

And he praises the vernacular architecture of Montreal for no better reason than that it is 'as distinctive' as the architecture of the French Quarter in New Orleans. Despite his protestations, Whiteson turns constantly to the United States to validate Canadian work.

He goes on to indicate how hard it is to be an architect in Canada. As they struggle to soar in the azure realm of self-expression, Canadian designers confront a 'Brave New World of meritocrats' bent on exploiting architecture to fashion 'an imagery of progress and profit.' The match is hardly fair for we learn from Eberhard Zeidler, quoted here, that the architect is in fact 'the last amateur in an industry of professionals.' Luckily, he or she can count on god-like instinct to prevail. The distinguishing characteristic of Quebec architecture is its 'Gallic instinct for the elegance of ideas.' The success of the Toronto Eaton Centre can be ascribed to Zeidler's 'Germanic instinct for the hierarchy of proportions.' And on the Prairies Douglas Cardinal does not so much design and build as play 'Dionysius [sic] to Clifford Wiens's Apollo.'

Whiteson's overview of Canadian architecture turns, then, into a vision of Mount Olympus. The real dynamics of professional architectural practice in Canada and the true relations of architects with one another and with their clients, both in Canada and abroad, are transformed into myth. It may be flattering to the self-esteem of Canadian architects to read that they are morally superior instinctual innocents, blissful *amateurs* toiling to Create. But it is not true. Such notions advance neither the practice nor the critical appraisal of architecture in Canada.

If Whiteson's assessment of the conditions of building in Canada is eccentric, so too is his selection of some 60 works for inclusion here. Whereas the author declares that he will deal with 'projects designed in Canada by Canadians since the Second World War,' in fact the earliest buildings date only from 1964 and the majority were constructed in the 1970s. Regardless of size, complexity, or influence on subsequent architectural practice, each structure receives a uniform four pages of photographs and text. The distinctions that a critic ought to make are blurred by a format that grants equal status to Simon Fraser University and what looks like a pre-fab ski chalet, and in which suburban condo

schemes – indistinguishable from their equivalents in Detroit or Dallas or Durban – receive the same attention as an innovative and influential building like the McMaster Health Science Centre.

The chosen projects are held to share 'a certain enduring quality of design that transcends fashion and formulation.' At the same time the author seeks 'balance', by which he means regional distribution. He divides the book into four chapters devoted to the architecture of British Columbia, the Prairies, Ontario and Quebec. Whiteson concedes that Ontario has a 'plethora' of good modern design but that he has restricted Ontario coverage so as not to overweigh the survey. Three projects in the Maritimes and one in the Arctic Circle are tacked on at the end. All four, however, are by architects from Ontario and Quebec, while distinctive achievements by Maritime architects, such as the Halifax Historic Properties, are passed over in virtual silence. Having abandoned quality of design as a criterion of selection, Whiteson jettisons balance too.

Such contradictions abound even within regional sections. Each is introduced in a brief essay by a noted architect. Of these, Peter Hemingway's guide to Prairie architecture is the most astute. For Ontario, John C. Parkin grandly announces that digressions, represented by Post-Modernism, 'will have little, if any, lasting significance.' Whiteson, on the other hand, praises Post-Modernism and includes documentation of witty works by Rocco Maragna and Peter Rose in a broadly defined Post-Modernist idiom, one Parkin must abhor.

Sometimes it is difficult to determine what Whiteson himself thinks about individual buildings. The lack of editorial unity leaves the reader confused. While informative plans and cross-sections are provided, critical analysis is minimal. The text can read like a list of contractor's specifications with a few glib phrases of appreciation thrown in. Whiteson's grasp of architectural history and terminology is shaky. He identifies Frank Lloyd Wright as, of all things, a 'folklorist', and refers to the 'flat dome' of Toronto's New City Hall; a dome may be shallow but it cannot be flat. Many photographs are excellent, while others are not of publishable quality; based on the over-exposed snapshots the architect himself has provided, it is

almost impossible to determine anything at all about Victor Prus's Brudnell Park Lodge in P.E.I.

It is worthwhile to have this corpus of images at hand if only because the photographs allow us to correct some of Whiteson's effusions. Whereas we are told that the Newfoundland Telephone Company Head Office is a sensitive exercise in urban good manners, 'handsome and discreet from any angle,' photographs reveal a building which, given the delicate urban scale of St. John's, is about as discreet as the Matterhorn, to which, moreover, its profile bears a striking resemblance.

This is not a history of Modern Canadian architecture, nor is it a consistent appraisal of contemporary practice. Whiteson has produced a picture survey of several buildings that, for reasons of his own, he wishes to document. It remains for others to begin the critical assessment of a significant national architectural achievement, an opportunity Whiteson has forfeited here.

CHRISTOPHER RIOPELLE
New York University

ROSALIND E. KRAUSS *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1985, 307 p., 19.95 \$ (broché).

Des quatorze articles qui constituent le dernier recueil de Rosalind E. Krauss, neuf sont déjà familiers aux lecteurs/lectrices de la revue *October*. Provoqués, entre 1977 et 1984, par l'aléatoire des expositions dans les musées ou les galeries, ces articles correspondent à ces années difficiles où la théorie de l'art, prétextant une rupture avec le passé, n'exigeait même plus de paramètres ou critères d'examen clairs.

Pourtant dans son Introduction, l'auteure semble vouloir poser qu'il s'agissait à l'époque d'établir un passage entre la « critique de goût » et une critique qui chercherait davantage à fonder la validité de sa démarche. Elle écrit: « Ne pourrait-on pas soutenir que le contenu du jugement évaluatif – ceci est beau, important, cela est mauvais, banal – n'est pas ce qui intéresse le lecteur? Mais que plutôt cette forme de critique n'est comprise qu'à partir de la forme de ses arguments, à

travers la façon dont sa méthode, dans le procès de constitution de l'objet de la critique, révèle les choix qui précèdent et prédéterminent tout acte de jugement ? » (p. 1). Il s'agirait donc d'une méthode axée sur la subjectivité, évacuant l'apport objectif de l'œuvre et s'opposant à toute synthèse sémiologique de l'objectif et du subjectif.

La problématique générale de l'auteure pourrait se lire dans l'encadrement offert par le premier texte d'introduction et le dernier texte, intitulé « Post-structuralism and the Paralytic ». L'auteure rappelle d'abord la situation de crise que provoqua l'abandon, par une bonne partie de la critique américaine, des hypothèses, non pas « formalistes », assure-t-elle, mais « modernistes », de Clement Greenberg. Mais loin de n'être qu'une simple « critique de goût », soutient-elle, le système de Greenberg constituait une véritable « méthode » avec laquelle il fut possible, pendant les années 60, de penser le champ de l'art moderniste. Même si Greenberg n'appréciait pas personnellement l'œuvre d'un Stella, ses propositions théoriques permirent de comprendre et de louer ce type de production artistique. Au lieu d'analyser cependant le système greenbergien, ses lacunes possibles et les progrès qu'aurait réalisés sur lui une autre théorie, l'auteure prend sa disparition pour acquise et nous invite à la suivre dans les méandres d'un long et lent processus de reconstruction d'un système plus adéquat.

Ainsi, la « posture combative » que revendique volontiers l'auteure ne vise pas la position « moderniste » de Greenberg, mais plutôt les positions « rétrogrades » de l'histoire traditionnelle de l'art qui ne lui avait pas encore fait place. Pour combattre l'arsenal des catégories traditionnelles de l'histoire de l'art, Krauss empruntera des hypothèses qui ne sont plus tellement américaines, mais européennes, sauf pour un Peirce réhabilité par son influence sur le continent. Plus important et fondamental, en regard des traditions de la critique d'art américaine, il s'agira d'emprunts à des courants critiques « qui ne sont pas particulièrement impliqués dans les arts visuels » (p. 2), soit le structuralisme, la linguistique, l'anthropologie structurale et une certaine sémio-iconologie parisienne issue de Barthes.

Les difficultés à se constituer d'une méthode de critique post-greenbergienne sont manifestes dans ces textes et se reflètent dans la division pseudo-bipartite de l'ouvrage, qui

échelonne les textes dans un va-et-vient continu dans le temps. La première partie, portant le sous-titre de « Modernist Myths », qui occupe plus des deux tiers de l'ouvrage, ne vise en rien les mythes « modernistes » de Greenberg, mais ceux d'une histoire de l'art qui désignerait, sans que cette catégorisation ne soit expliquée, comme « art moderniste », la production artistique des derniers 130 ans. Dans la seconde partie, intitulée « Toward Post-Modernism », si l'on voulait ranger LeWitt et Serra dans un prolongement du Minimalisme, un seul article, « Sculpture in the Expanded Field », porterait sur ces œuvres « post-modernes » qui avaient paru exiger, par leur émergence même, le rejet de la théorie critique de Greenberg.

Tout en déplorant l'incursion récente de l'histoire de l'art, historiciste et ignorante des nouvelles théories du structuralisme (p. 5), dans le champ de la critique d'art, Krauss ne définit aucun contexte ou méthodologie permettant de différencier les deux disciplines. L'article terminal, sous l'influence de Barthes, identifiera la critique d'art à une critique littéraire, devenue sous la plume d'aspirants-écrivains épris de défoulement plus que de connaissance le domaine du « para-littéraire ». Mais de façon plus importante, l'auteure ne semble pas être consciente du caractère antithétique entre les positions structuralistes et celles du post-structuralisme, ou comme Lyotard le montrera, entre le modernisme et le post-modernisme.

Dans un premier temps, Krauss loue le courant structuraliste d'avoir mis à jour et dissipé l'illusion « historiciste » de Greenberg, qui définissait l'art comme un « organisme » dont l'évolution serait continue en dépit des changements obscurs, sans reconnaître la dimension structuraliste de cette dernière théorie. Et elle sera reconnaissante au post-structuralisme de réintroduire une « autre » dimension historique, laquelle n'est pas définie, sans reconnaître que celle-ci détruit à son tour l'hypothèse structuraliste. Situait les débuts du structuralisme dans la théorie linguistique de Saussure, Krauss en retient surtout deux propositions, aux niveaux du signifiant et du signifié, qui ne font que prolonger Greenberg. Elle rappelle, en effet, que pour Saussure, les différences dans le langage n'existent pas en fonction de deux termes positifs qui seraient comparés, mais qu'il « y a seulement des différences sans termes positifs » (p. 3). Ce processus de substitution est interprété comme s'effec-

tuant sur « une surface », de façon antinomique avec la notion de profondeur inhérente à celle de structure. Ainsi la notion de planéité que Greenberg n'appliquait qu'au contexte de la peinture est maintenant généralisée à toute l'intertextualité de la culture. Krauss rappelle, en outre, que Saussure, comme le fera Greenberg en rapport avec la notion de l'iconique, rejette toute théorie du sens fondée sur une relation entre le signifiant et le référent, soit la chose particulière évoquée par l'iconique au sein de la réalité externe.

Si l'on en croit le grand nombre d'articles consacrés dans cet ouvrage à Picasso, Gonzalez, Giacometti, la photographie surréaliste, etc., la nouvelle méthode critique de Krauss et sa véritable brisure avec Greenberg semble plutôt ancrée dans une revalorisation des hypothèses poétiques du surréalisme, rejetées par le critique américain à cause de leurs sources proprement littéraires, verbales et non visuelles.

La part du structuralisme est ici congrue, en dépit de toutes les déclarations d'intention. Selon l'adaptation barthienne assez floue des concepts de Lévi-Strauss, la notion même de « mythes » modernistes ne désignerait ici que des croyances, des opinions, des valeurs « générées par les artistes eux-mêmes ou les écrits critiques de leurs amis et associés » (p. 5), une *doxa* maintenant incrustée « sans discernement » dans le discours officiel de l'histoire de l'art.

La nature de ces pseudo-mythes qu'il faudrait remettre en question est difficile à saisir, car l'auteure procède par touches éparses, reprenant dans des articles tardifs, à plusieurs années d'intervalle, des bribes de discussion sur les thématiques antérieures, pour corriger les premiers propos, les expliquer, les justifier par d'autres arguments, sans que jamais aucune synthèse précise ne soit produite. Il s'agit en particulier des notions de l'esthétique classique touchant à l'originalité, la singularité ou unicité de l'œuvre, l'authenticité, la notion d'œuvre en cas de multiples, de copie, de transposition dans des média différents, etc. Ces problèmes sont pris et repris dans des articles différents, dont la thématique semblait viser d'autres horizons.

Il ne faudrait pas imaginer, à la vue de la couverture reproduisant une illustration qui accompagna la publication, en 1929, d'un texte de Georges Bataille intitulé « Le Gros Orteil », que

le premier des mythes attaqués serait le mythe phallique. Krauss n'accueille d'aucune façon, ni ici ni ailleurs, la déconstruction de la réflexion féministe face au discours érotique masculin. Sa complaisance est d'ailleurs accentuée par son acceptation de la distinction lacannienne entre l'imaginaire et le symbolique, où le Phallus est constitué comme Signifiant absolu (p. 197-198).

De fait, le premier mythe considéré a été construit de toutes pièces par l'auteure elle-même et non par l'histoire de l'art traditionnelle. Il s'agit de cette généralisation faite à tout l'art moderniste d'une « image » de la grille, conçue comme plane, orthogonale et immuable, à l'encontre des faits plastiques eux-mêmes où elle s'est constamment transformée dans ses divers segments. À l'encontre de la notion de mythe, chez Lévi-Strauss, où il est conçu comme compromis entre pulsions contradictoires, il ne nous est pas montré comment cette « grille » trouverait sens dans une relation avec la contradiction offerte par l'informel, issu de l'Impressionnisme et de Kandinsky. On pose au début que l'émergence de cette matrice, auparavant « invisible », à la fin du 19^e siècle, tiendrait à la fascination qu'exercèrent sur les artistes les traités de la couleur se présentant à travers « la structure modulaire et répétitive d'une grille » (p. 15). Mais le simplisme causal de cette origine sera gommé en 1981, sans que soit transformé le sémantisme métaphorique de la « prison » où cette grille enfermerait l'artiste « hors de la réalité ». Si cette « figure appartient au domaine public » depuis au moins l'antiquité (p. 160), l'on voit mal comment la notion de prison elle-même ne serait pas non plus, depuis fort longtemps, partie prenante de la réalité.

Le second mythe auquel s'attaque l'auteure est la croyance de l'histoire de l'art qui voudrait que les incidents biographiques de l'histoire d'un artiste puisse recéler le sens de ses œuvres. De belle venue, cet article publié en 1981, sous le titre de « In the Name of Picasso », n'a pu hélas servir de digue aux discours sur les relations maritales de Picasso, lors de la récente exposition que le Musée des Beaux-Arts de Montréal consacrait à cet artiste, à l'été 1985.

Pareillement indestructible apparaîtrait la croyance de l'histoire de l'art qui postule qu'une œuvre possédant des traits iconographiques ou compositionnels similaires à ceux d'une

œuvre subséquente devrait lui servir de source, de cause, de contexte ou de sens. Cette procédure, qu'a d'ailleurs popularisée le post-modernisme, permet certes d'évacuer l'analyse nécessaire du contexte nouveau et actuel d'une œuvre comme élément fondamental dans la détermination du sémantique.

À cet égard cependant, la méthode de l'auteure nous paraît largement ambivalente. Aux influences « causales » de divers objets africains sur la première époque de Giacometti, ou de certains types d'objets surréalistes, elle voudra substituer comme causalité les conceptions primitivistes de G. Bataille (p. 84), définies curieusement comme étrangères à toute notion de poésie surréaliste. Pour arriver à des conclusions différentes, cet article intitulé « No More Play » relève de la plus traditionnelle pratique de l'histoire de l'art, qui croit avoir établi un contexte plus valable à l'éclairage d'une production en invoquant une liaison plus forte, mais tout aussi conjecturale, de l'artiste avec des « amis », des groupements, des publications plus ou moins contemporaines. Plus bizarrement post-moderniste apparaîtra l'interprétation d'une autophotographie de Florence Henri; cette photo incorpore deux boules dont « la fonction est de projeter une expérience phallique » (p. 90), et non une expérience mammaire, sous prétexte que la structure interne de la photo ressemble à la structure externe dessinée par Man Ray sur une photo produite cinq ans plus tard.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Toward Postmodernism », regroupe six articles assez disparates dans le temps et la matière. Les premiers, « Notes on the Index; Part I and II », cherchent à substituer un autre terme à la notion académique de « style », qui est incapable d'encadrer l'art éclaté des années 60. Délaissant le plan de l'expression, l'auteure emprunte à la psychanalyse et à son narcissisme, à la linguistique de Jakobson et à ses « embrayeurs vides », à Lacan et au stade du miroir, des déclencheurs au discours sur le contenu.

Dans une étude sur les rapports de Duchamp avec la photographie et en appliquant la notion peircienne de l'index, elle conclura que « la photographie devient de plus en plus le modèle opératoire pour l'abstraction » (p. 211), entraînant à sa suite, comme l'écrivait Barthes dans sa « Rhétorique de l'image », des « messages sans

code », auto-référentiels, exigeant des légendes verbales pour atteindre au niveau de la signification. Rejetant comme un obstacle à la compréhension du mouvement surréaliste les définitions de Breton, axées sur les notions d'automatisme et d'onirisme, Krauss reprend cette hypothèse et cherche dans « The Photographic Conditions of Surrealism », un concept permettant de mieux unifier son double courant abstrait et figuratif. La nouvelle définition suggérée: « la réalité comme représentation », pour peu que l'on admette que toute représentation est construite avec des éléments sémiotiques empruntés à la réalité, ne permet guère de distinguer le surréalisme de l'art qui l'a précédé ou suivi.

Il faudrait sans doute s'abstenir de commenter l'article polémique « LeWitt in Progress » suscité par les propositions de Kuspit, Gablik et Lippard sur les œuvres de cet artiste, s'il ne corroborait pas certains propos de Lyotard sur le caractère régressif et pré-moderniste de ce qu'on appelle la position postmoderniste. Non seulement ces œuvres ne seraient pas le reflet ou le témoignage d'un haut stade d'évolution de la pensée philosophique, logique ou mathématique, mais elles ne seraient pas des diagrammes de la pensée humaine, « particulièrement si la pensée est comprise comme expression classique de la logique » (p. 253). Reprochant à ces œuvres de différer des schémas d'Euclide (p. 252), l'auteure semble ignorer l'importance de la concaténation dans le langage mathématique et assure que des éléments reliés seulement par un « et » seraient étrangers au langage mathématique! (p. 253). À court de concepts, l'auteure recourt à l'injure: trop dispersées et obsessionnelles, les solutions offertes par LeWitt seraient proches de « la folie » (p. 254), ces « balbutiements » seraient assimilables aux discours séniles ou infantiles, etc.

Le texte le plus paradoxal du recueil demeure pourtant, si l'on en reste au niveau méthodologique, celui qui est intitulé « Richard Serra, a Translation », qui fut publié dans le catalogue de l'exposition de l'artiste au Centre Georges Pompidou, en 1983. Inférant du manque d'intérêt de Serra pour l'œuvre de Giacometti, une relation d'antagonisme et de répulsion mutuelle, elle conclut à la nécessité d'interpréter l'un par l'autre (p. 262). À travers Giacometti, elle interpelle Merleau-Ponty et sa *Phénoménologie de la perception*, soulignant l'importance

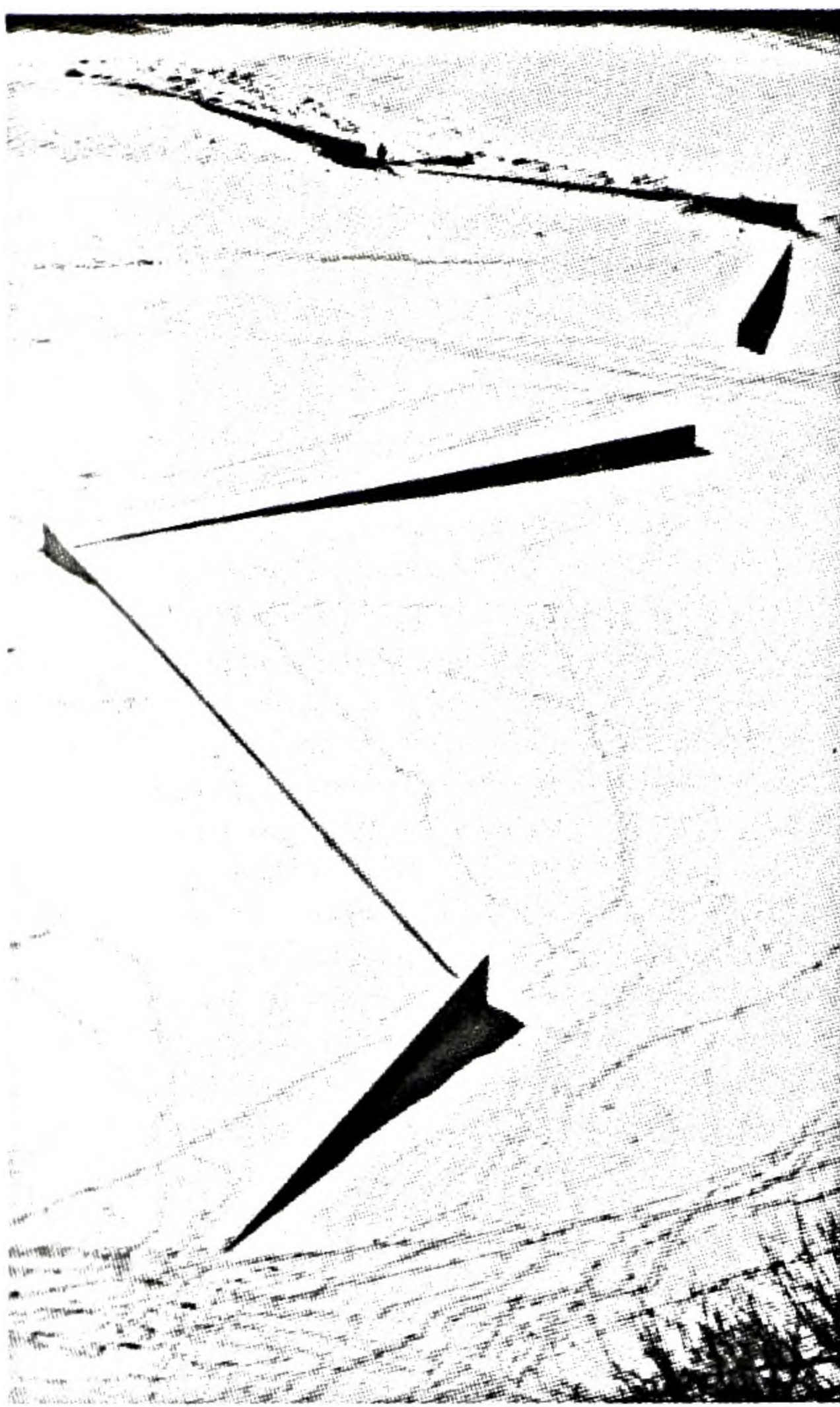


FIGURE 3. Richard Serra, *Shift*, Krauss, p. 265.

pour le philosophe d'une expérience perceptive concrète, ancrée dans un corps actif, et consciente des perspectives et points de vue spécifiques et particuliers à chaque percepteur. Au lieu de proposer sa propre perception des œuvres composant l'exposition offerte, elle entreprend de commenter *Shift*, une œuvre localisée à King City en Ontario, que peu de spectateurs français seront jamais appelés à expérimenter concrètement. Mais plus encore, au lieu de répondre à l'appel de la perception sensible dont Merleau-Ponty avait fait son leitmotiv, elle ne présente cette œuvre qu'à travers les discours verbaux utilisés par l'artiste pour expliquer ses intentions. Dans cet article comme dans plusieurs qui le précèdent, peut-être une grande diversité de méthodes sont « promulguées » dans une belle inconscience des contradictions internes, mais aucune méthode n'est véritablement élaborée qui puisse servir de fondement à la constitution de la pensée critique.

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

LIVRES REÇUS / BOOKS RECEIVED

BAILLY-HERZBERG, JANINE *Correspondance de Camille Pissarro*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. 392 p., 16 illus, 7,50 \$ (broché).

FORSYTH, MICHAEL *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1985. 372 pp., illus., \$49.00 (cloth).

KRINSKY, CAROL HERSELLE *Synagogues of Europe: Architecture, History, Mean-*

ing. Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 1985. x + 45 pp., 253 illus., \$70.00 (cloth).

LUBIN, DAVID *Act of Portrayal: Eakins, Sargent, James*. New Haven and London, Yale University Press, 1985. xiii + 190 pp., 23 illus., \$28.00 (cloth).

PINTO, JOHN A. *The Trevi Fountain*. New Haven and London, Yale University Press, 1986. xviii + 324 pp., illus., \$42.00 (cloth).

TRIGGS, STANLEY G. *William Notman: Stamp of a Studio*. Toronto, The Coach House Press, 1985. 174 pp., illus., \$42.00 (hardcover).