

role to which Victorian society consigned them;” a position that would have a significant impact on the ways in which future generations of women photographers expanded the field of photography (84).

Phillip Prodger in “Giving His Body to Science: Rejlander’s Photographs for Charles Darwin” sketches Rejlander’s collaborative project with Charles Darwin in *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872). Prodger describes the naturalist’s enthusiasm for Rejlander’s work, commenting that “even when staged, his photographs possessed a genuine spontaneous quality, which Darwin was unable to find with other photographers” (95). Their collaboration began with Rejlander’s existing inventory of expressive portraits and evolved into a commission that had him producing specific images at Darwin’s request. Prodger observes Rejlander’s “characteristic exuberance” shining through the pictures to create a “strange and wonderful experience” even today (93). *Emotions* features thirty images, of which eighteen were supplied by Rejlander. Darwin used multiple examples to show a range of Rejlander’s posed expressions, and to illustrate how subtle differences could be tracked on the same body. Prodger underscores, like Hellman, that Rejlander was a keen social observer who documented anecdotal information from friends and family, particularly artists and physicians, about emotional expression to enhance his photographs for Darwin’s book. The experimental nature of their collaboration is highlighted with previously unpublished photographs, which Prodger praises as conceptually “unprecedented” (94). The essay underlines Rejlander’s lively, humorous nature, yet at the same time acknowledges the ambiguity of his photographs: though they appear “distinctly cinematic” to contemporary viewers, their visual plausibility made them authoritatively acceptable by nineteenth-century scientific standards

(97). Because the camera had yet to reveal what the naked eye could not register, Prodger concludes that such photographs “cannot be evaluated by modern empirical standards, since they were part of the reason those standards had to be created in the first place” (97).

Overall, the authors effectively reinforce the photographer’s canonical status by showing the multifaceted and previously unexamined techniques of his practice. While most literature centers around Rejlander’s status as “the father of art photography” by analyzing his combination prints, this catalogue shows how versatile his practice was by including his paintings, lithography, portraiture, drawings, and scientific studies. Common throughout the essays is an emphasis on Rejlander’s goal to make thought visible. The intricacy with which he composed images, his ingenuity in the studio, and his ability to capture the feeling of a scene are highlighted by his career-long advocacy for photography as art. The aim of *Oscar G. Rejlander: Artist Photographer* is to highlight his contributions to the history of photography. The catalogue proves successful as a vital addition to art historical literature by showing the complexities around which photography was viewed in the nineteenth century and the processes by which photographers achieved then-ground-breaking effects. As such, the exhibition and its accompanying text broaden the discussion of Rejlander’s career in a way that challenges previous assessments that merely focused on his composite photographs while simultaneously highlighting his expansive mode of working. It can also be viewed as a call to scholars to further explore the breadth of Rejlander’s practice. Though the contributors acknowledge these gaps in scholarship and begin to assess his work in the aforementioned mediums, topics such as the multifaceted nature of his practice, his influence on and relationships

with other nineteenth-century photographers, and his emphasis on the correlation between photography and painting remain largely understudied. In expanding these aspects of Rejlander’s career, scholars could more accurately align his work with recent literature on nineteenth-century photography that explores race, gender, and identity in Western and British culture more specifically, yet also extends beyond monolithic studies of the medium to include, for instance, its relation to literary works and the notion of authorship. As little has been published about the artist, there remains much room for deeper theoretical analyses to contribute to the current discussion. In drawing attention to Rejlander’s ability to push the technical boundaries of photography with exceptional artistry, the catalogue pulls readers into the world of nineteenth-century photography, and in doing so, illuminates his creativity and curiosity as an artist. ¶

Katie Oates is a PhD candidate studying histories and theories of photography in the Department of Visual Arts at the University of Western Ontario.
— koates2@uwo.ca

Emmanuel Alloa
Partages de la perspective
Paris, Fayard, coll. Ouvertures, 2020

288 pp. 47 ill. coul.
€25,00 (relié) ISBN 9782213716633

Maryse Ouellet

Dans l’essai concluant sa nouvelle parution, *Partages de la perspective*, le philosophe Emmanuel Alloa, surtout connu auprès des historiens de l’art pour avoir dirigé la série de volumes *Penser l’image* (2010, 2015 et 2017), admet l’audace de son projet: tout n’a-t-il pas déjà été écrit sur la

perspective? Alloa, certes, n'a pas ménagé le travail d'érudition dans l'ouvrage qui se présente comme une enquête aux références riches et foisonnantes, mais qui passe aussi, dans le texte final, du côté de l'essai philosophique. En effet, c'est bien une vision originale de la perspective que défend Alloa dans ce livre, un «perspectivisme robuste» dont il jette les bases et dont il aura—du moins on peut l'espérer—à pousser plus avant la portée politique.

La prémisse qui sert de point de départ au livre est aussi hardie que stimulante: l'argument rebattu qui ferait de la perspective le principe d'un relativisme censé accommoder tous les points de vue («c'est une question de perspective...», résume l'auteur d'entrée de jeu) serait fondé sur une incompréhension ou une méconnaissance de l'histoire de la perspective, plus précisément, l'oubli de la notion de *perspectiva communis* (p. 10). Ainsi, à rebours de l'idée convenue selon laquelle la perspective «relativiserait» la réalité, Alloa soutient que «la perspective est ce qui la réalise» (p. 11). En s'opposant ainsi d'emblée au relativisme souvent attribué au constructivisme des approches postmodernes, Alloa situe la contribution de son livre dans le champ des nouveaux réalistes philosophiques, avec toutefois pour différence majeure que son perspectivisme ne cherche pas à réaffirmer la solidité des «faits», mais plutôt la pluralité des accès (p. 232-246). Pour le dire autrement, on retiendra que, pour Alloa, la perspective, loin d'être l'expression d'un «point de vue» subjectif, a pour principe de pouvoir être *partagée*; elle fonde ainsi la possibilité d'un monde commun qui, comme le souligne l'auteur en s'appuyant sur Hannah Arendt, doit être compris comme ce qui résiste à l'appropriation par *une seule* perspective (p. 69-70). L'accès au réel, toutefois, ne peut se réaliser n'importe comment et c'est bien l'un des projets les



plus porteurs de ce livre que de proposer d'en poser les conditions.

Pour ce faire, Alloa s'appuie sur une historiographie de la perspective, aussi bien que sur des études de problèmes fondamentaux pour toute théorie de l'image et de l'art plus largement. Le spécialiste de Merleau-Ponty et de la phénoménologie de l'image renverse ainsi la perspective chère aux philosophes—mais aussi, souvent, aux historiens de l'art contemporain—qui consiste à faire de l'art l'appendice de la philosophie, son illustration sensible. En effet, Alloa démontre de façon rafraîchissante que l'histoire de l'art peut non seulement *renseigner* la philosophie, mais aussi lui *enseigner*, jusqu'à un certain point, comment penser.

Du point de vue de sa structure, l'ouvrage dense met en pratique ce qu'il défend—la pluralité des perspectives—en multipliant les points de vue à partir desquels contempler la question. Le premier texte de cent pages offre un panorama interdisciplinaire fascinant des théories soutenant la notion d'une *perspectiva communis*, allant du domaine de l'art à celui de l'anthropologie, en passant par la philosophie morale, la psychologie de l'enfance, la littérature ou, encore, la biologie. Lui succèdent quatre courtes études qui abordent, on pourrait le résumer ainsi, autant de problèmes centraux dans la théorie de la perspective, chacun examiné à l'aune de textes canoniques et des interprétations qui se sont cristallisées autour d'eux:

la tension entre l'être et l'apparaître qui fait l'objet de la *République* et du *Sophiste* de Platon; celle entre le primat du langage ou de l'image sur la pensée, qui serait l'enjeu, démontre Alloa, de *L'origine de la perspective* d'Hubert Damisch; la tension entre le centre et la périphérie au cœur du travail de Robert Smithson qu'on aurait souvent interprété, à tort, soutient l'auteur, comme une quête de retour à la nature équivalente à celle formulée par Wallace Stevens dans son poème «Anecdote of a Jar»; celle, enfin, entre le sensible et le concept qui traverse *La perspective comme forme symbolique* d'Erwin Panofsky, plus proche qu'on pourrait le croire de son maître Ernst Cassirer que d'un Joachim Winkelmann.

La richesse de l'appareillage théorique et scientifique sur lequel s'appuie Alloa pourrait faire perdre de vue l'objectif d'un livre dont l'organisation n'est d'ailleurs jamais abordée. Le texte d'«introduction», s'il faut l'appeler ainsi, ne nous dit rien des quatre études qu'il revient au lecteur d'arrimer à la thèse centrale. S'il y présente une intéressante «morphologie» de la perspective, ce n'est que près de deux cents pages plus loin, dans l'essai «Éloge du pluriel», qu'Alloa la reprend en élaborant une typologie ou une déclinaison du voir. Autant le dire sans détour: les cent premières pages de l'ouvrage auraient pu s'articuler avec les quarante dernières pages pour former un essai certes plus bref, mais aussi plus cohérent.

Résumons donc l'argumentaire théorique novateur qu'élabore Alloa dans ces deux essais en nous appuyant sur les cinq modalités qu'il attribue à son perspectivisme. La première, *voir-pour*, renvoie à la modalité de l'adresse: la perspective est orientée, ce qui signifie qu'elle désigne «l'aspect sous lequel quelque chose se présente pour un spectateur» (p. 71). Alloa insiste cependant sur la distinction fondamentale entre la perspective et le *point de vue*, car si la perspective

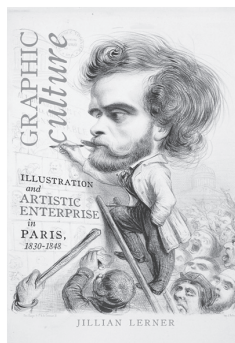
implique bien un sujet qui voit à partir de la position qui est la sienne, elle ne se résume pas à cette situation individuelle, mais structure plutôt l'espace entre le sujet et l'objet visé (p. 70). *Voir-comme* désigne la modalité de l'«aspectualité», c'est-à-dire l'angle sous lequel on voit une chose. La perspective doit être entendue comme «non-représentationnelle», en ce sens qu'elle «ne s'interpose pas entre un spectateur et un objet pour fournir à ce premier, une image de ce dernier», mais définit plutôt la manière dont cet objet se présente (p. 71). *Voir-par* réfère à la médialité de la perspective, modalité importante s'il en est une, puisqu'elle signifie que la perspective n'est pas un *intermédiaire*, comme la représentation, mais un *médium*, à travers lequel la réalité se donne à voir. En ce sens, et c'est là un des arguments les plus intéressants du livre, la perspective ne s'oppose pas à l'objectivité du savoir, puisque c'est à travers sa profondeur de champ que la réalité peut être connue. *Voir-que* définit précisément cette modalité épistémique de la perspective: voir quelque chose, c'est admettre que cette chose excède la perspective à travers laquelle on la perçoit. Cette modalité oblige que l'on distingue la chose perçue et l'opération par laquelle on la voit. Autrement dit, *voir-que* représente une garantie contre la vision dogmatique, qui occulte ce qu'elle prétend montrer en confondant la manière de voir avec l'objet lui-même. *Voir-avec*, enfin, désigne peut-être la modalité centrale du livre, celle du *parage*. Elle signifie non seulement que la perspective peut être commune; elle présuppose aussi la coexistence d'autres perspectives et rend possible le changement de point de vue. Contre «l'intolérance croissante à la divergence d'opinions et l'insouffrance au désaccord [qui] finissent par sanctuariser des espaces clos dont toute différence a été éliminée» (p. 254), Alloa défend la «résistance» des choses qui se «se manifeste sous la forme d'un

renvoi, le renvoi à d'autres points de vue» (p. 69). Le tour de force qu'opère Alloa avec cette déclinaison du voir consiste donc à réconcilier l'exigence d'objectivité de plus en plus répandue en sciences humaines, que ce soit au sein des nouveaux réalistes philosophiques, des théories de l'acteur-réseau ou de la postcritique, et l'exigence d'intersubjectivité nécessaire à toute approche savante soucieuse d'éviter le dogmatisme.

En terminant, on s'en voudrait de passer sous silence la référence évidente à Jacques Rancière et à sa notion de partage du sensible à laquelle le titre fait un clin d'œil. Certes, les deux auteurs ont à cœur de remettre à l'honneur le «dis-sensus». Leur approche diffère pourtant: celle d'Alloa, plus érudite, cherche dans l'histoire les raisons de sa théorie d'un voir qui se conjugue au pluriel, là où les textes de Rancière se situent plutôt dans une logique de débat sur un sujet bien précis, celui de la politique des

diversité, non pas assoiffée d'une vérité absolue, mais bien soucieuse de ménager la pluralité des accès à celui-ci. On regrettera qu'après avoir énoncé les moyens de voir à partir de cette perspective, Alloa ne mette pas lui-même en pratique cette grille de lecture pour penser des problèmes politiques ou éthiques à travers, pourquoi pas, des œuvres d'art ou des images. D'ailleurs, les quatre études contenues dans le livre ne constituent pas des mises en application de la théorie présentée. Elles concourent plutôt à prouver sa nécessité, voire à expliciter ses principes. Il en reviendra peut-être à l'historien de l'art d'explorer les pistes frayées dans ce *Partages de la perspective* en les réorientant vers les œuvres. Après tout, ces pistes sont, à n'en pas douter, aussi variées que fécondes. ¶

Maryse Ouellet est chercheuse postdoctorale au département d'études des médias de l'Université de Bonn.
—mouellet@uni-bonn.de



Jillian Lerner
Graphic Culture. Illustration and Artistic Enterprise in Paris, 1830-1848

Montréal, Kingston, McGill-Queen University Press, 2018

252 pp. 56 illus. couleur et noir & blanc
\$49,95 (relié) ISBN 9780773554559

Marie-Lise Poirier

images et de l'art. Sur cette question, malheureusement, le lecteur d'Alloa restera sur sa faim. En évoquant, dans l'essai de conclusion, les éléments de contexte qui ont fait le lit des nouveaux réalistes (ère de la post-vérité, fausses nouvelles et théories du complot), Alloa nous invite à imaginer la portée politique de ce qu'il propose comme une philosophie potentiellement plus ouverte sur le monde et sa

Parmi les récentes contributions à la recherche sur la culture du livre et de l'imprimé, il convient de souligner l'apport de Jillian Lerner qui s'intéresse, dans son premier ouvrage, au contexte parisien sous la monarchie de Juillet (1830-1848). Dans *Graphic Culture*, Lerner, qui enseigne l'histoire de l'art à l'Université de la Colombie-Britannique, livre les résultats d'une réflexion amorcée il y a plus de dix ans—les chapitres 2