Document généré le 12 oct. 2024 00:57

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The rural poor in English painting 1730-1840*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980. 179 pp., illus., $42.50 (cloth), $14.95 (paper)

Jennifer C. Watson

Volume 10, numéro 2, 1983

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1074301ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1074301ar

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

Watson, J. C. (1983). Compte rendu de [John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The rural poor in English painting 1730-1840*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980. 179 pp., illus., $42.50 (cloth), $14.95 (paper)]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *10*(2), 219–220. https://doi.org/10.7202/1074301ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

dans un format plus restreint, chez le même éditeur, ce qui paraît difficile à justifier. Ses pages condensent en effet un texte ordonné, dépouillé de ces réorientations qu'on sent quelquefois au fil des chapitres de certaines analyses du genre, des cartes, des photographies, des plans et des reconstitutions. La qualité de la bibliographie et des notes témoignent de sérieux efforts de recherche, encore que certaines périodes de l'histoire de cette église restent obscures.

Mais la publication s'aligne sur les autres appartenant à la même série et souffre des mêmes carences. La ville de Québec et sa région deviennent dans leur cadre le centre d'un univers qui n'a peut-être pas même existé, entièrement refermé sur lui-même, ses concepteurs et ses modèles. Que l'architecture québécoise traditionnelle ait souffert pendant un certain temps de l'hermétisme que créaient la langue et la religion ne fait pas de doute auprès des chercheurs qui s'intéressent à la période suivant immédiatement la Conquête, mais que l'on applique les normes de la fin du XVIIIe siècle et du tout début du XIXe à l'ensemble de l'histoire de ce village semble contraignant. Ce village, situé à proximité d'une ville importante, connut sans doute lui aussi les effets des échanges d'idées qui commencèrent à se matérialiser après 1840 entre l'Europe, les États-Unis et le Canada; malheureusement l'auteur n'essaie pas d'élargir son cadre d'analyse.

Il ne s'agit pas ici d'engendrer des querelles d'érudits, mais de faire comprendre que l'insertion des spécialistes de l'histoire de l'architecture dans le débat relatif à la crise d'identité des Québécois francophones – débat qui avait déjà trop duré en 1980 – a eu pour effet de limiter les perspectives de ces ouvrages, dans l'ensemble, aux seuls points de vue québécois, causant ainsi un tort considérable. S'il y a eu un temps pour la prise de conscience, pour la justification du caractère restreint de l'univers des francophones en Amérique du Nord, ce temps a vite été révolu. Aussi, faut-il voir d'un bon oeil que les historiens aient préféré limiter ce type de publication depuis 1981 et se consacrer à la préparation d'ouvrages plus consistants.

RAYMONDE GAUTHIER
Université du Québec à Montréal

JOHN BARRELL. *The Dark Side of the Landscape: The rural poor in English painting 1730-1840*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980. 179 pp., illus., $42.50 (cloth), $14.95 (paper).

The title of this book, *The Dark Side of the Landscape*, derives from a review of George Crabbe's poem 'The Village,' and John Barrell, University Lecturer in English at Cambridge, brings to his subject considerable literary scholarship and expertise. His publications include *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare*; *The Penguin Book of English Pastoral Verse* (edited with John Bull); and, most recently in *The Antique Dealer & Collectors' Guide*, 'Francis Wheatley's Rustic Hours,' a continuation of his present thesis.

Barrell's aim, as stated in the Introduction, is to 'examine how the rural poor are represented in the landscape and *genre* paintings of the period, and, more generally, how social relations are depicted in such paintings, and what place the poor are shown as occupying in the society of England seen as a whole' (p. 1); also 'to show how the art of rural life was adapted over the century' (p. 12). By establishing parallel trends in poetry, the author reveals certain constraints – one being that rustics be portrayed as 'honest and laborious' – and thereby conflicts in the increasing demand for realism due to the fact that these were pictures produced for the rich. He refers to a pictorial tradition, though without defining it very clearly, as he confines his discussion largely to three artists: Thomas Gainsborough, George Morland and John Constable. While the comparisons which Barrell draws between painting and literature seem well-founded, to my mind at least his more radical arguments are not equally so, indeed, he often undermines his own premise. A related but less crucial point is that in note 43, George Stubbs' enamel *Haymakers* should be dated 1794 not 1795; it is his enamel *Reapers* which is from 1795.

In Chapter 1, the longest essay in the book, Barrell is decidedly at his best. Here he traces Gainsborough's imagery beginning with two landscapes datable 1755, where rural life is likened to a harmonious blend of the pastoral and Georgic; through his move to Bath in 1759, the female poor now seemingly well-dressed and desirable, and the men 'clowns'; ending with his London period (1774-88), typically a moral, domestic idyll, the Georgic replacing the pastoral, evident in both his landscapes and his fancy pictures of beggar children. However the author fails to consider that Gainsborough charged more for these fancy pictures than for his landscapes and thus valued them more highly himself, surely an important point. Further, though Barrell is usually meticulous in the locations of works, he is out-of-date with reference to *Peasant Girl Gathering Faggots* (pp. 82-83), which has been in the Manchester City Art Galleries' collection since May 1978.

Chapter 2 focuses upon Morland, in particular, his compositions post-1790, as revealed mainly by prints after the paintings. For Barrell finds difficulty tracing the present whereabouts of his original works, when 'There has been no full-length study of Morland's art since 1907' (p. 93); it would appear that the author is unaware of David Winter's Ph.D. dissertation completed in 1977 for Stanford University. Nevertheless, he succeeds in showing that Morland pushes the 'tradition' to its limits, and at times deliberately contravenes it, by portraying what could *not* (according to the rich) be represented: the poor idle, drinking, interested in politics. This essay is sustained and quite convincing.

The third chapter, however, is less satisfactory, as Barrell explains why Constable, a painter of cultivated landscapes, would place his labourers not infrequently in the distance. One plausible enough reason is that the poor are now depicted realistically, and Constable thereby conceals their raggedness and their resentments, in keeping with a pastoral-Georgic *cum* romantic vision of rural life. Yet when the author seeks to interpret these labourers as automatons, as 'tokens of humanity,' to the exclusion of Constable's foreground figures, claiming that we look through them or, in the late works, that his very style obscures them, I am not then fully persuaded of Barrell's arguments. Finally, note 24 should be amended and updated: *Flatford Mill from the Lock* (reproduced, p. 143) is actually in the Victoria

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 dégagé 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 idéelle 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 XVIIe 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