

country estate of the Isle of Wight, East Cowes Castle, as well as designing or redesigning and building other structures on the island. It was in works such as these that Nash exhibited his genius: his use of Picturesque principles to keep the Royal Lodge looking like a cottage; the arresting Gothic dining room in Carleton House which was made possible by his innovative use of iron supports; and the stylistic novelties of the Indianized, domed extravaganza at Brighton. Though consistently exceeding his estimates, and careless about details, Nash was a prodigious and inspired worker.

Nash's last great project was the rebuilding of the royal residence, Buckingham House. In 1825, setting aside his own doubts about the location and suitability of the existing structure, Nash presented hastily prepared drawings for 'repair and improvement' and threw himself into the work. A sense of urgency prevailed: neither the sovereign, at 63, nor his architect, ten years his senior, wanted this project, initiated in 1821, to be interminable. Nash added to the old house – a main block with forward-projecting wings – a new range of buildings across the garden side and, eventually, tidied up the projecting wings. For the space between the wings Nash commissioned a Roman triumphal arch, the Marble Arch, which, of course, was never installed there. Nash was also responsible for the Palace's interior design, an aspect for which he had exhibited only moderate skill. More to his taste were the renovations to St. James' Park, including the addition of terraces, and the building of the United Service Club on the corner of Pall Mall, made possible by the demolition of Carleton House.

By 1828, when these works moved towards conclusion, Nash was assailed by criticism, partly on grounds of taste, but more particularly and damagingly because of expense, which, unquestionably he had allowed to 'become utterly out of hand' (p. 175), a fairly typical trait. And, when George IV died in 1830, Nash was now vulnerable, as never before, to censure by the Commons and the Treasury. By the Fall all work on the palace had been stopped and Nash had been dismissed from the Board of Works.

Within five years he was dead, having proved himself one of the outstanding architects of his period.

As one might expect, such a colourful and influential Regency character has long been a favorite among writers of biography and monographs. Now that the study of architectural history has become a recognized academic discipline, several serious writings have come to round out this abundant literature. Worth reading are Colvin's summary in his *Dictionary* (1978), *The History of the King's Works*, Volume Six (1973), Hermione Hobhouse's *Regent Street* (1975), and Ann Saunders' *Regent's Park* (1969). More specifically Nash's life has been documented by Terence Davis in two useful books: *The Architecture of John Nash* (1960) and *John Nash, The Prince Regent's Architect* (1966) as well as John Summerson's 1935 biography, *John Nash: Architect to King George IV*. All three, regrettably, are out of print.

The book under review is a rewrite of the 1935 biography. The new version profits from the author's prodigious research during the intervening years, the documentation and theories provided by others, and recent interest in the intellectual context of Regency architecture, particularly the theory of Neo-classicism and the philosophy of the Picturesque. Many new photographs illustrate the text. Summerson, nonetheless, retained his original format. 'The approach,' he explains, 'hardly differs from that of the first book. My aim has been simply to reconstruct the life of John Nash and to combine narrative and architectural description in an intelligible account of the man's life and what he achieved in it' (Preface).

To what extent does Summerson achieve these aims? On the positive side, he has constructed an informative and well-paced narrative, a credible and interesting reconstruction of Nash's tumultuous life. With regard to the other stated objective, including architectural description, the author does not fare nearly as well. In his choice of format lies the problem, for he gives us neither theoretical framework nor full visual documentation. Thus, Nash's contributions are not analysed in terms of the Neo-classical and Picturesque theories of

the day, nor are his accomplishments adequately illustrated. And when they are, the reader must search them out, painstakingly, at the back of the volume. The impression of Nash's artistic life remains cloudy. By describing everything and stressing nothing, Summerson has provided a resource volume suitable for scholars in the field, but inadequate and confusing for the general reader.

ANN DAVIS  
*Bishop's University*

---

GILLIAN NAYLOR *The Arts and Crafts Movement: A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*. Cambridge (Mass.), the MIT Press, 1980. 260 p., 106 illus., 10,95\$.

La révolution industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle a certainement agi comme un puissant révélateur des fondements de notre culture. La rapidité du phénomène s'est heurtée à l'inertie relative des mœurs, des coutumes et des usages provoquant des réactions d'autant plus violentes que les distorsions sociales, économiques et politiques étaient grandes. L'imprévisibilité et l'ampleur de son développement faisaient craindre le pire à une part importante de la population. La machine ne devait pas tarder à passer pour responsable de tous les maux: le monde du travail, notamment, y voyait une menace pour l'emploi, les compétences traditionnelles et le «beau métier».

L'avènement du machinisme eut donc pour effet de susciter nombre de malentendus, qui permirent paradoxalement d'en lever d'autres. L'attitude souvent hostile des artisans devant la transformation brutale de la pratique professionnelle permit de considérer avec quelque recul des procédés de fabrication dont la routine avait fini par masquer la raison profonde et la vertu. Il en résulta un regain d'intérêt pour les tourne-mains habituels, le savoir-faire séculaire, et la reconnaissance explicite d'une créativité propre trop longtemps méconnue parce que tenue pour intrinsèque aux métiers. Du même coup, cette

curiosité renouvelée pour les traditions corporatives eut des répercussions favorables sur le monde industriel, contre lequel elle s'insurgeait, en obligeant le machinisme à « déclinier son identité » et à promouvoir des formes nouvelles, selon son génie spécifique, au lieu de singer ou de plagier les éléments et les formes des objets issus d'un travail manuel.

Pour s'être manifesté de manière souvent violente, le débat n'en a jamais été que plus fécond. Témoin le mouvement anglais Arts and Crafts, conduit par des individus hors du commun, tels John Ruskin et William Morris. Le retour aux sources qu'il préconisait ne s'est point épuisé en nostalgie et en vaines redites; il n'a pas seulement stimulé l'amour de la « belle ouvrage » et contribué puissamment au renouveau des arts appliqués, de la typographie à l'architecture d'intérieur, en passant par la conception de vitraux, de tissus d'ameublement, d'ouvrages de ferronnerie, de céramique et de verre, il a promu, par contrecoup, une audacieuse « politique de produit », pour ne pas dire une politique, tout court. En effet, son objectif était ambitieux, à la mesure de l'importance du défi lancé par une société en mutation accélérée: il s'agissait de créer un *environnement capable de répondre globalement aux exigences d'un nouveau mode d'existence*, et de mettre sur le marché des objets inédits, qui fussent à la fois l'expression d'une sensibilité différente et les agents d'un tel changement. Tenu pour capitale, la valeur esthétique ne devait plus procéder de critères définis a priori, il fallait qu'elle résultât logiquement d'une étude cohérente, bien conduite et imaginative.

Il appartient à la Grande-Bretagne, première nation industrielle du monde, de poser exemplairement le dilemme de l'innovation et de la tradition. L'utopie sociale, voire socialiste, n'est jamais loin de l'histoire: phalanstère et guilde corporative interfèrent, bien plus qu'ils ne s'excluent; des noyaux actifs se constituent, telle la « confrérie » de Chipping Campden, mais le village idyllique se révèle décidément trop étranger à la grande agglomération industrielle,

qui crée avec d'autant plus de vigueur que l'émulation y est grande, des écoles comme la fameuse Central School de Londres, pépinière de designers. Mais si les personnalités britanniques originales et de premier plan abondent, il s'en faut que le mouvement Arts and Crafts débouche tôt sur une production massive d'objets conçus à l'usage des milieux les plus larges. Faut-il attribuer au conservatisme des « capitaines » de l'industrie ce relatif insuccès, ou ce dernier tient-il à un excès d'individualisme des ténors de l'économie? L'habitude était-elle la plus forte, le sentiment d'attachement à la maison s'est-il traduit par une manière d'attitude « régressive »? Toujours est-il que ce sera l'apanage de l'Allemagne et des pays nordiques de mettre en pratique, au xx<sup>e</sup> siècle, les idéaux de William Morris et de ses épigones. Le Werkbund et le Bauhaus donneront au design industriel l'essor qu'on lui connaît aujourd'hui, tandis que les nations scandinaves sauront passer, sans transition difficile, de leur tradition artisanale à une production semi-industrielle ou entièrement industrielle de grande qualité: leur goût des formes élémentaires satisfaisait d'emblée aux exigences d'une fabrication en série. Cependant, le grand débat ouvert il y a plus d'un siècle reste absolument d'actualité, comme en témoignent aujourd'hui divers mouvements dits « post-modernistes »; la société industrielle n'a toujours pas le cadre et l'environnement qui devraient lui convenir!

Abordant les problèmes sous les angles les plus divers – politique, économique, social, psychologique, notamment – et ne négligeant aucun des noms qui ont marqué le mouvement Arts and Crafts proprement dit et ses avatars continentaux ou américains – le Bauhaus de Gropius, l'Esprit Nouveau de Le Corbusier ou Frank Lloyd Wright – l'ouvrage de Gillian Naylor a le mérite d'éclairer un tournant de la société moderne dans toute la richesse de sa complexité et de ses contradictions, de la manière la plus rigoureuse et la plus complète quant aux sources, sans jamais se départir d'une remarquable clarté. Plus de 100 illustrations, dont quelques-unes en quadrichromie, documentent un texte dense et

concis: il n'en fallait pas moins pour retenir aussi bien le néophyte que le spécialiste, qui y trouveront tous deux leur compte.

JACQUES MONNIER-RABALL  
*École cantonale des Beaux-Arts  
et d'Art appliqué, Lausanne*

---

WILLIAM R. BIERS *The Archaeology of Greece. An Introduction*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1980. 343 p., front., 11 photos coul. et 400 illus. noir et blanc, 29,95\$ (relié).

Général ou particuliers, les ouvrages illustrés sur les civilisations passées ou sur l'art des périodes plus récentes se sont multipliés au cours des dernières années. C'est comme si chaque maison d'édition voulait avoir son histoire de l'art grec ou son livre sur Rubens. Les Presses de l'Université Cornell nous livrent, sous la plume de William R. Biers, une introduction à l'archéologie de la Grèce, depuis les débuts de l'âge du bronze jusqu'à la fin de l'époque hellénistique. Outre la Préface, le livre se divise en onze parties, dont voici les titres en traduction: L'archéologie en Grèce, Les Minoens, Les Mycéniens, Les siècles obscurs, La période géométrique, La période orientalisante, La période archaïque, Le cinquième siècle, Le quatrième siècle, La période hellénistique, Épilogue. Cette masse d'ouvrages généraux, d'introductions et de manuels compte bien sûr beaucoup de redites et des livres qui font double emploi. L'auteur a cependant apporté ici une contribution originale et utile.

Biers a d'abord réussi à couvrir toute l'histoire archéologique du monde grec, depuis la civilisation minoenne jusqu'à la fin de la période hellénistique; la période romaine fait même l'objet de l'épilogue. Il est plus souvent d'usage de séparer l'âge du bronze et l'âge du fer. Ou bien encore, les histoires de l'art grec ne traitent de l'âge du bronze que dans une introduction et accordent une place prépondérante à l'époque classique. Biers a fait un ouvrage équilibré en traitant