



JEU

DE



PACOME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Victor Burgin Ça

10.10.2023 - 28.01.2024

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Audrey Grollier

Chargée des groupes
et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social
et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes
et scolaires
Partenariats scolaires
et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Bucharlat

Conférencière et formatrice
clairebucharlat@jeudepaume.org

Rachael Woodson

Conférencière et formatrice
rachaelwoodson@jeudepaume.org

Axelle Maga

Assistante / chargée d'activités
éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

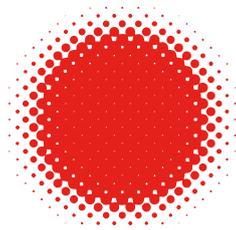
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation de l'exposition	8
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	12
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	15
	Introduction	17
	Œuvres conceptuelles et appropriation d'images	18
	Ensembles phototextuels et références à la psychanalyse	22
	Espaces et temporalités	26
	Orientations bibliographiques thématiques	30
C	PISTES DE TRAVAIL	33
	Relations textes et images	34
	Critiques des représentations et regards	38
	Projections et mémoires	41





1. *Dear Urania*
(détail)
2016

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 17 octobre 2023, 18h - 20h

visite des expositions
« Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté »
et « Victor Burgin. Ça »
- réservée aux enseignants partenaires

mardi 7 novembre 2023, 18h30 - 20h

visite des expositions
« Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté »
et « Victor Burgin. Ça »
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-td/>

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

- tarifs :

Visites commentées en français ou en anglais

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
Visites libres

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- durée : 1h30

- sur réservation :

au 01 47 03 12 41

serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2023-2024 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants :
<https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ **Dernier(s) mardi(s) du mois**
mardis 31 octobre, 28 novembre et 26 décembre 2023, de 11 h à 21 h

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ **Ping-Pong, le programme enfants et familles**

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans et visites contées

<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ **Les cours du Jeu de Paume**
les mercredis, 18h30 - 20h

- programme et dates :
<https://jeudepaume.org/evenement/cours-session-2023-2024/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 17 octobre 2023, 14h - 16h

visite de l'exposition
« Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté »
et « Victor Burgin. Ça »
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-jmc-vb/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteurs individuels ou en groupe.

- sur réservation :

01 47 03 12 41

actionsociale@jeudepaume.org



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : www.jeudepaume.org



2. *Olympia*
(détail)
1982

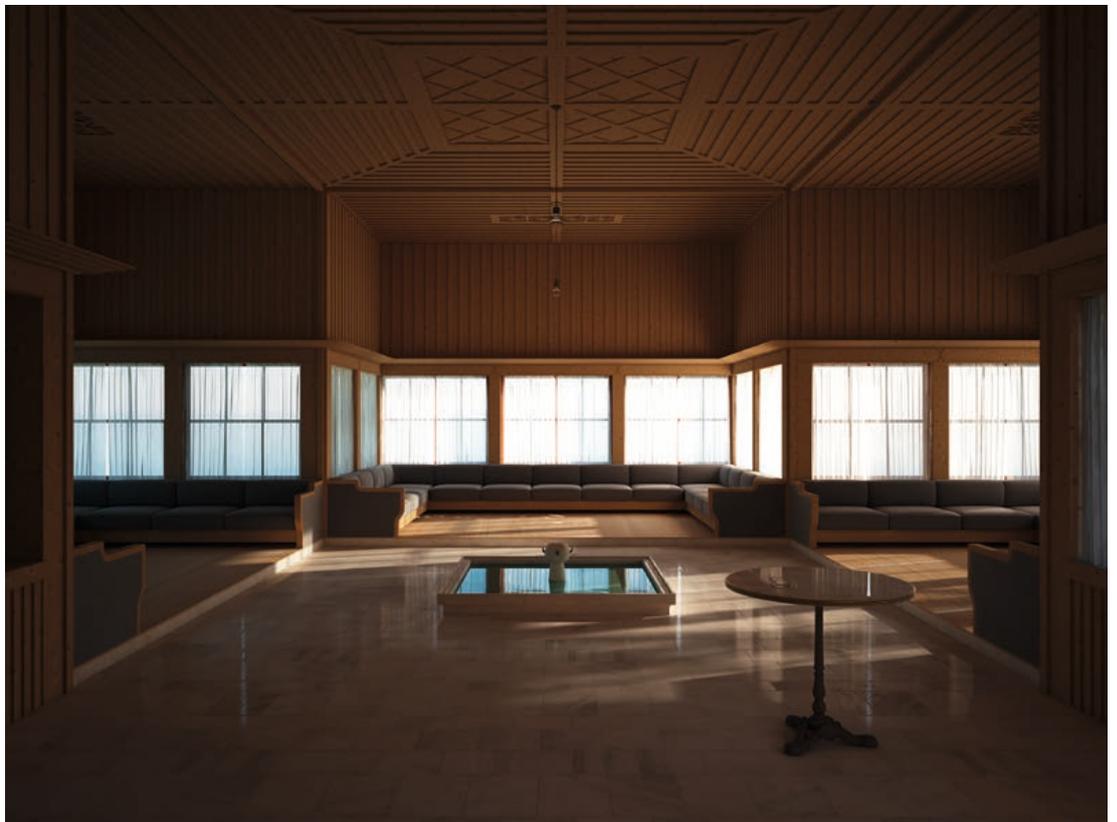
A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Je n'entreprends pas de rendre les choses complexes ; complexes, elles le sont *déjà*. Par contre, je cherche à recouvrir la complexité de notre expérience quotidienne en l'arrachant aux diverses formes de réductionnisme et de formatage à laquelle elle se trouve assujettie, dans le divertissement grand public comme dans le populisme politique. »

Victor Burgin, « Rétrospectivement. Entretien avec Pia Viewing », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 167.

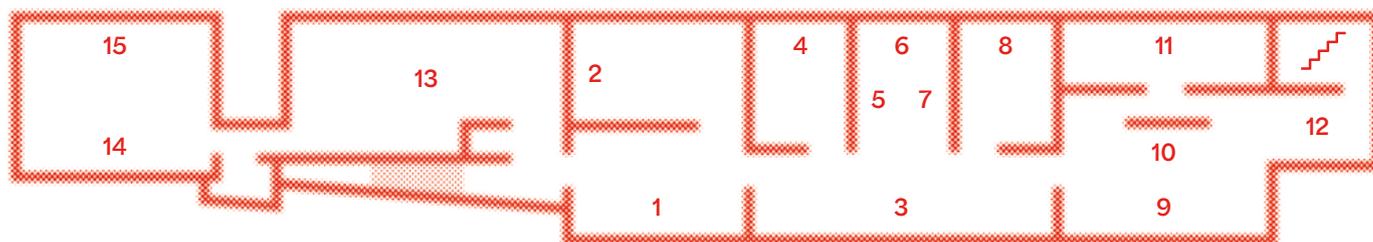
« J'estime que l'art est une pratique critique. [...] À partir du milieu des années 1960, mon travail prend la forme d'une série de réponses à des questions sur la nature de l'objet d'art et son rapport à la société. À la fin des années 1990, une suite d'invitations à créer des œuvres en relation avec des lieux spécifiques me conduisent à repenser mes réponses à ces questions, à la lumière de la rencontre avec le "réel" [...]. Je travaille avec les relations entre mots et images, avec des formes "scripto-visuelles" où ne dominent ni l'image ni le texte, où les significations émergent dans un "tiers espace" situé entre l'optique et le verbal. Je privilégie cette forme parce qu'il s'agit de la forme prédominante de rapport au monde dans les sociétés technologiquement avancées. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 57.



3. *A Place to Read*
(détail)
2010

Présentation de l'exposition



Niveau 2

« Ce qui m'intéresse au plus haut point, c'est la manière dont notre expérience de la "vie réelle", du "monde réel", est conditionnée par nos souvenirs et nos fantasmes – c'est à cela que toute mon œuvre tente, d'une manière ou d'une autre, de se confronter. »

Victor Burgin est un artiste et théoricien né en 1941 en Grande-Bretagne. Cette exposition couvre son activité artistique sur plus de cinquante ans. Elle comprend des œuvres conceptuelles de jeunesse, des œuvres phototextuelles des années 1970 et 1980, ainsi que des œuvres vidéo réalisées entre 2006 et 2023. Son titre, « Ça », est inspiré d'un passage de *La Chambre claire* (1980) de Roland Barthes, cité par l'artiste, où le sémiologue et théoricien de la littérature traite de la capacité des images photographiques à désigner le réel. Bien que, pour un spectateur, la charge émotionnelle d'une image puisse être complexe et subjective, la photographie elle-même peut se réduire à un simple geste tel celui d'un enfant qui montre quelque chose du doigt en s'écriant : « Ça ! »

Après avoir étudié au Royal College of Art de Londres et à l'université Yale de New Haven, aux États-Unis, où il a notamment eu pour professeurs Donald Judd et Robert Morris, Burgin se fait connaître à la fin des années 1960 avec ses contributions aux premières expositions d'art conceptuel. Le conceptualisme est né d'un rejet de la peinture et de la sculpture, pratiques que ses représentants considéraient épuisées à force de répétition, et trop soumises aux lois du marché. Burgin produit alors des instructions, invitant le spectateur à participer à la création de l'œuvre, avant de passer à la photographie et à l'écriture à la fin des années 1970. Dans ces premières œuvres phototextuelles, il décompose le langage des images et, singulièrement, celui de l'industrie du marketing et de la publicité, pour mettre en avant des

problématiques liées à la classe socio-économique et au genre. Dans les années 1980, sous l'influence de la sémiotique structuraliste et de la psychanalyse, en particulier des écrits de Roland Barthes et de Sigmund Freud, il agence textes et images fixes pour composer des récits en plusieurs strates. Au milieu des années 1990, il commence à travailler avec des images en mouvement, privilégiant la forme de la boucle pour des vidéos de courte durée – qui lui paraît particulièrement adaptée aux espaces d'exposition, où les visiteurs entrent et sortent à des intervalles imprévisibles. En 2010, sa pratique de la vidéo évolue, passant d'images réalisées grâce à des optiques à des images générées par des logiciels de modélisation 3D. *Adaptation*, son œuvre la plus récente produite avec cette technique, a été conçue spécialement pour cette exposition.

À la demande de l'artiste, aucun matériel additionnel – textes muraux, citations ou cartels commentés – n'accompagne les œuvres ici présentées, afin d'inviter les visiteurs à exercer leur liberté d'interprétation.

Les œuvres de Burgin sont conservées au sein de plusieurs collections publiques internationales, notamment au Los Angeles County Museum of Art, au Walker Art Center de Minneapolis, au Metropolitan Museum of Art et au Museum of Modern Art de New York, au Victoria and Albert Museum et à la Tate Modern de Londres, au Museum Ludwig de Cologne, et, à Paris, au Centre Pompidou.

Commissaire : Pia Viewing



4. *Olympia*
(vue d'installation)
1982

1 Performative/Narrative

1971, 16 tirages argentiques noir et blanc, texte
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Cette œuvre marque un tournant dans le travail de Victor Burgin, qui renoue avec la photographie après une série d'œuvres conceptuelles purement textuelles. Ici, une matrice de chiffres binaires – de 1111 à 0000 – génère une série de seize ensembles de conditions sous-jacentes qui régissent la photographie, le récit et une réflexion sur ces derniers.

2 Adaptation

2023, vidéo, couleur, muet, 14 min en boucle
Avec le soutien du Jeu de Paume
et l'aimable contribution de ses Bienfaiteurs

Dans ses œuvres récentes, Burgin développe souvent les associations qui lui sont venues à l'occasion de rencontres fortuites. Dans le cas présent, il a découvert sur Internet une photographie de Sheffield, cité du nord industriel de l'Angleterre où il a passé son enfance. Sans pouvoir s'expliquer pourquoi, il s'est mis à penser à *Solaris* – roman de science – fiction publié par Stanislas Lem en 1961, adapté au cinéma par Andreï Tarkovski en 1972 – et au mot « adaptation », dans tous les sens du terme.

3 US77

1977, 7 panneaux d'un ensemble de 12, tirages numériques noir et blanc, texte

Les images et les textes qui composent cette œuvre mettent en avant la construction de la différence sexuelle dans les représentations, ainsi que les rapports de pouvoir patriarcaux et l'identité « masculine » qui les sous-tend. Ici comme ailleurs, Burgin évite les relations littérales habituellement évidentes entre texte et image, pour juxtaposer des associations suscitées par le texte à celles suscitées par l'image. Dans les années 1980, Burgin s'éloigne des questions de genre pour s'intéresser à la sexualité. Les trois œuvres suivantes appartiennent à un groupe initialement exposé sous le titre « Tales from Freud » [Contes tirés de Freud].

4 Solito Posto

2008, vidéo, noir et blanc et couleur, muet, 8 min en boucle
Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan / Naples

Burgin réunit ici un panorama vidéo à 360° d'une place vénitienne, animé à partir d'un montage de photographies de la place, et d'autres photographies prises à Venise et à Milan. Comme dans la plupart de ses œuvres vidéo, l'histoire est racontée sous une forme fragmentaire, au moyen de fondus entre les intertitres. L'œuvre a été présentée pour la première fois dans deux galeries d'art simultanément, à Milan et à Venise.

5 Olympia

1982, 2 triptyques, tirages argentiques noir et blanc, texte
Achat en 2004 par le musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris

Le premier de ces deux triptyques fait allusion à une nouvelle d'E. T. A. Hoffmann, *L'Homme au sable* (1817), dont Sigmund Freud traite dans son article « L'inquiétante étrangeté » (1919). Les textes du second triptyque sont extraits d'une analyse de cas portant sur « mademoiselle Anna O. », publiée en 1895 par Freud et Josef Breuer. Les images rassemblent des détails du tableau *Olympia* peint par Édouard Manet en 1863, une photographie réalisée par Burgin dans son atelier, un plan du film *Fenêtre sur cour* réalisé par Alfred Hitchcock en 1954 (plan photographié par l'artiste sur un écran de cinéma), et une photographie du bureau de Freud datant de 1938.

6 Gradiva

1982, 7 panneaux, tirages argentiques noir et blanc, texte
Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

En 1907, Freud publie un article sur le court roman de Wilhelm Jensen intitulé *Gradiva*, paru en 1903 et dont l'objet porte sur la fascination éprouvée par un jeune homme face à un bas-relief antique représentant une femme qui marche : il la nomme Gradiva. Selon Freud, l'origine de cette obsession est à rechercher dans l'enfance du protagoniste. Au moyen de textes et d'images, Burgin relate l'histoire de cette femme suivant l'ordre de lecture conventionnel de gauche à droite, et celle de l'homme, de droite à gauche. Les deux récits se rencontrent au centre de l'œuvre, où la femme se retourne dans l'image pour croiser le regard de l'homme (et le nôtre).



5. *Basilica I*
(vue d'installation)
2006

7

Portia

1984, 2 tirages argentiques noir et blanc, texte
Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

Le personnage féminin de Portia apparaît dans le court article de Freud intitulé « Le thème des trois coffrets », consacré à une scène du *Marchand de Venise* de Shakespeare où les prétendants de ladite Portia doivent deviner dans quel coffret est dissimulé son portrait. Les photographies de cette œuvre représentent une maquette en papier d'une place vénitienne typique et un détail du tableau *Il Ridotto* de Pietro Longhi (années 1740) montrant une femme masquée. Or le masque noir – la *moretta* – était l'un des deux masques portés à l'origine pendant le carnaval : réservé aux femmes, il ne tenait en place que par un bouton maintenu serré entre les dents, si bien que pour parler, la femme devait se démasquer, donc « se révéler », au sens littéral du terme.

10

Basilica I

2006, 24 tirages argentiques noir et blanc, texte
Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

Le Centre canadien d'architecture souhaitait que l'artiste crée une œuvre en réponse à une photographie appartenant à sa collection de photographies d'architecture. *Basilica I* est l'une de trois œuvres autonomes, toutes issues de cette commande. Burgin a choisi de travailler sur une photographie montrant une femme dans les ruines de Pompéi, prise au XIX^e siècle par Carlo Frattacci qui l'avait légendée « Basilica ». La présence de cette personne inconnue pourrait avoir simplement pour fonction d'indiquer une échelle à l'ensemble. Mais Burgin est alors hanté par une autre hypothèse : la femme, anonyme car pour ainsi dire invisible, figurerait un « fantôme de midi ». Cette œuvre texte-images présente chacune des colonnes qui délimitent l'espace rectangulaire dans lequel se trouve cette femme.

8

A Place to Read

2010, vidéo, noir et blanc et couleur, muet, 10 min en boucle
Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

Dans cette œuvre, Burgin aborde la question de la destruction du patrimoine architectural public d'Istanbul au profit d'intérêts privés. Le café Taşlık, construit entre 1947 et 1948, avait été dessiné, avec son jardin, par l'architecte stambouliote Sedat Hakkı Eldem qui aspirait à y inscrire les idéaux démocratiques de la jeune République turque. En 1988, ce magnifique établissement fut démantelé pour faire place à un grand hôtel de luxe. *A Place to Read* a été présentée pour la première fois en 2010 au Musée archéologique d'Istanbul.

11

Dear Urania

2016, 2 vidéos, couleur, muet, 12 min en boucle,
dessins numériques, texte mural au pochoir
Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan / Naples

En 1857, l'astronome napolitain Ernesto Capocci di Belmonte (1798-1864) publie son *Récit du premier voyage dans la Lune effectué par une femme en l'an de grâce 2057*, sous la forme d'une lettre écrite depuis la Lune par Urania, la protagoniste, à son amie Ernestina restée sur Terre – le procédé permet à l'auteur de donner libre cours aux spéculations scientifiques les plus folles sous couvert de fiction. Dans *Dear Urania*, Burgin imagine la réponse d'Ernestina au moyen de deux vidéos, d'un texte mural et d'un ensemble de dessins – lesquels représentent le même site pompéien que *Basilica I*.

9

Young Oaks

2020, 4 diptyques, tirages jet d'encre, texte, livre
Courtesy Cristin Tierney Gallery, New York

À partir du souvenir d'une exposition consacrée aux peintures d'intérieurs de Vilhelm Hammershøi (1864-1916), Burgin s'est imaginé faire le tour de l'appartement de l'artiste à Copenhague. Pour *Young Oaks*, il a réalisé la maquette en 3D d'une enfilade de quatre pièces « à la Hammershøi ». Chaque diptyque se compose de deux vues d'une pièce depuis la pièce attenante, en champ-contrechamp. Le titre de l'œuvre est emprunté à celui du tableau *Jeunes Chênes* (1907) de Hammershøi. Le texte encadré cite un haïku de Richard Wright, extrait d'un livre qui fait partie de l'installation.

12

Any Moment

1970, texte mural au pochoir

Écrit en vue de sa publication dans un magazine, *Any Moment* répond à l'ambition conceptualiste de dématérialiser l'objet d'art. Cette « sculpture » est constituée d'un ensemble de phrases récursives destinées à susciter des actes cognitifs chez le lecteur : celui-ci, en se focalisant sur ses perceptions et ses souvenirs immédiats, assemble un « objet » qui n'existe pas en dehors des constructions psychologiques éphémères formées au cours de l'acte même de lecture.



6. *Cythera*
(vue d'installation)
2022

13

Office at Night

1985-1986, 2 panneaux d'un ensemble de 7, tirages argentiques, film plastique sur panneau stratifié, texte

FNAC n° 35467, Centre national des arts plastiques. Dépôt au musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg; Collection M.J.S., Paris. Dépôt 2006 – Collection du Mudam Luxembourg, musée d'Art moderne Grand-Duc Jean

La plupart des éléments présentés dans *Office at Night* sont inspirés par le tableau éponyme peint par Edward Hopper en 1941. Tandis que, dans l'œuvre de ce dernier, la figure de la secrétaire est nécessairement figée dans l'espace et le temps, Burgin la représente en mouvement dans l'espace du bureau qu'elle s'approprie. Les panneaux d'images sont introduits par un panneau de texte en forme d'acrostiche, où chacune des lettres composant le titre *Office at Night* ouvre un paragraphe de réflexions consacrées au tableau de Hopper.

14

Cythera

2022, 5 tirages jet d'encre, texte

Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

Cette œuvre, complément d'*Island Flight*, est née d'une association avec *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* peint par Jean-Antoine Watteau en 1717. Burgin a réalisé *Island Flight* et *Cythera* en recourant au même moteur de jeu. Pour *Cythera*, cette technologie lui a permis de produire des images s'apparentant davantage à des gravures du XVIII^e siècle qu'à des images cinémato-graphiques. *Island Flight*, comme *Cythera*, s'inscrit dans une réalité actuelle : aujourd'hui, l'île qui procure à certains un agréable intermède dans leur existence peut apporter à d'autres une promesse de vie, ou bien de mort.

15

Island Flight

2022, vidéo, noir et blanc et couleur, muet, 11 min en boucle

Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

Explorant une île de la Méditerranée, Burgin a découvert au milieu des pins les vestiges rouillés d'une voiture abandonnée. À partir de ses photographies et ses notes, il a reconstitué cette scène avec un logiciel 3D et élaboré les représentations textuelles et visuelles des associations qu'elle avait suscitées. Ici, l'artiste mêle ses souvenirs personnels avec une anecdote tirée de la vie de Goethe, une image extraite d'un film d'Antonioni, et l'intrigue d'un opéra de Haendel.



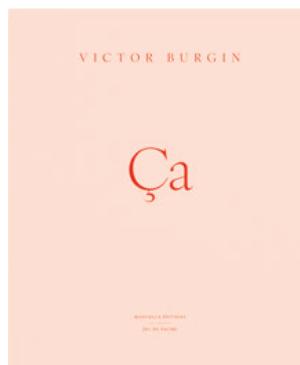
Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](https://jeudepaume.org/).

Le *Livret de traduction en français* des textes figurant dans les œuvres exposées est téléchargeable en ligne sur le site du Jeu de Paume : <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-victor-burgin/>

Et aussi...

« Victor Burgin. Place(s) » au Centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault (77), du 15 octobre 2023 au 21 janvier 2024 : <https://www.cpiif.net/fr/programme/places-victor-burgin>

Livre publié à l'occasion de l'exposition



→ *Victor Burgin. Ça*, entretien avec Victor Burgin par Pia Viewing, extraits d'entretiens avec Victor Burgin par Ryan Bishop, David Company, Federica Chiocchetti, Tony Godfrey, Sunil Manghani, Thomas Roueché, Kaja Silverman, Alexander Streitberger et Hilde Van Gelder, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023.

Essais théoriques de l'artiste

- *Le Temps de la ruine*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, coll. « Dits », 2023.
- *Returning to Benjamin*, Londres, MACK, 2022.
- *The Camera: Essence and Apparatus*, Londres, MACK, 2018.
- *Parallel Texts: Essays and interventions about art*, Londres, Reaktion, 2011.
- *Situational Aesthetics: Selected writings by Victor Burgin*, sous la dir. d'Alex Streitberger, Louvain, Leuven University Press, 2009.
- *The Remembered Film*, Londres, Reaktion, 2004 ; *Le Film qui me reste en mémoire*, Milan, Paris, Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2019.
- *In/Different Spaces: place and memory in visual culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996.
- *Formations of Fantasy*, sous la dir. de Victor Burgin, James Donald et Cora Kaplan, Londres, Methuen, 1986.
- *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres et Basingstoke, Macmillan, coll. « Communications and culture », 1986.
- *Thinking Photography*, sous la dir. de Victor Burgin, Londres et Basingstoke, Macmillan, coll. « Communications and culture », 1982.

Livres d'artiste

- *Afterlife*, Cologne, Thomas Zander/Walter König, 2019 (site d'artiste : <https://afterlife.victorburgin.eu/>).
- *Scripts*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), éd. bilingue anglais-français, 2016.
- *Venise*, Londres, Black Dog, 1997.
- *Some Cities*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press ; Londres, Reaktion, 1996.
- *Hôtel Latône*, Calais, Musée de Calais, 1982.
- *Family*, New York, Lapp Princess, 1977.
- *Work and Commentary*, Londres, Latimer, 1973.

Monographies, ouvrages en français

- BOULOUCHE, Nathalie, MAVRIDORAKIS, Valérie, et PERREAU, David (dir.), *Victor Burgin. Objets temporels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 2007.
- BURGIN, Victor, *Between*, Oxford, Basil Blackwell, Londres, Institute of Contemporary Arts (ICA), 1986 ; Londres, MACK, 2020.
- BURGIN, Victor, *Scripts*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2016.
- BURGIN, Victor, *Components of a Practice*, Milan, Skira, 2008.
- BURGIN, Victor, ÇAKMAK, Gülru, CAMPANY, David, KING, Homa, RODOWICK, David N., et VIDLER, Anthony, *Projectif. Essais sur l'œuvre de Victor Burgin*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2016.
- BURGIN, Victor, CASTRO, Teresa, GIANNOURI, Evgenia, RAMOS MONTEIRO, Lúcia, et SCHULMANN, Clara, *Palmanova*, Choisy-le-Roi, Form(e)s, 2016.
- *Passages*, cat. exp., Villeneuve d'Ascq et Blois, Musée d'Art moderne de la Communauté urbaine de Lille/Ville de Blois, 1991.

Articles et ressources en ligne

- BURGIN, Victor, « Situational Aesthetics » [Esthétique situationnelle], *Studio International*, vol. 178, n° 915, 1969, p. 118-121, traduction par Tanguy Gatay, 2018 : <https://enspcrai.hypotheses.org/files/2018/04/Victor-Burgin-esthetique-situationnelle-expo.pdf>
- BURGIN, Victor, *Le Film qui vient à l'esprit*, conférences à Paris, Jeu de Paume, 2009-2010 : <https://jeudepaume.org/mediateque/le-film-qui-vient-a-lesprit/>
- BURGIN, Victor, « Socialist Formalism » [Le formalisme socialiste], *Studio International*, vol. 191, n° 980, mars-avril 1976, traduction in *Art en théorie. 1900-1990*, une anthologie par Charles HARRISON et Paul WOOD, Paris, Hazan, 1997, p. 994-1000.
- COUPLET, Capucine, *Une déconstruction critique du male gaze dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin. Un female gaze avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ?*, mémoire de master, faculté de philosophie, arts et lettres, université catholique de Louvain, 2021 : <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:32091>
- DURAND, Régis, « Victor Burgin : l'adieu à la photographie », entretien avec Victor Burgin, *Artpress*, n° 130, novembre 1988, p. 20-24.
- HABIB, André, « Voyage to Italy de Victor Burgin (fragments photographiques) », *Protée*, vol. 35, n° 2 : *Imaginaire des ruines*, 2007, p. 55-64 : <https://doi.org/10.7202/017467ar>
- GINTZ, Claude, « Victor Burgin. Sexualité, pouvoir, histoire », entretien, in Olivier CORPET et Catherine MILLET (dir.), *L'Art conceptuel*, Paris, Artpress, coll. « Les grands entretiens d'Artpress », 2019, p. 11-23.
- MASI, Bruno, « Imaginer le Paris de Nietzsche », entretien avec Victor Burgin, *Libération*, 24 novembre 2000 : https://www.liberation.fr/culture/2000/11/24/imaginer-le-paris-de-nietzsche_345322/?redirected=1
- STREITBERGER, Alexander, « L'environnement cinématique de Victor Burgin », *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, vol. IX, n° 12, 2009, p. 91-99 : https://www.carocci.it/files/riviste/digitali/11_streitberger.pdf
- STREITBERGER, Alexander, « La porosité du livre. Some Cities de Victor Burgin comme lieu de compénétration psychotopologique », *Textimage* : https://www.revue-textimage.com/17_blessures_du_livre/streitberger5.html
- Table ronde avec Agnès Varda et Victor Burgin, université de Liège, 22 septembre 2010 : https://www.news.uliege.be/cms/c_10842141/en/hommage-a-agnes-varda
- « Victor Burgin : la Cinquième Promenade et autres œuvres », pistes pédagogiques, musée d'Art moderne et contemporain (Mamco) à Genève, 2007 : https://archive.mamco.ch/public/10_Pistes_pedagogiques/Burgin.pdf



7. *Portia*
(détail)
1984

B APPROFONDIR L'EXPOSITION

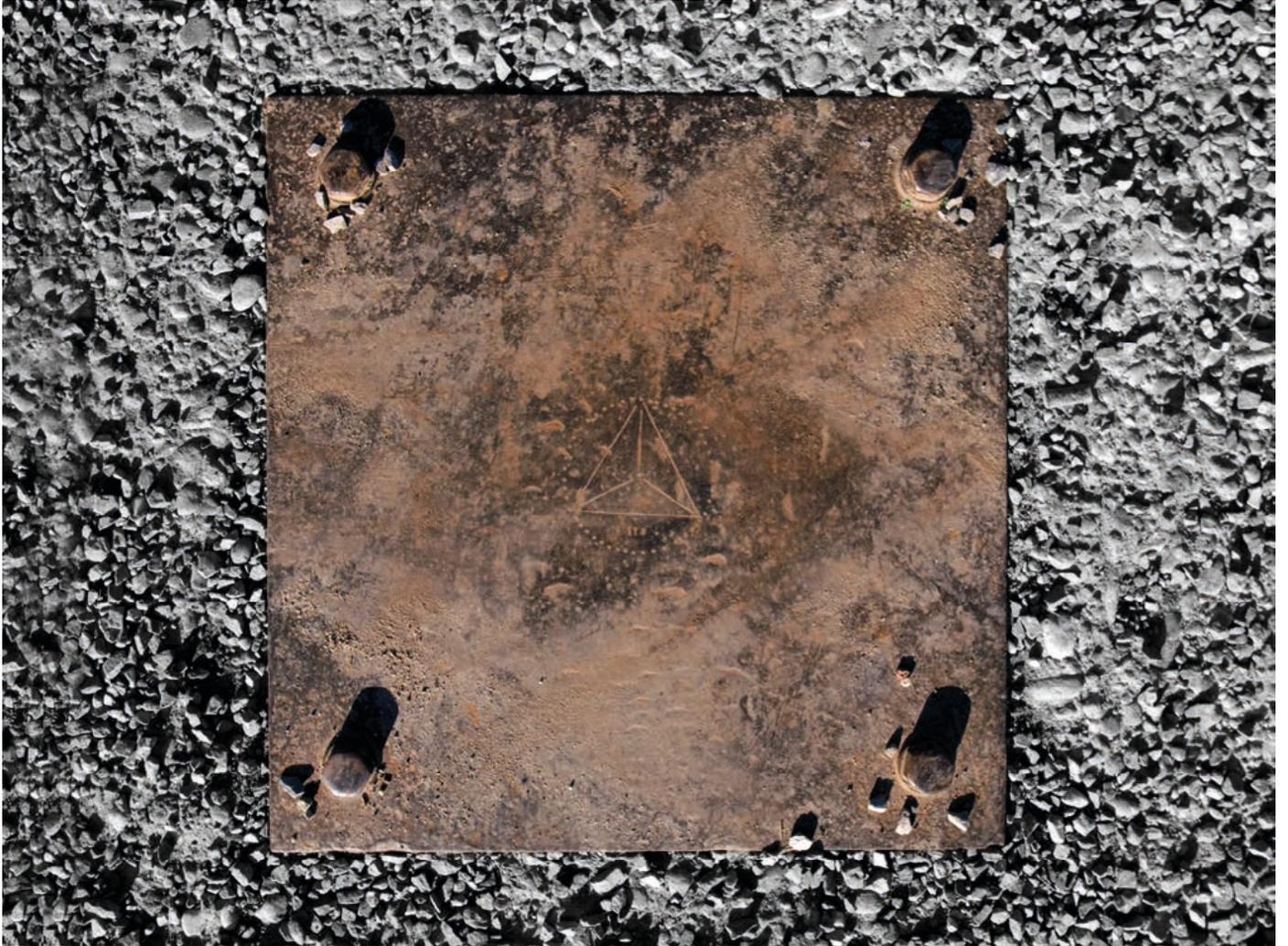
En regard de l'exposition « Victor Burgin. Ça », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Œuvres conceptuelles et appropriation d'images
- 2 Ensembles phototextuels et références à la psychanalyse
- 3 Espaces et temporalités



Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p.30-31) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.



9. *Solito Posto*
(détail)
2008

Introduction

« Dans un passage de *La Chambre claire*, Roland Barthes évoque une scène où un petit enfant désigne quelque chose du doigt en balbutiant : “Ta, Da, Ça”. Bien que l’adulte sache que l’enfant veut dire “Ça !”, il ne peut savoir ce que ce “ça” signifie pour l’enfant. J’ai un souvenir d’enfance qui doit remonter à mes 5 ans : je suis chez moi et je regarde par la fenêtre une vallée entièrement livrée à la sidérurgie. Un certain nombre de formes triangulaires se découpent sur la ligne d’horizon. Pour faire étalage de connaissances récemment acquises, je les désigne du doigt en disant à ma mère que ce sont des pyramides et que le territoire qui s’étend là se nomme l’Égypte. Elle me dit que ces formes pointues sont des terrils et que le “territoire” qui s’étend là se nomme Tinsley – un quartier voisin, dans la ville de Sheffield où j’ai grandi. L’amélioration de mes connaissances en géographie n’a pas effacé l’Égypte. Les pyramides continuent de trembloter dans la brume, mêlées au mouvement des nuages de fumée et de vapeur, à la présence de ma mère, à la qualité de la lumière, aux sensations corporelles, aux bruits percussifs émanés des usines, aux souvenirs et aux anticipations, aux mots “Égypte”, “Tinsley” et aux images que ces mots, à leur tour, évoquent – tous ces éléments concourant à former une sorte d’objet complexe, juste là et dont je fais moi-même partie. Je pourrais désigner “ça” du doigt, mais comment le représenter ? »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Réel », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 11.

« Ce que la Photographie reproduit à l’infini n’a eu lieu qu’une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l’événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j’ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l’Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : *tathata*, le fait d’être tel, d’être ainsi, d’être cela ; *tat* veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça !* Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c’est ça, c’est tel !* »

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l’Étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980, p. 15-16 (https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3732252/mod_folder/content/0/La%20Chambre%20claire.pdf?forcedownload=1).

« [...] l’installation produit une ambiance qui fait naître un sentiment d’espace chez le spectateur et ouvre sur des interprétations ou des constructions de sens, parfois sur des résolutions de tensions, mais qui ne sont ni monolithiques, ni fermées, ni exclusives. Ce sentiment ne naît pas sur le champ, mais durant le parcours, dans les relations et les durées que le visiteur expérimente. Paradigme de l’œuvre contemporaine par excellence, l’installation vidéo ne se livre ni ne se consume à l’instant : elle prend le temps qu’on lui donne pour s’ouvrir et ouvrir la mémoire du visiteur par le jeu des sensations et des élaborations mentales. L’image joue un rôle fondamental par rapport aux autres types d’installations, elle a le statut d’un double réel : la projection qui a lieu là sous nos yeux, mais aussi le réel qui est représenté ; et elle a aussi la capacité que possède toute image d’accueillir l’imaginaire de chacun : les deux images face à face que Victor Burgin propose dans *Remémoration / Répétition* telle qu’exposée à la Biennale de Lyon en 1995 sont des images génériques – un homme trébuche et tombe au ralenti dans une ville arabe : réminiscence cinématographique et émotion universelle de la chute ; en face, une rame de métro aérien traverse la ville, des hommes circulent sur des tapis roulants : figures nocturnes de la solitude urbaine – le visiteur complète ce montage mental par ses propres images, ses fictions et ses enchaînements. Ce travail se poursuit souvent au-delà de la présence de l’installation. *Ça* travaille tout seul, comme le rêve ou l’inconscient. »

Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 166-167.

« Oui, les œuvres que je crée sont incomplètes – incomplètes sans la contribution du regardeur. Mon “travail” laisse à la personne qui *travaille* avec lui l’espace pour l’achever à sa façon. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Politique », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 34.

1 Œuvres conceptuelles et appropriation d'images

« Rapporté à l'essentiel, le terme d'«art conceptuel» désigne une démarche propre à divers artistes américains et européens, démarche mise en train au début des années soixante et caractérisée par une production d'œuvres se voulant tributaire du discours propre à celles-ci : discours sur soi, discours sur le langage, discours ayant trait au statut plus général de l'œuvre d'art et à celui de son auteur, discours élisant pour sujet l'institution ayant l'art en charge.

Les artistes que concerne cette définition sont nombreux, l'art conceptuel relevant par ailleurs d'un véritable engouement culturel pour les procédures analytiques, manifeste dans le domaine littéraire (le Nouveau Roman), cinématographique (Jonas Mekas, Michael Snow), sociologique, philosophique ou linguistique (le structuralisme, le freudo-marxisme, la sémiologie). [...]

Un peu d'histoire. Avec les années soixante, tandis que triomphent le pop art et Fluxus et que s'épuise la veine de l'abstraction, nombre d'artistes expriment le désir de sortie du formalisme, celui de l'œuvre abstraite comme celui de l'objet de consommation recyclé en objet d'art. Ce que l'on veut laisser choir, c'est à la fois l'icône, forme sacralisée du tableau que révère l'abstraction, et l'objet, cet artefact adopté souvent tel quel par l'artiste pop et trop facilement crédité d'une valeur symbolique du simple fait de son intégration dans le champ de l'art. L'important, estiment alors certains, c'est de remplacer l'icône ou l'objet par l'idée, d'interroger non la forme mais le langage de l'art. Cette inflexion est confirmée par une des expressions-manifestes de l'art conceptuel, due à Joseph Kosuth : «Art as Idea as Idea». »

Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du xx^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 1997, p. 96-97.

« Art & Language est en fait le nom générique d'un collectif d'artistes créé en 1968 en Angleterre par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell. La configuration du groupe évoluera au fil des années, pendant lesquelles de nombreux artistes ou théoriciens participeront à ses activités. L'historien et critique d'art Charles Harrison, qui, avec Mel Ramsden et Ian Burn, rejoint le groupe en 1971, explique que la dénomination Art & Language, à cette époque, «désigne la pratique collective d'une série de gens qui s'était attelée depuis plus d'un an à la réalisation de projets communs». La production à la fois textuelle, réflexive, théorique et artistique de ses membres, en particulier pendant les premières années, répondait à plusieurs objectifs. Le premier consistait à débarrasser l'œuvre d'art de l'objet d'art avec lequel elle s'était jusque-là implicitement et naturellement confondue, donc d'une marchandise adaptée au circuit commercial de l'art. Il s'agissait ensuite, et dans la même logique, de rompre avec la figure traditionnelle et individuelle de l'artiste, avec les protocoles culturels individualistes liés au modernisme, aussi bien de manière critique qu'opératoire, en diluant la notion d'auteur dans une solution d'échanges et de pratiques collaboratives, que ses membres ont souvent qualifiés de «conversations partagées». Enfin et surtout, la forme écrite que ces productions mobilisent n'était pas envisagée par Art & Language comme une forme annexe, restreinte aux champs disciplinaires de la critique d'art ou de la théorie de l'art classiques, toujours périphériques par rapport aux œuvres, mais s'intégrant d'emblée dans la logique d'une démarche

artistique où la relation entre ce qui est écrit, décrit et vu, ainsi que la légitimité de la distinction (ou de l'indistinction) entre ces trois modes, constituait le pivot à partir duquel s'articulaient les œuvres elles-mêmes. »

Fred Guzda, « Le concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'Art & Language », *Les Chantiers de la création*, n° 9, 2016 (<https://journals.openedition.org/lcc/1184>).

« C'est, bien sûr, avec le Cubisme que des éléments de langage – l'héritage de Mallarmé – apparaissent systématiquement dans le visuel pour la première fois dans l'histoire de la peinture moderniste et qu'un parallèle s'établit entre le commencement d'une analyse structurale du langage et l'analyse formaliste de la représentation. Mais les pratiques conceptuelles allaient au-delà d'un rapprochement entre le modèle linguistique et le modèle perceptuel, plus loin que la spatialisation du langage et la temporalisation de la structure visuelle. Inhérente à l'art conceptuel était la proposition consistant à substituer une définition linguistique (l'œuvre en tant que proposition analytique) à l'objet d'une expérience spatiale et sensible, ce qui constituait l'assaut le plus lourd de conséquences contre la visualité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution. En outre, les pratiques conceptuelles exprimaient une réflexion sur la construction et le rôle (ou la mort) de la notion d'auteur, autant qu'elles redéfinissaient les conditions de réception de l'art et le rôle du spectateur. Ainsi accomplissaient-elles la plus rigoureuse des investigations relatives aux conventions en matière de représentation picturale et sculpturale, tout en produisant une critique des paradigmes traditionnels de la visualité dans la période d'après-guerre. »

Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *Essais historiques. II : Art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, coll. « Textes », 1992, p. 157.

« J'ai publié mon article «Situational Aesthetics» en 1969, l'année même où a eu lieu « *When Attitudes Become Form* », une des premières grandes expositions internationales d'art conceptuel. Dans cet article, je préconise que l'œuvre d'art soit «contingente aux particularités de la situation pour laquelle elle est réalisée» et qu'elle «prenne sa forme essentielle dans sa capacité d'être transmise en tant que message plutôt que dans sa matérialité». »

Victor Burgin, « La responsabilité de l'artiste », in *Victor Burgin. Objets temporels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 2007, p. 27-28.

« Des œuvres récentes, évoluant à la fois dans les conditions sous lesquelles les objets sont perçus et par les procédés par lesquels un statut esthétique est attribué, tendent à prendre leurs formes essentielles dans le message plutôt que dans le matériel. Logiquement, il a résulté de cette tendance un déplacement de l'art en entier dans une infrastructure linguistique, qui auparavant ne le soutenait qu'à peine. Dans ses manifestations les moins hermétiques, l'art comme message, comme «software», comprend un ensemble de conditions, plus ou moins fermement définies, à partir desquelles des concepts particuliers peuvent être démontrés. C'est-à-dire, des systèmes esthétiques sont conçus et peuvent générer des objets plutôt que les objets individuels eux-mêmes. Deux conséquences de ce processus sont : la nature spécifique de chaque objet formé est largement contingente des détails de la situation pour laquelle il a été conçu ; à travers l'attention au temps, les objets formés sont intentionnellement localisés en partie dans l'espace réel et extérieur, en partie dans un espace intérieur et psychologique. [...]

Schématiquement et en termes de distinction, tout chemin de conscience à travers le temps peut être représenté en méandres. L'attention aux objets «là dehors» dans le monde matériel est constamment subverti par la demande de la mémoire. La concentration délibérée est constamment

dissoute dans l'association involontaire. Même au-delà des types familiers d'association consciente il y a plus de mécanismes subversifs à l'œuvre : "...nous avons maintenant des preuves directes que les signaux deviennent distribués sans l'apport du système. Ce que nous voyons... n'est pas un codage pur et simple du motif lumineux qui est mis au point sur la rétine. Quelque part entre la rétine et le cortex visuel, les signaux affluant sont modifiés pour fournir une information qui est liée à une réponse apprise... Évidemment, ce qui atteint le cortex visuel est évoqué par le monde externe mais n'en est difficilement qu'une réplique simple ou directe".
 En acceptant le déplacement et la nature éphémère de l'expérience perceptuelle, et si nous acceptons que les objets réels et conceptuels sont appréciés de manière analogue, alors il devient raisonnable de postuler que les objets esthétiques sont en partie dans l'espace réel et en partie dans l'espace psychologique. »

Victor Burgin, « Esthétique situationnelle », *Studio International*, vol. 178, n° 915, 1969, traduction de Tanguy Gatay, 2018 (<https://enspcrai.hypotheses.org/files/2018/04/Victor-Burgin-esthetique-situationnelle-expo.pdf>).

« 0

N'importe quel moment antérieur au moment présent

1

Le moment présent et seulement le moment présent

2

Tous les objets apparemment individuels dont vous faites l'expérience directe en 1

3

Tous les souvenirs en 1 des objets apparemment individuels dont vous faites l'expérience directe en 0 et que vous savez identiques à 2

4

Tous les critères en fonction desquels vous pourriez distinguer les membres de 3 et ceux de 2

5

Toutes vos extrapolations à partir de 2 et de 3 au sujet de la disposition de 2 en 0

6

Tous les aspects de la disposition de votre propre corps en 1 que vous considérez en tout ou partie structurellement analogues à la disposition de 2

7

Tous les actes corporels intentionnels accomplis sur n'importe quel membre de 2

8

Toutes vos sensations corporelles que vous considérez dépendantes du contact de votre corps avec n'importe quel membre de 2

9

Toutes les émotions dont vous faites l'expérience directe en 1

10

Toutes vos sensations corporelles que vous considérez dépendantes de n'importe quel membre de 9

11

Tous les critères en fonction desquels vous pourriez distinguer les membres de 10 et ceux de 8

12

Tous vos souvenirs en 1 autres que 3

13

Tous les aspects de 12 dont vous considérez que dépend n'importe quel membre de 9 »

Victor Burgin, *Any Moment*, 1970 (texte en anglais peint au pochoir sur mur, dimensions variables), traduction de Nicolas Vieillescazes, in *Livret de traduction en français*, Paris, Jeu de Paume, 2023.

0
 ANY MOMENT PREVIOUS TO THE
 PRESENT MOMENT

1
 THE PRESENT MOMENT AND ONLY
 THE PRESENT MOMENT

2
 ALL APPARENTLY INDIVIDUAL
 OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
 BY YOU AT 1

3
 ALL OF YOUR RECOLLECTION AT
 1 OF APPARENTLY INDIVIDUAL
 OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
 BY YOU AT 0 AND KNOWN TO BE
 IDENTICAL WITH 2

4
 ALL CRITERIA BY WHICH YOU
 MIGHT DISTINGUISH BETWEEN
 MEMBERS OF 3 AND 2

5
 ALL OF YOUR EXTRAPOLATION
 FROM 2 AND 3 CONCERNING THE
 DISPOSITION OF 2 AT 0

6
 ALL ASPECTS OF THE DISPOSITION
 OF YOUR OWN BODY AT 1 WHICH
 YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN
 PART STRUCTURALLY ANALOGOUS
 WITH THE DISPOSITION OF 2

7
 ALL OF YOUR INTENTIONAL BODILY
 ACTS PERFORMED UPON ANY
 MEMBER OF 2

8
 ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
 WHICH YOU CONSIDER CONTIN-
 GENT UPON YOUR BODILY CONTACT
 WITH ANY MEMBER OF 2

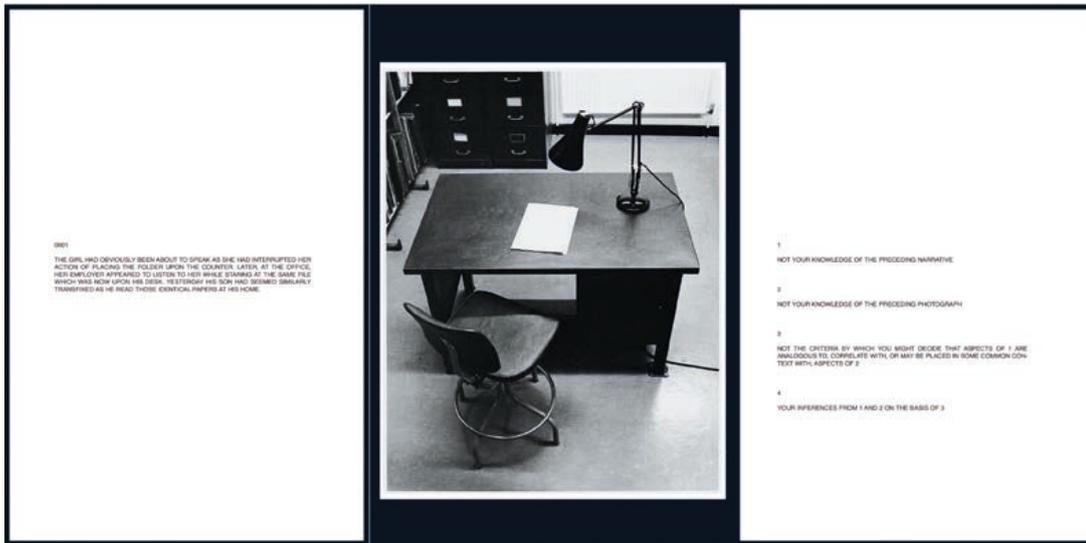
9
 ALL EMOTIONS DIRECTLY EXPERI-
 ENCED BY YOU AT 1

10
 ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
 WHICH YOU CONSIDER CON-
 TINGENT UPON ANY MEMBER OF 9

11
 ALL CRITERIA BY WHICH YOU
 MIGHT DISTINGUISH BETWEEN
 MEMBERS OF 10 AND OF 8

12
 ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1
 OTHER THAN 3

13
 ALL ASPECTS OF 12 UPON WHICH
 YOU CONSIDER ANY MEMBER OF 9
 TO BE CONTINGENT



11. *Performative/
Narrative*
(détail)
1971

« *Performative/Narrative* [1971] a réintroduit la photographie dans mon travail après une série d'œuvres purement textuelles. Dans *Any Moment*, mon ambition initiale était de fournir un ensemble structuré d'indications écrites à partir duquel il serait possible de construire un objet mental qui aurait la perception brute pour seule matière. Mais, puisque la perception physique est constamment envahie par des impressions autres que les données sensorielles, il m'a fallu prendre en compte les souvenirs, les jugements de valeur, les croyances, etc. Il m'a aussi fallu prendre en compte la propension à la narration. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Performative/Narrative* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 63.

« [...] des artistes comme Dan Graham, Victor Burgin, Jenny Holzer ou Barbara Kruger, pour ne citer qu'eux, déplacent le questionnement des mécanismes selon lesquels l'œuvre d'art produit du sens, tout en le réarticulant en fonction de considérations qui touchent au caractère public de l'expérience esthétique. Le langage est ainsi envisagé dans sa dimension historique et culturelle, qui implique le dépassement de l'analyse de son fonctionnement interne, qui le réduit souvent à une définition lexicale (Kosuth), au profit d'une investigation des facteurs et des conventions – souvent extra-linguistiques – qui déterminent sa fonction et sa performativité sociales. Cette dialectisation d'une attitude critique, méfiante envers l'image de masse, et d'une iconographie empruntée au pop'art, généralement contemplatif devant le spectacle médiatique, implique d'une part la révision de l'héritage warholien et d'autre part l'ouverture de l'art conceptuel à la rhétorique – visuelle au même titre que verbale – de l'image publicitaire. »

Vangelis Athanassopoulos, *La Publicité dans l'art contemporain I. Esthétique et postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 139 (<http://livre21.com/LIVREF/F28/F028026.pdf>).

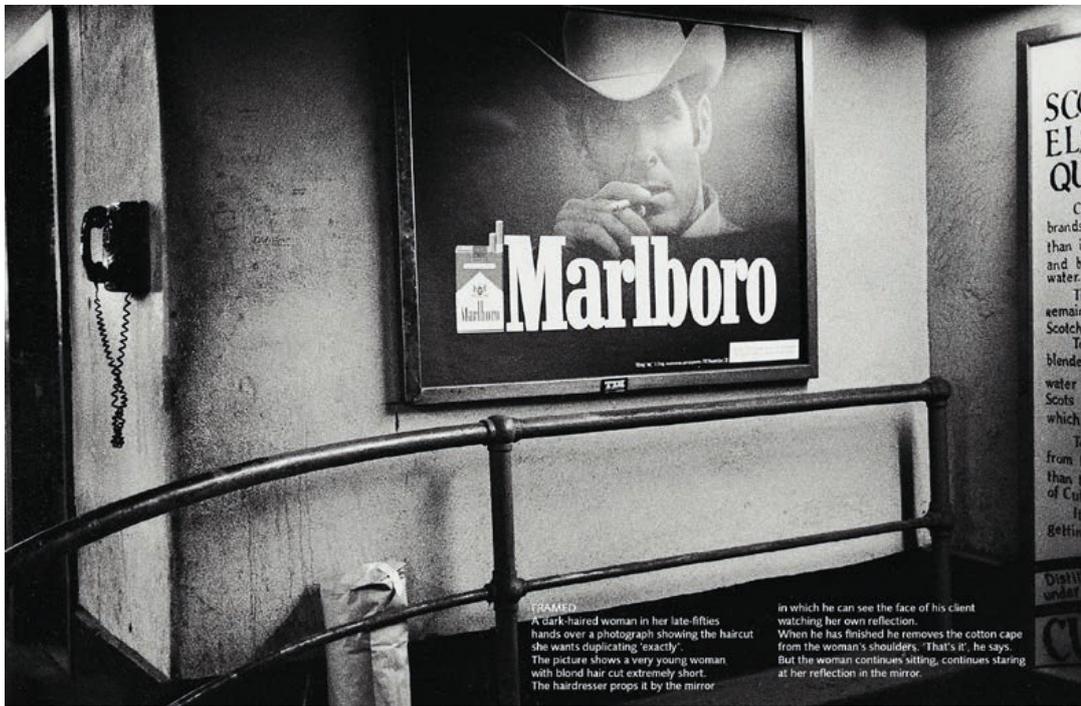
« La prise en considération du contexte de l'œuvre d'art au-delà du "monde de l'art" a conduit à passer de la position "anticonsommation" implicitement politique de l'art conceptuel à des positions plus ouvertement politiques. Le cadre général de l'analyse était dérivé du marxisme. La question essentielle était celle de la valeur d'usage sociale de l'art. Mon essai de 1976, "Socialist Formalism", faisait partie d'un projet visant à

exhumer l'histoire des réponses à cette question dans l'œuvre des avant-gardes politiques qui avaient été systématiquement ignorées ou déformées par l'hégémonie de l'histoire occidentale de l'art moderne. [...]

Le précédent projet d'une "esthétique situationnelle" prend désormais en compte la particularité politique du site. »

Victor Burgin, « La responsabilité de l'artiste », in *Victor Burgin. Objets temporels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 2007, p. 29.

« Sans aucun doute, la publicité constitue l'une des interventions idéologiques les plus puissantes dans notre vie culturelle. Pour quelle raison, dès lors, s'y intéresse-t-on si peu "sérieusement", comparé, par exemple, au cinéma ? Une réponse à cette question est culturelle : les intellectuels britanniques ont généralement un bagage de littérature anglaise, et l'analyse de (ce qu'ils considèrent comme des) livres animés est quelque chose dont ils se satisfont parfaitement. Une autre raison est d'ordre phénoménologique : tandis que le cinéma peut facilement être appréhendé en tant qu'"objet", la publicité, en revanche, est perçue comme un environnement, de sorte qu'elle tend à passer inaperçue (au même titre que l'idéologie elle-même). Or, c'est pourtant la publicité qui est le plus proche de cette forme d'art consommée par les masses, ce produit d'une collectivité anonyme, que devient le cinéma – comme finissent par en convenir les critiques de cinéma dits "de gauche" quand ils prennent le temps de s'arrêter d'écrire leurs articles sur les films de réalisateurs célèbres. La publicité est une catégorie de communication tout aussi autonome que le cinéma, et elle devrait être étudiée en tant que telle. [...] L'avancée du front de la gauche dans le domaine des matériaux industriels conduisit ses membres à s'intéresser directement aux codes et pratiques de la communication de masse. De nos jours, ces "masses-médias" constituent en bloc un art populaire. Nous avons pris l'exemple de la publicité : la publicité est une forme d'"art" en ce qu'elle constitue un genre autonome de structures de messages à dimension esthétique (structures qui, bien qu'elles puissent être analysées en fonction d'autres structures, ne leur sont cependant pas réductibles) – des dispositifs dont la fonction (contingente) est de renouveler notre perception des valeurs de consommation, ainsi que notre



12. US77 (détail) 1977

enthousiasme pour celles-ci. La publicité est “populaire” en ce sens que ses codes sont compris par tous : postulant l’existence d’un certain niveau d’instruction, les annonces publicitaires permettent un décodage à peu près sans erreur à l’intérieur de la plupart des sous-groupes sociaux.

Si, en principe, il nous est impossible de modifier les messages publicitaires émis, nous pouvons en revanche subvenir les messages reçus. Une tâche de l’art socialiste consiste à démasquer les mystifications de la culture bourgeoise en mettant à nu ses codes, en dévoilant les dispositifs par lesquels elle construit l’image qu’elle donne d’elle-même. Une autre tâche de l’art socialiste est de porter au jour les contradictions de notre société de classes, de faire ressortir la duplicité qui s’inscrit dans notre seconde nature. »

Victor Burgin, « Le formalisme socialiste », *Studio International*, vol. 191, n° 980, mars-avril 1976, traduction in *Art en théorie. 1900-1990*, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, Paris, Hazan, 1997, p. 995-999.

« Je considère *US77* [1977] comme un *road movie* statique dans lequel les liens narratifs entre les scènes ont disparu. Réalisée peu de temps après *UK76*, elle est représentative d’un moment de mon travail où le féminisme commence à infléchir mon marxisme. La construction de la différence sexuelle dans les représentations, des rapports de pouvoir patriarcaux et de l’identité “masculine” qui les soutient, rejoint désormais des considérations relatives aux classes économiques. Les formes des constructions “scripto-visuelles” changent aussi en conséquence. Je craignais que le ton essentiellement ironique et accusatoire de *UK76* ne mette le regardeur dans la position de simple consommateur passif de mes opinions. Dans *US77*, j’ai commencé à utiliser des formes d’adresse qui demandaient au regardeur de participer davantage à l’élaboration du sens. Un panneau comme *Framed* suppose non seulement d’interpréter les correspondances littérales entre image et texte, mais aussi de relier les associations internes au texte et les associations internes à l’image. Ainsi, il annonce les usages du langage informés par la psychanalyse dans mes travaux ultérieurs, où les significations naissent principalement de chaînes associatives de ce type. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *US77* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 75.

« Qu’en est-il de ce cas, le panneau *Framed* de *US77* ? Pourriez-vous dire un mot de la relation exacte entre texte et image ?

On a coutume de considérer que les mots servent à commenter l’image d’une certaine façon, par exemple à fournir des informations supplémentaires sur ce qui est montré dans l’image. Ou alors, on considère qu’une image sert à illustrer un texte – à montrer de manière picturale ce qui a déjà été mentionné de manière verbale. J’ai tendance à ne faire ni l’un ni l’autre. Pour prendre cet exemple, le “mot clé” *framed* est utilisé pour relier entre eux un certain nombre de cadres [*frames*] visuels et “écrits” : le cadre du panneau lui-même ; le cadre de l’affiche Marlboro ; le cadre de la photographie décrite dans le texte ; et le cadre du miroir dans lequel la femme se regarde. Ensuite, le mot *framed* – dans le langage des films de gangsters et de cow-boys – désigne un individu victime d’une représentation erronée : le gentil qui se fait “piéger” [*framed*] par les méchants. Le cow-boy figurant sur l’affiche permet de soutenir cette interprétation. Cette idée de se faire piéger, de se voir imposer par autrui, contre son gré, une certaine “image” de soi, peut ensuite être rattachée aux stéréotypes organisés en oppositions : jeune femme/femme de la quarantaine ; coiffeur/cow-boy – ce sont à l’évidence des clichés employés dans les médias et la culture en général. On pourrait même pousser ce genre d’interprétation plus loin, trop loin, me direz-vous sans doute. Le cow-boy sur l’affiche fume une cigarette : en argot britannique, *clope* se dit *fag*, or *fag* est aussi une insulte désignant les hommes homosexuels. Ou encore, il y a un sac sous l’affiche ; or le mot *bag* est aussi une injure sexiste désignant une femme “qui n’est plus toute jeune”. Ce genre de “littéralisation” d’éléments d’une image n’est souvent pas décidé consciemment, mais je pense que cela contribue à ce que l’on pourrait appeler l’“inconscient” de l’image – à sa “saveur” particulière, dont on a tant de mal à rendre compte. »

Victor Burgin, « Sex, Text, Politics: An Interview with Victor Burgin », entretien avec Tony Godfrey, *Block*, n° 7, 1982, cité dans « Quelques thèmes. Histoire », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 50.

Ensembles phototextuels et références à la psychanalyse

« [...] les femmes passent au centre de mon travail seulement au moment où je commence à intégrer le féminisme. Je me souviens qu'alors, au milieu des années 1970, le cinéaste Peter Gidal disait avoir arrêté de montrer les femmes dans son travail en réponse au féminisme. Moi, ma réponse au féminisme a consisté à commencer à faire des images de femmes. Il existait à cette époque beaucoup de travaux féministes particulièrement intéressants sur la construction de la sexualité féminine, des travaux qui la décrivaient dans toute sa complexité. La sexualité masculine ne faisait pas l'objet d'une attention comparable ; cela signifiait implicitement qu'il n'y avait pas grand-chose à en dire, qu'elle était d'une évidente simplicité. Il me semblait que cela revenait à faire de la sexualité un "problème de femme". C'est pourquoi j'ai tenté, dans mon travail, de représenter la sexualité masculine comme étant une construction aussi incertaine et aussi précaire que celle des femmes, mais différemment, bien sûr. Il ne s'agissait pas de faire des "images de femmes" à proprement parler ; il s'agissait plutôt d'essayer de mettre en scène le rapport masculin hétérosexuel à l'image de la femme de manière à reconnaître la composante du désir mais sans nier la différence et l'autonomie féminines. Par exemple, la série *Office at Night* (1985-1986) était, de façon réfléchie et même programmatique, un détournement de l'image de Hopper représentant la femme non seulement comme l'objet, mais aussi comme le sujet du voyeurisme et de l'épistémophilie. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Politique », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 31-32.

« Dans *Sueurs froides* [*Vertigo*], en particulier, mais aussi dans *Pas de printemps pour Marnie* [*Marnie*] et *Fenêtre sur cour* [*Rear Window*], le regard a un rôle capital dans l'intrigue, oscillant entre voyeurisme et fascination fétichiste. En le tordant, en manipulant à l'extrême le processus normal de la vision, ce qui en un certain sens le révèle, Hitchcock utilise le processus d'identification, normalement associé au conformisme idéologique, et la reconnaissance d'une moralité établie, pour nous en montrer la face pervertie. Hitchcock n'a jamais dissimulé son intérêt pour le voyeurisme, cinématographique ou non. Ses héros sont des purs produits de l'ordre symbolique et de la loi - un policier (*Vertigo*), un homme dominant possédant argent et pouvoir (*Marnie*) - mais leurs pulsions érotiques les mènent vers des situations compromettantes. Le pouvoir de soumettre une autre personne, de manière sadique à sa volonté, ou par le voyeurisme à son regard, est exercé sur la femme comme objet à la fois de la volonté et du regard. Ce pouvoir est soutenu par l'assurance de la légalité, et la culpabilité établie de la femme (évoquant la castration en termes psychanalytiques). La vraie perversion se trouve cependant à peine dissimulée sous le masque superficiel de la droiture et du conformisme - l'homme est du bon côté de la loi, pas la femme. En utilisant subtilement les processus d'identification, et librement une caméra subjective qui adopte le point de vue du protagoniste masculin, Hitchcock fait profondément partager aux spectateurs la position de celui-ci, ainsi que sa mauvaise conscience. Le public est alors plongé dans une situation de voyeurisme à l'intérieur de la scène projetée sur l'écran et de la diégèse, parodiant sa propre situation au cinéma. Dans son analyse de *Fenêtre sur cour*, Douchet fait du film la métaphore du cinéma. Jeffries est le

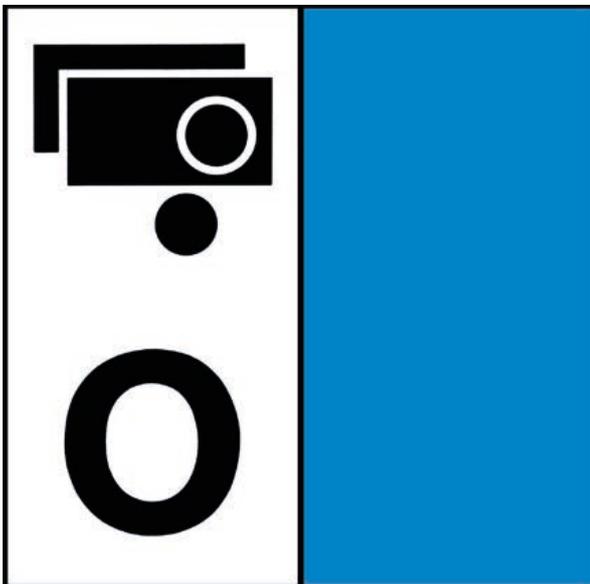
public, l'appartement d'en face où se déroulent les événements renvoie à l'écran. Tandis que Jeff observe, une dimension érotique s'ajoute à son regard, une image centrale du drame. Aussi longtemps qu'elle reste du côté du spectateur, il n'a pour sa petite amie Lisa que peu d'intérêt sexuel - elle est plus ou moins un boulet pour lui. Aussitôt qu'elle franchit la frontière entre sa chambre et l'immeuble d'en face, leur relation connaît un regain érotique. Il ne la voit pas simplement à travers son objectif comme une image, distante et significative, il la voit aussi comme une personne coupable d'intrusion et ainsi soumise à la menace de punitions d'un homme dangereux, personne en danger qu'il pourra donc sauver à la fin. L'exhibitionnisme de Lisa a déjà été établi par son obsession pour les vêtements et la mode, par le fait qu'elle est l'image passive d'une perfection visuelle ; le voyeurisme de Jeffries et son activité ont aussi été établis par son travail de photographe de presse, spectateur, le place directement dans la position propice aux fantasmes du public de cinéma. »

Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], traduction de Gabrielle Hardy, *Débordements*, seconde partie, 2012 (<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>).

« Bien que loin de pouvoir être cantonné au seul domaine du féminisme, le travail de Mulvey [Laura Mulvey] en est indissociable, comme le rappelle son essai le plus célèbre, "Plaisir visuel et cinéma narratif". Rédigé en 1973 et publié dans la revue *Screen* en 1975, ce texte provocateur et controversé aux allures de manifeste fait aujourd'hui figure de moment-clé en ce qui concerne les théories féministes sur le cinéma. Mulvey s'y intéresse à la façon dont les schémas patriarcaux structurent la forme du film et, plus spécifiquement, le cinéma classique hollywoodien. S'appuyant sur la sémiologie mais surtout sur la psychanalyse, dont elle se sert "comme une arme politique", l'auteure soutient que ces schémas déterminent la répartition de rôles et de regards au sein du film, ainsi que le plaisir visuel éprouvé par le spectateur, quel que soit son sexe au sens biologique et social. Il s'agit, dans un premier temps, de souligner à quel point le plaisir de regarder propre au cinéma, sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant qu'"être-pour-le-regard" s'appuie sur des ressorts formels et narratifs : globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le personnage féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert en spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contre-champs entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal. »

Teresa Castro, « Introduction », in Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Paris, Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017, p. 16 (https://www.academia.edu/37355117/Introduction_%C3%A0_Au-del%C3%A0_du_plaisir_visuel_Laura_Mulvey).

« Vous faites explicitement référence à Freud dans trois œuvres présentées dans l'exposition du Jeu de Paume qui font partie de la série « *Tales from Freud* » : *Olympia* (1982), *Gradiva* (1982) et *Portia* (1984). Dans ces trois œuvres, vous continuez à faire usage de la photographie 35 mm de style documentaire. Les titres correspondent aux noms de femmes qui apparaissent dans les écrits de Freud, mais ce sont des personnages de fiction. Pourriez-vous parler de la référence explicite à la psychanalyse contenue dans ces œuvres ? [...] J'étais attiré par les figures d'Olympia, de Gradiva et de Portia parce que les histoires dans lesquelles elles apparaissent représentent un aspect du désir masculin hétérosexuel. Elles mettent spectaculairement en relief différentes facettes



13. *Office at Night*
(détail)
1985-1986

de cet imaginaire – et c’est là, bien sûr, ce qui intéressait Freud. Par exemple, dans le cas d’Olympia – personnage de la nouvelle d’E. T. A. Hoffmann *L’Homme au sable* (1817) –, le malheureux héros tombe amoureux d’elle et découvre qu’elle est un automate, une magnifique poupée mécanique. Dans un mouvement “inverse”, l’héroïne éponyme du récit de Wilhelm Jensen, *Gradiva* (1902), est d’abord une sculpture puis un fantôme pour le héros, mais ce dernier est enfin ramené à la raison par l’objet de son désir, en chair et en os. »

Victor Burgin, « Rétrospectivement. Entretien avec Pia Viewing », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 175-176.

« Devenu maintenant étudiant, Nathanaël croit reconnaître cette figure d’effroi de son enfance sous les traits d’un opticien italien ambulancier du nom de Giuseppe Coppola, qui lui propose, dans la ville où il étudie, de lui vendre des baromètres, et sur son refus, ajoute : “Hé ! hé ! pas baromètre, pas baromètre ! – z’ai aussi d’zoli z’yeux – zoli z’yeux”. L’horreur de l’étudiant est apaisée, les yeux ainsi proposés se révélant être d’inoffensives lunettes ; il achète à Coppola une longue-vue de poche et épie grâce à elle l’appartement du professeur Spallanzani, situé en face, où il aperçoit la fille de celui-ci, Olympia, belle, mais énigmatiquement laconique et immobile. Il éprouve pour elle un coup de foudre si violent qu’il en oublie sa fiancée raisonnable et banale. Mais Olympia est un automate dont Spallanzani a monté les rouages et dans lequel Coppola – l’Homme au sable – a inséré les yeux. L’étudiant survient alors que les deux maîtres se disputent leur œuvre ; l’opticien a emporté la poupée de bois privée d’yeux, et le mécanicien, Spallanzani, ramasse les yeux sanglants d’Olympia qui traînent sur le sol, et les jette à la poitrine de Nathanaël, tout en disant que Coppola les a volés à Nathanaël. Celui-ci est pris d’une nouvelle crise de folie, dans le délire de laquelle la réminiscence de la mort de son père s’associe à l’impression récente : “Hou – hou – hou ! crie-t-il – cercle de feu – cercle de feu ! Tourne, cercle de feu – ô gué – ô gué ! Petite poupée de bois hou, belle petite poupée de bois tourne –”. Avec ces mots, il se jette sur le professeur, le soi-disant père d’Olympia, et veut l’étrangler. »

Sigmund Freud, « L’inquiétante étrangeté » [1919], in *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1988, p. 228.

« Constituée de six images en noir et blanc réparties en deux triptyques, cette œuvre [*Olympia*, 1982] inclut deux photographies de détails du tableau [d’Édouard Manet, 1863] – le visage du modèle et le bouquet de la servante. Une des images montre le reflet de l’artiste dans le miroir des toilettes pour dames, une autre est extraite du film d’Alfred Hitchcock *Fenêtre sur cour*, une quatrième reproduit une photographie du bureau de Freud. La dernière place un modèle contemporain dans la pose d’Olympia. Toutes ces images sont accompagnées d’un texte. Celui qui correspond au premier triptyque est issu d’une histoire d’E. T. A. Hoffmann, *L’Homme au sable*. Le texte du second reprend un cas de Sigmund Freud et de Josef Breuer, celui d’Anna O. (dans les *Études sur l’hystérie*, 1895). Les figures féminines représentées ou évoquées dans cette série sont toutes “sous surveillance” : celle qu’exerce sur elles les regards du peintre, du photographe, de l’analyste. Et, s’agissant de l’image de James Stewart, l’œil collé à son objectif dans *Fenêtre sur cour*, ce regard relève même du voyeurisme. “C’est la position de ‘ce’ photographe que le regardeur doit adopter lorsqu’il est en train de regarder, reprenant précisément ‘mon’ point de vue quand je regardais à travers l’objectif. Le regardeur est confirmé dans son identité de ‘photographe’ par l’image réfléchie dans le miroir [...]”, écrit V. Burgin. À partir du tableau de Manet et de son contenu sexuel manifeste, qui fait scandale au Salon de 1865, c’est une sorte de typologie du regard masculin qui est ici développée : le regard “esthétique” du peintre ou du photographe sur le modèle, le regard “thérapeutique” de l’analyste sur l’hystérique, le regard “voyeuriste” du spectateur sur la scène représentée [...] »

Céline Chéreau, Agathe Le Gouic, Sophie Marrey, Eric Morrill, « Introduction aux notices », in *Victor Burgin. Objets temporels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l’exposition », 2007, p. 202.

« Dans *Gradiva*, nouvelle de Wilhelm Jensen rendue célèbre par son commentaire freudien*, un archéologue tombe amoureux d’une jeune fille représentée sur un antique bas-relief. Il tisse autour d’elle ses fantaisies, il lui imagine un nom [Gradiva] et une origine, il transporte cet être qu’il a créé dans la ville de Pompéi, ensevelie voici plus de 1 800 ans. “Il se rend sur les lieux et, au cours d’une rêverie diurne, tandis qu’il anime ainsi



14. *Gradiva*
(détail)
1982

le passé par son imagination, il voit soudain, sans pouvoir en douter, la Gradiva de son bas-relief sortir d'une maison et, d'un pas léger, gagner [...] l'autre côté de la rue". On apprendra par la suite que la jeune fille aperçue par l'archéologue est une amie d'enfance - à qui son sentiment amoureux s'adressait en réalité, via le détour de cette construction fantasmagique complexe. »

* Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1986.

André Gunthert, « Le complexe de Gradiva », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>).

« Les sept photographies qui composent l'œuvre font grandement appel à l'intertextualité pour faire naître en nous, consciemment ou non, des associations d'images autour de ce mythe. Les légendes qui accompagnent ces photographies reprennent l'histoire de Wilhelm Jensen de façon elliptique. Les trois premières légendes, lues dans le sens conventionnel de lecture dans notre culture occidentale, c'est-à-dire de gauche à droite, développent la narration du point de vue de Zoe. Les trois dernières, lues dans le sens inverse, de droite à gauche, expriment le point de vue de Norbert. Alors que dans le conte, ces deux points de vue se télescopent lorsque Zoe et Norbert se rencontrent dans les ruines de Pompéi, cette rencontre est figurée dans l'œuvre par la quatrième photographie, au centre de la série, qui représente le visage de Zoe, au moment où son regard semble apercevoir et reconnaître Norbert. Or, ce regard est en réalité dirigé vers nous, spectateurs, et nous invite par cette adresse visuelle à nous engager dans ce jeu de regards. Il s'agit pour le spectateur de recomposer une signification à partir des images et fragments textuels épars, bien que ceux-ci soient liés et forment un tout cyclique. Outre cette photographie médiane qui constitue le point névralgique de l'œuvre tant au niveau structurel que fictionnel, la série est composée de deux autres portraits similaires en gros plan. Ces portraits ponctuent la série puisqu'ils se situent en deuxième et sixième position et s'intercalent donc entre les autres photographies.

Ces dernières représentent, dans l'ordre, une reproduction du bas-relief en marbre en question (bas-relief qui existe réellement et est aujourd'hui conservé au musée Chiaramonti au Vatican) sur laquelle est posée un stylo-plume ; une représentation de jambes féminines copiant cette démarche

particulière de Gradiva sur des ruines prise lors d'une représentation théâtrale en Crète ; une photographie d'une femme marchant au loin dans une rue ; et finalement, une photographie d'un texte manuscrit issu de l'œuvre *Venus in Furs* [*Vénus à la fourrure*, 1870] de Sacher-Masoch, narrant la rencontre évanescence d'un homme avec son reflet dans un miroir. L'œuvre a une structure cyclique, puisque les éléments de la dernière photographie de la série rappellent ceux de la première. Ainsi, le stylo-plume qui était posé sur la représentation du bas-relief antique réapparaît sur la feuille manuscrite, tandis que la légende sous cette dernière photographie est une description du bas-relief apparaissant sur la première photographie. De plus, le texte manuscrit de *Venus in Furs* fait écho au fantasme fétichiste de l'archéologue et à l'angoisse de disparition et de perte qui l'accompagne. La lecture de l'œuvre uniquement du point de vue de la narration traditionnelle occidentale, de gauche à droite et d'un début vers une fin, est illusoire. Nous verrons que le spectateur doit faire des associations logiques ou basées sur le fonctionnement du rêve pour tirer un sens de l'œuvre. »

Capucine Couplet, *Une déconstruction critique du male gaze dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin. Un female gaze avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ?*, mémoire de master, faculté de philosophie, arts et lettres, université catholique de Louvain, 2021, p. 49-50 (<http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:32091>).

« C'est dans le chapitre VI de la *Traumdeutung* [*L'Interprétation des rêves*, 1899-1900] que Freud introduit les termes de condensation et de déplacement ; il s'agit pour lui de rendre compte du "travail" opéré par le rêve pour transformer les "pensées" du rêve en son contenu manifeste. Ce chapitre VI de la *Traumdeutung* répond en fait à une difficulté soulevée dans le chapitre IV, intitulé "La déformation dans le rêve" ("Die Traumenstellung"). En effet, affirmer que l'interprétation doit s'efforcer de retrouver "un contenu latent" sous "un contenu manifeste" soulève la question des déformations subies par le premier pour aboutir au second. C'est ainsi que Freud établit que "la condensation et le déplacement sont les deux facteurs essentiels qui transforment le matériel des pensées latentes du rêve en son contenu". Freud présente ainsi ces deux facteurs : 1. La condensation. "Quand on compare le contenu du rêve et les pensées du rêve, on s'aperçoit qu'il y a eu là un énorme

travail de condensation. Le rêve est bref, pauvre, laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse des pensées du rêve [...] l'on n'est jamais sûr d'avoir complètement interprété un rêve" ; 2. Le déplacement. Freud le décrit d'abord comme un déplacement de l'intensité psychique entre le patent et le latent : ce qui paraît important dans le contenu manifeste ne l'est en général pas dans les pensées du rêve et, inversement, ce qui semble sans importance a des chances d'en avoir beaucoup au niveau des pensées latentes... "On est ainsi conduit à penser que dans le travail du rêve, se manifeste un pouvoir psychique qui, d'une part, dépouille des éléments d'une haute valeur psychique de leur intensité, et, d'autre part, grâce à la surdétermination, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve". Et il précise ainsi les liens entre censure, désir et déplacement : "Par la vertu de ce déplacement, le contenu du rêve ne ressemble plus au noyau des pensées du rêve et le rêve ne restitue plus qu'une déformation du désir qui est dans l'inconscient. Or, nous connaissons déjà la déformation et nous savons qu'elle est l'œuvre de la censure qu'exerce une des instances psychiques sur l'autre instance".

Ainsi Freud peut-il conclure : "On peut dès lors comprendre la différence entre le texte du contenu du rêve et celui de ses pensées ; il y a eu, lors de la formation du rêve, transfert et déplacement des intensités psychiques des différents éléments. [...] Le déplacement et la condensation sont les deux grandes opérations auxquelles nous devons essentiellement la forme de nos rêves". »

François Dutrait, « Du rêve au poème. Condensation, déplacement : des tropes de la langue au nœud du signifiant », *L'En-je lacanien*, n° 22, 2012 (<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2014-1-page-25.htm>).

« La jeune et sage Portia est obligée, par la volonté de son père, de ne prendre pour époux parmi ses prétendants que celui qui, de trois coffrets qu'on lui présente, saura choisir le bon. Les trois coffrets sont d'or, d'argent et de plomb ; le bon est celui qui contient le portrait de la jeune fille. Deux des concurrents se sont déjà retirés sans succès, ils avaient choisi l'or et l'argent. Bassanio, le troisième, se décide pour le plomb ; par là, il obtient la fiancée qui, avant même l'épreuve du sort, avait éprouvé un penchant pour lui. Chacun des prétendants avait, dans un discours, donné les motifs de son choix vantant le métal préféré et diminuant le mérite des deux autres. La plus difficile des tâches était par là échue à l'heureux concurrent ; ce qu'il trouve à dire pour magnifier le plomb par rapport à l'or et à l'argent est peu de chose et semble forcé. Si, dans la pratique de la psychanalyse, nous rencontrons un discours de ce genre, nous ne manquerions pas de flairer, derrière ces raisons peu satisfaisantes, des motifs secrètement dissimulés. [...]

Une première conjecture sur ce que peut bien signifier ce choix entre l'or, l'argent et le plomb trouve son expression dans une remarque de Ed. Stucken, lequel s'est occupé de cette même matière dans une dissertation étendue. Voici ce qu'il en dit : "Ce que sont les trois prétendants de Portia, leur choix le montre clairement : le prince du Maroc choisit le coffre d'or : il est le soleil ; le prince d'Aragon choisit le coffret d'argent : il est la lune ; Bassanio choisit le coffret de plomb : il est l'enfant des étoiles". Pour soutenir cette interprétation, il cite un épisode du poème épique populaire estonien *Kalevipoeg*, dans lequel les trois prétendants sont représentés sans aucun déguisement comme soleil, lune et fils des étoiles ("fils de l'étoile polaire") et où, de même, la fiancée est accordée au troisième. [...]

Dans le poème estonien comme dans le récit des *Gesta Romanorum*, il s'agit du choix que fait une jeune fille entre trois prétendants. Dans la scène du *Marchand de Venise*, il semble que ce soit le même thème, mais, en même temps, apparaît ici une sorte de renversement de ce thème : c'est un homme qui choisit entre trois coffrets. Si nous avons affaire à un rêve, nous penserions aussitôt que ces coffrets sont des

femmes, des symboles de l'essentiel chez la femme, donc de la femme elle-même, comme il en est en général des boîtes, cassettes, corbeilles, etc. Si nous nous permettons d'admettre dans notre mythe aussi ce remplacement symbolique, la scène des coffrets dans *Le Marchand de Venise* aura vraiment subi le renversement que nous avons supposé. D'un seul coup, et comme il n'arrive d'ordinaire que dans les contes de fées, nous avons dépouillé notre thème de son revêtement astral, et nous voyons à présent qu'il traite un thème humain : *le choix que fait un homme entre trois femmes.* »

Sigmund Freud, « Le thème des trois coffrets » [1913], in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 87-103 (http://psychaanalyse.com/pdf/theme_trois_coffrets.pdf, p. 5-6).

3 Espaces et temporalités

« 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 transfert". 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 Freud. 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 réémoré 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 insiste". 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. »

Victor Burgin, *Le Film qui vient à l'esprit*, conférence 4/4 : *Templum, temps et parataxe*, Paris, Jeu de Paume, 27 mars 2010, p. 7 (<https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2023/04/VICTOR-BURGIN-Extra-filmique.pdf>).

« À la suite de ses cousins argentiques (la photographie et le cinéma) et en tandem avec l'informatique, la vidéo, en tant que médium et en tant que dispositif spatial, a été utilisée très fréquemment comme outil d'anamnèse. Car contrairement à la photographie et au cinéma qui actualisent, au moment où ils apparaissent, quelque chose de passé, l'image vidéo est toujours potentiellement dans le présent de l'enregistrement ou de la diffusion de son image ; ainsi, de la même manière que la conscience du présent se fait dans le cerveau par le rappel constant de souvenirs, à court ou à long termes, la vidéo "déstocke" ses réserves ou ses couches potentielles d'images auxquelles la matière pixellisée donne forme momentanément. À partir de cette potentialité, la vidéo joue tous les jeux, des plus classiques aux plus sophistiqués techniquement, interrogeant l'archive comme le cinéma peut le faire, mettant en scène les modes d'apparition de l'image comme des remémorations (indécision ou précision de l'image), organisant un espace propice au souvenir, à tous les souvenirs. [...] La perception elle-même est modifiée face à l'écran électronique : l'empreinte laissée par les corps lumineux – sur le modèle des images mécaniques traditionnelles de la photographie et du cinématographe – est traitée de telle façon que les seuils de reconnaissance se trouvent déplacés de manière plus ou moins sensible selon les manipulations opérées sur les signaux, reculant d'autant l'identification mimétique des objets de référence. La vidéo, dans son médium même, propose un nouveau paysage de perception dans lequel l'espace et le temps rendent compte d'une pensée en image. »

Françoise Parfait, « Un médium de l'anamnèse », *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 338-339.

« 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.* »

Victor Burgin, *Le Film qui vient à l'esprit*, conférence 4/4 : *Templum, temps et parataxe*, Paris, Jeu de Paume, 27 mars 2010, p. 12-13 (<https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2023/04/VICTOR-BURGIN-Extra-filmique.pdf>).

« Avant d'utiliser un logiciel informatique pour réaliser mes images, je me servais d'un appareil photographique réflex mono-objectif pour créer des panoramas vidéo. Cette technique implique de monter la caméra sur une tête panoramique, de prendre un certain nombre d'images depuis la même position au centre d'un cercle et, enfin, de les assembler et de les animer à l'aide d'un logiciel. J'ai adopté cette technique parce que je ne voulais pas être photographe. Je voulais juste montrer l'espace environnant d'une façon qui soit aussi économique et englobante que possible. Je ne voulais pas poser un genou par terre, me suspendre à une poutre, bref, faire ces choses qui impliquent un point de vue corporel. Pour pouvoir assembler les photographies par ordinateur, un certain nombre de conditions doivent être remplies. La caméra doit être parfaitement à l'horizontale, il ne peut y avoir de parallaxe, et le seul moyen pour qu'il n'y en ait pas, c'est que le point nodal de l'objectif – le point virtuel où se croisent les rayons de lumière – se trouve directement au-dessus de l'axe de rotation. Cela signifie que l'appareil tourne autour d'un point mathématique à zéro dimension. Pareille chose étant bien entendu interdite à un corps, il s'agit littéralement d'un point de vue incorporel. C'est le point de vue d'un fantôme. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Politique », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 33.

« Techniquement, le montage consiste à coller les plans filmés et les éléments de la bande sonore à la suite les uns des autres, dans l'ordre qui a été déterminé par le réalisateur en accord avec le monteur. L'opération de montage a évolué très vite pendant les premières années du cinéma. Les vues Lumière présentaient en caméra fixe un seul plan, mais avant 1905, on a collé bout à bout des plans qui pouvaient s'organiser en récit. Vers 1910, on découvre ce qui correspond au montage actuel, le découpage d'une scène en plans filmés de différents points de vue, qui instaure des relations à la fois sémantiques et formelles entre les plans successifs par le jeu de l'alternance des points de vue (dans le champ-contrechamp, par exemple) et par les raccords. [...] [le montage] a le plus souvent une fonction narrative : le changement de plan guide notre compréhension de la scène quitte à nous imposer le sens (aussi bien par un gros plan sur un détail que par un montage alterné qui permet de saisir l'action globalement). À l'inverse le montage peut nous induire en erreur - dans le film noir, par exemple. Le récit dynarratif se charge précisément de démonter cette fonction narrative, cette attente produite par la fiction, et de susciter notre incertitude par un montage incompréhensible, dont la fonction sera discursive et fortement énonciative. [...]

Indépendamment de son rôle narratif, le montage a une fonction syntaxique et ponctivative. Il structure l'œuvre, quel que soit le genre, autre que fictionnel, auquel elle appartient : film documentaire, didactique ou encore poétique. Élément majeur de la stylistique, il produit aussi des effets rythmiques et des effets plastiques. »

Marie-Thérèse Journot, « Montage », *Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 96.

« Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. [...] C'est le fondement du cinéma". [...] Godard [...] ne voit et ne construit l'image que *plurielle*, c'est-à-dire prise dans ses effets de montage. C'est la grandeur du cinéma - mais aussi de la peinture dont, à l'exemple d'Eisenstein, il reconnaît qu'elle est une grande "monteuse" - que d'avoir fait fleurir cette essentielle pluralité dans le temps déroulé du mouvement. Rappelons-nous, à titre d'exemple, sa façon de reconnaître le génie d'Alfred Hitchcock : "[Hitchcock] a restitué [...] toute sa puissance à l'image et aux enchaînements d'images. [...] Hitchcock faisait partie d'une génération qui avait connu le muet. Chez Hitchcock, l'histoire vient vraiment du film, elle se développe en même temps que le film, comme le motif se développe chez le peintre. [...] Il a découvert le montage. L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu, et ce continent c'est le montage. [...] Lorsque Eisenstein dans ses écrits parle du Greco, il ne dit jamais 'ce peintre', mais 'ce monteur'..."

[...] Godard n'est pas le seul à défendre ce genre de positions. Un cinéaste aussi différent que Robert Bresson énonce des idées assez proches lorsqu'il réfute la "valeur absolue d'une image" ; lorsqu'il insiste pour dire qu'"il n'y a pas tout" dans ce domaine ; lorsqu'il impose à la représentation une manière de "fragmentation [qui rend les parties] indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance" ; lorsqu'il invoque, avec la "toute-puissance des rythmes", cet art du montage grâce auquel "une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs" ; lorsqu'il cherche, au fond, tout "ce qui se passe dans les jointures" et observe le fait étrange "que ce soit l'union interne des images qui les charge d'émotion" ; lorsqu'il se fait un principe de "rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être" ; tout cela de façon à "démonter et remonter jusqu'à l'intensité", tant il est vrai que les images "se fortifient en se transplantant".

Dans *Cinéma cinéma*, Godard nommait table critique à la fois sa table de travail - jonchée de livres ouverts, de notes écrites, de photographies - et sa table de montage : n'était-ce pas une façon d'affirmer que le cinéma montre l'histoire, même celle qu'il ne voit pas, dans la mesure où il sait la monter ? »

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 169-170 et 174.

« Outre les citations directes de "films remémorés" dans mes œuvres, le parallélisme avec le cinéma réside dans la manière dont je travaille. Supposons qu'en tant que photographe ou cinéaste, j'aie besoin de filmer une scène à l'intérieur et à l'extérieur d'une maison. Si je dispose d'un gros budget, je pourrai dessiner et construire un décor qui représentera très exactement le bâtiment que j'ai en tête. Dans le cas contraire, je devrai rechercher une maison existante. Quand j'aurai trouvé une base architecturale qui me convient, je devrai l'adapter pour la rendre plus conforme à mes besoins - par exemple, en changeant l'ameublement ou en ajoutant un mur. Ensuite, il faudra éclairer ce nouveau cadre et planifier les mouvements de caméra. Que je travaille dans l'espace informatique ou dans la réalité physique, le processus de production est exactement le même. Je peux commander une maquette en trois dimensions à un professionnel de la modélisation architecturale, ou bien rechercher des *assets* existants, pour les adapter à mes exigences, sur des sites spécialisés. [...] j'ai aussi acheté en ligne l'île méditerranéenne utilisée dans *Island Flight*. Comme c'était une maquette de très grande dimension, j'ai d'abord passé beaucoup de temps à l'explorer, de la même manière que j'aurais parcouru une île réelle en reconnaissance de lieux de tournage. J'y ai d'abord cherché un lieu ressemblant à celui - bien réel - où j'avais réalisé les photographies de la voiture au milieu des arbres. Ne parvenant pas à en trouver un, j'ai modélisé cet endroit moi-même à partir d'*assets* en ligne. Par exemple, j'ai acheté les pins sur un site qui crée des maquettes numériques exactes de plantes et les vend à des architectes, des développeurs de jeux vidéo, des cinéastes, etc. J'ai utilisé la maquette de l'île pour le plan de l'homme vu de dos, mais tout ce qui apparaît dans le cadre a été *remodélisé* : j'ai modifié le terrain, ajouté les arbres et les vieilles pierres. En tout cas, psychologiquement, il était important pour moi, quand je concevais ce plan, d'avoir toute une île méditerranéenne derrière moi ! La différence substantielle entre travailler des images de synthèse et tourner dans le monde réel, au moins dans mon cas, c'est que je fais moi-même l'essentiel du travail qui, dans le monde réel, serait réparti entre différentes personnes. Je suis tout seul dans mon atelier, ce qui nous ramène à la peinture. »

Victor Burgin, « Rétrospectivement. Entretien avec Pia Viewing », in *Victor Burgin. Ça, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions*, 2023, p. 173-174.

« On qualifie de *virtuel* ce qui n'existe pas concrètement, mais en puissance. Ce qui possède le pouvoir de se réaliser et de s'actualiser, sans nécessairement le faire. Ce qui exprime ses capacités sans jamais les afficher complètement. Le virtuel s'oppose donc à l'actuel.

L'*image numérique* désigne l'ensemble des images calculées par l'ordinateur (code binaire) qui les réduit à des matrices de nombres. Le procédé, apparu à la fin des années 1980, peut s'appliquer à des images préexistantes, d'origine graphique, photographique, cinématographique, ou vidéographiques qui sont alors numérisées ; mais aussi à la production d'images sans référent dans la réalité, entièrement conçue par le programme. On parle alors d'*images de synthèse*. La réalité représentée est tangible (il y a bien une image), mais elle n'est accessible que sous cette forme virtuelle. L'ordinateur peut produire des figures mathématiques et géométriques abstraites d'une grande poésie, qui rendent visibles des concepts scientifiques.

Il peut aussi simuler la réalité concrète : il analyse (calcule) et intègre les lois qui décrivent et commandent le monde tel que nous le voyons, en 3 dimensions. À partir de ces lois, il *modélise* une réalité seconde, autonome, qui ne correspond à aucune expérience empirique : une *réalité virtuelle*. Cette image virtuelle (on dit aussi artificielle) n'est pas analogique, elle rompt avec la tradition classique de la *mimesis*, imitation des choses visibles qui a commandé les systèmes de représentation de notre civilisation. »

Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, « Images et réalités virtuelles », *Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 262.

« Dans sa durée et sa complexité, le corpus artistique de Victor Burgin rend présent le processus par lequel la disparition de la photographie dans l'image numérique conduit à la création de l'image virtuelle comme nouvelle puissance de mémoire et de pensée, "réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite". Les œuvres récentes de l'artiste sont mises en scène comme des rencontres, des dialogues ou encore des engagements critiques, voire des rêveries organisées autour d'espaces construits. Le texte, qui n'est jamais un commentaire, fait ressortir des relations non visibles dans l'image. L'image, quant à elle, recouvre et imprègne le texte de mémoire. »

Clara Lassoudière, « Projectif : essais sur l'œuvre de Victor Burgin », *Critique d'art*, 20 mai 2017 (<https://journals.openedition.org/critiquedart/21430>).

« En 1850, Ernesto Capocci fut démis de ses fonctions de directeur de l'observatoire astronomique de Capodimonte parce qu'il avait pris part à la révolte libérale de 1848 contre le règne des Bourbons.

Il put reprendre son poste en 1860, après l'entrée dans Naples de Giuseppe Garibaldi.

Au cours de son exil politique, Capocci écrivit *Récit du premier voyage dans la Lune effectué par une femme en l'an de grâce 2057*.

Publié à Naples en 1857, le court roman de Capocci prend la forme d'une lettre écrite depuis la Lune par l'héroïne, Urania, à son amie Ernestina restée sur Terre - ce procédé permet à Capocci de donner libre cours à ses spéculations scientifiques les plus folles.

Urania écrivit à Ernestina en 2057

Son amie reçut la lettre en 1857

Ernestina répondit à Urania

en 2017 »

Victor Burgin, *Dear Urania*, 2016 [Texte mural] in *Livret de traduction en français*, Paris, Jeu de Paume, 2023.

« Alors que les textes d'*A Place to Read* sont d'une grande richesse suggestive (des images mentales qui relèvent de l'expérience de la Lectrice, de l'Écrivaine et du Protagoniste) ou évocatrice (quand elles évoquent ces images dans l'esprit du regardeur), les séquences numériques I, II et III sont d'un vide inquiétant - comme si elles étaient la condensation d'images de rêve -, elles sont vides de récit et elles en sont pourtant manifestement chargées. Par exemple, si le café montré dans la séquence I est le même que celui dans lequel la Lectrice est assise dans le texte I, il n'y en a pas moins des différences majeures : il y a foule dans le monde de la Lectrice, une foule pleine d'activité ; aucun signe de vie dans la séquence, et de façon plus significative, aucun élément du studium panoramique permettant de le situer sur les rives du Bosphore. Pour saisir comment la séquence I joue de ce vide panoramique, il est utile de la comparer à une photographie qui illustre un article sur le café Taşlik écrit par l'architecte qui l'a bâti, Sedad Hakki Eldem, publié dans le journal d'architecture turc *Arkitekt* en 1950. C'est une vue à distance du café. À l'arrière-plan, le Bosphore, la Corne d'or et plus loin la ligne des toits de la Vieille-Ville où apparaît la silhouette de Sainte-Sophie et de la Mosquée bleue... Dans son essai de 1980,

"Photography, Phantasy, Function", Burgin suggère que "même une photographie sans légende, encadrée et isolée sur le mur d'un musée, est envahie par le langage quand on la regarde : des bribes de mots et d'images s'entremêlent et se substituent les unes aux autres constamment dans la mémoire et par association ; ce que le sujet reconnaît de significatif 'dans' la photographie, c'est inéluctablement quelque chose qui vient d'ailleurs et qu'il y ajoute". »

Gülru Çakmak, « A Place to Read de Victor Burgin et le Bosphore comme sujet panoramique », in *Projectif. Essais sur l'œuvre de Victor Burgin*, Genève, Musée d'Art moderne et contemporain (Mamco), 2016, p. 61-62.

« Le panoptisme articulé (à la fois fluide et déstabilisant) des vues panoramiques (la question du balayage spatio-temporel associée aux figures de montage : répétition, boucle, inversion, symétrie, champ, contrechamp, etc.) n'est jamais chez Burgin l'affirmation d'une volonté de puissance. C'est plutôt l'instrument d'un doute, d'un soupçon, ou au moins d'une interrogation, sur les puissances de l'invisible et l'impuissance du visible. C'est une sorte de fondu-enchaîné de champs de vision, construit à partir d'un manque. C'est une opération de montage ouvert de points de vue, qui rejoint les autres grandes formes de construction des regards, conçues comme autant d'agencements des consciences. Se souvenir que Burgin est professeur émérite d'"histoire de la conscience" à l'université de Californie de Santa Cruz. Structures très calculées, les constructions visuelles de Burgin s'ouvrent aux opérations de l'esprit : mémoire, souvenir, conscience, inconscience. Montage de temps hétérogènes, toujours. Et finalement, comme le palimpseste ou le fameux *Wunderblock* (bloc-notes magique) freudien, comme la métaphore des ruines de Rome (*Malaise dans la civilisation*) ou de Pompéi (*Délire et Rêves dans la Gradiva de Jensen*), elles définissent non seulement une œuvre, mais par-delà, un mode de fonctionnement de l'appareil psychique et des opérations mentales de la survivance en images des strates mémorielles. »

Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2012, p. 324.

« Ce qui reste du café de Taşlik et de ses jardins aujourd'hui est le vestige d'un mode de vie, le reliquat d'une manière d'être au monde qui incluait le café, les jardins environnants, la vue du Bosphore et de la Corne d'or ainsi que les plaisirs partagés par celles et ceux qui les fréquentaient. Signifiants métonymiques des forces historiques qui leur sont contemporaines, de tels vestiges occupent une place analogue, dans le paysage du XXI^e siècle, à celle occupée par les ruines au XVIII^e. La ruine romantique affichait les manifestations de la violence naturelle et humaine - tremblements de terre, inondations, guerres, vandalisme et ravages des prémices du capitalisme industriel. Les vestiges contemporains résultent de la "violence douce" du capitalisme mondialisé. »

Victor Burgin, *Le Temps de la ruine*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, coll. « Dits », 2023, p. 48.



15. *A Place to Read*
(détail)
2010

Orientations bibliographiques thématiques

Images et textes, art contemporain et vidéo

A

ARDENNE, Paul, *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 1997.

ATHANASSOPOULOS, Vangelis, *La Publicité dans l'art contemporain I. Esthétique et postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2009 (<http://livre21.com/LIVREF/F28/F028026.pdf>).

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1991.

B

BACQUÉ, Bertrand, NEYRAT, Cyril, SCHULMANN, Clara, et TERRIER-HERMANN, Véronique, *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève, Mamco, Musée d'Art moderne et contemporain (Mamco), Head, Haute école d'art et de design-Genève, coll. « Histoire à l'essai », 2015.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980 (https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3732252/mod_folder/content/0/La%20Chambre%20claire.pdf?forcedownload=1).

BARTHES, Roland, « La Gradiva », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 147-149 (http://palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/Barthes_Fragments1977.pdf).

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973 (http://palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf).

BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 1964, p. 91-135 (https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029).

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo, vidéo, cinéma*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2020.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 2012.

BUCHLOH, Benjamin, *Essais historiques. II : Art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, coll. « Textes », 1992.

BUCK-MORSS, Susan, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010.

C

CAILLET, Aline, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2008.

CARDON, Dominique, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Les petites humanités », 2019.

CARDON, Dominique, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Seuil/La République des idées, 2015.

COLOMINA, Beatriz (dir.), *Sexuality and space*, New York, Princeton Architectural Press, coll. « Princeton Papers on Architecture », 1992 (https://monoskop.org/images/9/9e/Colomina_Beatriz_ed_Sexuality_and_Space.pdf).

D

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

DRYANSKY, Larisa, et LE GALL, Guillaume (dir.), *Photo / Objet / Concept. Pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Pour une nouvelle histoire de l'Europe », 2020.

DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2012.



Retrouvez des ouvrages
dédiés aux expositions et
des bibliographies thématiques
sur le site de la librairie
du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org.

DUTRAIT, François, « Du rêve au poème. Condensation, déplacement : des tropes de la langue au nœud du signifiant », *L'En-je lacanien*, n° 22, 2012, p. 25-47 (<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2014-1-page-25.htm>).

F FREUD, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], Paris, Gallimard, « coll. « connaissance de l'inconscient », 1986 ; Paris, Points, coll. « Points. Essais », 2013.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve* [1899-1900], Paris, Points, coll. « Points. Essais », 2013.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1988.

FREUD, Sigmund, « Le thème des trois coffrets » [1913], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 87-103 (http://psychaanalyse.com/pdf/theme_trois_coffrets.pdf, p. 5-6).

G GARCIA-FONS, Tristan, « Le voile de Gradiva », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 79, n° 1, 2010, p. 47-52 (<https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-1-page-47.htm#no3>).

GINTZ, Claude (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*, Le Vésinet, Territoires, 1979.

GUNTHER, André, « Le complexe de Gradiva », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>).

GUZDA, Fred, « Le concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'Art & Language », *Les Chantiers de la création*, n° 9, 2016 (<https://journals.openedition.org/lcc/1184>).

H HALL, Stuart, *Identités et culture 2. Politiques des différences*, Paris, Amsterdam, 2019.

HALL, Stuart, *Identités et culture. Politiques des cultural studies* [2007], nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Amsterdam, 2017.

HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en théorie. 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

K KUNTZEL, Thierry, « Le travail du film, 2 », *Communications*, n° 23, 1975, p. 136-189 (https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1355).

KUNTZEL, Thierry, « Le travail du film », *Communications*, n° 19, 1972, p. 25-39 (https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_19_1_1279).

M MULVEY, Laura, *Fétichisme et curiosité*, Paris, Brook, 2019.

MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Débordements*, 2012, 1^{re} et 2^{de} parties (<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> et <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>).

P PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Protée, vol. 35, n° 2 : *Imaginaire des ruines*, automne 2007 (https://constellation.uqac.ca/id/eprint/2393/2/Vol_35_no_2.pdf).

R RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Y YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2022.



16. *Island Flight*
(détail)
2022

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

C PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition « Victor Burgin. Ça ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, elles sont organisées autour des thèmes suivants :



- 1 Relations textes et images
- 2 Critiques des représentations et regards
- 3 Projections et mémoires

17. *Dear Urania*
(détail)
2016

Les œuvres de Victor Burgin sont composées d'images et de textes en anglais. Vous pouvez accéder à leur traduction dans le *Livret de traduction en français*, Paris, Jeu de Paume, 1923 :

<https://jeudepaume.org/evenement/exposition-victor-burgin/>

Les titres des œuvres présentées dans l'exposition au Jeu de Paume sont soulignés en rouge.



Relations textes et images

« À partir de la fin des années 1960, mon travail a porté sur la relation entre mot et image - ou *les relations*, parce qu'il existe une pluralité de possibilités et, dans une large mesure, mon travail a consisté à explorer ces possibilités. »

Victor Burgin, *Components of a Practice* [2008], extrait traduit in « Quelques thèmes. Histoire », *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 51.



Lire les citations suivantes et étudier les œuvres ci-dessous :

→ « Certaines des œuvres nouvelles les meilleures, plus ouvertes et plus neutres, quant à leurs surfaces, sont plus sensibles aux variations de la lumière et de l'espace dans lequel elles existent. Elles reflètent avec plus d'acuité ces deux caractéristiques et sont plus notablement affectées par elles. En un certain sens, ces nouvelles œuvres intègrent ces deux caractéristiques, puisque les variations des nouvelles œuvres sont fonction de ces variations (de lumière et d'espace). Même leur caractéristique inaltérable la plus patente - la forme - ne demeure pas constante. Car c'est l'observateur qui change continuellement la forme en changeant sa position par rapport à l'œuvre. »

Robert Morris, « Notes on sculpture - Part 2 », *Artforum*, octobre 1966, in Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*, Le Vésinet, Territoires, 1979, p. 90.

→ « Quand j'ai suivi le séminaire de Morris à l'école d'art et d'architecture de Yale, j'ai conçu l'ambition de me débarrasser totalement de l'objet physique. J'ai d'abord rédigé sur des fiches des instructions pour des œuvres qui pourraient être réalisées (ou non). *Photopath* était l'une d'entre elles. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Photopath* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 59.

→ Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961 (<http://bit.ly/3ELcXr8>)

→ Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965, reconstruction 1971

(<https://bit.ly/3sYbaMN>)

→ Victor Burgin, *Photopath*, 1967 (<https://bit.ly/46nDDu7>)

Décrire *Box with the Sound of Its Own Making* de Robert Morris. Qu'indique son titre ? Quelle est la place du son et qu'est-ce que cela met en valeur ? Comparer à *Untitled (Mirrored Cubes)*. Quel choix de matériaux l'artiste a-t-il opéré ici ? Que cela produit-il ? En quoi ces deux œuvres mettent-elles l'accent sur le processus de réalisation et sur la perception du spectateur ?

Rechercher une définition des termes « minimal » et « conceptuel », et se documenter sur ce qu'ils peuvent signifier, ou plus spécifiquement désigner dans le domaine de l'art. *Photopath* de Victor Burgin consiste en une instruction écrite, traduite ci-dessous en français :

« Un chemin le long du sol, de proportions 1 x 21 unités, photographié. Photographies imprimées à taille réelle des objets et tirages attachés au sol de sorte que les images soient parfaitement congruentes à leurs objets. »

Où se situe l'œuvre ? Dans le protocole écrit ou dans la réalisation ? En quoi peut-on l'associer à la notion d'« esthétique situationnelle » développée par Victor Burgin à la fin des années 1960 (voir « Approfondir », p. 18-19).

→ À propos de l'œuvre *Box With the Sound of Its Own Making* de Robert Morris :

<https://bit.ly/3Rv9XXD>

→ « Le Minimalisme », dossier pédagogique du Centre Pompidou : <https://bit.ly/3RyPq4r>

→ « Art conceptuel », dossier pédagogique du Centre Pompidou : <https://bit.ly/3t4cVbu>

0
ANY MOMENT PREVIOUS TO THE PRESENT MOMENT

1
THE PRESENT MOMENT AND ONLY THE PRESENT MOMENT

2
ALL APPARENTLY INDIVIDUAL OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU AT 1

3
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1 OF APPARENTLY INDIVIDUAL OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU AT 0 AND KNOWN TO BE IDENTICAL WITH 2

4
ALL CRITERIA BY WHICH YOU MIGHT DISTINGUISH BETWEEN MEMBERS OF 3 AND 2

5
ALL OF YOUR EXTRAPOLATION FROM 2 AND 3 CONCERNING THE DISPOSITION OF 2 AT 0

6
ALL ASPECTS OF THE DISPOSITION OF YOUR OWN BODY AT 1 WHICH YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN PART STRUCTURALLY ANALOGOUS WITH THE DISPOSITION OF 2

7
ALL OF YOUR INTENTIONAL BODILY ACTS PERFORMED UPON ANY MEMBER OF 2

8
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS WHICH YOU CONSIDER CONTINGENT UPON YOUR BODILY CONTACT WITH ANY MEMBER OF 2

9
ALL EMOTIONS DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU AT 1

10
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS WHICH YOU CONSIDER CONTINGENT UPON ANY MEMBER OF 9

11
ALL CRITERIA BY WHICH YOU MIGHT DISTINGUISH BETWEEN MEMBERS OF 10 AND OF 8

12
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1 OTHER THAN 3

13
ALL ASPECTS OF 12 UPON WHICH YOU CONSIDER ANY MEMBER OF 9 TO BE CONTINGENT



→ Victor Burgin, *Any Moment*, 1970 (<https://bit.ly/3Rtt1W6>, en anglais ; <https://bit.ly/46jlEDJ>, en français)

Quelle est la particularité d'*Any Moment* de Victor Burgin ? Comment est composé le texte qui constitue cette œuvre ? À quoi invite-t-il le spectateur ? Que provoque sa lecture ?

Échanger et débattre autour de la citation suivante :

« *Any Moment* est conçue pour pouvoir être lue dans n'importe quelle situation, aussi bien dans une pièce que dans un bus. Toutefois, ce type de projet, consistant à tendre vers un "degré zéro" de la sculpture, s'est effondré lorsque j'ai pris conscience que les pensées du regardeur se tourneraient inévitablement ailleurs, au-delà de leur environnement immédiat, et que, régulièrement, cela passerait par la narration. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Any moment* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 61.

→ Extrait d'un texte de Ghislain Mollet-Viéville sur les œuvres « conceptuelles » de Victor Burgin, Frac Poitou-Charentes : <https://bit.ly/46hlePt>



→ *Art & Language. Index 01*, 1972 (<https://bit.ly/48odnS0>)

→ Giovanni Anselmo, *Infinito*, 1971 (<https://bit.ly/48IHVnw>)

→ Mel Bochner, *Language is not Transparent*, 1970-2017 (<https://bit.ly/3ESfbFa>)

→ Lawrence Weiner, *(Placé) sur un point fixe / (Pris) depuis un point fixe*, 2000,

installation permanente, Paris, Jardin des Tuileries (<https://bitly.ws/VkRD>)

→ Jenny Holzer, série « *Survival* », *Protect me from what I want*, 1985

(<https://bitly.ws/VkRR>)

Effectuer des recherches sur ces artistes et étudier la place du langage dans leurs pratiques. Avec quelles conceptions de l'œuvre d'art ces démarches sont-elles en rupture ?

Dans quel contexte est né le collectif Art & Language, dont Victor Burgin a été proche ? Quelles sont ses spécificités ? De quoi est composée l'installation *Index 01* ? Qu'est-ce que le visiteur est amené à faire ? Est-ce habituel ? Quel type de ressources peut-il découvrir ?

Comparer les œuvres de Mel Bochner et de Giovanni Anselmo. En quoi l'œuvre de Mel Bochner est-elle liée à son contexte de présentation ? Quel effet l'apparition du mot *Infinito* sur les murs d'une exposition peut-elle provoquer ou donner à penser ? Comment ces deux artistes prennent-ils en compte la réception des spectateurs dès la conception de l'œuvre ?

Revenir sur la déclaration d'intention de Lawrence Weiner en 1969 :

« L'artiste peut réaliser la pièce ; la pièce peut être réalisée (par quelqu'un d'autre) ; la pièce peut ne pas être réalisée. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. »

Lawrence Weiner, in Claude Gintz, « Introduction », *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*, Le Vésinet, Territoires, 1979, p. 7.

Observer son œuvre installée dans le Jardin des Tuileries, derrière le Jeu de Paume. Quel rapport entretient-elle avec son environnement ? En quoi questionne-t-elle le point de vue du spectateur et le rapport aux images ?

Dans quel type d'espace et sur quel support apparaît l'œuvre de Jenny Holzer ?

Comment comprendre le sens de la phrase qui la constitue ? À qui s'adresse-t-elle ? Si l'on se réfère à l'usage des messages généralement publiés sur ce type de support, quelle critique peut découler de cette injonction ?

→ « Art & Language », musée d'Art moderne et contemporain (MAMCO) de Genève :

<https://bitly.ws/VkSe>

→ Site de Mel Bochner : <https://bitly.ws/VkSm>

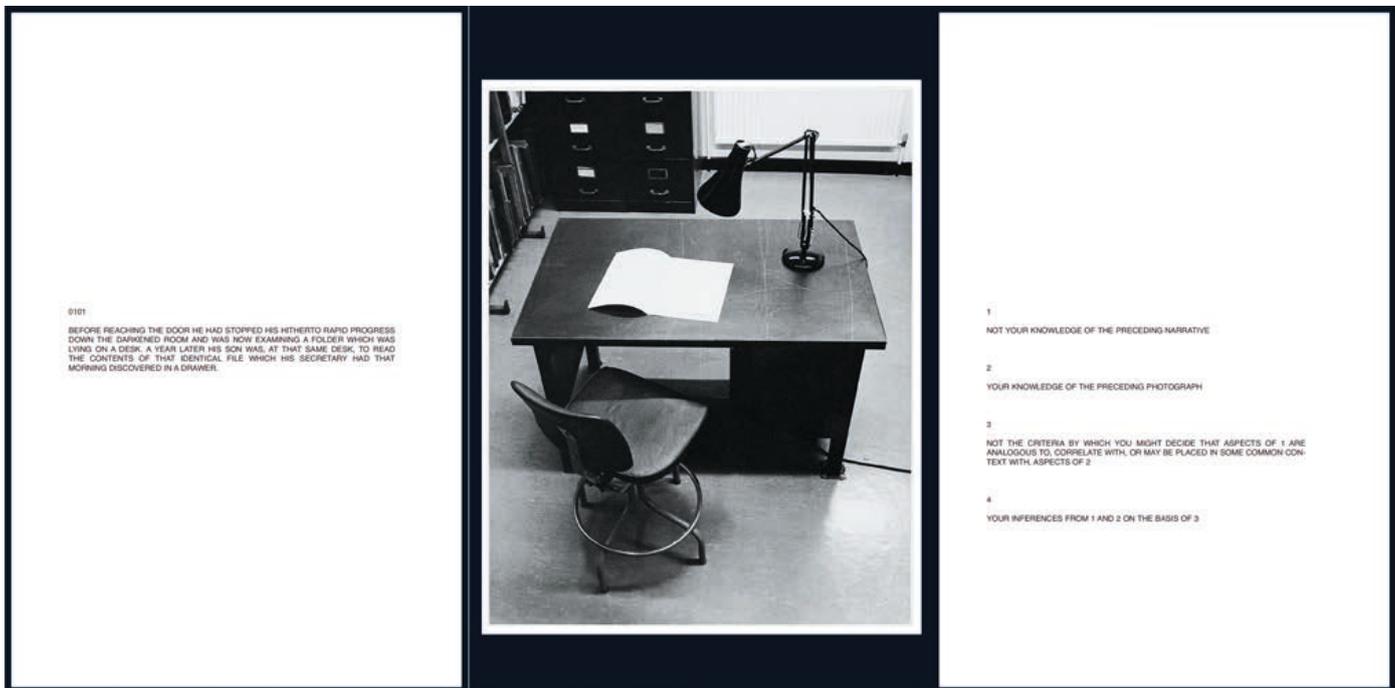
→ « Lawrence Weiner », Institut d'art contemporain (IAC) Villeurbanne/Rhône-Alpes :

<https://bitly.ws/VpXu>

→ « Jenny Holzer », Archives of Women Artists, Research & Exhibitions (AWARE) :

<https://bitly.ws/VkRR>

→ Sally Bonn, « Épisode 2/4 : Les mots dans l'art », *L'Art est l'écriture*, podcast France Culture : <https://bitly.ws/VkSB>



→ Victor Burgin, *Performative/Narrative*, 1971 (<https://bitly.ws/VkSD>)

« Dans *Performative/Narrative*, je continue de m'appuyer sur des structures algorithmiques récursives. Ici, une matrice de permutation constituée de chiffres binaires - allant de 1111 à 0000 - génère seize ensembles de conditions sous-jacentes qui régissent la photographie, le récit et une réflexion sur la photographie et le récit. Par exemple, dans la photographie, la chaise peut être placée sous le bureau ou à distance du bureau ; le tiroir du bureau peut être ouvert ou fermé ; le dossier posé sur le bureau peut être ouvert ou fermé ; et la lampe peut être allumée ou éteinte. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Performative/Narrative* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 63.

De quoi cette œuvre est-elle constituée ? Quel protocole Victor Burgin s'est-il fixé pour parvenir à la composition de l'ensemble ? Repérer les répétitions et les variations dans les images et dans les textes. Qu'est-ce qui change d'une image à l'autre ? Toutes les combinaisons potentielles sont-elles représentées ? Est-ce possible d'en imaginer de nouvelles ? À quoi correspondent les phrases dactylographiées ? Des descriptions ? Des instructions ? Des fragments de récit ?

Lire chacun des textes, notamment celui du panneau 0101, ou sa traduction ci-dessous :
« 0101

Avant d'atteindre la porte, il avait interrompu sa progression jusqu'alors rapide à travers la pièce obscure et examinait désormais un dossier qui était posé sur le bureau. Un an plus tard, son fils était assis à ce même bureau et lisait le contenu de ce même dossier, que sa secrétaire avait découvert dans un tiroir ce matin-là

1

Pas votre connaissance du récit précédent

2

Votre connaissance de la photographie précédente

3

Pas les critères en fonction desquels vous pourriez décider que des aspects de 1 sont analogues à, corrélés à ou susceptibles d'être placés dans un même contexte que des aspects de 2

4

Vos interférences à partir de 1 et de 2 sur la base de 3 »

(Livret de traduction en français, Paris, Jeu de Paume, 2023)

Quel sont les différents temps employés par Burgin dans cet extrait ? Quel rapport à la narration cela instaure-t-il ? En quoi les éléments qui composent cette œuvre de Victor Burgin agissent-ils sur le présent du spectateur et sur sa perception ?

Effectuer des recherches sur la notion d'« énoncé performatif » développée par le philosophe britannique John Austin et citée dans le titre de cette œuvre. Vous pouvez vous appuyer sur la ressource suivante :

→ « John Austin, La parole performative - Parler, est-ce le contraire d'agir ? », PhiloStjo : <https://bitly.ws/VkSI>



✎ Inventer un bref récit se déroulant dans un environnement familier. Se baser sur un schéma narratif simple (situation initiale, élément déclencheur, péripétie, dénouement, situation finale). Sur différentes feuilles, écrire une phrase par étapes. Prendre autant de photographies correspondant à ces étapes. Enfin, modifier l'ordre des images et des phrases pour trouver un maximum de combinaisons possibles. Quels effets obtient-on ? Comment ces décalages modifient-ils notre perception ?

🔍 Performative/Narrative (1971) ouvre le parcours de l'exposition « Victor Burgin. Ça » au Jeu de Paume et est présenté dans la même salle qu'Adaptation (2023), l'œuvre la plus récente de l'artiste. Quelles constantes et quelles évolutions ce rapprochement donne-t-il à voir ? Vous pouvez développer le questionnement autour des citations suivantes :

→ « La plupart des artistes qui se disent "politiques" croient que l'art politique est un art doté d'un *contenu* politique ; or, la politique particulière à l'art est une politique de la *forme*, des représentations, du *langage*. J'ai le sentiment de devoir marteler inlassablement que le langage est la possibilité et le lieu de la résistance. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Réel », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 16.

→ « Malgré l'intérêt que je peux avoir pour *ce que* l'histoire signifie, je me préoccupe sur le plan professionnel de *la manière* dont elle signifie. Autrement dit, je me soucie non pas du récit en tant que tel, mais au contraire des *formes de narration* adaptées à la spécificité de la galerie d'art. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Histoire », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 49.

De quoi témoignent ces citations ? Des relations entre théorie et pratique dans la démarche de Victor Burgin ? Des relations entre le langage, les images et le réel, qui sont au cœur de son travail ?

Critiques des représentations et regards

« La résurgence du féminisme dans les années 1960 et 1970 avait, entre autres, entraîné une contestation des “images de la femme”, mettant en avant le fait que l’image elle-même est un lieu d’engagement politique. De toute évidence, je ne pouvais parler ni en tant que femme ni au nom des femmes. Mon propre engagement dans mon œuvre, avec la politique du genre, a donc pris la forme d’une attention toute particulière à la construction d’identités sexuelles à travers l’identification à des images. »

Victor Burgin, « La responsabilité de l’artiste », in *Victor Burgin. Objets temporels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 31.



→ Victor Burgin, *US77, Framed*, 1977 (<https://bitly.ws/VkSV>)

→ *La Campagne Marlboro*, étude de cas réalisée par IONIS Education Group (<https://bitly.ws/VkT6>)

Quels stéréotypes véhicule l’image du cow-boy dans ces publicités ? De quelle façon Victor Burgin déconstruit-il les mécanismes de représentation et de communication issus des médias de masse ? Comment son choix de cadrage (*framing*) invite-t-il le regardeur à s’interroger sur ces notions ?

Lire le texte inscrit sur cette photographie ou sa traduction en français :

« **Encadré**

Une femme brune, pas loin de la soixantaine, tend une photographie montrant la coupe de cheveux qu’elle veut qu’on lui fasse, exactement la même.

La photo montre une très jeune femme avec des cheveux blonds coupés extrêmement courts.

Le coiffeur la pose contre le miroir dans lequel il peut voir le visage de sa cliente qui observe son propre reflet.

Quand il a terminé, il retire le peignoir de coton des épaules de la femme. “Voilà”, dit-il. Mais la femme reste assise, et continue à fixer son reflet dans la glace. »

(*Livret de traduction en français*, Paris, Jeu de Paume, 2023)

Identifier les éléments de l’image et du texte qui se font écho, comme ceux qui introduisent des ruptures. En quoi cette œuvre explore-t-elle les questions de l’identité et du genre ? Qu’introduit le motif du miroir omniprésent dans cette œuvre ? La notion de *frame*, « cadre » en français, est également constitutive de cette œuvre. Quels sont le sens propre et le sens figuré de ce mot ? Repérer dans l’œuvre les différents cadres, au sens propre, créés par l’artiste. Pourquoi peut-on dire du personnage masculin de l’image et du personnage féminin du texte qu’ils se trouvent aussi dans un cadre, mais cette fois-ci au sens figuré ? Vous pouvez également vous référer aux commentaires de Victor Burgin sur cette œuvre (voir « Approfondir », p. 21)



→ Victor Burgin, *US77, Nuclear power*, 1977 (<https://bitly.ws/VkTc>)

→ Victor Burgin, *Possession*, 1976 (<https://bitly.ws/VkU6>)

Lire les traductions des textes intégrés dans ces œuvres :

→ « Puissance nucléaire

Le père, bienveillant, ordonne

la mère opine et fait écho

les enfants écoutent et se tiennent prêts

puis chacun, docile, s’exécute. »

(*Livret de traduction en français*, Paris, Jeu de Paume, 2023)

→ « Que signifie pour vous la possession ?

7 % de notre population détient 84 % de nos richesses

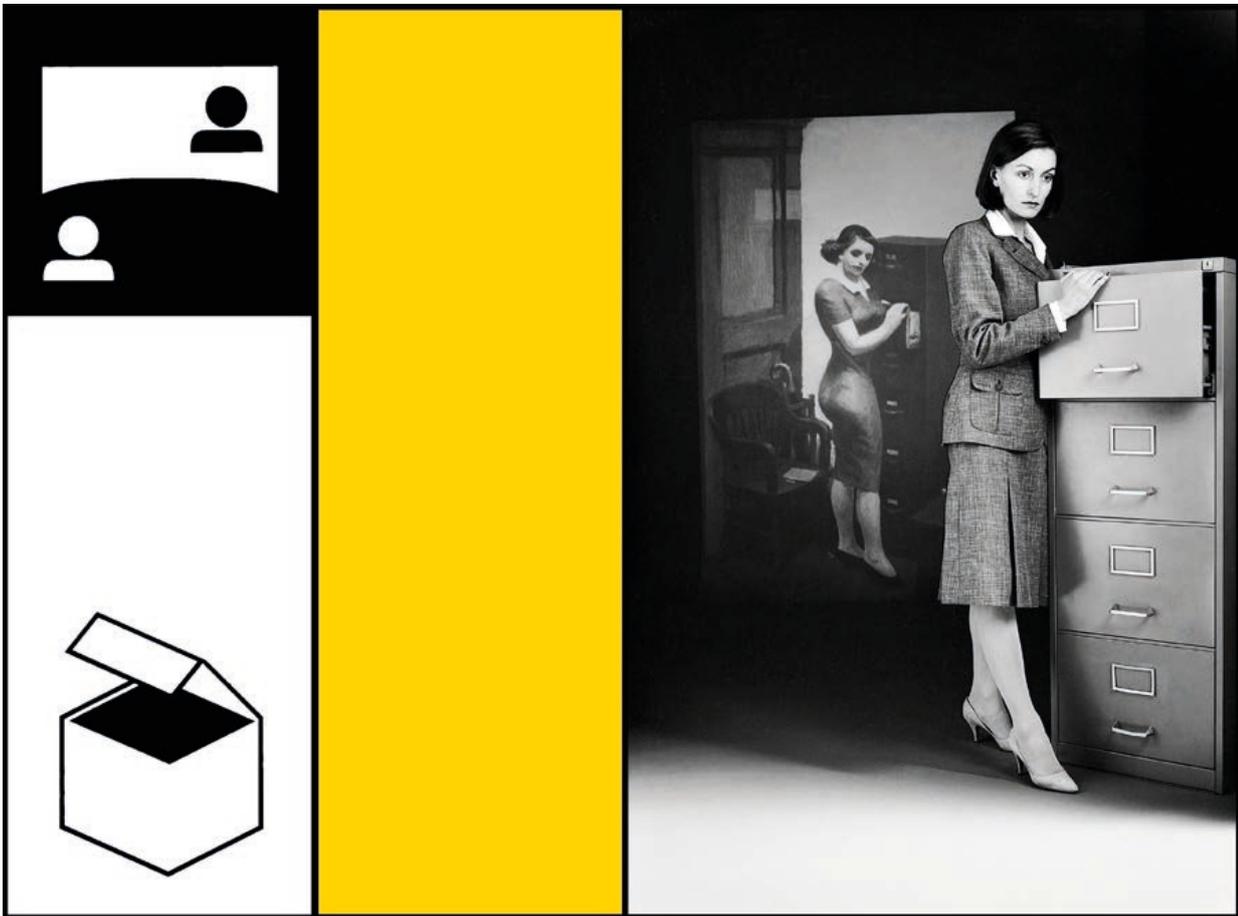
The Economist, 16 janvier 1966 »

(Victor Burgin. *Ça*, Jeu de Paume/Manuella Éditions, Paris, 2023, insert n.p.).

Quelles constructions sociales évoquent les images et les textes dans ces œuvres ?

En quoi le principe d’association image-texte est-il à l’origine d’une dimension

critique ? Comment l’interaction image-texte conduit-elle à une lecture plus subjective de la part du spectateur ?



→ Victor Burgin, *UK76*, 1976 (<https://bit.ly/3Lz5DmB>)
 → Martha Rosler, série « Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain », 1966-1972 (<https://bit.ly/3t273j5>)

→ Barbara Kruger, *Untitled (I shop therefore I am)*, 1987 (<https://bit.ly/3F7WY0t>)

Dans les années 1970 et 1980, en lien avec le mouvement féministe, beaucoup d'artistes condamnent l'image stéréotypée de la femme dans les médias et l'utilisation du corps féminin comme objet dans la société de consommation. Comparer l'œuvre *UK76* de Victor Burgin avec celles de Martha Rosler et de Barbara Kruger. Quels sont les différents types de représentation médiatique dont ces artistes s'emparent ? En quoi les thématiques abordées sont-elles toujours des enjeux contemporains ?

👁 → Victor Burgin, *Office at Night*, 1985-1986 (<https://bit.ly/48nDKYh>)
 👁 → Edward Hopper, *Office at Night*, 1940 (<https://bit.ly/3rqjUac>)

« Je voulais que la secrétaire de Hopper, en évoluant parmi ces éléments, change de place, qu'elle passe du statut d'objet du fétichisme à celui de sujet de l'épistémophilie, qu'elle s'approprie l'espace. Mes photographies sont juxtaposées à des éléments graphiques qui peuvent faire allusion à diverses relations sujet-objet. Ces éléments peuvent se rapporter à l'espace du bureau et, simultanément, comme avec un ruban de Moebius, à son dehors, témoignant ainsi de l'omniprésence du contrôle. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Office at Night* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 87.

Comparer *Office at Night* de Victor Burgin avec le tableau d'Edward Hopper. Quels éléments retrouve-t-on ? Quels déplacements l'artiste opère-t-il ? Pourquoi ? À quoi les pictogrammes peuvent-ils faire référence ?

Poursuivre en étudiant les œuvres suivantes :

→ David LaMelas, *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio*, 1968 (<https://bit.ly/3sWgYq8>)

→ Lorna Simpson, *Five Day Forecast*, 1991 (<https://bit.ly/48qIGLZ>)

Comment et dans quel but le thème du bureau est-il repris par ces artistes contemporains ? En quoi questionnent-ils les rapports de pouvoir au sein de ce type d'espace, ainsi que la place des femmes ? Les représentations associées aux lieux de travail ont-elles évolué aujourd'hui ?



23



→ Victor Burgin, *Olympia*, 1982 (<https://bit.ly/3RwLjWt>, <https://bit.ly/454Ayhx>, <https://bit.ly/3t9msxM>, <https://bit.ly/3ZpQvh1>, <https://bit.ly/3PR7K7S>, <https://bit.ly/3ETH0Sg> et <https://bit.ly/3PPqc0C>).

Observer les six photographies et lire les textes qui composent cette œuvre. Quels différents types d'images peut-on repérer ? Comment les images se répondent-elles ? A quoi le public est-il invité ?

D'où proviennent les différents emprunts qui constituent ces deux triptyques (se référer à l'analyse d'œuvre dans « Approfondir », p. 23) ?

Étudier le tableau *Olympia* d'Édouard Manet. Pourquoi a-t-il fait scandale au Salon de 1865 ? Quels détails de ce tableau Victor Burgin a-t-il choisis ? Quelle est la particularité d'*Olympia* dans la nouvelle *L'Homme au sable* de E. T. A. Hoffman (1817) ? Est-elle un être animé ou inanimé ? Qui sont et que font les figures masculines dans les autres images de la série de Burgin ? Quelle est la source de l'image en gros plan de l'homme à l'appareil photo ? Comment introduit-il la notion de voyeurisme ? Comment Victor Burgin fait-il se confronter les figures du féminin et du masculin dans ce montage ? Consulter les textes de Laura Mulvey et Teresa Castro dans « Approfondir » (p. 22). En quoi cette œuvre questionne-t-elle le « regard masculin » ?

→ « Victor Burgin, *Olympia*, 1982 », Centre Pompidou : <https://bit.ly/456D4Ue>

→ « Édouard Manet, *Olympia*, 1863 », musée d'Orsay : <https://bit.ly/45YXShR>

→ Nadine Fattouh-Malvaud, « Le scandale de la réalité », *L'histoire par l'image* : <https://bit.ly/3ZpOscM>

→ Olivier Rey, « Science, fantasme et Homme au sable », *Conférence*, 2002, n° 14, p. 101-151 : <https://bit.ly/3LyT22q>

→ Autour de la théorie du « *male gaze* » élaborée par Laura Mulvey dans « Plaisir visuel et cinéma narratif » : <https://bit.ly/3Lxk8Hk>



→ Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour*, 1954
(Bande-annonce : <https://bit.ly/44Z4NwV>)

Dans quelle situation se trouve le personnage principal présenté dans la bande-annonce ? En quoi sa position est-elle caractéristique de celle du spectateur ? Que promet la voix off ? Expliquer l'étymologie du mot « spectateur » et expliquer la différence de sens avec le mot « voyeur ».

→ Frédéric Strauss, « Interdit de regarder ? Envie de voir », *Alfred Hitchcock. Fenêtre sur cour*, dossier 180, Collège au cinéma, 2011, p. 19 : <https://bit.ly/3EUUGrr>

→ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], *Débordements*, 2012, 2 parties : <https://bit.ly/3EOIhp2>, <https://bit.ly/3RpF1YS>



→ Robert Morris, *Site*, 1964 (<https://bit.ly/3tbhqRp>)

→ Larry Rivers, *I like Olympia in Black Face (J'aime Olympia en Noire)*, 1970 (<https://bit.ly/451YMZt>)

→ Mel Ramos, *Manet's Olympia*, 1974 (<https://bit.ly/45ZTkYE>)

Comment ces trois artistes contemporains ont-ils revisité l'*Olympia* d'Édouard Manet ? De quelle manière ont-ils inscrit cette œuvre du XIX^e siècle dans leur propre contexte historique et artistique ? Dans quel but peuvent-ils convoquer et transformer cette référence ?

→ « Robert Morris, *Site*, 1964 », Réseau des médias variables : <https://bit.ly/48tkk4b>

→ « Les spécificités de la descendance américaine de l'*Olympia* de Manet », Autour de l'*Olympia* de Manet : <https://bit.ly/48ncMjw>

24



→ Victor Burgin, *Gradiva*, 1982 (<https://bit.ly/3sXyIRY>)

Dans quel ordre peut-on regarder et lire les sept panneaux qui composent cette œuvre ? Quels sont les styles de récits ainsi créés (fragmentaire, non linéaire, elliptique...) ? Quelle est la particularité de la quatrième image ? Comment les jeux de regards organisent-ils les liens entre les images ?

Que signifie le mot *gradiva* en latin ? Lire le résumé de la nouvelle *Gradiva, fantaisie pompéienne* de Wilhelm Jensen (voir « Approfondir », p. 23-24). De quel mouvement et « transport » traite-t-elle ? Pourquoi Freud s'est-il emparé de cette nouvelle ?

Lire la traduction ci-dessous du texte manuscrit qui figure dans la « dernière » image de l'œuvre de Victor Burgin :

« Mon regard est tombé fortuitement sur le miroir massif du mur qui nous faisait face et je laissai échapper un cri ; je nous voyais en effet dans son cadre doré comme dans une image - celle-là était si incroyablement belle, étrange et fantastique que je fus envahi d'une profonde tristesse à l'idée que ses lignes et ses couleurs fussent amenées à se dissiper comme une nappe de brouillard. »

Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* [1870], Paris Pocket, 2013, p. 42.

23. *Olympia*
(détail)
1982

24. *Gradiva*
(détail)
1982

40

25. *Portia*
(détail)
1984



Quels échos produisent ces mots ?

→ *Gradiva*, Musei Vaticani : <https://bit.ly/454CMgT>

→ André Gunthert, « Le complexe de Gradiva », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997 : <https://bit.ly/44Z5U93>

→ Nassim Daghighian, « Métaphotographie, réflexivité, intermédialité. Partie 1 - Textes généraux », p. 25-28 : <https://bit.ly/3thgkng>

→ Tristan Garcia-Fons, « Le voile de Gradiva », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010/1, n° 79, p. 47-52 : <https://bit.ly/3Pw87D4>



→ Victor Burgin, *Portia*, 1984 (<https://bit.ly/3Pr3WZy>)

Qu'est-ce qu'une *moretta* ? À qui cet accessoire était-il réservé ? Comment ce masque tenait-il au visage ? Lorsqu'elles portaient une *moretta*, les femmes pouvaient-elles parler ?

→ « La moretta, le masque vénitien de la séduction », Ca'macania :

<https://bit.ly/3EMZQWr>

Dans l'image de gauche, quelle ville la maquette représente-t-elle, et à quelle époque ? Lire le résumé et l'analyse de la scène des trois coffrets du *Marchand de Venise* de William Shakespeare présentés par Sigmund Freud dans ses *Essais de psychanalyse appliquée* de Sigmund Freud (voir « Approfondir », p. 25). Pour le psychanalyste, de quoi les coffrets sont-ils l'analogie ? Le personnage de Portia est-il actif ou passif ?

3

Projections et mémoires

« Les projections numériques composées pour le cadre spécifique de la galerie prennent généralement la forme de courtes séquences, "brisées, circulaires, répétitives". Le visiteur peut voir ce qui est présent à la perception, non seulement en se remémorant des éléments antérieurs de l'œuvre, mais aussi par le biais de ses propres souvenirs et fantasmes. [...] »

Ce type de rapport à l'œuvre est très différent de notre rapport aux œuvres de divertissement. On peut le qualifier de *contemplatif* - mot que l'on a aujourd'hui tendance à associer à la passivité, mais qui impliquait, jadis, une interprétation active. Étymologiquement, le mot *contempler* vient du verbe latin *contemplari* - "regarder de façon attentive, réfléchie" - et du substantif *templum*, "lieu d'observation", lieu d'interprétation des signes. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Spécificité », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 42.



→ Victor Burgin, *Solito Posto*, 2008 (<https://bitly.ws/VpM7>)

→ Alexandre Promio, *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, Société Lumière, 1896 (<https://bitly.ws/VpMr>)

Regarder les premières minutes de la vidéo *Solito Posto*. Quel ressenti peut engendrer la vue de cet extrait ? Identifier le mouvement de caméra employé. Comment l'artiste a-t-il réalisé ce panoramique d'ouverture (voir « Approfondir », p. 26) ? La fixité de certains éléments laisse deviner que l'artiste n'a pas utilisé une caméra vidéo, lesquels ? Quel est le mouvement de caméra utilisé dans le Panorama du Grand Canal pris d'un bateau ? Expliquer la différence entre les deux mouvements. Poursuivre en étudiant les *Vedute* des peintres italiens du XVIII^e siècle tel Canaletto. En quoi Venise est-elle propice à ce type d'exploration panoramique ?

→ « Travelling et panoramique », Upopi - université populaire des images :

<https://bitly.ws/VpMI>

→ « Montage », Upopi - université populaire des images : <https://bitly.ws/VpN7>

→ « Peinture panoramique », Hisour : <https://bitly.ws/VpNe>

→ « Canaletto et Guardi : maîtres de la Veduta vénitienne », Grand Palais :

<https://bitly.ws/VpNn>

26. *Solito Posto*
(détail)
2008



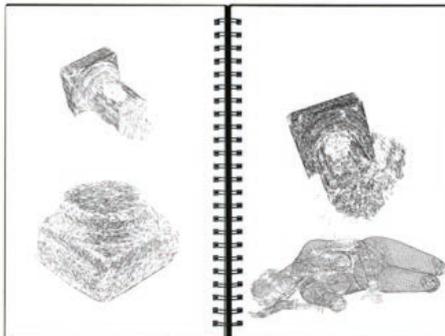
27



28



29



30



→ Victor Burgin, *Basilica I*, 2006 (<https://bitly.ws/VpNK>)

→ Carlo Fratacci, *Basilica*, 1864 (<https://bitly.ws/VpNX>)

→ Victor Burgin, *Dear Urania (Letter)*, 2016

(Extrait : <https://bitly.ws/VpP9>)

→ Victor Burgin, *Dear Urania (Moon)*, 2016 (<https://bitly.ws/VpPn>)

→ Victor Burgin, *Dear Urania (Pages of the sketchbook d'Ernestina Capocci)*, 2016 (<https://bitly.ws/VpPB>)

« *Basilica I* appartient à un ensemble composé de deux œuvres photographiques et d'une vidéo que j'ai réalisées à l'invitation du Centre canadien d'architecture de Montréal, qui m'avait demandé de répondre à une photographie extraite de son fonds d'archives. Je suis parti d'une image contenue dans un album de photos de Pompéi réalisé au XIX^e siècle par un photographe napolitain, Carlo Fratacci. [...] *Basilica I* décrit la scène en montrant chacune des colonnes qui délimitent l'espace rectangulaire dans lequel la femme est située. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Basilica I* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 113.

27. *Basilica I*
(détail)
2006

28. *Dear Urania*
(détail)
2016

29. *Dear Urania*
(détail)
2016

30. *Dear Urania*
(détail *Pages of the sketchbook*
d'Ernestina Capocci)
2016

Qu'est-ce qu'une basilique dans l'Antiquité romaine ? Par quels éléments d'architecture se caractérise-t-elle ? Quel rôle tient la femme présente dans cette photographie de Carlo Fratacci ? Ce personnage apparaît-il dans *Basilica I* de Victor Burgin ? Comment est-il évoqué ? Le motif visuel du premier plan varie-t-il d'une image à l'autre ? Et celui de l'arrière-plan ? Quelles impressions provoque cette vision fragmentaire du lieu ? Quelles émotions suscitent la confrontation du passé et du présent ? En quoi cela renvoie-t-il à une réflexion sur la mémoire ?

« J'ai réalisé *Basilica I* en 2006. Une décennie plus tard, quand je me suis rendu à Naples pour créer *Dear Urania* à l'invitation d'une galerie locale, mes souvenirs de Pompéi sont revenus et mes photographies du site ont été attirées dans l'orbite de la nouvelle œuvre. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Basilica I* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 113.

Poursuivre en visionnant *Dear Urania*. À quelle époque semble-t-on se situer ? Qui est la narratrice dans la vidéo et à qui s'adresse-t-elle ? Les deux femmes partagent-elles le même espace-temps (voir « Approfondir », p. 28) ?

Commenter l'extrait suivant de la « lettre à Urania » :

« Dans mon univers, les hommes sont allés sur la Lune en 1969

Ce devait être le début d'une époque mais c'était la fin d'une époque

Notre vingtième siècle a épuisé son imagination en réalisant un rêve du dix-neuvième siècle

Il ne pouvait pas imaginer le cauchemar du siècle à venir »

Livret de traduction en français, Paris, Jeu de Paume, 2023.

Comment ce rêve du XIX^e siècle s'est-il traduit dans la littérature et le cinéma ? Revenir sur les différentes strates temporelles et mémorielles associées dans ces œuvres de Victor Burgin. De la photographie argentique à la modélisation 3D, comment les techniques de production des images accompagnent-elles ces « montages » de temps ?

→ « Victor Burgin. Voyage en Italie », Montréal, Centre canadien d'architecture, 2006-2007 : <https://bitly.ws/VpPN>

→ « Basilique », Encyclopédie Larousse : <https://bitly.ws/VpPY>

→ Ernesto Capocci, *Relazione del primo viaggio alla Lune fatto da una donna l'anno di grazia 2057*, 1857 : <https://bitly.ws/VpQw>

→ « De la Terre à la Lune : du voyage imaginaire au voyage dans l'imaginaire, une rêverie fantasmagorique sur les instruments du départ », Éduscol : <https://bitly.ws/VpVe>

→ Georges Méliès, *Le Voyage dans la Lune*, 1902 : <https://bitly.ws/VpVq>

→ Fritz Lang, *Frau im Mond (Une femme sur la Lune)* (extrait), 1929 :

<https://bitly.ws/VpQD>

→ Manon Vidal, « La ruine dans la photographie contemporaine », Fonds d'art contemporain - Paris collections : <https://bitly.ws/VpQJ>

 « J'ai commencé par dire que mon passage à la photographie dans les années 1960 était, dans une large mesure, motivé par le désir de développer une pratique artistique qui dialogue avec les formes représentationnelles dominantes de l'époque. Pour ce faire, j'ai adopté la photographie et je me suis appuyé sur les langages de la sémiotique et de la psychanalyse. Et c'est le même désir de travailler sur l'environnement des images contemporain et réellement existant qui m'a fait abandonner la photographie industrielle - les appareils faits de métal et de verre - au profit des caméras virtuelles de l'espace généré par ordinateur des programmes de modélisation 3D. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Technologie », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 36.

À partir de cette citation, expliciter l'évolution des choix techniques et formels de Victor Burgin.

Réaliser, en vous aidant des ressources ci-dessous, une frise chronologique sur l'histoire de la photographie. Questionner la nature des images (analogique, numérique...), leur processus de fabrication et les outils utilisés (appareil photo, Caméscope, caméra virtuelle, tablette, logiciel informatique...). Quels différents liens ont-elles avec le réel ? En quoi les images générées par ordinateur (ou images de synthèse) sont-elles spécifiques ?

Débattre autour de la remarque suivante :

« Notre expérience quotidienne des espaces virtuels - remonter le fil de ses souvenirs dans la mémoire prothétique de YouTube, se promener tranquillement dans la rue où l'on vit sur Google Street View - ressemble de plus en plus à notre expérience de processus psychiques tels que l'association spontanée et le fantasme. »

Victor Burgin, « Quelques thèmes. Technologie », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 37.

→ « Dossier Pédagogique - La révolution numérique », Musée suisse de l'appareil photographique : <https://bitly.ws/VpRI>

→ « Photos et images numériques », Collège de France, 2021 : <https://bitly.ws/VpRo>

→ Audrey Larochelle, « Corps à corps virtuel », *Interfaces numériques*, vol. 2, n° 2, 2013 : <https://bitly.ws/VpSx>

→ « Qu'est-ce que l'animation 3D ? », Primàbord, le portail numérique pour le premier degré, 2023 : <https://bitly.ws/VpSE>

→ « Tout savoir sur l'animation 3D et le potentiel illimité du numérique », Adobe : <https://bitly.ws/VpSS>

→ « Comment fonctionnent les moteurs de jeux vidéo ? », Tribu du web, 2019 : <https://bitly.ws/VpSY>

→ « Which Face Is Real », comparateur de portraits utilisant l'intelligence artificielle : <https://bitly.ws/VpT8>



31 et 32. *A Place to Read*
(détail)
2010

→ Victor Burgin, *A Place to Read*, 2010
(<https://bitly.ws/VpTi> et <https://bitly.ws/VpTn>)

En quoi la reconstruction virtuelle du site est-elle indissociable du texte dans cette œuvre ? Quelle figure de montage est utilisée pour relier les textes et quelle impression produit leur défilement (<https://bitly.ws/VpTy>) ? Quels sont les principaux personnages du récit ? Quelles sont leurs activités successives ? Où se trouvent-ils ? En quoi les changements de lieux peuvent-ils être troublants ? Peut-on parler d'une mise en abyme entre les images et le texte créés par Victor Burgin et ceux créés par les personnages dans la vidéo ? Pour quelle raison Victor Burgin s'est-il intéressé à l'histoire de ce café ?

Consulter la page du magazine ci-dessous pour découvrir les photographies du café Taşlık construit par Sedad Hakkı Eldem en 1947 :

→ Irem Nur Kaya, « Maçka sırtlarında Boğaz'ı gören bir yapı: Taşlık Kahvesi », *Arkitekt*, 2022 : <https://bitly.ws/VpTI>

Comparer avec la vidéo publicitaire de l'hôtel qui a remplacé le café :

→ « Sneak peek to unforgettable experience at Swissôtel The Bosphorus, Istanbul » : <https://bitly.ws/VpTP>

Quelle est la portée critique de l'œuvre de Victor Burgin (sur les plans politique, architectural, économique, artistique) ? Comment peut-on comprendre le silence final évoqué dans le texte (« au milieu de son bassin étincelant, la fontaine du café se tait. ») ? Quel rapport s'instaure entre l'imaginaire et la mémoire ?

➡ Mener une recherche sur l'histoire de la construction de l'établissement scolaire et sur la fonction des terrains dans le passé. Quelles réflexions et réactions suscitent ces connaissances ? Rédiger un texte pour raconter cette histoire et intégrer les remarques des élèves. À partir de ce récit, réaliser trois plans panoramiques de l'établissement qui permettent de le situer dans son environnement. Monter ces images en intégrant des cartons avec le texte rédigé.



33

33. *Island Flight*
(détail)
2022

34. *Cythera*
(détail)
2022



34



→ [Victor Burgin, *Island Flight*, 2022 \(https://bitly.ws/VpTW\)](https://bitly.ws/VpTW)

→ [Victor Burgin, *Cythera*, 2022](https://bitly.ws/VpU5)

→ [Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717 : \(https://bitly.ws/VpU5\)](https://bitly.ws/VpU5)

« Bien qu'*Island Flight* et *Cythera* soient très différentes en apparence, elles ont été créées avec le même "moteur de jeu". [...] Pour *Cythera*, je voulais que l'image se distingue d'*Island Flight*, qui penche du côté du cinéma, et qu'elle se rapproche d'une gravure du XIX^e siècle. »

Victor Burgin, « Quelques œuvres. *Island Flight / Cythera* », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 153.

Quelles sont les particularités de ces images ? Perçoit-on facilement qu'elles ont été générées par un moteur de jeu ? Quelles références sont évoquées dans les textes et dans le nom de Cythère ? En quoi ces œuvres peuvent-elles aussi faire écho à l'actualité tragique des migrations ?

Vous pouvez vous référer à la citation suivante :

« Puisque l'"objet" que j'essaie de représenter dans mes œuvres est d'abord psychologique - un complexe de perceptions, de souvenirs et d'associations formé dans la confrontation avec un réel existentiel et phénoménologique -, il est absolument inévitable que l'actualité figure dans ce complexe, mais pas forcément de façon évidente, directe et littérale. »

Victor Burgin, « Rétrospectivement. Entretien avec Pia Viewing », in *Victor Burgin. Ça*, Paris, Jeu de Paume/Manuella Éditions, 2023, p. 168.

45



35. *Adaptation*
(détail du travail préparatoire)
2023

Activités autour de l'exposition

MERCREDIS
· 12 H 30
VENDREDIS
· 17 H

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite de l'exposition avec une conférencière

VISITES DE L'EXPOSITION

MARDI 17 OCTOBRE
· 19 H

Par Pia Viewing, commissaire

MARDIS 31 OCTOBRE
& 26 DÉCEMBRE
· 18 H

Par une conférencière
Entrée gratuite pour les moins de 25 ans inclus et les étudiants

PARCOURS CROISÉS

SAMEDI 2 DÉCEMBRE
· 11 H 30

Jeu de Paume / Centre photographique d'Île-de-France
Visite de l'exposition au Jeu de Paume par Pia Viewing

· 15 H 30

Rencontre dialoguée
Avec Victor Burgin au Centre photographique d'Île-de-France

JOURNÉE D'ÉTUDE

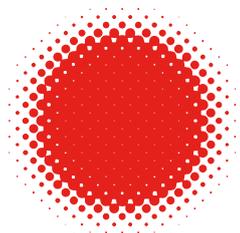
SAMEDI 9 DÉCEMBRE
· 11 H

Consacrée au travail de Victor Burgin, cette journée d'étude s'articulera autour du projet de l'exposition, des écrits théoriques de l'artiste, de quelques aspects fondamentaux de sa pratique artistique, et enfin, de libres interprétations d'une sélection de ses œuvres. Avec Ali Akay, Raymond Bellour, Victor Burgin, Teresa Castro, Fabrice Lauterjung, Barbara Le Maître, Marianne Massin, Valérie Mavridorakis, Jennifer Verraes, Nicolas Vieillescazes, Pia Viewing

TAXI TRAM

SAMEDI 20 JANVIER

Visite des expositions au Jeu de Paume par Pia Viewing et au Centre photographique d'Île-de-France



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

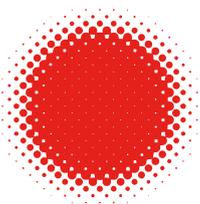
PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition



#ExpoVictorBurgin
jeudepaume.org

COUVERTURE :

Basílica I
(détail)
2006

Pour toutes les œuvres : © Victor Burgin

RELECTURE : Claire Lemoine
GRAPHISME : Sara Campo et Edith Bazin
MAQUETTE : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2023

Exposition conçue et réalisée par le Jeu de Paume
Commissaire : Pia Viewing

Le Jeu de Paume est membre de **TRAM** et **DCA**

Soutenu par



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

JAEGER-LECOULTRE

**AMIS DU
JEU DE PAUME**

Avec l'aide de



En partenariat avec



Médias associés

**art
press**

MOUVEMENT

AOC
(Association Opération Culture)

**PARIS
PREMIÈRE**

**RADIO
nova**
101.5FM