

METTRE LE SPECTATEUR AU TRAVAIL ? LA PROGRAMMATION D'UN TRAVAIL DU SPECTATEUR PAR L'AVANT-GARDE CINÉMATOGRAPHIQUE MILITANTE ISSUE DE MAI-68

David Faroult

Martin Média | Travailler

2012/1 - n° 27
pages 87 à 102

ISSN 1620-5340

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-travailler-2012-1-page-87.htm>

Pour citer cet article :

Faroult David, « Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68 », *Travailler*, 2012/1 n° 27, p. 87-102. DOI : 10.3917/trav.027.0087

Distribution électronique Cairn.info pour Martin Média.

© Martin Média. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68

David FAROULT

Résumé : *Vu de l'heure actuelle où les injonctions autoritaires à se « mettre au travail » semblent l'apanage des dirigeants néolibéraux, ne peut-on considérer comme étrange le projet, porté par « l'avant-garde cinématographique » militante issue de mai 68 (Cinéthique, Groupe Dziga Vertov), de « mettre le spectateur au travail » ? Quels sont ses présupposés et leurs conséquences ? L'époque néolibérale éclaire-t-elle d'un nouveau jour ce projet marxiste militant ? Les théories du dispositif-cinéma invitaient, par son travail, à dés-assujettir le spectateur de l'illusion qui naturalise les techniques du cinéma par le « raccord ». Irréductible à cette révélation ou à la « production de sens », en quoi peut finalement consister le « travail du film » que tout spectateur peut finalement « bricoler » ?* **Summary, p. 102. Resumen, p. 102.**

Bien sûr, il y a lieu d'interroger les représentations du travail dans le cinéma, notamment dans le genre documentaire, au sein duquel certains pionniers se sont distingués précisément pour avoir porté un regard affûté sur le travail concret et ses gestes (Dziga Vertov, Joris Ivens), aussi bien que sur les interactions entre les différents secteurs de production (Dziga Vertov encore, Luc Moullet...).

Il est moins commun et largement aussi pertinent d'interroger les représentations fictionnelles du travail, les tendances d'une conjoncture qui se dégagent dans le cinéma autour de ces représentations, les vérités de la subjectivité au travail qui trouvent à s'y révéler.

Mais peut-on se fixer le projet d'interroger le travail des spectateurs eux-mêmes ? Cette question a-t-elle un sens ? Peut-elle être accueillie dans les théories du champ du cinéma¹ ? Je tenterai de discuter cette question à travers un examen du projet, porté par « l'avant-garde cinématographique » militante issue de Mai-68², de « mettre le spectateur au travail ». Je propose de considérer ce projet, d'inspiration marxiste, comme étrange : après tout, pourquoi diable faudrait-il mettre le spectateur au travail ? N'y a-t-il pas là un geste finalement autoritaire ? (Qui, dans la vie sociale, se fixe de tels objectifs de nous « mettre au travail » ? Sarkozy lorsqu'il parle des fonctionnaires ? – façon de sous-entendre qu'ils ne travaillaient pas *déjà* et donc de légitimer les suppressions de leurs emplois – Les contremaîtres avec leurs ouvriers ? Ou, d'une façon incomparable, les professeurs avec leurs élèves ?³)

À un premier niveau d'analyse, la tradition marxiste souligne légitimement l'inscription de la « consommation » de cinéma (et des arts en général) dans le temps de loisir, en tant que celui-ci s'oppose au travail et constitue un temps de *reproduction de la force de travail*. Cette approche tend à convoquer une distinction de classe au sein de l'activité spectatorielle, autour de laquelle la sociologie a concentré quelques efforts dans les décennies passées (Bourdieu, notamment). « Nier le travailleur-spectateur en tant que force de travail, principe de base de l'organisation des représentations bourgeoises insérées dans le temps de loisir », écrivait Gérard

1. Le présent article est redevable à un dialogue prolongé avec Olivier Neveux, et aux recherches qu'il mène lui-même dans le champ du théâtre. Les remarques de Raffaella Cucciniello et Livio Boni m'ont également été très précieuses. Je demeure bien sûr seul responsable du texte que je soumetts ici aux lecteurs.

2. Cf. François Albéra, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 139-142. Ces termes, « avant-garde cinématographique militante issue de mai 68 », désignent une voie particulièrement tracée par les groupes Cinéthique et le *groupe* « Dziga Vertov ». Le premier fut une revue fondée en 1969 (et qui exista jusqu'au milieu des années 1980) qui élargit bien vite ses activités à la diffusion de films puis à leur confection, conforme à des recherches et orientations dont rendait compte la revue. Le deuxième, autour du nom du cinéaste soviétique Dziga Vertov actif dans les années 1920 à 1950, réunissait quelques complices autour de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, pendant la période 1969-1973.

3. On pourrait aussi considérer le présent texte comme une très modeste contribution à un programme beaucoup plus large de critique du versant productiviste du marxisme (et de l'hypostase du travail qu'on a parfois pu y voir ?). Cela non afin de s'écarter du marxisme, mais au contraire pour le soulager des usages historiques, sans doute autorisés par certains textes de Marx, Engels et des « classiques » du marxisme, qui se révèlent aujourd'hui finalement compatibles avec le productivisme néolibéral.

Se pourrait-il que la méthode qui consiste à réinterroger l'héritage marxiste à l'aune d'une suspicion libertaire sur son caractère autoritaire ait finalement un rôle à jouer dans un tel « inventaire » contemporain du marxisme visant notre présent néolibéral ?

Leblanc dans un texte non signé de la revue *Cinéthique*⁴. Et en effet, le constat de cette division travail/loisir peut éclairer, par exemple, les formes dramatiques qui dominent le cinéma (de documentaire ou de fiction), fondées sur une hiérarchie des tensions dramatiques (de la détente à la tension maximale, le *climax*). En mâchant préalablement au spectateur la question de savoir à quels moments il convient d'être *tendu* (pendant une poursuite de voitures, par exemple), ou *détendu* (pendant un dialogue où s'échangent des mots d'esprits séducteurs, par exemple), une telle hiérarchie convient à la mobilisation minimale du spectateur, et contribue à fonder un divorce entre le sensible et le rationnel. Claude Bailblé formule le « théorème » de cette approche : le cinéma dominant fait « correspondre à un travail sans émotion des émotions sans travail ». Mais on voit bien que cette formule, qui a le mérite certain de concentrer de façon synthétique le rapport entre une organisation sociale du travail et la domination d'un régime esthétique du divertissement cinématographique, repose sur un glissement sémantique du mot travail. Claude Bailblé semble bien, dans son premier usage du mot travail, renvoyer à la contrainte sociale d'un emploi rémunéré, le deuxième anticipe une activité (intellectuelle ?) du spectateur se saisissant du matériau sensible de l'œuvre pour produire quelque chose. Nous savons, bien sûr, que les choses sont plus complexes, et Claude Bailblé consentirait sans doute à nous l'accorder : le travail salarié n'est pas dépourvu d'émotions, pour le meilleur et pour le pire, et ces émotions tendent à être elles-mêmes de plus en plus programmées et dirigées dans le management néolibéral vers le rendement optimal de chacun⁵. Dans le même temps, chaque travailleur invente dans son travail concret des procédures dans lesquelles il peut se subjectiver et s'émanciper⁶. Nous ne saurions blâmer Claude Bailblé d'un certain flou dans l'usage du mot travail : avant lui et autour de lui, les théoriciens du dispositif emploient volontiers ce mot comme synonyme d'activité ou de production. Mais tentons de considérer sa proposition.

4. Dans lequel il détaille l'analyse de son propre film, coréalisé avec Jean-Paul Fargier dans le cadre du collectif Cinéthique : « Pour une organisation révolutionnaire des représentations, un film : *Quand on aime la vie, on va au cinéma* », *Cinéthique*, n° 23-24 : 56, 2^e trimestre 1977.

5. Voir par exemple Anne Pezet & Eric Pezet, *La Société managériale. Essai sur les nanotechnologies de l'économie et du social*, s.l., Éditions La ville brûle, 2010. Cf. aussi le dossier de *Travailler*, sur « Les émotions dans le travail », 9, 2002 (*ndlr*).

6. Cornélius Castoriadis consacre quelques pages instructives à illustrer les stratégies ouvrières pour déjouer l'Organisation scientifique du travail, des USA à l'URSS, de Taylor au stakhanovisme, notamment dans le chapitre « La critique pratique des ouvriers » de son article « Sur le contenu du socialisme III : la lutte des ouvriers contre l'organisation de l'entreprise capitaliste », in Cornélius Castoriadis, *L'Expérience du mouvement ouvrier, Prolétariat et organisation*, Tome 2, Paris, Union générale d'édition & Cornélius Castoriadis, 1974, p. 28-36 (article paru précédemment dans *Socialisme ou Barbarie*, n° 23, janvier 1958).

Son abord de la question s'adosse à deux présupposés :

- 1°) un partage des œuvres : certaines, rares, nous inviteraient à la possibilité d'un *travail*, tandis que les autres, celles du cinéma dominant, nous en tiendraient à l'écart et nous maintiendraient, en somme, dans une posture inéluctablement passive (celle des « émotions sans travail ») ;
- 2°) par conséquent il est présupposé que le spectateur est passif (en tout cas *oisif* puisqu'il ne travaille pas), à moins que la nature particulière du film (sa « forme » ?) l'invite ou le convoque à un travail.

Jean-Pierre Gorin, pour le groupe Dziga Vertov (qu'il anima avec Jean-Luc Godard entre 1969 et 1972), appelle à un tel travail à partir du film : « Faire des films, par exemple, en ayant le courage (ou le culot) de dire qu'ils ne sont faits que pour dix personnes, mais dix personnes avec lesquelles existent des relations de *travail*. Puis, capables de mieux parler à dix personnes, chercher à en toucher cent... et progresser lentement dans l'analyse des contradictions du système cinématographique⁷. »

Si l'on se réfère au point culminant de cet appel au travail du groupe Dziga Vertov, dans leur film *Luttes en Italie* (1970), dont l'objet était de transposer l'article de Louis Althusser « Idéologie et appareils idéologiques d'État » dans la vie d'un personnage fictionnel, Paola, militante marxiste-léniniste, l'enjeu y voisine celui d'un « cercle théorique ». Il s'agit d'élever le niveau de connaissance et de conscience théorique d'un public militant. Prenant acte de ce que les films militants sont d'abord vus par les militants eux-mêmes, moins que par les masses que ces militants souhaiteraient agiter ou mobiliser, le groupe Dziga Vertov se fixe la tâche d'être utile à ces militants en leur proposant une didactique théorique, une formation qui, aux yeux du groupe, leur fait défaut. Les « relations de travail » évoquées par Jean-Pierre Gorin semblent ainsi se situer, finalement, au-delà de la stricte activité spectatorielle, mais plutôt dans une appropriation du film comme d'un livre théorique, d'autant plus qu'au moment où le groupe entreprend l'adaptation du texte d'Althusser, celui-ci n'est pas encore publié. Le groupe Dziga Vertov, en produisant de tels films, se situe avec une indépendance relative au sein d'une mouvance marxiste-léniniste ou maoïste, dont le projet se manifeste et se divise dans la refondation d'un Parti communiste de France. Le groupe veut prendre part à ce projet général sans se lier organiquement à aucun parti, mais en produisant des films propres à fournir une formation théorique à leurs cadres politiques.

7. Cf. Godard *par Godard*, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, Paris, 1985 (dorénavant « Tome 1 » sous ce titre), p. 369.

À l'inverse de la supposition d'une oisiveté ontologique du spectateur, la supposition de son activité (son « travail ») traverse successivement les approches sémiologiques (dominantes dans les recherches académiques des années 1970 aux années 1990) et les approches cognitivistes que l'on voit aujourd'hui se développer en France après un important essor dans le monde anglo-saxon. Pour les uns comme pour les autres, le spectateur est *au travail*, en tout cas : *actif*, tout au long de la réception du film, pour « produire du sens⁸ » à partir de la profusion de signes offerte par le film, pour traiter les informations selon un « câblage » cognitif décodable. Ces approches, quoique fort différentes, ont en commun le projet de fonder des outils objectifs, ayant des prétentions scientifiques, pour déchiffrer les films.

Les théories du dispositif-cinéma⁹, d'inspirations psychanalytique et marxiste, proposent de situer le partage des œuvres entre les films qui *naturalisent* le dispositif, et ceux qui au contraire le *dé-naturalisent*. Un des enjeux ici est la dissimulation ou non d'une part du travail engagé dans la confection du film. Jean-Louis Baudry souligne à juste titre que « entre le "réel objectif" et la caméra, lieu de l'inscription, entre l'inscription et la projection se situent des opérations, un travail¹⁰ ». Avec pertinence, il insistera à plusieurs reprises sur les effets idéologiques engendrés par la *dissimulation* de ce travail. Ce faisant, il rompt avec une idéologie largement répandue de la caméra conçue comme un appareil « d'enregistrement » : la caméra *n'enregistre* rien, pas le visible et encore moins le réel. La caméra *transforme* une part de la réalité visible en une représentation, et cela est également vrai de la photographie. Prétend-on qu'un peintre « enregistre » le visible dans son tableau ? Est-ce parce que le processus de transformation est plus immédiat dans l'appareillage cinématographique qu'il n'existe pas ?

En revanche, c'est peut-être hâtivement que Baudry déduit de la dissimulation du travail que l'inscription ou la manifestation comme tel de l'appareil technique devrait « produire un effet de connaissance, à la fois comme actualisation du procès de travail, dénonciation de l'idéologie

8. Cf. Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

9. Voir Guido Kirsten, « Genèse d'un concept et ses avatars, la naissance de la théorie du dispositif cinématographique », Colloque international « Les Dispositifs », Université Marne-la-Vallée/LISAA, École nationale supérieure Louis-Lumière, *Cahier Louis-Lumière*, 2007, juin, n° 4 : 8-16 ; et : Livio Boni, David Faroult, « Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste », *id.*, p. 17-31.

10. Jean Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, Paris, Juillet-août 1970, p. 2 (article repris dans : J.-L. Baudry, *L'Effet-cinéma*, Albatros, Paris, 1978 : 13-26).

et critique de l'idéalisme ». Cette conception qui oppose – mécaniquement – l'effet idéologique à l'effet de connaissance est sans doute une conséquence de la conception althusserienne reposant sur un partage entre science et idéologie (dans *Lire Le Capital*, notamment¹¹. Althusser critiquera lui-même dans les années suivantes cette conception « rationaliste », qui revient à peu près à distinguer l'erreur de la vérité¹²).

Aussi, l'avant-garde réclame-t-elle que ce travail, invisibilisé dans la naturalisation de la technique par le cinéma dominant, trouve une inscription dans le film. Il faut donc combattre

« [...] cette idéologie du visible (et ce qu'elle implique : masquage, effacement du travail) qu'a définie Serge Daney : "(le cinéma) postulait que du réel au visuel et du visuel à sa reproduction filmée, une même vérité se reflétait à l'infini, sans distorsion, ni déperdition aucune. Et l'on devine que, dans un monde où l'on dit volontiers *je vois pour je comprends*, un tel rêve n'ait rien eu de fortuit, l'idéologie dominante – celle qui pose réel = visible – ayant tout intérêt à l'encourager. [...] Mais pourquoi, remontant encore plus loin, ne pas mettre en cause ce qui sert à la caméra et qui la précède : une confiance proprement aveugle dans le visible, l'hégémonie, acquise peu à peu par l'œil sur les autres sens, le goût, le besoin qu'une société a de se spéculariser, etc. [...] Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision..."¹³. »

Une position ici s'exprime qui tient l'invisible pour le siège de la vérité du visible : « le réel consiste dans le visible et dans son organisation qui ne l'est pas¹⁴ » (Gérard Leblanc). Et c'est sur cette position

11. Il y fixe comme tâche à la philosophie marxiste de « démarquer la science de l'idéologie ». Cf. L. Althusser, E. Balibar, R. Establet, P. Macherey et J. Rancière, *Lire le Capital*, François Maspéro, Paris, 1965. Réed. PUF, Paris, 1996.

12. Voir notamment *Eléments d'autocritique* (1972), repris dans *Solitude de Machiavel*, PUF, Paris, 1998, p. 172 et sq. Bruno Bosteels a depuis montré que fonder l'idéologie sur un tel rapport à la science pose des problèmes (à la philosophie, à la politique) qui ne sont pas résolus par l'autocritique d'Althusser. Voir Bruno Bosteels, *Alain Badiou, une trajectoire polémique*, Paris, La Fabrique éditions, 2009, en particulier le chapitre II « La cause absente : retour sur science et idéologie ».

13. Jean-Louis Comolli, « Technique et Idéologie » (I), *Cahiers du Cinéma*, n° 229 : 8. Ce texte est repris depuis dans : J.-L. Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, Paris, 2009, « Technique et idéologie », p. 123-243. La citation de S. Daney est extraite d'un article « Sur Salvador » des *Cahiers du Cinéma*, n° 222, repris dans Serge Daney, *La Rampe*, Cahiers du Cinéma – Gallimard, Paris, 1996 (1^{re} édition : 1983) : 16-17.

14. Néanmoins, il faut bien constater les risques *politiques* d'une attention privilégiée au non-visible. D'une part, elle favorise un penchant *septique*, allant jusqu'à douter des faits eux-mêmes tant est forte la tentation de voir la main invisible d'un complot qui tramerait tout ce qui se passe. Comme le signale Daniel Blanchard, c'est bien l'inconvénient de la place centrale donnée par Guy Debord au concept de *spectacle* : « La société du spectacle aurait pour vérité une société des coulisses... Ici encore, la démythification des procédés de la domination tombe dans la simple dénégation de l'ordre symbolique. Le concept de spectacle généralisé écrase totalement l'aire où se joue précisément toute la complexité de la représentation et de l'aliénation qu'elle engendre. » Cf. Daniel Blanchard, *Guy Debord dans*

que s'érige un partage, traditionnel dans les conceptions militantes, entre l'avant-garde consciente et les masses à qui cette conscience fait défaut. C'est de ce partage que découle la conception léniniste, largement héritée de Karl Kautsky et de la deuxième Internationale, d'une conscience qui devrait être apportée à la classe « de l'extérieur¹⁵ », en quoi consiste précisément l'une des tâches majeures du militant. On peut lire le « moment althussérien » comme un point culminant de cette conception. Irrésistiblement, une opposition y fait retour entre l'élaboration *scientifique* – qui doit fournir la vérité invisible de l'organisation du monde visible – et l'implacable assujettissement *idéologique* – qui fait obstacle à l'élaboration et à l'appropriation de cette science. Au fondement de cette position est l'extension à toute la sphère politique de la prétention scientifique

(14. suite) *le bruit de cataracte du temps*, Sens & Tonka, Paris, 2000-2005, p. 36-37. Ce texte avait été mis en ligne sur le site de la revue Multitude depuis septembre 1997 : http://multitudes.samizdat.net/article.php?id_article=432

Quant à Jacques Rancière, lui, il rejette vigoureusement les fondements, eux-mêmes platoniciens, de la problématique debordienne : « [...] en opposant la passivité du spectacle et l'illusion du paraître à la réalité substantielle de l'être et de l'agir, cette dénonciation restait encore prisonnière de la vision platonicienne. Il est bien vrai que le règne mondial de la marchandise est celui de la confusion totale du réel et de l'apparence. Mais peut-être faut-il l'interpréter à l'envers : ce n'est pas le réel qui se dissout dans l'apparence, c'est au contraire l'apparence qui se trouve éconduite – l'apparence, c'est-à-dire cette réalité construite, cette réalité supplémentaire qui fait que "la réalité" perd le caractère de l'ordre nécessaire des choses, qu'elle devient problématique, ouverte à la discussion, au choix, au conflit. Nous ne vivons pas dans une société du spectacle où la réalité se perdrait, mais bien plutôt dans une société de l'affiche où l'apparence se voit congédiée. » (Cf. Jacques Rancière, *Moments politiques, Interventions 1977-2009*, Montréal – Paris, Lux Éditeur – La Fabrique éditions, 2009, p. 69). Finalement, le risque d'une trop forte attention prêtée à la part invisible du réel ne se paye-t-il pas d'une illusion qu'il y aurait un ailleurs du réel, un extérieur d'où l'on pourrait se tenir pour poser sur lui un regard scientifique ?

15. Dans son *Que faire ?*, dont le destin aura été de fixer les principes du parti *léniniste* pour plus d'un siècle, au corps défendant de son auteur qui, lui, adossait ses conceptions à l'analyse pratique (« concrète ») des conjonctures qu'il traversait, Vladimir Lénine cite longuement un texte de Kautsky de 1901, où l'on peut lire, notamment : « [...] le socialisme et la lutte de classe surgissent et ne s'engendrent pas l'un l'autre ; ils surgissent de prémisses différentes. La conscience socialiste d'aujourd'hui ne peut surgir que sur la base d'une profonde connaissance scientifique. [...] Or, le porteur de la science n'est pas le prolétariat mais les *intellectuels bourgeois* [...]. Ainsi donc, la conscience socialiste est un élément importé du dehors (*von Aussen Hineingetragenes*) dans la lutte de classe du prolétariat et non quelque chose qui surgit spontanément (*urwüchsig*). » (Cité par Lénine dans *Que faire ?* [1902], dans le chapitre 2 (« La spontanéité des masses et la conscience de la social-démocratie »), dans la partie intitulée « Le culte du spontané et la "Rabotcha Mysl" »). (Cf. Lénine, *Que faire ?*, Paris, Éditions Le Seuil, Coll. « Points Politique », 1966, p. 94-95.) Il faut néanmoins souligner que la conscience dont il est ici discuté n'est pas n'importe quelle conscience : c'est une conscience *politique* de la transformation nécessaire de la société, elle est désignée par Karl Kautsky comme « la conscience socialiste ».

du marxisme, imposant le partage de l'apparence et de l'essence : « Toute science serait superflue si l'apparence et l'essence des choses se confondaient ¹⁶. »

Revenons-en donc à la problématique de l'avant-garde cinématographique. En prolongeant Althusser ¹⁷, elle cherche à définir les principes d'un *cinéma matérialiste* qui parviendrait à s'excepter de l'assujettissement idéologique au dispositif-cinéma pratiqué par le cinéma dominant. Jean-Paul Fargier a jeté les fondations de tels principes dans un article alors célèbre, « La parenthèse et le détour ¹⁸ ». Le film matérialiste est :

« [...] un film qui ne donne pas du réel un *reflet* illusoire, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité (écran plat, pente idéologique naturelle, spectateurs) et de celle du monde, les donne à voir dans un même *mouvement*. Mouvement théorique qui donne une connaissance scientifique du monde et du cinéma par lequel le film participe à la guerre contre l'idéalisme. Mais, pour parvenir à ses fins, encore faut-il qu'il soit dialectique, sinon il n'est qu'une belle machine vaine qui fonctionne sans rapport transformationnel avec le réel. Un *FILM DIALECTIQUE* c'est donc un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel *procès* de transformations réglées une connaissance ou une représentation devient *matière écranique* et par quel autre *procès* cette matière filmique se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur. Mais, étant donné que le film n'est pas un objet magique qui agit par fluide, grâce ou vertu, ce fonctionnement dialectique pour être effectif est soumis à une condition : que de la part du "spectateur" il y ait *travail* – déchiffrement, lecture des traces produites par le travail du film ¹⁹ ».

Nous y voici donc : les films que cette avant-garde cinématographique appelle de ses vœux requièrent « que de la part du "spectateur" il y ait *travail* » et ce travail est détaillé succinctement en nous renvoyant à une certaine circularité : « déchiffrement, lecture des traces produites par le travail du film ». Le travail du spectateur doit donc consister à déchiffrer ce travail du film. Comment l'entendre ? Il ne s'agit plus mécaniquement d'inscrire à l'écran l'appareillage technique nécessaire à la fabrication du film, mais de laisser des traces du travail de construction filmique, afin que le spectateur soit toujours *en même temps* éventuellement plongé dans l'univers diégétique *et* tenu à distance de cet univers par des indices du travail de production

16. Karl Marx, *Le Capital*, Livre III, T. 3, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 196.

17. Louis Althusser, « Le "Piccolo" Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) », in *Pour Marx*, François Maspéro, Coll. Théorie, Paris, 1965. (Réed. : La Découverte, Paris, 1996, p. 129-152, augmentée d'un avant-propos d'Étienne Balibar).

18. Jean-Paul Fargier, « La parenthèse et le détour », *Cinéthique*, n° 5 (septembre-octobre 1969) : 15-21. (Repris depuis in Jean-Paul Fargier, *Ciné et TV vont en vidéo (Avis de tempête)*, Paris, De l'incidence éditeur, 2010, p. 117-136.) La revue *Cinéthique*, et le collectif qui l'a prise en charge de 1969 aux années 1980, s'est fait connaître entre autres par la vigueur de ses polémiques théoriques avec des revues comme *Les Cahiers du cinéma* et *Tel Quel* de la période maoïste.

19. *Id.*, p. 21. (ou p. 135 in *Ciné et TV...*, *op. cit.* C'est Jean-Paul Fargier qui souligne.)

filmique. Ainsi est-il convoqué à une posture congédiant les comforts d'une fausse conscience qui a pour effet de naturaliser le travail de construction du film ; au contraire, il devra *travailler* à surmonter les obstacles à la *naturalisation* de l'univers digétique pour avoir une chance de jouir du film. Le sens commun ne dit-il pas qu'il n'y a « pas de plaisir sans peine » ?

Les règles du « raccord » sont le nom le plus répandu du dispositif d'invisibilisation de la technique qui permet, dans le cinéma dominant, une absorption dans la diégèse, assimilée à l'illusion (illusion réaliste, impression de réalité) de la représentation. L'illusion cinématographique est ici conçue comme un assujettissement idéologique, dont l'ensemble des usages techniques et esthétiques dominants sont solidaires, et qu'il convient donc de briser pour dés-assujettir le spectateur. Ainsi, selon l'approche de Cinéthique, le *travail* du spectateur serait donc convoqué pour qu'il soit lui-même actif dans son dés-assujettissement et puisse rejoindre les rangs d'une avant-garde consciente de l'emprise de l'illusion sur la masse spectatorielle.

Il reste que la nature de la présupposition du spectateur, et de son éventuel travail, pourrait effectivement nous informer assez profondément sur la politique pratiquée par ces œuvres. Si l'on admet qu'une analyse politique des œuvres ne dit pas et ne prétend pas tout dire de ces œuvres, un tel détour par la conception du *spectateur* qu'elles pratiquent peut nous offrir le moyen d'une telle analyse.

Vouloir mettre le spectateur au travail, dans un contexte comme le nôtre, qui n'est plus guère animé par de puissants élans révolutionnaires, mais plutôt par une domination globale et peu fragilisée d'un régime néolibéral du capitalisme²⁰, peut facilement évoquer, précisément, les mots d'ordre et les procédures de ce néolibéralisme. Aujourd'hui, c'est le président des États-Unis, Barak Obama, qui veut « remettre l'Amérique au travail²¹ », ce sont les politiques de marketing et de management néolibérales qui veulent augmenter les taux de profit en mobilisant « le travail du consommateur²² ». Dans un tel contexte qui, à tous les échelons de la

20. Au sein d'une littérature maintenant abondante sur le sujet, une place centrale doit sans doute être accordée à Pierre Dardot – Christian Laval, *La Nouvelle Raison du monde, essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.

21. Dans son discours sur la réduction des déficits et dépenses publiques du mardi 2 août 2011 relayé par la presse, notamment par *Le Figaro* du lendemain, sous le titre « Barak Obama veut "remettre l'Amérique au travail" ».

22. Voir la recherche édifiante de Marie-Anne Dujarier, *Le Travail du consommateur, de McDo à eBay : comment nous coproduisons ce que nous achetons*, Paris, La Découverte, 2008. Ici, comme dans la note n° 3 ci-dessus, il est tentant de poser de façon polémique la question de ce qu'aura pu être la *contribution involontaire* des marxistes à la funeste

société, veut promouvoir des dispositifs et fonctionnements entrepreneuriaux et compétitifs, jusqu'à la conduite des sujets eux-mêmes, un appel à mettre le spectateur au travail ne serait-il pas, sous réserves d'autres préventions, un appel à travailler « mieux » ou « plus efficacement » que le spectateur d'à côté ? Inversement, chacun peut à tout moment vivre son propre travail sur un mode complexé, convaincu que le voisin est mieux armé pour l'accomplir.

Indépendamment de notre contexte, il demeure un caractère autoritaire de l'injonction : qui veut me mettre, moi spectateur, au travail ? D'où parle-t-il ? Quelle posture de maîtrise adopte-t-il à mon égard ? Les possibilités ou pertinences du projet même de « mettre le spectateur au travail » rencontrent un paradoxe, qui peut devenir une contradiction, inhérent au militantisme révolutionnaire organisé : le désordre de la révolte y consent, pour lui-même, à l'ordre d'une discipline imposée²³. Ainsi, le choix du groupe Dziga Vertov ou de Cinéthique de réaliser des films destinés à la formation théorique des militants n'a-t-il sans doute de sens qu'au sein de cet étroit cadre, celui qui, stratégiquement, choisit de nommer *organisation*

(22. *suite*) invention néolibérale. Bien sûr, l'avant-garde cinématographique de 1968 voulait moins que tout considérer ses spectateurs comme des « consommateurs », mais le projet de les « mettre au travail », une fois digéré par le néolibéralisme, pourrait bien avoir fourni quelques concepts et techniques au marketing et au management actuel. C'est notre présent néolibéral qui appelle un regard rétrospectivement sans complaisance avec les usages pervertis des pensées et tentatives visant l'émancipation. Une telle appropriation néolibérale du communisme (repérée par Anne Pezet & Eric Pezet, *op. cit.*, p.70, qui évoquent une résurgence de la planification soviétique dans le management néolibéral) peut trouver son explication dans la domination d'un paradigme productiviste, compatible avec le capitalisme, dans la quasi-totalité des marxismes du xx^e siècle. On trouve pourtant des exceptions et des antidotes à ce productivisme dans les travaux, internes au marxisme, de Charles Bettelheim, en particulier dans les derniers volumes de son œuvre monumentale, *Les Luttes de classes en URSS* (Paris, Le Seuil – Maspéro, 1974-1982), Robert Linhart (*Lénine, les paysans, Taylor, Essai d'analyse matérialiste historique de la naissance du système de production soviétique*, Paris, Le Seuil, 1976, rééd. Mai 2010) ou Michael Löwy (notamment, récemment, son *Écosocialisme, l'alternative radicale à la catastrophe écologique capitaliste*, s.l., Mille et une nuits – département de la Librairie Arthème Fayard, Coll. « Les Petits Libres », n° 77, mai 2011). Cette liste n'est évidemment pas limitative, et il faudrait aussi rendre justice aux travaux de *Socialisme ou Barbarie* et notamment ceux de Cornélius Castoriadis.

23. Cette contradiction est au centre de la question de l'organisation révolutionnaire : entre l'aspiration révoltée à l'heureux désordre et la discipline collective qui veut en produire l'événement se divise un difficile et précaire équilibre. Quand le primat est évidemment donné à la discipline, il reste bien moins de place pour la révolte, et les révolutionnaires, cela s'est déjà vu, se répriment parfois entre eux (Le film de Koji Wakamatsu *United Red Army* produit une représentation exemplaire de ce type de dérives, sans même que les révolutionnaires ne s'emparent du pouvoir d'État. Les répressions bolcheviques et staliniennes en offrent d'autres exemples évidents). Inversement, dès que la discipline est manifestement négligée, cette révolte s'expose aux feux de paille qui précèdent la répression d'État.

ou *parti* les outils disciplinés de l'indiscipline révolutionnaire. Il y règne, sinon une présupposition d'inégalité « des intelligences et des capacités », au moins une présupposition d'inégalité des consciences, d'inégale maîtrise de la dialectique et d'inégalité des orientations qui même, parfois, s'affrontent d'un point de vue antagonique.

Certes, et l'on voit mal ce qui s'y opposerait, pour des spectateurs qui partagent l'horizon d'attente d'une formation théorique militante, il n'y a pas de raisons pour qu'un film conduit à cet effet soit moins opérant qu'un livre ou tout autre support. Et les films de l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68 peuvent, dans leur contexte, espérer tenir leur promesses, dans les limites formulées par Jean-Pierre Gorin de façon polémique : ne faire un film « que pour dix personnes, mais dix personnes avec lesquelles existent des relations de *travail* ». Les dix personnes en question étant consentantes à l'égard de la posture de maîtrise, si problème il y a, il est à situer du côté de la disposition du rapport révolte (liberté) / organisation (discipline) dans la conception politique qui produit ce type de films militants.

Mais, plus largement, on a vu que, concernant des films dont l'objet n'est pas nécessairement la politique, le versant théorique de cette avant-garde (la revue *Cinéthique*, les *Cahiers du cinéma*) appelle à des films qui mettent le spectateur au travail de déchiffrement d'une inscription du travail de fabrication du film lui-même. Comment donc concevoir ce « travail du film » ? Comment tenter de lever le flou autour des usages polysémiques du mot « travail » qui l'assimilent volontiers à « activité » ? Ou, pour poser la question autrement, l'activité du spectateur est-elle forcément de l'ordre du travail ?

À un premier niveau, bien sûr, ce *travail du film* consiste, comme l'avaient vu les sémiologues, en une production de sens à partir des fragments visibles et audibles dont l'agencement compose le film. Dès ce premier niveau, des variations importantes peuvent cependant apparaître d'un spectateur à l'autre, ou chez le même spectateur sous la forme d'hésitations, de doutes, d'hypothèses (parfois, pourquoi pas, de « contresens », d'heureux malentendus, selon aussi les variations de l'attention, de la compréhension ou la force du désir et de la censure qui orientent la réception).

À un deuxième niveau, le travail du spectateur, dans des films qui débordent plus ou moins largement la simple satisfaction du besoin social de détente et de divertissement, consiste à donner son intérêt au film en l'investissant d'un travail de pensée. Certains films (pour moi, ceux par

exemple de Vertov, Godard, Straub...) ne peuvent nourrir profondément mon intérêt qu'à la condition que je me *mette au travail* avec le film, à partir de lui, et pour produire une pensée qui, en dialogue avec le film, sera mon bien de spectateur qui la produit. Parfois, et aussi bien *dans les mêmes films*, je ne trouve de plaisir qu'à la condition inverse de me déprendre du travail auquel le film me fait l'impression de me convoquer. Le film n'est qu'un moyen de traverser des états sensibles, émotionnels, intellectuels..., solitairement, mais en même temps que d'autres spectateurs : « Le cinéma c'est un transport en commun²⁴ », déclarait Godard.

Ne serait-ce que le temps d'une séquence, un trouble peut advenir qui laissera chaque spectateur singulier devant la possibilité d'un travail (ou au moins : d'un effort de pensée) qui rende ce trouble, pour lui, fécond, productif de quelque chose. Le voici alors renvoyé à son « art de faire ». C'est plutôt ici d'un « bricolage » qu'il s'agit et qui n'est pas scénarisable à l'avance : il se négocie, pour chaque film, spectateur par spectateur, et ce n'est pas nécessairement un travail intellectuel, ou rationnel. Il peut s'agir de résoudre les démêlés avec un reste sensible dont le spectateur se trouve embarrassé. Ce travail peut advenir aussi bien pendant la projection qu'après ou même longtemps après : Est-ce l'envie de repenser une émotion, un fait, une question ? De lire ou relire un livre ? Voir ou revoir un autre film ? Rechercher une musique et l'écouter ? Un lieu ? Une personne ? Porter un autre regard ? Jouer à rêver autour des possibilités narratives déployées par le film, lui inventer une suite...

Nous avons tous fait l'expérience de la déception devant un film qu'autrefois nous avons adoré, ou inversement le choc de la rencontre avec une œuvre qui n'avait pas retenu notre attention. Dans ces écarts, il convient de ne pas négliger les deux facteurs qui ont connu un déplacement face à un référent stable qui est l'œuvre (le film) : la subjectivité du spectateur (un autre moment de la vie, une autre humeur, d'autres horizons d'attente, etc.) et la conjoncture. En effet, si l'image « doit être pensée dans le rapport [...] de *travail* et non de substitution – qu'elle entretient avec le réel²⁵ »,

24. Cf. Interview de Jean-Luc Godard dans l'émission *Cinémas, cinémas* « spéciale Godard », Antenne 2, 1987. « Transport » est ici à entendre *aussi* dans son sens désuet, comme dans l'expression « transports amoureux ».

25. L'image « doit être pensée dans le rapport – rapport de *connaissance* et non d'expression, *d'analogie* et non de redoublement, de *travail* et non de substitution – qu'elle entretient avec le réel ». (Cf. Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/, pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 310, cité in Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Paris – Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 11. – C'est Hubert Damisch qui souligne).

ce réel qu'elle travaille est saisi dans une historicité qui contribue à forger les horizons d'attente – donc aussi bien les possibilités de surprise ! – de chaque spectateur²⁶.

Mais, enfin, il conviendrait peut-être d'aborder l'image, le film, comme un ajout au réel, en excès sur lui, qui supposerait un autre rapport que celui de « substitution », voire de « transformation²⁷ ». Le spectateur se trouverait ainsi, éventuellement, encombré, embarrassé d'un nouvel objet, susceptible de modifier la perspective et d'imposer donc un regard différent. (Ou inversement, le film serait « transparent » au réel et à son organisation, en continuité avec lui, et n'interposerait pas une masse, « opaque », qui viendrait déranger le regard). C'est dans l'exercice et l'épreuve de cette nouveauté différente et « encombrée » que se situerait l'appel à un éventuel travail ?

Ainsi, est-ce bien d'un travail qu'il s'agit, si l'on veut désigner cette activité solitaire, dont les coordonnées sont sans cesse à réinventer, d'un spectateur face à un film. La tentation est grande d'avouer un sens presque métaphorique du mot « travail » dans ce *travail du film*. Il désigne cette activité souterraine mais non moins intense dont parle Freud quand il évoque le « travail du rêve ». L'inconscient et le contexte n'y occupent sans doute pas moins de poids. Par quoi nous renouons peut-être avec les hypothèses qui renvoient l'étude du spectateur à sa comparaison avec le rêveur²⁸. Précisément, comme pour le rêve, dans une sorte de « digestion » symbolique, qui transforme le matériau filmique en un matériel saisi,

26. Bernard Dort formule une remarque qui permet de mesurer le poids de la conjoncture historique concrète sur la réception de certaines œuvres de Bertolt Brecht : « Des amis allemands ont attiré mon attention là-dessus : *Mutter Courage* fut montée et créée dans le Berlin de 1949, pour ainsi dire au milieu des ruines. Là était le véritable présent de ce spectacle : dans les décombres qui entouraient encore le Deutsches Theater et qu'il fallait franchir pour s'y rendre, dans ces débris concrets d'un empire, d'une histoire vécue par ses spectateurs. Sans doute, à Paris, cinq ans plus tard, notre expérience était-elle autre, mais il n'en demeure pas moins, j'en suis persuadé, que la toile de fond sur laquelle se déroulait *Mutter Courage*, à Paris aussi, était moins le fameux cyclorama grège du Berliner Ensemble que le souvenir encore relativement proche, brûlant de la guerre — d'une guerre qu'avait traversée, également, une bonne part du public du Sarah-Bernhardt. [...] Suspendue entre le présent scénique et le passé fictionnel, la représentation épique en appelle à la médiation du présent du spectateur ». B. Dort, « Du passé dans le présent ou le diamant et le jade », *Art Press*, 1989, repris in B. Dort, *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*, préface de J. Lassalle, Paris, POL, 1995, p. 232.

27. Et ici, songeons non seulement à la formule précédente de Hubert Damisch, mais aussi à celle de Cinéthique exprimée plus haut par Jean-Paul Fargier, qui réclame qu'un film entretienne un « rapport transformationnel avec le réel ».

28. Cf. en particulier, Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

approprié par le sujet, et dont l'appropriation même est processuelle, évolutive : une élaboration psychique qui noue des connexions entre des matériaux toujours déjà chargés d'affects. Mais il s'agit alors d'un travail qui peut être éventuellement d'une très grande passivité et en tout cas absolument *non maîtrisé* par le spectateur lui-même. À ce titre, un travail, distinct du programme d'un effet théorique ou politique, qui, semble-t-il, n'a pas été perçu ou pas soupçonné par l'avant-garde militante de 1968.

David Faroult

Maître de conférences en études cinématographiques
Université Paris-Est, LISAA, EA 4120
5, boulevard Descartes, Champs-sur-Marne,
77454 Marne-la-Vallée Cedex

Bibliographie

- « Pour une organisation révolutionnaire des représentations, un film : *Quand on aime la vie, on va au cinéma* », *Cinéthique*, n° 23-24, 2^e trimestre 1977, p. 56 et sq.
- ALBÉRA F., 2005, *L'Avant garde au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- ALTHUSSER L., 1965, « Le "Piccolo" Bertollazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) », in *Pour Marx*, François Maspéro, Coll. « Théorie », Paris. (Réed. : La Découverte, Paris, 1996, p. 129-152, augmentée d'un avant-propos d'Étienne Balibar).
- ALTHUSSER L., BALIBAR E., ESTABLET R., MACHEREY P. ET RANCIÈRE J., 1996, *Lire le Capital*, François Maspéro, Paris, 1965. Réed. PUF, Paris.
- ALTHUSSER L., 1998, *Éléments d'autocritique* (1972), repris dans *Solitude de Machiavel*, PUF, Paris, p. 172 et sq.
- BAILBLE C., « La Perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma », Thèse sous la direction d'Edmond Couchot, soutenue à l'université de Paris-8 (Saint-Denis), UFR ARTS, le 14 décembre 1999.
- BAUDRY J.-L., 1970, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, Paris, juillet-août, p. 2 (article repris dans : Baudry Jean-Louis, *L'Effet-cinéma*, Albatros, Paris, 1978, p. 13-26.).
- BETTELHEIM C., 1974-1982, *Les Luites de classes en URSS*, Paris, Seuil – Maspéro.
- BLANCHARD D., 2000-2005, *Guy Debord dans le bruit de cataracte du temps*, Sens & Tonka, Paris, p. 36-37. Ce texte avait été mis en ligne sur le site de la revue *Multitude* depuis septembre 1997 : http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=432]
- BONI L., Faroult D., 2007, « Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste », Colloque international « Les Dispositifs », Université Marne-la-Vallée/LISAA, École nationale supérieure Louis-Lumière, *Cahier Louis-Lumière*, juin, n° 4 : 17-31.
- BONITZER P., 1976, « Hors Champ (un espace en défaut) », *Cahiers du Cinéma*, n° 234-235 (décembre-janvier 1971-1972), repris dans *Le Regard et la voix*, U.G.E. 10/18, Paris.

- BOSTEELS B., 2009, *Alain Badiou, une trajectoire polémique*, Paris, La Fabrique éditions, en particulier le chapitre II « La cause absente : retour sur science et idéologie ».
- CASTORIADIS C., 1974, « Sur le contenu du socialisme III : la lutte des ouvriers contre l'organisation de l'entreprise capitaliste », in *L'Expérience du mouvement ouvrier, Prolétariat et organisation*, Tome 2, Paris, Union générale d'édition & Cornélius Castoriadis, p. 28-36, (Article paru précédemment dans *Socialisme ou Barbarie*, n° 23, janvier 1958.)
- COMOLLI J.-L., 2009, « Technique et Idéologie » (I), *Cahiers du Cinéma*, n° 229 : 8. Ce texte est repris depuis dans : Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, Paris, « Technique et idéologie » : 123-243.
- DANEY S., 1996, « Sur Salvador », *Cahiers du Cinéma*, n° 222, repris dans Serge Daney, *La Rampe*, Cahiers du Cinéma – Gallimard, Paris, (1^{re} édition : 1983), p. 16-17.
- DARDOT P., LAVAL C., 2009, *La Nouvelle Raison du monde*, essai sur la société néolibérale, Paris, La Découverte.
- DORT B., 1989, « Du passé dans le présent ou le diamant et le jade », *Art Press*, repris in B. Dort, *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*, préface de J. Lassalle, Paris, POL, 1995, p. 232.
- DUJARIER M.-A., 2008, *Le Travail du consommateur, de McDo à eBay : comment nous coproduisons ce que nous achetons*, Paris, La Découverte.
- FARGIER J.-P., 1969, « La parenthèse et le détour », *Cinéthique*, n° 5 (septembre-octobre), p. 15-21. (Repris depuis in Jean-Paul Fargier, *Ciné et TV vont en vidéo (Avis de tempête)*, Paris, De l'incidence éditeur, 2010, p. 117-136.)
- GODARD par Godard, 1985, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, Paris.
- KIRSTEN G., 2007, « Genèse d'un concept et ses avatars, la naissance de la théorie du dispositif cinématographique », Colloque international « Les Dispositifs », Université Marne-la-Vallée/LISAA, École nationale supérieure Louis-Lumière, *Cahier Louis-Lumière*, juin, n° 4 : 8-16.
- LAURETIS de T., & HEATH (dir.) S., 1980, *The Cinematic Apparatus*, Macmillan, Londres.
- LENINE V., 1966, *Que faire ?* [1902], Paris, Éditions Le Seuil, Coll. « Point-Politique ».
- LINHART R., 2010, *Lénine, les paysans*, Taylor, *Essai d'analyse matérialiste historique de la naissance du système de production soviétique*, Paris, Le Seuil, 1976, réed., mai.
- LÖWY M., 2011, *Écosocialisme, l'alternative radicale à la catastrophe écologique capitaliste*, s.l., Mille et une nuits – département de la Librairie Arthème Fayard, Coll. « Les Petits Libres », n° 77, mai.
- MARX K., 1972, *Le Capital*, Livre III, T. 3, Paris, Éditions sociales.
- METZ C., 1978, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois.
- ODIN R., 1990, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.
- PEZET A. & PEZET E., 2010, *La Société managériale. Essai sur les nanotechnologies de l'économie et du social*, s.l., Éditions La ville brûle.
- RANCIERE J., 2009, *Moments politiques, Interventions 1977-2009*, Montréal, Paris, Lux Éditeur – La Fabrique éditions.

Mots clés : *Cinéma, travail, spectateur, émancipation, avant-garde.*

To Set the Audience to Work ?

The Programming of An Audience's Work by the Militant Avant-Garde Cinema from May 68.

Abstract : *From today's point of view, where authoritative injunctions to "set to work" seem to be the prerogative of neoliberal leaders, shouldn't we consider that the project, carried out by the militant "avant-garde cinema" from May 68 (Cinétique, Groupe Dziga Vertov), to "set the audience to work" is rather odd? What are its presuppositions and their consequences? Does the neoliberal age shed new light on this militant marxist project? Theories of the cinematic apparatus used to encourage members of the audience, through their work, to free themselves from the illusion which naturalises cinema devices through the "link shot". Being irreducible to this revelation or to the "production of meaning", what does the "work of the film", which any member of the audience is able to "tinker", finally consists in?*

Keywords : *Cinema, work, audience, emancipation, avant-garde.*

¿Poner a trabajar el espectador?

La programación de un trabajo del espectador por la vanguardia cinematográfica militante surgida a partir de mayo del 68.

Resumen : *Teniendo en cuenta el momento actual en el que las órdenes autoritarias de «ponerse a trabajar» parecen ser el dominio exclusivo de los dirigentes neoliberales, ¿se puede considerar extraño el proyecto, apoyado por «la vanguardia cinematográfica» militante surgida a partir de mayo del 68 (Cinéthique, Grupo Dziga Vertov), de «poner al espectador a trabajar»? ¿Cuáles son sus postulados y sus consecuencias? ¿La era neoliberal ilustra de una forma nueva el proyecto militante marxista? Las teorías del dispositivo-cinéma invitaban a través de su trabajo, a liberar al espectador de la ilusión que naturaliza las técnicas del cine por el «montaje». Irreducible a esta revelación o a la «producción de sentido», ¿en qué consiste finalmente el «trabajo cinematográfico» que cualquier espectador puede en última instancia «componer»?*

Palabras clave : *Cine, trabajo, espectador, emancipación, vanguardia.*