

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

pratiques contemporaines, des questions posées par son occupation du champ et des institutions universitaires, mais aussi muséales ou médiatiques. L'ouvrage a donc le mérite de relever un défi doublement ambitieux : contribuer à une histoire du champ des études visuelles (Maxime Boidy donc, également Thomas Golsenne) et décrire le présent de ce même champ (André Gunthert dans le champ francophone par exemple, Nicholas Mirzoeff étant dans ce collectif témoin d'une tendance de la recherche anglophone). Précisons qu'à l'occasion de la traduction de sa « réponse » au *Questionnaire*, un *octoberist* de 1996, Thomas D. Kaufman a envoyé aux auteurs de *Politiques visuelles* un complément, en forme de nouvelle réponse vingt ans après (p. 405-406). À lire aussi bien en regard des réponses d'alors (Christopher Wood notamment) que des articles d'aujourd'hui (Daniel Dubuisson sur Heidegger, par exemple), ce complément relie les deux états des lieux, faits en 1996 et 2016, sur la culture visuelle. Mieux, il confirme l'effective circulation de ce savoir en construction sur la culture visuelle et concrétise les passages et les formes d'échos, géographiques et chronologiques, sur lesquels est construit ce livre.

Les contributions de 2016 sont distribuées en trois grandes sections, dont la première (« Circulez, y a rien à voir³ ») part du présent immédiat pour questionner les enjeux politiques inhérents aux pratiques de la « vision », de la « visualité », du « display » dans les sociétés contemporaines, depuis les affiches électorales (Gianni Haver) jusqu'aux réseaux sociaux (Gaby David).

La deuxième (« La marge au centre ») s'ouvre à la profondeur historique en présentant des objets allant du Moyen Âge (Pierre-Olivier Dittmar) jusqu'au temps présent, attentivement sélectionnés pour rendre compte de l'étendue des productions relevant du visuel et néanmoins restées hors-champ scientifique (« la marge ») – telles les différentes formes d'imageries populaires, des dinosaures (André Gunthert) aux martiens (Pierre Lagrange) – avant que la culture visuelle ne théorise justement leur nécessaire inclusion (« au centre »).

La troisième et dernière section (« La théorie de Mars »), enfin, propose un précieux ensemble de jalons qui interrogent à la fois la « préhistoire »

(dès le XVI^e siècle, Ralph Dekoninck) et l'histoire (au XX^e siècle) du courant des études visuelles, ensemble servant d'écrin à la traduction du « Questionnaire on Visual Culture » d'*October* qui le suit.

Politiques visuelles rassemble des contributions de nature très diverses, depuis des études de cas instructives sur des sujets aussi variés que le montage du film *Shoah* de Claude Lanzmann (Rémy Besson), la postérité des photographies de Mai 68 prises par Gilles Caron (Audrey Leblanc) ou encore le recours aux miroirs divinatoires (Arnaud Mailet), jusqu'à des essais plus théoriques, soucieux d'interroger l'épistémologie de la culture visuelle (Gil Bartholeyns, Daniel Dubuisson). Ce collectif parvient à trouver un point d'équilibre, tout sauf évident, entre études de cas et articles plus théoriques, grâce à ce que l'on serait tenté d'appeler une pragmatique de la culture visuelle : les auteurs se gardent de revendiquer la constitution ou l'appartenance à une discipline (les « études visuelles ») qui viendrait s'ajouter aux autres disciplines existantes (histoire de l'art, histoire des images, nouvelle histoire de l'art, anthropologie des images, etc.). Ils insistent plutôt collectivement sur le fait qu'une étude relevant de la culture visuelle se situera nécessairement à la croisée de ces différentes disciplines et ne saurait se satisfaire de n'appartenir qu'à une seule.

Le choix même du titre, *Politiques visuelles*, se situe dans la droite ligne de ces perspectives. D'emblée, Nicholas Mirzoeff oppose une « visualité » à une « contre-visualité » ou à un « droit de regard », où la première est l'apanage du pouvoir, qui s'arroge le droit de voir (selon le modèle du *panoptikon*) ou d'interdire de voir (la police écartant les curieux d'un « circulez, il n'y a rien à voir...⁴ »), tandis que les seconds relèvent du devoir du chercheur, inscrit dans une démarche de « recherche militante » foncièrement politique, dans le sens où les études visuelles consistent à montrer ce que le pouvoir cache, et que résume très bien la formule « l'autorité de la visualité s'oppose ainsi à l'autonomie du droit de regard » (p. 35). Les implications de cette politisation revendiquée du visuel sont approfondies dans les enquêtes qui suivent. L'observation du travail de Niki de Saint Phalle, de Gundula Schulze Eldowy et d'Annie Sprinkle (par Magali Nachtergaeel)

permet d'explorer un droit de regard différent, transformé, où la « désérotisation du corps de la femme passe aussi par la banalisation du nu, la reprise de pouvoir de son corps dans le champ de la vision commune, sans qu'elle soit obscène ou pornographique » (p. 58), loin du *male gaze*⁵. En définitive, plus encore que l'élargissement des objets et des médias susceptibles d'intéresser les études visuelles – ce qui semble avoir été, au fond, l'enjeu principal lors de l'éclosion de la culture visuelle –, ou que la performance des images dans un deuxième temps⁶, c'est bien aujourd'hui la question des différents droits de regard qui semble occuper le centre des préoccupations⁷. Il s'agit de déterminer combien de regards sont en jeu autour d'une production visuelle : celui du créateur, celui de l'image elle-même⁸, la multitude de regards des différents récepteurs possibles, tout en n'oubliant pas de formuler l'hypothèse de sujets capables de porter plusieurs de ces regards à la fois (créateur et critique, par exemple).

Où se situent les « visualistes », pour reprendre le terme employé par Gil Bartholeyns dans l'introduction générale (p. 14) ? En 1996, parmi ceux qui répondent aux questions de Rosalind Krauss et Hal Foster dans *October*, on compte une écrasante majorité d'universitaires à côté desquels Silvia Kolbowski occupe une position légèrement décalée, puisqu'elle est à la fois artiste et théoricienne⁹. Parmi les universitaires, la variété des appartenances institutionnelles est remarquable : si certains sont issus de départements d'histoire de l'art (Svetlana Alpers à Berkeley, Jonathan Crary à Columbia), d'autres, tout aussi nombreux, appartiennent à des départements de langues (Emily Apter à UCLA, Tom Conley à Harvard, Geoff Waite à Cornell), d'histoire (Martin Jay à Berkeley), d'architecture (Sylvia Lavin à UCLA), voire de culture visuelle (Michael Ann Holly à Rochester, et dont la réponse au « Questionnaire on Visual Culture » est sans nul doute l'une des plus équilibrées¹⁰) dans les universités où des sections dans ce domaine ont déjà été créées à cette époque.

En 2016, parmi les auteurs que Gil Bartholeyns réunit dans *Politiques visuelles*, on trouve également une majorité d'universitaires, en même temps que des figures à la double appartenance, théoricien et commissaire à la Tate Modern de Londres (Morad

Montazami) par exemple, ou bien historien et photographe pour Carl Havelange, dont la contribution sur le portrait, d'une remarquable finesse, inclut, entre autres, des œuvres personnelles qui bénéficient de reproductions en couleur dans un ouvrage par ailleurs globalement en noir et blanc (p. 165-196). Et à nouveau, parmi les universitaires, les étiquettes institutionnelles sont remarquablement variées : histoire de l'art (Isabelle Decobecq, Arnaud Maillat), anthropologie (Pierre Lagrange), histoire (Rémy Besson), sociologie (Mathias Blanc, Maxime Boidy), sans oublier la culture visuelle elle-même (Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, André Gunthert, Audrey Leblanc), la liste n'étant pas exhaustive, les appartenances encore moins cloisonnées.

Gil Bartholeyns reconnaît sans ambages dans la culture visuelle une « appellation incontrôlable », à « l'extrême diversité des objets, des méthodes et des positions théoriques » (p. 6). L'ouvrage démontre avec efficacité, notamment dans sa deuxième partie, la nécessité de « s'attacher aux visualités subalternes, aux productions visuelles de la différence et de l'inégalité de race, de classe, de genre, voire d'espèce... [de] s'ouvrir au continent anonyme des petites images et des esthétiques vernaculaires » (p. 11), dans la droite ligne des recommandations formulées par W. J. T. Mitchell dans l'article « What Do Pictures Really Want? » qui suivait immédiatement le « Questionnaire on Visual Culture » dans le numéro 77 d'*October* en 1996, article ensuite développé dans un ouvrage éponyme, et récemment traduit en français¹¹.

L'ouvrage va plus loin, déjà dans sa première partie et surtout dans la troisième, dans la mesure où il prend également à bras-le-corps le fait que « les *visual studies* ont pour objet leur propre épistémologie » (p. 6) et « que l'on demande aux spécialistes des images ou du visuel d'être en même temps les historiens ou les sociologues de leur science » (p. 14). C'est précisément là que réside le sens à donner à *Politiques visuelles* : saisie depuis la sphère francophone au moment où d'aucuns aux États-Unis, par provocation, assurent que son temps a passé¹², la culture visuelle est, bien au contraire, toujours d'actualité outre-Atlantique, tout comme elle est d'actualité de ce côté-ci de l'Atlantique, où elle se développe, à la fois nourrie par les apports

américains et en suivant une dynamique propre dont ce livre même constitue l'un des manifestes¹³.

Giulia Puma

Notes

1. *October*, n° 77, été 1996, p. 25-70. *October. Art, Theory, Criticism, Politics* est une revue fondée en 1976 par Rosalind Krauss (Columbia) et Annette Michelson (NYU). Elle doit son nom au film de Sergei Eisenstein et Grigori Aleksandrov, *Octobre. Dix jours qui ébranlèrent le monde* (1927). Immédiatement après l'éditorial « About October », le premier article du premier numéro est signé Michel Foucault et porte sur l'art de René Magritte (n° 1, printemps 1976, p. 7-21). *October* pratique volontiers le « Questionnaire » avec une série de questions posées par les membres du comité de rédaction de la revue suivies des réponses reçues, de la part de personnalités issues des mondes universitaire, muséal, artistique : voir, entre autres, les « Questions on Feminism » (n° 71, hiver 1995, p. 5-47) ou bien le « Questionnaire on Materialisms » (n° 155, hiver 2016, p. 3-110), par exemple, <http://www.mitpressjournals.org/october>. Pour un bilan complet sur l'histoire de la revue, ses développements, son institutionnalisation et les critiques dont elle a pu faire l'objet ces dernières années, voir Maria Giovanna Mancini, *October una rivista militante*, Naples, Luciano, 2014.
2. Pour quelques jalons sur ce champ, voir Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988; Susan Buck-Morss, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, trad. de l'anglais par M. Boidy et S. Roth, Paris, Les prairies ordinaires, 2010; Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham/Londres, Duke University Press, 2011; Isabelle Decobecq, « *Visual Studies* : un état des lieux », dans Daniel Dubuisson et Sophie Raux (éds), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 19-25.
3. Selon l'expression commentée par Jacques Rancière dans « Dix thèses sur la politique », *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 217.
4. Voir note 3.
5. Voir Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature* [1992], Donnemie-Dontilly, iXe, 2016 et Amelia Jones (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres/New York, Routledge, 2010. Les remarques sur la part réellement créative des images, le contrôle de l'apparence et le self-design gagneraient sans nul doute à prendre en compte les réflexions de Barbara Carnevali, *Le apparenghe sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologne, il Mulino, 2012.
6. Sur la capacité performative des objets visuels (également qualifiable d'*agentivité*, pour reprendre le terme issu de la traduction d'Alfred Gell), voir Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais par O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009; Gil Bartholeyns, Alain Dierkens, Thomas Golsenne (éds), *La Performance des images*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009; Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, trad. de l'allemand par F. Joly, Paris, La Découverte, 2015.
7. Le présent volume fait ainsi suite à un colloque sur cette question, <http://www.editionsppapiers.org/publications/pour-un-droit-de-regards-les-visual-studies-et-le-monde-francophone>.
8. Selon l'hypothèse défendue par W. J. T. Mitchell, dans *Que veulent les images. Une critique de la culture visuelle*, trad. de l'anglais par M. Boidy, N. Cilins et S. Roth, Dijon, Les presses du réel, 2014.
9. En 2016, Silvia Kolbowski exposait ses œuvres à Paris, à l'invitation de l'Institut National d'Histoire de l'Art, au sein d'une exposition intitulée « An inadequate history of conceptual art ». Le titre, empreint de réflexivité, tout comme le lieu – l'INHA, lieu de conservation, de recherche, et d'exposition tout à la fois – témoignent de l'évolution du regard sur la culture visuelle, de son accueil dans le monde francophone et des compétences multiples (dimension critique-théorique et dimension active-pratique) que s'efforcent d'articuler les défenseurs de la culture visuelle. <https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2016/avril-2016/silvia-kolbowski.html>.
10. Ses remarques n'ont, en effet, rien perdu de leur pertinence, et s'inscrivent, au contraire, pleinement dans la réflexion sur la part et la capacité *politique* des études visuelles encore aujourd'hui : « Il ne s'agit pas juste de jouer la critique culturelle en vogue contre la recherche éprouvée de l'histoire de l'art [...] il est possible de rendre l'art "paisible" [...] constamment intéressant, en interrogeant de façon toujours renouvelée ses motivations, ses créateurs, son public escompté, sa complicité avec les structures de pouvoir » (p. 392-395).
11. W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images*, op. cit. Maxime Boidy est également contributeur, non pas en tant que traducteur mais en tant que sociologue cette fois, de *Politiques visuelles*.
12. J. Elkins, G. Franck, S. Manghani (éds), *Farewell to Visual Studies*, University Park, Pennsylvania University Press, 2015.
13. Au côté d'ouvrages tels qu'Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image I, II et III*, Dijon, Les presses du réel, respectivement 2011, 2015, 2017, ou encore *À perte de vue* (op. cit.), autant de volumes de la collection « Perceptions » qui s'attache à la diffusion des études visuelles dans le champ francophone.