Document generated on 06/03/2025 4:35 a.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 1986, 237 pp.

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 16, Number 1, 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1073334ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1073334ar

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

Dubreuil-Blondin, N. (1989). Review of [Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 1986, 237 pp.] *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *16*(1), 68–70. https://doi.org/10.7202/1073334ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 1989

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/

showing off his own cleverness. If this is the future of art history, it is a depressing one. Not that he is not entertaining: Mr. Lubin is a new type, the art historian as *tummler*—self-proclaimed magician/card shark/surgeon/psychoanalyst/agent provocateur. "Look at me, look at me" is the relentless subtext of his book.

His stated ambitions are formidable:

> Discussing several contradictory tendencies evident in the three works, Lubin probes at greatest length the contradiction each artist sensed between masculine power and feminine passivity and relates this troublesome dichotomy to issues of property, propriety, social and authorial control, formalism, realism, and patriarchal family life. He argues that the conflict enacted depicts the pressures of a masculine-ordered bourgeois ideology and speaks of social problems in American culture both a century ago and today (Flyleaf).

A heavy load of semiological baggage for three little portraits. Despite the portentous prose, here and fitfully elsewhere (for example, regarding *The Agnew Clinic*, "we come to realize at a deeper level that the true story of the painting is the manner in which society's superstructure [Law/Art/Medicine] masks its own devices, its repressing/sublimating/sterilizing of erotic, irrational, anti-juridical, and anti-antiseptic desire"), what it really all boils down to is phallic thrusts.

The strange thing is that, although he has stacked the deck in his choice of works—which he readily acknowledges—there is frequently the germ of an interesting and possibly even valid observation that Lubin invariably subverts by taking it to preposterous extremes. Thus, for example, the not-altogether-improbable observation that *The Agnew Clinic* could be likened to a gang-rape is followed by: "With Eakins the outer ear is sometimes depicted in such a way as to rresemble the female sex organ. . . . An absence of ears might, therefore, indicate a denatured and feckless state of existence" (p. 79). Or, describing the central medical student: "Is it not lust aglow beneath his half-closed eyes? And could that therefore be a covered but erect penis touched lightly, lingeringly by his pocketed hands?" (p. 73). In the very next sentence he notes that this same fellow is actually looking away from the naked patient and probably not involved in the activity portrayed. Dr. Agnew himself is described as "some sort of projectile ripping upward into [the students'] space—a rocket cleaving the heavens, a vessel parting the waves, a phallic object penetrating a region dark and womblike."

Mr. Lubin finds even deeper meaning in word-play. Dr. Agnew is revealed (p. 51) as "agneau" or "Agnus Dei," which leads to Agnew as God or slaughter-butcher of the sacrificial lamb on the table who, oh yes, by the way is a more appropriate sacrificial lamb than Agnew himself.

This is just the warm-up for the word-play that is the central argument of his analysis of *The Boit Children*. Boit = boîte = box, the missing "s" for which the circumflex stands = sperm (p. 110), the circumflex itself is "a receptacle into which the central letter of boîte, the 'i' is phallically plunged . . . the insertion might also connote a mother's ready nipple entered into her infant's expectant and parted lips" (p. 110). Earlier, Lubin asserts that the daughters of Edward Boit are also "trapped within a biological box; the lack of the father's E, his penis" (p. 106).

Henry James is treated with a little more dignity, his portrait of Isabel Archer being described as a kind of self-portrait, an attempt to come to terms with his own sexual duality. But here, too, the text is larded with absurdities. Thus, "another important congruence between Mr. Archer [Isabel's absent father] and Mr. Osmond [her husband] is probably, for Isabel, the most significant: their father-daughter relationships. Interestingly, both men's names begin with the sound 'ah,' the primal sound of pleasure" (p. 142).

Does Yale Press not employ editors? How is it possible that such sophomoric self-indulgence has been rewarded with publication? It is enough to make one grateful for the Robert Bayne-Powells of the world, and long for Vasari. The worst of it is that by encouraging the notion that the art historian is the true creator of the work of art, and that the trade we ply is just a game, it trivializes and diminishes us and our field.

JILL FINSTEN
The J. Paul Getty Museum
Malibu, California 90406

EUNICE LIPTON *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 1986, 237 pp.

Il faudra analyser, un jour, pourquoi le XIXe siècle est devenu un terrain d'élection pour toutes les tentatives de révision en histoire de l'art. Le fait qu'il marque le moment où la modernité sociale et le modernisme esthétique précisent leurs enjeux n'est certes pas étranger à cette situation. En proposant une relecture de Degas, le livre de Eunice Lipton, *Looking into Degas, Uneasy Images of Women and Modern Life*, s'inscrit dans une tradition déjà bien établie de réévaluation de l'Impressionnisme par les historiens sociaux et par les historiennes féministes de l'art (Clark, Tucker, Broude). Le sous-titre de l'ouvrage nous laisse deviner que l'auteure se situe dans cette double lignée critique. Elle va s'y démarquer, cependant, par l'originalité de son objet et par la nature de sa démarche.

Eunice Lipton croit en la nécessité de mettre à jour les liens qui rattachent l'oeuvre de Degas à son époque, une période de consolidation du capitalisme où l'exaltation de la consommation et de la marchandise préside à une reformulation des rapports entre les classes et entre les sexes. Contrairement à beaucoup d'historiens inspirés par le marxisme, toutefois, elle ne conçoit pas l'oeuvre d'art comme un simple reflet des conditions socio-économiques qui président à son élaboration. Par la manière dont elle organise son matériel iconographique et plastique, l'oeuvre aurait cette capacité de produire des significations dans l'histoire; elle aurait en son pouvoir de dévoiler les mécanismes qui régissent en profondeur l'appareil social et en contrôlent les valeurs. L'art n'est pas nécessairement en collusion avec l'idéologie dominante; dans les meilleurs cas, il entre en collision avec elle.

Degas est intéressant, selon Eunice Lipton, parce que la tension qui traverse ses images est en prise sur une époque de grandes perturbations. Ecartelées entre la

nostalgie du passé et la confrontation lucide avec le présent, les représentations de Degas convoquent, en les détournant de leurs connotations habituelles, les stéréotypes de l'imaginaire social. Pour faire sa démonstration, l'auteure ne s'intéresse pas à toute la production de l'artiste. Elle laisse de côté ce qu'elle nomme les oeuvres d'étudiant (1855-1865) et les oeuvres post-impressionnistes ou symbolistes (ca. 1890-ca. 1908). Elle se concentre donc sur la période qui va de 1865 à 1890 et qu'elle qualifie de réaliste. C'est essentiellement celle qui dépeint le Paris moderne de la rue, du commerce et des loisirs.

Le livre se divise en quatre chapitres qui fournissent autant de voies d'investigation des transactions entre l'art et la société. Il y a d'abord le champ de courses, que Lipton présente comme une institution en pleine mutation : autrefois l'apanage de l'aristocratie et des amateurs de chevaux de race, elle est en train de se démocratiser et de se transformer en affaire d'argent. De toutes les scènes de la vie contemporaine traitées par le peintre, ce sont les plus conservatrices au plan de la composition comme au plan de la thématique. Une structure en frise et une imprécision voulue dans le décor font de certains tableaux de cavaliers l'emblème d'une fixation au passé. D'autres oeuvres, par contre, procèdent par violentes ruptures d'espace et par juxtaposition de fragments qui témoignent d'une certaine disjonction sociale. On y voit peu de femmes mais elles ont déjà un étrange pouvoir d'affirmation.

C'est d'ailleurs autour d'elles que s'organise la suite de l'ouvrage. Danseuses de ballet, repasseuses et modistes ont ceci en commun qu'elles sont des créatures fantasmées dans les représentations de la bourgeoisie. Lipton analyse les traits récurrents de cette fantasmatique (sensualité, disponibilité, vénalité) qu'elle tente de démystifier en s'interrogeant sur les motifs qui la fondent et sur les conditions de vie de ces femmes au travail. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, en effet, de femmes qu'une nouvelle mobilité sociale accompagnée d'un certain brouillage des rôles (on distingue de moins en moins l'honnête femme de la putain) rend menaçantes pour un certain ordre patriarcal. Tout en conservant des éléments du stéréotype, les oeuvres de Degas ont cette perspicacité de saisir que les danseuses et les ouvrières peuvent s'intéresser à leur métier. L'effort, la concentration qu'elles y investissent les soustraient au rôle que leur attribuent les images du temps : celui d'être une marchandise alléchante offerte au client. Le phénomène s'accentue avec les scènes de femmes à leur toilette dont Eunice Lipton soutient qu'elles doivent s'inspirer d'épisodes de bordels. Occupée à leurs propres soins, à leur propre bien-être et à leurs propres rêveries, ces créatures sont placées hors d'atteinte du spectateur par une mise en page inusitée et malaisée qui le déroute et entraîne sa perte d'identité.

Le livre de Lipton nous engage donc à revoir l'oeuvre de Degas sous un nouvel angle critique. Mais c'est aussi la conduite de la discipline de l'histoire de l'art que cet ouvrage interroge, le déplacement des problématiques entraînant une modification des procédures d'enquête et une réévaluation de certains a prioris bien ancrés dans la tradition. L'interprétation de l'art s'appuie habituellement sur la recherche des sources (images, textes) et nous amène dans *l'avant* de l'oeuvre où se déploie la chaîne de ses causalités. Eunice Lipton, pour sa part, se préoccupe davantage de la réaction du spectateur : elle est du côté de *l'après*. Que signifiait, pour le public de l'époque, telle façon de représenter tel motif? La question revient avec insistance tout au long des chapitres.

L'exercice est particulièrement intéressant pour ce qui concerne les traces de japonisme dans les méthodes de composition de Degas. Au lieu d'aborder le phénomène par le biais de l'influence, Lipton se demande quel type de connotations charrient ces références à l'Orient. Elle nous fait soupçonner un Japon imaginaire, construit par et pour les contemporains de Degas, à la fois de l'identique (les Japonais seraient des réalistes sophistiqués) et de la plus radicale altérité (les Japonais seraient étranges, exotiques et enfantins). Quant à l'art japonais lui-même, il est perçu comme gauche, nerveux, éclaté. On peut alors soupçonner que sa reprise dans les formes de l'Occident a plus à voir avec le sentiment d'instabilité de l'expérience moderne qu'avec de pures visées de transformation esthétique.

Travailler sur la réception oriente la recherche en histoire de l'art sur des territoires inédits. Il y a d'abord le champ des images. On trouve peu, ici, ces comparaisons de tableau à tableau qui visent à identifier l'origine d'un motif ou à préciser un style d'auteur. Pour saisir la portée idéologique des thèmes traités par Degas, Eunice Lipton interroge un réseau iconographique qui a souvent peu à voir avec le grand art : illustrations de journaux, gravures populaires, photographies érotiques. Il faut ajouter à ce matériel l'examen de la littérature, qui n'est pas interrogée ici comme une pourvoyeuse de sujets mais bien plutôt comme un autre lieu d'élaboration de représentations sociales. Lipton s'aventure aussi dans l'histoire des mentalités et dans l'histoire économique (comment établir les conditions de vie d'une modiste ou d'une blanchisseuse?).

Une autre conséquence de l'insistance sur la réception plutôt que sur la genèse de l'oeuvre consiste à déloger l'artiste de la position centrale qu'il occupe dans toute monographie. L'oeuvre n'a pas pour fonction première de manifester une personnalité, elle ne sort pas en ligne droite d'une intentionnalité. Lipton insiste là-dessus : non seulement l'artiste n'est-il pas toujours conscient de tous les enjeux de sa production, il n'est pas non plus la clé de son interprétation. Sur ce point, l'auteure prend ses distances par rapport à d'autres historiennes féministes de l'art qui se sont interrogées sur la misogynie de Degas. La psychologie du peintre, en ce qui concerne la femme, a moins d'importance que l'effet produit par sa façon de la mettre en scène. Ce qui ne veut pas dire que l'artiste s'absente totalement de l'oeuvre. Dans sa conclusion, l'auteure insiste sur le fait que la double ambivalence de Degas (celle des dispositions naturelles et celle de la position sociale) le rendait particulièrement apte à saisir la mouvance et les tensions de l'époque moderne, notamment en ce qui concerne les relations hommes-femmes.

Il reste enfin la question de la forme que l'histoire traditionnelle a trop souvent réifiée en style d'auteur ou que le modernisme a hypostasiée. Eunice Lipton l'aborde par le biais de la composition et de la structuration de l'espace. Les rapports de la figure au fond sont érigés en métaphores des rapports de l'individu à la société. On aurait souhaité ici plus d'approfondissement. L'histoire de la peinture de chevalet est ponctuée de ces brisures et de ces désaccords que l'on ramène trop

facilement à un état de turbulence sociale. Lipton est portée à discriminer parmi les modernes sur cette base formelle : il y aurait ceux qui s'accommodent de l'aliénation (Monet et Renoir) et ceux qui la dénoncent en la pointant (Manet, Caillebotte, Degas). Une attention à d'autres aspects plastiques, celui de la présence de la touche et du pigment comme trace de travail, par exemple, aurait peut-être donné une vision un peu moins dichotomisée de l'avant-garde.

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN
Dép. d'histoire de l'art
Université de Montréal
Montréal, Québec H3C 3J7

JANINE BAILLY-HERZBERG *Dictionnaire de l'Estampe en France, 1830-1950*. Coll. « Arts et Métiers Graphiques ». Paris, Flammarion, 1985, 384 pp., 501 illus., $100.00 (paper).

In his foreword to the *Dictionnaire de l'Estampe en France, 1830-1950* by Janine Bailly-Herzberg, Michel Melot compares the work to Henri Beraldi's *Les Graveurs du XIXe Siècle* "car il est le fruit non d'une compilation mécanique mais d'une recherche laborieuse qui toujours remonte au document primaire et vérifie ses sources." Few will quarrel with this statement. Bailly-Herzberg's concise dictionary cogently summarizes 12 decades of intense and varied printmaking activity in France by drawing both on primary documents and on the considerable amount of research that has been devoted to this period over the past three decades. The result is a significant and timely contribution to the literature on nineteenth- and twentieth-century printmaking in France.

The period between 1830 and 1950 was, Bailly-Herzberg notes, a particularly rich one in the history of printmaking. The *Dictionnaire* opens with 1830 because in this year "éclate le romantisme où l'eau-forte et la lithographie originales de peintre font reculer . . . la gravure de reproduction, fief des burinistes," and concludes with 1950 for two reasons:

> Nous n'avons pas voulu faire l'injustice à toute une génération de graveurs—ceux qui ont commencé leur carrière et ceux qui ont atteint leur maturité après 1945—de les passer sous silence. Nous avons donc étudié les quelques années qui ont suivi la guerre. D'autre part nous avons jugé préférable de ne pas dépasser cette date afin d'avoir un regard plus serein que seul un certain recul rend possible (p. 10).

Nearly 600 printmakers are listed in the *Dictionnaire de l'Estampe*, beginning with Louise Addema and concluding with Anders Zorn. The alphabetic format, also used by Beraldi, was chosen for ease of consultation assuming that scholars, collectors, and print dealers consult it with regard to a particular artist rather than to a specific time period. The entries rely on information provided by the sources listed in the bibliographies and, for the most part, do not provide new information. Each entry lists the artist's dates, preferred print media, an estimate of his or her total output and an overview of his or her career, noting schooling, influences, and contacts with other artists. A brief discussion of the artist's thematic and subjective concerns follows, including references to specific works, with a brief bibliography concluding each entry. When possible, a reproduction of one work by the artist appears on the same page as the entry; the majority of these have not been published before.

Artists such as Géricault, Goya, and Bonington are excluded because they worked prior to 1830, and so are those printmakers who worked primarily as illustrators. Consequently, Daumier and Doré receive scant notice (despite the author's description of Daumier as "le maître incomparable de la lithographie" (p. 87), while Herman Armour Webster, the substantially less famous American etcher of nostalgic, picturesque landscapes, is accorded a lengthier and more detailed entry.

Indeed, among the most useful aspects of this book are the entries on those forgotten or ignored printmakers and artists from around the world who worked in France during this period. Entries on people like Charles-Joseph Traviès, who for so long was eclipsed by Daumier, and who produced prints for both *La Caricature* and *Le Charivari*, help to give dimension to this period. Similarly, articles on such artists as Donald Shaw MacLaughlan (the etcher from Charlottetown who was celebrated in the early 1900s as the most talented of Whistler's followers, but who died alone and in poverty in Morocco in 1938) and Caroline and Frank Armington (whose once considerable following has now shrunk to a small group of fans in Canada) will undoubtedly stimulate interest in their achievements. However, it is unfortunate that Caroline Armington, a talented printmaker in her own right, should merely be referred to in the closing sentences of the entry on her husband, Frank. Indeed, she deserves a separate entry.

Bailly-Herzberg's previous contributions to documenting the history of nineteenth-century printmaking in France are very much in evidence in the *Dictionnaire de l'Estampe*. Many of the members of the Société des Aquafortistes are included (a glance at the bibliographies of some of them confirms that it was Bailly-Herzberg who first brought them to attention in her much-acclaimed study *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle: la société des Aquafortistes 1862-1867* [Paris, 1972]). And it will be noted that the entries on the Impressionist printmakers are more comprehensive than those on many others, reflecting Bailly-Herzberg's works on the prints of such artists as Berthe Morisot and Camille and Lucien Pissarro.

I would like to note a few minor concerns with regard to the bibliographies that accompany each entry. They are by no means complete, nor do they necessarily reflect the latest scholarship. For example, Bailly-Herzberg states that Charles Despiau's *Nu allongé*, reproduced on page 99, is "la seule planche originale connue de Despiau." However, in Gabriel Weisberg's exhibition catalogue *Images of Women: Printmakers in France from 1830 to 1930* (Utah Museum of Fine Arts, 1978), a second lithograph, also entitled *Reclining Nude* is reproduced. It seems that the author is not aware of this catalogue for it is not included in either this entry or in the more general bibliography at the back. Weisberg provides another interesting detail omitted by Bailly-Herzberg. Achille Devéria was the Associate Curator of the Cabinet des Estampes at the Bibliothèque Nationale, becoming Curator of the Collection before