



FIGURE 3. Thomas Gainsborough. *The Harvest Waggon*, ca. 1784. Toronto, Art Gallery of Ontario, Barrell, pp. 67-68.

and Albert Museum; the version in Lord Binning's collection has since been sold at Christie's, 25 November 1977.

In addition, the production of the book itself calls for some criticism. The plates are of poor quality, on uncoated paper, and inexcusably dark, as the majority of works are in public collections and good photographs certainly exist. There is also insufficient use of details; for example, the figures in Constable's *Dedham Vale* (p. 136) cannot be identified, making their discussion more than a little difficult to follow. Moreover, the illustrations are unnumbered, and the text lacks any reference to the pictorial material, albeit the correlation of text and illustrations can be good. Equally disappointing is the fact that titles are often cited inconsistently, while dates for poetry and contemporary literature are rarely those of first publication. To give Barrell credit, there are few typographical errors.

With all its limitations, most readers should endorse Andrew Hemingway's conclusion in his review for *The Burlington Magazine* – that this is an important book. Barrell has written an absorbing and provocative study which, especially in its social concerns, urging as it does re-examination from the

eighteenth- and nineteenth-century views, brings to light little-considered aspects of English art and thus suggests new directions for further research.

JENNIFER C. WATSON  
Kitchener-Waterloo Art Gallery

---

DIANA HUME GEORGE *Blake and Freud*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1981. 253 p., illus., 15,00\$.

Confronter Blake et Freud constitue une entreprise sans aucun doute originale, tant du point de vue de la psychologie que de l'art proprement dit. Sans la triple personnalité de Blake, artiste, poète et penseur, il n'y aurait aucune raison de rendre compte du présent ouvrage dans notre revue. Mais voilà: on ne peut séparer Blake le visionnaire-philosophe de Blake l'artiste-artisan amoureux de l'image. Ainsi s'affirme une fois encore la validité de la recherche transdisciplinaire dans les domaines qui intéressent l'art. Il faut noter que l'auteur de *Blake and Freud* est professeur adjoint d'anglais à

Pennsylvania State University. Comme on sait, depuis une quinzaine d'années, de plus en plus de spécialistes de la production littéraire ont abordé des sujets artistiques, ce qui n'a pas toujours été apprécié par les historiens de l'art... Je pense que bien des raisons peuvent expliquer que ces « abordages » se fassent à sens unique la plupart du temps: le fait littéraire s'est dégage plus facilement du cocon historiciste à cause de son rapport explicite avec le socio-culturel. L'art a pu rester dans un « splendide isolement », par contre. Ainsi, plutôt que de considérer d'un œil critique les incursions des littéraires, les historiens de l'art devraient plutôt relever leurs manches et entreprendre pour leur propre compte des incursions dans d'autres domaines que le leur (si toutefois ils en sentent le besoin, ce qui n'est pas évident).

Ceci dit, l'entreprise de Diana Hume George pose divers problèmes méthodologiques. Peut-on comparer valablement la production matérielle et idéale de deux hommes qui ont vécu des phases culturelles totalement différentes et dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne poursuivaient certes pas les mêmes objectifs. La psyché envisagée par Blake n'a que peu de rapport avec la psyché envisagée par Freud. La psyché de Blake est encore une psyché « philosophique » à la manière ancienne. Quand l'artiste expose sa théorie des contraires, le terme même de « psychologie » n'est pas en usage. Je sais bien que la notion d'inconscient se fait jour dès le XVII<sup>e</sup> siècle, comme j'ai tenté de le montrer dans mon essai *L'art et la découverte de l'inconscient*. Cependant, au temps de Blake, la modernité en est à un stade d'expérimentation qui ne permet en aucune manière une polarisation dialectique conscient/inconscient. La culture demeure largement normative et, comme telle, reproduit des modèles. Ainsi, la théorie des contraires à laquelle se réfère Blake repose sur des principes éthico-didactiques traditionnels que l'on pourrait, comme nos langues, qualifier d'indo-européens. C'est la *coincidentia oppositorum* des anciens, transmise par les humanistes de la Renaissance, qui est en cause ici. La formule de Blake citée par l'auteur du présent ouvrage selon laquelle « opposition is true friendship » s'inscrit dans la logique intégraliste

héraclitienne qui a précédé la démarche aporétique socratique. Toujours en tête du chapitre 1, Diana Hume George cite en regard une remarque de Freud: «But opposition is not necessarily enmity; it is merely misused and made an occasion for enmity» (p. 29). Pour inattendue qu'elle soit et apparemment pertinente, la juxtaposition ne dépasse pas, je pense, un certain niveau de surface. La conception freudienne de la psyché fait que le mot «opposition» n'a pas du tout les mêmes connotations ni, conséquemment, les mêmes résonances.

Vu le but de ce compte rendu, qui est de comprendre dans la mesure du possible les rapports entre la pensée de Blake et sa production artistique, je ne m'attarderai pas sur ce problème de la légitimité d'une comparaison qui, comme l'affirme le proverbe français, «n'est pas toujours raison». De toute façon, l'intérêt de ce livre pour l'historien d'art me semble être d'inciter à une approche psychanalytique de l'œuvre de Blake plutôt que strictement historique. Ainsi que Freud lui-même l'a tenté à propos de Léonard de Vinci, nous sommes invités à comprendre certains aspects fondamentaux de la représentation graphique blakiste, en tant que récepteurs-observateurs typiques d'un temps particulier de la culture occidentale: la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Grâce à ce nouveau référentiel, les représentations de Blake acquièrent une nouvelle dimension.

Tenter de résumer le point de vue de l'auteur de *Blake and Freud* n'est pas chose facile vu la complexité de l'argumentation. Je noterai toutefois que l'auteur a tendance à voir chez les deux penseurs une parenté, voire même une complémentarité: Freud, qui applique aux activités psychiques les principes de l'analyse divisionnelle systématique, a besoin, nous dit Diana Hume George, de Blake pour retrouver le sens de la synthèse. Quant à Blake, il a besoin de l'appareil conceptuel freudien pour que sa contribution à la psychologie apparaisse en clair. Le danger du désir de convergence de l'auteur (visiblement plus platoniste à la manière de Blake qu'aristotélicienne à la manière de Freud), c'est que l'on annonce comme «complémentaires» les deux personnages pour la seule raison qu'ils utilisent les deux cadres conceptuels antithétiques – le moniste et le

pluraliste – qui ont nourri la pensée occidentale depuis vingt-cinq siècles. À ce compte-là, Thomas d'Aquin et Karl Marx sont complémentaires. En fait, Diana Hume George reprend tout simplement la *coincidentia oppositorum* blakiste pour sa propre argumentation.

L'auteur n'entre pas dans l'examen des principes de composition utilisés par Blake dans ses créations visuelles. Tout un travail reste donc à faire, à mon sens très intéressant, dans le domaine «Art et psychanalyse»: il s'agirait de prendre comme base le système physique des objets visuels proposés par Blake et de dégager des caractéristiques formelles susceptibles de nous éclairer sur le travail de l'inconscient dans la symbolisation; du point de vue psychologique, le «non-dit» est plus instructif que le «dit». Les thèmes de Los, Orc et Enitharmon sont, à ce sujet, très favorables (cf. *The First Book of Urizen*, 1794). C'est qu'ils mettent en évidence le problème enfant/parents. La lecture du complexe d'Œdipe proposée par George pourrait être utile, tout autant que ses intéressantes observations sur la femme vue par Blake et Freud.

GÉRARD LE COAT  
Université de Lausanne

---

GERALD FINLEY *George Heriot: Postmaster-Painter of the Canadas*. Toronto, University of Toronto Press, 1983. 310 pp., 93 illus., \$37.50 (cloth).

Gerald Finley remarks at the end of his book that 'since his death George Heriot has not been accorded the attention he deserves' (p. 194). But thanks to this thoroughly researched and elegantly written study, our knowledge and appreciation both of Heriot's watercolour paintings and the late eighteenth-century Canadas in which he took so active an interest are greatly augmented. *George Heriot* is part biography, part art history: it is Finley's skillful integration of these elements that gives the reader a vivid sense of Heriot and his times.

Finley follows a conventional pattern in ten of his eleven chapters

by tracing the chronological development of Heriot's life and art. We are told of his Scottish heritage, his training under Paul Sandby at the Woolwich Royal Military Academy, his somewhat stormy years as head of the fledgling Canadian postal service, and his eventual return to England. Chapter one introduces this account with an admirably lucid discussion of the theoretical underpinnings of Heriot's art: the theory of the picturesque. After setting out the principles of the picturesque as they were formulated in the eighteenth century by Gilpin, Price, and Knight, Finley demonstrates Heriot's practical application of these tenets in the Canadian landscape. The need to observe the theory of the picturesque in action might seem obvious enough, but as the author states, its 'practical importance for the art of landscape painting in the late eighteenth century ... has never been adequately explained' (p. 8).

Finley's consideration of the picturesque exemplifies one of his book's great strengths, its attention to European (in which I include British) artistic conventions as they were applied – and inevitably transformed – in a new context. George Heriot was trained in England and formed to a large extent by conventions of taste current in late eighteenth-century London. He possessed a vision of a 'Canadian Arcadia' (p. 196), and in his best watercolours achieved an appropriately grand execution. Finley accounts for Heriot's aesthetic and social expectations by examining his British background and associations. This is the only way, it seems to me, that we can adequately understand what was new about Heriot's painting in Canada and thus claim him, as we do, as one of the premier early Canadian artists.

Heriot was accomplished as an artist, an administrator, and as a writer. He wrote passable poetry in both English and Latin to accompany his landscapes, and more importantly, published the illustrated *Travels through the Canadas* in 1807. Though some literary ability was expected in the class of British gentleman to which Heriot belonged, his abilities and ambitions exceeded the norm. The *Travels*, as Finley emphasizes, is a seminal document on this country's history and art history. It describes and