

KAMIL LIPIŃSKI

Université de Łódź

*Ut pictura poesis. De One plus One  
aux « Godardesques » dans l'art  
contemporain (II<sup>e</sup> partie)*

**N**ous portons ici une attention particulière au caractère «hétérotopique» de ces assemblages qui ouvrent des espaces de jeu et de renégociation, en soulignant leur capacité de reconfiguration des « images en mouvements » dans un nouveau contexte de culture visuelle. En proposant un environnement à la fois muséal et spatial, cette analyse, dans son ensemble, présente le passage du cinéma au post-cinéma, les migrations d'images du cinéma alternatif de la fin des années 1960 aux contextes artistiques dans lesquels elles acquièrent leur « nachleben » warburgienne.

*Vers « l'effet cinéma » : « Godardesque »  
au musée*

En référence au retour à la culture rétro et à la tendance à la nostalgie du passage de la contre-culture évoquée par Frederic Jameson, on peut noter que les modernistes de la nouvelle vague font l'objet d'hommages et de citations répétées de leurs œuvres<sup>1</sup>. Compte tenu des relocations contemporaines et de la migration du cinéma vers les galeries et les musées, Victor Burgin a noté que «réinventer le cinéma n'est pas la vocation historique des artistes, mais ils travaillent inévitablement dans son ombre. Nous sommes

---

1F. Jameson, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1992, p. 233.

tous des sujets formés dans le sillage du cinéma, des citoyens de l'hétérotopie cinématographique qui est aujourd'hui la condition et le site des différentes pratiques extra- cinématographiques »<sup>2</sup>. En particulier, dans la culture visuelle contemporaine, on peut indiquer une certaine prédilection pour les icônes visuelles des films de Go-cinématographies-dard, que l'on peut appeler une forme de « Godardesque ». Selon Ágnes Pethő, celui-ci peut être considéré, d'une part, comme « un adjectif à la mode associé au penchant récent pour les livres vintage »<sup>3</sup>. Suivant cette piste de réflexion, on peut constater que « l'image godardesque » a effectivement été appropriée et exploitée au-delà du monde de la mode (c'est-à-dire au-delà de ce que Barthes appelait « l'image-vêtement »<sup>4</sup> et de, selon elle, « le merchandising d'une " image " que tout le monde peut acheter à travers les vêtements) par les processus d'homogénéisation de la convergence dans la soi-disant " culture photo-op " elle-même. C'est un monde qui non seulement mène sa vie sous l'impulsion des images et se nourrit de commodités visuelles, mais qui valide son existence à travers diverses opportunités de photos »<sup>5</sup>. Si l'on prend « l'image Godardesque » comme point de départ pour discuter « l'effet cinéma », comme l'affirme Philippe Dubois, on peut indiquer qu'« il existe de nombreuses traces de cet effet cinéma. Cela commence déjà au niveau de l'organisation institutionnelle, avec la présence effective et croissante du cinéma dans les (grands) musées d'art à travers le

---

2V. Burgin. « *Cinéma interactif et non-cinématographique* », [dans :] *Trafic: Revue de cinéma*, 2011, n° 79, p. 69.

3 Á. Pethő, « Jean-Luc Godard's Passages from the Photographic to the Post-cinematic. Images in between Intermediality and Convergence », [dans :] *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2011, n° 4, p. 29, trad. K. L.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

monde, même si souvent la séparation, au moins physique, continue d'être relativement maintenue dans ces institutions parce que des rétrospectives de films bien que thématiquement liés aux principales expositions du musée y sont néanmoins projetées dans des salles à part (de nombreux grands musées comme, à Paris, le Centre Pompidou, le musée d'Orsay ou encore le Louvre – sans oublier l'exemple historique du MOMA en New York) »<sup>6</sup>. En particulier, Christa Blümlinger constate que « des films et des installations tentent jusqu'à aujourd'hui de mettre en avant la dynamique mnémonique inhérente à leur dispositif projectif, lié à des principes de spatialité et de temporalité spécifiques. Ainsi, l'expérience (passée ou présente) de la projection peut devenir le propos même de l'œuvre. On essaiera de cerner la problématique d'une telle processualité projective en tant que dynamique de la mémoire filmique, à partir de quelques œuvres dites de " found footage " se situant entre cinéma et musée »<sup>7</sup>. Récemment, une preuve notable de l'avènement de la culture post-média est la tendance à imiter les images de Godard, comme c'est le cas dans « *One + One + One* » de Joachim Koester, « projection sur double écran noir et blanc qui suit les mouvements d'une mystérieuse jeune femme en tenue décontractée des années 1960. La jeune femme erre à travers Thelema et, à un moment donné, est représentée en train de jouer de la batterie dans un jardin. Ce personnage mystérieux ainsi que le titre du film sont des allusions à la contre-culture des années 1960 et à son esprit subversif

---

6 P. Dubois, *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 269.

7 Ch. Blümlinger, « Modes de projection, dispositifs de mémoire : à propos de Bruce Conner, et de quelques gestes conceptuels, avant et après », [dans :] V. Campan (dir.), *La projection*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 102.

radical : « One plus One »<sup>8</sup>. Ce travail de Koester montre à quel point, Godard n'est pas seulement l'un des auteurs les plus importants et les plus prolifiques du cinéma, dont l'œuvre a dépassé les frontières des autres arts et qui a expérimenté le recyclage d'images pour des œuvres d'installation, mais c'est aussi un artiste dont les œuvres ont été largement analysées auparavant dans de nombreux contextes. Un deuxième hommage au film de Godard se trouve dans le travail de l'artiste conceptuel new-yorkais Adam Pendleton « qui a refaçonné des éléments du film de Godard de 1968, *Sympathy for the Devil*, dans sa propre installation vidéo [...], intitulée *Band*, remplaçant le groupe de rock expérimental nommé *Deerhoof* de l'utilisation originelle des *Rolling Stones* par Godard »<sup>9</sup>. Cette installation, réalisée entre 2006 et 2007 à l'acrylique sur toile, se compose de 90 parties dont des vidéoclips, des pochettes d'albums et des œuvres d'art, dans le but d'éclairer la culture rock'n'roll dans le contexte des arts visuels. Ces installations peuvent être considérées comme un miroir des contradictions du capitalisme, selon Daniel Bell, explorant non seulement les intersections mutuelles des médias imprimés et visuels, mais aussi divers types d'engagement indissociables du consumérisme de la vie quotidienne.

Parmi les expositions notables d'œuvres de Godard, citons celle organisée par Catherine David à la Documenta X de Kassel en 1997, afin de présenter des installations incrustées d'œuvres vidéo de Chantal Akerman, Harun Farocki et Jean-Luc Godard et d'exprimer les manières contemporaines d'harmoniser

---

8 P. Magagnoli, *Documents of Utopia. The politics of experimental documentary*, London & New York, Wallflower Press, 2015, p. 33, trad. K. L.

9 P. Dubois, *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 269.

avec la convention du cinéma<sup>10</sup>. Les objets audiovisuels exposés dans cette œuvre font partie intégrante du parcours de l'installation vidéo de Dan Graham, composée de huit parties de *New Environnement for Video*, une forme transformée de l'installation de Dan Graham réalisée dans la première moitié des années 1970, notamment *Past Continuous Past (s)* à partir de 1974. Par rapport au projet de Graham exposé deux décennies plus tôt, on peut prêter attention aux prémisses du minimalisme qui conduisent à l'exploration de l'espace physique au lieu de la narration au cinéma. L'art vidéo et le minimalisme ont contribué à la construction d'un espace physique qui raconterait une histoire, remplaçant ainsi la narration proposée au cinéma. Dans l'installation intitulée *New Design for Showing Video*, Graham a atteint la stratégie d'inscription en tissant des séquences d'« *Histoire(s) du Cinéma* dans un espace de verre, une structure multi-écrans contenant dans ses superpositions une production de Godard affichée en plusieurs séries »<sup>11</sup>. Sur chaque paroi vitrée, il y avait un mini-écran affichant les mots « *Histoire(s) du Cinéma* » derrière une vitrine pour donner l'impression de la vie quotidienne. Cette stratégie artistique peut être vue comme un modèle à la fois pour l'aliénation de la vie sociale et du public regardant les vitrines (*windows licking*). Cette transparence des sites est déclenchée par un regard autoréflexif et réceptif créé par des reflets miroirs (*mirrorings*). Une telle architecture vidéo post-minimaliste s'entremêle avec la superposition d'images permettant de réutiliser des couches d'exposition. Dans ce jeu d'images en miroir, on peut remarquer une image à double média-

---

10 *Ibid.*

11 R. Warner, « Contempt Revisited. Godard at the the Margins of Adaptation », [dans :] C. MacCabe, Kathleen Murray, R. Warner (dir.), *Film Adaptation, and the question of Fidelity. True to the Spirit*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 204, trad. K. L.

tion à travers laquelle « *Histoire(s) du Cinéma* » brille, rappelant le regard à travers les vitrines des magasins. Cette introduction de l'agencement s'appuie sur la consommation d'images entraînée par les objets exposés, prenant comme point de départ la perspective architecturale centrale. Cette installation reflète la pratique du lèche-vitrine<sup>12</sup>. Elle reflète le paysage audiovisuel pour définir comment une image cinématographique implique une fragmentation de la vision. Le projet peut être vu comme une tentative plus large de capter le récit critique puisque « la culture de l'écran a inventé le morphing et l'incrustation – ces figures du temps réel basées sur une logique de fragmentation, montrant des états de choses visibles dirigés » vers l'intérieur de l'écran « car la surface de l'écran peut s'incruster à l'infini et la page se déroule sur l'écran »<sup>13</sup>. On peut remarquer une prédilection pour une forme minimaliste marquée par Robert Smithson en termes d'entropie, qui est l'expression « d'une mesure de quelque chose qui se produit lorsqu'un état se transforme en un autre » ; cela définirait non seulement la « spatialisation », mais aussi la « sédimentation », « l'épuisement », « l'oubli » et la « substitution métonymique »<sup>14</sup>. Dans cet espace élargi, on peut traiter non pas de la nécessité d'immobiliser le corps du spectateur, mais d'accentuer « la présence corporelle du spectateur dans l'espace muséal »<sup>15</sup>. En particulier, l'architecture

---

12 Ibidem.

13 A. Gwóźdź, « Mała ekranologia », [dans :] A. Gwóźdź (dir.), *Wiek ekranów. Perspektywy kultury widzenia*, Kraków, Rabid, 2002, p. 25, trad. K. L.

14 S. Anthon, « Impossible cinema: Art and Film in Hitchcock, Smithson and Barney », [dans :] S. Arhenius, M. Malm, C. Ricupero (dir.), *Black Box Illuminated*, Stockholm, IASPIS, 2003, p. 18, trad. K. L.

15 R. Smithson, « A cinematic Atopia », [dans :] *Collected Writings*, Jack Flam (dir.), Berkley, University of California Press, 1996, p. 138, trad. K. L.

est inextricablement liée à l'architecture d'un lieu, ce qui montre comment on peut retracer la perception de l'œuvre à partir de multiples points de vue oscillant entre le travail de l'auteur de l'installation et celui de l'auteur du film projeté, où l'espace public d'exposition apparaît thématiquement lié à la politique institutionnelle développée.

À titre de comparaison, rappelons l'exposition des œuvres vidéo de Godard intitulée *I said I love. That is the promise. The video politics of Jean-Luc Godard*, organisée par Garth James et Annette Schindler en collaboration avec Florian Zayfang à l'Institut du Swiss Institute de New York en 1999. Elle était thématiquement liée à des épisodes suisses de la vie de Godard. Vingt-trois films réalisés entre 1968 et 1997 y ont été présentés. La stratégie d'exposition était basée sur l'incrustation fragmentaire. Ainsi, il était possible de réinterpréter la poétique des inter-peintures de Godard « dans une nouvelle forme spatiale, quel que soit le format dans lequel elles ont été réalisées »<sup>16</sup>. En particulier, les spectateurs intégrés dans cet espace d'exposition pouvaient utiliser des écouteurs et une télécommande, alternant entre des « combinaisons fragmentaires »<sup>17</sup> de l'installation, accédant ainsi à des entretiens avec le créateur. Le sujet de l'exposition oscillait notamment autour des spécificités des projections magnétoscopiques multi-écrans liées au visionnage à domicile et à l'art vidéo mis en scène dans une galerie, construisant une constellation de mots, une cacophonie sonore spécifique dans le style brechtien. La stratégie de la voix off surcodait l'image en mouvement et précisait par conséquent l'articulation du récit cinématographique et de l'image photographique. Les

---

16 F. Richard, « Jean-Luc Godard », [dans :] *Artforum*, 1999, n° 11, p. 70, trad. K. L.

17 *Ibid.*

images cinématographiques de Godard étaient projetées sur des écrans placés dans une zone de chaises dispersées dans une salle de classe de l'Institut, où les œuvres modernistes-matérialistes de Godard acquerraient une nouvelle articulation. Du fait de privilégier la stratégie de l'incrustation fragmentaire, les inter-peintures de Godard peuvent être appréhendées comme un processus d'une sorte de « rééducation » parallèle aux réflexions de Serge Daney sur la « pédagogie » de Godard<sup>18</sup>. Ce récit vise à explorer la spécificité différentielle du médium lui-même pour faire resurgir les ontologies vidéo inscrites dans l'environnement des écrans.

En réunissant un agencement de films et d'œuvres vidéo dans le cadre d'un aménagement muséal, on peut retracer l'œuvre de Godard comme dans l'exposition *Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu* organisée au Centre Pompidou en 2006. Elle a été considérée comme la plus grande rétrospective de l'œuvre de Jean-Luc Godard, consacrée non seulement à ses œuvres mais aussi aux contextes artistiques de son travail inspirés par le concept du « Musée Imaginaire »<sup>19</sup>. Du fait de l'incapacité de Godard à communiquer avec le Centre Pompidou et du rejet du précédent projet d'exposition intitulé *Collages de France, Voyage(s) en Utopie* a été organisé à partir de collages individuels issus de la projection non réalisée et de l'extraction de documents inclus dans diverses combinaisons. Disons que ce projet reflétait la spécificité des concepts et des stratégies de Godard pour « autoriser la reproduction »<sup>20</sup>. L'exposition est remarquable car Godard perçoit le

---

18 *Ibid.*

19 G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, L'Œil de l'histoire*, 5, Paris, Editions de Minuit, 2015, p. 141.

20 D. Paini, « D'après Jean-Luc Godard », [dans :] M. Witt, N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams (dir.), *Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 12.



cinéma dans beaucoup de ses films comme une forme d'art, ce qui s'exprime, par exemple, dans le film *Passion* (1982). Antoine de Baecque a souligné avec insistance que Godard s'était toujours « intéressé à l'art et à son exposition, au développement de la conception des espaces d'exposition et de la muséologie, ce qui peut être indiqué par son projet antérieur *Old Place* (1999) dirigé par Anne-Marie Miéville au Musée de L'art moderne à New York »<sup>21</sup>. L'idée sous-jacente à l'exposition était de tenter de décrire un panorama plus large des formes artistiques et de favoriser la circulation secondaire des formes classiques en les agençant dans des installations et en réinterprétant l'œuvre originale dans une nouvelle contextualisation introduisant les secrets de la production. Le projet visait à réutiliser des objets tirés des films de Godard et des éléments classiques du cinéma pour réfléchir à la façon dont ils peuvent être reconfigurés dans une exposition. Le retour à l'histoire de la cinématographie ouvre dans le contexte plus large de l'esthétique audiovisuelle un paysage spécifique de l'archéologie des médias et une image de « l'histoire absurde, *ang. preposterous* »<sup>22</sup>. Cette théorie révèle comment l'interprétation contemporaine détermine le passé dans la même mesure que le passé influence le présent. En particulier, l'objectif principal de cette exposition était de revenir dans le passé, comme l'a soutenu Errki Huhtamo, « vu à travers les yeux du monde

---

21 A. de Baecque, « Godard in the Museum », [dans :] M. Temple, J. S. Williams (dir.), *Forever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004, p. 118, trad. K. L.

22 Selon Łukasz Zaremba « absurde (*ang. preposterous*) signifie ce qui est absurde, ridicule, étant donné que les œuvres d'art montrent la relation de « pré » et « post » basée sur deux relations temporelles contradictoires. La catégorie d' « absurde » inventée par Mieke Bal signifie que le passé est créé par le futur autant que le futur est créé par le passé. E. van Alphen, « Archiwa wizualne jako historia preposteryjna », Ł. Zaremba (trad.), [dans :] *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacja, Praktyka*, 2011, n° 4, p. 74.

moderne », dans lequel les spectateurs « recherchent à la fois des archives textuelles, visuelles et audio et des collections d'artefacts » perçues comme des « manifestations discursives et matérielles de la culture »<sup>23</sup>. Il s'agissait de maquettes mises en scène dans trois salles différentes, intitulées « aujourd'hui », « hier », « avant-hier » permettant, respectivement, de découvrir des solutions scénographiques à partir de ses films, documents graphiques, pièces sonores et installations comprenant des images trouvées et des documents présentant les secrets de la créativité du réalisateur<sup>24</sup>. L'intégration de divers éléments de l'iconographie, par exemple des écrans LCD, est visible dans les films de Nicholas Ray, Roberto Rossellini et Robert Bresson. Ces images étaient accompagnées de documents illustrant le travail de Godard, de manuscrits, de scénarios et de témoignages de collaborateurs, qui pouvaient être utilisés pour définir le travail cinématographique, en utilisant des solutions formelles et des contextes liés à la production et à la recherche de fonds. Les instructions laissées au spectateur donnaient des indices sur la manière de lire la relation entre le texte et l'image. Ainsi, Godard a créé « un écran sauvegardé sur lequel il a créé des collages, il a utilisé, à l'instar des papiers collés cubistes, des éléments de la bande sonore et des palimpsestes visuels »<sup>25</sup>. Les artefacts que nous avons « constitués à partir de reproductions en plus petit format » s'appuient sur un « montage d'images empruntées à l'histoire de l'art, à l'histoire du cinéma et à l'actualité – qui pourrait évoquer le principe du rébus »<sup>26</sup>.

---

23 E. Huhtamo, *An Archeology of Media*, Londres, University of California Press, 2011, p. 3, trad. K. L.

24 E. Balson, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 48, trad. K. L.

25 A. Marquez, « Instruction et Cinécriture », [dans :] *Art Press*, 2011, n° 21, p. 81.

26 Ibid., p. 79

Le point de départ de l'exposition était la redistribution de deux maquettes communes d'échelles différentes. Elles caractérisaient une série de variations spatiales inextricablement liées à l'effet de « condensation temporelle » englobant deux relations temporelles : 1968 et 2006. L'expression de ces changements était le dialogue générationnel et le dialogue des formes esthétiques esquissés dans les juxtapositions de documents liés à l'industrie du cinéma. Cette exposition a mis en évidence tout le spectre des problèmes générationnels et des dispositions de la vision, englobant deux relations temporelles incrustées de collages plastiques et de modèles pour capturer la relation entre le texte et l'objet. Cet espace comprenait des collages plastiques et des maquettes composées de projets non réalisés, notamment de la photographie, de la vidéo, des photocopies et le brevet de la reproduction présentée. L'exposition présentait l'œuvre de Godard sur une période de 40 ans. On pouvait notamment remarquer un dialogue avec le procédé de recyclage du présent « dans les œuvres de Pablo Picasso, ses collages, ready-made de Marcel Duchamp », dont une documentation constituée de « lettres, reproductions de tableaux vivants, livres, photographies »<sup>27</sup>.

Sur la base de cette conjonction, les arts multimédias se sont ressaisis du passé pour rajeunir la culture visuelle contemporaine des « effets-cinéma » permettant de recréer un nouvel agencement spatial, ainsi que la tension entre le cinéma et les autres champs de l'art. Dans ce nouvel espace, les statuts des objets s'alternaient, permettant de faire émerger des moyens quotidiens d'exposition d'un tableau. Le panorama des artefacts exposés s'étendait des « écrans d'iPod aux écrans plasma » en passant par « les hiéroglyphes égyptiens, les œuvres d'art, les œuvres vidéo et les téléphones

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

portables »<sup>28</sup>. De plus, l'exposition était accompagnée de flashbacks démontrant le rôle d'œil variable et mobile que les objets restaurés jouaient dans les films de Godard. Cet univers pluriel de la vision peut être considéré comme une tentative de mise en œuvre de l'idée d'art de synthèse, une sorte de réflexion en miroir qui incluait un étonnant ensemble d'oppositions. Ce que l'on peut dire, c'est que l'exposition se distinguait par un « nomadisme » méthodique, permettant de naviguer dans tout le paysage des sciences humaines et sociales « en raison du chaos accompagnant le travail des combinaisons aléatoires »<sup>29</sup>. Cependant, l'exposition a été accueillie de manière critique par la presse, comme en témoignent les propos d'Antoine de Baecque, qui l'a comparée à « une catastrophe » strictement associée au chaos des combinaisons aléatoires accompagnant les travaux. Une des raisons de cet état de choses est le fait que « la relation Godard/Paini [était] comme un « choc conceptuel entre [...] l'artiste et le conservateur », affirmant principalement les dichotomies de Boris Groys entre le conservateur publiquement responsable et l'artiste privé libre »<sup>30</sup>.

### *Vers une recontextualisation des œuvres cinématographiques*

Le développement des transformations du cinéma alternatif vers le grand public a été associé à un démontage créatif cristallisant de nouvelles formes de

---

28 C. Gailleurd, « Creuser le temps, vider l'espace ET construire "un escalier de vertige". *Voyage(s) en Utopie et Notre Musique* », [dans :] M. Scheinfeigel (dir.), *Le Cinéma, et après?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 77.

29 E. Huhtamo, « Podstawy ekranologii », A. Grabarczyk, M. Szota. S. A. Kumoś (trad.), [dans :] *Wro Media Art. Reader*, 2009, n° 1, p. 25, trad. K. L.

30 Jenny Chamarette, « Curating the Godardian Institution: agency and critique in film and contemporary art », [dans :] *Screen*, 2021, n° 62/4, p. 499, trad. K. L.

fragmentation cinématographique dans le domaine de « la télévision, la publicité, les jeux vidéo, la musique populaire et enfin l'art contemporain »<sup>31</sup>. Il est essentiel à ce stade de réfléchir au glissement de la représentation cinématographique qui transforme le sens d'une visite muséale en une projection d'objets animés. Avec l'encastrement dans l'espace d'exposition à l'esprit, les œuvres cinématographiques subissent une recontextualisation, ajoutant un « imaginaire médiatique », comme l'a soutenu Victor Burgin, d'expression quotidienne - en tant qu'éléments du schéma de Godard et de l'héritage esthétique associé à son travail. Il ne s'agit pas d'un cas isolé de ces « effets de cinéma » faisant référence au cinéma de guérilla classique. En faisant explicitement référence à « *One plus One* », on peut conclure que les relations dialogiques de l'art cinématographique et moderne reposent sur la réutilisation d'objets trouvés adaptés au contexte contemporain pour créer une reconstitution très spécifique imitant vaguement les significations contre-culturelles dérivées des œuvres de Godard. Ces œuvres classiques de la contre-culture peuvent être considérées comme une expression de « ut pictura poesis », des « arts frères » en miroir qui conceptualisent le « Godardesque » dans la transition des images cinématographiques aux arts médiatiques. Elles sont immergées dans le vaste contexte de palimpsestes d'images pour mettre en évidence les significations profondes et sous-cutanées impliquées par les hétérotopies cinématographiques des artistes contemporains.

---

31 Victor Burgin, « Cinéma interactive at non-cinématographique... », *op.cit.*, p. 64

## bibliographie

- Anthon S., « Impossible cinema: Art and Film in Hitchcock, Smithson and Barney », [dans :] S. Arhenius, M. Malm, C. Ricupero (dir.), *Black Box Illuminated*, Stockholm, IASPIS, 2003.
- Baecque A. de, « Godard in the Museum », [dans :] M. Temple, J. S. Williams (dir.), *Forever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004.
- Balson E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- Blümlinger Ch., « Modes de projection, dispositifs de mémoire: à propos de Bruce Conner, et de quelques gestes conceptuels, avant et après », [dans :] V. Campan (dir.), *La projection*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Burgin V., « Cinéma interactif et non-cinématographique », [dans:] *Trafic: Revue de cinéma*, 2011, n° 79.
- Chamarette J., « Curating the Godardian Institution: agency and critique in film and contemporary art », [dans :] *Screen* 2021, n° 62/4.
- Didi-Huberman G., *Passés cités par JLG, L'Œil de l'histoire*, 5, Paris, Editions de Minuit, 2015.
- Dubois P., *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée, 2011.
- Gailleurd C., « Creuser le temps, vider l'espace ET construire "un escalier de vertige". *Voyage(s) en Utopie* (2006) et *Notre Musique* (2004) », [dans :] M. Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Gwóźdź A., « Mała ekranologia », [dans :] A. Gwóźdź (dir.), *Wiek ekranów. Perspektywy kultury widzenia*, Kraków, Rabid, 2002.
- Huhtamo E., *An Archeology of Media*, London, University of California Press, 2011.
- Huhtamo E., « Podstawy ekranologii », A. Grabarczyk, M. Szota. S. A. Kumoś (trad.), [dans :] *Wro Media Art. Reader*, 2009, n° 1.
- Jameson F., *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1992.
- Magagnoli P., *Documents of Utopia. The politics of experimental documentary*, London & New York, Wallflower Press, 2015.
- Marquez A., « Instruction et Cinécriture », [dans :] *Art Press*, 2011, n°79.
- Paini D., « D'après Jean-Luc Godard », [dans :] M. Witt, N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams (dir.), *Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

Pethő Á., « Jean-Luc Godard's Passages from the Photographic to the Post-cinematic. Images in between Intermediality and Convergence », [dans :] *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2011, n° 4.

Richard F., « Jean-Luc Godard », [dans :] *Artforum*, 1999, n° 11.

Smithson R., « A cinematic Atopia », [dans :] J. Flam (dir.), *Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Van Alphen E., « Archiwa wizualne jako historia preposteryjna », Łukasz Zaremba (trad.), [dans :] *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*, 2011, n°4.

Warner R., « Contempt Revisited. Godard at the the Margins of Adaptation », [dans :] R. Warner, C. Maccabe (dir.), *Film Adaptation, and the question of Fidelity. True to the Spirit*, Oxford, Oxford University Press 2011.

## 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 film-collage of the modern period of end of the sixties and « cinema effects » in contemporary arts. 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 the « cinema effect » (*l'effet-cinéma*) of the 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: *SubAtance. A review of theory and literary criticism*, *Film-Philosophy*, *Journal of Aesthetics & Culture*, *French Cultural Studies*, *Images, Illuminace, Cinéma et Cie*

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 07.02.2024 Accepted : 20.06.2024 Published : 20.09.2024	VARIA	
ORCID : 0000-0001-5109-3698			
K. Lipiński, « <i>Ut pictura poesis. De One plus One aux « Godardesques » dans l'art contemporain</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 39, pp. 227-243. DOI : 10.4467/23538953CE.24.020.20195			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		