

KAMIL LIPÍŃSKI

Université de Łódź

Ut pictura poesis. De One plus One
aux « Godardesques » dans l'esthétique
contemporain (I^{re} partie)

A partir des années 1990, les œuvres audiovisuelles individuelles ont non seulement une existence permanente et autonome, mais deviennent de plus en plus souvent l'objet de transformations artistiques et un élément d'un ensemble plus vaste conçu par d'autres commissaires. Une expression particulière de cette articulation en mosaïque est une tentative de capturer l'héritage de la créativité affiché dans les nouveaux espaces d'exposition. Parmi les exemples significatifs de post factum réenchevêtrés, l'œuvre moderniste-matérialiste de Jean-Luc Godard peut être comprise comme une étude de cas, incrustée de formes multiples de collage et de recyclage du grand art. En m'appuyant sur les qualités iconologiques de son travail, ancrées dans l'expérience esthétique conjointe de divers domaines de la *ut pictura poesis* et des « arts frères » inspirés de Gotthold Ephraim Lessing, je souhaite me concentrer sur leurs relations mutuelles. Cette fraternité des arts semble être une partie importante du projet d'art contemporain pour construire les « analogies ou conceptions critiques qui identifient les points de transfert et de ressemblance entre les textes et les images » à travers différentes parties d'un projet »¹. Cet article soutient que l'héritage de Godard développe un nouveau cadre

1 W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago & London, The University of Chicago Press, p. 48.

qui s'élargit dans son orientation artistique vers la re-création des qualités post-cinématographiques et est structuré par le processus de recyclage qui ne doit pas être considéré comme une sphère non réflexive, mais comme une manière d'« utiliser des formes pré-existantes de manière "intelligente" »².

Une conséquence notable du cadre dialogique est la structure des qualités iconographiques de l'expérience cinématographique. Elle est fondamentalement différente de la condition post-cinématographique, car l'orientation vers « réinventer le cinéma n'est pas la vocation historique des artistes, mais ils travaillent inévitablement dans son ombre. Nous sommes tous des sujets formés "dans le sillage du cinéma, citoyens de l'hétérotopie cinématographique qui est aujourd'hui la condition et le lieu de diverses pratiques cinématographiques" »³. Je souhaite montrer pourquoi une telle approche est prometteuse pour réunir deux muses distantes dans leur relation mutuelle.

Notre premier objectif est de revisiter l'analyse de film intitulé *Sympathy for the Devil* (1968) en référence au processus artistique qui est l'un des éléments clés des observations de Godard poursuivies dans son intervention intermédiaire tardive dans le monde de l'art. Ces configurations mouvantes offrent un riche champ d'investigation compte tenu des différentes manières dont Godard « a tenté de faire des films expérimentaux sous couvert de divertissements »⁴.

2L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.

3 V. Burgin, *Cinéma interactif et non-cinématographique*, [dans :] *Trafic: Revue de cinéma*, 2011, n° 79, p. 69.

4 A. Michelson, « Film and the Radical aspiration », [dans :] P. Adam Sitney (éd. critique), *Film Culture*, London, Secker & Warburg, 1970, p. 411.

One plus One comme exemple de collage

À cet égard, en analysant brièvement la relation entre le son et l'image dans le film *One Plus One* (1968) alias *Sympathy for the Devil* réalisé par Jean-Luc Godard, l'article aborde le processus qui retrace l'évolution de la forme audiovisuelle et soulève des questions sur les limites de la réflexivité à l'époque du groupe Dziga Vertov où les slogans politiques étaient scandés comme des poèmes et les poèmes proclamés comme des slogans. Du fait de l'union de la forme documentaire et de la fiction, l'accent est mis sur l'exploration de la signification politique et éthique popularisée par le film de Jean-Luc Godard. À partir de la fin des années 1960, les films de Godard puisent dans le débat sur la culture largement répandu entre le son et l'image et leurs interconnexions mutuelles. Cette période a soulevé des questions théoriques sur la façon dont on peut adopter « l'histoire musicale en train de se faire »⁵. Compte tenu de la convergence entre le cinéma et la musique, on peut souligner l'avènement du virage « sonique » parallèlement à l'émergence de la culture « Swinging London »⁶. La plupart de ses prémisses reposent sur des programmes contre-culturels et révolutionnaires que Godard a développés à partir de *La Chinoise* (1967). Ce film peut être interprété comme le point de départ du combat idéologique des étudiants français discuté au nom des prémisses marxistes, des approches anticapitalistes s'attaquant au fait que nous sommes les enfants de « Marx et Coca-Cola ». Avec l'analyse précise d'une étude particulière de la pratique artistique et en terminant par des reconstitutions dans l'art contemporain, notre objectif

5 V. Burgin, « Cinéma interactif et non-cinématographique », *op. cit.*, p. 69.

6 *Ibidem*.

est d'apporter un terrain d'entente pour discuter de la réorientation de l'expérience cinématographique.

Commençons ce bref tour d'horizon en proposant un modèle pour révéler comment « les différences entre les arts sont instituées par des figures – figures de différence, de discrimination, de jugement » posant problème aux modèles audiovisuels⁷. Godard peut être vu sous cet angle dans le contexte des couleurs vives et à la mode des années 60, en particulier le rouge et le bleu condamnant la politique américano-soviétique de coexistence pacifique. Ce film est devenu un prétexte dans *One plus One* et les films révolutionnaires de Godard pour refléter « le mépris maoïste pour ce qui apparaissait comme une collusion entre les deux superpuissances »⁸. Considéré du point de vue historique, Godard dans *One plus One* continue la trajectoire des *Cinétracts* de Godard (1968) et *Le Gai Savoir* (1968), car lui aussi « remet en question la validité de l'imprimé pour exprimer la vérité »⁹. On peut dire qu'il a présenté sa vision très particulière entrelacée de l'art de la performance alignée sur la vision critique de la société de consommation. Dévoilant les prémisses cachées, Colin MacCabe a fait valoir que « la version du film de Godard s'intitulait *One plus One* et ne comprenait aucune version finale du film »¹⁰. En parallèle de *Le Gai Savoir*, Godard a présenté le débat des jeunes sur la politique mis en scène sur fond noir en compagnie de commentaires inversifs écrits sur les icônes de la pop-culture, notamment la BD. On peut émettre l'hypothèse que leur but était de refléter les tensions politiques et la suspension du sens. Une image inégale à plusieurs fils

7 A. Michelson, « Film and the Radical aspiration », [dans :] P. Adam Sitney (éd. critique), *Film Culture*, op. cit., p. 411.

8 *Ibidem*.

9 V. Burgin, « Cinéma interactif et non-cinématographique », op. cit., p. 69.

10 C. MacCabe, *Godard, Images and Politics*, London & Basingstoke, Macmillan Press Ltd, 1980, p. 81.

a été créée : le réalisateur a essayé de manière très subjective de décrire les phénomènes qui sont des éléments objectifs de la vie sociale et ses intentions ne sont pas toujours claires. Bien qu'à première vue, ce cortège d'images puisse sembler incohérent, l'ensemble du modèle structurel repose sur la structure AB. En particulier, la structure de la partie A montre les scènes réalisées avec la participation des Rolling Stones, et la scène B répond au radical des postulats donnés par les figures identifiées au groupe des Black Panthers. La structure est composée de dix parties créant le motif ABABABABAB. On peut remarquer que les séquences B contiennent un matériel plus diversifié, dont le thème est généralement la lutte politique et la manière dont elle est représentée. Godard révèle les tensions entre culture rock 'n' roll et contre-culture radicale. « Bien qu'elle soit rock, la mise en scène est aux antipodes de la caractéristique de l'effet clip : la musique est captée en son direct, effets ajoutés, parfois recouverts par des voix »¹¹. En se cachant dans les coulisses, on peut rappeler que le réalisateur français avait prévu le titre infâme *Sympathy for the Devil*, mais celui-ci ne lui est resté que dans la version européenne du film *One plus One*. La version marinée intitulée *Sympathy for the Devil* servait parfaitement à des fins publicitaires. Cependant, lors du montage final de son œuvre, Godard a décidé de supprimer complètement toutes les séquences avec les Stones. « À l'insu de Godard ou sans sa permission, Quarrier a réédité lui-même la fin, ajoutant l'enregistrement terminé de *Sympathy for the Devil* à la bande originale, à la fin du film. Il a également renommé le film *Sympathy for the Devil*. En apprenant ce qu'il avait fait, Godard a donné un coup de poing à Quarrier »¹². Le pionnier de la Nouvelle Vague française a voulu

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

capter l'image des sixties contestataires la plus fidèle et la plus large possible. Il a atteint le contexte social radical, abordant les tendances politiques et morales de l'époque.

Inévitablement, ces films présentent les multiples façons dont Godard a réutilisé les médias grand public à travers les techniques de réitération, de superposition, de juxtaposition et de typographie subversive. Ces systèmes de représentations critiques et fragmentés ne relèvent pas seulement d'idées mais aussi de pratiques particulières qui les produisent. Ces romans aux allures de collage peuvent être vus en termes de ce que Fredric Jameson a défini à juste titre comme « l'esthétique de la citation », faisant explicitement référence à l'effet de distanciation de Bertold Brecht. Il démontre non seulement la séparation des registres culturels, mais aussi les couleurs opposées, ainsi que le son et l'image étant ouvertement asynchrones.

Avant d'analyser brièvement la narration avec une attention particulière aux cinq scènes tournées dans les très longs plans, il convient de présenter le contexte de réalisation du film. Le film a de nombreuses histoires indépendantes qui ne correspondent pas les unes aux autres. D'abord, parmi les salles, il y a l'intérieur des Olympic Studios à Londres, où le groupe *The Rolling Stones* travaille au printemps 1968 sur son prochain album. Il y a sa répétition. Jean Luc-Godard se limite à enregistrer les répétitions ultérieures de la chanson *Sympathy for the Devil*, fortement influencée par Keneth Anger. Cependant, l'inspiration principale était le roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite* acheté par Jagger en décembre 1967 à la librairie *Indica* avec d'autres articles liés à l'occultisme. En raison de ses significations subversives, la chanson a causé beaucoup de confusion et a amené de nouveaux ennemis aux Rolling Stones. Il est intéressant de noter la manière dont Godard a utilisé les enregistrements

documentaires originaux de la répétition des Rolling Stones dans le processus de création de la chanson titre. La caméra se retourne. De plus, il y a une signature écrite sur le verre face à Londres. La répétition est très lente, il ne se passe presque rien, et c'est caractéristique de l'ennui de Godard. Certains arrêtent de jouer, il semble y avoir une pause. De manière générale, on peut noter que « Godard capte surtout les ratés de la création artistique : les décisions d'accélérer le tempo, d'adjoindre des congas et des chœurs répétitifs – toutes choses qui transforment la maladroit brouillon sonore du début du film en tube bien connu – se prendront alors que la caméra ne tourne pas... »¹³. Sous un angle légèrement différent, il y a des points de vue alignés avec les mouvements et les sons de la caméra. En arrière-plan se fait entendre un double parcours chanté qui vise à préciser la situation d'émission et de réception. Fait intéressant, comme nous l'a rappelé Keith Richards dans les coulisses : « Godard a au moins réussi à mettre le feu à l'Olympic Studios. Le studio dans lequel nous jouions était auparavant un cinéma. Pour diffuser la lumière, des ampoules très chaudes au plafond étaient enveloppées dans du papier fin. À mi-chemin des bandes – il y a, au moins, quelques rejets que vous pouvez voir – tout le papier et le plafond ont pris feu très rapidement. Nous avons l'impression d'être à bord du Hindenburg. Le gréement lourd a commencé à s'écraser au sol parce que les câbles étaient brûlés. Les lumières se sont éteintes, des étincelles sont apparues »¹⁴. La caméra circule dans diverses directions jusqu'au démontage du processus de production de la chanson *Sympathy for the Devil*. Il y a un slogan appelé « Hi fiction science ». Il y a une situation classique dans

13 L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.

14 *Ibidem*.

les coulisses. Le rythme est joué à la batterie par Mick Jagger. Aux yeux de Jacques Aumont, la configuration de la caméra mobile, le cinéma hérite du concept de l'œil mobile dérivé de la peinture moderne qui manifeste un mode d'intervalle dans les séries de plans du cinéma¹⁵. Le déplacement de l'image dans l'intermédia peut être vu comme l'expression de la « spatialisation » de Fredric Jameson. Dans ce film, Godard s'attaque à la fonction esthétique de l'intervalle. Selon Gilles Deleuze, « [c]e qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage de ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST »¹⁶. Cet « usage godardien du « et », c'est aussi le multiple qui remplit la série d'émission de choses si variées »¹⁷. Gilles Deleuze a défini cette relation à la fois comme une stratégie « entre-deux » ouvrant un aspect transgressif de cette pratique, et comme une logique de « conjonction » fondée sur une combinaison d'image cinématographique et de photographies en série. Cet intervalle peut être considéré comme l'élément essentiel de toute « comparaison de différents médias tels que le film, la vidéo et le numérique. La fonction de l'écart est toujours double car l'intervalle accentue à la fois la différence temporelle et médiatise la continuité entre deux éléments juxtaposés »¹⁸. J.-L. Godard a recours dans *One plus One* à ces très longs plans séquences pour capter le moment privilégié de la naissance de l'œuvre artistique laissant derrière lui le débat

15 K. J. Hayes, «The book as motif in One plus One », *Studies in French Cinema*, 2004, t. 4, n°3, p. 227.

16 V. Burgin, *Cinéma interactif et non-cinématographique*, *op. cit.*, p. 69.

17 K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia*, Magdalena Bugajska (trad.), Warszawa, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz S.C., 2010, p. 253-254, trad. K. L.

18 A. Michelson, « Film and the Radical aspiration », *op. cit.*, p. 411.

visant à déterminer ce qui est manipulé et enregistré sans y toucher, ou ce qui est fiction et documentaire.

À cet égard, examinons de plus près dans la deuxième scène le segment consacré à *All about Eve*. Le personnage d'Eve joué par Anne Wiazemski déambule dans les rues de Londres et peint des slogans révolutionnaires sur les murs en mots-valises : « Sovietcong », « Cinemamarxism », « Freudemocracy », « US =SS », « FBI+CIA = TWA+Panam ».¹⁹

C'est à la fois une question de structure narrative et de stratification artistique puisque, dans *One plus One*, Godard aborde le problème de la stratification des significations dans les slogans écrits dans la technique du graffiti. Les gens suivent la femme dans la forêt en lui posant des questions et en l'observant. Il a choisi sa femme, Anna Wiazemski, pour le rôle principal. Dans la dernière scène, *Eve Democracy* jouée par Wiazemski marche devant les objectifs et est assaillie par un groupe de journalistes de télévision qui veulent obtenir une interview avec elle. Après des dizaines de questions, nous recevons la voix du commentaire qui semble exprimer les derniers mots. Cette scène, pour Pascal Bonitzer, est hautement significative car « le dispositif remarque au moins le hors-champ comme espace de production »²⁰. Cet effet est particulièrement précis lorsque l'on suit le personnage principal. L'espace hors champ est impliqué par la vue partielle du groupe d'enregistrements qui semble détruire l'illusion cinématographique lorsqu'ils interfèrent avec la scène avec leurs caméras et leurs enregistreurs de son.

Par conséquent, dans la troisième scène, l'écran se déplace vers une boutique avec des magazines. On peut voir une librairie avec des publications fascistes

19 K. J. Hayes, «The book as motif in *One plus One* », [dans :] *Studies in French Cinema*, 2004, t. 4, n°3, p. 227.

20 L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, op. cit. p. 45.

où l'on remarque au premier plan *Mein Kampf* d'Adolf Hitler. Surtout, les magazines représentés dans la séquence « Le Cœur de l'Occident » incarnent ces idées. « Dans *One plus One*, il y avait à la fois des images de cul et un texte d'Hitler : il y avait un plus un. Et en même temps, il y a des images de Vietcongs ; une fois qu'on avait fait le tour des images de cul, de temps en temps il y avait une petite fille qui venait gifler un Vietcong, qui disait « Killy victoire ». Nous étions autre que la cellule des Bérets Verts et autre que la cellule de Coming Home aussi »²¹. Cette scène est strictement liée au consumérisme, car elle montre un flâneur regardant des magazines pop. Dans ce cas, le tour de caméra ouvre des étalages pour chaque passant qui attirent une attention superficielle sur tout sauf sur les livres nazis totalitaires qui sont lus dans un acte de disgrâce et de curiosité ambiguës.

De plus, après une scène documentant une répétition au studio de musique Godard a introduit un cadre entre les plans avec la mention « outside black novel ». Il convient de noter ici un jeu de mots typique de Godard, qui consiste à séparer plusieurs lettres rouges de cette inscription, pour les combiner pour former le mot « Love ». Il accomplit ainsi ce que Pierre Bourdieu appelait une « véritable critique de l'image par l'image » dans la poétique godardienne comme doubles sens inhérents au processus de lecture de l'image²². Ce slogan précède un groupe de femmes blanches escortées par des Afro-Américains armés dans une décharge de voitures accidentées. Une analyse part du mouvement des Black Panthers, dont les représentants sont mis en scène et jouent sur la base de l'affirmation de Bertold Brecht selon laquelle les acteurs doivent livrer leurs répliques comme s'il

²¹ *Ibidem*, p. 64.

²² V. Burgin, « *Cinéma interactif et non-cinématographique* », *op. cit.*, p. 69.

s'agissait de citations. Surtout, la monorécitation est jetée à la poubelle. Les Black Panthers apportent une arme à d'autres hurleurs. Ils amènent des femmes en soulignant à quel point elles les aiment. Les femmes en blanc sont recouvertes de peinture rouge. Cela peut être vu comme une résistance au langage déclarée par le frère noir enregistré assis dans la voiture. On a discuté des questions d'unité, de couleur et de communauté. La tension entre blanc et noir devient le sujet des commentaires révolutionnaires des Black Panthers et de l'affirmation de la beauté de la femme blanche. Malgré cela, le bruit des coups de feu suggère que les femmes blanches ont été exécutées. Au même moment, on entend le commentaire d'un homme armé suggérant qu'il ne peut y avoir de conflit entre les Noirs, mais qu'ils doivent lutter ensemble contre les autres et s'aimer. Le groupe des extrémistes de Londres subit une sorte d'entraînement à la manière des « Black Panthers l'histoire », au cours duquel ils procèdent à une simulation d'exécution d'une femme battue. Ce que l'on voit dans cette partie, c'est que ces deux ordres opposés révèlent la réalité radicale de la figure des Black Panthers lors du processus de récitation de leurs postulats « en plaçant dans une casse automobile sans doute associée à la « décharge de l'histoire » et en jetant hors de l'écran les moments les plus dramatiques de leurs actions » – « outside black novel »²³. Contrairement à ce segment, le label des Rolling Stones est conçu comme un synonyme du système de marque capitaliste sur le marché des médias servant d'antithèse. Si les parties A montrent les scènes réalisées avec la participation des Rolling Stones, les scènes B répondent aux postulats radicaux donnés par les figures identifiées

23Y. Spiellman, « Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media », [dans :] *Iris*, 1998, n° 79, p. 65.

au groupe des Black Panthers. Godard révèle les tensions entre la culture rock'n'roll et la contre-culture radicale. Cet effet se voit lorsque Nedjar joue le rôle d'intermédiaire auprès d'une chaîne de télévision locale à Noranda, où les mineurs sont en grève et luttent contre un trust américain et où la « télévision révolutionnaire faite par les habitants » est assez proche de l'aventure militante et audiovisuelle de Rhodiaceta à Besançon. « Noranda devient en quelques semaines un haut lieu de lutte contre, à la fois, le capitalisme sauvage américain et l'information traditionnelle des médias dominants »²⁴. L'intrigue raconte l'histoire d'un jeune Texan riche qui tombe amoureux d'une Française, mais cette histoire d'amour finit mal. Le film est envahi par un sentiment vif en la personne d'un Noir américain de gauche, mais l'organisation à laquelle il appartient n'autorise pas ses membres à avoir des contacts intimes avec des femmes blanches. Certes l'homme noir aime sa femme blanche, mais il semble privilégier encore plus les règles de l'organisation. L'amant rejeté se suicide. Le film contient de nombreuses histoires indépendantes montrant « le comportement théâtral et ritualisé des « acteurs » de cette scène²⁵. Compte tenu de ce double schéma structurel,

« Eve Democracy meurt à la fin du film : son corps est transporté au sommet d'une grue utilisée lors du tournage du film. La mort de ce personnage, et de son nom de famille, est plus symbolique que physique. Cela pourrait signifier la fin des anciennes formes démocratiques, ainsi que du vieux type de cinéma bourgeois. En

24 G. Deleuze, « Sur et sous la communication (Godard-Mieville). Trois questions sur *Six fois deux* », <https://derives.tv/sur-et-sous-la-communication/>.

25 J. Vincent, « Godard, les médias et la communication », [dans :] L. A. Serrut (dir.), *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 98.

même temps, la mort marque le début d'une nouvelle phase de l'histoire et du cinéma »²⁶.

Dans ce film, on peut remarquer la crise de la narration traditionnellement comprise, conformément à sa thèse prédite depuis 1966 – la « mort du cinéma », si on se concentre sur les stratégies visant à briser l'illusion cinématographique, en aspirant au rôle de théâtre et de subversivité de l'esthétique urbaine comme signal de la situation politique actuelle. Ce phénomène s'est produit dans la seconde moitié des années 1960 dans des films comme *Weekend* et *One plus One* :

Weekend et *One plus One*, avec leurs longs plans et plans d'ensemble, se tournent en même temps vers le spectacle et vers sa disparition. Dans ce dernier film, par exemple, il semble y avoir une ambivalence non résolue à l'égard des images du groupe pop : les plans des Rolling Stones au travail sont-ils une représentation de la révolution comme un travail en cours, ou une exposition du cynique, étapes de production bien planifiées d'une chanson pop ? De manière significative, *One plus One* n'est qu'un processus, ou peut-être même seulement une pratique, puisque nous voyons les Stones travailler méticuleusement et lentement pour terminer « Sympathy for the Devil », mais nous n'entendons jamais la fameuse mélodie dans sa version finale.²⁷

Cependant, il faut souligner que l'accueil critique de ce film fut défavorable en France après la première :

mis à part un beau papier enthousiaste de Henry Chapier dans *Combat* et un texte vibrant de Jean-Louis Bory dans *Le Nouvel Observateur*. Mai 68 est loin, l'œuvre est incomprise et, devant le caractère volontairement balbutiant, voire bégayant du film, plusieurs journaux s'engouffrent dans un jeu de mots aussi simpliste qu'humiliant : « One + One = zéro ». Le *Journal du dimanche*, lui, titre « Godard : du marxisme selon Groucho ».²⁸

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ A. De Baecque, *Godard*, Paris, Grasset, 2010, p. 434.

²⁸ P. Bonitzer, « Hors-champ. Un espace en défaut », *Cahiers du Cinéma*, 1971/1972, n° 234-235, p. 19.

Ce film, synonyme de contre-culture et de cinéma engagé, apparaît comme l'objet d'un dialogue entre les arts, nous offrant un plan interprétatif et analytique qui inspire les travaux ultérieurs à sa révision intertextuelle.

bibliographie

- Baecque A. D., *Godard*, Grasset, Paris 2010.
- Bonitzer P., « Hors-champ. Un espace en défaut », [dans :] *Cahiers du Cinéma*, 1971/1972, n° 234-235.
- Bourdieu P., *Sur la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Burgin V., « Cinéma interactif et non-cinématographique », [dans :] *Trafic: Revue de cinéma*, 2011, n° 79.
- Deleuze G., « Sur et sous la communication (Godard-Mieville). Trois questions sur *Six fois deux* », <https://derives.tv/sur-et-sous-la-communication/>.
- Godard J.-L., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris Editions Albatros, 1980, t. 1.
- Hayes K. J., « The book as motif in *One plus One* », [dans :] *Studies in French Cinema*, 2014, t. 4, n° 3.
- Jullier L., *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MacCabe C., *Godard, Images and Politics*, London & Basingstoke, Macmillan Press Ltd, 1980.
- Mazierska E., *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Warszawa-Kraków, Korporacja ha!art, 2010.
- Meder T., « One plus one. Film und Branding », [dans :] Andrzej Gwóźdź (dir.) *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg. Schüren Verlag, 2011.
- Michelson A., « Film and the Radical aspiration », [dans :] P. Adam Sitney (éd. critique), *Film Culture*, London, Secker & Warburg, 1970.
- Mitchell W. J. T., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987.
- Richards K., Fox J., *Życie. Autobiografia*, Magdalena Bugajska (trad.), Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz s.c., Warszawa, 2010.
- Spielman Y., « Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media », [dans :] *Iris*, 1998, n° 25.
- Vincent J., « Godard, les médias et la communication », [dans :] L. A. Serrut (dir.), *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2019.

abstract

Ut pictura poesis. From *One plus One* to the « Godardesques » in contemporary aesthetics

The article deals with Jean-Luc Godard's interventions in the multimedia arts, known as « fraternal arts », and *ut pictura poesis* to reconsider the audiovisual juxtaposition of fiction and documentary in the late sixties and « cinema effects » in contemporary art installations. It retraces some of the main elements of the film *One plus One* directed by Jean-Luc Godard and addresses its role and importance in the clandestine nature of artistic creation by revealing the interconnections between « musical history in the making » and the aesthetics of graffiti, Brechtian quote, and distancing (*Verfremdungseffekt*). In the second part, the essay draws on Burgin and Dubois to examine how so-called « Godardesques » emerges in the context of contemporary museum installations. By approaching artistic works, our wish is to reveal the forms of reconstitution of the Godardian *One plus One*. These works loosely linked to classical cinema can be considered, following Burgin, as cinematic heterotopias.

keywords


Jean-Luc Godard, *ut pictura poesis*, cinematographic heterotopia, Godardesque, Rolling Stones

mots-clés

Jean-Luc Godard, *ut pictura poesis*, hétérotopie cinématographique, Godardesque, Rolling Stones

kamil lipiński

Kamil Lipiński est titulaire d'un doctorat en philosophie (Université Adam Mickiewicz, Poznań) avec une formation en études culturelles et en communication sociale. Il a publié une monographie intitulée *Mapowanie obrazu. Między estetyczną teorią a praktyką* et édité le numéro thématique de la revue *Sensus Historiae* sous le titre « Théorie culturelle française : contextes et applications ». Il a remporté la deuxième place au concours PSA/JPW Postgraduate Essay Prize 2019. Kamil Lipiński a publié dans de nombreuses revues, telles que *Substance. A review of theory and literary criticism*, *Film-Philosophy*, *Journal of Aesthetics & Culture*, *French Cultural Studies*, *Images*, *Illuminace*, *Cinéma & Cie*.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 23.02.2023 Accepted : 21.08.2023 Published : 22.03.2024	VARIA	AJSC 1200
		
ORCID : 0000-0001-5109-3698		
K. Lipiński, « <i>Ut pictura poesis. De One plus One aux " Godardesques " dans l'art contemporain (1^{re} partie)</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 117-133. DOI : 10.4467/23538953CE.24.006.19420		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		