

CONFÉRENCES

Le film qui vient à l'esprit

Templum, temps et parataxe

Victor Burgin

Templum, temps et parataxe

Victor Burgin

Lors de mes précédentes interventions dans cette série, plutôt que d'aborder mes œuvres artistiques en tant que telles, j'ai parlé des préoccupations envers lesquelles ces œuvres constituent une réaction. Ma première conférence traitait de l'espace de ce que je nomme « l'hétérotopie cinématographique » : un champ conceptuel hybride – en partie physique, en partie psychologique – composé de « vestiges » de films tels qu'on les rencontre au-delà des confins de la salle obscure – à travers les affiches, les clips Internet, les images de la mémoire. J'ai évoqué en particulier le souvenir que m'a laissé une brève séquence du film de 1944, *A Canterbury Tale*, de Michael Powell et Emmerich Pressburger. Après mes remarques liminaires, je me propose aujourd'hui de montrer la vidéo que j'ai réalisée en 2002 en réponse à cette séquence. Lors de ma deuxième conférence, j'ai parlé du temps, en particulier du temps de la coda du film *L'Éclipse* de Michelangelo Antonioni, datant de 1962. Après cette introduction, je me propose également de montrer une œuvre que j'ai réalisée en 2008 avec ce film à l'esprit. Avec ma troisième conférence, je suis revenu sur l'idée d'« hétérotopie cinématographique » pour interroger un éventail de pratiques – des *mash-up* vidéo sur Internet aux œuvres d'art contrôlées sur ordinateur – qui prétendent offrir un degré d'« interactivité » refusé au public dans les salles de cinéma. Depuis l'École de Francfort, le cinéma s'est vu accuser de produire un sujet qui se plie au *statu quo* social et politique avec un conformisme passif. L'interactivité s'est donc vu qualifier non seulement de progrès technologique, mais de chose désirable sur le plan politique. Aujourd'hui, avec la dernière intervention que je ferai dans cette série, je compte revisiter brièvement les questions de l'espace, du temps et de l'interactivité dans le cadre d'une description de ce que

je considère comme la *spécificité* globale de mes travaux audiovisuels en dehors du cadre du cinéma. Bien que ce que j'aie à dire dérive en premier lieu de mes propres recherches, celles-ci ont suffisamment en commun avec celles d'autres artistes pour offrir une image d'un *type* général d'appréhension de l'image projetée et les mots parlés et écrits dans le cadre de la galerie.

Cadre et sujet

Le déterminant premier de la spécificité de ma pratique consiste dans le fait d'avoir pour cadre les galeries d'art et les musées. Le cadre de la galerie se distingue expressément, par exemple, aussi bien du cadre de la salle de cinéma que du cadre domestique de la télévision. Chez différents artistes, on rencontrera différentes manières de prendre en compte le cadre de la galerie. Depuis maintenant environ deux décennies, les visiteurs des galeries d'art rencontrent une large variété d'œuvres qui font référence plus ou moins directement au cinéma – des œuvres qui manipulent des séquences préexistantes de films commerciaux aux œuvres d'artistes qui réalisent leurs propres films de façon à isoler et explorer les conventions cinématographiques : casting, mise en scène, mouvements de caméra et ainsi de suite. Le *New Oxford American Dictionary* définit le mot « cinématographique » comme « ce qui se rapporte au cinéma », et « ce qui possède des qualités caractéristiques du cinéma » ; le dictionnaire donne pour exemple « *l'aspect cinématographique de leur vidéo* ». Si beaucoup de vidéos et de films d'artistes montrés dans les galeries possèdent en ce sens un « aspect cinématographique », je définis en revanche mes propres œuvres comme *non-cinématographiques*. Il me semble que les pratiques « cinématographiques » présentées dans les galeries, malgré toutes leurs différences, présupposent que le spectateur est un sujet de *savoir*, ou l'interpellent comme tel. Par exemple, il est postulé que le spectateur connaît le cinéma, et qu'il est susceptible de le connaître mieux après avoir fait l'expérience de l'œuvre de l'artiste. Un sujet de *savoir* est également postulé dans les documentaires cinématographiques réalisés par les artistes dans le but d'être exposés dans des galeries, où le *savoir* proposé

a trait au monde politique et social. Mes propres travaux audiovisuels interpellent non un sujet de savoir, mais un sujet du *signifiant*. Ce que j'entends par cette expression s'éclaircira, je l'espère, au cours de mon intervention.

Temps

Dans la galerie, une œuvre audiovisuelle occupe un espace plus ou moins obscur, généralement dépourvu de mobilier, où les spectateurs entrent et sortent en principe à des intervalles impossibles à déterminer. Le temps audiovisuel, dans le cadre d'une galerie, est par conséquent double. Bien qu'il soit possible d'entrer dans une salle de cinéma après le début du film et de partir avant la fin, on postule en principe que la durée du film va coïncider avec la durée de son visionnement. Dans la galerie, on postule en principe que ces deux temporalités ne vont pas coïncider. La plupart des œuvres réalisées à destination de la galerie sont par conséquent conçues pour être diffusées en boucle, avec une transition sans accroc entre les premiers et les derniers plans. Avec un spectateur ambulant et une durée de visionnement indéterminée, les conditions de réception d'une image projetée dans une galerie d'art sont plus proches de celles de la peinture que de celles du cinéma; la relation à une œuvre dans la galerie est une relation de répétition, ou plus précisément de reprise, et le spectateur idéal est un spectateur qui construit sa connaissance de l'œuvre par accumulation ou, pour ainsi dire, « couche après couche », ce qui se rapproche beaucoup de la façon dont le peintre crée un tableau. L'idée de répétition se présente différemment dans des discours différents, et on peut l'envisager selon une grande variété de points de vue disciplinaires. On en trouve des analogies dans la musique, par exemple avec les formes du *da capo* et du *ritornello*. Comme l'écrit la musicologue Marianne Massin : « le *da capo* indique qu'il faut reprendre l'exécution de la partition depuis son début ou depuis un signe convenu. Il implique donc la réitération du même. Pour autant [...] la reprise ne produit pas l'identique. La mémoire auditive [...] donne en effet une autre portée à la deuxième audition. Gardant le souvenir de la première, elle la transfigure¹. »

Le *ritornello* est une séquence instrumentale répétée qui se prête à des spécifications variables selon la période historique et la situation géographique. Dans un souci de simplicité, c'est vers l'audiovisuel que je me tournerai à nouveau pour y puiser un exemple. Le film d'Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle* (1963), est structuré de bout en bout par des *ritornelli* visuels. Par exemple, dans sa version « ciné-roman » de *L'Immortelle*, qui a précédé le film et constitue de fait son découpage – la description du plan n° 23 débute de la façon suivante : « Reprise exacte du n° 9² ». La transfiguration dans le *ritornello* n'est pas seulement une question de mémoire, elle dépend également de la modification du contexte.

La non-coïncidence de la durée du matériau audiovisuel et du temps de son visionnage suggère que les éléments qui constituent l'œuvre doivent être d'un poids égal et posséder chacun une charge signifiante autonome. Par exemple, la phrase d'ouverture du texte dit en voix off de mon œuvre la plus récente – réalisée spécifiquement pour une galerie de Cologne – dit : « Les principaux musées sont tous situés près de la gare, qui se trouve à côté de la cathédrale, je ne peux donc pas me perdre. » Cette phrase établit que le narrateur est étranger à Cologne, qu'il est là pour visiter les musées, et elle énonce également un fait matériel au sujet de la ville. Jusque-là, je pourrais être en train d'écrire une nouvelle. Cependant, bien que ce soit la « phrase d'ouverture » de mon texte, ce n'est pas nécessairement la phrase d'ouverture pour le visiteur de mon installation, qui peut entrer et sortir à n'importe quel moment. Le texte de la voix off a par conséquent pour impératif d'être rédigé de telle sorte que n'importe quelle phrase puisse occuper la position de « première » phrase, de même que n'importe quelle image peut être la première image. Cette égalité de statut entre les éléments présente une certaine analogie avec la « description » dans la distinction classique entre la *description* et le *récit* : les éléments qui constituent une description sont en principe susceptibles d'être disposés dans n'importe quel ordre temporel, tandis que les éléments qui composent un récit obéissent à un ordre séquentiel invariable³.

Psychanalyse

Caractérisée par la récursivité et l'absence de hiérarchie entre ses éléments, la structure spatio-temporelle d'une œuvre audiovisuelle conçue pour être exposée dans le cadre d'une galerie se rapproche davantage de celle d'une séance de psychanalyse que d'un film narratif. La psychanalyste française Monique David-Ménard a insisté sur la *discontinuité* du temps dans la psychanalyse, une discontinuité qui est « le corrélat du mode d'accès, toujours fragmentaire, aux productions de l'inconscient que rend possible le transfert⁴ ». Aucun détail ou fragment du matériel produit dans une analyse n'est considéré *a priori* comme plus significatif qu'un autre, tous les éléments possèdent la même potentialité de devenir points de départ d'une chaîne d'associations. La temporalité dans la psychanalyse se caractérise également par la *réitération*, par exemple dans le phénomène symptomatique de la « compulsion de répétition » et le principe thérapeutique de « Remémoration, répétition, perlaboration » – pour reprendre le titre d'un essai de Freud⁵. Ce que j'ai qualifié de *ritornello* dans les œuvres audiovisuelles possède des analogies dans des mécanismes psychiques tels que *l'après-coup*, dans lequel un événement auparavant anodin devient traumatisant lorsque remémoré dans des circonstances différentes, ou dans les déterminations inconscientes des impressions de *déjà-vu* ou d'*inquiétante étrangeté*. Ainsi que l'observe Monique David-Ménard, « le présent existe, mais seul le passé insiste⁶ ». Le fait de situer des éléments isolés et autonomes dans une œuvre offre la possibilité aux spectateurs de voir ce qui est présent à la perception non seulement à travers la remémoration d'éléments antérieurs de l'œuvre, mais aussi à travers leurs propres souvenirs et fantasmes.

En psychanalyse, le sens émerge principalement par le moyen des processus mentaux d'association qui construisent le rêve – lequel, souligne Freud, doit se comprendre non comme un récit unitaire mais comme un rébus fragmentaire. Les « processus primaires » du travail du rêve – *condensation, déplacement, prises en considération de la représentabilité et élaboration secondaire* – sont ceux de l'inconscient en général. Les psychanalystes Jean Laplanche et Serge Leclair ont décrit les « mots »

qui composent le discours inconscient comme « des éléments tirés du royaume de l’imaginaire – en particulier de l’imagination visuelle » et décrivent les « phrases » composées par ces mots comme de « brèves séquences, le plus souvent fragmentaires, circulaires et répétitives⁷ ». De telles séquences minimales sont typiques des chaînes fractionnaires itératives qui forment les fantasmes et rêveries inconscients. Ainsi que le remarquent Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, lorsque Freud parle de fantasme inconscient, « il semble parfois désigner par là une rêverie subliminale, préconsciente, à laquelle le sujet s’adonne et dont il prendra ou non réflexivement conscience⁸. » Les œuvres audiovisuelles composées pour le cadre spécifique de la galerie vont précisément en règle générale prendre la forme de séquences brèves « fragmentaires, circulaires et répétitives » en réaction desquelles le sujet regardant, en tant que *sujet du signifiant*, peut advenir à l’être sur un ruban de Moebius d’impressions et d’associations externes et internes. Plutôt que linéaire, le temps est ici centrifuge et centripète. L’œuvre audiovisuelle qui s’adaptera le mieux à la spécificité de la galerie est susceptible d’aspirer à la condition de, selon les mots du narratologue Jean-Jacques Lecercle, « un cristal temporel [qui] rassemble la totalité du temps dans l’intuition de l’instant⁹ ».

Parataxe

Le peintre Pierre Bonnard disait qu’il souhaitait que l’expérience que le spectateur ferait de ses tableaux s’apparente à l’expérience d’entrer pour la première fois dans une pièce inconnue – on voit tout à la fois, et pourtant rien de particulier. Ce que je veux ajouter à la description purement optique de Bonnard, c’est la concaténation fugace de pensées imprévisibles que l’on peut avoir à cet instant, depuis des associations purement personnelles à ce que j’ai qualifié quelque part de manifestation perceptuelle « granuleuse » du politique – un aspect de notre réalité quotidienne sujet à mutation qui se trouve sur un pied d’égalité, du point de vue de la perception, avec les variations de la lumière, une douleur au genou, un bruit lointain ou un regret. Dans la rhétorique classique, on nomme *parataxe* la juxtaposition d’éléments disparates dont les

relations ne sont pas données mais doivent être déduites. L'organisation de l'hétérotopie cinématographique est parataxique, de même que celle d'Internet ; la présentation des éléments dans une séance de psychanalyse est parataxique, de même qu'un rêve. La forme d'organisation des éléments dans le type d'œuvre que j'ai qualifié de « non-cinématographique » est également parataxique. Roland Barthes se plaignait que, au cinéma, on n'a pas la permission de fermer les yeux. Les vides, les absences et les silences sont en revanche partie intégrante de l'organisation parataxique. Les lieux où « rien ne se passe » – et où l'on peut fermer les yeux pour suivre le fil de ses propres associations – sont essentiels à ce qui constitue à mes yeux le « non-cinématographique ».

Templum

Le mot « interactif » se comprend désormais largement dans le sens informatique d'échanges entre humains et machines contrôlés par des logiciels. Bien qu'il soit légitime de plaider pour une compréhension différente de ce terme, il serait sans doute préférable d'employer un mot complètement autre s'il s'agit d'éviter toute connotation informatique. Aux premiers jours de la théorie des médias, Marshall McLuhan a établi une distinction entre média « chaud » et média « froid ». Un média chaud est riche en détails et laisse peu d'espace à remplir d'informations par le public. Un média froid donne peu d'information et laisse beaucoup d'espace à remplir. McLuhan écrit : « Les médias chauds ont [...] un faible taux de participation et les médias froids demandent un fort taux de participation ou de complétion de la part du public¹⁰. » Le mot « participatif » peut par conséquent sembler une alternative au mot « interactif » en relation au type de média « froid » que j'ai décrit. Le cadre conceptuel de McLuhan est cependant celui de la théorie de la communication, dans lequel un « récepteur » reçoit ou « complète » sans ambiguïté le message préconstitué par un « émetteur ». Pour éviter à la fois de se référer à l'informatique et à la théorie de la communication, nous ferions peut-être mieux d'envisager le mot « contemplatif » – qu'on a aujourd'hui tendance à associer à la passivité, mais qui impliquait jadis une interprétation active. Le mot « contempler »

a pour étymologie le verbe latin *contemplari* – « regarder attentivement, soigneusement » – et le nom latin *templum*, un « lieu d’observation ». Dans l’Antiquité classique, le *templum* était un endroit et un temps précisément délimité, à l’écart, réservé à l’observation des augures – autrement dit, à l’interprétation des signes énigmatiques. En règle générale, dans l’Antiquité, les frontières du *templum* – et du temple qui pouvait être construit à son endroit – étaient délimitées par le champ de vision naturel constitué par un espace entre deux arbres – une scène que nous pourrions assimiler à celle d’un spectateur moderne en relation à une image peinte ou projetée et son cadre. L’idée que cette relation est « contemplative » au sens où elle requiert une activité interprétative de la part du spectateur s’exprime bien dans la remarque de Marcel Duchamp : « les tableaux sont faits par ceux qui les regardent. » Le sujet regardant que je propose ici est dans une relation symétrique avec l’artiste, « auteur » de l’œuvre, tel que le décrit Julia Kristeva. Dans une interview datant de 1980, on lui demandait en quoi sa conception de l’artiste diffère de l’hypothèse traditionnelle selon laquelle l’artiste est « un sujet qui parle dans l’œuvre ». Elle répond que de dire que l’artiste « parle » l’œuvre revient à supposer une entité qui existe *avant* l’œuvre, or : « la pratique dans laquelle [l’artiste est] impliqué s’étend au-delà de la subjectivité, qu’elle réorganise. Il y a, d’un côté, une sorte d’ego psychologique, et de l’autre, le sujet d’une pratique signifiante. [...] L’œuvre d’art est une espèce de matrice qui constitue son propre sujet¹¹. »

Deux œuvres

J’ai été invité à donner cette série de quatre conférences pour faire un pendant discursif à la l’œuvre projetée que j’ai réalisée l’an dernier pour le Jeu de Paume dans le cadre du Printemps de Septembre à Toulouse, où j’ai créé une œuvre qui a été installée dans deux espaces principaux de l’Hôtel-Dieu Saint-Jacques : la salle des Pèlerins et la chapelle adjacente. Une courte vidéo au sujet de ce travail est disponible sur le site web du Jeu de Paume, et je ne compte pas l’aborder aujourd’hui. Comme je l’ai dit au début, je trouve plus pertinent de montrer deux œuvres plus anciennes qui ont une relation directe aux films évoqués lors de mes deux premières

interventions. La première de ces œuvres, *Listen to Britain*, présente une relation directe et évidente au film auquel elle est une réponse. La relation de la seconde, *Solito Posto*, au film auquel elle fait allusion, est plus ténue et indirecte. Comme je l'ai dit dans mes remarques sur la spécificité de ma pratique, je considère que le cadre dans lequel sont présentées mes œuvres est partie intégrante des œuvres en question. Mes œuvres n'étant pas conçues pour être montrées dans une salle de cinéma, ce que nous verrons ici aujourd'hui est moins une présentation des « œuvres » en tant que telles qu'une illustration de certains des principes de travail que j'ai esquissés.

A Canterbury Tale

L'ouverture du film de 1944 de Michael Powell et Emeric Pressburger, *A Canterbury Tale*, se situe en Grande-Bretagne pendant la guerre. Au début du film, un soldat américain en permission, se rendant par chemin de fer à Canterbury, descend du train au mauvais arrêt et se retrouve sur le quai de la gare d'un petit village en plein *black-out*. Ses compagnons de voyage lui offrent leur aide : une vendeuse londonienne qui espère trouver un emploi comme travailleuse agricole dans la défense civile et un soldat britannique qui regagne son camp. Alors que tous trois quittent la gare, une silhouette surgit de l'ombre et jette de la colle sur les cheveux de la jeune femme. Les nouveaux amis poursuivent l'agresseur jusqu'à la mairie. Mais la seule personne qu'ils y trouvent est le juge de paix local, en l'occurrence le propriétaire terrien pour qui la jeune femme espérait travailler. L'homme fait comprendre qu'il n'a pour elle ni travail ni temps. Les trois amis décident de rechercher l'identité de l'agresseur, connu dans le village sous le nom du « Colleur » [the « Glue Man »] à la suite de semblables attentats sur des jeunes filles. L'enquête qu'ils mènent leur donne des raisons de suspecter que le juge et le mystérieux Colleur sont une seule et même personne.

La séquence sur la colline

Plus tard dans le film, la jeune femme et le juge de paix se rencontrent de nouveau par hasard sur les hauteurs de Canterbury. La séquence commence

avec la jeune femme gravissant la colline. On voit d'abord un plan sur les champs et les bois, puis la femme marchant d'un pas vif et jetant des coups d'œil par dessus son épaule en direction de la vallée. La caméra fait un panoramique et plonge pour la suivre tandis qu'elle traverse le cadre. On la voit alors en plan large depuis un point de vue élevé, remontant un sentier vers la caméra. Ensuite, un plan moyen la montre marchant à grandes enjambées à travers un bosquet. Soudain, comme elle sort du bois, elle découvre une vue lointaine de la cathédrale de Canterbury. La caméra cadre son visage en très gros plan alors, qu'exaltée, elle semble entendre des sons anciens dans le vent : des cliquetis de harnais, des cornemuses et des luths. Elle tourne vivement la tête à gauche et à droite comme si elle cherchait la provenance des sons. Ceux-ci s'interrompent brusquement tandis qu'au gros plan succède un plan extrêmement large sur elle, seule et petite, dans une vaste et opulente prairie. Elle entend alors une voix masculine, qui semble aussi surgir de l'air : « Superbe, n'est-ce pas ? » L'homme, qui se révèle être le juge de paix quand il se dresse des les hautes herbes où il était assis, l'invite à le rejoindre.

L'Éclipse

La plupart de mes photo-textes et de mes vidéos sont réalisés en réponse à une invitation à travailler dans un endroit spécifique, en général une ville. Lorsque je commence à travailler dans une ville, je fais des recherches sur son histoire et suis parallèlement le cours de mes associations, de ce qui me vient à l'esprit. Lors d'une visite préliminaire à Milan pour réaliser une vidéo destinée à être projetée simultanément dans des centres d'art publics à Milan et Venise, j'ai constaté que c'est le film de Michelangelo Antonioni *La Notte* qui me venait d'abord à l'esprit, peut-être parce qu'il a été tourné à Milan. Cette première association n'est entrée dans la version finale de ma vidéo que sous la forme d'un plan nocturne isolé – je me suis ensuite surpris à penser à *L'Éclipse*. L'histoire racontée dans *L'Éclipse* peut se résumer simplement : *une jeune femme quitte un homme plus âgé avec qui elle vivait ; lors d'une visite à la Bourse de Rome, elle rencontre un jeune courtier et noue une aventure avec lui*. Le film suit l'évolution de leur relation jusqu'au moment

où ils prennent rendez-vous pour se revoir : « À huit heures. À l'endroit habituel. » – *Alle otto. Solito posto*. Ces mots de Piero (Alain Delon) sont les derniers mots prononcés dans le film. La caméra suit Vittoria (Monica Vitti), qui quitte le bureau de Piero et sort dans la rue. La caméra retourne alors sur Piero, assis à son bureau, ignorant les téléphones qui ont commencé à sonner. Ici, la description de l'histoire de Vittoria et de Piero s'achève, mais le film ne s'arrête pas là. Il dure encore sept minutes.

On m'a commandé une œuvre destinée à être montrée à Milan et Venise. Mon souvenir du film *L'Éclipse* et de son exceptionnel épilogue en est venu à former la toile de fond de mon projet. En termes de genre cinématographique, *L'Éclipse* est une *love story*. J'ai par conséquent établi pour mon travail (*Solito Posto*) une prémisse inaugurale sous la forme d'un synopsis minimal – une « log line », ou trame – pour un film imaginaire du même genre : *un homme et une femme se rencontrent à Milan quelques années après la fin de la relation qu'ils avaient vécue à Venise. Avec ce « scénario » schématique pour charpente, j'ai ensuite cherché à Milan un endroit où je pourrais imaginer les personnages en train d'avoir leur conversation rétrospective.*

Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié

1. Dans l'opéra *seria* de la période baroque, on considérait en fait comme nécessaire qu'en exécutant la section da capo d'une aria le chanteur embellisse la reprise avec des ornements vocaux improvisés.
2. Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, ciné-roman, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 28.
3. Elle peut également rappeler la conception de la poésie comme « projection du paradigme sur le syntagme » de Roman Jakobson.
4. Monique David-Ménard, « Éclats de temps et récits fragmentaires en psychanalyse », in Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo et François Hartog (dir.), *Les Récits du Temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 107.
5. Sigmund Freud « Remémoration, répétition, perlaboration », in *La Technique psychanalytique*, Presses universitaires de France, Paris, 1953.

6. Monique David-Ménard, *op. cit.*
7. Jean Laplanche et Serge Leclair, « L'Inconscient : une étude psychanalytique », in Jean Laplanche, *Problématiques IV, L'Inconscient et le Ça*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
8. D'un point de vue « topographique », le fantasme peut être conscient, préconscient ou inconscient. On le rencontre, dit Freud, « aux deux extrémités » du rêve – dans l'élaboration secondaire du rêve tel que raconté consciemment, et dans les contenus latents les plus primitifs. La rêverie se situe quelque part entre les deux.
9. Jean-Jacques Lecercle, « Esquisse d'une théorie de la nouvelle », *Trame et Filigrane, Annales de l'université de Savoie*, n° 16, 1993; cité in Catherine Mari, « Tell-Tale Ellipsis in Colum McCann's Everything in This Country Must' », *Journal of the Short Story in English*, n° 40, p. 47-56.
10. Marshall McLuhan, *Essential McLuhan*, New York, Basic, 1996, p. 162.
11. E. H. Baruch et P. Meisel, *Partisan Review*, vol. 51, n° 1, 1984; repris in Ross Mitchell Guberman (dir.), *Julia Kristeva Interviews*, New York, Columbia, 1996, p. 16.