



*Quelques membres du groupe des Automatistes devant  
Sous le vent de l'île de Paul-Émile Borduas, en février  
1947. On reconnaît: Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau,  
Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Paul-Émile Borduas,  
Madeleine Lalonde, Bruno Cormier et Jean-Paul  
Mousseau. Également, Mme Gauvreau (2<sup>e</sup> à gauche), mère  
de Pierre et de Claude.*

*Photo: Maurice Perron*

# Ruptures et ouvertures: une production culturelle entre deux mondes

GUY BELLAVANCE

---



---

## UNE PÉRIODE AFFECTÉE PAR DES MOUVEMENTS CONTRAIRES

La période qui s'étend de l'année de l'armistice à celle de l'élection du Parti libéral de Jean Lesage est réduite trop souvent à la formule d'une « grande noirceur » vécue « à l'ombre de Duplessis »... pour l'opposer sans doute plus facilement à la pleine clarté de la « révolution tranquille ». Évoquant cette période de l'histoire du Québec, Gérard Bergeron<sup>1</sup> propose plutôt de se la représenter, ni tout à fait rose, ni tout à fait noire, soumise à trois mouvements contraires : une *ventilation*, due à l'ouverture exceptionnelle du Québec de temps de guerre ; des *rétrécissements*, dus à une politique intérieure médiocre, sans imagination ; des *germinations*, enfin, issues de divers projets (sociaux, culturels, économiques) élaborés en marge ou à l'encontre de cette politique.

## UNE SOCIÉTÉ ENTRE DEUX MONDES

On pourrait aussi se représenter la période à la manière d'un jeu d'accélération, de freins et de brèches s'exerçant au sein d'une société encore entre deux mondes. D'un côté, la situation institutionnelle et politique interne apparaît sans doute bloquée, les accélérations freinées par l'alliance conservatrice du clergé et du gouvernement de la province. Sur les plans social et culturel, cependant, il s'agit bien au contraire d'une période d'accélération, sans

laquelle la Révolution tranquille et le Canada français moderne demeurent également impensables. Des brèches sont ainsi particulièrement nettes dans le domaine des arts et des produits culturels, lieu par excellence des ruptures et des ouvertures, ces deux faces d'une même modernité : ruptures avec le passé et avec une sorte de destinée, celle que maintient encore la version officielle d'une société indissociablement paysanne, catholique et française, au profit d'autant d'ouvertures... sur le monde, aussi bien que sur le présent et sur l'avenir. Un monde dont le présent et l'avenir apparaissent par ailleurs de plus en plus fortement conditionnés par la dynamique américaine, l'américanisation et l'«américanité».

## LES BRÈCHES

### **Poussées et courants de modernité dans les arts et les lettres**

À peu près tous les champs de pratiques artistiques sont de fait soumis alors à des poussées de modernité. En peinture, c'est le temps des avant-gardes, celui des manifestes et plaidoyers qui accompagnent la montée d'un art non figuratif, le temps de Borduas, des Automatistes et du *Refus global* dénonçant l'alliance historique de «la tuque et du goupillon», du régionalisme frileux, provincial, et du moralisme clérical. En littérature, des œuvres formellement et thématiquement distinctes du régionalisme et du cléricalisme ambiant paraissent. Ces œuvres, romanesques (Gabrielle Roy, Roger Lemelin, André Langevin), poétiques (Anne Hébert, Gaston Miron, Paul-Marie Lapointe, Roland Giguère, Claude Gauvreau) ou dramaturgiques (Gratien Gélinas, Marcel Dubé), forment la base d'un premier répertoire québécois au sens moderne, canadien disait-on alors. La période est aussi celle d'un développement sans précédent des arts d'interprétation (musique, danse, théâtre), à la faveur de la création de la télévision d'État en 1952 et aussi d'un recul indéniable des censures religieuses.

### Dans la culture populaire

Ces poussées de modernité vont de pair avec d'autres genres de changement qui affectent au même moment la culture populaire. La production locale de type commercial s'intensifie, au point de rivaliser parfois avec les produits d'importation. Le téléroman succède alors au radioman, déjà bien implanté, dans un contexte où tous les grands médias existants (presse, radio, disques, cinéma, publicité) cherchent à s'ajuster à l'ère de la télévision. Dans ce contexte apparaissent de nouvelles formes d'humour, plus urbaines, et une « nouvelle chanson canadienne », plus laïque, des premiers succès de Félix Leclerc, en 1950, au premier *hit* de Michel Louvain en 1957. À la jonction du radioman et du téléroman, de la musique enregistrée et des petits journaux de vedettes, on peut ainsi voir se mettre en place un premier *star system* local.

De curieuses épopées surgissent enfin, comme celle de cet agent IXE-13, l'as des espions canadiens, le premier héros populaire connu à défendre des intérêts canadiens sur la scène mondiale. Car n'oublions pas que, si l'après-guerre est bien l'époque de Duplessis, elle reste aussi celle du Canada qui, pour reprendre l'expression de Gérard Bergeron, s'impose alors comme « première puissance moyenne mondiale ». Les Québécois participent certainement de cette montée en puissance, qui se réalise en outre dans un contexte de prospérité économique inattendue, une époque inédite de plein emploi. Plus d'un est sans doute prêt à croire dans un tel contexte, et à l'encontre du système des convictions (ou des conventions) religieuses, que « le bonheur peut être de ce monde ». Un plus grand nombre semblent tout au moins vouloir en prendre le risque, de Borduas à IXE-13 pour ainsi dire, qu'il n'est plus si impertinent d'associer à une même dissidence, sinon à une même modernité. L'un et l'autre sont bien en effet, chacun à leur manière, des promoteurs de risques et d'aventures, d'ouverture sur le monde et d'affirmation de soi, « héros de la vie moderne », dirait Charles Baudelaire.

## L'AGENT SECRET T4, HÉROÏNE MODERNE<sup>2</sup>

L'action de Gisèle, la compagne d'IXE-13, dans le célèbre roman du même nom, laisse présager l'apparition d'une dynamique propre au destin féminin dans les fictions populaires québécoises.

En observant les succès de *Gisèle* (l'agent T4), nous sommes à même d'apprécier sa compétence lors des missions. Même si c'est IXE-13, «le patron», qui enseigne l'espionnage (n° 448, p. 12) et dirige l'équipe – relation hiérarchique conforme à l'atmosphère de l'armée et à l'idéologie traditionnelle –, les bonnes idées de Gisèle sont néanmoins fort appréciées, ce qui prouve son influence (n° 586, p. 11). Elle est très habile dans l'utilisation des codes secrets, une tâche qui se situe, avec le transport des documents (n° 64, p. 21) et la surveillance de l'ennemi, parmi celles qu'on lui demande d'exécuter le plus fréquemment. On confie aussi à son doigté certaines activités délicates auprès des femmes: elle a pour mission tantôt de retrouver une espionne russe (n° 170), tantôt de faire parler une toute jeune fille (n° 63). On la voit aussi accomplir plusieurs actions d'éclat; dans *Une nuit en Italie* (n° 8), Gisèle insiste pour aller rejoindre IXE-13 afin de le protéger. Elle marche, la nuit, dans des lieux parsemés d'embûches et obtient des renseignements de première importance qui lui permettent de faire sauter un train rempli de Nazis et de munitions. C'est encore elle qui, après avoir obtenu de l'aide, réussit à sauver

ses amis emmurés vivants. Ces quelques exemples nous font voir l'action d'une Gisèle courageuse, ingénieuse, très vive et quelquefois violente, à l'œuvre dans des missions où on lui donne cependant, beaucoup plus rarement qu'au héros IXE-13, un rôle de premier plan.



Pierre Daignault, sous le pseudonyme de Pierre Saurel, a écrit la série de petits romans mettant en vedette un héros canadien-français, L'agent IXE-13.

Ces fascicules, publiés hebdomadairement entre 1947 et 1966, comptent 934 numéros.

Gisèle Tubœuf revient (n° 170), 23 avril 1952.

Gracieuseté de Sogides

À l'instar de Gisèle, les *espionnes alliées*, qui forment la moitié des centaines de personnages féminins du roman, ne considèrent pas le travail comme passager ou marginal et s'y montrent fort compétentes (on pense, par exemple, à l'action de Roxanne, l'épouse de Marius, grand ami d'IXE-13). Elles transgressent cependant des interdits (féminisme, liberté sexuelle) qu'on ne permet pas à Gisèle de franchir et s'écartent ainsi de l'image finalement très positive que nous fournit ce premier personnage.

Malgré les clichés d'amoureuses et de séductrices qui s'attachent à elles, surtout chez les *ennemies*, la grande majorité des espionnes de la série *IXE-13* se compose, tout compte fait, d'êtres forts, qui s'affirment sur tous les plans de leur univers de combat. Comme la vie, dans ce roman, trouve largement son sens dans le travail, c'est précisément la profession d'agent secret qui donne à ces femmes leur prise sur le monde. L'espionnage est d'ailleurs présenté comme un métier mixte, qui ignore, en grande partie, les rôles prédéterminés et procure à chacun et chacune l'occasion d'exercer sa compétence et son audace.

Marie-José des Rivières

### **Avec l'appui du gouvernement fédéral**

L'action culturelle fédérale dans son ensemble est un sérieux contrepoids à l'action des autorités traditionnelles, au parrainage de l'Église et au patronage de Duplessis. La Commission fédérale *pour l'avancement des arts, des lettres et des sciences* (1949-1951), ou commission Massey, dont résulte le Conseil des arts du Canada (1957), marque de ce point de vue le début d'une politique culturelle nationale systématique. Le gouvernement de la province, malgré son autorité supposée, apparaît surtout ici sur la défensive. Le ministère de la Culture ne sera créé qu'en 1961. Un autre célèbre dissident du régime Duplessis, le père Georges-Henri Lévesque, siège d'ailleurs à cette commission. L'opposition au régime ne réunit pas, en

effet, que des agnostiques à la Borduas. Les factions libérales du clergé auront elles aussi leurs martyrs, comme en témoigne la destitution de Mgr Joseph Charbonneau, archevêque de Montréal, un an et demi après celle du maître automatiste, Paul-Émile Borduas.



### L'ÉVOLUTION DE LA TECHNOLOGIE ET DES PROFESSIONS

Plus concrètement, les changements se trouvent alors soutenus par une rapide évolution des possibilités de production culturelle, hors de l'orbite du pouvoir clérical, la télévision jouant à cet égard un rôle certainement crucial. La télévision est un important fournisseur d'emplois culturels : à l'ombre de *Duplessis* peut-être, mais aussi en orbite autour de *Radio-Canada*, et plus tard de l'ONF (qui emménage à Montréal en 1956), sinon de l'ensemble des institutions culturelles fédérales. L'entrée en onde de la télévision, comme un ensemble d'autres interventions culturelles fédérales, s'inscrit alors dans un mouvement de professionnalisation accrue des métiers artistiques, qui touche aussi bien les secteurs de l'édition, de l'enseignement des arts, de l'organisation du milieu artistique, des politiques culturelles.

### Des brèches provoquées par les échanges sur le plan international

Ces courants de modernité, souvent contraires, laissent entrevoir au sein même de la société canadienne-française une importante prise de distance à l'égard des valeurs et des comportements traditionnels. Un bon nombre de ces changements sont un contrecoup indirect de la guerre. Celle-ci a notamment fait, pour un temps, de Montréal l'un des centres culturels francophones les plus actifs du monde libre. Elle a favorisé le tourisme involontaire des conscrits canadiens en terre européenne, mais aussi celui d'artistes et d'intellectuels européens en terre canadienne.

André Breton, Fernand Léger, le père Marie-Alain Couturier, Henri Ghéon, les Pitoëff, Étienne Gilson, Jean-Paul Sartre et bien d'autres sont ainsi passés dans la province. D'autres s'y installeront par la suite, le Canada d'après-guerre, et Montréal en particulier, étant devenu un lieu d'immigration plus attrayant: l'éditeur Pierre Tisseyre, les danseuses et chorégraphes Ludmilla Chirriaef, Ruth Sorel, Elizabeth Leese et Séda Zarré, les comédiens et metteurs en scène Paul Buissonneault et André Cailloux. Et la guerre signifie aussi le retour au Canada de plusieurs exilés bien informés de l'état du monde, et du monde de l'art, comme Alfred Pellan, très lié aux milieux surréalistes, ami d'André Breton, ou Alain Grandbois, poète cosmopolite, lié à l'intelligentsia internationale, ami de Blaise Cendrars.

**Des ouvertures  
qui reflètent  
une évolution sociale**

Ces ouvertures sont d'ailleurs la conséquence d'une évolution à laquelle la société québécoise n'a jamais pu véritablement échapper. L'art moderne et la nouvelle culture populaire sont ainsi déjà présents au Québec entre les deux guerres, et avec eux la promotion de valeurs séculières, l'ouverture sur le monde, la contestation de la tradition. La grande différence qu'introduit cependant cette modernité d'après-guerre tient au fait qu'elle se proclamera d'emblée canadienne-française et ne pourra donc plus aussi aisément être dénoncée à titre d'importation ou d'invasion étrangère. La dissidence est intérieure. Ces modernes demeurent sans doute localisés



*Après la guerre, le Québec, et en particulier Montréal, vit l'écllosion d'une modernité artistique et intellectuelle.*

*Alain Grandbois, poète, 1950.*

*Source : Fonds Lida Moser, Archives nationales du Québec à Québec*

*Photo : Lida Moser*

pour l'essentiel dans les grands centres urbains, à Montréal et dans une moindre mesure à Québec. Leur liberté se gagne encore à l'ombre de Duplessis et de conventions sociales marquées à l'aune des rituels catholiques. Le bonheur est quant à lui une idée « païenne » qui provoque sans doute encore bien des tiraillements. Et le pouvoir est plutôt une notion anglaise, pas très catholique.

Mais dans les faits les autorités paraissent débordées. L'Église n'est plus véritablement en mesure d'empêcher l'intrusion des valeurs étrangères, même en son propre sein. Depuis le décès de Mgr Villeneuve en 1947, les tensions se sont ainsi creusées entre courants traditionalistes et modernistes au sein du haut clergé. La collusion de l'épiscopat avec le gouvernement unioniste accélérera encore cet affaiblissement. Le système de patronage de Duplessis, qui aboutit en fin de compte à renforcer l'intrusion de l'État dans plusieurs domaines de juridiction religieuse, finira par discréditer l'Église dans l'opinion publique. Le pouvoir de Duplessis ne doit pas non plus être surestimé. Le mouvement de réformes sociales d'inspiration keynésienne dans lequel s'est engagé le gouvernement fédéral implique une dynamique de centralisation qui place la province sur la défensive. Le gouvernement provincial apparaît restreint dans son activité : s'il n'a qu'une « faculté presque nulle d'innover », il n'a aussi « qu'une faculté toute relative d'empêcher<sup>3</sup> ». L'appui électoral qu'il reçoit au Québec ne peut faire oublier en outre celui dont jouissent au même moment les libéraux fédéraux, au pouvoir de façon ininterrompue de 1935 à 1957.

Tout compte fait, les générations qui entreront dans la vie active à la suite de la « Révolution tranquille » seront beaucoup moins les enfants de Duplessis ou de l'Index romain, que ceux de Borduas, de la télévision et, d'une certaine manière, aussi d'IXE-13.

## LE TEMPS DE L'ART VIVANT

### Le temps des ruptures

Les Automatistes peuvent être considérés comme les premiers à formuler le projet d'une modernité spécifiquement canadienne. *Refus global* peut être considéré, quant à lui, comme le premier geste de rupture publique avec l'idéologie traditionnelle du Canada français. C'est en 1943 que se forme, autour de Paul-Émile Borduas, le premier noyau des futurs signataires de ce manifeste. Leur première exposition a lieu peu après la guerre, en 1946, leur dernière en 1954. La parution du manifeste, en 1948, représente sans doute l'apogée de cette faction la plus radicale des mouvements montréalais d'art vivant. Les Automatistes, en effet, ne sont pas les seuls à s'inscrire alors dans cette mouvance d'art moderne non figuratif et antiacadémique. Ils se distinguent cependant par le caractère nettement plus radical de leur action, qui les conduit parfois sur le terrain politique (comme au moment de la grève d'Asbestos), et qui va de pair aussi avec la dimension pour ainsi dire transdisciplinaire de leur mouvement, dans le plus pur esprit surréaliste.

L'action des Automatistes ne se limite pas à la seule peinture (Riopelle, Leduc, Mousseau, Ferron, Pierre Gauvreau), mais se manifeste aussi au plan de l'écriture poétique et dramatique (Claude Gauvreau, Gilles Héneault, Paul-Marie Lapointe). Le mouvement rallie en outre des comédiens, des danseurs et des chanteurs (Murielle Guilbeault, Jeanne et Thérèse Renaud, Françoise Sullivan, Françoise Riopelle), un psychiatre (Bruno Cormier), un photographe et cameraman (Maurice Perron) et même des designers (les frères Viau, Madeleine Arbour). Le manifeste propose d'ailleurs non pas tant une nouvelle façon de peindre, qu'une nouvelle façon de voir et de sentir. Il s'agit de libérer les possibilités psychiques refoulées des personnes.



*Le manifeste des Automatistes propose la libération des possibilités psychiques refoulées des personnes.*

*Françoise Sullivan et Jeanne Renaud lors d'une répétition de Dualité, créée en 1948.*

*Photo : Maurice Perron*

Le renvoi de Borduas de l'École du meuble tient d'ailleurs non seulement à ses positions théoriques anticléricales et à sa dénonciation de l'ordre établi. Il tient tout autant à des différends l'opposant depuis longtemps déjà à la direction et au corps professoral de cette école technique. L'orientation libertaire qu'il donne à son enseignement, de même que la promotion de l'art pour l'art, le placent en effet directement en opposition avec le pragmatisme et les visées utilitaristes de cette école d'art appliqué.

### Un manifeste parmi d'autres

*Refus global* n'est pas le seul manifeste à voir le jour au cours de cette période. Il a été précédé la même année par celui du groupe qu'animent Alfred Pellan et Jacques de Tonnancour, *Prisme d'yeux*, qui plaide également pour une ouverture à l'imaginaire. Et il sera suivi en 1955 par



### LE CRI DE PAUL-ÉMILE BORDUAS

Comme le confiera Borduas à la fin de sa vie, c'est sa qualité de cri, plus que son contenu, qui donne toute sa valeur à son « refus global ». Ces choses-là, « d'autres avant moi les avaient dites. Toutes ces idées étaient dans l'air. Elles pouvaient être dites, il ne fallait pas qu'elles fussent écrites<sup>4</sup>. » Borduas est néanmoins l'un des premiers à prendre le risque d'une telle rupture publique. Il est peut-être aussi l'un des derniers à avoir dû en assumer toutes les

conséquences. Accusé d'être un corrupteur de la jeunesse, avant d'être expulsé du système d'enseignement, il se verra dans l'obligation de poursuivre sa carrière hors du système, interdit d'enseignement et privé de revenus réguliers, forcé ainsi d'assumer les risques du marché libre et de la carrière internationale, s'exilant à New York d'abord, en 1953, puis à Paris à partir de 1955, jusqu'à son décès en 1960, à l'aube de la Révolution tranquille. À un moment où les recteurs, qui sont aussi des monseigneurs, prêtent à chaque rentrée universitaire le serment d'allégeance antimoderniste de Pie X, il n'est vraiment pas prudent pour un petit professeur du réseau des écoles techniques, dernier échelon du système, de publier ce genre de choses. C'est tenter le diable. Et pourtant, ce même « refus global » pourrait tout aussi bien être considéré comme une « acceptation globale ». Borduas lui-même l'a suggéré plus tard. Le manifeste s'articule en effet autour de ce double mouvement, rupture et ouverture. D'un côté, il y a la dénonciation du « blocus spirituel », celui de « la tuque et du goupillon », le rejet des préjugés et de la peur (*bleue, rouge et blanche*: couleurs du club de hockey bien connu), le rejet des idées préconçues, des actions préméditées et des certitudes rassurantes. Ces rejets se font toutefois au nom d'une ouverture, ouverture à l'imprévisible, au danger et même à l'angoisse, c'est-à-dire, tout compte fait, aux risques de la liberté. « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé. (...) demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent. »



—Chut! chut! Voilà les automatistes!

*Dans une société attachée aux valeurs traditionnelles, les Automatistes dérangent.*

*Caricature de Robert Lapalme.*

*Source: Le Canada, 19 avril 1949*

*Photo: Pierre Soulard*

*Le Manifeste des plasticiens* (Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin et «Jauran» pseudonyme de Rodolphe de Repentigny) qui réclament une place pour l'artiste dans la Cité. L'action de Borduas et des Automatistes, qui vise ces deux aspects, s'inscrit de la sorte dans un mouvement plus large, très net dès le tournant des



*Le groupe signataire du manifeste de Prisme d'yeux organise des expositions en commun au cours desquelles le public, attiré par les noms déjà connus, aura l'occasion de faire connaissance avec les nouveaux venus.*

*Dix des quinze membres du groupe de Prisme d'yeux préparant leur exposition d'un soir. Alfred Pellan, sur l'escabeau, accroche une de ses toiles, aidé par Jacques de Tonnancour et Lucien Morin. Sont aussi présents Louis Archambault, sculpteur, Gabriel Filion, Léon Bellefleur, J. Anonyme (Jean Benoît), Jeanne Rhéaume, Pierre Garneau et Mimi Parent, peintres.*

*Source : La Revue Moderne, mai 1948*

*Photo : H.L. McDonald*

années 1940 et qui anticipe largement sur la période qui nous préoccupe. La période de la guerre, depuis le retour célébré de Pellan en 1940, a ainsi été ponctuée d'une série de plaidoyers en faveur de l'art vivant et de manifestes contre l'enseignement académique visant tout particulièrement le directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Charles Maillard.

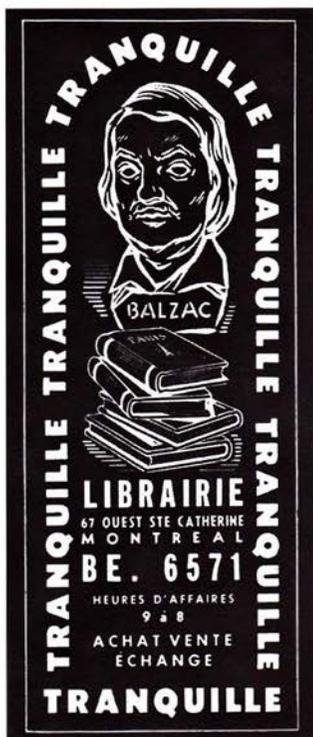
La bataille pour l'art abstrait, ou non figuratif, ne se limite pas à un simple débat esthétique mais a des répercussions sur les façons d'enseigner et de diffuser la peinture. Cet art vivant implique aussi bien plus

qu'un simple changement de thématique dans l'ordre de la représentation picturale. Il suppose notamment un renversement de logique, la priorité passant ni plus ni moins du sujet peint au sujet peignant, du motif peint au geste de peindre, ce qui touche autant l'organisation que la conception de l'art.

Borduas est l'un des protagonistes de tous ces débats, non seulement à titre de peintre (il expose ses premières toiles abstraites en 1942), mais aussi à titre de professeur à l'École du meuble (depuis 1937). Il est également cofondateur et animateur de la Contemporary Arts Society, qui regroupe, à partir de 1939 et jusqu'en 1948, l'ensemble des courants modernistes montréalais. Dès la fin de la guerre, ce mouvement d'art vivant semble d'ailleurs avoir gagné suffisamment de crédibilité pour obtenir en 1945 la démission de Maillard, réclamée depuis 1940. La nomination de Robert Élie à la direction de la même école en 1957 confirmera plus tard la reconnaissance au moins institutionnelle de l'avant-garde de cette époque: Élie, journaliste, critique d'art et romancier, ami de Saint-Denys Garneau, de Borduas et de Pellan, est en effet lui-même identifié à l'avant-garde artistique et littéraire.

### **Les retombées de *Refus global***

Si, donc, les lendemains immédiats de *Refus global* correspondent bien à un retour au *statu quo*, au renvoi de Borduas et à l'exil périodique ou définitif des pionniers de l'art vivant, certains pourront affirmer que la bataille de l'art abstrait est largement remportée dès la fin des années 1950, du moins à Montréal. Guy Robert<sup>5</sup>, par exemple, estime que la quasi-totalité des expositions montréalaises affichent alors non-figuratif, une véritable mode selon certains (notamment le directeur américain du Musée des beaux-arts de Montréal), mais qui selon d'autres fait aussi apparaître le Montréal de cette époque comme le foyer principal de l'art moderne au Canada. Bien qu'il soit surtout porté par la peinture, ce mouvement en faveur de l'art vivant se répercute par ailleurs sur l'évolution de la sculpture et de la gravure. Armand Vaillancourt, Roland Diné et Robert Roussil seront à l'origine d'une nouvelle sculpture, politisée ou socialisée, rompant dès 1950 avec la statuaire commémorative



La librairie d'Henri Tranquille  
sert régulièrement de lieu  
d'exposition pour les œuvres  
des peintres et des sculpteurs.  
Plus de 3 000 peintures  
défileront dans cette librairie  
entre 1948 et 1958.

Publicité préparée pour l'annuaire  
téléphonique de Bell Canada,  
1950.

Gracieuseté d'Henri Tranquille

d'inspiration religieuse ou patriotique que pratique encore un Alfred Laliberté (décédé en 1953). Roland Giguère et Albert Dumouchel contribueront pour leur part à faire de la gravure une forme d'art à part entière. Même la tradition figurative paraît alors affectée, comme en témoigne le changement de manière d'un Jean-Paul Lemieux ou d'un Jean-Philippe Dallaire, chez qui l'on constate de plus grandes libertés.

### Borduas entre deux mondes

Borduas est pour sa part, plus que tout autre, à la jonction entre deux mondes, lui qui commence sa carrière auprès d'Ozias Leduc, maître de l'art religieux, se destine à une carrière de peintre d'Église et bifurque vers cet art surrationnel, non figuratif, par suite d'un échec sur cette première voie, comme il l'explique lui-même dans ses *Projections libérantes* (1949), autobiographie intellectuelle rédigée en manière de défense après l'affaire du *Refus global*. L'évolution vers l'art abstrait est de fait grandement favorisée non seulement par l'ébullition culturelle du temps de guerre, mais aussi par l'effondrement du marché d'art religieux, principal débouché des jeunes artistes canadiens-français jusqu'à la crise économique. L'engouement pour l'art abstrait s'explique dès lors en bonne partie par cette

« conversion » de jeunes artistes qui « n'ont rien à perdre<sup>6</sup> ». Mais Borduas est encore entre deux mondes lorsqu'on considère la double influence qui marque l'évolution de sa phase abstraite, d'abord française, dans la mouvance du surréalisme et d'André Breton, puis nettement nord-américaine, dans le sillage de l'expressionnisme abstrait new-yorkais et de Jackson Pollock. Cette évolution tra-

duit, par plus d'un côté, la modification des points de référence culturelle à la sortie de la guerre, la fin des paroisses, le recul de la France et la montée des États-Unis. L'une de ses dernières lettres à Claude Gauvreau, en 1959, résume à sa manière cette trajectoire: «Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite, Canadien-français après, plus Canadien que Français à mon premier voyage en Europe, Canadien (tout court, mystérieusement semblable à mes compatriotes) à New York, Nord-Américain depuis peu, de là, j'espère «posséder» la terre entière?!»

## **LA LITTÉRATURE CANADIENNE, LA FRANCE ET NOUS**

### **Le temps des poètes**

Comme pour les arts visuels, l'évolution du champ littéraire est fortement conditionnée par la conjoncture favorable du temps de guerre. Les courants de modernité procèdent en outre, ici, non plus des seules influences européennes mais d'une modernité canadienne. C'est particulièrement vrai de la poésie, d'abord sous l'influence de Saint-Denys Garneau et d'Alain Grandbois, dans le sillage, souvent aussi, de cette version montréalaise du surréalisme qu'est l'automatisme, et bientôt à partir de l'Hexagone (1953). Pour reprendre l'expression de Gilles Marcotte, c'est, autant sinon plus que dans les années 1960, *le temps des poètes*, la publication de poésie connaissant un essor quantitatif et qualitatif inédit à partir de 1955, statistiques et critiques à l'appui. Cette production demeure toutefois largement confidentielle, et il faut attendre les rééditions des années 1960 pour qu'elle puisse bénéficier d'une véritable diffusion, parfois même les années 1970, comme dans le cas d'un Claude Gauvreau.

### L'écriture romanesque : le regard se déplace

La production romanesque, mieux distribuée, fait pour sa part état de changements non moins significatifs. La période s'ouvre ainsi sur les premiers grands romans urbains, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945) et *Au Pied de la Pente douce* de Roger Lemelin (1944), qui connaissent alors des succès inusités. Les deux romans bénéficient en effet d'une diffusion internationale, non seulement en France, mais aussi en traduction aux États-Unis et même ailleurs, non seulement en anglais, mais dans

diverses autres langues. *Bonheur d'occasion* remporte le prix Fémina, en 1947, l'année de sa parution en France, chez Flammarion.

Quant aux romans de Lemelin, leur adaptation pour la radio et la télévision leur donnera une seconde vie, *Les Plouffe* marquant les premières années de la télévision de 1953 à 1959. Par la suite, Gabrielle Roy proposera, avec *Alexandre Chenevert* (1954), le portrait d'un petit employé de banque de Montréal « peu doué pour le bonheur », selon les mots de son patron, et, à travers cette figure

du citadin ordinaire, l'évolution tragique d'une conscience encore profondément religieuse, mystique en un sens, aux prises avec la vie moderne, l'information, la



Gabrielle Roy remporte le prix Fémina en 1947, à la suite de la parution de *Bonheur d'occasion*, en France. C'est la première fois qu'une distinction aussi remarquable est décernée à un écrivain canadien-français.

Source : Collection Phil Laframboise

publicité, la ville. On trouve notamment dans ce roman des descriptions fort amusantes de la façon dont Alexandre voit la progression du bonheur conforme, lorsqu'il constate par exemple la ressemblance de son patron avec les modèles de photographies publicitaires. Plusieurs romans font ressortir au même moment des rapports plus complexes au niveau de la psychologie des personnages. On les observe et on les laisse évoluer au-delà de tout jugement moral, comme le *Mathieu* de Françoise Loranger (1949) ou les personnages de *Poussière sur la ville*, d'André Langevin (1953).

On est conduit ainsi à des voix plus introspectives, existentialistes même, ou poétiques, comme l'Anne Hébert du *Torrent* (1950) et des *Chambres de bois* (1958). Ces trois auteurs (Loranger, Langevin, Hébert) font état d'une semblable distance à l'égard de la morale chrétienne. Dans *Torrent*, on peut lire notamment: «Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun Dieu n'habita jamais ce nom pour moi.» Langevin observe à travers les yeux d'un médecin les écarts d'une épouse infidèle dans une ville industrielle, à la manière de Camus ou du Sartre de *La Nausée*. *Mathieu* décrit la révolte d'un jeune homme contre son milieu et contre lui-même, ainsi qu'une émancipation psychique autant que matérielle et physique qui passe par la redécouverte du corps et de l'argent. Les grandes œuvres d'Yves Thériault, *Aaron* (1954) et *Agaguk* (1958), datent également de cette période: le juif et l'aborigène, l'étranger et le sauvage, s'introduisent dans l'imaginaire québécois. L'érotisme païen d'un bon nombre des œuvres de Thériault contredit les représentations traditionnelles portées jusque-là par le roman d'ici sur le territoire aussi bien que sur le corps québécois.

### **L'édition indépendante fait ses débuts...**

Cette production «peu édifiante» va de pair avec le développement de maisons d'édition indépendantes du clergé. Elle s'inscrit également dans des débats de plus en plus

serrés quant à l'autonomie de la littérature canadienne. Les auteurs d'ici commencent à se référer à des auteurs d'ici. La polémique dont fait état *La France et nous*, de l'éditeur et romancier Robert Charbonneau en 1947<sup>8</sup>, est assez révélatrice à cet égard. Charbonneau, catholique libéral, est l'un des premiers romanciers québécois à explorer les voies du roman psychologique. Il est également directeur des Éditions de l'Arbre (1941-1951) et du périodique *La Nouvelle Relève* (1941-1948). Ce périodique bénéficie, à la faveur de la guerre, d'une diffusion internationale et publie à la fois des auteurs canadiens et européens. Les Éditions de l'Arbre, quant à elles, bénéficient de cette vague d'éditions canadiennes suscitées à la faveur de la loi des mesures de guerre. Celle-ci, en permettant la réimpression des auteurs français hors des zones occupées, a en effet favorisé l'émergence et la prospérité d'éditeurs moins dépendants du marché scolaire, contrôlé par le clergé, leur ouvrant notamment les marchés internationaux. Ces éditeurs ont pu à la fois rééditer des classiques de la littérature française et publier les inédits d'auteurs contemporains. Les éditions Valiquette rééditent ainsi l'œuvre complète de Victor Hugo. Et on trouve aussi des Baudelaire, des Rimbaud, des Descartes canadianisés. Des auteurs contemporains aussi importants que François Mauriac ou Antoine de Saint-Exupéry pouvaient également être édités à Montréal, à cette époque. Henry Miller a songé à publier chez Charbonneau. Cette ouverture des marchés internationaux a des répercussions à l'intérieur. Dans un tel contexte d'ouverture et de surabondance, l'Index romain des livres prohibés et les divers autres interdits qu'y rajoute l'épiscopat local deviennent en effet beaucoup plus difficiles à faire respecter. La formule du livre de poche, inaugurée en 1953, rendra plus tard de plus en plus inopérant ce genre d'interdits.

**ROBERT CHARBONNEAU  
ET L'AUTONOMIE LITTÉRAIRE**



La polémique qui implique Charbonneau se déroule de part et d'autre de l'Atlantique et l'oppose à une large fraction de l'intelligentsia française (dont Aragon, Mauriac, Duhamel, Cassou), ainsi qu'à certains intellectuels québécois (notamment René Garneau). Cette polémique révèle la conception toute différente que se fait une nouvelle génération d'éditeurs et d'auteurs du statut de la littérature canadienne, laquelle est un *arbre*, d'où le nom de la maison de Charbonneau, plutôt qu'une *branche* de la littérature française. Une telle affirmation témoigne à la fois d'une prise de distance inédite au sein de l'élite culturelle canadienne-française à l'égard de la France et de l'ouverture des auteurs canadiens à d'autres influences, en tout premier lieu américaines.

Selon Charbonneau, si les jeunes écrivains canadiens «ont des maîtres étrangers, ceux-ci ne sont plus uniquement des maîtres français. Les écrivains américains, entre autres, ont contribué à l'élaboration de leurs techniques et ont enrichi leur vision du monde<sup>9</sup>.» Et encore: «Pourquoi, nous qui possédons deux langues, attendrions-nous pour nous enrichir de la substance des écrivains américains ou anglais qu'ils aient été traduits et assimilés par les Français.» Après avoir constaté que «quelques écrivains français ne voient rien, ne comprennent rien en dehors de ce qu'ils ont rapetissé aux proportions de Paris», il observe que c'est d'abord à Paris qu'on s'irrite. «Tout ce que nous avons fait c'est affirmer l'existence d'une littérature canadienne qui ne relève pas plus de Paris que de New York. C'est de Paris que la réaction est venue et de certains Canadiens qui se veulent plus Français que Canadiens.»

Le même projet d'autonomie est par ailleurs manifeste chez un Gratiien Gélinas, lorsqu'il explique et réclame, en 1949, un théâtre national et populaire proprement canadien-français. Plus tard, en 1957, Gaston Miron pourra dire, quant à lui: «notre tellurisme n'est pas français

et, partant, notre sensibilité, pierre de touche de la poésie ; si nous voulons apporter quelque chose au monde français et hisser notre poésie au rang des grandes poésies nationales nous devons nous trouver davantage, accuser notre différenciation et notre pouvoir d'identification<sup>10</sup>».

Si le projet d'autonomie d'une littérature canadienne survit à l'armistice, ce n'est pas le cas de l'industrie de l'édition sur lequel il s'appuie en bonne partie. Les éditions de Charbonneau cessent ainsi leurs activités en 1951, à la suite du retour sur le marché des éditeurs français et de la fin des licences accordées par le gouvernement, tout comme l'ont fait la plupart des maisons indépendantes avant elles. Entre 1946 et 1949, plus de douze maisons d'édition cessent en effet de publier. Il faut attendre la fin des années 1950 pour que s'amorce un certain redressement, avec la création successive de maisons comme Leméac et les Éditions de l'Homme en 1957, HMH et DÉOM en 1960.

La production romanesque se maintient néanmoins, vaille que vaille, grâce surtout à l'action d'un Pierre Tisseyre et de son Cercle du Livre de France, fondé à Montréal en 1946. Misant sur la formule américaine du *best-seller*, et associée au départ à un éditeur américain, cette maison introduit des méthodes originales de mise en marché. La formule du club du livre lui assure en outre une certaine autonomie face au marché scolaire et au clergé. La création de son propre prix littéraire lui permet également de consacrer les romanciers qu'il soutient, notamment Loranger et Langevin, ou encore Bertrand Vac, couronné à trois reprises. Au sujet de cet auteur aujourd'hui oublié, Tisseyre écrit : « Dans un autre environnement, il aurait fait une carrière d'écrivain populaire, mais populaire dans le sens où Guy Des Cars est populaire<sup>11</sup>. » *Louise Genest, Saint-Pépin, P.Q. et Le carrefour des*

*géants* présentent en effet un ensemble de thèmes novateurs, compte tenu des conventions de l'époque : la sexualité pressante, les travers du régime politique, la ville triomphante.

## **EN ORBITE AUTOUR DE RADIO-CANADA**

### **La télévision renforce les tendances**

L'entrée en ondes de la télévision de Radio-Canada, en 1952, est déterminante pour la suite, fournissant un second souffle à ces courants de modernité, empêchant le retour à l'ordre que semble devoir entraîner le temps de paix. Radio et télé s'avèrent des sources majeures d'emplois pour les artistes, auteurs, interprètes ou compositeurs. L'ensemble du milieu artistique et intellectuel participe alors étroitement à l'invention de la télévision. L'orientation authentiquement canadienne que veulent lui donner les premiers responsables implique notamment un soutien inégalé à la création canadienne. La Société Radio-Canada stimule tout particulièrement la demande de textes originaux et soutient les interprètes et les compositeurs, favorisant le développement d'un répertoire national et d'une infrastructure professionnelle.

À peu près tous les auteurs importants de cette époque sont ainsi employés à un titre ou à un autre, soit comme auteurs de radio-téléthéâtres et de radio-téléromans, soit comme salariés, à titre de réalisateurs, journalistes, scripteurs ou directeurs de service. Robert Charbonneau entre ainsi à Radio-Canada en 1950 pour y créer bientôt le Service des textes (1955), qu'il dirige jusqu'à son décès en 1967. André Langevin est réalisateur de 1948 à 1985. Hubert Aquin, animateur et réalisateur, y trouve ses premiers emplois. Robert Élie<sup>12</sup>, d'abord journaliste au service des nouvelles (1943 à 1948), devient directeur adjoint, puis directeur du service de presse pour le Québec (1948-1958). Alors que Lemelin

écrit ses radoromans et ses téléromans, Loranger, Thériault, Dubé, Languirand sont des auteurs attirés de radiothéâtres et de téléthéâtres. Même un auteur aussi hermétique que Claude Gauvreau paraît alors bénéficier d'une meilleure diffusion sur les ondes que par l'édition traditionnelle. Lui qui ne publie qu'un seul recueil de poésie au cours de la période peut en effet y diffuser près d'une dizaine de textes radiophoniques (prose, poésie ou théâtre), l'un d'eux étant primé en 1951 par le *Canadian Radio Award*. Son frère Pierre, membre avec Riopelle du noyau fondateur du mouvement, automatiste, devient annonceur à la radio dès 1949. En 1952, il participe à l'invention des émissions pour enfants à la télévision. Au cours des années 1950, il sera tour à tour réalisateur, auteur et producteur. Détournement de carrière?



Le père Émile Legault met sur pied la troupe de théâtre Les Compagnons de Saint-Laurent.

On reconnaît les comédiens suivants :  
Paulette de Guise, Yves Létourneau, Madeleine Lévesque, Jacques Létourneau, Colette Courtois, Aimé Major, Hélène Loiselle, Renée David et Guy Hoffman.

Fonds Lida Moser, Archives nationales du Québec à Québec  
Photo : Lida Moser

Mais ce n'est pas le cas pour les arts d'interprétation. L'action de la Société sera ici déterminante, en particulier pour la danse et le théâtre, moins bien organisés que le domaine musical. C'est particulièrement vrai pour la danse professionnelle, pratiquement inexistante jusque-là, à cause des interdits religieux. Les Grands Ballets Canadiens (alors Ballets Chiriaeff) sont ainsi créés par Ludmilla Chiriaeff en 1952 spécifiquement pour répondre à la demande de la télévision. Cette compagnie, qui est à l'origine la troupe officielle de Radio-Canada, ne donne sa première représentation publique non télévisuelle qu'en 1955.

La radio et la télévision vont notamment favoriser l'émergence des premières grandes compagnies de théâtre professionnelles: le Rideau Vert en 1949, le Théâtre du Nouveau Monde en 1951, le Théâtre de Quat'Sous en 1956. L'action de la radio et de la télévision doit donc être reconnue dès lors comme un facteur crucial de l'éclosion du théâtre professionnel et du répertoire dramatique québécois.

L'action de la Société est à peu près équivalente dans le domaine musical. Dès 1945, la radio d'État produit notamment des enregistrements d'interprètes et de compositeurs canadiens, et en assure bientôt la diffusion internationale sur disques (1947). Par tous ces côtés, l'influence de la société d'État à cette époque est à rapprocher de celle qu'auront plus tard les programmes de subventions publics du Conseil des arts (1957) ou du ministère des Affaires culturelles (1961).

## DE BORDUAS À IXE-13

### La culture populaire se transforme

Ces poussées de modernité, alliées à une modernisation des conditions de production culturelle, se réalisent conjointement avec la percée d'une toute nouvelle culture populaire, urbanisée, sinon américanisée. Les succès commerciaux de l'époque ne sont plus le seul fait d'une importation ou d'une invasion. Le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, grand succès public quant à lui, date de la même année que le *Refus global*. *Tit-Coq* exprime la révolte du bâtard qui réclame son droit au bonheur, ce qui répond assez bien au premier envoi du manifeste automatiste: *Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises... La France et nous*, de Charbonneau, assume l'américanité canadienne la même année que sont lancés les fascicules relatant les aventures d'IXE-13, qui jouit alors d'un succès tout à fait à l'américaine: leur tirage moyen fut de 20 000 exemplaires par semaine, mais

certaines semaines le tirage atteignit 30 000 exemplaires, ce qui, porté à l'échelle des États-Unis, correspondrait à un tirage hebdomadaire de 1 200 000.

On ne peut non plus dissocier le développement du théâtre de répertoire de celui du *star system* local, qui se met en place autour des radioromans et des téléromans, de la nouvelle chanson canadienne et des séries radiophoniques humoristiques. Le radiroman et le téléroman s'urbanisent, à la manière du roman et du répertoire dramatique, comme en témoignent les succès de *Métropole*, radio-feuilleton de Robert Choquette diffusé de 1943 à 1956. L'humour s'éloigne quant à lui du burlesque, le « défolement » par l'absurde faisant pour ainsi dire des progrès aux dépens du « refoulement », comme en témoignent les *Nazaire et Barnabé* (1939-1958) et la *Zézette* (1951-1963) du même Ovila Légaré à CKAC. Pierre Pagé suggère de voir le premier comme la contrepartie d'*Un homme et son péché*, une sotie visant directement le thème du retour à la terre. Il s'agit en effet de la chronique invraisemblable d'un village de déshérités créé à l'aide des fonds du gouvernement par des déracinés provenant de toutes les régions du Québec et qui, après s'être rencontrés dans une banlieue pauvre de Montréal, reconstituent sous l'influence d'un leader charismatique une ville à leur mesure, répétant et exagérant inlassablement les anomalies et les absurdités des villes officielles. Quant à *Zézette*, l'enfant à l'invention destructrice, l'entrée en matière reprise comme leitmotiv de chaque émission dit tout : « *V'là le fun qui commence!* »

La nouvelle chanson « canadienne » n'a plus rien à voir, quant à elle, avec la *Bonne chanson* de l'abbé Gadbois. Ce dernier paraît d'ailleurs à l'époque amorcer lui-même une sorte de reconversion. Il fonde en effet, en 1953, la très populaire station de radio CJMS, dont le sigle est l'anagramme de « Canada Je Me Souviens ». Au moment où CKAC diffuse quotidiennement *Le Chapelet en famille*,

le clergé ne dédaigne pas de faire intervenir ici et là les techniques publicitaires les plus commerciales: «Le ciel, c'est l'essentiel», répète quotidiennement et incantatoirement l'auteur de *L'Amour à l'âge atomique*, le père Marcel-Marie Desmarais dans une émission dont le titre est lui-même tout un programme: *L'Amour est-il un péché*<sup>13</sup>?

50c

# REINE DU ROSAIRE

Paroles de PAUL GELINAS - Musique de LAURENT JODOIN



Je souhaite que tous les auditeurs de la Croisade ajoutent à leur dévotion mariale cette prière qu'ils pourront fredonner au foyer, à l'église et dans la rue.

*Mgr Paul-Émile Léger*  
archevêque de Montréal

Enregistré sur disque  
RCA VICTOR.

Chanson primée  
au concours  
du poste CKAC.

**B M I C A N A D A L I M I T E D**  
1900, RUE S<sup>T</sup>E CATHERINE OUEST, MONTRÉAL

228, RUE YONGE, TORONTO

Le Chapelet en famille, récité par Mgr Paul-Émile Léger, archevêque de Montréal, est entendu tous les soirs sur les ondes de CKAC, de 1950 à 1970.

Feuille de musique de la chanson thème.

Source: Archives de l'Archevêché de Montréal  
Gracieuseté de Berandol Music Limited



*Les chansonniers de Chez Bozo. En haut de l'échelle : Clémence DesRochers. En dessous : Raymond Lévesque. À l'avant : Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillée et Jacques Blanchet.*

*Photo : La Presse, Montréal*

La radio, qui bénéficie de la commercialisation successive du transistor (rapidement associé à l'automobile) et des disques microsillons (1948) et 45 tours (1949), tiendra ainsi un rôle non négligeable dans le décollage de cette nouvelle chanson canadienne<sup>14</sup>. Autour de Robert L'Herbier et de Fernand Robidoux à la station CKAC, de Jacques Normand, au Faisan Doré d'abord (1948-1952), au Saint-Germain-des-Prés ensuite (1952-1954), et bientôt à Radio-Canada, ou de Guy Mauffette à CBF<sup>15</sup> se développe un répertoire populaire canadien d'expression française. Le groupe des Bozos (Jacques Blanchet, Hervé Brousseau, Clémence DesRochers, André Gagnon, Jean-Pierre

Ferland, Claude Léveillée, Raymond Lévesque), formé à l'occasion de la grève de Radio-Canada en 1958, vient clore cette période et inaugure la suivante, qui sera partagée entre les boîtes à chanson et les chanteurs yé-yé. Si Jacques Blanchet remporte, avec *Le ciel a rendez-vous avec la mer*, le premier concours de la chanson canadienne en 1956, ce sont des chanteurs yé-yé qui seront primés en 1959.

## LES MODERNITÉS ET LA MODERNISATION

Cet aperçu des divers secteurs de pratiques artistiques et culturelles permet de ressentir l'émergence d'une identité de type proprement moderne, cette modernité chargée de connotations diverses. Il faudrait analyser ailleurs les débats et dissensions au sein même du camp des « modernes » : entre révolutionnaires et réformistes, entre modernité savante et modernité populaire, entre modernité à la française et modernité à l'américaine. Mais ces dissensions ont finalement quelque chose en soi de très moderne, sinon même de tout à fait contemporain, la différence avec aujourd'hui tenant plutôt au niveau de développement des institutions culturelles professionnelles, à quoi s'ajoute sans doute un écart plus grand entre le public éduqué et le grand public, moins scolarisé. Encore en 1961, moins de la moitié des jeunes de 14 à 17 ans fréquentaient l'école (contre plus de 80 % en Ontario).

Ces divers courants modernes, souvent contraires, soulignent néanmoins la profondeur des transformations que connaissent la société et la culture d'alors, sinon le caractère irréversible des changements dès l'après-guerre. Ces courants de modernité sont portés alors par l'évolution des processus de modernisation : professionnalisation, industrialisation, commercialisation, urbanisation et sécularisation des pratiques culturelles, aussi bien savantes que populaires. Dans ce processus, la création de la télévision de Radio-Canada et l'évolution des médias en général tiennent un rôle moteur, auquel s'ajoute la transformation plus discrète que subissent au même moment certains secteurs du marché culturel, celui de l'édition et du spectacle, qui sont assez évidents, mais aussi celui des arts visuels dès qu'on l'observe notamment en relation avec le design, la publicité, l'architecture et, bien sûr, la télévision. Les occasions de ruptures et d'ouvertures se propagent alors par divers biais dans de nombreuses couches

sociales. C'est sans doute l'une des caractéristiques de cette période, non pas tant d'avoir inventé la « modernité » que d'avoir permis à cette identité particulière, à ses valeurs comme à sa mythologie, de déborder les seules fractions intellectuelles des classes bourgeoises où elle était jusque-là confinée.



### AFFIRMATION ET AUTONOMIE

Le projet d'un art et d'un répertoire à la fois *modernes* et *canadiens* occupe à l'époque une fonction stratégique encore déterminante au regard d'aujourd'hui. Il entremêle en effet un cosmopolitisme qui n'a plus rien d'exotique à un néonationalisme qui n'est plus du tout régionaliste. Ce projet s'associe à la quête d'un professionnalisme au diapason des « standards internationaux ». Cette affirmation, qui se veut non seulement canadienne mais moderne, s'articule autour de la découverte et de l'exploration d'une liberté subjective, parfois angoissée, parfois euphorique, elle-même liée à la découverte de la ville et du corps, ces deux lieux majeurs d'émancipation, et souvent de révolte. La découverte d'une possible autonomie subjective nécessite ou réclame d'autres sortes d'autonomie : autonomie de l'art, autonomie professionnelle, autonomie de la « culture canadienne ». La quête du bonheur y est directement liée à l'accomplissement d'une liberté matérielle, mais peut-être surtout temporelle. La modernité implique en effet d'abord ce rapport spécifique à la temporalité, un rapport qui se veut simultanément rationnel et sensible, ouvert aux changements, en rupture avec l'« immobilisme ». Un tel projet conduit dès lors à ne plus percevoir le changement comme une simple perturbation à éliminer. Il permet de l'entrevoir au contraire comme un principe d'intégration sociale et un moyen de développement, par surcroît maîtrisables. La modernité est alors non plus seulement une esthétique, ou un discours de progrès, mais bel et bien un principe d'identité individuel et collectif.

Cette modernité, plus sociale que politique, canadienne-française et pas encore québécoise, devance de la sorte le mouvement proprement institutionnel de *modernisation* ayant marqué les cinq années de «révolution tranquille», entre 1960 et 1965. À moins que 1967, année de l'Exposition universelle, marque la fin de ce processus. Cette date signale en effet l'aboutissement d'un processus d'ouverture sur le monde, tout en marquant le début de nouvelles sortes de contestations, elles-mêmes liées à l'entrée dans la vie active des enfants de l'après-guerre et du *baby-boom*. Une hypothèse intéressante serait de considérer, dès lors, la période 1960-1965 (ou 1967) dans un même mouvement plutôt qu'en rupture avec la période précédente. Sous cet angle, ladite «Révolution tranquille» débiterait non plus en 1960 mais bien en 1945, les cinq ou sept dernières années de «révolution tranquille» n'étant que la conclusion, au niveau de la pratique de l'État et du système scolaire, de processus de changements largement accomplis sur le plan socioculturel.

## Notes

1. Gérard Bergeron, «Les transformations socio-économiques entre 1945 et 1960», dans G. Bergeron et Réjean Pelletier (dir.), *L'État du Québec en devenir*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 21-36.
2. Le roman d'espionnage en fascicules *Les aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, de Pierre Saurel, regroupe 934 fascicules de 32 pages, parus chaque semaine, de 1947 à 1966, à raison de 20000 exemplaires par semaine, en moyenne. Il était moderne parce qu'il interrogeait les valeurs conservatrices qui avaient jusque-là façonné la structure de la société, surtout à propos des femmes. Voir le mémoire de maîtrise de Marie-José des Rivières: *La représentation de la femme dans le roman populaire. Les aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, de Pierre Saurel, Québec, Université Laval, 1978, 122 p.
3. Gérard Bergeron, *loc. cit.*, p. 26.
4. Jean Éthier-Blais, «Conversation rue Rousselet», dans Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, Édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 674.
5. Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, Éditions La Presse, 1973, p. 83.
6. Marcel Fournier, «Borduas et les paradoxes de l'art vivant», dans *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p. 215.
7. Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 517, note 4.
8. Outre *La France et nous*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947, qui réunit l'ensemble des interventions de Charbonneau, on peut lire l'analyse détaillée qu'en fait Gilles Marcotte, «Robert Charbonneau, la France, René Garneau et nous...», *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 65-83.
9. Robert Charbonneau, *La France et nous*, p. 22.
10. Gaston Miron, «Situation de notre poésie», dans *L'Homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, ©1957, p. 91.
11. Jean-Pierre Guay, *Lorsque notre littérature était jeune. Entretiens avec Pierre Tisseyre*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1983, p. 235.
12. En 1957, Robert Élie succède à Roland H. Charlebois à titre de directeur de l'École des beaux-arts de Montréal.
13. Voir Elzéar Lavoie, «La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950)», dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQR, 1986, p. 253-298.

14. Sur la chanson québécoise avant 1960, voir Robert Giroux (éd.), *Le guide de la chanson québécoise*, Triptyque, Syros-Alternative, Montréal-Paris, 1991, *La chanson dans tous ses états*, Triptyque, 1987, et *Les aires de la chanson québécoise*, Triptyque, 1984.
15. Réalisateur notamment d'*Un homme et son péché*, de 1939 à 1944, et de la série *Le ciel par-dessus les toits*, de 1947 à 1955, il réalisera et animera successivement plusieurs émissions consacrées à la chanson canadienne, dont *Baptiste et Marianne*, de 1943 (ou 1951) à 1954, *Radio Bigoudi*, de 1955 à 1957, et *Le Cabaret du soir qui penche*, de 1960 à 1973. Robert L'Herbier, qui est avec Alexandre de Sève et Paul L'Anglais à l'origine de la création de Télé-Métropole en 1960, a été non seulement un chanteur de charme très populaire, mais le réalisateur et l'animateur d'un grand nombre d'émissions de chansonnettes (dont *Les Joyeux Troubadours*, lancée en 1941 et qui s'est poursuivie sans répit jusqu'au début des années 1970) et un promoteur de la chanson canadienne qu'il a cherché à stimuler par toutes sortes d'événements: mentionnons *Cocktail 46*, en 1946, première revue musicale à la fois sur scène et à la radio entièrement consacrée à la chanson canadienne (auteurs et interprètes), la revue du même type *Radio 49*, en 1949, et surtout le Concours de la chanson canadienne en 1956. Fernand Robidoux, également chanteur à succès, sera souvent le compère de L'Herbier et l'animateur d'une très populaire émission de variétés au début des années 1950, *Ici Fernand Robidoux* (CKAC, 1951-1956). Sur Jacques Normand et Fernand Robidoux, voir leurs autobiographies respectives, *Les Nuits de Montréal*, Éditions La Presse, 1974, et *Si ma Chanson*, Éditions populaires, 1974.