

Programme continu mai – juin 2011

pages 2-14

Zapper / composer
La télévision mise au net : les missions de la télévision publique
< Informer >

Grille
de diffusion*

du 3
au 27 mai

Chris Marker et
les Groupes Medvedkine :
A bientôt, j'espère
1967-1968, 16 mm, 44'

La Charnière
1968-1969, son seul mixé sur
pellicule 16 mm, 13'

Classe de Lutte
1968-1969, 16 mm, 40'

du 31 mai
au 24 juin

Ciné-tracts
(films non signés,
de réalisateurs
connus ou
inconnus)

Les films *Ciné-tracts*
41 titres du fonds ISKRA**,
mai 1968 – février 1969, 16 mm, 2-4'

Evénements

Soirées
projection
à 19 h

Jean-Luc Godard,
le Groupe Dziga Vertov,
et la collaboration avec
Anne-Marie Miéville :

Vendredi 6 mai
Vladimir et Rosa
1970, 16 mm, 96'

Mercredi 1^{er} juin
Tout va bien
1972, 35 mm, 95'

Vendredi 10 juin
Ici et ailleurs
1974, 16 mm, 53'

Vendredi 24 juin
Comment ça va
1976, 16 mm et vidéo, 78'

page 12

Conférence
le 13 mai
à 19 h

*Tentative de réinvention
de la télévision*
par David Faroult

page 13

Conférence
le 17 juin
à 19 h

*La mise en forme
du montage dans
les < Ciné-tracts >*
par François Bovier

page 14

Nuit des Bains
le 19 mai
dès 18 h

Programme continu et
projection de *Black TV*
1968, vidéo, 10'

d'Aldo Tambellini

*
L'ensemble des films sera
projeté sur support DVD, la
Médiathèque ne possédant pas
de projecteurs 16 et 35 mm,
étant principalement dédiée aux
nouveaux médias.

**

Sébastien Layerle, dans *Caméras en lutte en
Mai 68 < Par ailleurs le cinéma est une arme... >*,
Paris, Nouveau Monde, 2008, en répertorie
quarante-deux titres, classés en trois rubriques :
< Ciné-tracts >, < Films-tracts > et < Films-tracts R. >,
pp. 560-572. Cependant, dans la liste que nous
avons reçue de l'ISKRA ne figurent que quarante
et un titres, le *Film-tract 1968*, < Le Rouge > de
Gérard Fromanger, image de Jean-Luc Godard,
n'étant pas mentionné. L'ensemble est désigné
sous l'appellation générique de "ciné-tract".
Comme les *Ciné-tracts* ne sont pas tous
annoncés par un carton numéroté, le nombre
exact présenté dans le DVD mis à disposition par
l'ISKRA ne peut être déterminé précisément.

Points de mire / Sur le petit écran #3

mai – août
2011

juillet – août 2011

pages 15-18

*Mettre en jeu les
opérations :*
*mise en pratique des
renversements*

Soirées
projection*
à 19 h

les vendredis
8 juillet
22 juillet
5 août
19 août

*
Il s'agira de quatre soirées de projection
dont le contenu sera réalisé par le public
par le biais d'un système de vote. Pour
plus d'informations, lire le texte *Mettre
en jeu les opérations : mise en pratique
des renversements*.



Note d’intention

Ce troisième « journal » est le dernier de la série *Points de mire / Sur le petit écran*.

Bien que l'ensemble des problématiques engendrées par la télévision n'ont pas été épuisées, il s'agira pour nous, à l'avenir, de les poursuivre dans d'autres contextes. Comme pour les deux précédents programmes, nous avons souhaité développer nos réflexions par l'intermédiaire de l'écrit. Pour ce troisième volet, nous avons voulu mettre l'accent sur la fonction même du programmateur en cherchant à la définir dans son rôle spécifique au sein du domaine de l'art.

D'autre part, notre désir ici fut, plus que jamais, de partir des œuvres pour penser autrement la relation effective entre la théorie et la pratique, non plus pour les appréhender de façon binaire, mais pour les confronter au sein d'une pro-duction artistique. Ces problématiques, nous les abordons dans la perspective d'informer le public sur nos façons d'entreprendre les œuvres. Dès lors, étant donné que nos réflexions passent par le prisme de celles-ci et de leurs supports que sont les médias, nous traiterons de la question de l'information en partant du postulat qu'elle est, dans sa forme active, une mission de la télévision. Ce rôle a d'ailleurs été mis à l'épreuve, en tant que moyen de diffusion d'un contenu mais aussi comme espace spécifique d'une production d'images en mouvement, par des groupes de cinéma militant de la fin des années 60 dont parmi eux figurent ceux de Medvedkine et Dziga Vertov, sur lesquels nous nous pencherons.

Jean-Michel Baconnier et Geneviève Loup Programmateurs de la Médiathèque (Fmac)

Programme continu

sous réserve de modifications

mai – juin 2011

Zapper / composer La télévision mise au net : les missions de la télévision publique < Informer >

textes

Jean-Michel Baconnier et Geneviève Loup

Durant ce mois de mai, nous poursuivons nos investigations autour des missions de la télévision et plus particulièrement sur « Informer ». Alors qu'entre le 1^{er} février et le 21 avril, nous nous sommes concentrés sur la série que Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville ont réalisé pour la télévision, *France tour détour deux enfants* (1979), en relation à des problèmes liés à la grille de programme, nous continuons nos réflexions en explorant en amont le glissement qui s'est produit entre le cinéma et la télévision, au travers de l'accès à l'information. Notre programme intitulé Zapper/composer *La télévision mise au net : les*

missions de la télévision publique « Informer » fait suite à la soirée consacrée au divertissement qui a eu lieu en septembre dernier. Il s'agit cette fois-ci de nous concentrer d'une part sur le rôle de la caméra en tant qu'instrument d'investigation relatif à un point de vue particulier, ainsi que sur le montage en tant qu'articulation possible d'un énoncé, et d'autre part sur la censure opérée par les médias de masse.

L'étymologie latine *informare* renvoie à la fois au fait de donner une forme, mais aussi de renseigner. Le sens de l'actualité et des faits historiques serait ainsi structuré. Cela pose tout d'abord la question de l'identification d'un événement : comment, dans la trame continue du réel, distinguer et comprendre une situation ? L'événement est ensuite à rattacher à un ensemble de situations disparates pour déterminer des systèmes de relations au sein d'un contexte plus large, les significations qui en résultent restant cependant travaillées par la discontinuité et des transformations perpétuelles.

Ces questions impliquent de penser en parallèle le statut et la valeur histo-rique d'un document. A la fois preuve, source d'information et aujourd'hui fichier informatique, le document est un matériau qu'il s'agit d'organiser au travers de pratiques analogues à celle du montage, afin de tramer des rapports entre des événements dispersés. La prise en compte d'une pluralité nécessite d'agencer des niveaux de réalités multiples, localisant le point de vue à partir duquel une situation est appréhendée ainsi que le champ référentiel dans lequel celui-ci s'inscrit. En effet, l'orientation donnée à l'écriture de l'histoire dépend des enjeux propres aux sujets qui la construisent. Par ailleurs, comme l'analyse Michel Foucault, un énoncé peut être réinvesti et donner lieu à différentes formes de réappropriation :

« Cette matérialité répétable qui caractérise la fonction énonciative fait apparaître l'énoncé comme un objet spécifique et paradoxal, mais comme un objet tout de même parmi tous ceux que les hommes produisent, manipulent, utilisent, transforment, échangent, combinent, décomposent et recomposent, éventuellement détruisent. »^{*1}

Afin d'approfondir ces questions, nous nous sommes intéressés à une période de l'histoire où les rapports entre les pratiques non discursives et les formes d'énonciation font l'objet de débats publics. Dans le contexte de Mai 1968, l'ap-proche globale de l'histoire se voit fragmentée par la remise en cause de l'unité du corps social, compte tenu des inégalités de classes et de la réfutation des structures patriarcales dominantes. Par conséquent, les enjeux politiques de l'information sont également soulevés, dès lors qu'intervient la possibilité d'une démultiplication des points de vue. Des réflexions cherchent à élaborer des représentations actualisant ces changements sociaux. Les moyens techniques offerts par des supports de reproduction bon marché tels que le film 16 mm et la vidéo permettent, à une échelle individuelle, de constituer et de diffuser un contenu alternatif à celui proposé par la télévision.

Des cinéastes tels que Jean-Luc Godard et Chris Marker intègrent ces pro-blématiques au sein de leur propre démarche, en vue de proposer des pratiques distinctes de celles actives dans les structures industrielles. Comme l'exprime Godard, « le plus important était de s'attaquer aux tâches de production avant celles de la diffusion. »^{*2} En renversant le système de valeur selon lequel la diffusion prévauf sur la réalisation, des processus de travail particuliers sont mis en place, visant à spécifier le rôle d'un cinéaste dans une économie de production. En effet, pour la plupart des auteurs liés à différents groupuscules militants, le problème central consiste à occuper l'espace public avec un énoncé parallèle aux discours dominants. Convoquant ainsi un hors-champ médiatique, il s'agit de révéler les formes de censures non reconnues comme telles, rendant compte du même coup de l'implication inévitable des partis politiques dans l'articulation des informations. Tel que le mentionnent les membres d'un autre collectif, le Groupe Cinétique^{*3}, à propos des nouvelles à la télévision : « La censure porte moins sur les informations que sur le point de vue qui les orga-nise »^{*4}. Cette question de l'identification possible d'une instance d'énonciation et de la nécessité de l'inscrire dans une dynamique dialectique, doublée d'un espace critique sur le journalisme, génère des problématiques intéressantes à propos des pratiques filmiques. Des auteurs tels que Jean-Luc Godard et Chris Marker s'interrogent sur les correspondances potentielles entre actions civile et filmique, recherchant des formes qui mettent en jeu la responsabilité du réalisateur au travers d'un engagement à intensité égale par rapport à celui des personnes directement impliquées dans une situation.

Ces questions se sont particulièrement développées dans le contexte des grèves menées à l'intérieur des usines textiles de la Rhodiaceta à Besançon,

^[*1] Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, p. 145.

^[*2] Jean-Luc Godard, «Le Groupe Dziga-Vertov», (Entretien réalisé par Marcel Martin, Cinéma 70, n° 151, décembre 1970) ; repris dans Godard par Godard. Des années Mao aux années 80, Paris, Flammarion, 1991, p. 78.

^[*3] Jean-Paul Fargier et Gérard Leblanc fondent en 1969 la revue de cinéma militant Cinétique. En moins d'un an, à partir de l'expérience de l'édition, se forme un collectif du même nom, ayant pour mission la prise en charge de la diffusion des films que les critiques défendent.

^[*4] «Pour une culture révolutionnaire prolétarienne (2)», Cinétique, n° 23-24, p. 28 ; repris par David Faroult dans «Tout va bien: avant / après», in Jean-Luc Godard. Documents, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 181.

entre février et mars 1967, puis celles des ouvriers Peugeot de Sochaux. Outre les conditions de travail, les requêtes des travailleurs portaient sur la nécessité d'améliorer la misère culturelle générée par leur travail mécanique, de sorte à palier aux aliénations qui les opprressaient. Par extension, le mouvement de solidarité permettait de repenser la place de chacun tant dans le contexte de l'usine que dans l'espace social. Cette conscience de la culture comme instrument vital au développement de la dignité amène à la considérer comme un droit universel et non comme un privilège réservé à la bourgeoisie. La démocratisation de la culture s'est progressivement jouée dans le cadre de structures telles que le Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps (CCPPO, créé le 9 septembre 1959, inspiré du mouvement *Peuple et Culture*, projet d'éducation populaire né lors de la Libération, porté, entre autres, par André Bazin et Chris Marker)^{*5}. La bibliothèque du comité d'entreprise, particulièrement active après les horaires de travail, entre 1964 et 1967, a été animée par Pol Cèbe, ouvrier engagé par la Rhodiaceta, en 1956. Dans ce lieu a été transmise l'importance des connaissances comme moyen d'émancipation, celles-ci contribuant à faciliter la prise de parole pour défendre ses droits.

Par ailleurs, des amateurs du centre culturel ont établi des relations régulières avec certains cinéastes. Selon les propos de Chris Marker, un couple d'enseignants également actifs au CCPPO, René et Micheline Berchoud, l'aurait sollicité lors d'une correspondance l'informant de la situation en cours : première grève avec occupation depuis 1936. A cette occasion, il lui a été demandé d'envoyer ses films 16 mm, voire de les apporter lui-même afin de suivre les événements. Alors que Chris Marker était affairé au montage de *Loïn du Vietnam* (1967), premier film produit par SLON (Service de Lancement des Œuvres Nouvelles) et réalisé par un collectif de cinéastes dont, entre autres Joris Ivens et Jean-Luc Godard, il décide de partir en voiture pour Besançon avec son collaborateur, l'ingénieur du son Antoine Bonfanti. Une fois sur place, ils filment les événements, afin de garder une trace de situations qui n'étaient pas relayées par la télévision. Ainsi, la reprise de la grève à la Rhodiaceta, à la fin de l'année 1967, a donné lieu aux rushes d'*A bientôt, j'espère* (1967-68, 16 mm, 44') tournés par Mario Marret et Chris Marker, film terminé au printemps 1968. En outre, des projections organisées par le CCPPO à Besançon diffusent des films, d'une part pour répondre au besoin de distraction des travailleurs lors de l'occupation des usines, et d'autre part pour approfondir les débats politiques. Des films tels que *Loïn du Vietnam*, ou encore *Le Bonheur* (1934) d'Alexandre Medvedkine, reflètent des préoccupations aussi étendues que la lutte du peuple vietnamien et les difficultés des paysans à s'adapter à l'organisation du système de production de la Russie soviétique. Ces différents sujets politiques amènent les ouvriers à prendre conscience que le film peut être un outil d'expression, de connaissance et d'information. Par ailleurs, les débats qui suivent ces projections, dès la fin de l'année 1967, contribuent à la création à Besançon d'un groupe de « cinéastes ouvriers » dans le cadre du CCPPO ; les cinéastes parisiens présents sur place offrent des stages de formation aux travailleurs dès le début de 1968. Dans ces ateliers a également eu lieu le débat qui a suivi la projection d'*A bientôt, j'espère*, le 27 avril 1968. L'ingénieur du son Antoine Bonfanti a enregistré cette discussion, puis monté des parties de l'échange verbal diffusé sous le titre de *La Charnière* (1968-1969, son seul mixé sur pellicule 16 mm, 13'), fragments sonores accompagnés d'un texte écrit et lu par Pol Cèbe. Les réactions par rapport au film sur la grève du personnel de l'usine Rhodiaceta entreprise par solidarité avec les quatre-vingt douze salariés licenciés par la filiale de Lyon, sont diverses. Elles reflètent également des dissensions à l'intérieur du CCPPO à l'égard du rôle des intellectuels. Certains ouvriers ne se retrouvent pas dans ce film qui, selon eux, ne rend pas compte de la réalité de leur situation, et névoque pas les problèmes importants de la discipline, de la place des femmes, ainsi que les solutions possibles.

Partant du principe qu'en dépit des manques, le film a offert une nouvelle visibilité aux ouvriers, Marker leur propose alors de témoigner eux-mêmes de leurs conditions de travail et de leur engagement politique. Lorsque les ouvriers considèrent la possibilité de rendre compte, de l'intérieur, de leurs préoccupations, il ne s'agit pas seulement de s'approprier des moyens techniques tels que la caméra et le montage, mais également de s'interroger sur l'adresse et l'enjeu du film. Premier film entrepris par les ouvriers du Groupe Medvedkine de Besançon, *Classe de Lutte* (1968-1969, 16 mm, 40') est réalisé avec l'aide de cinéastes tels que Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Chris Marker et Mario Marret. Contribuant au montage, Pol Cèbe, avait quitté la Rhodiaceta sans attendre d'être licencié. Le film est terminé en 1969, retraçant les actions militantes de Suzanne Zedet, ouvrière de l'usine Yema de Besançon, affiliée à la Confédération générale du

travail (CGT). En parallèle se développe l'émancipation d'une femme qui cherche à redéfinir sa place au sein de l'espace public. La confiance gagnée au travers de la prise de parole permet également de travailler le rapport à d'autres formes de production, et en particulier celles de la culture.

Précédant la réalisation de *Classe de luttte*, le Manifeste du Groupe Medvedkine de Besançon est daté du 21 novembre 1968. Bien que le collectif soit autonome, il est en lien avec le CCPPO qui met à disposition ses locaux, son matériel et une partie de son budget. Les buts du groupe sont les suivants : « Donner à la classe ouvrière (ses représentants) des possibilités nouvelles d'expression, représenter par la photo, le film, le son, la condition ouvrière à tous les niveaux (de l'aliénation au militantisme), pratiquer une forme nouvelle d'information et de formation militante. »^{*6} Ce modèle d'activités, identifié par une signature commune, s'est répandu dans d'autres villes voisines, dont Sochaux. La référence au cinéaste russe Alexandre Medvedkine (1900-1989) est liée à son projet de production et de diffusion mobiles du « ciné-train », permettant ainsi d'atteindre des zones reculées de l'URSS en vue d'éveiller la conscience des ouvriers et paysans du pays sur leurs propres conditions de travail. En outre, son film intitulé *Le Bonheur*, découvert lors d'une projection à la Cinémathèque Royale de Belgique, marque des cinéastes français dont Marker, sensibilisés à la double nécessité de changer l'organisation du monde du travail et de faire circuler des films porteurs d'un potentiel d'émancipation. Cependant, le parti pris de Marker qui consiste à rendre les ouvriers autonomes dans le processus de réalisation des films, ne fait pas l'unanimité ; selon Godard faire un film requiert une expérience dont les acteurs dépourvus de connaissances pratiques ne peuvent faire l'économie, ceci ayant pour conséquence un manque de conscience des enjeux de la construction d'un film. Dans un entretien datant de 1967, le cinéaste franco-suisse, suite à l'expérience des tournages de Besançon, relate les difficultés à rendre compte des événements sociaux et culturels :

« [...] les gens qui connaissent le cinéma ne savent pas parler le langage des grèves et ceux qui connaissent les grèves savent mieux parler le Oury que le Resnais ou le Barnet. Les militants syndicaux ont compris que les gens ne sont pas égaux parce qu'ils ne gagnent pas la même chose ; il faut également comprendre que nous ne sommes pas égaux parce que, de plus, nous ne parlons pas la même langue. [...] s'il [le film sur la Rhodiaceta] était fait par les ouvriers (qui, techniquement, pourraient très bien le faire si on leur donnait une caméra et quelqu'un pour les aider un peu), il ne serait pas du tout, culturellement, une représentation d'eux-mêmes aussi juste que celle qu'ils donnent lorsqu'ils font une grève. Voilà le fossé. »^{*7}

Par ailleurs, si l'un des enjeux de la lutte sociale de cette époque est lié à l'accès à la culture, il s'agit également de s'interroger sur le statut des films produits dans ce contexte. A titre d'exemple, une annonce imprimée pour la sortie de *Classe de lutte*^{*8} le présente comme le « premier film du groupe Medvedkine, [...] une œuvre d'une extrême importance sur tous les plans, y compris le plan artistique. [...] Mais le plus important est que ce film est peut-être le premier en France à montrer ce qu'est l'action militante en milieu ouvrier en 1969. » Bien qu'ils soient de nature ambiguë, les films inscrits dans une action politique ont effectivement déplacé certaines formes convenues du cinéma et de la télévision. Outre les modèles plus familiers du documentaire ou du reportage, le ciné-tract ouvre de nouveaux agencements possibles des photographies réalisées par les cinéastes ou encore extraites de la presse, associées à des cartons de textes. Sébastien Leyerle définit ainsi ce moyen de diffusion publique :

« Le « ciné-tract » est un film de banc-titre à caractère social ou politique destiné à susciter la discussion et l'action. Il se compose d'un assemblage de photographies et d'intertitres filmés sans le son sur une bobine de pellicule 16 mm, négatif ou inversible. Le montage étant intégralement réalisé à la prise de vues, aucune retouche n'est a priori possible. A sa sortie du laboratoire, la bande est prête à être projetée. La facilité et la rapidité d'exécution permettent non seulement de répondre à une situation d'urgence, mais aussi de remédier aux conséquences de la grève des laboratoires professionnels. Sa durée (30 mètres, 3 minutes) et ses possibilités d'expérimentations en font un instrument de contre-information et d'agitation particulièrement efficace, adapté aux modes de diffusion militants. »^{*9}

La description de François Bovier ajoute encore que : « Le tract repose sur l'interaction concrète entre les militants et la population, impliquant l'échange main à main. « Information vraie », il expose les causes et les motivations de la lutte, prenant de court toute tentative de désinformation de la part du pouvoir et des médias officiels. »^{*10}

^{*6} Sébastien Leyerle, *Caméras en lutte en Mai 68* « Par ailleurs le cinéma est une arme... », Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 288.

^{*7} Jean-Luc Godard, « Lutter sur deux fronts », (Entretien réalisé par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni, *Cahiers du cinéma*, n° 194, octobre 1967) ; repris dans *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 15, 17.

^{*8} Reproduite dans *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 405.

^{*9} Sébastien Leyerle, *Ibid.*, pp. 141-142.

^{*10} François Bovier, « Images de Lip : de la commission popularisation au groupe Vidéo Out », in *Cornéra militante. Luttes de libération des années 1970*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 55.

Dans son travail de thèse conséquent, Sébastien Layerle atteste que quarante-deux titres de la série des *Ciné-tracts* (1968-1969, 16 mm, 2-4¹, production SLON) sont aujourd'hui réunis dans le fonds ISKRA^{*11}, distributeur des films projetés à la Médiathèque. Dans son ensemble, la série se présente comme des diaporamas muets dont le montage de photographies et de textes forme des énoncés. S'écartant d'une perspective documentaire, cet autre traitement de l'information prend des formes multiples selon les auteurs, dont le style reconnaissable se distingue parfois. A titre d'exemple, ceux réalisés par Marker travaillent les rapports entre les prises de vues et les mouvements de caméra, alors que les ciné-tracts dirigés par Godard portent davantage d'intérêt sur les collages et associations d'idées, recourant à des documents diversifiés tels que des couvertures de livres, citations ou images de films de fiction. Bien que ces agencements très contractés d'images et de textes cherchent à transmettre l'essentiel, dans un esprit de synthèse et d'efficacité, leur articulation très par-ticulièrè nécessite cependant une certaine éducation du regard, ne livrant pas un contenu univoque et direct. A ce propos, son intérêt a été discuté, la mise en valeur de la réalité matérielle même du film étant une préoccupation peu familière de milieux culturels habitués à des modes de transmission transparents. A partir du modèle initial des *Ciné-tracts* liés aux événements de Mai 1968, d'autres formes de « magazines de contre-information » ont été développées. A titre d'exemple, Chris Marker a ainsi produit plusieurs séries entre 1968 et 1973, gardant cependant comme priorité une économie de moyens dans la collecte et la diffusion des informations. Selon Godard :

« Les ciné-tracts, c'est une idée de Chris Marker. Le magnétoscope et tous ces petits films, c'était un moyen simple et peu cher de faire du cinéma politique, pour une section d'entreprise ou un comité d'action, puisque la bobine coûte 50 francs tout compris. [...] Ça permet de repenser à un niveau très simple et très concret le cinéma. Cette fabrication peut faire comprendre aux gens qui font du cinéma qu'il faut travailler avec les gens qui n'en font pas, et comme la fabrication est extrêmement simple, les gens qui n'en font pas comprennent que les problèmes de cinéma sont simples en fait, et qu'ils ne sont compliqués que parce que la situation politique les complique. »^{*12}

L'intérêt des réalisateurs pour l'actualité les amène à penser non seulement leur position politique en relation à leur pratique, mais également les modes de diffusion de leurs films. La maîtrise de la production et de la distribution du film ayant pour enjeu la transformation des rapports établis avec les publics, plusieurs projets mettent en place une collaboration étroite avec la télévision afin de questionner de manière critique l'accès à l'information. Régulièrement interdits par l'ORTF, les films des Groupes Medvedkine circulent en revanche dans les festivals en France et à l'étranger, ainsi que sur des chaînes de télévision en Belgique, en Hollande, en Allemagne, au Danemark, en Suède et en Norvège. La diffusion sur des canaux étrangers leur a par ailleurs permis d'obtenir de l'argent pour poursuivre leur production cinématographique. Afin de contrer la censure opérée par les chaînes françaises, la production et la distribution des films s'organisent par le biais de coopératives telles que SLON (fondée en 1968 en Belgique alors qu'en France la censure dominait, rebaptisée ISKRA [Images Sons Kinescope Réalisations Audiovisuelles] fin 1973. Depuis 1968, et durant plus de dix ans, Chris Marker est resté actif au sein de ces structures). SLON fournissait la pellicule, principalement du 16 mm de deuxième main, et prenait également en charge les frais de laboratoire. Le choix des supports avait pour critère de favoriser une diffusion étendue, les équipements de projection 16 mm étant alors plus courants dans les milieux étudiants et associatifs que les supports vidéo. Par ailleurs, la structure, en tant qu'organe collectif, constituait un fonds commun d'images dont le but était de rendre compte des luttes ouvrières et étudiantes. De plus, le partage des images avait pour conséquence de remettre en cause l'individualisme de la figure de l'auteur.

Au travers de la responsabilité sociale à assumer dans la production d'un film, transparait la question capitale de l'autonomie de l'art. Afin de déplacer la production de formes convenues, il s'agit, pour échapper aux instances de pouvoir et de contrôle mises en place par le gouvernement, de fonctionner avec des moyens qui n'ont pas à répondre des injonctions données par ces structures dominantes. A titre d'exemple, le premier film de Godard commandé par la télévision française, *Le Gai Savoir* (1968, 35 mm, 95', production ORTF), ne sera jamais diffusé par l'ORTF. Tourné entre décembre 1967 et janvier 1968 et monté après le mois de juin, ce film librement inspiré d'*Emile ou De l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau, s'écarte des modèles documentaires et d'un discours linéaire, affirmant au travers de formes expérimentales une position critique

^[11] Sébastien Layerle, *Ibid.*, p. 142.

^[12] « Deux heures avec Jean-Luc Godard », (Propos recueillis par Jean-Paul Fargier et Bernard Sizaire, *Tribune socialiste*, 23 janvier 1969) ; repris dans *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 59-60.

sur les enjeux éducatifs de la télévision. Les possibilités d'émettre une parole autre sont questionnées au travers d'une *voix over* chuchotée. La commission de censure n'autorisera pas la sortie en salle, exigeant également que des coupes soient effectuées. Godard entreprend alors des démarches pour se réapproprier ses droits auprès de l'ORTF. En outre, il recouvre les parties censurées d'un « bip » continu, de sorte à rendre les phrases réprimées inaudibles, tout en soulignant la censure dont elles font l'objet. Par ailleurs, le texte du film est publié par l'Union des écrivains à laquelle Godard était affilié, association issue des mouvements de Mai 68, regroupant des adhérents tels que Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, Michel Butor, Marguerite Duras ou encore Jean-Paul Sartre^{*13}.

Si les limites de l'autonomie de l'art trouvent leurs derniers retranchements lorsque la radicalité manque d'extériorité et s'éloigne des réalités sociales, la mise en place d'une conscience autocritique nécessite néanmoins une forme de détachement, et par conséquent, un espace de liberté par rapport aux idéologies militantes. Les conditions paradoxales de l'autonomie exigent une forme de vigilance, recherchant constamment un équilibre entre théorie et pratique. Problématisant les rapports entre énoncés et comportements, le philosophe français Louis Althusser (1918-1990) relève la nécessité d'inscrire une production dans le contexte des conditions matérielles et des mécanismes économiques. Réinvestissant les thèses de Karl Marx selon lesquelles la séparation entre le travail manuel et le travail intellectuel est à l'origine de la division de la société en classes, Althusser analyse, dans un texte intitulé « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche) »^{*14}, les processus au travers desquels, les pratiques établies par les institutions sont reproduites. Les comportements sont réglés par des représentations idéologiques qui font croire à l'individu qu'il agit librement selon ses propres idées. Les opérations qui actualisent ces représentations imaginaires sont liées aux réponses familières et répétées qu'Althusser nomme « les rituels de la reconnaissance idéologique » dont la conformité garantit l'inscription d'un individu dans un groupe. L'idéologie est en effet rendue effective au travers de l'assujettissement produit par l'interpellation par laquelle l'individu imagine se reconnaître alors même que son identité reste abstraite, ce jeu de dupes assurant ainsi la distribution des rôles au sein d'une structure.

Quelques années avant la parution de cet article, en 1966, année qui coïncide avec la révolution culturelle en Chine, Jean-Luc Godard prépare *La Chinoise* (1967). En imposant le renversement des valeurs traditionnelles représentées par des références culturelles dites élitaires, celles-ci appuyant un ordre social établi, il s'agissait pour Mao Zedong, selon les propos tenus dans le *Petit Livre Rouge* (1964), d'anéantir les structures hiérarchiques correspondantes. Ces prescriptions étant devenues un modèle théorique pour certains intellectuels européens, les formes de productions artistiques sont désormais pensées en relation avec les bouleversements politiques sur le point d'éclater. C'est ce qui explique les rapports que Godard entretient avec des militants maoïstes également empreints des réflexions d'Althusser, en rupture avec le Parti Communiste Français, position critique à laquelle adhère également Jean-Pierre Gorin, alors jeune journaliste au *Monde*^{*15} et qui collaborera par la suite avec le cinéaste pour la réalisation de plusieurs films. Gorin sera contacté lors du projet resté inachevé de *Communications*, un film de 24 heures qui se proposait de donner la parole et la caméra à différentes personnes, réalisant ainsi des épisodes d'une heure, comme l'indique David Faroult dans l'article intitulé « Never More Godard. Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature »^{*16}. Si le film n'est pas réalisé, le financement permettra à Godard d'acheter une caméra vidéo Sony.

Articulant un programme esthétique et politique autour d'une production collective et des rapports entre le cinéma et la télévision, le Groupe Dziga Vertov (1969-1972), composé de Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard et Armand Marco, se constitue un peu plus d'une année après les événements de mai-juin 1968. Dans ce contexte de renversements politiques, il s'agit également de définir une position artistique au sein l'histoire du cinéma. La référence au cinéaste russe Dziga Vertov (Denis Arkadievich Kaufman, 1895-1954), adoptée comme moyen d'identification du collectif, cerne l'enjeu central de leurs films : montrer le monde au nom du prolétariat. Cet auteur qui travaillait dès 1918 pour le département russe des actualités cinématographiques et qui réalisa le premier journal d'actualité de ce même pays intitulé *Ciné-sermaine*, forme après la guerre civile le « Conseil des Trois », avec son frère, Mikhail Kaufman, et Ivan Béliakov. Méprisant le droit des auteurs, ce groupe de « kinoks » (ciné-céil) décide de publier des actualités accessibles publiquement. Parmi

leurs revendications esthétiques, la question du point de vue constitue l'un

^[13] Ces informations sont tirées du texte de David Faroult intitulé « Le livre *Le Gai savoir*, la censure défiée », in *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 109-111.

^[14] Article initialement publié dans la revue *La pensée*, n° 151, juin 1970. In Louis Althusser, *Positions* (1964-1975), Paris, Les Éditions sociales, 1976, pp. 67-125.

^[15] Ces informations sont tirées du texte de David Faroult intitulé « Never More Godard. Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature », in *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 120-129.

^[16] David Faroult, *Ibid.*, pp. 120-129.

des repères principaux ; dépassant les possibilités de l'œil humain, la caméra transforme la perception du monde. Par ailleurs, l'enregistrement des séquences est structuré par le biais du montage qui organise le monde visible en une chaîne d'images, au travers de laquelle un point de vue se définit. Articulé par les « intervalles », le mouvement entre les images révèle de nouvelles relations entre le temps et l'espace. Ces paramètres déterminent le rôle du réalisateur, envisagé comme « constructeur » d'une approche nouvelle du réel.

Reprenant à leur compte ces propositions cinématographiques, le Groupe Dziga Vertov les appréhende cependant depuis un contexte culturel et historique différent, intégrant les productions publicitaires et fictionnelles de la culture de masse au sein de leurs films. Par ailleurs, comme le constate Godard, la dimension communautaire trouve ses limites dans la répartition des tâches :

« Il vient forcément un moment où le travail collectif doit être pris en charge par un seul, plus qualifié qu'un autre pour l'exécuter. Il ne faut pas se laisser aller à l'utopie de l'égalitarisme absolu »^{*17}. Dans leurs premiers films réalisés, le rôle déterminant du montage se précise progressivement. *Pravda* (1969), titre qui se réfère d'ailleurs directement au modèle du journal filmé proposé par Dziga Vertov dans les années 1920, est un film sur la Tchécoslovaquie, co-production d'une unité de la TV tchèque et d'un producteur français. Les séquences tournées à l'improviste, après l'invasion soviétique, s'agencent dans un deuxième temps, alors que Godard cherche à établir des rapports entre les différents

fragments enregistrés : « Au montage, en face de cet amas “documentaire”, on découvre que l'on a tourné un film politique *au lieu de tourner politiquement un film*. »^{*18} Cette volonté d'associer étroitement théorie et pratique s'affirme dans le film suivant, *Vent d'est* (1969), entrepris suite aux sollicitations d'un mécène italien désirant réaliser un projet de film politique collectif. A l'injonction morale de faire ce genre de films, Godard répond par l'élaboration d'une forme dialectique qui permet de confronter des conceptions antagonistes du monde : « Faire politiquement un film, c'est établir ce genre de rapports politiquement, c'est-à-dire pour résoudre un problème politiquement. »^{*19} En accordant une

importance prépondérante à l'articulation des images et du son, Jean-Luc Godard réinvestit les conceptions du montage vertovien afin de définir celles du Groupe Dziga Vertov. En contrepoint à l'exposition narrative et simplifiée des professionnels du journalisme, les rapports de visibilité sont réorganisés dans le but de déconstruire les mécanismes de désinformation. Les représentations homogènes d'un événement par les médias sont confrontées à des images inattendues, renvoyant à un hors-champ de l'actualité.

En 1970, Godard et Gorin voyagent en Jordanie pour réaliser un film payé par la Ligue arabe (6000 dollars, comme le dit un commentaire d'une autre version montée à partir du matériel tourné par le Groupe Dziga Vertov, achevé plus tard non plus avec Gorin, mais avec Anne-Marie Miéville, et intitulé *Ici et ailleurs*). Cherchant à comprendre les difficultés auxquelles sont confrontés les fedayins palestiniens, Godard et Gorin mettent en parallèle les problèmes des milices du Fatah avec ceux des membres des Black Panthers, persécutés par le FBI. Ces éléments participant d'un tout, leurs relations permettent de s'interroger sur comment montrer un engagement politique et intellectuel, en pensant ensemble les activités des combattants et celles des cinéastes. Questionnant à la fois les formes de résistance et d'attaque dont les armes ne sont pas seulement des fusils mais aussi des idées, Godard et Gorin se confrontent aux contradictions entre théorie et pratique, par rapport aux différents enjeux politiques et artistiques. Les relations entre la lutte des révolutionnaires et leur travail politique, dont le résultat est la guerre contre Israël, sont structurées par le montage, comme l'expose Jean-Luc Godard dans le « Manifeste » :

« Prenons un exemple : on montre une image d'un fedai qui traverse la rivière ; ensuite une image de milicienne du Fath qui apprend à lire à des réfugiées dans un camp ; ensuite une image d'un “lionceau” qui s'entraîne. Ces trois images c'est quoi ? C'est un ensemble. Aucune n'a de valeur en soi. Peut-être une valeur sentimentale, émotive, ou photographique. Mais pas une valeur politique. Pour avoir avoir une valeur politique, chacune de ces trois images doit être liée aux deux autres. A ce moment-là, ce qui devient important, c'est l'ordre dans lequel sont montrées ces trois images. Car ce sont des parties d'un tout politique ; et l'ordre dans lequel on les range représente la ligne politique. Nous sommes sur la ligne du Fath. Alors nous rangeons ces trois images dans l'ordre suivant : 1° /Fedai en opération ; 2° /Milicienne au travail dans une école ; 3° /Enfants s'entraînant. Cela signifie : 1° /Lutte armée ; 2° /Travail politique ; 3° /Guerre populaire prolongée. La troisième image est finalement le résultat des deux autres. C'est : la lutte armée + le travail politique =

^[*17] Jean-Luc Godard, « Le Groupe Dziga-Vertov », (Entretien réalisé par Marcel Martin, *Cinéma 70*, n° 151, décembre 1970) ; repris dans *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 83-84.

^[*18] Jean-Luc Godard, « Pravda », (Texte diffusé à l'ARC - musée d'Art moderne de Paris - en février 1970, à l'occasion d'une projection du film) ; repris dans *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, p. 71.

^[*19] Jean-Luc Godard, « Manifeste », *El Fatah*, juillet 1970, in *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 140.

guerre populaire prolongée contre Israël. C'est aussi : l'homme (qui déclenche le combat) + la femme (qui se transforme, qui fait sa révolution) qui donnent naissance à l'enfant qui libérera la Palestine : la génération de la victoire. […]

l'impérialisme, en cherchant à nous faire croire que les images du monde sont réelles (alors qu'elles sont imaginaires) cherche à nous empêcher de faire ce qu'il faut faire : établir des rapports réels (politiques) entre ces images. »^{*20}.

Bien que le premier projet du film, intitulé provisoirement *Jusqu'à la victoire*.

Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne, soit conçu avant le tournage, les séquences enregistrées restent encore à discuter avec les protagonistes. Peu de temps après le tournage, la mort de la plupart des personnes filmées nécessite de redéfinir l'orientation du projet. Par ailleurs, alors même que ce film est au centre des préoccupations du groupe, il est interrompu à plusieurs reprises par manque de liquidités des producteurs et restera inachevé.

La même année, Godard et Gorin entreprennent un film sur le procès très médiatisé de huit militants de gauche qui a eu lieu à Chicago fin 1969, et à l'issue duquel, bien que disculpés pour les faits qui ont prétexté leur arrestation, les accusés se voient condamnés pour outrage à magistrat. Co-financé par la télévision allemande Munich Tele-Pool et l'éditeur américain Grove Press, le film a entre autres pour but de contribuer au financement du projet palestinien. Intitulé *Vladimir et Rosa* (1970, 16 mm, 96'), le film prend pour référence deux figures historiques Rosa Luxembourg et Vladimir Illitch, plus connu sous le nom de Lénine. La première, une militante et théoricienne marxiste allemande, avait dénoncé l'opportunisme des dirigeants du parti social-démocrate et revendiqué une démocratie illimitée, notamment pour la presse, également emprisonnée pour s'être opposée à la première Guerre mondiale, puis assassinée en 1919.

Réduits à deux prénoms, Vladimir et Rosa sont incarnés par deux personnages hybrides joués par Godard et Gorin. La trame du film reconstitue les différentes audiences et attitudes des militants, des factions les plus pacifistes aux plus radicales, face à l'autorité judiciaire. Au cours du procès, les positions sont transformées par le passage en prison, menant à des attitudes de ruptures par rapport aux règles de comportement établies. En parallèle, le film questionne le sens des différentes formes d'engagements et leurs enjeux individuels ou collectifs. Ecrire avec son sang une pétition à l'ONU contre la torture au Brésil ou expérimenter une communauté sexuelle, peuvent avoir un impact moindre sur une réalité sociale. Les différentes réponses possibles au juge sont déterminées par la variété des problèmes et des appartenances sociales : les femmes sont confrontées à des questions autres que celles des Noirs. De même, la prise en compte des requêtes des uns et des autres ne reçoit pas une considération équivalente. Lorsque durant le procès de Chicago, Bobby Seale avait demandé un autre avocat que celui des militants Blancs, et que, suite au refus du juge, il propose de devenir son propre avocat, celui-ci n'est aucunement entendu. Il est d'ailleurs le seul à être emprisonné, les autres bénéficiant de la liberté conditionnelle.

Le film est introduit par un commentaire qui annonce le rapport étroit entre pratique et théorie, en relation avec deux images de Lénine, l'une le montrant en train d'écrire, et l'autre en train de parler. En parallèle, les auteurs mettent en jeu leur responsabilité qui consiste à renforcer le sens critique des militants politiques : « comment filmer les images et enregistrer les sons pour que *théoriquement* (c'est-à-dire la projection du film) le résultat soit utile à ceux qui le voient ». De la pratique à la théorie, puis à la pratique transformée par les difficultés rencontrées, et enfin l'association entre la pensée et l'action, le film recourt à des techniques de jeux d'acteur développées par Brecht et des outils de mise en scène développés par le cinéma de fiction pour analyser les actions de la Gauche, rompant ainsi avec les préceptes du cinéaste Dziga Vertov qui revendiquait un cinéma non joué. Partant du principe que le théâtre documentaire ne peut se confondre avec un événement réel, il s'agit de mettre en évidence le film en tant que construction. Au sein du contexte politique évoqué, les médias ont également joué un rôle conséquent. Lors de la scène se déroulant dans les studios de télévision, où les accusés restants font une conférence de presse pour expliquer la situation du procès, Vladimir et Rosa essaient de forcer les cameramans à filmer la chaise vide de l'accusé manquant, Bobby Seale étant alors emprisonné. Par ce geste, sont problématisés les moyens possibles de représenter un hors-champ de l'information.

Cette critique de la sélection, du traitement et de la transmission des informations est également investie par une pratique de Godard en tant que journaliste non professionnel. Comme le relate Michael Witt dans son texte intitulé « Godard dans la presse d'extrême-gauche »^{*21}, au début des années 1970,

^[*20] Jean-Luc Godard, « Manifeste », *ibid.*, pp. 139-140.

^[*21] Michael Witt, « Godard dans la presse d'extrême-gauche », in *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 165-173.

le cinéaste écrit entre autres pour l'hebdomadaire de la Gauche prolétarienne, *J'accuse*, contestant non seulement la presse dans son ensemble, mais également les publications des communistes.

Parmi les derniers films réalisés avec Jean-Pierre Gorin, *Tout va bien* (1972, 35 mm, 95') confronte les points de vue des intellectuels et du prolétariat, en interrogeant les représentations possibles de la réalité du monde du travail. Celle-ci intervient à plusieurs niveaux, mettant en abîme la répartition des tâches dans l'industrie cinématographique. Réalisé avec deux acteurs professionnels, Yves Montant et Jane Fonda, dont la reconnaissance a également contribué à faciliter la recherche de financements, et dont les personnages, un réalisateur de la Nouvelle Vague passé aux films publicitaires et une journaliste du bureau parisien d'une revue américaine, représentent métaphoriquement les activités de Godard et Gorin, le film reflète également une autocritique de Godard lui-même. En effet, dans la séquence initiale pastichant *Le Mépris* (1963), où un couple met à l'épreuve l'amour de l'autre, en cherchant à comprendre la relation entre la fétichisation des parties d'un corps ainsi fragmenté, et la possibilité de former une totalité, se voit interrogée la cohérence d'un œuvre.

Abordant des problématiques propres à l'information, comme le dit un personnage du film du Groupe Dziga Vertov, « des fois, pour avoir moins d'emmerdements, faut poser les questions autrement. » Il est régulièrement question de censure, notamment lorsque la journaliste évoque l'article dont elle pense qu'il sera refusé par l'agence, puis par l'absence de diffusion à la télévision des déclarations recueillies par un reporter. En contrepoint, les formes de résistance possibles sont également appréhendées au travers des interventions pirates à la télévision. La mise en parallèle de l'information et de la publicité atteste de la perméabilité de leurs représentations contrôlées, vision conforme sans cesse menacée par une approche directe des problèmes économiques du monde du travail et de la consommation, celle-ci pouvant potentiellement bouleverser un ordre social. Dans ce contexte peu lisible, les deux protagonistes principaux sont amenés à s'informer par eux-mêmes en recueillant des données avec leur magnétoscope. Ces enjeux s'articulent autour d'une situation centrale, celle du patron séquestré par des ouvriers. Le publicitaire et la journaliste subissent le même sort, lorsqu'ils arrivent à l'usine. Les perceptions divergentes de la réalité de l'usine surgit dans cette confrontation entre les revendications à propos des conditions de travail par les ouvriers, et le sujet du reportage que prévoyait de réaliser la journaliste, portant sur la vie sexuelle des ouvriers et des ouvrières. Cette distance entre l'expérience vécue et sa représentation dans les médias, sont rejoués au sein même du film par les artifices assumés de la mise en scène. A la représentation morcelée des médias, s'oppose la continuité des travellings ainsi que l'enchaînement du montage dont la logique particulière repense l'organisation d'un système de production. Les différents discours du patron, des syndicats et des ouvriers se confrontent de sorte à rendre compte des intérêts éloignés des acteurs, selon leur position sociale. Comme l'atteste David Faroult, ces déclarations ancrées dans une réalité documentée^{*22}, sont cependant juxtaposées à partir d'un point de vue politique affirmé, soulevant par ce biais les paradoxes d'une organisation sociale qui ne va pas si bien, le dernier recours pour être entendu étant de séquestrer le patron de l'usine.

La collaboration entre Godard et Gorin s'achève sur un dernier film qui, suite au tournage de *Tout va bien*, questionne l'intégrité du militantisme de Jane Fonda. *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) analyse les différents niveaux de lecture possibles d'une image de presse de l'actrice qui s'est rendue au Vietnam. Tandis que celle-ci revendique ce déplacement comme un acte de soutien à la population locale, Godard et Gorin critiquent l'absence de fondement et d'impact d'une telle action. Le texte lu en voix over, intitulé « Enquête sur une image », est publié dans le n° 52 de la revue *Tel Quel*^{*23}. En dépit de la séparation entre Godard et Gorin, les réflexions autour de l'information se poursuivent au sein de la collaboration entre Godard et Anne-Marie Miéville, rencontrée au moment du tournage de *Tout va bien*. Ensemble, ils créent la société de production SonImage, en 1973, atelier équipé pour travailler sur des supports vidéo U-matic. Jean-Luc Godard définit cette structure de la manière suivante : « [...] une société d'informations. Sur notre papier à en-tête, on a mis "Information, calcul, écriture", on a remplacé une boutique d'informatique qui elle-même s'intitulait : "Informatique, calcul, écriture". On a changé le panneau "informatique" en "information". Et dans l'information, il y a du calcul et de l'écriture. Le but est de faire de l'information au sens large, allant plus vers la fiction que le documentaire. Etre une AFP de spectacle. Pour moi l'information, ce serait cela. »^{*24}

*22

« Le discours du patron est un montage d'extraits de Jean Saint-Geours, *Vive la société de consommation*, Paris, Hachette, 1971 (voir notamment les pages 14, 17, 35). Le discours du délégué du syndicat CGT est composé à partir de *La Vie ouvrière*, [Paris], Edition professionnelle «VO Alimentation»; 20 mai 1970, n° 1342. «L'alimentation nourrit-elle son homme?», p. V-VIII. Et les propos des gauchistes empruntent divers témoignages parus dans *La Cause du peuple et J'accuse*. » David Faroult, « *Tout va bien*: avant / après », in *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 182.

*23

Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel Quel*, n° 52, hiver 1972, pp. 74-90.

*24

Jean-Luc Godard, « Télévision - cinéma - vidéo - images : paroles... », *Téléciné*, n° 202, septembre-octobre 1975, p. 11 ; repris par Nicole Brenez et Michael Witt dans *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 13.

Leur premier film, *Ici et ailleurs* (1974, 16 mm, 53'), aborde les questions liées à la production d'images dans le contexte des médias de masse électroniques, exposant dans ce film le manifeste de leur projet SonImage : « N'importe quelle image quotidienne fera partie d'un système vague et compliqué, où le monde entier entre et sort à chaque instant. Le monde entier, c'est trop pour une image. »^{*25} Afin de ne plus réduire la représentation d'un événement à une image isolée, il s'agit de repenser le montage, et en particulier les formes de relations démultipliées au travers de l'hybridation formelle et technique du cinéma, de la vidéo et de la télévision. Réalisé suite à plusieurs montages successifs des images tournées à Amman, ce film, initié au travers de la collaboration avec Jean-Pierre Gorin, est finalisé avec Anne-Marie Miéville, ce qui a par ailleurs soulevé un problème de droit d'auteur, Gorin exigeant d'être mentionné en tant que co-auteur. Recourant dans cette dernière étape de réalisation du film à du matériel vidéo, il est désormais possible de stratifier davantage le regard critique, la vidéo permettant de tourner avec plusieurs caméras. Comme l'affirme Godard dans le scénario du film *Moi je* (1973) :

« [...] si ces deux caméras [...] filment ensemble deux aspects différents

(ensemble ne veut pas forcément dire en direct, c'est là qu'est la supercherie de la fausse différence à la télévision qui ne se sert de ses multiples caméras que comme des successions de caméras de cinéma, assemblages de caméras et assemblages de plans, et donc pas d'insertion, rien qui s'enfonce dans la surface de la réalité pour enregistrer des différences). Alors le réalisateur est obligé (comme dans la réalité sociale et désirante) de penser deux aspects ensemble, de penser montage, de penser mixage (de penser rapports et non seulement reports). Et tout aussi important, la vision directe de ce qui n'est plus un truquage, mais un codage nouveau de la réalité opposé à un codage ancien, cette vision directe permet à l'équipe de commencer à balbutier son point de vue (qu'elle est en général bien contente de taire en se réfugiant derrière derrière sa spécialité technique, ou soit-disant telle, car elle n'est pas grande au niveau des connaissances en matière de chimie photographique ou de circuits électroniques, et elle n'a pas à l'être) et les rapports hiérarchiques sont, ou peuvent être légèrement différents eux aussi, car l'approche du matériel de prise de vue (et de la matérialité de cette vue) est relativement plus facile. »^{*26}

La référence aux théories de la communication du mathématicien qui a travaillé pour les services secrets de l'armée en cryptographie ainsi que dans les Laboratoires Bell, Claude Shannon (1916-2011), est évoquée dans *Comment ça va* (1976, 16 mm / vidéo, 78'). S'intéressant aux circuits électriques, le scientifique a modélisé et analysé les opérations de traduction d'un message, de la source au destinataire, ainsi que les conditions et paramètres qui affectent la transmission de l'information.^{*27} Adaptant cette théorie de l'information à la réalité concrète des étapes de production d'une imprimerie de l'Union de la gauche, Godard et Miéville décomposent l'information pour comprendre ce qui la forme et la déforme. Mettant en relation l'orientation du regard et les gestes dans les processus d'écritures manuelles et mécaniques, ainsi que la fabrication, la circulation et la réception de l'information, il s'agit de confronter les rapports entre ce qui est connu et inconnu. Donnant une visibilité à ce qui dirige l'attention entre autres par le mouvement d'un curseur sur le texte électronique, le film met en œuvre des possibilités de lire entre les lignes. Un syndicaliste d'un journal communiste et une femme, Odette, ancienne déléguée de la CFDT, jouée par Miéville, élaborent un projet de film vidéo sur le fonctionnement du journal et de l'imprimerie, également critique envers la manière dont les informations sont conçues et transmises dans la presse de gauche. La discussion entre les deux protagonistes se trame autour de séquences enregistrées dans l'imprimerie, ainsi qu'une photographie prise dans le contexte de la Révolution des Œillets au Portugal qui a eu lieu en avril 1974 et qui a entraîné la chute de la dictature salazariste. Odette reproche à son interlocuteur de ne pas avoir fait son travail, son texte ne prenant pas en compte l'image qui l'accompagne. Le processus d'écriture est alors analysé au travers d'une mise en scène où Odette tape à la machine le texte qui lui est dicté, soulignant l'absence d'autonomie et de raccord entre le mouvement des mains et la circulation du regard. Pour partir de l'image, il s'agit d'opérer un décadage, de reprendre la lecture afin de dédoubler ses possibilités, pour ensuite la rapprocher à d'autres éléments d'une dimension plus large et en complexifier son appréhension. Alors même que les moyens de communication se multiplient, l'incapacité de s'en servir augmente. Cette incompétence est également l'apanage des professionnels, les journalistes en prenant pour leur grade. Cependant, la distinction entre ceux capables de

*25

Cité par Michael Witt dans *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 166.

*26

Ibid., pp. 239-240.

*27

Ces informations ont été prises du site : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Shannon/144098> consulté le 11 mars 2011.

développer leur acuité à voir les événements historiques, et ceux dont la pensée est dictée par ce qui est écrit à l'avance, dépasse le cadre des spécialistes de l'information et devient la responsabilité de tout citoyen. Par ailleurs, il est également question d'impression dans l'élaboration de la mémoire, à la fois comme trace collective, mais également comme connaissance d'un contexte permettant à l'individu de se situer et comprendre en quoi l'actualité le concerne.

Par la suite, la question de l'information sera reprise, entre autres, dans les deux séries que Godard et Miéville réalisent pour la télévision *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*) (1976) et *France tour détour deux enfants* (1979), adaptant continuellement leurs réflexions aux nouveaux formats de l'information et aux changements historiques. L'articulation entre les images fixes et animées, les paroles, les sons, musicales et intertitres, dont les superpositions génèrent différentes formes d'interférences, restituée à l'œuvre toute sa complexité, qui, en dépit de son caractère pédagogique, résiste à une logique de communication. Comme l'analyse Gilles Deleuze dans *L'Image-Temps**28 :

« [...] en tant qu'elles [les composantes sonores] sont une dimension propre, une quatrième dimension de l'image visuelle (ce qui ne veut pas dire qu'elles se confondent avec un référent ou un signifié), alors elles forment toutes ensemble une seule composante, un continuum. Et c'est dans la mesure où elles rivalisent, se recouvrent, se traversent, se coupent, qu'elles se tracent un chemin plein d'obstacles dans l'espace visuel, et qu'elles ne se font pas entendre sans être vues aussi, pour elles-mêmes, indépendamment de leurs sources, en même temps qu'elles font lire l'image un peu comme une partition. Si le continuum (ou la composante sonore) n'a pas d'éléments séparables, il ne s'en différencie pas moins à chaque moment, suivant deux directions divergentes qui expriment son rapport avec l'image visuelle. Ce double rapport passe par le hors-champ, pour autant que celui-ci appartient pleinement à l'image visuelle cinématographique. »

Conférence

**le 13 mai
2011
à 19h**

Tentative de réinvention de la télévision

par David Faroult

David Faroult est maître de conférences en cinéma à l'Université de Paris Est – Marne-la-Vallée et réalisateur (diplômé de la fémis, département réalisation, 12^e promotion). Sa dernière réalisation est intitulée *Questions et hypothèses sur la répression*. En 2009, il contribue au film collectif *OUTRAGE & REBELLION* initié et réuni par Nicole Brenez. Co-directeur de l'ouvrage *Jean-Luc Godard : Documents* (Paris, Centre Pompidou, 2006) et de *La Revue Documentaires*, n° 22-23 : « Mai 1968 : Tactiques politiques et esthétiques du documentaire », (1^{er} semestre 2010), il est également responsable des présentations en « bonus » de tous les films du coffret DVD *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov (1968-1974)*, (5 DVDs, livret de 64 pages, Barcelone, Editions Intermedio, juin 2008) et auteur d'articles de recherche autour des théories du dispositif-cinéma et des relations entre cinéma, politique et avant-gardes.

*28
Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 305.

Conférence

**le 17 juin
2011
à 19h**

La mise en forme du montage dans les « Ciné-tracts » **par François Bovier**

François Bovier est chercheur et maître-assistant à la Section d'histoire et esthétique du cinéma, à l'Université de Lausanne. Son travail de thèse, *H.D. et le groupe Pool. Des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, a été publié en 2009 aux Editions de l'Age d'Homme. Ayant réalisé depuis 1994 des programmes de films au cinéma Spoutnik de Genève, et co-dirigé ce cinéma entre 1999-2011, il participe depuis 2008 à la structure de programmation « Reservoirfilm ». Travaillant essentiellement sur les pratiques cinématographiques expérimentales des avant-gardes historiques et contemporaines, il a publié des articles dans des revues (*1895, Dissonance, La Revue historique vaudoise*, etc.) et des recueils collectifs. Il est co-fondateur en 2003 de la revue *Décadragés*. *Cinéma, à travers champ*, co-dirige la collection PlanSécant aux éditions MétisPresses, et dirige l'association Cinématographies, dévolue à la traduction de textes sur le cinéma.

Nuit des Bains

Programme continu et projection

le 19 mai 2011

dès 18 h

Black TV d’Aldo Tambellini

1968, vidéo, 10’

Dans la continuité des problématiques développées par le programme Zapper / composer *La télévision mise au net: les missions de la télévision publique* ‹ Informer ›, nous proposons, lors de cette Nuit des Bains, de confronter différentes formes de mise à l'épreuve de l'information officielle, mettant en regard les positions des Groupes Medvedkine et Dziga Vertov en Europe, avec celle d'Aldo Tambellini, artiste américain (d'origine brésilienne et italienne) impliqué dans les champs de la performance et des médias électroniques. Datant de la même période, la vidéo intitulée *Black TV* (1968) a été réalisée à partir de nouvelles diffusées à la télévision, séquences filmées associées à des manipulations électroniques propres à l'artiste. Donnant lieu à des projets ramifiés et présentés sous forme d'installations vidéo et de projections filmiques, l'artiste a remonté cette bande à plusieurs reprises, et rendu différentes versions publiques. Interrogeant les médias, ainsi que les relations entre des situations d'injustice et une position de témoin, l'artiste envisage la captation et la diffusion d'images comme un tir, les images percutant l'écran ainsi que l'esprit de celui qui les regarde*29. Intégrées dans une mémoire collective, des images emblématiques issues de contextes hétérogènes sont juxtaposées : l'assassinat du Président Kennedy (accompagné de la réaction immédiate du journaliste), les manifestations et la brutalité policière à Chicago, ainsi que la Guerre du Vietnam. Celles-ci sont assemblées à des situations plus anodines telles qu'un match de boxe ou des extraits de films de fiction. Certaines séquences sont répétées, comme des motifs obsessionnels. Dans cette structure qui travaille l'éclatement, les mouvements de zoom questionnent la possibilité de focaliser et hiérarchiser l'attention au sein de ce zapping. Le son amplifie cette impression de désorientation, des rumeurs de situations de crise répondant aux ruptures parasitaires. En toile de fond, les événements historiques ne sont perçus que de manière fragmentaire, disjonction amplifiée par les perturbations techniques. Les différentes formes de distorsions produites par les moyens vidéo transforment certaines images familières en abstractions dénuées de repères identifiables. L'intermittence des flashes lumineux renvoie à la question d'une saturation d'informations et à la nécessité de produire un choc visuel, en surimpression à la violence diffusée à la télévision, laissant une impression subliminale.

^[1] Ces informations sont tirées du site de l'artiste, et en particulier de son statement lié à Black TV: http://www.aldotambellini.com/blacktv.html consulté le 12 mars 2011.

juillet – août 2011

Mettre en jeu les opérations: mise en pratique des renversements

Depuis plusieurs années, les chaînes de télévision utilisent la saison estivale pour modifier leurs programmes et renouveler les présentateurs. Cette période permet d'expérimenter des nouvelles formes de grilles et offre un espace de diffusion à des émissions particulières. Souvenons-nous, par exemple, que la série *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*) de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville a été montrée, durant le mois d'août 1976, à l'antenne de France Région 3 (FR3, aujourd'hui France 3)*30. Par ailleurs, sur la Télévision Suisse Romande (TSR), le temps d'un été, les téléspectateurs sont invités, une fois par semaine, à choisir entre plusieurs films celui qu'ils souhaitent voir durant la soirée. Par le biais de votes réalisés par téléphone, le téléspectateur sélectionne, dans un corpus donné par la chaîne, le long métrage qu'il préfère regarder ce soir-là. L'émission de la TSR *Box Office à la carte* offre donc la possibilité de réaliser un court programme télévisuel*31. Bien entendu, ce programme est déjà induit par la chaîne qui présélectionne des films de divertissement. Dans ce cadre, le téléspectateur n'a pas l'occasion de choisir autre chose que des *blockbusters* du cinéma, étant donné que les films proposés sont ceux qui trônent en haut des meilleures entrées du *box office*.

D'autre part, en tant que premières personnes mandatées pour mettre en lumière le *Fonds André Iten* et la collection vidéo du Fmac à la Médiathèque, nous nous sommes posés la question du nom que nous souhaitions donner à ce nouveau poste de travail. Deux termes sont aujourd'hui couramment usités pour nommer ce genre d'activités dans le milieu de l'art : *commissaire d'exposition* ou *curateur**32. Nous n'avons retenu aucun de ces deux titres de fonction, le premier évoquant trop des liens avec les forces de l'ordre et le second faisant écho étymologiquement au domaine du soin. En effet, nous ne voulions pas, à travers ce poste, légitimer un pouvoir quelconque de supériorité en regard de la place attribuée au public dans notre relation commune aux œuvres. Cette place de spécialiste dominateur nous semblait préétablie dans ces deux titres. Le commissaire d'exposition, en tant que figure de l'ordre, est très loin de nos préoccupations, bien qu'à son origine le mot *commissaire* désignait plutôt une personne chargée d'une mission*33. En outre, celui de curateur ne nous a pas plus convenu car il n'a jamais été question pour nous de ‹ curer › donc de soigner, ni les spectateurs, ni les acteurs du milieu de l'art, ni les œuvres. Nous n'avions aucun désir de donner une connotation médicale à nos activités. Comme nous l'avions vu lors de la conférence d'Anne-Marie Duguet, en septembre 2010, à la Médiathèque, Jean-Christophe Averty avait l'ambition de lutter contre l'aliénation de l'audimat en faisant de la télévision un instrument intellectuel et, par conséquent, il ne considérait le public ni comme une masse, ni comme une cible à sonder car selon lui, on ne sonde que les malades*34. Sur ce point, nous souhaitons suivre les pas de ce précurseur de la réalisation d'émissions télévisuelles.

Après réflexion, nous avons opté pour le titre de ‹ programmateur ›. Ce terme rappelant le domaine informatique, nous semblait approprié afin de supprimer un maximum de projection hiérarchique à notre travail tout en tenant compte avec vigilance de l'effet machinique et non réflexif que ce mot peut générer sur ses propres schèmes ; ces occurrences posant d'emblée le paradoxe de notre fonction. Par ailleurs, comme nous l'avions vu dans le cinquième mouvement ‹ Impression / Dictée › de la série des *France tour détour deux enfants* (1979) de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, un programme fait aussi écho à des actions politiques. Nous pouvons lire, dans *Le Robert, Tome II* (1992, p. 1643), que le mot ‹ programme › vient du grec *pro* ‹ avant › et *gramma* ‹ ce qui est écrit ›, littéralement ‹ ce qui est écrit à l'avance ›, d'où ‹ ordre du jour, inscription ›. Dans ses

^[1] Pour plus d'informations sur la diffusion des émissions dédiées à la télévision de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, voir Michael Witt, ‹ Paroles non-éternelles retrouvées › in Jean-Luc Godard, Documents, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 260-262.

^[2] Box Office est à l'antenne depuis 1997. Cette émission a succédé à Spécial Cinéma animé par Christian Defayes. Elle a évolué dans le temps et sa particularité est d'offrir un film ‹ inédit sur les antennes ›. Depuis une dizaine d'années, Box Office d'té (Box Office à la carte) proposait d'abord un choix de trois films, aujourd'hui deux, mis aux votes des téléspectateurs. La TSR n'envisage pas, à l'heure actuelle, d'étaler cette formule sur le reste de l'année. Ces informations nous ont été transmises par le service de programmation de la TSR.

^[3] Le terme curateur vient du mot anglais curator dont la traduction donnée dans Le Robert & Collins indique deux acceptations, celle de ‹ conservateur › et celle de ‹ curateur d'un aliéné ou d'un mineur › (2006, p. 1275). Précisons encore que le terme curator vient du latin tardif et qu'il découle du supin curare, verbe signifiant ‹ prendre soin de › (Le Robert, Tome I, Paris, 1992, p. 544).

^[4] La notion de mission a en revanche régulièrement traversé nos réflexions et nos programmations. Nous nous sommes penchés sur les nôtres incarnant aux activités que nous proposons dans une institution publique. Parallèlement, nous avons interrogé celles de la télévision (Informar, divertir et instruire), celles de ses acteurs mais aussi des artistes et cinéastes produisant des images en mouvement.

^[5] Voir Anne-Marie Duguet, Jean-Christophe Averty, Paris, Dis Voir, 1991.

premières attestations, le mot désigne un écrit annonçant les matières d'un cours, le sujet d'un prix, etc. Dès la fin du XVII^e s., il désigne un écrit annonçant et décrivant les diverses parties d'une cérémonie, d'un spectacle, d'une fête, d'abord à propos des actions publiques des collèges (Richelet, 1680). De ce dernier sens procède au XX^e s., peut-être sous l'influence de l'anglais *programme* (attesté avec ce sens depuis 1923), le sens de « ce qui est annoncé par le programme d'émissions d'une station de radio » (1933), alors en concurrence avec *émission*, *programme* ayant une valeur collective (*grille de programmes*, etc.). Le mot est usuel à la télévision et au cinéma avec divers syntagmes (*changement de programme*, etc.) pouvant donner lieu à des emplois figurés. Avec la Révolution française (1798), *programme* prend aussi le sens d'« exposé général des intentions et projets politiques (d'une personne, d'un groupe) ». Le mot a développé des emplois didactiques en art, économie, architecture et musique avec le sens de base, « ensemble de conditions à remplir, de contraintes à respecter ». Il est en concurrence partielle avec *plan*. Par ailleurs, l'action du *programmateur* étant de *programmer*, de faire une *programmation* et de l'exposer dans un *programme*, il est intéressant de souligner que *Le Petit Robert* (2002, p. 2085) qualifie une *programmation* comme étant à la fois l'« établissement, [l'] organisation des programmes (de cinéma, radio, télévision) » ainsi que l'« élaboration et [la] codification de la suite d'opérations formant un programme ». Pour aller jusqu'au bout de notre développement par le biais de l'étymologie, toujours en nous appuyant sur le dictionnaire, il est intéressant de préciser que le terme *opération* (compris dans la définition du mot *programmation*) est emprunté (fin XIII^e s.) au dérivé latin *operatio*, *-onis* « ouvrage », spécialement en latin chrétien « action, actes » (fin VI^e s.), en philosophie « effet », en théologie « opération divine » (V^e s.) et « action du Saint-Esprit » (début V^e s.). Dès le XIV^e s., *opération* désigne une intervention chirurgicale (1314), entrant ultérieurement dans les expressions *salle*, *table d'opération* (1855). Le mot prend d'autres valeurs spéciales dans le langage des mathématiques (1557), de la chimie (1631), et des finances (1770), plus particulièrement de la banque (1784, Necker)^{*35}. La polysémie des termes *programme* et *opération* demande quelques éclaircissements sur la manière dont nous les avons appréhendés dans notre travail. Dans *opération*, nous retrouvons l'idée de la médecine dont nous souhaitions nous défaire en nous éloignant du mot *curateur*. Toutefois, ce rapport avec le corps médical se trouve dans l'action, dans le geste chirurgical et non dans le titre. Si ce lien est présent dans nos activités, c'est peut-être dans notre volonté de *disséquer* les problèmes attenants à l'image en mouvement que nous traitons, dans la mesure de nos compétences. Sans omettre que, dans ce même domaine, un caméraman est « [un] opérateur de prises de vues de cinéma, de télévision »^{*36}. D'autre part, comme nous l'avons dit plus haut, les différents usages du terme *programme* révèlent l'ambiguïté de ce mot. En effet, il désigne à la fois le canevas d'une grille pouvant être perçue comme fermée, routinière, comme un geste aliénant de machine, mais c'est aussi le lieu d'une proposition qui reste ouverte, en devenant. Le programme est également un instrument s'inscrivant dans un processus pédagogique visant le développement personnel ou collectif des individus. Il peut donc concerner des actions réalisées dans l'espace public et dans le privé, ce qui peut déplacer les frontières entre ces deux sphères, pour le meilleur et pour le pire (si l'on suit, par exemple, un programme de télévision produit par un service public ou une entreprise privée, il peut inférer dans l'organisation de notre quotidien, changer notre mode de vie). Son contenu permet aussi bien d'annoncer la fixation que le basculement. Autrement dit si un programme a ses codes, ils peuvent être reconfigurés et en cela, il est un point en suspension. La trilogie *Matrix* et plus particulièrement le deuxième film *Matrix Reloaded* (2003) traite précisément de la question des programmes et des jeux de pouvoir qui en découlent^{*37}. Dans cette série, les Hommes sont pris au piège par les Machines ayant développé une intelligence artificielle, seuls quelques-uns d'entre eux ont réussi à leur échapper et luttent pour leur liberté. Le reste des humains est contrôlé par la Matrice qui les maintient dans un monde virtuel en leur injectant des images « du monde réel » alors qu'ils sont en fait tous regroupés dans une immense structure informatisée et enfermés dans des saisons contenant un liquide amniotique. Le monde réel est donc investi entièrement par des Machines. Ces dernières traquent les hommes émancipés qui vivent cachés dans la ville de Zion. Dans ce deuxième volet, les Machines sont à quelques heures de trouver la cité et donc sur le point d'anéantir la résistance. Afin de tenter de déprogrammer la Matrice, les rebelles se connectent dans le monde virtuel (notre « monde réel »). Les personnes qui s'occupent de gérer ce doublement d'interface sont des « opérateurs », il s'agit pour eux de connecter physiquement et

*35

Le Robert, *Tome II*, Paris, 1992, p. 1371.

*36

Le Petit Robert, Paris, 2002, p. 338.

*37

Matrix Reloaded est le deuxième volet de la trilogie des frères Laurence et Andrew Wachowski comprenant *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) et *Matrix Revolutions* (2003).

informatiquement les résistants au monde virtuel. Le travail des opérateurs consiste aussi à les guider dans ce monde afin qu'ils puissent poursuivre leur lutte ; ils peuvent les aider en leur téléchargeant des programmes, comme des techniques de combat. Le monde virtuel est entièrement activé par des programmes intelligents mais certains d'entre eux refusent d'être mis à jour ou désinstallés par le système principal commandé par la Matrice, parce qu'ils sont devenus obsolètes. Ces programmes mènent leur propre rébellion pour s'autonomiser de la Source. Le héros principal, Neo alias « l'Elu », doit quant à lui trouver l'Architecte de la Matrice, le créateur du système informatique des Machines dominantes tenant sous leur joug les Hommes. Neo apprendra, en le trouvant, qu'il est une anomalie mathématique inhérente à la programmation de la Matrice. Cette anomalie est systémique, elle est intrinsèquement liée à l'évolution du programme principal. Elle est due à la capacité des êtres humains à faire des choix, ce qui a créé un déséquilibre dans l'harmonie des équations mathématiques de la programmation, générant par conséquent la probabilité d'un désastre pour le système. L'effet de fluctuation produit par la capacité de choisir est le problème qui déstabilise le système informatique principal. Pour sauver l'humanité, Neo devra retourner à la Source pour réinstaller le programme d'origine à l'aide d'un code. Dès lors, il ne pourra pas libérer les Hommes du monde virtuel mais devra rebâtir Zion en sélectionnant quelques personnes prisonnières de la Matrice. S'il ne fait pas cette procédure, un crash informatique détruira la Matrice et du même coup Zion et ses habitants, ce qui mettra un terme à l'humanité mais aussi au programme principal : ce sera l'éradication de l'ensemble. La recharge du programme fait donc repartir l'histoire à zéro et le relance, mais sauve le genre humain (nous apprenons par l'Architecte que ce serait la sixième fois que cette procédure aurait lieu). Toutefois, l'Architecte confronte Neo à un choix, soit il retourne dans la Matrice sauver Trinity, la femme qu'il aime, ce qui met fin à l'espèce, soit il va dans la Source pour réinitialiser le programme et sauver Zion ainsi que l'humanité qui restera toutefois prisonnière de la Matrice... « Le problème, c'est le choix », comme le rappelle le Maître d'œuvre.

Nous avons interrogé à la Médiathèque l'acte de faire une suite d'opérations, dans notre domaine, donnant forme à un programme. Cette problématique, nous l'avons abordée notamment au sein de celui de $1 + 1 = 3$ en partant de la formule mathématique émise par Jean-Daniel Pollet dans son film *Ceux d'en face* (2001). Cette formule est soumise au personnage Linda par son ami Sébastien, qui vient de la quitter, en lui demandant de classer et d'exposer des images qu'il lui a laissé dans une valise^{*38}. Ici la formule mathématique, donnant une direction à l'opération qui consiste à agencer les photographies, reste ouverte quant à son résultat. Nous comprenons que le programme, le plan d'accrochage, se fera par des rapports d'analogie entre le contenu des différentes représentations. Dans notre perspective de garder un regard critique sur nos activités et dans un souci permanent de précision, nous souhaitons aujourd'hui opérer un renversement afin d'expliquer au mieux la complexité de notre fonction en partant d'une autre référence, offrant elle aussi une proposition de programme, à savoir le roman *1984* (1949) de George Orwell. Ce livre donna lieu à une adaptation cinématographique au titre éponyme réalisée par Michael Radford, en 1984. Dans cet ouvrage, l'auteur part du point de vue opposé à celui de Pollet qui consiste dès lors à avancer qu'une formule mathématique ayant une réponse incorrecte n'est pas une proposition de résultat ouvrant des possibles mais, au contraire, cache la vérité. En partant de ce postulat, lorsque le « camarade » Winston Smith est arrêté par le Parti pour « crime par la pensée » et torturé par O'Brien pour avoir désobéi au pouvoir établi, le tortionnaire fait l'analogie entre l'un des trois slogans du Parti qui est « La liberté c'est l'esclavage » et la formule « $2 + 2 = 5$ »^{*39}. Ce rapport entre le slogan et la formule est évoqué afin de corriger les idées du criminel politique écrites dans son journal intime : « *La liberté, c'est la liberté de dire que deux et deux font quatre. Lorsque cela est accordé, le reste suit.* »^{*40} Dans ce contexte totalitaire, il ne s'agit pas de donner la réponse juste à l'addition puisque le deuxième slogan du Parti est « L'ignorance c'est la force »^{*41}. En imposant une réponse fautive à l'opération pour en faire une donnée irréfutable, le pouvoir supprime l'erreur, donc l'erreur et du même coup, il élimine le savoir et les processus de son acquisition. À l'inverse de la formule de Jean-Daniel Pollet, le résultat ici n'est pas une proposition discutable qui pourrait opérer des déplacements. Toutefois, dans l'adaptation de Michael Radford, lorsque Winston se retrouve dans Le café du Châtaigner, après avoir subi l'interrogatoire visant à le remettre sur le droit chemin, il écrit sur la poussière de la table « $2 + 2 =$ », sans noter le résultat, comme si un espoir persistait sur l'échec de sa

*38
Voir « $1 + 1 = 3$ autour de France tour détour deux enfants » in *Points de mire / Sur le petit écran #2*, programme de la Médiathèque (Fmac), janvier - avril 2011.*39
George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1950 (original publié en 1949), p. 365.*40
George Orwell, *ibid.*, p. 112.*41
Les trois slogans du Parti dirigeant l'Océania sont : « La guerre c'est la paix ; La liberté c'est l'esclavage ; L'ignorance c'est la force » (George Orwell, *ibid.*, p. 14).

réhabilitation léthargique. En revanche, dans la traduction du livre éditée chez Gallimard ainsi que dans l'ouvrage en anglais publié par Penguin Books^{*42}, à cet endroit de l'histoire, Winston donne la réponse « 5 » à l'addition. Cependant, que ce soit dans le livre ou dans le film, après que Winston ait expurgé ses pensées, il finit au « ministère de l'Amour (qui veillait au respect de la loi et de l'ordre) »^{*43}, avec une balle dans la nuque. La fin tragique de l'œuvre nous laisse avec un étrange sentiment, donnant à penser, que ce fut le seul moyen, pour Winston, de retrouver une sérénité, voire la liberté.

Par conséquent, si l'acte de programmer peut induire la direction de la révolution aussi bien que celle du totalitarisme, c'est-à-dire de l'ouverture ou de la fermeture des propositions dans un jeu de pouvoir, il nous a toujours semblé essentiel de réfléchir sur les contenus de nos événements proposés à la Médiathèque et la manière dont nous souhaitons les organiser, au plus proche de nos responsabilités. L'ambivalence de notre fonction, nous la retrouvons, selon nous, dans le difficile équilibre d'une équation. Or, il ne faut pas ici se payer de mots car le vocabulaire mathématique est extrêmement riche et comprend des différences spécifiques à son domaine entre des termes tels que *équation*, *formule*, *variable*, *opérateur*, *fonction*, *proposition*, etc. dont le sens précis échappe, en partie, aux auteurs de ce texte n'étant pas mathématiciens. Toutefois, ce que nous pouvons avancer, c'est que, au fond, les additions $\langle 1 + 1 = 3 \rangle$ et $\langle 2 + 2 = 5 \rangle$ sont les mêmes, au moins en un point, puisque leur résultat respectif est augmenté de 1 en comparaison à la réponse exacte.

Néanmoins, comme on l'a vu, la manière dont leur résultat est appréhendé, dans chacun de leur contexte, est diamétralement opposée. Ces deux additions, prises comme des formules à penser, posent la question de l'exactitude d'un résultat en regard à une réponse unilatérale, elles envisagent l'idée de la liberté de faire un choix, de façon totalement divergente. Si nous pouvons dire que les deux formules trouvent un point d'accroche à travers la différence d'une unité, il est intéressant de les confronter sur leur plan d'égalité $[1 + 1 = 3] = [2 + 2 = 5]$. Toutefois, comme nous l'avons mentionné, ce qui les différencie, c'est le point de vue depuis lequel nous les abordons. Cette équation ne répond pas à un principe d'équivalence, même si les deux formules sont prises sur un possible niveau d'égalité mathématique, autrement dit, ces additions ne peuvent pas se substituer l'une à l'autre. Mais en même temps, George Orwell aurait pu aussi bien mettre en rapport l'énoncé « La liberté c'est l'esclavage » à la formule $\langle 1 + 1 = 3 \rangle$, pour démontrer son axiome. Le signe égal qui sépare les deux additions est un axe de symétrie qui les oppose et les rend identiques.

Dès lors, ce qui nous intéresse ici, c'est de penser la confrontation de ces deux formules dans leur capacité à opérer des renversements et ceci dans un contexte comme la Médiathèque où il s'agit d'agencer des éléments dans l'espace et dans le temps, ce qui nous ramène à l'importance d'une fonction. Pour ce programme estival, afin d'expérimenter ces deux points de vue opposés, nous allons effectuer un changement de fonction en proposant au public de réaliser la programmation des vidéos qui seront projetées, le temps de quatre soirées, dans le courant des mois de juillet et d'août 2011, à la Médiathèque. Le public sera donc convié à choisir, sous la forme d'un vote, des vidéos se trouvant dans le fonds de l'institution qu'il souhaitera regarder, dans un espace public les mettant à disposition. Le déroulement des soirées sera induit non plus par des problématiques émises par les programmeurs du lieu mais s'articulera à travers notre geste de renversement permettant au spectateur de réaliser un certain nombre d'opérations donnant forme à d'autres propositions de programmations ayant leur propre cohérence.

^{*42} Voir George Orwell, *Nineteen Eighty-four*, United Kingdom, Penguin Books, 2008, p. 336.

^{*43} George Orwell, *ibid.*, p. 15.

Informations pratiques

Médiathèque
Fonds d'art contemporain
de la Ville de Genève (Fmac)
Rue des Bains 34
1205 Genève

T +41 22 418 45 30
F +41 22 418 45 31

www.facebook.com/mediatheque.fmac
www.ville-geneve.ch/fmac

Ouverture
du mardi au vendredi
de 11 à 18 heures
sauf événements particuliers
ou sur rendez-vous

Consultation des œuvres
/ Administration /
Anne Bratschi
mediatheque.fmac@ville-ge.ch

Programmation 2010-2011
Projets de collaboration et visites
pédagogiques
/ Programmeurs /
Jean-Michel Baconnier
jm_baconnier@bluewin.ch
Geneviève Loup
loupgene@gmail.com



Médiathèque
Fonds d'art contemporain
de la Ville de Genève (Fmac)

/ Responsable /
Michèle Freiburghaus
/ Coordination /
Stéphane Ceconi
/ Collaboration
scientifique /
Lionel Coudray
/ Administration /
Anne Bratschi
/ Technique /
Basile Dinbergs et
Thomas Maisonnasse

/ Conception et
réalisation graphique /
Eva Rittmeyer
et Xavier Robel

/ Impression /
m+h, Genève

Remerciements
particuliers
Ferhat Abbas (Gaumont)
François Bovier
David Farout
Lena Frankel et
Félix Salmont (ISKRA)



