Document generated on 06/04/2025 11:54 a.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image* II, *Anthropologies du visuel*, Paris : Les presses du réel, 2015, 310 pp., ISBN 978-2-84066-557-1

Maude Trottier

Volume 41, Number 1, 2016

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1037562ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1037562ar

See table of contents

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Trottier, M. (2016). Review of [Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image* II, *Anthropologies du visuel*, Paris : Les presses du réel, 2015, 310 pp., ISBN 978-2-84066-557-1]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *41*(1), 101–105. https://doi.org/10.7202/1037562ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Casid, among others, by emphasizing "the materiality of objects and the social life of things" (223), thoughts upon which he closes the book and, like many of the graphic satirists studied within, creates a circuit for the reader that cycles back to his introductory analysis of the work of Edwart Collier and the *paragone*.

This is an excellent book. Its manner, direct and lucid, often belies the complexity of the ideas at work. It interrogates works of graphic satire that, in some cases, have been seen in many other contexts, but, through the author's theoretical acumen, sheds new light on how these *things* critically engage with their subjects (and the subjectivity) of eighteenth-century urban culture. Overall, the theoretical underpinnings are allowed to emerge throughout the book as a natural extension of the analysis. My only criticism lies in the author's stance that graphic satire was, at its core, a genre that was used to reveal or prevent concealment of vice or folly. I believe the author could have made more of graphic satire's ability, on the contrary, to conceal or prevent revealing. Graphic satire was conducive to neutralizing controversy, naturalizing resisted change, titillating under the guise of combatting immorality, and, of course, entertaining existing, new, and emerging beholders under the gloss of (symbolic) moral improvement. Nevertheless, Monteyne's strongest interventions in the discourse are found in the first section, the chapters on the Billingsgate market and the Darlys, in particular. Notwithstanding studies that recognize more commercial print sellers of graphic satire, the discourse is still operating as if this were a market comprised of the "intended" audience of elite men, supplied by men at odds with conventional artistic institutions. For this reviewer, this notable intervention from Monteyne opens these issues up to debate; for instance, during a discussion of a full-length image of a woman holding a work of graphic satire (*The Female Conoiseur* [sic]), he writes, boldly, "Whether this image was intended as a portrait of Mary Darly or not, it nonetheless makes a strong statement about active female viewership and authorship, about the possibility of diverse forms of pleasure derived from both making and looking at images" (97). Monteyne's book is expertly structured, a pleasure to read, and the thematic approach makes it an excellent source for students, scholars, and other thinkers interested in print who are seeking ways to enrich their understanding of this complex artistic genre that intersected with a seemingly endless number of issues in the period. ¶

Dr. Christina Smylitopoulos is Assistant Professor of eighteenth-century art history in the School of Fine Art and Music at the University of Guelph. —csmylito@uoguelph.ca

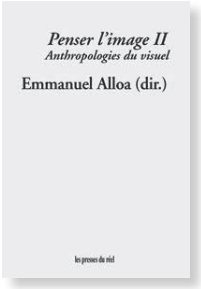
1. Bill Brown, *A Sense of Things: the Object Matter of American Literature* (Chicago, 2003), 3.

Emmanuel Alloa (dir.)
Penser l'image II, Anthropologies du visuel
Paris: Les presses du réel, 2015
310 pp. ISBN 978-2-84066-557-1

Maude Trottier

FAISANT SUITE À UN OUVRAGE rendant compte du foisonnement des approches théoriques et conceptuelles qui s'intéressent à la notion d'image,[1] ce deuxième tome d'une série de trois s'intéresse à l'approche anthropologique de celle-ci, laquelle jouit ces dernières vingt années d'une importance accrue, notamment stimulée par la réhabilitation de l'historien d'art Aby Warburg.[2] Un colloque ayant eu lieu au Musée du Quai Branly en 2007 a d'ailleurs proposé de faire retour sur la richesse des relations qui existent entre l'histoire de l'art et l'anthropologie, en stipulant un cannibalisme mutuel entre les deux disciplines.[3] De fait, la notion d'image, terme que les historiens d'art utilisent souvent pour marquer qu'ils considèrent une variété d'objets d'étude dépassant le champ traditionnel des Beaux-Arts, témoigne également de l'intérêt commun des deux disciplines en reflétant l'adoption de nouvelles méthodologies cherchant à redéfinir les liens entre la production, la réception et l'interprétation d'artefacts visuels au regard de leurs contextes, dans une perspective interdisciplinaire.

Notons d'emblée que le titre de l'ouvrage invoque des anthropologies, par opposition au collectif singulier «image», suggérant qu'il sera question d'aborder une pluralité d'angles, voire de faire le point sur les diverses écoles de pensée s'étant formées à l'enseigne anthropologique. La quatrième de couverture situe l'horizon problématique de l'ouvrage sur le terrain des prémisses acquises au premier volume, soit le passage paradigmatique de la définition de



l'homme comme être de langage à l'homme comme être d'image. Ce thème conduit vers une problématisation qui thématise un caractère conflictuel entre deux façons de se positionner devant l'image. L'ouvrage annonce pour ainsi dire vouloir faire apparaître ce qui pourrait s'apparenter à une nouvelle querelle: entre les partisans de la fabrication d'image comme invariant universel et ceux qui abordent l'image en tant qu'objet doté soit d'une ontologie, d'une capacité d'agir (*agency*) ou d'une performativité à même de mettre en perspective la centrisme de l'homme. Ce conflit relève une tension entre sujet/objet

qui rappelle la même polarisation qu'avait décelée Keith Moxey pour les méthodes inhérentes aux études visuelles et au tournant iconique.[4]

Dans son introduction «Anthropologiser le visuel?», le philosophe Emmanuel Alloa convie plusieurs objets et thèmes, multipliant les références. L'assise anthropologique de cette présentation s'articule autour du thème de l'intensification, tel que mis en opposition avec la fonction de substitution de la représentation qu'exemplifie le mythe originel de la fille de Dibutade. L'intensification, explique Alloa, tient dans la présence redoublée de la re-présentation, rendue effective par la matérialité de l'image. On pourra d'abord s'étonner de cette entrée en matière via la notion de représentation, de laquelle la notion d'image, justement, serait appelée à se distinguer, d'autant plus que le double régime d'absence et de présence, d'opacité et de transparence, qu'évoque Alloa rappelle les travaux de Louis Marin, chez qui le terme articule un double mécanisme de monstration du signe (présenter et re-présenter, montrer et se montrer), aussi lu en sa capacité politique de fonder le pouvoir à l'âge classique. Il faut donc se référer au premier volume pour saisir le potentiel théorique de l'image, contextualisé dans la mouvance du *Pictorial Turn* et de la *Bildwissenschaft*, voire se frotter à la difficulté même de penser la catégorie image, au moment historique et technologique de sa prolifération.

Aussi trouvera-t-on curieux de retrouver le thème de l'intensification explicité par une citation d'Aby Warburg sur le support matériel des images. En effet, chez Warburg, l'intensification s'articule plutôt aux postures pathétiques du corps et à l'inversion d'énergie affective qu'entraîne leur réactivation historique au travers de la transmission médiale. Suivant ce fil conducteur de la présence-intensification de l'image donnée dans la matière, un survol de quelques approches interprétatives ayant trait à des objets préhistoriques—en accrochant au passage l'idée d'une photographie *memento mori* (Susan Sontag)—mène le lecteur vers l'intimité régissant le rapport à la mort et la figuration, idée qu'a explorée Hans Belting dans *Pour une anthropologie des images* (2004). Puis, en convoquant un retour à l'anthropologie après la mort annoncée de l'humanisme dans les années 1970, le dessein anthropologique du propos se resserre sur le problème de l'homme comme sujet.

Il n'est guère question de méthode dans ce texte d'introduction et c'est un peu dommage, étant donné que l'une des originalités de la discipline anthropologique, ce en quoi même elle a renouvelé les sciences humaines, a été de fondre l'interrogation heuristique dans une expérience vécue par le chercheur. De là s'ensuit un champ d'expérimentation au sein duquel l'image, en sa capacité de captation pragmatique et en la potentialité anachronique qu'on lui prête, aurait fourni l'occasion de réfléchir sur les conséquences d'une approche anthropologique pour l'interprétation et de faire le point sur les apports des nombreuses sous-branches de l'anthropologie qui s'intéressent au visuel. Peu d'éléments contextuels sont mis à contribution pour saisir les apports respectifs des anthropologies conviées (anthropologie de l'image, anthropologie visuelle, anthropologie philosophique, principalement, *Bildanthropologie*[5]) qui pourtant chapeautent la tension envisagée. Par ailleurs, une mise en perspective des démarches phénoménologique et anthropologique, lesquelles sous-tendent souvent le concept d'image sans pour autant être appareillées, aurait été bienvenue, puisqu'elles scindent les deux textes de départ du reste des réflexions. De là, cette distinction aurait été à même de donner un autre ancrage à la querelle annoncée.

Sans pour autant présenter de sections, les textes sont regroupés selon des thèmes implicites mais évidents, dont l'enchaînement présente donc une coupure marquée entre le passage des deux textes d'ouverture d'inspiration philosophique et anticipatoire, ceux du Tchèque Vilèm Flusser et de l'Allemand Hans Jonas, au reste du corpus, plus directement impliqué dans la méthode et les objets que l'anthropologie considère traditionnellement.

Les travaux de Flusser et de Jonas ont une valeur pionnière dans le champ de l'archéologie des médias et restent encore peu connus à l'extérieur de l'Allemagne, ce qui motive leur publication ici. Tous deux proposent une réflexion spéculative d'inspiration phénoménologique sur les changements qu'instaure l'image numérique. D'une part, le texte de Flusser («L'image-calcul. Pour une nouvelle imagination», écrit à la fin des années 1980[6]) contraste deux modes d'imaginer qu'il associe respectivement à des pensées linéaire-analphabétique et numérique, subsumées dans des gestes dits d'abstraction et de concrétisation. Le premier mode, exemplifié par le dessin préhistorique, est corrélé avec l'image dont la tradition platonicienne et théologique a dénoncé l'effet de «leurre ontologique». Il est ainsi mis en opposition avec la transparence du processus de calcul inhérente à l'image de synthèse qui, dès lors, endosse un pouvoir critique, cherchant non pas à modifier la réalité en trompant le regardeur, mais à tirer «d'un champ donné de possibilités des situations inédites» (53) en s'articulant comme image-idée. D'autre part, le texte de Hans Jonas («La liberté par l'image. Homo pictor et la différence de l'homme») vise l'élaboration d'une distinction entre l'humain et l'animal sur la base de l'opération figurative, ici assimilée au thème de la ressemblance, selon un spectre de critères appelés à particulariser les conditions de possibilités de perception figurative propre à «l'hominisation». Dans l'orbe de l'artefact, la ressemblance affirme une césure entre le monde phénoménal et l'image; elle

révèle la possibilité par l'homme de dégager l'apparence (l'*eidos*) de l'objet qui la colporte, un détachement perceptif synonyme pour l'auteur d'un penser-libre associé à l'activité de synthèse chez Kant. Chez les deux auteurs, le thème de l'image numérique est assumé comme un défi existentiel positif, qui tantôt exige qu'on abandonne nos catégories historique et linéaire (Flusser), tantôt s'inscrit dans l'esprit des Lumières, en pensant «le niveau de l'humain» à l'aune du concept de liberté (Jonas).

Un volet qui porte sur Aby Warburg suit avec les contributions contrastées des historiens d'art Andrea Pinotti («Le regard pontife. L'histoire des images à l'épreuve de la morphologie») et David Freedberg («Le Masque de Warburg: une étude sur l'idolâtrie»). Pinotti mène une étude portant sur l'opération intellectuelle consistant à saisir l'identique parmi le divers, en faisant retour sur l'aveu d'incompréhension du jeune Fritz Saxl quant aux liens à l'œuvre dans l'atlas photographique de Warburg, *Mnemosyne*. Identifiant la première trace théorique de cet acte associatif dans le paradigme morphologique élaboré par Johann Wolfgang von Goethe, il montre comment une pensée de l'hétérogénéité se déploie chez un certain nombre d'historiens d'art (Gottfried Semper, Jacob Burckhardt, Franz Wickhoff, Aloïs Riegl, Heinrich Wölfflin, Walter Benjamin, Georges Bataille et Georges Didi-Huberman), et puis se décèle dans la philosophie d'Hannah Arendt qui, en aval du postulat kantien de l'imagination comme base du sens commun, travaille à lier ensemble les sphères de l'esthétique et du politique par le truchement de la métaphore du pont—d'où un regard «pontife». Pont sur pont, le texte de Pinotti reprend le thème de la liberté à nouveaux frais, mais en le liant à l'altérité, thème prégnant pour l'anthropologie, dénoté dans ce que l'approche morphologique est une saisie dialectique de la différence qui «espère la possibilité d'un consensus», sans imposition dogmatique (101).

Prenant pour sa part une posture de désidentification à Warburg rarissime, le texte de David Freedberg, actuel directeur de l'Institut Warburg à Londres, critique sans ambages l'historiographie entourant le séjour de l'historien d'art chez les Hopis. Revenant sur les circonstances nébuleuses et les interprétations souvent «romantiques» découlant du Rituel du Serpent, rituel auquel on sait que Warburg n'assista pas, mais qui pour plusieurs est le moment historique qui marque symboliquement la fondation d'une anthropologie de l'image, Freedberg effectue ici un travail minutieux de contextualisation sociale et de lecture des journaux du Hambourgeois. En ressort un Warburg colonial (Warburg a photographié les Indiens en connaissance de cause de leur hostilité à l'égard de la photographie et à la divulgation de leur rituels sacrés), frivole (plutôt que de se renseigner sur les tensions qui agitaient alors les Hopis, Warburg notait volontiers toutes les fois où il croisait une jolie fille), idolâtre (Warburg abstrait les objets de recherche de leur contexte en les «ethnologisant» au profit d'une compréhension de l'Occident basée sur une mise en signification du serpent qui n'aurait rien à voir avec la vision hopi). Mais de façon plus décisive, ce que Freedberg conteste, c'est précisément ce que la fortune critique entourant Warburg aura le plus souvent retenu, soit la lecture parallèle du rituel indien et des formes visuelles de la Renaissance florentine, qui plus est, l'idée d'une mise à distance par l'image. Pour Freedberg, c'est au contraire la puissance fétiche, le risque de perte de soi qui donne un pouvoir aux images.

Les études des anthropologues Philippe Descola («La double vie des images» et Carlo Severi («Mémoire-récit et image-mémoire. Sur la représentation des Blancs dans la tradition chamanique kuna») suivent, proposant des réflexions s'appuyant sur des cas d'études. Adoptant une posture de distance vis-à-vis d'une notion que l'on utilise peut-être trop facilement, Descola fait retour sur la catégorie d'objets artistiques qu'Alfred Gell a tenu à maintenir dans le développement conceptuel de la notion d'«agency». Souscrivant à la perspective praxéologique de Gell, Descola postule néanmoins que le rapport d'«agence», s'il sert admirablement à éclairer la mise en réseau sociale qu'instaurent certains objets en venant définir une modalité d'effets qui échappe au langage, manque toutefois à définir précisément l'objet d'art auquel il réfère pourtant, puisque toutes sortes d'objets extra-artistiques peuvent être dotés d'agence et que la matérialité de l'objet qui, chez Gell, justifie qu'on conserve la mention artistique, restreint le potentiel théorique du rapport indiciel que la situation d'agence suppose. Pour remédier à cette inadéquation, Descola effectue dès lors un déplacement du champ de l'art vers celui à son sens plus circonscrit de la figuration ou de la mise en image, et conceptualise quatre formules ontologiques mettant en lumière des types de figuration qui se regroupent dans des parties du globe données: l'animisme (les existants ont une intériorité semblable), le naturalisme (les humains sont seuls à posséder le privilège de l'intériorité en se rattachant au non-humain par son caractère matériel), le totémisme (les humains et les non-humains partagent certaines qualités issues d'un même prototype en se distinguant d'autres classes) et l'analogie (des objets discontinus, matériels ou humains, se regroupent en raison d'affinités électives). En recourant à l'exemple des masques Yup'ik d'Alaska et des autels des ancêtres Mandé et Voltaïque en Afrique de l'Ouest, l'anthropologue offre une démonstration rigoureuse quant à l'opérativité des situations d'agence où les types ontologiques appellent des modalités de figuration privilégiées. La contribution de Descola est particulièrement intéressante dans la perspective de cet ouvrage, puisqu'elle articule l'avantage théorique qu'offre l'image sur l'art pour l'anthropologie, signalant

de façon effective le passage d'une anthropologie de l'art à une anthropologie de la figuration ou de l'image, deux termes que Descola aborde toutefois indifféremment.

Du côté de Carlo Severi, il est question des récents changements iconographiques dans la tradition chamanique des Indiens Kuna du Panama. Dans la foulée des observations de Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1983–1985) où l'opération de re-figuration de la mémoire se distille à travers différentes mises en temporalité du récit, Severi se demande s'il existe une «forme iconique du souvenir» (149). Si l'image ne sait effectuer la négation à l'instar du langage, elle assume en revanche des degrés de contradictions qui ont une grande valeur opératoire quant au recyclage des épisodes traumatiques. La position ambivalente qu'occupe l'homme blanc dans l'iconographie Kuna que choisit d'analyser Severi offre une fenêtre inédite pour traduire ce processus. Souvent interprétée en vertu de son caractère incohérent, cette présence décelée à l'intérieur de la forme des nuchugana, des statuettes qui incarnent les esprits auxiliaires alliés qu'emploie le chamane lors des champs de guérison, rend possible l'entreprise d'intégration thérapeutique d'une figure-trauma, selon un processus complexe d'inclusion culturelle, voire d'avalement rituel.

C'est aussi sur le mode opératoire de l'image par opposition à celui du langage que porte l'article de l'égyptologue Jan Assmann. Précédant le texte de Bruno Latour et inaugurant ainsi un couple thématique, l'apport d'Assmann oriente la réflexion du côté de la performativité de l'image («Le pouvoir des images. De la performativité des images en Égypte ancienne»), un terrain entre autres connu pour être corrélé aux enjeux contemporains et américains des politiques de la sexualité. Mais par «genre», l'auteur désigne plutôt ici, en faisant fi de la charge sexuelle que comporte le terme, les «schémas culturels qui se manifestent à la surface des réalités objectives» (173), ce que différentes modalités énonciatives propres à la ronde-bosse funéraire incarnent dans cette étude. Il est ainsi question, en s'appuyant sur Erving Goffman et Gregory Bateson, de situer toute construction du sens du côté de la prise en compte de la «situation» (Goffmann), du contexte tel que se donnant à l'intérieur de cadres symboliques («frames» de Bateson), une approche fortement évocatrice du structuralisme. La démarche permet d'éclairer un corpus souvent escamoté par l'histoire de l'art—la sculpture funéraire de l'Égypte ancienne— réfléchissant de fait la façon dont les modalités de monstration de l'image s'inscrivent dans un rapport de temporalité, le monumental dans cette culture ancienne désignant un phénomène de durée; et encore comment certains objets cultuels magiques éphémères se transforment au cours du temps pour acquérir, selon un remaniement de genres, cette fonction monumentale.

Le texte de Bruno Latour («Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques»), ajoute une note de diversité à l'ouvrage, proposant une étude d'anthropologie de la connaissance. Animé d'un esprit polémique, Latour prend le contrepied de la tradition épistémologique, se rebiffant contre toutes «coupures» qui attesteraient d'un cloisonnement de la connaissance (la pensée sauvage de Lévi-Strauss opposée à la pensée rationnelle, l'esprit pré-scientifique et scientifique de Bachelard par exemple). Il s'agit pour Latour de renverser tout transcendantalisme pour montrer que le substrat matériel sur lequel s'appuie la science possède son propre registre performatif. L'article se déploie autour d'une référence centrale, soit le travail d'Élizabeth Eisenstein sur la révolution de l'imprimé (1979) et dit s'intéresser à «la pensée des mains» plutôt qu'à celle des yeux. Au final, l'anthropologie latourienne de la science identifie sept ruses propres au processus de la connaissance: mobiliser, fixer immuablement les formes, aplatir, varier l'échelle, recombiner et superposer les traces, incorporer l'inscription dans un texte et fusionner avec les mathématiques.

Enfin, le dernier texte de cette anthologie («Désoccidentaliser la pensée du visuel. Les concepts d'image en Chine, en Perse et en Inde»), de James Elkins, se distingue en proposant un exercice de comparatisme, entre des traités issus des traditions chinoise (*Traité sur les peintres les plus réputés de toutes les dynasties*, de Zhang Yanyuan, 847), perse (*Traité sur les calligraphes et les peintres*, de Qadi Ahmad ibn Mir-Munshi, XVIIe siècle) et indienne (un passage du texte *Atthasalini*, Ve siècle av.n.è.). On reconnaît dans ce travail la fécondité de la démarche comparatiste, laquelle suscite des opérations de rapprochements et de mises à distance à même de renouveler un champ de réflexion. Ce texte clôt bellement l'ouvrage, puisqu'il reflète en outre ce que la «globalisation» engendre de difficulté méthodologique pour le chercheur actuel, en invitant à penser ensemble des traditions culturelles excentrées les unes par rapport aux autres.

Au final, la richesse et la variété des contributions rassemblées pensent un champ dont l'intérêt tient à ce qu'il est protéiforme, voire encore en friche, comme en témoigne la proposition de James Elkins, en dernière avenue. Il nous a semblé que le débat annoncé entre deux tendances— l'homme défini comme producteur d'image; l'image comme capacité à interroger l'homme—semblait un peu forcé ou du moins ne ressortait pas si bien à travers l'ensemble. Le corpus de textes choisis dispense en effet un réseau de thèmes, de méthodes, d'angles, d'approches théoriques complémentaires portant plus spécifiquement sur les modes opératoires de l'image et où l'approche anthropologique diversifie à l'envi les pouvoirs prêtés à cette notion, à travers les thèmes de la

liberté, de l'hétérogénéité, du fétiche, de la thérapeutique, de la temporalité, de la performativité et de la connaissance. ¶

Maude Trottier est doctorante au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. —maude.trottier@umontreal.ca

1. Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Paris, 2010.

2. Pour un autre aperçu de la place centrale qu'occupe Warburg dans le champ croisé de l'anthropologie et l'image, voir le numéro de *L'homme* dédié à l'image et l'anthropologie, vol. 165, 2003, https://lhomme.revues.org/198.

3. Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalisme disciplinaire. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, actes du colloque «Histoire de l'art et anthropologie», tenu du 21 au 23 juin 2007 au musée du quai Branly, Paris, 2009. Les actes sont disponibles en ligne: http://actesbranly.revues.org/60

4. Keith Moxey, «Les études visuelles et le tournant iconique», *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des technologies*, n° 11, printemps 2008, p.149–168.

5. Tandis que l'anthropologie de l'image se situe au croisement de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, l'anthropologie visuelle concerne plus spécifiquement l'usage des matériaux visuels par les anthropologues. Et tandis que l'anthropologie philosophique réfléchit à la spécificité définitionnelle de l'homme, la *Bildanthropologie* se préoccupe de libérer l'histoire de l'art du carcan conceptuel de l'œuvre d'art. Pour des contextualisations détaillées, je réfère aux articles suivant: David MacDougall, «L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir», *Journal des anthropologues*, n° 98–99, 2004, http://jda.revues.org/1751; Stiegler Bernd, «"Iconic Turn" et réflexion sociétale», *Trivium*, n° 1, 2008, http://trivium.revues.org/308.

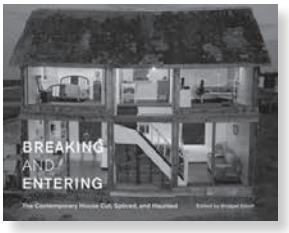
6. L'éditeur précise qu'il s'agit d'une première traduction française d'un texte issu des archives Flusser à Berlin et d'une réflexion sur le «techno-imaginaire» menée vers la fin des années 1980, sans stipuler de date précise.

Bridget Elliott, ed.
Breaking and Entering: The Contemporary House Cut, Spliced, and Haunted
Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2015
228 pp. 41 colour illustrations
$50 ISBN 978-0-7735-4545-8

Olivier Vallerand

THE HOUSE, AS THE CENTRE of everyday life, is a constant source of thinking and experimentation for artists and architects. However, as Bridget Elliott points out in her introduction to *Breaking and Entering: The Contemporary House Cut, Spliced, and Haunted*, "the treatment of home by recent generations of artists is just starting to receive serious scholarly attention" (6). Following a group exhibition and an associated symposium of the same title presented at the University of Western Ontario's Artlab Gallery in 2011, this edited volume brings together essays that discuss how contemporary artists "take apart the fabric of domestic structures to expose their fragility as well as their powerful hold upon our imagination" (6). It adds to what Elliott understands as a recent surge of interest in house and home by looking at the treatment of home by recent generations of artists, a topic that is only beginning to be discussed.

The eleven essays, all well-researched and original discussions of domesticity, are organized into four thematic sections that Elliott sees as opening up new avenues of enquiry. The first, "Excavations," explores how (real and fictional) memory relates to spatialized domesticity, with a focus on the shifting boundaries between private and public. The second, "From House to Housing," discusses the work of artists who build on changing understandings of modernist domestic environments and urban communities. The third, "Such Stuff as Dreams Are Made Of...," is the most diverse as it looks at the use of unorthodox building materials and techniques as



ways to think about housing crises. The final part, "A Matter of Perspective," investigates various model houses, both physical and virtual. The authors, who come from disciplines as diverse as craft history, art history, architectural and urban history, curatorial and museum studies, French studies, visual culture, and architecture, explore the work of contemporary artists questioning domestic structures from different viewpoints. Some themes, such as the dissolution of the limits between private and public and the dialogue between past and present, appear in more than one essay, but overall, the collection reads less as a unified approach to the domestic and more as a snapshot of sometimes unconnected thoughts on the house as understood by contemporary artists—a diversity that can be linked to the diversity of the topic at hand.

Although the collection is not limited to the Canadian context, one of its major contributions is the important number of Canadian artists discussed. Only two of the book's essays—Anthony Purdy's and Bridget Elliott's—directly address the four artists from the 2011 exhibition (Heather Benning, Wyn Geleynse, Iris Häussler, and David Hoffos). The nine other are all more or less marked by the long-lasting effects of the 2007–08 American housing crisis and recession, as Elliott and a few of the authors note. Many essays carefully link emergent and established artists, highlighting new narratives and changing understandings of the domestic. While the articles in the third part of the volume, as well as Claudette Lauzon's, Shelley Hornstein's, and Elliott's essays in other sections, address the "Contemporary House" of the subtitle more directly, the others deal more abstractly with contemporary readings of twentieth-century modernism, and even with older examples.

Lauzon's essay, the first in the book, discusses traces of melancholic attachment to the home by artists attempting to mourn and seek justice for traumatic experiences. The author highlights the uncanny in the domestically inspired environments