

de Chris Marker

15 – 18 février

[3] *Connu / Géométrie / Géographie*

[4] *Inconnu / Technique*
[1/] « Mathématique ou l'Empire des Signes » (1989, 26') épisode numéro 6 de la série *L'Héritage de la Chouette* de Chris Marker

22 – 25 février

[4] *Inconnu / Technique*
[5] *Impression / Dictée*
[1/] *S.C.U.M. Manifesto* (1976, 27') de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig

1^{er} – 4 mars

[5] *Impression / Dictée*
[6] *Expression / Français*
[1/] *S.C.U.M. Manifesto* (1976, 27') de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig

8 – 11 mars

[6] *Expression / Français*
[7] *Violence / Grammaire*
[1/] « Logomachie ou les Mots de la Tribu » (1989, 26') épisode numéro 7 de la série *L'Héritage de la Chouette* de Chris Marker

29 mars – 1^{er} avril
[9] *Pouvoir / Musique*
[10] *Roman / Economie*
[1/] « Musique ou l'Espace du Dedans » (1989, 26') épisode numéro 8 de la série *L'Héritage de la Chouette* de Chris Marker

5 – 8 avril

[10] *Roman / Economie*
[11] *Réalité / Logique*
[1/] *Maso et Miso vont en bateau* (1975, 55') de Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig et Ioana Wieder

12 – 15 avril

[11] *Réalité / Logique*
[12] *Rêve / Morale*
[1/] *Maso et Miso vont en bateau* (1975, 55') de Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig et Ioana Wieder

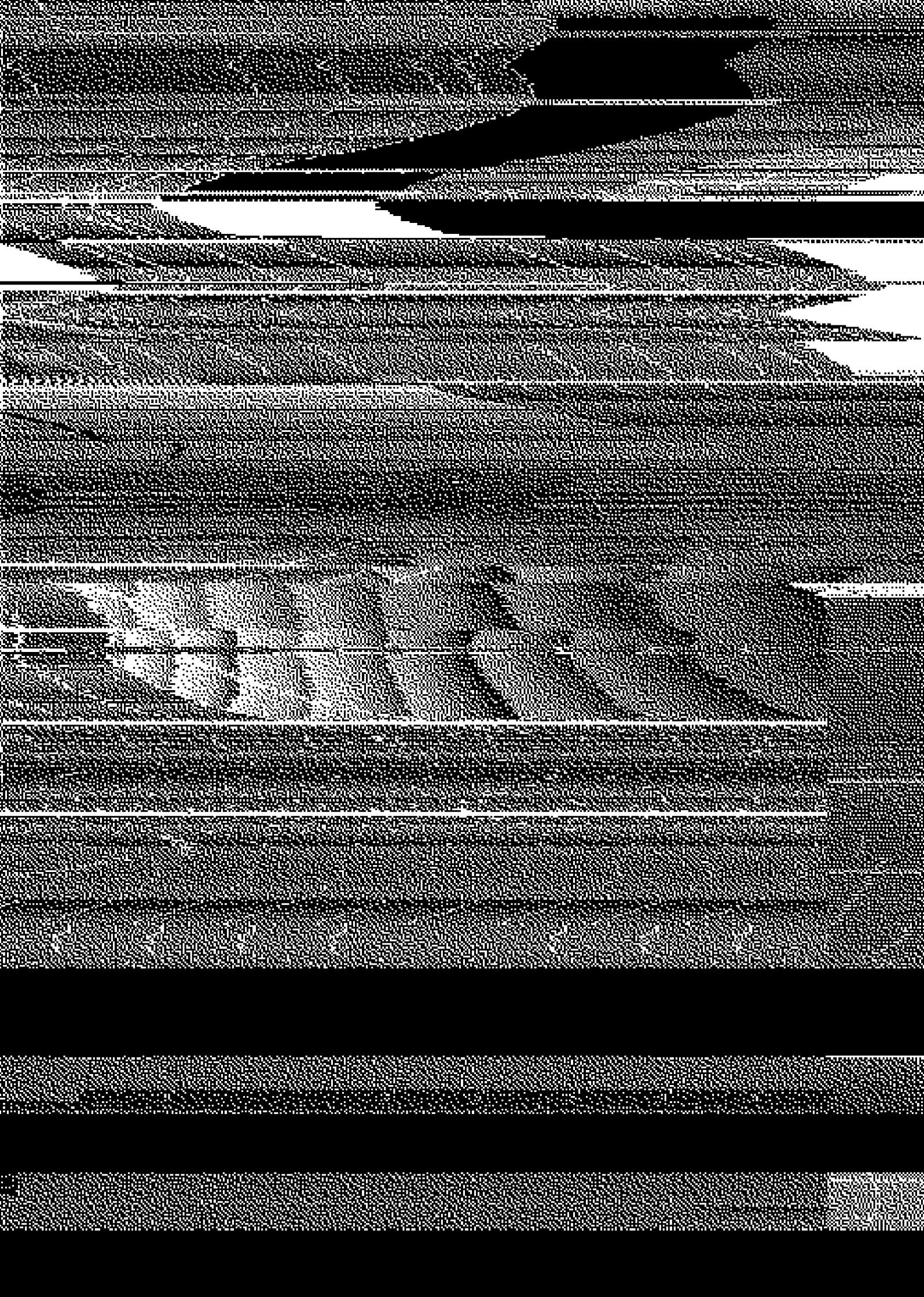
19 – 21 avril

[12] *Rêve / Morale*
[1] *Obscur / Chimie*

Points de mire / Sur le petit écran #2

janvier – avril
2011





Note d'intention

Ce deuxième « journal », élaboré suite à la première partie de notre programmation intitulée *Points de mire / Sur le petit écran #1*, traite des activités que nous allons mener à la Médiathèque du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (Fmac) de janvier à avril 2011. Il s'agit ici de poser les problématiques que nous souhaitons traiter durant cette période. En effet, nous envisageons notre programmation comme une proposition qui sera en permanence mise à l'épreuve à travers l'expérience même que nous en ferons dans son actualisation, la perception des œuvres lors de leur monstration dans un agencement particulier ainsi que la rencontre avec le public et les intervenants conviés. Ce document offre par conséquent un panorama du contenu de notre programme, pour le deuxième trimestre de notre mandat en tant que programmeurs de cette structure. Cette démarche rédactionnelle se poursuit dans l'idée de déployer une ligne cohérente au sein des événements que nous vous proposons.

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

Programme

sous réserve
de modifications

1^{er} février –
21 avril 2011

1 + 1 = 3
autour de *France tour*
détour deux enfants

textes
Jean-Michel Baconnier
et Geneviève Loup

Diffusion des douze épisodes de *France tour détour deux enfants* (1979, 12 x 26'), de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville mis en regard des œuvres de Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Anne-Julie Raccoursier et Carole Roussopoulos.

Le titre de ce programme est directement inspiré de la formule mathématique émise par le cinéaste Jean-Daniel Pollet*1 : $1 + 1 = 3$. Cette formule sert de canevas au personnage féminin, Linda, dans le film *Ceux d'en face* (2001), qui se voit demander par Sébastien, l'homme qui vient de la quitter (en vue de s'atteler au développement de questions existentielles qui le hantent), d'agencer une collection de photographies qu'il avait rassemblées. Il demande aussi à Linda de faire une exposition, à partir de ce classement, dans l'une des pièces de la maison située en Provence, où se trouve la valise contenant les photographies. Dans cette bastide réside Mikaël, un compositeur, affairé à l'écriture d'un psalme. A partir de cette grille d'opération arithmétique, Linda devra composer l'ensemble, en essayant de le faire comme si c'était Sébastien qui avait effectué l'accrochage, dans l'idée de prolonger sa présence.

Jean-Luc Godard aime à prendre pour référence le travail de Pollet. Il réalise d'ailleurs des plans-citations du film *Méditerranée* (1963) de Pollet dans son

*1

Jean-Daniel Pollet est un cinéaste d'origine française, né en 1936. Une première tendance de son cinéma joue sur des postures héritées du burlesque. Ce premier versant stylistique de son travail s'incarne en particulier dans la figure du comédien Claude Melki. Cet acteur tourna dans le premier court métrage de Pollet *Pourvu qu'on ait l'ivresse...* en 1958, ainsi que dans plusieurs autres films comme *La ligne de mire* (1960), *Gala* (1961) et *Paris vu par...* (segment *Rue Saint-Denis*, 1965). Le second pan de son œuvre est axé sur une autre ligne cinématographique qui tient pour référence la poésie et principalement celle de Francis Ponge. Dans cette perspective, il réalisa notamment le film *Méditerranée* (1963) en relation avec le texte de Philippe Sollers. Il est décédé en 2004.

dernier long métrage *Film Socialisme* (2010). Il reprend notamment la scène de la tauromachie à Barcelone, la figure d'Horus et celle de la jeune fille à la blouse. En outre, Godard revendique le fait d'envisager le monde qui l'entoure au travers de la formule : $x + 3 = 1$, qu'il mentionne, également, dans *Film Socialisme*. Lors d'un entretien avec Edwy Plenel, Ludovic Lamant et Sylvain Bourmeau ^{*2}, en avril 2010, il dit à ce sujet : « Je suis très fier de ma formule $x + 3 = 1$ qui explique le monde entier, à tous les moments, tout le temps, dans la famille si l'on veut, si on la prend non pas comme une formule mais comme des métaphores. » D'ailleurs, Godard a recours à cette formule pour spatialiser son exposition *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006* au Centre Georges Pompidou, en 2006. Nous pouvons lire, de gauche à droite, sur le plan de l'exposition, que la première salle, *salle -2*, est appelée *Avant-hier*, avec pour sous-titre « avoir été », la deuxième, *salle 3*, *Hier*, avec pour sous-titre « à voir », et la troisième, *salle 1*, *Aujourd'hui*, avec pour sous-titre « être », autrement dit : $-2 + 3 = 1$. Pour cette exposition, Godard résout l'équation $x + 3 = 1$ en donnant à l'inconnue x la solution -2 , ce qui a pour but, notamment, de proposer au spectateur un sens possible de la visite.

Pour notre part, nous sommes repartis de la formule de Pollet $1 + 1 = 3$ afin d'organiser la diffusion des douze épisodes de *France tour détour deux enfants* (1979) de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville. Dans cette série destinée à la télévision (plus précisément réalisée pour Antenne 2 [aujourd'hui France 2] et diffusée sur cette chaîne en 1980), Godard et Miéville réalisent des conversations avec une fille, Camille, et un garçon, Arnaud. Les enfants sont interrogés séparément par Godard qui incarne le rôle du journaliste Robert Linard, se tenant hors-champ. La discussion est toujours induite par deux ou trois mots clés, faisant office de titre pour chaque module appelé « mouvement ». En questionnant les enfants sur leurs activités quotidiennes, Godard tente de comprendre comment notre société se construit géographiquement, socialement, scientifiquement, en modélisant ainsi notre histoire individuelle et l'Histoire à travers des habitudes, des gestes, des mots, reproduits à la chaîne par un sujet.

Dans le générique du début de chaque épisode, Godard et Miéville soulignent que cette série est librement inspirée de l'ouvrage de Giordano Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants : devoir et patrie* (1878). Rappelons ici que le livre de Bruno ^{*3} est un ouvrage pédagogique et que la préface mentionne que « [la] connaissance de la patrie est le fondement de toute véritable instruction civique » ^{*4}. Il nous semble aussi pertinent d'évoquer les références de ce livre au regard de notre programmation, étant donné que nous nous penchons aussi sur les missions de la télévision publique que sont *Divertir* (traitée en septembre 2010), *Informé* (qui fera l'objet d'une programmation en mai prochain) et *Instruire* (sur laquelle nous nous attarderons en été ou en automne 2011). Michael Witt a écrit à propos de *France tour détour deux enfants* :

« Le traitement de Godard pour la série [...] a d'abord été publié dans un numéro spécial de *Caméra/Stylo* intitulé "Scénario. L'anticipation de l'image" en septembre 1983. Comme de nombreux textes godardiens, il s'agit essentiellement d'un manifeste – dans ce cas, pour un type de télévision qui ferait usage du magnétophone et de la caméra comme de véritables instruments d'exploration et d'enquête sur le monde [...] Au centre de la critique de la socialisation à laquelle il se livre dans cette série se trouve une analyse, non seulement des formes et des codes de la télévision nationale, mais aussi du conditionnement linguistique et de la "métaphoricité" de la langue française ^{*5}. Le questionnement de la langue se fait principalement par la conversation avec les deux enfants [...] Cependant, le langage joue aussi un rôle clé au niveau de la forme : dans son traitement, Godard relie l'originalité et la popularité du livre de Bruno à son innovation formelle [...] notamment en raison du "triple rapport" qu'il invente entre le récit, les nombreuses gravures et les légendes des illustrations. Dans la série, ces ingrédients réapparaissent sous une autre forme : celle du son et de la voix, de l'image, et des titres qui s'affichent à l'écran, lesquels fonctionnent comme des métaphores génératives se rapportant au matériau disparate qu'ils encadrent ^{*6}. » ^{*7}

Dans le catalogue recueillant le texte de Witt, cité ci-dessus, nous pouvons aussi lire, à la page suivante, les propos de Godard à ce sujet :

« Nul doute qu'à l'époque où fut publié l'ouvrage [*Le Tour de la France par deux enfants : devoir et patrie*] pour la première fois, cette façon d'établir un triple rapport entre une gravure (déjà photo), sa légende, et la réalité du texte, nul doute qu'elle est la clé de son immense succès populaire, et nul doute pour nous que sera là notre principale fidélité à l'ouvrage et à sa méthode. Il y avait en effet là une série de télévision avant la lettre, et retrouver cette lettre sera pour nous le meilleur moyen d'en sauvegarder l'esprit [...] Le son et

*2

Cet entretien, divisé en douze parties, est visible sur le site : http://www.dailymotion.com/playlist/x1bcq1_Mediapart_godard-parle-a-mediapart/1#videoid=xd8nvh

*3

Giordano Bruno est en fait le pseudonyme d'une femme du nom d'Augustine Tuillerie. Comme le mentionne Michael Witt dans son texte « L'enfance de l'art » figurant dans le catalogue *Jean-Luc Godard, Documents* du Centre Pompidou, Tuillerie « a rédigé de nombreux manuels scolaires, dont celui-ci, qui connut une popularité spectaculaire et durable et fut réédité à de nombreuses reprises. L'ouvrage a été adapté pour le cinéma en 1923 (par Louis de Carbonnat), et pour la télévision en 1957 (par William Magnin et Robert Valey). Une nouvelle version télévisée en a depuis été réalisée pour La Cinquième sous le titre *Détours de France* (par Jean-Claude Giudicelli, en 1996). » (p. 300).

*4

Giordano Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants : devoir et patrie*, Paris, Eugène Belin, 1878, p. 4.

*5

Godard a succinctement décrit le projet comme suit : « Un travail sur la langue française, oui, comme un recueil de chansons d'autrefois : pas le tour de la langue française, mais le tour des expressions. » Voir « Se vivre, se voir » (entretien avec Claire Devarrieux), *Le Monde*, 30 mars 1980 ; repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, p. 404.

*6

Godard a ainsi décrit le rapport entre texte à l'écran et image : « C'est de l'homéopathie, c'est du vaccin. Les sérums sont pris dans les tissus malades, qu'on injecte à d'autres, qui fabriquent des anticorps, etc. C'est aussi la contradiction telle que l'a expliquée Mao ZeDong de manière très simple, et dont on peut se servir, comme d'un outil. » Voir « La chance de repartir pour un tour » (entretien avec Claude-Jean Philippe), *Les Nouvelles littéraires*, 30 mai 1980 ; repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, p. 408.

*7

Michael Witt, *ibid.*, pp. 300-301.

l'image, comme l'aiguille et le fil, pour broder l'histoire des choses et des leçons apprises et des leçons oubliées [...] Rien à juger, rien à prouver, rien qu'à montrer et à organiser l'écoute et la vision : la légende d'un siècle de France.»^{*8}

Au sein de la Médiathèque, les épisodes de *France tour détour deux enfants* sont diffusés par paires et avec des pairs, de février à avril 2011. La première émission et la deuxième ensemble, puis la troisième prendra la place de la deuxième qui elle prendra la place de la première et ainsi de suite jusqu'au dernier épisode. A la fin de la monstration de l'ensemble des épisodes, le premier et le dernier « mouvements » seront présentés ensemble dans l'idée de revenir au début du programme, sans toutefois rejouer la boucle, la laissant en devenir. Parallèlement à cette diffusion inscrite dans un mouvement de rotation, les émissions seront confrontées à d'autres œuvres faisant écho ou contrepoint à une partie des problématiques soulevées par Godard et Miéville. Il est entendu que l'objet de la confrontation de l'ensemble de ces œuvres n'est pas de forcer la mise en relation du travail des différents réalisateurs que sont Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Anne-Julie Raccoursier et Carole Roussopoulos avec la série télévisée *France tour détour deux enfants*. Il s'agit plutôt de proposer différents points de vue divergents ou convergents autour de problématiques qu'ils envisagent par le biais de la réalisation de films et de vidéos regroupés souvent sous le terme de « bandes ». Nous présentons déjà ici la porosité entre les médias et la complexité de définir les territoires respectifs des différents champs de la production et de la diffusion des images en mouvement sur lesquels nous reviendrons, dans l'idée d'essayer de comprendre leurs spécificités et leurs croisements.

^{*8} Jean-Luc Godard, « *France tour détour deux enfants*. Déclaration à l'intention des héritiers » in *Caméra/Sylo*, « Scénario. L'anticipation de l'image », septembre 1983 ; repris dans *Jean-Luc Godard, Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 302.

^{*9} Serge Daney analysera d'ailleurs le rapport entre le cinéma et la corrida par le biais des différentes temporalités qui peuvent être mises en jeu dans ces deux champs apparemment peu semblables ; et comment la télévision pourrait dénaturer, par la surenchère d'effets et d'angles de prise de vues, les temps spécifiques, proches de ceux du cinéma, de cette mise à mort méticuleusement scénographiée et performée de l'animal. (cf. Serge Daney, « Le Toro par les cornes. Où l'excès de zèle finit par transformer une corrida exceptionnelle en exercice de style où se perd l'émotion. » in *Le Salaire du zappeur*, Paris, P.O.L., 1993, pp. 93-97.)

^{*10} De prime abord, il semble difficile de voir le lien du cinéma de Jean-Daniel Pollet avec la télévision. Toutefois, Jean-Paul Fargier avance à propos de *Méditerranée* et sur le développement du travail de Pollet à la suite de ce moyen métrage que « depuis quelques films [...], se dessine une nouvelle réponse consistant à prendre en compte l'effet télévision dans la formation de ce "chef-d'œuvre" inconnu. » Par ailleurs, Fargier articule l'ensemble de son article sur la base de la mise en regard de la formule de Francis Ponge que le poète expose dans *My creative method* en vue d'explicitier son travail « PPC = CTM : *Parti Pris des Choses = Compte Tenu des Mots* » à celle émise par Pollet : « PPC = CTT : *Parti Pris du Cinéma = Compte Tenu de la Télé* ». Ce serait dans cette concentration au sein de la structure du montage que s'opère la part critique de Pollet à l'égard de la télévision (cf. « La méthode Pollet », *Trafic* n° 13, Paris, P.O.L., hiver 1995, pp. 92-99). Plus largement, nous investissons ici le rapport complexe et parfois paradoxal qu'entretiennent les réalisateurs que nous convoquons pour ce programme avec la télévision. Si avec l'arrivée de cette dernière le cinéma est ébranlé dans ses fondements, ce qui a pour effet de complexifier la définition de ses frontières, il nous semble toutefois que ces cinéastes tentent de circonscrire le corps fragmenté du cinéma. Ceci en partant de l'hybridation des médias en vue de lui ouvrir de nouveaux territoires permettant d'interroger le discours sur la fin du cinéma ou, comme Godard le fait dire à Jean Renoir dans un entretien inventé, de penser comment « [la] télévision m'a révélé un nouveau cinéma. » (Jean-Luc Godard, *Jean Renoir et La Télévision*, Arts n° 718, 15 avril 1959 ; repris dans *Godard par Godard. Les années cahiers [1950 à 1959]*, Paris, Champs Flammarion, 1989, p. 233.)

^{*11} Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Editions de la Différence, 1990 / 2002, p. 62.

Nous nous souvenons tous du prétexte auquel Godard a eu recours pour justifier son absence au Festival de Cannes durant le printemps 2010 en évoquant « des problèmes de type grec ». Cette phrase dite dans ce contexte semble n'avoir qu'une valeur anecdotique pour le milieu du cinéma. Toutefois, elle a le mérite de mettre en lumière une actualité, celle de l'Europe qui a aujourd'hui tant de difficultés à se réaliser sur le plan économique et politique. Europe, princesse à la beauté éclatante au point que Zeus se transforma en taureau pour l'enlever aux siens, par la mer. Godard et Pollet filment cette mer Méditerranée et la mort du taureau dans l'arène, lieu où le matador donne la dernière estocade, d'un coup d'épée^{*9}. Nous comprenons mieux ici lorsque Godard dit qu'il utilise sa formule mathématique comme une métaphore (-taureau + Europe = pas de mythe fondateur de l'Europe) bien que, pour notre part, nous investissons la formule de Pollet plutôt comme un moyen de construire des agencements, ce que Godard a aussi fait, comme nous l'avons dit précédemment, pour spatialiser son exposition à Beaubourg. Les œuvres (films et vidéos) que nous convoquons pour cette programmation traitent, selon nous, de manière spécifique, de trois pans majeurs attenants à l'image en mouvement que sont la télévision en regard du cinéma^{*10} ; l'approche spécifique d'un point de vue critique du réalisateur sur un contexte considéré à un niveau sociologique, historique, politique et géographique ; la question de la place du langage mis en relation avec l'image en mouvement dans le cadre d'un « agencement machinique » que sont la vidéo et le film. Par conséquent, il nous semble que les œuvres proposées ici de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Anne-Julie Raccoursier et Carole Roussopoulos abordent ces problématiques. En outre, la question du temps spécifique du cinéma en comparaison à celui de la télévision s'inscrit dans l'approche critique que nous émettons face à la notion de programme et de la grille qui en découle (y compris celui réalisé dans une institution dite culturelle comme la nôtre). Raymond Bellour écrit à propos du temps du petit écran :

« la télévision en tant que telle vise à dominer le temps, à s'y substituer.

C'est-à-dire à l'être, au lieu d'en affirmer, par différence, la présence. Mais comment situer cette différence ? Elle ne se construit pas seulement par rapport au temps de la vie que la télévision, sans le dire, transforme et s'assimile ; mais bien par rapport à la télévision même, dans la mesure où la télévision tend à produire un temps homogénéisé qui n'admet pas (ou peu, si peu) la différence.»^{*11}

La vidéo pourrait réinvestir ce temps, permettre une coupe dans un quotidien aliénant. Cette coupe, elle va notamment être faite par les réalisateurs que nous présentons en donnant la parole à ceux qui, généralement, regardent la télévision, qui sont pris – collés – par le temps de la télévision. Il semblerait ici que le format de la vidéo (mais aussi celui des films de Pollet, qui a fait des séquences pour la télévision [notamment pour *Dim, Dam, Dom*, à la fin des années 60], dans son rapport spécifique avec le petit écran, dont parle Fargier) permet ce renversement afin d'investir la grille du programme de manière critique, de s'en

décoller pour la remonter avec un autre point de vue, avec pour effet paradoxal, comme le mentionne Bellour, en prenant appui sur *Reverse Television - Portraits of Viewers* (1983) de Bill Viola, d'imposer le silence à la télévision*¹². Marker, Pollet et Roussopoulos, tout comme Godard et Miéville, font un pas de plus, pas forcément pour aller au même endroit, en donnant la parole à ceux qui ne l'ont pas ou dans des cercles très restreints, peu accessibles à un large auditoire (du secteur primaire au tertiaire). Dès lors, le flux de l'image télévisuelle fait place au flux de la parole donnée aux protagonistes au sein des œuvres que nous avons intégrées dans ce programme et qui interrogent, du même coup, le rôle de la communication. Cette place de la parole, Godard et Miéville la questionnent déjà dans l'épisode « Avant et après » de la série *Six fois deux (Sur et sous la communication)* (1976)*¹³, lorsque le narrateur explique à propos d'un autre épisode dans lequel Godard mène une conversation avec Louison, un paysan, que celui-ci :

« a hurlé pendant une heure, on lui a jamais laissé la parole pendant vingt ans. Il pourrait parler dix minutes, tous les soirs. Une fois par hasard, à cause de notre désir d'entendre parler quelqu'un, une heure, de champ, de sol, de propriété, de vache, il a hurlé. Mais les gens, qu'est-ce qu'ils ont dit, ils ont dit quel personnage extraordinaire. Ils ont dit, ils ont dit, il a raison. Mais puisque lui a déjà raison, qu'a-t-il besoin de redire, il a raison, s'il a raison à l'endroit où nous sommes, à l'endroit où nous le regardons, regardons comment nous nous avons raison et comment nous avons tort. Puisque lui nous montre, nous montre comment il a raison. »

Le silence, le bruit, la parole et les cris seront amplement investis dans *Comment ça va*, un autre film de Godard et Miéville tourné en 1976, dans lequel ils analysent la lecture d'une image de la révolution portugaise de 1974 publiée dans un article de presse. Il s'agit de réfléchir à la description d'une image – de fait silencieuse (non pas muette, mais ne produisant pas de son) par le média qu'est la photographie – illustrant un texte écrit à la machine par un journaliste. Journal ensuite imprimé et distribué en vue de sa lecture, tout comme peut l'être aussi un film ou le document que vous tenez entre vos mains. Des sens (contenu et direction) de lectures sont confrontés, ceux d'un texte – linéaire – et ceux d'une image – cadrée. Les coordonnées horizontales et verticales induisent l'« ordre » de la lecture et le « sens » d'une phrase parfois, si nous omettons d'y penser, jusqu'à l'asservissement des contenus. L'image de l'ordre sera magnifiquement représentée dans le moyen métrage de Pollet, *L'Ordre* (1974), justement, lorsqu'il filme le cadre d'une fenêtre, dont les carreaux sont cassés, faisant face à la mer et les collines donnant la ligne d'horizon. Ce point de vue est visible depuis la chambre d'un lépreux située sur l'île grecque de Spinalonga sur laquelle sont isolés, de 1904 à 1957, les malades.

Laisser une place à cette parole, ne pas la couper, cela va de pair avec la longueur de l'enregistrement d'un plan que permet l'évolution technique des caméras vidéo dans les années 70. Fargier mentionne que Godard déclarera un jour pour justifier ses longs plans-séquences de *Six fois deux (Sur et sous la communication)* : « Moi quand je vois que j'ai une caméra qui peut tourner pendant une heure, j'essaie de faire un plan qui dure une heure. »*¹⁴ Selon Fargier, cette manière de procéder, nous la trouvons aussi chez Carole Roussopoulos*¹⁵, dont la production d'images en mouvement s'inscrit essentiellement dans la vidéo militante. On peut d'ailleurs constater la place qu'elle donne à la parole dans les vidéos qu'elle tourne durant le conflit Lip à Besançon, une réunion du F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) mais aussi dans la bande *S.C.U.M. Manifesto* (1976) qu'elle co-réalise avec Delphine Seyrig. Cette dernière vidéo est constituée d'un seul plan-séquence d'une demi-heure durant lequel Carole Roussopoulos lit à haute voix le texte de la féministe Valerie Solanas (à cette époque en prison pour avoir tiré sur Andy Warhol) pendant que Delphine Seyrig le retranscrit sur une machine à écrire. Les deux femmes sont face à face. Entre elles se trouve une table où est posé un téléviseur diffusant des images de guerres et de catastrophes. Fargier précise encore que si le matériel vidéo dans les années 70 permet une fluidité de l'image lors de l'enregistrement, le montage reste une opération ardue, d'où, peut-être, ce choix du tournage au montage*¹⁶. Par conséquent, cette évolution technique fait partie prenante de la manière qu'a Roussopoulos de réaliser ses bandes : « inventions à tous les étages – durée des plans, mouvements de caméra, formes de discours, non montage. Nouvelles mises en forme pour nouvelles formes de lutte. »*¹⁷

Au sein des groupes Medvedkine, Chris Marker contribuera avec le collectif de production SLON à transmettre du matériel cinématographique à la classe ouvrière durant les années 60 et 70, afin qu'elle revendique, par elle-même, ses

Raymond Bellour, *ibid.*, p. 61.

Cette émission a été diffusée lors de l'exposition *De la Toile à l'écran*, du 12 novembre 2010 au 14 janvier 2011 à la Médiathèque (Fmac).

Jean-Paul Fargier, « La Vidéo militante contre la télévision » in *Caméra Militante, Luttes de libération des années 1970*. Carole Roussopoulos, Genève, MétisPresses, 2010, p. 20.

Carole Roussopoulos est née en 1945, de nationalité helvético-franco-grecque. Elle passe son enfance à Sion et s'établit à Paris en 1967. En 1969, elle crée, avec son mari Paul Roussopoulos, le groupe *Video Out*, l'un des premiers collectifs de vidéo militante en France. Entre 1973 et 1976, elle enseigne à l'Université de Vincennes (Paris VIII) en sciences de l'Éducation, section audio-visuelle. Carole Roussopoulos fonde, à Paris, avec Delphine Seyrig et Ioana Wieder, le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir. En trente ans, elle réalisa et monta plus de 80 bandes. Son travail privilégie l'approche des « sans voix », des anonymes qui ont marqué l'histoire ainsi que soutenu la lutte des femmes. Elle est décédée en 2009 à Mollignon où elle était revenue s'installer depuis 1995.

Jean-Paul Fargier, *ibid.*, p. 20.

Jean-Paul Fargier, *ibid.*, p. 13.

conditions sociales, en réalisant ses propres films. Ce renversement de l'acteur comme réalisateur, nous l'aborderons de manière plus détaillée au sein de notre programmation suivante, de mai à juin 2011, traitant de l'information à la télévision. Ce geste diverge de celui de Godard qui pense que la responsabilité résidant dans l'acte de montrer le monde qui l'entoure de manière critique, par le biais de l'image en mouvement, revient au cinéaste. Toutefois, ces deux auteurs partagent avec Roussopoulos et Pollet (dans *L'Ordre*, par exemple) la volonté de donner la parole aux minorités. Plus tard, en 1989, Marker réalisera une série de treize émissions pour la chaîne de télévision La Sept (aujourd'hui Arte) intitulée *L'Héritage de la Chouette* consacrée à la Grèce antique et moderne. Il y donnera une large place au développement de la pensée de philosophes, musiciens, historiens, à travers des entretiens. Là encore, le temps que requiert le développement d'une réflexion érudite ne répond pas au format temporel imposé par la télévision. Notons que Marker a utilisé les épisodes de cette série télévisée pour structurer une rétrospective de son travail portant le titre *Marker Mémoire* à la Cinémathèque française en hiver 1998*¹⁸.

Les œuvres que nous convoquons dans ce programme à la grille complexe, que nous souhaitons ouverte par le résultat (et non la réponse exacte) de la formule mathématique $1 + 1 = 3$, investissent toutes, de manière critique, le média qu'est la télévision, avec la conscience toutefois que cet espace-temps spécifique est un moyen de transmission permettant de créer des formes pertinentes de diffusion d'idées et pouvant offrir un lieu d'échange de paroles. Or, la question – encore à mener – est de savoir si cette perception de la télévision reste toujours possible ou si elle ne peut résider uniquement que dans la période utopiste de la fin des années 60 ?

*18

Voir Arnaud Lambert, *Also Known As Chris Marker*, Paris, LePointduJour, 2008.

Descriptifs des épisodes de *France tour détour deux enfants* par Jean-Luc Godard

Publiés dans *Godard par Godard*.
Des années Mao aux années 80 *19

/ Premier mouvement /
(Obscur / Chimie)

Les monstres sont sur les routes. Camille, la petite fille, est chez elle, dans sa chambre. Elle s'apprête à se coucher, elle se prépare pour la nuit. Un reporter, le journaliste Robert Linard, qui est venu la voir, la questionne. Il lui parle du jour et de la nuit, de l'existence, de l'image, de sa maison, du travail ménager, de l'obscurité et de la lumière... *Albert, le présentateur, raconte l'histoire d'un début.*

/ Deuxième mouvement /
(Lumière / Physique)

Les monstres sortent chaque jour de la terre pour aller travailler. Arnaud, le petit garçon, est dans la rue, à contre-jour. Derrière lui des voitures passent. Il est sur le chemin de l'école. Robert Linard, le journaliste, l'interroge sur la lumière, la clarté, sur ce qu'on peut éclairer et tirer au clair. *Betty, la présentatrice, raconte l'histoire d'une photo et du temps qu'elle a mis pour venir à la « une » des journaux.*

/ Troisième mouvement /
(Connu / Géométrie / Géographie)

Les monstres ont un plan, mais ils se sentent à l'étroit. Camille est dans la rue. Elle aussi va en classe. Le reporter lui pose des questions sur l'école et la maison, le trajet de l'une à l'autre, sur le mouvement, sur les distances. *Albert, le présentateur, raconte une histoire de coupables et d'innocents.*

/ Quatrième mouvement /
(Inconnu / Technique)

Les monstres vivent avec leurs machines. Arnaud est en classe. Il lit un livre de lecture. On entend la maîtresse commenter le texte et poser des questions aux enfants. Robert Linard n'intervient pas. *Betty, la présentatrice, raconte une histoire de femmes.*

/ Cinquième mouvement /
(Impression / Dictée)

Les monstres obéissent à leurs machines. Arnaud est devant un appareil à ronéotyper. Il tire les stencils d'une leçon de calcul. Robert Linard l'interroge sur l'impression, l'imprimerie, sur ce qui l'impressionne, sur la mémoire. *La présentatrice raconte une histoire d'hommes et de femmes.*

/ Sixième mouvement /
(Expression / Français)

Les monstres font un grand usage des adjectifs. Camille est dans la cour de récréation de l'école. Le journaliste parle avec elle de l'école et du travail, du travail et de l'argent, du cri et de l'emprisonnement, du fait aussi que personne ne peut venir voir les enfants à l'école. *La présentatrice raconte une histoire de style.*

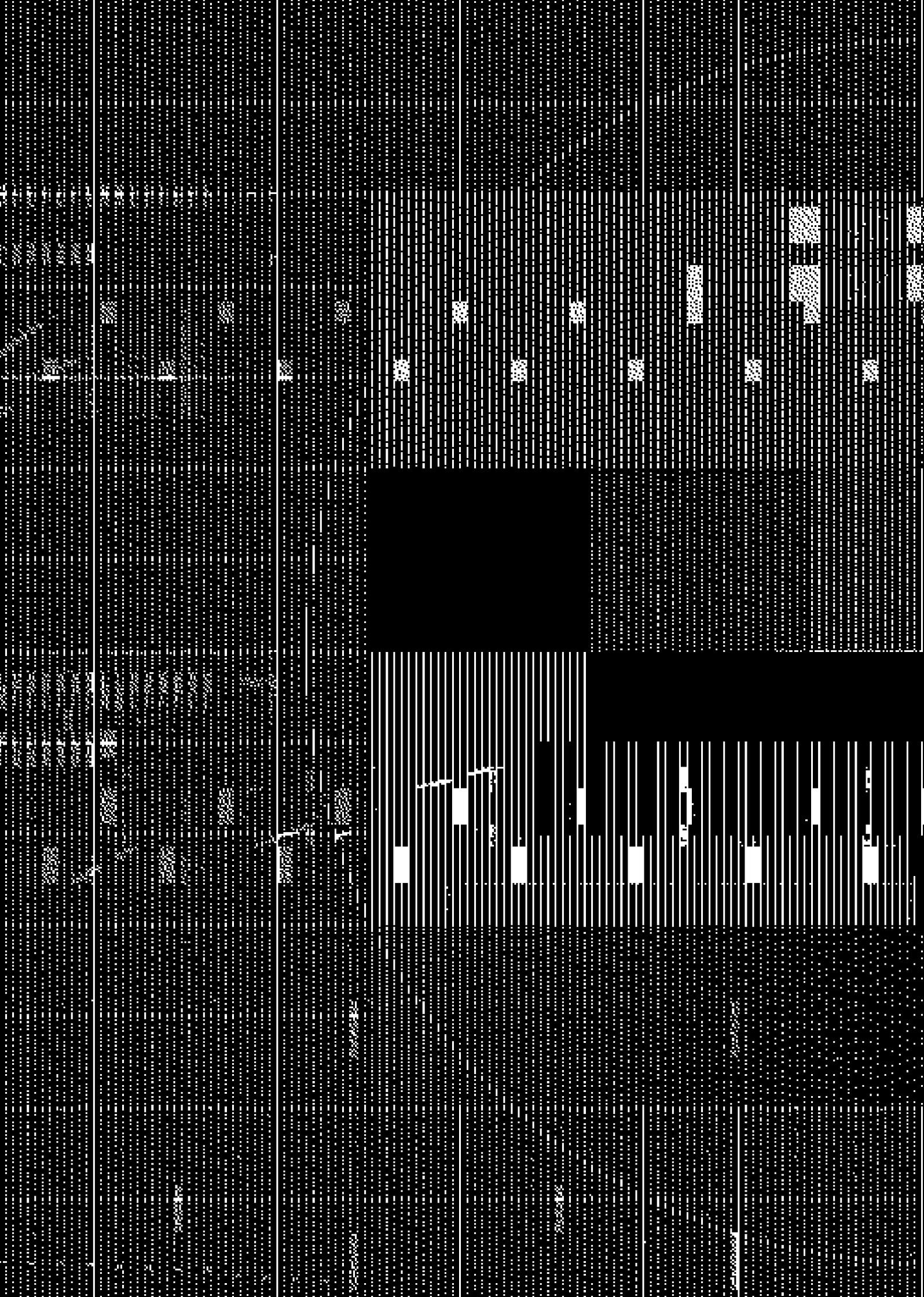
/ Septième mouvement /
(Violence / Grammaire)

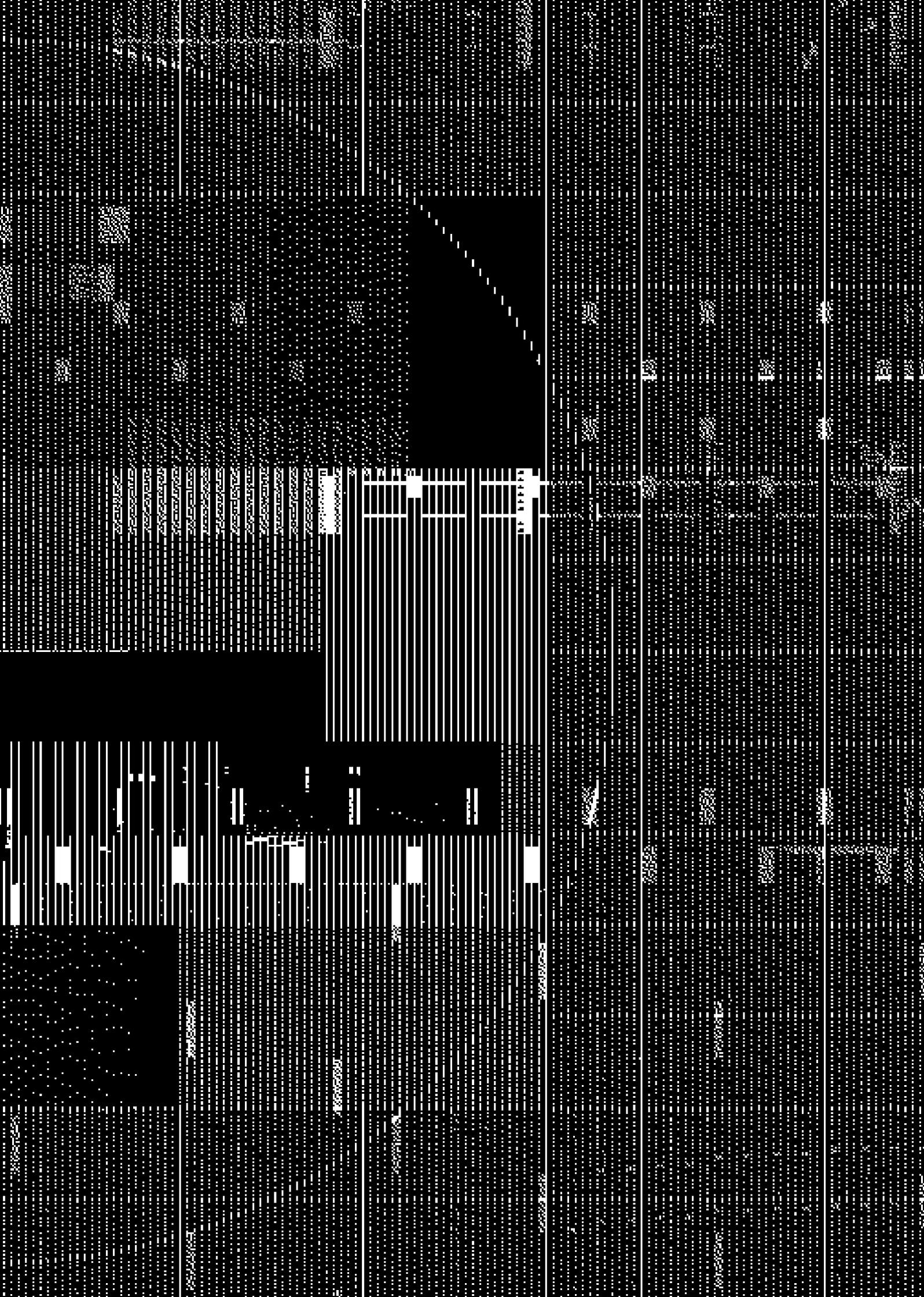
Les monstres sont pris en charge dès leur naissance. Camille est seule avec son institutrice dans la salle de classe. Elle est punie. Sa maîtresse lui a demandé de copier 50 fois la même phrase. Le reporter la questionne sur l'obéissance, sur le devoir, sur les lois, celles de l'école et celles de la vie, sur la copie et sur l'invention, sur l'école et l'entreprise. *Le présentateur raconte une histoire de paysage.*

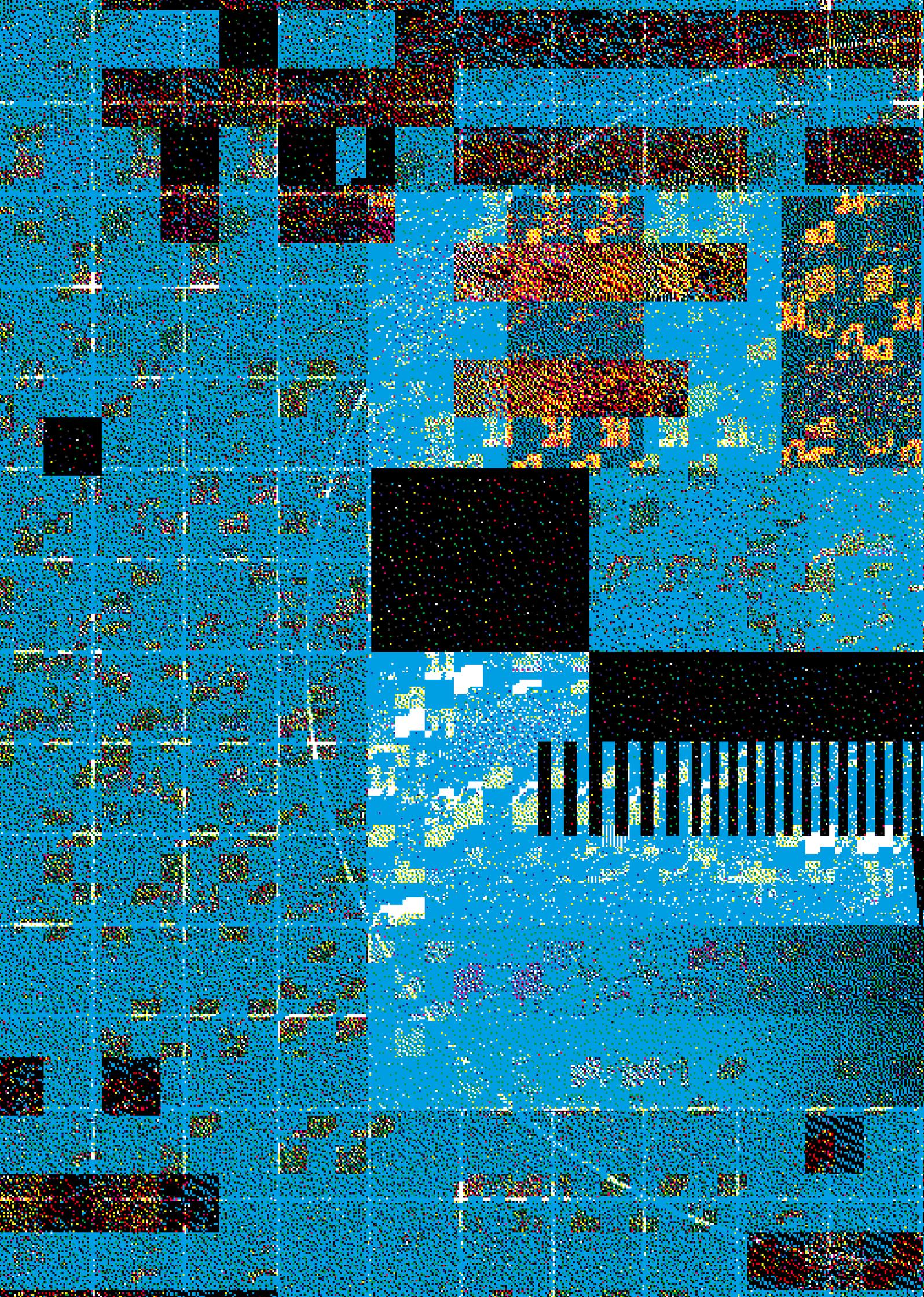
*19















/ Huitième mouvement /
(Désordre / Calcul)

Les monstres se soumettent à la loi des grands nombres. Arnaud est rentré de l'école. Il est chez lui (avec un ami que l'on ne voit pas). Robert Linard l'interroge sur le commerce, l'échange, les mathématiques, sur la propriété, sur la multiplication, sur l'argent et la valeur des choses. Il lui apporte 10 000 francs en billets de banque. *La présentatrice raconte l'histoire d'un sourire.*

/ Neuvième mouvement /
(Pouvoir / Musique)

Les monstres ont des compagnons favoris, les marchandises. Camille est dans sa chambre, de retour de l'école. En lisant un journal de bandes dessinées, elle a mis sur son électrophone un disque de Mozart. Le reporter la questionne sur la musique et lui demande, à son avis, à qui elle appartient. Il l'interroge sur le rôle du son par rapport à celui de l'image, sur le bruit, sur le savoir et le pouvoir. Il lui demande si les sirènes existent toujours. *Le présentateur raconte l'histoire du successeur de Mozart.*

/ Dixième mouvement /
(Roman / Economie)

Les monstres se distraient. Arnaud regarde à la télévision un film de James Bond. C'est l'après-midi. Robert Linard parle avec lui de la télévision, du spectacle, du regard et de la digestion, de l'ennui, de l'envie de raconter et de parler, de la solitude. *La présentatrice raconte l'histoire de ceux et de celles qui n'en font pas un roman.*

/ Onzième mouvement /
(Réalité / Logique)

Les monstres ont fait deux inventions. Après avoir mis le couvert, Camille dîne avec ses parents et son petit frère. On entend les conversations du repas. Camille mange presque sans parler. Le reporter n'intervient pas. *Le présentateur, Albert, raconte une histoire de vérité et de mensonge.*

/ Douzième mouvement /
(Rêve / Morale)

Les monstres reviennent encore une fois... C'est le soir. Comme Camille dans le premier mouvement, Arnaud se prépare à se coucher. Tandis qu'il est allongé dans son lit, et avant qu'il s'endorme, Robert Linard, le reporter, vient lui parler. Il l'interroge sur le sommeil, le rêve, la pensée, l'existence, sur ce qui est obscur et ce qui est clair, sur le bonheur et le malheur, sur la vie, la mort, les origines du monde. *La présentatrice, Betty, raconte l'histoire de Richard et de sa solitude (sur une chanson de Léo Ferré).*

Soirées projection

le 21 janvier
2011
à 19 h

Presents de Michael Snow

1981, 16mm, 90',
couleur, v.o. en anglais

L'exposition *De la Toile à l'écran*, qui a pris fin le 14 janvier 2011, a été construite à partir de problématiques liées aux changements de formats, passages qui se sont amplifiés avec l'arrivée des techniques numériques. Trouvant un ancrage dans les questions que nous avons développées préalablement autour de la visibilité d'œuvres conçues pour une diffusion télévisuelle, nous nous sommes intéressés à l'écart produit par une présentation à partir d'autres sources. Ces dernières étant transférées sur différents supports (DVD, disques durs, Internet, etc.), il nous semblait nécessaire de nous interroger sur la capacité des propositions artistiques à résister à ces formes de monstration et aux « impressions » découlant de leur exposition. A partir des œuvres de Richard Serra, René Bauermeister, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, il s'agissait de réfléchir aux glissements de sens qui interviennent lors d'une transmission ou d'un échange d'énoncés. Nous avons souhaité projeter le film de Michael Snow intitulé *Presents* (1981) pour ponctuer la fin de cette exposition. Ouvrant des espaces multiples sur l'écran de projection, ce film travaille les passages entre espace tridimensionnel, représentation et réalité d'un support. Complexifiant l'appréhension perceptive du spectateur, la démarche de Michael Snow investit les processus de dédoublements propres aux moyens de reproduction mécaniques afin de travailler les correspondances et les écarts entre un référent et sa traduction. Dans un film précédent, *Breakfast Table Top Dolly* (1972-76), la composition d'une table apprêtée pour un déjeuner est bousculée par le mouvement d'un travelling avant, la caméra pénétrant dans la réalité d'une mise en scène. L'écrasement des objets contre le mur du fond renvoie à la géométrisation projective d'une représentation plane, matérialisant de manière différenciée le passage à la deuxième dimension. Dans ce mouvement où la caméra vise à adhérer de trop près à ce qu'elle filme, la distance entre un point de vue et ce qui est capté est rabattue par la machine.

Par ailleurs, cette traversée d'un espace contre un écran pointe également le dispositif de projection du film lui-même. Dans *Presents*, les rapports entre la caméra et l'espace filmé se voient définis par les mouvements d'un plateau sur lequel se déplacent des acteurs, puis par l'infiltration offensive de la caméra dans le décor. Avant cela, en ouverture du film, une image bordée d'un cadre noir est étirée et compressée, rendant possibles des passages réversibles d'une dimension à l'autre, de la ligne au plan, du plan à la profondeur. Tournée en pellicule puis transférée en vidéo, cette séquence met en exergue des questions liées aux formats, entrant ainsi en résonance avec les changements de proportions de la représentation, la lisibilité de celle-ci se modifiant selon les dimensions du cadre. Les variations tonales d'un son électronique continu accompagnent les dépliements verticaux et horizontaux de l'image. Lorsque l'image se stabilise, un corps nu étendu apparaît, survivance d'iconographies issues de la peinture. Problématisant le rapport au modèle, le cadre de références se déplace lorsque la figure se lève et se met en marche. Ressemblant davantage à une pin-up qu'à Vénus, une jeune femme adopte des postures maniérées. L'artificialité du jeu

place l'actrice à la limite du rôle d'un personnage. Avec un déhanché qui hésite entre le *contrapposto* et la mise en mouvement, elle traverse les deux pièces de la mise en scène, de la chambre à coucher au salon. Elle ouvre la porte à un homme qui lui offre des fleurs, puis met un disque. Suivant chaque déplacement des personnages, le décor se met en branle, de sorte à ce que les figures restent dans le champ de la caméra. Ce va-et-vient horizontal du décor, ponctué des bruits du moteur occasionnés par le transport de la scénographie, remplace les travellings attendus de la caméra. La séquence se termine par l'éloignement de la caméra, rendant visibles les tubulures métalliques de l'espace scénique. Dans la séquence suivante, la caméra retrouve le point de vue initial, puis le décor adopte un mouvement autonome à celui des acteurs placés à chaque extrémité du salon. Cette scène prend fin lorsque les rideaux sont tirés, laissant apparaître une fente lumineuse, motif de rappel du début du film.

La partie suivante commence par un soulèvement de l'estrade, faisant glisser du mobilier vers l'avant du décor. Amplifiant cette situation chaotique, la caméra se rapproche ensuite de la table où se trouvent les deux acteurs, renversant celle-ci sur son passage. Elle se tourne et bouscule ensuite le meuble de télévision. Le crissement de la machine contribue à mettre en scène une atmosphère propre au thriller, forçant l'analogie entre la caméra et un personnage agressif. Au sein de cet intérieur progressivement délabré, le mur du fond bascule finalement en arrière, laissant place à une image d'immeubles. Ce repliement de la paroi d'un espace en volume sur une autre représentation filmique marque le début de la dernière partie du film constituée de séquences courtes où la caméra se déplace dans diverses directions. Récurrente au commencement, la trajectoire plongeante est soulignée par la lente descente d'un parachutiste. En dépit des changements constants d'un espace-temps à un autre, ponctués par le son régulier d'un instrument à percussion (évoquant les rebondissements d'une balle de ping-pong), une continuité se construit au travers d'un mouvement persistant qui dépasse les limites du plan. En effet, l'orientation des déplacements locomoteurs ou autres forces répondent aux panoramiques, travellings et enchaînements circulaires de la caméra. La perte de repères induite par ces directions multiples et la progression rythmique des séquences produit un vertige qui met à l'épreuve une endurance à la fois temporelle et perceptive, ainsi qu'une distance physique par rapport à l'image entraînant. Sans avoir le temps d'organiser ce que l'on voit, il s'agit de suivre les mouvements pour ne pas être débordé par ces fragments sensoriels. Le montage de séquences variées et inattendues met en place un axe de coordonnées dont la complexité offre des lignes de fuite à la grille monotone et unidirectionnelle du zapping télévisuel. En réponse à la logique d'interruptions propre au fonctionnement de la télévision, cet assemblage filmique cartographie, avec les moyens mêmes du cinéma, un mouvement étendu qui excède le cadre du petit écran. Ce dépassement entre en résonance avec les propos de Serge Daney :

« Inapte aux grands espaces (par faute d'espace off), la télévision a dû d'abord se contenter de mouvements petits, mesquins, sans ampleur. Puis, peu à peu (sous l'effet tonique de l'art vidéo), elle a "assumé" ce manque d'ampleur. Mouvements saccadés, visions stroboscopiques, corps piétinants, tournis masturbatoires (voir les atrocités loufoques des danseurs dans les shows de variétés, faisant semblant de prendre leur élan pour gigoter dans un mètre cube de plateau). »^{*20}

*20

Serge Daney, « La télévision au fond du bocal. Où le poisson est enfin reconnu pour ce qu'il est: la vraie star de la télévision - à condition que celle-ci assume sans rechigner son rôle de bocal. » in *Le Salaire du zappeur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 54.

Nuit des Bains

le 17 mars
2011
dès 18 h

Whirligig d'Anne-Julie Raccoursier

2007, vidéo, 10'22" en boucle,
couleur, sans son

Cette projection fait écho à deux éléments, soit les épisodes de *France tour détour deux enfants*, que nous programmons à la Médiathèque, et la parade culturelle engendrée par la Nuit des Bains.

Tandis que le titre anglais *Whirligig* (2007) renvoie au « manège », le plan fixe de la vidéo d'Anne-Julie Raccoursier cadre les chorégraphies de motards de la police française, l'année même de l'élection présidentielle de Nicolas Sarkozy. Avec pour décor un bord de mer et la structure colorée d'une attraction foraine, l'exercice de monture mis en scène sur une aire de parking est suivi par un public clairsemé. Visant à produire un effet spectaculaire, les figures géométriques de croisements symétriques, alignements en colonnes verticales, horizontales et diagonales, puis la ronde témoignent de la mise au pas d'une équipe unifiée par la synchronie et la régularité des mouvements. L'uniforme, le visage masqué par un casque blanc et les lunettes à soleil, tiennent à l'écart toute singularité. Par ailleurs, l'absence de son ainsi que le cadrage de cette prise de vue créent une tension entre le champ et les coulisses de cet espace scénique. Mis en regard du septième et huitième mouvements de *France tour détour deux enfants*, il s'agit pour nous de problématiser un rapport à l'ordre produit par une autorité tenue en retrait. Dans « Violence / Grammaire », l'apprentissage d'un comportement conforme induit par un sens du devoir et des attitudes d'imitation est mis en regard du système de règles d'une langue. La violence générée contre toute forme d'émancipation transparaît au travers de l'injonction à la reproduction d'un modèle, par opposition à un travail d'invention. Pour sa part, « Désordre / Calcul » met en parallèle un défilement de personnes arrêtées et des colonnes de voitures sur l'autoroute pour analyser les débordements dus à la surpopulation. Or, si les divisions sociales suscitées par des nombres excessifs impliquent des formes de désordre, l'articulation de telles problématiques, pour devenir lisible, ne peut faire l'économie d'un agencement particulier.

Conférence

le 4 mars
2011
à 19 h

Raymond Bellour *Marker / Godard, une fin du cinéma ? Logiques et contradictions*

Raymond Bellour, né à Lyon en 1939, est écrivain, critique et théoricien français, principalement connu pour ses essais sur le cinéma. Suite à des études de lettres, il publie des critiques de cinéma pour des quotidiens ou des hebdomadaires. En 1963, il fonde la revue *Artsept*. L'année suivante, il entre au CNRS. En 1979, il est docteur d'État. A partir de 1986, il donne des cours à l'Université de Paris III. Il est co-commissaire de l'exposition *Passages de l'image* qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou en 1989, et commissaire de l'exposition *Thierry Kuntzel et Lumières du temps* (Le Fresnoy, Tourcoing, 2006). Il a notamment publié *L'Analyse du film* (Albatros, 1979, réed. Calmann-Lévy, 1995), *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo* (La Différence, 1990), *L'Entre-Images 2* (P.O.L, 1999), *Le Corps du cinéma, Hypnoses, émotions, animalités* (P.O.L, 2009). En 1991, avec Serge Daney, il participe à la création de la revue *Trafic*.

Dans *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, il s'est intéressé, au travers de la décomposition de l'image propre à des œuvres d'auteurs tels que Jean-Luc Godard, à l'ouverture de nouveaux espaces offerts à la conscience du spectateur. Par ailleurs, questionnant les passages entre la vidéo et le cinéma, nous l'avons invité afin de traiter de la redéfinition du cinéma due à l'impact de la télévision sur ses frontières, et le positionnement divergent, voire paradoxal, que Chris Marker et Jean-Luc Godard entretiennent par rapport à un territoire spécifique du cinéma.

Informations pratiques

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

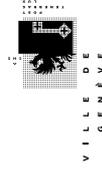
T: +41 22 418 45 30
F: +41 22 418 45 31

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

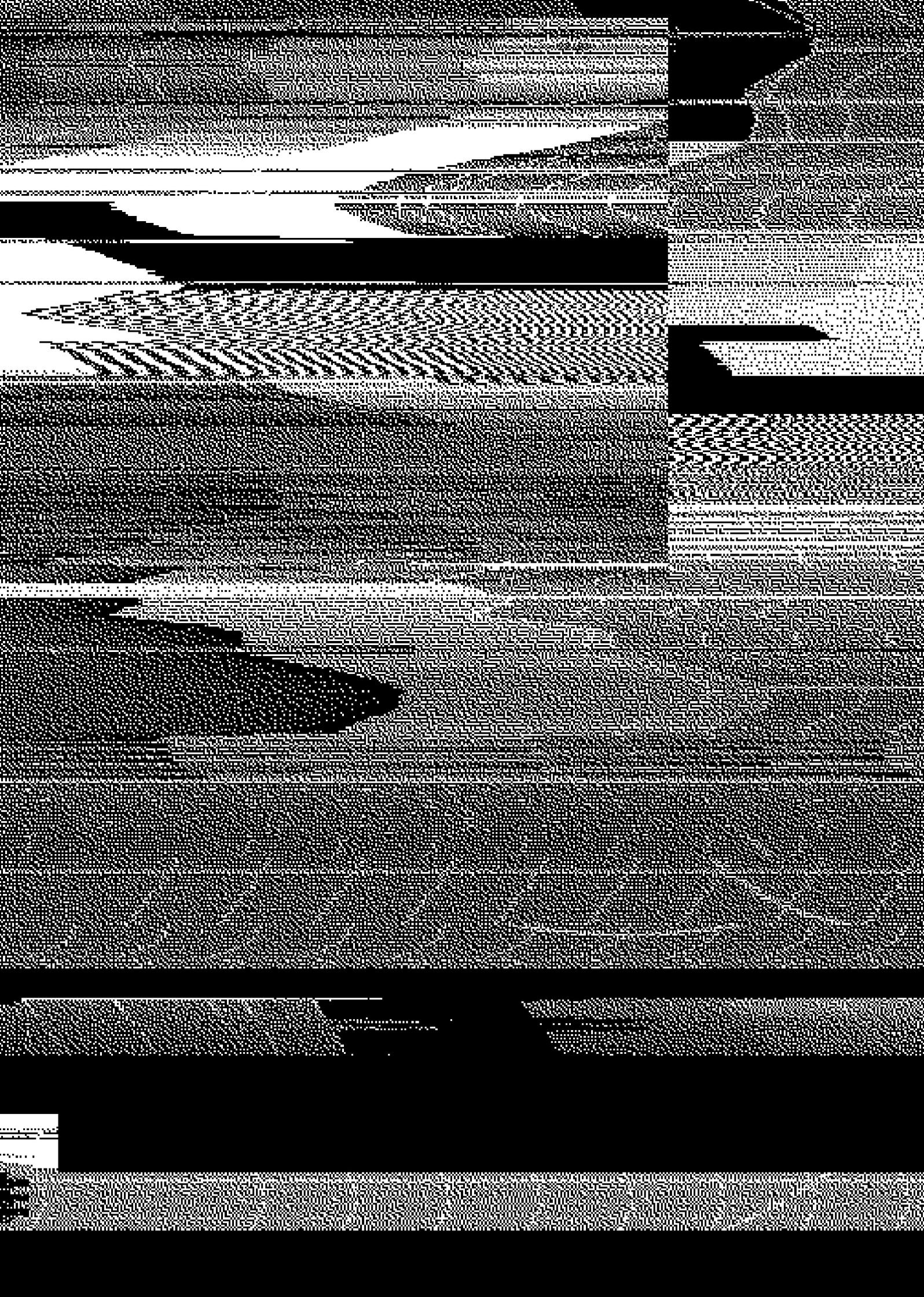
Consultation des œuvres
/Administration /
Anne Bratschi
mediatheque.fmac@ville-ge.ch

Programmation 2010-2012
Projets de collaboration et visites
pédagogiques
/Programmateurs /
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 Cecconi
/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
Raymond Bellour
François Bovier
Christophe Cupelin
(Laika Films)
Laurine Fabre
Claire Fitzgerald
Bernadette Gazzola Dirrix
(INA)
Anne-Julie Raccoursier
Michael Snow
Gaël Teicher
(p.o.m. films) et
Constance de Willencourt
(Cinédoc Paris films coop)



Calendrier

Programme continu

page 3
du 1^{er} février
au 21 avril 2011
1 + 1 = 3

autour de *France tour détour deux enfants*
de Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville
mis en regard des œuvres de Chris Marker,
Jean-Daniel Pollet,
Anne-Julie Raccoursier et Carole Roussopoulos

1^{er} – 4 février
[1] *Obscur / Chimie*
[2] *Lumière / Physique*

8 – 11 février
[2] *Lumière / Physique*
[3] *Connu / Géométrie / Géographie*

[//] « Mathématique ou l'Empire des Signes » (1989, 26^e) épisode numéro 6 de la série *L'Héritage de la Chouette* de Chris Marker

15 – 18 mars
[7] *Violence / Grammaire*
[8] *Désordre / Calcul*
[//] « Logomachie ou les Mots de la Tribu » (1989, 26^e) épisode numéro 7 de la série *L'Héritage de la Chouette* de Chris Marker

22 – 25 mars
[8] *Désordre / Calcul*
[9] *Pouvoir/Musique*
[//] « Musique ou l'Espace du Dedans » (1989, 26^e) épisode numéro 8 de la série *L'Héritage de la Chouette*

Événements

Soirées
projection

page 18
le 21 janvier 2011
à 19h

Presents
de Michael Snow

page 3
le 4 février 2011
à 19h
[//] *Méditerranée*
de Jean-Daniel Pollet

page 20
Nuit des Bains
le 17 mars 2011
dès 18h

[//] *Whirligig*
d'Anne-Julie Raccoursier

page 3
le 15 avril 2011
à 19h

[//] *L'Ordre*
de Jean-Daniel Pollet

Conférence

page 21
le 4 mars 2011
à 19h

[//] *Marker / Godard, une fin du cinéma? Logiques et contradictions*
par Raymond Bellour

[//] Ces composants font partie intégrante de la programmation 1 + 1 = 3.