Document generated on 06/02/2025 3:14 p.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas*. Princeton, Princeton University Press, 1976. 141 + xxiv pp., 143 illus., $19.50

Gérard Le Coat

Volume 6, Number 1, 1979

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1077154ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1077154ar

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

Le Coat, G. (1979). Review of [Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas.* Princeton, Princeton University Press, 1976. 141 + xxiv pp., 143 illus., $19.50]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *6*(1), 71–72. https://doi.org/10.7202/1077154ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 1979

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/

to Blake's work from a late-nineteenth-century French artist comes from Auguste Rodin. When Arthur Symons, one of Blake's turn-of-the-century biographers, showed Rodin some of Blake's drawings and explained 'He used to literally see these figures; they are not inventions,' the sculptor replied: 'Yes, he saw them once, he should have seen them three or four times.'

In the second half of the nineteenth century there was a growing interest in the poetry and mysticism as well as the 'minuteness and exactitude' of Pre-Raphaelite painting. The Pre-Raphaelites were exhibited in the Expositions universelles of 1855, 1867, and 1878, and the critics Ernest Chesneau, Gustave Planche, Maxime du Camp, Paul Gantz, Louis Enault, Paul Mantz, Arsène Houssaye, and Paul Leprieur wrote assessments of the works of Rossetti, Hunt, Millais, Burne-Jones, Watts, and Whistler. They were important in introducing English art to the French artists associated with the diverse developments of late-nineteenth-century Symbolism.

In an article titled "Les Beaux arts à l'Exposition Universelle – Angleterre" (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867), Paul Mantz laments the passing of the early-nineteenth-century English artists James Ward, David Roberts, Francis Danby, William Dyce, David Cox, and Thomas Uwins, but does not mention Blake. Later Duranty (Ibid., 1878), in a rambling discussion of the PRB and their predecessors, Hogarth, Reynolds, Lawrence, and David Wilkie, again does not mention Blake. Thus Blake, who should have been appreciated as a forerunner of Rossetti, seems largely to have been overlooked.

One of the first important studies of Blake published in France was carried out by Pierre Berger (*William Blake, Mysticisme et Poésie*, 1907), but this is principally an appreciation of his poetry and mythic visions, and few references are made to Blake's art – and there are no reproductions. One of the most interesting passages speaks of Blake's penetrating vision which perceived not only the 'material world' but the 'soul of things' and beyond the 'mystical plane, the world of those beings which do not come within the field of our vision.'

A short article of 1903 by Frank Stokoe in *La Plume* seems to be one of the first on the artist-poet to appear in a journal associated with late-nineteenth-century Symbolism. Referring to Blake as 'le plus grand poète symboliste que le monde ait vu,' Stokoe summarizes the artist's life and work, concluding that 'Blake n'est pas, je crois, très connu en France. C'est pourtant un esprit courtois (un peu violent, il est vrai) à la vision claire, qui pénètre tout voile d'hypocrisie, esprit, me semble-t-il, qui serait fort sympathique au génie français.'

The Symbolists, who pioneered some of the most important developments in twentieth-century art, sought 'the symbol behind appearance, the eternal idea behind form' and shared Blake's hatred of materialism. Nevertheless, they failed to make contact with this 'new kind of man' whose mythology Michael Davis rightfully describes as representing 'the realm of the subconscious mind, source of inspiration and dreams.'

HARDY GEORGE
Concordia University
Montreal

CHARLES W. MILLARD *The Sculpture of Edgar Degas*. Princeton, Princeton University Press, 1976. 141 + xxiv pp., 143 illus., $19.50.

Il n'y a pas lieu d'être surpris que ce soit Charles W. Millard, conservateur en chef du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D.C., qui ait entrepris une étude sur la sculpture d'Edgar Degas. En effet ce musée qui, rappelons-le, fait partie de la Smithsonian Institution, possède une très belle collection de sculptures de cet artiste, certaines d'entre elles ayant récemment été présentées dans le cadre de l'exposition *Les Animaux dans l'Art*. De plus, il n'est pas inutile de souligner que l'ouvrage représente l'aboutissement de la thèse de Millard entreprise dans le courant des années soixante.

Le travail de Charles W. Millard présente un intérêt premier et fondamental : celui de combler un vide. Les études sur les peintures sont, nous le savons, beaucoup plus nombreuses que celles consacrées aux sculptures – je dis bien *sculptures* et non *sculpteurs* – puisqu'il arrive qu'un seul artiste soit à la fois sculpteur et peintre, ce qui est justement le cas de Degas. Cet état de chose vient sans doute du fait que le médium pictural permet non seulement une plus grande diversité de sujets mais joint encore à l'attraction de la couleur le déploiement mural, sans oublier l'élément purement quantitatif, à savoir la somme d'œuvres produites, nettement supérieure en ce qui regarde le traitement bidimensionnel de l'espace.

Ainsi, l'évolution de la sculpture au XIXe siècle constitue un sujet de recherche pour lequel beaucoup reste à faire, malgré des ouvrages récents d'une qualité certaine : je pense notamment à ceux de Maurice Rheims, *La Sculpture au XIXe siècle* (Paris, 1972) et de Fred Licht, *Sculpture, Nineteenth and Twentieth Centuries* (Londres, 1967) – ce dernier dépassant cependant le cadre du XIXe siècle. De toute façon ces ouvrages, comme leurs titres l'indiquent, sont généraux. La monographie de Millard répond donc à un besoin évident. Et puis, le cas Degas est d'un intérêt très grand pour l'amateur d'art d'aujourd'hui. Nous avons là un sculpteur qui est déjà « moderne », au sens où l'on parlait au tournant du siècle de « l'esprit moderne » (le mot, déjà employé au XIVe siècle, a hélas perdu beaucoup de sa vitalité). Il prépare à bien des points de vue le XXe siècle. Or, dans la recherche sur la gestation de l'esprit moderne, on ne trouve là encore que des ouvrages généraux : celui, par exemple, de Jean Selz, *Découverte de la sculpture moderne* (Lausanne, 1963), traduit en anglais par Annette Michelson sous le titre *Modern Sculpture : Origins and Evolution* (New York, 1963), ou encore celui d'Albert E. Elsen, *Origins of Modern Sculpture : Pioneers and Premises* (New York, 1974), conséquent au catalogue de l'exposition de la Hayward Gallery de Londres présentée au public durant l'été de 1973 sous le titre *Pioneers of Modern Sculpture*.

En ce qui concerne la production de Degas, ce sont des articles et des essais qui ont jusqu'ici été publiés, dont certains du vivant de l'artiste, tel celui de George Moore, *Degas : the Painter of Modern Life*, paru dans le *Magazine of Art* (Londres, 1890).

Au XXe siècle, citons les textes de Roger Fry et Germain Bazin et les études chronologiques et stylistiques de Michèle Beaulieu publiées dans le cadre de l'exposition des sculptures de Degas provenant du musée du Louvre, présentées à l'Orangerie durant l'été de 1969.

La thèse de Charles Millard repose sur deux présupposés : premièrement, l'évolution de la sculpture, au XIXe siècle, est entièrement distincte de celle de la peinture et deuxièmement, l'œuvre sculptural de Degas constitue un microcosme de cette évolution. Par ce qu'elle reflète « a thorough knowledge of tradition combined with the most exploratory thinking », son œuvre « raised issues that needed to be illuminated before any clear picture could be formed of the transformation of sculpture in the modern world ». Ces deux présupposés amènent Millard à rechercher une méthode d'évaluation critique de la production du XIXe siècle en France, méthode qu'il développe dans son chapitre *Aspects of French Nineteenth Century Sculptural Style*. Pour catégoriser ces aspects, il a recours à trois constituants fondamentaux du style et qui représentent des courants hérités du passé, courants qui s'interpénètrent à différents degrés et selon différentes modalités suivant les cas : le courant de la grande tradition, la Renaissance, lié au concept du « monumental » de Michel-Ange; le rococo/néo-classique du XVIIIe siècle, et finalement le baroque du XVIIe siècle qu'il qualifie de « berninesque ».

La démonstration de la présence de ces trois constituants chez Degas, étayée par de nombreux exemples, est convaincante. D'ailleurs, on saisit d'emblée sa logique : comme le peintre, le sculpteur du XIXe siècle est l'héritier d'un passé qui informe *nolens volens* sa démarche créatrice. C'est spécialement dans le traitement des chevaux que Millard reconnaît la présence du courant classique renaissant et, au-delà, de l'Antiquité (p. 59 sq.). Ainsi, le cheval debout de l'œuvre picturale *Sémiramis construisant Babylone*, emprunté à un bas-relief classique, est repris dans l'œuvre sculpturale *Le Mustang* (fig. 1, 2, 5, 6). Cependant le traitement du corps humain révèle également cette présence : *L'Écolière* reprend la pose du *David* de Donatello (fig. 32, 33). Le courant berninesque est présent dans la célèbre *Petite danseuse* (planche couleur, p. 62). L'addition d'étoffe (qui surprit ses contemporains et provoqua l'ironie de certains critiques), le théâtral voulu de l'attitude (frontalité du visage) non moins que la polychromie, autant de traits destinés à provoquer l'étonnement et à aboutir à un naturalisme que l'on ne saurait qualifier que d'anti-classique : le refus de l'idéalisation (jambes maigres, visage ingrat) est ici évident. Millard va jusqu'à rapprocher la *Petite danseuse* des figures religieuses des XVIIe et XVIIIe siècles, présentes par exemple dans les crèches (on sait que Degas, qui faisait de fréquents voyages à Naples, possédait une collection de ces figures).

C'est peut-être lorsqu'il en vient au courant Rococo que Millard est le moins convaincant. Il se réfère avant tout à un « érotisme lascif ». Il est vrai que cet érotisme se retrouve chez le peintre autant que le sculpteur; la femme et la jeune fille occupant, comme chez Renoir, une place privilégiée. Cependant, cet érotisme est-il uniquement rococo ? N'y a-t-il pas un érotisme maniériste, un érotisme romantique, un érotisme impressionniste ? L'érotisme représente une constante de l'art occidental, en tous cas depuis la Renaissance. Un exemple cité, celui de la *Femme arrangeant sa chevelure* (fig. 107) – sujet également traité par le peintre Renoir – peut aussi bien être rapproché des nombreuses Vénus antiques, me semble-t-il.

Dans son dernier chapitre, Charles Millard souhaite dépasser cette étude des influences et aborde à juste titre la question de l'apport personnel de Degas à la modernité (p. 111 ff., *The Search for a Modernist Sculpture*). Toutefois, ce chapitre servant de conclusion est de loin le plus court : seulement six pages. Il traite de deux concepts intimement liés : le mouvement et le temps. Le mouvement, nous dit Millard, est maintenant conçu en fonction d'une progression dans le temps autant que dans l'espace : « Western art since the Renaissance has traditionally concerned itself with fixing a moment in time or creating a moment outside of time... In the nineteenth century only Degas, led on by his interest in movement and his powerful ability to synthesize, developed a sustained sculptural expression based on temporal simultaneity ». Le problème de l'introduction d'une dimension temporelle dans l'objet sculpté est un ancien problème qui aurait sans doute mérité une plus longue étude. L'analyse de la « simultanéité temporelle » chez Degas – « the impression of the passage of time within the object itself » – (p. 117) est tout juste esquissée, et c'est dommage. Quant à l'analogie avec la notion de temps pour Joyce, notamment dans *Ulysses*, elle rappelle par trop certains commentaires de Sypher ou de Praz qui, vu la disparité des media (non-verbal/verbal), n'offrent hélas aucune prise à l'objectivation.

En conclusion : s'appuyant sur une documentation d'une grande richesse et fort bien illustrée, Charles Millard a atteint avant tout, je pense, l'objectif qui consistait à démontrer l'utilisation par Degas de différents aspects de son art explorés par les générations précédentes, aspects que l'on peut grouper sous l'étiquette « académisme » pour la plupart, et l'aboutissement paradoxal à un art non académique.

GÉRARD LE COAT
Université de Montréal

SIDNEY GEIST *The Kiss*. New York, Harper & Row, 1978, 111 pp., 66 illus.

To his important study of Brancusi's sculpture (1968) and his useful catalogue of Brancusi's sculpture and drawings (1975), Sidney Geist has now added *The Kiss*. The discussion of this delightful yet complex and confusing theme involving the version of *The Kiss* which is now in the Museum at Craiova (Fig. 5) and which is designated by Geist as the first one, as well as all Brancusi's further variants of the subject, both three- and two-dimensional, is of great interest for the specialist. However, the small, handsome book embracing thirty-eight of Brancusi's creative years will undoubtedly also be a pleasure for any intelligent reader whose interest in modern art goes beyond visiting art shows.

Monothematic books focusing either on an iconographic subject