

H.H. Arnason, *The Sculptures of Houdon*. New York, Oxford University Press, 1975. 294 + x pp., 393 illus., \$54.75

Gérard Le Coat

Volume 5, numéro 1, 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1077336ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1077336ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Coat, G. (1978). Compte rendu de [H.H. Arnason, *The Sculptures of Houdon*. New York, Oxford University Press, 1975. 294 + x pp., 393 illus., \$54.75]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 5(1), 81–83.
<https://doi.org/10.7202/1077336ar>

tions of homeopathic devices in *The Arte of English Poesie*: 'the fleering frumpe' for 'micticismus,' and 'the privvy nippe' for 'charientismus.' All this is not to deny the fascination of the study of archaisms, but the reader may prefer to have his references served up to him in a more readably digestible form.

It is evident that a book which purports to relate literature, music, and the visual arts may well be of interest to scholars, musicians, and artists. Very often an expert in one of these areas may have only a passing knowledge of the others. Perhaps understandably the author, being a professor of English, frequently presupposes in his readers an acquaintanceship with works of English literature which I suspect they may well not possess. For example, there may be others who, like myself, are not conversant with Jensen's *Silent Woman* and consequently are unable to appreciate the relevance of whatever 'assorted humours' are displayed by the characters in this play.

So much for the manner. As to the matter, there can be no doubt that the subject has been deeply researched, and the continual bombardment of references undoubtedly tends to trigger a certain reader response. We find ourselves thinking of other examples of muse correspondence which might have been included. When Jensen refers to Lomazzo, who 'points out how the motion of the hair signifies, for example, a station of life or a passion,' the art historian may well think that a wonderful opportunity has been missed in not citing the example of Bernini's mistress, the passionate Costanza Buonarelli. The musician may think that there should be some mention of François Couperin (le grand) and his ability to conjure up musically the most detailed scenes as in his *Les Matelottes Provençales*, in which, synaesthetically, he suggests the smell of the sea breeze as it ruffles the frills of the ladies of La Rochelle walking jauntily along the promenade. The painter may wonder whether the inclusion of the four putti in Domenichino's *Last Communion of St. Jerome* may in fact be an example of the apostrophic in painting.

The inclusion of translations from the French is good, and printing the original French version,

though space-consuming, is truly valuable for the benefit of those whose knowledge of French enables them to appreciate the nuances which may be lost in translation. Perhaps in some cases it might also have been useful to have included a translation of certain English words, such as anaphoras, antimetaboles, and prosopopeias. However, as Jensen says, 'if we can ascertain artistic intentions through the conventions used to convey these intentions, we can understand what someone from another age is saying, not only to his own time but to us as well.' A very worthy sentiment and one which, if fulfilled, will be more than sufficient *raison d'être* for the book.

Perhaps more information on the correspondences between colour and mood would have been interesting, although, in the century between Lomazzo and Couperin, certain sophisticated changes took place in the interpretation to be placed on each, as may be seen by comparing Lomazzo's *Book III: A Tracte Containing the Arts of Curious Paintinge, Carvinge and Building* with the cast of the characters from Couperin's *Les Folies Françaises* (*Pièces de Clavecin*, Book III).

It must be sadly admitted that the first eight chapters of Jensen's book are incredibly tedious, as the author goes to great lengths to tune our minds to the proper appreciation of the various art forms. But then comes the surprise. Suddenly, in his last chapter, all is lucid and his three ways to approach comparisons of the arts appear to make sense. Further, his examples are well chosen and his arguments developed smoothly without the intrusion to any great degree of references and quotations. Jensen makes the point that during the Baroque age the conscious mind was conditioned in a certain way and this influenced each artist in his approach to the creative process. From this point until the completion of his work each will interpret the imagery using the technique appropriate to his medium. Thus the poet may resort to rhetoric, the painter may rely on figural gestures to evoke the desired response to his work. The composer might rely on the doctrine of affections to put his point across.

Although the author makes endless references to a variety of

sources, he has totally omitted citing any of the articles dealing with similar problems in the *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. For example, there is no discussion of Buker's article, 'The Baroque S-T-O-R-M' (xxii, 1964), R. Welck's 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship' (v, 1946), R. Daniells's 'English Baroque and Deliberate Obscurity' (v, 1946), nor H. Hatzfield's 'The Baroque from the Standpoint of the Literary Historian' (xiv, 1955), to list but a few. Jensen omits to mention one of the basic sources on the Baroque, W. Weisbach's 'Barock als Stilphänomen,' *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1924.

All things considered, the greatest advantage that the book offers is that it will provide an excellent reference tool for literary works of the period. Just as in an earlier age, the artist's public was expected to have a basic knowledge of iconography to understand fully his work, so in the Baroque age a basic knowledge of a different kind was required. An acquisition of this knowledge should be one of the aims of the reader of *The Muses' Concord*.

DAVID L. BERSHAD
University of Calgary

H.H. ARNASON *The Sculptures of Houdon*. New York, Oxford University Press, 1975. 294 + x pp., 393 illus., \$54.75.

Comme Thomas Jefferson, qu'il admira tant et dont il contribua à diffuser l'image, Jean-Antoine Houdon (Fig. 1) vécut une extraordinaire séquence de mutations sociales, politiques et culturelles. A sa naissance à Versailles, en 1741, l'Ancien Régime était encore bien en place. À sa mort, survenue peu de temps après celle de Jefferson, en 1828, le souffle révolutionnaire avait transformé en profondeur esprits et contextes: le monde moderne était né, sous le double signe de la république et de l'industrialisation. On comprend que les hommes de cette génération aient fasciné — et continuent de fasciner — les chercheurs. Le livre récent

d'Arnason sur les sculptures d'Houdon confirme qu'après deux siècles de publications de tous ordres, il reste beaucoup à dire sur le portraitiste français. Publié au moment où le bicentenaire des États-Unis d'Amérique accaparait l'attention (circonstance heureuse et peut-être point fortuite), l'ouvrage représente exactement vingt ans de recherches et de complications photographiques. C'est en effet comme diplômé de l'université de Minnesota qu'Arnason commença à s'intéresser à Houdon; une bourse Fulbright lui permit de séjourner deux ans en France – en 1955-1956 – et de mener à bien un travail initial de grande importance pour les efforts à venir. Cependant, ces efforts furent contrariés par l'annonce de la parution d'un ouvrage sur Houdon par Louis Réau, ouvrage qui finalement ne sortit de presse qu'en 1965, soit quatre ans après le décès de son auteur.

Il est bien évident que le chercheur américain ne pouvait publier ses recherches avant son prestigieux devancier qui, de 1914 à sa mort, écrivit près de quarante articles sur le sujet (voir en particulier la *Gazette des Beaux-Arts*, le *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français* et le *Burlington Magazine*). Il y eut donc un ralentissement nécessaire des projets d'Arnason qui, avant la parution de l'ouvrage de Réau, prépara cependant en 1964 le catalogue de l'exposition Houdon aux États-Unis (voir *Sculpture by Houdon*, Worcester, Mass., 1964). Si l'on exclut l'article sur le *Jean de la Fontaine* du sculpteur portraitiste (*Art News*, Vol. 66, n° 10, 1968), on ne trouve rien de publié avant l'ouvrage qui retient ici notre attention. C'est qu'Arnason s'occupe d'art du xx^e siècle, comme en font foi ses travaux sur Calder et Lip-

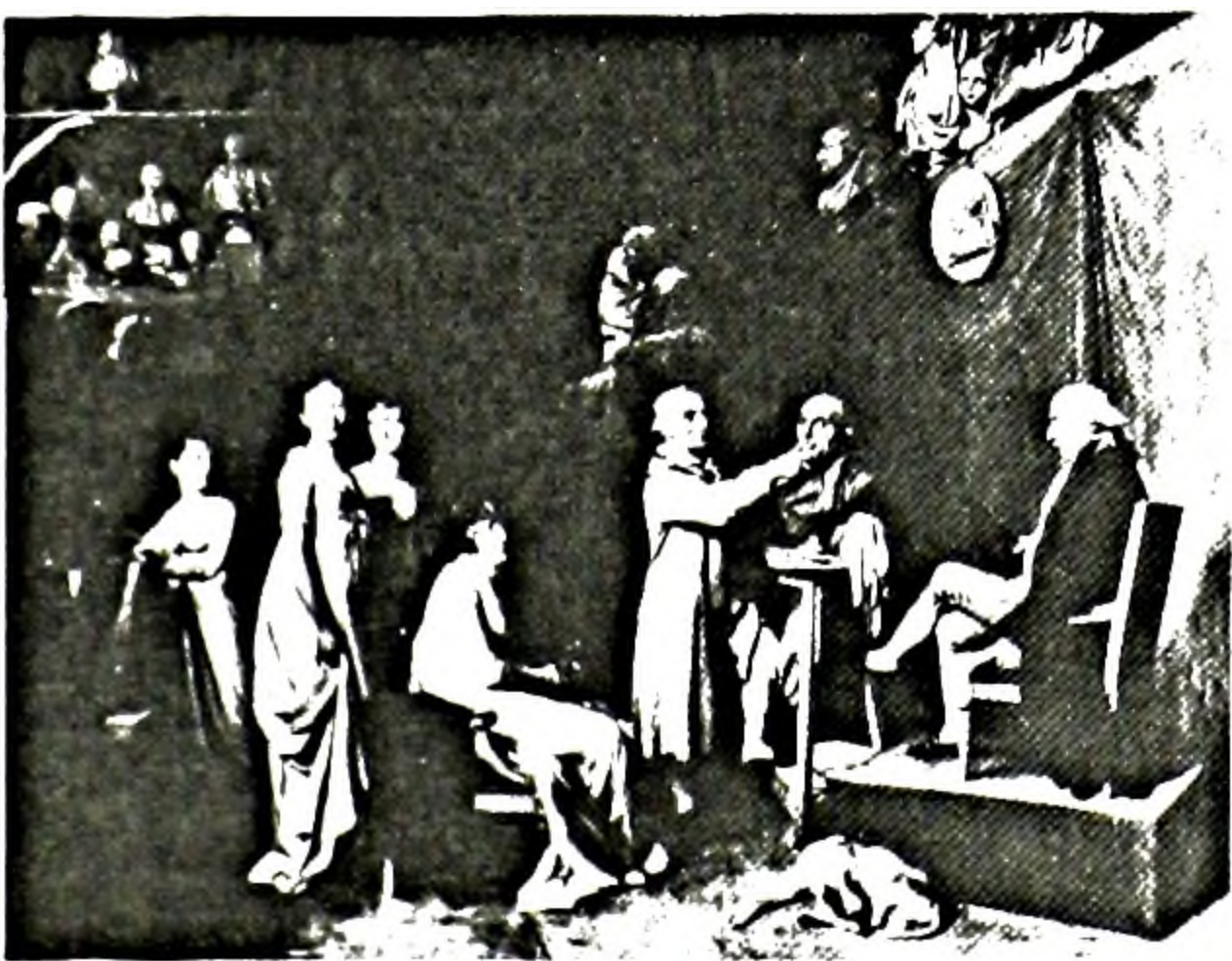


FIGURE 1. Louis Léopold Boilly, *Houdon dans son studio*, 1803. From Arnason.

chitz et son activité d'administrateur au Guggenheim Museum dès 1960. C'est aussi qu'après le livre de Réau, une réflexion s'imposait.

Car finalement c'est à quoi on en vient obligatoirement: comparer le *Houdon, sa vie et son œuvre* de Réau et *The Sculptures of Houdon* d'Arnason, terminés à quinze ans d'intervalle. La question qui se pose est celle de la contribution d'Arnason. Arnason est un historien de l'art des plus orthodoxes. Ce qui le préoccupe avant tout, ce sont des problèmes d'identification, d'authentification, d'influences et de propriétés stylistiques. Le cadre de référence chronologique reste pour lui souverain, comme le montre bien le plan de l'ouvrage: un résumé, sommaire mais substantiel, de la sculpture en France de Pilon à Clodion ou, si l'on préfère, du xvi^e au xviii^e siècle (Clodion étant pratiquement contemporain d'Houdon [1742-1828] puisque les deux jeunes artistes ont séjourné ensemble à l'Académie de Rome); résumé suivi d'une vie d'Houdon très détaillée (années d'enfance, études, voyage romain, les Salons parisiens, voyage américain, le mariage, les Salons pré-révolutionnaires et révolutionnaires, puis impériaux, et enfin les dernières années, c'est-à-dire lorsque la production a cessé, dès 1814). Ce plan n'est pas foncièrement différent de celui de Réau, lui aussi, faut-il le rappeler, figurant parmi les représentants les plus orthodoxes de sa discipline.

Mais avant de comparer l'ouvrage français et l'ouvrage américain, on peut déjà confronter le catalogue de l'exposition du Worcester Art Museum et l'ouvrage final de l'Oxford University Press. De nombreux emprunts sont perceptibles, inévitables sans doute, vu que le sujet est le même, mais parfois regrettables parce qu'il s'agit somme toute de «doublures». Arnason reconnaît d'ailleurs lui-même dans sa préface que le catalogue «is a prototype for the approach and organization of the present book», et il ajoute qu'il l'a cité «immodestly in the notes», ce qui est le moins qu'on puisse dire. Cependant, il est bien certain que l'on ne peut mettre sur le même pied le catalogue et l'ouvrage final; au-delà des redites il y a l'effort de synthèse que le catalogue ne permettait pas. Ici, c'est l'œuvre entier du sculpteur portraitiste qui nous

est présenté soit quelque trois cents sujets. Le premier mérite d'Arnason, et non le moindre, est d'avoir été avec patience et ténacité jusqu'au bout de l'investigation malgré les contraintes professionnelles et les quatre volumes de Réau, pour le moins «intimidants».

Avant d'en venir à la comparaison avec Réau sur le plan du contenu, il convient de souligner une première contribution, de très grande importance pour le lecteur: la documentation photographique de premier ordre, tant du point de vue de la variété des prises de vue que de la reproduction proprement dite sur papier glacé. Aux 149 figures initiales qui fournissent une vue d'ensemble de chaque sujet, s'ajoutent 144 planches consacrées aux détails. Cette contribution est d'autant plus remarquable qu'elle est unique en son genre et que la plupart des clichés ont été réalisés par Arnason lui-même avec des lentilles spéciales qui permettent d'évaluer le grain du modelé. L'ouvrage devient ainsi un instrument de travail d'une grande utilité, spécialement du fait qu'Arnason s'en est tenu aux seules œuvres pour lesquelles l'identification ne fait aucun doute.

Cette dernière remarque m'amène à la comparaison Réau/Arnason relevée plus haut. En effet, il faut se souvenir des multiples répliques et variantes que nous trouvons des œuvres d'Houdon: son buste de Voltaire eut un tel succès qu'il en exécuta plus de cent sur divers matériaux (chacun des quarante membres de l'Académie royale reçut un plâtre). Il faut également se souvenir des faux qui se multiplièrent dès le xviii^e siècle et envahirent les musées tant européens qu'américains (Arnason cite des copies du xx^e siècle présentées comme des originaux). Dès lors, les problèmes d'identification et d'authentification – ces derniers étant liés à des considérations techniques et stylistiques – deviennent primordiaux. Or, le chercheur américain se montre beaucoup plus circonspect et exigeant que le français, si bien que sa liste d'attributions est fort différente de celle de Réau.

Que penser de cette variation des critères? Je crois qu'il faut voir là avant tout un signe des temps. Réau est dans un sens prisonnier de l'artiste génial qui l'a fasciné durant cinquante ans et plus. S'il tolère des

approximations, du point de vue de l'authenticité, c'est qu'il s'attache avant tout à replacer l'œuvre dans le contexte d'une évolution du message sensible. Avec Arnason, au contraire, il y a distanciation; l'écrivain entend bien ne pas être victime de son enthousiasme et l'effort d'objectivité l'emporte sur tout autre. Cette position s'inscrit parfaitement dans la ligne adoptée par les chercheurs scientifiques travaillant dans le domaine des arts depuis la fin de la dernière guerre. Ce qui compte à présent pour l'analyste de la littérature ou des arts plastiques comme pour le musicologue, c'est de rester imperturbable, de dominer la matière comme le mathématicien ou le géomètre. Ce qui compte, c'est l'esprit scientifique, qu'il ne faut pas confondre avec l'esprit encyclopédique antérieur qui caractérisait encore Réau. Dans ce sens, on peut dire que les deux ouvrages sont complémentaires, révélant non seulement différentes facettes du génie houdonien, mais encore une évolution dans les méthodes et les objectifs des historiens de l'art.

GÉRARD LE COAT
Université de Montréal

ANNE COFFIN HANSON *Manet and the Modern Tradition*. New Haven, Yale University Press, 1977. 222 + xvii pp., 135 illus., \$25.00.

There has been a striking recent intensification in the flow of Manet scholarship: a *catalogue raisonné* and books by Hanson, Mauner, Reff, and Peter Gay have appeared in the past three years alone. This in spite of the facts that Manet's career was quite brief compared with those of his Impressionist associates, and that the bulk of his work consists of still lifes, portraits of women friends and some men, and scenes of Parisian life; all delightful, but scarcely in need of learned explanation or laborious analysis. But, as Anne Hanson writes, although we shall probably not discover many new facts, the seemingly irreconcilable elements in Manet's character embodied in his work continue to perplex us.

Hanson asks whether we should not ascribe these dualities to Man-

et's position between the past and the modern in art, and to his being part of a society in the full flush of the industrial revolution, poised ambivalently between pride in the progress achieved and fear of the future and of the loss of tradition. She presents to us an art world where the rebels are not so clearly differentiated from academic ideas and processes as popular art history would have us believe, where Manet has slowly to disentangle his half-formed vision of the 'modern' both from Realism and from academic genre and history painting.

The book is divided into three parts: the first examines the calls for a new art at mid-century, and attempts to define 'modern life,' the second discusses Manet's subject matter in a series of chapters on each theme, and the third is devoted to compositional and pictorial questions. Hanson has thoroughly explored mid-nineteenth-century writings on art as well as the subsequent flood of Manet criticism and explication, and her work is invaluable for the mass of material that has been assimilated and distilled for the reader. The thousand footnotes are not wearying evidences of pedantic scholarship, but instead form a thorough guide to Manet studies, and they will be much consulted.

The most difficult task for the historian of nineteenth-century art is to grasp and make intelligible the inter-reactions between the artistic and cultural worlds as society changed under the inexorable assault of the industrial revolution. As Hanson points out, we face both a wealth of material and yet a lack of specific evidence. Her attempt to set Manet into his time is diffused by this situation. She gives an excellent picture of the dissensions and opinions within the art world, but the chapters on 'Modern Life' cannot cope adequately with their subject matter within the confines of only a few pages. A general statement such as 'economic changes had brought a new public to the Salons,' which is true, is not made concrete by an analysis of this public. The first chapter moves from quotations illustrating the critical dissatisfaction with the state of art in the 1850s to others on expectations for art that were created by developing beliefs in democracy,

and from the value of everyday life as an artistic subject to evidences of the public interest in science. Here, discussing the 1850s, Hanson does not clarify the rôle of science in forming cultural attitudes with her quotations from the late '70s and '80s.

The difficulties of systematically recreating Manet's context can also be seen in the third chapter on 'Modern Life.' The initial discussion of modern attitudes, modern dress, and the subject of popular imagery drifts into a discussion of the magazine and gallery *La Vie Moderne*. There is a detailed section on Manet's paintings on tambourines and ostrich eggs for an exhibition in 1880 that was designed to bring a fashionable audience into the gallery. This is a trivial aspect of the modern, very far from Baudelaire's 'distillation of the beauty in contemporary life' with which the chapter begins. It was the 1860s that formed the crucible which hatched the painting of modern life, not the ostrich eggs of the '80s. After Hanson's excellent recreation of the 'crisis' of the 1850s, it is the '60s that demand definition.

One of the most interesting and suggestive individual chapters is 'Costume Pieces.' It begins with a reminiscence by George Moore of Manet persuading him to go dressed as a Paris workman to a party in honor of Zola, because Manet 'enjoyed incongruities.' The various quotations from Irish novelist George Moore are indicative of Hanson's thoroughness. Many historians disregard non-French sources on this period, though Moore was one of the few writers in Manet's circle to provide a description of it. Moore has become so obscure to art historians that Hanson must refer to him as 'George Moore, the Irish poet,' presumably confusing him with Tom Moore, Byron's friend.

This interest in dressing up, and Manet's taste for incongruities, may help to explain some of the puzzles of his work. Like many historians of nineteenth-century art, I have spent much time worrying at *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 1), and it could be that we have treated it too solemnly. Manet may have enjoyed translating Giorgione's mix of figures both nude and in contemporary dress, because what had