

Programme de recherche Réseau Cinéma en écoles supérieures d'art

Serge Le Squer, artiste enseignant pour le groupe de l'ésadtpm, école supérieure d'art et de design de Toulon Provence Méditerranée

Mise en ligne le 14 septembre 2021

Octobre 2018 - janvier 2020

Le cinéma-expérience, du collectif et du participable

« Pindare disait (...) « Partage est leur maître à tous » (...) partage ne veut pas dire partager, mais tenir compte de la spécificité. (...) le singulier, c'est la place de tout un chacun, qui n'est jamais la même qu'un autre. Alors pour faire admettre ça ..., ça peut sembler subversif, « comment ? t'es contre l'égalité ? t'es contre la justice ? ». Non, je suis pour l'hétérogène (...), même s'il fait semblant d'être comme un autre, c'est pas vrai (...). Ça se partage ça, il n'y en a pas un pareil qu'un autre. »

OURY Jean in DEYRES Martine, *Le Sous-bois des insensés*, 89', Les Films du Tambours de Soie et Centre Edgard Morin/IIACD – CNRS, 2015

Jean Oury (1924-2014) s'est formé à la clinique St Alban au contact du psychiatre espagnol F. Tosquelles, militant du POUM pendant la guerre d'Espagne et initiateur de la psychothérapie institutionnelle. Puis il va travailler dans un autre établissement psychiatrique dont le directeur refusait d'effectuer des travaux demandés par Oury. Il décide alors de partir à pied avec une trentaine de malades et d'infirmiers. Après une errance de deux semaines (hôtel, hébergement, maternité) ils atteignent un château en ruine qui deviendra la Clinique de La Borde. À partir de cette expérience, Jean Oury fait le constat que les établissements psychiatriques, par leur système de hiérarchie et de cloisonnement des activités, engendrent une aliénation sociale. Aussi considère-t-il qu'il ne peut soigner les aliénations psychiatriques s'il ne cherche pas à sortir de cette aliénation sociale. Pour cela il a besoin d'un outil, cet outil c'est son concept de Collectif, imaginé tout en préservant la singularité de chacun¹ :

« un établissement classique,(...) avec tous ses cloisonnements, ses enchaînements, ses hiérarchies, ses programmations, avec tous ses problèmes de syndicats, CE, avec ses changements permanents d'internes (...) un tel établissement *n'a pas de Collectif*. Tout reste sous la pression de l'aliénation sociale. Il est donc nécessaire qu'il y ait quelque chose qui ne soit ni institution, ni établissement, ni groupe, ni etc. Ce que j'avais appelé une machine abstraite. » OURY Jean, *Le collectif (Le séminaire de Sainte-Anne)*²

1. OURY Jean, *Le collectif (Le séminaire de Sainte-Anne)*, Nîmes : Champ social, 2005, p.11.

2. *Ibid.*, p.165.

Cette machine abstraite que J. Oury nomme le Collectif, est un agencement non définitif d'actions minimales qui ne sont pas de l'ordre du langage mais de l'ordre de l'ambiance : une attention (une veillance), un regard, le *pathique* (« un certain mode primordial du "sentir" ») . Cet agencement nécessite de « préserver des espaces de jeu (au sens de Winnicott) et des espaces jachères (au sens de Masud Khan) » avec des « tas de bricoles de toutes sortes, accumulées au hasard. C'est à partir de cette diversité, de cette hétérogénéité des choses, que chacun peut choisir, s'orienter dans ce qu'il lui plaît. »³. C'est cette ambiance, préalable, qui va créer les conditions pour « que se déclenche un comportement, une idée, une décision personnelle... »⁴. Il faut ensemble instituer (d'où le nom de psychothérapie institutionnelle⁵) des règles du jeu (s'il n'y a pas de règle, il n'y a pas de jeu donc pas d'espace de jeu et pas de relation à l'autre) de manière autonome et non hétéronome comme les règlements et grilles tarifaires provenant des ministères, sorte « d'*ersatz de Collectif* »⁶. Cette machine abstraite nécessite que « chaque personne compte et compte pour d'autres », de déhiérarchiser les relations dans le Collectif pour favoriser les initiatives et les rencontres (« le club ») en dehors du cadre des statuts, ou du rôle de chacun au sein de l'institution (famille, patient, personnel technique, personnel médical)⁷, favoriser les méthodes actives en répartissant des responsabilités entre le membre du « club » quel que soit leur statut dans l'institution, permettre l'émergence de l'hétéroclite et l'agencer sans l'homogénéiser, garder la libre circulation d'un groupe à un autre, d'un lieu à un autre car il n'y a pas d'hétérogénéité sans circulation libre.

« Le passage d'un groupe à l'autre : souvent on joue dans un autre groupe ce qui s'est déclenché dans le premier (*acting-out* et passage à l'acte) »⁸

« Le Collectif, c'est un ensemble de fonctions complexes. Par exemple, une des fonctions d'un Collectif X, ce serait de veiller à ce qu'il n'y ait pas une trop grande homogénéisation des espaces, qu'il y ait de la différence, qu'il y ait une *fonction diacritique* qui puisse distinguer les registres, les paliers, etc ; et que chacun puisse articuler quelque chose de sa singularité, même dans un milieu collectif. Mais on peut se demander si ce Collectif ne constitue pas une espèce de masque, d'écran, qui dissimule en fait la prise de position personnelle d'un leader absolu... C'est une question qui se pose ; ce serait bien dans l'air du temps du XXe siècle... Je me souviens avoir eu l'occasion, pendant un déjeuner, de parler avec Henri Ey, peu avant sa mort. Il me disait : « Vous vous rendez-compte, Saint-Alban sans Tosquelles ! Et Bonneval sans Henri Ey ! Et La Borde sans Oury hein ! » Je n'ai pas voulu le contrarier, c'était gentil en plus... (...) Poser la question de ce que c'est que

3. *Ibid.*, p.12.

4. *Ibid.*, p.150.

5. OURY Jean, « [Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles](#) », in *VST - Vie sociale et traitements* 2007/3 (n° 95), pp.110-125.

6. OURY Jean, *Le collectif*, *op. cit.*, p.139.

7. « (...) dégager la fonction diacritique, celle qui peut produire une « distinctivité » maximum, afin qu'il ait des agencements tels que les rapports de complémentarité, ou ce que Félix Guattari appelle la transversalité. » OURY Jean, *Le collectif*, *op. cit.*, p.133.

8. OURY Jean, *Le collectif*, *op. cit.*, p.17.

le Collectif, ce n'est pas faire évitement. Il ne s'agit justement pas de développer, de rationaliser cette notion de Collectif pour éviter d'articuler son propre désir... »⁹

OURY Jean, *Le collectif* (Le séminaire de Sainte-Anne)

Cette introduction sur la notion de Collectif de Jean Oury, nous a permis de préciser comment nous allons nous organiser au sein du groupe de l'ésadtpm pour opérer cette recherche sur le cinéma-expérience comme production collective, collaborative ou de co-création. Le groupe s'est auto-organisé en décidant lui-même de l'objet des séances, de leur durée, de leur calendrier, et du choix des outils collaboratifs. Nous avons décidé de commencer par des séances de repas partagés durant lesquels chaque étudiant·e apportait un élément (objet, texte, image, son, etc) pour engager une discussion sur les notions de cinéma-expérience, de collectif, de collaboratif et des communs afin de préparer les rencontres collégiales du Réseau Cinéma « Faire-et-penser-ensemble » de novembre 2018 et 2019. Voici trois exemples d'objets partagés.

À partir d'un lot de cartes postales mêlant des paysages, reproductions de peintures et cartes promotionnelles, apportées par une étudiante (E. Ladoux), nous évoquons la carte postale comme objet souvenir produisant du récit. Un récit qui peut être renouvelé à chaque activation des cartes postales par la même personne ou par des personnes différentes. Cette possibilité d'un récit indéfini à partir du maniement d'un corpus de photographies, nous a amené à regarder et à discuter à propos du film de Jean Eustache « Les photos d'Alix » (1980)¹⁰. Il s'y joue une scène en miroir et une situation de décalage entre les images et le récit oral des deux protagonistes censés décrire celles-ci. L'image et le récit oral ne s'épuisent pas mutuellement mais ouvrent un espace au-delà d'eux-mêmes, irréductible à l'addition des deux parties. Le récit n'est pas réduit à ce qui est représenté mais peut s'ouvrir à des espaces non représentés, l'oubli par exemple (Jonas Mekas, *Outtakes from the Life of a Happy Man*, 2012), le hors-champ (désenchaîner numériquement le corps de Martiniquais·e·s de l'imagerie coloniale, en les faisant quitter littéralement le cadre des cartes postales issues d'un corpus des années 1920, N. Vince), ou des souvenirs personnels, ou une mémoire commune aux spectateurs. Même un récit singulier dégage un espace commun lors de sa restitution publique, notamment orale. Les images peuvent être des supports à récits qui se renouvellent à chaque activation du corpus. Nous interrogeons en quoi une image véhicule quelque chose de commun et comment s'approprier une image pour réinterroger l'expérience commune autour d'elle (projection par une étudiante, V. Topchyan, d'une photographie d'un groupe d'enfants d'un orphelinat arménien post-génocide, sur un rectangle de tissu blanc frémissant sous l'action d'un vent latéral, produisant artificiellement un mouvement des corps sur l'image photographique ; le tissu provient d'une ancienne usine d'Alexandropol où se situait l'orphelinat, et qui produisait du tissu pour vêtir les orphelins puis les employait à leur sortie de l'institution). Nous abordons entre autres des œuvres

9. OURY Jean, *Le collectif*, *op. cit.*, pp.108-109

10. « *Les photos d'Alix* par Jean Eustache avec Sylvie Blum et Jérôme Prieur », revue *Trafic*, n°34, Paris : POL, 2000, pp.141-143.

d'Hans Peter Feldman, Peter Piller, Ken Gonzales Day. À propos des photographies de famille et plus largement de tout corpus, nous nous interrogeons sur les modalités de sélection des photographies et notamment en quoi cela produit des photographies absentes, et comment le choix du dispositif de mise à disposition du corpus (l'album photo ou la boîte à chaussure, diaporama ou le mur de photographie, le réseau social, etc) détermine le récit. Nous abordons aussi la question de l'adresse : à qui adresse t-on la carte postale ? notre production artistique ? Pour cela nous discutons de la métaphore de la « Poste Restante » dans le livre de Jacques Derrida intitulé « La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà »¹¹. Pour J. Derrida, dans la production artistique ou philosophique, il n'y a pas de destinataire prédéfini, sauf un absent qui peut être soi-même, d'où son utilisation de la métaphore de la « poste restante », cela advient mais n'arrive pas, ne fait qu'arriver, qu'advenir sans être fixé. Comment envisager la relation à l'autre sans lui imposer une destination, un dessein ?

Un autre étudiant (N. Vince) apporte un objet touristique en bois représentant un hippopotame, qu'il avait échangé lors d'un voyage au Zimbabwe avec son père quand il était enfant : « J'étais un enfant européen métis de 6 ou 8 ans. Mon père m'a demandé d'aller troquer un objet ». « Les français sont les seuls à marchander, pas les anglais ou les autres pays », lui dit le vendeur zimbabwéen de souvenirs en bois. « En anglais, j'échange un objet donné par Air France lors de mon voyage contre la sculpture d'hippopotame en bois. Je me souviens des explorateurs comme Christophe Colomb qui échangeaient contre des pacotilles». Nous parlons de la sculpture shona au Zimbabwe et de la figure du collectionneur Frank McEwen et comment les traditions sculpturales ont été changées par le tourisme¹². Ici la situation de l'échange (la demande du père, la langue non maternelle, l'enfant-l'adulte, l'acheteur-le vendeur, l'europpéen-l'africain, l'échange pour faire plaisir à un enfant d'un objet produit artisanalement contre un objet manufacturé, cadeau promotionnel, sans valeur ni utilité) crée un espace commun même si cela pose la question de la symétrie dans les échanges post-coloniaux. La recherche précédente du Réseau Cinéma sur les collections coloniales dans les musées avait montré l'importance de la prise en compte des différents points de vue non centrés et de la biographie des objets. Cela a amené l'étudiant à envisager le récit de son expérience personnelle à cet objet particulier et son échange comme une expérience commune qui interroge la place de chaque protagoniste de l'échange. Nous abordons alors la notion de *Meta Art* de l'artiste Adrian Piper¹³ et ses textes qui décrivent des repas auxquels elle est conviée et qui traduisent des situations ambiguës de ses interlocuteurs quant à sa condition d'afro-américaine, de femme et qu'elle tente de clarifier en distribuant des cartes de visites comportant une déclaration sur ce qu'elle est et ce qu'elle accepte ou non (Adrian Piper, *My Calling (Card) (for Dinners and Cocktail Parties)*, 1986-1990.

11. DERRIDA Jacques, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris : Flammarion, 1980.

12. Voir à ce propos le film de Chris Marker et Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, 1953

13. PIPER Adrian, « In Support of Meta-Art » in ALBERRO Alexander Alberro, STIMSON Blake, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Massachusetts), London (England) : MIT Press, 1999, pp.298-301

Un troisième étudiant (M. Breneol), qui s'intéresse aux récits et aux cartographies, nous apporte le livre de l'anthropologue Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2007) qui postule au fait que la vie n'est que relations, entre humains et non-humains, dont les lignes sont les éléments de base et le maillage la forme composée par les lignes (projet de production sur les ondes et leur visibilité ou invisibilité, à partir de captations vidéos de vagues et de productions sonores, M. Rannou). « Qu'est ce que la vie, en effet, sinon une prolifération de fil en suspens ! »¹⁴ Pour T. Ingold, le maillage est plus proche du patchwork indéfini, que du réseau ou du puzzle dont la forme est finie et prédéterminée. À partir de T. Ingold, on peut penser que le fait social dont le collectif, ne se situe pas en un lieu déterminé mais dans les relations indéfinies que l'on tissent pour former un maillage commun.

« Comme la ligne de la carte, la ligne du récit oral décrit un trajet. Les événements rapportés par le récit *arrivent* plutôt qu'il n'existent ; chaque chose représente un moment d'activité continue. (...) Au lieu de raccorder des points à l'intérieur d'un réseau, chaque relation est une ligne dans un maillage de pistes entrecroisées. Raconter une histoire, c'est établir des relations entre les événements passés, en retraçant un chemin dans le monde. C'est un chemin que les autres peuvent suivre en reprenant le fil des vies passées et en faisant défiler le leur. »

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2007)¹⁵

Après cette introduction à partir des objets apportés par les étudiant-e-s, nous avons réfléchi à ce que pourrait être le cinéma-expérience : du proto-cinéma à la production de film et sa mise en espace, de la projection au film performatif. Nous sommes revenus sur certains éléments développés dans le cours d'histoire du cinéma de 1^e année et, dans l'atelier de pratique et de théorie de la mise en espace du film notamment l'*expanded cinema* en 2^e année à l'Ésadtpm. Concernant le film performatif qu'Éric Bulloz définit comme «un événement, unique ou susceptible de reprises, qui actualise, à travers une série d'énoncés, verbaux, sonores, visuels, corporels, émis par un ou plusieurs participants en présence de spectateurs, un film virtuel, inachevé, à venir ou imaginaire »¹⁶, nous avons remémoré la rencontre avec l'artiste Uriel Orlow à propos de son œuvre *Unmade Film*¹⁷ lors de la session collégiale du Réseau Cinéma de novembre 2017. Dans cette perspective de réfléchir à un cinéma-expérience, nous avons évoqué l'action de « camérer » imaginée par l'éducateur Fernand Deligny. Pour lui, camérer, c'est laisser advenir les événements sans finalité (sans scénario) avec « un *point de voir* qui garde traces de ce qui a lieu dans ce champ qui lui est propre »¹⁸ plutôt que d'effectuer des prises, de vues, c'est-à-dire filmer. Camérer, c'est un geste « chiendent » lié au regard et à l'action, à l'agir pour rien, sans intention, à la différence du faire qui implique une fin, une destination.

14. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), Bruxelles : Zones Sensibles, 2011, p.224 et voir la figure d'un maillage et d'un réseau p.109

15. *Ibid.*, p.119-120

16. BULLOT Éric, *Du film performatif*, Paris : It: éditions, 2018.

17. ORLOW Uriel, *Unmade Film*

18. DELIGNY Fernand, « *Camérer* » (1977), in revue *Trafic*, Paris : POL, 2005, n°53.

« Les images ne se prennent pas et pourtant il arrive qu'elles y soient sur l'écran, et sur l'écran elles apparaissent comme délivrées. Elles ne se prennent pas d'un côté, elles apparaissent comme délivrées de l'autre, libres, elles sont libres, c'est formidable la caméra : l'image se développe et apparaît libérée sur l'écran. (...) Le cinéma c'est ça, ce qui ne se voit pas »

DELIGNY Fernand, « Ce qui ne se voit pas » (1990)¹⁹

Camérer, c'est un agir avec la part invisible des relations et des gestes perçus ou produits par les protagonistes du « film à faire »²⁰ au-delà d'une volonté de signification préalable à cette expérience de camérer, libérer ainsi l'image de la signification. Dans ce processus, l'expérience ouverte de mémorisation (archivage, un « film à faire ») prévaut sur la production d'une forme close (une archive, le film fait). Ce qui est commun dans le moment de camérer n'est pas le langage mais la possibilité d'images comme « mode de pensée à part »²¹.

Parallèlement à cette expérience du camérer, nous avons réfléchi, à l'acte photographique ou filmique avec les téléphones portables. Dans le prolongement de l'utilisation des appareils photo-numériques permettant une infinité de captations, le geste de la prise de vue peut parfois être plus important que le fait de regarder ces productions après coup. Comme si ce flux d'images produites par une sorte de palicésie de la main sur le téléphone dénotait une forme d'aveuglement. Ces prises de vue ou simples cadrages avec un téléphone portable (pour les applications de reconnaissance par exemple) sont devenues un faire compulsif pré-déterminé par le dispositif²² photographique relié aux bases de données (DATA), participant à l'apprentissage non supervisé des machines de l'Intelligence artificielle (machine learning et deep learning)²³. Dans son texte « Camérer », F. Deligny usait du terme « détrit » pour qualifier les projections du cinéma commercial de son époque et considérait ces « ordures ménagères » comme un miroir de la société. Quelle image de nous renvoie ce geste numérique contemporain ? Comme l'avait précisé McLuhan, si la technologie mécanique tendait à remplacer le corps, la technologie électronique tend à prolonger le cerveau.

19. DELIGNY Fernand, « [Ce qui ne se voit pas](#) » (1990) in ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, *Fernand Deligny Œuvres*, Paris : L'arachnéen, 2007.

20. VICTOR Renaud, « Fernand Deligny, à propos d'un film à faire », 1989, N&B et couleur, 67', 16 mm/format 1.33, in *Le Cinéma de Fernand Deligny* (coffret DVD), Paris : Montparnasse

21. F. Deligny accueillait des enfants autistes, et cherchait à tisser une relation qui ne soit pas justement du langage. Il a trouvé les images et comme outil la caméra. « L'image, c'est ce que Janmari, l'enfant autiste de *Ce Gamin là*, conçoit, c'est son mode de pensée, lui, chez qui il n'y a pas de langage... Je vis tout le temps aux prises avec cette absence, cette vacance, ce mode de pensée à part. », DELIGNY Fernand, « Ce qui ne se voit pas » (1990).

22. Sur la notion de dispositif, FOUCAULT, Michel, «Le jeu de Michel Foucault» in *Dits et écrits tome III (1976-1979)*, Paris : Gallimard 1994, pp.298-329.

23. TUAL Morgane, « [Comment le « deep learning » révolutionne l'intelligence artificielle](#) », in *Le Monde*, 24/07/2015. Pour aller plus loin, lire cet article de LECUN Yann, *Recherches sur l'intelligence artificielle* et sa [leçon inaugurale au Collège de France](#). Lorsqu'il est question d'intelligence artificielle, il peut être important d'avoir à l'esprit l'histoire de l'automate joueur d'échec de von Kempelen et Mälzel (XVIII et XIXe siècle) qui ne fonctionnait que par l'action d'un homme caché dans la table-meuble de l'échiquier. Pour aller plus loin, lire RYBN et LECHNER Marie, « [Human Computers, ou l'histoire laborieuse de la computation](#) » 16/06/2018, in *I love to spam*, Actes du Colloque "Art, littérature et réseaux sociaux" 22 au 27 mai 2018 Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.

« Avec l'avènement de la technologie électrique, l'homme a projeté ou installé hors de lui-même un modèle réduit et en ordre de marche de son système nerveux central. »

« La technologie électrique est directement reliée à notre système nerveux central, et c'est pourquoi il est ridicule de parler de « ce que le public désire » se faire jouer sur ses propres nerfs. Aussi bien demander aux habitants d'une grande ville dans quel genre de sons et d'images ils aimeraient baigner ! Une fois que nous avons cédé nos sens et nos systèmes nerveux aux manipulateurs privés prêts à profiter du bail qu'ils ont sur nos yeux, nos oreilles et nos nerfs, il ne nous reste vraiment aucun droit. Louer nos yeux, nos oreilles et nos nerfs à une société commerciale, c'est céder le langage ou donner l'atmosphère terrestre à un monopole privé. »

McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les média* (1964)²⁴

On peut se demander s'il ne s'opère pas aujourd'hui un passage d'une pensée de la technologie centrée sur l'humain (McLuhan ou le ciné-œil de Vertov²⁵, caméraman de Deligny), à une mise en périphérie de l'humain qui devient un outil de l'intelligence artificielle, à un devenir objet²⁶ de l'humain dans un monde numérique. Pour sortir de cette opposition binaire homme/machine, la biologiste et féministe D. Haraway propose une alternative en faisant l'expérience d'un corps étendu sur le modèle du cyborg et d'un corps collectif constitué par le compagnonnage entre humain et non humain sans hiérarchie (projet d'environnement et voyage virtuel de C. Guien).

« La culture des hautes technologies remet en cause ces dualismes de façon mystérieuse. Il est difficile de savoir qui de l'homme ou de la machine crée l'autre ou est créé par l'autre. Il est difficile de savoir où s'arrête l'esprit et où commence le corps dans des machines qui se dissolvent en pratiques de codage. (...) Les organismes biologiques sont devenus des systèmes biotiques, des outils de communication parmi d'autres. (...) Tout cela provoque, entre autres, un sens plus vif de la connexion qui nous lie à nos outils. (...) Pourquoi nos corps devraient-ils s'arrêter à la frontière de la peau, ou ne comprendre au mieux que d'autres êtres encapsulés dans cette peau? »

Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*²⁷

« Le « collectif », duquel la « nature » sous n'importe quelle forme est l'exemple, est à mes yeux toujours un artefact, toujours un social (...) grâce à ses acteurs-rices/actant-es hétérogènes. (...) Le « collectif » artefactuel inclut un acteur espiègle que j'ai parfois appelé coyote. L'interface que constitue ce « collectif » doit inclure ceux et celles qui se

24. McLuhan Marshall, *Pour comprendre les média*, Tours/Paris : Mame/Seuil, 1968, p.61 et p.88.

25. « Je suis le ciné-œil. Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule, je peux le voir. » VERTOV Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972, p.30-31.

26. C'est notamment à partir de ce constat qu'A. Mbembe parle de devenir « nègre du monde » considérant que le processus de l'expérience « nègre » commencé au XVI^e siècle avec la Traite atlantique et le devenir chose des esclaves, se généralise aujourd'hui à l'ensemble de la planète au moment où le néolibéralisme développe une pratique animiste des objets connectés et de l'intelligence artificielle. MBEMBE Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris : La découverte, 2013.

27. HARAWAY Donna, *Le manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions - Féminismes*, Paris : Exils, 2007, p.75-76.

trouvent entre l'humain-e et l'artefact dans les formes d'instruments et de machines, dans un paysage sincèrement social. Mais, l'interface entre les machines et d'autres non-humain-e-s, autant que l'interface entre les humain-e-s et les non-humain-e-s non-machines doit également être prise en compte. Les animaux sont des acteurs évidents, et leurs interfaces avec les individus et les machines sont plus faciles à admettre et à théoriser. (...) Le domaine des machines et des non-humain-e-s non-machines (les *unhuman*, dans ma terminologie), rejoignent les individus dans la construction d'un collectif artefactuel appelé nature. Aucun de ces actant-e-s ne peut être considéré-e comme une simple ressource, domaine, matrice, objet, matériel, instrument, travail gelé : ils-elles sont bien plus déstabilisant-e-s que cela. (...) Matérielle et inspirée, la nature coyote est un artefact collectif et cosmopolite construit à travers des histoires d'actant-e-s hétérogènes. »

HARAWAY Donna, *Les promesses des montres*.²⁸

La notion de collectif développée par D. Haraway, regroupant humains et non-humains (autres organismes vivants et machines) se distingue d'une définition holistique²⁹ du collectif qui s'ancre sur une mise en suspens de toute singularité et hétérogénéité pour former un groupe. Nous avons dialogué ensemble sur la notion d'empathie à partir des notions de « savoirs situés »³⁰ et de « compagnonnage » de D. Haraway et du texte de Patrick Declerck, "De la charité hystérique à la fonction asilaire"³¹ (projet de biographie avec des sans-abris de M. Breneol). Une étudiante (C. Guen) a proposé d'utiliser le terme de sympathie pour sortir de la position morale de l'empathie. Le film collectif *Lettre à mon ami Pol Cèbe* que nous avons regardé suite à la contribution d'une étudiante (V.Topchyan) sur le groupe Medvedkine, pourrait en être un exemple. Il a été réalisé par un collectif autonome de cinéastes ayant participé à l'apprentissage des techniques cinématographiques (écriture, filmage et montage) d'ouvriers de Besançon et de Sochaux à l'initiative de Pol Cèbe, ouvrier et syndicaliste, et qui formèrent les Groupes Medvedkine. Réunis dans une voiture-travelling, un cinéma-expérience de la voiture-caméra pour un cinéma-autoroute où l'on paye en sortant, ils partagent librement leurs émotions, leur amitié et réflexions dans et par le film, sur les conditions de production d'un film, de son économie, de son pouvoir politique et poétique.

«— Dis-moi Antoine, pourquoi c'est si cher les laboratoires ?

28. HARAWAY Donna, « Les promesses des montres : politiques dégénératives pour d'autres impropres / inapproprié-e-s » (1992), in DORLIN Elsa, RODRIGUEZ Eva (dir) *Penser avec Donna Haraway*, éditions PUF, 2012, pp.169

29. À propos de cette différence entre les définitions du collectif, des communs et des communautés, écouter la conférence de Joëlle ZASK (spécialiste de la pensée de John Dewey), *L'expérience de l'art, ou du collectif au commun*, lors de la rencontre collégiale du Réseau Cinéma le 5 novembre 2018. Concernant l'histoire des pratiques collectives dans le champ de l'art écouter la conférence de Véronique GOUDINOX, *Pratiques artistiques de co-création : enjeux contemporains*.

30. « Des savoirs situés demandent que l'objet de connaissance soit vu comme un acteur et un agent, pas comme un simple écran ou un terrain ou une ressource, et jamais comme l'esclave d'un maître qui enfermerait la dialectique derrière sa seule capacité d'action et en tant que père de la connaissance «objective». » HARAWAY Donna, *Le manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions - Féminismes*, Paris : Exils, 2007, p130.

31. DECLERCK Patrick, *Les Naufragés, avec les clochards de Paris*, ed. Terre Humaine Plon, 2001

— Parce que le cinéma est un instrument de classe, Michel. (...) Le cinéma c'est une arme terrible donc il ne faut pas que tout le monde puisse s'en servir.
 — Ah ! Nous, on s'en sert.
 — Nous, on s'en sert.
 — On tire à répétition.
 — On fait de la guérilla.
 — Ouais, moi je dirais qu'aujourd'hui on ne fait pas tellement de la guérilla, c'est plutôt de l'*underground*. Tiens, donne moi un peu la caméra, c'est toujours les opérateurs qui ont les caméras. Dgling, dgling, dgling, dgling, écoute le temps qui tourne, c'est beau. »
 DESROIS Michel, THEY José, BONFANTI Antoine, *Lettre à un ami Pol Cèbe*, 1971³²

En interchangeant leur fonction (réalisateur, opérateur, preneur de son et conducteur), ils actent une liberté cinématographique qui s'émancipe des cadres normatifs de la division du travail. Pour le philosophe Cornelius Castoriadis³³, cette liberté ne peut exister que si des individus sont autonomes et donc capables d'instituer eux-même leurs propres règles sociales en dehors de toute forme d'hétéronomie c'est-à-dire normes imposées par d'autres (tu dois, tu ne dois pas). Cette autonomie s'inscrit dans ce que Castoriadis nomme le « social-historique », c'est-à-dire que rien n'existe en dehors d'une relation (le social) et de son inscription dans le temps (historique). Toute structure sociale est une construction, une « institution imaginaire de la société »³⁴. Donc pour instituer un collectif qui ne soit pas hétéronome (école, armée, religion, usine, etc), il est nécessaire de l'imaginer. Cet imaginaire social c'est la capacité créatrice des humains à instituer eux-même de manière autonome (auto-nomos), en commun, leurs institutions sociales que ce soient les lois, les techniques, les récits, etc. Ces structures sociales ne sont ni neutres ni immuables, ce sont des constructions inscrites dans un contexte historique. C'est ce que Castoriadis nomme l'imaginaire social instituant. Et c'est cette dynamique de l'imaginaire social qui fait que rien n'est prédéterminé. Et pour instituer un collectif sans hiérarchie, tel que l'exemple du film collectif *Lettre à un ami Pol Cèbe*, C. Castoriadis se pose la question de l'égalité et de la justice :

« Pour qu'il y ait justice, tout partage, toute distribution doivent être égaux (...). À quoi s'oppose le partageable, ou quel est le non-partageable ? (...) cela est évident : au *participable*. Partager c'est donner en excluant : le partage (...) porte sur ce dont l'attribution à l'un exclut (par la nature des choses, ou par la loi) l'attribution à l'autre. Mais il existe certainement des choses sociales qui sont en tant qu'elles sont participables et non partageables : langues, coutumes, etc. L'« appropriation » de la

32. DESROIS Michel, THEY José, BONFANTI Antoine, *Lettre à un ami Pol Cèbe*, 1971, 16 mm, couleur, 17 minutes

33. Pour une introduction à Cornelius Castoriadis, voir MIQUEL Pierre, *Chercheur de notre temps : Cornelius Castoriadis* (4 entretiens vidéos avec Dominique Bollinger), CNDP (Centre national de documentation pédagogique), 1992. [Entretiens I-II](#) ; entretiens III-IV, entretiens I, II, III, IV [sous-titrés en espagnol](#). Et POIRIER Nicolas, « [Espace public et émancipation chez Castoriadis](#) », in *Revue du MAUSS*, La Découverte, 2009/2, n° 34, pp.368-384.

34. CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, op. cit.

langue par un individu non seulement n'exclut pas mais implique son « appropriation » par d'autres individus en nombre indéfini. De même : l'« acquisition » par un individu de la vertu ne rend pas plus difficile, mais plus facile son « acquisition » par les autres. Le participable est ce qui ne peut pas être partagé. (...). Or la justice totale est précisément cela : création du participable social et des conditions, voies, moyens, assurant à chacun l'accès à ce participable ; et séparation du participable et du partageable. (...). Sociabiliser les individus, c'est les faire participer au non-partageable, à ce qui ne doit pas être divisé, privativement, entre les membres de la communauté.»

CASTORIADIS Cornelius, *Les carrefours du labyrinthe 1*³⁵

Ici la valeur d'usage (participable) prédomine sur la valeur de propriété (partage), c'est une des définitions possibles des communs. Ce que Deligny nomme le camérier, est une forme de participable. Ce qui fait commun dans la voiture durant le filmage de *Lettre à un ami Pol Cèbe*, ce n'est pas la distribution des tâches comme à l'usine (le collectif hétéronome) où chacun est à son poste, mais c'est l'interchangeabilité des rôles d'acteurs et actants pour reprendre une terminologie de D. Haraway, qui donne à cette expérience-cinéma, une qualité hétéroclite. Mais le participable ne doit pas faire oublier les rapports de forces quant aux conditions de production de ce qui est partageable. Les co-auteurs de la *Lettre à un ami Pol Cèbe* sont conscients de cela et de la nécessité, pour être autonome, d'avoir une autonomie de financement de ses productions.

Avec un autre étudiant du groupe (C. Sart), nous avons effectué une recherche sur les collectifs de cinéastes et vidéastes des années 1960 à 2000³⁶: SLON puis ISKRA, Groupes Medvedkine, ARC Atelier de recherches cinématographiques, Groupe Vertov, Video Out puis Les Insoumuses, Torr e Benn, Vidéo 00, Cinéluttes, Les Cent Fleurs, Vidéa, Grand Canal Vidéo Cela nous a permis de faire un lien entre, d'un côté, la volonté d'indépendance de production et de diffusion, et de l'autre, le choix de support de filmage moins onéreux (le 16 mm, le 8 mm puis la vidéo) et de formes narratives inhérentes à ces choix budgétaires passant d'un montage très présents (modèle vertovien) à des plans séquences longs donnant plus de place à la parole et sa mise en scène (vidéo de C. Rousopoulos), puis l'utilisation d'effets vidéos. Cela a permis aussi de questionner les formes collectives entre division du travail (film *Loin du Vietnam*, 1967) et formes collaboratives voire de co-création (Les Insoumuses). Cela nous a aussi interrogé sur le choix du point de vue : filmer sur ou avec, de l'intérieur ou de l'extérieur :

« "Je suis dans une manifestation, et ce n'est pas parce que j'ai une caméra que je ne manifeste pas au même titre que les autres !". La démarche militante, c'est à la fois filmer et être "manifestant filmant". Les deux choses ne sont pas séparées, d'où une certaine humilité. Le fait d'avoir une caméra ne nous rend pas plus fort que les autres. »

35. CASTORIADIS Cornélius, *Les carrefours du labyrinthe 1*, op. cit., pp.364-366

36. Séminaire du groupe de recherches *Vidéo des premiers temps* du projet « [Cinéma/vidéo, art et politique en France depuis 1968. Dispositifs, archives, numérique](#) » du LABEX Arts-H2H.

Le Groupe Medvedkine s'est constitué à partir du désir des ouvriers de produire leur propre image³⁸ pour contrer l'image des films d'entreprises produits par leur patron et pour se réappropriier la technique des cinéastes (Chris Marker, Mariot Marret, *À bientôt j'espère*) qui les avaient filmés pendant leur grève de 1967 :

« (...) lors des négociations devant aboutir à la reprise du travail, les grévistes présentèrent aux patrons une revendication inédite qui les étonna beaucoup. Ils demandaient le droit de filmer eux-mêmes, ou de faire filmer par un de leurs amis cinéastes, leurs postes de travail. Ils disaient : vous prenez le droit de réaliser des films industriels techniques ou de promotion en nous filmant sans nous demander notre avis. Vous donnez une image de notre travail qui est la vôtre, quoi de plus normal que nous puissions présenter notre version qui est différente. Bien entendu les patrons refuseront (...) » *A bientôt j'espère* a d'autre part été projeté en avant-première devant un public de Besançon essentiellement composé d'anciens grévistes. Évidemment apprécié, il n'en a pas moins vigoureusement été remis en cause. Ils parlèrent de « romantisme » et, plus fort, d'un regard d'« ethnologue » ou d'« entomologiste ». La scène m'a souvent été rapportée par Pol Cèbe et par d'autres témoins. C'est là que Chris, prenant les critiques au mot, leur a répondu qu'il savait d'avance les limitations et les éléments d'échec en entreprenant ce film avec Mario Marret et que c'est bien pourquoi nous avons commencé à mettre entre les mains de jeunes militants des caméras et des magnétophones parce que « évidemment, on ne peut exprimer réellement que ce qu'on vit ». »

MUEL Bruno, « Les riches heures du groupe Medvedkine, (Besançon-Sochaux, 1967-1974) »³⁹

Les ouvriers des groupes Medvedkine vont vouloir filmer aussi des scènes de fiction pour raconter leur quotidien (*Les trois-quarts de la vie*, 1971 ; *Week-end à Sochaux*, 1971-1972) et pas seulement des scènes documentaires, c'était peut-être une manière d'esquiver le regard

37. "Les murmures du monde. L'Atelier de recherche cinématographique en Mai 68", partie DVD-Rom du coffret *"Le cinéma de Mai 68, une histoire. Volume 1 : 1968-1969"*, Paris : Montparnasse, 2008 p.6.

38. À propos de la production d'images des ouvriers par eux-même à destination de leurs médias, lire LUGON Olivier, « L'AIZ et la photographie ouvrière » in *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1997, 496 p. ; et JOSCHKE Christian, « « L'œil du travailleur », Photographie ouvrière et éducation politique en Allemagne (1926-1933) », in *Histoire@politique* (revue électronique du Centre d'histoire de Science Po), sept-dés 2017, n°33, « [Image, éducation et communisme, années 1920-années 1930](#) ».

39. MUEL Bruno, « Les riches heures du groupe Medvedkine, (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », in *Images documentaires*, 2000, N°37/38 « Parole ouvrière », p18-19. Dans la revue, sont aussi présents les témoignages de deux anciens ouvriers du Groupe Medvedkine.

ethnologue des cinéastes sur eux⁴⁰, et une manière de se réapproprier leur propre statut et rôle social ainsi que ceux de leurs supérieurs hiérarchiques, en les jouant.

Prolongeant notre réflexion sur la relation entre forme collaborative et économie de production, nous avons aussi évoqué le travail collectif de recherche et construction narrative à l'origine du film "La Commune" (2000) co-réalisé par Peter Watkins. Le cinéaste recherchait un mode de production indépendant pour permettre de travailler une forme de cinéma par la distanciation (Bertolt Brecht⁴¹) pour des spectateurs émancipés (Jacques Rancière⁴²) : réaliser un film sur une idée de la Commune vue d'aujourd'hui à travers une critique des médias contemporains, plutôt qu'un film de reconstitution, décontextualisé du moment propre au tournage du film lui-même⁴³. Enfin nous avons ensuite interrogé en quoi cette expérience des collectifs de cinéastes et vidéastes⁴⁴ pouvaient nous amener à réfléchir à l'utilisation aujourd'hui de la vidéo via les téléphones portables ou ordinateurs sur les réseaux sociaux et, nous amener à imaginer d'autres formes d'autonomie de production et formes narratives.

Cela nous a entraîné à discuter de l'actualité des filmages de manifestations de Gilets jaunes (hiver 2018-2019) par les chaînes d'actualités professionnelles et les chaînes amateurs en direct sur des réseaux sociaux (Youtube, Periscope, Facebook). Certains manifestant·e.s adoptaient une position de manifestant·e-filmeur·euse avec leur téléphone portable, en commençant à filmer dès leur cheminement vers la manifestation et rencontrant aussi d'autres manifestant·e-s s'y acheminant. Leur choix de diffuser pendant plusieurs heures en direct sur un réseau social, leur filmage avec un tchat alimenté par des tiers, mettait en jeu une continuité tant de l'image que du tchat. Cette position avait aussi été adoptée par le journaliste Rémy Buisine du média Brut sur Facebook, en immersion dans le cortège en mouvement. À l'opposé, les chaînes d'actualité, comme BFM, jouaient des effets de narration, attente, tension, surprise, bataille, analyse et jusqu'à la sidération face à la perte de contrôle sur les événements en fin d'après-midi notamment du 1er décembre 2018. La désynchronisation progressive lors de cette journée entre les interviews sur le terrain par les jeunes reporters et les discours-analyses sur le plateau amène peu à peu la régie de BFM à privilégier le multi-écrans des événements en split screen, accompagné d'une voie accoustique qui égraine les analyses ou occupe l'espace sonore. L'écran de la chaîne se transforme ainsi au cours de la journée en un multi-écrans d'une salle de surveillance de la Préfecture de Police, présentée en début de journée sur la même chaîne. D'un côté, des plans séquences sans montage, de l'autre, un montage soit en direct plein cadre soit en split screen de différents points d'information des journalistes sur le terrain. D'un côté un

40. Serge Le Squer rapporte que lors d'une discussion avec un ancien ouvrier du groupe Medvedkine au cinéma Le polygone étoilé à Marseille, celui-ci lui avait indiqué que les cinéastes voulaient des témoignages et alors qu'eux voulait faire de la fiction.

41. BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000

42. RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

43. Prolongement du film par l'association *Rebond pour La Commune*. [Entretien avec plusieurs membres de l'association Rebond pour la Commune](#), par François Bovier et Sylvain Portmann à Genève le 12 juin 2012, pour la revue *Décadrages*.

44. Sur les formes politique du cinéma, de la vidéo et des médias libres, lire Joanne Richardson, « Making films politically », in [Idea of radical media](#), Multimedijalni institut, Zagreb, 2013, pp.164-187.

entrelacement de lignes sans centralité et de l'autre un réseau de points encadrés par une carte⁴⁵. Avec toutefois en commun, le fait que l'image est continuellement accompagnée d'un fil de discussion (Tchat) ou d'information (BFM). Cependant toute recherche d'une forme d'indépendance de production sur les réseaux sociaux pose aussi la question de la propriété des réseaux sociaux⁴⁶.

Cette attention aux mouvements sociaux comme un des moments du collectif nous a amené à participer à une journée d'étude au Mucem sur l'utilisation de la vidéo dans le HIRAK algérien et tunisien avec la cinéaste algérienne Habiba Djahnine (invitée précédemment par le Réseau Cinéma en 2016) et la monteuse tunisienne Selma Zghidi. Nous avons retenu particulièrement deux éléments qui rejoignent nos propres questionnements : comment l'activation d'une archive filmique va générer une parole par remémoration d'évènements traumatiques, initialement refoulés pour se protéger, et, l'importance de la prise en compte du contexte de l'archive ou comment peut-on se réappropriier les images produites par des professionnel.le.s ou non professionnel.le.s notamment sur les réseaux sociaux en respectant leur point de vue (projet de reconstitutions via des maquettes, animations, pièces sonores, archives, de lieux traumatiques liés à l'enfance comme les espaces domestiques, les institutions judiciaires, les orphelinats, afin de donner la possibilité d'une parole, par l'étudiant C. Sart). Cela nous a amené à réfléchir sur la différence entre collecteurs (recueillir, rassembler, amasser, s'approprier) et relayeurs (position seconde, à la suite de, continuité, en commun, redonner). C'est de cette discussion sur la prise en compte de l'autre, qu'a émergé chez les étudiant.e.s l'idée de différencier l'empathie de la sympathie tel qu'énoncé précédemment.

Le Collectif au sens de J. Oury doit être un agencement ouvert pour permettre, d'une part l'expression des singularités, d'autre part le réagencement permanent du Collectif. Avec cette machine abstraite, nous sommes dans une situation de bricolage qui résonne avec le radeau de F. Deligny, le maillage de T. Ingold et le participable et l'autonomie de C. Castoriadis. L'hétéroclite et la fonction diacrite dont parle Oury, croise aujourd'hui les pensées de la multiplicité comme possibilité indéfinie (Castoriadis⁴⁷) et comme multiplicité des singularités (Mbembe⁴⁸). Cette pensée s'ouvre aujourd'hui à des communautés ouvertes aux non-humains, autres organismes vivants et machines (D. Haraway, T. Ingold). Cette étude sur les formes du collectif, et l'expérience des deux workshops de productions collaboratives avec Teresa Cos et Samir Ramdani (rencontre collégiale du Réseau Cinéma, novembre 2019), nous a amené à nous interroger sur la place des étudiant.e.s dans le processus des workshops. Même si en amont des

45. On peut y voir une illustration de la différence en cartographie que fait Tim Ingold, entre les lignes des croquis et les lignes des cartes, entre lignes d'un maillage et lignes d'un réseau. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), Bruxelles : Zones Sensibles, 2011, pp.112-119.

46. L'histoire du média libre indymedia est intéressante à ce propos. COLEMAN Biella, « Les temps d'indymedia » in *Multitudes*, 2005/2, n°21 (Postmédia, réseaux, mise en commun) pp.41-48.

47. CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, op. cit., p.498.

48. MBEMBE Achille, *Critique de la raison nègre*, op. cit., p.228.

workshops, nous avons réfléchi à l'importance de la singularité et de l'hétérogène dans toute forme de commun, les étudiant.e.s ont eu des difficultés à oser passer de la position de collaboration dans un workshop d'un.e artiste à celle de co-création. Afin de préciser cette question, nous nous sommes penchés sur la lecture de textes sur le Social Turn (Claire Bishop⁴⁹, Grant Kester et la revue FIELD⁵⁰, Céline Poulin et Marie Preston avec l'édition *Co-creation*⁵¹). Nous avons invité pour une conférence à l'esadtpm, l'artiste Marie Preston à propos sa recherche plastique et théorique sur les formes collaboratives et de co-création. Cette conférence⁵² a clôturé le deuxième volet de recherche du groupe du Réseau Cinéma à l'esadtpm.

LE SQUER Serge, *Le cinéma-expérience, du collectif et du participable*, compte rendu du programme de recherche Réseau Cinéma à l'esadtpm (octobre 2018 - janvier 2020), mise en ligne sur <https://reseaucinema.org/ecoles/esadtpm-toulon/>, le 14 septembre 2021.

49. BISHOP Claire, « [The social Turn, collaboration and its discontents](#) », in *Artforum*, february 2006.

50. *FIELD, A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, The Department of Visual Arts, University of California, San Diego, USA

51. *Co-création*, Brétigny : CAC Brétigny, Paris : Empire, 2019

52. La conférence est accessible sur la [page ESADTPM Toulon du site internet du Réseau Cinéma](#).