement ont abouti à une amitié qui ne s'est jamais démentie et qui, il y a quelque temps, m'a permis de lui suggérer de faire cet entretien aujourd'hui publié. Je lui confiai mon désir d'évoquer tous les domaines d'activité dans lesquels il a œuvré. La peinture, bien naturellement, mais aussi le cinéma et, parce que son rôle y fut important, la télévision.

J'ai perçu ses réticences face à un projet qu'il appréhendait sans doute comme une sorte de bilan, celui que l'on fait quand, à l'instar de Dante du premier chant de *l'Enfer*, on apprend à évaluer «le chemin de la vie». J'ai dû le convaincre qu'il était important que ses actions et ses engagements soient pleinement révélés, que son rôle dans le domaine de l'art et la place de son œuvre dans le panorama artistique contemporain fassent l'objet d'une plus complète reconnaissance. Il me donna son accord. Nous avons aussitôt réfléchi aux modalités et avons finalement choisi de nous entretenir par écrit. Le connaissant rompu à la pratique documentariste et habitué à rédiger des scénarios, je le savais prompt à répondre de la sorte aux questions posées. C'est donc par des allers et retours réguliers que cet entretien s'est construit, les questions suscitant les réponses et ces dernières soulevant le plus souvent une autre série d'interrogations. Le rythme de notre correspondance est resté soutenu et, à l'exception de quelques courtes suspensions dues aux aléas de la vie, le jeu des questions-réponses s'est poursuivi activement durant plusieurs mois. Il en résulte un échange qui se joue des limites bornant habituellement l'exercice de l'entretien. Un échange «plein cadre» pourrait-on dire qui, en cette occurrence heureuse, nous ramène droit à la peinture et au cinéma.

Maurice Fréchuret



Sarah, la fille de Jean-Michel Meurice, au milieu des toiles de l'artiste, maison de Zao Wou-Ki à Ibiza, Espagne, 1977

entière liberté. Ma rubrique était hebdomadaire et je m'efforçais d'attirer les lecteurs vers les artistes, les œuvres, les expositions à ne pas manquer. C'était du journalisme, pas de l'analyse théorique. J'ai d'autre part publié des enquêtes et des analyses de films pour *Télérama* et *Les Cahiers du cinéma*.

M.F. Mansour? C'est la traduction française d'un mot arabe qui signifie «victorieux»? Pourquoi cette appellation et avez-vous usé d'autres noms d'emprunt?

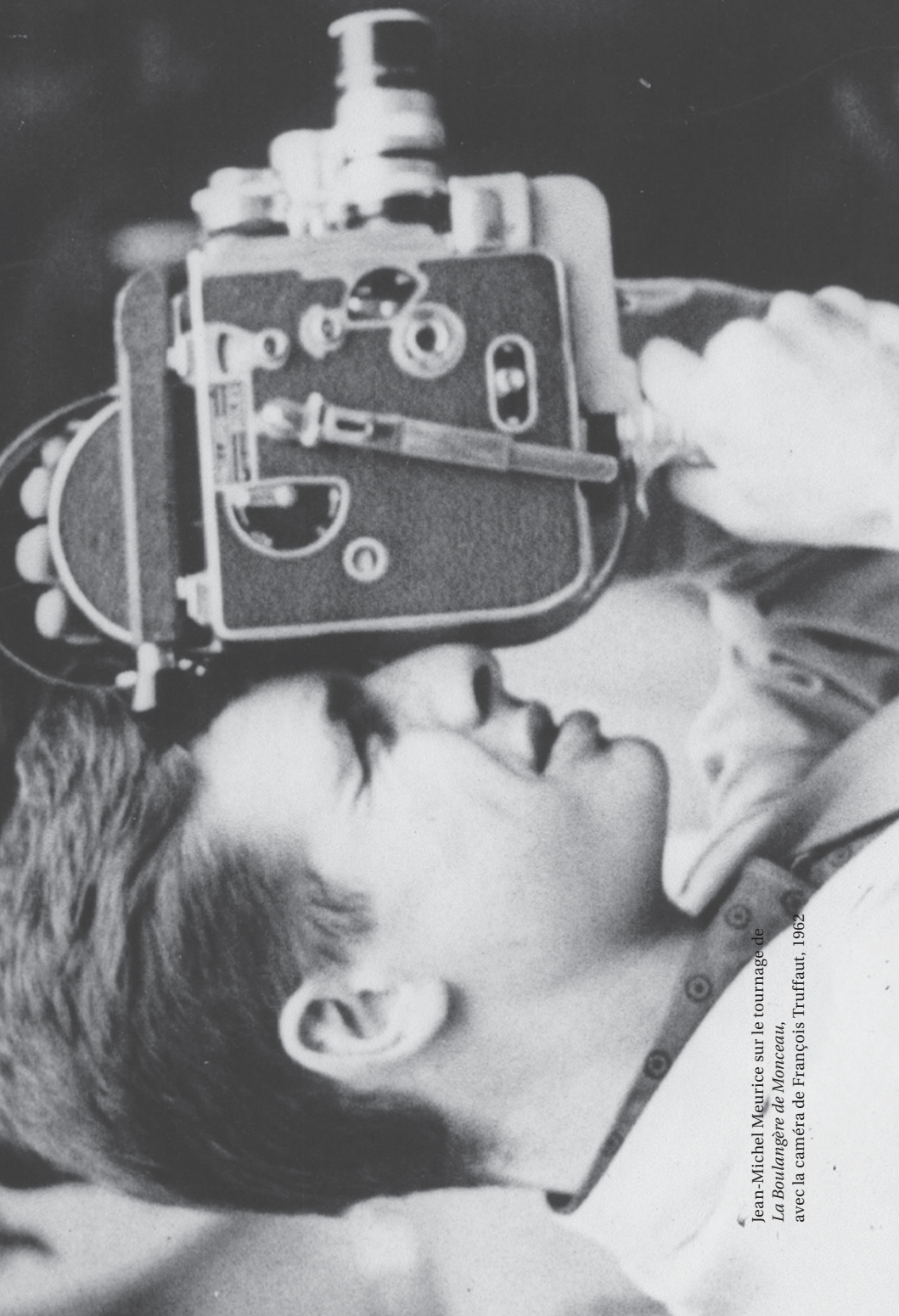
J.-M.M. Je voulais signer des mêmes initiales, J.M. *El Mansour* était tout simplement le nom du bateau qui m'a ramené d'Algérie en 1962, et j'ai trouvé que ça sonnait bien, plausible et bien. Je n'ai jamais usé d'autre nom, mais j'ai parfois hésité à signer une nouvelle famille de tableaux d'un autre nom, pour être libre, pour suivre la recommandation de Hokusai changeant de nom pour ne pas être contraint par une forme ou un style. Ou comme Romain Gary se cachant sous le pseudonyme d'AJar.

Filmer la peinture

M.F. J'ai souvenir d'une photographie où vous tenez une caméra à la main. Je sais qu'elle appartenait à François Truffaut et qu'il vous l'avait prêtée. Étaient-ce vos débuts en tant que réalisateur?

J.-M.M. C'est en effet la caméra de Truffaut, une Pathé, mais je ne le savais pas à l'époque. Cette photo a été prise par Barbet Schroeder¹⁸ pendant le tournage de *La Boulangère de Monceau*, second film d'Éric Rohmer et premier de la série des «Contes et Proverbes» – film dont je suis l'opérateur de prise de vues, comme on disait à l'époque, c'est-à-dire que j'avais la responsabilité de l'image, du cadre et de la lumière. Nous étions en 1962 et je venais tout juste de rentrer d'Algérie.

Un jour, je croisais Claude Beylie, qui animait le ciné-club d'Alger. Il me dit que Rohmer cherchait un opérateur pour son film, travail non rétribué et bénévole que Jacques Rivette devait assurer, mais Rivette commençait lui-même un film et venait de se désister: le job était libre si cela m'intéressait. Je n'hésitai pas une seconde et, deux jours plus tard, j'avais rendez-vous avec Rohmer au bureau des *Cahiers du cinéma*, sur les Champs Élysées, très impressionné parce que c'était là qu'était



Jean-Michel Meurice sur le tournage de
La Boulangère de Montceau,
avec la caméra de François Truffaut, 1962

née la Nouvelle Vague. Cette collaboration avec Rohmer va me permettre de croiser souvent les protagonistes de la nouvelle vague. Il y avait tous les soirs un jeune homme hermétique et silencieux qui attendait dans un coin du bureau que Jeannette, la secrétaire, ait fini sa journée. C'était Jean Eustache. Il y avait aussi Jean Douchet, parfois Chabrol ou Rivette. Tout le monde était très silencieux. C'était un bureau où l'on travaillait, on ne bavardait pas. Rohmer m'a donc demandé si je voulais bien faire le film, et j'ai confirmé. Je n'avais alors pour seul bagage que les centaines de films vus et revus, analysés, décortiqués, et ma seule expérience de tournage, qui avait été un flop total: le mariage de ma cousine. Empêché de filmer la cérémonie pour tenir son rôle de père de la mariée, mon oncle m'avait confié sa caméra puisque je voulais «faire du cinéma» et qu'il ne doutait pas de ma compétence. Or, c'était une caméra à ressort et trois objectifs sur tourelle que je ne savais pas comment placer. J'étais timide et n'avais pas osé lui demander comment faire. Il n'y aura aucune image de ce mariage. Le film restera vierge.

Bien sûr, j'y pense lorsque je vois Rohmer. Il m'interroge sur mes goûts, mes films de référence, et nous nous entendons notamment sur les cadrages de Raoul Walsh, que nous aimons particulièrement tous les deux. Je lui demande la référence de la caméra prévue. Pathé à ressorts et trois tourelles! Claude de Givray m'apprendra plus tard qu'elle appartient à Truffaut¹⁹. En quittant Rohmer, je vais chez Pathé et me fais expliquer en détail le fonctionnement de la caméra ainsi que d'une cellule photoélectrique. Il est prévu des essais, quelques images que nous tournons tous les deux le lendemain dans le parc Monceau. Une semaine plus tard, nous prenons le métro pour aller au laboratoire les visionner. Pendant que la lumière s'éteint, avant que la projection ne commence, je suis affolé, mort de trac, persuadé que ça va être une catastrophe, que je vais être démasqué, accusé de l'avoir abusé, de lui avoir fait perdre son temps... Nous sommes dans le noir, des images d'arbre apparaissent qui me semblent les plus belles images d'arbre et que je mets un moment à reconnaître comme les miennes. J'ai l'impression d'un miracle. Rohmer ignore mes affres et est enchanté. «Très bien, vous faites le film.» Sur le chemin du retour, je vole. Quelques jours plus tard, nous commençons. Pendant le tournage, Barbet Schroeder a l'idée

de créer Les Films du Losange, une société de production qui rachètera les droits du film, si bien que *La Boulangère de Monceau* est le premier titre de leur catalogue. Quarante ans plus tard, Les Films du Losange célèbreront cet anniversaire par une grande projection d'extraits de leurs nombreux films, dont beaucoup sont magnifiques. Les premières images seront les miennes, celles de *La Boulangère de Monceau* !

À ce propos, pendant le tournage, je parlais d'une idée que j'avais de faire un film composé de plusieurs histoires dont chacune serait inspirée par le caractère original d'un quartier de Paris, chacun étant très différent d'atmosphère et d'architecture. Bien sûr, je n'avais aucun moyen alors de faire ce film et j'en parlais en pure perte. J'avais des idées mais pas d'argent. J'ai eu la surprise, quelques années plus tard, d'assister à la sortie de *Paris vu par*, film de Barbet Schroeder composé de séquences réalisées par Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Jean Rouch, Éric Rohmer, dans différents quartiers de Paris. J'ai alors compris le sens de la formule qui figure parfois aux génériques « d'après une idée de... ».

M.F. Votre carrière de réalisateur démarre à ce moment et se poursuit encore aujourd'hui. Vous ne quittez pas pour autant le domaine de la peinture. Ainsi, très nombreux sont les artistes que vous avez filmés dans leur atelier et avec lesquels vous vous êtes entretenu. Certains ont même fait l'objet de films entiers qui aujourd'hui sont des références importantes pour qui s'intéresse à leur œuvre. Je pense, entre autres, aux films consacrés à Bram Van Velde, Simon Hantaï ou Pierre Soulages. Quelle est la genèse de cette belle série ?

J.-M.M. Très tôt fasciné par le cinéma, il était inévitable que j'aie envie d'en faire. La nouvelle vague venait d'apparaître, et j'y voyais une grande liberté d'écriture, une vérité, une sincérité qui m'ouvraient une voie naturelle. Mais comment ? On n'a besoin de rien ni de personne pour peindre, mais pour faire un film c'est une autre histoire. Les moyens légers dont tout amateur dispose aujourd'hui n'existaient pas. Même sans beaucoup d'argent, un film était alors une entreprise lourde. Il a fallu un héritage pour permettre à Chabrol de tourner son premier film, un mariage fortuné pour Truffaut... Éric Rohmer, dont le premier film,

Rendre visible l'imprévisible

La Création vagabonde, dir. Jacques-Louis Binet, Paris, Hermann, 1986, p. 115-120.

Un poème de Guillaume IX d'Aquitaine se termine à peu près ainsi: «J'écris ce poème pour quelqu'un qui le portera à un autre qui le remettra ensuite à quelqu'un et ainsi de suite jusqu'à ce que quelqu'un me le ramène muni de sa contre-clé.» J'aime cette manière de considérer l'œuvre d'art, objet poétique, musical, ou pictural, comme une série déformante de serrures et non de sens. Des serrures qui ouvrent et qui referment. La contre-clé est-elle un contre-sens? Qu'importe sinon le mouvement, le déplacement des uns aux autres. *Ceci n'est pas une pipe*, intitulé Magritte un tableau représentant une pipe. Délivrée de toute obligation à signifier, l'œuvre d'art doit créer le mouvement, l'interrogation, l'incertitude, message indécodable qui passe de mains en mains et provoque les désirs, les tensions, voire les meurtres. Peut-être même n'y a-t-il pas de message. Quel est le secret? *Rosebud*? Un nom, un traîneau, des flammes. J'aimerais aborder le thème de l'art comme méthode de connaissance.

L'art à ce titre réclame autant de rigueur dans l'approche que la science. Rigueur de la connaissance historique, rigueur de l'observation de la nature, des nouveaux objets ou de la maîtrise des nouveaux objets, rigueur des nouvelles relations établies. Il est assez souvent convenu de faire de l'art quelque chose où il n'y a aucune hiérarchie de valeurs. Certains tableaux sont importants par la nature des questions qu'ils soulèvent. Ces questions ne sont pas facilement analysables c'est un langage qui reste initiatique, un langage de révélation. Ce langage est visuel. Rien ne peut le traduire par d'autres sens. Il n'est pas «raisonnable».

La création artistique est aussi sociale, c'est-à-dire collective avant d'être individuelle. L'objet de la recherche artistique est pris dans un corpus historique qui fait qu'à chaque époque, des artistes se trouvent confrontés à des questions identiques. Cela ne fait pas de la création artistique une suite linéaire de questions-

réponses. Il y a des modifications successives du savoir, et donc des interrogations. Les zones de force, les zones d'ombre se déplacent sans cesse, comme sur un échiquier. L'artiste, comme le chercheur, traque la réalité qui est là, cachée, invisible. La recherche scientifique consiste à trouver quelque chose qui préexiste, et la création artistique aussi. Voici un texte de Cézanne, écrit au pied de la montagne Sainte-Victoire ; Joachim Gasquet l'a suivi plusieurs fois au cours de ses promenades, et a pris des notes qu'il a ensuite rapportées. C'est une sorte de sténotypie des propos de Cézanne :

«Je vous le disais ce matin, j'ai besoin de connaître la géologie, comment Sainte-Victoire s'enracine, la couleur géologique des terres, tout cela m'émeut, me rend meilleur. Quand on ne peint pas mollement, mais d'une façon calme et continue, ça ne peut manquer d'amener un état de *clairvoyance*, très utile pour nous diriger avec fermeté dans la vie.» (Je souligne «clairvoyance», qui me semble important.) «Tout se tient, comprenez-moi bien, si ma toile est saturée de cette vague religiosité cosmique qui m'émeut, moi, qui me rend meilleur, elle ira toucher les autres en un point peut-être qu'ils ignorent de leur sensibilité. J'ai besoin de connaître la géométrie, les plans, tout ce qui tient ma raison droite» (J'aime aussi cette façon de parler: «raison droite».) «L'ombre est-elle concave? Me suis-je demandé. Qu'est-ce que ce cône là-haut? Tenez, de la lumière, j'ai vu que l'ombre sur Sainte-Victoire est convexe, renflée. Vous le voyez comme moi, c'est incroyable, c'est ainsi. J'ai eu un grand frisson. Si je fais, par le mystère de mes couleurs, partager ce frisson aux autres, n'auront-ils pas un sens de l'universel, plus obsédant peut-être, mais combien plus fécond et plus religieux. L'autre soir, en revenant à Aix, nous avons parlé de Kant. J'ai voulu me placer à votre point de vue. Les arbres sensibles, qu'est-ce qu'il y a de commun entre un arbre et nous? Entre un pin tel qu'il m'apparaît et un pin tel qu'il est en réalité? Ne serait-ce pas la réalisation de cette partie de la nature qui tombant sous nos yeux nous donne le tableau, les arbres sensibles? La nature n'est pas une surface, elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression à cette surface de cette profondeur. Elles montrent les racines du monde. Elles en sont la vie, la vie des idées. Le dessin, lui, est tout

Le monde ne s'est pas arrangé depuis, c'est presque un modèle de ce qui se passe mondialement, l'importance de la corruption, de l'argent noir est plus forte que jamais et avec l'évolution et la volatilité de la finance. Dans mon film il y a encore de l'argent papier mais avec les écritures, les transferts aujourd'hui...

C'était un tournage plein de surprises! Je me souviens d'être parti le jour du démarrage de la première guerre du Golfe, et Virginie Couloudon devait m'attendre à l'aéroport, mais comme il y avait des révoltes à Vilnius à ce moment-là qu'elle devait aller couvrir, j'ai juste eu un message qu'elle ne pouvait pas m'attendre. Et c'est un type du KGB, qui travaillait pour nous, qui est venu me chercher, un gars qu'on payait, (il y avait des anciens colonels du KGB qui avaient monté un bureau où ils louaient leurs services en quelque sorte, l'accès à des témoins, à des gens, des lieux, etc.). Il nous avait trouvé un appartement pour se planquer. Il fallait être discret, donc pas à l'hôtel, et ce type qui parlait trois mots d'anglais à peine m'a amené en pleine nuit, sous la neige, dans une banlieue de Moscou que je ne connaissais pas. Je me suis retrouvé dans un appartement, le pire de ce qu'on peut trouver à Moscou, complètement déglingué, avec des ampoules qui pendouillaient du plafond et il m'a laissé là. Je connaissais pas mal Moscou mais là je ne savais pas du tout où j'étais et j'ai vu sur un vieux poste de télé noir et blanc, dont l'image sautait dans tous les sens, les images reprises par les Russes de CNN qui montraient ce qui se passait dans le Golfe et je voyais – j'ai été très nourri de guerre froide – la possibilité d'une nouvelle guerre mondiale...

Écrire le roman du réel

C'était une acrobatie pour construire cette histoire avec des éléments forts, avec les interrogatoires qui sont toujours très difficiles à restituer. La rencontre avec le mafieux à la fin était très étrange, on nous a fait changer trois fois de voiture, on suivait un type, c'était plus étrange dans la vie qu'à l'image, à l'image c'est banal, mais l'ambiance qu'il y avait dans cette petite baraque où on s'est retrouvés et ce type qui nous attendait, qui était planqué derrière un rideau, ça c'était la réalité mais ce n'était pas cela que le film devait raconter.

Mon récit repose sur une structure journalistique, sur les faits, tout doit être complètement rigoureux mais à l'intérieur de ça, on peut prendre une grande liberté, qui ne nuit pas à la compréhension. C'est la leçon de Georges Duby quand il raconte la bataille de Bouvines. Si on se pose des questions rationnelles on peut raconter des détails réels et l'écrire comme un roman, ça reste une histoire, on humanise, on donne des détails réalistes d'une histoire, Georges Duby lorsqu'il raconte la bataille, défend la place de l'imagination dans le travail: «C'est moi qui suppose que les chevaliers crevaient de chaud dans leur cuirasse, et c'est encore moi qui les compare à des joueurs de rugby.»

L'enquête journalistique c'est pareil. On comble des vides, on ajoute à une structure réelle tout ce qui est vraisemblable, qui est secondaire mais qui donne de l'atmosphère, de l'ambiance, de la crédibilité, de la vie, le réalisme est secondaire, ce n'est pas ça le fait important. Donc moi je rajoute des éléments qui, soit sont réellement dans l'enquête, soit que je peux encadrer et qui ne trichent pas avec le réel de l'enquête, avec ce que l'on raconte des faits.

Je devais aussi prendre certaines précautions, ainsi il ne fallait pas dire explicitement que c'étaient les juges qui nous autorisaient. À l'époque, je les mettais en danger si je le disais, eux donnaient des pièces de l'instruction pour se protéger, pour protéger.

Parfois pour protéger leur propre enquête il fallait que ça soit su, alors à des moments il y avait une télévision occidentale présente, le rendu public les protégeait. Ils avaient intérêt à parler, à donner des éléments du dossier et en même temps on ne pouvait pas le dire car ils auraient tout de suite été arrêtés et embarqués. C'est compliqué parce que le travail de journaliste sert parfois à protéger mais peut aussi desservir, il faut faire attention à ne pas mettre les gens en péril.

Je me souviens d'un film de Frédéric Pottecher sur les foyers de travailleurs de Peugeot à Montbéliard, il y avait un type qui était un cadre de Peugeot très impliqué socialement qui avait parlé, pas de manière très violente, mais de la réalité de la vie des foyers,

Entre nous deux, dans ces minutes d'attente silencieuse, s'engage un pacte tacite, évident, et dont nous n'aurons jamais à parler. Duby engage son nom et sa réputation mais il n'est pas et n'entend pas devenir un professionnel de télévision. En revanche, ce métier est le mien. À moi de piloter. Quelques instants plus tôt, lorsque j'étais venu le chercher, Andrée, sa femme, m'avait pris à part: «Ce sera, père gardez-vous à droite; père, gardez-vous à gauche... Je compte sur toi». En fait, nous croyons alors que tout ça est provisoire, qu'il ne s'agit pour l'instant que d'aider un projet d'intérêt général à franchir un passage difficile. Dans quelques mois, un trimestre, la mission sera achevée, la nouvelle chaîne enfin sur les rails, et un véritable professionnel nommé. Nous ne nous doutons pas du tout que de difficulté en difficulté, cette présidence que nous supposons provisoire va durer deux ans. La pratique quotidienne d'une position de pouvoir, les aléas imprévisibles de l'intrigue politique, les arbitrages parfois difficiles, les choix stratégiques, ne mettront jamais à l'épreuve cette confiance intime qui nous lie. Mon obsession, plus sensiblement dans les premiers mois, sera toujours un échec dont il aurait tout à subir, n'ayant rien à gagner. Précisons que sa position universitaire ne lui autorisait aucun autre salaire, et que cette charge fut de ce fait totalement bénévole. La loi votée le 30 septembre confirmera l'existence de la SEPT dotée d'un budget de 540 millions de francs et deux semaines plus tard, le conseil de surveillance de la SEPT entérinant la modification des statuts élira Georges Duby à la présidence du Conseil d'administration. Les problèmes allaient aussitôt commencer.

Le pouvoir de dire et le pouvoir de faire

Il apparaissait soudain que le pouvoir était divisé entre le dire et le faire. C'était un point clé, l'enjeu d'où tout dépendrait.

Le premier problème à régler était de taille. Duby ayant dépassé l'âge limite nous découvrions que son pouvoir serait limité, la signature légale confiée à un directeur général sur le choix duquel il fallait s'entendre. Nous avions prématurément pris contact avec Yves Jaigu, homme de médias expérimenté, de grande culture et de fortes convictions, ancien directeur

de France Culture et ancien directeur des programmes de la 1^{re} chaîne. Nous supposons que ce choix serait consensuel et sans aucune objection et Duby en avait fait part au cabinet du ministre. C'était sans compter avec la guérilla que se menait Matignon et la rue de Valois pour les attributions de postes. Jaigu, proche des milieux gaullistes dérangeait Léotard, lequel voulait imposer l'un de ses amis politiques. Au sortir d'une réunion au Collège de France, nous étions dans la cour, un coup de téléphone nous apprit que le choix du ministre prévalait sur celui de Matignon. Ce ne serait pas Jaigu mais Jean-Loup Arnaud dont nous ignorions tout. Michel Guy le connaissait et nous assura de sa loyauté.

Mais cette situation restait inquiétante. Il fallait éviter à Duby d'en être l'otage et s'assurer qu'à défaut d'avoir la maîtrise de la signature, il ait tout au moins la garantie de l'assujettir et la contraindre à ses choix. Car il fallait s'attendre à des pressions considérables. Le pouvoir de redistribuer les 540 millions de francs dont la SEPT disposait allait susciter une demande énorme, à commencer par celle de FR3, mais aussi celle des nombreux auteurs, producteurs, réalisateurs, dont les projets attendaient un financement. Comment résister? Comment justifier les choix et les refus, tel projet et non tel autre? Ma précédente expérience de redistributeur d'argent public lorsque j'étais à Antenne 2 m'avait alerté sur la nécessité de se protéger contre les «souhaits» de la tutelle, les pressions «amicales», les fausses urgences, tout comme le clientélisme. Plusieurs milliers de projets, films, fictions et documentaires de toutes sortes allaient affluer dont nous ne pourrions retenir que quelques centaines estimés les meilleurs, faisant dix fois plus de déçus que d'heureux. Les mécontents seraient nombreux et deviendraient vite des adversaires. J'avais la solution: définir deux lignes de pouvoir, l'un, moral, dépendant du président, fixerait les orientations, la ligne éditoriale, l'organisation et les procédures; l'autre, exécutif et dépendant du directeur général, mettrait en œuvre les projets choisis par un comité d'experts qui en garantiraient, chacun dans sa sphère de compétence, le bien fondé. Avoir la meilleure expertise possible pour ne retenir que l'excellence. Georges Duby pour l'histoire bien sûr, Michel Guy pour les arts de la scène, Pierre Bourdieu et Françoise Héritier pour les questions sociales,