

d'autres textes en quelque sorte. À cette traduction personnelle « d'un des plus fascinants textes animaliers de Kafka » (cahier non paginé) l'auteur ajoute une « note philologique » dans laquelle il justifie ses choix, tenant un compte scrupuleux des ratures et des additions de Kafka et tâchant « de retraduire ce petit texte avec ses cascades de virgules au mouvement rapide, bondissant et furtif, de manière à laisser apparaître en leur lieu les passages raturés comme tels » (cahier non paginé). Lebensztejn justifie ce parti pris, que pour ma part j'aurais tendance à considérer comme le symptôme d'une forme d'éthique caractérisant toute son œuvre : « Dans un brouillon tout compte et rien ne compte; le texte module sa profondeur, recroise les mots et les ratures. » (p. 19.)

À la fin de la première partie, dans la section « Références », on peut lire que c'est d'après l'édition des *Œuvres* de Kafka publiée sous la direction de Gerd Koch chez Fischer que Lebensztejn a retraduit *Un croisement* et certains passages cités de Kafka « non parce que je crois mes traductions meilleures que d'autres (je ne sais pas l'allemand), précise-t-il, mais par fantaisie compulsive; traduire, n'est-ce pas caresser un texte de sa langue ? » (p. 45.) Une telle exigence, une telle intégrité, une compulsion si généreuse, quels qu'en soient les bénéfices pour notre auteur, force le respect du lecteur. Car rien n'est indifférent chez Lebensztejn.

Gilles A. Tiberghien

Notes

1. *L'Art de la tache. Introduction à la « Nouvelle Méthode »* d'Alexander Cogens, Montélimar, Éd. du Limon, 1990.
2. *Jacopo da Pontormo*, Paris, Éd. Aldines, 1992.
3. *Chahut*, Paris, Hazan, 1989.
4. *Études céganniennes*, Paris, Flammarion, 2006.
5. *Malcolm Morley. Itinéraires*, Genève, Mamco, 2002.
6. Lao-Tseu, *Le canon de la voie et de la vertu*, trad. du chinois par J.-C. Lebensztejn, Courbevoie, Théâtre typographique, 2009, 2016.

Elitza Dulguerova

Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)

Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2015, 584 p., 63 ill. NB, 28 €

L'étude du rôle, notamment culturel, de l'exposition d'art montre que la présentation en Russie au début du ^{xx}e siècle des œuvres novatrices ne s'est pas effectuée, pour une grande part, sans un renouvellement des pratiques, des normes et des conventions en vigueur. Comme Elitza Dulguerova le développe, l'exposition temporaire, en tant qu'installation précaire au sein d'un espace donné, a été le lieu d'une expérience, celle du nouvel art – ses créations proviennent d'approches du réel différentes de celles alors esthétiquement prisées – expérience que les organisateurs et les artistes ont promue, encouragée avec des aménagements et des accrochages spécifiques. Ceux-ci étaient « plus qu'une simple adaptation à une nouvelle conjoncture sociale et économique du monde de l'art, [car] l'intérêt pour les expositions collectives rencontrait les utopies de création des artistes d'avant-garde, en offrant à leurs projets un espace public, un temps de réalisation possible et une unité provisoire » (p. 14). C'est aussi lors de ces expositions que les artistes, à titre personnel ou comme représentant d'une tendance ou membre d'un groupe, ont été découverts par le grand public – alors sous les feux des projecteurs, leurs œuvres ont été discutées. Pour les exposants, il ne s'agissait pas seulement de donner à voir leurs derniers tableaux, dessins, reliefs, etc., il fallait également les présenter d'une manière adéquate – emplacement, éclairage, couleur et texture des surfaces murales – afin qu'ils soient intensément éprouvés. Au-delà des rivalités, somme toute bénéfiques, des polémiques et des critiques peu constructives qui se sont manifestées ici ou là, l'émulation a souvent conduit les artistes à se surpasser, si bien que nous

devons considérer ce moment (la présentation de l'œuvre) comme un « surplus » d'art. Même si ces « faits » n'ont été que le temps de l'exposition, ils nous renseignent sur les visées, plus ou moins utopiques, des uns et des autres et nous indiquent qu'ils ont pu être déterminants pour la perception des œuvres. Les problèmes rencontrés lorsqu'il s'est agi, à diverses occasions, d'opérer des reconstitutions d'aménagements et d'accrochages ont été délibérément écartés de la présente étude¹.

Il est aussi question dans l'ouvrage de Dulguerova de l'exposition comme événement, tant pour le public, à qui elle est proposée et en principe destinée, que pour ceux qui l'ont rendue effective. Et également de l'exposition qu'on n'a pas (encore) vue, mais dont on a entendu parler, et peut-être lu quelques papiers sur le sujet, celle-ci est alors devenue plus qu'une exposition d'art : elle est pour ainsi dire sortie de son enceinte, de son espace plus ou moins vaste et fermé, en devenant médiatique. Dès son annonce dans les journaux jusqu'à son ouverture (le vernissage), l'exposition a souvent été l'objet d'échanges de vues qui se sont déroulés parfois assez loin de son lieu réel. L'exécution d'une affiche, sa diffusion, ainsi que la publication d'un catalogue, de brochures, de tracts, parfois illustrés, et l'organisation d'interventions publiques durant l'exposition (conférences, débats), ont également contribué à l'inscrire dans la vie culturelle du moment.

La première partie de ce livre retrace l'histoire de l'exposition d'œuvres d'art en Russie. En entrant dans le xx^e siècle, les préoccupations de grands organisateurs, notamment au sein du « Monde de l'art », les attentes des artistes, des collectionneurs, des marchands d'art ainsi que du public sont plus particulièrement analysées. Après avoir examiné les conceptions esthétiques de Sergueï Diaghilev, qui allaient vers l'unité d'impression d'un ensemble, puis celles défendues par Alexandre Benois, qui s'attachaient à l'unité produite, fondée sur une certaine idée de l'art et de son évolution, Dulguerova étend son terrain d'observation à l'exposition « La Rose bleue », qui s'est tenue à Moscou en 1907. Une centaine d'œuvres du symbolisme russe avaient été installées dans des salles tapissées de velours, parfumées d'arômes de fleurs et dans lesquelles

on entendait, par moments, de la musique. On apprécia « La beauté des teintes tendres et douces des tableaux, la foule si belle et joliment parée, le catalogue de petit format, sur sa couverture la rose bleue du dessin de Sapounov, tendre, pâle : tout était si harmonieux, si enchantant, si entier, beaux et joyeux... », raconte un témoin (p. 100). Un des ressorts de cette manifestation résidait dans la synthèse des arts entendue comme convergence sensorielle. Dulguerova mentionne en outre les impressions que Kasimir Malévitch avait gardées de cette exposition mémorable où, raconte le peintre, « l'on ne pouvait rien trouver dans ces sensations exceptée cette sensation émotionnelle subconsciente que l'on pourrait nommer l'esthétique [...]; dans les œuvres la couleur du matériau [*kraski materiala*] n'était pas visible, seulement des taches de différentes formes qui, comme les fleurs, dégageaient des arômes que l'on pouvait renifler, mais sans pouvoir dire de quoi cet arôme était constitué » (p. 112). Malévitch s'est sans doute souvenu de cette mise en scène lorsqu'il a prié le véritable artiste de « ne pas peindre des tableautins de roses odoriférantes, car tout cela sera une représentation morte rappelant le vivant² ».

De larges développements ont été consacrés à ce que Valentine Marcadé a naguère succinctement noté : « À partir de la "Rose bleue" on note une différenciation radicale entre les divers courants artistiques. Alors que jusque-là les peintres de toutes tendances étaient obligés de se rallier aux organisations existantes peu nombreuses, désormais ils vont chercher à se regrouper selon leurs affinités et à former leurs propres organisations qui coexisteront parallèlement avec les sociétés d'expositions anciennes (Société des expositions ambulantes; Monde de l'art, renouvelé en 1910; Société des peintres de Moscou; l'Union des Peintres russes, etc.)³. »

La deuxième partie du livre offre en préambule, documentant le contexte, des réclames et des annonces d'un quotidien de la presse à grand tirage de l'époque. L'exemple analysé : la promotion d'une liqueur associée à la force physique, exaltée également par les hommes herculéens mis en avant dans des créations de l'avant-garde en Russie. Le lecteur de ce journal était appelé à déchiffrer les lettres de la marque en question, figurées par des postures

corporelles athlétiques. Après plusieurs parutions, le nom devait être enfin révélé. Une autre écriture alphabétique de gestes, plus théâtrale que sportive, mais sollicitant autant l'imagination, fut utilisée pour le mot *Stoudiya*, mis en arc de cercle, sur la couverture du recueil *Le Studio des impressionnistes*, publié en 1910 par Nikolaï Koulbine.

Ouverte à la fin de la même année, à Moscou, l'exposition «Le Valet de carreau» n'avait laissé personne indifférent, que ce soit à cause de son intitulé, des tableaux présentés, dont plusieurs auraient été peints rapidement et sans soin, ou de leur accrochage groupé qui faisait ressortir, selon certaines critiques, l'impression de «bariolage». En appelant la grande exposition suivante «La Queue d'âne», Mikhaïl Larionov lançait, à nouveau, «un défi à la foule», tout en veillant à ne pas montrer du «dépà-vu». Dans le catalogue de l'exposition «La Cible», tenue en 1913, également à Moscou, Larionov avait indiqué que, dorénavant, les œuvres de plusieurs artistes allaient être présentées non plus périodiquement, mais dès que leur nombre le nécessiterait, afin de constituer des ensembles de créations artistiques. Pour une meilleure lisibilité, à la rigueur toute scientifique, les expositions suivantes allaient être «numérotées, en commençant par le numéro 4» (voir annexes, p. 501). Celles du cycle précédent, «Le Valet de carreau», «La Queue d'âne» et «La Cible», auraient été en quelque sorte des regroupements de recherches dont chacun aurait été, rétrospectivement, un moment ou une phase d'une ligne de développement encore en formation.

La troisième et dernière partie du livre s'attache aux années 1915-1916, qui, dans le domaine des arts plastiques en Russie, sont indissociables du «Suprématisme de la peinture» de Malévitch et des «Contre-reliefs» angulaires de Vladimir Tatline, lesquels ont été très décriés lors de leurs présentations publiques. Les deux artistes avaient participé à la vaste «Exposition de peinture. L'année 1915», qui s'était tenue au printemps à Moscou; exposition-bilan, qui avait donné à voir de nombreuses œuvres (plus de 260) et avait été enrichie, hors catalogue, de plusieurs créations, dont des assemblages en partie réalisés sur place. Ces derniers ont été plus ou moins déterminés par les circonstances : un emplacement possible, quelque chose déjà là sur

un mur (un ventilateur, par exemple), le travail en cours d'un collègue. Vélimir Khlebnikov a raconté comment la participation de Vassili Kamenski avait animé l'inauguration : «À l'exposition de la nouvelle peinture, un vent de folie vous faisait aller et venir de la souricière avec sa souris vivante clouée sur la toile de l'exposition, au simple embrasement de la toile (les spectateurs enfermés dans la salle). On appelait cela "accrocher des brancards". Le jour de l'ouverture de l'exposition, l'organisateur tombe malade, il se met au lit et appelle les médecins⁴.» Bien qu'aucune photographie de ces réalisations *in situ*, qui n'ont existé pour la plupart que durant l'exposition, ne nous soit parvenue, Dulguerova a su utiliser la maigre documentation existante (quelques articles de presse, lettres et témoignages) pour rappeler l'existence de ces œuvres et souligner «le potentiel performatif des caractéristiques spatiales et temporelles de l'exposition» (p. 306).

Après la «Première exposition futuriste de tableaux Tramway V», qui s'était tenue dans un espace surchargé d'œuvres (voir la fig. 57, p. 412), les peintres Jean Pougny et son épouse Ksenia Bogouslavskaïa ont aussi organisé, également à Pétrograd, la «Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (zéro-dix)» dans plusieurs salles du «Bureau artistique» de Nadejda Dobytchina (voir annexes, p. 525-526), dont de la documentation et des photographies nous ont permis d'identifier une partie des œuvres. Après avoir relaté le déroulement historique de ces deux expositions, Dulguerova se penche sur les célèbres cimaises de «0,10» en mentionnant, à propos du sans-objet suprématisiste, des réflexions des philosophes Nikolaï Berdiaev et Pavel Florenski, peu signalées dans les études malévitchiennes.

De la discrète et néanmoins importante «Exposition futuriste "Magasin"», organisée par Tatline au printemps 1916, dans deux salles d'un local commercial vacant au centre de Moscou, sans le moindre soutien privé ou public, nous apprenons qu'elle a été boudée par les visiteurs escomptés. La presse n'en a pas beaucoup parlé et n'a rien donné à voir, en grande partie parce que plusieurs œuvres avaient déjà été montrées lors de précédentes expositions, qui, elles, avaient annoncé que la recette ou une part de celle-ci irait aux victimes de la guerre. Au terme

de ses investigations sur la nature du lieu, les magasins d'art et leur marchandise, les circuits et le commerce des œuvres d'art, la valeur du nouvel art, Elitza Dulguerova fait valoir le rattachement de « Magasin » aux modalités usuelles des manifestations artistiques : « Publication de catalogue, perception de prix d'entrée, caractère public, absence de galeriste-vendeur » (p. 461), qui inscrivent bien ce déploiement d'œuvres dans le champ des expositions d'art. Il est à noter que la présentation dans « La Queue d'âne » (Moscou, 1912) d'esquisses de costumes conçus par Tatline pour une représentation du *Tsar Maxémiane* avait été critiquée, non pour ses caractéristiques plastiques mais parce que les travaux en question relevaient de la sphère des arts appliqués : « Ce qui est étonnant, c'est comment ces costumes sont-ils arrivés ici ? Il n'y a rien de semblable dans cette exposition. Dans un magasin de bon ton du genre de l'Union de la jeunesse ou du Monde de l'art, on en trouve, mais M. Tatline a ouvert ici aussi une petite échoppe. Dans des cas de ce genre, il est beaucoup plus simple de placer une vitrine dans la rue⁵ ».

Fruit d'un travail méticuleux, ce livre ne contient pas seulement de multiples informations sur les expositions étudiées et la présentation des œuvres, il comprend aussi des interprétations et des réflexions sur les visées des artistes et nous rappelle combien fut difficile pour l'art novateur d'alors de gagner le domaine public.

Patrick Vérité

Notes

1. Sur des reprises de l'accrochage de Malévitch à la « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 », voir Elitza Dulguerova, « Après coup : les histoires différées d'une photographie de 1915 dans l'art des années 1980 », *Le Genre humain*, n° 55 « Les artistes font des histoires », Jean-Philippe Antoine et Catherine Perret (dirs), printemps 2015, p. 145-165.
2. Kazimir Malévitch, « Le suprématisme (cat. exp., Moscou, 1919) », trad. du russe par J.-C. Marcadé, dans *id.*, *Écrits*, t. 1, Paris, Éditions Allia, 2015, p. 194.
3. Valentine Marcadé, *Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1971, p. 168-169.
4. Vélimir Khlebnikov, « Ka² », trad. du russe par A. Sola, dans *id.*, *Des nombres et des lettres*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1986, p. 60-61.
5. Varsonofi Parkine, « Les expositions 'La Queue d'âne' et 'La Cible' [1913] », trad. du russe par R. Gayraud, dans Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, Paris, Éditions Allia, 1995, p. 62.

Gil Bartholeyns (éd.) Politiques visuelles

Dijon, Les presses du réel, 2016, 448 p.,
92 ill. NB, 21 ill. coul., 24 €

Politiques visuelles interroge collectivement la place de la culture visuelle aujourd'hui dans le champ scientifique, principalement européen. Coordonné et présenté par Gil Bartholeyns (Université de Lille, chaire Culture visuelle – Visual Studies), le volume comprend deux entités, inégales en taille, mais soigneusement articulées entre elles. À la toute fin de l'ouvrage en effet (p. 369 à 439), se trouve la traduction *in extenso* depuis l'anglais par Isabelle Decobecq du « Questionnaire on Visual Culture », paru dans la revue américaine *October* en 1996¹. Rosalind Krauss et Hal Foster y ouvrent un débat en adressant quatre remarques problématiques sur la culture visuelle à leurs collègues américains : 1) son lien à l'histoire et à l'anthropologie; 2) à des figures tutélaires telles qu'Aloïs Riegl et Aby Warburg; 3) aux nouveaux médias et à la psychanalyse; 4) ses implications politiques. Dix-neuf réponses relativement courtes (entre une et huit pages chacune) leur font suite, de la part d'historiens et d'historiennes de l'art tels que Svetlana Alpers, Michael Ann Holly ou encore Christopher Wood. Mises bout à bout, ces réponses offrent un aperçu aussi polyphonique qu'instructif sur la vitalité de la question visuelle dans le champ académique états-unien, d'ouest en est, de Berkeley à Yale et Columbia, en passant par Northwestern et Cornell dans les toutes dernières années du XX^e siècle².

La totalité du contenu choral de *Politiques visuelles* qui précède (p. 5 à 368) cette heureuse traduction, constitué d'un nombre égal de contributions – dix-neuf –, peut ainsi être lu, dans un premier temps, comme un hommage lucide et critique, vingt ans plus tard, au « Questionnaire on Visual Culture ». Il s'agit également, voire avant tout, de tresser une réflexion sur l'histoire de la culture visuelle et de ses généalogies multiples (voir l'excellente mise au point de Maxime Boïdy, « Les naissances de la culture visuelle. Significations passées et politiques du présent », p. 333-342) et une description de ses