

L'ENVIRONNEMENT CINÉMATIQUE DE VICTOR BURGIN

Alexander Streitberger, Université de Louvain

Cet article poursuit deux objectifs. L'objectif principal est de présenter – et d'inviter à – une réflexion sur la définition du cinéma comme phénomène environnemental à partir de quelques textes de Victor Burgin où la notion d'*environment* prend une position clef lorsque l'auteur s'interroge sur les fonctions et les manifestations du cinéma dans notre culture visuelle. Sur la base de ces réflexions, je m'intéresserai dans un deuxième temps au livre *Some Cities* que l'artiste a publié en 1994. Journal de voyage autant poétique que critique, ce livre constitue, selon moi, une réflexion profonde et lucide sur ce que l'artiste considère comme « a heterogeneous psychical object »¹, à savoir le film ; une réflexion au-delà du discours analytique. Profondément poétique et associatif, *Some Cities* n'est pas primordialement un discours critique, même si quelques passages du texte accompagnant les images se retrouvent dans des articles critiques de l'artiste. Au-delà du cinéma, bien que le cinéma apparaisse à plusieurs niveaux – comme photogramme d'un film, comme effet de montage, comme affiche d'un film, etc. – il s'agit d'un photo-texte qui, de prime abord, est consacré aux villes visitées par l'artiste durant les dernières décennies.

Pour comprendre le concept d'*environment* comme il est utilisé par l'artiste, il faut d'abord faire deux distinctions : Burgin ne vise pas à l'*environment* en tant que catégorie esthétique, c'est-à-dire un espace esthétique créé artificiellement afin de mettre en scène une rencontre entre des objets, une situation spatiale et le spectateur. Pas plus ne s'étaye-t-il sur la définition générale du terme désignant un ensemble d'éléments naturels et culturels qui nous entourent physiquement.

Considérer le cinéma comme phénomène environnemental signifie plutôt qu'il ne se réduit pas à un film projeté dans une salle de cinéma, mais qu'il fait partie de toute notre culture visuelle, qu'il imprègne, et de laquelle il est imprégné. Loin de se contenter de n'occuper que la salle où le film est projeté, le cinéma s'infiltré de manière ubiquitaire dans notre environnement quotidien, c'est-à-dire l'espace urbain, où l'on trouve les affiches publicitaires d'un film, mais aussi l'espace privé où s'accumulent d'autres affiches, photogrammes, portrait de vedettes, etc.

Les photographies, photogrammes, bandes-annonces et extraits de films étant transmis par les nouvelles technologies telles que la télévision et l'Internet, les médias de masse créent un environnement virtuel qui pénètre notre réalité jusqu'à se confondre avec l'environnement factuel. Finalement, le cinéma s'infiltré dans l'espace psychique non seulement en suscitant nos émotions par le contact direct avec le film, mais aussi en influençant notre perception du monde par l'omniprésence de ces images qui, par conséquent, constituent une belle partie des archives que notre mémoire accumule avec le temps.

Afin de mieux situer le concept d'*environment* dans le contexte historique et dans la réflexion théorique de l'artiste, il me semble opportun de citer deux passages qui se trouvent dans deux textes respectivement de 1976 et de 2004 :

While films and paintings readily constitute themselves as objects, thus facilitating critical attention, photography, as constituted in the mass media, is received as an environment and passes relatively unremarked. Photography is encountered, in most aspects of daily life, as a fragmented of partial object : photojournalism, amateur, advertising, documentary... and so on. Semiotically, these cannot be said to be the manifestations of a single fact. There is no single signifying system (as opposed to technical apparatus) upon which all photographs depend, in the sense in which all texts in English ultimately depend, in the sense of langue. There is rather a heterogeneous complex of codes upon which photography may draw ².

A « film » might be encountered through posters, « blurbs », and other advertisements, such as trailers and television clips ; it may be encountered through newspaper reviews, reference work synopses and theoretical articles (with their « film-strip » assemblages of still images) ; [...] Collecting such metonymic fragments in memory, we may come to feel familiar with a film we have not actually seen. Clearly this « film » – a heterogeneous psychological object, constructed from image scraps scattered in space and time – is a very different object from that encountered in the context of « film studies ».

Suit une longue citation de Francesco Casetti où le théoricien du cinéma italien constate :

Now, cinema is not even identified exclusively with movies [...]. Experiences that cinema made known return in the form of exotic mass-vacations, in video clips, in the special effects of business conventions... Further, cinema in turn follows publicity, magazines, games, television. It no longer has its own place, because it is everywhere, or at least everywhere that we are dealing with aesthetics and communication ³.

Lorsqu'on compare ces deux passages il est intéressant d'observer quelques modifications dans la définition d'environnement par rapport au cinéma. Dans le premier texte, Burgin oppose le film à la photographie, parce qu'il se constituerait en tant qu'objet tandis que la photographie aurait un caractère environnemental, car fragmentaire et indépendant d'un code particulier, spécifique. Dans le passage ultérieur, c'est exactement le caractère fragmentaire du cinéma relevant d'une multitude de codes et de systèmes médiatiques qui définit le cinéma comme environnement.

La citation de Francesco Casetti, enfin, suggère implicitement que le glissement de l'environnement photographique à l'environnement filmique est dû à une mutation socio-historique qui entraîne aussi une nouvelle orientation dans la théorie du cinéma. Tandis que les années 70 étaient encore fortement dominées par l'image photographique, notre culture visuelle a depuis radicalement changé vers un environnement fluctuant et fugitif mis en place par les médias de masse où fragments photographiques et filmiques s'entremêlent et s'entrechoquent. Outre l'omniprésence de la télévision et des dispositifs filmiques dans l'espace public, c'est surtout l'Internet qui a profondément changé notre culture visuelle. Par conséquent, Burgin le considère comme l'environnement exemplaire de notre culture contemporaine, défini par le fragmentaire, le bricolage, et la collection des débris d'images : « As a delivery system, the Internet offers video *bricoleurs* and artisans of *détournement* with a source of clips from both old and new film releases ; as an environment, it has become the site of modes of telling that owe little to traditional narrative practices » ⁴.

D'autre part, cette comparaison met en évidence un changement dans l'approche méthodologique de Victor Burgin. Lorsqu'en 1976 l'environnement photographique est considéré comme un « heterogeneous complex of codes », c'est-à-dire un système sémiotique, les textes postérieurs

mettent l'accent sur l'espace perceptif et psychique où le cinéma environnemental se constitue comme « heterogeneous *psychical* object ».

Cet objet psychique hétérogène s'inscrit dans un environnement plus global : l'environnement des médias de masse (« environment of media images »). Cet environnement virtuel, quant à lui, interagit avec l'environnement urbain qu'il contamine avec ces images à tel point qu'il est difficile, voire parfois impossible, de distinguer dans la mémoire les images des objets des images des images : « At the same time that the city is experienced as a physically factual built environment, it is also, in the perception of its inhabitants, a city in a novel, a film, a photograph a television programme, a comic strip, and so on »⁵. Ou pour parler avec Henri Bergson que Burgin a cité dans un texte récent : « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant »⁶.

Pour définir le caractère complexe de cet environnement constitué d'images évoquées par les médias de masse, Victor Burgin recourt à une image que Sigmund Freud a introduite au sujet du rêve. Selon le psychanalyste, le rêve manifeste « est comparable, la plupart du temps, à une pierre de brèche constituée de divers fragments de roche agglomérés à l'aide d'un mortier, de sorte que les dessins qui en résultent n'appartiennent pas aux roches originelles incluses en lui »⁷. Par extension, Victor Burgin conclut : « That what we call "the present" is not a perpetually fleeting point on a line "through time", but a collage of disparate times, an imbrication of shifting and contested spaces »⁸. Autrement dit, nous vivons dans un monde où les éléments-images constituant la réalité se comportent comme ceux constituant le rêve :

*In its random juxtapositions of diverse elements across unrelated spatial and temporal locations, our everyday encounter with the environment of the media is the formal analogue of such « interior » processes as inner speech and involuntary association. These tend away from the causal linear progressions of secondary process thought towards the extremity of the dream – which, Freud emphasizes, is to be understood not as a unitary narrative but as a fragmentary rebus*⁹.

Dans ce contexte la « rêverie crépusculaire » de Barthes qui précède le noir de la salle du cinéma « et conduit le sujet, de rue en rue, d'affiche en affiche, à s'abîmer finalement dans un cube obscur »¹⁰ prend une nouvelle dimension. Premièrement, parce que « la rêverie crépusculaire » du cinéma se transforme en rêve éveillé de notre culture visuelle toute entière.

Deuxièmement, parce que chez Barthes la « situation du cinéma », bien qu'elle englobe l'extérieur de la salle de cinéma en forme de publicité affichée dans les rues, est principalement définie par ce qui se passe à l'intérieur du cube noir de la salle du cinéma : le film et le dispositif du cinéma (salle noire, le « rayon dansant du projecteur », les autres spectateurs). Dans son article *En sortant du cinéma* Barthes rejette nettement l'idée de prendre une distance par rapport aux discours idéologiques du cinéma en choisissant le discours de la contre-idéologie (c'est-à-dire le discours marxiste de la gauche). À la distance critique il préfère ce qu'il appelle « la distance amoureuse » afin d'éviter de choisir la contre-idéologie, qui n'est rien qu'une idéologie autre. Pour cela il poursuit une double stratégie :

*En s'y laissant fasciner deux fois, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie ; bref, pour distancer, « décoller », je complique une « relation » par une « situation »*¹¹.

La situation du cinéma n'est pas à confondre avec le cinéma environnemental bien qu'ils aient quelque chose en commun. En fait, Burgin cite le texte de Barthes à plusieurs reprises dans ses écrits. Cependant, si l'on entend par « situation » un ensemble de circonstances dans lesquelles se trouve une personne (ce qui est d'ailleurs suggéré par le passage cité plus haut), la situation du cinéma est surtout associée avec une expérience temporaire faite par un sujet dans des circonstances spécifiques. L'environnement des mass média – et avec lui le cinéma – par contre nous entoure et nous imprègne de manière constante et ubiquitaire – il n'est pas spécifique mais universel ; il n'est pas soumis à un espace-temps particulier dans lequel on se trouve ou on ne se trouve pas, mais il constitue notre espace-temps tout court comme – je reprends les termes de Burgin – « a collage of disparate times, an imbrication of shifting and contested spaces ».



Fig. 1 – *Sydney* (Victor Burgin, 1988), dans Victor Burgin, *Some Cities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996, p. 6.

Ce que Burgin semble adopter de Barthes, c'est son comportement, sa « discrétion »¹² : être en même temps fasciné par le cinéma, succomber à un état d'oubli de soi, et se distancier – cette attitude correspond parfaitement à deux manières de regarder qui sont merveilleusement illustrées dans l'image initiant le livre *Some Cities* (Fig. 1) : la contemplation est figurée par la personne qui se rapproche autant que possible de l'écran pour se plonger entièrement dans le monde fictif et virtuel du cinéma ; l'observation distanciée est représentée par la personne qui se trouve du côté gauche de l'image et qui semble regarder non seulement l'écran mais aussi celui qui regarde et le dispositif de la projection. Comme figure de repoussoir, l'homme nous introduit dans cette situation et nous invite à prendre sa position, celle de l'observateur. Les imperméables presque identiques, de même que l'alignement reliant les deux hommes entre eux, nous proposent l'identification avec les deux modes de regarder entre lesquels notre propre regard oscille – la contemplation et l'observation. Finalement, l'effet comique de la situation – ne s'agit-il pas de deux jumeaux exhibitionnistes ? – introduit une autre possibilité de prendre distance qui est étrangère à Barthes – l'ironie : narcissisme et voyeurisme détournés en exhibitionnisme. La « discrétion » de Burgin est d'une autre nature que celle de Barthes – peut-être plus proche au sens étymologique du terme : d'une part, la *discretio* signifie une certaine prudence, une habitude de garder des secrets – ici le secret du cinéma qui doit être gardé pour qu'il ne perde pas sa fascination. D'autre part, ce terme implique une qualité par laquelle on discerne, on juge. Au delà de la « distance amoureuse », le discernement exige aussi une distance critique. Tandis que Barthes tente d'abandonner cette forme de distance, Victor Burgin essaie de négocier entre les deux modes de discrétion. À mon avis, *Some Cities* est un exemple merveilleux suspendu entre littérature et critique (contre-idéologique) quant au texte, et entre document et élément artistique concernant les images.

La deuxième partie de mon article est donc consacrée à la « discrétion » de *Some Cities* comme une réflexion autant poétique que critique sur le cinéma. Déjà par le fait qu'il s'agit d'un livre juxtaposant des passages de textes à des images photographiques, *Some Cities* s'inscrit dans une tradition esthétique du livre photographique ou, pour utiliser un terme de László Moholy-Nagy, du *phototexte*¹³. Dans son livre *Peinture, Photographie, Film* de 1925, le Hongrois conçoit le procédé photographique en fonction du film en constatant que « l'ensemble des procédés photographiques atteint son apogée dans le film »¹⁴. D'une certaine manière, la photographie prépare le film en préfigurant les articulations espace-temps fondamentales qui sont propres au cinéma – le montage et la superposition. Dans son article *Espace-temps et photographie* de 1943, Moholy-Nagy nous offre une définition de ces deux procédés photographiques qui – selon l'artiste – nous permettent de mieux comprendre en quoi consiste l'art cinématographique : la surimpression y est définie comme l'effet-miroir qui « entraîne un autre point de vue et intensifie l'identification et l'interpénétration du dedans et du dehors ». Le photomontage, cependant,

*procédé fréquemment utilisé en publicité, relève d'une technique à peu près identique. En coupant et en assemblant sur un support statique une série d'éléments distincts, on obtient l'illusion d'une scène réelle, d'un synopsis d'actions qui totalise et unifie des données spatiales et temporelles au départ hétérogènes*¹⁵.

Dès 1921-22, Moholy-Nagy crée le synopsis intitulé *Dynamique de la grande ville* comme scénario du film éponyme qui ne sera jamais réalisé. Le dernier chapitre de *Peinture, Photographie, Film* qui est consacré à ce projet porte le sous-titre *Esquisse d'un film et simultanément d'une typophoto*. Le montage du scénario, le typophoto comme « information représentée visuellement » est donc interchangeable avec le film en donnant une vision totale de la simultanéité d'événements perceptibles par les sens¹⁶. Élève de Moholy-Nagy au Bauhaus à la fin des années 20, Moï Ver crée en 1931 l'album photographique *Paris* qui se trouve parfaitement dans cet esprit d'interchangeabilité entre la photographie et le cinéma. Superposant jusqu'à cinq négatifs et ordonnant les images en véritables séquences cinématographiques, Moï Ver met en œuvre les idées de son maître au Bauhaus de manière spectaculaire.

En 1928, László Moholy-Nagy donne une description précise de ce que Moï Ver réalisera trois ans après :

*Par exemple, on voyage en tramway et l'on regarde par la fenêtre. Une voiture suit le tramway. Ses vitres sont également transparentes. À travers, on voit un magasin dont la vitrine est tout aussi transparente. À l'intérieur, il y a des hommes, des acheteurs et des vendeurs. Un homme ouvre la porte. Des promeneurs passent devant le magasin. Un agent de la circulation arrête un cycliste. On perçoit tout cela en un instant parce que les vitres sont transparentes et que tout se passe sous vos yeux. À un autre niveau, un processus analogue s'opère dans la photoplastique : il ne s'agit pas d'un résumé mais d'une synthèse où les associations mentales et les sensations visuelles se superposent et fusionnent. Cette méthode permet de rendre par des moyens photographiques des événements et des associations d'idées qu'aucune autre technique n'est capable de rendre dans la même mesure*¹⁷.

Certes, *Some Cities* ne s'inscrit guère dans cette quête un peu naïve des avant-gardes d'une nouvelle vision prônant une vie moderne marquée par les grandes villes et le progrès technologique. Pourtant, on retrouve des *modi operandi* très similaires appropriés pour dissimuler la frontière entre la photographie et le film, l'image fixe et l'image mobile.



Fig. 2 – Victor Burgin, *Some Cities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996, p. 74-75.

Comme exemple, prenons une séquence d'instantanés pris pendant un séjour à Los Angeles où l'artiste était impliqué dans un accident de voiture¹⁸. La séquence commence avec la juxtaposition de la phrase « On deplaning in Los Angeles, I rented a car and headed out » à une photographie de l'arrière d'une voiture prise à travers la vitre de la voiture louée.

Tournant la page on découvre un bout de pellicule montrant la même photo à côté d'une deuxième image, le tout laconiquement commenté : « The next frame on the roll... » (Fig. 2). En effet, sur la page opposée se trouve une reproduction de l'autre cadre de la pellicule. Suit la même disposition aux pages suivantes – la reproduction des images d'un autre bout de pellicule, cette fois associées avec une description du déroulement de l'accident.

Burgin entremêle deux réalités constituant deux systèmes discursifs et deux niveaux de représentation différents. Les images servent d'une part à illustrer le récit, d'autre part la reproduction des cadres de la pellicule – « film » en anglais – démontre la logique cinématographique des images en ce qui concerne leur production. La même chose vaut pour le texte, qui se réfère, d'un côté, aux événements qu'il décrit et, de l'autre côté, au mode de réalisation des photos.



Fig. 3 – *Warsaw* (Victor Burgin, 1981), dans Victor Burgin, *Some Cities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996, p. 129.

Cette séquence cinématographique est conclue par une image représentant cet effet-miroir de Moholy-Nagy qui «entraîne un autre point de vue et intensifie l'identification et l'interpénétra-

tion du dedans et du dehors» (Fig. 3). Bien qu'il n'y ait pas de superpositions réelles de deux ou plusieurs images dans le livre, cet effet-miroir qui perturbe la perception d'un espace cohérent et facile à appréhender se trouve dans plusieurs images. Ainsi l'image séquentielle qui opère sur le niveau syntagmatique d'une progression horizontale et linéaire est projetée en profondeur superposant en même temps des couches et des espaces multiples. Un cas particulier constitue l'image-miroir de la page 129. Prise à Varsovie en 1981, cette photo ouvre un autre axe qui dépasse les limites du livre en entretenant une relation métonymique avec d'autres œuvres de l'artiste – ce qui vaut d'ailleurs pour de nombreuses images du livre. D'abord il faut noter que le détail de la femme traversant la rue au fond de l'image est repris comme seul motif de la couverture du livre. La répétition de la même image à l'avant et au dos de la couverture crée une dynamique cinématographique entraînant, de surcroît, un effet d'inquiétante étrangeté par la doublure et le caractère fantomatique évoqué par le flou de la silhouette ombreuse. Faisant partie de la séquence photographique *Gradiva* que l'artiste a réalisée en 1982, l'image s'insère dans un autre système cinématographique. En combinant des textes, des photographies et des photogrammes de film cette œuvre superpose et condense les rêveries fantasmagoriques masculines des plusieurs récits et les confronte avec le discours psychanalytique de Freud ¹⁹.



Fig. 4 – Still from *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), dans Victor Burgin, *Some Cities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996, p. 99.

La dernière catégorie d'image faisant référence au cinéma est directement tirée d'un film en forme de photogrammes du classique *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (Fig. 4). Les sept photogrammes montrent trois moments différents d'une scène du film où une femme se dirige vers le fond d'un couloir en tournant le dos au spectateur. C'est à cette femme que *Some Cities* est dédié comme le révèle la dernière phrase du livre : « For the woman in the corridor » ²⁰. Ces photogrammes qui apparaissent à intervalles irréguliers suivent pourtant une logique cinématique cohérente en répétant deux fois le même mouvement pour arriver de nouveau, à la fin, au début de la séquence. Étant donné que la reconstruction du déroulement de l'action ne fonctionne que par un travail de mémoire, l'événement filmique se transforme, de surcroît, en image-souvenir si l'on se souvient du contexte du film où Midge, l'ex-fiancée de Scottie, rend visite à ce dernier qui se trouve dans un établissement psychiatrique parce qu'il ne peut pas surmonter ses souvenirs traumatiques de la mort supposée de Madeleine. En même temps que le spectateur tente de reconstituer la narration originale du film, il est confronté au contexte actuel de chaque photogramme dans le livre. D'abord on constate que chaque photogramme marque une transition, un passage

d'une ville à l'autre où l'artiste a séjourné, mais aussi souvent d'un registre discursif à un autre. Une fois par exemple, on voyage avec l'artiste de Los Angeles à Berlin avec escale dans le couloir hitchcockien de *Vertigo* ; en même temps on passe d'un récit narratif (la description de l'accident) à une réflexion critique qui dénonce avec Foucault les systèmes de surveillance mis en place par le capitalisme : « Berlin at that time was the showcase of capitalism »²¹.

L'image-souvenir la plus complexe est certainement le quatrième photogramme situé entre Grenoble et Varsovie. Décrivant l'expérience de son séjour à Grenoble, l'artiste nous raconte son retour à son domicile – curieusement situé dans le musée des Beaux-Arts – avec les mots suivants :

*When I went out in the hot summer evenings, I lugged around two huge iron keys which allowed me back through the heavy ornamental gates and the monumental main doors. I then wound my way through coldly dark and silent corridors and exhibition halls to the door of my apartment, opposite the Egyptian mummies*²².

Suivent quelques vues de Grenoble et – précédant le photogramme du couloir – une photo montrant un sarcophage égyptien exposé dans une vitrine de musée. Comme si les couloirs ternes et froids du musée de Grenoble se prolongeaient dans les couloirs non moins inquiétants de la psychiatrie hollywoodienne de *Vertigo*. Faut-il encore mentionner que le texte suivant le photogramme traite d'une réunion de la « Union of Filmmakers and Photographers » à Varsovie ?

En fin de compte, ces glissements entre les images et les éléments discursifs évoquant différents modes et procédés du cinéma révèlent (les) dimension(s) psycho-historique(s) de l'environnement médiatique qui constitue notre réalité. Autrement dit, ce livre peut être compris comme une réflexion *discrète* sur ce que Victor Burgin a dénommé l'hétérotopie cinématique :

*What we may call the « cinematic heterotopia » is constituted across the variously virtual spaces in which we encounter displaced pieces of films : the Internet, the media and so on, but also the psychical space of a spectating subject that Baudelaire first identified as a kaleidoscope equipped with consciousness*²³.

* Pour les illustrations, courtesy of Victor Burgin.

1 Victor Burgin, *The Remembered Film*, Reaktion Books, London 2004, p. 9.

2 Victor Burgin, *Modernism in the Work of Art*, dans Id., *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, Hampshire 1986, p. 20. Le texte a été publié pour la première fois dans *20th Century Studies*, n° 15-16, décembre 1976.

3 Victor Burgin, *The Remembered Film*, cit., p. 9. La première partie est l'autocitation d'un passage qui se trouve dans l'ouvrage *In/Different Spaces*, University of California, Berkeley-Los Angeles-London 1996, pp. 22-23. La citation de Casetti se trouve dans *Theories of Cinema 1945-1990*, University of Texas, Austin 1999, p. 316.

4 Victor Burgin, *The Remembered Film*, cit., p. 13.

5 Victor Burgin, *Some Cities*, University of California, Berkeley-Los Angeles 1996, p. 175.

6 Victor Burgin, *Le Temps du Panorama*, dans Natalie Boulouch, Valérie Mavridorakis, David Perreau (sous la direction de), *Victor Burgin. Objets Temporels*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2007, p. 100. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1999, p. 80.

7 Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, PUF, Paris 2000, vol. XIV, p. 186.

8 Victor Burgin, *In/Different Spaces*, cit., p. 182.

9 Victor Burgin, *The Remembered Film*, cit., p. 14. Concernant la figure du rebus comme modèle conceptuel à la base des œuvres multimédia se reporter à mon article : *'The Ambiguous Multiple-entendre'*

- (Baldessari) – *Multimedia Art as Rebus*, dans Hilde Van Gelder, Helen Westgeest (sous la direction de), *Photography between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Leuven University, Leuven 2008, pp. 35-49.
- 10 Roland Barthes, *En sortant du cinéma* (1975), dans Id., *Œuvres Complètes*, Seuil, Paris 1993, vol. III, p. 779.
 - 11 *Ibidem*, p. 782.
 - 12 *Ibidem*.
 - 13 László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, Paris 2007, p. 118.
 - 14 *Ibidem*, p. 109.
 - 15 *Ibidem*, p. 244.
 - 16 *Ibidem*, p. 117.
 - 17 *Ibidem*, pp. 170-171.
 - 18 Victor Burgin, *Some Cities*, cit., pp. 70-77.
 - 19 Concernant *Gradyva*, je renvoie aux explications que Burgin donne lui-même dans Victor Burgin, *Between*, Blackwell, London 1986, pp. 121-124.
 - 20 Victor Burgin, *Some Cities*, cit., p. 219.
 - 21 *Ibidem*, p. 82.
 - 22 *Ibidem*, p. 110.
 - 23 Victor Burgin, *The Remembered Film*, cit., p. 10.