

would be enough, for achieving the best of all possible worlds, simply that nobler souls, better informed, were free to spread some gentleness around by means of lively works (instead of being forced to withdraw into themselves in a morbidity that would look bad for any country's health). But Canada may even have the nucleus of something well enough informed to generate socially the relationship needed for the spiritual adventure. And that is already a great step!

Borduas was radical in both senses of the term. And this explains why he was seen as so great a threat to the repressive ideological climate of the Duplessis régime while those whose interests were solely 'cultural' were not – cultural overlay is innocuous, radical change threatens. The publication of *Global Refusal* resulted in Borduas's dismissal from his post as professor of drawing at the *École du Meuble* and the cancellation of his upcoming exhibition; eventually it necessitated his departure from Canada.

The most obvious complaint about the writings (one that can be deduced even from the quotes I have included) is that the answers are poetic, not practical. There is, to counter this complaint, the lesson of the life. Borduas managed for a time to live his solutions – they are viable. And if he is lauded for being a Canadian artist who has achieved international recognition, the praise has more to do with national chauvinism than with Borduas. The most appropriate praise of Borduas is one he addressed to his old master Ozias Leduc: 'So many exceptional beings have lived in ordinary places and made accurate responses to them. Accurate responses? That is to say poetic; that is to say bountiful.'

JOANNA ISAAC
Dalhousie University
Halifax

ANTHONY JACKSON *The Democratization of Canadian Architecture*. Halifax, Tech-Press, 1978. 32 p., 64 illus., \$3.95.

ANTHONY JACKSON *The Future of Canadian Architecture*. Halifax,

Tech-Press, 1979. 32 p., 58 illus., \$4.95.

Ces deux essais d'Anthony Jackson sont les deux premiers de la série « Library of Canadian Architecture » du Nova Scotia Technical College. Il faut se réjouir de cette initiative et espérer que cette tribune sera ouverte à tous ceux qui poursuivent des travaux de recherche sur l'architecture canadienne, même si l'auteur des deux premières publications est un professeur du N.S.T.C. Les deux ouvrages sont de format 9 × 12 po, semblable à celui des revues d'architecture, et tous deux offrent des illustrations, en général d'excellente qualité, qui occupent autant de place que le texte. La mise en page, qui n'est pas absolument orthodoxe, et l'emploi de plusieurs caractères typographiques différents créent parfois une certaine confusion qui a été largement corrigée dans le deuxième livre dont la présentation plus élégante marque un progrès par rapport au premier.

Le feuillet publicitaire de l'éditeur annonce que *The Future of Canadian Architecture* est un « Companion volume to *The Democratization of Canadian Architecture* ». Ce dernier pourrait en effet constituer l'introduction à un ouvrage plus considérable dont le premier chapitre serait *The Future of Canadian Architecture. The Democratization...* présente un contenu à caractère plutôt général. En dépit du titre, il ne comporte aucune référence canadienne, si ce n'est par les illustrations auxquelles le texte ne réfère jamais explicitement. Il pose la nécessité d'une architecture adaptée aux masses populaires et capable d'être comprise par elles. Dans le deuxième livre, *The Future of Canadian Architecture*, le point de vue est plus spécifiquement canadien, faisant valoir la nécessité de réaliser une architecture nationale ou, mieux, une architecture régionale. Les moyens qui sont proposés pour y arriver sont sensiblement les mêmes que ceux proposés dans le premier livre pour produire une architecture démocratique.

Par leur thématique, ces deux livres se situent au sein du débat actuel sur l'architecture du xx^e siècle. Sans aller jusqu'à parler de la faillite de l'architecture moderne, Jackson n'en souligne pas moins

son caractère rigide et inadéquat parce qu'elle cherche à tout niveler. Les pionniers de l'architecture moderne ne sont cependant pas les seuls responsables de son échec. Jackson l'attribue aussi aux générations suivantes qui n'ont pas été capables de poursuivre les objectifs de leurs prédécesseurs, en particulier à l'égard du problème de la décoration.

Ces deux livres trouvent aussi leur place parmi la littérature contemporaine sur l'architecture, en encourageant le pluralisme, la tolérance et en tentant de promouvoir une architecture qui aurait une base populaire.

Contrairement à l'architecte des temps passés qui travaillait pour une minorité de privilégiés, l'architecte contemporain travaille pour la masse. Mais celui-ci, quelles que soient ses origines, n'est pas préparé pour comprendre et traduire les aspirations populaires. Plus instruit que la moyenne, gagnant plus que la moyenne et avec des goûts différents de ceux de la majorité, il est séparé de ceux pour qui il construit. Le résultat de tout cela est que le grand public ne comprend pas l'architecture moderne, il ne s'y retrouve pas et il ne s'y intéresse pas. L'auteur suggère à l'architecte des moyens pour apprendre à parler aux masses. Il faut d'abord que son architecture soit visuellement attrayante, ce qui, selon Jackson, fait défaut à l'architecture du xx^e siècle. L'architecte devra aussi chercher à satisfaire les aspirations populaires. Loin de porter un jugement hautain sur le goût populaire et renonçant à son arrogante prétention de pouvoir éduquer les masses, l'architecte se rappellera que même William Morris méprisait les objets d'art décoratif auxquels les collectionneurs soit-disant cultivés accordent aujourd'hui une grande valeur.

Parmi d'autres recommandations concrètes formulées par l'auteur, notons le recours à la technique courante plutôt qu'à une technique complexe et coûteuse et la possibilité pour l'utilisateur d'intervenir même dans l'aménagement de l'extérieur de sa demeure plutôt que de tout soumettre à un contrôle morne et sans vie qui ne reflète pas le pluralisme de la société.

Les ouvrages récents sur l'architecture nous ont, bien sûr, habitués

à une semblable formulation d'objectifs et de moyens pour les atteindre. Jackson ne prétend pas non plus parler un langage essentiellement nouveau. Son propos est en effet constamment accompagné d'exemples récents de l'architecture canadienne qui illustrent de façon parfois très éloquente des orientations suggérées. Les photographies comparatives de l'Ontario Place et de la galerie du Eaton Centre démontrent efficacement comment l'architecture s'enrichit d'éléments gais et fantaisistes si elle s'inspire de l'architecture des expositions.

On peut théoriquement concevoir que si les architectes traduisent en architecture les aspirations et les besoins populaires, ils créeront ainsi un style national ou un style régional. C'est la thèse du second essai, *The Future of Canadian Architecture*. Il y est d'abord rappelé que le Canada a depuis ses origines jusqu'à tout dernièrement importé ses formes architecturales, soit jusqu'à John C. Parkin qui a importé la manière de Gropius et de Mies van der Rohe. Puis, craignant que les architectes canadiens de la nouvelle génération ne s'emballent pour le succès international de certaines manifestations de notre architecture récente et aspirent ainsi à contribuer à la formation d'un nouveau courant international, Jackson leur rappelle que leur objectif doit être la qualité de la vie, qu'ils doivent plutôt s'inspirer de la manière propre de vivre de leurs clients et par conséquent chercher à refléter des caractères nationaux et régionaux.

Ce deuxième ouvrage est illustré de seize maisons récentes, dont onze sont des maisons que des architectes ont dessinées pour eux-mêmes. C'est parce que la maison est la plus apte à traduire un style de vie que Jackson a choisi d'illustrer son propos uniquement par des œuvres d'architecture domestique, soulignant toutefois que celles-ci proposent des valeurs que d'autres types d'édifices pourraient également véhiculer. La maison de l'architecte Herbert Bassler respecte le caractère des maisons en bois dans les villages de pêcheurs des provinces de l'Atlantique où elle se situe. D'autres, comme les maisons de l'architecte Eberhard Zeidler et celle de Paul Merrick, révèlent surtout une préoccupation

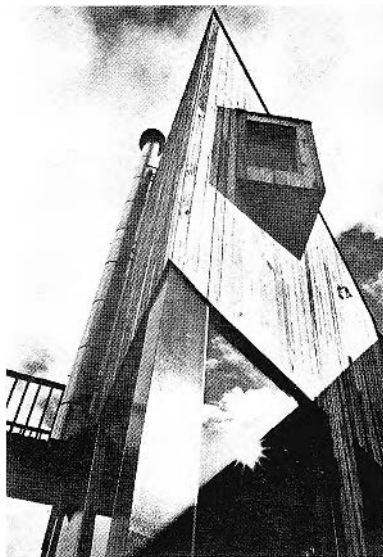


FIGURE 5. Jerome Markson, Weekend house, près de Rosemont (Ontario). Jackson, *Future*, p. 16.

d'adapter l'architecture à son site. Cela n'en fait quand même pas des œuvres proprement canadiennes, pas plus que ne le sont les maisons dessinées par Jerome Markson (Fig. 5) et Peter Rose. Ces deux dernières maisons construites en Ontario et au Québec peuvent être considérées des membres fidèles du « Shed Style » californien et du nouveau « Shingle Style », en plus d'incorporer un certain maniérisme américain contemporain, notamment la diagonale dans le plan.

Est-ce qu'il faut voir dans l'échec de ces exemples à illustrer une architecture à saveur authentiquement nationale ou régionale l'impossibilité de parvenir à une telle architecture ? N'illustreraient-ils pas une certaine incompatibilité entre l'objectif de démocratiser l'architecture et celui de réaliser un style national ou régional à coups de préceptes ? Il y a bien sûr des cas extrêmes, quoiqu'ils ne soient pas rares, où cette recherche d'un style national s'est faite brutalement au détriment de la démocratie. N'insistons pas, car ces exemples sont bien connus et on ne peut en aucune manière situer les objectifs de Jackson dans cette catégorie. Il va même jusqu'à reprocher une certaine intransigeance aux prosélytes du postmodernisme. Toutefois, s'il n'est nullement dogmatique dans ses recommandations, on ne peut pas en dire autant de certains de ses jugements sur l'architecture

contemporaine qui, par ricochet au moins, affectent ses recommandations. On est obligé de constater qu'une génération a beau se proclamer libérale et tolérante, mais il est rare qu'elle le soit au moins à l'égard de la génération qui l'a immédiatement précédée. Nulle part, l'auteur ne dicte ce que sera ce style, et on devine facilement qu'il ne sera pas unique; mais on doit aussi reconnaître que le style international ne sera pas bien accueilli. Pourtant, si la démocratisation recommande de respecter le goût et les aspirations de l'utilisateur, on est bien obligé d'admettre que John C. Parkin déclare que sa maison à la Philip Johnson lui a procuré beaucoup de plaisir et de satisfaction.

Que le style international ne soit pas une particularité canadienne, cela va de soi; mais prétendre qu'il est étranger au Canada ne peut pas se faire sans soulever des doutes. Peut-on en effet prétendre que l'édifice de la compagnie Sun Life dessiné par Parkin « occupe un second rang » par rapport à la Lever House parce que le style international est étranger au Canada ? N'est-ce pas d'abord parce que l'un innovait plus que l'autre ? L'édifice de la Seagram et celui de la Union Carbide se font presque face sur Park Avenue; néanmoins l'un de ceux-là a eu droit à une plus grande reconnaissance internationale. De même peut-on prétendre qu'Habitat à Montréal est plus proprement canadien que les Carrières Centrales de Candilis à Casablanca ne sont marocaines ? Le style international a acquis le statut de symbole pour les grandes entreprises commerciales qui ne se distinguent pas du fait qu'elles ont leur siège à New York, Calgary ou Francfort.

Le style international est aussi le produit et le reflet d'une civilisation qui a perfectionné la technique, et l'architecture évolue de plus en plus vers des caractères communs dans les pays où les progrès techniques ont atteint sensiblement le même niveau. On pourra, comme Barton Myers, affirmer : « We do not need more technology in North America at this time », mais va-t-on délibérément refuser les possibilités qui s'offrent à nous ? Il est sage de choisir une technique simple et courante quand elle répond bien au besoin, car la technique ne doit pas être une fin pour l'architecte, mais

il n'est pas moins sage de recourir à une technique complexe dans les cas où celle-ci procure des bénéfices. Et l'on conçoit mal que cette technique avancée détourne les masses populaires de l'architecture plus qu'elle ne les détourne de l'automobile et de l'équipement domestique modernes. Le grand public est fasciné par les exploits technologiques, même s'il ne les comprend pas, et en face de l'architecture contemporaine, c'est souvent le seul aspect qui retient son attention. Les constructions techniquement audacieuses sont encore celles qu'il remarque le plus.

Personne ne mettra en doute la nécessité d'un langage architectural plus riche et expressif, voire d'une architecture plus « parlante » que celle du style international, et Anthony Jackson est tout à fait justifié de proposer que cet enrichissement se fasse en s'inspirant aux sources populaires. Ses deux essais d'une lecture agréable proposent, sous une forme compacte et facilement accessible, un ensemble de principes sur lesquels toute personne préoccupée de l'avenir de l'architecture se doit de réfléchir. Le lecteur devra toutefois garder présent à la mémoire que ce ne sont pas les seules sources possibles et permises, comme le lui aura appris l'histoire de l'architecture. Il devra surtout comprendre que l'architecture ne s'enrichit pas nécessairement en substituant un ensemble de valeurs à un autre. Cela est peut-être inévitable au moment d'une révolution, mais il n'est pas encore prouvé que nous avons besoin d'une autre révolution en architecture.

C. B.

H. WAYNE MORGAN *New Muses: Art in American Culture, 1865-1920*. Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1978. 232 + xiv pp., 17 illus., \$14.95.

Considerable interest in American art between the end of the Civil War and World War I has been generated of late, and H. Wayne Morgan's volume *New Muses* attempts to put into perspective the many diverse factors which shaped the period. Two branches of the Smithsonian, the Hirshhorn

Museum and Sculpture Garden and the National Collection of Fine Arts, have examined in recent exhibitions the role of the avant-garde collector, John Quinn, and the work of a symbolist painter Elihu Vedder. In addition the Detroit Institute of Art's full-fledged show of John Singer Sargent's painting is indicative of a rejuvenated interest in late-nineteenth-century portraiture. An even more comprehensive undertaking and one which is more closely aligned with Morgan's book is the National Collection of Fine Arts's exhibition entitled *American Renaissance: 1876-1917*.

As stated in the book's preface, Morgan's subject is the evolving and changing role of art (read painting) in the latter part of the nineteenth century and the first two decades of the twentieth: 'the context of art activities during a transitional period of intense debate on the role, meaning and forms of art in national life' (p. vii). The author relies on the written statements of key figures – artists, critics, and connoisseurs – instead of the works of art themselves, and thus reveals his bias as a cultural historian rather than an art historian.

The extensive use of primary source material makes for stimulating reading, and Morgan has attempted to let original statements stand on their own, without elaboration from him. Regrettably this interrupts the flow of the text, with voluminous footnotes and the necessary digressions to identify the speakers. Since the author takes for granted a familiarity with American art and art movements of the period, his readers must be well informed in order to follow the substance of his ideas. The plethora of characters – artists as well as critics – at times becomes confusing and a mental juggling act is required to keep the individual personalities straight.

The book is divided into five chapters of approximately equal length, arranged in a roughly chronological order. In each Morgan sets forth a series of interrelated themes, and one which recurs throughout is the interaction between Americans and Europeans. The first chapter, 'A New Art World,' deals with the status of art immediately following the Civil

War. The opening of the National Academy of Design's new building in 1865 is analyzed as a turning point: on the one hand it symbolizes establishment (the classically derived structure), while on the other its purpose is to promote the art of the future. Morgan sees the conflict here between nationalism and individualism: 'The desire to order art clashed with the new generation's rising interest in diversity. Focus on American nationalism ran counter to cosmopolitan trends' (p. 9).

Collectors, dealers, museums, and journalists all helped to shape the new role of artists in the post-Civil War era. 'Art entered the homes and affected the lives of the growing middle class who were community opinion makers' (p. 10). The primacy of New York as a trend-setter was undisputed; it even came to rival Paris as an art centre. A whole cultural milieu emerged – bridging the gap between the bohemian lifestyle of the artists and the elegance of their aristocratic patrons.

While the author admits that his volume is a 'sample [of] themes' there are many seemingly critical areas which are either neglected or which remain undeveloped. For instance, the significance of the founding of two major museums, the Boston Museum of Fine Arts and the Metropolitan Museum of Art, in 1870 is only alluded to. The educational mission of the latter as espoused in its dedication ('the diffusion of a knowledge of art in its higher forms ... to humanize, to educate and refine a practical and laborious people') is of utmost importance in understanding the attempted popularization and democratization of art. In much the same vein the critical role of the national and international expositions in defining a nationalistic art and making it available to a large cross-section of the populace is not sufficiently discussed.

In his second chapter Morgan enumerates the countless conflicts and contradictions of American art, and it becomes increasingly apparent how difficult it is to generalize about this dynamic period. Not only was the United States lacking an artistic heritage, but the great diversity of its regions also contributed to its artistic disunity. Only a