

Un système empreint de fantasmes

[THE SYSTEM] IS A NIGHTMARE FROM
WHICH I'M TRYING TO AWAKE.

Robert Smithson¹

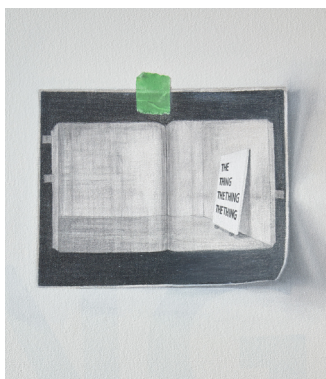
MY HARD DRIVE IS A DREAM THAT I'M
ATTEMPTING TO INTERPRET.

Anthony Burnham²

Omniprésente dans les années 1960-1970, la notion de « système » a forgé l'imaginaire conceptualiste au point d'apparaître à certains artistes de cette génération comme un (mauvais) rêve duquel il était pratiquement impossible de s'échapper. Comme le soutient Eve Meltzer dans son ouvrage *Systems We Have Loved* (2013), cette vision systématisée du monde, imprégnée du structuralisme ambiant et de sa critique du sujet humaniste, a paradoxalement été l'objet d'un fort investissement fantasmatique à travers les stratégies esthétiques de l'art conceptuel. Le recours aux structures (grilles, diagrammes, schémas, etc.), l'adoption ou l'invention de divers systèmes, la primauté accordée au langage et l'approche (pseudo-)scientifique du champ visuel ont ainsi rendu manifeste ce que l'historienne de l'art a nommé « *the dream of the information world* » : fantasme d'un monde réduit à un pur système de signes, vidé de toute subjectivité et de tout affect³.

Si la reprise des procédés et des codes conceptuels au sein des pratiques actuelles garde la trace de cette fiction associée aux technologies contemporaines de communication,

- fig. 1a *Not Yet Titled*, 2010. Huile sur toile, 2 blocs de bois, 184 x 152 cm. Collection particulière, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.
- fig. 1b *Not Yet Titled*, 2010 (détail). Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.
- fig. 2 *Fragment*, 2009. Huile sur toile de lin, 184 x 153 cm. Collection particulière, Montréal. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.



de nouvelles préoccupations pour le mode d'existence des images à l'ère numérique tendent aujourd'hui à s'imposer. En est exemplaire le travail d'Anthony Burnham qui, tout en demeurant attaché à une forme de systématisme héritée du conceptualisme, cherche à remettre en scène le désir même de produire des images afin d'en saisir le fonctionnement complexe au sein d'une réalité qu'elles ont totalement *réaffectée* – pour ne pas dire *envahie*. Par diverses opérations de médiatisation évoquant le filtrage technologique de notre expérience du réel, Burnham explore les modalités de présence, la mutabilité et la circulation des images dans une multitude de réseaux, ainsi que le rapport faussement transparent que nous entretenons, de ce fait, avec celles-ci. L'investigation visuelle que poursuit l'artiste depuis une vingtaine d'années génère ainsi son propre « système de transformations⁴ », système dont l'organisation interne – aléatoire, récursive et circulaire plutôt que linéaire – fait écho à celle de l'environnement numérique dans lequel les images aujourd'hui s'insèrent, s'agencent et se déplacent. En modelant son dispositif de représentation sur la réalité médiatique du 21^e siècle, sa démarche picturale actualise et déconstruit du même geste l'imaginaire structuraliste décrit par Meltzer. Au cauchemar d'un système totalisant qu'évoquait ironiquement Smithson en 1968 répond alors, chez Burnham, le rêve d'une banque d'images expansive et reconfigurable à l'infini, où le sens enchevêtré de ses œuvres ne cesse de se réinventer, selon des lois qui échappent en partie à son contrôle.

L'autonomisation des images



D'emblée, on pourrait dire de la peinture de Burnham qu'elle est en quête perpétuelle de son propre sujet. Les moyens employés par le peintre, s'ils font nécessairement appel à des éléments extérieurs, ne visent pas tant, en effet, à représenter le réel qu'à le transformer jusqu'à lui retirer toute substantialité, toute évidence et toute présence sur les images à travers lesquelles ce réel existe et se construit sous nos yeux. Élaborés en plusieurs étapes consciencieusement documentées par la photographie, mais aussi par le dessin et d'autres techniques apparentées, les tableaux prennent forme à partir d'habiles mises en scène d'objets sculpturaux dont le statut référentiel se perd au gré des multiples interventions que l'artiste leur fait subir : reproduction, déplacement, mise en abyme, empreinte, quadrillage, fragmentation, reconstitution, formatage, etc. C'est l'enchaînement des nombreuses transformations appliquées au modèle initial qui, en conditionnant la disparition progressive des référents extérieurs, constitue dès lors le véritable sujet des œuvres de Burnham.

Cette recherche sur la perte d'indicialité des images, loin d'adhérer à la conception de la peinture comme « index » de la subjectivité de l'artiste, telle que défendue par Isabelle Graw⁵,

fig. 3 *Photocopy*, 2009. Huile sur toile, 200 x 244 cm. Collection particulière, Montréal. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.

fig. 4 *Perspective Correction Remade In My Studio*, 2010. Huile sur toile de lin, 36 x 28 cm. Collection particulière, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.



met en jeu une opacification de la représentation qui implique, au départ, un certain refoulement de la narrativité⁶. En témoignent notamment les tableaux *Photocopy* et *Fragment*, tous deux réalisés en 2009 dans le cadre d'un projet motivé par le désir, et finalement par l'impossibilité, pour l'artiste, de créer une œuvre à contenu politique. Initialement matérialisé sous la forme d'une affiche en carton portant l'inscription « PUNTO DE REVOLUCIÓN », ce désir a été longuement filtré et rationalisé – « géré » (*managed*), dirait Meltzer – au point de se solder par un échec. Ne subsistent à la fin que deux énigmatiques peintures de grilles représentées à la manière d'écrans disposés dans l'espace : un morceau de l'endos numéroté de l'affiche cartonnée, rendue illisible (*Fragment*) ; et l'image de l'affiche complète recomposée à partir de photocopies par ailleurs assemblées dans un livret conçu pour propager le message révolutionnaire, mais lui-même jamais distribué (*Photocopy*). Alors que la signification politique de l'objet original est évacuée au profit d'une réflexion sur la faillite d'un art à caractère militant, la documentation visuelle qui en découle permet de construire un autre récit dans lequel les images s'autonomisent par rapport au réel et acquièrent une agentivité propre. L'effacement du référent ou sa mise en suspens, que suggèrent aussi des titres comme *Not Yet Titled* (2010) et *To Be Titled When You Please* (2015), nous donnent à penser, du reste, que la peinture est le lieu privilégié de l'émancipation des images à l'égard de toute intention artistique ou humaine – en l'occurrence, de toute visée politique prédéfinie –, mais aussi celui d'une certaine réaffectation physique du réel.

LE SYSTÈME MIS EN SCÈNE

L'intérêt de Burnham pour les systèmes de représentation se manifeste par ailleurs de manière prégnante dans ses toiles de 2010-2011 qui reproduisent ou reconstituent des œuvres clés de l'art conceptuel par le truchement de documents photographiques : plus spécifiquement, *Blue Sail* (1964-1965) de Hans Haacke et les « *Perspective Corrections* » (1968-1969) de Jan Dibbets. Comme l'écrit Marie-Ève Charron à propos de cette production⁷, également fondée sur de multiples médiations, « les opérations de copie et de reprise se renvoient dans un emboîtement quasi affolant, dans une circularité dont le propre est de constamment opacifier le travail de la représentation⁸. » Or à l'instar des objets mondains que le peintre avait d'abord pris pour modèles, ces références à l'histoire de l'art conceptuel ont été délaissées par la suite au profit de constructions autoréférentielles, dont le fonctionnement en boucle fermée mime de façon plus théâtrale l'autorégulation des systèmes, soit leur capacité à se maintenir et à se développer à travers le jeu même de leurs transformations. Le refus antérieur de la narrativité fait dès lors place à une certaine pulsion dramatique, voire animiste qui réintroduit la subjectivité au cœur du travail de Burnham.

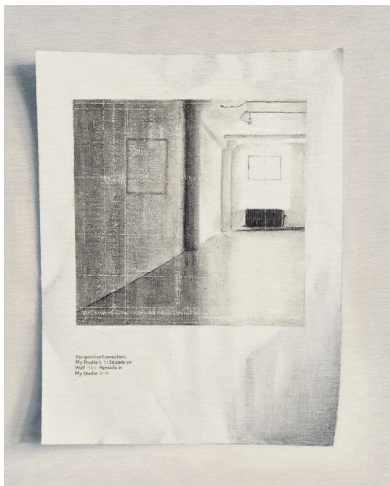
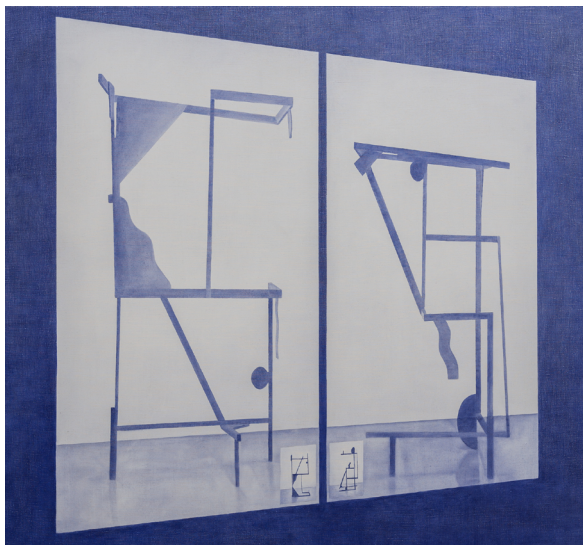


fig. 5 *Revolving Multiple Orientations*, 2014. Huile sur toile de lin, 170 x 183 cm. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.

fig. 6 *Position 014 Full Repeatable View Bottom-Lit / Made-Up*, 2017. Diptyque, acrylique sur toile et huile sur toile, 210 x 166 cm (chaque). Collection Musée d'art de Joliette. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.

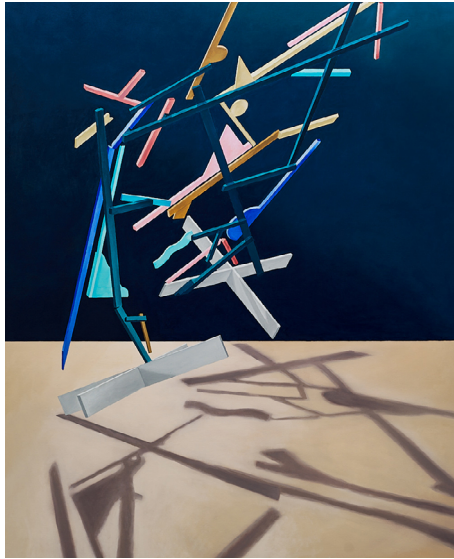


Fabriquant toujours ses modèles en atelier, tels des sujets dotés d'une activité quasi autonome, l'artiste a inventé un dispositif autrement sophistiqué afin de générer de nouvelles séries d'images. Dans les corpus présentés à la Galerie René Blouin en 2014 et en 2017, une sculpture en bois constituée d'un assemblage de formes géométriques est examinée sous différents angles, décomposée et mise à plat, puis schématisée à l'aide d'un patron qui reconfigure et multiplie les possibilités figuratives de l'objet, lesquelles sont déterminées par des positions variées à l'intérieur d'une grille. Selon une approche perspectiviste assez classique, des œuvres comme *Animation* (2014), *Performing Multiple Orientations* (2014), *Display* (2017) et *Witness* (2017) offrent d'abord différents points de vue sur la structure, érigée ou suspendue dans des positions délibérément anthropomorphes, ce qui lui confère une forte présence scénique au sein de l'espace pictural. Accentué par l'échelle humaine des œuvres, cet effet de présence contribue de surcroît à activer le lieu d'exposition, véritable scène⁹ où les images s'articulent les unes aux autres en fonction des stratégies de mise en espace déployées par l'artiste, qui travaille aussi à partir de maquettes elles-mêmes mises en scène et en image.

De façon complémentaire, l'ingénieux procédé d'empreinte utilisé pour créer d'autres séries de tableaux dérivés de la schématisation du modèle souligne plutôt la matérialité de l'image peinte qui, malgré son illusionnisme apparent, évoque la présence de l'objet concret sans recourir au trompe-l'œil. Opérant de fait en dehors du paradigme figuratif de l'imitation, fondé sur la virtuosité technique de l'artiste, « l'empreinte transmet physiquement – et pas seulement optiquement – la ressemblance de la chose ou de l'être "empreintés"¹⁰ », comme le précise Georges Didi-Huberman. À cet effet, Burnham se sert d'une machine à succion de conception artisanale et de peinture à l'aérographe afin de prendre la trace des pièces de sa sculpture, démontées et réorganisées sur une surface plane recouverte d'une toile qui, lorsqu'aspirée, épouse les reliefs de celles-ci. Bien qu'elle mobilise un appareillage complexe et une séquence précise de gestes artistiques, cette technique procédant par contact direct avec la chose représentée produit l'illusion d'un « autoengendrement » des images¹¹ : opération dont la charge fantasmatique est renforcée par la théâtralité des compositions dans lesquelles la sculpture semble prendre la pose ou s'animer, flotter librement sur la toile, se livrer à une étrange performance, ou encore se disloquer d'elle-même.

Dans un esprit similaire, des œuvres plus atypiques du corpus de 2017, telles que *Powderize* et *Figure Seized in a Template*, condensent en unités composites différentes formes et approches plastiques, comme si le mécanisme mis au point par le peintre se déréglaient et que la figure, librement investie d'énergie pulsionnelle, cherchait à s'évader du dispositif rigide qui l'enclot¹². La théâtralisation et l'animation du système esthétique de Burnham, ainsi poussé à ses limites, font alors éclater la logique rationnelle qui, jusque-là, contenait ses

fig. 7 *Witness*, 2017. Huile sur toile, 210 x 166 cm. Collection particulière, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.



sujets, révélant du même coup la place centrale qu'occupe le fantasme dans son univers processuel.

ΣCΗΝΑΡΙΟΣ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΙΚΟΣ

Le fantasme, pris dans son acception psychanalytique, désigne un « [s]cénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient¹³ ». Chez Burnham, on l'a vu, de tels « scénarios » ou « scènes » fantasmatiques organisent aussi bien la peinture que la mise en exposition de celle-ci. Les règles de fonctionnement spécifiques qu'il applique à son travail revêtent en ce sens une fonction défensive : elles servent, en quelque sorte, à maîtriser les désirs qui guident sa démarche en les articulant de manière cohérente du point de vue formel et discursif. Par conséquent, c'est surtout à travers la documentation de son processus, lequel est en bonne partie effacé des images finies et montrées au public, que l'on peut réellement saisir la teneur et les enjeux fantasmatiques de son travail ; en particulier, la manière dont l'artiste y dramatise sa propre présence, tout comme celle des images, instruments et autres composantes de son système.

Par une levée progressive des résistances, Burnham ne cherche plus, de fait, à simplement documenter ses interventions à des fins démonstratives ou archivistiques, ou encore à interroger le statut (indiciel ou artistique) du document dans la foulée de l'art conceptuel. De façon accrue ces dernières années, il s'efforce de mettre en scène, et même de scénariser tout ce qui se passe en dehors de ses tableaux : les actions dont ceux-ci résultent autant que celles qu'ils suscitent, dans une boucle sans fin. Si certains documents photographiques, rebuts d'images processuelles, semblent être en soi l'expression non censurée de fantasmes artistiques – à l'instar d'une série de photographies dans lesquelles l'artiste, adoptant les attitudes et attributs de sa sculpture, pénètre à l'intérieur de sa machine à succion, explorant ainsi l'interstice entre le dispositif et l'image –, d'autres s'insèrent dans des séquences plus ou moins accidentelles, où la répétition et l'enchaînement de gestes inspirent différents scénarios possibles.

Ainsi en est-il, par exemple, des nombreuses images documentant le positionnement des peintures et sculptures, ici considérées comme des « personnages », dans un décor généralement constitué de toile, d'appareillage technique ou d'autres œuvres en guise d'accessoires, associées notamment à des schémas et à des vues d'exposition dont la « photogénie¹⁴ » est savamment exploitée. Parfois, le corps de l'artiste, affublé de divers costumes, fait effraction dans l'image dont il est l'auteur, ce qui a pour effet de découpler, de brouiller, voire d'inverser les rôles et la succession des actions captées d'une scène à l'autre. La mise en relation de ces images hétérogènes dans ce qui s'apparente à un story-board aussi bien qu'à un *moodboard* ou à un *lookbook* fait clairement ressortir

fig. 8 *Hiding in Plain Sight 1*, 2021. Acrylique sur toile, 53 × 63 cm. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Eli Kerr et de l'artiste.



une structure de mimétisme : contrôlant de moins en moins la représentation, Burnham se laisse maintenant imprégner des attitudes de ses œuvres, suivant une conception inverse et tout à fait inédite de l'appropriation artistique. Ce travail de scénarisation lui permet non seulement de revisiter son système et d'en redéployer l'imaginaire processuel, mais il nous porte à réfléchir sur l'expérience largement inconsciente que nous faisons des images aujourd'hui.

Tel serait finalement l'ultime fantasme (ou la nouvelle réalité ?) qui a émergé avec l'Internet et que Burnham cherche à traduire dans sa pratique : n'être plus *devant* les images mais *dedans*, assujettis à leur folle logique circulatoire et à la redéfinition continue de leurs usages. Aussi ne s'agirait-il pas tant de chercher à s'extirper de cette économie visuelle et fantasmatique – de ce rêve 2.0 qui appelle une analyse interminable – que de l'investiguer de l'intérieur pour mieux en saisir les mécanismes et les failles, mais aussi les affects et les conduites plus ou moins automatiques qu'elle génère chez les sujets contemporains.

Katrie Chagnon est directrice et rédactrice en chef de la revue *Spirale*. Autrice, critique d'art et commissaire d'exposition, elle a fait paraître en 2022 l'ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, *Le devenir femme des historiens de l'art*. Michael Fried et Georges Didi-Huberman (PUM).

Cet essai est publié à l'occasion de l'exposition personnelle d'Anthony Burnham, *Exposition pour marionnette en 3 actes*, commissariée par Ji-Yoon Han à la Galerie Eli Kerr, Tiohtià:ke/Montréal, du 25 avril au 8 juin 2024.

TEXTE GRAPHISME
Katrie Chagnon Studio Pianpian He et Max Harvey

CRÉDITS PHOTO COORDINATION
Anthony Burnham Ji-Yoon Han

© 2024, Katrie Chagnon, Anthony Burnham. Tous droits réservés. Aucun extrait de cette publication ne peut être reproduit, enregistré ou transmis, sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit, sans l'autorisation préalable écrite de l'autrice et de l'artiste.

1 Robert Smithson, « The Establishment » (1968), dans *Robert Smithson: The Collected Writings*, cité dans Eve Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, p. 66.

2 Communication par courriel avec l'artiste, 28 juin 2021.

3 Eve Meltzer, *Systems We Have Loved*, op. cit., p. 7-9, 65.

4 Je fais ici référence à la définition de la « structure » formulée par Jean Piaget : « Une structure est un système de transformations qui comporte des lois en tant que système (par opposition aux propriétés des éléments) et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations, sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fasse appel à des éléments extérieurs. En un mot, une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformations et d'autorégulation. » Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 6-7.

5 Voir, entre autres : Isabelle Graw, « The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons », dans Institut für Kunstkritik Frankfurt am Main et al., *Thinking Through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 45-57; Isabelle Graw, « The Value of Liveliness: Painting as an Index of Agency in the New Economy », dans Isabelle Graw et Ewa Lajer-Burcharth (dir.), *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*, Berlin, Sternberg Press, 2016, p. 79-101; et Isabelle Graw, *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium*, Berlin, Sternberg Press, 2018.

6 La question de la narrativité chez Burnham est abordée par Diana Nemiroff dans le catalogue de l'exposition *Even Space Does Not Repeat*, présentée en 2011 à la Galerie d'art de l'Université Carleton et à la Walter Phillips

Gallery. Diana Nemiroff, « La peinture est-elle une bonne idée ? », dans *Anthony Burnham: Even Space Does Not Repeat*, Carleton, Galerie d'art de l'Université Carleton; Banff, Walter Phillips Gallery, 2011, p. 84-85.

7 Ce corpus comprend entre autres les tableaux suivants : *Blue Sail* (2010), *Perspective Correction Remade in My Studio* (2010), *Perspective Correction Hinged, Corrected by the Lens Sigma DC 17-70 mm 1:2, 8-4, 5* (2010) et *Exhibition View, Walter Phillips Gallery, "Perspective Correction Hinged, Corrected by the Lens Sigma DC 17-70 mm 1:2, 8-4, 5", and "Even Space Does Not Repeat"* (2011).

8 Marie-Eve Charron, « La peinture comme activité de reconstitution », dans *Anthony Burnham: Even Space Does Not Repeat*, op. cit., p. 98.

9 Cette idée de l'exposition comme scène est évoquée dans le texte de présentation de l'exposition de 2017 à la Galerie René Blouin, signé par Ji-Yoon Han.

10 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 53.

11 *Ibid.*, p. 155.

12 Cette production n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mécanisme de condensation que la psychanalyse associe au « travail du rêve », et plus largement au fonctionnement des processus inconscients. Dans la théorie freudienne, la condensation désigne en effet le processus par lequel une même représentation rassemble « plusieurs chaînes associatives » et « est investie des énergies qui, attachées à ces différentes chaînes, s'ajoutent sur elle. » Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige/PUF, 2004 [1967], p. 89.

13 *Ibid.*, p. 152.

14 J'emprunte ce terme à Rémi Parcollet (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella Éditions, 2018.