

ECONOMIES DU REFERENT 2. SOUVENIRS D'UNE FORME BALADE. AUTOUR DE *LISTEN TO BRITAIN* (VICTOR BURGIN, 2002)¹

Evgenia Giannouri, Université de Paris III/CRECI

Après treize années passées aux États-Unis, l'artiste conceptuel Victor Burgin retourne en 2001 dans son pays natal, l'Angleterre. Dans l'introduction de son livre *The Remembered Film*², il évoque ce retour au pays à l'occasion d'un autre "retour", d'*images* celui-ci. Dans le train qui le conduit à Bristol, où il prépare une exposition pour un centre d'art, il fait l'expérience d'un étrange "déjà-vu". Le paysage anglais, qui défile par la fenêtre du train, ramène à sa mémoire des images analogues, issus de son réservoir de souvenirs de films visionnés dans le passé. L'artiste décrit son voyage par ces mots:

Le Royaume-Uni dans lequel je retournais après le 11 septembre donnait le sentiment d'être assiégé pour la première fois depuis 60 ans, à cette différence près, que personne ne pouvait dire dans quelle mesure la menace était réelle. En faisant le voyage jusqu'à Bristol en train depuis Londres, et regardant un des plus beaux paysages d'Angleterre, je me suis souvenu de Listen to Britain, un film qui commence par une scène de paysage pastoral similaire dans une période troublée [...]. Dans le film de Humphrey Jennings qui décrit une nation en guerre, la menace de violence est partout mais n'apparaît nulle part. Cette caractéristique du film semblait curieusement opposée à celle de la nation dans laquelle j'étais retourné. Mon souvenir de ce court film me conduisit vers une courte séquence d'un autre film réalisé deux ans plus tard, en 1944, qui lui aussi relègue la guerre derrière le cadre générique d'une idylle rurale. La séquence est extraite du film de Michael Powell et Emeric Pressburger A Canterbury Tale [...]. Je décidais de retourner dans le Kent où la scène de A Canterbury Tale avait été tournée, et de faire mes propres images du site³.



Fig. 1 – *A Canterbury Tale* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944). Alison Smith se promène sur les collines de Kent.

Le souvenir à l'arrière-goût mélancolique des perceptions du trajet en train Londres-Bristol se pose – s'appose – sur les images que Burgin filme dans le Kent en 2002. La vidéo, d'une durée de sept minutes, est projetée en boucle dans les conditions très spécifiques propres aux galeries d'art. *Listen to Britain* constitue donc l'étonnante descendance du film éponyme de Humphrey Jennings et d'une séquence du film de Powell et Pressburger, *A Canterbury Tale*. Dans cette dernière séquence, une jeune femme, Alison Smith, marche sur une colline du Kent (Fig. 1, lecture des photogrammes de la gauche vers la droite).

Elle découvre un panorama sur la ville de Canterbury et en admire tout spécialement la cathédrale (Fig. 2).



Fig. 2 – *A Canterbury Tale* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944). Alison Smith découvre la vue sur la cathédrale de Canterbury.

Soudain, des sons la surprennent. Le spectateur du film de Powell et Pressburger reconnaît les bruits des sabots et des luths des anciens pèlerins qu'il a vus au début du film. Alison, ne sachant de quel lieu (ou de quel temps) tous ces sons proviennent, s'immobilise. Tournant la tête à droite puis à gauche, elle en cherche en vain la source (Fig. 3).



Fig. 3 – *A Canterbury Tale* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944). Alison Smith entend les voix et les bruits des anciens pèlerins.

Une voix d'homme, réelle celle-ci, vient s'ajouter aux bruits. L'homme qui s'adresse à elle est allongé dans l'herbe, caché par la végétation. D'abord invisible, il se lève et fait son apparition en bas du cadre. Ne reconnaissant pas en lui le *Glue Man* – le sinistre personnage qui terrorise les jeunes femmes du village en leur versant de la colle sur les cheveux – Alison s'assied près de lui. Elle lui fait le récit des treize jours de bonheur qu'elle a vécu jadis à cet endroit précis. Pour elle, les collines de Canterbury constituent le cadre d'un amour passé, qu'elle considère comme à jamais perdu. Ensemble ils regardent le bosquet d'arbres derrière eux où la jeune femme et son amoureux avaient installé leur caravane (Fig. 4).



Fig. 4 – *A Canterbury Tale* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944). Alison fait au *Glue Man* le récit des treize jours de bonheur qu'elle a vécu jadis à cet endroit précis.

Dans la conférence que Victor Burgin donne au Centre Georges Pompidou en décembre 2006, il qualifie cette séquence de Powell et Pressburger de «noyau du film»:

La séquence de la colline est à la fois le pivot et le nombril du film de Powell et Pressburger. S'il ne finit pas là, le film culmine pourtant sur cette colline; on a, de là, une vue d'ensemble sur le film: comme si, alors qu'Alison Smith regarde d'un côté puis de l'autre, la jeune femme voit ce qui précède la séquence sur la colline et ce qui la suit. La séquence sur la colline condense tous les matériaux du film en un seul lieu dense⁴.

Or, *dé-collée* de son film d'origine, cette séquence *n'atterrit* jamais à proprement parler dans la vidéo de Burgin. Les trente-deux plans que compte la vidéo se souviendront d'elle, sans concrètement la réinsérer dans le nouveau tissu visuel qu'ils constituent. La scène de la colline demeure toutefois omniprésente. D'abord parce que tout renvoie à elle. Ensuite parce que, à la réflexion, elle n'est pas vraiment absente; simplement *couverte*. Elle est comme couchée par-dessous les images, pliée dans l'espace de quelques photogrammes – montrant le visage de la jeune femme – puis dépliée, étalée, à travers une série d'images “autres” qui feignent de l'oublier tout en ravivant son souvenir. Ce sont précisément les modalités de la nouvelle apparition de la séquence de Powell et Pressburger dans la vidéo de Burgin qui nous intéresseront ici. Le mouvement corporel de la jeune femme, bien qu'apparemment effacé, il s'ajoute à la vaste constellation de mouvements, de transports et de glissements de corps associée à la création de l'œuvre. À l'origine, rappelons-le, il y avait une traversée des continents et un voyage en train; sans oublier le trajet des pèlerins médiévaux, dont nous retrouvons les traces dans les vieux chantiers du Kent au long desquels évoluent encore les pèlerins d'aujourd'hui, les mêmes chantiers que Victor Burgin a sans doute, à son tour, arpentés.

De la “balade” comme déplacement corporel à une “forme-balade” visuelle

Afin d'initier la discussion, j'aimerais me servir d'un développement de Gilles Deleuze. Dans le dernier chapitre de *L'Image mouvement*, Deleuze évoque le troisième des cinq symptômes de ce qu'il nomme «la crise de l'image-action» en ces termes: «Ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade, et l'aller-retour continuels⁵. Quelques années auparavant, dans un cours qu'il donne à l'université de Vincennes le 3 mai 1977, il introduisait le paradigme du parcours afin d'explicitier ce qu'il appelait alors «le temps pulsé». Il employait alors le terme de “pulsation” à l'occasion de la distinction effectuée entre Chronos, le temps métrique, et Aion, le temps par excellence non-métrique.

Un temps pulsé, c'est toujours un temps territorialisé; régulier ou pas, c'est le nombre du mouvement du pas qui marque un territoire: je parcours mon territoire! Je peux le parcourir

*de mille façons, pas forcément dans un rythme régulier. Chaque fois que je parcours ou hante un territoire, chaque fois que j'assigne un territoire comme mien, je m'approprie un temps pulsé ou je pulse un temps*⁶.

Chez Deleuze, le parcours est un opérateur actif. Il se sert des propriétés métriques du geste de la marche afin de discerner le rôle du territoire dans la définition du «temps pulsé», par opposition au «temps non pulsé», celui que le corps n'habite et ne pratique guère. Le terme latin *pulsus*⁷ désigne le battement, la palpitation, la pulsation du pouls. Le «temps pulsé» de Deleuze serait donc un temps que l'on s'approprie en marquant de nos pas un territoire, mais c'est surtout un temps scandé par les battements de cœur. Il serait un temps de mouvement, un temps de vie, et par extension, un temps historique. Pas nécessairement soumis à la périodicité régulière, il serait néanmoins un temps mesurable. Ainsi, en gravissant les collines du Kent, Alison Smith investit le site au moyen de son corps en mouvement, marque le sol de l'empreinte de ses pas et y imprime, y "pulse", un temps de parcours. Son mouvement s'inscrit en phase avec un autre "temps pulsé", celui des pèlerins six cent ans auparavant. Notre hypothèse est donc la suivante: dans la vidéo de Victor Burgin, le mouvement de la jeune femme n'est pas absent, et il n'est pas non plus invisible. Il est, en revanche, arraché de son territoire métrique, comme *déterritorialisé*⁸. Mais le territoire abandonné par Alison n'est pas celui du Kent, ni même celui du film de Powell et Pressburger: c'est plutôt celui de ses propres pas. Quant au territoire vers lequel Alison migre, il s'agit d'un territoire formel. Le territoire où elle re-apparaît est une forme, une forme-image qui se souvient (*The Remembering Image* au lieu de *The Remembered Image*). Pour le dire dans un vocable plus "deleuzien", il est ici question d'arracher une "forme-balade" d'un simple déplacement corporel, de dégager du geste sa cadence métrique et "pulsée", pour réinjecter ce qui reste, à savoir un "pulsus" à l'état pur, dans une forme de mouvement inédite.

Dès lors, notre hypothèse nécessite une nouvelle formulation: le visage de la jeune Alison Smith devient en fait la pierre angulaire d'une réflexion sur la façon dont le souvenir et ses stratégies de retour, dictées par le principe d'association, accèdent à la vision. Tout au long de ce processus de visualisation, quelque chose, en rapport direct avec le souvenir lui-même, se dé-visualise, s'efface ou s'estompe. Comme s'il était nécessaire d'oublier le souvenir (le rendre aveugle/le dé-visualiser) pour l'arracher de l'état latent (léthargique) dans lequel il sommeille enfoui dans le passé, et le reconstituer comme mémoire ré-visée (re-visualisée, re-activée) au présent. En ce qui concerne la vidéo de Burgin, il nous semble pouvoir dire que le processus de dé-visualisation/re-visualisation en question est effectué grâce à la transformation d'un geste du corps en geste d'image, grâce à la traduction de la représentation d'une "balade" comme mouvement corporel en une "forme balade" comme représentation.

L'opérateur actif de cette traduction serait d'ordre métaphorique. Nous n'employons pas ici le terme "métaphorique" dans le sens rhétorique d'un «procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique...»⁹, mais bien plutôt dans le sens littéral de *méta-fora*, où "méta" signifie la succession dans le temps et "fora" l'action et le résultat de l'action de se mouvoir, la "direction". La *méta-fora* prendrait donc le sens de l'action du développement dans le temps d'une dynamique directionnelle, de l'élan d'un mouvement non-accompli. La traduction dont nous parlions plus haut n'opère donc pas entre deux quantités différentes, mais entre différents degrés de valeur. L'opérateur actif traduit la dimension en direction. La forme en mouvement qui en résulte est vidée de ses propriétés spatio-temporelles métriques. Elle désigne l'équivalent d'un "pulsus", un mouvement intériorisé dont l'action ne se mesure ni en termes de déplacements dans l'espace ni en ceux d'écoulement temporel; un mou-

vement néanmoins investi d'une dynamique pro-pulsionnelle. L'opérateur actif étant *métaphorique* (au sens que nous donnons à ce terme), la "forme balade visuelle" est en même temps incarnée et désincorporée: sa nouvelle peau se trouvant vidée par la présence d'un corps réel. Ainsi désincorporée, elle est à la fois un souvenir qui dévoile la balade première et un rébus qui la voile; elle est à la fois souvenir et oublié.

Listen to Britain: les trois paramètres de déterritorialisation

Dans la vidéo *Listen to Britain*, la stratégie de *déterritorialisation* opère à travers quatre paramètres: (a) la typologie des images, (b) la stratification verticale du tissu visuel, (c) l'utilisation de la boucle, (d) la dissonance.

(a) La typologie des images vise à distinguer quatre types de plans distincts:

- Le gros plan du visage d'Alison Smith par Powell et Pressburger.
- Un panorama.
- Les images tournées dans le Kent en 2002, à l'endroit précis où Powell et Pressburger ont tourné la séquence de la colline.
- Des intertitres.

Le plan récupéré d'Alison Smith. Sur la colline surplombant le village de Canterbury, Alison s'arrête soudainement, surprise par des bruits (Fig. 5).



Fig. 5 – Le visage d'Alison Smith: *A Canterbury Tale* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944), repris dans *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002).

Burgin reprend le gros plan de la jeune femme en légère contre-plongée, sans la bande sonore qui l'accompagne. Elle est debout, baignée par la lumière du soleil, le vent agite ses cheveux. Le col de sa robe est à peine visible. Derrière elle, l'inclinaison de la prise de vue dévoile seulement un morceau de ciel. Placée au centre du cadre, Alison est muette, le regard dirigé vers la droite puis vers la gauche, en direction d'un hors-champ où se trouve peut-être la source de son inquiétude. Dans sa conférence du Centre Georges Pompidou, Burgin avait justement insisté sur la nature de ce hors-champ, qui n'est pas seulement d'ordre spatial, mais également d'ordre filmique.

Dans le film de Powell et Pressburger, Alison tourne la tête vers la droite puis vers la gauche, comme pour contempler les images qui la précèdent et celles qui lui succèdent; comme pour s'assurer de sa position dans le défilement du film. Dans la vidéo de Burgin, en revanche, le même mouvement de tête signale une désorientation, une quête de positionnement par Alison dans cet environnement visuel nouveau, lui paraissant inconnu, voire hostile.

Le panorama. La caméra explore, de la gauche vers la droite, un paysage forestier. Avec un rythme soutenu et sans aucun son, elle dévoile un interminable paravent de feuillages et de branchages (Fig. 6).



Fig. 6 – *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002). Le panorama.

Il s'agit en fait d'un panorama à 360°, que Burgin découpe en quatre fragments chacun de 90°. Il s'agit d'une série d'images fixes, dont le faux mouvement est entièrement fabriqué par logiciel à l'aide d'une caméra virtuelle. Le paysage se manifeste comme une forme végétale arrêtée, fossilisée, une fresque immobile comme arrachée du contexte qui lui insufflerait vie, déshumanisée et pourtant hantée, une image qui serait à la fois de partout et de nulle part.

Kent 2002. Dans le Kent actuel, Burgin tourne en couleurs six plans de paysages. Il installe sa caméra à l'endroit où se dressaient les personnages de Powell et Pressburger et filme depuis leur point de vue, soixante ans plus tard. En d'autres termes, il substitue son propre corps de cinéaste/opérateur aux corps des personnages du film de 1944. Tout d'abord, il marche dans les pas d'Alison. Les cinq premiers plans fixes de paysage renvoient aux postes d'observation adoptés par Alison pendant sa marche, soixante ans plus tôt (Fig. 7).



Fig. 7 – *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002). Le paysage sur les collines de Kent soixante ans plus tard.

Puisqu'il s'identifie au sujet observant, le corps est bien sûr absent de l'image. La musique qui accompagne la marche d'Alison dans le film d'origine se superpose à la bande son de la marche de Burgin, et rompt ainsi le silence dans lequel baignaient les plans précédents. Burgin adopte ensuite le point de vue de la jeune femme lorsque celle-ci s'installe dans l'herbe et fait au *Glue Man* le récit de ses souvenirs. La caméra fixe le même bosquet qui servit de cadre aux fameux treize jours de bonheur de la jeune femme (Fig. 8).

La bande son cite alors les dialogues du film d'origine. Le travail sur le son est d'une extrême minutie: les fragments de bande son extraits du film d'origine s'accompagnent à chaque fois des fragments de bande musique qui leur correspondent. Il devient alors nécessaire de reconstituer, tant bien que mal, la continuité musicale qui imprègne le dialogue remonté.



Fig. 8 – *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002). Le paysage sur les collines de Kent soixante ans plus tard.

Les intertitres. Des lettres blanches sur fond noir forment deux séries d'intertitres, chacune exprimant une instance technique de *A Canterbury Tale*: le scénario pour l'une, le découpage pour l'autre. Dans la première série de dix intertitres, deux phrases énigmatiques annoncent l'ouverture du récit (Fig. 9). La découpe des phrases en groupes de deux à cinq mots rend leur contenu quasiment incompréhensible. La nature "judiciaire" des propos procure un sentiment de menace diffuse. La transition entre les intertitres est assurée par des fondus enchaînés. Sur la bande son, un extrait de *A Midsummer Night's Dream* (1960) de Benjamin Britten adapté du libretto shakespearien accentue le suspense¹⁰. Signalons que chacune des deux strophes du chant correspond à une des deux séries d'intertitres¹¹.

American servicemen	in the village	cannot find	local girls	who will go out with them
At night	the Glue Man	emerges from shadows	pours glue on a girl's hair	then disappears

Fig. 9 – *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002). La première série d'intertitres.

Une deuxième série de huit intertitres décrit, d'un point de vue technique et visuel, la séquence où Alison gravit la colline. Il s'agit d'un véritable découpage analytique de la séquence d'origine. Les six premiers intertitres fonctionnent par groupes de deux, chaque groupe décrivant un des trois plans de la montée. Des fondus enchaînés relient entre eux les six intertitres, correspondant aux fondus enchaînés ("dissolve") annoncés par les intertitres. Ainsi se réalise une parfaite relation de tautologie entre ce qui est dit, montré et suggéré. Les deux derniers intertitres, reliés par un *cut* dans la même logique tautologique, se réfèrent: pour le premier, au plan subjectif d'Alison découvrant la cathédrale en bas de la colline; pour le deuxième, au fameux gros plan de la jeune femme percevant les voix des fantômes (Fig. 10). Le thème musical de son ascension,

déjà utilisé pour accompagner les cinq plans du Kent 2002, revient donc pour accompagner la même ascension, ou plutôt la version “technique” de cette dernière, comme une facette hétérogène du même événement.

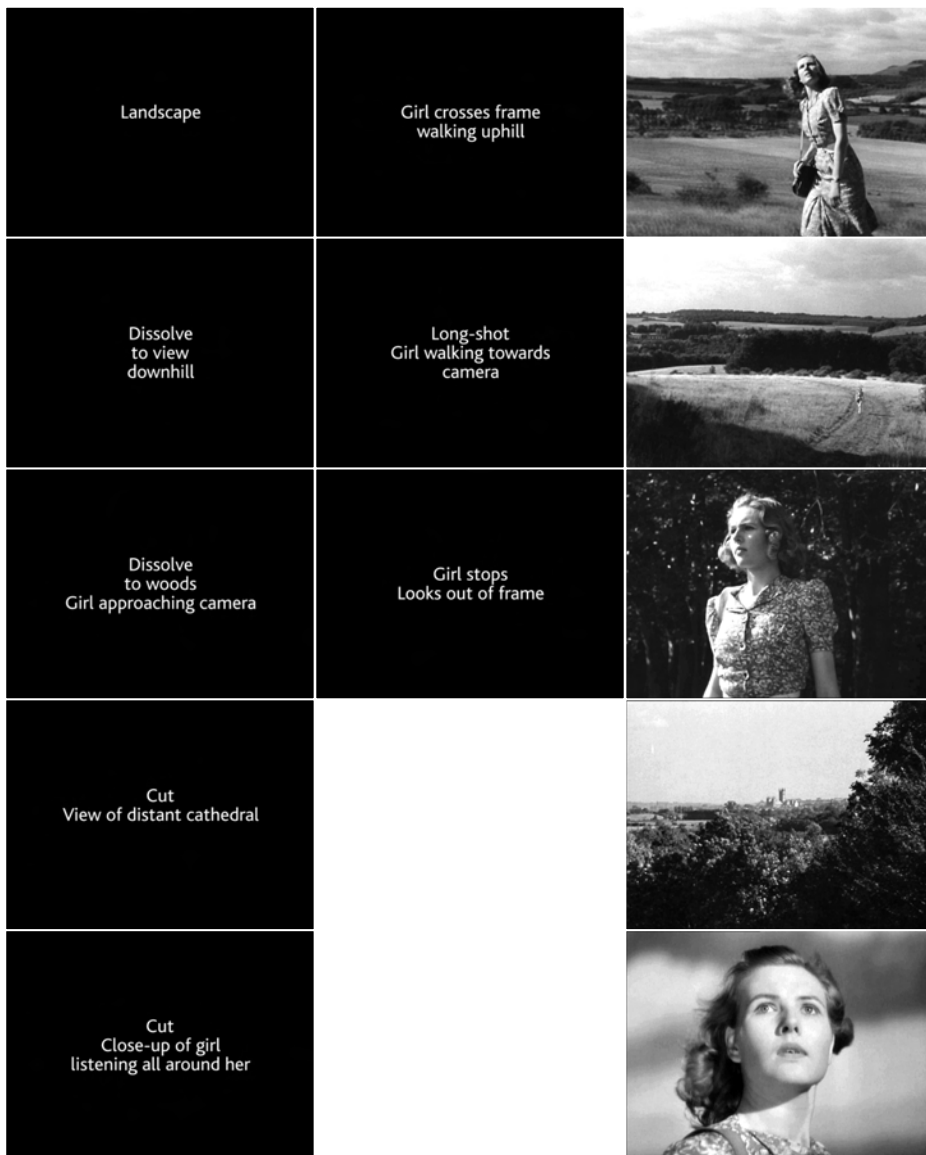


Fig. 10 – *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002). À gauche et au milieu, la deuxième série d’intertitres. À droite, les images de *A Canterbury Tale* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944) auxquelles correspondent les intertitres.

(b) Après avoir distingué les quatre types d’images, essayons de les répartir selon leur apparition dans le montage. Nous constatons qu’elles sont distribuées en quatre séries ou quatre strophes

(cette stratification est évidemment une des plusieurs que nous pouvons repérer en analysant la piste visuelle). Chaque strophe est constituée d'un nombre variable d'images (Fig. 11):

- La 1^{ère} strophe contient sept images (durée: 1min. 35sec)
- La 2^{ème} strophe contient douze images (durée: 1min. 55sec)
- La 3^{ème} strophe contient trois images (durée: 1min. 55sec)
- La 4^{ème} strophe contient dix images (durée: 1min. 35sec)

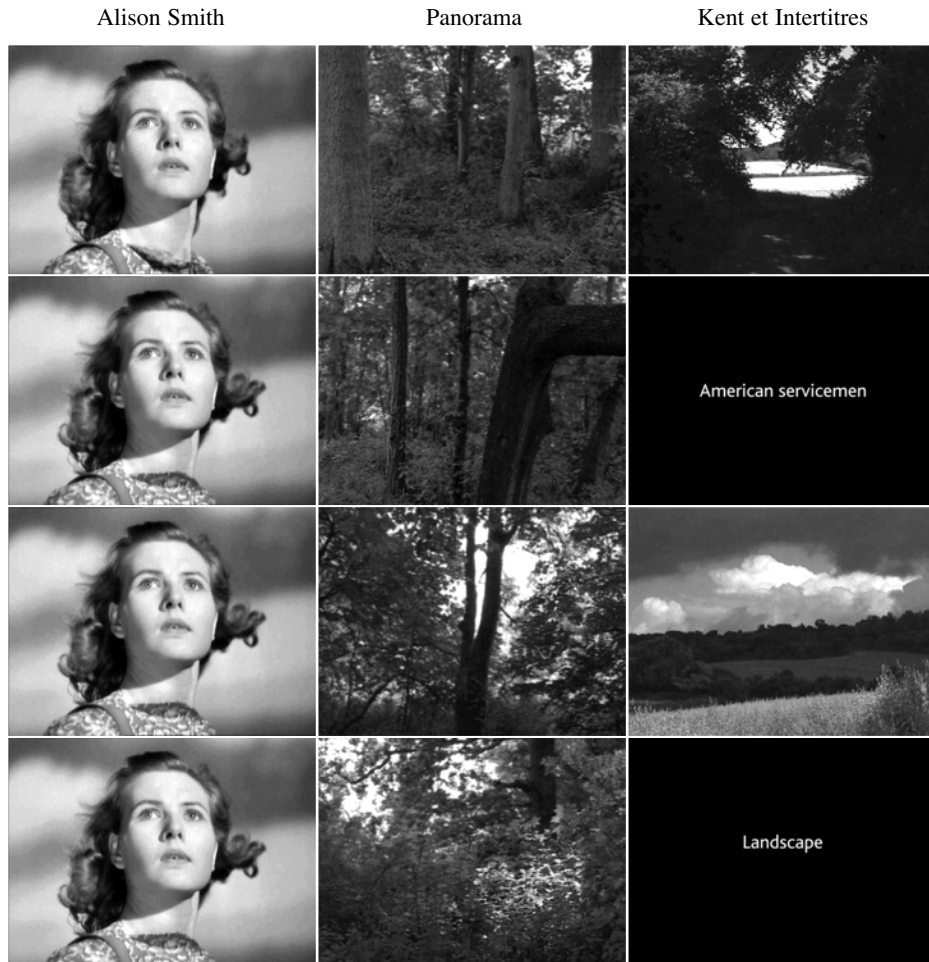


Fig. 11 – Tableau de stratification avec les quatre strophes. *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002).

Remarquons que les quatre strophes suivent un principe d'étagement. Chacune s'ouvre avec le même plan sur Alison; puis, lui succède le panorama. Or, les plans composant ce panorama sont eux différents d'une strophe à l'autre. Plus précisément, chaque strophe contient une des quatre parties successives qui constituent la vue morcelée de 360° degrés. Chaque fois que ce plan apparaît dans une strophe donnée, après le plan sur Alison, c'est pour effectuer le quart de cercle qui

suit celui que la strophe précédente avait conclu. La continuité circulaire est donc rendue selon une fausse horizontalité. Il suffit de lire les images verticalement pour reconstituer la continuité horizontale, de même que le mouvement du panorama dans sa totalité. Cette observation aboutit au repérage d'un paradoxe: afin de restituer la continuité du mouvement horizontal gauche-droite fragmenté et distribué à l'intérieur des quatre strophes, il nous suffit de l'envisager dans une configuration opposée, comme discontinuité verticale du haut vers le bas. Nous pouvons ainsi parler d'un certain bouleversement des points cardinaux du tissu visuel. Ce bouleversement, qui fait basculer l'axe horizontal sur l'axe vertical, constitue un mouvement demi-circulaire qui restitue la circularité du panorama que le dispositif avait altérée.

À ce deuxième plan, à l'intérieur de chaque strophe, succède une troisième section (ni pure répétition: le plan sur Alison, ni pure succession: le panorama). Les images qui la constituent sont, d'une strophe à l'autre, à la fois semblables et différentes, répétitives et successives. Par commodité, nous les appellerons des "variations" sur un même thème. Voici donc les quatre versions de cette section, chacune correspondant à l'une des quatre strophes. Nous remarquerons que les versions composées d'intertitres s'intercalent entre les versions composées d'images du paysage:

- Variation sur thème 1: Le parcours en plans subjectifs dans le Kent 2002.
- Variation sur thème 2: Les intertitres qui résument l'intrigue de *A Canterbury Tale*.
- Variation sur thème 3: Le plan fixe correspondant au récit des "treize jours de bonheur".
- Variation sur thème 4: Les intertitres du découpage technique.

Dans leur ensemble, les différentes versions fonctionnent selon un modèle de substitution paradigmatique. Toutes les quatre proposent une variante de la même idée. Elles répètent la même donne, mais de façon différente. Plus en particulier, les versions 1 et 3 correspondent à deux différentes instances chronologiques du film de Powell et Pressburger. La version 1 renvoie à la promenade de la jeune femme et par conséquent se situe avant le gros plan sur son visage. Dans la vidéo les deux instances se renversent: le gros plan précède et les images du paysage viennent après. La version 3 correspond à l'instance chronologique du récit des souvenirs et donc succède au gros plan de la colline. Sa position dans la vidéo respecte cette suite d'événements. Les intertitres des versions 2 et 4 maintenant livrent également deux instances différentes, filmiques celles-ci: l'une diachronique (résumant l'idée générale du film), l'autre synchronique (détaillant un plan spécifique). Enfin, le système entier fonctionne sur un principe de symétrie, les strophes 2 et 3 et les strophes 1 et 4 ayant des durées respectives égales (1min. 35sec et 1min. 55sec). Le tableau qui suit illustre la manière dont se présente maintenant la stratification des plans (Fig. 12).

(c) La vidéo se constitue d'une boucle composée de 32 plans. La circularité répétitive, que Burgin relie à la forme musicale du *da capo*, met en valeur les effets de structure à mesure que l'on progresse dans la projection. La forme spécifique de la boucle détermine les principes relationnels de la vidéo. Même si ces derniers échappent à la conscience du spectateur, ils peuvent néanmoins être ressentis de manière intuitive et émotionnelle à la faveur des répétitions. Ainsi, si à la fin de chaque version réapparaît le visage inquiet d'Alison, ce n'est pas seulement pour relancer une nouvelle strophe, c'est surtout pour fonder un point d'ancrage, une référence visuelle autour de laquelle défilent les images. L'expression *da capo* signifie, en langage musical, la répétition d'une partition depuis le début; mais si on la prend au sens littéral, elle veut aussi dire "depuis la tête". Le *capo*, le visage de la jeune femme devient ainsi comme une sorte de phare qui s'allumerait et s'éteindrait à des intervalles inégaux mais pré-calculés. Il s'articule avec les images qui le précèdent et avec celles qui le suivent dans une constellation qui estompe nos repères

chronologiques. Il s'agit d'un véritable visage-relief koulechovien, sur lequel on peut lire, à chacun de ses retours, des sentiments nouveaux, mais aussi l'ombre de nouvelles menaces, les traits de nouveaux spectres.











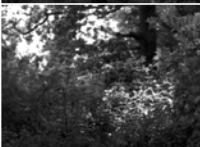
	Alison Smith	Panorama		Variations sur thème	
1				4 5 6	
2			American servicemen	4 5 6 7 8 9 10 11	Cut Close-up of girl listening all around her
3					
4			Landscape	4 5 6 7 8 9	Cut Close-up of girl listening all around her

Fig. 12 – Tableau de stratification. *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002).

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est l'idée d'un visage-pulsus. La répétition du gros plan d'Alison est un battement irrégulier, un ébranlement répétitif et différent à la fois. Il mesure, sans toutefois être paré d'une régularité métrique. Dans ce continuum, la fin rejoint le début, et le début la fin; l'intertitre décrivant la marche d'Alison, qui clôt le premier passage de la boucle, rencontre l'image du lieu de cette marche soixante ans plus tard, au début de la boucle suivante. Le dernier intertitre de celle-ci, «Close-up of girl listening all around her», rejoint l'actualisation à l'image de cette description dans le gros plan d'Alison qui relance la vidéo dès le début. Ces enchaînements deviennent possibles grâce à une structure de palindrome visuel; rappelons que le terme "palindrome" désigne en général un groupe de mots possédant un axe de symétrie binaire, que l'on peut donc lire invariablement de gauche à droite ou de droite à gauche. Les racines grecques du "palindrome" sont *palin*, "encore" et *dromos*, "lieu où l'on court, piste, rue". *Palin* pourrait avoir un lien de parenté avec le verbe *pelomai*¹², "se mouvoir, être", apparenté à la famille des mots exprimant l'idée de "circuler autour" et qui donnent le "pôle". Le visage d'Alison est toutefois un "pôle" que l'on contourne, dont on s'éloigne pour mieux s'en rapprocher ensuite, rythmant un aller-retour fluide, un mouvement en avant et en arrière, une vibration.

L'autre principale manifestation de l'idée de la boucle est la présence du panorama. Nous avons déjà décrit la manière dont le mouvement panoramique de Burgin explore de l'intérieur le bosquet où Alison Smith aurait vécu son histoire d'amour. Dans le film d'origine, la jeune

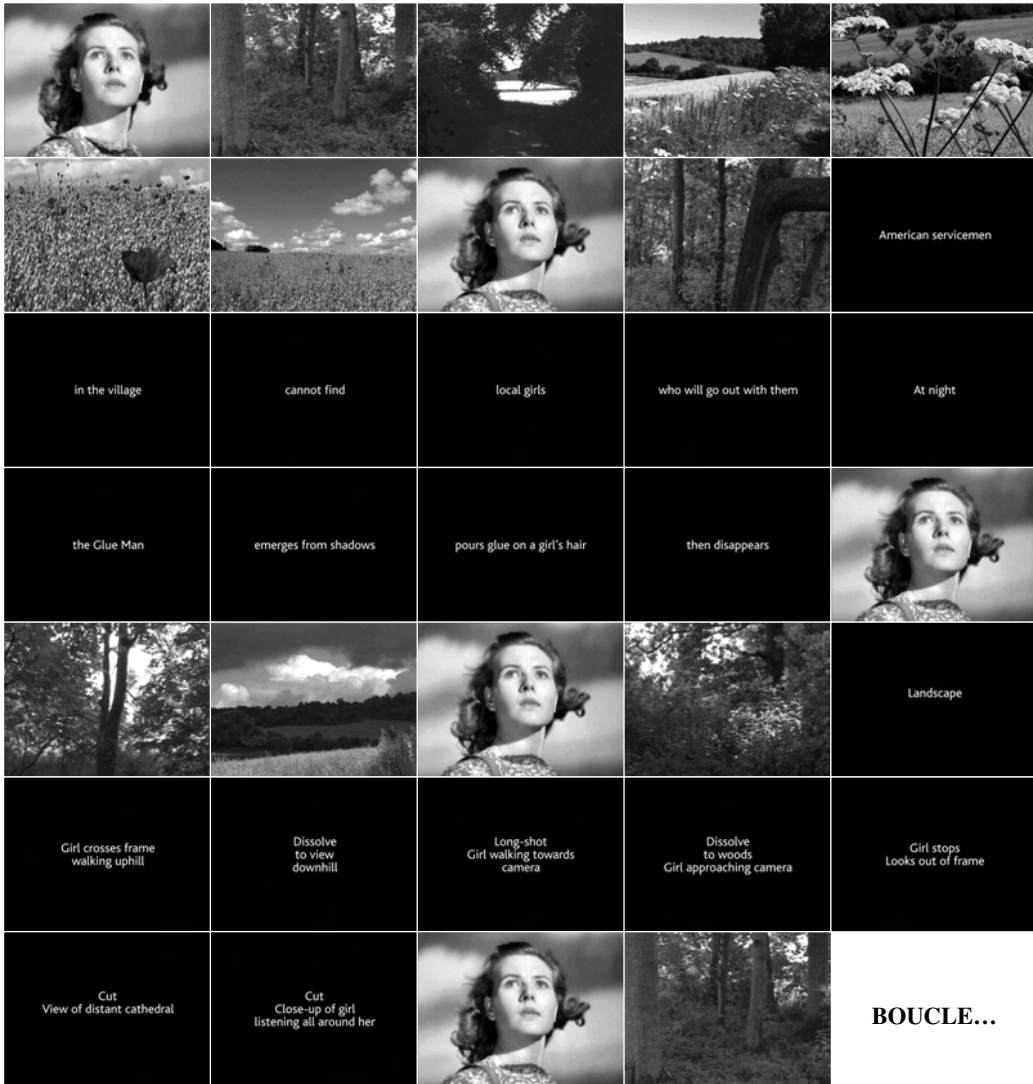


Fig. 13 – Tous les plans de la vidéo *Listen to Britain* (Victor Burgin, 2002). La Boucle...

femme, assise dans l’herbe, fixe de loin ce lieu précieux tout en racontant ses souvenirs. Dans la vidéo de Burgin, ce plan est remplacé par un plan fixe tourné au même endroit, à l’extérieur de la forêt, montrant le même bosquet soixante ans plus tard. Ce plan paraît être l’exact opposé du panorama. D’abord parce qu’il donne à voir de l’extérieur en une unique image fixe ce que le panorama montrait de l’intérieur et en mouvement. Ensuite, parce que le plan fixe est tourné sur un support en mouvement (la vidéo), tandis que le panorama, *a posteriori* mis en mouvement, est à la base inscrit sur un support photographique. À la fixité du plan vidéo (image en mouvement) s’oppose donc le mouvement artificiel, produit par logiciel, de l’image photographique (image fixe). Entre les deux plans, surgit une relation supplémentaire. Le plan fixe en vidéo constitue une sorte de pilier de rotation à l’envers autour duquel évoluerait le mouvement panoramique. À l’en-

vers car le pilier de rotation serait situé en un centre “dé-centré”, à l’extérieur du cercle réel – géométrique – que le mouvement panoramique est censé circonscrire. L’œil derrière le panorama s’identifierait à la présence diffuse d’un centre vidé de toute idée d’intériorité et de plénitude. En creusant davantage cette même hypothèse, nous pourrions même envisager le gros plan d’Alison Smith au centre dé-centré du panorama. Ses mouvements de tête (à droite, à gauche, en avant, en arrière) finiraient par incarner la mécanique d’une rotation qui, à elle seule, condense le projet visuel de l’artiste.

(d) Les répétitions imposées par la boucle creusent un espace de dissonance, dont les catégories antithétiques fonctionnent par binômes. Nous en nommons ici quelques-uns à titre indicatif: le fixe et le mobile; le silence et son interruption ponctuelle par la musique et le dialogue; l’image et le texte; le noir et blanc et la couleur; les contre-plongées (ciel) et les plongées (relief terrestre); les images de 1944 et celles de 2002; les échos que perçoit Alison 600 ans après le passage des pèlerins et ceux que captent les images de Burgin 60 ans après le passage d’Alison. Le travail sur ces couples d’opposants dialectiques rappelle la dissonance initiale, celle placée par Burgin au cœur de son geste créatif: la dialectique *every-where/no-where*. Dans la citation de Burgin que nous reproduisons en introduction, l’artiste associe le film de Humphrey Jennings à celui de Powell et Pressburger en passant par l’Angleterre post-11 septembre: «Dans le film d’Humphrey Jennings qui décrit une nation en guerre, la menace de violence est partout mais n’apparaît nulle part. Cette caractéristique du film semblait curieusement opposée à celle de la nation dans laquelle j’étais retourné». Et nous pourrions nous-mêmes terminer ainsi la phrase de Burgin: «... cette nation où la menace de violence n’est nulle part, mais apparaît partout». Outre le questionnement qu’elle implique sur la situation géopolitique actuelle, la problématique qui surgit entraîne un conflit visuel entre ces deux instances territoriales que sont le “partout” et le “nulle part”. La menace d’une crise planétaire, manière comme une autre d’entendre le battement de cœur de l’humanité, pulse un temps historique entre être et paraître de la dite menace, présence et absence de la dite crise. *Listen to Britain* questionne ce conflit par l’intermédiaire de deux figures: le souvenir du corps d’une femme et celui du corps d’un film. Dans les deux cas, une mosaïque d’infimes présences emplit le vide laissé par l’absence des corps entiers. Les fragments du corps d’Alison (visage, voix désincorporée et gestes rapportés par le texte) s’étalent le long des plans qui réinventent son anatomie. De même, les composantes du corps filmique (personnages, espace et durée, éléments de scénario et de découpage technique, et bien sûr intertitres), extraits du flux narratif, se réorganisent dans la nouvelle constellation de la boucle. Le seul résidu de corps maintenu à l’image est le visage d’Alison. Un visage pourtant dépossédé de regard, dont les yeux, malgré le désir et l’effort, ne voient pas; Alison regarde à la fois “partout” et “nulle part”. En revanche, les seuls regards accédant efficacement au monde sont ceux qui sont séparés d’un quelconque corps. L’adoption par Burgin d’une multitude de points de vue matérialisant les regards portés par les corps absents construit un nouveau dispositif de sur-visualisation du territoire, un autre *everywhere* évoluant pourtant dans le *nowhere* de l’absence des corps.

La boucle de la boucle

Le quatrième chapitre du livre de Victor Burgin *The Remembered Film* porte le même titre que l’ouvrage. Il débute par la description de deux séquences de films dans lesquelles une femme entre dans le champ par la droite du cadre. La première séquence concerne le film de Tsai Ming-

Liang, *Vive l'amour* (1994). La seconde concerne Alison Smith dans *A Canterbury Tale*. Détachées de leurs contextes narratifs respectifs, les deux femmes deviennent chacune le satellite de l'autre. Nous pouvons se demander pourquoi (qu'est-ce qui les rapproche?), et surtout *comment*. Quelques pages plus avant dans ce même chapitre, un troisième récit semble apporter une réponse et cerner le secret de leur mutuelle force de gravitation:

Si je revisite les deux scènes par la force de ma mémoire, me revient alors l'image de la maison dans laquelle j'ai passé la plus grande partie de mon enfance. La maison est située sur le versant d'une colline. Lorsque ma mère sortait pour faire des courses, pour visiter des proches ou pour n'importe quelle autre raison, elle descendait cette colline. Avant que je sois assez grand pour être laissé seul, je descendais avec elle, puis remontait ensuite la colline. Tellement de marche, tellement d'escalade, clairement investies d'une importante finalité par ma mère, mais qui demeuraient bien souvent incompréhensibles à mes yeux¹³.

Lorsque nous comparons cette citation à celle de l'introduction sur Jennings et le 11 septembre – bouclant ainsi la boucle de ce texte – nous parvenons à comprendre mieux ce qui apparaît comme une contradiction commune. La citation que nous venons de voir concerne un geste incompréhensible; appartenant au passé, les parcours que Burgin effectue en compagnie de sa mère demeurent au présent inexplicables, coincés dans une nébuleuse interrogative; ils sont découpés de leur raison d'être, rendus pour ainsi dire aveugles pour l'esprit. La citation qui introduisait ce texte discutait d'une contradiction à notre sens analogue. Burgin remarquait que la violence, omniprésente au temps de la seconde guerre mondiale mais visuellement diffuse dans le film de Jennings, devenait menace diffuse, mais sur-visualisée, dans les images postérieures au 11 septembre; autrement dit, une situation sans foyer visuellement situé, invisible pour la raison, une nouvelle nébuleuse. *Listen to Britain* traite justement, nous semble-t-il, de ces zones vagues où la visibilité se manifeste comme image d'un manque, ou plutôt d'un déliement, d'un démontage des liens entre ce qui est visible et le référent qui cause et conditionne cette visibilité. Cette zone aveugle, ce manque, accède à son statut souverain dans le cas du souvenir. Mais d'un souvenir tragique, parce que pensé comme rupture avec son propre passé. Un souvenir-rupture dont certains paramètres conceptuels – ainsi ceux que nous avons identifiés dans la première partie du texte – fournissent le moyen paradoxal de mesurer "l'incommensurable distance".

- 1 Une première version de ce texte a été publiée dans Nathalie Boulouch, Valérie Mavridorakis, David Perreaux (sous la direction de), *Victor Burgin. Objets Temporels*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007, pp. 165-85.
- 2 Victor Burgin, *The Remembered Film*, Reaktion Books, London 2006.
- 3 «In 2001, returning to England after thirteen years in the US, I was invited to make a new video work to be shown at an arts centre in Bristol. The Britain to which I returned after "September 11" felt itself under siege for the first time after 60 years, with the difference that no one could now say to what extent the threat was real. Travelling to Bristol by train from London, looking out at some of the most pleasant countryside in England, I recalled *Listen to Britain*, a film that begins with a similarly pastoral scene in a time of threat [...]. In Humphrey Jennings' picture of a nation at war, *the threat of violence is everywhere but appears nowhere*. This characteristic of the film seemed peculiarly opposite to the state of the nation to which I had returned. My recollection of this short film in turn led me to think of a short sequence from another film made two years later, in 1944, which again exiles war beyond the frame of an essentially rural idyll. The sequence is from Michael Powell's and Emeric Pressburger's *A*

- Canterbury Tale* [...]. I decided to look for the location in Kent where the scene from *A Canterbury Tale* had been shot, and to make my own images of that site» (*Idem*, pp. 18-9, c'est moi qui traduis et qui souligne).
- 4 Victor Burgin, "Le Noyau du film", conférence donnée à l'occasion de la Journée d'Études *Cinéma, art contemporain* organisée par le CRECI (Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images, IRCAV, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle). Dans la suite de la citation Burgin affirme que: «Si, pour moi, la séquence sur la colline se détache du reste du film, c'est simplement qu'elle s'est trouvée entraînée dans l'orbite des signifiants inconscients, et qu'elle tire son intensité de l'affect déplacé, associé à ceux-ci».
 - 5 Gilles Deleuze, *L'Image mouvement*, Minuit, Paris 1983, p. 280.
 - 6 "Deleuze/*Anti Œdipe* et *Mille Plateaux*. Cours Vincennes: sur la musique, 3 mai 1977", *Les Cours de Gilles Deleuze*, <http://www.webdeleuze.com>, 3 juin 2007. Les trois caractéristiques du «temps pulsé» sont: (a) le nombre du mouvement du pas, (b) le nombre du développement d'une forme et (c) le nombre de la formation d'un sujet.
 - 7 «Pulsus: 1. pulsus, a, um: part. passé de pello; 2. pulsūs, ūs, m.: a. secousse, battement, choc, heurt, impulsion, ébranlement; b. action de faire vibrer (un instrument de musique); c. battement du pouls, pulsation; d. impression, sensation» (<http://www.prima-elementa.fr/Dico-p14.html>, 3 décembre 2007). «Pello, ère, pepuli, pulsum: 1. choquer, heurter, frapper, mettre en mouvement; faire vibrer (un instrument); 2. frapper (les sens, l'âme), faire impression sur, toucher, remuer l'âme, ébranler, émouvoir; 3. pousser en avant, mettre en branle, lancer; 4. pousser dehors, repousser (par les armes), défaire, chasser, bannir, écarter, éloigner» (<http://www.prima-elementa.fr/Dico-p02.html>, 3 décembre 2007).
 - 8 À partir de *Kafka* en ensuite dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari développent une théorie de la déterritorialisation. Dans *Kafka* la déterritorialisation est prononcée au sujet d'une «littérature mineure (qui) n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait d'une langue majeure». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975, p. 29. Déjà peu auparavant dans l'*Anti-Œdipe*: «Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis» (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1972, p. 162). Dans *Mille Plateaux*, voir la déterritorialisation dans le chapitre "1837 – De la Ritournelle", dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris 1980, pp. 381-433.
 - 9 Notice sur la "métaphore", dans *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, Le Robert, Paris 2007, *sub vocem*.
 - 10 *A Midsummer Night's Dream* (1960), libretto adapté de Shakespeare par Benjamin Britten et Peter Pears. Voix d'Alfred Deller dans le rôle d'Oberon, enregistrement de 1966. Je remercie Victor Burgin pour les informations fournies.
 - 11 «There sleeps Tytania, sometime of the night, / Lull'd in these flowers, with dances / And delight [...] / And with the juice of this I'll streak her eyes, / And make her full of hateful fantasies».
 - 12 «πάλιν (palin) = encore: cet adverbe doit reposer sur l'accusatif d'un appellatif – πάλις (palis) famille de πέλομαι (pelomai) qui signifierait "fait de tourner, de retourner", cf. surtout πόλος (polos)» (Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1999, *sub vocem*). Or ce rapprochement est contesté dans la notice sur "πέλομαι (pelomai)": «πέλομαι (pelomai): [...] le rapprochement avec πάλιν (palin) est contestable» (*Idem, sub vocem*).
 - 13 «As I revisit them again in memory, I find myself recalling the house in which I spent most of my early life. The house is on the side of a hill. When my mother went out shopping, or to visit relatives, or for whatever other reason, she would descend this hill. Before I was old enough to be left alone, I would descend with her, and climb the hill afterwards. So much walking, so much climbing, clearly invested with great purpose by my mother, but so often incomprehensible to me» (Victor Burgin, *The Remembered Film*, cit., p. 69, c'est moi qui traduis).