

ces sujets sont adoptés avant tout par les peintres montréalais pour leurs qualités plastiques. Selon Trépanier, leur travail peut, à cet égard, être perçu comme annonçant le passage du nationalisme à l'internationalisme de la décennie suivante.

Le catalogue s'achève de belle manière avec l'essai historiographique de Kristina Huneault, professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, qui examine les causes de ce qu'elle appelle la féminisation du groupe à partir des années 1960 et réfléchit aux conséquences de la remise en question de cette perception. L'auteure démontre que l'approche féministe, à la source de l'intérêt pour la carrière des femmes du groupe—qui a mené à terme à sa féminisation—a paradoxalement nuï à son introduction dans l'histoire de l'art canadien puisque ses représentantes ont d'abord été dépeintes comme des dilettantes. Il faudra attendre plusieurs années avant que ne leur soit rendue leur légitimité professionnelle. Plaidant contre l'isolement de l'art des femmes, Huneault illustre bien l'intérêt de se défaire du discours binaire opposant les artistes masculins et féminins pour rendre compte de la complexité de leurs rapports, comme en font foi les relations d'amitié et de soutien empreintes d'intérêt et d'un certain paternalisme liant certains membres du Groupe des Sept aux femmes de Beaver Hall.

En somme, le catalogue propose un examen minutieux du contexte entourant l'avènement du Groupe de Beaver Hall, du parcours de ses membres, de ses principales activités, de son apport à la modernité artistique canadienne et de son historiographie. Ayant permis de rétablir la place des hommes dans le regroupement, l'ouvrage laisse cependant en friche la production de certains de ses «oubliés» qu'il aura toutefois eu le mérite d'évoquer. À cet égard, les notices biographiques placées en annexe permettent d'en savoir davantage sur chacun des membres du groupe et constituent un point de

départ appréciable pour des études plus approfondies sur les artistes encore à découvrir. Abondamment illustré, le catalogue présente une mise en page digne de mention qui facilite le renvoi aux notes, apparaissant sauf exception sur la page de droite. Par ce catalogue et le projet d'exposition dont il est issu, le Musée des beaux-arts de Montréal réussit le pari d'éveiller l'intérêt du grand public pour l'art canadien tout en satisfaisant aux attentes des spécialistes du domaine. ¶

Anne-Élisabeth Vallée est chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'UQAM —vallee.anne-elisabeth@uqam.ca

1. Susan Avon, «The Beaver Hall Group Re-defined», *Imposture. Revue d'art*, n° 6, hiver 1992, p. 61.

Elitza Dulguerova
Usages et utopies: L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900–1916)

Paris: Les presses du réel, coll. «Œuvres en société», 2015

584 pp. 63 ill. n&b.
€ 28.00 broché ISBN 9782840666875

Érika Wicky

Tout au long de son ouvrage *Usages et utopies: L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900–1916)*, Elitza Dulguerova mène une réflexion critique approfondie sur les multiples enjeux de l'exposition à travers une recherche historique rigoureuse. Elle recentre son propos autour de l'étude d'une série d'expositions de groupe («La Rose bleue», «Le Valet de carreau», «La Queue d'âne», «La Cible», «N° 4», «L'Année 1915», «0, 10» et «Magasin») qui témoignent des pratiques mises en œuvre par les avant-gardes russes du début du xx^e siècle, mais aussi du potentiel que l'on prêtait aux expositions et des utopies concernant le rôle social de l'art qui sous-tendaient la démarche d'exposer. Ces expositions sont envisagées chronologiquement, suivant

une perspective comparatiste propre à souligner leur singularité et à mettre en évidence les problématiques communes auxquelles elles se confrontent.

Bien que la période envisagée soit celle d'un important bouillonnement de la réflexion sur le rôle social de l'art, le tout début du xx^e siècle demeure assez peu étudié. Faire figurer l'exposition «0,10» parmi les dernières expositions de ce parcours chronologique est caractéristique de la posture historiographique singulière de l'auteur qui remet en cause le caractère fondateur traditionnellement octroyé à cet événement (382) et souhaite le «décannoniser» (39). Loin de négliger l'impact d'événements historiques majeurs tels que, en l'occurrence, la Première Guerre mondiale, Dulguerova privilégie généralement



une approche des expositions ancrée dans leur histoire, atténuant les effets de rupture que les récits ménagent traditionnellement dans l'histoire des avant-gardes. Elle fait ainsi remonter au xix^e siècle, voire aux accrochages de Chardin tels que les décrit Diderot (162), les origines des expositions dont l'histoire débute en 1900.

Chacune des expositions étudiées fait l'objet d'une recherche historique d'une rare précision reposant sur la compilation et l'analyse des sources variées propres à documenter un phénomène aussi éphémère que l'exposition. Parmi les sources, on rencontre des éléments témoignant des contraintes matérielles qui sont constamment pesées (argent, place, etc.), des modalités d'accrochage et de la nature des œuvres présentées

(photographies d'exposition, catalogues, brochures, etc.), des sources documentant le projet mis en œuvre (déclarations, publicités, etc.) ainsi que la réception des expositions (critiques d'art, dessins satiriques, etc.) et leurs conditions d'accès (prix des entrées et des catalogues, etc.). De nombreuses illustrations en noir et blanc complètent, tout au long de l'ouvrage, l'abondance de citations. Le soin porté à la compilation des sources premières et secondes est aussi sensible dans le texte que dans le paratexte qui réunit une vaste bibliographie en trois langues, un appareil de notes conséquent, des annexes comprenant des traductions des textes jugés les plus importants pour le propos ainsi qu'une table présentant les concordances entre les caractères latins et cyrilliques. Par ce travail de traduction, l'auteure met à la disposition des lecteurs des textes souvent inédits en français.

C'est sur ce socle historique que s'élabore la réflexion critique concernant les enjeux de l'exposition dans ce contexte particulier. Il s'agit tout d'abord de vérifier l'hypothèse selon laquelle les expositions offrent un supplément de sens dont l'influence se fait sentir non seulement dans la perception et la réception des œuvres, mais aussi dans la création artistique. En effet, l'auteure nuance le point de vue consistant à envisager ces expositions exclusivement comme des instruments publicitaires au bénéfice d'artistes individuels, jugeant que cette perspective, sans être fautive, ne rend justice ni aux enjeux esthétiques de l'exposition, ni aux dynamiques collectives qu'elles mettaient en œuvre. Ainsi perçue, l'histoire des expositions fait partie de l'histoire de l'art et croise plusieurs de ses aspects. Elle souligne le rôle des principaux protagonistes (S. Diaghilev, M. Larionov, K. Malevitch, V. Tatline, etc.) et contribue à l'histoire des œuvres, des artistes, mais aussi des mouvements ainsi que des groupes d'artistes. Ces

éléments, Dulguerova parvient à les développer sans jamais perdre de vue le fil directeur de son ouvrage.

La réflexion critique ménage une place importante aux paradoxes qui animent la pensée et la pratique des avant-gardes. L'auteure met ainsi en perspective, comme le titre l'indique, les pratiques de l'exposition avec les utopies dont ce mode d'interaction avec le public a fait l'objet, et ce, moins dans le but de mettre simplement au jour des contradictions, que de montrer comment elles travaillent les conceptions de l'exposition durant cette période. Cela s'accompagne d'un travail d'analyse textuelle qui met en relief les enjeux à l'œuvre dans les programmes théoriques et souligne les questions qui se dessinent dans les débats sur l'exposition durant cette période. Parmi les paradoxes soumis à l'analyse, figure aussi la tension entre œuvre individuelle et exposition collective, qui nécessite de ménager une forme d'unité (150). Ce problème a donné lieu à différentes expérimentations en matière d'accrochage consistant notamment à rapprocher les œuvres les unes des autres, à unifier le lieu d'exposition par des éléments décoratifs, ou encore à supprimer les cadres pour donner une impression de continuité (p. 149), voire, en ce qui concerne la «Rose bleue», à diffuser un parfum dans tout le lieu d'exposition. Le rapport au temps, dans ces expositions, fait également l'objet d'un questionnement qui touche lui aussi l'accrochage, puisque les expositions évoquées introduisaient parfois non seulement des objets de la vie quotidienne, mais aussi des œuvres d'art anciennes ou des objets provenant de l'artisanat traditionnel (232 et 456). Mais le problème du temps, dans le domaine de l'exposition, est surtout lié à la durée et à la périodicité de l'exposition, qui est censée présenter l'état de la création à un moment précis, voire, selon beaucoup de ses penseurs à l'époque étudiée, établir un pronostic sur l'avenir de l'art (223). Enfin, l'ouvrage de Dulguerova ménage une place

importante à la réflexion sur le rapport qu'entretenaient les expositions dans l'avant-garde russe avec les institutions, en particulier le musée, et plus généralement avec le public. Ce rapport apparaissait souvent paradoxal au regard de la réitération de l'autonomie de l'art (237). En l'absence d'un mode d'exposition similaire au Salon annuel qui se déroulait alors à Paris, le musée offrait, en effet, un contexte de présentation des œuvres qui paraissait bien plus tourné vers le passé que vers l'avenir (12), modèle auquel s'opposaient les expositions. Cela est d'autant plus sensible qu'elles étaient souvent organisées par des groupes autogérés qui refusaient non seulement d'être rattachés à une institution, mais aussi de voir leur travail apparenté à celui d'une chaîne de production dont le fruit serait présenté dans un magasin (69). Les expositions envisagées constituaient une démarche singulière vers le public et trahissaient dès la formulation de leur projet une conception particulière de l'espace public sur laquelle reposait souvent le caractère transgressif de ces événements (174). De leur origine à leur réception, ces expositions questionnaient donc tous les enjeux de cette modalité de diffusion de l'art.

Bien que les questions soulevées par Dulguerova dans cet ouvrage soient ancrées dans un contexte historique précis, leur actualité est frappante. Les enjeux abordés sont souvent analysés par le prisme de concepts empruntés à des penseurs contemporains (Deleuze, Barthes, Michaux, Koselleck, Adorno, etc.), ce qui contribue à les faire dialoguer avec l'actualité et à faire de ce livre un ouvrage dont la lecture est indispensable non seulement pour tous ceux qui s'intéressent aux avant-gardes russes, mais aussi, plus généralement, pour ceux qui s'interrogent sur les enjeux et les pratiques de l'exposition. ¶

Érika Wicky est chargée de recherches F.R.S.—FNRS à l'Université de Liège.
—erika.wicky@ulg.ac.be