

diffusion. L'auteur rend compte de la recherche qu'il a effectuée sur un bâtiment qui, sans doute à cause de son emplacement géographique mais aussi à cause des multiples transformations qu'il a connues, n'avait pas jusqu'ici attiré l'attention des historiens de l'architecture. Située dans le faubourg Saint-Jean, tout près de l'autoroute Dufferin-Montmorency, à l'ombre des gratte-ciel de la place d'Youville, la maison des Sœurs de la Charité de Québec (maintenant la maison mère Mallet) est aujourd'hui isolée et son existence peut-être même menacée.

Depuis le XIX^e siècle, l'établissement a cependant joué un rôle important sur le plan social, au sein de la ville de Québec. Par ailleurs, et c'est là le propos de l'ouvrage de Robert Caron, son histoire architecturale a été des plus mouvementées puisque depuis sa construction en 1850, l'édifice a subi trois incendies majeurs, sans compter les nombreuses modifications et additions apportées au projet original de l'architecte Charles Baillairgé.

L'ouvrage se divise en trois chapitres. L'auteur étudie d'abord brièvement l'établissement des Sœurs de la Charité à Québec: pourquoi elles sont venues s'y établir et les principales transactions qui ont marqué cet établissement. Puis l'auteur traite du choix du site, des négociations qui ont entouré son acquisition, du choix de l'architecte Charles Baillairgé, pour ensuite s'attarder un peu plus longuement à l'analyse des projets et des plans qui subsistent. Par l'utilisation d'un plan en forme de trident et par l'utilisation de deux styles bien distincts pour les deux façades du complexe architectural – le néo-gothique pour la chapelle et le néo-classique pour la façade nord – Baillairgé innove de plus d'une façon: il propose une solution fort originale pour un vaste complexe qui, à cause de l'emplacement, doit avoir deux façades bien distinctes, l'une tournée vers la basse-ville et l'autre vers la haute-ville. Il innove également par rapport à la tradition québécoise en utilisant deux styles aussi différents, dont l'un, le néo-gothique, était désapprouvé par le professeur et maître à penser Jérôme Demers. Le troisième chapitre, le plus long, est consacré aux

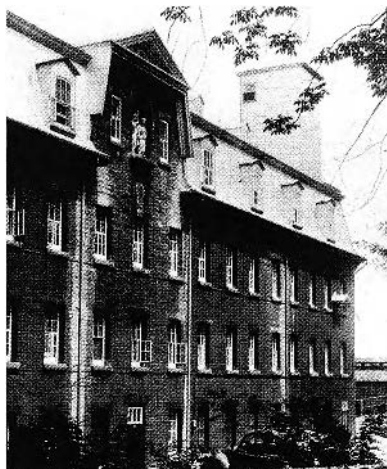


FIGURE 2. Foyer Nazareth, rue des Glacis, Québec (Photo: Inventaire des bâtiments, Parcs Canada).

travaux de construction de 1850, à la transformation en parlement en 1854, et aux nombreux réaménagements, par suite principalement des incendies qui marquèrent l'histoire du complexe de 1854 à 1958.

Le mérite de l'ouvrage de Caron est de nous faire découvrir cet établissement jusqu'ici peu connu en nous donnant un récit bien documenté et assez cohérent, malgré certaines répétitions d'un chapitre à l'autre, des nombreuses transactions et péripéties qui ont marqué l'histoire du bâtiment. L'essentiel de sa recherche repose sur la consultation de sources d'archives qui jusqu'ici n'avaient pas été exploitées (notamment le fonds des Sœurs de la Charité de Québec) et sur l'analyse de plans provenant du fonds Charles Baillairgé des archives de la ville de Québec. L'ouvrage contient plusieurs illustrations (autant des plans, des élévations que des photographies d'archives), compléments souvent essentiels à la lecture de l'ouvrage, notamment en ce qui a trait à la partie consacrée à l'analyse des plans. Un seul regret à cet égard, celui que l'on n'ait pas inclus un plus grand nombre de photographies récentes du complexe architectural.

Par ailleurs, on regrette que l'auteur n'ait pas approfondi davantage certaines questions, notamment en ce qui a trait à l'analyse

des bâtiments. Ainsi, en introduction, il nous promettait d'étudier la place de l'asile des Sœurs de la Charité dans l'œuvre de l'architecte et le rayonnement de son architecture (p. 13). On aurait donc voulu que l'auteur traite un peu plus longuement qu'il ne l'a fait de l'importance du bâtiment dans l'œuvre de Baillairgé et de son influence possible sur l'architecture conventuelle du Québec (p. 120-124). De même, on aurait aimé que l'auteur décrive davantage la nouveauté formelle et technologique du projet de Baillairgé, qu'il relie notamment à l'influence des manuels d'architecture américains dont ceux de Minard Lafever (p. 53). L'utilisation de deux styles pour ce complexe était certes un élément novateur au Québec, mais y avait-il des précédents ailleurs? Voilà quelques-unes des questions que nous suggère la lecture de cet ouvrage et qui ont l'avantage d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche, autant sur la carrière de Charles Baillairgé que sur l'architecture conventuelle du Québec.

Jusqu'à tout récemment, la carrière et l'œuvre architecturale de Charles Baillairgé n'avaient pas semblé susciter de la part des chercheurs l'intérêt qu'elles méritent. Toutefois depuis peu cette situation semble être en voie d'être corrigée. En 1979, l'exposition de dessins architecturaux provenant du fonds Charles Baillairgé amorçait la découverte de l'œuvre de ce représentant de la célèbre famille de Québec. En nous apportant des renseignements jusqu'ici inédits sur un important complexe architectural de Baillairgé, l'ouvrage de Caron contribue à jeter un nouvel éclairage sur cet architecte.

NATHALIE CLERK
Parcs Canada, Ottawa

LOUIS JANOVER *Surréalisme, art et politique*. Paris, Éditions Galilée, 1980 (Débats). 213 p., 27,00\$.

Voici un ouvrage qui commence par poser au critique un problème de méthode. Dénonçant avec fermeté la spécialisation artistique et celle du savoir, le livre de Janover se

verra-t-il infliger dans cette revue d'historiens d'art, une lecture spécialisée ?

Une telle lecture serait cependant restrictive. Certes Janover nous parle du surréalisme historique et, développant rigoureusement le programme résumé par son titre, il analyse l'articulation de celui-là avec l'art en général et avec le fait politique. En cela l'ouvrage est un livre d'histoire et de réflexion sur l'histoire. Néanmoins ces quelques coordonnées d'ordre historique ne servent qu'à jeter les bases d'un raisonnement qui va repenser le rôle de l'art (un art « enfin dépassé ») dans une société future qui reste encore à créer ou à inventer. Et alors le livre en est un de théorie sociale et socio-artistique.

Vu la richesse de l'ouvrage, je me bornerai à esquisser le fil conducteur de l'exposé de Louis Janover. Il va sans dire que, ce faisant, je ne rends pas justice à l'auteur. Le livre sert, et c'est là un de ses principaux mérites, à nous rappeler un certain nombre de problèmes qui, à l'ordre du jour voici à peine une décennie et demie, n'ont plus la faveur des media. Souhaitons que, ces quelques saisons écoulées, l'on puisse à nouveau accorder à cette matière l'attention qu'elle mérite.

Le Surréalisme possède dès ses débuts une nature dualiste : il se prétend, se présente et s'assume comme artistique et révolutionnaire à la fois. Cette structure constitue la cause première de tous les déchirements et de toutes les ambiguïtés encourus aussi bien par Breton que par les autres membres du groupe. Si, à ses débuts, la pensée de Breton ne dissociait point ces deux fonctions, les avatars du temps européen de l'entre-deux-guerres ont provoqué l'acceptation par Breton du « principe de l'hégémonie du facteur politique » (p. 79) dans le processus de transformation du monde et de la vie, dans cette révolution totale prônée par les surréalistes. Il s'ensuivit l'adhésion aux principes du matérialisme dialectique et, depuis, au Parti Communiste français. Assez curieusement, alors, « la rencontre avec le marxisme ... ne fera qu'accélérer la cristallisation littéraire de l'activité du mouvement » (p. 41), au détriment donc d'une action à caractère plus proprement sociale ou politique. Au fait l'autoritarisme centra-

lisé, inévitablement élitiste, du parti léniniste se trouve aux antipodes des idées fondamentales de Breton pour qui la « révolte individuelle » constitue le seul élément de critique radicale, le moteur même d'un vrai et profond changement. Cette révolte sera dictée par une « exigence centrale de nature éthique » (p. 36).

Or, ce qui, selon Janover, définit l'originalité du projet surréaliste est précisément « la subordination de toute activité littéraire et politique à cette exigence » (p. 36). L'importance de la motivation éthique fera l'objet d'un exposé plus élaboré dans une section de la quatrième partie du livre (p. 131-141). Nous y retrouvons la différence entre les concepts d'« interrogation éthique » et d'« obéissance morale ». Pour cette dernière, « un seul individu doit concentrer toute l'autorité morale et définir une ligne de conduite valable pour tous » (p. 132). Pour Janover « l'autorité morale est la grande niveleuse des esprits » (p. 134) tandis que « l'exigence éthique est dans chaque individu cette 'force d'âme' qui lui permet d'affirmer *seul* le refus et la différence » (p. 135). Il nous semble que l'un des principaux mérites de ce livre consiste dans son insistance sur l'importance de cet élément dans toute la démarche de Breton. Effectivement sans une conscience claire de cette question, l'on risque de ranger trop vite Breton parmi les dictateurs des esprits, sans plus. Que Breton soit tombé à plusieurs reprises dans une série de contradictions, c'est là une conséquence somme toute logique du caractère utopique des enjeux en cause.

N'ayant pu résoudre ces contradictions, les surréalistes en sont venus à se cantonner dans une activité artistique et littéraire que rien ne distinguait de celle des autres artistes et des autres mouvements. Les grandes visées utopiques des débuts sont alors forcément oubliées. Un clivage entre le politique et le culturel se manifeste même au niveau des engagements individuels, Crevel, par exemple, ayant payé de sa vie le prix du refus d'incohérence. L'effort théorique de Breton ne lui permettra pas de découvrir une « troisième voie entre le refus de la littérature et de l'art et l'exaltation d'un mode d'activité dont les produits seront inévitablement voués à la commercialisation »

(p. 41). Ce qui était en jeu dans toute cette polémique était, on le sait, la « différence radicale entre l'émancipation politique et l'émancipation humaine » (p. 43), la première faisant partie, dans le projet surréaliste, du contexte plus large de la dernière.

En accord avec Breton à propos de cette « exigence centrale d'ordre éthique », Janover l'accuse alors de ne jamais avoir su ou voulu remettre en question le principe de la division du travail entre travail manuel (productif) et travail intellectuel (improductif). Dans le texte « Pour un art révolutionnaire indépendant », Breton et Trotski en viennent même à revendiquer pour les seuls intellectuels et artistes, dans un État révolutionnaire, un statut étonnamment privilégié : « pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un système *socialiste* de plan centralisé », disent Breton-Trotski, tandis que cette même révolution doit, « pour la création intellectuelle ... dès le début même établir et assurer un régime *anarchiste* de liberté individuelle » (p. 81).

Or, « toute révolte, selon Janover, qui se développe à l'intérieur du cadre spécialisé créé par la division du travail est vouée non seulement à servir la réussite sociale de ses promoteurs, mais à rajeunir périodiquement la production culturelle bourgeoise » (p. 124). Ceci se passa exactement avec les surréalistes et avec les individus et les mouvements qui, d'une façon ou d'une autre, s'en réclament. Il en ira de même avec l'Internationale situationniste (p. 141 ff.) et avec tous les mouvements avant-gardistes contemporains qui foisonnent comme les salons littéraires d'antan : « Les artistes et les intellectuels défenseurs des valeurs non conformistes qui disposent de tout un réseau de revues, d'éditeurs et de galeries pour écouler leurs produits obéissent comme l'intelligentsia traditionnelle aux lois de la production marchande et occupent eux aussi une situation privilégiée dans la société » (p. 126).

Bref, le dépassement de cette problématique n'est possible, pour Janover, que par « une esthétique de l'existence qui serait en même temps éthique du comportement révolutionnaire », implicite, par

exemple, chez le poète-éthicien Karl Kraus (p. 102). Si «la sensibilité artistique ne peut se perdre», bien au contraire, elle doit être cultivée dans toutes les manifestations de l'activité humaine, à l'intérieur d'une société à inventer, «l'art doit disparaître en tant que travail spécialisé d'une catégorie sociale privilégiée» (p. 102).

Ainsi, Janover, en partant du cas exemplaire du Surréalisme, a fait le procès de l'intelligentsia de gauche dans nos sociétés bourgeoises et en a montré les limitations. Mais l'auteur indique la manière de sortir de l'impasse dans lequel le Surréalisme s'est égaré. Ce qui compte c'est davantage le processus de cheminement: «c'est la révolte contre cette division du travail, c'est cette révolte seule qui est créatrice de lumière» (p. 122). Défenseur du socialisme de conseils, Janover est programmatique et repose la problématique artistique d'une autre façon: «l'adhésion au socialisme de conseil n'est pas adhésion à une théorie, à un programme ou aux mots d'ordre d'un parti usurpant le titre de conseil, mais *décision éthique*, volonté d'auto-éducation et de transformation intérieure» (p. 189, mon souligné). Voilà en quoi le socialisme de conseils rejoint le Surréalisme. Dans la société enfin fraternelle la «concentration du talent artistique chez quelques individus» serait impensable. La poésie pourrait être alors effectivement faite par tous – l'Art disparaîtrait.

Une ultime remarque: je vois mal ce que le deuxième appendice («Poésie et révolution», p. 169-189) peut ajouter au corps du livre. Par ailleurs les analyses de l'auteur ne débordent pas du cadre français. Il serait extrêmement utile de connaître les rapports des autres groupes surréalistes avec les différents pouvoirs politiques. Voilà un travail qui, pour la plus grande partie, reste encore à faire et qui semble du plus grand intérêt pour une connaissance élargie de cette problématique.

LUIS DE MOURA SOBRAL
Université de Montréal

JEAN-PIERRE KELLER *Pop Art et évidence du quotidien*. Lausanne, l'Âge d'Homme, 1979. 190 p., 53 illus.

Lorsqu'il s'agit d'art pop, le sociologue a un net avantage sur l'historien de l'art. C'est que le phénomène est lié d'une manière totale et immédiate au contexte social des années d'abondance, tant par les contenus des œuvres que la progression rapide de leur valeur marchande, tant par les propositions esthétiques des artistes que le regard des critiques.

Jean-Pierre Keller est docteur en sociologie de l'Université de Genève. Son enseignement, qui porte essentiellement sur la lecture et l'analyse de l'image examinée dans ses rapports avec la culture de masse, est diversifié: il a affaire aussi bien à des étudiants des universités romandes qu'à des artistes fréquentant l'École des beaux-arts de Genève, maintenant appelée École d'art visuel. Cette complémentarité, plus fréquente dans le contexte académique nord-américain qu'europpéen, lui permet d'approcher les problèmes de la créativité de l'intérieur plutôt que simplement de l'extérieur; une capacité de première importance, et je ne pense pas trouver un seul esthéticien pour me contredire.

Le plan adopté par Keller rend compte d'emblée de ses objectifs de sociologue de la culture de masse. Il a divisé son ouvrage en trois grandes parties aux titres significatifs: *l'avènement du quotidien*, *l'intrusion de l'objet dans le champ artistique* et *le dehors du quotidien*. À ces trois parties s'ajoute une conclusion qui déborde le cadre du Pop Art: *pour une sociologie du regard esthétique*. Elle concrétise l'intention exprimée dans le sous-titre liminaire, qui est de jeter les bases «d'une sociologie du regard esthétique». La troisième partie, la plus développée, propose une grille d'analyse tenant compte de trois niveaux: *réalité*, *mass media* et *art*; le premier fournit l'objet-lieu-commun tandis que le second implique la médiation iconique et le troisième un double passage, celui de l'image au signe et du signe à l'objet, l'œuvre devenant elle-même objet héraldique (p. 78).

La thèse de Keller repose sur ce présupposé qu'au xx^e siècle, «tout

l'audible, tout le-visible deviennent justiciables du regard esthétique», cet état de fait résultant d'une mutation «de la relation de l'homme d'aujourd'hui à son univers familial» (p. 18). Or, Keller ne nous dit pas ce qui caractérise, à son avis, cette mutation. Il se contente d'énoncer ce qui lui semble aller de soi, et c'est dommage, dans la mesure où cette mutation capitale mériterait précisément d'être définie: la mutation du rapport avec l'univers familial procède d'une autre mutation, celle *de cet univers même*. L'homme, quelles que soient sa culture et son époque, ne peut qu'être relié, que se sentir relié à son univers familial, celui dans lequel il opère et qu'il peut dans une certaine mesure modifier. Dans notre société urbaine et de consommation, l'objet, multiple parce que reproductible, a acquis un sens nouveau. D'un certain côté, on le méprise parce qu'il implique un effort minimal de réalisation et d'emploi; par contre, on lui voue un culte parce qu'il nous permet de fonctionner selon certaines modalités dont nous ne saurions plus nous passer sans dysphorie. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne le regard esthétique, cette double mutation de l'univers familial et du rapport avec cet univers passe bien par l'objet: objet à fonctionnement symbolique, objet incorporé, «ready-made», il est toujours question, au xx^e siècle, de mettre l'objet en évidence en transcendant son caractère originellement téléologique. On ne peut sur ce point qu'être d'accord avec Keller qui cite très à propos André Breton: pour l'artiste moderne, il s'agit avant tout de «traquer la bête folle de l'usage» (p. 26).

Dans sa deuxième partie, Keller analyse l'annexion de l'objet par l'artiste dans ses différentes phases, depuis la nature morte antique à fonction mimétique jusqu'au formalisme cubiste, première manifestation plastique de la perte d'identité de l'objet. Ce sont les surréalistes qui vont devenir «les réels gardiens de l'objet» (p. 32); tandis que Chirico s'exalte à peindre des «choses» ayant perdu leur signification, des choses qui se mettent enfin «à exister» et lui font pour cette raison «une peur intense» (p. 30), Magritte proclame pour sa part qu'il veut «faire hurler les objets les plus familiers» (p. 32). L'objet de