

Lillian Browse, *Forain the Painter, 1852–1931*. Londres, Paul Elek, 1978. 193 p., 86 illus., \$29.95

Philippe Junod

Volume 7, Number 1-2, 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076894ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076894ar>

[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

Junod, P. (1980). Review of [Lillian Browse, *Forain the Painter, 1852–1931*. Londres, Paul Elek, 1978. 193 p., 86 illus., \$29.95]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 7(1-2), 135–136.
<https://doi.org/10.7202/1076894ar>

ca. We must continue to seek the explanation of this puzzling image, particularly its subject.

More convincing links are made by the author between the print and Leon Battista Alberti's recommendation in his *Treatise and Sculpture* that sculptors 'draw the contours of bodies whenever their appearance changes with various positions, whenever bending or tension of the limbs changes, as happens with figures standing, sitting, lying or turning to the side.' Similar influences from Alberti's *Treatise on Painting* are found in the *Martyrdom of St. Sebastian* in the treatment of light and landscape and in the 'composition' of the painting, particularly the accuracy, appropriateness, and variety of the rendering of the human figures.

Piero remains elusive. On the one hand, Ettliger argues for a higher appreciation of the quality of Piero's work, whether in collaboration with Antonio, as in the *Martyrdom of St. Sebastian*, or in works completely by him, such as the *Coronation of the Virgin* in St. Gimignano (in the church of S. Agostino, not the Collegiata, as the author has it). Yet he ultimately concludes that the close collaboration of the two brothers makes it difficult to determine individual shares.

In the case of the *Mercanzia Virtues* by Piero, Ettliger's attempt to give the drawing of Charity on the back of the panel painting of the same figure to Piero is not credible, neither on stylistic grounds nor on the basis of documentary evidence, the primary basis of Ettliger's argument. The drawing is of superior quality to the painting and has long been given by virtually all scholars to Antonio. The *Deliberazioni* of the *Mercanzia* describe a 'figure and image of Charity which is painted or drawn on the wall of the meeting place,' hardly a clear reference to the drawing on the wooden panel.

The last section of the book takes up the two papal tombs of Sixtus IV and Innocent VIII, ground which Ettliger had partly covered in an earlier, detailed article on the former monument. Once again, his concern is to place the artists in their contemporaneous artistic context, and to assess the importance of earlier models, here the *Mercanzia Virtues*. Again the collaboration of the two brothers is seen to be too

close to warrant division into separate hands.

Ettliger is only partly successful in fulfilling his three goals. He succeeds well in placing the Pollaiuoli in their contemporary artistic context. The discussion of the practices of the Pollaiuoli workshop is very useful for our understanding of the functioning of Florentine *botteghe*. Piero remains a shadowy figure, although one whose work is claimed to be of higher quality than previously acknowledged. Several significant areas are given scanty attention. Antonio's contribution to the representation of the human figure requires further analysis of his treatment of anatomy, a field most recently explored by Laurie Smith Fusco. Technical features of an artist's work, increasingly a concern of art historians, are important to the study of Antonio's works, as he made fundamental advances in painting, drawing, and engraving techniques. His use of oil glazes was significant to the effects of light in his panoramic landscapes, and his developments in outline and modelling systems in graphic techniques were essential to his rendering of the form and musculature of the human figure.

While a new English text on the Pollaiuoli was needed, this book remains uneven in its treatment of the two artists. Its high price unfortunately places it out of the reach of many interested students of Renaissance art.

BARBARA DODGE
York University
Toronto

LILLIAN BROWSE *Forain the Painter, 1852-1931*. Londres, Paul Elek, 1978. 193 p., 86 illus., \$29.95.

Forain ne semble pas encore sorti du purgatoire. Peut-être est-ce la rançon d'une gloire excessive qui marque ses dernières années, et qui paraît essentiellement fondée sur son œuvre de caricaturiste, voire de graveur. Sans être ignoré, son nom n'est jamais prononcé qu'en passant dans les histoires de la peinture. Si l'ouvrage que lui consacre L. Browse n'est pas « la première étude de Forain comme peintre », ainsi que le prétend la jaquette, il

n'en a pas moins le mérite de combler une lacune et de révéler l'intérêt, l'importance et la continuité (contrairement à ce que l'on a souvent écrit) d'une activité picturale encore mal connue.

Certes, Forain n'apparaît pas comme une étoile de première grandeur. Mais l'on sait aujourd'hui que l'intérêt d'une étude historique ne réside pas seulement dans la qualité de l'œuvre étudiée. Et s'il faut louer L. Browse d'avoir su résister à la tentation de l'hagiographie, qui guette toute monographie, on ne saurait dire qu'elle échappe à tous les pièges du genre. C'est ainsi que le tissu d'anecdotes qui parsème les biographies antérieures et constitue ce que l'on pourrait nommer la « légende dorée » de Forain est ici repris sans aucune distance critique. Un exemple caractéristique : le récit des débuts (p. 13) qui met en œuvre une série de ces « topoi » de type vasarien qu'ont brillamment analysés E. Kris et O. Kurz dans *Die Legende vom Künstler* (Vienne, 1934) et dont l'intérêt est beaucoup plus idéologique que documentaire. Plutôt que de transcrire la tradition sans s'interroger sur sa fonction publicitaire, il eût été plus fructueux d'en tenter l'analyse, pour mettre en évidence le caractère typique d'une carrière dont le profil, tel qu'il nous est transmis par les premiers biographes de Forain, apparaît comme l'illustration exemplaire d'un mythe bien daté, celui de l'ascension sociale qui conduit l'artiste de la bohème de sa jeunesse au succès mondain. Car l'intérêt de cette vie, et celui, par là même, de sa fortune critique (ici fort mal exploitée), c'est aussi de suggérer, dans une évolution que résume un réseau d'amitiés qui va de Rimbaud à Pétain, une explication de l'orientation curieusement rétrograde du développement stylistique de Forain, que Browse a bien stigmatisé (p. 12 et 44) sans pourtant parvenir à en rendre compte.

Tant par sa gamme formelle que dans son éventail thématique, la peinture de Forain témoigne d'une réceptivité peu commune, qui en fait un véritable révélateur des courants artistiques ambiants. Bien documenté, l'ouvrage de Browse s'attache à expliciter ces liens multiples, et l'on y trouvera quelques perspectives nouvelles, comme le

parallèle avec Sickert par exemple (p. 33-34). D'autres points pourraient être précisés ou complétés : la *Femme dans un atelier* (pl. 11) apparaît comme un véritable montage d'éléments empruntés à diverses œuvres de Manet, et l'influence de Daumier, circonscrite ici au scènes de tribunaux, se manifeste aussi dans les représentations de marchands et d'amateurs, par exemple.

Par ses nombreuses fréquentations, Forain occupe une place centrale et pour ainsi dire « moyenne » dans le champ culturel du temps. Aussi sa situation entre Manet, Degas, Lautrec et Daumier d'une part, Boldini, Stevens, Princeteau, Helleu ou Tissot de l'autre, mériterait mieux qu'une série de comparaisons isolées ou de recherches d'influences : une analyse sociologique qui tienne compte des études récentes sur les divers niveaux stylistiques, du « trivial » à « l'artistique ». Et c'est ici qu'apparaît la limite d'une étude qui se veut centrée sur la seule peinture de Forain : comment, en effet, ignorer son œuvre de polémiste, qui pose précisément le problème de la frontière du champ esthétique, particulièrement évident dans le rapport entre eaux-fortes et caricatures ? Quant à la question de la survivance d'une hiérarchie des genres (importante aussi chez Mucha par exemple), elle n'est malheureusement pas posée, tandis que celle du « fini », autre problème cardinal de la peinture au XIX^e siècle, n'est ici qu'esquissée, et sans référence au contexte.

Dans l'ensemble, cet ouvrage s'efforce, contrairement aux précédentes monographies sur Forain, de se maintenir au niveau scientifique : notes, notices raisonnées des planches, index, en font un instrument de travail utile. On en regrettera d'autant plus la présence de quelques citations de seconde main ou d'erreurs de détail. C'est ainsi, par exemple, que le dernier passage de Gauguin au Danemark est daté 1848 (p. 65), qu'Helleu est mentionné comme le prototype de l'Elstir de Proust (p. 40), ou que le portrait de Huysmans de 1878 est indiqué comme n'étant plus au musée de Versailles (p. 96), alors que c'est bien de là qu'il a été prêté à l'exposition Huysmans de la Bibliothèque Nationale en 1979 (n° 30). Quant au pastel *Femme debout* du musée de Toledo (p. 101), on ne

voit guère pourquoi le fait d'avoir des dimensions sensiblement égales au *Jardin de Paris* lui interdirait de constituer une étude préparatoire pour ce tableau. Mais il y a plus grave : une bonne partie des citations françaises sont estropiées ou mal traduites, et l'on ne comprend pas pourquoi l'auteur n'a pas pris la peine de faire relire son texte par un lecteur francophone. Ce qui nous vaut quelques perles : un lavis de 1914 est titré « soldat dans une trèche », et le mot célèbre de Degas sur Helleu (« c'est du Watteau à vapeur ») est traduit « he is the ghost of a Watteau ». Signalons enfin que la bibliographie, qui ne prétend d'ailleurs pas être exhaustive, n'est pas non plus cohérente : cités en vrac par ordre alphabétique, on y trouve des ouvrages sur des sujets les plus divers et dont l'utilité n'est pas toujours évidente (pourquoi citer, par exemple, un catalogue d'exposition sur les Macchiaioli de 1956 alors qu'on sait combien l'étude de ce sujet a progressé depuis ?), tandis que d'autres, dont la problématique concerne directement le sujet traité, sont absents (par exemple *Nana, Mythos und Wirklichkeit* de Werner Hofmann, Cologne, 1973).

Malgré ses défauts évidents, le livre de L. Browse, bien illustré, d'une lecture et d'une présentation agréables, a cependant le mérite d'exister. Peut-être sa parution est-elle seulement prématurée. En effet, l'essentiel de l'œuvre peint de Forain se trouvant dans des collections privées, il est difficile, avant la publication d'un catalogue raisonné, de se faire une idée de l'ensemble. Aussi le choix de Browse, qui escamote une grande partie de la production tardive, doit-il être complété provisoirement par le catalogue de l'exposition du musée Marmottan (1978), en attendant l'ouvrage de référence sur le peintre, qui nous manque encore.

PHILIPPE JUNOD
Université de Lausanne

Abbot Suger, on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Révisé, traduit et annoté par Erwin Panofsky. Deuxième édition par Gerda Panofsky-Soergel. Princeton, Princeton University Press, 1979. 285 + xix p., illus., \$22.50, \$9.95 (broché).

La nouvelle édition de l'*Abbe Suger* d'Erwin Panofsky mise au point par M^{me} Panofsky-Soergel est un instrument de travail des plus précieux : remaniée, remise à jour et augmentée, l'on y trouve, en plus d'un texte indispensable, des additions et modifications jusqu'ici dispersées, et les moyens de maîtriser une bibliographie devenue très considérable.

L'illustration de l'ouvrage a été améliorée en qualité comme en nombre. L'on peut seulement regretter que le dessin de la coupe du chœur (p. 239) fourni par Sumner McKnight Crosby en remplacement de celui de la première édition devenu caduc n'offre plus de vue comparative des parties anciennes du bâtiment, conservées ou détruites par Suger, et des parties construites sur son initiative – d'autant plus que les résultats des fouilles archéologiques du même auteur nourrissent d'autre part substantiellement les notes consacrées à ces problèmes. De plus, on peut déplorer qu'un simple plan de l'église (p. 288) ait de même remplacé celui où se lisaient les positions de la crypte carolingienne et des autels mentionnés par le texte, ainsi que l'itinéraire suivi par la procession du 9 juin 1140.

La bibliographie additionnelle, riche de 11 pages et de 178 numéros, ne pouvait que viser à l'exhaustivité. Relevons cependant l'absence de quelques textes importants à divers titres : les travaux d'Yves Christe tout d'abord, qui touchent à l'esthétique et à la question controversée des rapports entre Suger et Bernard de Clairvaux (« À propos de l'*Apologia* de Saint Bernard : dans quelle mesure Suger a-t-il tenu compte de la réforme cistercienne », dans *Genava*, t.14, 1966, p. 5-11 ; « Saint Odilon, précurseur de Suger », dans *Genava*, t.15, 1967, p. 8 sqq. ; *Les grands portails romans*, Genève 1969) ; l'ouvrage d'Alain Erlande-Brandebourg, indispensable pour comprendre l'importance du choix de Saint-Denis comme lieu de sépulture royale, dès les souve-